Bestand:

Preußische

Akademie der Künste

AKTE 1159

ANFANG

M 17

Abteilung für Musik (Allgemeines, Gutachten pp.)

M 17

Gutachten

Abteilung für M u s i k

(Allgemeines, Gutachten pp.)

Band 17

Jan. 1935/

Preußische Akademie der Künste

Berlin W8 · Pariser Platz 4

J. Nr. 402

den xx. 15. Mai 1935

Betr.: Städtische Hochschule für Musik und Theater, Konservatorium der Musik in Mannheim

---

Auf den Erlass vom 16. April d. Js. – E IV Nr. 4429/35 – erlauben wir uns folgendes zu berichten:

Gegen die Bestimmungen über die Organisation des Konservatoriums in Mannheim wäre nichts einzuwenden. Sie entsprechen inhaltlich den Anforderungen, die man an eine Hochschule zu stellen berechtigt ist. Doch fragt es sich, ob ein Bedürfnis vorliegt, neben den vielen bestehenden Hochschulen für Musik eine weitere Hochschule zu begründen, was wir verneinen möchten. Zu erwähnen wäre noch, dass nach den Bestimmungen des Erlasses vom 2. Mai 1928 die ~~Regierung sich~~ Aufsicht und Leitung über die vollständigen Hochschulen vorbehalten hat.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

den Herrn Reichs-und Preussischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung

Berlin W 8

Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung

Berlin W 8, den 13. April 1935.
Unter den Linden 4

Fernsprecher: A 1 Jäger 00 30
Postscheckkonto: Berlin 1440 2
Reichsbank-Giro-Konto
Postfach

E IV Nr. 4429/35

Es wird gebeten, dieses Geschäftszeichen und den Gegenstand bei weiteren Schreiben anzugeben.

Städtische Hochschule für Musik und Theater, Konservatorium der Musik in Mannheim.

Beiliegend übersende ich g.R. die Bestimmungen über die Organisation der städtischen Hochschule für Musik und Theater, Konservatorium der Musik in Mannheim mit dem Ersuchen, mir ein Gutachten darüber zu erstatten, ob und inwieweit die genannte Schule als eine vollgültige Hochschule anzusehen ist und demgemäß von der Aufnahme in das Reichsfachschulschaftsverzeichnis auszuschließen ist.

Jm Auftrage
gez.Heering

Für Richtigkeit
Ahrens

Preußisches Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung — Kanzlei

Beglaubigt.
Ahrens
Ministerial-Kanzleisekretär.

An
den Senat der Akademie der Künste
- Abteilung für Musik -
B e r l i n .

Umschlag zu dem Randerlass des Herrn Reichs- u.Preuss.Ministers für Wissenschaft,Erziehung und Volksbildung vom 7. März 1935 - V a Nr. 761/35 -

Eingang am 8. März 1935
J.Nr. 237

Betrifft: Gutachtliche Aeusserung über die Musiktheorie des Komponisten Othmar Steinbauer

Inhalt: Urschriftlich nebst 2 Anlage(n) g. R.
S e n a t
an den ~~Herrn~~ Präsidenten der Preussischen
Akademie der Künste, Abteilung für Musik
h i e r
zu der
mit dem Ersuchen übersandt, von dem Komponisten Othmar Steinbauer vertretenen Musiktheorie gutachtlich Stellung zu nehmen.

J. A.

gez. Zierold.

Frist: 3 Wochen

Antwort:

Preussische Akademie der Künste Berlin W 8, den. xx 15. Mai 1935
J.Nr. 237. 374

Urschriftlich nebst 2 Anlage(n)
dem Herrn Reichs- und Preussischen Minister für
Wissenschaft,Erziehung und Volksbildung
B e r l i n W 8
~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Wir haben uns vor dem versammelten Senat von Othmar Steinbauer einen Vortrag über seine neue Musiktheorie halten lassen und sind zu folgendem Resultat gelangt: Fraglos ist Steinbauer ein geistvoller Musiktheoretiker, der den Dingen auf den Grund zu kommen sucht und nach wissenschaftlicher Erkenntnis des Gesetzes der Tonalität strebt. Dabei geht er von der neuen Musik aus,

die

die er theoretisch zu begründen sucht, lehnt die Atonalität ab und steht in scharfem Gegensatz zu den bekannten Lehren von Arnold Schönberg und Matthias Hauer. Während viele Theoretiker der neueren Zeit (z. B. Ernst Kurth) die verschiedenen Phasen der Musikentwicklung vom melodischen Prinzip, vom "Melos" her zu erklären trachten und in der "linearen Polyphonie" Johann Sebastian Bachs das Urbild solchen Prinzips erblicken, stellt Steinbauer dem melodischen Prinzip das "Klangbild" entgegen und will von hier aus zu neuer Erkenntnis vorstossen. Er hat eine neue Notenschrift erfunden, da er einsieht, dass er die bisherige Notenschrift, mit der ungeheuere Fülle der Kompositionen aus alter und neuer Zeit in der ganzen Welt gedruckt worden ist, nicht abschaffen kann, sobeabsichtigt er, seinen Schülern neben der heutigen Notenschrift auch noch seine eigene beizubringen.

Steinbauers Theorie zu überblicken ist nicht leicht, und es bleibt höchst fraglich, ob es zu empfehlen wäre, die heute in den Musikschulen und Konservatorien allgemein gelehrte Theorie umzustossen, um sie durch die Theorie von Steinbauer zu ersetzen. Dies wäre gleichbedeutend mit einer allgemeinen Umwälzung der Anschauungen, die in der heutigen Musiktheorie gelehrt werden.

Da Steinbauer selbst Komponist ist und fraglos davon ausgeht, seine eigenen Kompositionen theoretisch zu begründen, so möchten wir die Durchführung folgenden praktischen Versuches empfehlen: Es müssten Schüler der Hochschule für Musik einige kleine Orchesterstücke von Steinbauer einüben

und

und vor einem Kreis von Sachverständigen zu Gehör bringen. Auf diese Weise könnte am schnellsten und eindeutigsten ein Einblick in die Bestrebungen Steinbauers gewonnen werden.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

Preussische Akademie der Künste

Berlin W 8, den 7. Mai 1935
Pariser Platz 4

Sehr geehrter Herr Steinbauer,

wir bitten Sie morgen (Mittwoch) um 6 Uhr nachm. in die Akademie zu kommen und uns vor dem versammelten Senat einen Vortrag über Ihre Musiktheorie (mit Demonstrationen am Flügel) zu halten. Sollten Sie verhindert sein, morgen zu erscheinen, würden wir Sie bitten uns dies morgen vormittag telefonisch (A 1 0282) mitzuteilen.

Mit deutschem Gruss und Heil Hitler !

Abteilung für Musik
Im Auftrage

Herrn

Othmar S t e i n b a u e r

Bln-Friedrichsfelde

Caprivialle 40

Berlin W 8, den 30.April 1935
Pariser Platz 4

Lieber Herr Tiessen!

Herr Professor Schumann hat bestimmt, dass Herr Steinbauer Ihnen, Herrn Trapp und mir einen Vortrag über seine Musiktheorie halten soll. Ich bitte Sie daher freundlichst mir sofort Mitteilung zu machen, sobald Sie von Ihrem Urlaub nach Berlin zurückgekehrt sind, damit wir einen Termin für den Vortrag vereinbaren können.

Mit deutschem Gruss und Heil Hitler!

Kürt von Wolfurt

Herrn

Professor Heinz Tiessen

Bln-Zehlendorf

Waldhüterpfad 81

J.Nr. 374

den 16. April 1935

Sehr geehrter Herr S t e i n b a u e r !

Wir bestätigen den Empfang Ihrer Zuschrift vom 8. d. Mts. und wollen Sie in nächster Zeit in die Akademie bitten, damit Sie vor einigen Herren (Professor Trapp, Professor Tiessen und dem Unterzeichneten) einen Vortrag am Klavier über Ihre Musiktheorie halten können. Allerdings werden wir Sie erst nach dem Osterfest einladen können, da Herr Professor Tiessen verreist ist.

Mit deutschem Gruss und Heil Hitler !

Abteilung für Musik

Im Auftrage

Herrn

Othmar S t e i n b a u e r

Bln-Friedrichsfelde

- - - - - - - - - - - - -

Caprivallee 40

An die Preußische Akademie der Künste

Berlin, den 8. April 1935. in Berlin.

Es gereicht mir zur großen Ehre, daß der Senat der Preußischen Akademie der Künste meine neue Musiktheorie einer eingehenden Betrachtung und Beurteilung zu unterziehen gewillt ist. Herr von Wolfurt hat diesbezüglich bereits längere Zeit in der freundlichsten Weise mit mir verhandelt, und ich habe mich bei dieser Gelegenheit auch bemüht, Herrn v. Wolfurt die Grundlagen meiner neuen Theorie deutlich zu machen. Leider konnte dies nur in einem sehr unzureichenden Maße geschehen, da uns für die praktische Demonstration vor allem das Klavier fehlte, so daß ich auf das Wichtigste verzichten mußte und Herrn v. Wolfurt naturgemäß nur einen unzureichenden Einblick in diese neue Theorie zu geben vermochte.

Wie ich schon in meinem Brief an den Herrn Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung angedeutet habe, handelt es sich in vorliegendem Falle nicht nur um eine neue Theorie, sondern gleichzeitig um eine neue praktische, in allen Einzelheiten ausgeführte Kompositionslehre und um eine ebenso neue Musik.

Da ich nun von der Preußischen Akademie der Künste die freundliche Aufforderung erhielt, mein Manuskript zur Einsichtnahme und Urteilsbildung einzusenden, so möchte ich mir erlauben, diesbezüglich Einiges zur wohlwollenden Erwägung vorzutragen.

Ich möchte vorwegnehmen, daß es sich meines Wissens hier um die erste, in ihren Grundlagen völlig neue Musiktheorie seit R a m e a u handelt, daß hier also keineswegs etwa nur eine neue Methode der alten Harmonielehre zur Darstellung gelangt. Der Zweck meines Buch-Manuskriptes ist es nun allerdings nicht, diese neue Theorie einer allgemeinen Bekanntgabe zuzuführen, sondern nur dem Schüler eine Gedächtnisstütze zu sein. Daraus folgt, daß in diesem Manuskript eine ganze Reihe für die Beurteilung dieser Theorie unerläßlicher Voraussetzungen nicht gegeben wurde, hingegen aber andere Dinge eine ausführliche Behandlung erfuhren, die wiederum für die Beurteilung des Wesentlichen

dieser Theorie völlig nebensächlich, und daher eher hinderlich sind.

Die Erfassung dieser neuen Musiktheorie auf Grund allein meines Manuskripts würde zweifellos einen übermäßigen Aufwand an Zeit und Mühe fordern, ohne daß hiebei aber das eigentliche Ziel solcher Aufwendung, ein klares und sicheres Urteil darüber zu erlangen, erreicht werden könnte.

Mein Manuskript ist von Anfang an nicht für solchen Zweck geschrieben worden und könnte auch niemals für solchen Zweck geschrieben werden; denn es ist wohl eine bekannte Tatsache, daß eine geschriebene Musiktheorie immer noch der mündlichen und praktischen Erläuterung bedarf.

Es würden sich also notwendigerweise auf jeden Fall eine ganze Reihe von Fragen, Einwendungen und wohl auch von Mißverständnissen ergeben, die auf solche Weise unbeantwortet, unwiderlegt und ungeklärt bleiben müßten, wodurch wiederum eine restlose Urteilsbildung nicht möglich wäre.

Aus diesen Erwägungen heraus, aber auch um Zeit und Mühe zu sparen, nicht zuletzt um die Sicherheit der Urteilsbildung zu fördern, erlaube ich mir vorzuschlagen, meiner Bitte um den persönlichen Vortrag, die ich an den Herrn Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung gerichtet habe, stattzugeben.

Ein solcher Vortrag, zu dem allerdings ein Klavier unerläßlich wäre, dürfte bei eingehender Erörterung allfälliger Rückfragen einundeinhalb bis zwei Stunden nicht überschreiten. Er würde aber das Ergebnis tagelanger Beschäftigung mit meinem Manuskript nicht nur erreichen, sondern bei weitem überholen und einen erschöpfenden Einblick in diese neue Musik und ihre Theorie gewährleisten.

In dem Glauben, daß mein Vorschlag ganz dem Sinne des Künstlers und Fachmannes gemäß ist, bitte ich um wohlwollende Erwägung und erhoffe mir die Ehre seiner Annahme.

Ich bitte um eine baldige Benachrichtigung.

H e i l H i t l e r !

Oth. Steinbauer

Othmar Steinbauer
Berlin-Friedrichsfelde
Capriviallee 4o.

stellvertretender Präsident

4.April 1935

Sehr geehrter Herr S t e i n b a u e r !

Wir bitten Sie um Uebersendung Jhrer neuen Musiktheorie, damit wir Einblick in Jhre Schrift nehmen und uns ein Urteil bilden können .

Heil Hitler !

Abteilung für Musik

Jm Auftrage

Herrn

O. S t e i n b a u e r

Bln-Friedrichsfelde
Caprivi-Allee 40

stellvertretender Präsident

den 22. März 1935

Sehr geehrter Herr S t e i n b a u e r !

Der Herr Reichs- und Preussische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat uns um ein Gutachten über Jhre Musiktheorie ersucht. Wir bitten Sie daher um Jhren Besuch in den Räumen der Akademie nach telefonischer Anmeldung (A 1 Jäger 0282), damit wir Rücksprache mit Jhnen über die Angelegenheit nehmen können .

Heil Hitler !

Abteilung für Musik

Jm Auftrage

Herrn

Othmar S t e i n b a u e r

Bln-Friedrichsfelde

Capriviallee 40

Umschlag zum Randerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 13. März . . . . . 19.35 . VaNr. 765/35.

Eingang am 15.3.35
J.Nr.. 253. . .

Betrifft: Gutachtliche Aeusserung über die Schrift "Der Schmitt'sche Ton" des Oberregisseurs des Opernhauses Hannover Dr. Hans Winckelmann

Jnhalt: Urschriftlich mit . 2 . . .Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik

hier

~~xxxxxxxxxxxxxx~~ zur gefällige Aeusserung übersandt.

Jm Auftrage

gez. Z i e r o l d.

Antwort: Nach 1 Monat

Preussische Akademie der Künste

J.Nr.. 253 . . .

Berlin W 8, den 15. Mai. .1935

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst . 3 . . . Anlagen
dem Herrn Reichs- und Preuss. Minister für Wissenschaft, ~~xxxxx~~ Erziehung und Volksbildung

B e r l i n W 8

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst ~~zurückgereicht:~~
~~mit folgendem Bericht~~

Mit beiliegenden ausführlichen Gutachten über den „Schmittschen Ton" ergebenst zurückgesandt.
Senat, Abteilung für Musik
Der Vorsitzende

[signature]

Stellvertretender Präsident

W.

G u t a c h t e n
über den
" S c h m i t t s c h e n T o n "

von Dr. Hans Winckelmann(Hannover)

Die wertvollen und anregenden Ausführungen Winckelmanns verdienen grösste Beachtung, da sie mitten in das wichtigste und zugleich ungeklärteste Problem unserer Kunstpflege überhaupt eingringen. Sie sind diktiert von der klaren Erkenntnis des immer noch vorhandenen durchschnittlichen Tiefstandes unserer Gesangskultur und sie blicken von der hohen Warte der Einsicht in das, was uns nottut: auf Wege zur Neugestaltung. Als feiner Beobachter beklagt es Winckelmann mit Recht, dass bei unseren meisten Opernkräften, auch an den Bühnen höheren Ranges, anstelle von gesanglichem Können das blosse Stimm-Material sich breit macht. Er verweist auf die heute immer noch unerfüllte Forderung Richard Wagners nach dem idealen charakteristisch-deutschen Belcantosänger.

Wagner kam es darauf an, auf der Basis positiver gesanglicher Schulung, eine Generation von Bühnenkünstlern heranzubilden, die seiner schöpferischen Vorstellung entsprachen. Er hatte gehofft, in seinem Jugendfreunde, Friedrich Schmitt, welcher im Jahre 1854 seine " Grosse Gesangschule für Deutschland " herausgab, einen Mithelfer zur Hebung der Gesangskunst zu finden. Winckelmann greift die von Wagner an die Persönlichkeit Schmitts geknüpfte Hoffnung wieder auf und meint, dass durch eine Rückkehr zu dessen Grundsätzen der deutsche Belcanto-Sänger erstehen könnte. Wir glauben jedoch, dass ein solches Zurückgreifen auf eine Lehre, die viele Jahrzehnte hinter uns liegt, bedenklich ist, im vorliegenden Falle aber ganz besonders ungeeignet erscheint.

Friedrich

Friedrich S c h m i t t war auf Befürwortung Wagners an die Königliche Akademie der Tonkunst in München berufen worden, wo man auf Grund dieser Empfehlung grosse Hoffnungen auf ihn setzte. Es war also dem " Grob-Schmitt "-wie ihn Richard Wagner bei aller freundschaftlichen Gesinnung wegen seiner Schroffheit bezeichnete - Gelegenheit geboten, Wissen und Können an einer grösseren Anzahl von Schülern zu erproben, die gewiss nicht alle unbegabt oder widerspenstig gewesen sein werden. Befriedigende Resultate und selbst jene Scheinerfolge, welche sogar weniger hervorragende Gesangspädagogen bei ausserge-wöhnlich talentierten Sängern erzielen, blieben jedoch aus. Schliesslich wurde Schmitts Stellung unhaltbar, und man wurde an leitender Stelle seiner überdrüssig. Seine Anhänger, zu denen auch Müller-Bruno gehörte, suchen seine Misserfolge damit zu entschuldigen, dass er zu schroff und pedantisch gewesen sei und übersehen, dass sie dadurch das Bild von Schmitts pädagogischer Berufung nicht gerade günstiger gestalten. Weiter heisst es, Schmitt habe es nicht verstanden, das Vertrauen seiner S[illegible]ler zu gewinnen. Dieses Misstrauen ist angesichts mancher seiner Lehren einigermassen verständlich.

Eine Beschäftigung mit den Ansichten Schmitts an Hand seiner erwähnten " Grossen Gesangschule für Deutschland " erweist, dass seine Lehren von sehr verschiedenem Werte sind und zu keinem grossen Teile abgelehnt werden müssen. Unsere stimmwissenschaftliche Erkenntnis hat seit Schmitt ganz neue Ausblicke gewonnen. Man muss den Unterschied zwischen der Stimmwissenschaft von heute und zur Zeit Schmitts sich ebenso einschneidend vorstellen, wie etwa die Kunst des Mediziners vor 70 Jahren und heute. Ein Zurückgreifen auf Schmitt ist daher an sich

sich schon ebenso ungeeignet wie die von manchen empfohlene Rückkehr zu den alten Jtalienern.

Es können hier nur einzelne Beispiele der Schmittschen Jdeen angeführt werden . Seine Atemtechnik mit festgespannten Muskeln des Unterleibes und stark gehobener Brust, seine ganz einseitige und längst als unzweckmässig erkannte Bevorzugung des Vokals " a " (mit der speziellen Pflege der Silbe la "), seine übertriebene Anwendung des hohen Brustregisters, haben starke Bedenken hervorgerufen. Die Art seines ausgesprochen hellen Tonansatzes hat mehr Ablehnung als Beifall gefunden. Charakteristisch für den " Grob-Schmitt " ist folgender Satz:

> " Die Lehre vom dunklen Ansatz, welcher durch Hinab- "
> " drücken des Kehlkopfes entstehen soll, ist die nichts- "
> " würdigste, welche unter der Sonne gepredigt wurde, weil "
> " sie die Gesundheit des Schülers zugrunderichtet und das "
> " musikalische Gefühl verletzt ".

Selbstverständlich kann man sich in genau so verdammender Form über den flachen, grellen, übertrieben hellen und ordinären Ton äussern.

Auch seine Ansichten in der Registerfrage erscheinen überholt. Unsere besten stimmwissenschaftlichen Autoren (etwa Nadoleczny und Hugo Stern usw.) haben den Registerbegriff überzeugend präzisiert und die Unterscheidung und Verschmelzung der Register bei einem lückenlosen, einheitlichen Stimmaufbau als fundamentale Notwendigkeit dargetan. Schmitt dagegen will " den Popanz der Register " verjagen und erkennt nur ein Register an: das Brustregister,und behauptet, " der Mechanismus der echten Tonbildung dürfe sich niemals ändern". Wir wissen jedoch heute, dass jedes Register seinen besonderen Mechanismus hat, der sich wissenschaftlich wie akustisch exakt feststellen lässt, wobei die innige Register-Vereinigung durch das leicht verständliche Prinzip der verschmelzenden amphoteren Töne eine wichtige Rolle spielt.

spielt. Als " einzige Ausnahme " gegenüber dem Brustregister lässt Schmitt das Falsett-Register gelten.Bekannt ist, das gerade dies meistenteils abgelehnt wird,(z. b. von Scheidemantel, der es als einen zu beseitigenden " Wechselbalg" bezeichnet). Schmitt äussert sich jedoch, unter Spezieller Bezugnahme auf die Tenorstimmen:

> "....nicht nur, dass ein ausgebildetes Falsett wun-"
> "derschön klingt, sondern der Besitzer wird auch in"
> "den Stand gesetzt, ohne Anstrengung in den höchsten"
> " Lagen, und zwar ausdauernd sich zu bewegen, wodurch"
> " er seine Gesundheit schon und seine Stimme viele Jah-"
> " re frisch erhält".

Weiterhin z. B. sollen wir nach Schmitt beobachten, dass die Kehle nach der Höhe hin steigt. Wir wissen aber längst, wie verderblich eine solche Anweisung ist, dass vielmehr sich unser funktionelles Streben im Jnteresse eines kultivierten sicheren Tones in umgekehrter Richtung bewegen muss,(natürlich ohne Herunterdrücken, gegenüber der naturalistischen Tendenz des Kehlkopfes, nach der Höhe hin eine zu starke Exkursion auszuführen). Kopfschütteln muss auch die folgende Anweisung für die Höhe hervorrufen:

> "Das erste Erfordernis, die hohen Töne gut und ohne An-"
> "strengung zu geben ist: den Mund weit zu öffnen und die"
> "Zunge ganz flach vorzustrecken".

Abgesehen von den sachlichen Bedenken gegen Friedrich Schmitt ist ein Zurückgreifen auf den Schmittschen Ton schon aus dem Grunde kaum durchführbar, weil dieser nicht mehr feststellbar ist, wofern er überhaupt als etwas Charakteristisches existiert hat. Man kann von einem " Caruso-Ton " als etwas einzigartig Schönem sprechen, ebenso etwa für die deutsche Sprache von dem Tone Messchaerts. Doch glauben wir nicht, dass im Sinne

<u>dieser</u>

dieser Vorbilder von einem Schmittschen Ton die Rede sein kann.

Das Wesentliche an den ausgezeichneten und beherzigenswerten Darlegungen Winckelmanns ist nicht sein Hinweis auf den Schmittschen Ton, sondern seine Forderung, dass eine Neu-Orientierung der Gesangspädagogik nottut, um zu dem Typus des idealen deutschen Sängers zu gelangen , welcher der schöpferischen Vorstellung Wagners entsprach.

Die Schwierigkeit für den zeitgemässen Gesangspädagogen liegt auf 2 Gebieten: zunächst muss er sich in dem Chaos der widerspruchsvollen Resultate und Hypothesen der Gesangswissenschaft kritisch zurechtfinden, sodann die selten anzutreffende Fähigkeit des funktionellen Hörens erwerben., was nur durch langjährige Uebung möglich ist. Erst eine auf den zwei genannten Fundamenten aufgebaute Pädagogik könnte restlos den erwähnten Forderungen Richard Wagners entsprechen.

Zu den wichtigsten Kapiteln gehört auch die <u>Sprechtechnik</u>. Die Gesangspädagogen müssten erkennen, dass eine ausdrucksvolle und deutliche Aussprache - auch in der deutschen Sprache- nicht im Gegensatz zu einer idealen Kantilene steht. Der Deklamationsunterricht bleibt meistenteils in dilettantischer Oberflächlichkeit stecken, statt in das Wesen der eigentlichen Sprechtechnik einzudringen. Die jungen Sänger müssten vor allen Dingen darauf hingewiesen werden, dass Singen und Deklamieren im phonetischen Sinne im Grunde genommen das gleiche ist. Die Wege, welche eine auf tieferem Erkennen fussende Pädagogik der Sprechtechnik zu wandeln hätte, können hier nur angedeutet werden. Der Klang müsste metallische Durchschlagskraft in den vorderen oberen Teilen des Kopfes gewinnen und mit richtiger Muskeltätigkeit ge-

<u>bildet</u>

bildet werden, d. h. vor allen Dingen mit Einbeziehung gewisser höherer Gesichtsmuskeln. Resonanz des Tones wie auch die mit ihm Hand in Hand gehende bewusste Muskeltätigkeit des Aussprechens müssen also eine gewisse Hochfassung erfahren. Diese Sprechtechnik darf nicht gewaltsam mit verpressten Muskeln geübt werden, sondern sie hat elastisch vor sich zu gehen. Von ausschlaggebender Bedeutung ist es, dass die Klangmasse nicht zu tief gelagert ist, nicht im Halse steckt (wie dies zum Teil [illegible] ganze Völker zutrifft) wobei häufig die Muskeltätigkeit des Sprechens eine ganze Schicht zu tief ausgeführt wird, indem die Hals- und Kehlkopfmuskeln, ja sogar der Kaumuskel hemmend verwandt werden . Unzählige Menschen sprechen dick und schwer, ausgesprochen kehlig, besonders wenn sie wichtig oder gar feierlich reden wollen, fühlen sich vollkommen wohl dabei und merken nichts von diesem Unfug, ebensowenig wie ihre Umgebung.

Zur Ehrenrettung Schmitts und als Beispiel für gewisse gute Jdeen bei ihm sei erwähnt, dass er für die eben gekennzeichnete hohe Resonanzlagerung eintritt, von der Wichtigkeit der Stirnhöh-len -Resonanz und von einem Druck im Kopf, im Gegensatz zu einem Druck im Halse spricht. Es gibt Völker, die von vornherein zu guter Sprechtechnik neigen und umgekehrt. Die Jtaliener sind uns gewiss nicht an Wissen und Können in Sprechtechnik und Stimmbildung überlegen, aber sie haben besonders glückliche Anlagen dafür. Jhre schon im gewöhnlichen Leben sich äussernde Lebhaftigkeit der Sprache, die gehobene Stimme, mit der sie meistenteils sprechen, führen unwillkürlich zu der genannten hohen frei aufleuchtenden Resonanzlagerung statt kehliger Hemmung und zu einer lebhafteren in den höheren Gesichtsmuskeln verlaufenen

laufenen Aktivität der Aussprache. Das Deutsche gehört, wie Winckelmann mit Recht hervorhebt, zu den sprechtechnisch schwierigeren Sprachen; aber es gibt ohne Zweifel Sprachen, die noch wesentlich ungünstigere Vorbedingungen in sich bergen.

Dankbar sei hier eines Julius K n i e s e gedacht, des trefflichen Mitarbeiters Richard Wagners, der in dem Streben nach deutlichster Konsonantierung seine Schüler in der Bayreuther Stilschule bereits immer wieder auf die weiche, lockere Bildung der klingenden Konsonanten, im Jnteresse der deutlichen Vernehmbarkeit derselben hingewiesen hat.

Die so notwendige Erneuerung der deutschen Gesangkunst kann nur auf die Weise erfolgen, dass durch Pädagogen von Wissen und Können eine Generation von Sängern mit wirklicher Gesang-Kultur geschult und dadurch nicht nur der ideale Mozart- oder Schubert-Sänger, sondern vor allem der deutsche Belcanto-Sänger im Sinne Richard Wagners herangebildet wird.

G u t a c h t e n
Über den
" S c h m i t t s c h e n T o n "
von Dr. Hans Winckelmann(Hannover)

Die wertvollen und anregenden Ausführungen Winckelmanns verdienen grösste Beachtung, da sie mitten in das wichtigste und zugleich ungeklärteste Problem unserer Kunstpflege überhaupt einbringen. Sie sind diktiert von der klaren Erkenntnis des immer noch vorhandenen durchschnittlichen Tiefstandes unserer Gesangskultur und sie blicken von der hohen Warte der Einsicht in das, was uns nottut: auf Wege zur Neugestaltung. Als feiner Beobachter beklagt es Winckelmann mit Recht, dass bei unseren meisten Opernkräften, auch an den Bühnen höheren Ranges, anstelle von gesanglichem Können das blosse Stimm-Material sich breit macht. Er verweist auf die heute immer noch unerfüllte Forderung Richard Wagners nach dem idealen charakteristisch-deutschen Belcantosänger.

Wagner kam es darauf an, auf der Basis positiver gesanglicher Schulung, eine Generation von Bühnenkünstlern heranzubilden, die seiner schöpferischen Vorstellung entsprachen. Er hatte gehofft, in seinem Jugendfreunde, Friedrich Schmitt, welcher im Jahre 1854 seine " Grosse Gesangschule für Deutschland " herausgab, einen Mithelfer zur Hebung der Gesangskunst zu finden. Winckelmann greift die von Wagner an die Persönlichkeit Schmitts geknüpfte Hoffnung wieder auf und meint, dass durch eine Rückkehr zu dessen Grundsätzen der deutsche Belcanto-Sänger erstehen könnte. Wir glauben jedoch, dass ein solches Zurückgreifen auf eine Lehre, die viele Jahrzehnte hinter uns liegt, bedenklich ist, im vorliegenden Falle aber ganz besonders ungeeignet erscheint.

Friedrich

Friedrich S c h m i t t war auf Befürwortung Wagners an die Königliche Akademie der Tonkunst in München berufen worden, wo man auf Grund dieser Empfehlung grosse Hoffnungen auf ihn setzte. Es war also dem " Grob-Schmitt "-wie ihn Richard Wagner bei aller freundschaftlichen Gesinnung wegen seiner Schroffheit bezeichnete - Gelegenheit geboten, Wissen und Können an einer grösseren Anzahl von Schülern zu erproben, die gewiss nicht alle unbegabt oder widerspenstig gewesen sein werden. Befriedigende Resultate und selbst jene Scheinerfolge, welche sogar weniger hervorragende Gesangspädagogen bei ausserge-wöhnlich talentierten Sängern erzielen, blieben jedoch aus. Schliesslich wurde Schmitts Stellung unhaltbar, und man wurde an leitender Stelle seiner überdrüssig. Seine Anhänger, zu denen auch Müller-Bruno gehörte, suchen seine Misserfolge damit zu entschuldigen, dass er zu schroff und pedantisch gewesen sei und übersehen, dass sie dadurch das Bild von Schmitts pädagogischer Berufung nicht gerade günstiger gestalten. Weiter heisst es, Schmitt habe es nicht verstanden, das Vertrauen seiner Schüler zu gewinnen. Dieses Misstrauen ist angesichts mancher seiner Lehren einigermassen verständlich.

Eine Beschäftigung mit den Ansichten Schmitts an Hand seiner erwähnten " Grossen Gesangschule für Deutschland " erweist, dass seine Lehren von sehr verschiedenem Werte sind und zu keinem grossen Teile abgelehnt werden müssen. Unsere stimmwissenschaftliche Erkenntnis hat seit Schmitt ganz neue Ausblicke gewonnen. Man muss den Unterschied zwischen der Stimmwissenschaft von heute und zur Zeit Schmitts sich ebenso einschneidend vorstellen, wie etwa die Kunst des Mediziners vor 70 Jahren und heute. Ein Zurückgreifen auf Schmitt ist daher an

sich

sich schon ebenso ungeeignet wie die von manchen empfohlene Rückkehr zu den alten Jtalienern.

Es können hier nur einzelne Beispiele der Schmittschen Jdeen angeführt werden . Seine Atemtechnik mit festgespannten Muskeln des Unterleibes und stark gehobener Brust, seine ganz einseitige und längst als unzweckmässig erkannte Bevorzugung des Vokals " a " (mit der speziellen Pflege der Silbe la "), seine übertriebene Anwendung des hohen Brustregisters, haben starke Bedenken hervorgerufen. Die Art seines ausgesprochen hellen Tonansatzes hat mehr Ablehnung als Beifall gefunden. Charakteristisch für den " Grob-Schmitt " ist folgender Satz:

" Die Lehre vom dunklen Ansatz, welcher durch Hinab- "
" drücken des Kehlkopfes entstehen soll, ist die nichts- "
" würdigste, welche unter der Sonne gepredigt wurde, weil "
" sie die Gesundheit des Schülers zugrunderichtet und das "
" musikalische Gefühl verletzt ".

Selbstverständlich kann man sich in genau so verdammender Form über den flachen, grellen, übertrieben hellen und ordinären Ton äussern.

Auch seine Ansichten in der Registerfrage erscheinen überholt. Unsere besten stimmwissenschaftlichen Autoren (etwa Nadoleczny und Hugo Stern usw.) haben den Registerbegriff überzeugend präzisiert und die Unterscheidung und Verschmelzung der Register bei einem lückenlosen, einheitlichen Stimmaufbau als fundamentale Notwendigkeit dargetan. Schmitt dagegen will " den Popanz der Register " verjagen und erkennt nur ein Register an: das Brustregister,und behauptet, " der Mechanismus der echten Tonbildung dürfe sich niemals ändern". Wir wissen jedoch heute, dass jedes Register seinen besonderen Mechanismus hat, der sich wissenschaftlich wie akustisch exakt feststellen lässt, wobei die innige Register-Vereinigung durch das leicht verständliche Prinzip der verschmelzenden amphoteren Töne eine wichtige Rolle spielt.

spielt. Als " einzige Ausnahme " gegenüber dem Brustregister lässt Schmitt das Falsett-Register gelten. Bekannt ist, das gerade dies meistenteils abgelehnt wird, (z. b. von Scheidemantel, der es als einen zu beseitigenden " Wechselbalg" bezeichnet). Schmitt äussert sich jedoch, unter spezieller Bezugnahme auf die Tenorstimmen:

> "....nicht nur, dass ein ausgebildetes Falsett wun-"
> "derschön klingt, sondern der Besitzer wird auch in"
> "den Stand gesetzt, ohne Anstrengung in den höchsten"
> " Lagen, und zwar ausdauernd sich zu bewegen, wodurch"
> " er seine Gesundheit schon und seine Stimme viele Jah-"
> " re frisch erhält".

Weiterhin z. B. sollen wir nach Schmitt beobachten, dass die Kehle nach der Höhe hin steigt. Wir wissen aber längst, wie verderblich eine solche Anweisung ist, dass vielmehr sich unser funktionelles Streben im Jnteresse eines kultivierten sicheren Tones in umgekehrter Richtung bewegen muss,(natürlich ohne Herunterdrücken, gegenüber der naturalistischen Tendenz des Kehlkopfes, nach der Höhe hin eine zu starke Exkursion auszuführen). Kopfschütteln muss auch die folgende Anweisung für die Höhe hervorrufen:

> "Das erste Erfordernis, die hohen Töne gut und ohne An-"
> "strengung zu geben ist: den Mund weit zu öffnen und die"
> "Zunge ganz flach vorzustrecken".

Abgesehen von den sachlichen Bedenken gegen Friedrich Schmitt ist ein Zurückgreifen auf den Schmittschen Ton schon aus dem Grunde kaum durchführbar, weil dieser nicht mehr feststellbar ist, wofern er überhaupt als etwas Charakteristisches existiert hat. Man kann von einem " Caruso-Ton " als etwas einzigartig Schönem sprechen, ebenso etwa für die deutsche Sprache von dem Tone Messchaerts. Doch glauben wir nicht, dass im Sinne

<u>dieser</u>

dieser Vorbilder von einem Schmittschen Ton die Rede sein kann.

Das Wesentliche an den ausgezeichneten und beherzigenswerten Darlegungen Winckelmanns ist nicht sein Hinweis auf den Schmittschen Ton, sondern seine Forderung, dass eine Neu-Orientierung der Gesangspädagogik nottut, um zu dem Typus des idealen deutschen Sängers zu gelangen , welcher der schöpferischen Vorstellung Wagners entsprach.

Die Schwierigkeit für den zeitgemässen Gesangspädagogen liegt auf 2 Gebieten: zunächst muss er sich in dem Chaos der widerspruchsvollen Resultate und Hypothesen der Gesangswissenschaft kritisch zurechtfinden, sodann die selten anzutreffende Fähigkeit des funktionellen Hörens erwerben., was nur durch langjährige Uebung möglich ist. Erst eine auf den zwei genannten Fundamenten aufgebaute Pädagogik könnte restlos den erwähnten Forderungen Richard Wagners entsprechen.

Zu den wichtigsten Kapiteln gehört auch die Sprechtechnik. Die Gesangspädagogen müssten erkennen, dass eine ausdrucksvolle und deutliche Aussprache - auch in der deutschen Sprache- nicht im Gegensatz zu einer idealen Kantilene steht. Der Deklamationsunterricht bleibt meistenteils in dilettantischer Oberflächlichkeit stecken, statt in das Wesen der eigentlichen Sprechtechnik einzudringen. Die jungen Sänger müssten vor allen Dingen darauf hingewiesen werden, dass Singen und Deklamieren im phonetischen Sinne im Grunde genommen das gleiche ist. Die Wege, welche eine auf tieferem Erkennen fussende Pädagogik der Sprechtechnik zu wandeln hätte, können hier nur angedeutet werden. Der Klang müsste metallische Durchschlagskraft in den vorderen oberen Teilen des Kopfes gewinnen und mit richtiger Muskeltätigkeit gebildet

bildet werden, d. h. vor allen Dingen mit Einbeziehung gewisser höherer Gesichtsmuskeln. Resonanz des Tones wie auch die mit ihm Hand in Hand gehende bewusste Muskeltätigkeit des Aussprechens müssen also eine gewisse Hochfassung erfahren. Diese Sprechtechnik darf nicht gewaltsam mit verpressten Muskeln geübt werden, sondern sie hat elastisch vor sich zu gehen. Von ausschlaggebender Bedeutung ist es, dass die Klangmasse nicht zu tief gelagert ist, nicht im Halse steckt (wie dies zum Teil für ganze Völker zutrifft) wobei häufig die Muskeltätigkeit des Sprechens eine ganze Schicht zu tief ausgeführt wird, indem die Hals- und Kehlkopfmuskeln, ja sogar der Kaumuskel hemmend verwandt werden . Unzählige Menschen sprechen dick und schwer, ausgesprochen kehlig, besonders wenn sie wichtig oder gar feierlich reden wollen, fühlen sich vollkommen wohl dabei und merken nichts von diesem Unfug, ebensowenig wie ihre Umgebung.

Zur Ehrenrettung Schmitts und als Beispiel für gewisse gute Ideen bei ihm sei erwähnt, dass er für die eben gekennzeichnete hohe Resonanzlagerung eintritt, von der Wichtigkeit der Stirnhöh-len -Resonanz und von einem Druck im Kopf, im Gegensatz zu einem Druck im Halse spricht. Es gibt Völker, die von vornherein zu guter Sprechtechnik neigen und umgekehrt. Die Italiener sind uns gewiss nicht an Wissen und Können in Sprechtechnik und Stimmbildung überlegen, aber sie haben besonders glückliche Anlagen dafür. Ihre schon im gewöhnlichen Leben sich äussernde Lebhaftigkeit der Sprache, die gehobene Stimme, mit der sie meistenteils sprechen, führen unwillkürlich zu der genannten hohen frei aufleuchtenden Resonanzlagerung statt kehliger Hemmung und zu einer lebhafteren in den höheren Gesichtsmuskeln verlaufenen

laufenden Aktivität der Aussprache. Das Deutsche gehört, wie Winckelmann mit Recht hervorhebt, zu den sprechtechnisch schwierigeren Sprachen; aber es gibt ohne Zweifel Sprachen, die noch wesentlich ungünstigere Vorbedingungen in sich bergen.

Dankbar sei hier eines Julius K n i e s e gedacht, des trefflichen Mitarbeiters Richard Wagners, der in dem Streben nach deutlichster Konsonantierung seine Schüler in der Bayreuther Stilschule bereits immer wieder auf die weiche, lockere Bildung der klingenden Konsonanten, im Interesse der deutlichen Vernehmbarkeit derselben hingewiesen hat.

Die so notwendige Erneuerung der deutschen Gesangkunst kann nur auf die Weise erfolgen, dass durch Pädagogen von Wissen und Können eine Generation von Sängern mit wirklicher Gesang-Kultur geschult und dadurch nicht nur der ideale Mozart- oder Schubert-Sänger, sondern vor allem der deutsche Belcanto-Sänger im Sinne Richard Wagners herangebildet wird.

G u t a c h t e n

Über den

" S c h m i t t s c h e n T o n "

von Dr. Hans Winckelmann(Hannover)

Die wertvollen und anregenden Ausführungen Winckelmanns verdienen grösste Beachtung, da sie mitten in das wichtigste und zugleich ungeklärteste Problem unserer Kunstpflege überhaupt eindringen. Sie sind diktiert von der klaren Erkenntnis des immer noch vorhandenen durchschnittlichen Tiefstandes unserer Gesangskultur und sie blicken von der hohen Warte der Einsicht in das, was uns nottut: auf Wege zur Neugestaltung. Als feiner Beobachter beklagt es Winckelmann mit Recht, dass bei unseren meisten Opernkräften, auch an den Bühnen höheren Ranges, anstelle von gesanglichem Können das blosse Stimm-Material sich breit macht. Er verweist auf die heute immer noch unerfüllte Forderung Richard Wagners nach dem idealen charakteristisch-deutschen Belcantosänger.

Wagner kam es darauf an, auf der Basis positiver gesanglicher Schulung, eine Generation von Bühnenkünstlern heranzubilden, die seiner schöpferischen Vorstellung entsprachen. Er hatte gehofft, in seinem Jugendfreunde, Friedrich Schmitt, welcher im Jahre 1854 seine " Grosse Gesangschule für Deutschland " herausgab, einen Mithelfer zur Hebung der Gesangskunst zu finden. Winckelmann greift die von Wagner an die Persönlichkeit Schmitts geknüpfte Hoffnung wieder auf und meint, dass durch eine Rückkehr zu dessen Grundsätzen der deutsche Belcanto-Sänger erstehen könnte. Wir glauben jedoch, dass ein solches Zurückgreifen auf eine Lehre, die viele Jahrzehnte hinter uns liegt, bedenklich ist, im vorliegenden Falle aber ganz besonders ungeeignet erscheint.

Friedrich

Friedrich S c h m i t t war auf Befürwortung Wagners an die Königliche Akademie der Tonkunst in München berufen worden, wo man auf Grund dieser Empfehlung grosse Hoffnungen auf ihn setzte. Es war also dem " Grob-Schmitt "-wie ihn Richard Wagner bei aller freundschaftlichen Gesinnung wegen seiner Schroffheit bezeichnete - Gelegenheit geboten, Wissen und Können an einer grösseren Anzahl von Schülern zu erproben, die gewiss nicht alle unbegabt oder widerspenstig gewesen sein werden. Befriedigende Resultate und selbst jene Scheinerfolge, welche sogar weniger hervorragende Gesangspädagogen bei aussergewöhnlich talentierten Sängern erzielen, blieben jedoch aus. Schliesslich wurde Schmitts Stellung unhaltbar, und man wurde an leitender Stelle seiner überdrüssig. Seine Anhänger, zu denen auch Müller-Bruno gehörte, suchen seine Misserfolge damit zu entschuldigen, dass er zu schroff und pedantisch gewesen sei und übersehen, dass sie dadurch das Bild von Schmitts pädagogischer Berufung nicht gerade günstiger gestalten. Weiter heisst es, Schmitt habe es nicht verstanden, das Vertrauen seiner Schüler zu gewinnen. Dieses Misstrauen ist angesichts mancher seiner Lehren einigermassen verständlich.

Eine Beschäftigung mit den Ansichten Schmitts an Hand seiner erwähnten " Grossen Gesangschule für Deutschland " erweist, dass seine Lehren von sehr verschiedenem Werte sind und zu keinem grossen Teile abgelehnt werden müssen. Unsere stimmwissenschaftliche Erkenntnis hat seit Schmitt ganz neue Ausblicke gewonnen. Man muss den Unterschied zwischen der Stimmwissenschaft von heute und zur Zeit Schmitts sich ebenso einschneidend vorstellen, wie etwa die Kunst des Mediziners vor 70 Jahren und heute. Ein Zurückgreifen auf Schmitt ist daher an

sich

sich schon ebenso ungeeignet wie die von manchen empfohlene Rückkehr zu den alten Jtalienern.

Es können hier nur einzelne Beispiele der Schmittschen Jdeen angeführt werden . Seine Atemtechnik mit festgespannten Muskeln des Unterleibes und stark gehobener Brust, seine ganz einseitige und längst als unzweckmässig erkannte Bevorzugung des Vokals " a " (mit der speziellen Pflege der Silbe la "), seine übertriebene Anwendung des hohen Brustregisters, haben starke Bedenken hervorgerufen. Die Art seines ausgesprochen hellen Tonansatzes hat mehr Ablehnung als Beifall gefunden. Charakteristisch für den " Grob-Schmitt " ist folgender Satz:

" Die Lehre vom dunklen Ansatz, welcher durch Hinab- "
" drücken des Kehlkopfes entstehen soll, ist die nichts- "
" würdigste, welche unter der Sonne gepredigt wurde, weil "
" sie die Gesundheit des Schülers zugrunderichtet und das "
" musikalische Gefühl verletzt ".

Selbstverständlich kann man sich in genau so verdammender Form über den flachen, grellen, übertrieben hellen und ordinären Ton äussern.

Auch seine Ansichten in der Registerfrage erscheinen überholt. Unsere besten stimmwissenschaftlichen Autoren (etwa Nadoleczny und Hugo Stern usw.) haben den Registerbegriff überzeugend präzisiert und die Unterscheidung und Verschmelzung der Register bei einem lückenlosen, einheitlichen Stimmaufbau als fundamentale Notwendigkeit dargetan. Schmitt dagegen will " den Popanz der Register " verjagen und erkennt nur ein Register an: das Brustregister,und behauptet, " der Mechanismus der echten Tonbildung dürfe sich niemals ändern". Wir wissen jedoch heute, dass jedes Register seinen besonderen Mechanismus hat, der sich wissenschaftlich wie akustisch exakt feststellen lässt, wobei die innige Register-Vereinigung durch das leicht verständliche Prinzip der verschmelzenden amphoteren Töne eine wichtige Rolle spielt.

spielt. Als " einzige Ausnahme " gegenüber dem Brustregi-
ster lässt Schmitt das Falsett-Register gelten. Bekannt ist,
das gerade dies meistenteils abgelehnt wird, (z. b. von
Scheidemantel, der es als einen zu beseitigenden " Wechsel-
balg" bezeichnet). Schmitt äussert sich jedoch, unter spe-
zieller Bezugnahme auf die Tenorstimmen:

"....nicht nur, dass ein ausgebildetes Falsett wun-"
"derschön klingt, sondern der Besitzer wird auch in"
"den Stand gesetzt, ohne Anstrengung in den höchsten"
" Lagen, und zwar ausdauernd sich zu bewegen, wodurch"
" er seine Gesundheit schon und seine Stimme viele Jah-"
" re frisch erhält".

Weiterhin z. B. sollen wir nach Schmitt beobachten, dass die
Kehle nach der Höhe hin steigt. Wir wissen aber längst, wie
verderblich eine solche Anweisung ist, dass vielmehr sich
unser funktionelles Streben im Jnteresse eines kultivierten
sicheren Tones in umgekehrter Richtung bewegen muss, (natürlich
ohne Herunterdrücken, gegenüber der naturalistischen Tendenz
des Kehlkopfes, nach der Höhe hin eine zu starke Exkursion
auszuführen). Kopfschütteln muss auch die folgende Anweisung
für die Höhe hervorrufen:

"Das erste Erfordernis, die hohen Töne gut und ohne An-"
"strengung zu geben ist: den Mund weit zu öffnen und die"
"Zunge ganz flach vorzustrecken".

Abgesehen von den sachlichen Bedenken gegen Friedrich Schmitt
ist ein Zurückgreifen auf den Schmittschen Ton schon aus dem
Grunde kaum durchführbar, weil dieser nicht mehr feststellbar
ist, wofern er überhaupt als etwas Charakteristisches existiert
hat. Man kann von einem " Caruso-Ton " als etwas einzigartig
Schönem sprechen, ebenso etwa für die deutsche Sprache von
dem Tone Messchaerts. Doch glauben wir nicht, dass im Sinne
dieser

dieser Vorbilder von einem Schmittschen Ton die Rede sein kann.

Das Wesentliche an den ausgezeichneten und beherzigenswerten Darlegungen Winckelmanns ist nicht sein Hinweis auf den Schmittschen Ton, sondern seine Forderung, dass eine Neu-orientierung der Gesangspädagogik nottut, um zu dem Typus des idealen deutschen Sängers zu gelangen , welcher der schöpferischen Vorstellung Wagners entsprach.

Die Schwierigkeit für den zeitgemässen Gesangspädagogen liegt auf 2 Gebieten: zunächst muss er sich in dem Chaos der widerspruchsvollen Resultate und Hypothesen der Gesangswissenschaft kritisch zurechtfinden, sodann die selten anzutreffende Fähigkeit des funktionellen Hörens erwerben., was nur durch langjährige Uebung möglich ist. Erst eine auf den zwei genannten Fundamenten aufgebaute Pädagogik könnte restlos den erwähnten Forderungen Richard Wagners entsprechen.

Zu den wichtigsten Kapiteln gehört auch die Sprechtechnik. Die Gesangspädagogen müssten erkennen, dass eine ausdrucksvolle und deutliche Aussprache - auch in der deutschen Sprache- nicht im Gegensatz zu einer idealen Kantilene steht. Der Deklamationsunterricht bleibt meistenteils in dilettantischer Oberflächlichkeit stecken, statt in das Wesen der eigentlichen Sprechtechnik einzudringen. Die jungen Sänger müssten vor allen Dingen darauf hingewiesen werden, dass Singen und Deklamieren im phonetischen Sinne im Grunde genommen das gleiche ist. Die Wege, welche eine auf tieferem Erkennen fussende Pädagogik der Sprechtechnik zu wandeln hätte, können hier nur angedeutet werden. Der Klang müsste metallische Durchschlagskraft in den vorderen oberen Teilen des Kopfes gewinnen und mit richtiger Muskeltätigkeit gebildet

bildet werden, d. h. vor allen Dingen mit Einbeziehung gewisser höherer Gesichtsmuskeln. Resonanz des Tones wie auch die mit ihm Hand in Hand gehende bewusste Muskeltätigkeit des Aussprechens müssen also eine gewisse Hochfassung erfahren. Diese Sprechtechnik darf nicht gewaltsam mit verpressten Muskeln geübt werden, sondern sie hat elastisch vor sich zu gehen. Von ausschlaggebender Bedeutung ist es, dass die Klangmasse nicht zu tief gelagert ist, nicht im Halse steckt (wie dies zum Teil für ganze Völker zutrifft) wobei häufig die Muskeltätigkeit des Sprechens eine ganze Schicht zu tief ausgeführt wird, indem die Hals- und Kehlkopfmuskeln, ja sogar der Kaumuskel hemmend verwandt werden . Unzählige Menschen sprechen dick und schwer, ausgesprochen kehlig, besonders wenn sie wichtig oder gar feierlich reden wollen, fühlen sich vollkommen wohl dabei und merken nichts von diesem Unfug, ebensowenig wie ihre Umgebung.

Zur Ehrenrettung Schmitts und als Beispiel für gewisse gute Ideen bei ihm sei erwähnt, dass er für die eben gekennzeichnete hohe Resonanzlagerung eintritt, von der Wichtigkeit der Stirnhöh-len -Resonanz und von einem Druck im Kopf, im Gegensatz zu einem Druck im Halse spricht. Es gibt Völker, die von vornherein zu guter Sprechtechnik neigen und umgekehrt. Die Italiener sind uns gewiss nicht an Wissen und Können in Sprechtechnik und Stimmbildung überlegen, aber sie haben besonders glückliche Anlagen dafür. Ihre schon im gewöhnlichen Leben sich äussernde Lebhaftigkeit der Sprache, die gehobene Stimme, mit der sie meistenteils sprechen, führen unwillkürlich zu der genannten hohen frei aufleuchtenden Resonanzlagerung statt kehliger Hemmung und zu einer lebhafteren in den höheren Gesichtsmuskeln ver-

laufenen

laufenen Aktivität der Aussprache. Das Deutsche gehört, wie Winckelmann mit Recht hervorhebt, zu den sprechtechnisch schwierigeren Sprachen; aber es gibt ohne Zweifel Sprachen, die noch wesentlich ungünstigere Vorbedingungen in sich bergen.

Dankbar sei hier eines Julius K n i e s e gedacht, des trefflichen Mitarbeiters Richard Wagners, der in dem Streben nach deutlichster Konsonantierung seine Schüler in der Bayreuther Stilschule bereits immer wieder auf die weiche, lockere Bildung der klingenden Konsonanten, im Interesse der deutlichen Vernehmbarkeit derselben hingewiesen hat.

Die so notwendige Erneuerung der deutschen Gesangkunst kann nur auf die Weise erfolgen, dass durch Pädagogen von Wissen und Können eine Generation von Sängern mit wirklicher Gesang-Kultur geschult und dadurch nicht nur der ideale Mozart- oder Schubert-Sänger, sondern vor allem der deutsche Belcanto-Sänger im Sinne Richard Wagners herangebildet wird.

Professor J.v.Rantz-Brockmann Berlin, den 29.April 1935.

-----ooOoo-----

Gutachten über den „schmittchen Ton" v. Dr. Hans Winkelmann (Hannover)

Dr. Hans W i n k e l m a n n

Ueber die Unzulänglichkeit unserer Gesangskultur

und den Schmittschen Ton !

Die wertvollen und anregenden Ausführungen Winkelmann's verdienen grösste Beachtung, da sie mitten in das wichtigste und zugleich ungeklärteste Problem unserer Kunstpflege überhaupt hineindringen. Sie sind diktiert von der klaren Erkenntnis des immer noch vorhandenen durchschnittlichen Tiefstandes unserer Gesangskultur und sie blicken von der hohen Warte der Einsicht in das, was uns nottut: auf Wege zur Neugestaltung. Als feiner Beobachter beklagt es Winkelmann mit Recht, dass bei unseren meisten Opernkräften, auch an den Bühnen höheren Ranges, anstelle von gesanglichem Können das blosse Stimmaterial sich breit macht. Er verweist auf die heute immer noch unerfüllte Forderung Richard Wagner's nach dem idealen charakteristisch-deutschen Belcantosänger, den er bei der Interpretation seiner Bühnengestalten meistenteils schmerzlich als gepeinigter Genius vermisst hat. Wie genial der grosse Dichter-Komponist als Schöpfer eines ganz neuen Stiles und einer ganz neuen musikalischen Gedankenwelt im visionären Erschauen dieser Gestalten gewesen ist, dass ist bekannt. Weniger bekannt ist, wie schöpferisch er auch war, als ihm hierfür ein neuer Typus von idealem deutschen Sänger vorschwebte, der mit vollendeter Tonschönheit und lückenlosgebundenem Kantilenegesang eine deklamatorisch ausschöpfende, plastisch wirksame und genau verständliche Aussprache verbinden sollte. Offenbar hatte Wagner eine ganz klare Vorstellung von Können und Kultur eines vorbildlichen deutschen Sängers. Bei den ihm zu Gebote stehenden Bühnenkünstlern fand er diese Forderung meist nur unvollkommen verwirklicht. Die

./.

Die unerfüllte ideale Forderung Richard Wagner's liegt nach Winkelmann ~~in der Schwierigkeit~~ der deutschen Sprache ~~und in ihr~~ in der mangelnden Eignung sie, wie etwa die italienische Sprache bei deutlicher Aussprache, in den Kantilenefluss zu verschmelzen. Die wenigen glücklichen Ausnahmen hatten offenbar den Charakter von Zufallserscheinungen, wie etwa der unvergleichliche Meistersänger Franz B e t z, ein Belkantist, der mit schönem und grossem Ton eine überzeugende deutsche Deklamation verband. Dass Wagner ein Stimmverderber sei und von Gesang nichts verstand ist ein Märchen, über dessen Unrichtigkeit ich mich bereits in der Zeitschrift "Das Theater" (Jahrgang 1933 Februar/März-Heft) unter dem Titel "Wagner -ein Stimmverderber ?" ausführlich geäussert habe. Richard Wagner war, wie Winkelmann hervorhebt, bis in die letzte Zeit seines Lebens mit dem Problem des deutschen Belcanto, der restlosen Vereinigung von Ton und Wort beschäftigt.

Absatz

Wagner kam es darauf an
Vor allem galt es ihm ~~anstelle~~ einzelner mehr oder minder unbefriedigender Zufallserscheinungen, auf der Basis positiver gesanglicher Schulung, eine ~~wirkliche~~ Generation von Bühnenkünstlern heranzubilden, die seiner schöpferischen Vorstellung ~~entspräche~~ seiner. ~~Richard Wagner~~ er hatte gehofft, in seinem Jugendfreunde Friedrich Schmitt, welcher im Jahre 1854 seine "Grosse Gesangschule für Deutschland" herausgab, einen Mithelfer ~~in seinen Idealen~~ zur Hebung der Gesangskunst zu finden. Winkelmann greift die von Wagner an die Persönlichkeit Schmitt's geknüpfte Hoffnung wieder auf und meint, dass ~~sich~~ durch eine Rückkehr zu dessen Grundsätzen ~~[jetzt endlich] diese Hoffnung Wagner's wird~~ realisieren lassen ~~und~~ der deutsche Belcanto-Sänger erstehen ~~werde~~ könnte. Ich glaube, wir jedoch

jedoch, dass ein solches Zurückgreifen auf eine Lehre, die viele Jahrzehnte hinter uns liegt, ~~in jedem Falle~~ bedenklich ist, im vorliegenden Falle aber ganz besonders ungeeignet erscheint.

Friedrich S c h m i t t war auf Befürwortung Wagner~~'s~~ an die Königliche Akademie der Tonkunst in München berufen worden, wo man auf Grund dieser Empfehlung grosse Hoffnungen auf ihn setzte. Es war also dem "Grob~~-~~Schmitt", wie ihn Richard Wagner wegen seiner Schroffheit, ~~trotz~~ bei aller freundschaftlichen Gesinnung bezeichnete, Gelegenheit geboten, Wissen und Können an einer grösseren Anzahl von Schülern zu erproben, die gewiss nicht alle unbegabt oder widerspenstig gewesen sein werden. Befriedigende Resultate ~~xxxxxx jedoch xxx~~ und selbst jene Scheinerfolge, welche sogar ~~schwächere~~ hervorragende Gesangspädagogen bei aussergewöhnlich talentierten Sängern erzielen, blieben jedoch aus. Schliesslich wurde seine Stellung unhaltbar, und man wurde an leitender Stelle seiner überdrüssig. Seine Anhänger, zu denen auch Müller-Bruno gehörte, ~~rechtfertigen~~ suchen seine Misserfolge damit, dass er zu schroff und pedantisch gewesen sei, ~~Sie~~ übersehen, dass sie hierdurch das Bild ~~über~~ von Schmitt's pädagogischer Berufung nicht gerade ~~nur noch~~ günstiger ~~beeinflussen~~. ~~Auch~~ Weiter heisst es, ~~er~~ Schmitt habe es nicht verstanden, das Vertrauen seiner Schüler zu gewinnen. Dieses Misstrauen ist angesichts mancher seiner Lehren einigermassen verständlich, worauf ich noch zurückkommen will. Auch heisst es, er sei nicht geschäftstüchtig gewesen. Wie kann man das aber in Verbindung bringen mit den Misserfolgen bei seinen zahlreichen Akademieschülern ? Es gelang ihm, mehrere angesehene Bühnenkünstler für sich zu interessieren, die sich dann begeistert über seinen Unterricht

terricht äusserten. Wem es bekannt ist, wie wenig Urteilskraft und Sachlichkeit die Stimmgewaltigen, ja auch die Hochbegabten an der Bühne vielfach besitzen, zumal auch in Fragen der Tonbildung, kann sich dadurch wenig überzeugen lassen. Man braucht beispielsweise nur einmal Revue passieren zu lassen, welche fragwürdigen Gesangskapazitäten etwa in den letzten 20 oder 30 Jahren in Berlin aufgetaucht sind, grösste Begeisterung bei bekannten Bühnenkünstlern im Unterricht hervorriefen, um dann nach wenigen Jahren allgemein als gänzlich unzulänglich erkannt und abgelehnt zu werden. Die Zuverlässigkeit seiner Stimmbildungslehre erweist ein Gesangsmeister erst dann, wenn er sie in Dutzenden von ehrlichen Erfolgen -nicht vorgetäuschten Scheinerfolgen- bewiesen hat als Resultat eines systematischen und sorgfaltigen Stimmaufbaues. Dieser Meister müsste ausserdem sogar noch beweisen, dass diese zahlreichen von ihm ausgebildeten Stimmen in ihrer öffentlichen Berufstätigkeit, die wohl meist auf dem Gebiete des Opernsanges liegen wird, standhalten, ja von Jahr zu Jahr weiter aufblühen. Winkelmann sagt denn auch,"der Grob-Schmitt nun damals hätte eine grosse historische Aufgabe erfüllen können, nicht nur dem Meister ein entscheidender Helfer zu werden, sondern eine deutsche Gesangskultur mitzugründen". Wir wollen hinzufügen, dass er dieser Gelegenheit und dieser Aufgabe nicht entsprochen hat, ohne über die Gründe hierfür weiter zu rechten.

Eine Beschäftigung mit den Ansichten Schmitts, ~~etwa~~ an Hand seiner erwähnten "Grossen Gesangschule für Deutschland" erweist ~~dann auch~~, dass ~~dieselben~~ seine Lehren von sehr verschiedenem Werte sind, und ~~ja~~ zu einem grossen Teile abgelehnt werden müssen.

Vorher aber sei darauf hingewiesen, dass unsere stimmwissenschaftliche

liche Erkenntnis seit Schmitt ganz neue Ausblicke gewonnen ~~hat~~. Die zahlreichen Forschungsresultate haben ihren Niederschlag in ~~einer~~ zu ganz gewaltigem Umfange angewachsenen Literatur gefunden. Man muss ~~auch~~ den Unterschied der Stimmwissenschaft von heute und ~~ihres Niveaus~~ zur Zeit Schmitt's ~~sich~~ ebenso einschneidend vorstellen, wie etwa die Kunst des Mediziners vor 70 Jahren und heute. ~~Bei allem Respekt vor dem ehrlichen Wollen und Streben Schmitt's müssen wir seine Ansichten zum grossen Teile zunächst einmal als veraltet bezeichnen.~~ Ein Zurückgreifen auf Schmitt ist daher an sich schon ebenso ungeeignet wie die von manchen empfohlene Rückkehr zu den alten Italienern, ~~zu denen sich übrigens auch Schmitt in ausgesprochenen Gegensatz stellte~~. Bei Schmitt finden wir bereits ohne Zweifel eine Reihe guter Ideen, andere derselben sind jedoch recht bedenklich, abgesehen davon, dass Selbstverständlichkeiten, die ~~nur~~ jeder durchschnittliche Gesanglehrer sagen könnte, zu breit und zu wichtig vorgeführt werden. Es können hier nur einzelne Beispiele ~~herausgegriffen~~ werden. Seine Atemtechnik mit festgespannten Muskeln des Unterleibes und stark gehobener Brust, seine ganz einseitige und längst als unzweckmässig erkannte Bevorzugung des Vokals "a" (mit der speziellen Pflege der Silbe la"), seine übertriebene Anwendung des hohen Brustregisters, haben starke Bedenken hervorgerufen. Die Art seines ausgesprochen hellen Tonansatzes hat mehr Ablehnung als Beifall gefunden. Charakteristisch für den "Grob-Schmitt" ist folgender Satz:

"Die Lehre vom dunklen Ansatz, welcher durch Hinabdrücken"
"des Kehlkopfes entstehen soll, ist die nichtswürdigste",
"welche unter der Sonne gepredigt wurde, weil sie die"
"Gesundheit des Schülers zugrunderichtet und das musika-"
"lische Gefühl verletzt".

Selbstverständlich

Selbstverständlich kann man sich in genau so verdammender Form über den flachen, grellen, übertrieben hellen und ordinären Ton äussern. Auch seine Ansichten in der Registerfrage erscheinen ~~nie unrichtig bezw~~. überholt. Unsere besten stimmwissenschaftlichen Autoren (etwa Nadoleczny und Hugo Stern usw.) haben den Registerbegriff überzeugend präzisiert und die Unterscheidung und Verschmelzung der Register bei einem lückenlosen, einheitlichen Stimmaufbau als fundamentale Notwendigkeit dargetan. Schmitt dagegen will "den Popanz der Register" verjagen und erkennt nur ein Register an: das Brustregister, und behauptet, "der Mechanismus der echten Tonbildung dürfe sich niemals ändern". Wir wissen jedoch heute, dass jedes Register seinen besonderen Mechanismus hat, der sich wissenschaftlich wie akustisch exakt feststellen lässt, wobei die innige Register-Vereinigung durch das leicht verständliche Prinzip der verschmelzenden emphoteren Töne eine wichtige Rolle spielt. Als "einzige Ausnahme" gegenüber ~~seinem ausschliesslichen~~ dem Brustregister lässt ~~er~~ Schmitt das Falsett-Register gelten. Bekannt ist, dass gerade dies meistenteils abgelehnt wird, ~~so~~ (z.B. von Scheidemantel) als ein zu beseitigender "Wechselbalg" bezeichnet ~~wird~~. Schmitt äussert sich jedoch, unter spezieller Bezugnahme auf die Tenorstimmen:

> "...nicht nur, dass ein ausgebildetes Falsett wunderschön"
> "klingt, sondern der Besitzer wird auch in den Stand gesetzt",
> "ohne Anstrengung in den höchsten Lagen, und zwar ausdauernd"
> "sich zu bewegen, wodurch er seine Gesundheit schont und
> "seine Stimme viele Jahre frisch erhält".

Weiterhin z.B. sollen wir nach Schmitt beobachten, dass die Kehle nach der Höhe hin steigt. Wir wissen aber längst, wie verderblich eine solche Anweisung ist, dass vielmehr sich unser funktionelles Streben im Interesse eines kultivierten sicheren

Tones

Tones in umgekehrter Richtung bewegen muss, (natürlich ohne Herunterdrücken, gegenüber der naturalistischen Tendenz des Kehlkopfes, nach der Höhe hin eine zu starke Exkursion auszuführen). Kopfschütteln muss auch die folgende Anweisung für die Höhe hervorrufen:

> "Das erste Erfordernis, die hohen Töne gut und ohne An-"
> "strengung zu geben ist: den Mund weit zu öffnen und die"
> "Zunge ganz flach vorzustrecken".

~~Wer bei solchen~~ Lehren das mangelnde Vertrauen seiner Schüler ~~wirklich so unerklärlich~~ ? Abgesehen von den sachlichen Bedenken gegen Friedrich Schmitt ist ein Zurückgreifen auf den Schmitt'schen Ton schon aus dem Grunde kaum durchführbar, weil dieser ~~letztere~~ nicht mehr feststellbar ist, wofern er überhaupt als etwas Charakteristisches existiert hat. Man kann von einem "Caruso-Ton" als etwas einzigartig Schönem sprechen, ebenso etwa für die deutsche Sprache von dem Tone Messchaerts. ~~Ich~~ glaube nicht, dass ~~man~~ im Sinne dieser Vorbilder von einem Schmitt'schen Ton ~~sprechen kann~~ die Rede sein kann.

Das Wesentliche an den ausgezeichneten und beherzigenswerten Darlegungen Winkelmanns ist ~~je~~ auch nicht ~~der~~ sein Hinweis auf den Schmitt'schen Ton, ~~auf den er nur kurz hinweist~~, sondern seine ~~nähere Begründung dafür~~ Forderung, dass ~~uns~~ eine ~~durchgreifende~~ Neu-Orientierung der Gesangspädagogik ~~nottut~~, um ~~endlich~~ zu dem Typus des idealen deutschen Sängers zu gelangen, welcher der schöpferischen Vorstellung Wagners entspricht. Dass in den letzten Jahren eine auf gesangspädagogischem Wissen und Können fundamentierte Erneuerung der Gesangskunst entstanden ist, dass ist für den sachkundigen Beobachter unverkennbar. Auch wird derjenige, welcher einige Jahrzehnte zurückblickt, eine langsam vor sich gehende Verfeinerung des Geschmacks und der Besserung des Urteils feststellen können

und dies trotz zahlreicher schwerer Entgleisungen und kompromittierender Rückfälle in Gesangsbarbarei. Die Schwierigkeit für den ~~im besten Sinne des Wortes~~ modernen Gesangspädagogen liegt auf 2 Gebieten: ~~Einmal~~ muss er sich in den Chaos der widerspruchsvollen Resultate und Hypothesen der Gesangswissenschaft kritisch zurechtfinden, hierbei dürfen wir feststellen, dass es der Erneuerung der Gesangskunst gelungen ist, zu klaren Linien und einer harmonischen Systematik zu gelangen. Sodann muss ~~sich der Gesangspädagoge~~ die ~~zunächst noch recht~~ seltene Fähigkeit des funktionellen Hörens erwerben, ~~welche in hervorragendem Masse~~ Talent, Unterweisung und langjährige Uebung erfordert. Nur diese Fähigkeit ermöglicht es dem Pädagogen, dem Schüler sicher und in verhältnismässig kurzer Zeit von seinen Fehlern zu befreien und ihm eine wirkliche Gesangskultur zu übermitteln. Erst eine auf den ~~beiden~~ genannten Fundamenten aufgebaute Pädagogik könnte restlos den ~~genannten idealen~~ Forderungen Richard Wagner's entsprechen, ~~wie sie~~ ja von Winkelmann in so verdienstvoller Weise nachdrücklich wieder aufgenommen worden sind. ~~Eines der~~ wichtigsten Kapitel ~~hierbei ist~~ die ~~spezielle~~ Sprechtechnik. Die Gesangspädagogik müsste erkennen, dass eine ausdrucksvolle und deutliche Aussprache – auch in der deutschen Sprache – nicht im Gegensatz zu einer idealen Kantilene steht. Der Deklamationsunterricht bleibt meistenteils in dilettantischer Oberflächlichkeit stecken, statt in das Wesen ~~einer~~ der eigentlichen Sprechtechnik einzudringen. Die jungen Sänger müssten vor allen Dingen ~~einmal~~ darauf hingewiesen werden, dass Singen und Deklamieren im phonetischen Sinne gesprochen, im Grunde genommen das gleiche ist. ~~Hier~~ wäre in erster Linie an eine höhere Art von Sprechtechnik zu denken, an eine Kunst der Deklamation

Deklamation, wie sie vor allem bei unseren klassischen Tragödien Erfordernis wäre. Bei einer Aufführung der "Iphigenie auf Tauris" von Goethe ~~stellte ich auch~~ konnte sogar bei sogenannten Prominenten statt edlen ausdrucksfähigen sprachlichen Könnens fanatisches Schreien mit kehligem und verpresstem Charakter fest. Die Wege, welche eine auf tieferem Erkennen fussende Pädagogik der Sprechtechnik zu wandeln hätte, ~~kann ich hier~~ kann hier nur andeuten. Der Klang müsste ~~z.B. von verderblichen Fesseln befreit~~, metallische Durchschlagskraft in den vorderen oberen Teilen des Kopfes (~~Hohlen wie~~ knöcherner Masse) gewinnen und ~~müsste zweitens~~ mit richtiger Muskeltätigkeit gebildet werden, d.h. vor allen Dingen mit Einbeziehung gewisser höherer Gesichtsmuskeln. Resonanz des Tones wie auch die mit ihm Hand in Hand gehende bewusste Muskeltätigkeit des Aussprechens müssen also eine gewisse Hochfassung erfahren. Diese Sprechtechnik darf nicht gewaltsam mit verpressten Muskeln, sondern ~~absolut~~ elastisch ~~Erfordernisse, die wir sehr selten verwirklicht sehen und hören~~ vor sich gehen. ~~Bei der Frage nach einer positiven Verbesserung der Sprechtechnik ist also~~ von ganz ausschlaggebender Bedeutung, dass die Klangmasse nicht zu tief gelagert ist, nicht im Halse steckt, wie dies ~~teilweise~~ für ganze Völker ~~charakteristisch ist~~, wobei ~~dann auch~~ die Muskeltätigkeit des Sprechens eine ganze Schicht zu tief ausgeführt wird, indem die Hals- und Kehlkopfmuskeln, ja sogar der Kaumuskel hemmend verwandt ~~wird~~. Unzählige Menschen sprechen dick und schwer, ausgesprochen kehlig, besonders wenn sie wichtig oder gar feierlich reden wollen, fühlen sich vollkommen wohl dabei, ~~merken~~ nichts von diesem Unfug, ihre Umgebung ~~meist ebensowenig~~. ~~Hier~~ sei daran erinnert, dass einige wohl informierte Gesanglehrer davon sprechen, dass der Ton (also auch

auch der deklamatorische Sprechklang) vor allen Dingen zwischen Augen und Nase gefühlt werden müsse. Zur Ehrenrettung Schmitts und als Beispiel für gewisse gute Ideen bei ihm sei erwähnt, dass er für die eben gekennzeichnete hohe Resonanzlagerung eintritt, von der Wichtigkeit der Stirnhöhlen-Resonanz spricht und ~~vvv~~einem Drucke im Kopfe, im Gegensatz zu einem Druck im Halse. Es gibt Völker, die von vornherein zu guter Sprechtechnik neigen und umgekehrt. Die Italiener sind uns gewiss nicht an Wissen und Können in Sprechtechnik und Stimmbildung überlegen, aber sie haben besonders glückliche Anlagen ~~zum Richtigen~~ dafür. Ihre schon im gewöhnlichen Leben sich äussernde Lebhaftigkeit der Sprache, die gehobene Stimme, mit der sie meistenteils sprechen, führen unwillkürlich zu der genannten hohen frei aufleuchtenden Resonanzlagerung statt kehliger Hemmung und zu einer lebhafteren in den höheren Gesichtsmuskeln verlaufenen Aktivität der Aussprache, ~~überhaupt zu einer adäquateren Muskelkoordination gegenüber der Neigung vieler Völker~~ zu halsiger, tiefgelagerter, schwerfälliger ~~und gewaltsamer Muskelarbeit, die wiederum den erwähnten dumpfen, klangarmen, kehligen~~ Ton unterstützt. Das Deutsche gehört, wie Winkelmann mit Recht hervorhebt, zu den sprechtechnisch schwierigeren Sprachen; aber es gibt ohne Zweifel Sprachen, die wesentlich ungünstigere Vorbedingungen in sich bergen. Friedrich Schmitt sagt irgendwo in seiner apodiktischen Weise, die deutsche Sprache sei die schwierigste von allen. Das ist gewiss nicht richtig. Ein kundiger Gesanglehrer wird die Textstudien zunächst als reine Sprechübungen mit besonderer Sorgfalt und genauester technischer Durchdringung ausführen lassen; das wäre dann sogar eine Vorbereitung für den idealen Ton von schwebendem und weich

metallischem

metallischem Klang derartig durchgebildet, dass er in allen Lagen und bei allen Vokal-Nuancen eine einheitliche homogene Klangmasse wie aus einem Guss darstellt. Erwähnt sei noch, dass schon der gesprochene Ton bei dramatischeren Akzenten des metallischen Brustbeiklanges bedarf, bei Männerstimmen immer, dann aber auch bei tieferen Frauenstimmen. Vor allen Dingen ist auch in der deutschen Deklamation das harte verpresste, gestossene Konsonantieren zu vermeiden. Hier sind die Italiener z.B. von Haus aus wieder im Vorteil, da sie auch bei lebhaftem Ausdruck weniger Neigung haben zu den eben genannten Fehlern. Dankbar sei hier eines Julius K n i e s e gedacht, des trefflichen Mitarbeiters Richard Wagners, der in dem Streben nach deutlichster Konsonantierung seine Schüler in der Bayreuther Stilschule bereits immer wieder auf die weiche, lockere Bildung der klingenden Konsonanten, im Interesse der deutlichen Vernehmbarkeit derselben hingewiesen hat.

Die erwähnte Erneuerung der Gesangskunst trägt bereits ihre Früchte. Wir verdanken dieser Neu-Orientierung eine ganze Reihe jüngerer tüchtiger Künstler, die den Anforderungen eines deutschen Belcanto-Gesanges, wie er Winkelmann im Sinne Wagners vorschwebt, entsprechen. Die Erneuerung der Gesangskunst muss eine ganze Reihe von Hindernissen überwinden. Hierher gehört auch die teilweise Indolenz und Unsachlichkeit in den ausschlaggebenden Berufsgruppen. In ihnen herrscht ausserdem vielfach eine Urteilslosigkeit, die nicht schwarz von weiss unterscheiden kann, zumal bei der prinzipiellen Unterscheidung zwischen Gesangskultur und ~~sagen wir ruhig~~ Gesangsbarbarei.

Gerne würde ich im Sinne der genannten Neu-Orientierung der Gesangspädagogik eine Reihe von jüngeren Künstlern anführen,

Die so notwendige Erneuerung der deutschen Gesangkunst kann nur auf die Weise erfolgen, dass durch Pädagogen von Wissen und Können eine Generation von Sängern, mit wirklicher Gesangstechnik geschult und dadurch nicht nur der ideale Mozart- oder Schubert-Sänger, sondern vor allem der deutsche Belcanto-Sänger im Sinne Richard Wagners herangebildet wird.

anführen, die auf die gekennzeichnete Art und Weise geschult worden sind, doch würde mir hierbei der Vorwurf einer Propaganda für meine pädagogischen Ansichten gemacht werden können. Nur, damit ich verstanden werde, will ich ein Beispiel herausgreifen, den bekannten Münchener Kammersänger Hans Hermann N i s s e n, der sich in den letzten Jahren zu einem der grössten Gesangskünstler von internationaler Bedeutung entwickelt hat und neben seiner prachtvollen Stimme über eine Gesangskultur im beschriebenen Sinne verfügt. Bei seinen Gastspielen in Amerika schrieb eine dortige führende Fachzeitschrift er sei endlich einmal ein "Telramund" der nicht brülle sondern die Deutlichkeit und dramatische Ausdruckskraft in der deutschen Sprache mit Tonschönheit und Kantilenegesang verbände. Im Gegensatz zu einer solchen Gesangskultur behandeln gerade im Fache des Helden-Baritons mehrere bekannte Bühnenkünstler, die ebenfalls über gewaltiges Material und schauspielerische Begabung verfügen, ihre Anlagen durchaus unkünstlerisch und antiwagnerisch, indem sie barbarisch brüllen und gerade in der von Wagner verurteilten Weise deklamatorisch stossen und zerstückeln. Auch im Spiel sind sie mehr auf routinierte Effekthascherei als auf innere Wahrheit und Respekt vor dem Kunstwerk eingestellt. Die es angeht, sollten mehr Mut und Sachkenntnis aufbringen, indem sie gegen eine solche Sorte von antiwagnerischer Pseudokunst Front machen.

Sehr bedauerlich wäre es, wenn die eindringlichen Ausführungen Winkelmann's ungehört verhallen würden. Notwendig ist, dass ein Mittelpunkt für eine spezielle deutsche Gesangskultur geschaffen würde, um für ein richtiges Verständnis wagnerischen Gesanges zu werben. Es würde sich empfehlen, eine "Richard-Wagner-

Akademie"

Akademie" für den deutschen Belcanto-Gesang zu schaffen. Das wäre eine des neuen Deutschen Reiches und seiner Gesinnung würdige Tat. Dieselbe müsste aus dem Getriebe der üblichen Musik-Bildungs-Institute herausgehoben sein. Es geht dort vielfach recht antiwagnerisch zu, wenn wir von den üblichen die Regel bestätigenden Ausnahmen absehen. Es wird gebrüllt und immer wieder gebrüllt und man überhört gerne die drei gewöhnlichen grossen Gesangskatastrophen, das harte Forcieren, das Tremolieren und das Unreinsingen, um von anderen Schönheitsfehlern, wie dem genäselten, dem gaumigen und dem kehligen Tone gar nicht zu reden. Zeigt der Brüller dann noch etwas schauspielerische Anlage, steht er auch im Musikalischen seinen Mann, so betrachtet man ihn vielfach als bühnenreif. Von den zahlreichen Fällen des mehr oder minder baldigen Versagens wird dann vorsichtig geschwiegen. Es müsste also eine Pflanzstätte wirklicher Gesangskultur geschaffen werden, ein Muster-Institut, an dem sich vor allen Dingen immer wieder der gute Geschmack von neuem orientieren kann. Es müsste hier durch Pädagogen von Wissen und Können eine Generation von Sängern mit wirklicher Gesangskultur systematisch herangebildet werden, die neben allen übrigen Stilarten auch ganz besonders den deutschen Belcanto-Sänger im Sinne Richard Wagner's verwirklicht. In diesem Zusammenhange muss ich der Lehren gedenken, die mir Frau Cosima Wagner in faszinierender Interpretation des Geistes ihres verewigten Mannes übermittelte. Sie sagte immer wieder, man müsse ihn mit der gleichen lückenlosen Kantilene und Tonschönheit singen wie die grossen italienischen Komponisten. Auch auf diese in dieser Beziehung herrschenden Irrtümer habe ich in meinem ausführlicheren Artikel in der Zeitschrift "Das Theater"

(Jahrgang

(Jahrgang 1933 Februar/März-Heft) aus unmittelbarster Erkenntnis schöpfend hingewiesen. Wagner gehörte gerade, wie ich schon erwähnte, zu den Opernkomponisten, die mit grösstem und liebevollstem Verständnis für die menschliche Stimme komponiert haben, einem Verständnis das vielen seiner Epigonen in erschreckender Weise abgeht. In meinem eben erwähnten Artikel habe ich nachdrücklich darauf hingewiesen, dass die wagnerischen Gestalten, soweit sie von ausgesprochen heldenhaftem Charakter sind, auch nur durch heldenhafte Stimmen interpretiert werden dürfen. Durch Verstösse gegen diese Selbstverständlichkeit sind viele schöne Stimmen schwer geschädigt worden; doch kann man hierfür nicht Richard Wagner verantwortlich machen, vielmehr in den meisten Fällen die mangelnde Einsicht der Gesanglehrer. Der Sänger, welcher einerseits die bezeichnete hohe Gesangskultur besitzt, andererseits den Genius Richard Wagner ausschöpfend verstanden hat, wird finden, dass das Ausklingen des tiefsten innerlichsten, menschlichen Erlebens und der gewaltigsten Befruchtung der menschlichen Fantasie seine höchste Steigerung erfährt in der Interpretation der von Wagner erschauten Visionen.-

den 10. Mai 1935

Sehr geehrter Herr Professor !

Wir bestätigen den Empfang Ihres Schreiben vom 3. d. Mts. sowie Ihrer interessanten Darlegung über die Schrift von Dr. Hans Winkelmann und danken Ihnen aufs herzlich-ste für die grosse Mühe die Sie sich genommen haben, den "Schmitt'schen Ton" so ausführlich und fesselnd zu begutachten.

Mit deutschem Gruss und Heil Hitler !

Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

W

Herrn

Professor Julius von Raatz-Brockmann

Bln-Charlottenburg 5

Windscheidstr. 39

PROF. J. v. RAATZ-BROCKMANN
KAMMERSÄNGER

BERLIN-CHARLOTTENBURG 5, WINDSCHEIDSTRASSE 39
FERNSPR.: C 1 STEINPLATZ 8893

3.Mai 1935.

An die

Preussische Akademie der Künste,
z.Hd.d. Herrn Professor Georg Schumann,
B e r l i n W.8,
Pariser Platz 4

Sehr verehrter Herr Professor !

Beiliegend übersende ich Ihnen das in Ihrem Schreiben vom 25.März ds.Js. gewünschte Gutachten über die Schrift von Dr.Hans Winkelmann, Hannover, über den

"Schmitt'schen Ton"

Die Darlegungen Winkelmann's haben mich zu etwas umfangreicheren Ausführungen angeregt. Die Verspätung meiner Antwort wollen Sie gütigst entschuldigen, wie ich Ihnen schon mitteilen liess, da mein Befinden in den letzten Wochen durch eine Bronchitis beeinträchtigt war.-

Mit H e i l H i t l e r

Ihr stets ergebener

Raatz-Brockmann.

2 Anlagen !

W. 47

SEKRETARIAT
VON
PROF. J. V. RAATZ-BROCKMANN
KAMMERSÄNGER
BERLIN-CHARLOTTENBURG 5
WINDSCHEIDSTRASSE 29
FERNSPRECHER: C 1 STEINPLATZ 8893

CHARLOTTENBURG 5, DEN 1.April 1935.

Sehr geehrter Herr Professor !

Herr Professor von Raatz-Brockmann hat Ihre Zuschrift vom 25.pto. sowie die kleine Schrift des Herrn Winkelmann, Hannover über den "Schmitt'schen Ton" erhalten. Er war in den letzten Tagen leicht erkrankt an den Folgen einer Erkältung und konnte der Bearbeitung noch nicht nähertreten, wird dies aber in den nächsten Tagen nachholen. Aus dem gleichen Anlass bedauert er ausserordentlich, heute Abend der interessanten Erstaufführung in der Singa-Akademie nicht beiwohnen zu können.

Herr und Frau Professor senden Ihnen viele verbindlichste Grüsse.

Mit H e i l H i t l e r
i/A.:
Die Sekretärin.

46 mal 1 Heft

den 25. März 1935

Sehr geehrter Herr Professor !

(Abt.f.Musik

Der Herr Reichs- und Preussische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat sich ~~zwecks Abgabe~~ eines Gutachtens über die Schrift " Der Schmitt'sche Ton " von Dr. Hans Winkelmann, Oberregisseur des Opernhauses in Hannover, abzugeben; wir wären Ihnen ausserordentlich dankbar, wenn Sie als Sachverständiger die grosse Liebenswürdigkeit haben würden, sich über diese Schrift, die wir hier beifügen, grundsätzlich zu äussern.

Heil Hitler !

Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Herrn

Professor Julius von Raatz-Brockmann

Bln-Charlottenburg 5

Windscheidstr. 39

Umschlag zum Randerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 30. Januar ... 19.35 V a Nr. 187 ..

Eingang am 31. Januar 1935
J.Nr. 97 ...

Betrifft: Gesuch des Komponisten Fritz von Borries, Bln-Halensee, Bornimer Str. 19 um Zuweisung einer Tätigkeit zur Linderung seiner Notlage.

Jnhalt: Urschriftlich mit sämtl. Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik

h i e r

mit dem Ersuchen um ~~gefällige~~ Aeusserung übersandt.

Jm Auftrage
gez. W e b e r

Frist 2 Wochen
Antwort:

13.
Berlin W 8, den ... Mai ... 1935

Preussische Akademie der Künste
J.Nr. 97 ... 455 ...

Ueberreicht
der Präsident

Urschriftlich nebst allen ... Anlagen
Reichs-und Preuss. Erziehung
dem Herrn Minister für Wissenschaft, ~~Kunst~~ und
und Volksbildung

B e r l i n W 8

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Wir sind erst heute in der Lage über das kompositorische Schaffen von Fritz von Borries zu berichten, da viele Wochen vergingen, ehe wir einen Teil des Klavierauszuges seiner Oper von ihm erhalten konnten. Der Antragsteller, vor Jahren Schüler von Max von Schillings, besitzt eine gute musikalische Vorbildung. Er war längere Zeit Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium und betätigte sich auch mit Erfolg pianistisch als Konzertbegleiter.

begleiter.

Jn seinen Kompositionen sind Talent und Phantasie erkennbar, aber sie entbehren allzu sehr der persönlichen Note.x) Da es dem Antragsteller in wirtschaftlicher Beziehung schlecht geht, empfehlen wir, ihm irgendeine Tätigkeit oder Anstellung organisatorischer Art zuzuweisen, damit er seinen Lebensunterhalt bestreiten kann.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

x) Offenbar befindet er sich noch im Stadium der Entwicklung, sodass ein abschliessendes Urteil nicht abgegeben werden kann.

W.

50

Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung

Berlin W 8, den 25. April 1935.
Unter den Linden 4

Fernsprecher: A 1 Jäger 00 30
Postscheckkonto: Berlin 14402
Reichsbank-Giro-Konto
Postfach

V a 1307.

Es wird gebeten, dieses Geschäftszeichen und den Gegenstand bei weiteren Schreiben anzugeben.

Betrifft Gesuch des Komponisten Fritz von Borries um Zuweisung einer Tätigkeit oder Bewilligung einer Beihilfe.

Unter Bezugnahme auf den Bericht vom 26. Februar 1935 - 97 - ersuche ich um eine Äusserung über den Stand der Angelegenheit.

Im Auftrage
gez. Weber.

Beglaubigt.

Ministerial-Kanzleisekretär.

An
den Senat der Preuß. Akademie
der Künste, Abteilung für Musik,
hier.

J. Nr. 97

den 26. Februar 1935

Betr.: Gesuch des Komponisten Fritz von Borries um Zuweisung einer Tätigkeit oder Bewilligung einer Beihilfe zur Linderung seiner Notlage

---

Erlass vom 30. Januar 1935
- V a Nr. 187 -

Da der Antragsteller mitten in der Arbeit an seiner Oper begriffen ist und sie uns nach etwa drei Wochen zur Begutachtung übermitteln will, so bitten wir die Musikabteilung stillschweigend für einige Wochen befristen zu wollen, bis die Kompositionen eingetroffen sind.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

An

den Herrn Reichs-und Preussischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung

B e r l i n W 8

J.Nr.

1) Betrifft: Fritz zu Putlitz

Das Licht der Welt. Oper in 4 Akten

2) Der Vorsitzende des Senats, Abteilung für Musik, bittet um gefällige Durchsicht vorgenannter Angelegenheit und Weitergabe in je . . . . Tagen.

Name	Zugesandt am	weitergegeben am	Etwaige Stellungnahme oder Bemerkungen
Fritz zu Putlitz			Talent und Fantasie vorhanden, aber noch unreif. Die dauernde quälende Chromatik, mit den falschen und gemischten Wechsel- und Durchgangsnoten gehen einem auf die Nerven. Das 4. Bild zeigt dann angenehmere Aspekten: die Einleitung und das Lied des Burschen in reiner volksliedmäßiger Stilisierung lassen aufhorchen. Wenn Gories die Manie "alles anders machen zu wollen" aufgiebt, kann vielleicht noch etwas aus ihm werden. Ein abschließendes Urteil kann aus den paar Klavierauszugsfragmenten ohne Partitur nicht geschöpft werden. E. v. S. R.

J.Nr. _____

1) Betrifft: Frisch am Forrist

Das Lied der Treue - Ges -

2) Der Vorsitzende des Senats, Abteilung für Musik, bittet um gefällige Durchsicht vorgenannter Angelegenheit und Weitergabe in je . . . . Tagen.

N a m e	Zugesandt am	weitergegeben am	Etwaige Stellungnahme oder Bemerkungen
Herrn Prof. Trapp			Text unmöglich! Musik schön, wirkt geschickt aber ohne jede Originalität. Trapp 11

Blankenburg a/Harz d. 15.V.35.
Bank v. Müllern Nr. 23.

16. MAI 1935

An die Akademie der Künste
Abt. für Musik

Berlin W

Sehr geehrte Herr von Wolfurt.

Zunächst möchte ich mir die höfliche Anfrage erlauben, ob es mir möglich ist, daß ich den wichtigsten Teil meiner Symphonie-Aufzeichnungen sammeln könnte. Denn, möchte ich das Ganze einmal vollendet haben, würde ich jetzt mit der weiteren Ausarbeitung nicht beginnen können. Ich, möchte ich die 1. Fl. mit einem Alt abspielen und einzelne Teile mit Klavier und Violine zusammenziehen auszug herstellen muß. Diese Arbeit ist für mich aber jetzt wichtig, da ich Aufnahmen mit Tänzen machen will.
Mit der Bitte um eine Antwort und
Heil Hitler!
Ihr sehr ergebener
Fritz Mahlmann

Potsdam, den 24.4.35
Haus v. Müller-Str. 23

Sehr geehrter Herr v. Borries!

Für die Übersendung des mir gefälligen Sprechzimmers danke ich Ihnen verbindlichst. Wie ist wie Preis etwa gegen ursprünglich!

Ich finde Ihnen mein ganz ehrliches Urteil meiner Ehre schuldig, Ihnen die Entscheidung der Umgestaltung mit. Vielleicht dürfte ich die gütigen Herren Ihrer interessieren. Herr Dr. Rugg von der Buchhandlung ist mit dieser Mitteilung sehr einverstanden.

Mit Heil Hitler
Ihr sehr ergebener
Fritz v. Borries

Bitte sorgfältig aufzubewahren!
Der Absender wird gebeten, nur den umrandeten Teil auszufüllen

Einlieferungsschein

Gegenstand	~~Brief~~ Nr.	Paket Nr. 8481
Wert — N.N. in Buchstaben — (Reichsmark-Beträge bis Angabe 5, bei Postaufträgen A. bei Nachnahmen 8, Nachnahmeüberfrag in Ziffern)	Mark 3 ag 00 Pf	
Empfänger	Fritz v. Borries	
Bestimmungsort	Klein Machnow b/B.	

Gewicht kg g

Postannahme

Postvermerk

BERLIN NW 31.5.35. 17-18

Potsdam, den 19. Mai 1935

L.

Magnus Hahnemann

Oper
in 4 Akten (7 Bildern)
von
Fritz v. Wrochem

Personen

Hjordis Thorbiksen, Journalistenwitwe der Provinz Vestland
Anna Christina, seine Tochter (Sopran) [Tochter]
Journal Miguel Fuhlgroff, Oberstabsfeldscher der Verfassungs-
truppen (Bass)
Andere Stabsfeldscher der Truppen (Tenöre und Bässe)
Ein singender Stabsfeldscher (Tenor)
Jesko Fuhlgroff, Oberstabsarzt und Bruder des Journal-
führenden (Bass)
Katzenjammer Fuhlgroff, die Tochter des Journals und Freundin
von Anna Christina Thorbiksen (Sopran)

Magnus Hahnemann (Tenor)
Heinrich Hahl (Baßbariton)
Jakob Weinbrenner (Tenor)
} Verschworene und Krieger des Volkskampfes

Thomas Hüpfer (Bass)
Weitere Verschworene und Krieger des Volkskampfes (Tenöre und Bässe)

13. April 1935

Sehr geehrter Herr von Borries !

Es hat sich glücklicherweise herausgestellt, dass unter den Noten, die Sie uns neulich überlassen haben, sich auch das Manuskript befindet, das Sie suchen. Wir lassen Jhnen daher anbei eingeschrieben Jhr Opernfragment zugehen.

Die Prüfung Jhrer Oper wird sich noch einige Zeit - mindestens bis Ende April - hinziehen, da unsere Herren mit Arbeit überlastet sind und einige von Jhnen während der Osterfeiertage verreisen.

Mit deutschem Gruss und Heil Hitler !

Abteilung für Musik

Jm Auftrage

Herrn

Fritz von Borries

Blankenburg /Harz

Karl von Müllerstr. 23

Bitte sorgfältig aufbewahren!

Der Absender wird gebeten, nur den umrandeten Teil auszufüllen

Einlieferungsschein *) Brief Blankenburg *) Nr. 451

Nachnahme:	RM	Rpf	Gewicht:	kg	g
Wert oder Betrag:	Einschreiben				Rpf
Empfänger:	Fritz von Borries				
Bestimmungsort:	Blankenburg / Harz				

Postannahme

BERLIN W 15.4.35. 8 g

*) Zutreffendes ist zu unterstreichen.

Tolkemit Kurische Nehrung, den 10.4.35
Post Rossitten

Hochgeehrter Herr Professor!

Für meinen Geburtstag am Donnerstag die Güte, das Buch über den 4. Akt meines Opus in der Weise oder 2 Bücher spalten!! Ich habe mir wegen der Herstellung dieses Buches über Ihre Meinung erkundigt und die mir Ihnen s. Zt. gemachte Übergabe. Ist das nicht der Fall, so hätte ich meine ursprüngliche Absicht realisiert, das ich mit Ihnen Tag und Jahr!

Leider haben Sie mir die Güte, gelegentlich bei Ihrer Anwesenheit meine Mannskripte z. Zt. Gut zurückzugeben, ob ich Ihnen sie z. Z. mit Ihnen - Königsberg etc. Ihnen geschäftlich Zeit bestimmt. Einschreiben etc. Rückgabe auf 3 Tage nehmen. Ich möchte Sie nun um möglichst baldige Nachricht bitten. Denn ich danken, wie lange sich die Prüfung meines Opus etc. der verehrten Redaktion hinziehen kann, da ich die Absicht habe, womöglich am Sonnabend Königsberg nicht zu verlassen.

Mit verbindlichsten Dank für Ihre

Berlin N. 31. III. 35.

59

Herr Professor Jaensch!

Trotz aller meiner Bemühungen habe ich mich leider abgeben müssen, Berlin zu verlassen, da meine Tätigkeit nicht mehr gewollt ist. Nun stehen wir natürlich, wenn das Urteil der Akademie über meine Arbeit möglichst bald erfolgen könnte und wenn sich daraus günstige praktische Folgen für mich ergäben.

Meine Adresse ist bis auf Weiteres:
Schenkendorf a/ Jüterbog, Post d. Mühlenstr. 23,
Mit verbindlichstem Dank u. Heil Hitler

Ihr sehr ergebener

Fritz von Torniai

Berlin-Zehlendorf 12.III.35
Boothstr. 19.

60

13 MRZ 1935

An die Akademie der Künste
Abteilg. für Musik
z.H. Herrn Prof. Dr. Georg Schünemann

Berlin W 8

Sehr geehrter Herr Professor!

Für Übersendung der Honorarforderung von 50 M, die ich gestern erhielt, meinen ich der Akademie meinen verbindlichsten Dank zum Ausdruck bringen.

Es ist vielleicht nicht überflüssig, wenn ich bei der Gelegenheit mir Ihnen gegenüber aussprenge, daß es mir vor allem um die Sache zu tun ist, nämlich um meine Ideen und meine Werke die Anerkennung, [illegible]

Berl.-Zehlendorf d. 14. III. 35
Stahnsdorfer Damm 61

Hochgeehrter Herr v. Wolfurt!

Es ist vielleicht etwas mühselig, wenn ich Ihnen mitteile, daß ich mich über Ihre Aufzeichnungen habe, die aber meinen Augen schon die alleräußerste Anstrengung. Wollen Sie daher gütigst mir nur mein Gesamturteil über Ihr Werk sagen – wie der Stab meiner Absicht war! –, wie es mir Ihnen folgenden Detailgesichtspunkten niedergelegt könnte.

Ob ich mich diesen meinen Augen anstrengen, wird allerdings noch von dem Urteil der Akademie über die Möglichkeit abhängen. Ob sich die geschehene Form meiner Absicht der Zusammenfassung von Bedeutung ist, vermag ich nicht zu beurteilen.

Heil Hitler!

Ihr sehr ergebener

Fritz v. Wolfurt

Daß ich meinen Augenschein aufgeben und verwerfen kann.

Ich möchte mich sehr bedanken, wenn mir das Urteil der Akademie über den eingereichten Augen- Teil mitgeteilt werden könnte, da dies für Verbesserungen mit Augen mir eine günstige oder Teilen natürlich sehr wertvoll sein würde.

Heil Hitler!

Ihr sehr ergebener

Fritz v. Wolfurt

62
35

Berlin-Zehlendorf 13. II. 35
Drakestr. 14 pt.

Tel. J 7 - 32 05

14. FEB. 1935

An die Fernsprechstelle Abteilung für Musik.

Berlin, d. 14.

Mit verbindlichstem Dank für Ihre Anfrage vom 12. d. Mts. teile ich Ihnen mit, daß ich von meinem Opus, das "Lied der Freiheit" mit einem für meinen Zweck ausreichenden Exemplar-vorrat besitze. Infolge des Verbotes durch Hitler war es mir selbst nicht möglich, mein Werk selbst fortzusetzen. Und mit einem solchen Fragment kann ich keine Aufführung verantworten. Leider.

Da es für mich aber bei meiner Arbeit um das Zeitproblem meines Lebens, das mich die ganzen letzten Jahre beschäftigt hat und das die Grundlage meines ganzen Schaffens bestimmt, geht, wenn die Möglichkeit der Vollendung der Symphonie besteht, bitte ich dringend darum, das Werk zur Prüfung selbst vorlegen zu dürfen. Denn dann für mich überhaupt erst wieder die Möglichkeit, mein Werk

A U S Z U G

aus den neuesten Konzertkritiken.

Liederabend David Blair Mc Closky

Liederabend Ivo H. Götte.

D.A.Z.v. 25. 1. 35. Nr.41.

- - - das zeigte eine Universalität einer grossen Kunst - - - Fritz v. Borries war als schmiegsamer und delikater Begleiter am Flügel dem Sänger ebenbürtig. (O.S.)

V.B.v.29. 1. 35. Nr. 29.

- - - und den beiden schwungvoll gestalteten, dankbaren Liedern seines Begleiters Fritz v. Borries, der auch an diesem Abend wieder vorzügliche Proben seines Könnens darbot. (Hg.)

Berliner Börsen-Ztg.v. 29. 1. 35. Nr.48.

- - - auch 2 Kompositionen seines Begleiters Fritz v. Borries, beide von melodisch ausgezeichneter Haltung, wovon besonders das zweite „Nächtliche Schlittenfahrt" durch seinen melodisch-rhythmischen Charakter gefiel und wiederholt werden musste. (O.St.)

8Uhr Abendblatt v. 29. 1. 35. Nr.24.

- - - und sein ausgezeichneter Begleiter am Flügel, Fritz v. Borries (- h)

Neue Zeit v. 29. 1. 35. Nr.29.

- - - holte sich mit der „Nächtlichen Schlittenfahrt" von Fritz v. Borries, der ihn auch am Flügel mit grosser Anpassungsfähigkeit begleitete, einen Sonderapplaus. (g h m.)

Signale v.30. 1. 35. Nr. 5.

- - - für zwei feinsinnig und wirksam konzipierte Lieder des diskret und anschmiegsam begleitenden Fritz v. Borries, von denen „Nächtliche Schlittenfahrt" wiederholt werden musste. (Walter Hirschberg)

Kreuz - Zeitung v. 1. 2. 35. Nr. 27.

Fritz v. Borries begleitete am Flügel mit Verständnis und Hingabe und erntete mit zwei eigenen Liedkompositionen verdienten Sonderbeifall. (F.H.)

D.A.Z. v. 1. 2. 35. Nr 53.

Fritz v. Borries begleitete mit Einschmiegsamkeit und reicher Nüancierung. Zwei Lieder seiner Komposition, ein rhythmisch fesselndes, auf Balladenton abgestimmtes - „Nächtliche Schlittenfahrt" und ein durch leidenschaftlich - farbige Harmonik ausgezeichnetes „Verlassen" - wurden mit viel Beifall aufgenommen. (Wohlfahrt)

Der Angriff v. 2. 2. 35. Nr. 28.

Sehr dankbar war man für Proben aus dem Liedschaffen des trefflichen Begleiters Fritz v. Borries, die einen feinfühligen Melodiker und erfindungsreichen Klangimpressionisten („Nächtliche Schlittenfahrt nach Morgenstern") erkennen liessen. Mit Recht verlangte das angeregte Publikum Wiederholungen.

Münchner Zeitungs-Kurier v. 9. 2. 35 Nr. 6

Eine verantwortliche Begleiterin [illegible] wurde sie [illegible] die wirkungsvolle, dankbare Begleitaufgabe wiederholt so meisterhaft, als [illegible] und stilsicherstimmungsvoller Lyrik

Helmut Kirk.

Preussische Akademie der Künste

Berlin W 8, den 12. Februar 1935
Pariser Platz 4

Sehr geehrter Herr !

Wir bitten Sie um Zusendung einiger Ihrer Kompositionen(etwa des Klavierauszuges Ihrer Oper " Das Licht der Freiheit" und Ihres Klavierstückes " A-ndante lugubre ") damit wir Einblick in Ihre Musik nehmen können.

Mit deutschem Gruss
Heil Hitler !
Abteilung für Musik
Im Auftrage

Herrn

Fritz von B o r r i e s

Bln-Halensee

Bornimer Str. 19 hpt.

Umschlag zum Randerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 8. April 1935 Va Nr. 1095

Eingang am 10.4.1935 J.Nr. 357

3

Betrifft: Errichtung eines Musikinstitutes in Frankfurt a.M.

Jnhalt: Urschriftlich nebst 8 Anlage(n) g. R.
an den Senat der Preussischen
Akademie der Künste, Abt. für Musik
Hier
mit dem Ersuchen um Aeusserung.

Jm Auftrage
gez. W e b e r.

Frist: 4 Wochen

Antwort:

Preussische Akademie der Künste
J.Nr. 354

Berlin W 8, den 13. Mai 1935

Urschriftlich nebst 8 Anlage(n)
Reichs-und Preuss.
dem Herrn Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung
Berlin W 8

ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Wir schliessen uns dem Urteil des Regierungspräsidenten von Wiesbaden an und glauben, dass kein Bedürfnis zur Gründung eines Musikinstituts in Frankfurt a.M. vorliegt, in dem die "planmässige Abkehr von den traditionellen Lehrplänen" als Richtschnur gelten soll. Da ausser dem Hoch'schen Konservatorium noch verschiedene Anstalten in Frankfurt vorhanden sind,

an

an denen Volksmusik und Hausmusik gepflegt wird, dürfte auch in dieser Beziehung kein Anlass bestehen, eine neue Musik-Lehranstalt ins Leben zu rufen.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellv. Präsident

W.

67

Umschlag zum Randerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 8. März .... 1935. K I Nr. 655/35.

Eingang am 14.3.35
J.Nr.. 251 . .

Betrifft: Anerkennung der Dalcroze-Lehrerinnen

Jnhalt: Urschriftlich mit . .3. . .Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik

h i e r

~~mit der Ersuchen um gefällige Aeusserung übersandt.~~

zur Kenntnisnahme und Stellungnahme zu den Ausführungen des Reichsverbandes deutscher Turn-, Sprot-und Gymnastiklehrer im vorletzten und letzten Absatz seines an den Präsidenten der Reichsmusikkammer gerichteten Schreibens vom 29. Januar 1935.

Jm Auftrage

Unterschrift.

Antwort: 2 Wochen

Preussische Akademie der Künste

Berlin W 8, den 13. Mai .1935

J.Nr.. 251 . . .

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst . . 4 . . Anlagen
Reichs-und Preuss.
dem Herrn Minister für Wissenschaft, ~~Kunst~~ Erziehung

und Volksbildung

B e r l i n W 8

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Bei den Zwistigkeiten zwischen der Pflegschaft "Rhythmiklehrer" und dem Reichsverband Deutscher Turn-, Sport-und Gymnastiklehrer handelt es sich offenbar darum, dass letztere sich allein

für

für berechtigt halten, Gymnastikunterricht zu erteilen und den Rhythmiklehrern die Befugnis dazu absprechen wollen.
In unserem Gutachten vom 7. März 1934 haben wir auf den Unterschied zwischen den Begriffen "rhythmische Erziehung" und "rhythmische Gymnastik" hingewiesen und festgestellt, dass nicht nur Rhythmiklehrer Gymnastikunterricht erteilen, sondern umgekehrt auch ausgesprochene Gymnastiklehrer an Musiklehranstalten unterrichten. Weiter betonten wir, dass ein Lehrer für rhythmische Erziehung, wenn er reinen Gymnastikunterricht erteilen will, diese Seite seiner Ausbildung durch praktische Arbeit in einer Gymnastikschule ergänzen muss, und dass umgekehrt ein Gymnastiklehrer, sofern er "rhythmische Erziehung" lehren möchte, die Lehrbefähigung für rhythmische Erziehung durch Ablegung der entsprechenden Privatmusiklehrerprüfung zu erwerben hat.

Mit Bezug auf die Methode von Jacques Dalcroze ist zu erwähnen, dass diese viele Jahre lang vor dem Kriege an deutschen Musikhochschulen und Konservatorien eingeführt wurde, dass aber seit 1914 die rhythmische Gymnastik sich in Deutschland immer mehr von den Methoden Dalcrozes entfernt und ihre eigene, völlig deutsche Entwicklung genommen hat. Dies hat dazu geführt, dass eine gänzliche Entfremdung zwischen den deutschen Rhythmiklehrern und Dalcroze eingetreten ist, dessen Einfluss in Deutschland vollkommen ausgeschaltet wurde.

Dalcroze hat tatsächlich jenes berüchtigte gegen Deutschland gerichtete Manifest zu Beginn des Krieges unterschrieben und sich dadurch für alle Zeiten in Deutschland unmöglich gemacht.

(s.4.Seite)

J.Nr. 157

1) Betrifft: Anstellung Dr. Jaques-Dalcroze

2) Der Vorsitzende des Senats, Abteilung für Musik, bittet um gefällige Durchsicht vorgenannter Angelegenheit und Weitergabe in je . 2 . . Tagen.

Name	Zugesandt am	weitergegeben am	Etwaige Stellungnahme oder Bemerkungen
Herrn Prof. Dr. Stein			der Unterricht in rhythmischer Erziehung und in „Gymnastik" ist an sich gleichviel, welchen Namen beide Gebiete zusammen immerhin. Von den Methoden Jaques-Dalcroze wird wohl Kenntnis der körperlichen Funktionen und körperlichen Ausdrucks- und Gestaltungsvermögen vorausgesetzt, hinzu treten die musikalischen Anforderungen. Beim Unterricht sind nun gewisse gymnastische Übungen der eigentlichen rhyth. Erz. vorangestellt, meistens jedoch die Gymnastik als Selbstzweck oder Unterricht angesehen werden muß, ob man hierunter den Methoden Jaques-Dalcroze die Qualifikation zur Erteilung von gymnastischem Unterricht absprechen kann, muß ich bezweifeln. Kern
Herrn Prof. Dr. Seiffert	12/3	25	In diesen Dingen bin ich nicht in einem Urteil berufen. Seiffert

macht. Ob er, der als französischer Schweizer in Genf tätig ist, jüdischer Herkunft ist, haben wir nicht feststellen können. Wichtig erscheint uns, dass die heute in Deutschland wirkenden Rhythmiklehrer sich auf eigene Füsse gestellt haben und keine Beziehungen mehr zu Dalcroze unterhalten.

Zusammenfassend wäre zu sagen, dass den Rhythmiklehrern, die in ganz Deutschland eine vorbildliche Erziehung zur Musik ausüben, der Gymnastikunterricht nicht untersagt werden kann, falls sie die notwendige Ausbildung auf diesem Gebiet nachweisen können. Umgekehrt wäre den Wünschen der Gymnastiklehrer dadurch zu entsprechen, dass man auch für sie eine staatliche Prüfung einführt.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

Abschrift

Zu 1. Man kann die Sonderregelung des Privatmusikunterrichts nicht mit den Verhältnissen anderer Privatlehrer vergleichen, da es sich hier um eine Angelegenheit der Volkserziehung handelt, die in engstem Zusammenhang mit der geistigen Erziehung des deutschen Volkes im allgemeinen und mit dem Schulmusikunterricht im besonderen steht.

Zu 2. Zu den Gegenständen der Privatmusiklehrerprüfung gehört als eines der Hauptfächer " Rhythmische Erziehung ". Es ist unrichtig, dass dieses Fach nur in privaten Seminaren gelehrt wird, vielmehr ist die rhythmische Erziehung Unterrichtsfach an fast allen staatlichen Hochschulen und Musikakademien und an den staatlichen Konservatorien.

Zu 3. Das Lehrfach " Rhythmische Erziehung " fusst auf der Methode von Professor Emil Jaques-Dalcroze. Die Methode ist von seinen in Deutschland lebenden Schülern im deutschen Sinne weiter entwickelt worden. Die Methode stellt eine vorbildliche Erziehung zur Musik dar unter besonderer Betonung des Rhythmisch-motorischen. Neben der musikalischen Schulung ist der Kernpunkt dieser Lehre die Umsetzung von Musik und Rhythmus in Körperbewegung.

Aus dieser grundlegenden Methode haben sich in Deutschland nachweisbar die übrigen Gymnastik-Schulen entwickelt, allerdings zum Teil unter immer grösserem Verzicht auf die musikalische Erziehung. Man verzichtete keineswegs auf die Musik als Anregerin und Begleiterin, aber mit einer eigentlichen Erziehung zur Musik durch diese neuen Methoden hat diese Entwicklung nur wenig zu tun.

Aus

Aus diesen Gründen muss für die Musikerziehung das Lehrfach " Rhythmische Erziehung " in dem in Deutschland ausgebildeten Sinne unberührt erhalten bleiben.

Zu 4. Unrichtig ist die Behauptung, dass durch das Zeugnis über die bestandene Privatmusiklehrerprüfung die Lehrbefähigung für rhythmische Gymnastik erteilt wird. Die Original-Prüfungszeugnisse sprechen nur und zwar ganz ausschliesslich vom Hauptfach " Rhythmische Erziehung " und von der Lehrbefähigung für Rhythmische Erziehung.

Zu 5. Eine absolute Scheidung zwischen den Begriffen " Rhythmische Erziehung" und " Rhythmische Gymnastik " wird in der Parxis nicht immer möglich sein, da die Lehrweise in diesen Fächern stark individuell ist. So muss festgestellt werden, dass auch ausgesprochene Gymnastiklehrer an Musiklehranstalten unterrichten. Mit dem gleichen Recht nun, wie die Turn- und Sportlehrer Einspruch gegen den Musiker als Gymnastiklehrer erheben, könnten die Musiker auch auf diese Grenzfälle im umgekehrten Sinne hinweisen. Die Forderung, dass ein Lehrer für rhythmische Erziehung, wenn er einen reinen Gymnastikunterricht erteilen will, diese Seite seiner Ausbildung durch praktische Arbeit in einer Gymnastikschule ergänzen muss, ist berechtigt und wird sicherlich auch durch die in der Praxis sich ergebenden Anforderungen in den meisten Fällen schon erfüllt werden.

Zu 6. Unrichtig ist die Behauptung, die Lehrbefähigung für " Rhythmische Erziehung " würde erteilt ohne Beherrschung eines Jnstruments und ohne Kenntnis der Musiktheorie und Komposition. Der Erlass vom 2. Mai 1925 fordert ausser der Beherrschung des Klaviers (allerdings als Nebenfach) die gleichen Anforderungen in Theorie und Gehörbildung, sowie in Musikgeschichte, Musikerziehung und Gesang (als Nebenfach), wie bei jedem anderen musikalischen Hauptfach. Dazu kommt aber, dass das Hauptfach selbst besondere Leistungen in der musikalischen Jmprovisation am Klavier verlangt. Eine solche Leistung setzt aber ohne Zweifel ein eingehendes Musikstudium und dabei eine ausreichende technische Beherrschung des Jnstrumentes voraus.

Zu 7. Dass die sogenannten " Gymnastiklehrer " keine Staatliche Prüfung besitzen, kann kein Grund sein, die von den Lehrern für " Rhythmische Erziehung " auf Grund der Staatlichen Privatmusiklehrerprüfung erworbene Qualifikation zu beeinträchtigen.

Zu 8. Zu den Vorwürfen gegen die Arbeit und die Propaganda der Leiterinnen eines privaten Seminars für " Rhythmische Erziehung " kann nicht Stellung genommen werden, da die Mitteilung anonym und eine Nachprüfung daher unmöglich ist.

Zu 9. Die Lehrer für " Rhythmische Erziehung " sind ihrer ganzen Ausbildung und Leistung nach dem Musiklehrerstande zugehörig und werden als solche in der Fachschaft III " Musikerzieher " der Reichsmusikkammer organisiert.

Zu 10. Zu einer Aenderung der Bestimmungen des Preussischen Erlasses vom 2. Mai 1925 liegt auf Grund der gemachten Ausführungen keine Veranlassung vor. Den Wünschen der Gymnastiklehrer ist vielleicht dadurch zu entsprechen, dass man auch für sie eine staatliche Prüfung einführt.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

gez. Schumann

Aus diesen Gründen muss für die Musikerziehung das Lehrfach " Rhythmische Erziehung " in dem in Deutschland ausgebildeten Sinne unberührt erhalten bleiben.

Zu 4. Unrichtig ist die Behauptung, dass durch das Zeugnis über die bestandene Privatmusiklehrerprüfung die Lehrbefähigung für rhythmische Gymnastik erteilt wird. Die Original-Prüfungszeugnisse sprechen nur und zwar ganz ausschliesslich vom Hauptfach " Rhythmische Erziehung " und von der Lehrbefähigung für Rhythmische Erziehung.

Zu 5. Eine absolute Scheidung zwischen den Begriffen " Rhythmische Erziehung" und " Rhythmische Gymnastik " wird in der Parxis nicht immer möglich sein, da die Lehrweise in diesen Fächern stark individuell ist. So muss festgestellt werden, dass auch ausgesprochene Gymnastiklehrer an Musiklehranstalten unterrichten. Mit dem gleichen Recht nun, wie die Turn- und Sportlehrer Einspruch gegen den Musiker als Gymnastiklehrer erheben, könnten die Musiker auch auf diese Grenzfälle im umgekehrten Sinne hinweisen. Die Forderung, dass ein Lehrer für rhythmische Erziehung, wenn er einen reinen Gymnastikunterricht erteilen will, diese Seite seiner Ausbildung durch praktische Arbeit in einer Gymnastikschule ergänzen muss, ist berechtigt und wird sicherlich auch durch die in der Praxis sich ergebenden Anforderungen in den meisten Fällen schon erfüllt werden.

Zu 6. Unrichtig ist die Behauptung, die Lehrbefähigung für " Rhythmische Erziehung " würde erteilt ohne Beherrschung eines Jnstruments und ohne Kenntnis der Musiktheorie und Komposition. Der Erlass vom 2. Mai 1925 fordert ausser der Beherrschung des Klaviers (allerdings als Nebenfach) die gleichen Anforderungen in Theorie und Gehörbildung, sowie in Musikgeschichte, Musikerziehung und Gesang (als Nebenfach), wie bei jedem anderen musikalischen Hauptfach. Dazu kommt aber, dass das Hauptfach selbst besondere Leistungen in der musikalischen Jmprovisation am Klavier verlangt. Eine solche Leistung setzt aber ohne Zweifel ein eingehendes Musikstudium und dabei eine ausreichende technische Beherrschung des Jnstrumentes voraus.

Zu 7. Dass die sogenannten " Gymnastiklehrer " keine Staatliche Prüfung besitzen, kann kein Grund sein, die von den Lehrern für " Rhythmische Erziehung " auf Grund der Staatlichen Privatmusiklehrerprüfung erworbene Qualifikation zu beeinträchtigen.

Zu 8. Zu den Vorwürfen gegen die Arbeit und die Propaganda der Leiterinnen eines privaten Seminars für " Rhythmische Erziehung " kann nicht Stellung genommen werden, da die Mitteilung anonym und eine Nachprüfung daher unmöglich ist.

Zu 9. Die Lehrer für " Rhythmische Erziehung " sind ihrer ganzen Ausbildung und Leistung nach dem Musiklehrerstande zugehörig und werden als solche in der Fachschaft III " Musikerzieher " der Reichsmusikkammer organisiert.

Zu 10. Zu einer Aenderung der Bestimmungen des Preussischen Erlasses vom 2. Mai 1925 liegt auf Grund der gemachten Ausführungen keine Veranlassung vor. Den Wünschen der Gymnastiklehrer ist vielleicht dadurch zu entsprechen, dass man auch für sie eine staatliche Prüfung einführt.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

gez. Schumann

Der Reichs- und Preußische
Minister für Wissenschaft,
Erziehung und Volksbildung

Berlin W 8 den 13. Mai 1935.
-Postfach-

K I Nr. 1604./35.

71

E r i n n e r u n g .

Um baldige Erledigung des Erlasses vom 8.März d.J.
-K I 635/35-betr.Eingabe des Reichsverbandes Deutscher Turn-
Sport-und Gymnastiklehrer über die Anerkennung der Dalcroze-
Lehrerinnen

wird ergebenst ersucht.

Jm Auftrage

An

den Herrn Präsidenten der Preuß.Akademie der Künste

in B e r l i n W 8,
Pariser Platz 4.

Reg. Vordr. 8 e

J.Nr. 251

den 5. April 1935

Betr.: Eingabe des Reichsverbandes Deutscher Turn- Sport- und Gymnastiklehrer über die Anerkennung der Dalcroze-Lehrerinnen

---

Zur Erledigung des Erlasses vom 8. März d. Js. - K I 655/35 - bitten wir uns stillschweigend eine Nachfrist von 14 Tagen zu gewähren .

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

An

den Herrn Reichs- und Preussischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung

B e r l i n W 8

Unter den Linden 4

Der Preußische Minister
für Wissenschaft, Kunst und
Volksbildung

U I. Nr. 655 II/35.

Berlin W 8 den 2. April 1935
– Postfach –

73

Erinnerung.

Um baldgefällige Erledigung des Erlasses vom 8. März 1935
– U I. 655/35 – betr. Eingabe des Reichsverbands Deutscher Turn- und Sportlehrer und Gymnastiklehrer über die Anerkennung der Lehrgänge,

wird ergebenst ersucht.

Im Auftrage

An
den ~~Herrn~~ Vorsitzenden des Verbands der Deutschen Turn- und Sportlehrer
– Abt. f. Leibesübungen –
in Berlin

Reg. Vordr. 8 e

Abschrift!

Verhandelt in der Preussischen Akademie der Künste, Sitzung des Senats, Abteilung für Musik

Berlin, den 8. Mai 1935
Beginn der Sitzung: 5 Uhr

Anwesend

unter dem Vorsitz des

Herrn Professors Schumann

Amersdorffer

Graener

v. Reznicek

Schumann

Trapp

Stein

v. Wolfurt

entschuldigt:

Seiffert

1. Verleihung eines Ehrensoldes:

Für den Ehrensold wird Heinrich Kaminski in Vorschlag gebracht.

2. Gutachten über die Kompositionen von Fritz von Borries:

Borries war Schüler v. Schilling's. Seine Kompositionen sind gut gemacht, enthalten aber keine persönliche Note. Für eine Tätigkeit musikalischer oder organisatorischer Art kann er durchaus empfohlen werden.

3. Errichtung eines Musikinstituts in Frankfurt a.M.:

Der Senat schliesst sich dem Urteil des Regierungspräsidenten an und ist der Meinung, dass ein Bedürfnis nach einer Gründung eines solchen Instituts nicht vorliegt.

4. Das Konservatorium der Musik in Mannheim kann nicht als vollgültige Hochschule angesehen werden. Nach den Bestimmungen des Erlasses über den Privatmusikunterricht bleibt die Bezeichnung Hochschule für Musik

sik den Staatsbehörden vorbehalten.

5. Gutachten über die Schrift "Schmittscher Ton" von Dr. Hans Winkelmann (Hannover):

Die Ausführungen Winkelmanns erweisen sich als beherzigenswert. Es soll ausführlich darüber berichtet werden.

6. Eine neue Musiktheorie von Othmar Steinbauer:

Vor versammeltem Senat hält Steinbauer einen ausführlichen Vortrag über seine Musiktheorie mit Demonstrationen am Klavier. Seine Musiktheorie erweist sich als geistreich und wohl durchdacht, doch bestehen Bedenken, ob es wünschenswert ist, eine neue Musiktheorie in den Musikschulen einzuführen. Es wird angeregt, Kompositionen von Steinbauer durch Schüler der Hochschule für Musik vor einem kleinen Kreis von Musikern vorführen zu lassen.

7. Eingabe des Reichsverbandes deutscher Turn-, Sport-und Gymnastiklehrer, über die Stellungnahme des Verbandes zur Tätigkeit der Daloroze-Lehre:

Die Methode von Daloroze ist viele Jahre vor dem Kriege an deutschen Musikhochschulen eingeführt worden, doch hat sich seit 1914 die rhythmische Gymnastik in Deutschland immer mehr von den Methoden Dalorozes entfernt und ihre eigene völlig deutsche Entwicklung genommen. Es ist sogar eine vollständige Entfremdung zwischen den deutschen Rhythmiklehrern und Daloroze eingetreten, dessen Einfluss in Deutschland vollkommen ausgeschaltet wurde.

Daloroze hat tatsächlich jenes berüchtigte gegen Deutschland gerichtete Manifest zu Beginn des Krieges unterschrieben und sich dadurch für alle Zeiten in Deutschland unmöglich gemacht. Ob er jüdischer Herkunft ist, haben wir nicht feststellen können. Wichtig erscheint es uns, dass die heute in Deutschland wirkenden Rhythmiklehrer sich auf eigene Füsse gestellt haben und keine Beziehungen mehr zu Daloroze unterhalten. Schluss der Sitzung: 1/28

gez. Schumann gez. von Velsen.

Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung

V a Nr. 656 II

Es wird gebeten, dieses Geschäftszeichen und den Gegenstand bei weiteren Schreiben anzugeben.

Berlin W 8, den 23. April 1935.
Unter den Linden 4

Fernsprecher: A 1 Jäger 0030
Postscheckkonto: Berlin 14402
Reichsbank-Giro-Konto
Postfach

Betrifft Berufung der staatlichen Musikberater für 1935 und 1936.

Ich ersuche um möglichst beschleunigte Erledigung meines Erlasses vom 2. März 1935 - V a 656 -.

Im Auftrage

gez. W e b e r

Beglaubigt.

Ministerial-Kanzleisekretär.

An
den Senat der Akademie der Künste
- Abteilung für Musik -
hier.

J.Nr. 224 den 23. April 1935

Betr.: Berufung der Staatlichen Musikberater für 1935 und 1936

Bezugnehmend auf den Erlass vom 2. März d. Js. - Va Nr. 656 - erlauben wir uns folgende Vorschläge zu machen :

I. Ostpreussen

1. Regierungsbezirk Allenstein.
Als Musikberater:
Oberlyzeallehrer Strauss, Allenstein,
als Stellvertreter: Musikdirektor Klesse
(Leiter des Allensteiner Madrigalchors).

2. Regierungsbezirk Westpreussen.
Als Musikberater:
Professor Paul Dehne, Lehrer für Musik an der Elbinger Hochschule für Lehrerbildung,
als Stellvertreter: Professor Strenger, Elbing.

3. Regierungsbezirk Königsberg und Regierungsbezirk Gumbinnen.
Für diese beiden Bezirke empfehlen wir die bisherigen Fachberater und ihre Stellvertreter.

II. Pommern

Wir stimmen dem Vorschlag des Oberpräsidenten zu, nach welchem die Herren Wiemann und Rust (Stettin) für die in Stralsund ausgeschiedenen Musikberater deren Aemter übernehmen.

An
den Herrn Reichs- und Preussischen
Minister für Wissenschaft, Erziehung
und Volksbildung

Berlin W 8

III.

III. Oberschlesien

Oppeln: An Stelle von Lehrer Petruschke schlagen wir vor: Professor Dr. Georg Dohrn(Breslau); als seinen Stellvertreter: Gerhard Strecke(Breslau)

IV. Sachsen

1. Regierungsbezirk Merseburg.
Als Musikberater:
Professor Rahlwes, Halle
als Stellvertreter: Universitätsprofessor Schneider, Halle.

2. Regierungsbezirk Erfurt.
Als Musikberater:
An Stelle des verstorbenen Professors Wetz, Generalmusikdirektor Jung, Erfurt,
als Stellvertreter: Studienrat Hartwig.

V. Westfalen

Regierungsbezirk Münster.
Als Musikberater:
Dr. Gress (Münster)
als Stellvertreter: an Stelle von Hammacher müsste eine andere geeignete Persönlichkeit gefunden werden, da Hammacher Lehrer an der Westfälischen Musikschule ist.

VI. Rheinprovinz

1. Regierungsbezirk Aachen.
Als Musikberater:
Professor Dr. Raabe, Aachen
als Stellvertreter: An Stelle von Schulrat Hütten(Aachen) müsste ein Berufsmusiker ausfindig gemacht werden.

2. Regierungsbezirk Trier:
Als Musikberater:
Musikdirektor Karl Werding an Stelle des verzogenen Domkapellmeisters Stockhausen.

Grundsätzlich sind wir der Meinung - und dies entspricht einem allgemein geäusserten Wunsch der Privatmusiklehrer - dass nicht beamtete Schullehrer, sondern Berufsmusiker mit dem Amt des Staatlichen Musikberaters betraut werden

Senat, Abteilung für Musik
Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

78

Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung

V a Nr. 656

Es wird gebeten, dieses Geschäftszeichen und den Gegenstand bei weiteren Schreiben anzugeben.

Berlin W 8 den 2. März 1935.
Unter den Linden 4
Fernsprecher: A 1 Jäger 0011
Postscheckkonto: Berlin 14002
Reichsbank-Giro-Konto
- Postfach -

Betrifft Berufung der staatlichen Musikberater für 1935 und 1936.

Jn der Anlage übersende ich die Berufungsvorschläge der Oberpräsidenten und des Staatskommissars der Hauptstadt Berlin mit dem Ersuchen um Äußerung.

Der Vorschlag des Oberpräsidenten in Magdeburg für die Besetzung der Stelle des verstorbenen Musikberaters Professor Wetz, Erfurt steht noch aus. Er wird demnächst nachgesandt werden.

Jm Auftrage
gez. Weber.

An
den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik,
hier.

Beglaubigt.

Ministerial-Angestellte.

Prag, 12. 3. 35

W

Hochgeehrter Herr von Rohr!

Auf Ihre Anfrage möchte ich Ihnen Folgendes mitteilen: Für Leibzig kommt vor allem Prof. Paul Drude in Betracht, der seinerzeit in Gießen war und dann einen Ruf an die Technische Hochschule in Berlin erhielt. Er hat auch persönlich einen sehr guten Ruf und ist ein ausgezeichneter Lehrer der Jugend. Er ist in Leipzig in der Lage, Vorlesungen über theoretische Physik und Experimentalphysik zu halten. Er ist ein ausgezeichneter Experimentator. Er ist ein Mann von Charakter und persönlicher Liebenswürdigkeit. Er ist ein Mann von Charakter und persönlicher Liebenswürdigkeit.

Als Ersatz für den Herrn Prof. Wiener in Prag, der seinerzeit einen Ruf an die Technische Hochschule in Berlin erhielt, hat auch persönlich einen sehr guten Ruf und ist ein ausgezeichneter Lehrer der Jugend. Er ist in Leipzig in der Lage, Vorlesungen über theoretische Physik und Experimentalphysik zu halten. Er ist ein ausgezeichneter Experimentator. Er ist ein Mann von Charakter und persönlicher Liebenswürdigkeit.

Schließlich bringt der Fall des Herrn Pohl in Frage. Für Männer als Nachfolger wäre er eine gute Kraft, Leiter des Physikalischen Instituts in Prag. Pohl ist ein ausgezeichneter Experimentator. Er ist ein Mann von Charakter und persönlicher Liebenswürdigkeit. Er ist ein Mann von Charakter und persönlicher Liebenswürdigkeit.

Mit freundlichen Grüßen

Ihr ergebener

den 8. März 1935

Sehr geehrter Herr B e s c h !

Wir wären Jhnen sehr zu Dank verpflichtet, wenn Sie so freundlich sein wollten uns Auskunft über folgende Angelegenheit zu geben: Welchen Musiker würden Sie uns für das Amt des Musikberaters und seines Stellvertreters für den Regierungsbezirk Allenstein und Regierungsbezirk Westpreussen(Elbing) vorschlagen? Jn diesen Bezirken sind augenblicklich Schulräte, Gymnasiallehrer und Oberschullehrer als Musikberater tätig und wir vermuten, dass alle diese Herren keine Musiker sind.

Wir bitten Sie, diese Angelegenheit streng vertraulich zu behandeln und danken Jhnen im voraus für Jhre Mühe.

Mit deutschem Gruss und Heil Hitler !

Abteilung für Musik

Jm Auftrage

Herrn

Otto B e s c h

K ö n i g s b e r g 14

Körteallee 17

Vorschläge für die Ernennung der staatlichen Musikberater für 1933 und 1934

I. **Ostpreussen**

1. **Königsberg**:

   Studienrat Fischer, Königsberg

   Stellv.: Professor Firchow, Königsberg

2. **Gumbinnen**:

   Musiklehrer Weimann, Gumbinnen

   Stellv.: Musikdirektor Schoene, Insterburg

3. **Allenstein**:

   Oberlyzealmusiklehrer Strauss, Allenstein

   Stellv.: Rektor Schimkat, Lötzen

4. **Westpreussen**:

   Gymnasialmusiklehrer Horenburg, Elbing

   Stellv.: Oberschullehrer Keuneke, Marienwerder.

II. Grenzmark Posen-Westpreussen

Schneidemühl:

Studienrat Jendrossek, Schneidemühl

Stellv.: Organist Lehrer Kleiner

III. Berlin und Brandenburg

Berlin:

Professor Dr. Schumann, Berlin-Lichterfelde

Stellv.: Professor Kurt Schubert

Privatmusiklehrer Otto Nikitits.

Potsdam:

Studienrat Landgrebe, Potsdam

Stellv.: Akad. Musiklehrer Werner, Potsdam

Frankfurt a.O.:

Studienrat Sack, Frankfurt a.O.

Stellv.: Studienrat Stuhlmacher, Frankfurt a.O.

IV. Pommern

Stettin:

Musikdirektor Wiemann, Stettin

Stellv.: Pianist u. Komponist Rust, Stettin

Köslin:

Studienrat Zenke, Köslin

Stellv.: Musiklehrer Voigt, Köslin

Stralsund:

Organist Looks, Stralsund

Stellv.: Univ. Musikdirektor Zingel, Greifswald

V. Niederschlesien:

Breslau:

Eberhard Wentzel, Görlitz

Stellv.: Gerhard Zeggert, Breslau

Liegnitz:

Wie bei Breslau

VI. Oberschlesien

Oppeln:

Lehrer Petruschke, Oppeln

Stelly: fehlt z. Zt.

{ mit Breslau
Johan -
Stadtbz

VII. Sachsen

Magdeburg:

Dr. Walter Habl, Magdeburg

Stellv.: Dr. Valentin, Magdeburg

Merseburg:

Seminaroberlehrer Trenkner, Merseburg

Stellv.: Lehrer i.e.R. Frey, Halle a.S.

Prof. Rohlfes Halle
Prof. Smend Halle

Erfurt:

Professor Wetz, Erfurt

Stellv.: Musiklehrer Kopf, Erfurt

Vorläufige Anschrift: Jung Hauptmann Harburg

VIII. Schleswig-Holstein

Schleswig:

Professor Jversen, Kiel

Stellv.: Musikdirektor Zillinger, Schleswig

IX. Hannover

Hannover:

Städt. Musikdirektor Höhn, Hannover

Vertr.: Berta Heine, Hannover

Hildesheim:

Studienrat Dr. Kobelt, Hildesheim

Vertr.: Studienrat Glatzel, Hannov. Münden

Lüneburg:

Studienrat Homeyer, Lüneburg

Stellv.: Oberschullehrer i.R. Prange, Lüneburg

Stade:

Musikdirektor Höhn, Hannover

Stellv: a)Domorganist u. Lehrer Hoppe, Verden (Für die Kreise Verden, Achim, Blumental, u. Rotenburg)

b) Musikdirektor Wehber, Himmelpforten (Für die Kreise Stade, Kuhdingen, Neuhaus, Hadeln, Jork u.Zewen)

c) Akad. Musiklehrer Graef, Wesermünde (Für die Kreise Lahe, Geestemünde, Osterholz, Bremervörde und Stadt Wesermünde)

Osnabrück:

Dr. Maxton, Osnabrück

Stellv.: Domchordirektor Bäumer, Osnabrück

Aurich:

Musikdirektor Müller, Emden

X. Westfalen

Münster:

Dr. Gress, stellv. Leiter der Westfälischen Musikschule, Münster

Stellv.: Hammacher, Pianist und Lehrer an der Westf. Musikschule, Münster

Für anderen Stellvertreter, da Garrenfalls Lehrer der Westf. Musikschule

Minden:

Städt. Musikdirektor Gössling, Bielefeld

Arnsberg:

a) Städtischer Musikdirektor Holtschneider, Dortmund (für den nördlichen Teil des Reg.Bez.)

b) Musikdirektor Dr. Nebe, Siegen (für den südlichen Teil des Reg.Bez.)

Stellv.: Musikdirektor Nellius, Herne (für den ganzen Reg.Bez.)

XI. Hessen-Nassau

Kassel:

a. Staatskapellmeister Laugs, Kassel

Stellv.: Frau Liegnies, Kassel

Für die Kreise: Kassel-Stadt, Kassel-Land, Eschwege, Fritzlar-Homburg, Hersfeld, Hohgeismar, Hünfeld, Melsungen, Rodenburg, Schmalkalden, Witzenhausen, Wolfshagen.

b. Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Stephani, Marburg a.L.

Stellv.: Lyzealmusiklehrer Engelhardt, Marburg a.d.L.

Für die Kreise: Frankenberg, Kirchhain, Marburg, der Eder, des Eisenberga und der Twiste.

Wiesbaden:

a. Staatl. Kapellmeister Dr. Zulauf, Wiesbaden

Stellv.: Dr. Meisner, Wiesbaden

Für die Kreise: Wiesbaden, Weilburg, Limburg, Oberwesterwald, Rheingau, St. Goarshausen, Unterlahn, Obertaunus, und Main-Taunus.

b. Pianist Renner, Frankfurt a.M.

Stellv.: Professor Fritz Gambke, Frankfurt a.M.

Für die Kreise: Frankfurt a.M. und Obertaunus

c. Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Stephani, Marburg a.L.

Stellv.: Lyzealmusiklehrer Engelhardt, Marburg a.d.L.

Für die Kreise: Biedenkopf, Dillenburg, Wetzlar.

XII. Rheinprovinz

Aachen:

Professor Dr. Raabe, Aachen

Stellv.: Schulrat Hütten, Aachen

Koblenz:

Seminarmusiklehrer Kletzin, Koblenz

Stellv.: Peters, Koblenz, Vorsitzender des Tonkünstler-Verbandes Ortsgruppe Koblenz

Köln:

a. Professor Dr. Hermann Unger,
(Für den linksrheinischen Teil des Regierungsbezirks)

b. Studienassessor Schmidt, Kreuzgassergymnasium, Köln
(Für den rechtsrheinischen Teil des Regierungsbezirks)

Düsseldorf:

a. Musikdirigent Erhard Krieger, Ratingen
(Düsseldorf-Stadt, Düsseldorf-Mettmann, Rhein-Wupper-Kreis, Solingen, Remscheid, Wuppertal.)

b. Generalmusikdirektor Gelbke, M.-Gladbach
(Grevenbroich-Neuss, M.-Gladbach, Neuss-Stadt, Rheydt, Viersen, Krefeld-Uerdingen, Kempen-Krefeld.)

c. Musikdirektor Dr. Kreuzhage, Duisburg
(Duisburg-Hamborn, Essen, Mülheim-Ruhr, Oberhausen, Dinslaken, Mörs, Geldern, Cleve, Rees.)

Trier:

Domkapellmeister u. Domvikar Stockhausen, Trier.

XIII. Hohenzollernsche Lande

Sigmaringen:

Chordirektor Hoff, Sigmaringen

Stelly. Studienrat von Lassaulx, Sigmaringen.

Vorschläge für die Ernennung der staatlichen Musikberater für 1933 und 1934

I. Ostpreussen

1. Königsberg:

   Studienrat Fischer, Königsberg

   Stellv.: Professor Firchow, Königsberg

2. Gumbinnen:

   Musiklehrer Weimann, Gumbinnen

   Stellv.: Musikdirektor Schoene, Insterburg

3. Allenstein:

   Oberlyzealmusiklehrer Strauss, Allenstein

   Stellv.: Rektor Schimkat, Lötzen

4. Westpreussen:

   Gymnasialmusiklehrer Horenburg, Elbing

   Stellv.: Oberschullehrer Keuneke, Marienwerder.

II. Grenzmark Posen-Westpreussen

Schneidemühl:

Studienrat Jendrossek, Schneidemühl

Stellv.: Organist Lehrer Kleiner

III. Berlin und Brandenburg

Berlin:
Professor Dr. Schumann, Berlin-Lichterfelde
Stellv.: Professor Kurt Schubert
Privatmusiklehrer Otto Nikitits.

Potsdam:
Studienrat Landgrebe, Potsdam
Stellv.: Akad. Musiklehrer Werner, Potsdam

Frankfurt a.O.:
Studienrat Sack, Frankfurt a.O.
Stellv.: Studienrat Stuhlmacher, Frankfurt a.O.

IV. Pommern

Stettin:

Musikdirektor Wiemann, Stettin

Stellv.: Pianist u. Komponist Rust, Stettin

Köslin:

Studienrat Zenke, Köslin

Stellv.: Musiklehrer Voigt, Köslin

Stralsund:

Organist Looks, Stralsund

Stellv.: Univ. Musikdirektor Zingel, Greifswald

V. Niederschlesien:

Breslau:

Eberhard Wentzel, Görlitz

Stellv.: Gerhard Zeggert, Breslau

Liegnitz:

Wie bei Breslau

VI. Oberschlesien

Oppeln:

Lehrer Petruschke, Oppeln

Stellv: fehlt z. Zt.

VII. Sachsen

Magdeburg:

Dr. Walter Rabl, Magdeburg

Stellv.: Dr. Valentin, Magdeburg

Merseburg:

Seminaroberlehrer Trenkner, Merseburg

Stellv.: Lehrer i.e.R. Frey, Halle a.S.

Erfurt:

Professor Wetz, Erfurt

Stellv.: Musiklehrer Kopf, Erfurt

VIII. Schleswig-Holstein

Schleswig:

Professor Jversen, Kiel

Stellv.: ~~Musikdirektor Zillinger, Schleswig~~
Organist Röder, Flensburg

IX. Hannover

Hannover:

Städt. Musikdirektor Höhn, Hannover

Vertr.: Berta Heine, Hannover

Hildesheim:

Studienrat Dr. Kobelt, Hildesheim

Vertr.: Studienrat Glatzel, Hannov. Münden

Lüneburg:

Studienrat Homeyer, Lüneburg

Stellv.: Oberschullehrer i.R. Prange, Lüneburg

Stade:

Musikdirektor Höhn, Hannover

Stellv: a) Domorganist u. Lehrer Hoppe, Verden (Für die Kreise Verden, Achim, Blumental, u. Rotenburg)

b) Musikdirektor Wehber, Himmelpforten (Für die Kreise Stade, Kuhdingen, Neuhaus, Hadeln, Jork u. Zewen)

c) Akad. Musiklehrer Graef, Wesermünde (Für die Kreise Lahe, Geestemünde, Osterholz, Bremervörde und Stadt Wesermünde)

Osnabrück:

Dr. Maxton, Osnabrück

Stellv.: Domchordirektor Bäumer, Osnabrück

Aurich:

Musikdirektor Müller, Emden

X. Westfalen

Münster:

Dr. Gress, stellv. Leiter der Westfälischen Musikschule, Münster

Stellv.: Hammacher, Pianist und Lehrer an der Westf. Musikschule, Münster

Minden:

Städt. Musikdirektor Gössling, Bielefeld

Arnsberg:

a) Städtischer Musikdirektor Holtschneider, Dortmund (für den nördlichen Teil des Reg.Bez.)

b) Musikdirektor Dr. Nebe, Siegen (für den südlichen Teil des Reg.Bez.)

Stellv.: Musikdirektor Nellius, Herne (für den ganzen Reg.Bez.)

XI. Hessen-Nassau

Kassel:

a. Staatskapellmeister Laugs, Kassel

Stellv.: Frau Liegniez, Kassel

Für die Kreise: Kassel-Stadt, Kassel-Land, Eschwege, Fritzlar-Homburg, Hersfeld, Hohgeismar, Hünfeld, Melsungen, Rodenburg, Schmalkalden, Witzenhausen, Wolfshagen.

b. Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Stephani, Marburg a.L.

Stellv.: Lyzealmusiklehrer Engelhardt, Marburg a.d.L.

Für die Kreise: Frankenberg, Kirchhain, Marburg, der Eder, des Eisenbergs und der Twiste.

Wiesbaden:

a. Staatl. Kapellmeister Dr. Zulauf, Wiesbaden

Stellv.: Dr. Meisner, Wiesbaden

Für die Kreise: Wiesbaden, Weilburg, Limburg, Oberwesterwald, Rheingau, St. Goarshausen, Unterlahn, Obertaunus, und Main-Taunus.

b. Pianist Renner, Frankfurt a.M.

Stellv.: Professor Fritz Gambke, Frankfurt a.M.

Für die Kreise: Frankfurt a.M. und Obertaunus

c. Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Stephani, Marburg a.L

Stellv.: Lyzealmusiklehrer Engelhardt, Marburg a.d.L.

Für die Kreise: Biedenkopf, Dillenburg, Wetzlar.

XII. Rheinprovinz

Aachen:

Professor Dr. Raabe, Aachen

Stellv.: Schulrat Hütten, Aachen

Koblenz:

Seminarmusiklehrer Kletzin, Koblenz

Stellv.: Peters, Koblenz, Vorsitzender des Tonkünstler-Verbandes Ortsgruppe Koblenz

Köln:

a. Professor Dr. Hermann Unger,
(Für den linksrheinischen Teil des Regierungsbezirks)

b. Studienassessor Schmidt, Kreuzgassergymnasium, Köln
(Für den rechtsrheinischen Teil des Regierungsbezirks)

Düsseldorf:

a. Musikdirigent Erhard Krieger, Ratingen
(Düsseldorf-Stadt, Düsseldorf-Mettmann, Rhein-Wupper-Kreis, Solingen, Remscheid, Wuppertal.)

b. Generalmusikdirektor Gelbke, M.-Gladbach
(Grevenbroich-Neuss, M.-Gladbach, Neuss-Stadt, Rheydt, Viersen, Krefeld-Uerdingen, Kempen-Krefeld.)

c. Musikdirektor Dr. Kreuzhage, Duisburg
(Duisburg-Hamborn, Essen, Mülheim-Ruhr, Oberhausen, Dinslaken, Mörs, Geldern, Cleve, Rees.)

Trier:

Domkapellmeister u. Domvikar Stockhausen, Trier.

XIII. Hohenzollernsche Lande

Sigmaringen:

Chordirektor Hoff, Sigmaringen

Stellv. Studienrat von Lassaulx, Sigmaringen.

707

19.April 1935

Wir bestätigen den Empfang Jhrer Zuschrift vom 29. v. Mts. und haben Jhre Ausführungen zur Kenntnis genommen .

Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Herrn

August Leopold S a s s

S t e t t i n I

Grabower Str. 6 III

Ausbildung für
Schul-, Haus-, Ensemble-, Orchester-,
Kammermusik und Soli

Neudeutsche Geigerschule Saß

Staatl. anerkannt

Lehrplan, Kritiken / Halbjahrs- und Reifezeugnisse

Eigene, von Kapazitäten
benutzte Studienwerke. Anfänger-,
Korrektur-, Meisterklassen

Stettin I, Grabowerstr. 6 III
den 29. März 1935

Sehr verehrter Herr Professor!

Sollte ich mit diesem Schreiben einen Fehler begehen, so bitte ich Sie recht herzlich, denselben mit meinem Wunsche zu entschuldigen, mein beabsichtigtes demnächstes Ausscheiden aus dem hiesigen Prüfungsausschuss, wenigstens bei Ihnen persönlich, moralisch zu begründen, da es naheliegt, dass möglichenfalls unfeine Motive angenommen werden könnten.

Ich bin seit 1925 in den Ausschuss berufen und nach einigen Versuchen mit anderen Fachlehrern auch ausschliesslich als Prüfer für das Geigenfach mit allem Eifer und Ernst tätig gewesen. Schon nach einigen Prüfungen hatte ich das bestimmte Gefühl, als einfacher, älterer Privatmusiklehrer in dem Kreise der jüngeren, hochbeamteten Prüfungskollegen auf einsamen Posten zu stehen. Schon über die zu prüfenden, späteren Kollegen als höchstens Gleichgestellter das entscheidende Urteil im Hauptfach abzugeben, fehlte mir die sichtbare Höherstellung nach aussen hin, wie sie den Herren Studienräten, Gymnasiallehrern u.a. in der Öffentlichkeit eigen ist. Da sich pädagogisches, literarisches Schaffen meist in der Stille abspielt, wissen die meisten Nichtspezialisten nichts von meinen zahlreichen pädagogischen Studienwerken für Geige und noch weniger von der teilweise begeisterten Anerkennung der meisten Geigenkapazitäten der Musikwelt. Dazu kommt wohl auch, dass ich das scheinbare Verbrechen beging, mich von der Volksschule aus über eine Stadtpfeiferlehre und Militärdienstzeit hinaus etwas höher hinaufzuschwingen, fast ganz aus eigener Kraft, und das verzeiht die musikalische Hautevolee der Heimat sehr selten. Ich werde also einfach nur geduldet, besonders da meine stille Hoffnung, in der neuen Zeit vielleicht eine Würdigung meiner zweifellos pädagogisch wertvollen Verdienste um das Geigertum durch die Regierung zu erlangen, fehl schlug. Mir wurde sogar zur grossen Freude vieler kleinen Neider, — wahrscheinlich auf eine Anzeige hin, meine seit ca. 30 Jahren geführte Bezeichnung "Neudeutsche Geigerschule", womit ich nur die Kennzeichnung meiner eigenen, von allen bisherigen Schulen abweichende Methode beabsichtigte, von der Regierung verboten. Der schnelle Erfolg derselben ist durch viele öffentliche Schülerkonzerte nachgewiesen und ist mir Anerkennung aus allen Teilen der Erde zugegangen. Doch die Briefe liegen sehr schön in einer wohl bald vergessenen Schublade und bald weiss niemand mehr davon, denn das Leben ist ja für einen Autodidakten viel zu kurz.

Ich bitte Sie also recht herzlich, falls Sie überhaupt etwas von meinem Austritt erfahren, denselben nicht als Grössen- oder Titelsucht zu registrieren, sondern als natürliche Folge eines gesunden, deutschen Empfindens, dass der jahrzehntelangen Pressung nicht mehr stand hält.

Falls Sie einmal eine kleine Orientierung über meine Angaben für nötig finden sollten, lege ich eine biographische Skizze einer Zeitung, die dieselbe in der Hauptsache aus der verschiedenen Lexika zusammenstellte, und meinen Lehrplan mit einigen Gutachten und Kritikabdrucken mit an.

Nun bitte ich Sie höflichst um Diskretion für Stettin

Mit kollegialem Gruß

Georg Lenz-Saß

Meistergeiger August Leopold Saß.

Leiter der Neudeutschen Geigerschule in Stettin.

Der hervorragende Meistergeiger und Violinpädagoge August Leopold Saß in Stettin feiert demnächst ein doppeltes Jubiläum: seinen 60. Geburtstag und das 25jährige Jubiläum als Violinpädagoge an der 1909 gegründeten Neudeutschen Geigerschule in Stettin. Der Künstler wurde als Sohn eines Schlossers am 9. November 1874 zu Bredow bei Stettin geboren und erhielt seinen ersten Violinunterricht im 8. Lebensjahre beim Dorfschullehrer in Bredow. Vom 14. bis zum 18. Lebensjahre genoß er den Unterricht bei der Stadtmusiklehre Wulkow in Frauendorf und dazwischen bei dem Joachimschüler Paul Wild in Stettin. Durch Protektion der Baronesse Lilli v. Gerhardt, die ihn, als Konzertmeister der Ahlbecker Kurkapelle im Konzert spielen gehört hatte, kam Saß an das Konservatorium zu Leipzig, wo er unter Prof. Hans Sitt Violine, unter Musikdirektor Kleffe Klavier, Prof. Paul Quasdorff Theorie und Prof. Kretzschmar Musikgeschichte studierte. Sodann betätigte sich der Jubilar zunächst als Konzertmeister in einigen Militärkapellen, von 1899—1901 als Geiger im Stadttheater in Stettin, 1901—1902 als Erster Geiger bei den Leipziger Gewandhauskonzerten unter Nikisch. 1902—1906 als Konzertmeister in Symphonieorchestern Davos, Wiborg, Pawlowsk und an den Opern in St. Petersburg und Frankfurt a. M. 1906—1909 wirkte er als Lehrer für Geige am Löwe-Riemann-Konservatorium in Stettin. 1909 wurde die Neudeutsche Geigerschule in Stettin gegründet und A. L. Saß 1910 zum ersten Fachlehrer der städtischen Fortbildungsschule daselbst ernannt. Dieser Schule haben viele ausgezeichnete Talente aus aller Herren Ländern ihre vorzügliche Ausbildung zu verdanken. Gegenwärtig ist der Jubilar als Pädagoge für Geige, Bratsche und für Theorie, als staatl. Prüfungskommissar für Geige bei der Musiklehrer-Prüfungskommission für Pommern; er ist Mitglied des Qualitätsbundes Deutscher Musikpädagogen, Berlin, Beirat des Vorstandes und Mitglied des Aufnahmeausschusses u. a. Als Violinpädagoge hat August Leopold Saß, der im Sinne einer zweckmäßigen modernen Körperkultur eifriger Sporttreibender, Gymnastiker und Schwimmer und Mitglied der Naturheilbewegung ist, einem neuen System der freien, natürlichen Technik und der möglichsten Vereinfachung der Exerzitien die Bahn gebrochen. Seine „Neue Schule für Geiger" (Steingräber-Verlag, Leipzig 1924), sowie seine verschiedenen Studienwerke für Geiger (Musikverlag Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Leipzig-Lichterfelde) wurden von der maßgebenden Musikkritik mit Begeisterung anerkannt; so äußerte sich z. B. Prof. Henri Marteau, daß er begeistert sei und seine Schüler zwingen werde, sich die Saßschen Werke anzuschaffen, usw. Von weiteren musikalischen und [illegible]schen Werken des Jubilars sind hervorzuheben:

1905. Musik zu Fr. von Stroms Festspiel: Unseres Heilands Erdenwallen, aufgeführt in den katholischen Gegenden Deutschlands. 1907. Broschüre: Das Tongeheimnis auf der Violine (Bosworth-Verlag). 1909. Die Studienwerke: Resolute Exerzitien, Realdefinition sämtlicher Bogenstricharten, Trommelübungen der Finger ohne Instrument (Vieweg). 1910. Tonleitervorstudien und 12 Etuden (Vieweg-Verlag). 1912. Erfindung eines Dehnungs- und Kräftigungs-Apparates für Geiger etc. 1913. Broschüre: Zum Problem der Violintechnik (Kahnt-Verlag). 1914. Vollständiges Tonleiterwerk für Violine mit durchgehender Bezeichnung der kleinen und übermäßigen Sekunden (Vieweg). Verschiedene Fachaufsätze in den damaligen Musikpädagogischen Blättern, Berlin, Melos, Deutsche Musikerzeitung etc. im Jahre 1916 usw. 1919. Broschüre: Der Geigerspiegel, Kompositionen für Geige (Kahnt). 1920. Ein Albumblatt, Romanze (Simon-Verlag, Stettin). 1928. Metronom-Uebungen op. 11 (Mörike-Verlag, Stettin). 1929. Erfindung der Saß-Geigenhalter und 1931 des Saß-Daumenrings für Anfänger. (Bruno Klemm jr. Markneukirchen). Im Manuskript: 3 Bagatellen für Geige, Klaviertrio in E, Oper Boris Sarafow, Maskenball der Liliputs (Virtuosenstück) kurz vor der Vollendung die Singspieloper: Der Raub der Zigeunerin.

Hauptwerke anführen: „Von Omi bis Phamo" (1907), „Mönchregeln des Klostertaoismus" (1920), „Chinesische Philosophie" (1927), „Ursprung des Buddhismus und Geschichte seiner Ausbreitung" (Religionsgeschichtliche Volksbücher), „Der Buddhismus in China, Korea und Japan" (auch ins Englische und Holländische übersetzt), „Der Zusammenhang zwischen Schrift und Kultur in China" (1926), „Chinesisch-buddhistisches Wörterbuch" (in Vorbereitung) u. v. a. Die Universität Basel verlieh dem Jubilar in Anerkennung seiner Verdienste die Würde eines Ehrendoktors der Theologie, die China Branch of the Royal Asiatic Society ernannte ihn 1930 zu ihrem lebenslänglichen Mitglied, die kgl. Niederländische Akademie der Wissenschaften zu Amsterdam zu ihrem ordentlichen Mitglied.

Dr. Hans H. Bockwitz.

Direktor des Deutschen Buchmuseums zu Leipzig.

Der verdienstvolle Direktor des weltberühmten Deutschen Buchmuseums zu Leipzig, Leiter der Deutschen Bibliothekarschule daselbst, **Dr. Hans H. Bockwitz**, vollendete vor einigen Tagen sein 50. Lebensjahr. Der Gelehrte zählt zu den bekanntesten und hervorragendsten Vertretern der internationalen bibliographischen Wissenschaft und hat an der mustergültigen Ausgestaltung der seiner Führung anvertrauten Institute den wichtigsten Anteil. Dr. Bockwitz wurde am 4. Septem[ber] geboren, besuchte das Gymnasium Albertinum in Freiberg, Sachsen, studierte an den Universitäten Grenoble, Erlangen und Berlin und erwarb mit einer Dissertation über J. J. Gourds philosophisches System den philosophischen Doktorgrad. Nachdem er sich bis zum Kriegsausbruch in Genf und Paris eingehenden Studien hingegeben hatte, trat er 1915 als Volontär beim Buchgewerbemuseum in Leipzig ein, war 1916—18 als Archivar der politischen Abteilung der Presse-Zentrale in Brüssel tätig und wurde 1919 als Direktorialassistent und Bibliothekar an das Buchmuseum in Leipzig berufen, dessen Leitung er seit 1929 innehat, außerdem erstreckt sich seine gegenwärtige Tätigkeit auf die Studienleitung der Deutschen Bibliothekarschule, auf die Schriftleitungen des Jahrbuchs „Buch und Schrift" seit 1927, des „Literarischen Beiblattes zum Jahrbuch des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum", seit 1924 und des „Archiv für Buchgewerbe", seit 1924 und auf die Herausgabe der „Dokumente des Zeitungswesens". Von den bibliographisch-wissenschaftlichen Hauptschriften des Jubilars sind die wichtigsten: das typographisch und illustrativ reich ausgestattete Werk „Das Deutsche Museum für Buch und Schrift. Sein Werden [und] Ziele" (1930), „Goethe und das Buch" (1932), „Stätten des Buches in Leipzig" (1933), „Buchform und Buchfunktion im Wandel der Zeit" (1933), „Ueber Buch- und Schriftmuseen" (1933), ferner zahlreiche Aufsätze zur Geschichte der Schrift und des Buches im „Archiv für das Buchgewerbe" u. a. Fachzeitschriften. Dr. Bockwitz hält an der Universität Leipzig Vorträge über die „Geschichte des Buches und der graphischen Künste" sowie an der Deutschen Bibliothekarschule, in Vereinen, Gesellschaften usw. Besonders erfolgreich ist ferner seine Tätigkeit zur Durchführung von Buchausstellungen im In- und Auslande, auf welchem Gebiete namentlich die von ihm organisierten Ausstellungen in Berlin 1933 („Kamera"), Peking und Tokio hervorragend bekannt geworden sind. In seiner Leipziger Wirksamkeit leitet ihn hauptsächlich der Gedanke, das Deutsche Buchmuseum zu einer zuverlässigen Forschungsstätte für die Geschichte der Schrift und des Buches, des Buchgewerbes und der graphischen Künste auszugestalten und die Deutsche Bibliothekarschule auf die Höhe einer Theorie und Praxis gleichermaßen fördernden bibliographischen Lehranstalt zu bringen — Ziele, für die seine bisherige Tätigkeit mit den schönsten Erfolgen vorgearbeitet hat.

110

Neudeutsche Geigerschule

Staatl. anerkannt

Ausbildung für Schul-, Haus-, Ensemble-, Orchester-, Kammermusik und Soli
Eigene, von Kapizitäten benutzte Studienwerke
Anfänger-, Korrektur- und Meisterklassen

Lehrplan, Kritiken / Halbjahrs- u. Reifezeugnisse

Gegründet im April 1909 in Stettin
Leiter: Aug. Leop. Saß, Pädagoge und Meistergeiger
Mitglied des Bundes Deutscher Musikpädagogen, Berlin
Mitglied der staatlichen Prüfungskommission für Musiklehrer, Stettin.

Prospekt und Lehrplan

Vorbemerkung

In der Schule kann jeder begabte Schüler in jedem Alter aufgenommen werden.

Schüler und Schülerinnen unter 7 Jahren müssen, wenn nicht sichtbar kräftig, ein ärztliches Attest über den Gesundheitszustand (besonders der Brust und Lungen) vorlegen.

Fortgeschrittene Schüler, welche in die Schule eintreten, können je nach ihrem technischen Höhepunkt verschiedene Klassen überspringen oder müssen, wenn der Lehrer es für nötig befindet, einen kurzen Repetitionskursus durchmachen.

Die Spezialklassen (Korrektions-, Repetitions- und Orchesterklasse) können auf Wunsch von Grundschülern übersprungen werden.

Die sofortige Aufnahme in der Orchesterklasse setzt bestimmte Vorschulung voraus. (Siehe Lehrplan.)

In der Korrektions- und Repetitionsklasse werden Schüler auf Wunsch sofort aufgenommen, wenn sich infolge falscher Vorschulung oder durch Selbststudium Fehler in Bogen-, Arm-, Hand- und Fingerhaltung eingeschlichen haben, welche eine gesunde Entwicklung verhindern oder beeinträchtigen.

Beim Austritt erhält jeder Schüler ein Attest über den Erfolg seines Studiums.

Bestimmungen der Geigerschule

für Schüler resp. deren Eltern oder Vormünder

1. Die Schüler verpflichten sich, die ausgemachten Übungsstunden möglichst pünktlich und regelmäßig einzuhalten.
2. Das Honorar richtet sich nach der Anzahl der monatlichen Stunden und nach der Klasse, in welcher der Schüler aufgenommen wird. Die ausgemachte Mindestanzahl der monatlichen Stunden muß eingehalten und honoriert werden.
3. Alle durch gesetzliche Feiertage und durch Verschulden des Schülers ausfallende Stunden sind nach § 615 des Bürgerlichen Gesetzbuches zahlbar.
4. Durch Verschulden des Lehrers ausfallende Stunden werden nachgegeben.

5. Alle öffentlichen Ferien werden gemacht und sind zahlbar. Abmeldungen vor denselben sind nur statthaft, wenn dieselben mitbezahlt werden, außer bei Sonderschülern, welche den Schulbedingungen nicht unterstehen und Extrahonorare zahlen.
6. Das Honorar ist monatlich oder vierteljährlich im voraus zu entrichten und muß ein Ausscheiden aus der Schule mindestens 4 Wochen vor demselben angemeldet werden. Das Nichterscheinen des Schülers während dieser Zeit entbindet ihn nicht von der Zahlungspflicht, da früher auf Besetzung der Stunde durch einen andern Schüler nicht gerechnet werden kann.
7. Die Schüler verpflichten sich eines angemessenen, bescheidenen Betragens gegenüber dem Lehrer oder dessen Stellvertreter. Zuwiderhandlungen berechtigen den Lehrer, zum Schaden des Schülers die betreffende Stunde abzubrechen, ohne daß der Schüler der Verpflichtung der nächsten Stunden entgeht. Ohne Abmeldung (siehe 6.) ausbleibende Schüler werden ¼ Jahr lang als aktive Schüler weitergeführt und sind honorarpflichtig.
8. Bei Erkrankung oder Abwesenheit des Lehrers müssen die Schüler den Vertreter unter denselben Bedingungen akzeptieren.

Lehrplan

Die Schule bezweckt bei ihren Schülern die korrekte und künstlerische Ausbildung der Finger- und Bogentechnik auf der Geige bis zum möglichst höchsten Grad der Vollkommenheit, je nach der individuellen Veranlagung des Schülers. Eine bestimmte Zeit zur Absolvierung der einzelnen Klassen existiert nicht und richtet sich ganz nach der Veranlagung, dem Fleiß, der Zeit zum Studium und der Anzahl der Lehrstunden. Ein theoretischer Kursus bis zum 4stimmigen Satz läuft auf Wunsch durch sämtliche Klassen nebenher.

Vorbereitungsklasse: Gymnastische Übungen zur Erleichterung der Haltung des Instruments und des Bogens. Rhythmische Trommelübungen der Finger. Erlernen der Noten usw. Leichte Gehörübungen am Klavier.

Material: Saß: Trommelübungen ohne Instrument, Op. 12.
Saß: Gymnastische Vorübungen nach Bedarf.
Saß: Übungen im Kräftigungsapparat der Hand. (Wird in der Stunde gestellt.)

Untere Grundklasse: Geigen- und Bogenhaltung. Bogenführung vor dem Spiegel ohne Noten. Fingerstellung und Fingerübungen ohne Noten. Takttreten ohne Spiel und beim Spiel des Lehrers. Dann ganze, halbe, Viertel- und Achtel-Noten mit genauem, rhythmischem Zählen.

Material: Saß: Neue Geigerschule. Op. 10. Theoretischer Teil und Teil I.

Ergänzung nach Bedarf: Saß: Op. 11. Metronomübungen.

Mittlere Grundklasse: Spielen kleiner Übungen und Stücke nach dem Metronom. Langsames Einführen und Erkennen der grundlegenden, liegenbleibenden Stricharten. Auswendiglernen kurzer Stückchen im strengen Takt. Intervalle singen oder pfeifen und bestimmen. Fingerübungen zur Steigerung der Ausdauer usw. Etüden.

Material: Die andern Teile der Schule bis zum Beginn der Lagen und Fortsetzung Op. 11.
Wohlfahrt: Op. 54, Heft 1.

Ergänzung nach Bedarf: Saß: Bogenstricharten I. Teil, Op. 2. Etüden ohne Stern.
Kaiser: Etüden, Heft 1 usw.

Obere Grundklasse: Abrundung der Technik der ersten Lage. Steigerung der Ausdauer. Die abgehobenen und springenden Stricharten. Entwicklung des Tons und Vortrags. Leichte Schülerkonzerte. Einführung in die 5 Lagen.

Material: Saß: Die Exerzitien, I. Teil evtl. ohne Etüden, Op. 1.
Saß: Die Bogenstricharten, II. Teil. Etüden ohne Stern.

Ergänzung nach Bedarf: Schülerkonzerte v. Seitz, Sitt usw.,
Duette v. Pleyel, Viotti usw.

Mittelklasse: Wechsel der Lagen, Gleiten, Treffsicherheit. Tonleiter und Akkordstudien durch die Lagen. Abrundung der 6 Lagen in liegenbleibender Position. Doppelgriffvorstudien. Tonstudien in allen Graden. Violinkonzerte ersten Grades.

Material: Saß: Zwölf Etüden und Tonleitervorstudien. Op. 3.
Kaiser: Etüden, Heft 2 und 3.
Saß: Exerzitien, II. Teil bis 6. Lage usw.

Ergänzung nach Bedarf: Bach: Violinkonzert A-moll,
Bach: Violinkonzert D-moll,
Händel: Sonate A-dur,
Mozart: Sonaten usw. usw.

(Spezial) Korrektur- und Repetitionsklasse: Für Grundschüler Repetieren schon vorgearbeiteter Werke, sowie Korrigieren zurückgebliebener technischer Unvollkommenheiten und Vorarbeiten zur Oberklasse. Für neu eintretende inkorrekt studierte Schüler möglichst individuelles, langsames Korrigieren der unentwicklungsfähigen Grundlage. Die Repetition setzt ein, wo der Lehrer es bestimmt und ist völliges unbedingtes Fügen die erste Bedingung des Erfolges.

Material: Saß: Das Tongeheimnis,
Saß: Zum Problem der Technik,
Saß: Die Exerzitien, Teil I und II,
Saß: Die Bogenstricharten, Teil I u. II, usw.

Ergänzung: Saß: 12 Etüden und Tonleitervorstudien.
Soli nach Bedarf.
Etüden nach Bedarf.
Klassische Stücke Edit. Peters.
Mozart-Konzerte D-dur, G-dur (Marteau-Ausgabe).

Oberklasse: Studium der VII. bis zu den höchsten Lagen. Chromatik, Doppelgriffe, Schlagkraft, Treffsicherheit, Ausdauer, Vortrag, Auswendigspielen. Klassische Etüden, Konzerte zweiten Grades.

Material: Saß: Exerzitien, Rest, Teil II.
Kreutzer: Etüden (Marteau-Ausgaben).
Fiorillo: Etüden „ „
Rode: Capricen „ „
Marteau: Bogenstudien.

Ergänzung: Saß: Vollständiges Tonleiterwerk evtl. bis zu den Terzen und Sextendoppelgriffen. Op. 4.
Viotti: Konzert A-moll.
David: Konzert D-moll.
Spohr: Konzerte.
Beethoven: Sonaten, Paganini: Perpetuum.
Mozart: Konzerte usw.

(Spezial)
Orchester- und Repetierklasse: Für Grundschüler zum Teil zu überspringen. Für Spezialschüler setzt die Repetition ein nach Bestimmung des Lehrers. Bedingung ist völlige Beherrschung der 3 Grundklassen.

Material: Saß: Exerzitien, I. und II. Teil.
Saß: Bogenstricharten, I. und II. Teil.
Saß: 12 Etüden und Vorstudien.
Saß: Teil des vollständigen Tonleiterwerks.
v. d. Hoya: Grundlegende Doppelgriffstudien.

Ergänzung: Kreutzer: Etüden.
Fiorillo: „
Rode: „
Orchesterstellen aus Konzert und Oper.
Soli „ „ „ „
Bach: Konzerte.
Viotti: „
Kreutzer: „
Beriot: „ usw.

Künstlerklasse: Studium der schwierigen klassischen Etüden, Oktaven-, Dezimendoppelgriffe, völlige Abrundung der Technik und höchste Steigerung der Ausdauer und des Tons. Glissando usw.

Material: Saß: Exerzitien-Anhang und Repetition, Teil I u. II nach Bedarf.
Bondi: Technik der Fingersatzoktaven.
Saß: Vollständiges Tonleiterwerk. Repetition nach Bedarf. Doppelgriffe, Oktaven und Dezimen usw.

Ergänzung: Gavinès: Etüden.
Sitt: Etüden (20).
Rode: 12 Etüden.
Paganini: Capricen nach Bedarf usw.

Soli: Impromptо As-dur, Chopin-Oertling.
Fantasie-Appassionata, Vieuxtemps.
A-dur-Polonaise, Wieniawski.
La Chasse von Kreisler.
Konzerte aus Joachim-Moser, Schule III. Teil.
Bach: Sonaten nach Bedarf.
Bruch: Konzert G-moll.
Tschaikowsky: Konzert D-dur.
Schillings: Konzert usw.

Zur Beachtung

Die Veränderung des jeweiligen Materials ist ganz Sache des Lehrers und hat der Schüler den Anordnungen desselben ohne Widerstreben voll und ganz Folge zu leisten. Nur so ist ein ruhiges, erfolgreiches Arbeiten möglich. Es ist absolut nicht notwendig, daß jeder Schüler alles vorgeschriebene Material verarbeiten muß, ebenso wie es nicht immer der Fall ist, daß der Schüler nach Absolvierung des Klassenmaterials auch wirklich schon die Reife für die nächste Klasse erlangt hat. Es ist hier Sache des lang erfahrenen Praktikers, dieses und jenes auszulassen oder neues einzuschalten. Auch in bezug der zu spielenden Soli und Konzerte hat sich der Schüler ganz der Bestimmung des Leiters zu fügen, da nicht jeder Geiger für jeden Stil und für jedes Genre befähigt und veranlagt ist.

Stettin 1930. **Aug. Leop. Saß.**

Einige Auszüge

aus Gutachten berühmter Violin-Autoritäten und Kritiker über die Saß'sche Violin-Pädagogik

Prof. Karl Klingler, Berlin Soeben habe ich Ihre Violinschule aus den Händen gelegt und schreibe Ihnen unter dem frischen Eindruck: Aus der ganzen Anordnung erkennt man den erfahrungsreichen, umsichtigen Pädagogen. Ganz vortrefflich finde ich die im theoretischen Teil angegebenen gymnastischen Uebungen zur Erleichterung der Haltung und des Spiels. Einer so ernsthaften und gediegenen Arbeit ist weiteste Verbreitung zu wünschen.

Prof. Carl Flesch, Baden-Baden Im übrigen freut es mich, mit Ihnen in Beziehung zu treten, denn ich weiß, daß Sie im Gegensatz zu der in Deutschland leider so sehr verbreiteten Klasse der —helden auf geigerischem Gebiete **ernste praktische Arbeit leisten.**

Prof. Otokar Sevcik, Wien

Ihr Lehrplan ist ganz ausgezeichnet entworfen und ich habe nichts beizufügen. Ihre Einteilung des Lehrstoffes ist zweckmäßiger, als es in den Lehrplan des ***Konservatoriums der Fall ist.

A. a. Stelle: Die Uebungen im Kapitel 2—4 (Tongeheimnis) sind sehr nutzbringend und auch ich lasse meine Schüler ähnliche Uebungen zur Regulierung des Druckes auf die Bogenstange machen.

Prof. Robert Pollak, St. Franzisko

Mit Vergnügen kann ich Ihnen mitteilen, daß ich Ihre „Resoluten Exerzitien" bereits mit ausgezeichnetem Erfolge bei Schülern angewendet habe. Ich selbst betreibe ihre Uebungen und finde sie ganz vorzüglich.

Prof. Joan Manèn, Barcelona

Ich habe mit Vergnügen Ihre „Exerzitien" erhalten und durchgesehen und glaube, daß das Werk von großem Nutzen für den jungen Violinspieler ist. Ich verfolge solche ähnlichen Sachen, denn unsere Literatur ist an **diesen Werken sehr arm** und die junge Generation wird Ihnen für solche Gabe aufrichtig Dank wissen.

Prof. Henri Marteau, Leipzig

Soeben habe ich endlich Zeit gefunden, Ihre Broschüre über den Ton zu lesen und beeile mich, Ihnen zu sagen, wie sehr ich über dieselbe entzückt bin. Sie haben es eben verstanden, in wenigen Worten und mit entschiedenster Klarheit zu sagen, was wesentlich Notwendigkeit ist. Sie können davon überzeugt sein, daß ich Ihre Broschüre meinen sämtlichen Schülern nicht nur empfehlen, sondern dieselben einfach zwingen werde, Ihre „Technik" zu besitzen. Gerade solche Sachen sind wichtig, viel mehr wie hunderttausend Bogenübungen, wie Millionen Fingervariationen oder wie Milliarden Bogenwechsel.

A. a. Stelle: Die von Herrn Aug. Leop. Saß verfaßten Etüden für Violine „Resolute Exerzitien" haben mich speziell durch ihren pädagogischen Wert interessiert. Infolge der interessanten Zusammenstellung dürfte das Werk bei allen jungen Geigern des größten Erfolges sicher sein. Ich bestätige mit großer Freude, daß es ein meisterhaftes Werk ist.

A. a. Stelle: Aug. Leop. Saß ist ein ganz hervorragender Pädagoge, den ich seit Jahren kenne und schätze. Schon oft habe ich seine hervorragenden Werke meinen Schülern zum Studium gegeben.

Prof. P. J. Griffith, Dublin

Trotzdem ich seit über dreißig Jahren unterrichte, war es mir eine wahre Offenbarung mit der Idee: den Daumen vom Halse des Instruments zu entfernen, damit der Schüler die Geige festhalten lerne zwischen Kinn und Schlüsselbein. Ich begreife sehr wohl, welcher Nutzen dem Lernenden hieraus erwachsen muß und welche Erleichterung der Gebrauch des Daumens ihm bietet, wenn er dieses Glied wieder benutzen darf. Auch bieten die Etüden ganz vorzügliches, was den Rhythmus

anbetrifft, dessen verschiedene Arten sie klar vor Augen führen und dem Schüler beibringen helfen. **Die 24 Bogenübungen** sind derart meisterhaft, daß sie **gar nicht zu übertreffen** sind; sie bieten ja jede Art des **Bogenstriches**, der Bogenführung; und der begleitende Text ist geradezu ideal! Die **zwölf Etüden** zeichnen sich durch die große Mannigfaltigkeit der technischen Schwierigkeiten aus, welche sie enthalten und überwinden helfen. Der junge Geiger, der den Inhalt dieser drei Hefte gründlich studiert und sich zum geistigen Eigentum gemacht hat, darf, wenn er musikalische Empfindung besitzt, ruhig vor das kritische Publikum treten, sein Erfolg ist ihm gesichert.

Alfred Weckerlein, München

Ich finde, Ihre „Resolute Exerzitien" sind geradezu eine Tat auf dem Gebiete der Studienwerke für Technik. Was schießt gerade diese Literatur in jüngster Zeit so üppig ins Kraut, und wie wenig Werke zeichnen sich dabei aus durch wohltuende Knappheit und eminenten praktischen Wert wie das Ihre. Ich habe das Werk schon bei vielen Konservatorien und Privatschulen mit großem Nutzen verwendet.

Hans Brakpähler, Hörde i. Westfalen

N.B. Ich benutze Ihre „Resoluten Exerzitien des Violinisten" und bin über die Augenscheinlichkeit des Erfolges begeistert.

Musikpädagogische Zeitschrift
Nr. 3. Jahrgang 1914

Wiewohl das wunderhübsch ausgestattete Büchlein (Saß-Problem) nur eine Anleitung, um in kürzerer Zeit eine gute Technik zu erlangen, sein soll und den Titelzusatz „Neue praktische Winke für Violinisten' trägt, berührt der Verfasser nicht nur das Problem der **Violintechnik** selbst, sondern auch dasjenige der **Violinpädagogik** überhaupt. Voll Idealismus und mit inniger Liebe für sein Instrument, für seinen Beruf, weist Saß als anerkannter Pädagoge in Kürze auch auf jene Fehlerquellen hin, welche die Ursache sind, daß des Pfuschertums kein Ende wird. Leider steht der größte Teil der Violinpädagogen solch idealen Bestrebungen noch fremd und abwehrend gegenüber. Es wird noch immer ein schlecht erworbenes „Können" von Haus zu Haus getragen, bei sich oder in den Schulen gelehrt, und mitgeholfen, das Lehrer- und Schülerproletariat zu vermehren. Die Wahrheit zu sagen, gilt heute noch als gefährlich.

Der Verfasser des nunmehr berühmten „Tongeheimnisses" weiß ganz genau, welche Meinung eine erschreckend große Anzahl Geiger über die absoluten Notwendigkeiten einer richtigen Bogen- und Handhaltung noch immer bekundet. Aber unbeirrt dadurch sagte er in jedem der acht Kapitel seines Büchleins, was zu sagen er sich berufen fühlt. Sei es nun über die Stellung, den Sitz oder die Kleidung des Violinisten, sei es über das Instrument, die Haltung des Kinnes, der Arme, über die Gymnastik der linken Hand oder über den „großen" und „kleinen" Ton. Jedem Geiger, welche Stellung er auch den idealen und **sozial so hochwichtigen Bestrebungen zur Verbesserung des Violinunterrichts** gegenüber einnimmt, sei dies

interessante Büchlein empfohlen. Sein Autor übergab es der Oeffentlichkeit, auf daß „sowohl der Werdende, der immer strebend sich bemüht, als auch mancher Gewordene reiche Anregung darin finden möge."

Deutsche Musikdirektoren-Zeitung

Die „Resoluten Exerzitien" sind ein Werk, das beanspruchen darf, den besten der pädagogischen Violinliteratur eingereiht zu werden. Vor allem besteht das Verdienst des Verfassers darin, daß er den Studierenden wirklich neue Wege zur Erlangung der Kraft und Unabhängigkeit der linken Hand zeigt und damit den fleißigen Geigern viel Arbeit erspart.

Neue Militärmusik-Zeitung

Seine „Resoluten Exerzitien" in vorgeschriebener Weise angewandt und befolgt, bedeuten in der Tat ein konzentriertes Kräftigungsmittel als Vorbereitung für die große Tour durchs technische Studienland. Sie geben jene Sicherheit und Ausdauer, die auch dem Virtuosen und fertigen Künstler psychische und physische Kraft gewährleisten.

Deutsche Tonkünstler-Zeitung

Das Werk wendet sich an alle charakterstarken Geiger, die in stetem gewissenhaften Zurückgreifen auf technische Grundlagen das sicherste Mittel zur Wahrung und Mehrung ihres technischen Könnens erkannt haben. Solcher resoluten Geiger gibt es sicherlich eine große Zahl, so daß Herrn Saß für seine in ihrem Notenmaterial zumal **durch vielseitige und doch knappe Fassung wertvolle und brauchbare Arbeit** wohl ein weiter Anhängerkreis beschieden sein wird. Mit sicherem Griff werden die beiden Grundlagen für die technische Arbeit der linken Hand: ihre richtige Betätigung in allen ihren Teilen in derselben Lage und ihre richtige Betätigung beim Wechsel der Lagen, behandelt. Als besonderer Vorteil ist zu erwähnen, daß jede Lektion mit einem Uebungsstück schließt, welches das Ergebnis der vorausgehenden Fingerübungen in einer gefälligen und zusammenfassenden Weise darstellt.

Der Klavierlehrer

Saß bietet in kleinen und kleinsten Teilen und Abschnitten sehr wertvolle Materialien für die Entwicklung der Spielfertigkeit und Sicherheit der linken Hand. Nicht allein schreiten die Uebungen langsam und stufenweise vorwärts, jede Uebung enthält auch in sich wieder ganz allmählich angebahnte Steigerung der technischen Ausführung. Des Lernens ist gewiß kein Ende, aber es ist doch auch interessant zu beobachten, wie viele tüchtige Pädagogen bestrebt sind, mit allem Eifer und aller Ueberlegung die Pfade zu bezeichnen, die zu echter unverfälschter Kunstübung den Novizen hinleiten können.

Oesterreich-ungar. Musiker-Zeitung

Ein durchaus ernstes Werk, das durchaus nicht mit angenehm musikalischem Inhalte um die Gunst des Lernenden buhlt, sondern harte Arbeit fordert, um jedoch den Studierenden hernach mit doppelter Genugtuung zu belohnen. Für die Ausbildung der Schlagkraft der Finger und der Hand, wie zur Erlangung einer respektablen Treffsicherheit im Gleiten und Springen wird es in der Geigenliteratur nicht viel ähnlich Geeignetes geben.

Die Musik

In 24 Lektionen wird ein ausgezeichnet zusammengestelltes Uebungsmaterial von einem sehr erfahrenen Praktiker geboten.

Schweizerische Musikzeitung

Es sind Uebungen, die sowohl der Anfänger neben der Durcharbeitung einer regelrechten Violinschule mit Erfolg machen kann, als auch der schon weiter gebildete Violinist für eine vollkommene Technik täglich zu treiben hat. Die Art und Weise, wie Saß auf die Erlangung seiner beabsichtigten Resultate kommt, ist praktisch und zeugt von pädagogischer Intelligenz.

Musikpädagogische Zeitschrift, Wien

Heft 9. September 1914

Wie nicht anders zu erwarten war, ist der bekannte Verfasser auch in dieser seiner neuesten Arbeit (Saß-Tonleiterwerk) mit dem **gründlichsten Wissen und Können** vorgegangen. Er hat mit unendlichem Fleiße und fabelhafter Mühe ein Tonleiterwerk geschaffen, welches in 128 Seiten eine solch wertvolle erschöpfende Vollständigkeit bietet, wie sie nur **die höchste Stufe pädagogischen Ernstes** zu schaffen vermag. Wir finden jede Tonart für sich so weit als möglich ausgearbeitet und für jede derselben Leiterübungen, die in folgende Abteilungen zerfallen: Tonstudien, Tonleitern **von jeder Stufe der ersten Lage aus** durch zwei Oktaven im gleichen Rhythmus, Tonleitern in verschiedener Form — **mit den mannigfachsten Stricharten und Rhythmen** — durch drei Oktaven, Tonleitern auf einer Saite und durch vier Oktaven, chromatische Tonleitern durch drei Oktaven und auf einer Saite glissando, Leitern in Terzen, Sexten, Oktaven und Dezimen in einfachen und Doppelgriffen (die Oktaven auch mit dem Fingersatz 1—3, 2—4) und endlich Akkordstudien. Diese Fülle von Uebungsstoff aber enthält nichts Ueberflüssiges und in seiner ganzen Anlage genau durchdacht und trotz des spröden Materials durchweg fesselnd und originell. Sache des denkenden Lehrers wird es sein, unter obligater Befolgung der vom Autor im Vorwort gegebenen Weisungen dieses **im wahrsten Sinne des Wortes vollständige** Tonleiterwerk mit dem höchstmöglichen Nutzen anzuwenden. Und eben der Nutzgehalt liegt dieser Arbeit in konzentriertestem Maße zugrunde. S. Bondi.

Schweizerische Musikzeitung

Der bereits durch ähnliche Arbeiten bekannte Inhaber der Geigerschule Saß, Stettin, gibt hier neuerdings ein sehr nützliches Büchlein heraus. Jeder Geiger sollte das aus der Erfahrung heraus geschriebene Büchlein durchlesen. Es enthält eine Fülle von Anregungen zum Weiterarbeiten, beruht auf einer feinen Beobachtungsgabe und einer reichen Erfahrung; die kurze Zeit, die man zum Durchlesen braucht, lohnt sehr wohl.

Der Kirchenchor

Das Problem der Violintechnik von A. L. Saß ist für den Violinisten ein sehr praktischer und sachgemäßer Ratgeber, speziell die Anleitung für Gymnastik der linken Hand.

Tonkunst, Amsterdam

Ein besonders hübsches Werkchen mit vielen nützlichen und lehrreichen Anweisungen für Geiger. Der Verfasser hat verschiedene Andeutungen

gegeben und mit Beispielen gesammelt, um auf bequeme und natürliche Weise die Technik zu bemeistern. Ist dieses Werk schon zum Selbststudium für Geiger geeignet, so ist es für Lehrer des Geigenspiels aufs wärmste zu empfehlen. —

P. S. Ich möchte diese Gelegenheit benutzen, um Ihnen zu sagen, daß ich Ihr Werk mit großem Interesse gelesen und die vorzügliche Darstellung bewundert habe. A. F. Muijsers, Amsterdam,
1. Sekretär der „Amsterdamsche Toonkunstnaars-Vereeniging."

Deutsche Musiker-Zeitung

Im ersten Werk (Resol. Exerzitien) bietet der bekannte Violinpädagoge jedem Geiger, der seine Technik entwickeln und befestigen will, ein äußerst wertvolles Uebungsmaterial. Diese zielbewußten Exerzitien für die linke Hand werden bei konsequentem Studium die Gelenkigkeit und Unabhängigkeit aller Gliedmaßen außergewöhnlich fördern und den Studierenden seinem Ziele um ein bedeutendes näherbringen.

Der Verfasser hat hiermit ein Meisterwerk geschaffen, welches in seiner Art der „Sevcikschen Schule der Violintechnik" an die Seite zu stellen ist.

Die chromatische Folge der vom gleichen Verfasser komponierten „Zwölf Etüden" zur Beherrschung der Lagen 1—6, sowie die jeder einzelnen Etüde vorausgehenden Tonleiter- und Akkordstudien, sind einem echt pädagogischen Prinzip entsprungen. Auch die Etüden erfüllen ihren Zweck und seien zum eifrigen Studium angelegentlichst empfohlen.

Zeitschrift für Musik
Januar 1924

Der Verfasser, der sich schon durch die Herausgabe von verschiedenen Studienwerken einen Namen unter den Violinisten geschaffen hat, legt in vorliegender Schule einen Ausbildungsgang für Geiger nieder, der besonders von Pädagogen, die es ernst mit ihrer Aufgabe meinen, beachtet zu werden verdient. Seine praktische Ausbildung des Schüler geht einzig und allein von dem Gedanken der richtigen Beherrschung des Instruments aus.. Ohne Zweifel birgt diese Methode große Vorteile in sich, besonders infolge des gegebenen Stützpunktes für das Reinspielen der Anfänger; und da sie streng systematisch, wie es nur ein denkender und mit reichen Erfahrungen ausgestatteter Pädagog fertig bringt, bis zum Schluß durchgeführt wird, so sind größere Erfolge dieser Schule gegenüber den landläufigen Schulen bestimmt zu erwarten... Schließlich sei auch der beigegebenen Bilder, der äußeren Aufmachung und des Druckes des Werkes in anerkannter Weise gedacht. Alles in allem: Eine Schule, wert, von ernststrebenden Pädagogen gewürdigt zu werden.

Originale vorstehender Gutachten liegen jederzeit, teils beim Verfasser, teils bei den Verlegern zur Einsicht aus.

Einige Auszüge aus Kritiken früherer Konzerte

1906 anläßlich eines Konzertes im Evangelischen Vereinshaus

Herr Leopold Saß (Geige) spielte eine Romanze von Svendsen und eine Serenade von Pierné mit sehr schönem blühenden Ton und abgeklärter Technik.
Der mitwirkende tüchtige Geiger Herr A. L. Saß erfreute in Kompositionen von Svendsen, Pierné, Bach und Schumann durch angenehmen Ton und gediegenen Vortrag. Gleich den übrigen Ausführenden fand auch er freundlichen Beifall. — Frl. A. Liebenberg begleitete sehr zuverlässig.

1907 Konzert in der Jakobikirche

Herr Leopold Saß steuerte zu dem Programm ein Adagio von Becker und ein Largo von Bach bei. Sein voluminoser Geigenton füllte die weiten Räume der Kirche klangschön aus.

1907 Bußtag-Konzert in der Jakobikirche

Herr Saß brachte mit Begleitung der Orgel eine Elegie von Rheinberger zu Gehör. Beide Instrumente vereinigten sich hierbei zu einer Gesamtwirkung eindrucksvollster Art.

1908 anläßlich eines Konzertes des Löwe-Konservatoriums

Die Solovioline vertrat Herr Konzertmeister Saß. Der Ton des Künstlers ist von schönstem Wohllaut und imponierender Größe und bei subtilster Detailarbeit noch immer großzügig und umfassend. Flageolett-Doppelgriffe und -Triller wie überhaupt die diffizilsten Griff- und Bogenkünste wird man selten vollendeter zu hören bekommen. Außer dem originalgetreu gespielten Charakterstück Paganinis „Perpetuo mobile" gab Herr Saß noch ein Liebeslied (Erotikon) von Triemes, ein gedankenreiches, flüssiges Stück, das dem Geiger Gelegenheit gab, in süßer Kantilene zu schwelgen.

1924 (März) Romantiker-Abend des Kasino-Chors

Arg. Leop. Saß entlockte seiner Geige einen überall kristallklaren, jubelnden Ton. Hätte allerdings noch durch mehr Beseelung die Hörer bedeutend mächtiger gepackt. Eine wunderbare Romantiksüße geht durch die Romanze, die auch diesen Mangel weniger auffällig machte. Dr. Mecke folgte am Flügel als Begleiter der Sologesänge und der Sonate. P. Sch. Schließlich sei noch die Violinsonate von Gade erwähnt, die Herr Saß auf seinem prachtvoll klingenden Instrument anfangs ein wenig kalt, dann aber in der Romanze (besonders die Partie auf der G-Saite) und im Finale zusehends wärmer werdend, mit schöner Technik und vollem Ton spielte. Die Begleitung führte Herr Dr. Mecke bisweilen etwas selbständig aus. Alle Vortragenden wurden durch Beifall und Blumenspenden ausgezeichnet, die sie sich durch ihre Bemühungen redlich verdient hatten. Dr. Eggebrecht.

Mit Dr. Mecke (Klavier) vereinigt sich Aug. Leop. Saß (Violine) in der B-dur-Sonate (Werk 59) von Niels W. Gade zu einem gedankenreichen und formschönen Werk, das dem Geiger Gelegenheit zur Entfaltung eines klaren, blühenden Tones gab. Unter den einzelnen Sätzen ragte als besonders eindrucksvoll die „Romanze" hervor.

1924 (März) Kammermusik-Abend Saß/Dr. Mecke i. Ev. Vereinsh.

Die Herren spielten das Werk mit feiner Tongebung und wohltuender Frischzügigkeit. Beide waren aufeinander vorzüglich eingestellt, und das Zusammenspiel war ideal. Es ist bedauerlich, daß Saß sich vom öffentlichen Konzertieren zurückgezogen hat; **er ist ein Geiger von Qualität.** Hoffentlich war dieser Abend der Anfang einer neuerlichen öffentlichen Betätigung.

1924 (Juni) Kirchenkonzert in der Gertrudkirche

Als Solist bewährt sich ferner unser treffliche Geiger Aug. Leop. Saß. Sein schöner, gehaltvoller Geigenton und die Sicherheit seiner ausgereiften Technik brachten das Adagio von Desplanes, wie auch das „Air auf der G-Saite" von Bach zu wundervoller Wirkung. Fierings Orgelpartie in ihrer vornehmen Registrierung taten das ihre. Auch die Liederbegleitung waren in Fierings sicher gestaltenden Händen wohl aufgehoben. Das Konzert hinterließ einen tiefgehenden Eindruck. Der Ertrag ist für die Wohlfahrtseinrichtungen der St. Gertrud-Gemeinde bestimmt. Sxr.

1924 (15. Oktober) Kritik-Auszüge des Mozart-Abends

Abendpost: Tadellos im Violin-Konzert die Kadenzen, glänzend die Springbogentechnik im Menuett D Nr. 1.

General-Anzeiger: Besonders ausgebildete Technik ließen die in das Violinkonzert von Jos. Joachim eingefügten Kadenzen erkennen, die von dem Geiger mit Virtuosität hingelegt wurden, trotz der gepfefferten klanglichen und rhythmischen Schwierigkeiten.

Ostsee-Zeitung: — eine längst vergangene Zeit mit Puderperücke und Reifrock, mit zierlich schelmischen Amoretten, ließ den ewig jungen Mozart wieder vor uns erstehen. Gediegene Technik, sichere Bogenführung und starker Einfühlungswille zeichnete Herrn Saß auch wieder in der Violin-Sonate und der Romanze aus.

1924 (19. November) Kritik-Auszüge d. Konzerts d. „Melodia"

General-Anzeiger: Außerdem spielten die Herren Saß und Mecke die dritte von den drei kleinen Schubertschen Sonaten op. 137 für Violine und Klavier in teilweise recht flottem Tempo, in dem Adagio mit prächtig gezogenem, innigem Ton.

Ostsee-Zeitung: Den künstlerischen Höhepunkt der Veranstaltung aber bildeten der Vortrag der g-moll-Sonate für Violine (Aug. Leop. Saß) und Klavier (Dr. Fried. Mecke), der das hohe musikalische Niveau der beiden Künstler aufs neue bestätigte.

Pommersche Tagespost: Saß erfreut durch die Klarheit und Ruhe seines Spiels und wirkt durch die breite, gesangliche Tongabe und ausgeglichene Feinheit des Vortrages, stets bemüht, die ästhetische Linie zu wahren.

1925 (April) Opfertags-Konzert im Konzerthaus

General-Anzeiger: Der Violinpädagoge Aug. Leop. Saß spielte mit prächtiger Tongebung und feinem Ausdruck Bachs „Air" und ein „Grave" von Friedemann Bach. Scr.

Pommersche Tagespost: Weit würdiger gestaltete Aug. Leop. Saß, von Kapellmeister Großmann (Stadttheater) an der Orgel unterstützt, des Altmeisters „Air" für Violine und [illegible] und Friedemann Bachs köstliches „Grave", Werke, die er in tiefem Nachempfinden mit beseelter Tongebung und breitem, gesanglichem Fluß der Melodie zu schöner Wirkung brachte. Rd.

Ostsee-Zeitung: — doch konnte der Violinpädagoge Aug. Leop. Saß mit seinem famosen, klassischen Strich und der guten Technik tiefen Eindruck machen. Pt.

Abendpost: Leopold Saß, unser geschätzter einheimischer Violinpädagoge, spielte mit schönem, warmem Ton und sicherem Stilgefühl Seb. Bachs „Air" und ein „Grave" von Sebastians ältestem Sohne Friedemann Bach. C. P.

1926 (21. April) Kritik-Auszüge des Konzerts

Abendpost: Das glänzende Werk (Beethovens Violinkonzert) ist stets äußerst wirkungsvoll, wenn es mit rechtem Schwung vorgetragen wird. Und das geschah. Leopold Saß ist ein sehr gewissenhafter Spieler, und es gehört eine bedeutende Technik dazu, die Schwierigkeiten des Konzerts glatt zu bewältigen.

General-Anzeiger: Saß war in Technik und Ausdruck dem schwierigen Werke durchaus gewachsen und brachte auch die gepfefferten Kadenzen von Joachim zu schöner Wirkung. Mit Delikatesse spielte der Geiger das Nocturno von Chopin in der überaus reizenden Bearbeitung von Wilhelmy.

Pommersche Tagespost: Recht gut gelang (bis auf die ein wenig pädagogisch gespielten, sehr schwierigen Joachim-Kadenzen) Beethovens D-dur-Konzert, das der kerndeutschen Natur des Geigers innerlich auch weit näher steht als die Sonate des Nationalungarn. Namentlich das Larghetto, der Inbegriff großer, ruhevoller Empfindung, kam mit Saß' unaufdringlicher und abgeklärter Tongabe ausgezeichnet zu Gehör, und die mit völliger Beherrschung des Technischen dargestellten Ecksätze ließen des Künstlers festes inneres Verhältnis zu Beethoven fühlbar werden.

1929 (März) Zweites Abonnements-Konzert, Treptow (Rega)

. . . und der weihevoll vorgetragene Karfreitagszauber aus Richard Wagners „Parsifal" umrahmten ein künstlerisch hochwertiges Violinkonzert von Beriot, das der Meistergeiger A. L. Saß aus Stettin rein, gewandt und ausdrucksvoll zu Gehör brachte. Derselbe Künstler spielte im zweiten Teile eine schwärmerische Romanze von Svendsen und nach dem [illegible] schenden Beifall eine von Wilhelmy bearbeitete „Air" von Johann Sebastian Bach.

Originale zur Einsicht: Stettin, Neudeutsche Geigerschule

Ostsee-Druck und -Verlag A.-G., Stettin.

1931 (14. Jan.) Saß-Schüler Violinabend.

General-Anzeiger. Aug. Leop. Saß ist hier ein geschätzter Violinlehrer, dessen pädagogische Fähigkeiten seit langem hochbewertet werden. Selbst in Schriften und instruktiven Kompositionen hat er seine reichen Erfahrungen niedergelegt und die violinistische Literatur wesentlich bereichert. Auch der gestrige Abend zeugte deutlich von dem Ernst und dem Kunstverständnis, mit dem in der Geigerschule gearbeitet wird. Die Schüler intonieren rein, phrasieren verständnisvoll, haben einen glatten, energischen Strich und eine saubere, auf entsprechender Stufe stehende Technik. Die am meisten vorgeschrittenen Schüler leisteten Glänzendes und standen der Konzertreife nahe, so die Herren Lipke, Kröning, Gröbke-Saß, Sy und Zimmermann, die klassische Werke, zum Teil auch Kompositionen des Konzertgebers spielten und gerade durch die letzteren ein Bild von der Schaffensfreudigkeit ihres Lehrers gaben. Die Darbietungen standen tonlich, technisch und im Ausdruck auf hoher Stufe und errangen reichen Beifall. Israël leitete den Abend mit der hübschen Schubert-Sonatine in D-dur ein und fand viel Entgegenkommen bei den Hörern. Sein Ton ist edel und berechtigt zu schönen Hoffnungen. Zum Schluß vereinigten sich die Herren Saß, Gröbke-Saß und Kröning zur Wiedergabe eines Trios von Dvorak, das ob seiner Melodiefreudigkeit und glanzvollen Durchführung starken Anklang fand. E. R.

Abendpost. Der Konzertveranstalter hat sich nicht nur in Stettin einen ausgezeichneten Namen gemacht, sondern genießt infolge seiner zahlreichen violinpädagogischen Werke auch im violinistischen Deutschland einen guten Ruf. Im gestrigen Vortragsabend stellte A. L. Saß durchweg reifere Schüler heraus, deren Technik bereits auf beachtlicher Höhe ist, und die den Beweis ablegten, daß sie bei ihrem Lehrer in sorglicher Pflege sich befinden. Die Vortragenden waren vor nicht einfache Aufgaben gestellt, deren Bewältigung ihnen aber bis auf Kleinigkeiten, die bei Schülerabenden nicht zu vermeiden sind, gelang. Recht interessant waren dabei Exercitien, die aus der Feder von A. L. Saß stammten und einen Einblick gaben, mit welchen Mitteln die gereifte Technik erreicht wird. Die sonstigen Kompositionen von Schubert, Bach, Beethoven, Mozart und Wieniawski ergaben neben den technischen Fertigkeiten auch Einblick in das musikalische Verständnis der Schüler. Es darf festgestellt werden, daß auch nach dieser Richtung die verständnisvolle Anleitung unverkennbar war.

Der Gesamteindruck des Abends ergab ein Bild der verantwortungsbewußten und fördernden Art, die der geschätzte Lehrer mit seinen Schülern geleistet hat und zahlreiche Blumenspenden waren äußerlicher, wohlverdienter Dank. Pt.

Pommersche Tagespost. . . . . Herr Lipke spielte Beethovens Romanze reichlich sentimental, recht schmissig aber die „chromatische Übung" von L. Saß, die übrigens gute kompositorische Struktur hat. Ausgezeichnete Violinisten sind die Herren Kröning und Gröbke-Saß, deren Vortrag nicht nur technische Sauberkeit und routinierte Spielsauberkeit aufweist, sondern auch getragen ist von erfreulicher Tiefe im musikalischen Ausdruck. Angenehm war bei beiden eine weiche Bogenführung. Eine erstaunliche und virtuose Leistung dürfte auch die Wiedergabe der Wieniawskischen „Polonaise" durch Herrn Zimmermann sein. Zum Schluß hörte man das Streichtrio von Dvorak, Op. 74, ausgeführt von den Herren Aug. Leop. Saß, Heinz Gröbke-Saß und Alfr. Kröning, das man mit Interesse verfolgte. Der Beifall, den der Meister zum Schluß einheimsen konnte, war ein Dank für 20jährige musikpädagogische Arbeit, die sich auch auf manche methodische Schrift von Leop. Saß erstreckt.

1931 (14. Sept.) Kammermusikabend.

General-Anzeiger. . . . Und A. L. Saß **war als Geiger von Kultur** mit bestem Erfolge bestrebt, diese Plastik auch in der Differenzierung des Vortrages hervortreten zu lassen. **Sein Spiel ist stark persönlich, hat Kraft und einen lebendigen, sehr warmen und farbenreichen Ton,** der allerdings in der Höhe der Quinte etwas von dieser schönen Rundung einbüßt, dies wohl aus äußerlichen Gründen. **Die Mitte und die breit klingende Tiefe aber strahlen in schönster Wärme und in einer außerordentlich angenehmen klanglichen Größe.** Wie denn auch die geistige Linie des Vortrages sich auf einer unbedingt anzuerkennenden Höhe der Darstellung hält. -x H.

Abendpost. . . . Die neue Vereinigung wird von Aug. Leopold Saß sicher geführt. Der als Pädagoge weit über die Grenzen unserer Stadt **geschätzte Geiger beherrscht selbstverständlich Stoff und Stil einwandsfrei.** Er zeigte auch in technischer Hinsicht wieder ein beachtliches Können, so daß man für die kommende Abende erfreuliche Ausblicke erhoffen darf. Der gestrige erste Kammermußabend der neuen Vereinigung bot in seiner Anlage und Ausführung erfreuliche Ausblicke und es bleibt im Interesse der musizierenden Künstler und der Pflege der Kammermusik zu erhoffen, daß die Hörerschaft im Laufe des Winters wächst. Pt.

Pommersche Tagespost. . . . Recht geschickt und zuverlässig wußten sich die Ausführenden dem Stil jener Zeit anzupassen, der Vortrag zeugte von Geschmack und Sachkenntnis; als tüchtige Beherrscher ihrer Instrumente musizierten sie in schöner Farbigkeit. **Wohltuend empfand man neben der Beherrschung des rein Technischen den warmen, satten Geigenton von Saß,** von der Pianistin geschickte und zuverlässige Anpassung, so daß lebhafter Beifall der leider nicht allzu zahlreichen Zuhörer ihnen zuteil wurde. J. Z.

Volksbote. . . . Unser heimischer Violinkünstler Saß gab zwei Sonaten von dem berühmten Italiener Corelli, von denen die zweite schon nahe an Bach und Händel heranreicht und eine von dem deutschen Meister H. J. Biber, die schon mit allerhand technischen Finessen aufwartet und auch gehaltlich, z. B. in der Passacaglia, gar nicht so ohne ist. **Saß spielte alle diese Werke mit herzhaft kräftigem Ton, der deshalb doch nicht der Zartheit ermangelt, mit sicherer technischer Fertigkeit und gesunder Auffassung.**

1932 (31. März) Haydn-Feier des Saß-Quartetts.

General-Anzeiger. . . . Es war ein guter Gedanke des Saß-Quartetts, innerhalb des großen Umkreises der Haydn-Gedenktage auch die Kammermusik des Meisters erscheinen zu lassen, jenen Teil seines Schaffens, der ja im besonderen Maße für ihn bedeutungsvoll wurde, wie er es auch für uns ist. Drei Quartette (aus Op. 20, 74 und 76) erschienen auf der Vortragsfolge des gut besuchten Abends, alle drei mit großer Hingabewilligkeit und mit merklicher Liebe gespielt. Die Herren Saß, Gröbke-Saß, Kröning und Wollert waren mit großem Eifer am Werke und gaben ein technisch einwandfreies Spiel, das zwar der klanglichen Differenzierung noch bedarf, das aber doch mit gutem Erfolg auch um die Gewinnung einer charaktervollen Plastik des Kammermusikspiels bemüht war. Die schöne Wärme eines sehr ehrlichen Wollens sicherte dem Quartettspiel der vier Herren die unbedingte Anteilnahme des Publikums, das mit freundlichem Beifall nicht kargte. -x H.

Pommersche Tagespost. Aug. Leop. Saß, unser angesehener heimischer Violinpädagoge, gedachte in seinem gestrigen Kammermusikabend des 200jährigen Geburtstages Joseph Haydns. Drei Quartette des Altmeisters der Kammermusik bildeten die Vortragsfolge. Haydnsche Quartette sind durch eine weit über 150jährige Pflege so tief in das Blut, nicht nur der aufnehmenden, sondern auch der produzierenden Musiker gedrungen, daß wir in jedem dieser klaren und vergnügten Tonstücke einem lieben alten Bekannten begegnen. Die vier gesunden Musikernaturen: Saß, Gröbke-Saß, Kröning und Wollert offenbarten sich als ganz achtbare Interpreten, welche die herzerfrischende, kraft- und humorvolle Wesenheit des großen Vater Haydn klar und tonschön zur Ausführung brachten, das motivische Eigenwillige und das Charaktervolle dieser Musik glücklich betonten. **Leopold Saß war seinen Quartettgenossen ein anfeuernder, technisch lauterer Führer.** Man ehrte die Vortragenden durch reichen, herzlichen Beifall, den sie auch ehrlich verdient hatten. J. Z.

Volksbote. . . Der hohe Genuß, den die drei Quartette verschaffen, ist **indes auch auf das schöne Zusammenspiel des Saß-Quartetts zurückzuführen,** das in einigen Sätzen – z. B. den beiden langsamen Sätzen des zweiten und dritten Trios – **zu nahezu idealer Wiedergabe** und sehr beseeltem Vortrag wurde. Leider war den vier konzertierenden Künstlern (Saß, Gröbke-Saß, Kröning, Wollert) der vollbesetzte Saal versagt geblieben, auf den ihr Programm wie ihr Spiel Anspruch hatte. Hs. L.

1933 (5. April) Saß-Schüler Geigerabend.

General-Anzeiger. August Leopold Saß veranstaltete gestern Abend im Preußenhof einen Vortragsabend seiner Schüler, **der in allen seinen Teilen für die Güte seines Lehrertums sprach.** Er stellte sechs Schüler heraus, die alle geigentechnisch reif waren und diese Reife an schwierigen Konzerten oder Konzertstücken bewiesen. Alfred Kröning spielte eine Corelli-Sonate und zwei Sätze des Kreutzerschen d-moll-Konzertes mit gutem Ton und sicherer Beweglichkeit; auch Heinrich Schöning war bei der Wiedergabe von Rodes a-moll-Konzert in guter Form; bei Richard Jühlich, der mit seinem Lehrer zusammen zwei Sätze eines Duos von Spohr spielte, war die Fingertechnik besser als die des Bogens; die beste Leistung des Abends war Heinrich Gröbke mit dem a-moll-Konzert von Bériot; hier war Stil und Ausdruck und geigerische Fähigkeit zu schönster Einheit geworden, daß mit Recht hier der Beifall stärkste Formen annahm; der Ernstschen Elegie hätte man in der Ausführung Gerhard Piepenhagens gern etwas mehr inneres Volumen und äußere Sicherheit gewünscht, während Alfred Zehle die vier Stücke aus den „Resoluten Exerzitien" von Aug. Leop. Saß, die vortrefflich instruktive und sehr ansprechende Übungs- und Vortragsstücke von ziemlicher Schwierigkeit darstellen, seinem Lehrer sicher zu Dank vortrug. Den Abschluß des Abends bildete ein interessantes „kanonisches Vortragsstück" für zwei Geigen (Gröbke und Saß) von Hindemith. - Bro -

Abendpost. Der Vortragsabend, den Aug. Leop. Saß gestern Abend im Preußenhofsaale gab, **bedeutete einen glänzenden Erfolg für seine Geigerschule.** Es wurden von sechs seiner Schüler durchweg Werke aus der Feder berühmter Violinvirtuosen gespielt, und zwar in chronologischer Folge vom 17. Jahrhundert. An erster Stelle sei hier Heinrich Gröbke erwähnt, der mit der Interpretation des Bériotschen Konzertes in a-moll eine durchaus konzertreife Leistung hinstellte. Auch sehr gut in der Ausführung waren die vier Stücke aus den „Resoluten Exerzitien" von Aug. Leop. Saß, von Alfred Zehle gespielt. Saß schrieb hier ebenso lehrreiche wie unterhaltsame Studien, die die Übungsliteratur instruktiv bereichern. Gerhard Piepenhagens Spiel der Ernstschen Elegie hätte vielleicht ein Quentchen mehr Elan vertragen, war aber sonst sehr ausdrucksvoll. Etwas weichere Bogenführung wäre der im allgemeinen lobenswerten Technik Richard Jühlichs nur dienlich gewesen. Alfred Kröning und Heinrich Schöning geigten sicher und mit musikalischer Verve.

Pommersche Tagespost. Eine Auswahl an Schülermaterial des bestens renommierten Geigenlehrers Leop. Saß konnte sich gestern Abend **mit schönem Erfolg vorstellen.** Schüler, die man bereits früher gehört hatte, erwiesen sich als weiter vorgeschritten, neu hinzugekommene legten Zeugnis ab von **erfolgreicher Unterweisung eines gesunden und fördernden Unterrichtsprinzips.** Besonders erfreulich war es, daß die meisten Leistungen nicht nur technisch, sondern auch rein musikalisch auf beachtenswerter Höhe standen. Besonderen Reiz hatte der gestrige Aufbau des Programms. – Von Alfred Kröning hörte man zwei Sätze aus dem „Konzert Nr. 19" in d-moll von Rud. Kreutzer und eine „Sonate" von A. Corelli in teils schön abgestufter Wiedergabe, die zu Hoffnungen berechtigt. Manuelle Tüchtigkeit und Empfinden sind dem Spiel Heinrich Schönings zu eigen; man hörte von ihm zwei Sätze eines Rodeschen Konzertes. Durch klangvollen Ton und lauberste Technik wußte Richard Jühlich in dem „Duett Op. 39 Nr. 2" von L. Spohr für sich einzunehmen. L. Saß sekundierte. Mit ausgezeichnetem Stilgefühl, frisch und lebendig spielte Heinrich Gröbke Bériots unverwüstliches „a-moll-Konzert" – die reifste Leistung des Abends. Gerhard Piepenhagens Ausführung einer „Elegie" von H. W. Ernst zeigte Geschmack und Treffsicherheit in einem schon recht langbaren Ton. Vier Stücke aus den „Resoluten Exerzitien" von L. Saß erwiesen sich als lusterweckende, anregende Studien mit oft recht reizvoller, harmonisch und rhythmisch fördernder Ausgestaltung, die von Alfred Zehle mit Temperament und Verve geboten wurden. Mit P. Hindemiths „Kanonischem Vortragsstück" für zwei Geigen (H. Gröbke und L. Saß) schloß dieser so wertvoll verlaufene Schülerabend. – Man ehrte alle Mitwirkenden wie den verdienten Pädagogen Saß durch wärmsten Beifall. J. Z.

Pommersche Zeitung. Am Mittwochabend stellte sich im Preußenhofsaale die Meisterklasse der Geigerschule Aug. Leop. Saß vor, um ein zeitlich angeordnetes Programm von Corelli bis **Hindemith zum Vortrag zu bringen. Es ist in dieser Schule hingebend gearbeitet worden, so daß die Leistungen überraschten.** Das gilt in erster Linie für Alfred Kröning, dessen Spiel eine klare, höchst durchdachte Linienführung aufweist und durch schönen gesanglichen Ton fesselt. Er besitzt die absolute Ruhe des Konzertgeigers, dem man mit innerlicher Freude zuhört. Auch Heinrich Gröbke bewies an de Bériot und Hindemith, besonders auch in anspruchsvollen Passagen und Doppelgriffen ein Höchstmaß an künstlerischer Fertigkeit. Auch alle anderen Vortragenden waren technisch sehr auf der Höhe künstlerischen Könnens.

1933 (12. April) Saß Quartett-Abend.

General-Anzeiger. Das August-Leopold-Saß-Quartett, das gestern abend im „Preußenhof" mit einem rein klassischen Programm – Beethoven, Mozart und Haydn bildeten die Vortragsfolge – wieder einmal an die Öffentlichkeit trat, zeigte erneut das, was schon vor acht Tagen bei dem Schülerabend, den der Führer der Quartettvereinigung veranstaltete, hervorgehoben werden konnte: gediegenes und ernsthaftes Bemühen um die Werke der Klassiker. – Die vier Künstler, Aug. Leop. Saß, Gröbke, Marquardt und Kalk, bilden im großen und ganzen **ein schönes, geschlossenes Ganzes,** das durch die Verschiedenartigkeit und die ausgeprägte Musikalität der einzelnen Mitglieder **ein reiches Maß an Modulationsfähigkeit aufzuweisen hat** und unter der geschickten Führung ihres ersten Geigers auch zu nutzen weiß.

Pommersche Tagespost. Das Hervortreten einer persönlichen Führung machte sich gestern abend bei dieser Quartettvereinigung „Saß – Gröbke – Marquardt – Kalk" erfreulich bemerkbar. **Auch gewinnt die Darlegung durch das Vermeiden jeglicher Effekte an Äußerlichkeiten und durch gut kontrollierte Ansätze; in den flotten Tempi waltet ein energischer Strich, auf das Rubato angelegte Leidenschaft erfreut sich weiser Mäßigung, daß ihr nie irgendwelche Überschwänglichkeiten unterlaufen.** Der Werkwille der großen Meister allein, nicht ein Mode-Diktat gibt dem künstlerischen Nachschaffen Richtung und Ziel. – Die Interpretation des Beethovenschen Quartetts „Op. 18 Nr. 6 in B-dur" ließ erkennen, **daß die Ausführenden in die geheimnisvollen Schachte Beethovenscher Geistes- und Herzenstiefe hinabzusteigen vermögen.** Wie wohltätig mild legt sich dann nach einem Beethoven-Quartett Mozartsche Musik uns um Herz und Gemüt. Wir hörten des Meisters Quartett „Nr. XII in G-dur"; **die Klangschönheit der Spieler steigerte sich hier besonders in dem köstlichen Andantesatz zu warmer Wiedergabe.** Ihre gesunde Musikernatur offenbarten die vier Quartettgenossen in der herzerfrischenden Darlegung des Haydnschen „Kaiserquartetts" Op. 76 Nr. 3; es geschah in einer Wiedergabe, die das motivisch Eigenwillige und das Charaktervolle in der Musik des Altmeisters betonte. Der verdiente, reiche Beifall wurde Saß und seinen Mitspielern zuteil. J. Z.

Pommersche Zeitung. Das einheimische August-Leopold-Saß-Quartett erfreute am Mittwochabend seine Hörerschaft im Preußenhofsaal mit einer Folge klassischer Werke. Beethoven Op. 18 Nr. 6 in B-dur, das noch ganz unter dem Banne Mozarts und Haydns steht, nimmt erst im Schluß das charakteristische Antlitz des Genies an, und wurde auch hier mit Hingabe gespielt. Mozart gelangte mit seinem Quartett Nr. XII (Köchel Nr. 387) in G-dur zu Gehör, das besonders in den beiden letzten Sätzen von echtem Geiste erfüllt war. Den Schluß bildete Haydn mit dem prunkenden Kaiserquartett Op. 76 Nr. 3, in dessen Adagio-Satz im edlen Sinne des Tonmeisters das Deutschlandslied gestaltreiche Variationen erfährt. Die Auslegung des Kaiserquartetts gelang der Saß-Vereinigung besonders prächtig, wie sich der Abend denn auch in aufsteigender Linie befand. Im ganzen aber eignen Temperament und musikalische Intelligenz dem Saß-Quartett, das mit gutem Gelingen die Aufgabe des Abends durchführte. –cht.

Abendpost. Zu einem Konzert hatte gestern abend das Saß-Quartett unter Führung des bekannten Stettiner Musikpädagogen August Leopold Saß in den Saal des Preußenhof geladen. Ausführende waren die Herren August Leopold Saß (1. Geige), Gröbke (2. Geige), Marquardt (Bratsche) und Kalk (Cello), deren **jeder in kleinen Einzelpartien sein musikalisches Können bewies und die sich unter der Führung ihres ersten Geigers zu einem schönen genußreichen Zusammenspiel vereinigten.**

Originale zur Einsicht: Stettin, Neudeutsche Geigerschule.

18.April 1935

Wir bestätigen den Empfang Ihrer Studie " Sing und sprich mit Belcanto-Technik " und werden Ihre Schrift gelegentlich einer Durchsicht unterziehen.

Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Herrn

Kurt B r a c h e

K ö n i g s b e r g i.Pr.

Luisenallee 50

112

Sing und ſprich

mit

Belcanto-Technik!

Ein deutſcher Weg

zur

Tonſinn-Motorik und der Akuſtik des Idealtones

Mit 10 Bildtafeln

von

Curt Brache

Fachlehrer der Stimmbildung

Königsberg Pr.

Alle Rechte, auch die der Ueberſetzung und des auszugsweiſen Abdruckes, ſind vorbehalten. Printed in Germany.

Zu beziehen durch den Verfaſſer.

Motto:

Maßgebend in meinem Leben und Tun war für mich nicht der Beifall der Welt, sondern die eigene Ueberzeugung, die Pflicht und das Gewissen.

v. Hindenburg.

Vorwort

Seit über zwanzig Jahren flattern mir als Mitarbeiter verschiedener Musikfachschriften vielerlei dünne und dicke Bücher der Gesangskunst auf den Schreibtisch. Einer großen Zahl davon konnte ich empfehlende Worte mit auf den Weg geben. Andere, die mir nur aus den Forschungsarbeiten gründlicher Fachgenossen zusammengeschrieben erschienen, habe ich rücksichtslos verurteilt.

Immer waren mir dabei zwei Gesichtspunkte wegweisend: Was bedeuteten die Darlegungen für die wirkliche Erlernung des Idealtones? und: Verrät der Verfasser ein eigenes gesangliches Können? Denn rein gedankliche oder spekulative Wissenschaft gibt es auf dem Gebiete der Stimmerziehung viel zu viel. Das Theoretisieren der letzten Jahrzehnte trägt die Hauptschuld daran, daß heute die Begriffe in der Stimmkunde so verwirrt sind und gutgläubige Sangesfreunde mit Schlagworten über die Unfähigkeit der Lehrer hinweggetäuscht werden. Erreichen doch 80 Prozent der Gesangstudierenden nie ihr Ziel.

Unsere ehemalige Altmeisterin Lilli **Lehmann** nannte jeden Gesanglehrer, der den Idealton nicht selbst beherrschte, einen Betrüger. Damit wollte sie in erster Linie jene **Sänger** treffen, die an ihrer eigenen Stimmtechnik gescheitert waren und dann aus reinen Existenzgründen singen lehren wollten.

Es war mir deshalb klar, daß mein Unterfangen, auch ein Buch über die Stimmtechnik zu schreiben, nur dann berechtigt und für die deutsche Kunst förderlich sein konnte, wenn meine Darlegungen unmittelbar aus dem selbstgelernten und selbstgesungenen Idealton geschöpft waren und von mir so aufgezeichnet werden konnten, daß sie bei ernstem Studium wieder unmittelbar zum klingenden Idealton führen müssen. Voraussetzung hierfür war natürlich, daß ich zunächst einmal meine eigene, sehr mäßige Naturstimme so lange gründlich übte, bis ich den Idealton mit müheloser Technik selbst singen konnte.

Ich will hier offen bekennen, daß ich dazu fast fünfzehn Jahre brauchte, von denen ich die ersten acht Jahre regelmäßige Gesangstunden hatte. Die letzten sieben Jahre dienten eigenen unentwegten Studien und Forschungen.

Meine mangelhafte stimmliche Veranlagung wie auch ein starker innerer Forschungstrieb zwangen mich dazu, den Problemen der Stimmerziehung sehr gründlich nachzuspüren. Ich führte alle fünfzehn Jahre hindurch bei meinen täglichen Gesangsübungen genau Tagebuch und schrieb in dieses alle stimmlichen Beobachtungen, die ich während meines eigenen Werdeganges machte. Bis heute belaufen sich diese Aufzeichnungen auf 1500 Seiten. Sie enthalten viele Versuche, die ich oft monatelang mit meiner eigenen Stimme anstellte. Sie zeigen, wie ich technisch oft Irrwege ging und so den Klang meiner Stimme zeitweise völlig unbrauchbar machte. Sie zeigen aber auch die neuen Wege, die mich stufenweise wieder vorwärts brachten. So schöpfte ich meine folgenden Ausführungen lediglich aus den eigenen, **klingenden** Stimmerfahrungen.

All diese Forschungen konnten natürlich nur dann von Wert sein, wenn die wichtigste Vorbedingung erfüllt war: Wenn ich gehörsmäßig den zu erstrebenden Idealton wirklich kannte. Der Eingeweihte unserer Gesangskunst weiß genau, daß wir diese Klangfarbe bei unseren Sängern nur selten antreffen und daß es Schicksalsfügung ist, wenn man als Studierender eine Lehrkraft findet, die das echte Timbre des altitalienischen Belcanto **singend** als Erbgut weiter zu geben vermag.

Ich hatte dieses Glück und ich verdanke es zwei Pädagogen, daß mein Ohr für den idealen Stimmklang wach wurde. Vor dem Krieg war es die Gesanglehrerin Else Ritter in Halle a. d. Saale und nach demselben Stimmbildner Professor **Ludwig Ruge,** Lehrer an der Akademie für Schul- und Kirchenmusik in Berlin. Zeigte mir meine erste Lehrerin die **Notwendigkeit,** daß vor dem **künstlerischen** Singen erst jede Stimme technisch sicher und richtig geschult werden muß, so gab mir Professor Ruge mit unendlicher Geduld und Opferbereitschaft ein klares **Wissen** von der unablässigen Voraussetzung des Idealtones, vom Kopfklang.

Beiden Pädagogen sage ich hiermit meinen allerherzlichsten Dank. Wären sie nicht führend in meine Lebensbahn getreten, dann wäre ich gewiß wie tausend meiner Kollegen einen falschen Weg der Ausbildung gegangen und ich hätte nie den Idealton zu bilden gelernt.

Während meiner eigenen Stimmforschungen wurde mir besonders folgendes klar:

Die bisherige Art, zur richtigen Stimmtechnik zu gelangen, gründete sich hauptsächlich in der Klarlegung der anatomischen und physiologischen Vorgänge. Aerzte und Wissenschaftler spielten dabei die Hauptrolle. Jedoch die außerordentlich geringen Erfolge, der Tiefstand unserer Stimmkunst und der völlig irre geleitete Publikumsgeschmack haben uns gezeigt, daß dieser Weg nicht richtig sein kann. In jahrelangen Versuchen wurde mir die Erkenntnis, daß nur derjenige die wahre Stimmtechnik recht zu erschließen vermag, **der sie im selbstgesungenen Idealton und im eigenen Stimmorgan als Klang- und Funktionserfahrungen wirklich erlebt.**

Bei dieser rücksichtslosen Forderung drängte sich das Gebiet der **Akustik** immer mehr in den Vordergrund. Schließlich gipfelte alles Technische in der einen Frage: **Wie kann ich die akustischen Gesetzmäßigkeiten des Idealtones im Stimminstrument auf natürlichste und klangvollste Weise verwirklichen?**

So unmittelbar aus der **Praxis** geschöpft und für die **Praxis** geschrieben sind die nachfolgenden Ausführungen.

Ich bin mir bewußt, daß ich hier wohl kaum bekannte Wege gehe. Die Tatsache aber, daß auf ihnen jeder meiner Schüler dem Endziel näher gekommen ist, gibt mir das Vertrauen, meinen Entdeckungen **wohl** auch die Richtigkeit zusprechen zu dürfen. Freilich sind sie zumeist nur im engsten Zusammenhange mit dem klingenden Beispiel recht zu verstehen. Deshalb können auch die vielen Einzelheiten dieses Buches nur in Verbindung mit den entsprechenden inneren Klangerfahrungen, nie durch reines Nachdenken in ihrem tiefsten Sinn erfaßt und beurteilt werden.

Königsberg Pr., 1934.

Inhaltsverzeichnis

		Seite
I. Kapitel	Was ist Belcanto?	1—2
II. Kapitel	Die Stimmbegabung	3—4
III. Kapitel	Vom stimmtechnischen Wissen	5—6
IV. Kapitel	Die Tonfinn-Motorik	7—11
V. Kapitel	Der Idealton	12—15
VI. Kapitel	Die Entstehung des Idealtones	16—34
VII. Kapitel	Der funktionelle und akustische Führer durch das Stimmorgan	35—56
VIII. Kapitel	Stimmeinsatz und Tonansatz	57—60
IX. Kapitel	Die Pädagogik	61—68
X. Kapitel	Vortrag und Tondramatik	69—70
XI. Kapitel	Die Rundfunk- und Schallplattenstimme	71—74
XII. Kapitel	Terminologie der Stimmtechnik	75—87
	Schlußwort	88

166

I. Kapitel

Was ist Belcanto?

Diese Bezeichnung für eine Tonbildungsart ist von geschäftstüchtigen Gesanglehrern längst zu einem Schlagwort erniedrigt und als solches mißbraucht worden. Die Erfolge, die einst die italienischen Belcantisten in der ganzen Welt hatten, sind auch heutzutage noch unvergessen. Daher glaubt man mit diesem Wort noch immer die beste Reklame machen zu können. Was man aber, abgesehen von der reinen Uebersetzung „Schöngesang", eigentlich unter Belcanto zu verstehen pflegt, ist außerordentlich mannigfaltig. Ja, die Ausdeutungen widersprechen sich sogar oft.

Eingedenk der Tatsache, daß sich die Stimmkunst im 16. Jahrhundert von Italien aus über die ganze Welt verbreitete, bezeichnet man oft jedes **italienische** Singen als Belcanto. Man denkt dabei auch wohl besonders an den schwelgerischen Melodienfluß der italienischen Arien.

Andere fassen den Belcanto wieder als **kompositorische Stilart** auf. Sie bezeichnen damit den Koloraturgesang des 17. Jahrhunderts, der besonders von den Castraten mit außerordentlicher Gewandtheit ausgeübt wurde. Durch ihn sank schließlich die Oper zu rein stimmvirtuosen Starleistungen herab. Der Belcanto wurde für diese Verirrung des darstellenden Gesanges verantwortlich gemacht. Er wird in diesem Sinne oft noch heute als längst überwundene Kunst**gattung** für unbrauchbar erklärt und mitleidig belächelt.

Die dritte Gruppe sieht im Belcanto die **ideale Stimmtechnik.** Sänger wie Caruso, Battistini, Schlusnus, Maria Müller, Maria Ivogün, Rudolf Bockelmann usw. werden als Vertreter der Belcanto-Technik bezeichnet. Ihnen nachzueifern gilt als höchstes Ziel.

Wer in der Geschichte der Musik einigermaßen bewandert ist, der wird (mit wenigen Ausnahmen) immer feststellen können, daß die verschiedenen Stilarten der Komposition immer erst dann entstanden, wenn das Instrument und seine Beherrschung hierfür gegeben waren. So schrieben die alten italienischen Opernkomponisten tragende Rollen fast immer ganz bestimmten Sängern auf den Leib (besser: auf das Instrument). Noch Richard Wagner komponierte die meisten Heldenrollen für Tenor, weil der herrliche Tichatscheck sie am besten verkörpern und singen konnte. Beethoven schrieb seine Hammerklaviersonate erst, nachdem Silbermann das Hammerklavier erfunden hatte.

Das Vorhandensein tonlicher Darstellungsmittel war also die Voraussetzung für eine neue musikalische Form.

Damit ergibt sich eigentlich von selbst, daß man unter Belcanto in erster Linie eine Stimm**technik** zu verstehen hat. Wenn es mit ihr möglich war, so virtuose und hochdramatische Leistungen zu vollbringen, dann war das der beste Beweis für die Natürlichkeit und Richtigkeit der angewandten Organfunktionen.

Es ist interessant darüber nachzulesen, wie bei den alten italienischen Gesangsmeistern die Stimmen ausgebildet wurden. In den vielen überkommenen Gesangsanweisungen jener Zeit fällt uns heute besonders auf, daß man darin eigentlich kaum Erklärungen über den organischen Bau des Stimminstrumentes noch über die den Ton bildenden Funktionen findet. Die allermeisten Beschreibungen beziehen sich vielmehr auf die zu erstrebenden **Klangfarben** des Tones und auf den **musikalischen** Charakter des Vortrages. Es standen also stets die Erklärungen der **akustischen** Eigenarten des Belcantotones im Vordergrund. Daher bestand damals auch der Gesangunterricht hauptsächlich darin, daß der Lehrer einen einzelnen Ton oder eine Tonreihe vorsang und der Schüler sich unentwegt bemühen mußte, das Beispiel in der gleichen Klangfarbe **nachzunahmen.** Dabei fiel der Schulung der **reinen** Vokalklänge eine ganz besonders wichtige Rolle zu.

So soll z. B. der berühmte Vorgänger Carusos, der italienische Tenor Farinelli, bei dem bekannten Stimmbildner Porpora sechs Jahre lang nur zehn Vokalisen geübt haben. Als ihm dies schließlich langweilig wurde, fragte er den Meister, wann denn nun das Studium beendet sei. Da soll Porpora gesagt haben: „Mein Sohn, jetzt bist Du fertig! Denn jetzt sagt Dir Dein Ohr, daß Du Dir Deine Töne nicht mehr besser vorstellen und sie deshalb auch nicht mehr schöner bilden kannst. Gehe nun hinaus in die Welt und Du **wirst** ihr größter Sänger sein". Farinelli **wurde** es.

Von dem heutigen landläufigen Gesangunterricht unterschied sich also die damalige Sängerausbildung besonders dadurch, daß man einmal von jedem Gesanglehrer das Vorsingen des Idealtones als selbstverständlich voraussetzte und daß man zweitens die Stimmbildung nicht als Theorie mit hochwissenschaftlichen Schlagworten trieb, sondern in erster Linie versuchte, beim Schüler das **Gehör** für das richtige Stimmtontimbre zu erziehen. Eine solche Ausbildung dauerte freilich vier bis sechs Jahre, während man heute glaubt, mit zwei oder drei Jahren Studium schon staatlich geprüfter Gesangs**lehrer** werden zu können. Die Methode der Altitaliener war also stets unmittelbar auf das **praktische** Singen eingestellt, **dessen Funktionen nur vom Tonsinn**, d. h. von der **richtigen Vorstellung** des Idealtones geleitet wurden. **Diese** Stimmtechnik, **dieser** Belcanto soll uns nun im folgenden beschäftigen.

Wir werden sehen, daß sich meine Ausführungen schon jetzt von den üblichen Gesangsmethoden zu unterscheiden beginnen. Denn bei diesen steht fast immer die **Schulung organischer Funktionen** im Vordergrund, während ich diese Organarbeiten in das **Unterbewußtsein** verlege und sie, wie bei allen **natürlich** ablaufenden Körperleistungen, **ideomotorisch**, d. h. von der **besonders gestärkten Vorstellung** des **richtigen Endproduktes** lenken lasse.

II. Kapitel

Die Stimmbegabung

Die Stimmbegabung wird heute gewöhnlich so festgestellt, daß der Anfänger einem Konservatoriumsdirektor oder einem Gesanglehrer ein Lied, meist aber eine möglichst wirksame Arie vorsingt. Ist die Stimme groß und der Vortrag dramatisch, dann hat der Schüler „Material" und man verspricht ihm, daß er in ein bis zwei Jahren „fertig" sein würde. D. h., er wird — wie der Schüler es sich auslegt — nach dieser Zeit als Star auf der Bühne stehen.

Dabei hören meist weder die Stimmprüfer noch der Sänger selbst, daß die Stärke des Tones nur durch Aufwand von viel zu viel Luft und durch ganz falsche organische Singehilfen zustande kommt. Müßte der scheinbar „von der Natur Begnadete" so einmal beruflich mehrere Stunden hintereinander singen, dann würde sich die Stimme bald in einer dauernden Heiserkeit festfahren. Es würde eine Heiserkeit sein, die nichts mit Erkältung zu tun hat, sondern die lediglich auf der Anwendung falscher und übertriebener Stimmfunktionen beruht. Ein solcher Dilettant ist und bleibt trotz seiner starken Töne selbstverständlich so lange ein ganz hoffnungsloser Sänger oder Schauspieler, bis er gelernt hat, alle funktionellen Uebertreibungen wegzulassen und den scheinbar „großen" Ton aus seiner rohen Massigkeit und von den kehligen, halsigen, gaumigen, mundigen oder zahnigen Nebenklängen zu befreien. An ihre Stelle muß eine leicht schwebende, schallende **Tragfähigkeit** gesetzt werden.

Wieder tritt uns hier die Erscheinung entgegen, daß alle **organischen** Arbeitsleistungen bei der Bildung des Idealtones in den Hintergrund zu treten haben. Sie dürfen sich mit keinem **Beiklange** im Tone selbst bemerkbar machen. Der Gesangston muß **entmaterialisiert** sein. Wie im guten Geigenton kein Kratzen, keine Härte des Holzkörpers, keine krampfhafte Handfunktion vernehmbar sein darf, so muß auch der Singeton **instrumental** und **frei** klingen.

Es gibt vereinzelt Menschen, die von Natur diesen Idealton mitbringen. Sie sind in der Tat „begnadet", denn — — — sie können keinem sagen, wie in ihrem Gesangsorgan ihr schöner Ton entsteht. Organisch werden ihnen die Arbeitsvorgänge garnicht bewußt. Sie haben es sich eben „angewöhnt" so zu singen oder zu sprechen, weil — — — sie von Jugend auf ihren Stimmton garnicht anders gehört haben. Sie bringen die schwebende, warme Klangfarbe in ihrer **Tonvorstellung** einfach mit und überlassen es ganz den uns unbewußten Sinnen des Organismus, die für den **vorgestellten Toncharakter** nötigen Funktionen auszuführen. Der Singewille wird nicht direkt auf die einzelnen, beteiligten **Organe** geschaltet, sondern auf das Gehör, auf die **Tonvorstellung. Diese ist bei den wirklich Naturbegabten so stark,** daß die Organe **unmittelbar ihrem Impuls** folgen, ohne daß dem Sänger ein physiologischer Tonbildungsvorgang körperlich irgend wie bewußt wird.

Die Begabung sitzt also garnicht als „Gold in der Kehle", sondern als richtige und stark wirksame Tonvorstellung im Gehörssinn.

Deshalb gibt es keinen größeren Irrtum, als etwa nach dem **Bau** des Kehlkopfes (Größe, Form) die Güte der Stimme einzuschätzen. Wir haben tausende von Menschen, die einen ebenso großen Kehlkopf wie Caruso besitzen und dennoch nicht singen können.

Die wirklich begabten und guten Naturstimmen haben ein ganz anderes „Material" als die groben Brüller. Sie haben ein für das schwebende und runde Tontimbre sehr empfindsames Ohr und vermeiden daher auch beim eigenen **Singen** oder Sprechen diejenigen falschen Klangbeimischungen, die wir sehr schwer bei uns selbst, bei anderen Stimmen aber leichter herauszuhören vermögen. Hätte der **Brüller** diesen feinen Gehörssinn, dann würde eben sein Klang**geschmack** ihn daran hindern, so zu brüllen und dadurch übertriebene und falsche Singefunktionen auszuführen.

Wenn wir den Entwickelungswegen einiger berühmter Sänger nachspüren, dann ist es auffallend, daß eigentlich **ein** Merkmal allen zu eigen ist: Sie hatten anfangs nur **kleine** Stimmen und wurden deshalb bei der Stimmprüfung für die Sängerlaufbahn meist als ungeeignet abgetan. Ich erwähne nur die ehemals berühmteste deutsche dramatische Sängerin Lilli **Lehmann**. Mit zwei Jahren **sprach** sie überhaupt noch fast garnicht, sodaß ihre Eltern sie für stumm hielten. Als junges

Mädchen war sie äußerst schwächlich und so matt in ihrer Stimme, daß man sie für lehlkrank hielt. Die sorglame stimmliche Führung durch ihre Mutter brachte allmählich Ohr und Organ auf den rechten Entwicklungsweg. Der Ton wurde später ungeheuer groß und strahlend.

Auch Caruso hatte beim Beginn des Studiums eine so kleine Stimme, daß sich sein Lehrer Vergine zunächst einmal wochenlang überhaupt nicht um ihn kümmerte. Als dann Caruso einmal unaufgefordert eine Uebung vorsang, tat der Meister sehr verwundert, Enrico überhaupt noch in der Klasse vorzufinden. Die Mitschüler nannten Caruso wegen seiner dünnen Stimmgebung „il tenore vento" (Windtenor).

Ebenfalls mit einer kaum mittelmäßigen Stimme begabt war der jetzige berühmte Bariton Rudolf Bockelmann, der Wotan Bayreuths. Seine Stimme entwickelte sich erst nach und nach in der Schule eines tüchtigen Leipziger Stimmbildners zu Größe und Wärme.

Aehnlich erging es Richard Tauber, der bei der Stimmprüfung von allen Anwesenden für die Sängerlaufbahn als ungeeignet erklärt wurde. Auch er entwickelte seine Stimme erst durch ernsthafte Tonstudien bei einem gewissenhaften Gesanglehrer.

Heinrich Schlusnus brachte von Natur das tragfähige Kopftontimbre mit. Er wußte **klang**mäßig genau über den eigenen guten Gesangston Bescheid. Als aber nach den Anweisungen seines ersten Lehrers die Stimme anfing, hart und starr zu werden und das leicht schwebende Timbre des Belcanto-Tonansatzes verloren zu gehen drohte, da ahnte Schlusnus, daß er auf diesem Wege die wertvollste Eigenart seiner Stimmgebung preisgeben müßte und kündigte daher das Studium bei diesem Pädagogen auf.

Genau so singt heute die berühmte Coloratur-Sopranistin Maria Ivogün. Sie gibt selbst bei der Begleitung mit dem größten Orchester nicht ein Quäntchen mehr Ton, als das bei ihr geradezu vorbildliche leichte Kopftonschweben es gestattet. Deshalb können einen solchen Gesang nur diejenigen Kapellmeister begleiten, die ein verständnisvolles Ohr für die Klangfarbenfeinheiten dieser höchstentwickelten Stimmtechnik haben.

Der Werdegang der eben genannten Künstler zeigte uns zur Genüge, daß der **große** Ton noch längst kein Beweis für die stimmliche Begabung ist. Im Gegenteil. Er verrät in der Regel nur, daß bei seiner Erzeugung viele falsche Hilfsfunktionen tätig sind und daß der Sänger selbst die unschönen **Material**klänge (Klänge der Organsubstanz) garnicht hört. Aus sogenannten „Bombenstimmen" ist selten ein Sänger von dauernden Qualitäten geworden. Hingegen haben Natursänger, die sich bewußt gehörsmäßig vor jenen häßlichen Beiklängen hüteten und so das Stimmorgan vor der Angewöhnung übertriebener Funktionen bewahrten, anfangs höchstens nur mittelstarke Stimmen. Solche Sänger wissen das genau, oft zu ihrem größten Schmerz.

Aber sie haben Instinkt, Gehör und Charakter genug, um ihrer idealen, den reinen **akustischen** Gesetzen entsprechende Klangfarbenvorstellung treu zu bleiben. Solche Künstler besitzen auch das Verständnis und die Geduld, einzusehen, daß sich jeder Berufsstimmkünstler ein bewußtes stimmtechnisches Können erwerben muß, bevor er den hohen Anforderungen des öffentlichen Auftretens mit Erfolg gewachsen ist.

Die stimmliche **Begabung** hat also mit dem **organischen Zustand** des Stimminstrumentes nichts zu tun. Volle Gesundheit wird als selbstverständlich vorausgesetzt. Maßgebend sind vielmehr die **funktionellen Abläufe** bei der Tonbildung, die allein **über die Tonfarbe** und nur vom **Ohr** sorgsamst überwacht werden können und müssen.

Die zweite Begabungserscheinung ist die rein **musikalische**. Sie bezieht sich auf das Treffen der genauen Tonhöhen, auf das Behalten von Melodien und auf der rhythmischen Sicherheit. Alle drei sind selbst bei Menschen, die vorher mit Musikerziehung wenig in Berührung kamen, meist als reine **Auffassungsgabe** für **physikalische** Musikelemente ziemlich ausgeprägt vorhanden. Sie haben in der Regel mit Kunst garnichts zu tun. Auch kann sie durch methodische Uebungen sehr gefördert werden. Desgleichen ist gehobene Intelligenz selten von besonderem Vorteil. Sie bedeutet vielmehr häufig als sich dazwischen drängende **Denk**arbeit nur **Hemmungen** in den unbedingt notwendigen einfachen Vorgängen des **unmittelbaren Hörens**. Selbst Sänger mit absolutem Tonbewußtsein können höchst langweilig wirken.

Die dritte Art der Stimmbegabung ist die der **Darstellung**. Sie ist rein künstlerisch-seelischen Ursprunges und macht den eigentlichen **persönlichen** Wert des Sängers oder Sprechers aus. Denn eine Stimme kann trotz aller Schönheit und die Musikalität kann trotz aller Sicherheit unsagbar langweilig wirken, wenn nicht durch sie ein inneres Erlebnis dargestellt wird. Das Individuum als Quelle psychischer Gestaltungskraft entscheidet stets über den Enderfolg.

Es ist deshalb ein Betrug und ein Verbrechen, jedem Schüler gleich große Zukunftslorbeeren zu verheißen, wenn er nur einigermaßen Stimme hat. Denn nur das ganz starke, eigene Erfühlen des Kunstwerkinhaltes kann letzten Endes die Technik der Tonbildung so weit steigern, daß der Stimmklang zum vollwertigen Vermittler der dramatischen Vorgänge wird.

Auch aus diesem Kapitel ersehen wir, wie nicht der Intellektwille und damit auch nicht **hirnbewußt** geleitete Arbeitsleistungen entscheidend sind, sondern daß bei Stimmtechnik, Musikalität und Darstellung immer die starke **Vorstellung** des ganzen Werkes und der **Tonsinn** im Vordergrund stehen müssen.

III. Kapitel

Vom stimmtechnischen Wissen

Aus den vorherigen Ausführungen trat immer klarer die Erkenntnis zutage, daß für die Beherrschung der Gesangskunst nicht intellektuelle und organisch-wissenschaftliche sondern **akustische** und **musikalische** Gesetzmäßigkeiten den Ausschlag geben. Es ist mir völlig bewußt, daß ich mich mit dieser Meinung sehr in Gegensatz bringe zu den Bestrebungen der letzten 25 Jahre, die bemüht waren, in der Stimmerziehung der sezierenden Medizin maßgebenden Wert einzuräumen. Man glaubte durch anatomisches Wissen die Funktionen des Stimmapparates klarstellen zu können. Man wollte diese Funktionen durch den Willen des Gehirns **bewußt** zu erzeugen und regeln lernen. Nicht das Tonbewußtsein (Gehör) sondern reine Intellektkräfte sollten den Stimmton bilden und leiten, indem man den Singewillen unmittelbar als Impulse des Gehirns (Denken) auf die Stimmorgane schaltete. An dieser Verirrung der Stimmpädagogik, die sich damit völlig von dem Tonnachahmungsprinzip der alten, so erfolgreichen italienischen Schule entfernte, hat die Erfindung des Kehlkopfspiegels durch Garcia die meiste Schuld. Dieses kleine Instrument, das für die medizinische Wissenschaft so überaus wertvoll wurde, gab mit seinem Einblick in den anatomischen Bau des Stimmorgans auch den Halsärzten die Möglichkeit, sich mit dem Stimmproblem zu beschäftigen. Im Zeitalter der abstrakten Wissenschaft war es deshalb selbstverständlich, daß man sich nicht nur bemühte, den **Zustand** des Stimmorgans zu erforschen, sondern man wollte auch in die **Funktions**gesetze der Tonbildung eindringen.

Leider verfiel man dabei zwei Irrtümern.

Man glaubte, durch das **Erkennen** der funktionellen Vorgänge auch zugleich deren bewußte **Beherrschung** erlernen zu können. Man vergaß, daß der Mensch auf die dabei am meisten beteiligten Organteile überhaupt keinen direkten Einfluß besitzt.

Und zweitens konnte selbst der bewandertste, selbst aber nicht richtig singende Halsarzt garnicht wissen, daß unter dem Tönen des Kehlkopfes allein, also unter dem Stimmband**klang**, noch längst nicht der vollständige Stimm**ton** zu verstehen ist.

Wären diese Wissenschaftler selbst gute Sänger und dazu noch bewanderte Akustiker gewesen, dann hätten sie erkennen müssen, daß außer diesem primären Stimmbandklang (Primärklang) noch die Bildung der Vokalfarbe durch den Mund-Rachenraum und die Erschließung des Schalles und der Resonanzen in den Kopf- und Brusthöhlen unbedingt zur Vollendung des Tones notwendig sind.

Man hätte erkennen müssen, daß diejenigen Funktionen, die man mit dem Kehlkopfspiegel im Hals- und Kehlkopfraum feststellt, ganz andere Stufengrade haben als diejenigen, die für die natürliche Bildung des Stimmtones erforderlich sind. Hauptsächlich fehlt ihnen die Anpassung an die äußerst feinen Vokal- und Resonanzbildungsvorgänge. Hätten jene Wissenschaftler ein genügend vorgebildetes Ohr gehabt, dann würden ihnen schon die eigenartigen Klangfarben jener, mit dem Kehlkopfspiegel beobachteten Tonprodukte gesagt haben, daß ihre wissenschaftlichen Betrachtungen wohl anatomische und pathologische Aufschlüsse vermitteln, nie aber die wirklichen, **innerhalb** der Muskeln und Bänder sich abspielenden Arbeitsvorgänge aufzeigen. Was würde es auch nützen, wenn wir sie alle wirklich kennen und vermögen sie bewußt-motorisch doch nicht zu beherrschen!

Es ist deshalb ein Irrtum, zu glauben, daß man Tonbildungsfehler **sieht**. Sichtbar werden nur die organischen Erkrankungen, die durch dauernde falsche Funktionen entstehen. Die vielfachen, in einander naturgemäß übergreifenden **Arbeits**vorgänge selbst bleiben unseren Augen stets verborgen.

Schon aus diesen beiden grundsätzlichen, rein wissenschaftlichen Tatsachen hätte erkannt werden müssen, daß man auf Grund einer **Funktions**theorie nie singen oder sprechen lernen kann. Mit diesem ehrlichen Eingeständnis wären uns auch alle diejenigen spekulativen Irrlehren erspart geblieben, die unsere heutige Stimmpädagogik zu einem Betrug an tausenden von Schülern werden ließ. Denn es ist ja so leicht, mit Schlagworten die eigene stimmliche Unfähigkeit, die durch den vorgesungenen Ton sofort zutage treten würde, zu bemänteln. Man hätte bald erkannt, daß uns nicht die **Mediziner** stimmpädagogisch vorwärts bringen

können sondern die **Akustiker** und die akustisch vorgebildeten Sänger. Dadurch wäre auch verhindert worden, die Theorien so weit von der Praxis zu entfernen. Der lebendige Ton hätte jeden falschen Lehrsatz sofort Lügen gestraft. Wir wären gezwungen gewesen, das Ohr immer als höchsten Schiedsrichter anzuerkennen und wären dadurch der alten italienischen Schule stets nahe geblieben.

Das trifft ebenso auf die heutige **neue** italienische Stimmpädagogik zu, die größten Teils ebenfalls in wissenschaftliche Spekulationen abgeirrt ist.

Voraussetzung für all das wäre aber eine höhere stimmliche **Geschmacks**bildung gewesen.

Lediglich ein fein gebildetes **Ohr** kann aus der jeweiligen **Klangfarbe** des Tones die Funktionsfehler heraushören. Denn allein die im Ton mitschwingenden, meist durch organische Fesselung entstehenden **Nebenklänge** verraten die falschen Tonbildungshilfen, die von Brust, Kehle, Rachen, Mund und Gaumen bei der Erzeugung des Tones mit herangezogen werden. Sie **hörend** zu erkennen, setzt eine lange gründliche Schulung des Ohres für den Idealton und für die falschen Materialbeiklänge voraus.

Im vollendeten Maße ist dies nur durch eine richtige Erziehung der eigenen Stimme zu erreichen. Nur auf Grund **selbsterlebter,** innerer Stimmklangerfahrungen können uns die vielen und feinen Farbunterschiede gehörsmäßig und zum Teil als Organempfindungen zum Bewußtsein kommen. Man nennt diese Art, Stimmen zu analysieren, **funktionelles Hören.** Es ist für die Beurteilung von Stimmtönen und der für sie aufgewendeten Technik unentbehrlich.

Das funktionelle Hören wird am besten dadurch erlernt, daß man den richtigen **und** den fehlerhaften Ton hintereinander vorgesungen oder vorgesprochen bekommt und die jeweils dafür aufgewendete Technik experimentell selbst ausführt. Wer in dieser Weise ehrlich und gründlich mit sich verfährt, der wird in kurzer Zeit von selbst erkennen, daß die aus dem eigenen Ton geschöpften Theorien nur ganz selten **anatomisch-funktioneller** Art sind sondern fast immer nur **akustisch** beschrieben werden können.

So kommen wir ganz von selbst wieder auf die von den Italienern durch zwei Jahrhunderte gepflogene Beschreibungstheorie der Klangfarben und so zu den natürlichen, vom besonders begabten Laiensänger **unbewußt** richtig ausgeführten, **organisch aber nie gefühlten** Funktionsabläufen.

Mit diesen beschäftigt sich das nächste Kapitel „Die Tonsinnmotorik", die eigentlich den Kern dieses ganzen Buches ausmacht.

IV. Kapitel

Die Tonsinn-Motorik

Dieses Ueberschriftswort wie auch die in ihm steckende Idee sind kaum bekannt. Beide wurden auf Grund vieljähriger stimmpädagogischer Erfahrung von mir nach und nach entwickelt und begegneten bisher ohne nähere Erklärungen — die ich hier leider nur mit Worten und Begriffen, nicht mit dem tönenden Beispiel belegen kann — nur fragendem Achselzucken. Das ist mir völlig verständlich. Denn von meiner eigenen Ausbildung her, ja noch vor zehn Jahren wußte ich von diesen Erscheinungen selbst noch nichts. Erst das Heftchen: „Das gesangliche Einregister im Lichte der Funktionstheorie" von Hans Erben*) machte mich mit der „Ideomotorik" kurz bekannt. Sie ließ mich nicht mehr los, bis mir meine eigene Stimmentwickelung ähnliche Erkenntnisse brachte. Vielen Stimmkünstlern und Kollegen wird dieses Gebiet noch heute ebenso fremd sein. Da ich aber fand, daß die Tonsinnmotorik von **entscheidendem** Wert für die ganze Stimmerziehung ist und gerade das Gegenteil von der bisher so einseitig kultivierten Funktionstheorie bedeutet, sei sie hier in den **Mittelpunkt** dieses Buches gestellt.

Erklärend möchte ich eingangs unserer Betrachtungen zwei Beispiele geben:

Die **allgemeine** Geschmackserziehung für Tonqualitäten ist wohl nirgends so gut ausgebildet wie für das Geigenspiel. Von jedem einigermaßen vorgeschrittenen Dilettanten erwartet man einen schlackenlosen, frei schwebenden Ton. Kein Kaffeehausgeiger darf es sich erlauben, etwa in seinem Violinton ein Kratzen oder eine, das Klingen hemmende Dämpfung zu haben. Das Ohr des Publikums ist eben für den Geigenton **ganz allgemein** so geschult, daß es fehlerhafte Beiklänge sofort heraushören würde. Jeder Geigenlehrer übermittelt durch sein „selbstverständliches Vorspielen" dem Schüler ein Tontimbre, das völlig „entmaterialisiert" ist. Es enthält keine Beiklänge, welche die den Ton erzeugenden Instrumententeile hörbar erkennen lassen. Am deutlichsten macht sich in diesem Sinne beim Anfänger das Kratzen bemerkbar, das dadurch entsteht, daß der Spieler den Geigenbogen zu stark auf die Saiten drückt. Die rechte Hand arbeitet in diesem Falle also zu grob und zu schwer.

Keinem Violinlehrer wird es nun einfallen, dem Schüler deshalb zunächst ein gründliches Wissen von dem anatomischen Bau der Hand und des Armes beizubringen, um ihm dann zu sagen, daß dieser Muskel zu wenig, jener zu viel an der Bogenführung beteiligt war. Es wird ihm garnicht in den Sinn kommen, vom Schüler zu verlangen, daß die beanspruchten Muskelgruppen einzeln oder gar bewußt geübt werden müssen. Immer werden **alle** notwendigen Funktionsvorgänge als ganze, einheitliche und gleichzeitige Armarbeit herangezogen und zwar stets **zusammen** mit dem praktischen **Anstreichen der Violinsaite.** Der dadurch zustande kommende Ton läßt stets deutlich erkennen, wie die Armarbeit ist und ob die Stärke oder die Geschwindigkeit des Bogenstriches den **Saitenschwingungen** entsprechen. Die **Klangfarbe** des Tones entscheidet also darüber, ob die Zusammenwirkung aller beteiligten Spielfunktionen natürlich und gut war. Das „funktionelle Hören" ist in der Violinpädagogik immer selbstverständlich gewesen. In ihr konnten sich technisch-organische Betrachtungen nur breit machen, wenn sie mit dem lebendigen Klang in engster Beziehung standen. Der Geiger übt eben so lange, bis er aus der Tongüte die Richtigkeit seiner Technik erkennt. Diese wird von ihm körperlich völlig unbewußt, ideomotorisch, **tonsinnmotorisch** ausgeführt. Der **Klangcharakter** des Geigentones sagt dem Ohr des Spielers, daß die vielen einzelnen Organleistungen richtig und einheitlich waren. Er übt jeden Ton so lange, bis ihn die Spielglieder rein aus Gewohnheit richtig erzeugen und mit der Tonvorstellung völlig zu einem einzigen Ideenkomplex verschmelzen. Sind Kratzgeräusche im Ton, dann sagt der Violinlehrer höchstens: „Nicht so stark aufdrücken!" und spielt dann sofort den richtigen Ton vor. So lernt der Schüler, **seine Armarbeit gehörsmäßig abzuschätzen** und sie nach und nach auch nur **gehörsmäßig,** d. h. von

*) **Kommissionsverlag: Theodor Schubarth-Dresden-Blasewitz** 1922.

der Tonvorstellung aus zu **innervieren**. Er lenkt **alle** Spielorgane zu gleicher Zeit rein tonsinnmotorisch und nicht **einzelne** Organteile bewußt-hirnmotorisch.

Ganz besonders trifft dies auch bei der Spieltechnik der „Singenden Säge" zu, die nicht einen einzigen Ton mit fester Höhe hat.

Wenn wir der ideomotorischen Art von Arbeitsvollbringung **allgemein** nachforschen, so können wir feststellen, daß eigentlich **alle** Tätigkeiten, **die sich natürlich** vollziehen, uns stets **körperlich ungefühlt** und in ihrem Ablauf für uns **unbewußt** bleiben. Ich erinnere nur an das Gehen. Wir merken von den einzelnen Vorgängen der Schreitbewegungen gewöhnlich garnichts. Die Beine bewegen sich, ohne daß wir an sie **denken** und ohne sie **bewußt** zu irgend einer Tätigkeit anzuregen. Sie gehorchen ihrem eigenen, in der Muskulatur selbst vorhandenen Körpersinn in so harmonisch-mechanischer Weise, daß wir sie weder „fühlen" noch von ihrer Arbeitsleistung etwas merken.

Genau so ist es mit dem Vorgang der natürlichen Atmung, des Blutkreislaufes, der Verdauung, des Sehens, des Hörens, des Kauens, des Schreibens, des Sprechens usw.

All diese vielen organischen Tätigkeiten werden „ungefühlt" verrichtet, d. h. sie laufen in denjenigen Kraftgraden ab, die der Organismus **von sich aus** durch seinen eigenen Antriebssinn zu leisten vermag. Steigern wir dagegen **bewußt** und **gehirnmäßig** den Arbeitsvorgang **über** diesen Naturgrad hinaus, dann übereizen wir die die Leistung verrichtende Muskulatur und sie wird uns sofort organisch spürbar. Infolge zu schnellen Verbrauches der in dem betreffenden Arbeitsorgan aufgespeicherten Kraftstoffe und zu geringem Nachschub von Ersatzenergien infolge beengter Blutzufuhr, ermüden solche Organe sehr bald. Trägt man solcher Mahnung nicht beizeiten Rechnung, dann stellen sich schließlich Krampf und Schmerz ein.

Daraus ergibt sich der allgemeine Leitsatz, **daß alle körperlichen Leistungen solange richtig vollbracht** sind, **als uns die die Arbeit ausführenden Organe körpergefühlsmäßig nicht bewußt werden.**

Nur so lange haben wir auch die Gewähr, daß der direkte Antrieb der betreffenden Muskulatur von dem ihr selbst innewohnenden Körpersinn ausgeht. D. h., sie ist gehirn-motorisch nicht übersteigert.

Auch in der Klavierpädagogik versuchte man in den letzten 20 Jahren die Anschlags- und Spielarbeit anatomisch-physiologisch zu erklären und als bewußte Bewegungen zu lehren. Dadurch artete schließlich das Klavierspiel zu einer Hand-Arm- und Rumpfakrobatik an den Tasten aus und man vergaß, daß man Musik auch „hörend" genießen soll. Die Leistungen methodisch so verführter Schüler waren geradezu beschämend. Hier zeigte sich **deutlich**, daß die Tonkunst in jeder Form **hauptsächlich eine Kunst des Gehörssinnes**, nicht eine **Arbeitsleistung intellektueller, wissenschaftlich auffrisier**ter Gymnastik ist. Wie soll ein so irre **geleiteter** Schüler überhaupt noch **hören** können, **wie er spielt, wenn er mit** allen Geisteskräften **ständig** daran **denken muß**, daß er auch mit seinem Organismus all die mätzchenhaften, bluffenden Spielbewegungen ausführt, die ein Methodiker sich ausgedacht hat. Keiner von den bedeutenden Meisterpianisten wendet Spielbewegungen an, die nicht in engster Beziehung zum Klange selbst stehen, ja gleichsam in sparsamster Weise von diesem selbst diktiert werden.

Und wie ist es in der Stimmpädagogik?

Auch da wimmelt es von Schlagworten und irrigen Anweisungen, die entweder praktisch garnicht auszuführen sind oder die, wenn man sie **durchführt**, den Ton unbrauchbar machen. Es seien hier nur folgende, absolut landläufige Beispiele genannt: „Unterleib einziehen!" (Folge: Luftüberlastung der Glottis), „Brust heben!" (Folge: Zu starker Glottisschluß), „Kehlkopf senken!" (Garnicht bewußt auszuführen), „Hals öffnen!" (Folge: Ton bleibt zum größten Teil im Rachenraum und nimmt dessen Raumklang als falschen Beiklang-Materialklang an), „Gaumen heben!" (Folge: Ton fängt sich in der Gaumenkuppel und klingt hohl), „Deutliche Mundformarbeit!" (Folge: Ton erreicht nie die Kopfresonanz), „Unterkiefer nach vorn!" (Folge: Undeutlicher Vokalklang), „Unterkiefer senken!" (Undeutlicher Vokal und Starrheit des Tones) usw. Man könnte diese Reihe noch unendlich weiter führen.

All diese Anweisungen haben den Grundfehler, daß sie nur vom **sichtbaren** Tonmachen und von **einzelnen** Funktionen des Stimmorgans **ausgehen**. Man will den Ton durch äußerliches Zurechtstellen des Apparates konstruieren und vergißt ganz, daß man mit solcher bewußt-motorischen Funktionstheorie **nur jeweils ein „einziges" Organ erfassen kann, nie aber den „ganzen" eng verflochtenen Stimmapparat.** Noch weniger aber ist man mit bewußter Motorik in der Lage, die unendlich vielen und feinsten inneren Arbeitsvorgänge zu wecken und so **aufeinander abzustimmen**, daß der wirklich entmaterialisierte Idealton zustande kommt.

Ein solches „gedachtes" Wollen, also der Intellekt, kommt als Stimmantrieb garnicht in **Frage**, weil er das „Hören", den **Tonsinn** ganz **in den Hintergrund** drängt, ja ihn überhaupt ausschaltet, **wo er** doch allein, wie im Beispiel des Geigers **deutlich aufgezeigt**, die vielen Funktionen so richtig abwägen kann, daß sie natürlich und für den Uebenden **ungefühlt** verlaufen. Das Hören, die Tonvorstellung **und das klangliche Abschätzen** werden durch ein „Denken" **an die ausführenden** Organe (man kann immer nur an **ein einziges** denken!) völlig abgetötet. Jede Unmusikalität ist nur eine Folge davon, daß man das **Hören durch ein Denken ersetzt.** Das Musizieren, das man Singen nennt, wird dadurch zu einer Organgymnastik umgebogen. Den Ton richtig zu belauschen, überläßt man fälschlicher Weise allein dem außenstehenden Zuhörer, der Singer oder Sprecher selbst aber „denkt" nur daran, wie er den Stimmton

macht und verliert so völlig die Fähigkeit, aus dessen Klangcharakter für die vorzunehmende Funktionskorrektur Lehren zu ziehen.

Die Stimme eines so **„denkenden"** Künstlers **wird nie akustisch richtig klingen.** Die Töne bleiben stets materialgebunden. Sie verraten in ihren Beiklängen **diejenigen Organteile, die an der Bildung des Tones übermäßig, d. h. gefühlt beteiligt sind.** Der Uebende kann diese Organe stets an ihren übersteigerten Spannungen erkennen. Sie treten ihm deutlich ins Bewußtsein und verführen ihn so **dazu, gerade sie bewußtmotorisch** zu noch größerer Arbeitsleistung anzuregen. Im Laufe der Zeit werden dann diese Funktionen so **sehr führend** und **herrschend**, daß ihre Beiklänge dem ganzen Ton einen überwiegenden Farbencharakter verleihen. Die Stimme wird immer enger, kleiner und klangarmer. Der Volksmund sagt: Die Stimme ist abgesungen! Er verbindet damit die Vorstellung, als ob das Singeorgan irgend wie abgenutzt und daher die für die Tonbildung aufgewendete Arbeit zu gering sei. In Wirklichkeit ist fast immer das Gegenteil der Fall. Einmal sind die Singefunktionen meist viel zu stark und übertrieben, zweitens haben sich mit der Zeit Organteile als Mitarbeiter eingewöhnt, die mit der Bildung des Tones eigentlich garnichts zu tun haben. Beide Arten von Singehilfen sind falsch. Denn sie verhindern die Verwirklichung der **akustischen** Gesetzmäßigkeiten innerhalb des Stimmapparates. Der Klang **wird an falschen Organstellen festgehalten**, bekommt so ein stumpfes Materialtimbre und verliert das „freie" **Schallen.**

Der Singende merkt selbst, daß sein Ton eng und ohne Volumen ist. Er kennt aber nicht den Grund dafür. Deshalb versucht er durch Steigerung der Funktionen den Ton zu vergrößern, mit dem Erfolg, daß er ihn organisch noch enger schnürt. Bei allen Naturstimmen muß meist erst eine solche Unfreiheit durch gründliche Stimmübungen beseitigt werden. Gelingt dies, dann ist der Studierende oft erstaunt, wie mühelos und mit wie wenig Kraft- und Arbeitsaufwand der Ton zustande kommt und wie überraschend groß dadurch jede Stimme wird. Erst dann tritt es dem Schüler recht ins Bewußtsein, daß er sich im Laufe vieler Jahre eigentlich nur aus **dem** Grunde die übermäßigen Stimmfunktionen angewöhnte, weil er die geringe Klangfähigkeit seines Tones allein durch Steigerung der Organtätigkeit verbessern wollte. Zu seinem Erstaunen bemerkt er aber an Hand eines richtigen Unterrichts, daß der Ton umso größer wird, je leichter die Organarbeit vonstatten geht, je weniger sie ihm fühlbar wird und je unbewußter sie ihm bleibt. Es bildet sich die Empfindung heraus, als ob man den Ton nicht mehr „macht", sondern als ob man ihn rein tonsinnmotorisch lose schallen, „schweben" läßt.

Darin ist auch der Grund zu suchen, weshalb ein **besonders guter Natursänger oder Sprecher garnicht sagen kann, wie er seinen schönen Ton fertig bekommt. Denn er fühlt ja von irgend welchen Tonbildungsvorgängen überhaupt nichts. Er kennt aber genau gehörsmäßig die Klangfarbe seines guten Tones und ist nur dann mit seinem Stimmklang zufrieden, wenn die Töne dieses charakteristische Timbre aufweisen. Fragt man einen solchen Stimmbegabten (sie sind auch in Deutschland garnicht so selten) nach der Ursache des guten Klingens, dann kann er darüber kaum etwas sagen. Er hat es sich, um mit Meister Bachs Erklärung für seine Kompositionskunst zu sprechen, eben so „angewöhnt".** Das zeigt uns deutlich, daß wir es hier nicht mit einem **intellektuellen Wissen** oder einer **absichtlich gewollten** Organarbeit zu tun haben, sondern mit einer echten musikalisch-künstlerischen **Begabung.** Die Urquellen jenes unbewußten Könnens liegen wie bei allen anderen musikalischen Zweiggebieten lediglich im Gehörs- und Tonsinn.

Es ist eine bekannte Erscheinung, daß sehr viele wirklich Stimmbegabte fast immer ohne eigentlichen dramatischen Ausdruck singen. Die Töne bleiben aber stets wirklich schön und wirken mit der Zeit oft langweilig. Das kommt daher, daß ein solcher Sänger immer seine **ganze** Aufmerksamkeit nur als „Hören" auf den eigenen Ton gerichtet hat, nur ihn in seiner **Klangfarbe** ständig beobachtet, dabei aber das Kunstwerk weder denkend noch seelisch-miterlebend ausdeutet. Besonders bei Tenören und hohen Coloratur-Sopranen, bei denen die Intensität des Kopftönens ganz besonders stark ist, nimmt das Belauschen des eigenen Tones den Singenden so völlig gefangen, daß alle anderen Sinne vollkommen ausgeschaltet sind. Solche Künstler können nur schwer zu schwungvoller Darstellung aufgemuntert werden, weil sie aus innerem Toninstinkt heraus mit Recht ihren schönen Stimmklang nicht aufgeben wollen. Sie verzichten oft absichtlich lieber auf große dramatische Wirkungen als daß sie sich zu Stimmfunktionen verleiten lassen, die sie als übersteigert und ungesund „empfinden". Man spricht deshalb gern von „dummen" Tenören" und „schönen aber hoffnungslosen" Sopranen. Wichtig ist hier die Tatsache, daß solche Sänger dabei nur einem **natürlichen** und damit **gesunden** Toninstinkt folgen, zu dem alle Stimmkünstler ohne Ausnahme erst zurückfinden müssen, wenn sie ihren Sprech- oder Gesangston zu **akustisch einwandfreier** Beschaffenheit führen wollen. Wie der so gewonnene **schöne** Ton dann zum dramatischen Gestaltungsmittel entwickelt werden muß, soll ein späteres Kapitel (Vortrag und Tondramatik) zeigen.

Bewies uns die Tongebungsart der wirklich guten Naturstimmen, daß die Tonbildungsfunktionen nur vom Tonsinn geleitet und vom Körpersinn der einzelnen Organe selbst ausgeführt werden (bewußt und hirnwillensmäßig aber nicht innerviert sind!), so haben wir die gleiche Erscheinung auch bei der Erzeugung eines **Teiles** des Stimmtones, bei der Bildung der **Höhe** des Tones.

Wir wissen, daß die Tonhöhe ein **Produkt** der Stimmbänder, deren Spannungsverhältnisse und feinster

Luftdosierung ist. Dabei spielen die Länge des schwingenden Stimmbandteiles, seine Stärke, Spannung, innere Zusammenziehung, Lage des Ringknorpels zum Schildknorpel sowie die gegenseitige feine Abwägung der Arbeit in den Ein- und Ausatmungsmuskeln die Hauptrollen. In zartesten Ausmaßen müssen all diese vielen Klangbildungsfunktionen auf einander abgestimmt sein, wenn die beabsichtigte Tonhöhe wirklich zustande kommen soll. Die große Zahl der dabei beteiligten Muskel- Band- Knochen- und Knorpelteile sind selbst dem besten Anatomen nicht bekannt, noch viel weniger deren enge Zusammenwirkung. Kein Mensch kann erlernen, all diese Organteile **bewußt** zu richtiger Arbeitsleistung anzuregen. Und dennoch: Selbst das einfachste Landmädchen kann jede gewollte Tonhöhe richtig treffen. Unbesorgt um alle funktionellen Vorgänge überläßt eben der Naturſänger die den Ton bildende Technik ganz oder gar dem Unterbewußtsein. Allein die tonsinnliche **Vorstellung** der Höhenklangfarbe genügt und schon sind alle Organe in fein auf einander abgestimmten Kräfteverhältnissen am Werke, um den beabsichtigten Stimmklang höhenmäßig richtig zu erzeugen.

Diese Unbekümmertheit der Naturstimme beweist uns wieder, daß eine **bewußte** Motorik und damit die Funktionstheorie den physikalisch-akustischen Notwendigkeiten garnicht entspricht. Die Höhe des Tones kann eben nur tonsinnmotorisch gebildet werden, d. h. innerviert und geleitet von der **richtigen Vorstellung** des Tones und als Organarbeit nur ausgeführt vom Körpersinn der beteiligten Organe selbst.

Nun macht aber der Stimmbandklang und seine Höhenklangfarbe noch längst nicht den vollständigen idealen Stimmton aus. Es fehlen noch die Vokalfarbe und das Timbre des inneren Schallens und der Resonanzen. Auch für deren Erzeugung sind vielgestaltige Arbeitsvorgänge von vielen Organkomplexen notwendig, die wir weder alle kennen, noch sie — seien wir einmal ganz ehrlich — mit unserem hirnbewußten Willen lenken können.

Nichts liegt deshalb näher, als zu versuchen, auch diese, für den Vollton unbedingt notwendigen Klangerscheinungen **tonsinnmotorisch** ausführen zu lernen.

Weist uns die Bildung der **Höhe** des Tones auf den natürlichen Weg der unbewußten Motorik, so muß es wohl auch möglich sein, die noch fehlenden Bestandteile des Tones ebenfalls rein gehörsmäßig anzuregen.

Mit dieser Forderung stelle ich mich gegen die meisten der bisher ausgeübten Gesangsmethoden. Sie sind fast alle bemüht, die Vokalfarbe und Resonanzen durch bewußt geübte Formenbildung im Mund-, Rachen- oder Brustraum, durch ausgeklügelte Zungen-, Lippen- und Gaumenstellungen und allerlei erkünstelte Spannungen die Voraussetzungen für die ersehnten Klanggüten zu schaffen. Man geht also von **außen** an den Ton heran, von den sichtbaren **organischen** Begleitumständen und vergißt ganz, daß nur die vielfachen und feinstens abgestimmten **Arbeitsvorgänge im Innern** der Organe den Ausschlag geben. **Auch scheint** man garnicht zu bedenken, daß sich die meisten dieser Teilvorgänge sogar nur innerhalb **unsichtbarer** Körperglieder abspielen und damit keiner anatomisch-wissenschaftlichen Forschung zugänglich sind.

Das bleibt allein dem **feinhörigen Ohr des Stimmkundigen** vorbehalten. Nur ihm verrät das **Timbre** des Tones auch die falschen Funktionen. Sie abzustellen, **kann niemals als gymnastische Einzelübung der Organe erreicht werden.** Denn das Körpergefühl sagt uns nicht, ob eine Arbeitsleistung richtig ist. **Entscheidend** ist immer letzten Endes **der Ton** selbst. So kommt man, wenn man die Tongüte als höchsten Richter anerkennt, zuletzt doch zu der Erfahrung, daß eine **bewußte Funktionstheorie** nie zum Ziele führt. Erreicht ein Schüler trotzdem einmal den Idealton, dann liegt das nur an der allmählichen Schulung seines Ohres und dem langsamen Erwachen des Sinnes für die natürlichen schönen Klangfarben. Wie oft hört man von Sängern, daß sie etwas geworden sind, weil sie es **anders** machten als der Lehrer es verlangte. Fragen wir sie dann aber, wie sie denn ihren guten Ton bilden, dann wissen sie nichts zu erklären. Denn die Tonsinnmotorik mit Worten zu erklären, ist eigentlich unmöglich, weil die Organvorgänge nicht gefühlt werden und weil das Endergebnis, eben der Idealton, eine rein **akustische** Erscheinung ist, die man nur **hören** kann.

Seit Jahren widmete der unermüdliche Stimmforscher Dr. Bruns-Berlin dem gleichen Problem seine Aufmerksamkeit. Er ist auf Grund seiner „Partialtöne", die eigentlich akustisch nichts anderes sind als die ursächlichen Vorgänge des freien Schallens, zu der Erscheinung des „Ton-Freilaufes" gekommen. Damit hat er in der Tat einen treffenden Ausdruck für das vom Sänger organisch und intellektuell **unbewußt** ausgeführte Weiterklingen eines Tones oder einer Tonreihe gefunden. Freilich glaubte Dr. Bruns durch eine bewußte Innervierung des Zwerchfells primär und direkt diejenigen frei schwingenden Unterresonanzen wecken zu können, die ich von der Energie des tonsinnmotorisch erzeugten vollen Kopftones als secundäre Erscheinung, als Unterschall (Unterresonanz) wecken lasse.

Wenn der Organismus gelernt hat, **sich ganz dem Antrieb des Tonsinns zu überlassen,** dann paßt sich auch der Brustraum und damit das Zwerchfell den inneren Schallverlangen des Tones an, gibt alle (aktiv-überflüssigen) Tonmachehilfen auf und lernt schließlich, diesen feinen innerakustischen Vorgängen **passiv** und organisch ungefühlt, d. h. natürlich und den Klanggesetzen entsprechend **nachgibig** Raum und aufs feinste abgewogene Spannungsverhältnisse zu schaffen.

Ueberall herrscht also die **Akustik** mit ihren Gesetzen. Sie allein kann uns die für den **Idealton** notwendigen organischen Funktionen vorschreiben und sie allein kann uns vermittelst unseres **Gehörssinnes** zur

richtigen Urteilskraft über die Natürlichkeit und damit zum **gesteigerten Kraftgrad** unserer **Tonvorstellung** erziehen.

Nur wenn das Hören so weit vorgebildet ist, daß es sich den Idealton wirklich und ganz klar in **allen** seinen **Klangfarben** vorstellen kann, vermag der Sänger oder Sprecher das Denken und damit die Funktionstheorie völlig wegfallen zu lassen. Dann erst lernen nach und nach alle beteiligten Organe, die zartesten **akustischen** inneren Klangnotwendigkeiten zu erfühlen und an ihrer Erfüllung richtig mitzuhelfen. Die meisten dieser Tonbildungshilfen sind **passiver, nachgiebiger, sich anpassender Natur** und vollziehen sich rein körpersinnlich. Sie werden nicht gefühlt. Deshalb treten sie auch nicht in das Intellektbewußtsein, können nicht beschrieben werden und sind als Einzelübungen nicht zu erlernen. Sie erscheinen nur im Zusammenhang mit dem Idealton selbst und können nur **zusammen mit ihm** zur Gewohnheit werden. Sie sind nur zusammen mit den betreffenden Klangfarben zu erklären und zu verstehen.

Text zu nebenstehenden Bildern.

Titta Ruffo und Mattia Battistini, zwei berühmte italienische Gesangskünstler. (Seite 12).

Die beiden nebenstehenden Bilder stellen Zeichnungen dar, die Alexander Oppler im April 1925 für die „Zeitbilder", einer Beilage der „Berliner Allgemeine Zeitung" im Konzertsaal anfertigte.

Links sehen wir den noch in Südamerika lebenden italienischen Bariton **Titta Ruffo.** An seiner Körperhaltung fällt auf, daß eigentlich alle Organe, von den Füßen bis zu den Stirnmuskeln, an der Bildung des Tones beteiligt sind. Besondere Anteilnahme an seinem Zustandekommen zeigen Bauch, Brust, Arme und Mund. Wir fühlen bei deren Anblick ordentlich die Anstrengung und die innere Verkrampfung. Ihr Kraftaufwand ist ungeheuer. Sie gleichen einer athletischen Tonantriebsmaschine. Besonders die Einziehung des Unterleibes und das gewaltsame Herausdrücken des Brustbeins sind zwei gefährliche Aktiofunktionen. Selbstverständlich ist die dadurch schon äußerlich als roh gekennzeichnete Stimmtechnik falsch. Sie bedeutet gerade das Gegenteil von der in diesem Buch dargelegten Tonsinn-Motorik.

Es ist nun interessant, zu erfahren, wie die damalige Kritik die Leistung Titta Ruffos beurteilte. So schrieb das „Berliner Tageblatt" am 17. 9. 1927: Zweifellos hat dieser Stimmgewaltige auch heute noch gewisse Vorzüge, die seinen großen Ruf verteidigen. Auf die theaterhafte Pointierung von großen Opernarien versteht er sich ausgezeichnet. Ihm gelingen ferner effektvolle **Höhepunkte** der Linie, die eine Vehemenz des **großen Tones** zulassen, **stimmlich ziemlich einwandfrei. Aber von einer Gesangskultur ist nicht zu reden.** Zeugten schon einige italienische Schmachtfetzen von Buzzi-Peccia, Costa und Broggi nicht gerade von musikalischem Geschmack, so verriet namentlich eine Zugabe, die berühmte Barbierarie Rossinis, den Mangel an Feinheit und Beweglichkeit des Organs . . . ."

Wie treffend stimmt dieses Urteil über das stimmliche Können des Sängers mit der äußerlich sichtbaren Organverwendung überein. Nur Kraftaufwand, Maße, Antrieb, Forteton, Rohheit und banales Tonprotzentum sind Mittel und Ziel. Solchen Stimmen ist die Feinheit des sängerischen Musizierens verschlossen. Selbst das gesündeste Stimmorgan kann nur wenige Jahre einem solchen Raubbau standhalten.

Und in der Tat: Im Herbst 1933 berichteten die „Signale für die Musikalische Welt" (Herausgeber Max Chop) bereits von dem völligen Versagen dieses Künstlers, „von dem nichts mehr übrig geblieben ist, als sein berühmter Name".

Wie natürlich, und ganz im Sinne der Tonsinn-Motorik wirkt dagegen das rechte Bild **Mattia Battistinis.**

Die ruhige ungezwungene Haltung des Körpers zeigt uns die Mühelosigkeit des Singens. Kein Wunder, daß dieser Meister des Belcanto noch mit 70 Jahren auf dem Konzertpodium und auf der Bühne größte Triumphe feierte. Die locker dastehenden Beine, die entspannt herabhängenden Arme, die ganz unbewußt eingenommene, mehr der Bildung eines inneren **Schall**raumes als einen Singeantrieb verratende aufrechte Körperhaltung, die Selbständigkeit der Kopfton-Ansatzarbeit und die ganz weich nachgebende Mundformbildung, alles das sind treffliche Merkmale für die Belcanto-Ansatztechnik und für die **Führung der ganzen Singearbeit durch die Vorstellung des energischen Kopf-Ansatztones (Tonsinn).** Nichts verrät die geringste Einziehung des Unterleibes oder ein gewolltes Herauspressen des Brustbeines.

Ueber diesen Meistersänger schrieb Rudolf Kastner am 26. 9. 1927 in der „Berliner Allgemeine Zeitung": Der 74jährige Magier füllt nicht nur spielend leicht den Riesenraum der Philharmonie mit Menschen, er füllt ihn auch mit dem **zartesten** (s. Tragfähigkeit) Klang seiner Zauberstimme. Wie müßig und sinnlos, sich vor diesem unwahrscheinlichen Sing- und Gesangswunder unserer Tage um Quelle und Substanz der Wirkung zu streiten! Der eine erklärt es für höchstes technisches Raffinement, gar für „kalte Kunst" (s. Kapitel X dieses Buches), die tausend anderen geraten vor dieser kalten Kunst in glühende Ekstase. Ich schlage mich ohne weiteres zu den letzteren — und wundere mich bloß, wo an solchem Abend sind? Sie dürften von diesem einzigen alles und jedes ablauschen: Atem, **Ansatz,** Tonentwickelung, die beispielslose Dynamik der Halbstimme, den Adel der Phrasierung — und tausend Dinge mehr.

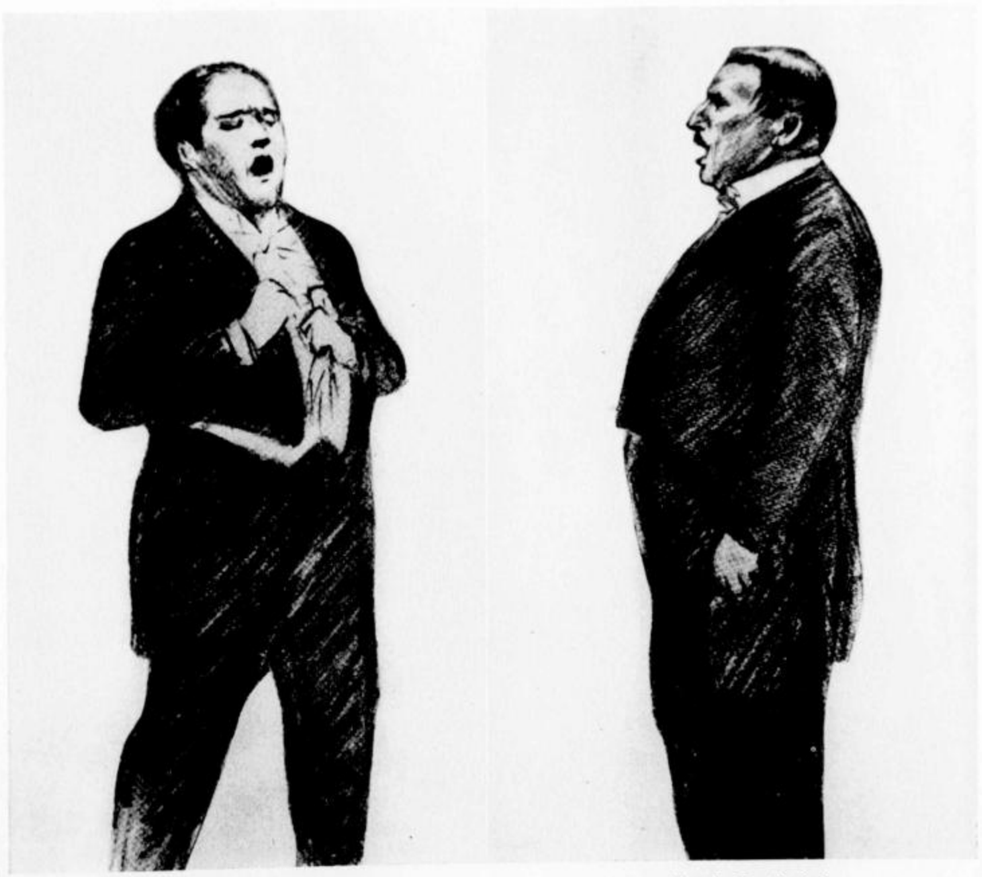
Es war wieder Jubel ohne Ende im Saal — und wieder geschah das Merkwürdige: Battistini sang sich erst im Zugabenteil so völlig frei, daß es ein glückhaftes Genießen für uns alle wurde . . ."

Es ist eine typische Erscheinung, daß für die sichere und völlige Auswertung des Kopfton-Ansatzes stets erst ein längeres Einsingen notwendig ist. Das hat aber seinen leicht erklärlichen Grund: Der eigentliche Geistesimpuls für die Ansatzfunktionen beruht in der **Vorstellung** des kopfigen Vokalklanges, im Tönen in der Maske. Diese Vorstellung wird umso deutlicher und kraftvoller sein, je mehr man die Ansatz-Klangfarbe in sich erlebt, sie selbst richtig erzeugt hat. Deshalb ließ sich Battistini in den Zugaben **nach** dem Konzert auch vielmehr von dem Kopfton-Timbre leiten als vorher. Die reine Ansatztechnik wurde ihm immer mehr und ausschließlich zum **Führer** des ganzen Singens und Tonspinnens.

Eine solche Stimme wird auch durch 2- bis 3-stündiges, pausenloses Singen nicht heiser. (Unser deutscher Belcantist Heinrich Schlusnus hat die gleiche Stimmausdauer).

Als Battistini im November 1928 starb, verlor die musikalische Welt in ihm einen der hervorragendsten Vertreter des altitalienischen Belcanto.

Tafel I



Titta Ruffo

Mattia Battistini

Tafel II

Amerikanische Preissänger vor dem Mikrophon

(Das Bild stammt aus der Funkstunde Berlin Nr. 3 vom 11. Januar 1929)

(Seite 12)

Bekanntlich ist das Mikrophon für schlechte Stimmbeilänge sehr empfindlich. Es verdeutlicht die Fehler einer schlechten Stimmtechnik (Pressen, Hohlklang usw.) außerordentlich. Es kommt aber im Funk und auf der Schallplatte auch der absolut schwebende Belcanto-Ansatzton besonders gut heraus.

In Amerika sangen 25 000 Rundfunkhörer vor dem Mikrophon, um die besten Stimmen zu ermitteln. Mr. E. Novis und Miß H. Arth gewannen je einen 5000-Dollarpreis, weil ihr Singen besonders „schön" klang.

Das obige, während der Sendung aufgenommene Bild ist ein hervorragender Beweis für die Richtigkeit der Tonsinn-Motorik. Man beachte die völlig lockere, ungezwungene Körper- und Handhaltung der beiden Sänger. Sie zeigen dabei eine große Aehnlichkeit mit Battistini (Tafel I). Der leicht geöffnete, breit-lächelnde Mund läßt die Mühelosigkeit der Stimmtechnik deutlich erkennen. Die Gesichter selbst verraten eine völlige Hingabe an das Klingen innerhalb des Stimminstrumentes. Der ganze menschliche Singeapparat ist also in erster Linie Tonausschwingungsraum, nicht ein mit roher Kraft antreibender Tonbildner.

Tafel III

Kammersänger Heinrich Schlusnus beim Rollenstudium mit Prof. Carl Kittel im Bayreuther Festspielhaus. (Seite 12 / 18 / 21 / 28)

(Das Bild stammt aus der Berliner Illustrirten Zeitung vom 23. Juli 1933)

Daß der berühmte Berliner Bariton Heinrich Schlusnus als führender deutscher Belcanto-Sänger auch nach außen hin alle Merkmale der Tonsinn-Motorik, also einen völlig natürlich und unbewußt arbeitenden Singeapparat deutlich erkennen läßt, ist wohl selbstverständlich (s. auch Battistini!). Seine lose, nirgends eine **absichtlich gestellte** Atemstütze verratende Körperhaltung, die ungezwungen auf dem Notenbuch ruhenden Hände und besonders die kleine Mundöffnung lassen geradezu beispielhaft erkennen, wie genau sich die Motorik in feinstem Einklang mit den Innenklangerscheinungen befindet. Hier wird kein Organ des Stimmapparates **bewußt-aktiv** zu einer Arbeitsleistung angetrieben. Die ganze Aufmerksamkeit ist allein tonsinnlicher Art. Die Tonbildungsfunktionen werden lediglich von der Tonvorstellung und vom Hören gelenkt und allein über die Tongüte beobachtet. Die Klarheit der Vokale, die Wärme des Tontimbres und die klangästhetisch stets vorbildliche Singekunst von Heinrich Schlusnus stehen einzig dar. Sie dürften im tiefsten Grunde auf dem feinstens ausgebildeten Vorstellungsvermögen des idealen Tontimbres beruhen und in der saubersten Abstimmung aller Funktionen aufeinander. Der Künstler verfügt über ein vorbildliches Tonansatz-Können und über eine ausgesprochen restlose Ausschöpfung aller Klangkräfte des Innenschallens und der Resonanzen. Die Klarheit seiner Kopfvokale und die mühelose Beherrschung des Einregisters ließen ihn zu einer der schönsten Stimmen unserer Zeit werden (s. Schriftwechsel mit dem Künstler im Kapitel VII unter Nr. XXV — Stimmfehler —).

166
114
113

V. Kapitel

Der Idealton

Bevor wir uns mit dem Zustandekommen des mustergiltigen Stimmtones beschäftigen, müssen wir uns zunächst einmal darüber klar werden, welche klanglichen, also akustischen Eigenschaften er haben muß. Denn wir können nur dann die richtigen Funktionswege zur Erzeugung des idealen Tones einschlagen, wenn wir ihn als anzustrebendes Klanggebilde genau kennen.

Zu diesem Zwecke wollen wir uns einen der heute maßgebenden Sänger, z. B. Schlusnus, Gigli, Bockelmann, Völker, Maria Müller anhören und aus deren Gesangstönen die Technik feststellen.

Da fällt zunächst die Natürlichkeit und die Mühelosigkeit ihrer Stimmgebung auf. Besonders in der Oper können wir an der innigen Harmonie von Ton und Geste beobachten, wie ungezwungen der Gesamtkörper die Singearbeit und die Spielbewegungen vollbringt. Beide laufen völlig einheitlich ab. Ja, man kann sagen, sie fördern und bedingen einander. Bei einem **guten** Berufssänger sieht man deshalb überhaupt keinen besonders hervorstechenden Arbeitsvorgang. Der Körper bewegt sich ruhig und ungezwungen. Selbst beim größten Ton ist von einer besonderen Anstrengung oder einem übermäßigen Kraftaufwand nichts zu merken. Alles läuft in natürlichen Bahnen ab. (Siehe Bilder von Battistini und den beiden amerikanischen Rundfunksängern).

So, wie das Aeußere eines solchen Sängers völlige Ruhe und Gelassenheit zeigt, so fließend und leicht strömend ist auch der Ton. Er verrät in seinem Klingen nicht eine einzige Organfunktion. Man hat den Eindruck, als lasse der Künstler den Ton nur **schweben**, als sei er vom Organismus völlig gelöst. Auch die äußerlich sichtbaren Vorgänge, wie das Oeffnen des Mundes beim Textgesang, die Einatmung, das Atemaufspeichern in der Brust usw. unterscheiden sich während des Singens kaum von der Haltung des gewöhnlichen Sprechens und der **Vitalatmung**. Daher ist es auch verständlich, wenn führende Sänger immer wieder behaupten, daß sie zum Singen nicht mehr Atem brauchten als beim Sprechen oder für die gewöhnliche Lebenshaltung. Wo aber keine übermäßige Arbeitskraft aufgewendet wird, da ist auch das Arbeitsergebnis unverzerrt und gesund. Gesund besonders im **akustischen** Sinne. (Siehe das Bild von Heinrich Schlusnus während der Probe in Bayreuth).

Wann ist nun ein Ton akustisch einwandfrei?

Zunächst darf er in seiner Klangfarbe nicht das Material der ihn erzeugenden Organe erkennen lassen. Nirgends ist der Ton im Innern des Gesangsinstrumentes festgehalten. Er wird nirgends gehemmt oder eingeengt.

Der Ton klingt entmaterialisiert.

Man hört nicht seinen organischen Ursprung. Man kann als Außenstehender nur die stärkste Auswirkung seines Klingens als schallenden **Vokalton** im Kopf des Sängers hörend feststellen, dem sich als Unterschallvolumen noch die Brustresonanz beigesellt. Das sind aber so feine Klangfarbenmischungen, daß sie nur von einem besonders für diese Timbreschattierungen geschulten Ohr einwandfrei festgestellt werden können. Leichter ist diese Tonbeurteilung, wenn man den guten und den falschen Ton hintereinander vorgesungen bekommt.

Dem Sänger oder Sprecher des Idealtones selbst tritt dabei nicht eine einzige Organfunktion in das Bewußtsein. Seine ganze Aufmerksamkeit ist genau wie beim Geiger vom **ständigen Hören auf die Tongüte** vollkommen beansprucht. Er fühlt an der Kopfansatzstelle (Maske) nur die starke innere akustische Auswirkung des dort schallenden Kopfvokaltones in Gestalt eines leuchtenden, energischen **Tonkernes**, von dem sich nach allen Seiten ein klingendes Ausstrahlen von Schwingungen (nicht Luft!) weiterspinnt. Dabei hat der Belcantist das Gefühl, als bilde er den Ton nur **für sich selbst**, nicht für den Außenraum. Ja, er findet mit der Zeit heraus, daß der Ton umso größer ist, je mehr er ihn als **Innenklangenergie** im Kopfschallraum ausleben läßt. Darum kommt dann ein solcher Gesangston auch dem Ohr des Sängers besonders nahe und fesselt somit restlos das Hören an dieses kraftvolle Innenklingen. Dadurch wird die ganze Erscheinung des Tones als **äußerst scharf ausgeprägtes** Klanggebilde dem Tonsinn unmittelbar als **akustisches Erlebnis** nahe gebracht. Die Klang**farbe** des Idealtones wird schließlich so sehr

gehörsbewußt, daß man sich, wie der gute Naturſänger, ſchließlich den eigenen Geſangston garnicht mehr ohne die charakteriſtiſchen Timbreeigenſchaften vorſtellen kann.

Ein weiteres Kennzeichen des Idealtones iſt ſeine **Tragfähigkeit,** d. h., er iſt **auch im Piano** weithin zu hören. Gerade dieſes Merkmal iſt von beſonderer Wichtigkeit. Denn ein **lauter** Ton kann auch dann noch leidlich ferntragend ſein, wenn er mit zu großem Aufwand von Luftauftrieb oder mit zu ſtarken Organfunktionen gebildet wird. Iſt der Ton aber leiſe und dann noch tragfähig, ſo iſt das ein Beweis, daß ſeine **innere** Beſchaffenheit wirklich den **akuſtiſchen** Geſetzmäßigkeiten entſpricht.

Wie wenig hierfür die Größe der antreibenden und formenden Arbeitskräfte maßgebend iſt, zeigt uns die Klangfähigkeit der Säuglings- und der Nachtigallſtimmen. Beide Geſchöpfe ſind körperlich dem erwachſenen Menſchen weit unterlegen und können nur eine ganz beſcheidene Klang**maſſe** bilden. Aber dennoch trägt ihr Stimmton als **Schall** in muſtergiltiger Weiſe.

Für den guten Stimmkünſtler kommt alſo für die Ton**verſtärkung** nur dieſe, **rein akuſtiſche** Form in Frage, nicht das Erzeugen roher Klangmaßen durch einen großen Luft- oder Muskelantrieb. Auch die zarteſte Stimme kann tragfähig ſein. (Siehe Maria Ivogün).

Worauf beruht nun dieſe **maßgebende** Eigenſchaft der Stimme?

Auf der **Schallfähigkeit!** Und worauf gründet ſich dieſe? Auf den **Obertönen!** Wann aber kommen Obertöne zuſtande? Wenn ſich der Stimmbandklang ungehindert in den hartwandigen Kopfſchallräumen ausleben kann.

Ein kleiner Verſuch wird uns das am beſten klar machen:

Wenn wir mit den Lippen ohne geringſten Kraftaufwand einen Brummton bilden, dann müſſen wir ohne weiteres zugeſtehen, daß dieſes Klangprodukt nur klein und zart iſt. Halten wir aber die ſo brummenden Lippen vorn an das Ausgußrohr einer Gießkanne — ohne aber den Brummton zu ſteigern — ſo werden wir feſtſtellen können, daß er durch das Innenklingen im Gießkannenbauch außerordentlich verſtärkt wird. Die Schwingungen der Lippenränder übertragen ſich auf die in der Gießkanne befindliche Luft und verſetzen dieſe in die gleichen Schwingungen. Da ſie nicht entweichen können, ſteigern ſie ſich aneinander und durch den Anprall an den inneren Wandungen der Gießkanne, ja, ſie bringen auch dieſe Wandungen zum Mitſchwingen. Die geringe urſprüngliche ſchwingende Maſſe (Lippenränder) wird ſo auf rein **akuſtiſchem** Wege um ein Vielfaches vermehrt. Ihre Einwirkung auf die Umluft iſt alſo auch viel größer als die der Lippen. Der Brummton klingt lauter. Aber ein aufmerkſames Ohr wird jetzt feſtſtellen können, daß damit der Brummton auch eine andere Klangfarbe bekommen hat. Die ehemalige Klangmattigkeit und das ſofortige Verpuffen der Schwingungen im **Außenraum ſind beſeitigt.** An ihre Stelle treten ein heller **tönendes, aufgelockertes** Schallvolumen und die ganz **charakteriſtiſche Tonfarbe** des **Innenklingens** im Gießkannenbauch. Dieſe neuen Timbreeigenſchaften beruhen darauf, daß ſich zu dem Grundton des Lippenbrummers **nun eine Reihe** von Obertönen geſellt hat. Sie **entſtanden durch die Schwingungsausweitungen** und Schwingungsverſtärkungen im großen Hohlraum der Gießkanne. Dieſe Obertöne treten zu dem Grundton als Ueberlagerungs-Schwingungen hinzu und ergeben mit ihm zuſammen das neue, viel kräftigere, aber anders gefärbte Tongebilde.

Kann ſich dagegen der Grundton (Lippenbrummer) nicht unbehindert in der Gießkanne ausleben, poſſtern wir die Innenwandungen weich aus oder halten wir mit den Händen die Wandungen von außen her ſchwingungshemmend feſt, dann unterbinden wir die Entſtehung der Obertöne und der Klangcharakter des Brummers nähert ſich wieder dem dumpfen, matten, primären Lippenbrummer.

Was uns hier das tote Inſtrument der Gießkanne als „Tonverſtärkung" zeigte, war nichts weiter als ein rein **akuſtiſcher** Vorgang, der nur durch die gegebenen **Raum- und Materialeigenſchaften** bedingt wurde. Der den Grundton (Lippenbrummer) bildende Menſch war an der Klang**ſteigerung** in keiner Weiſe mithelfend beteiligt. Vor allen Dingen aber war er auch nicht hindernd beteiligt. **Er ließ die akuſtiſchen Kräfte nur frei gewähren.**

Wir werden ſpäter ſehen, daß **dieſe** Einſtellung zum Ton eigentlich das **ganze Geheimnis des Belcanto** iſt. Denn es handelt ſich bei der Belcanto-Technik um nichts weiter, als daß die Schwingungen des Grundtones (Stimmbandklang) frei in ihrer Urform weiter leben und in ihrer reinen Ebenmäßigkeit erhalten bleiben. Nur dann iſt ihre vorhin beſchriebene gegenſeitige Steigerung im Schallraum des Stimmorgans, d. h. ihre Energetiſierung möglich.

Das, was bei unſerem Verſuch der Lippenbrummton war, iſt beim Geſangston der Stimmbandklang. Er mit ſeiner Klanghöhe iſt der **„Grund- oder Primärklang".** Werden außer ihm aber vom Geſangsorgan durch falſche Tonmachehilfen (Beteiligung unnötiger Organteile oder Ueberſteigerung der wirklich erforderlichen Funktionen) die Schwingungen des Grundklanges behindert oder mißgeſtaltet, dann verlieren ſie ihre Ebenmäßigkeit. Auch geſellen ſich ihnen organiſch völlig anders vorbedingte Nebenſchwingungen bei. **Die akuſtiſch reine Urform des Primärklanges wird dadurch getrübt und er verliert ſo die Kraft für die Bildung ihrer Obertöne.** Fehlen dieſe aber, dann iſt auch keine Tragfähigkeit vorhanden.

Die richtige Stimmtechnik fußt daher nur in der Verwirklichung dieſer akuſtiſchen Grundgeſetze.

Vielleicht erkannte der aufmerkſame Leſer ſchon, daß die **richtige Stimmerziehung mehr auf einem Weglaſſen der falſchen und übermäßigen Funktionen beruht**

Tafel IV

Amerikanische Kinder singen Weihnachtslieder
(Seite 14)

Das obige Bild iſt entnommen aus: „Der Weltſpiegel" Nr. 50 vom 13. Dezember 1931. Es läßt uns ſo recht erkennen, wie die Aufforderung eines Dirigenten: „Mund auf!" wirken kann. Die Kinder bemühen ſich, mit ſtärkſtem Willensimpuls (hirnmäßig innervierte Aktiv-Motorik) direkt auf die Mundorgane einzuwirken. Sie reißen den Mund vorn und im Innern gewaltſam auf und ſind mit ihrem ganzen Tonbildungsantrieb **allein bei den Mundorganen.** Sie wollen den Vokalklang des Mundraumes zum Geſangston erheben, d. h. mit dem Mund „Ton machen" (falſcher Mundton!).

Man betrachte nur einmal aufmerkſam das kleine Mädchen. Die Anſtrengung, mit der ſie der Weiſung des Lehrers: „Mund auf!" nachkommt, iſt ſo groß, daß ihre Augen ganz angſtvoll darein ſchauen und daß die Verkrampfung der Mundorgane ſogar bis in den Daumen der rechten Hand hinabſtrahlt. Das Kind will der Mahnung des ſtimmbildneriſch völlig unfähigen Lehrers beſonders folgſam nachkommen und wird dadurch zur typiſchen Karikatur der heute ſoweit verbreiteten, alle Stimmen vernichtenden Mundraum-Tontechnik. Beſonders in den Schulen und in den Geſangsvereinen trifft man auf ſolche pädagogiſche Unfähigkeit. Gerade die von Natur aus oft ſo leicht ſchwebend und kopfig orientierten Kinderſtimmen werden dadurch für das ganze Leben ſyſtematiſch zerſtört. Die Geſchmacksbildung für den **idealen** Geſangston wird ſomit reſtlos untergraben.

als auf dem **Erlernen** möglichst vieler **neuer** Arbeitsvorgänge. Die Tonsinnmotorik wird also schon durch die rein **akustischen** Erfordernisse zur unbedingten Notwendigkeit.

Es ist eine besonders auffallende Eigenart des Idealtones, daß er wegen der geringen Erfühlbarkeit der ihn hervorbringenden Funktionen und der Mühelosigkeit seines Weiterspinnens dem Uebenden selbst zunächst recht klein vorkommt. Auch klingt ein solcher Ton für den in der Nähe stehenden Hörer nur angenehm und im Timbre kaum auffallend groß. Ja, er wirkt im kleinen Raum wegen seiner Weichheit nicht einmal imponierend. Ganz anders aber hört er sich im größeren Saale an. Dort wird er selbst in den letzten Reihen noch so kernig-metallisch und leuchtendklar vernommen, daß man hier meint, der Künstler müsse eine ungeheuer große Stimme haben. Der Idealton entwickelt eben erst dann seine vollen akustischen Gütegrade, wenn er sich schallend unbehindert ausleben kann.

Einem Belcantisten ist es deshalb ohne geringe Mühe möglich, größere Räume mit seiner Stimme zu füllen. Da er dabei für die Gestaltung des Kunstwerkes auch die Pianotöne verwenden kann (denn auch sie sind ja tragfähig!), so steht einem solchen Sänger oder Sprecher die ganze Skala vom Pianissimo bis zum Fortissimo für seine Darstellung zur Verfügung. Seine **Tondramatik** erstreckt sich also auch im **großen** Raum über eine weite, **alle** dynamischen Schattierungen enthaltende Abstufungslinie; während ein Sänger, der den tragfähigen Ton nicht hat, nur bei lautem und lautesten Tonaufwand auf den fernen Plätzen gehört wird. Er überanstrengt dadurch sehr leicht seine Stimme und steigert die falschen Funktionen schließlich derart, daß der Ton nicht mehr den akustischen Gesetzmäßigkeiten entspricht. **Die dynamische Darstellungsskala ist dadurch sehr gering.** Ein solcher Künstler wirkt deshalb trotz seiner Klangmassen sehr bald eintönig. Die Tonsubstanz ist nicht nachgiebig belebend, sondern starr und seelenlos. Aber auch in der Auswahl seiner Vortragsstücke ist er sehr beschränkt. Denn diejenigen Kompositionen, die eine leichte, zarte und warme Tonfärbung erfordern, bleiben ihm ganz verschlossen. Singt er sie dennoch, dann wird er nie ihren Vortragsstil finden.

Als letztes, wohl **wichtigstes** Merkmal des Idealtones sei hier noch die **Vokalklangfarbe** erwähnt.

Wenn wir einmal wirklich gute Stimmkünstler mit Aufmerksamkeit und feinhörigem Ohr belauschen, dann werden wir bei allen **eine** Klangeigenschaft immer wiederfinden: Die Vokale werden stets in ihren reinsten Klangfarben und damit deutlich verständlich angewendet. Die Farbe dieser Selbstlaute ist so klar, voll und rund, daß man jeden von ihnen aus dem gesungenen Text herausschreiben könnte. Auch in den hohen Tönen prägt die Vokalfarbe dem ganzen Ton ihren Stempel auf. Sie wird zum eigentlichen Kern des ganzen Gesangstones. Man belausche in dieser Beziehung einmal Schallplatten von Schlusnus, Elisabeth Rethberg, Maria Müller, Franz Boelker, Rudolf Bockelmann, Julius Patzak, die Harmonists usw. Dieses Merkmal des vorbildlichen Sängers ist bisher kaum recht beachtet worden. Man hielt die deutlichen Vokale hauptsächlich für eine Erscheinung der deutlichen Aussprache, nicht aber als das Fundament des idealen Gesangstones. Auch richtet man gewöhnlich das Ohrenmerk nur auf das Treffen der richtigen Tonhöhe und kennt kaum die Wichtigkeit, die die Vokalgüte für das Zustandekommen dieses musikalisch-einwandfreien Höhenklingens hat. Aus dem hier Gesagten ergibt sich ganz von selbst, daß auch für die Bildung des mustergiltigen Vokalklanges die Tonsinnmotorik die einzig mögliche Technik ist. Denn ein Versuch, die Vokalklangfarbe durch bewußt-aktiv gestellte Mundformen zu bilden oder zu verbessern, wird für ein geschultes Ohr nie zu einem befriedigenden Klangergebnis führen. Der Vokal wird im Gegenteil dadurch nur flach und plärrig, nie aber volumig schallend und in sich rund geschlossen. Die beiden letzten Eigenschaften kann er nie durch die **Funktionen** eines bewußtmotorisch arbeitenden Singeorgans erreichen, sondern nur durch rein physikalisch-akustische Ergänzungen. Dem Selbstlaut der Mundform müssen sich rein schallmäßige und resonatorische Klangvolumina beigesellen, ihn also obertonmäßig weiten und zum echten Schweben bringen.

Schon vom physikalischen Standpunkt aus wird es einleuchten, daß hierzu nicht weich gepolsterte Räume (Mund, Rachen) geeignet sind, sondern nur die hartnochigwandigen Kopfhöhlen. Kein noch so aktiv geweiteter und damit „fühlbar" übersteigerter Mundinnen- oder Rachenraum kann der Vokalfarbe diese schallenden Oberklänge geben (siehe Bild: Amerikanische Kinder singen: O Tannenbaum!), sondern nur das freie Ausleben des Vokalklanges in den Schallräumen des Kopfes. Darum ist der Kern eines Idealtones auch garnicht im Munde zu hören, sondern in der Maske.

Ich prägte für diese Erscheinung die Bezeichnung **„Kopfvokal"**.

Damit wird dann der Selbstlaut zum führenden Element des Kopftones und zum nie versagenden pädagogischen Mittel für die volle Erschließung der Kopfresonanzen.

Unsere besten Stimmkünstler sind für diese entscheidende Gesetzmäßigkeit die treffendsten Beispiele.

Die Mittel, die den Vokal akustisch vollwertig machen, bestehen in den gleichen Resonanzerscheinungen, die auch den, — an sich nur schwachen — Stimmbandklang erst vollkräftig werden lassen.

Für die Bildung des Idealtones ist es also erforderlich, daß sowohl der die Tonhöhe bestimmende

Stimmbandklang (Primärklang) als auch die Vokalklangfarbe an einem und demselben Platz vereinigt werden und dort ihre schallmäßige Ausweitung erhalten.

Das geschieht allein im Zentrum des Kopfhöhlensystems, im Ansatz. Der dort aus beiden Klangelementen (Stimmbandklang und Vokalklangfarbe) entstehende Klangkern heißt Kopfklang oder Ansatzklang. Ihn zu erreichen, muß das erste und wichtigste Ziel jeder Stimmbildung sein.

Die Tonsinnmotorik und das nur durch sie erreichbare, rein akustische und entmaterialisierte Klanggefüge sind demnach die Hauptkennzeichen des Idealtones.

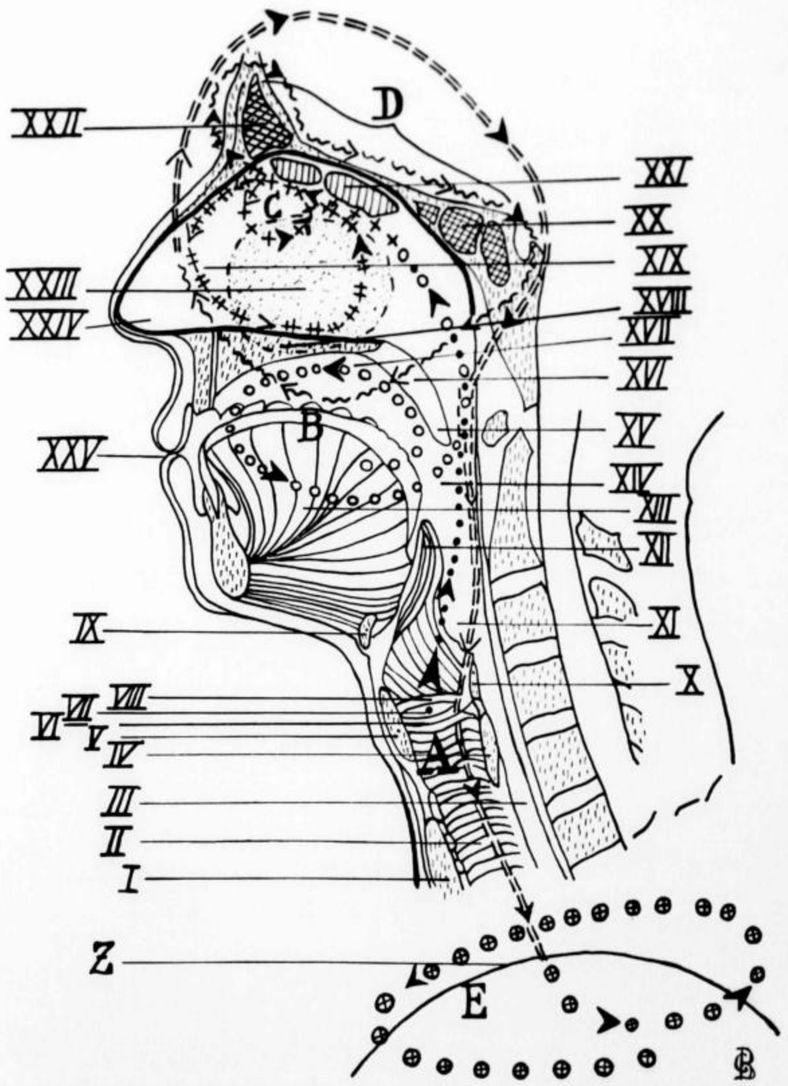
Wieder führten uns die obigen Betrachtungen zu der Erkenntnis, daß das Zustandekommen des Idealtones nur auf der naturgemäßen Erfüllung ganz bestimmter Klanggesetze beruht. Denn Singen ist im Grunde genommen nichts anderes als ein Musizieren mit Hilfe des Stimminstrumentes, nicht ein bewußtes Machen von einzelnen Tönen!

Warum sollten bei diesem Musizieren — wie meist irrtümlich angenommen wird — die physisch-physiologischen Vorgänge im Vordergrunde stehen und nicht wie bei allen anderen Instrumenten die Akustik, das Tönen?

Muß doch jeder Sprecher, Sänger und Pädagoge immer wieder feststellen, daß wir die vielen, den Ton bildenden Organe weder kennen noch je beherrschen lernen. Diese Erfahrung machen wir bei allen guten Naturstimmen immer wieder.

Die Stimmbegabung beruht eben nicht auf dem Vorhandensein übernormaler Stimmorgane und erst recht nicht auf bewußt gelenkten Funktionen des Stimminstrumentes.

Tafel V



Orientierungs-Skizze zum Führer durch das Stimmorgan

(Seite 16 / 27 / 35 — 57 / 59)

Text zu nebenstehender Skizze

(Seite 16 / 27 / 35 / 57 / 59)

I. Brustbein (f. Seite 35)
II. Luftröhre (f. Seite 35)
III. Speiseröhre (f. Seite 35 / 36)
IV. Ringknorpel (f. Seite 36)
V. Schildknorpel (f. Seite 36)
VI. Stimmbänder (f. Seite 36 / 37)
VII. Stimmritze (Glottis) (f. Seite 37)
VIII. Schutzstimmlippen (f. Seite 38)
IX. Zungenbein (f. Seite 38)
X. Aryknorpel (Gießbeckenknorpel) (f. Seite 38 / 39)
XI. Kehlraum (f. Seite 39 / 40)
XII. Kehldeckel (f. Seite 40)
XIII. Zunge (f. Seite 41)
XIV. Rachenraum (f. Seite 42)
XV. Zäpfchen (f. Seite 42)
XVI. Weichgaumen (f. Seite 43)
XVII. Mundraum (f. Seite 43 / 45)
XVIII. Hartgaumen (f. Seite 45 / 46)
XIX. Nasenschallraum (f. Seite 46 / 48
XX. Keilbeinhöhlen f. Seite 49)
XXI. Siebbeinhöhlen (f. Seite 49 / 50)
XXII. Stirnhöhlen (f. Seite 50 / 51)
XXIII. Kieferhöhlen (f. Seite 51)
XXIV. Nasenflügel (f. Seite 51 / 52)
XXV. Lippen (f. Seite 52 / 54)
Z. Zwerchfell (Seite 54 / 56)

A bis E kennzeichnen die fünf Entstehungsetappen des Volltones:
A — Anfang, Stimmbandklang, Primärklang (f. Seite 36 / 37)
B — Mundraumklangfarbe, Vokal (f. Seite 41 / 45)
C — Zentralstelle der Nasenraumkuppel, Ansatzstelle, Ansatz, Kopfvokal (f. Seite 45/48)
D — Basis der Kopfresonanzen (Keilbein-Siebbein-Stirnhöhlen) (f. Seite 49/52)
E — Basis der Brustresonanzen, Unterresonanzen (f. Seite 54 / 56)

Es stellen dar:

. . . . . Wegstück des reinen Stimmbandklanges (f. Seite 36 / 37)

o o o o o o Mundraumklang, Vokalfarbe (f. Seite 41 / 45)

+ + + + + + Beide vereinigen sich im Nasenschallraum und bilden zusammen den Kopfvokal (C) (f. Seite 46 / 48)

Dieser weckt durch gesteigertes Innenklingen den Nasenraumschall (f. Seite 46 / 48)

Kopfvokal plus Schall lassen wach werden die Kopfresonanzen in den Keilbein-Siebbein-Stirn- und Kieferhöhlen. Es entsteht der

= = = = = = Kopfton (f. Seite 49 / 52)

Die Schwingungen des Kopftones schlagen nach unten in den Brustraum und entfachen dort die secundäre

⊕ ⊕ ⊕ ⊕ Brustresonanz (f. Seite 54 / 56)

Erst durch die freischwebende akustische Vereinigung von Stimmbandklang, Vokalfarbe, Nasenraumschall, Kopfresonanzen und Brustresonanz entsteht der **Vollton** (f. S. 56)

→ → → → zeigen den Weg der Schwingungen an.

VI. Kapitel

Die Entstehung des Idealtones

Die vom Sänger angewandte Technik kann antriebsmäßig und funktionell nur dann als richtig anerkannt werden, wenn der Klangcharakter des Tones es selbst beweist. Deshalb vermag nur der den vorbildlichen Tonbildungsvorgang richtig zu beschreiben, der die Entstehung des Idealtones im eigenen Stimmorgan selbst erlebt hat. Dabei werden die akustischen und tonempfindungsmäßigen Erfahrungen umso deutlicher und nachhaltiger sein, je mehr funktionelle Fehler vor der Erreichung des Idealtones aus dem Wege geräumt werden mußten. Nur durch ständiges Ueben und durch schärfste Beobachtung der dabei sich vollziehenden stimmlichen Umwälzungen können daher die feinen Gesetzmäßigkeiten der Belcantotechnik entdeckt werden. Da sie sowohl organischer wie auch akustischer Natur sind, sollen sie im folgenden getrennt und in ihren Beziehungen zueinander behandelt werden. Auch will ich an Hand leicht durchzuführender **Versuche** dem Leser Gelegenheit geben, sich wenigstens teilweise von der Richtigkeit der hier aufgestellten Behauptungen zu überzeugen. Denn ich bin mir bewußt, hier manches Neue zu sagen.

Die beigefügte Skizze des menschlichen Stimmorgans möge zur näheren Veranschaulichung dienen.

Jeder menschlichen Leistung muß die „Vorstellung" des Leistungsergebnisses vorausgehen.

Je deutlicher man sich von dem Arbeitsziel ein Bild machen kann, ja vielleicht sogar von ihm psychisch völlig gefangen ist, desto sicherer wird der Mensch auch die vielen einzelnen organischen Leistungen ausführen, die zur Erreichung eines guten Endergebnisses notwendig sind. Darum muß jedes Probieren und Ueben, jede Forschung und Pädagogik dahin streben, im Gesangschüler eine möglichst deutliche Vorstellung von den **lebendigen Klangeigenschaften** des Idealtones zu wecken. Das Endziel des Stimmbildungsunterrichtes soll doch darin bestehen, daß der Ton des Schülers dem Timbre des Idealtones möglichst nahe kommt. Das **Ergebnis** aller Bemühungen muß also **akustischer** Wesensart sein.

Es liegt auf der Hand, daß in dieser **Hinsicht** nur **der** Pädagoge zum Ziele kommt, der in seinen Stimmanweisungen die **klingenden** Erscheinungen **immer** in den Vordergrund stellt. Die physiologischen **Vorgänge** werden nur soweit in Betracht gezogen **werden dürfen**, als wir sie wirklich genau kennen und für sie die **richtigen** Funktionen anzuwenden verstehen. **Jeder, der auf** diese Weise Stimmtechnik studiert, wird mit **Erstaunen** merken, wie wenig der gute Sänger oder **Sprecher** von Anatomie und Physiologie zu wissen braucht, wenn nur die **Vorstellung** seines **Idealtones genügend geschärft** und stark genug ist, d. h., wenn der Impuls zum Singen oder Sprechen allein vom geläuterten und **richtig** „hörenden" **Tonsinn, nicht** aber vom denkenden **Gehirn** ausgeht. Alles Wissen muß sich **hauptsächlich** an die Klanggesetze und an die, aus dem selbst gebildeten Idealton gewonnenen **Klang**empfindungen **wenden**. Diese haben nichts mit jenen **Körper**empfindungen zu tun, die auf Grund übersteigerter Funktionsvorgänge in den Organen wach werden und die auch **ohne** Klang, also rein hirnbewußt hervorgerufen **werden können**.

Darum sind die Klangempfindungen streng von den körperlichen Funktionsempfindungen zu unterscheiden.

Die meisten Irrtümer in der Stimmpädagogik beruhen darauf, daß beide Arten durcheinander geworfen werden. Man versucht allzu häufig die in den Stimmorganen fühlbar werdenden **Schwingungs**empfindungen des Tones in körperliche **Funktions**vorgänge umzudeuten und bemüht sich dann an jenen Tonempfindungsstellen irgend welche Tonbildungsarbeiten **zu verrichten**.

Wäre das Ohr genügend geschult, dann **würde** ein so bewußt-motorisch übender Sänger **oder** Sprecher sofort hören, daß sich seinem **Ton dadurch Beiklänge** beimischen, die aus der Körpersubstanz jener **falsch** mithelfenden Organteile herrühren und sich als fremdartige Materialschwingungen den echten Tonfarben **beimischen**. So arbeitende Stimmen bleiben **deshalb immer organgebunden**. Sie erreichen nie **den entmaterialisierten** Idealton, der nur **eine** Materialklangfarbe erkennen läßt, nämlich die des Stimmbandes. **Alle übrigen** in ihm lebenden Klangfarben **sind Raumklänge** und rein akustischer, schallender und resonierender **Art**.

Damit sind die beiden Hauptelemente des Belcanto-Tones bereits genannt: Material- und Raumklang.

Unter dem Gesichtswinkel dieser beiden, ganz verschiedenen Klangerscheinungen wollen wir die Physik des Idealtones betrachten.

Wir werden sehen, wie sie im Stimmorgan entstehen, welche Rolle sie spielen und daß wir allein unter ihrer ständigen Berücksichtigung zur richtigen Technik kommen.

Im vorigen Kapitel erwähnte ich das Beispiel von der Verstärkung des leisen Lippenbrummers innerhalb des Gießkannenraumes. Dabei verglich ich den Brummklang mit dem Stimmbandklang des Sängers oder Sprechers. Ich nannte dieses Klingen **„Primärklang"**. Denn er ist die erste Stimmerscheinung, die beim Singe- oder Sprechvorgang entsteht. **Er** bestimmt, durch äußerst feine und vielfältige Funktionen des Kehlkopfes hervorgerufen, **die Höhe** des Tones. Von ihm hängt es ab, ob wir das Singen wie die alten italienischen Stimmkünstler als **Musizieren** gelten lassen und wieder so üben wollen oder ob wir jenen, in den modernen Jazzoperetten gepflogenen **Mundsprechgesang** als Stimmkunst anerkennen wollen. Dieses flach und plärrig klingende Gequäke, das von unfähigen oder abgesungenen Operettenkünstlern für das italienische „Parlando" **gehalten wird** — in Wirklichkeit aber weder klanglich **noch stimmtechnisch etwas** damit zu tun hat!

Es ist wohl selbstverständlich, daß wir hier das Singen nur als vollwertiges Musizieren gelten lassen und daß **für uns deshalb die Güte des** Primärklanges von **besonders großer Bedeutung ist.**

Wir wollen im folgenden unsere Betrachtungen streng trennen nach organisch-funktionellen und nach akustischen Erscheinungen. Wir wollen versuchen, für alle Vorgänge **möglichst** eindeutige Benennungen zu verwenden. Das scheint mir in unserer Stimmkunde besonders nötig zu sein. Denn manche Bezeichnungen werden in so verschiedenem Sinne angewendet, daß der Leser viele Abhandlungen nur selten richtig und eindeutig zu verstehen vermag.

Ein besonderer Anhang soll deshalb eine Uebersicht über die Fachausdrücke und deren kurze Sinnesdeutung geben.

Die erste und maßgebende akustische Erscheinung beim Stimmton-Bildungsvorgang ist der Stimmbandklang. Wir nennen ihn funktionell Stimmbandeinsatz** oder Stimm**einsatz, weil er dadurch zustande kommt, daß sich die Stimmbänder, ausgehend von der offenen Glottis der gewöhnlichen Atmung, von den Seiten her in den aufsteigenden Luftstrom hereindrängen, sich ihm in den Weg setzen. Die beiden Stimmbänder können sich dabei so sehr nähern, daß sie einen festen Stimmbandschluß, den Glottisschluß bilden. Er behindert das Entweichen der Lungenluft.**

Soll der Stimmton gut werden, dann ist es eine unumgängliche Notwendigkeit, daß der Stimmeinsatz** gesund und energisch genug ist.** Denn er entscheidet über die Güte des Primärklanges und damit **über die** Beschaffenheit des ganzen Gesangstones. Dieser **Primärklang** (Stimmbandklang) kommt **dadurch zustande**, daß die in der Luftröhre nach oben steigende **Antriebs**luft solange unter dem Stimmbandschluß gestaut wird, bis ihr Druck den Glottisschluß sprengt und durch Vorbeistreichen an den Rändern der Stimmbänder diese **in** regelmäßige Schwingungen versetzt. Es wird dabei also direkt **organisches Material** zum Swingen gebracht. Es entsteht ein **Materialklang**, der Primärklang. (Er entspricht beim Geigenton dem Klingen der Saitenschwingungen).

Die Bezeichnung „Ton" wird in diesem Buch nur in Verbindung mit dem **vollständigen** Gesangs- oder Sprechton verwendet. Wenn es sich, wie hier, nur um eine akustische **Teil**erscheinung desselben handelt, gilt die Bezeichnung „Klang".

Beim Singen oder Sprechen darf **nur der Materialklang der „Stimmbänder"** zur Geltung kommen. Deshalb müssen seine Schwingungen stets energisch und gleichmäßig sein.

Kein Geringerer als **Armin** hat den für den ganzen Gesangston entscheidenden Wert des kernigen Stimmbandklanges richtig erkannt und in seiner Lehre vom „Stauprinzip" ausgebaut. Oberflächliche Leser von Armins Bücher, ja selbst Vertreter seiner Methode glauben aus seinen Anweisungen entnehmen zu müssen, der Singewille sei nun auch direkt und bewußtmotorisch auf die Glottis zu schalten. Da diese Funktion eine von den wenigen ist, die wir tatsächlich willensmäßig beherrschen, so stellen sich dadurch in der Glottisschließarbeit natürlich sehr leicht Uebertreibungen ein. **Wir fühlen** in einem solchen Falle einen organisch übermäßig harten Stimmbandeinsatz **auch körperlich** genau und werden so dazu verleitet, unsere Aufmerksamkeit lediglich diesem Stimmvorgang zuzuwenden. Infolge zu fester Glottisschlußarbeit wird mit der Zeit auch die gesündeste Stimme krank. Das können wir in wenigen Tagen selbst ausprobieren.

In Wirklichkeit will aber Armin diesen harten und überinnervierten Stimmbandschluß (Stauung) garnicht. Denn er selbst schreibt, daß der Stimmbandeinsatz **nie fühlbar** werden darf. Der Grad der Stauung muß genau vom Ohr **aus dem Stimmton** herausgehört und stets aus der Rundung des **Klanges** heraus bestimmt werden. Also auch Armin setzt die Qualität des Tones als höchsten Richter über alle funktionellen Vorgänge ein. Wenn sich auch sehr viel Sänger und Schüler seiner Methode nicht mit dieser Forderung abzufinden wissen, so ändert das nichts an dem Verdienst Armins, die Wichtigkeit des Stimmbandklanges in den Vordergrund der Stimmpädagogik gestellt zu haben. Denn wir müssen offen eingestehen, daß die meisten Menschen einen für das Zustandekommen des Idealtones nicht genügend energischen Stimmeinsatz haben. Besser wäre es zu sagen: **Nicht mehr haben!** Denn als Kleinkind besaßen sie ihn in vollem Maße. Er ging

aber verloren, als mit dem Erwachen des Intellektes der **Mundvokal** zum allein beobachteten und die Stimme **führenden** Klangelement wurde. Mit den Jahren verlernte dadurch der Kehlkopf diejenigen Muskelkräfte, die den guten Stimmbandeinsatz im Säuglingsalter vollbrachten.

Später versucht man dann, diese vom Kehlkopf nicht mehr selbständig zu bewältigende Einsatzfunktion durch Hinzuziehung benachbarter, helfender Muskelgruppen zur notwendigen Energie zu steigern. Durch solche falschen Hilfen werden nach und nach die dem Kehlkopf naturgemäß **allein** zufallenden Arbeitsvorgänge immer mehr vermindert und behindert, sodaß zu der schon vorhandenen **organischen** Stimmband**schwäche** noch eine Verringerung der überhaupt noch möglichen Glottisschluß**arbeit** eintritt. Die Folge ist eine völlig unzureichende Energie der Stimmbandschwingungen und damit die Unterbindung aller zum Vollton notwendigen, weiteren Raumklangerscheinungen. Wenn, wie man beim Säugling deutlich heraushören kann, der **Kehlkopf** den Stimmeinsatz **selbständig** und nur mit seinen eigenen Muskeln und Bändern vollbringt, dann sind die unter und über der Glottis gelegenen Räume in passiver Freiheit natürlich — weit und offen. Helfen jedoch die diese Räume begrenzenden Muskelstränge mit, die Formung der Stauglottis zu unterstützen, dann werden dadurch die Kehl- und Rachenräume eng und mißgestaltet. Die Schwingungen der Stimmbänder können sich darin nur beschränkt ausleben. Sie sind nicht frei und wecken falsche Beiklänge.

Anatomische Untersuchungen haben bewiesen, daß der Stimmbandklang sowohl hinsichtlich der Stärke wie der Klangfarbe mit dem eigentlichen Gesangs- oder Sprechton gar keine Aehnlichkeit hat. Der reine Stimmklang (Primärklang) kommt vielmehr dem plärrig-quälenden Klingen eines nach Kinderart zwischen den beiden Daumen angeblasenen Blätterrandes nahe. Erst dadurch, daß sich die Stimmbandklangschwingungen in den Hohlräumen der Kehle, des Rachens, des Mundes, des Nasenschallraumes sowie der Kopf- und Brustresonanzräume allseitig und unbehindert schallend ausleben, erhält der Primärklang obertonartige Raumklänge, die ihm erst den Charakter menschlicher Sprech- und Singetöne verleihen.

Wir müssen uns immer vor Augen halten, daß jedes Tönen **nicht Luft,** sondern nur **Schwingung** der Luft ist. Daher kommt es für alle weiteren Stufen der Stimmtonbildung darauf an, **die in den mitwirkenden Räumen vorhandene Luft von den Materialschwingungen des Primärklanges zum Mitschwingen anreizen zu lassen.**

Aehnlich wie im Gießkannenbauch steigern sich dann diese Raumluftschwingungen aneinander und versetzen auch die die Räume begrenzenden Wandungen in gleiche, stets nur secundäre Schwingungsbewegungen. So erhält der ursprünglich dünne, nur reine **Material**klangfarbe besitzende Stimmbandklang veredelnde Raumklangfarben und vielartige **Verstärkungen**. Erst diese geben dem Stimmklang ihr **menschlich-sprachliches** Gepräge.

Alle Schwingungen haben, rein physikalischen Gesetzen folgend, stets die Neigung, auf Grund des eigenen Ausdehnungsbestrebens von dem kleineren Raum in den nächstliegenden größeren hinüberzuwandern.

Diesem Grundsatz folgend gelangen auch die Stimmbandschwingungen von der Glottis zunächst in den Kehlkopfraum und bringen die hier vorhandene Luft zum Mitschwingen. Der Klang wird dadurch weiter und kehlraumfarbig. Wir nennen diesen Vorgang die erste Entwicklungsstufe zur Bildung des Tones.

Während der Kehlkopfraum nach Form und Größe fast immer gleichbleibend ist, vermögen Kehl- und Rachenraum, in welche die Schwingungen dann gelangen, ihre Form und Größe sehr wesentlich zu verändern. Ich nenne hier beide Räume gleichzeitig, weil ihre Arbeitsweise eng zusammen hängt und sie denselben Wirkungen dienen.

Keinen Teil des Stimmorgans vermögen wir aber so vielartig umzuformen, wie den Mundraum. Ueben und gebrauchen wir ihn doch von frühester Kindheit auf, hauptsächlich als Sprech- und Gesangsraum. Sein funktioneller Zweck bei der Tonbildung besteht darin, daß er im Verein mit dem Rachenraum die Vokalformen und die Konsonanten bildet. Beteiligt daran sind: Kehldeckel, Rachenraum, Mundraum mit Hart- und Weichgaumen, Gaumensegel, Zäpfchen, Zunge, Unterkiefer und die Lippen. Mit Ausnahme des Kehldeckels und des Hartgaumens können wir alle diese Organe irgend wie **bewußt** betätigen. Darum liegt es auch sehr nahe, daß die meisten Stimmbildungsmethoden diese Organe irgend wie direkt ausnützen und versuchen, durch deren bewußte Einstellung günstige Vokalformen zu bilden. Ja, man geht meist noch weiter und glaubt durch starke, d. h. **fühlbare** körperliche Mitarbeit dieser Rachen- und Mundpartien die Klangfähigkeit des Tones fördern zu können. Die große Verbreitung dieser Art von Stimmtechnik ist leicht zu verstehen. Denn es genügt dazu nur etwas anatomisches Wissen und der rein intellektuell-motorische Antrieb, um solche Funktionen auszuführen. Selbst der unmusikalischste Mensch kann sie ohne Mühe hervorbringen. Wie aber ein, von solchen direkten Organhilfen gebildeter Gesangs- oder Sprechton klingt, darüber gibt man sich allgemein keine Rechenschaft.

Auch wenn sich die Stimme auf diesem methodischen Wege in wenigen Jahren vollkommen festsingt, das findet kaum Beachtung. Der Schüler wird dann eben auf dramatisch aufgeputztes **Arien- und Liedersingen** dressiert und wenn schließlich das auch nicht mehr geht, dann heißt es: „Das Material der Stimme ist zu schwach, um eine ernsthafte Ausbildung durchzuhalten". Achtzig Prozent aller **Gesangstudien** verlaufen so. Ja, sie müssen und können nicht anders verlaufen, weil das Publikum von dem Charakter des Idealtones kaum etwas weiß. Könnte es wie beim Geigenton die vielen Schlacken aus dem falsch gebildeten Mund-Rachen-Kehl-Brustton heraushören, dann würde jeder Schüler zunächst einmal von seinem Lehrer richtig vorgesungene Töne verlangen. Und wenn dann der Lehrer diese nicht richtig vormachen kann, dann würde der Zögling bei einem solchen Pädagogen den Unterricht garnicht beginnen.

Also hier müßte die **Qualität** des Tones darüber entscheiden, ob die aufgewendeten Organfunktionen richtig sind. Das aber festzustellen, setzt wieder ein für den Idealton geschultes Ohr voraus. Ist dieses erst vorhanden, dann wird jeder Sänger oder Sprecher bei der Nachahmung des gut vorgemachten Tones mit der Zeit ganz von selbst merken, daß mit **bewußter Einstellung** der Mundvokalformen nie die ideale Klangfarbe erreicht wird. Je mehr aber der Schüler **seine Aufmerksamkeit von den Organen wegwendet und nur hörend beobachtet, ob sein eigener Ton der Klangfarbe des Mustertones in Sitz und Timbre nahe kommt,** desto günstiger werden er und die damit angestrebten Organfunktionen ausfallen. Vermag der Uebende bei solchem, nur **hörend** eingestellten Singewillen das erste Zufallsgelingen nach und nach zur Regelmäßigkeit zu erheben, dann wird ihm auch bald deutlich werden, daß die Organarbeit nicht mehr körperlich fühlbar ist.

Die Bildung der günstigsten Vokal- und Artikulationsformen im Rachen und Mundraum vollzieht sich so für den Sänger völlig unbewußt. D. h., natürlich, und im stimmtechnischen Sinne: **tonsinnmotorisch.** Dabei wird ihm besonders auffallen, wie klein und mühelos die zu leistenden Organarbeiten sind und daß vor allen Dingen auch die äußerlich sichtbare Mundöffnung sehr gemäßigt ist gegenüber den früher vorgenommenen bewußt gestellten Mundformen. (Siehe Bild: Schlusnus probt in Bayreuth).

Die ganze Formgebung ist nicht mehr primäraktiver Natur sondern sie gleicht vielmehr einem **passiven Sichanpassen** und Suchen nach derjenigen Vokalraumform, die für den Ton akustisch am günstigsten ist. Der ganze Mund- und Rachenkomplex scheint überhaupt nicht mehr aktiv zu arbeiten. Denn man denkt ja nicht mehr an seine Verrichtungen. Alles vollzieht sich wie von selbst.

Dabei fällt der äußerlich sichtbare Arbeitsvorgang des Unterkiefers besonders deutlich auf. Er scheint gegen früher völlig locker, etwa wie beim Lächeln. Die Wangen sind weich, der Zungengrund nach unten deutlich heraustretend.

Diese äußerlichen Vorgänge sehen die Funktionsmethodiker selbstverständlich auch. Also wird nach ihrer Art der Schüler angewiesen, die Lockerung des Unterkiefers täglich **bewußt** zu üben. So sieht man denn viele Sänger tüchtig aktive Kieferbewegungen machen, die oft den schlimmsten Verrenkungen sehr nahe sind. Ja, zu mir kam einmal ein wirklich ernsthaft Studierender, der von der Notwendigkeit dieser Gymnastik so überzeugt war, daß er sogar während des Singens bewußt den Unterkiefer seitlich und abwärts hin- und herbewegte. Die Folge davon war natürlich, daß auch der Ton immer hin- und herschlug. Er glich fast einem Meckern. Und der Schüler selbst aber **hörte** das nicht, weil er ja nur an seine Gymnastik **dachte.** Als ich ihm seinen Ton nachmachte, war er tief beleidigt.

Erst als ich dann den Ton **richtig** vorsang und diesen darauf durch die gleichen Kieferbewegungen völlig zerstörte, wurde ihm zum erstenmal sein Irrtum bewußt. Dieses Beispiel genügte, um ihn sofort zu bekehren. **Zwei** Sinne kann eben der Mensch nicht **gleichzeitig** voll und bewußt wirksam sein lassen.

Nun verstand auch der Schüler auf einmal, daß man die **richtige** Lockerheit des Unterkiefers nur im engsten Zusammenhang mit dem selbsterzeugten Idealton erreichen kann, daß sie eigentlich **passiver** Natur ist und hauptsächlich im **Weglassen** jeder bewußt-gewollten Organarbeit beruht. Durch bewußte Kiefer**gymnastik** ist sie nie zu erreichen. Denn Gymnastik ist immer **aktiver** Wesensart. Auch die dabei betätigten Entspannungsübungen sind immer bewußt gewollt. Sie sind aktiv-motorisch ausgeführt, während die Lockerheit des Unterkiefers nur tonsinnmotorisch, d. h., vom Ohr **über den Ton** gelenkt wird.

Daß für das Zustandekommen der idealen Vokalform nur die letztgenannte Antriebsart geeignet ist, beweist nicht nur die Bildung des Idealtones (Vollton) als Ganzheit, sondern auch die experimentelle Erforschung derjenigen Organarbeiten, die für die Bildung der guten Vokalform notwendig sind. Man überlege doch einmal, wieviel Organteile zusammen wirken müssen, bevor der echte Vokalklang entsteht. Wie kompliziert ist doch der Vokalisations- und Artikulationsapparat! Wer will es da unternehmen, all die vielen einzelnen Organe bewußt zu lenken und die feinen Abstufungen ihrer Arbeitsleistungen richtig zu einer Gesamtwirkung abzustimmen? Das ist ganz unmöglich. Daher muß jede Tonbildungsmethode scheitern, die hier bewußt-aktiv eingreift. **Aeußerlich sichtbare** Begleiterscheinungen der tonsinnmotorisch gelenkten Funktionen will man zu bewußt auszuführenden Tätigkeiten erheben und vergißt dabei ganz die **maßgebenden inneren** Tonbildungsvorgänge, die nie einer absichtlichen Motorik unterstellt werden können.

Die aus dem Kehlraum aufsteigenden Stimmbandschwingungen müssen im Rachen-Mundraum ganz bestimmte und genau vorbereitet Vokalformen vorfinden. **Denn der Vokalklang entsteht dadurch, daß das in der Vokalform befindliche Luftvolumen in die gleichen Schwingungen versetzt wird, wie sie der Stimmbandklang (Primärklanghöhe) aufweist.** Die Rachen-Mundraumluft muß zum Mitschwingen angeregt werden. Die Vokalklangfarbe ist also ein **Raum**klang. Er wird physikalisch nur durch die **Form** bestimmt, in der

sich die Stimmbandklangschwingungen ausleben, steigern und vergrößern. (Siehe Gießkannenversuch). Dabei sind zwei Voraussetzungen unbedingt notwendig: Einmal müssen die Schwingungen der Stimmbänder **energisch und stetig** genug sein, um die Luft in der Vokalform wirklich zum Mitschwingen zu bringen und zweitens muß diese Vokalform und damit das in ihr befindliche Luftvolumen nach Gestalt und Größe so lange **konstant** und **unverändert** bewahrt werden, als der Vokalklang dauert. Sollen dagegen Vokalfarbe oder Tonhöhe geändert werden, dann ist auch die Neubildung einer anderen, entsprechenden Vokalform notwendig. So lange also ein Ton unverändert andauern soll, wie beim gedehnten Legato-Singen, muß auch die Rachen-Mundform streng dasselbe Innenraum-Volumen beibehalten. Die geringste Umstellung irgendwelcher Organteile oder Spannungsvorgänge in den Wandungen gefährden sofort die Stetigkeit des Vokalklanges und damit der Tonfarbe. Aus einem o wie im Worte „Sohn" würde durch geringe Umstellung der Mundform ein „o" wie im Worte „Sonne" entstehen.

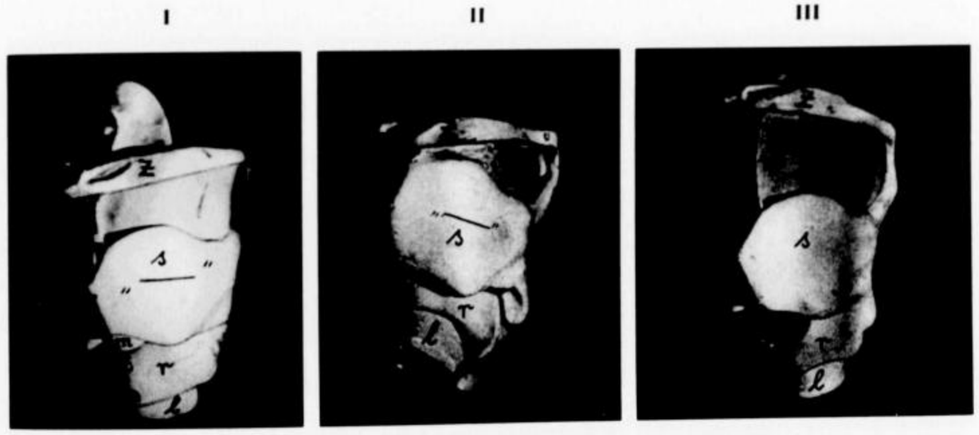
Aus diesen rein physikalischen Betrachtungen ergibt sich ganz von selbst, daß jede Stimmtechnik, die bei der Vokalformbildung bewußte Organarbeiten ausführen läßt, ebenfalls dafür sorgen muß, die Vokalräume richtig zu bilden und sie während der ganzen Tondauer unverändert zu erhalten. Wer in dieser Weise gründliche Versuche anstellt, wird bald die Erfahrung machen, daß er diese Aufgabe bewußt-aktiv nur so lange erfüllen kann, als er die Vokalform **s t u m m**, d. h. ohne Klang bildet. Sobald man aber bei **gestelltem** Mund Klang gibt (singt), wird der Rachenraum seine, mit der Vokalform verbundene **lockere Weite** aufgeben und eine engere Gestalt einnehmen. Dadurch wird aber der Vokalklang stets in seiner Güte gefährdet. Aus der Praxis wird man bald erkennen, daß es für den Ton von größtem Vorteil ist, den Rachenraum möglichst lose und weit zu belassen. Diese an sich längst bekannte Tatsache hat dazu geführt, auch hier stimmtechnisch bewußt einzugreifen und den Rachenraum **aktiv** weit zu stellen. Auch bei diesem Versuch, den inneren Klangraum möglichst klanggünstig zu formen, ergibt sich die gleiche Erscheinung wie beim Stimmbandeinsatz: Der bewußt-funktionelle Vorgang ist viel zu roh, um den zarten Bedürfnissen günstigster Schwingungsausbeute gerecht zu werden. Durch die Aktiv-Motorik, die die Rachenwandungen dehnt, wird der Raum des Rachens seiner natürlichen runden Form beraubt und er wird meist scharf in die Breite gezogen. (Etwa wie der Mundraum, wenn man mit Mundvokal zunächst „a" spricht und dann „ä").

Diese Umgestaltung des Rachens kann natürlich nicht ohne Einfluß auf seine Raumklangfarbe sein. Und in der Tat vermag das geschulte Ohr, das den Idealton wirklich kennt, auch sofort herauszuhören, daß die Verbreiterung der Rachenform dem Ton sofort einen hohlen Materialklang beimischt. Eine Klangfarbe, die die übermäßige — **weil bewußt-aktive** — Mitarbeit der seitlichen Rachenwandungen klar erkennen läßt. Also auch hier zeigt uns die Klangfarbe unbarmherzig, wie falsch jede hirnbewußt **innervierte** Organfunktion ist. Die für jeden Vokal unabläßigen, vielseitigen und zartesten Raumveränderungen im Mund und Rachen können daher nur auf **tonsinnmotorischem** Wege richtig vollzogen werden.

Für das **Wissen** um das Halsweiten — wie man die Formgebung des Rachenraumes fälschlich nennt — sei hier als Norm diejenige Einstellung des Rachens genannt, die der Mensch beim **gewöhnlichen Atmen** oder beim **flüsternden Sprechen** hat. Bei beiden Tätigkeiten wird der Rachen ganz von selbst in der **günstigsten Stellung** gehalten, nämlich: man spürt ihn körperlich überhaupt nicht. Er ist passiv-lose, d. h. natürlich. Das bedeutet aber nichts weniger, als daß alle seine Wandungen, Muskeln und Bänder von keinem Bewußtseinswillen irgend wie gespannt oder festgehalten sind. Ihre natürliche Losigkeit gibt ihnen vielmehr die Befähigung, **sofort auf den kleinsten Impuls der Tonvorstellung (Tonsinn) einzugehen** und seiner Weisung gemäß zu handeln. Sind die Wandungen des Rachenraumes dagegen irgendwie bewußt-motorisch festgestellt, dann ist es für die Annahme einer anderen Form unbedingt erforderlich, daß die **alten** Aktivfunktionen zunächst einmal aufgehoben werden müssen, bevor die für die neue Form erforderlichen Organarbeiten einsetzen können. Zwischen beiden ist also stets die **Zurückführung des Organs in die Passivität** unumgänglich. Da nun für jeden Vokal und jede Tonhöhe die Bildung einer anderen Rachenform (sei es auch in noch so sparsamster Weise) notwendig ist, so muß man deswegen schon rein aus Gründen der Arbeits- und Kraftersparnis fordern, daß die Organfunktionen so locker als nur möglich ablaufen; denn dadurch erhalten sie die Fähigkeit, direkt und fließend ineinander überzugleiten, ohne jedesmal dazwischen die übertriebenen Stufen der Aktivfunktionen und der völligen Passivität einnehmen zu müssen. Warum ein so glatter und natürlicher Funktionsablauf auch für die Bildung des Idealtones als Ganzen von größtem Vorteil ist, brauche ich hier wohl nicht mehr zu begründen.

Es ist somit für den Gesamtton außerordentlich günstig, wenn der Rachenraum möglichst in Ruhe gelassen wird. Man muß also lernen, die Vokal- und Konsonantbildungsarbeiten von den Mundorganen so weich und so selbständig als nur möglich ausführen zu lassen, damit sie auf den Rachenraum keinen, den Klang dort schädigenden Einfluß ausüben. Diese Erscheinung tritt uns beim richtigen **Sprechen** ganz besonders deutlich in den Beobachtungskreis. Schlechte Sprechstimmen weisen fast immer eine zu starke Mitarbeit der Rachenorgane auf. Sie fesseln dadurch ihre Klangprodukte an ihr eigenes Organmaterial, verleihen ihm so entstellende Beiklänge und nehmen dem Sprachklang die Möglichkeit, sich in resonatorisch günstigen

Tafel VI



Kehlkopf-Modelle

(Seite 21 / 22 / 41)

Die drei Bilder sind Aufnahmen nach Gipsmodellen der Stimmpädagogin Auguste Böhme-Köhler in Leipzig.

Modell I zeigt den Kehlkopf in normaler aufrechter Haltung. Das Zungenbein z, der Schildknorpel ſ und der Ringknorpel r verlaufen parallel in wagerechter Lage. Der Muskel r zwischen z und ſ und der Muskel m zwischen ſ und r sind in normaler Ausdehnung sichtbar. Die Stimmbänder verlaufen im Innern des Schildknorpels, zwischen dessen vorderer Spitze und den hinteren (hier nicht sichtbaren) Aryknorpeln (Gießbeckenknorpeln) in der Linie „———".

Sie sind in der Lage, für den zartesten Impuls des Tonsinnes empfänglich und nehmen willfährig die ihnen von ihm zudiktierten Spannungen zur Bildung der beabsichtigten Stimmbandklang-Höhe ein. Unterkiefer und Zunge sind hierbei in natürlicher Weise frei und locker.

Modell II zeigt den durch ein übermäßiges Zurückziehen und Herabdrücken der Zunge (Kloßzunge) verunstalteten Kehlkopf. (Kommando: Zunge flach legen! Zunge nach unten!) Das Zungenbein z ist bis auf den Schildknorpel ſ herabgepreßt, vom Muskel r ist kaum noch etwas zu sehen. Der Schildknorpel ſ hat sich weit über den Ringknorpel r gesenkt. Der Muskel m ist ganz verdeckt. Alle drei Gerüstteile des Kehlkopfes stehen schief zu einander. Die Ansatzstellen der Stimmbänder (innerer Schildknorpelwinkel und Aryknorpel) sind einander stark genähert. Die Stimmbänder werden dadurch schlaff und vermögen nicht die ihnen vom Tonsinn aufgetragene Tonhöhen-Spannung einzunehmen.

Modell III stellt den auseinander gezerrten Kehlkopf dar. Durch starkes Nachvornwälzen der Zunge (Kommando: Zunge nach vorn!) wird das Zungenbein hochgerissen. Der Muskel r wird vollkommen überdehnt. Der Schildknorpel ist emporgezogen, der Muskel m tritt zuviel hervor. Die Stimmbänder zwischen Schild- und Aryknorpel werden überspannt und gehorchen nicht dem Tonsinn-Impuls. Die beabsichtigte Tonhöhe kommt nicht zustande. Beide Fehlstellungen des Kehlkopfes sind Folgen der falschen Mundton-Technik. Wenn man den Vokalklang im Mundraum zum Gesangs- oder Sprechton erhebt, arbeitet immer die Zunge übermäßig stark. Sie beeinflußt dadurch in sehr gefährlicher Weise die Funktionen und Form des Kehlkopfes. Unstimmigkeiten in der Höhe des Tones sind fast immer auf diese falsche Mund- und Zungenarbeit zurückzuführen. Ganz selten werden sie durch gegebene Unmusikalität und durch Mangel an Gehör verursacht.

Organräumen schallend zu steigern. Das **richtige** Sprechen verwendet zur Bildung der Vokale und Konsonanten stets die **sparsamste** Mundarbeit. Diese Artikulation verläuft in der Tat völlig selbständig, getrennt von aller Kehl- und Rachenarbeit. Deshalb ist es für die Stimmerziehung von größtem Vorteil, die Uebung vor dem Singen **erst richtig** sprechen zu lassen. Es ist viel leichter, eine Vokalreihe oder einen Satz in der Sprechtonhöhe **natürlich** zu **sprechen** als sie in einer **musikalischen** Tonhöhe zu singen. Denn wir haben ja vorher hier gesehen, daß die wenigsten Menschen die Fähigkeit besitzen, die Bildung der Ton**höhe** allein den Kehlkopffunktionen zu überlassen. Es kommen fast immer falsche Halshilfen, hauptsächlich übertriebene Raumwandfunktionen hinzu. Die falschen Hilfen behindern das Entstehen der guten Vokalformen sehr und schädigen damit zugleich den Stimmton. Deshalb lassen sich die besten Vokal- und Konsonantformen beim **Flüstern** oder beim **richtigen** Sprechen bilden.

Nun muß man aber deutlich unterscheiden zwischen **Vokalform** und **Vokalklang.** Die weichorganische Beschaffenheit des Mundes ist wie kein anderer Teil des Stimminstrumentes dazu geeignet, die mannigfachsten Raumformen zu bilden und den Materialschwingungen des Stimmbandklanges die Raumfarbeschwingungen der Vokalformen (Vokalfarbe) beizufügen. Die Primärklangschwingungen werden also bei Berührung mit dem Raumvolumen der (Rachen-Mund)-Vokalform mit zweierlei Raumschwingungen obertönig überlagert: Mit dem ersten Kehl- und dem zweiten Vokalraumschall. Bedeutet der Kehlraumschall fast ausschließlich eine Klang**verstärkung,** so ist der Vokalraumschall eine Stimmklang**färbung.** (Eine Saite hat bei gleicher Tonhöhe über einem Geigen-Cello- oder Baßkörper stets andere Klangfarben). Da nun während des Singens oder Sprechens die Selbstlaute fortwährend wechseln, müssen auch die Vokalformen vorher jedesmal umgestellt werden. In jedem Wort ist dies oft mehrmals und in schneller Folge notwendig. An dieser fortwährenden Umstellungsarbeit sind Zunge, Wange und Lippen am meisten beteiligt. Soll ihre Tätigkeit nur tonfördernd (= klang- und schall**schwingungs**fördernd), nicht aber tonhemmend (**schwingungs**abdämpfend) sein, dann ergibt sich die **sparsamste** Heranziehung dieser drei Organe als Hauptforderung. (Siehe Bild: Schlusnus probt in Bayreuth). Denn auch hier gilt das gleiche Gesetz wie bei allen bisherigen Betrachtungen der Stimmfunktionen: Zu große aktiv-motorische Bewegungen von Zunge, Wange und Lippen bleiben auf diese nicht allein beschränkt, sondern strahlen, falsche Hilfen und Spannungen bildend, auf die benachbarten Organe aus. Vor allen Dingen ist die Stetigkeit und Weite des Rachenraumes gefährdet, der neben seiner Beteiligung an der Vokalfarbbildung noch außerordentlich zu der Klang**verstärkung** beiträgt. Es gilt also, während der Artikulationsarbeit den Rachenraum und die benachbarten Organkomplexe durch sie möglichst unbehelligt zu lassen, damit sie die ihnen **wirklich** zugewiesenen Stimmfunktionen bestmöglichst erfüllen können. Die Artikulation muß also flüssig und **selbständig** ablaufen.

Das hat man auch in Pädagogenkreisen längst erkannt und versucht durch gymnastisches Ueben von Zunge und Lippen hier förderliche Vorarbeit zu leisten. Natürlich führt diese bewußte Gymnastik wegen ihrer bewußt-aktiven Motorik ebenso schnell zu Uebertreibungen, wie wir es vorhin bei der Kieferbewegung sahen. Besonders die übermäßige Zungenarbeit ist von vernichtender Wirkung auf den unter ihr befindlichen Kehlkopf und somit auf den Stimmbandklang (Primärklang).

Bekanntlich ist die Zunge mit ihrem Grunde am Zungenbein befestigt. Dieses wiederum steht teils durch Knochenbogen (Hornfortsätze), teils durch mannigfache Muskelverflechtungen direkt mit dem Schildknorpel des Kehlkopfes in Verbindung. Jede Verschiebung des Schildknorpels aus seiner natürlichen Lage gegen den Ringknorpel wirkt sich aber auf die Stimmbandspannungen und damit auf die Schwingungen der Stimmbänder selbst aus. Hierdurch ist dann die Güte der Primärklangschwingungen sofort gefährdet und alle Etappen der weiteren Tonentwickelung entsprechen nicht mehr den akustischen Notwendigkeiten.

Die nebenstehenden Abbildungen I bis III zeigen die drei Typenstellungen des Zungenbeins zum Kehlkopf und ihren Einfluß auf die Kehlkopfform.

Modell I. Es gibt den Kehlkopf in normaler Stellung wieder. Die Basislinien von Zungenbein, Schild- und Ringknorpel laufen hier alle wagerechtparallel. Die Muskulatur zwischen Schild- und Ringknorpel (m) sowie zwischen Schildknorpel und Zungenbein (x) sind in normalem Maße sichtbar. Die Zunge liegt dabei ganz lose und passiv-flach, wie bei der gewöhnlichen Atmung. Die Zungenspitze ist locker an den hinteren Rand der unteren Zähne gelehnt. Mit dieser Grundstellung der Zunge lassen sich **alle** Vokalformen bilden. Es sind nur kleine Abweichungen davon manchmal notwendig. Im vorliegenden Falle ist also jedes bewußte Stellen der Zunge vermieden.

Die beiden anderen Modelle stellen die Folgen von übertriebenen Zungenfunktionen dar.

Modell II. Es läßt uns einen stark zusammengedrückten Kehlkopf erkennen. Bei ihm ist das Zungenbein nach unten gepreßt. Die Folge ist, daß auch der Schildknorpel diesem Tiefdruck nachgibt und dabei in eine ganz nach vorn geneigte, schräge Stellung zum Ringknorpel kommt. Von dem Verbindungsmuskel (m) zwischen Ring- und Schildknorpel ist infolgedessen nichts mehr zu sehen und der Muskel (x) zwischen Schildknorpel und Zungenbein ist nun ganz zusammen geschrumpft. Von einer normalen Spannung der Stimmbänder kann unter solchen Umständen natürlich nicht mehr die Rede sein. Die Primärklangschwingungen entsprechen somit weder der beabsichtigten **Höhe** des

Stimmklanges, noch sind sie energisch und stetig genug, um die Luft in den oberhalb des Kehlkopfes gelegenen Schallräumen zum Mitschwingen anzuregen. Damit ist auch die Entstehung jeder klaren Vokalfarbe unterbunden. Bei solcher Kehlkopffunktion wird also jeder Tonbildungsversuch schon an seiner Urquelle zunichte gemacht.

Wodurch entsteht ein so schief nach vorn gelagerter Kehlkopf?

Durch die Ausführung einer Stimmanweisung, die wir im Hinblick auf den allgemeinen Tiefstand unserer heutigen Gesangspädagogik als durchaus landläufig bezeichnen können. Welchem Studierenden ist nicht einmal in seiner Ausbildungszeit die Vorschrift gegeben worden: „Zunge flach legen!"

Nach den Beobachtungen, die man an guten Sängern machen kann, scheint diese Forderung durchaus berechtigt. Denn man sieht bei ihnen während des Singens in der Tat fast stets eine flach im Mundgrunde liegende Zunge. Auch wird dadurch der innere Mundraum größer und tonfördernd. Was liegt also näher, als von diesem äußerlich doch sichtbaren Funktionsvorgang Gebrauch zu machen!

Man versucht also durch bewußt-aktive Stellarbeit die Zunge möglichst tief zu legen. Und wieder tritt dabei die uns nun schon altbekannte Erscheinung auf, daß wir in dem Bestreben, es möglichst **gut** zu machen, den ganzen Vorgang in tonvernichtender Weise **übertreiben**.

Folgender Versuch möge uns den Beweis liefern: Wir wollen den Mund in die weite Form des Vokals „a" bringen und zwar mit der Absicht, diese Form wie bei einem lang gedehnten Ton längere Zeit stumm beizubehalten. Gehen wir an diese, an sich doch einfache Aufgabe bewußt-aktiv heran und versuchen wir alle daran beteiligten Organe, wie Kiefer, Gaumen, Wangen, Zunge, Zähne und Lippen richtig zu „stellen", dann werden wir schnell beobachten können, daß eigentlich keines von diesen Organen während der ganzen beabsichtigten Tondauer richtig still ist. Dieser Mangel wird sich umso deutlicher bemerkbar machen, je mehr wir unseren Willen, die Organe still zu **halten**, steigern. Die bewußte Motorik erweist sich schon bei der Bewältigung dieser einen Teilfunktion als völlig unfähig.

Ganz anders aber wird der Erfolg sein, wenn wir bei dem gleichen Versuch, die a-Vokalform still zu bewahren, „tonsinnmotorisch" vorgehen. Zu diesem Zweck stellen wir uns den **Klang** eines schönen klaren a-Vokals vor und versuchen, ihn flüsternd, d. h. ohne Stimmbandklang, auszusprechen. Sofort werden alle hierfür notwendigen Mundorgane spielend leicht die Vokalform zustande bringen. Während diese Arbeit vollbracht wird, braucht sich nun das Ohr nur auf den leise klingenden a-Laut zu richten und — dort ständig lauschend zu verharren. Unsere Aufmerksamkeit ist damit zu einem **stetigen Hören** geworden. Wir haben, so lange wir dieses **Hören** beibehalten, garnicht die Möglichkeit, unsere Aufmerksamkeit nun noch auf die **Arbeit** der Organe, noch auf die Bildung der **Vokalform** zu richten. Alle für sie erforderlichen Funktionen haben sich wie von selbst vollzogen, sie sind rein tonsinnmotorisch von der **Vorstellung** des Vokalklanges „a" innerviert und ausgeführt worden. **Solange nun unser** Hören auf den geflüsterten, gedehnten **Vokal enthält**, solange werden auch alle Organteile (für den Uebenden ganz unbewußt) vollkommen ruhig in den ihnen vom **Tonsinn angewiesenen** Stellungen beharren. Auch wird man beobachten können, daß die so gebildete Vokalform längst nicht so auffallend groß und so hart ausgeprägt ist, als wenn man sie bewußt-motorisch „stellt". Im Gegenteil, alle Organe sind **funktionell** weich und an- und ineinander geschmiegt. Nirgends tritt ein absichtliches Stellen sichtbar ausgeprägt hervor.

Es ist kaum ratsam, daß der Uebende bei dem obigen Versuch selbst auch die **Beobachtung** im Spiegel vornimmt. Er wird dabei sehr leicht in die Gefahr kommen, die **hörende** Aufmerksamkeit aufzugeben und sie plötzlich dem **sehenden** Sinn zuzuwenden. Damit wäre dann natürlich auch die maßgebende Triebkraft für die Tonsinnmotorik aufgehoben. Man darf das Beobachten im Spiegel höchstens ganz unterbewußt und für einen ganz kurzen **Augenblick vornehmen**. Am besten ist es, wenn ein Zuhörer (Lehrer) den Beobachter spielt.

Modell III. Hier ist der Schüler einer anderen Weisung der Funktionstheorie gefolgt. Der Lehrer hatte festgestellt, daß die Zunge zuweit zurück lag und dadurch den Rachenraum verengte. Der Schüler hatte den **hinteren Teil der Zunge zu stark aktiv für die Bildung des Tones mitverwendet.** So verdickt sie sich dann hinten zu einer Kloß- oder Knödelzunge und verhindert die Entstehung der richtigen Vokalraumform im Munde und Rachen. Unter solchen Umständen ist es durchaus erklärlich, wenn die Pädagogik da den Leitsatz prägte: „Zunge nach vorn!" Leider ist aber diese Weisung genau so unbrauchbar wie der vorher genannte Wink „Zunge flach legen". Denn beide wenden sich **direkt** an das **Organ**. Der Schüler wird deshalb seine Aufmerksamkeit stets nur direkt der Zunge zuwenden und sie bewußt-motorisch nach vorn bringen, legen, stellen. Er macht dabei die Zungenreckübungen in so übertriebener Weise, daß man glaubt, einen Ledakrobaten vor sich zu haben. Man scheut sich nicht einmal davor, Eingriffe von außen her vorzunehmen, wie das Herunterdrücken der Zunge mit dem Spachtel oder das Herausziehen der Zunge mit den Fingern. Daß solche Radikalmittel nie zu einer besseren, den Ton begünstigenden Zungenfunktion führen, sollte man eigentlich längst gelernt haben. Sie können doch höchstens zu ganz unnatürlichen Uebertreibungen führen, die sich als Materialklang-Beimischungen sofort im Tone bemerkbar machen.

Für die Praxis kann es sich immer nur um eine **Eingliederung** der Zungenarbeit in den Gesamtkomplex

aller notwendigen Stimmfunktionen handeln, nie um das Herausheben **einer** Funktion aus der Einheitlichkeit des **ganzen** Tonbildungsvorganges. Darum muß auch die Pädagogik stets darauf bedacht sein, einen Funktionsfehler nur in steter Verbindung mit dem Ton langsam abzuschleifen. Eine sprunghafte Umstellung durch direkte funktionelle Eingriffe kann nie zum Ziele führen. Bei richtig geleitetem Ueben wird der Schüler bald aus der Klangfarbe des Tones **hören**, ob sich die Zunge willfähiger den vom Tonsinn vorgeschriebenen Klangerfordernissen anpaßt. Die übersteigerte Aktivität des Aufbäumens, des Tonmachenwollens kann nur langsam in die lockere, lediglich **Vokalraum** bildende Stimmfunktion umgewöhnt werden. Die Schärfung des Ohres für den Idealton und die Anpassung aller Organe an die günstigste **Klangform**bildung gehen dabei innig Hand in Hand.

Zum Vergleich mit dem durch Zungen**niederdruck zusammen gepreßten**, zeigt das **Modell** III einen durch **bewußtes Zungenrecken** weit **auseinander gezerrten** Kehlkopf. Das überstarke Verlegen der Zungenmasse in den Vordermund zieht die Zungenwurzel und damit auch das Zungenbein weit nach oben. Die Folge ist eine Ueberdehnung der Kehlkopfmuskulatur. Wir erkennen diese am deutlichsten beim Modell III an dem lang sichtbaren Muskel (m) zwischen dem Ring- und Schildknorpel und an dem großen Muskelstrang (x) zwischen Schildknorpel und Zungenbein. Der Kehlkopf erscheint, verglichen mit Modell II jetzt um ein Drittel größer. Daß so einschneidende Verlagerungen innerhalb des den Primärklang bildenden Stimminstrumentes nicht ohne Folge für die Tonqualität sein können, ist ohne Zweifel. Und daß die Ursache dafür in der bewußt-motorischen Betätigung der Zunge zu suchen ist, erweist der einfachste praktische Versuch.

Damit ist die ganze Theorie bewußter Funktionsanwendung als stimmtechnischer Irrtum klar erwiesen.

In ähnlicher Weise klangbehindernd sind die bewußt-motorischen **Lippenstellungsversuche.** Die in vielen Stimmanweisungen geforderte, nach vorn geschobene „Karpfenschnute" oder die von den Zähnen „entfernt zu haltenden Lippen" verführen als veräußerlichte Mundfunktionen ebenso leicht zu Uebertreibungen wie die vorher erwähnten Zungenstellungen.

Die Lippen bilden mit den Wangen und den Unterkiefernmuskeln einen einheitlichen Flachmuskelkomplex, der bei der Hervorbringung der Vokalform sehr wesentlich beteiligt ist.

Die Wangen hat man eigentlich bisher kaum zur Formung des Mundraumes bewußt herangezogen. Man forderte höchstens einen „lächelnden Mund" und meinte damit die losen, nachgiebigen und entspannten Wangenmuskeln. Der Lippenarbeit widmen hingegen viele Stimmlehrer sehr große Aufmerksamkeit. Die Gründe hierfür sind sehr verschiedener Natur. Manche Pädagogen wissen genau, daß der gute Stimmton sehr eng mit der Güte und Reinheit des Vokalklanges zusammenhängt. Deshalb versuchen sie durch eine bewußt deutliche Bildung der Vokal**form** einen guten Vokal**klang** zu erzielen. Wie nun manche Methodiker hierfür die **Zunge** in eine ausgeklügelte Lage bringen lassen, so versuchen es andere durch ein Zurechtstellen der **Lippen** und des **Unterkiefers.** Sie glauben durch besonders deutliche Lippentätigkeit auch den Vokalklang sehr scharf zu prägen. Die Artikulationsarbeit wird also bewußt **ganz vorn** in den Raum zwischen Zähne und Lippen verlegt. Daraus hat sich dann das berühmte Schlagwort des „Vornesprechens" und „Vornesingens" entwickelt. In der Tat bedeutet diese Verschiebung des funktionellen Schwergewichtes in eine nach vorn-auswärts vorgestülpte „Karpfenschnute" für viele Stimmkranke eine sehr schnell wirksam werdende Erleichterung. Besonders für Stimmen, die halsig eng, gaumig, hohlrachig, ködelig oder im Zungengrund festsitzen, bedeutet das „Vornetönen" eine erstaunliche Erleichterung. Deshalb bauen sich viele Methoden der Sprech- und Gesangstechnik allein auf **einer bewußten Schulung der Lippenarbeit** auf. Da mit dieser meist auch eine regere Tätigkeit der Zungenspitze einsetzt, so offenbart sich das Vornetönen als eine außerordentlich schnell und gegen viele Stimmfehler wirksame Abhilfe. Lernt man doch schon in wenigen Stunden, die Lippen in Anlehnung an die „O"-form bewußt nach vorn zu stellen und so wirksam werden zu lassen!

Wie es aber bei **allen** bewußt-motorisch ausgeführten Stimmfunktionen ist, so tritt auch hier sehr bald eine gröbliche Uebersteigerung ein. Man erkennt solche Sprecher oder Sänger sehr bald an ihren „manierierten", d. h. unnatürlichen Mundbewegungen. Falsche Tonmache-Funktionen im hinteren Mundraum verschwinden zwar, dafür aber bilden sich durch den übersteigerten Gebrauch der Lippen andere Stimmfehler heraus. Der Unterkiefer gerät dadurch leicht in eine starre Haltung. Diese wiederum wirkt sich auf den Zungengrund und damit auf den Kehlkopf versteifend aus. Kein Organ braucht aber mehr funktionelle Freiheit und Selbständigkeit als dieser. Denn er muß zur Bildung der richtigen Stimmbandklanghöhe den zartesten Befehlen des Tonsinnes (Tonvorstellung, gehörsmäßige!) sofort und dauernd wechselnd nachgeben. Wie die übertriebene **aktive Zungen**arbeit bedroht auch die bewußt-motorische **Lippen**arbeit die Entstehung des echten Primärklanges.

Weit gefährlicher ist aber die aktive Lippentechnik dadurch, daß sie den in der Lippen**form** erzeugten Vokalklang zum eigentlichen **Ton** erhebt. Denn die Arbeit des Mundes soll und darf nur eine **form**bildende sein. Das Klingen dieser Form kommt, wie wir vorher ausgeführt haben, nur dadurch zustande, daß die energischen Materialschwingungen der Stimmbänder die Luft in dem Mund-Vokal-Raum zum Mitschwingen anreizt. Wenn nun die Vokalform nur von den **vorderen** Mundorganen (Lippen) gebildet wird, dann kann nur ein geringer Teil der aufsteigenden Stimmband-

klangschwingungen diesen zu weit vorn liegenden Vokalraum treffen und das Klangergebnis ist sehr schwach. Der Sänger selbst hört das ganz deutlich an der Ohnmacht seiner Stimme.

Er treibt deshalb entweder mehr Luft nach und versucht dadurch den Primärklang zu stärken oder erhöht im Vordermund die Formbildungs**arbeit** so sehr, daß sie mit der Zeit die **Vorherrschaft** vor allen anderen Funktionen erhält. Der Vokalklang wird also in der vorderen Mundform zum **Ton** gestempelt. Was liegt näher, als daß durch diese organisch-funktionelle Verirrung auch zugleich eine völlig falsche Tonvorstellung wach gerufen wird!

Ein solcher Sänger oder Sprecher muß doch mit der Zeit glauben, daß der von ihm im Vordermund aufklingende Vokal wirklich der **fertige** und **erstrebenswerte Ton** sei und daß dieser eben dort seinen richtigen Sitz habe. Er wird also sein ganzes Ton**sinnen** und seine tontechnische Aufmerksamkeit auf den Vordermund und dessen Tonbildungsarbeit richten. Der Tonbildungswille wird damit bald zu einem **Denken an diese Vordermundarbeit** umgebogen. Das kann aber wieder nicht ohne Folgen auf die rückwärtigen Organe sein. Besonders der Stimmbandeinsatz leidet darunter. Er wird im Laufe von wenigen Jahren so schwach, daß die durch ihn erzeugten Stimmbandklang-Schwingungen keine brauchbaren Vokalfarbschwingungen (Raumschwingungen) in der Vokalform des Rachen-Mundraumes mehr wach rufen können. Die **Stimmband- und Kehlkopffunktionen degenerieren.** Die ersten Anfänge der Phonasthenie, der **chronischen** Stimmschwäche sind damit gegeben. Es entsteht aus anfänglichen **funktionellen** Verirrungen schließlich eine **organische** Erkrankung der Stimmbänder. Sehr viele pathologische Stimmerscheinungen haben ihre erste Ursache in der oben beschriebenen falschen Umdeutung des Vokalklanges innerhalb des Mundraumes zum Gesangs- oder Sprech**ton.**

Beschleunigt wird meist der Stimmverfall noch dadurch, daß der Sänger den ihm zum Bewußtsein gekommenen schwachen Ton durch Steigerung der Ton**bildungsarbeit** im Rachen-Mundraum oder durch mehr **Luftnachtrieb** zu verstärken sucht. Besonders der letztgenannte erhöhte Ton**antrieb** ist von doppelt schädlicher Wirkung. Es tritt zwar dabei **vorübergehend** in der Tat eine Belebung des Klanges ein. Diese Erscheinung gibt dem Stimmkranken neuen Mut. Er glaubt, nun auf dem Wege der allgemeinen Besserung zu sein, treibt fleißig Atemgymnastik, pumpt sich die Lungen zum Bersten voll, übt Brustweiten und Bauch**ein**ziehen und meint, so durch Vermehrung der Luftmenge den Schlüssel zum großen Ton gefunden zu haben. Doch nach spätestens einem halben Jahr merkt er, daß die Stimme auch auf den größeren Luftantrieb hin nicht mehr anspricht. Im Gegenteil, die Funktionen in Brust, Hals und Mund sind jetzt noch mehr übersteigert als vorher. Die Organe verharren schließlich gewohnheitsmäßig in ihren harten Spannungen, fangen an zu schmerzen oder krampfartig ihre Arbeit ganz zu verweigern. Die rohe Luftauftriebstechnik hat den feinen Mechanismus der Tonbildung völlig festgefahren. Die zarte, nur tonsinnlich lenkbare **Raumabstimmung,** die den größten Teil aller Stimmfunktionen ausmacht, ist zu einer harten, aktiven Organspann- und Druckathletik umgewöhnt. Der Wille zum Singen oder Sprechen ist damit **ganz vom Gehör getrennt** und reine hirngelenkte Organbetätigung geworden. Solche, auch im **Sinnen**komplex verirrte Stimmen sind nur durch langjährige Gehörserziehung wieder herzustellen. Denn es handelt sich bei ihnen nicht nur um das Erlernen völlig anderer Funktionen, sondern vor allen Dingen um das **Wiederwachrufen des Gehörssinnes** zu einer ganz andersartigen Ton**vorstellung.** Das erfordert aber viel Geduld sowohl vonseiten des Lehrers wie des Schülers. Nur charaktervolle Menschen können eine solche Titanenarbeit leisten.

Voraussetzung für das Gelingen ist aber immer, daß der Lehrer die Fähigkeit hat, den Idealton vorzumachen. Theoretische Erklärungen sind von ganz untergeordneter Bedeutung. Sie werden erst dann richtig verstanden, wenn sie im eigenen Ton zum akustischen und gefühlsmäßigen Erlebnis werden. Reines Denken schadet nur, weil es stets zu bewußten Organfunktionen führt. **Hören ist alles!** Es erzieht die Tonvorstellung und ebnet der Tonsinnmotorik die Wege.

Es ist nun noch zu untersuchen, warum gerade der bewußte Luftauftrieb so außerordentlich schädlich für die Stimme ist.

Im Vordergrund steht immer wieder die rein physikalische Wahrheit: **Der Ton ist nicht Luft,** sondern **Schwingung der Luft.** Deshalb kann für den richtigen Gesangs- oder Sprechton nur **diejenige** Luftmenge als brauchbar gelten, die für die **Erzeugung** der Stimmbandschwingungen unbedingt **notwendig ist.** Wird mehr Luft durch die Luftröhre gegen die **Glottis** getrieben, dann muß die innere Stimmband**schlußarbeit** auch eine Steigerung erfahren. Denn sonst kann nicht die beabsichtigte Tonhöhe entstehen. Die **Arbeitsleistung** der Stimmbandmuskulatur wird also durch zu große Luftnachfuhr unnötig vermehrt. Das ist aber, der organischen Beschaffenheit der Stimmbänder entsprechend, nur bis zu einem ganz bestimmten Stärkegrade möglich. Geht der Luftdruck über diese natürliche Grenze hinaus, dann können die Stimmbänder **allein** ihre Stauarbeit nicht mehr leisten. In einem solchen Falle gibt es nur zwei Möglichkeiten zum Ausgleich des übersteigerten Antriebes: Einmal treten zu der bis dahin **selbständigen** Stimmschlußarbeit des Kehlkopfes **fremde Hilfen hinzu,** d. h. die zunächst liegenden Kehlkopfhaltemuskeln, die ganz andere Aufgaben haben, beteiligen sich an der Glottisbildung. Die Folge ist, daß der ganze Kehlkopf dadurch in gewisse Spannungshärten gerät. Er spricht dadurch nicht mehr so leicht auf die Innervation durch den Tonsinn an und bedarf stärkerer, vom Aktivwillen

gelenkter **Arbeitsimpulse. Ist aber dieser Weg der bewußten Organmotorik erst einmal beschritten, dann dauert es bis zur Uebersteigerung aller Stimmfunktionen nur wenige Jahre.** Die Stimme wird dabei ständig enger und fester. **Der Ton ist schließlich nur noch bewußt ausgeführte Organarbeit** und die Erfüllung der akustischen Gesetzmäßigkeiten (freies Schallen und klare runde Vokale) wird immer geringer.

Die andere fehlerhafte Möglichkeit, dem zuviel hinaufgetriebenen Luftquantum zu begegnen, ist die, daß man es einfach durch die weiter geöffnete Glottis entweichen läßt. Die Spannungen der Stimmbänder entsprechen dann nicht mehr der gewollten Tonhöhe. Sie sind schlaff und die Glottisöffnung wird zu weit. Die Luft entweicht zum Teil als Rohluft, ohne die Stimmbandränder in Schwingung versetzt zu haben. Der so zustande gekommene Stimmbandklang ist also mit zuviel Luft durchsetzt (verdünnt), die Schwingungen werden matt. Der Stimmklang wird hauchig und verliert seine Beständigkeit und Stetigkeit. Der Gesangston **tremoliert.**

Aber noch eine weitere schädliche Folgeerscheinung bringt der zu große Luftauftrieb mit sich: Jeder Versuch, mehr Luft nach oben zu treiben, ändert zugleich die für die ganze Tondauer notwendige beständige Vokalform. Während sonst Rachen und Mund, den Vokalen entsprechend ganz bestimmte Raumvolumina bilden und diese, solange der Ton dauert, beibehalten müssen, zwingt jeder bewußt nach oben getriebene Luftstrom die Vokalräume dazu, **die Vokalform aufzugeben und die Gestalt eines weiten Luftführungsrohres anzunehmen,** die der Hauchstellung bedenklich nahe kommt. Fehlt aber die gute Vokalform, dann können die Stimmbandschwingungen auch nicht die Vokalklangfarbe wachrufen. Damit wird dann die Entstehung des Idealtones schon in der zweiten Etappe seines Werdeganges vereitelt.

Jede Luftmenge, die nicht für die Erzeugung der Stimmbandschwingungen notwendig ist, entweicht natürlich auf dem **kürzesten Wege** durch den Mund in den Außenraum. Es **entsteht ein Luftstrom,** der auch die Glottisschwingungen **mit sich reißt** und sie durch die vordere **Mundöffnung entführt.** Dadurch finden die an sich schon (wegen zu großer Glottis verdünnten!) schwachen Stimmklangschwingungen noch weniger Gelegenheit, überhaupt in der Vokalform (Rachen-Mundraum) wirksam zu werden. Die Vokalfarbe klingt nur schwach und verpufft sofort nach außen. Hier finden die schon entarteten (— schwache Stimmbandschwingungen infolge zu großer, zuviel Luft durchlassender Glottis, Verdünnung der Schwingungsenergie durch diese Zuvielluft, schlechte Vokalfarbe durch verhauchte Vokalformen —) **Mundtonschwingungen sofort soviel Raumluft vor, daß sie sich bald in ihr verlieren, ohne sie zum Mitschwingen gebracht zu haben.** Ein solcher Ton ist also nur **in der Nähe deutlich zu hören.** Um fernere Luftmassen zum Mitschwingen zu erregen, reicht die innere Energie des Tones nicht aus. Von Tragfähigkeit kann also keine Rede sein.

Auch hier suchen manche Sänger durch **äußere** Hilfsmittel verbessernd einzugreifen. Sie **versuchen** durch das schon vorher beschriebene Vorstülpen der Lippen den Vokalraum nach vorn zu vergrößern und so den Mundvokalton möglichst lange bei sich zu behalten. Denn instinktmäßig fühlen solche Stimmen, daß durch ein längeres Verweilen des **Vokalklanges** im Innern des Stimminstrumentes die Klangkraft etwas zunimmt. Dieser Vorgang entspricht auch wirklich den akustischen Gesetzen.

Ich will dies an einem Beispiel klarmachen: Der Trompetenton entsteht ähnlich wie der Gesangston. Was bei diesem Schwingung der Stimmbänder (Materialklang) ist, entspricht beim Trompetenton dem Schwingen der Mund**lippen**ränder, die der Bläser gegen das Mundstück drückt. Mit dem Ohr muß nun der Trompeter genau aus dem Ton heraushören, ob sich die Lippenrandschwingungen auch wirklich nur **innerhalb** des rohrähnlichen Raumes der Trompete ausleben, sich dort steigern und schließlich die Wandungen im gleichen Maße zum Mitschwingen bringen. Würde er mehr Luft geben, als die Lippen für ihre Schwingungen gebrauchen, dann würde er diese durch die Trompete **hindurch** blasen. Es würde kein Trompetenton entstehen, weil einmal die Lippenschwingungen verdünnt würden und weil sie zweitens mit der zu großen Rohluftmenge durch die Trompete hindurch gestoßen würden. Es käme also dabei das äußerst wichtige **innenräumliche Ausleben** des Lippenschwingungsklanges nicht zustande (Gießkannenbeispiel). Der Schall und die Resonanzen als Tonverstärker fallen weg.

Dieser rein akustische Vorgang ist einer der wichtigsten für die altitalienische Belcantokunst. Das volltönige Singen und Sprechen werden nur möglich, wenn die rein physikalischen Verstärkungsgesetze als **Innenschall** und **Resonanzen** auch innerhalb des Stimminstrumentes ausgiebigste Geltung erhalten. Alle Methoden, die eine solche Ausweitung des Tones anstreben, sind also damit auf dem durchaus richtigen akustischen Wege. Die letzte Entscheidung für die **Praxis** liegt aber darin, daß die Resonanzmöglichkeiten auch wirklich ganz verwirklicht werden. Denn das Schlagwort „Resonanzen" spukt natürlich auch dem Dilettanten im stimmtechnischen Wortschatz herum. Es fragt sich immer nur, ob er auch den Weg findet, die größtmöglichen Resonanzwirkungen zu erschließen. Daß dieses Höchstziel nur von ganz wenigen Stimmkünstlern erreicht wird, zeigt uns die Klangmattigkeit bei den meisten heutigen Berufssängern und Schauspielern. Von den vielen hoffnungslos Studierenden sei hier ganz geschwiegen.

Es müssen also doch immer ganz bestimmte technische Fehler gemacht werden. Und in der Tat, wer richtig zu hören versteht, der wird **einen** gesanglichen Irrtum **immer wieder** erkennen: Er ist wohl am besten bezeichnet durch das Kennwort **„Rundton".** Es

umreißt sowohl einen akustischen wie einen funktionellen Stimmfehler. Der „falsche Mundton" hat, wie leicht erraten werden kann, seinen Sitz im Munde. D. h.: Wir hören deutlich, **wie sich der Vokalklang im Mundraum tönend und schallend auslebt.** Der Vokal**form**klang (Vokalraumfarbe) ist also zum **Ton** erhoben und damit endgiltig als **fertig** gewertet. Mit solchen falschen „Mund-Vokal-Tönen" beginnt man dann auch das Studium des Textsingens. Man übt Lieder, Opern- und Oratorienpartien damit ein und **glaubt** die Gesangsausbildung beendet zu haben. Daß der dabei verwendete **Mundton** ganz unbrauchbar ist, weil er alle Beiklänge verzerrter Innenorgane hat, weil er ungeheuer viel Atem verbraucht, flach und plärrig klingt, stets matt und wenig tragfähig ist und keinen Vokal in seiner klaren, eindeutigen Klangfarbe ermöglicht, das alles fällt ja heute kaum auf. Denn solche Mundtöne werden vom Publikum, von den Sängern, den allermeisten Gesangslehrern und auch von der **Kritik** in der Regel für ganz richtig gehalten. Die **klanglichen** Mängel werden gewöhnlich mit der **Kleinheit der Stimme** als etwas von der Natur Gegebenes entschuldigt. Wie sollte es auch anders sein?! Man weiß ja in der Regel keinen Weg, den Fehler des Mundraumklingens abzustellen. Die stimmliche Ausbildung muß eben als beendet erklärt werden, auch wenn der Idealton noch nicht erreicht ist. Um sich aber dies nicht eingestehen zu müssen, bleibt nur das Partienstudium als Fortsetzung des Gesangsunterrichtes übrig.

Der Künstler zehrt also fortan unentwegt von seinem Stimmkapital. Bei der Anwendung der Mundtontechnik ist dieses dann in wenigen Jahren aufgebraucht und der junge Idealist steht vor dem Nichts.

Kein Gesanglehrer sollte sein Gewissen mit solchen Erfolgen (!) belasten. Es kommt doch nicht darauf an, **wieviel** Schüler man an die Bühnen oder auf das Podium bringt, sondern darauf, daß sich die Stimme des Schülers ständig verbessert und das **ganze Leben** durchhält.

Der akustische Werdegang des Idealtones ist also mit der Etappe „Mundvokalton" noch lange nicht abgeschlossen. Im Gegenteil, es fehlen noch diejenigen physikalischen Klangkräfte, die dem Stimm- und Vokalklang die ausweitend-schallende und konzentriert-metallische Größe und Tragfähigkeit geben: **Das Innenklingen.**

Im Mundraum können diese Eigenschaften nicht zustande kommen. Das hat seine Gründe darin, daß einmal der Mund ja vorn offen ist und somit die ständige Gefahr besteht, das Vokalklangvolumen mit dem meist zu starken Auftriebsatem nach außen zu stoßen. Aber selbst wenn dieser Fehler ausnahmsweise nicht gemacht wird, dann verhindert zweitens schon die **weichwandige** Begrenzung des Mundraumes das Entstehen eines obertonreichen Schallens. Die Vokalschwingungen können sich höchstens am vorderen Hartgaumen klangfördernd brechen. Jede bewußte Hinführung des Vokals an diese Stelle verleitet aber zu einem aufgetriebenen und übermäßigen Luftstrom. Dieser wird dem Stimmbandklang wie dem Innenklingen stets gefährlich sein. Auch muß sich der innere Mundraum den Vokalen entsprechend ständig in seiner Form und Größe **ändern.** Damit wäre dann auch die Schallbildung und die Resonanz einem fortwährenden Wechsel unterworfen. Alle diese Gründe lassen also klar erkennen, wie gerade der **Mundraum** für die unumgänglichen akustischen Klang**verstärkungen denkbarst ungeeignet** ist.

Das merkt der aufmerksame Sänger oder Sprecher sehr bald selbst an den geringen Erfolgen, die er mit seinen falschen stimmtechnischen Mundbemühungen hat. Da er aber keinen anderen Weg kennt, so verliert er sich sehr bald in eine weit **überstrigerte Ton-Mache-Arbeit** durch die Mundorgane. Das Ergebnis ist dann schließlich ein völliges Abdrosseln aller noch bis dahin vorhandenen Stimmqualitäten.

Die **richtige** Schall- und Resonanzausweitung kann also im **Mundraum nicht** vor sich gehen. Das menschliche Stimminstrument hat dafür, wie schon eine oberflächliche Betrachtung des anatomischen Baues erkennen läßt, viel geeignetere Räume. Das sind die Kopfhöhlen oberhalb des Gaumens: Nasen-, Stirn-, Siebbein-, Keilbein- und Kieferhöhlen. Dieses große System von Knochenwandungen, die in ihrer Form stets **beständig** bleibende Räume bilden, ist in der Tat für die akustische Volumenbildung von der Natur äußerst günstig angeordnet. Sie voll auszunützen, bedeutet letzte und höchste Möglichkeit der Stimmtechnik.

Schon ein wenig geübtes Ohr kann ohne Mühe feststellen, ob sich ein Vokalklang in der Mundhöhle auslebt und als letzte Tonentwickelungsstufe nur **dessen** Raumklangfarben annimmt oder ob dem Ergebnis der beiden ersten Tonbildungsphasen (die primären Stimmbandklang-Schwingungen (Materialklang) werden als zweite Stufe die Vokalraum-Klangfarbe), also dem Vokal als weitere akustische Steigerung der Kopfschall und die Kopfresonanzen beigesellt werden. Am überzeugendsten ist es, durch die klingenden vorgesungenen Beispiele die krassen Unterschiede zwischen Mund- und Kopfvokal, zwischen Mund- und Kopfton darzutun. Mit Worten lassen sich eben akustische Erscheinungen kaum eindeutig beschreiben. Jedenfalls sei hier nochmals klar dargelegt, daß der Mundraum-Vokalton noch längst nicht den Idealton darstellt.

Die Entscheidung darüber, ob überhaupt ein für die Praxis brauchbarer Stimmton entsteht, liegt hauptsächlich in der Erschließung der Kopfresonanzen. Sind sie nicht dabei, dann ist jede Mühe und alles Ueben umsonst. Allein die **Kopfhöhlen** vermögen als dritte Entwickelungsetappe des Stimmklanges den richtig ausweitenden Schall (Obertöne-Tragfähigkeit) zu wecken.

Der akustische Ablauf der Bildung des Tones war bisher folgender: Die Materialschwingungen der Stimmbänder strahlen in den Rachen-Mundraum hinein und wecken hier, falls dieser Raum eine **Vokalform** einge-

Tafel VII

Die Nebenhöhlen der Nase

(Seite 27 / 49 / 50 / 51)

Die obigen Abbildungen sind mir vom Deutschen Hygiene-Museum, Dresden in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt. Sie wurden aufgenommen von natürlichen, im Museum selbst ausgestellten Schädelausschnitten. Beide Bilder zeigen aufs deutlichste die außerordentlich vielfältige, hohlwandige Umrahmung des Nasenschallraumes durch Resonanzhöhlen. Besonders auffällig ist die Begrenzung der Nasenraumkuppel durch das große System der Keilbein-, Siebbein- und Stirnhöhlen. Es ist also leicht erklärlich, weshalb gerade ein unterhalb der Stirnhöhle (in der Maske) zustande kommender Kopfvokal (s. Tafel V, Zentralstelle C) sich dort auf dem Wege **reinen Innentönens** zu so hervorragender Klangenergie entwickeln kann. Auffallende sind die großen Raumvolumina der Stirn- und Kieferhöhlen. Aber auch die Keil- und Siebbeinhöhlen sind **paarweise** vorhanden und bilden eine akustisch sehr wertvolle Ergänzung des Kopfhöhlensystems. Das von den altitalienischen Belcantisten so in den Vordergrund aller Stimmschulung gestellte „In der Maske singen" findet durch diese organischen Vorbedingungen seine überzeugendste wissenschaftliche Erklärung.

umreißt sowohl einen akustischen wie einen funktionellen Stimmfehler. Der „falsche Mundton" hat, wie leicht erraten werden kann, seinen Sitz im Munde. D. h.: Wir hören deutlich, **wie sich der Vokalklang im Mundraum tönend und schallend auslebt.** Der Vokal**form**klang (Vokalraumfarbe) ist also zum **Ton** erhoben und damit endgiltig als **fertig** gewertet. Mit solchen falschen „Mund-Vokal-Tönen" beginnt man dann auch das Studium des Textsingens. Man übt Lieder, Opern- und Oratorienpartien damit ein und **glaubt** die Gesangsausbildung beendet zu haben. Daß der dabei verwendete **Mundton** ganz unbrauchbar ist, weil er alle Beiklänge verzerrter Innenorgane hat, weil er ungeheuer viel Atem verbraucht, flach und plärrig **klingt**, stets matt und wenig tragfähig ist und keinen Vokal in seiner klaren, eindeutigen Klangfarbe ermöglicht, das alles fällt ja heute kaum auf. Denn solche Mundtöne werden vom Publikum, von den Sängern, den allermeisten Gesangslehrern und auch von der **Kritik** in der Regel für ganz richtig gehalten. Die **klanglichen** Mängel werden gewöhnlich mit der **Kleinheit der Stimme** als etwas von der Natur Gegebenes entschuldigt. Wie sollte es auch anders sein?! Man weiß ja in der Regel keinen Weg, den Fehler des Mundraumklingens abzustellen. Die stimmliche Ausbildung muß eben als beendet erklärt werden, auch wenn der Idealton noch nicht erreicht ist. Um sich aber dies nicht eingestehen zu müssen, bleibt nur das Partienstudium als Fortsetzung des Gesangsunterrichtes übrig.

Der Künstler zehrt also fortan unentwegt von seinem Stimmkapital. Bei der Anwendung der Mundtontechnik ist dieses dann in wenigen Jahren aufgebraucht und der junge Idealist steht vor dem Nichts.

Kein Gesanglehrer sollte sein Gewissen mit solchen Erfolgen (!) belasten. Es kommt doch nicht darauf an, **wieviel** Schüler man an die Bühnen oder auf das Podium bringt, sondern darauf, daß sich die Stimme des Schülers ständig verbessert und das **ganze Leben** durchhält.

Der akustische Werdegang des Idealtones ist also mit der Etappe „Mundvokalton" noch lange nicht abgeschlossen. Im Gegenteil, es fehlen noch diejenigen physikalischen Klangkräfte, die dem Stimm- und Vokalklang die ausweitend-schallende und konzentriert-metallische Größe und Tragfähigkeit geben: **Das Innenklingen.**

Im Mundraum können diese Eigenschaften nicht zustande kommen. Das hat seine Gründe darin, daß einmal der Mund ja vorn offen ist und somit die ständige Gefahr besteht, das Vokalklangvolumen mit dem meist zu starken Auftriebsatem nach außen zu stoßen. Aber selbst wenn dieser Fehler ausnahmsweise nicht gemacht wird, dann verhindert zweitens schon die **weichwandige** Begrenzung des Mundraumes das Entstehen eines obertonreichen Schallens. Die Vokalschwingungen können sich höchstens am vorderen Hartgaumen klangfördernd brechen. Jede bewußte Hinführung des Vokals an diese Stelle verleitet aber zu einem aufgetriebenen und übermäßigen Luftstrom. Dieser wird dem Stimmbandklang wie dem Innenklingen stets gefährlich sein. Auch muß sich der innere Mundraum den Vokalen entsprechend ständig in seiner Form und Größe **ändern.** Damit wäre dann auch die Schallbildung und die Resonanz einem fortwährenden **Wechsel** unterworfen. Alle diese Gründe lassen also klar erkennen, wie gerade der **Mundraum** für die unumgänglichen akustischen Klang**verstärkungen** denkbarst **ungeeignet** ist.

Das merkt der aufmerksame Sänger oder Sprecher sehr bald selbst an den geringen Erfolgen, die er mit seinen falschen stimmtechnischen Mundbemühungen hat. Da er aber keinen anderen Weg **kennt**, so verliert er sich sehr bald in eine weit **übersteigerte Ton-Mache-Arbeit** durch die Mundorgane. Das Ergebnis ist dann schließlich ein völliges Abdrosseln aller noch bis dahin vorhandenen Stimmqualitäten.

Die **richtige** Schall- und Resonanzausweitung kann also im **Mundraum nicht** vor sich gehen. Das menschliche Stimminstrument hat dafür, wie schon eine oberflächliche Betrachtung des anatomischen Baues erkennen läßt, viel geeignetere Räume. Das sind die Kopfhöhlen oberhalb des Gaumens: Nasen-, Stirn-, Siebbein-, Keilbein- und Kieferhöhlen. Dieses große System von Knochenwandungen, die in ihrer Form stets **beständig** bleibende Räume bilden, ist in der Tat für die akustische Volumenbildung von der Natur äußerst günstig angeordnet. Sie voll auszunützen, **bedeutet** letzte und höchste Möglichkeit der Stimmtechnik.

Schon ein wenig geübtes Ohr kann ohne Mühe feststellen, ob sich ein Vokalklang in der Mundhöhle auslebt und als letzte **Tonentwickelungsstufe** nur **dessen** Raumklangfarben annimmt oder ob dem Ergebnis der beiden ersten Tonbildungsphasen (die primären Stimmbandklang-Schwingungen (Materialklang) werden als zweite Stufe die Vokalraum-Klangfarbe), also dem Vokal als weitere akustische Steigerung der Kopfschall und die Kopfresonanzen beigesellt **werden.** Am überzeugendsten ist es, durch die klingenden vorgesungenen Beispiele die krassen Unterschiede **zwischen** Mund- und Kopfvokal, zwischen Mund- und Kopfton darzutun. Mit Worten lassen sich eben akustische Erscheinungen kaum eindeutig beschreiben. **Jedenfalls** sei hier nochmals klar dargelegt, daß der **Mundraum-Vokalton** noch längst nicht den Idealton **darstellt.**

Die Entscheidung darüber, ob überhaupt ein für die Praxis brauchbarer Stimmton entsteht, liegt hauptsächlich in der Erschließung der Kopfresonanzen. Sind sie nicht dabei, dann ist jede Mühe und alles Ueben umsonst. Allein die **Kopfhöhlen** vermögen als dritte Entwickelungsetappe des Stimmklanges den richtig ausweitenden Schall (Obertöne-Tragfähigkeit) zu wecken.

Der akustische Ablauf der Bildung des Tones war bisher folgender: Die Materialschwingungen der Stimmbänder strahlen in den Rachen-Mundraum hinein und wecken hier, falls dieser Raum eine **Vokalform** eingeht, die Vokalraumfarbe. Diese wird nun durch die Kopfhöhlen verstärkt und ausgeweitet. Dadurch entsteht der Vokalton.

Tafel VII

Die Nebenhöhlen der Nase

(Seite 27 / 49 / 50 / 51)

Die obigen Abbildungen sind mir vom Deutschen Hygiene-Museum, Dresden in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt. Sie wurden aufgenommen von natürlichen, im Museum selbst ausgestellten Schädelausschnitten. Beide Bilder zeigen aufs deutlichste die außerordentlich vielfältige, hohlwandige Umrahmung des Nasenschallraumes durch Resonanzhöhlen. Besonders auffällig ist die Begrenzung der Nasenraumkuppel durch das große System der Keilbein-, Siebbein- und Stirnhöhlen. Es ist also leicht erklärlich, weshalb gerade ein unterhalb der Stirnhöhle (in der Maske) zustande kommender Kopfvokal (s. Tafel V, Zentralstelle C) sich dort auf dem Wege **reinen Innentönens** zu so hervorragender Klangenergie entwickeln kann. Auffallende sind die großen Raumvolumina der Stirn- und Kieferhöhlen. Aber auch die Keil- und Siebbeinhöhlen sind **paarweise** vorhanden und bilden eine akustisch sehr wertvolle Ergänzung des Kopfhöhlensystems. Das von den altitalienischen Belcantisten so in den Vordergrund aller Stimmschulung gestellte „In der Maske singen" findet durch diese organischen Vorbedingungen seine überzeugendste wissenschaftliche Erklärung.

nommen hat, die **Vokalklangfarbe, den Vokal.** Dieser Vorgang **spielt sich physikalisch so ab,** daß die Stimmbandklang-**Schwingungen** die in der Vokalform still stehende Luft zum **Mitschwingen** anreizt. Dadurch entstehen bestimmte, ganz der Größe und der inneren Form des Mundraumes entsprechende Raumklangfarben (Vokallänge). Für den Belcantisten bedeutet dieses Produkt nun aber noch längst nicht den endgiltigen Gesangs- oder Sprechton, sondern eben nur den Vokal**klang.** Die Bezeichnung „Ton" können **wir** erst dann anwenden, wenn sich zu der Vokalklangfarbe (Mundraumklang) noch die schallenden und resonierenden Kopfklangkräfte hinzugesellt haben. Die Worte „Mund**ton**" oder „**Vokalton**" kennzeichnen also in unserer Abhandlung stets ein **unvollständiges** akustisches Ergebnis und damit eine falsche Stimmtechnik. Der vollständige Gesangs- oder Sprechton ist ein noch um **zwei** Etappen **weiter entwickelter** Vokal. Bei ihm paart sich **zunächst** der Vokalklang mit den Kopfschall- und Resonanzkräften zu einem völlig geschlossenen, einheitlichen akustischen Gebilde, dem **Kopfvokal.**

Der Name sagt schon, wo wir in diesem neuen Sinne die Vokalfarbe antreffen: eben im Kopf. Kopf bedeutet für uns die **Zentralstelle,** wo die drei wichtigsten Kopfhöhlen (— Nasenhöhle, Stirn- und Siebbeinhöhlen —) zusammen treffen. Wir nennen diese Stelle auch **Tonansatzstelle.** Denn die Bezeichnung „Ton" gilt in unserem Sinne erst für dasjenige akustische **Produkt, das an dieser** Stelle klingend auflebt. (Wir werden später sehen, daß dieser **Tonansatz** auch im **stimmtechnischen** Sinne sehr bedeutungsvoll ist!)

Das **vollkommen Neue an dieser Theorie der Stimmtechnik** ist nun das, daß wir den Vokal nicht im **Mundraum** klingend ausleben lassen, sondern an der eben erwähnten **Tonansatzstelle** des Kopfes.

Dadurch bleibt dem Mund lediglich die Aufgabe, **stumme Vokalformen** zu bilden.

Die Vokalklang**schwingungen** selbst aber werden nur an der Zentralstelle (C) mit den Knochenwandungen der Kopfhöhlen in Berührung gebracht. Dadurch geraten diese dünnen Knochenschichten ebenfalls in Schwingung und bilden hier Materialschwingungen zweiten Grades (sie sind beim Idealton außen an der Nasenwurzel mit den Fingern deutlich fühlbar). Da die so unmittelbar mitschwingenden Knochenräume recht bedeutenden Umfang haben (etwa 125 bis 150 cbcm je nach dem Bau des Schädelgerüstes), ist die dadurch eintretende Tonverstärkung recht erheblich. Zu dieser unmittelbaren Tonkraftsteigerung kommen aber noch die von dieser **Ansatzbasis** in alle benachbarten Knochenwandungen ausstrahlenden Nebenschwingungen (Keilbein, Kieferhöhlen, Hartgaumen usw.). Der anfänglich kleine, primäre Stimmband-Materialklang wird durch den Kopfton-Ansatz auf rein physikalischem Wege derart vervielfacht, daß der Studierende im höchsten Maße erstaunt ist, wie er mit so **wenig,** überhaupt nicht gefühltem **Funktionsaufwand** ein so überragend großes Tonvolumen erzielen kann. Aber nicht nur durch das materielle Mitschwingen der Knochen**wandungen** wird diese Tonsteigerung hervorgebracht sondern auch durch die Anteilnahme der in allen Kopfhöhlen mitschwingenden Luft. Dadurch entstehen ganz bedeutende Raum-Klangvolumina und sehr metallisch leuchtende Obertöne.

Alle diese, dem Grundklang (Primärklang) überlagerten Klangfarben gesellen sich dem Kopfvokal hinzu und prägen ihm nun ein hell-leuchtendes, aber weitvolumiges Timbre auf. Da das ganze Kopfhöhlensystem **ständig unverändert in fester Form verharrt,** ist der Kopfschall den Kopfvokalen auch stets zur Verfügung. Die **echte Kopfresonanz** ist **daher eine stetige,** von einem Ton zum andern übergreifende akustische Kraftquelle und **die Brücke** für jeden Intervallschritt. Sie gibt dem ganzen Singen und Sprechen Sicherheit, Gleichmäßigkeit, Ebenmaß, Fluß und instrumentale Einheitlichkeit. **Das kopfige Fundament ist die bei allen Tönen beständig bleibende Substanz,** selbst bei schnellstem Wechsel der Vokalformen im Munde und der verschiedensten Tonhöhenstufen. Sie allein verbürgt die vollste Ausgeglichenheit des ganzen Stimmumfanges. **Sie** ist der sichere Pol im tiefsten wie im höchsten Ton.

Sie, der Kopfvokal und seine Resonanzen, **sind das einzige Mittel zur Erzielung des Einheitsregisters, das Geheimnis des Belcanto und der Koloratur.**

Die Kopfresonanz macht auch die eigentliche Begabung der wirklich guten Naturstimme aus. So Begabte haben schon von Jugend an das metallisch-leuchtende, schallende Klangtimbre des Kopfvokaltones in ihrer Ton**vorstellung.** Sie haben sich stets diese Klangfarbe bewahrt und können sich den Ton ohne die ganz charakteristische Kopfklang-Eigenschaft garnicht vorstellen. Ihr Stimmbewußtsein ist nur ein **Hören,** ob der im Kopf angesetzte Ton so klingt, wie die Vorstellung ihn haben will. Gelingt er nicht, wie er beabsichtigt ist, dann verbessert man ihn nur im **Ansatz** (Kopf) so lange, bis die richtige Klangfarbe erscheint. Die sich dabei vollziehenden organischen Funktionen kommen garnicht zum Bewußtsein, weil sie körperlich nicht fühlbar werden. (Ideo- oder Tonsinnmotorik).

Aus diesem Grunde kann auch der gute Natursänger nicht sagen, wie er es macht, daß sein Ton so selbstverständlich und gut klingt. Er hat die Aufmerksamkeit und dadurch den Singewillen nie auf irgendwelche Organteile gerichtet, sondern lediglich **auf das Klingen des Kopfvokal-Ansatztones.**

Dieses Nicht**wissen** um die Technik birgt einen Vorteil, aber auch einen großen Nachteil in sich. Der Vorteil liegt darin, daß die Organfunktionen immer von der Tonvorstellung her gelenkt werden (rein tonsinnmotorisch) und daß der Sänger davor bewahrt bleibt, bewußt-motorisch irgend welche Organe zu bestimmten Arbeitsleistungen anzutreiben. **Nachteilig aber** ist es, weil ein solcher Natursänger fast nie zur größt-

möglichsten **Ausnutzung** des Kopfschalles gelangt und die Tongebung über das mf und f nicht hinauskommt. Der feinhörige Sänger wagt keine kräftigere Tonsteigerung, weil er dabei meist sofort Spannungen und Engen im Organ fühlt und an diesen erkennt, daß seine Tongebung nicht mehr, wie gewöhnt, mühelos und natürlich abläuft. Er verzichtet daher lieber auf den großen Ton und singt nur mittelstark. Manchmal werden solche Sänger von irgend einem Gönner entdeckt. Der leichte Fluß des Tones und das schwebende Klingen bezaubern jedes Ohr. Unter großen Versprechungen teilt man dann den Neuling irgend einem Kapellmeister zu, der sofort mit ihm Partien studiert. Da reicht dann meist die natürliche und gesunde Tongebung nicht aus. Der Sänger wird zur Dramatik und damit zu größerer Tonkraft angespornt. Die Darstellung auf der Bühne verlangt das so. Der Kapellmeister fordert es also mit Recht. Aber er kann nicht sagen, wie es der junge Sänger mit seiner Stimme ausführen soll. Regelmäßig wird in einem solchen Falle zur Steigerung des atemmäßigen Singe**antriebes** gegriffen. Dadurch lenkt man sofort die Singeaufmerksamkeit vom „Hören" weg — und auf die Atemtätigkeit hin. Das ist dann schon der erste Schritt zu einer bewußten Funktionsarbeit und zur Zerstörung der bis dahin weich und natürlich gebildeten Vokalformen (siehe Seite 27). Schon nach kurzer Zeit beginnt die Stimme **fest** und hart zu werden. Nach wenigen Jahren ist sie dann eng und für den Sänger oder Schauspielerberuf unbrauchbar. Das Schicksal des Künstlers ist damit besiegelt.

Heinrich Schlusnus verließ seinen ersten Gesanglehrer, weil durch dessen Singeanweisungen die natürliche Stimmgebung in harte Funktionen abirrte. Schlusnus merkte das rechtzeitig und verhinderte so, daß er, wie viele andere Sänger, das Opfer einer falschen Stimmtechnik wurde.

Ist durch eine solche funktionelle Verirrung nun die Laufbahn des Stimmkünstlers für immer zerstört? — Nein!

Es gibt **einen** Weg, der die Stimme wieder herstellt. Er beruht darauf, **den Singewillen aus den funktionellen und atemmäßigen Irrungen langsam wieder zu befreien!**

Das ist nur möglich, wenn **das Hören auf den Kopfvokalansatz wieder in den Vordergrund** des Tonsinnes gehoben wird. Der Studierende muß erneut lernen, den ganzen Singevorgang allein vom Kopfton-Ansatz her zu orientieren. **Jeder Ton muß stets mit dem Kopfvokal vorsichtig begonnen werden.** Nur das **Ohr** darf als **einziger, bewußt** beteiligter Sinn über diesen Tonansatz die Aufsicht übernehmen. Das Singen und Sprechen muß stets mit dem **Hinhören** auf den Kopf-Ansatzvokal **beginnen!**

Nur dadurch, daß das stimmtechnische Endziel sofort **ganz** und zwar **rein akustisch** (als Kopfton) angestrebt wird, **verliert der verirrte Stimmkünstler wieder nach und nach die organischen Funktionen aus dem Bewußtsein** und er kehrt zur ehemaligen, gewohnheitsmäßigen Tonsinnmotorik zurück. Dieses Zurückgehen auf die alte natürliche **Ansatztechnik ist für jede,** irgendwie verirrte Stimme alleroberste Notwendigkeit. Ohne diese Sicherung des **Tonanfangs** im Kopfhöhlenzentrum gibt es keine Ausweitung zum **Vollton.** Wenn auch anfangs der Kopfraumschall nur **ganz klein** ist, so besagt das garnichts. Die Hauptsache ist nur, nicht wieder in die alten Verstärkungsfehler zu verfallen und durch bewußt gesteigerten Luftauftrieb den Ton vergrößern zu wollen.

Es ist außerordentlich schwer, **diesem fast** immer geübten falschen Hilfsmittel aus dem **Wege** zu gehen, wenn das Ohr nicht als **treuer und rücksichtsloser** Wächter den Sitz des Vokals in **der Maske und** dessen frei schallende Resonanzen **ständig überprüft.** Um den **anfänglich stets zarten** Kopfton **kräftiger** zu machen, gibt es nur einen einzigen Weg: Die **Tonansatz**energie zu steigern! Der Wille, den Ton als **klaren Vokal** im Ansatz zu **beginnen,** zu singen **anfangen,** muß durch fleißiges Ueben **vollkommen sicher werden.** Steigern sich diese Sicherheit und die **Selbständigkeit** des kopfigen Beginnens, dann wird das **Tonvolumen ganz allein** größer und energischer. Die **Klangfarbe wird** strahlender und der Schall (**Reihe der Obertöne**) wird weiter und immer mehr entmaterialisiert.

Daher kann die echte Tonverstärkung nur über die Kräftigung des Kopfton-Ansatzes erreicht werden.

Während eines derartig geleiteten Uebens macht der Studierende in seinem Stimmorgan eine große Menge sehr interessanter akustischer **Erfahrungen.** Er erlebt bestimmte Vorgänge des **inneren Klingens** so deutlich, daß sie sich dem **Gehörssinn als ganz** deutliche Ton**farben** einprägen. **Er hat an diesen,** mit den Nerven der Ansatzstelle direkt „**schmeckbar**" werdenden **Ton**empfindungen schließlich so **große Freude,** daß er den energischen Tonansatz **zu gern immer wieder** übt. Es kommt dem Sänger oder **Sprecher so vor,** als ob nicht er selbst, sondern als ob **der Ansatz** übt. Das große schallende Klingen, die **Reinheit der Vokalfarbe** und die haargenau getroffene Tonhöhe **reizen** ihn zu immer neuen Versuchen. **Und das alles geschieht** ohne die geringste bewußt-organische **Anstrengung.**

Dieses Schwelgen im großen **Toninnen**schall führt leicht dazu, nun immer nur **forte, immer mit** großer Tonkraft zu singen. **Wegen der sie begleitenden** funktionellen Mühelosigkeit **ist das vollkommen** zu verstehen. Aber Stimmen, die **nur groß klingen,** wirken leicht langweilig. **Deshalb muß es Aufgabe des** Gesanglehrers sein, die Stimme **auch für den** zarten Ton gefügig zu machen.

Während also bei unserer **Technik der mf-** oder f-Ton allmählich **gewohnheitsmäßig wird, muß** man den p-Ton **absichtlich wollen. Man muß den** Ton bewußt zurücknehmen, **ihn gegen die Durchschnittsstärke** abschwächen.

Diese Kunst der Stimmbehandlung erfordert die ganze Aufmerksamkeit von Schüler und Lehrer. Denn die Tonbildungstechnik muß beim **echten** Piano **in derselben Art beibehalten werden wie sie beim Forte angewandt wird!** Der akustische Ablauf und die tonsinn-motorischen Organfunktionen bleiben genau dieselben, nur werden sie, **vom Ohr geleitet,** in ihren Verhältnissen zueinander **auf die p-Tongebung** abgestimmt. Der Vokal behält seinen **Sitz** in der Maske, die Kopfresonanzen sind **ständig** an der Führung, der kopfige Ansatz **ist die stetige Brücke** von einem Ton zum anderen. Das **trifft besonders zu, wenn** es gilt vom f zum p oder **umgekehrt hinüberzugehen.** Die ganze Energiedosierung **spielt sich bewußt** nur im **Ansatz** ab und wird **von diesem her auf** den ganzen übrigen Stimmorganismus **übertragen.** Das Hören darf dabei nie vom **Kopfvokal ablassen.** Nur wenn alle Stimmfunktionen des **Forte auch beim Piano** gewahrt werden (natürlich in **kleineren Kraftmengen!**), bleibt auch der leise **Ton tragfähig** und ist im großen Raum weithin deutlich zu **hören. Trotz** des leisen Klingens darf die **Klarheit** und die **kernige Geschlossenheit** des Kopfvokales **nicht getrübt werden.** Denn **sie** sind ja — auf den Klangfarben der Obertöne beruhend — das Merkmal des **echten** Pianosingens.

Falsch ist es, das Piano dadurch zu erzwingen, daß man **entweder den Forteton durch** aktives Mundschließen abdämmt **oder durch** Aufgeben des guten energischen Stimmbandeinsatzes die Glottis (Stimmritze) weit öffnet, **damit sich die** aufwärts strömende Luftmenge **vergrößert. Die Folge** wäre eine Verdünnung der Stimmband-**Klangschwingungen** und die Umstellung der guten **Vokalform** (Rachen-Mundraum) in die Hauchform. Diese **Arten** von **Abschwächung** des Tones treffen nicht nur die **Tonstärke** sondern auch die innere Klang**qualität des Tones.** Er wird dadurch matt, dünn und **energielos. Er ist kaum** wenige Meter deutlich zu hören und **ruft beim Publikum** ein Gefühl der Unzulänglichkeit **der Stimme hervor.** Denn man hat dabei das Empfinden, als ob das Organ des Sängers krank ist oder vor **Mattigkeit** auseinander fällt.

Der echte Pianoton dagegen ist ein in sich konzentriert und reizvoll unentwegt weiterspinnendes Klangleuchten, das seine Ursache in dem stets klar und rund erhaltenen **Vokal** hat. Ohne große Mühe können wir sogar auf den Schallplatten unserer führenden Sänger (Schlusnus, **Patzak,** Maria Müller usw.) deutlich hören, wie sie den Ton stets mit dem reinen Vokalklang **beginnen** und während der ganzen Tondauer, sei er laut oder leise, auch diesen klaren Vokal beibehalten. Sänger, die den **Vokal** vernachlässigen oder ihn in gemischte unklare Farben umbiegen, büßen dadurch sofort **einen großen Teil des Idealtontimbres** ein und **verfallen sehr leicht in falsche Tonbildungshilfen** (Luftauftrieb, **Funktionen zu stark**).

Es muß also im Gegensatz zum zersplitternden Mundvokal einen Weg geben, den Vokalklang besonders klar und tonfördernd zu gestalten. Die wirklich guten Stimmen haben immer eine klare **Vokalklangfarbe. Ein solcher Vokal stellt den Kern des ganzen Tones dar.** Zwischen dem Kopfvokal und der Kopfresonanz herrschen engste Beziehungen.

Es läßt sich an vorgesungenen Beispielen **leicht** klar machen, daß ein Vokal, der sich im **Mund-** oder Rachenraum klingend auslebt, immer einen großen Teil seiner Leuchtkraft und Klarheit einbüßt. Er klingt flach, hohl, dumpf, plärrig usw., je nachdem, an welcher Stelle dieser Räume er anschlägt oder gefesselt bleibt. Diese organischen Beiklänge machen einen solchen Vokal für den Gesangston unbrauchbar. Der flache, blecherne Klang mit seiner Unbeständigkeit gefällt auch dem Laien nicht. Das wissen die Mundvokaltöner sehr genau und sie versuchen diesen fürchterlichen Fehler dadurch abzustellen, daß sie den Mundraum-Vokal-Ton „decken". Durch bewußt-aktives Hochwölben des Weichgaumens und der Gaumensegel sowie durch Heben des Zäpfchens, durch künstliches Weiten des Rachenraumes oder unsinniges Aufreißen des Mundes suchen sie dem Vokalton seine häßlichen Beifarben zu nehmen, ihn zu „runden". Daß sie dadurch an die Stelle des alten Fehlers nur einen neuen setzen und die falsche Klangfarbe nur gegen eine hohle austauschen, hören sie nicht. Wenn sie es wirklich merken, dann dürfen sie es dem Schüler nicht einmal sagen, weil sie keinen Weg kennen, den Fehler abzustellen. Wieviel solcher Stimmen stehen doch bereits im Beruf, auf den Bühnen, auf dem Podium! Sie sind fast alle dazu verdammt, die Masse jener Künstler zu bilden, die in wenigen Jahren abgesungen sind und sich dann unter schwersten Bedingungen einen bürgerlichen Beruf gründen müssen. Wer von ihnen aber aus dem eigenen Stimm**verfall** nicht einsehen will, **daß seine Technik falsch war** oder wer nicht den Mut oder das Glück hat, **ganz umzustudieren,** der ist sogar noch verbrecherisch genug, „Gesanglehrer" zu werden. Daß er dabei nur seine eigene Methodik, **an der er selber gescheitert ist,** nun noch für Geld und mit lügnerischem Schlagwortgefasel weiter verbreitet, ist ein so **ungeheuerlicher Betrug, daß dagegen einzuschreiten der Staat genau so verpflichtet wäre wie gegen den materiellen Diebstahl.** Man kann doch den Schüler nicht dafür büßen lassen, daß der Lehrer während seiner eigenen Ausbildung keinen besseren Unterricht gefunden hat und selbst das Opfer jenes **rein geschäftlichen** Unterrichtsbetriebes geworden ist. **Jeder Stimmlehrer muß sich doch für den künstlerischen Werdegang seines Schülers verantwortlich fühlen.** Er darf ihn nicht nur als Einnahmequelle betrachten.

Nicht jeder Studierende kann ein wirklich guter Sänger oder Sprecher werden. Denn darüber entscheidet nicht nur die Methode sondern sehr gewichtig auch die persönliche, musikalische und künstlerische Veranlagung des Zöglings. Man muß sich immer klar vor Augen halten, daß der öffentlich auftretende Sänger

oder Sprecher in der **entscheidenden** Stunde **ganz allein auf sich selbst** angewiesen ist und eben nur durch seine eigenen Kräfte und Fähigkeiten wirken kann. Die Persönlichkeit und die Sicherheit in der stimmlichen Technik geben für den Erfolg stets den Ausschlag. Wo dieses **innere** Krafttum fehlt, da vermag auch der beste Lehrer kein, das ganze Leben durchhaltende Können zu entwickeln. **Es läßt sich zwar jede gesunde Stimme zu einer beruflichen Auswertung schulen,** welchen Rang aber der Künstler einnimmt, das hängt ganz von der Leidenschaft ab, mit der er seiner Lebensbestimmung verfallen ist. Denn das künstlerische und stimmtechnische Können ist kein ein für allemal fest erworbenes Besitztum sondern es will ständig neu erarbeitet und erkämpft sein. Das sollten sich besonders diejenigen merken, die als leicht entflammbare Idealisten oder rein vom Standpunkt des Geldverdienens zur Kunst kommen. Darum wird ein ehrlicher und guter Stimmbildner einen Schüler nicht früher herausstellen und in den öffentlichen Kunstbetrieb entlassen, als bis sich der Studierende wirklich das Rüstzeug zu seinem verantwortungsvollen Beruf erworben hat. Diese Ehrlichkeit erfordert seitens des Pädagogen viel Charakter und oft Verzicht auf geschäftliche Vorteile. Denn das Dilettantentum und die Masse der Stimmbildner denken darüber ganz oberflächlich.

Dieser von Generation auf Generation vererbte Mißstand ist daran Schuld, daß unsere Stimmkultur heute einen solchen Tiefstand einnimmt. Würde man sich mit der rein äußerlichen Aktiv-Motorik nicht soviel über die klanglichen Unzulänglichkeiten des Tones hinweglügen, dann gäbe es auch nicht so viel vergebliches Stimmstudium.

Gerade das Problem des „Deckens" ist dafür ein besonders deutliches Beispiel. Das **richtige** Decken ist akustisch wie technisch ganz anderer Natur als das oben beschriebene. Seine nähere Betrachtung und Praxis führt uns wieder zur reinen Tonsinnmotorik und zu der Erscheinung der klanglichen Ausweitung des Kopfvokales in den Kopfhöhlen (Schall und Resonanzen).

Ich erwähnte bereits früher, daß der Mundvokalklang als Gesangs- oder Sprechton nicht brauchbar ist. Ebensowenig ist auch der Vokal des Mund-Rachenraumes wegen seiner zu geringen Leuchtkraft und Klarheit als **Kern** des Idealtones verwendbar. Es muß also ein Mittel geben, den Mundvokal zu überwinden und die Vokalfarbe vollklingend zu machen. Das Mittel hierzu beruht allein auf der **„richtigen Deckung"** des Vokals! Sie vollzieht sich nicht im Mundraum sondern in dem **Nasenschallraum** und dem ihm angegliederten Kopfhöhlensystem (Stirn-, Siebbein-, Keilbein-Kieferhöhlen). Die **richtige** Deckung liegt also eine Etappe höher als die falsche Deckung. Sie ist nichts weiter als ein volles akustisches Auslebenlassen der Vokalfarbe in den Kopfschallhöhlen. Sie beruht darauf, **daß der Vokal garnicht in seiner Form, dem Mund-Rachenraum klingend anfsteht sondern infolge sparsamster Mundarbeit sofort daraus frei kommt und in den Nasenschallraum gelangt.** Weil die Vokalfarbe damit ihren Sitz in **festen, knochenwandigen Räumen** bekommt, ist es nicht schwer zu erkennen, warum durch diese Erscheinung die Vokalfarbe leuchtend-metallisch, klar, stetig, schallend ausgeweitet und **rund** wird. Wir kamen also nicht nur stimmtechnisch sondern auch rein klanglich zu der Notwendigkeit des **Kopfvokals.** Er ist in Wirklichkeit nichts anderes als das „richtige kopfresonatorische Decken" der Vokalfarbe.

Dieses Decken beruht **physiologisch und physikalisch** auf einer ganz einfachen Erscheinung: Die vom Kehlraum her aufsteigenden Stimmbandklang-Schwingungen streifen hinten im Rachenraum an der **Vokalform** (Mundraum) vorbei, wecken in ihr die **Vokalklang**farbe. In der, durch die Kehl-Rachen-Nasenräume festgelegten vertikalen Richtung weiter wirkend, reißt der primäre Schwingungsstrom des **Stimmbandklanges** aus dem Munde die Vokalklangschwingungen (die als reine Raumluftschwingungen viel schwächer sind als die Materialschwingungen der Stimmbänder) mit sich nach oben in den Nasenschallraum hinein. Der Weg führt hinter dem gesenkten Zäpfchen empor. In der **höchsten** Stelle des Nasenraumes, der Nasenraumkuppel, **stoßen** diese vorher bereits vereinten Schwingungsarten auf die harte Knochenwand. Es ist dieselbe Stelle, die wir früher als Kopfhöhlenzentrum, als Ansatzstelle (der Italiener sagt Maske) bezeichneten. **Erst durch die Vereinigung des Kopfvokalklanges mit den in diesem Zentrum zusammenlaufenden Kopfresonanzen entsteht der echte Kopfton.** Ihm müssen zunächst alle pädagogischen Bemühungen gewidmet sein. Eine **Methodik,** die dies nicht tut, kommt nie zum Idealton und gibt nie ein festes Wissensfundament und nie Stimmsicherheit.

Zwar ist diese Notwendigkeit bekannt und man bemüht sich auch — leider in der Regel **bewußt-funktionell** — den Mundton hinter dem Zäpfchen entlang in den Nasenschallraum **hinaufzutreiben.** Man versucht, durch übersteigerten Luftaufwand soviel klingenden **Luftstrom** zu erzeugen, daß wenigstens ein Teil davon nicht zum Munde hinaus sondern in den Nasenraum gelangt. Oft verkleinert man zu diesem Zwecke noch künstlich die vordere Mundöffnung durch bewußtes Engstellen der Lippen und verhindert wenigstens dadurch etwas, daß die Klangluft und damit der ganze Ton in den Außenraum abfließt. Eine derartige Methodik ist ein nur vorübergehend wirkendes Hilfsmittel, das alle bewußt-aktiven und daher stimmvernichtenden Funktionsfehler in sich trägt.

Wir werden später noch sehen, daß es sich bei der Schulung des Idealtones überhaupt nicht um bewußte Stimm**antriebs**arbeit sondern um eine **Kopfansatz**arbeit handelt. Der Wille zu singen oder zu sprechen darf weder auf den Atem noch auf irgend ein Organ gerichtet sein, sondern **muß lediglich** und immer zuerst in einer **deutlichen Vorstellung** des richtigen **Kopftones** bestehen. Nur dadurch können nach und nach die falschen Aktivfunktionen in Fortfall kommen, vergessen werden und der Organismus lernt, sich wieder willig dem feinen Impuls des Tonsinnes unterzuordnen. Das trifft aber nur zu, wenn die Tonvorstellung auch **stark** genug ist. Dabei spielt dann das **nachgiebige Anpassen** der Räume des Stimmorgans an das innentanglliche Verlangen und die akustischen Notwendigkeiten die bedeutendste Rolle. Denn mit dem Schallen des Vokals im Nasenraum und mit dem Wachwerden der Resonanzen in den anderen Kopfhöhlen ist der **Vollton** noch längst nicht erreicht. Er muß noch durch die **Unterresonanzen** des Brustraumes seine letzte, fundamentale Ausweitung erhalten. Können wir den Kopfvokal im Hinblick auf seine **Klangkonzentration** als den **Tonkern** bezeichnen, so bedeutet das Schallvolumen der Brust für den Ton die Volumen bildende, ihn massemäßig ausweitende Kraftquelle. Sie kann sich dann erst richtig bilden, wenn die vorher beschriebenen Tonentwickelungsstufen einwandfrei durchlaufen sind und die **Kopfresonanzen** den **Kopfvokal** zum energischen Kopf**ton** gesteigert haben. Diese Brustbasis ist also eine rein **resonatorische** Erscheinung, d. h. nur akustischer und daher organisch **Raum gebender** Natur. Man kann die Brustresonanz nicht durch bewußte Aktivfunktionen „machen" oder „stellen", sondern vermag ihr nur durch begünstigende, nachgebende **Raumgewährung** eine möglichst wirksame akustische Ausweitung zu verschaffen. **Deshalb ist die Kraft und Sicherheit der „Unterresonanz" vollkommen abhängig von der Beherrschung des Kopfvokalansatzes.** Im Studium entwickelt sich sich logisch von selbst mit der Sicherheit des Kopftones und dem Wegbleiben aller überflüssigen rückwärtigen Organarbeit des Halses und des Mundes.

Der **physikalische Vorgang der Unterresonanz** ist folgender: Die **starken Schwingungen,** die der Kopfvokal (bestehend aus Stimmbandklangschwingungen, Vokalfarbe und Nasenraumschall) zusammen mit den Oberresonanzen der Kopfhöhlen auslöst, suchen sich natürlich nicht nur in den Kopfräumen auszubreiten, sondern sie schlagen auch durch den freien und weiten Rachen- und Kehlraum nach unten in die Brust hinab. Das wird umso leichter vor sich gehen, je weniger die Tonbildungsluft im Ansatzrohr hinaufgetrieben wird und je genauer der Stimmklang seine, für ihn nur unbedingt notwendige Luftmenge gefunden hat. In der Brust finden die Kopftonschwingungen innerhalb der Millionen luftgeweiteten Lungenbläschen ein großes Ausbreitungsfeld. Das trifft besonders für die breite, untere Lungenbasis zu, die durch das nachgiebige Zwerchfell besonders leicht dehnbar und luftaufnahmefähig ist. Die ganz langsam aufsteigende Luft wird also zur Trägerin der außerordentlich schnellen **Schwingungen des Kopftones, sodaß dieser gleichsam „tiefgreifend" in den Brustraum hinableuchtet.** In dem unbewußten, rein tonsinnlichen Bestreben, das Brustklangvolumen zu fördern, weitet sich, wohliges Volumen bildend, der Brustkorb, senkt und spannt sich das Zwerchfell. Beim richtigen Unterresonanz-**Tiefgriff** (der wohlbemerkt nicht bewußt-funktionell erzeugt werden kann) gerät, wie Dr. Bruns nachwies, schließlich sogar das Zwerchfell selbst in Schwingungen. Die Klangergebnisse der Brust müssen, wie alle resonatorischen Erscheinungen, stets **secundärer** Art bleiben, wenn nicht die dadurch hervorgebrachten Klangfarben im Ton **übermäßig** herrschend sein sollen. Der Idealton darf aber nie **einen** Organteil als mitklingend besonders erkennen lassen. Sonst verliert der Ton sein rein akustisches, entmaterialisiertes Timbre. Hervorgerufen wird dieser Fehler nur durch zu starke Mitarbeit weichorganischer Körperteile (Muskulatur, Bänder, Häute) des Stimminstrumentes. Knochen oder knöcherne Schallräume wirken nie störend sondern für den Ton nur charakterbestimmend. Da diese Räume bei jedem Menschen in anderen proportionalen Verhältnissen vorhanden sind, gibt es, auch wenn die gleiche Tonbildungstechnik angewandt wird, nie zwei gleichartige Stimmen.

Es ist vielleicht garnicht aufgefallen, daß ich bei den akustischen Erscheinungen des Brustraumes immer nur von „Klang" sprach und nicht von „Ton". Das hat seine Erklärung darin, daß ich eben diese Brustklangfarben nur als eine **letzte ergänzende Beigabe** zu dem im Ansatz ständig klingend bleibenden vokalen Kopfton betrachte. Ein Beispiel soll dies erläutern: Bei der Violine entsteht durch das Anstreichen der Saitenton. Er entspricht beim Sänger dem Kopfansatzton. Beide sind aber noch nicht vollwertig. Denn dem Geigenton steht zur unterresonatorischen Ausweitung noch der große hohle Violinkörper, dem Sänger für den Kopfton der weite Brustraum zur Verfügung. Würde man dem Streichinstrument diesen unteren Raumkörper nehmen und die Saite nur über einen dünnen Holzstab spannen, dann wäre der durch das Anstreichen der Saite erzeugte Ton, wie beim Monochord, nur leise und dünn. Er wäre für das Musizieren in unserem heutigen Sinne nicht brauchbar. Deshalb erweitert man das Saitenhaltegestell unten zu einem akustisch möglichst günstigen Schallraum. In ihn strahlen die Saitenschwingungen hinein. In ihm vergrößern, weiten und runden sie sich. Alle Wandungen des Schallkörpers schwingen mit und vergrößern so den Saitenton um ein Vielfaches.

Wir wissen aus der Geschichte der Geigenbaukunst, daß das Geheimnis dieser unterresonatorischen Tonsteigerung sowohl in der Form des Geigenkörpers wie auch in der Schwingungsfähigkeit des Materials beruht, das zu den Wandungen verwendet wird. Auch bei der Violine nennt man den Ton erst dann **Vollton,** wenn sich die Saitenschwingungen mit der Unterresonanz eng gepaart haben und das akustische Ergebnis groß, rund und voll klingt.

Die gleiche Erscheinung, die Abwärtswirkung von Primärschwingungen (Materialklang) hat man auch im Stimminstrument. Denn die durch die Singeluft an den Stimmbandrändern erzeugten Klangschwingungen setzen sich selbstverständlich auch **direkt**, ohne den vorher beschriebenen Umweg der Kopftonerzeugung einzuhalten, in den Brustraum hinein fort. Aber für den Idealton kann dieser Vorgang der unmittelbaren Unterresonanz nicht in Frage kommen, weil dann der ganze Komplex der Vokalfarbe und die Obertonskala der Kopfhöhlen vollkommen untergeordnet blieben und bei weitem nicht voll ausgenützt würden. Nur der **Kopfton** kann vermöge des festen Kopfhöhlengerüstes **stetiges und führendes Element** des Stimmtones sein, wie bei der Violine der Saitenton. Die Brustresonanz darf erst durch die **Gesamtenergie aller kopfigen Obertonkräfte** entfacht werden. Sie muß als **secundäres** Klanggebilde dem darüber entwickelten Kopfton nur eine unterklangliche Volumenbasis werden ohne selbst aber die Führung des Tönens zu übernehmen.

Genau so ist es auch bei der Wirksamkeit der Schallkräfte im Geigenkörper. Auch er wirkt nur secundär mit. Ein einfacher Versuch bestätigt das: Wenn man einem Geiger während des Spielens plötzlich mit beiden Händen den Violinkörper festhält, und dadurch dessen Mitschwingung behindert, dann verliert der Ton sofort seine Leuchtkraft und Größe. Er klingt matt und stumpf, obwohl die Saitenschwingungen in ihrer Güte unverändert bleiben. Deshalb ist auch der gute Geiger stets darauf bedacht, mit seiner Griffhand das Mitschwingen des Violinkörpers möglichst wenig zu beeinflußen und ihm ausgiebigste Schwingungsfreiheit zu gewähren. Die Kinnhalter dienen ja in erster Linie dazu, möglichst wenig Geigenwandung mit dem Kinn und Schlüsselbein in schwingungshemmende Berührung zu bringen.

Dieses Freigeben und Begünstigen der besten akustischen Tonentwickelung kann natürlich **nur über den Tonsinn**, über das Hören gefunden werden. Es ist dabei viel Ueben und feinstes Vergleichen der zustande kommenden Klangvolumina nötig, um den Körper und die Funktionen rein tonsinnmotorisch zu veranlassen, sich dem für gut befundenen Klangfarben**verlangen** willig anzupassen. Dabei handelt es sich wieder hauptsächlich um ein loses **Nachgeben** und **Raum**bilden, nie aber um ein aktiv-bewußtes Stellen oder Spannen.

Die **innere Klangerfahrung**, die nur am eigenen Idealton erworben werden kann, wird mit der Zeit zum eigentlichen **Können** des Stimmkünstlers. Es beruht nur auf innigstem Verein von Hören und organisch unbewußter Tonsinnmotorik. Nie auf absichtlichem Muskel- oder Atemtraining.

Diese echte Unter- oder Brustresonanz unterscheidet sich in ihrer Entstehung und Wirkung sehr wesentlich von dem **(falschen) Brustton**.

Gerade wir Deutschen verwenden ihn besonders ausgiebig. Bei tiefen Bässen finden wir ihn fast regelmäßig. Wir nennen solche Stimmen im Gesangsvereinsjargon „Bierbässe" und bezeichnen damit solche Sänger, deren Stimme sehr tief und brustig-hohl klingt. (Strohbässe). Die dabei angewandte Stimmtechnik ist natürlich völlig dilettantisch.

Der falsche Brustton wirkt in der Nähe ziemlich groß und dick. Er klingt aber in der Ferne zerfallen und ausdruckslos. Auch besitzen solche Stimmen nie Höhe und nie deutliche Vokalfarbenkerne. Längeres Singen in dieser Art hat fast immer völlige Heiserkeit zur Folge. Für Berufssänger ist solche Tongebung unbrauchbar, weil durch sie in kurzer Zeit die Stimme gurgelnd oder rasselnd wird und alle Klangkonzentration verliert. Trotzdem pflegen gerade Theaterkapellmeister von den Sängern dieses falsche Brustfundament zu verlangen. Solche **Musiker** wissen ja in der Regel nichts von den Erfordernissen einer gesunden Gesangstechnik. Während sie aber bei keinem Orchesterinstrument einen völlig unnatürlich gefärbten Ton zulassen würden (kratzenden Geigenton, überschlagenden Hornton, plärrenden Klarinettenton usw.), veranlassen sie die Bühnensänger fast regelmäßig zu ganz falscher, die Stimme unbedingt vernichtender Tongebung, nur weil das einstweilige Klangprodukt gewissen „darstellerischen" Tonfarben (Rollencharakter) nicht ganz entspricht. Als ob einunddasselbe Instrument auf naturgesetzlichem Wege, ohne Schaden zu nehmen ganz widersprechende Toncharakterfarben hervorbringen könnte.

Man muß an den Bühnen endlich mit jener **Raubbautaktik** an den Stimmen aufhören. Man darf nicht nur Stimmorgane engagieren und diese einfach entlassen, wenn sie durch die völlig unsängerischen Anweisungen und durch die sinnlosen Ansprüche nur ehrgeiziger Kapellmeister zerstört worden sind. Jeder Chor- oder Solistendirigent sollte unbedingt auch einmal praktische Stimmbildung getrieben haben. Dann würde er einsehen, daß die Stimme des Sängers nicht ein totes Instrument ist sondern ein Tonbildungs**organ** mit ganz eigenen physischen und akustischen Gesetzmäßigkeiten.

Warum sind die Opernsänger hinsichtlich der Stimmtechnik so oft ganz unfähigen Orchesterleitern ausgeliefert? Soll stets nur der „Theatereffekt" im Vordergrunde stehen? Nicht auch einmal der Sänger als Stimmträger und rein **tonlicher** Darsteller? Wir rechnen heute an der Oper mit einem Stimmenverschleiß von 65 bis 70 Prozent. Warum verpflichtet man denn Stimmen, die schon beim Probesingen alle Merkmale einer falschen Technik in sich tragen? Hören denn die maßgebenden Persönlichkeiten nicht die Kennzeichen wahrhaft entwickelungsfähiger Stimmen? Von Anfängern wird der **große** Ton fast immer mit falschen organischen Hilfen zustande gebracht. Darum sollte man solche, nur bluffende Sänger überhaupt nicht verpflichten. Denn sie sind in wenigen Jahren bestimmt abgesungen. Mittelgroße Stimmen dagegen, deren Ton leicht und schwebend ist und deren Vokalklang in der **Maske sitzt, werden** sich immer aufwärts entwickeln, **wenn die stimmliche Vorsicht** auf einem Wissen um die wahre **Kunst des Singens** beruht. Das sollte man besonders bei den jetzt üblichen Prüfungen für Bühnensänger beachten.

Aber noch ein gewichtiges Mahnwort an die Opernsänger selbst.

Wie oft kommt es doch vor, daß dem Sänger jede **selbständige Darstellung seiner Rolle** abgeht! Er ist wirklich wegen Mangels an eigener **künstlerischer** Gestaltung meist vollkommen auf die Anweisungen des Regisseurs oder auf die mitreißende Stabführung des Kapellmeisters angewiesen. Ein solcher Nur-Stimmträger ist eben kein **Gestalter**, keine **Persönlichkeit** und hat auf der Bühne nichts zu suchen. Ein guter Opernsänger kann während der Proben mit dem Orchesterleiter die dramatische Durchführung der **Gesangscantilene** bis ins Einzelne herausarbeiten und festlegen. Dabei wird auf die stimmlichen Möglichkeiten weitgehendst Rücksicht genommen werden müssen. Ausschlaggebend bleibt immer, daß dann bei der Vorstellung der Sänger in den ihm zufallenden Szenen auch die **Führung** übernimmt und in der **vereinbarten Weise selbständig die dramatische Gestaltung,** aber ganz **aus den Klanggesetzen des Singens** heraus vornimmt. Der Kapellmeister braucht dann mit dem Orchester nur mitzugehen. Der Schwerpunkt der gesangsmusikalischen Ausdeutung muß also immer beim **Sänger** liegen, nicht beim Kapellmeister. Denn der Sänger ist doch eben der **Darsteller**, der durch seine Person immer im Vordergrund stehen soll.

Um solchen Bühnenforderungen aber zu genügen, dazu sind sehr hohe persönliche, musikalische und künstlerische Fähigkeiten notwendig. Eine schöne Stimme allein reicht nicht dazu aus, um ein Bühnenkünstler zu sein.

So lange der Sänger die obigen Forderungen nicht erfüllt, wird er sich immer in die gefährliche Abhängigkeit der Kapellmeister begeben müssen.

Wir kamen auf diese Betrachtungen durch den so weit verbreiteten **falschen Brustton.** Wie kommt er nun zustande? Hat er wirklich eine andere technische und klangliche Struktur als die **echte Brust-Resonanz?**

Die Bezeichnungen deuten schon auf die Hauptmerkmale hin. Resonanz ist immer etwas **Secundäres** und macht nur einen **Teil** des Gesamttones aus. Der Name „**Brustton**" aber bezeichnet ein abgeschlossenes Ganzes, ein **fertiges** Stimmprodukt. Er ist ein Gesangston, der hauptsächlich in der Brust klingt, nur dort beheimatet ist. Allein das Ohr vermag hierbei den Schiedsrichter über gut und schlecht zu spielen. Wir können bei solchen Brusttonsängern deutlich hören, wie sie den Ton **bewußt** in den Brustraum hinablenken und diesen mit Klang füllen. Deshalb verleiht dieser große Klangkörper dem Ton auch seine dunkle, hohle und massige Klangfarbe. Im Gegensatz zum Kopfvokalton erscheint das falsche Brusttonvolumen in der **Nähe** besonders groß. Man vermißt bei ihm aber die Leuchtkraft, die Geschlossenheit (Rundung) und die flare Fernwirkung. Der Brustton klingt immer roh und fast immer etwas zu tief. Er ist sehr schwer beweglich. Bei Läufen muß er immer von unten durch Atemnachtrieb stoßweise angetrieben werden. Dadurch verliert der Lauf natürlich seine Legatolinie. (Siehe Ultraphonplatten Nr. A 118 Uralkosaken: Kopfbariton und Brustbariton).

Wenn wir aber noch genauer hinhören, dann können wir auch die akustische Gesetzmäßigkeit des falschen Brusttones feststellen. **Vernehmen wir beim Kopfton ständig die Vokalfarbe im Maskenansatz (höchste Kuppel des Nasenschallraumes), so finden wir beim Brustton den Vokalklang nur im Brust- und im Mundraum wieder.** Dieses bewußte Absinkenlassen der Vokalklang- und Stimmbandklang-Schwingungen in den Brustkorb hat natürlich organisch zur Voraussetzung, daß der Stimmlippenspalt (Glottis) und der Rachen-Kehlraum viel weiter geöffnet sind, als es der gesunde, energische Stimmbandklang zuläßt. Bei der Brusttontechnik ist also schon der **Primärklang** entartet. Damit macht sich naturgemäß sehr bald ein großer Atemmangel bemerkbar. Der Brustton verbraucht viel zu viel Atem. Er geht zum größten Teil als Rohluft dem Sänger verloren. Die dadurch eintretende Stimmbandklang-Schwäche sucht der Singende meist durch stärkeren Luftnachtrieb zu beheben. Da sich aber die **Luft** stets den kürzesten Weg nach außen sucht (Schwingungen dagegen wollen sich immer in den nächsten Höhlen ausbreiten!), so geht mit diesem aufwärts getriebenen Luftstrom natürlich auch der Ton zum Munde hinaus. Die Ton**substanz** entgleitet damit haltlos dem Stimminstrument und den Oberton bildenden Kopfschallhöhlen. Der Sänger wird unsicher. Er fängt an, **Funktionen zu denken**, statt den **Kopfvokal** zu **belauschen**. Damit ist dann der Stimmverfall bereits angebahnt.

Sehr bald stellt sich eine Ungenauigkeit in der Tonhöhe ein. Bald folgt das Tremolieren. Denn die Stimmbänder können nicht zweien Herren zugleich dienen. Sie können sich nicht zum Durchlassen einer großen Luftmenge weit öffnen und zugleich einen energischen Glottisschluß bilden. So kommen nach und nach viele funktionelle Fehler zusammen. Der Ton wird schließlich hauchig und matt, weil er nirgends einen Anlehnungs- oder Anschlagspunkt findet. Der Sänger verliert vollkommen die Herrschaft über seine Stimme.

Der akustische Grund für einen solchen Tonverfall liegt aber darin, **daß beim reinen Brustton der Schall und die Oberresonanzen des Kopfes völlig unausgenützt bleiben.** Der Kopfton, mit seinen, die Höhe des Tones so sicher machenden Obertonschwingungen tritt überhaupt nicht in Erscheinung. Gerade die knochenwandigen Harthöhlen des Stimminstrumentes mit ihrem energischen **Innenklingen** werden völlig übergangen. Diesen Mangel vermögen keine noch so weit gestellten **weich-**

wandigen Räume auszugleichen. Die Klangenergie, die Leuchtkraft und das Gefühl, den Ton sicher bei sich zu haben, können nur die Räume oberhalb des Gaumens gewährleisten. Keine andere Technik vermag diese rein anatomisch-physikalischen Grundgesetze zu erfüllen.

Leider finden wir den falschen Brustton gerade in Deutschland besonders stark verbreitet. Ueberhaupt beruhen die meisten Stimmfehler auf dem Nichterklingenlassen der Vokalfarbe im Nasenschallraum. Wo wirklich gute Stimmen der falschen Brusttontechnik von Natur aus noch nicht erlegen sind, da sorgen unwissende private und Schulgesangslehrkräfte dafür, daß auch der letzte Rest von kopfiger Tonfundierung verschwindet. Gerade bei Kindern finden wir so oft noch diese echte Singebegabung und gerade an ihnen werden stimmlich die größten Verbrechen begangen. Schullehrer, die bei mir die Ansatztechnik lernten, bestätigten mir das immer wieder.

In diesem Kapitel behandelte ich die einzelnen Etappen der **akustischen Tonentstehung.** Auch gab ich zugleich kurze Erklärungen über die funktionellen Stimmverirrungen. Immer aber hielt ich mich dabei an die **akustischen** Vorgänge. Funktionen nannte ich nur, wenn sie mit **Stimmfehlern** in Beziehung standen. Die Ausführlichkeit, die mich oft dazu zwang, auch Nebenerscheinungen kurzen Raum zu gewähren, mag vielleicht den Gedanken aufkommen lassen, daß die Entstehung des Idealtones sich **zeitlich** wirklich in der Reihenfolge abwickelt, wie ich es beschrieb. Wer aber einigermaßen in der Akustik bewandert ist, der wird sofort erkannt haben, daß bei der Kürze des Stimmapparates (vom Zwerchfell bis zur Stirnhöhle etwa $^1/_2$ Meter) und bei der großen Geschwindigkeit der von ihm erzeugten Tonschwingungen **das beschriebene Nacheinander der Etappen** natürlich garnicht in Erscheinung tritt. Klanglich und funktionell erfolgen sie für den Sänger oder Sprecher wie für den Zuhörer stets **alle gleichzeitig.** Die einzelnen Raumfarben (Kehlkopf-Kehl-Rachen-Mund-Nasen- Stirn-Siebbein-Keilbein-Kiefer- und Brusthöhlenschwingungen) aller Etappen treten im Vollton stets in **gleichzeitiger** engster Vereinigung auf. Sie sind vom geübten Ohr als ganz bestimmte Timbreerscheinungen festzustellen. Der Idealton hat **alle** Klangfarbenschwingungen vom ersten Aufleuchten an in sich. Man hat den Eindruck, als ob zwischen Zwerchfell und Ansatzstelle eine einheitliche, ein Ganzes bildende Tonsäule steht. **Wenn ich trotzdem die Etappen in ihren Wirksamkeiten einzeln beschrieben habe, so** geschah das **aus rein pädagogischen** Gründen. Denn für das Stimm**studium** ist es von **ausschlaggebender** Bedeutung, die Fehler einzeln genau zu wissen und die Maßnahmen zu kennen, die Mängel zu beseitigen.

Die enge Verbundenheit meiner Betrachtungen mit dem **lebendigen Ton** und seinen **akustischen** Grundbedingungen zieht stets das geschulte Ohr für alle funktionellen Vorgänge als obersten Schiedsrichter heran. Nicht das **Wissen** und das **Denken** entscheidet, sondern das **Hören!**

Ein Schüler, der in seiner Stimmübung den von mir aufgezeigten Stufenweg genau einhält, wird sehr bald durch eigene innere Klangerfahrungen feststellen, daß die Entwickelung seiner Stimme tatsächlich nur dann stetig fortschreitet, wenn er sich die einzelnen Schwingungskomplexe sorgfältig in der Reihenfolge meiner Etappen erobert. Jede der von mir **angegebenen** Entwickelungsstufen (Vokalklangfarbe-Kopfvokal-Kopfton-Brustresonanz) ergibt sich als klangliches Entwickelungsergebnis immer erst dann in ihrem besten Gütegrade, wenn die vorhergegangene Stufe **wirklich einwandfrei** beherrscht wird. Es gibt also keine unlogischen und damit auch keine unnatürlichen Tricks oder gar Geheimnisse in der wahren Stimmpädagogik. **Es muß sich jeder durch ehrliche Arbeit seine eigenen Klangerfahrungen erkämpfen.** Erst an ihnen vermag sich das Ohr mit der Zeit so sicher und scharf zu schulen, daß der Tonsinn zu einer klaren Vorstellung und Beurteilung des Idealtontimbres kommen kann. Erst wenn dies geschehen und wenn das Tonsinnen richtig und energisch genug ist, dann erst kann die Tonsinn-Motorik restlos wirksam werden.

Jeder, der als Pädagoge oder Stimmkünstler den Ton ständig verbessern oder allein in guter Verfassung erhalten will, muß zuvor gelernt haben, was die Beherrschung der einzelnen Etappen für den Idealton als Ganzes bedeutet. Das ist aber auf nur wissenschaftlich theoretischem Wege nicht möglich. Allein der selbstgebildete und dabei auf seine Beschaffenheit genau belauschte Stimmton vermag die rechten Erkenntnisse reifen zu lassen.

Nur so wird die Stimmkunst zu einem wirklichen **Können** und sie bleibt nicht eine ständig gefährdete **Zufallsbegabung.**

VII. Kapitel

Der funktionelle und akustische Führer durch das Stimmorgan

Das Brustbein

Anatomie

I. Das **Brustbein** bildet als flache Knochenplatte den größten Teil der vorderen Brustraumwand.

Funktion

I. Es wird von den Einatmungsmuskeln nach oben und vorwärts gehoben, hilft dadurch mit, den Brustraum zu vergrößern, unterstützt somit die Einatmung, begünstigt die Bereitstellung der Tonbildungsluft. Hören die Einatmungsmuskeln auf zu arbeiten und ziehen sich die Ausatmungsmuskeln zusammen, dann senkt sich das Brustbein und verkleinert dadurch den Atmungsraum der Brust. (Ausatmung).

Akustik

I. Durch das Vorwärts-Aufwärtsheben des Brustbeins wird die Schallfähigkeit des Brustraumes sehr gefördert. Die knöcherne Beschaffenheit trägt sehr dazu bei, die Unterresonanzen zu steigern (E). Man kann sie mit der Hand deutlich fühlen.

Stimmfehler

I. Bewußtes und damit fast stets zu starkes Heben des Brustbeins hält den Innenraum der Brust und zugleich die Lungen in harter fixierter Stellung fest. Der natürliche Abfluß der Antriebsluft gegen die Stimmbänder wird dadurch verhindert. Die Ausatmungsmuskeln müssen übermäßig stark als Luftpresse in Tätigkeit treten. Dadurch wird die Haltung der ganzen Brust künstlich gestellt und starr. Die Bildung von frei schwingenden Unterresonanzen ist gehemmt.

Abhilfe: Den Arbeitswillen vom Brustbein ablenken (auf den Kopfton-Ansatz hin!) und die Natürlichkeit der gewöhnlichen Lebensatmung auch beim Tonbilden beibehalten. Die Brustmuskulatur arbeitet mit ihren eigenen Körpersinnen. Der Grad ihrer Spannungen wird vom Stimmbandschluß (Primärklang) bestimmt.

Die Luftröhre

Anatomie

II. Die **Luftröhre** besteht aus versteiften kranzförmigen Knorpelringen, die untereinander fest, aber elastisch verbunden sind.

Funktion

II. Sie leitet die mit der Nase eingeatmete Luft durch die Bronchien in die Lungen und umgekehrt.

Akustik

II. Sie ist nur passiv und resonatorisch beteiligt. Sie ermöglicht es durch ihre feste Röhrenform, daß sowohl der Stimmbandklang wie auch der Ansatzton (Kopfton) schallend in den Brustraum hinabgreifen.

Stimmfehler

II. Sie darf nicht durch falsche, steif gestellte Bursthaltung verzerrt werden. Sie muß völlig außerhalb des Bewußtseins bleiben.

Abhilfe: Lockere Atmungsübungen (tiefes Einriechen) sind sehr förderlich, auch für die natürliche Haltung des ganzen Brustkorbes.

Die Speiseröhre

Anatomie

III. Die **Speiseröhre** ist ein weiches, schlauchartiges und muskulöses Darmgebilde, läuft parallel mit der Luftröhre und verbindet den Mundraum mit dem Magen.

Funktion

III. Sie leitet die im Munde zerkleinerte Speise in den Magen.

Akustik

III. Sie vermag sich wegen ihrer weichen Nachgiebigkeit allen schallfördernden Dehnungsablichten der Räume innerhalb des Kehlkopfes und der Luftröhre leicht anzupassen.

Stimmfehler

III. Ein überfüllter Magen wirkt auf die Speiseröhre unvorteilhaft ein. Sie darf auf keine Weise körperlich fühlbar werden. Der Stimmkünstler übe nicht oder trete nicht unmittelbar nach einer Hauptmahlzeit auf.

Der Ringknorpel

Anatomie

IV. Der **Ringknorpel** bildet den unteren knöchernen Teil des Kehlkopfes. Er ist der Träger der beiden rückwärtigen Aryknorpel, an denen die Stimmbänder angewachsen sind.

Funktion

IV. Er ist das Bindeglied zwischen Luftröhre und Kehlkopf, bildet dessen fest fundierte Basis innerhalb der Halsmuskulatur und lenkt die aufsteigende Singeluft gegen die Stimmbänder.

Akustik

IV. Durch seine feste Gestalt gibt er den Stimmbändern an ihren hinteren Enden vermittelst der Aryknorpel sicheren Halt und dadurch einen festen inneren Pol für die Stimmbandspannungen. Seine kräftige harte Beschaffenheit fördert auch die Klangenergie der Stimmbandschwingungen.

Stimmfehler

IV. Ihn künstlich durch Feststellen (Tiefstellen) des Kehlkopfes zu beeinflußen, ist gesundheitlich äußerst gefährlich. Vor allem versuche man nie, mit der Hand am Halse irgend welche Zwangskehlkopfstellungen vorzunehmen.

Der Schildknorpel

Anatomie

V. Der **Schildknorpel** ist das vordere Knochenstück des Kehlkopfes (als Adamsapfel vorn am Halse fühlbar). Er ist hinten offen. An seiner Innenseite sind die vorderen Enden der Stimmbänder angewachsen. Er greift mit seinem unteren Rand über den Ringknorpel und trägt an der Oberkante auf zwei Hörnern das Zungenbein.

Funktion

V. Er beschützt als winkelige Schale den Kehlkopf, bewegt sich, nach vorn und rückwärts kippend, über dem Ringknorpel hin und her, spannt und entspannt dadurch die Stimmbänder und ist so mitbestimmend an der Bildung der Glottisform.

Akustik

V. Die verschiedenartige Stellung des Schildknorpels zum Ringknorpel ist von maßgebendem Einfluß auf die Stimmbandspannung und dadurch auf die Höhe des Tones. Die Güte des Primärklanges hängt also von der natürlichen Arbeitsweise des Schildknorpels mit ab. Sein verhältnismäßig großer Knochenkomplex ist für die Entstehung vorteilhafter Resonanzschwingungen sehr förderlich. Man kann sie mit den Fingern am Adamsapfel fühlen.

Stimmfehler

V. Vom Schildknorpel gilt das Gleiche wie vom Ringknorpel. Seine Arbeitsweise muß in so feiner Anpassung an alle anderen Organe des Kehlkopfes erfolgen, daß jeder aktive oder bewußt-motorische Eingriff größten Schaden für die Gesundheit haben kann. Der Tonbildungswille muß vom Kehlkopf stets fern gehalten werden. Keine Funktion darf in ihm organisch fühlbar sein.

Die Stimmbänder

Anatomie

VI. Die **Stimmbänder** sind zwei, von der Seite her in den Luftführungsraum des Kehlkopfes hereinreichende muskulöse Lippen, deren freier innerer Rand in ein sehnenartiges Hautband ausläuft. Sie haben Längs- und Quermuskelfasern, verlaufen hinten von den Aryknorpeln nach vorn zum Winkel des Schildknorpels. Die Bänder sind beim Kinde 6 bis 8 Millimeter, bei der Frau 10 bis 15 Millimeter und und beim Mann 15 bis 20 Millimeter lang.

Funktion

VI. Die Stimmbänder können so nahe zusammengeführt werden, daß sie einen festen Schluß bilden. Dadurch verhindern sie das Entweichen der Lungenluft. Sie können auch der Länge nach gespannt und verkürzt werden. In ihrer Form werden sie dadurch bandmäßig-dünn oder wulstig-dick. Diese Veränderungsfähigkeit ist sehr wichtig. Sie strahlt auch bis in den freien Rand der Stimmbänder hinein. Alle Funktionen der Stimmbänder müssen ungefühlt, d. h. für den Sprecher oder Sänger unbewußt vor sich gehen.

Akustik

VI. Für die Bildung des Stimmbandklanges ist eine energische Spannung der Stimmbänder und die Bildung eines guten Schlusses der freien Stimmbandränder selbstverständliche Voraussetzung. Die aus den Lungen aufsteigende Singeluft muß immer erst den Stimmbandschluß sprengen. Dadurch werden die Stimmbandränder teilweise frei und geraten — ganz ihrer Spannung, ihrer Dicke und Länge entsprechend — in klingende Schwingungen. Sie sind reine **Materialschwingungen und bilden den Primärklang. Seine** Beschaffenheit entscheidet über die Güte des Stimmtones. Die jeweilige Höhe desselben hängt ab von der Größe des Spaltes zwischen den Stimmbändern, von deren Spannung und Randstärke. Die Größe des Tones wird von der wulstigen Gesamtstärke der Stimmbänder, deren inneren Zusammenziehung und von der Kraft des Stimmbandschlusses bestimmt. Schwingt ein schmaler Rand, dann ist der Stimmklang leise bis mittelstark und die Schwingungen sind kopfstrebend orientiert. Ist dagegen auch ein Teil der ganzen Stimmbandmasse beteiligt, dann sind die Klänge stark (es ist mehr Materialschwingung vorhanden) und sie sind weniger aufwärtsstrebend. Deshalb liegt dem echten Kopfton stets nur eine kleine bis mittelmäßige Schwingungsmasse der Stimmbänder zu Grunde. Solche Schwingungen vermögen sich leicht vom Material des Stimmbandes zu lösen und locker, schwebend in die Kopfschallräume aufzusteigen.

Stimmfehler

VI. Die meisten Fehler werden dadurch begangen, daß man die Stimmbandarbeit bewußt-motorisch zu beeinflußen versucht. Dadurch tritt ein viel zu harter Stimmbandschluß ein. Er wird organisch im Kehlkopf deutlich fühlbar. Die Stimmbandränder drücken zu stark aneinander. Das Aufsprengen des Glottisschlusses durch die Antriebsluft wird zu gewaltsam. Die Ränder röten und entzünden sich mit der Zeit und bilden zu ihrem eigenen Schutz harte Hornstellen (Sängerknötchen). Die Bildung des echten Primärklanges wird dadurch verhindert. Eine weitere Uebersteigerung der Stimmbandspannungen ist die Folge, bis Krampf- und Lähmungserscheinungen jedes Antönen unmöglich machen.

Abhilfe: Alle Aufmerksamkeit von den Stimmbändern weglenken (auf den Kopftonansatz) und ihre Funktionen (ungefühlt) allein vom Ohr (Hören) bestimmen lassen (Tonsinnmotorik).

Die Stimmritze

Anatomie

VII. Die **Stimmritze** (Glottis) ist, wie schon der Name sagt, der Spalt, der sich zwischen den freien Rändern der Stimmbänder hinzieht. Durch ihn geht die Ein- und Ausatmungsluft ständig hindurch. Während der Atmung ist sie der ganzen Länge nach geöffnet und zwar vom vorderen Winkel des Schildknorpels bis zu der Stelle, wo die Aryknorpel hinten durch Quermuskeln mit einander verbunden sind (transversus). Bei der Erzeugung des Stimmbandklanges (Primärklang) ist die Stimmritze vorn und hinten (vor allem zwischen den Aryknorpeln) fest geschlossen. Nur in der Mitte wird ein kleiner schmaler Spalt von der darunter gestauten Antriebsluft aufgesprengt.

Funktion

VII. Die Stimmritze ist nach Form und Größe das Produkt aus den Funktionen ganz verschiedener Teile des Kehlkopfes. Ihre Gestalt wird also nicht nur durch die Stimmbänder sondern zum großen Teil auch durch die Arbeitsleistungen anderer Organe mitbestimmt. Dabei sind beteiligt: Die Aryknorpel als hintere Oeffnungs- und Schließwerkzeuge, der Schildknorpel durch seine vorwärts und rückwärts gerichtete Kippbewegung und die Stimmbänder selbst durch ihre eigene innere Längs- und Quermuskulatur. Sie alle haben Anteil an der Verengung und Erweiterung der Glottis.

Akustik

VII. Hat die Stimmritze eine lange und breite Form, dann ist der in ihr zustandekommende Primärklang tief. Er ist umso höher, je kürzer und schmaler die Glottis ist. Für den guten Stimmbandklang darf ihre Form etwa nur die Hälfte der ganzen Stimmbandlänge ausmachen, weil sonst ein energisches Klingen nicht erreicht wird. Das vordere Viertel am Schildknorpel und fast ebenso viel an den Aryknorpeln bilden einen festen Stimmbandschluß.

Stimmfehler

VII. Es herrscht vielfach die Ansicht, man könne einen schwachen Stimmton dadurch größer machen, daß man die Stimmritze (Glottis) aktiv-motorisch, also mit Bewußtsein stark zum Schließen bringt und so die darunter befindliche Luft zu einem sehr kräftigen Staudruck aufspeichert. Die Sprengung des Stimmbandschlusses kommt somit nur gewaltsam zustande, weil die übermäßigen Glottisschlußkräfte selbstverständlich nur durch einen übernatürlichen und widerakustischen Luftdruck überwunden werden können. Man nennt diesen Vorgang in der Glottis den harten Glottisschlag. Er zerstört, wenn er vom Singewillen (Sprechwillen) ständig und bewußt herbeigeführt wird, in wenigen Jahren die gesündeste Stimme. (Das **falsch** verstandene Arminsche Stauprinzip verfährt so).

Abhilfe: Jedes Denken an irgend eine Glottisarbeit muß abgestellt werden. Die Stärke des Tones ist auf **rein akustischem** Wege durch die Kopf- und Brustresonanzen zu erstreben. Klingt der Kopfton groß genug, dann bestimmt er von sich aus die für ihn notwendige Glottisschlußkraft rein ideomotorisch.

Die Schutzstimmlippen

Anatomie

VIII. Die **Schutzstimmlippen** nennt man oft irrtümlich auch „falsche Stimmbänder". In Wirklichkeit sind sie aber nur muskulöse fleischige Lippen mit Flimmerzellen bekleidet, ohne jedoch den weißen sehnenartigen Rand der echten Stimmbänder zu besitzen. Die Schutzstimmlippen sind schmäler als die Stimmbänder und verlaufen dicht über diesen von den Arytknorpeln zum Innenwinkel des Schildknorpels. Sie machen also in verringertem Maße die Stimmbandspannungen mit, aber sie vermögen keinen vollkommenen Schluß ihrer freien Innenränder zustande zu bringen.

Funktion

VIII. Die Schutzstimmlippen haben, wie schon ihr Name sagt, den Zweck, die echten Stimm**bänder** vor Speichel und Speisekrümchen, die manchmal versehentlich in den Kehlkopf geraten, zu schützen. Eine feine Nervendurchsetzung machen die Schutzstimmlippen an der Oberhaut äußerst empfindlich. Fremdkörper, die mit ihnen in Berührung kommen, reizen sie zu energischen Abwehrmaßnahmen. Man muß so lange heftig husten, bis die Störenfriede durch den starken Hustenluftstrom wieder aus dem Kehlkopf entfernt sind.

Akustik

VIII. Da die Schutzstimmlippen keinen Glottisschluß bilden können wie die echten Stimmbänder, werden sie durch die aufsteigende Singeluft auch garnicht getroffen. Sie vermögen also selbständig auch keinen Stimmklang zu bilden. Ob sie auf Grund ihrer Spannungsfähigkeit von den Schwingungen des Primärklanges in secundäre Parallelbewegungen versetzt werden und dadurch eine Verstärkung des Stimmbandklanges bewirken, ist nicht geklärt. Es ist auch möglich, daß sie bei zu wenig Spannung und zu geringer innerer Festigkeit klanghemmend wirken.

Stimmfehler

VIII. Direkt vermag man mit den Schutzstimmlippen keine Stimmfehler zu begehen, weil man sie nicht bewußt und aktiv-motorisch beeinflußen kann. Doch ist es möglich, daß vielleicht auch sie zu übermäßigen Funktionen angereizt werden, wenn man bewußt die echten Stimmbänder zur Bildung des harten und schädlichen Glottisschlusses zwingt. Die unmittelbare Nachbarschaft beider Organe und ihr paralleler Verlauf (zwischen den Arytknorpeln und dem Schildknorpel) lassen solche funktionellen Begleiterscheinungen gewiß zu.

Das Zungenbein

Anatomie

IX. Das **Zungenbein** ist ein hufeisenförmiges Knochengebilde, das wie der obere Rand des Schildknorpels wagerecht verläuft. Es ist wie dieser hinten offen und steht dort mit seinen freien Enden durch Musteln und Sehnen mit den beiden senkrechten Hörnern des Schildknorpels in Verbindung. Zwischen Schildknorpel und Zungenbein spannen sich vielfache Muskelstränge. Am vorderen oberen Rand des Zungenbeins ist ein Teil des Zungengrundes angewachsen. Es bildet den obersten Rahmen des Kehlkopfes.

Funktion

IX. Es ist das Bindeglied zwischen Zunge und Kehlkopf. Arbeitsvorgänge der Zunge (Vokalform- und Konsonantenbildung) strahlen also durch Vermittlung des Zungenbeins auf den Schildknorpel und damit auf die Stimmbänder (Primärklang) über und umgekehrt. Die Funktionsvorgänge beider Organe (Kehlkopf und Zunge) sind dadurch zu einander in engste, klangbildende Beziehung gesetzt. Unnatürlichkeiten des einen wirken sich auch unvorteilhaft in dem andern aus. (Siehe auch Tafel VI).

Akustik

IX. Als Gebilde aus Knochen und wegen seiner unmittelbaren Verbindung mit dem Schildknorpel dürfte es als Verstärker der Schwingungen für den Stimmbandklang nur förderlich sein. Im übrigen trägt es mit dazu bei, dem Kehlkopf einen fest gefügten inneren Schallraum zu sichern und auf diese Weise dem Primärklang bereits hier die ersten verstärkenden Raumklänge zu verleihen.

Stimmfehler

IX. Bewußt können Stimmfehler mit dem Zungenbein nicht verursacht werden. Man kann es nicht zu einer direkten Arbeitsleistung anregen. Man vermag es nur in seiner Beteiligung an der Bildung des Stimmklanges und der Vokalfarbe mittelbar vom Kehlkopf, der Zunge oder von falsch mithelfenden Halsmuskeln her zu beeinflußen. Fehler, die also das Zungenbein wirklich begeht, sind nur über die Richtigstellung der Funktionen in den angrenzenden Organen abzustellen.

Die Arytknorpel

Anatomie

X. Die beiden **Arytknorpel** (Gießbeckenknorpel) erwähnte ich schon kurz in der Verbindung mit dem Ringknorpel (IV) und mit den Stimmbändern (VI). Sie sind dreikantig-pyramidenförmige Knorpel, die mit ihrer breiten flachen Unterseite auf dem Ringknorpel

aufsitzen. Mit diesem, mit dem Zungenbein und unter sich sind sie durch mannigfach verlaufende Muskelstränge fest verbunden. An der unteren inneren Kante sind die echten Stimmbänder, etwa 1 Millimeter höher die Schutzstimmlippen angewachsen. Beide ziehen sich von hier aus quer durch den Kehlkopf hindurch nach vorn bis zu dem inneren Winkel des Schildknorpels (V! und VIII).

Funktion

X. Durch die vielseitige muskulöse Verankerung können die Arytknorpel in mannigfaltigste Stellungen gebracht werden. Senkrecht nach dem Ringknorpel führende Muskelstreifen halten die Arytknorpel mit diesem fest verbunden. Quermuskeln, die sie beide auf der Rückseite mit einander verbinden, vermögen sie zu engem Schluß zusammen zu führen. Seitlich angebrachte Muskeln ziehen die Knorpel auseinander. Kreuzweise von den Hinterflächen nach den seitlichen Kehlkopfpartien verlaufende Muskelbänder drehen die Arytknorpel bis zu etwa 35 Grad um ihre aufrechte Längsachse.

Akustik

X. Durch alle nebenstehend beschriebenen Stellungsveränderungen erhält der Kehlkopfinnenraum eine ständig wechselnde Volumenform. Vor allem aber werden dadurch die Stimmbänder in ihrer Stellung zu einander und in ihren inneren Spannungen zu den mannigfaltigsten Glottisformen veranlaßt. Ist die Glottis zu einer weiten dreieckigen Form vergrößert, dann kann kein Stimmbandklang entstehen. Denn die Lungenluft entweicht ohne sich unter den Stimmbändern verdichtet zu haben. Liegen die freien Ränder durch Engschluß der Arytknorpel der ganzen Länge nach, leicht gespannt aneinander, aber ohne innere Staukontraktion, dann entsteht der kraftlose Fistelton. Dieser vermag wohl Kopfresonanz, aber keine Brustresonanz zu wecken. Beim echten Stimmton, wo der Stimmbandklang durch beide Resonanzarten verstärkt ist, stehen die Arytknorpel dicht geschlossen aneinander. Auch bilden die Stimmbandränder einen vollkommenen Schluß (Glottisschluß), der noch durch kraftvolle Mithilfe seitens der Stimmbandquermuskulatur zu einem festen Stauschluß gesteigert wird. Die darunter durch den Atemantrieb verdichtete Luft sprengt dann den Stimmbandschluß für eine kurze oder längere Mittelstrecke auf, je nach der Längs- oder Querspannung der Stimmbänder (Drehung der Arytknorpel, Neigung des Schildüber den Ringknorpel). Als harte Masse sind die Arytknorpel den Stimmbandschwingungen akustisch förderlich.

Stimmfehler

X. Direkt vermögen wir die Funktionen der Arytknorpel nicht zu beeinflußen. Wir können also mit ihnen auch bewußt keine Stimmfehler begehen. Da sie aber an der Glottisbildung unmittelbar beteiligt sind, so wird durch eine übermäßig harte, vom Willen direkt beeinflußte Stimmbandschlußarbeit natürlich auch die Beteiligung der Arytknorpel mitbestimmt. Vor allen Dingen muß man sich davor hüten, daß dem Sänger oder Sprecher irgend welche Kehlkopfarbeit fühlbar in das Bewußtsein kritt.

Selbst Armin, der den Funktionen der Stimmbänder besondere Aufmerksamkeit schenkt, fordert das **ungefühlte Zustandekommen** der Glottis.

Der Kehlraum

Anatomie

XI. Der **Kehlraum** liegt zwischen Wirbelsäule und Kehldeckel. Er bildet die obere röhrenförmige Verlängerung des Kehlkopfes. Rückwärts ist er von den Knochen der Wirbelsäule, seitwärts von dem vielsträngigen System der Halsmuskeln und vorn von dem muskulösen Kehldeckel begrenzt.

Funktion

XI. Der Kehlraum dient als Abzweigraum zur Speiseröhre und zum Kehlkopf. Ist der Kehlkopf durch den Kehldeckel geschlossen, dann gleiten die im Mund zerkleinerten Speisen über den Kehldeckel hinweg in die Speiseröhre (Magen). Ist der Kehldeckel geöffnet (Atmung, Singen, Sprechen), dann dient der Kehlraum zur Weiterleitung der Einatmungsluft in den Kehlkopf und zur Fortleitung der Stimmbandklang-Schwingungen in die Kopfräume. Die weichmuskulöse Umgrenzung vermag dem Kehlraum innen die mannigfachste Raumform zu geben. Seine Einstellungen strahlen mit starker Wirkung auf Kehlkopf, Mund und Rachen über, sodaß deren Funktionen mit den Arbeitsvorgängen des Kehlraumes in engster Beziehung stehen. Seine beste Form ist diejenige, die er bei der gewöhnlichen Ausatmung einnimmt. Dabei sind alle ihn umgebenden Muskeln natürlich entspannt und so für die feinsten, vom Tonsinn her befohlenen Arbeitsimpulse empfänglich (Mitbeteiligung an der Vokalraumbildung).

Akustik

XI. Für die Erhaltung, Führung und Förderung der Stimmbandklang-Schwingungen ist der Kehlraum außerordentlich wichtig. Andererseits vermag er durch Verengung seines Innenraumes den Stimmklang völlig abzufangen und an seinen weichen Wandungen stumpf und ohnmächtig werden zu lassen (Knödel). Dagegen ist seine Weitstellung nicht nur für die Fortleitung der Stimmbandklang-Schwingungen äußerst dienlich, sondern seine, im Vergleich zum Kehlkopfraum größere Schallfähigkeit vermag auch den Stimmbandklang-Schwingungen noch eine ausweitende Obertonfarbe beizufügen. Deshalb ist es von außerordentlicher Wichtigkeit, gerade den Kehlraum stets in günstigster Raumgestalt zu bewahren.

Stimmfehler

XI. Sehr verbreitet ist der Versuch, den Kehlraum auf bewußt-aktivem Wege weit zu stellen. Manche wenden die Hauchfunktion an, andere versuchen durch weites Herausrecken der Zunge raumschaffend nachzuhelfen. Auch die kehlige Bildung des Vokalklanges „ä" wird als Hilfe herangezogen. Alles das sind natürlich Uebertreibungen. Ihre Wirkung ist sofort wieder aufgehoben, wenn ein bestimmter Vokalklang verlangt wird. Denn dieser fordert von den vorher übermäßig gestellten Organen ganz andere Funktionen als die bei der künstlichen Weitung getätigten. Aber noch gefährlicher als die für das Weitstellen aufgewendete Organgymnastik sind jene bewußt-aktiven Muskelbetätigungen, die den Kehlraum **eng** schnüren. Solche falschen Tonbildungshilfen werden besonders von denjenigen Sängern und Sprechern angewendet, deren Stimmbandklang schwach ist. Sie versuchen, durch Heranziehung der den Kehlraum umgebenden Halsmuskeln den Ton größer zu machen. Sie glauben, daß dies tatsächlich bei ihnen eintritt, **wenn ihnen eine stärkere Anteilnahme des Halses an der Klangbildung als Muskelgefühl bewußt wird.** Daß sie gerade das Gegenteil erreichen, merken sie nicht. Denn sie **hören** ja garnicht auf ihren Ton. Sie **können** garnicht auf ihn hören, weil sie mit dem Denken, also mit ihrer Aufmerksamkeit bei der inneren Halsmuskulatur sind.

Der Außenstehende dagegen merkt deutlich, daß durch solche falschen Stimmhilfen der Kehlraum völlig zugedrückt und der Stimmbandklang abgeschnürt wird.

Abhilfe: Der Singe- oder Sprechwille muß vom Kehlraum abgelenkt und auf den Kopftonansatz gerichtet werden. Dann kehrt die natürliche Einstellung nach und nach zurück und der Kehlraum wird, wie bei allen richtig arbeitenden Organen, überhaupt nicht in das Bewußtsein treten.

Der Kehldeckel

Anatomie

XII. Der **Kehldeckel** ist ein kräftiger muskulöser Lappen, der mit seinem kreisförmigen Fuß am Oberrand des Kehlkopfes aufsitzt. Der obere, freie und lappenartige Teil hat längliche Löffelform. Er steht hinter der Zungenwurzel in die Höhe und ist in seinem unteren Ende mit dieser durch Muskelstränge verwachsen. Die Höhlung ist nach hinten, dem Kehlraum zugewandt.

Funktion

XII. Wie schon der Name sagt, hat der Kehldeckel die Aufgabe, sich über die obere Oeffnung des Kehlkopfes zu legen. Er verschließt diesen, wenn durch die Schluckbewegung die im Munde befindliche Nahrung in die (hinter dem Kehlkopf entlang führende) Speiseröhre hinabgelenkt werden soll.

Die gewöhnliche Stellung des Kehldeckels ist aufrecht. Sie wird während der Lebensatmung ständig beibehalten. Da der Kehldeckel mit der Zunge in enger Verbindung steht, ist seine Haltung zum Teil auch von dieser abhängig. Besonders vermag eine nach hinten klotzartig zurückgezogene Zunge den Kehldeckel sehr stark in den Kehlraum hinein zu drängen. Dadurch wird der obere Ausgang des Kehlkopfes sehr verengt.

Akustik

XII. Von der natürlichen, aufrechten Stellung des Kehldeckels hängt es ab, ob alle von den Stimmbändern erzeugten Schwingungen wirklich in die oberen Schallräume hineingelangen. Verschließt der Kehldeckel durch eine Neigung nach rückwärts den oberen Ausgang des Kehlkopfes, dann wird ein großer Teil der Stimmbandschwingungen durch ihn abgefangen und an seiner weichen Muskelsubstanz schalluntüchtig gemacht. Auch werden die Schwingungen, statt nach oben in den Kehlraum, schräg rückwärts gegen die Wirbelsäule abgelenkt. Da durch den schräg gestellten Kehldeckel zu gleicher Zeit der Kehlraum sehr verkleinert wird und so erheblich an verstärkenden Raumklangfarben einbüßt, erkennt man deutlich, wie wichtig es ist, den Kehldeckel an der **Bildung** des Stimmklanges möglichst unbeteiligt zu lassen, d. h. ihm diejenige Stellung zu gewähren, die er bei der normalen Lebensatmung hat.

Stimmfehler

XII. Es ist wissenschaftlich noch nicht geklärt, ob der Kehldeckel aus eigener Kraft irgend welche Funktionen ausführen kann. Dem Sänger und Sprecher kommt er jedenfalls nicht zum Bewußtsein, sodaß absichtlich erzeugte Arbeitsübertreibungen bei ihm kaum anzunehmen sind. Wenn er aber trotzdem klanghindernd wirkt, so liegt das hauptsächlich an der falschen Arbeitsweise der inneren Halsmuskulatur und der Zunge. Denn diese können bewußt zu den verschiedensten Funktionen angeregt werden. Die Engschnürung des Kehlraumes pflegt daher stets mit der falschen Haltung des Kehldeckels zusammen aufzutreten. Um die falsche Wirkungsweise des Kehldeckels abzustellen, ist es notwendig, zunächst einmal aus der Klangfarbe des Gesangs- oder Sprechtones herauszuhören, ob die schlechte Beeinflußung dieses Organs von der Zunge oder von den Halsschnürmuskeln ausgeht. Nur das „funktionelle Hören" vermag hier die Fehler klar zu stellen. Erst dann können die richtigen Gegenmaßnahmen getroffen werden. Am einfachsten ist es immer, die ruhige, passive und daher ungefühlte Kehldeckellage der Lebensatmung zu beobachten und sich dann zu bemühen, während der Bildung des Tones hieran nichts zu verändern.

Die Zunge

Anatomie

XIII. Die **Zunge** ist ein von Längs- und Quermuskeln gebildetes, sehr bewegungsfähiges Organ. Es ist mit seinem Grunde sowohl am vorderen Knochenwinkel des Unterkiefers wie am Zungenbein festgewachsen. Die Zunge bildet den Boden des Mundraumes. Besonders ihre frei bewegliche Spitze ist für die Bildung phonetischer Erzeugnisse (Geräusche, Konsonanten, Vokale) von größter Wichtigkeit. Ein äußerst feinfühliges Nervensystem macht die Zunge für die leisesten Spannungen empfindsam. Sie ist das am vielseitigst beweglichste Organ, das der Mensch überhaupt hat.

Funktion

XIII. Die Zunge ist eins der wenigen Stimmbildungswerkzeuge, die der Mensch aktiv-motorisch zu ganz bewußt vorgefaßter Arbeit anregen kann. Durch ihre mannigfachsten Stellungen und Formenbildungen vermag sie den Innenraum des Mundes in unzählig verschiedene Raumformen zu verändern. Sie kann sich flach legen und die Zungenmasse in den Grund des Mundes verlagern. Sie kann sich nach vorn schieben und dadurch den Kehl- und Rachenraum vergrößern. Verdickt sie sich durch Zusammenziehung der Muskelmasse auf ihrer hinteren Rückseite, dann verengt sie die dort liegenden Räume. Hebt sie sich mit ihrem vorderen Teil gegen den Hartgaumen, dann schließt sie den Mundraum nach vorn ab. Wölbt sie sich mit dem hinteren Teil ihres Rückens gegen den Weichgaumen, dann schließt sie den Mundraum rückwärts gegen den Rachenraum ab. Die Funktionen der Zunge haben durch diese Vielseitigkeit einen ungeheueren Einfluß auf die ihr benachbarten Organe. Ja, sie bestimmt dadurch zum Teil auch deren natürliche Arbeitsweise. Deshalb ist es von größter Wichtigkeit, die Zunge selbst von jedem bewußt erzeugten und damit stets übertriebenen Funktionsablauf fernzuhalten. Gerade mit Rücksicht auf die Feinheit und Vielseitigkeit der ihr obliegenden phonetischen Aufgaben ist es unmöglich, sie bewußt-motorisch für die Tonbildung wirksam sein zu lassen. **Auf kein Organ trifft die Notwendigkeit reiner Tonsinnmotorik so sehr zu, wie bei der Zunge.** Ihre Arbeitsleistungen dürfen nie als Organempfindungen in das Bewußtsein treten.

Akustik

XIII. Da die Zunge die Form und Größe des Mundraumes mit bestimmt, trägt sie in Ausschlag gebendem Maße dazu bei, die Vokale zu erzeugen. Denn der Selbstlaut ist ja akustisch nichts weiter als eine Raumklangfarbe. Sie kommt dadurch zustande, daß die Stimmbandklang-Schwingungen die Luft in der entsprechenden Mundraum-Vokalform zum Mitschwingen bringen. Der Mundraumklang ist also in seiner Entstehung von der Zungenarbeit sehr wesentlich abhängig. Da sie aber **nicht allein** maßgebend ist, sondern Kiefer- und Lippenstellungen, Zäpfchen und Rachenform mitbestimmend sind, so muß zwischen der Zunge und den letztgenannten Organen stets ein inniges, sich genau aufeinander abstimmendes Arbeitsverhältnis zusammenfinden, um die Vokalklangfarbe in ihrer, für den Gesangs- und Sprechton günstigsten Eigenart entstehen zu lassen. Wer aber wollte sich vermessen, durch **bewußte Einstellung** diese schwierige und aufs feinste abzuschattierende Anteilnahme der Zunge zu regeln? Diese Aufgabe vermag nur das Ohr durch genaues Belauschen der Vokalfarbe zu leisten. **Nur der Tonsinn vermag auf alle beteiligten Organe zugleich zu wirken. Der Aktivwille kann immer nur ein einziges Organ zur Arbeit anregen.** Die im letzten Fall immer eintretende Leistungsübertreibung hemmt aber die Zunge in der von ihr geforderten Vielseitigkeit. Die Folge ist, daß sowohl der Vokalklang als auch die Konsonantierung (Aussprache) nicht so vollkommen und natürlich bewältigt werden können, wie der Idealton es erfordert.

Stimmfehler

XIII. Da die Zunge das am leichtesten bewußt anzutreibende Organ ist, pflegt man in der Stimmkunst auch mit ihr die meisten technischen Fehler zu begehen. Uebertriebene Zungenarbeit strahlt auch fast immer sehr schädlich auf benachbarte Organe über. Wenn man von Stimmtechnik spricht, gibt es doch nichts leichteres, als mit der Zunge gewisse Stellungs- und Lageübungen vorzunehmen. Da sie immer bewußt-motorisch erfolgen, sind Uebertreibungen, Ueberspannungen und Starrheit nicht zu vermeiden. Der Ton wird dadurch an den Zungenkomplex gefesselt. Er klingt als „falscher Mundton" nur im Mundraum. Er kann somit nie die Kopfresonanzen erreichen. Damit ist er bereits in der ersten Hälfte seiner Entwickelung zum Scheitern gebracht.

Um solche Ueberaktivität abzustellen, gibt es nur ein Mittel: Man richte die Aufmerksamkeit nicht mehr auf die Zunge sondern als **Hören** auf die Güte des eigenen Tones. Auch durch bewußte Lockerheitsübungen oder Gymnastik werden Spannungen in der Zunge nie beseitigt. Man ersetzt dabei nur die eine Aktivität durch eine andere. Selbst bei der schnellsten Artikulation darf die Zungenarbeit nie irgendwie in das Bewußtsein treten.

Der Rachenraum

Anatomie

XIV. Der **Rachenraum** liegt unmittelbar hinter der Zunge und zwar zwischen dieser und der verlängerten Wirbelsäule. Er reicht etwa von der Spitze des Kehldeckels bis in die Höhe des Zäpfchens. Räumlich steht der Rachen mit dem Mund in engster Verbindung (Schlund). Auch greifen die den Rachenraum begrenzenden Weichteile in die hinteren Mundraumwandungen über.

In seiner Form und Größe kann der Rachenraum durch Stellungsveränderung des Kehldeckels, der Zunge und des Weichgaumens vielfältig umgestaltet werden.

Funktion

XIV. Da der Rachen nur ein **Raum** ist, kann er selbst keine Arbeit vollbringen. Er ist deshalb auch nicht durch Funktionen sondern allein durch seine **Form** für die Bildung der Vokalfarbe von großer Wichtigkeit. Seine Eignung hierzu bestimmen in erster Linie die ihn begrenzenden Weichteile, vor allen Dingen Kehldeckel, Zunge und Weichgaumen. Nur über diese Organe ist eine Beeinflußung der Rachenraum-Form möglich. Sie steht dadurch mit der Mundraum-Formbildung in engstem Einvernehmen.

Akustik

XIV. Die von unten her aufsteigenden Stimmbandklang-Schwingungen finden in dem, im Verhältnis zum Kehlraum **größeren** Rachenraum erneute Gelegenheit, sich schallend auszuweiten. Ganz der jeweiligen Innenform entsprechend gesellen sich zu dem bis dahin schon durch zwei Raumklangfarben (Kehlkopfraum, Kehlraum) erweiterten Stimmklang nun noch die Schallfarbe des Rachenraumes. Da dieser im Verein mit dem Mundraum an der Bildung des Vokalklanges stark beteiligt ist, bilden Rachen- und Mundform stets ein einheitliches Ganzes. Nur das engste Zusammenwirken beider bringt die Vokalform und damit die Vokalklangfarbe zustande. Jeder Versuch, den Rachenraum selbständig für das Singen nutzbar zu machen, verhindert die Bildung des guten Vokals und damit auch die des Idealtones.

Die beste Klangform des Rachenraumes ist die weich gehaltene, offene **Vokalform**. Die günstigste **Bereit**schaftsform ist diejenige, die der Rachenraum bei der gewöhnlichen **Atmung** hat. Von ihr aus kann jede erforderliche **Vokalform** am mühelosesten zuwege gebracht werden. Die **Uebergangsstelle** vom Rachen- zum Mundraum (**Schlund**) ist für die Bildung des richtigen Vokalklanges (**Kopfvokals**) besonders wichtig.

Stimmfehler

XIV. Der am meisten mit dem Rachenraum begangene Stimmfehler ist der, daß sich der Sänger oder Sprecher bemüht, durch bewußt erhöhte Formbildung des Rachenraumes den Klang zu steigern. Durch bewußte Beeinflußung von Zunge und Gaumen wird deren unbedingt nötige enge **Arbeitsgemeinschaft** mit dem Mundraum zerstört. Fast immer erfährt der Rachen dadurch eine akustisch nachteilige Verengung. Die Stimmbandklang-Schwingungen finden statt eine größere, eine im Verhältnis zum Kehlraum **engere** Schallform vor. Die Stärke und Güte des Stimmklanges wird also wieder vermindert. Auch hier gibt sich der Uebende meist der Selbsttäuschung hin, daß der Klang umso besser und größer sei, **je mehr er den Arbeitsvorgang im Rachen fühle.** Während doch beim Idealton der Rachenraum weder körperlich noch funktionell in das Bewußtsein tritt.

Auch ein aktives Weiten des Rachenraumes durch Nachvornstrecken der Zunge oder gewaltsames Heben des Weichgaumens (künstliche Gähnstellung) ist unbrauchbar. Denn das dadurch erzeugte Raumvolumen entspricht weder nach Gestalt noch an Größe derjenigen Raumform, wie sie für die Bildung des guten Vokalklanges erforderlich ist. Es werden durch diese verzerrten Innenformen Raumklangfarben wach, welche die Klarheit des Vokals nur trüben, ja ihn durch Hohlklänge völlig zerstören. Der so erzeugte Ton bleibt an dem Rachenraum gefesselt, klingt gaumig oder gurgelnd-hohl und erreicht nur mit einem kleinen Teil die Kopfschallhöhlen.

Das beste Hilfsmittel, um von jener Ueberaktivität im Rachenraum wegzukommen, ist das Bestreben, zunächst einmal zur Passivität desselben zurückzukehren, wie sie beim gewöhnlichen Atmen ständig vorhanden ist. Durch genaues Belauschen des **Kopfvokals** und seiner **Ansatzstelle** paßt sich dann der Rachenraum bald den übrigen Singefunktionen klangfördernd ein.

Der Weichgaumen und das Zäpfchen

Anatomie

XV/XVI. Der **Weichgaumen** und das **Zäpfchen** bilden ein einheitliches Ganzes. Sie sind die rückwärtigen Verlängerungen des Hartgaumens. Wie schon der Name sagt, sind beide im Gegensatz zu diesem von weicher, muskulöser und hautähnlicher Beschaffenheit. Hinten endigt der Weichgaumen in dem Zäpfchen, nach den beiden Seiten setzen sich häutige Gaumentaschen (Gaumensegel) an. Sie stellen die Verbindung vom Weichgaumen nach der Mundraumkuppel und den hinteren Zungenteilen her. Weichgaumen und Gaumensegel bilden den Rahmen für die rundliche

Uebergangsöffnung vom Mund- zum Rachenraum. Man nennt diese Uebergangsstelle „Schlund". Er muß während des Singens und Sprechens stets möglichst weit belassen werden.

Funktion

XV/XVI. Weichgaumen, Zäpfchen und Gaumensegel bilden in ihrer Arbeitsleistung ein einheitliches Organ. Sie wird am deutlichsten durch das Zäpfchen dargestellt, das zwei Hauptbewegungen ausführen kann. Einmal kann es sich nach der Zunge zu so weit senken, daß sich beide berühren (z. B. beim Konsonanten f). In diesem Falle ist der Rachenraum gegen den Mundraum hin völlig abgeschlossen.

Zweitens kann sich das Zäpfchen soweit heben, daß es rückwärts an die verlängerte Wirbelsäule des Kopfes zu liegen kommt. Dann vergrößert es außerordentlich den Rachenraum, schließt aber diesen oben gegen den Nasenraum ab (Gähnen, Hauchen). Sollen alle Räume, Rachen-, Mund- und Nasenraum untereinander verbunden bleiben, wie es der Idealton fordert, dann muß das Zäpfchen einschließlich der Gaumensegel eine mittlere Stellung zwischen hinterer Rachenraumwand und Zunge einnehmen, wie es aus der Tafel V ersichtlich ist. Diese Stellung des Zäpfchens hat der Mensch während der gewöhnlichen Lebensatmung ständig inne. In dieser Lage kommt uns der ganze Weichgaumen weder als Organ noch in seinen Arbeitsvorgängen zum Bewußtsein.

Auch beim Idealton ist dies der Fall.

Akustik

XV/XVI. Für die Weiterentwicklung des aus dem Kehlraum kommenden Stimmbandklanges bedeutet der Weichgaumen mit Zäpfchen und Gaumensegeln der Wegweiser zum Guten oder Schlechten. Wird durch das übermäßige Heben des Zäpfchens der Eingang zum Nasenraum abgeschlossen, dann bilden Rachen- und Mundraum eine gemeinsame Höhle und die Schwingungen des Rachenraumklanges können nie in den Nasenschallraum gelangen und nie die ihnen hier allein sichere Verstärkung erhalten. Sie müssen vielmehr ihren Weg in den Mundraum nehmen. An dessen weichen Wandungen (mit Ausnahme des kleinen Stückchens Hartgaumen) verlieren die Schwingungen ihre Kraft und verpuffen durch die vordere Mundöffnung in den Außenraum. Wird dagegen das Zäpfchen zu sehr gesenkt, dann ist die von den Gaumensegeln gebildete Verbindungsöffnung zwischen Rachen- und Mundraum (Schlund) zu klein und die Schwingungen des Rachenraumklanges (Stimmbandklang im dritten Steigerungsgrad) können in der Mundraum-Vokalform nicht die notwendigen Vokalklangfarben wecken.

Bei der mitileren, natürlichen Stellung des Zäpfchens (siehe Tafel V) sind dagegen alle drei Räume (Rachen-, Mund- und Nasenraum) miteinander verbunden. Die Rachenraum-Klangschwingungen können so im Mund- und Nasenraum neue Raumklang-Schwingungen wecken und neue Verstärkungen erschließen.

Stimmfehler

XV/XVI. Wie ich schon bei der Beschreibung des Rachenraumes erwähnte, vermögen wir den Weichgaumen, Zäpfchen und Gaumensegel so gewaltsam zu heben, daß über dem Rachenraum eine runde hohle Kuppel entsteht. Das bewußt-aktive Wölben des Weichgaumens (übertriebene Gaumenspannung) wird von manchen Sängern zur Deckung (Abrundung) des falschen, flachen Mundvokales angewendet. Der Ton wird dadurch hohl, der Vokal kloßig oder unrein. Diese **Gaumen**deckung soll die solchen Sängern wohl bekannte, selbst aber nie erreichte **Kopfresonanz**-Deckung ersetzen. Derart verirrte Stimmen bekommen nie ihren eigenen Ton richtig zu hören, weil sie mit dem **Gedanken** und der Aktivmotorik völlig beim Weichgaumen und seinen, durch die übermäßige Spannung verursachten Muskelempfindungen verharren. Solche Künstler müssen in erster Linie wieder aufmerksam **hören** lernen. Sie müssen an vorgesungenen Tonbeispielen die verschiedenen Klangfarben des falschen, gaumengedeckten und des richtigen, durch die Kopfresonanzen gedeckten Stimmtones unterscheiden lernen. Sie müssen vor allen Dingen erkennen, daß der Ton im Mundraum noch längst nicht vollendet wird. Nur das ganz gründliche Ueben des Kopfvokales kann die angewöhnten Weichgaumenfunktionen allmählich wieder abstellen und sie aus dem Bewußtsein wieder verschwinden lassen.

Der Mundraum

Anatomie

XVII. Der **Mundraum** wird begrenzt: Oben vom Hart- und Weichgaumen (einschl. Zäpfchen und Gaumensegel), unten von der Zunge, an den Seiten von den Wangen, hinten vom Eingang zum Rachenraum (Schlund), vorn von den Lippen. Unveränderlich fest steht nur die vordere Decke des Mundraumes (Oberkiefer), alle anderen Wandungen sind vielseitig beweglich.

Funktion

XVII. Das trifft vor allem hinsichtlich des Mundraumgrundes zu. Durch Bewegungen der Zunge und des Unterkiefers kann der Mundraum in seiner Höhe und Größe umgeformt werden. Sind dagegen Weichgaumen, Wangen und Lippen am Werk, dann wird der Raum hauptsächlich in seiner Länge und Breite umgestaltet.

Besondere **Wichtigkeit** haben die Funktionen der Zunge. Sie **kann den Mundraum** entweder hinten abschließen (**durch Berührung** mit dem Zäpfchen) oder durch das **Stellen** der Zungenspitze gegen den Hartgaumen **den vorderen** Ausgang des Mundraumes äußerst schmal gestalten. Die letzte Wirkung haben auch die Lippen, **wenn** sie sich nach vorn schieben und so nur eine ganz **kleine** Oeffnung frei geben. Legt sich die Zunge flach, dann entsteht ein großer Mundraum, hebt sie sich mit ihrer ganzen Masse dem Gaumen entgegen (i), dann kommt ein kleiner Mundraum zustande.

Immer sind zu gleicher Zeit mehrere Organe tätig.

Ihre Funktionen müssen auf das Feinste aufeinander abgestimmt sein. Es ist unmöglich, sie zu gleicher Zeit **alle bewußt-motorisch anzuregen,** weil das Bewußtsein sich stets nur mit **einem Organ befassen kann.**

Akustik

XVII. Der Zweck der Mundfunktionen ist die Erzeugung der Selbst- und Mitlaute. Die Selbstlaute (Vokale) haben ganz bestimmte innere Mundraumformen (Größe und Gestalt) notwendig, während die Mitlaute (Konsonanten) genau geprägte, feste oder weiche Verschlüsse im vorderen oder hinteren Teil des Mundraumes zur Voraussetzung haben. Für die Bildung des Gesangs- oder Sprechtones ist die **Güte der Vokalfarbe** besonders wichtig. Sie ist zwar nur ein Teilelement des Tones und wie die Schallfarben des Kehl- und Rachenraumes nur eine **Raum**klangfarbe. Da aber der Mundraum bedeutend größer ist als die genannten Räume zählt das Mundraum-Klangprodukt (Vokal) viel **gewichtiger** bei der Bildung des Tones mit. Ja, die Güte des Vokalklanges entscheidet sogar darüber, ob die nachfolgenden Verstärkungs- und Veredelungsräume des Kopfes für den Ton überhaupt voll wirksam werden. Der Idealvokal ist durch seine Klarheit an sich schon klanglich wertvoller. Aber durch die ihn zuwege bringenden Funktionen des Mundes wirkt er auf die Organe der nächsten Tonentwicklungsetappe (C) günstig ein.

Nur wenn Rachen- **und** Mundraum fein abgestimmt zusammenwirken, entsteht der Idealvokal. Das hat aber zur Voraussetzung, daß die Uebergangsöffnung zwischen beiden (Schlund) **natürlich** geformt ist und daß das Zäpfchen in der **Mitte** zwischen Wirbelsäule und Zunge steht. Damit ist dann auch der Weg zum Nasenschallraum frei. „Natürlich" in diesem Sinne heißt aber: Sparsamste und weichste Mundformbildung. Deshalb **finden wir auch** bei keinem guten Sänger oder Sprecher **einen künstlich** weit gestellten Mund (siehe Bild: Schlusnus probt in Bayreuth). Der gute Stimmtechniker **fühlt** beim Singen und Sprechen ebenso wenig den **Mundformbildungsvorgang**, wie ihm irgend welche **anderen Funktionen zum Bewußtsein kommen.**

Die **Mundraum-Vokalklangfarben haften nirgends** an einem **Organteil des Mundes** oder Rachens, sondern sie steigen hinauf mit den nach oben, in den großen Nasenschallraum (der größte Hohlraum des Stimminstrumentes!) hineinflutenden Schwingungen des Rachenraumklanges (der bereits aus dem Stimmbandklang und den Raumklängen des Kehlkopf-, Kehl- und Rachenraumes besteht). **Der Mundraum ist daher vollkommen leer von direktem Vokalklang. Er bildet nur eine stumme, rein tonsinn-motorisch gestellte Vokalform. Die Vokalklangfarbe lebt also im Mundraum nie klingend auf. Sie hat allein in der vorderen Kuppel des Nasenschallraumes ihr Klangfeld (C).** Der Mund wird höchstens auf **secundärem** Wege zu einem in die ganze Klangsäule einbezogenen **Resonanz**raum.

Die Formengebung für die **Vokale** ist deshalb außerordentlich sparsam und unauffällig. Man sieht daher bei guten Stimmkünstlern nie **einen weit** aufgerissenen Mund (siehe Bild: Schlusnus probt in Bayreuth). Da kein Organteil des Mundes mithilft, **Ton zu machen,** sondern nur im harmonischen Zusammenspiel mit den anderen lediglich „Form" und „Raum" bildet, sind die Mundfunktionen beim Singen genau so natürlich und ungefühlt wie beim gewöhnlichen Sprechen. Kein Organteil ist fest oder innerlich hart gespannt. Deshalb kann auch der Mund dann spielend die Konsonanten bilden, denn **keine hierfür** notwendige Organfunktion wird durch eine **falsche Mundklangproduktion** beansprucht. Nur die Konsonantierung läuft im Mundraum ab. Der Vokal **klingt** im Nasenschallraum. **Die Konsonannten sind nur vollkommene oder unvollkommene Unterbrecher der zum Munde heraus abfließenden Tonschwingungswellen.** Das Volumen der Vokalklanglinie im Kopfansatz fließt selbst während dieser konsonantischen Unterbrechungen kopfresonierend tonsinnlich weiter.

Darin beruht das Geheimnis des altitalienischen Einheitsregisters und der spielend leichten Ueberbrückung der größten Intervalle.

Stimmfehler

XVII. Die meisten Stimmfehler **werden** vom Munde und durch den **falschen Vokalklang** begangen. Können wir doch beim Munde, mit **Ausnahme** des Hartgaumens alle für das Singen und Sprechen in Betracht kommenden Organe **aktiv-motorisch** betätigen. Da aber diese Art von Tonantrieb **immer** nur **ein einziges** Organ erfaßt (wir können unser Bewußtsein stets nur auf **ein** Organ konzentrieren), so wird dessen Arbeitsleistung beim Zusammenwirken **mit den anderen** Organen immer **bevorzugt innerviert und daher** auch stets eine für die **Gesamtfunktion übertriebene** Anteilnahme vollbringen. **Es ist leicht, an jeder so zustande** kommenden Tonbildung **nachzuweisen, daß der** Klang immer an **dem** Organteil **haften bleibt, das** an der **Bewerkstelligung des Vokalklanges bewußt-motorisch** beteiligt ist. **Alle Durchschnittsstimmen begehen** nun den Cardinalfehler, **daß sie den so im Mundraum festgehaltenen Vokalklang zum Gesangs- oder Sprechton erheben. Sie glauben, das Vokalprodukt, das in dieser Weise im Munde klingend aufsteht, sei schon der fertige und endgiltige Gesangs- oder Sprechton.**

Da aber diesem falschen **Mundton** der ganze Komplex der verstärkenden, ausweitenden und rundenden Kopfresonanzen fehlt, bleibt er für den Sänger und Sprecher selbst unbefriedigend und unsicher. Denn die Vokalklangschwingungen verpuffen ohnmächtig zum Munde heraus. Es ist immer ein übermäßig kräftiger Luftnachschub nötig, wenn das Mundraumtönen einigermaßen stetig erhalten werden soll.

Solange die Stimmbänder noch einen energischen Glottisschluß haben, ist für das Laienohr auch der Vokal Mundton noch leidlich befriedigend. Sehr bald aber verleitet die übermäßige Luftnachfuhr die Stimmbänder zu einer zu lockeren Glottisbildung. Damit ist dann der Stimmbandklang (Primärklang) auch sehr bald zu schwach, um mit seinen, hinten am Schlund vorbeistreichenden Schwingungen im Vokalraum die Vokalklangfarbe energisch genug zu wecken. In solchem Falle klingt der Mundvokalton sofort schwach. Er ist als Gesangs- und Sprechton auch für den Laien nicht mehr befriedigend. Deshalb versucht dann ein solcher Sänger, durch ganz **einseitige** Mundorgan-Arbeit (Weitung des Mundinnenraumes durch Aufreißen der vorderen Mundöffnung, Heben des Gaumens und der Gaumensegel, Vorwärtswälzen der Zungenmasse, Mundraumvergrößerung durch gewaltsames Niederdrücken oder Flachlegen der Zunge, Verlängerung des Mundraumes durch Vorstülpen der Lippen) den Vokalraumklang kräftiger zu machen. Der Fehler, auf diese Weise den Ton lediglich zum Mundton oder zum Mundvokal zu erniedrigen, wird dadurch umso größer. Solche Stimmen gehen an zu starkem Luftaufwand oder am aktiven Mundraum-Stellen sehr bald zu Grunde.

Ein weiterer **Fehler** ist der, daß der Mundtöner versucht, den Klangkern **nach vorn** zu bringen. Er schiebt den Vokal vorn an die Lippen. Dadurch hebt er seinen, im Hintermunde begangenen Vokal-Mache-Fehler (**übertriebene Vokalform**) auf, begeht aber einen neuen stimmtechnischen Irrtum, der darin besteht, daß er nun die **Vokale noch mehr von dem Eingang** zum Nasenschallraum (Zäpfchen) **entfernt** und sich damit auch der letzten Möglichkeiten einer Kopfresonanz beraubt.

Stimmen, die so ihren falschen Mundvokal-Ton auf die Lippen bringen, sind nur in ganz kleinen Räumen vernehmbar. Die schwachen Vokalschwingungen verpuffen sofort im Außenraum. Dieses falsche „Vornetönen" spielt als Schlagwort in der Stimmethodik eine große Rolle. Ihr verdanken wir die meisten Stimmversager.

Das **richtige Vornetönen** spielt sich ganz wo anders **ab, nämlich im vorderen Kuppelbogen des Nasenschallraumes (C).** Voraussetzung hierfür ist aber die Fähigkeit, den Vokalklang wirklich, wie unter Akustik XVII angedeutet, an dieser Ansatzstelle aufleben zu lassen. Das **Vornesingen** und **Vornesprechen** im richtigen Sinne hat also mit **Mundarbeit garnichts zu tun.**

Aehnlich ist auch die durch **bewußte** Mundformarbeit **deutlich gemachte Aussprache** gänzlich falsch. Jede harte Konsonantierung zwingt die Mundorgane zu ganz anderen Funktionen als die Bildung der **Vokal**formen sie beansprucht. Kommt dazu noch die übertriebene Mundraumvergrößerung (zwecks Verstärkung des Mundvokalklanges), dann wissen die Mundorgane überhaupt nicht mehr, was sie tun sollen. Denn zweien Herren können sie zu gleicher Zeit nicht dienen.

Aus diesem Grunde ist auch bei Mundraumtönern stets die Aussprache schlecht. Sie haben nie einen reinen Vokalklang, sondern verbinden mit ihm immer hohle oder dunkle Nebenfarben.

Die **Deutlichkeit der Aussprache wird nicht von den Konsonanten, sondern von den Vokalen entschieden.** Da diese aber ihre höchste Reinheit nur in engster Verbindung mit den Kopfresonanzen erhalten, so hat die gute Aussprache auch nicht ihren Sitz im Mundraum, sondern im Kopfansatz (siehe Schallplatten von Schlusnus usw.). Erst hier werden die in den verschiedenen Etappen (Kehlkopf-Kehl-Rachen-Mundraum) verstärkten Stimmbandklang-Schwingungen zu konzentriertem und energischem Klingen gesteigert. Nur hier bekommt der Sprecher oder Sänger seinen Ton als **Innenklingen** restlos in die Gewalt.

Der Mundton geht nur dadurch zu beseitigen, daß man versucht, den Vokalklang allein im Kopf, d. h. im Ansatz (C) aufleben zu lassen.

Der Hartgaumen

Anatomie

XVIII. Der **Hartgaumen** macht etwa zwei Drittel des ganzen Gaumens aus und bildet die vordere harte Decke der Mundhöhle. Er ragt vom Oberkiefer kommend als knöcherne Platte wagerecht in den Mundraum hinein. An seiner freien hinteren Kante setzt der Weichgaumen an. Mit diesem zusammen bildet er eine schalenförmige Kuppel, die den Mundraum von dem Nasenschallraum trennt.

Funktion

XVIII. Als festes Knochengebilde ist er selbst zu keinerlei Eigenarbeit fähig. Nur durch seine Substanz wird er zu einem maßgebenden, formbestimmenden Organ des Mund- und Nasenraumes. Da er vorn und seitlich durch die oberen Zähne eine randförmige Verlängerung erfährt, ist der Hartgaumen der einzige Wandteil im Mundraume, der eine unveränderliche Gestalt behält.

Akustik

XVIII. **Wegen** seiner knöchernen Beschaffenheit ist der Hartgaumen auch das einzige Organ im Munde, das für die Klangbildung förderlich sein könnte. Denn alle übrigen Wandungen im Mundraum sind ja weich und muskulös. Sie werden daher für jeden in ihm aufleuchtenden Klang zum Dämpfer.

Auch ist nur am Hartgaumen die Form des Mundraumes stabil. An allen übrigen Begrenzungsflächen ist er dagegen weich, nachgiebig und veränderlich. Stetigkeit und Resonanz könnte also ein Mundton nur am Hartgaumen finden.

Für den Nasenraum ist der Hartgaumen von großer Wichtigkeit. Denn in ihm bildet der Hartgaumen die untere feste Grundfläche.

Stimmfehler

XVIII. Durch die fast überall nur tondämpfende Eigenschaft der Mundraumwandungen sind viele Mundtöner auf den Gedanken gekommen, den Tonstrom gegen die vordere Wölbung des Hartgaumens zu lenken. Nur hier können die Schwingungen eine feste, Widerhall erzeugende Anschlagstelle finden. Eine solche Maßnahme hat natürlich zur Folge, daß alle Stimmklangschwingungen nur in den **Mundraum** gelangen und der **großen Schallverstärkung der Kopfresonanzen verlustig gehen.** Da aber ein solches Tongebilde unmittelbar an der vorderen Mundöffnung liegt, kommt es natürlich zu keiner **Verdichtung** der Schallwellen. Sie verlieren sich vielmehr sofort in den alles **verschluckenden** Außenraum. Dieser akustische Mangel kommt dem Sänger oder Sprecher auch immer zum Bewußtsein; denn der Ton entflieht ihm aus dem Munde, ohne daß ein vom Gehör regelbarer klingender **Tonkern** entstanden ist. Deshalb ist der Hartgaumentöner ständig gezwungen, bewußt kräftig Luft nachzuschieben. Die Folgen dieser Maßnahme lese man unter XVII nach.

Die Klangfarbe des Hartgaumentones ist stets flach und blechern. Oft versucht man diese Mängel durch aktives Heben des Weichgaumens abzustellen. Wohl wird dadurch eine Milderung der spröden Klangfarbe des Hartgaumens erreicht, aber dafür gesellt sich ihm eine ebenso unbrauchbare, nämlich die hohle Kuppelfarbe des übertrieben hochgewölbten Weichgaumens hinzu.

Wir sehen, daß der Mund selbst unter Ausnutzung des resonanzfähigen Hartgaumens für den Idealton nicht als Auswirkungsraum in Frage kommt. Stimmen, die dies trotzdem tun, sind bald dem Verfall preisgegeben. Als einzige Abhilfe kommt nur die Aneignung des Kopfvokales in Betracht.

Der Nasenschallraum

Anatomie

XIX. Mit dem **Nasenschallraum** kommen wir endlich zu demjenigen Organ des Stimminstrumentes, das die einzige Gewähr für die **Beständigkeit** der in ihm zustande kommenden Klangprodukte gibt.

Die Erschließung dieses Raumes entscheidet über die Entstehung des Idealtones!

Das ist nicht verwunderlich. Denn wir können feststellen, daß dieser, für die Stimmbandklang-Schwingungen direkt erreichbare, **größte** Hohlraum des menschlichen Stimmapparates vollkommen von knöchernen Wandungen begrenzt wird.

Er ist umgeben: Hinten vom Keilbein, oben von den knöchernen Wandungen der Keilbein-, Siebbein- und Stirnhöhlen, vorn vom Nasenbein und den Knorpeln der Nasenspitze, unten vom Hartgaumen. Einzig die kurze Strecke des Weichgaumens, Zäpfchens und Gaumensegels ist muskulös und weich. Aber nicht nur die Begrenzung des Nasenschallraumes stellt Hartmaterial dar. Er ist auch **innen** von einem knöchernen Plattensystem durchsetzt. So teilt z. B. die Nasenscheidewand, senkrecht verlaufend, den Nasenraum in eine rechte und linke Hälfte. Außerdem ragen in diese Hohlraumhälften von der Seite her noch je drei muschelförmig gebogene Knochenplättchen, die Nasenmuscheln herein. Die Masse des harten, schwingungsfähigen Materials ist also bei der Nasenhöhle außerordentlich groß. Das Geheimnis des Belcanto ist darum physikalisch nichts weiter als die Fähigkeit, diesen kraftvollen Schwingungsverstärker restlos auszuwerten.

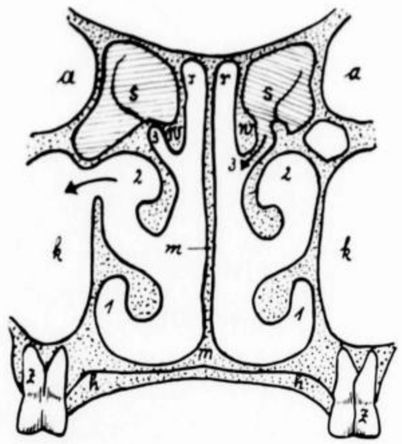
Funktion

XIX. Da der Nasenraum hauptsächlich Knochenwandungen hat, ist es nicht möglich, einzelne Teile von ihm zu besonderen Arbeitsleistungen anzuregen. Das ist weder tonsinn-motorisch noch aktiv-motorisch möglich. Besonders für die letztgenannte Art, Tonbildungsarbeit zu leisten, ist das besonders wichtig. Kein Mensch kann hier durch den sonst so gefürchteten, bewußten Angriff das Organ beeinflußen, etwas falsches zu tun.

Der Nasenschallraum wirkt nur durch seiner Körperlichkeit, durch sein knöchernes Material und durch sein Raumvolumen. Wir brauchen ihn nur **richtig bereit zu halten** und dafür zu sorgen, daß die Schwingungen der Vokalfarbe restlos in diesen Schallraum hineingelangen. Darüber aber **entscheidet nicht** der Nasenraum selbst, sondern die **Funktionen** derjenigen Organe, die wir bisher unter I bis XVIII beschrieben haben.

Nicht bei allen Menschen ist der Bau und die Größe (mit den Nebenhöhlen so groß wie eine Faust) des Nasenschallraumes gleich günstig entwickelt. Manchmal sind die Knochenmassen dick und die Hohlräume eng. Besonders vorteilhaft sind dünne Knochen und große innere Raumweite. Verkrümmungen der Nasenmuscheln und dadurch schiefe Nasenmuschelgänge vermindern den ausnutzbaren Innenraum. Der Facharzt beseitigt solche Verwachsungen fast schmerzlos, ohne Gefahr und Schwierigkeit.

Tafel VIII



Vertikaler Nasenraum-Frontalschnitt

(Seite 46—51)

Die Skizze stellt einen senkrechten Schnitt durch den Nasenschallraum und dessen Nachbarhöhlen dar. Die Scheidewand m teilt den Nasenraum in zwei gleichartige Hälften. Die gekennzeichneten Höhlen sind alle stets paarweise vorhanden. Es sind benannt mit: 2 = obere Backenzähne, h = Hartgaumen, 1. 2. 3. = drei Nasenmuschelgänge, k = die großen Kieferhöhlen mit ihren (auf der linken Bildhälfte ersichtlichen) direkten Zugangskanälen zur Nasenhöhle, a = Augenhöhlen, r = Nasenraum-Kuppelgang, in dem das Rauschen der **„Luftdusche"** hörbar und als leichte Luftbewegung empfunden wird. Die beiden wagerecht schraffierten Räume s stellen die für die Kopfresonanz so wichtigen **Siebbeinhöhlen** dar. Sie liegen, von der Seite gesehen, hinter der oberen Nasenmuschelwand w, sind aber auf der Bildtafel V ebenfalls durch einfache Strichelung kenntlich gemacht. Auch von ihnen führen direkte Gänge in den Nasenschallraum. Der Ansatzvokal lebt als ganz konzentriert und metallisch-leuchtender Kopfklangwirbel hauptsächlich in den Nasenraum-Kuppelgängen r. Er ist dort deutlich hörbar und wird vom Uebenden dort auch organisch empfunden. Von hier aus strahlen die Schwingungen nach allen Seiten aus und wecken einmal den **direkten** Nasenraumschall in den Nasenmuschelgängen und zweitens die secundären Resonanzen in den Keilbein-, Siebbein-, Stirn- und Kieferhöhlen (s. Tafel V). Alle Räume zusammen haben mindestens die Ausdehnung einer großen Faust. In diesem großen Höhlenkomplex liegt die Führung und das Fundament der Belcanto-Technik.

XIX. Wenn wir auf der anatomischen Bildtafel V die bisher beschriebenen Hohlräume des Stimminstrumentes der Reihe nach betrachten, dann können wir feststellen, daß sie umso größer werden, je weiter sie nach oben liegen. So ist der Kehlraum größer als der Kehlkopfraum, der Rachen weiter als der Kehlraum und der Nasenschallraum größer als der Rachen. Der **Mundraum** kommt als weichwandiger Raum und wegen seiner vorderen Oeffnung als Klang**verstärker** nicht in **Betracht.** Er wird nur hinten von den Schwingungen **gestreift.**

Das ist für die logische Entwickelung des primären kleinen Stimmbandklanges außerordentlich wichtig. **Denn Schwingungen haben immer die Eigenschaft, aus dem kleineren Raum in den größeren hinüberzustreben.** Sie suchen sich immer weitere, stillstehende Luftvolumina, in denen sich ihre Bewegungskräfte ausleben können. Sie bevorzugen denjenigen Raum, der ihnen möglichst günstige Ausdehnung (Expansion) und allseitige Ausstrahlung (Widerhall) ermöglicht. Allein schon diese rein **akustischen** Gesetzmäßigkeiten leiten die Stimmbandklang-Schwingungen in der erwähnten Weise ständig aufwärts (s. Bildtafel V).

Voraussetzung hierfür ist allerdings die natürliche, d. h. tonsinn-motorische Arbeitsweise aller daran beteiligten Organe. Wird eines davon durch Aktiv-Motorik zu übertriebener (gefühlter) Arbeitsweise veranlaßt, dann fesselt stets dieses Organ die Schwingungen an sich (es hemmt den Weiterlauf der Schwingungen) und der nächste Etappenraum wird entweder garnicht oder nur von einem Teil der Schwingungen erreicht.

Schon mit der rein formenmäßig günstigen Verbindung der Räume untereinander ist auch sofort die andere Vorbedingung für die volle Auswertung der Nasenraum-Schallkräfte gegeben: Die Stimmbandklang-Schwingungen sind von Etappe zu Etappe und zuletzt durch das Hinzutreten der Vokalfarbe so sehr gestärkt, daß sie im großen Nasenschallraum nun auch direkte neue Raumschwingungen wachrufen können. Diese sammeln sich vor allen Dingen in der oberen Kuppel C, dem vorderen Zentrum der Nasenraumdecke. Hier verdichten sich alle Schwingungen zu größter Kopfton-Energie.

Wegen der fast gänzlichen, allseitigen Abgeschlossenheit des Nasenraumes wird an dieser oberen Kuppelstelle der Ton schließlich zu einem so starken Innenklingen gesteigert, daß dieses als kreisender Tonwirbel hier deutlich organisch fühlbar wird. Der Sänger oder Sprecher merkt einen seltsamen Druck gegen die innere Kuppelwand. Die dort liegenden Nerven lernen mit der Zeit, dieses Innenklingen als Tonkern in feinstem Maße abzuschmecken. Allmählich steigert sich die Empfindlichkeit dieser Nerven im Verein mit der Kopfton-Klangerfahrung zu einer so starken Tonvorstellung und einem so sicheren Singebewußtsein im Kopf, daß der Künstler allein von dieser Stelle aus seinen Ton beginnt, ihn dort stets ansetzt. Daher nennen wir diese organische Stelle und dieses erste, bewußt gewollte Aufleuchtenlassen des Stimmtones den **Ansatz.** (Zum Unterschied zum Stimmband**einsatz** im Kehlkopf). Ein solcher Ansatzton ist auch im Piano so energisch und mit soviel Obertönen ausgestattet, daß er, der Klang**farbe** nach, immer dem um eine Oktave höheren Ton ähnlicher ist als seiner wirklichen Tonhöhe. Singt man z. B. c^1, dann hat der Ton wegen der vielen Obertöne das Timbre von c^2. Dadurch erhält er auch stets seine absolut richtige Höhe. Sie kann wie auf Messers Schneide im Ansatz genau abgeschmeckt (abgehört) werden.

Diese Innenklangenergie weckt aber nicht nur die Raumklangfarbe der Nasenhöhle, sondern verursacht auch wegen ihrer außerordentlichen Steigerung völlig neue Materialklänge, die dem ganzen Ton ein, auf keine andere Weise erzielbares markiges Timbre geben. Deshalb unterscheidet sich auch ein Kopfansatz-Ton sofort von jedem, auf andere Weise zustande gekommenen und daher unvollständig bleibenden Stimmton. Man kann sich davon leicht überzeugen, wenn man bei Sängern und Sprechern sein Ohrenmerk einmal ausschließlich auf die Vokalklangfarbe, also nicht auf die Höhe des Tones lenkt. Selbst auf Schallplatten oder im Rundfunk fällt der vom **Kopfansatz** her begonnene Ton sofort durch die Klarheit und saubere Charakteristik des Vokales auf, während bei jeder anderen Stimmtechnik die Vokalfarbe stets unreine Beiklänge erhält. Wir sehen daraus, daß die Vokalschwingungen des Mundraumes **erst durch ihren Zusammenschluß mit den Schallkräften des Nasenraumes ihre volle Güte erhalten.** Wir nennen darum das im Ansatz zustande kommende Klangprodukt auch mit vollem Recht „Ton". Dieser Kopfvokal-Ton, Ansatz-Ton, Kopfton besteht also aus drei akustischen Faktoren: Dem Stimmbandklang (Höhe des Tones), der Vokalfarbe (Aussprache) und dem Nasenraumschall (Timbre). Erst die Vereinigung von allen drei zu einem geschlossenen Tonwirbel in der Zentralstelle des Ansatzes (C) bildet den Kopfton. Er ist das Fundament des Idealtones. Von ihm muß jedes stimmliche Tönen ausgehen. Der Kopfton allein **führt** auch ständig das Singen und Sprechen. Jede Stimmerziehung, die dem Schüler eine, das ganze Leben hindurch arbeitsfähige Technik vermitteln will, muß als Hauptziel die Beherrschung des Kopfvokal-Ansetzens anstreben. Alle anderen Methoden führen nur zu kurzer Scheinblüte der Stimmen.

Von allen in der Oeffentlichkeit, auf der Bühne wie auf dem Podium stehenden Sängern oder Sprechern verfügen höchstens 20 Prozent über den sicheren Kopfton-Ansatz. Diese wenigen sind auch unsere besten Stimmkünstler.

Stimmfehler

XIX. Da der Nasenschallraum ein fest gefügtes Knochengebilde ist, kann man mit ihm selbst keine falschen Funktionen ausführen. Wenn er trotzdem aber von nur ganz wenigen Stimmkünstlern voll ausgenutzt wird, dann liegt das daran, daß die rückwärtigen, vorher beschriebenen Organe (I bis XVIII) die Stimmbandklang-Schwingungen entweder garnicht in den Nasenschallraum hinein lassen (vorher abfangen) oder sie nicht genügend stark machen, um den großen Schallraum voll auszuwerten.

Es gibt Methodiker, die von dem **direkten** Aufklingen des Tones im Nasenschallraum nichts wissen wollen und nur den Mundraum als Klangraum ausnutzen. Solche Stimmlehrer sind entweder bewußte oder unbewußte Betrüger. Würden sie von sich selbst vorbildliches Singen oder Sprechen fordern, dann müßten sie sich bald eingestehen, daß das, was sie für teures Geld lehren, nie eine Stimme für berufliche Ansprüche leistungsfähig machen kann. Selbst die besten Naturstimmen verlieren durch das Mundtönen nach kurzer Zeit ihre mitgebrachte Kopftonigkeit.

Hier sollte der Staat endlich sichtend und schützend eingreifen. Der deutsche Volksgenosse kann verlangen, daß er auch in der Stimmausbildung vor offensichtlichem Betrug bewahrt wird.

Andere Stimmbildner haben die Notwendigkeit der Kopfresonanzen richtig erkannt und bemühen sich aufrichtig, dem Ton „in der Maske" „Sitz" zu geben. Sie wollen das Klingen teils durch verstärkten Luftaufwand hinauftreiben oder durch hochdrängende Funktionen hinauf heben.

Auch dieses Unterfangen kann natürlich nur zu Teilergebnissen führen, weil durch die Hilfsfunktionen das Stimmorgan aus seiner richtigen Tonform gebracht wird.

Ist der Luftauftrieb zu groß, dann nimmt es eine Luft**führungs**form (Hauchstellung) ein. Sind dagegen organische, den Ton hochhebende Muskelhilfen am Werk, dann entstehen im Ansatzrohr Engen, die der Entwickelung der Stimmbandklang-Schwingungen hinderlich sind. Ein solcher Sänger oder Sprecher kann trotzdem eine zeitlang recht günstige Wirkungen erzielen. Aber nach wenigen Jahren verstärken sich die falschen Singehilfen und damit die inneren Engen so sehr, daß schließlich nicht einmal mehr ein kleiner Teil der Schwingungen den Nasenschallraum erreicht.

In einem solchen Stadium versucht man es meist mit dem letzten Radikalmittel, mit dem französischen Nasenklang. Er entsteht dadurch, daß der Vokal zum Teil gegen die hochgewölbte Hautdecke des weichen Gaumens gerichtet wird. Die Schwingungen der so vibrierenden muskulösen Kuppel teilen sich auf diesem **indirekten** Wege auch wirklich dem Nasenraum mit, aber sie sind nicht mehr rein und nicht kräftig genug. Sie verraten in ihrem Klang die hohlgaumige Nebenfarbe und die Enge, die zwischen Zäpfchen und Wirbelsäule entsteht. Der so gelenkte Ton klingt **näselnd,** nicht **nasal** im Sinne des von uns verlangten **direkten** freien Schallens.

Auch gelangt bei dieser **näselnden** Tongebung zu viel **Luft** (statt reine Schwingungen!) in den Nasenraum, wodurch jede Steigerung des Innenklingens verhindert wird. (Die geringste Luftmenge, die zu viel aufgewendet wird, ist nicht mehr **Trägerin** der Tonschwingungen, sondern **Zerstörerin** der Schwingungsenergie. Das Klingen wird verdünnt, verhaucht).

Ein so künstlich hervorgerufenes **Näseln** muß von dem echten, kernigen Nasalton sehr genau unterschieden werden. Denn manche **Methodiker lehnen** mit dem falschen Näseln auch den **richtigen Nasalklang** ab.

Das Näseln kann höchstens **einmal für kurze** Zeit **pädagogisch** angewandt werden, um dem Schüler überhaupt einen kleinen Begriff von nasaler Raumwirkung zu vermitteln. Der echte Kopfton dagegen, der ja aus Stimmbandklang, Vokalfarbe und Nasenraumschall besteht, kann nie durch einen Singeantrieb von unten her nach oben erzielt werden. Er ist **ein Produkt,** das nur durch **gleichzeitige Zusammenwirkung** aller notwendigen Funktionen entsteht. Wie auf **Anhieb müssen** alle drei Komponenten (Stimmklang, Vokal und Kopfschall) einheitlich aufleben. Das ist nur möglich, **wenn** das Organ aus seiner natürlichen, für alle Tonsinnimpulse äußerst empfänglichen Stellung durch reinen tonsinn-motorischen Antrieb (Kopfvokal-Vorstellung) **sofort und gleichzeitig in allen seinen Teilen** zu den **notwendigen** Arbeitsleistungen angeregt wird. Die Funktionen und ihr Ergebnis (Kopfton) fallen für den **wahren** Stimmkünstler so unmittelbar zusammen, daß er **technisch** nur von einem **einzigen Vorgang, dem Ansetzen des Kopfvokals** sprechen kann. Nur der urplötzlich im Zentralpunkt aufleuchtende Vokal plus Tonhöhe plus Schall werden ihm akustisch im Ohr und als Klanggewicht an der Ansatzstelle auch körperlich bewußt. Alle anderen Organe und deren Funktionen bleiben völlig ungemerkt.

Dieses Beginnen des Tones vom Kopfansatz her ist die beste Möglichkeit, alle falschen Funktionen in den rückwärtigen Organen zu vermeiden. Denn dadurch wird der Sänger oder Sprecher **gezwungen,** alle Aufmerksamkeit als scharf **beobachtendes** „Hören" auf die Ansatzstelle zu richten. Damit ist dann jedes „Denken" an irgendwelche **einzelnen** Organteile oder deren Arbeitsleistungen **psychologisch unmöglich gemacht.** Alle Funktionen werden also zu einer **einheitlichen** Gesamttonbildung vereinigt. Jedes Organ **wirkt** genau seiner **natürlichen** Fähigkeit entsprechend am Gesamtton mit, d. h. es hilft nur, den Ton zu **fördern,** nie aber ihn zu behindern oder zu zerstören.

Die Keilbeinhöhlen

Anatomie

XX. Die **Keilbeinhöhlen** sind völlig abgeschlossene, von festen Knochenwandungen gebildete Hohlräume, die in dem höchsten Ausläufer der Wirbelsäule, in dem Keilbein liegen. Jede von ihnen hat etwa die Größe einer ausgewachsenen Haselnuß. Ein Ausführungsgang verbindet sie mit dem rückwärtigen Teil der Nasenhöhle. Die Keilbeinhöhlen sind, wie alle anderen Kopfhöhlen, mit Luft gefüllt. (Siehe Tafel VII).

Funktion

XX. Wie die Nasenhöhle sind auch die Keilbeinhöhlen wegen ihrer harten knöchernen Beschaffenheit nicht fähig, irgend welche Tonbildungsarbeit zu leisten. Sie umsäumen den rückwärtigen Kuppelbogen des Nasenschallraumes und sind von diesem nur durch dünne Knochenwände getrennt.

Akustik

XX. Akustisch bedeuten die Keilbeinhöhlen eine rückwärtige Erweiterung der Nasenhöhle, d. h. die Kopftonschwingungen des Nasenraumes finden in den Keilbeinhöhlen secundäre Auswirkungs- und Verstärkungsmöglichkeiten. Während aber in den Nasenraum die Stimmbandklang- und die Vokalklang-Schwingungen **direkt** hineingelangen (hinter dem Zäpfchen empor) und hier an den Wänden als unmittelbarer Schall widerhallen, gerät die Luft der Keilbeinhöhlen nur auf indirektem Wege in Mitschwingung. Bei ihnen müssen zunächst einmal die unteren Wandungen, die sie mit der Nasenhöhle gemeinsam haben, in Schwingung versetzt werden. Erst von diesen strahlen dann die Schwebungen in die übrigen Teile der Keilbeinhöhlen weiter. Es entsteht daher kein **direkter Schall** sondern eine **secundäre Resonanz.** Die Keilbeinhöhlen erweitern auch nicht den Nasenraum an sich, sondern nur die ihn umgrenzenden und als **Knochenmasse** mitschwingenden Wandungen. Daß in diesen luftgefüllte Hohlräume enthalten sind, macht die Knochensubstanz sehr schwingungsfähig.

Selbstverständlich bedeutet der ganze Schwingungskomplex der Keilbeinhöhlen für das Kopftonvolumen einen bedeutenden klanglichen Zuwachs.

Stimmfehler

XX. Rein funktionelle Fehler kann man mit den Keilbeinhöhlen ebenso wenig begehen, wie mit den anderen, vorher beschriebenen knöchernen Teilorganen des Stimminstrumentes (XVIII und XIX). **Ihre passiv-akustische Wirkungsweise ist völlig von dem Grad der Kopftonenergie abhängig.**

Bei manchen Menschen ist das Höhlensystem des Keilbeines so groß und nur durch so dünne, leicht schwingungsfähige Knochenwandungen von dem Nasenraum getrennt, daß die Resonanzen des Keilbeines dem Sänger oder Sprecher selbst außerordentlich deutlich zum Bewußtsein kommen. Solche Erscheinungen sind aber höchst seltene Ausnahmen. Aber sie haben in der Methodik der Stimmerziehung doch zu den Schlagwörtern „Steilton" und „Nackenton" geführt. Immer wieder begegnet man dem Irrtum, daß rein **akustische** Empfindungen mit den Empfindungen **übermäßiger Arbeitsvorgänge** in den Organen verwechselt werden.

So sind auch die ausnahmsweise manchmal besonders starken Keilbeinresonanzen als regelrechtes Endziel der Tonbildung empfohlen worden. Man bemüht sich oft in ganz einseitiger Weise, den Stimmbandklang **nur an diese Stelle der Nasenhöhle zu lenken.** Natürlich geschieht das fast immer mit viel zu viel bewußter Aktivität. Dabei lenkt man dann stets ganz einseitig den Tonbildungswillen nur einem **einzigen** Organteile zu. In diesem Falle ist es fast immer der Weichgaumen. Denn das Bestreben, den Ton steil in den Kopf zu führen, verleitet stets zu einem übermäßigen Luftauftrieb und zu einer übertriebenen Spannung der Weichgaumenkuppel. Es leben aber bei einer solchen bewußt-motorischen Technik sofort Nebenklangfarben (gaumige) auf, die dem ganzen Ton einen, ihn in seiner Reinheit schädigenden Beiklang geben. Deshalb ist es falsch, die Keilbeinresonanzen bewußt erzeugen zu wollen. Sie dürfen immer nur von der **Energie des Kopftones** hervorgerufen werden und müssen stets **secundärer,** d. h. rein akustischer, nie direkt antriebsmäßiger Wesensart sein.

Die Siebbeinhöhlen

Anatomie

XXI. Vorwärts der Keilbeinhöhlen erstrecken sich die **Siebbeinhöhlen.** Sie sind paarweise vorhanden und liegen rechts und links vom oberen Rand der Nasenscheidewand. Ihre Wandungen sind besonders dünn und ihre luftgefüllten Innenräume bilden ein ganzes System (2 mal 2) von Hohlräumen. Auch von ihnen führen Ausführungsgänge in die obere Kuppel des Nasenschallraumes. (Siehe Tafel VII).

Funktion

XXI. Wegen ihrer knöchernen Beschaffenheit haben die vier Siebbeinhöhlen keine eigenen Aktivfunktionen. Sie wirken sich lediglich durch das Vorhandensein ihrer Knochensubstanz und der in ihren Hohlräumen vorhandenen Luft rein secundär-resonatorisch aus.

Akustik

XXI. Von den Siebbeinhöhlen ist akustisch dasselbe zu sagen wie von den Keilbeinhöhlen (XX). Sie stehen aber wegen ihrer größeren Nähe zum zentralen Ansatzpunkt (C) bedeutend mehr unter dem Einfluß der Tonwirbelenergie des Ansatzes als die Keilbeinhöhlen. Der Kopfton erhält also durch sie ein sehr verstärkendes Klangvolumen und eine satt- und rundfärbende Ausweitung.

Stimmfehler

XXI. Da die Resonanzerscheinungen der Siebbeinhöhlen nur in enger Verbindung mit dem Nasenraumschall zustande kommen, ist es nicht möglich, sie irgend wie bewußt zu beeinflussen. Ihre Resonanzen brauchen aber bei dem **reinen, nur im Ansatzzentrum klingenden Kopfvokal** noch nicht dabei zu sein. Erst wenn dieser ganz sicher beherrscht wird und dadurch einen **ganz bestimmten Energiegrad erreicht** hat, werden durch ihn die secundären Resonanzkräfte in den Siebbeinhöhlen geweckt.

In der Pädagogik bedeutet das nichts **weniger** als der **einzige** Weg zu einer gesunden, **folgerichtigen** Stimmentfaltung. **Denn die Erschließung der Kopfresonanzen darf nur über die Entwickelung des zentralen Kopftonkernes gehen. Er** muß **zuerst** und immer wieder **zuerst** sicher gestellt sein, dann **erst** entfalten sich nach und nach die Klangkräfte der Nebenhöhlen. Ein Stimmkünstler, der durch übermäßigen **Auftrieb** die Resonanzen **direkt** entfachen will, verliert sehr bald den Ansatzton-Kern. Der ständige Weg **über den Ansatz** fordert vom Studierenden viel Treue und Beherrschung. Aber nur so kann die Stimme bis in das hohe Alter stetig weiter entwickelt und **leistungsfähig** erhalten werden.

Die Stirnhöhlen

Anatomie

XXII. Die beiden **Stirnhöhlen** liegen, wie schon der Name sagt, unmittelbar hinter der vorderen Stirnwand. Sie erstrecken sich vom Winkel der Nasenwurzel hinauf bis zur Mitte der Stirn und dehnen sich rechts und links seitwärts bis über die Mitte der Augenbrauen aus. Jede Stirnhöhle hat etwa die Größe eines mittleren Daumens. Sie ist sehr dünnwandig und mit Luft gefüllt. Von jeder Höhle führt ein ziemlich breiter Ausführungsgang nach unten in den Nasenschallraum. Diese Gänge münden an der Stelle des Nasenschallraumes ein, wo er seinen höchsten Kuppelbogen hat und wo wir unsere Kopfton-Ansatzstelle, den Kopftonwirbel am deutlichsten empfinden. Die beiden Stirnhöhlen schließen das ganze System der Kopfresonanzhöhlen (Keilbein- Siebbein- Stirnhöhlen) vorn an der Stirn sehr bedeutsam ab. Die Kuppeldecke des Nasenschallraumes besteht also nicht nur aus einem einfachen Knochenblatt, sondern aus einer Ansammlung von mindestens neun Knochenhöhlen. Bei manchem Menschen mit zartem Knochenbau ist die Zahl noch größer. Zusammen mit dem Nasenraum hat das Stimminstrument hier einen Hohlraumkomplex, der an Ausdehnung einer großen geballten Faust gleichkommt. (Siehe Tafel VII).

Funktion

XXII. Aktivfunktionen können die Stirnhöhlen ebenso wenig ausführen wie die Keilbein- und Siebbeinhöhlen. Sie sind wie diese nur passive Resonanzräume. Aber sie dürften wohl die wichtigsten sein. Sowohl ihrer Größe wegen als durch ihre unmittelbare Lage über der zentralen Tonansatzstelle.

Akustik

XXII. Die akustische Wirkung der Stirnhöhlen ist, entsprechend ihrer Ausdehnung, außerordentlich groß. Da sich die meisten aufsteigenden Tonschwingungen hauptsächlich in der Kuppel des Nasenraumes schallend brechen, ist auch der Schwingungsdruck (Konzentration) an dieser Stelle am stärksten. Die Erschütterungen der Stirnhöhlen sind daher auch am kräftigsten. Ja, es kann sein, daß sogar ein Teil der Kopftonschwingungen durch die ziemlich weiten Verbindungsgänge, die von dem Nasenraum in die Stirnhöhlen führen, **direkt** in diese hineingelangen **und so nicht** nur secundäre Resonanzen, sondern dort vielleicht auch unmittelbare Schallwirkungen auslösen.

Die Stirnhöhlen sind es auch, die bei der Schulung des Kopftones zuerst tonverstärkend **mitwirken**. Ihre Resonanzen kommen dem Schüler als **ganz bewußt** empfundene **Klang**erscheinungen in das Ohr. Wirken die Stirnhöhlen einigermaßen energisch, dann fühlt man den eigenen Ton in der **Ansatzkuppel** gesichert, fundiert, konzentriert, geborgen. **Man hat den Ton** als **inneren Klangbestand** in der Gewalt und kann ihn hier nach Stärke und Farbe modulatorisch lenken.

Der Italiener hat für diesen Vorgang die sehr treffende Bezeichnung: „In der **Maske** singen" und: „Die Stimme in der **Maske** üben lassen". **Mit** Maske meint er den kopfigen Sitz des Tones und mit „üben lassen" bezeichnet er die **typische Erscheinung der** Belcanto-Technik, daß bei ihr nicht die Organe und ihre Funktionen dem Uebenden in das **Bewußtsein** treten sondern allein die energisch klingende **Wirkung** des vollkräftigen Kopftones. Dieser singt sich, **von der** ganzen Kraft des Tonsinnes geleitet, **gleichsam mit den eigenen Schallkräften von selbst weiter,** unter **steter Voran**stellung der klaren **Kopfvokal**farbe. Beim vollwertigen Kopfton sind die **Resonanzschwingungen von außen** mit den Fingerspitzen an der Nasenwurzel deutlich zu fühlen.

Stimmfehler

XXII. Das **berühmte Wort** „In die Maske singen" wird **fast immer so aufgefaßt**, daß man sich **bemühen müsse, den Ton gewaltsam** in die Kuppelwölbung **des Nasenraumes hinauf zu treiben.** Vom Standpunkt **der Pädagogik und** Stimmtechnik müßte es besser **heißen: In „der"** Maske singen. Dann wird am **besten das** übermäßige Hinauftreiben der Stimmbandklang-Schwingungen vermieden. Die Entwickelung des Tones zu seiner größten Energie (ich sage nicht Tonmasse!) **geschieht nicht durch** gewaltsames Hinaufdrücken, **sondern durch innere** Steigerung der Schwingungen an derjenigen Stelle des Stimmorgans, die durch ihre anatomische Beschaffenheit wie durch ihre funktionelle Wirksamkeit die besten akustischen Ergebnisse hervorzubringen vermag.

Man darf eben als **führendes** Tonelement nur das gelten lassen, was der **Tonsinn** als Kopfvokalklang plus Kopfresonanzen **unmittelbar im Ansatz beginnen** und dort klingend aufleben läßt.

Es gilt deshalb für jeden Belcantisten der oberste Leitsatz: **„Der ideale Stimmton fängt stets mit dem selbständigen Kopfvokal an".**

Die Kieferhöhlen

Anatomie

XXIII. Die **Kieferhöhlen** sind zwei dünnwandige Knochenhöhlen **rechts und links** der Nase. Sie liegen im Oberkiefer **zwischen** den Backenzähnen und den Augenhöhlen, **deren** knochige Grundwandung sie bilden. Die Kieferhöhlen sind außerordentlich groß. Jede einzelne hat **etwa das** Ausmaß der beiden Stirnhöhlen. Ziemlich **weite** Ausführungsgänge verbinden die Kieferhöhlen **mit dem** mittleren Nasengang. In dem Knochengerüst des Kopfes machen sie sich durch die nach vorn heraustretenden Jochbeine und durch die Gesichtsteile **des Oberkiefers bemerkbar.** Die Kieferhöhlen sind **mit Luft gefüllt.** (Siehe Tafel VII).

Funktion

XXIII. **Als** feste Knochenräume **haben** die Kieferhöhlen **keine aktiven Eigenfunktionen.** Sie wirken nur als **Erhalter der Kopfform.** Durch ihre knöcherne Substanz **und durch ihre** Hohlräume geben sie dem Gesicht **zu beiden Seiten der** Nase eine sehr leichte **Schwingungsfähigkeit.**

Akustik

XXIII. Für die Entwickelung des Gesangs- oder Sprechtones bedeuten die Kieferhöhlen zwei sehr günstige Resonatoren. Sie ermöglichen dem Kopfvokal, daß er sich resonatorisch auch seitwärts günstig ausbreiten kann. Die Kieferhöhlen ergänzen also das System der Keilbein-, Siebbein- und Stirnhöhlen außerordentlich, sodaß sich zu der **direkten** Schallbildung des Nasenraumes noch um den Kopfvokalkern nach oben, vorn und seitlich ein großer **secundärer** Resonanzkomplex ausweitend anschließt. Das Volumen des Kopftones wird also durch die Kieferhöhlen sehr günstig beeinflußt.

Stimmfehler

XXIII. Die Kieferhöhlen kommen dem Menschen weder körperlich noch durch irgend eine aktive Arbeitsleistung zum Bewußtsein. Sie sind deshalb auch nie Gegenstand irgendwelcher willensmäßigen Beeinflussung. Man kann mit ihnen auch keine Stimmfehler begehen. Ihre Wirkungsweise als secundäre Resonatoren bleibt stets von dem Zustandekommen des Kopfvokals abhängig. Nur die kopfige Ansatztechnik (Belcantotechnik) vermag aus ihnen für die Güte des Tones Nutzen zu ziehen.

Die Nasenflügel und die Nasenknöchel

Anatomie

XXIV. Die **Nasenflügel** und die **Nasenknöchel** bilden die Spitze der Nase. Sie sind muskulöser und **knorpeliger Beschaffenheit.** An der Unterseite der **Nasenspitze vereinigen** sich die drei, von den inneren Nasenmuscheln **gebildeten** Nasengänge zu den beiden Nasenlöchern.

Funktion

XXIV. **Von den** genannten Organen sind nur die Nasenflügel **befähigt, bewußt** innervierte leichte Bewegungen **auszuführen. Sie können** sich etwas heben **und** senken **und dadurch die beiden** Nasenlöcher ein klein **wenig erweitern oder** verengen.

Akustik

XXIV. Für die Innenakustik des Nasenraumes ist die Nasenspitze nur vorteilhaft. Sie verlängert den Nasenschallraum nach vorn und schließt ihn wegen der Enge der Nasenlöcher somit auch an der Vorderseite fast ab. Ihre mehr knorpelige als muskulöse Beschaffenheit vermehrt auch die mitschwingende Körpersubstanz etwas. Man kann bei jedem guten Kopfton deutlich mit den Fingern das Mitschwingen der Nasenflügel fühlen. Allerdings ist dies auch beim **falschen, genäselten Kopfklang** der Fall, aber in viel roherem Maße als bei der **echten Nasalität.**

Stimmfehler

XXIV. Diejenigen Stimmkünstler und Pädagogen, die noch der Ansicht sind, daß der Stimmton klingender Luftstrom sei, der möglichst vollkommen in den Außenraum hinausgestoßen werden muß (in Wirklichkeit ist doch der Stimmton nur **Schwingung** der möglichst **still zu haltenden Innenluft),** sind auf den Gedanken gekommen, die Nasenlöcher aktiv zu weiten, um den Klangluftstrom recht gut aus der Nase heraus zu lassen. Solche Spielereien sind natürlich ebenso nutzlos wie es für den Ton zerstörend wirkt, ihn mit Gewalt vorn zum Munde hinaus zu stoßen. Beide falschen Tonhilfen verraten eine völlige Unkenntnis der grundlegenden akustischen Gesetzmäßigkeiten der Stimmtechnik. **Denn die wirkliche Wesensart des echten Stimmtones ist nur durch innenakustische Erfahrungen am eigenen Idealton zu erkennen.**

Ebenso, wie eine künstliche Erweiterung der Nasenlöcher falsch ist, so wäre es auch akustisch nachteilig, etwa die Nasenausgänge absichtlich eng zu machen. Jede solche bewußt-motorische Schließarbeit würde sofort **nach dem Weichgaumen** weiterstreben und diesem eine harte, ihn behindernde Spannung geben. Darum ist es dringend erforderlich, daß man auch die Nasenflügel nie bewußt zu irgend einer Arbeit zwingt. Man kann vielmehr bei manchen Kopfansatztönern die Beobachtung machen, daß sich die Nasenflügel von **allein** aufblähen, wenn der Kopftonsitz besonders sicher ist und das ganze Tonbilden allein vom Ansatz her begonnen und geführt wird. Dann nehmen die Nasenflügel, **ganz den günstigsten akustischen Erfordernissen nachgebend,** von selbst die für den Ton vorteilhafteste Stellung ein.

Die Lippen

Anatomie

XXV. Die **Lippen** bilden den vorderen Ausgang des Mundes. Sie bestehen aus einem in sich geschlossenen Ringmuskel. Er ist durch viele Muskelbänder mit dem Unterkiefer, dem Halse, den Wangen, dem Oberkiefer und der Nase verbunden. Von den Organen des inneren Mundraumes sind die Lippen völlig getrennt.

Funktion

XXV. Durch ihre vielen Muskelverbindungen sind die Lippen befähigt, die mannigfachsten Formen und Stellungen einzunehmen. Sie werden schon von der ersten Jugend an viel und gründlich geübt und folgen jedem bewußt-motorischen Antrieb willfährig. Sie können die vordere Mundöffnung völlig abschließen und sie, unter Mithilfe ihrer Nachbarmuskeln, zu einer weit gespannten Vorderöffnung erweitern. Die Lippen können sich fischmundartig nach vorn stellen und so den Mundraum nach außen erheblich verlängern. Sie können sich scharf seitlich spannen und so die Mundöffnung zu einem engen Spalt verkleinern. Sie legen sich dabei fest an die vorderen Zähne.

Diese vielseitigen Funktionen lassen die Lippen regsten Anteil an der gesamten Laut- und Mitlautbildung nehmen.

Neben der Zunge sind daher die Lippen, die am leichtesten bewußt-motorisch wie tonsinn-motorisch zu lenkenden und geschicktesten Organe, die der Mensch überhaupt hat.

Akustik

XXV. Die verschiedenen Stellungen der Lippen haben auf die Bildung des vorderen Mundraumes und damit auf die ganze Vokalform einen großen Einfluß. Sie vermögen den Mund sowohl nach vorn zu verlängern wie auch durch weites Oeffnen den Vokalraum sehr zu weiten. Schmal geöffnete Lippen verkleinern auch den inneren Mundraum. Größe und Form desselben bestimmen aber die Klangfarbe der Vokale, die mit den, hinter dem Schlund emporsteigenden Stimmbandklang-Schwingungen im Nasenschallraum zum Ansatzvokal (E) vereinigt werden muß. Aber die Lippen helfen nicht nur vokalbildend mit, sondern sie bringen vor allen Dingen auch die Konsonanten zustande.

Damit ist das Problem der **deutlichen Aussprache** in den Vordergrund unserer Betrachtungen getreten. Wir müssen an Hand der **Praxis** darüber klar werden, **ob wir durch bewußte Lippenarbeit die Deutlichkeit** beim Singen und Sprechen fördern oder ob wir auch bei ihr tonsinn-motorisch geleitete **Funktionen** anwenden sollen. Dabei gilt es zunächst, zu **entscheiden,** ob beim Singen oder Sprechen das **„intellektuelle"** Wort des Mundes oder der **„musikalische" Ton des Kopfansatzes** im Vordergrund stehen soll. **Nach den Verirrungen** unserer Tonkunst in den **letzten zehn Jahren** wird sich jeder, noch mit einem **gesunden Tonsinn** begabte Mensch sofort dahin entscheiden, daß Singen und künstlerisches Sprechen in erster Linie **„Musizieren"** und dann erst **„Deklamieren"** ist. **Das sängerische** „Parlando" ist eine Abart des **Singens** und nicht des Sprechens. Auch die **Praxis bestätigt das** immer wieder. So sehen wir gerade bei unseren **besten** Sängern eine scheinbar unerklärliche **Lippenuntätigkeit,** außerordentlich spärliche **Mundbewegungen** (siehe Bild: Schlusnus probt in Bayreuth) und man wundert sich immer wieder, daß gerade diese **Künstler** nicht nur einen klaren Ton, sondern auch eine vorbildliche Aussprache haben. Der ganze **Artikulationsablauf** vollzieht sich dabei in so geringen **Formengebungen** und so natürlich-unauffällig, daß man bei diesen Vorbildnern von irgend einem **bewußten Machen** der Aussprache nicht das Geringste merkt.

Die beste Erklärung dafür finden wir in unseren Betrachtungen des Kopfvokals. **Denn es ist eine völlig irrige Ansicht, daß die gute Aussprache auf der Deutlichkeit der Konsonanten und der Mundvokale,** also vorwiegend auf der Mund- und Lippentätigkeit beruhe. Jede gute Schallplatte (Schlusnus, Groh, Bockelmann, Boelter usw.) zeigt dem richtig hörenden Ohr immer wieder, **wie die Klarheit der Aussprache in der Klangreinheit der Vokale beruht und daß diese erst dann ihre beste Klanggüte erreichen, wenn sie im Ansatz mit dem Kopfschall und der Kopfresonanz zu einem einheitlichen Tongebilde zusammengeschlossen sind (Kopftonkern, Kopftonwirbel).**

Die Güte der Aussprache hängt also aufs engste mit der Güte des Kopfvokales zusammen.

Sie getrennt vom Kopfton durch bewußt-motorische Mund- oder Lippenarbeit zu schulen, ist ein großer Irrtum. Die Deutlichkeit der Aussprache stellt sich vielmehr mit dem Idealton (Kopfvokal) ganz von selbst ein und ist dadurch ebenso natürlich wie dieser.

Stimmfehler

XXV. Bei der Artikulation der Sprache werden die Funktionen der Lippen am deutlichsten sichtbar. **Da nun Sprechen und Singen den gleichen akustischen Gesetzmäßigkeiten unterworfen sind,** spielt natürlich bei beiden die Lippentätigkeit eine große Rolle. Wir können spielend die Lippen zu jeder Arbeit veranlassen und sie vor dem Spiegel leicht beobachten. Daher liegt für viele Anhänger der Funktionsmethodik natürlich nichts näher, als zu versuchen, die Lippen unmittelbar dem bewußt-motorischen Singe- oder Sprechwillen unterzuordnen und sie zu scharfen Formengebungen zu zwingen.

Somit werden die Lippen, genau so wie wir es bei allen vorher betrachteten Organen feststellen konnten, meist zu übermäßigen Arbeitsleistungen veranlaßt. Der Vokal und, wenn dieser gar im Munde zum falschen Gesangs- oder Sprechton erhoben wird, der Stimmbandklang bleiben dann im Vordermund gefesselt. Sie erreichen somit nie den Nasenschallraum.

Das bewußte Stellen der Lippen zur stereotypen Vokalform ist mehr verbreitet, als man glaubt. Gibt es doch für diese Art der Stimmbildung eine große Literatur, ja sogar schulmäßig vom Staate herausgegebene Lehrgänge auf Schallplatten.

Und doch wie leicht widerlegbar ist eine solche Methodik in der **Praxis!**

Betrachten wir doch einmal mit Muße das anliegende Bild, das Heinrich Schlusnus, unseren besten deutschen Belcantisten, bei einer Probe in Bayreuth **singend** darstellt. Eine meiner Schülerinnen zweifelte daran, daß man mit so kleiner Mundöffnung überhaupt singen könnte! Meine langjährige Bekanntschaft mit diesem großen deutschen Sänger veranlaßte mich, zur Aufklärung der Sachlage an den Künstler selbst zu schreiben. Die Antwort lautete: **„Ihre Anfrage bezüglich meiner Mundöffnung beim Singen kann ich Ihnen ganz in Ihrem Sinne beantworten. Sie wissen ja, daß ich einen ziemlich kleinen Mund habe und beim Singen den Mund wenig zu öffnen brauche und trotzdem eine deutliche Textaussprache und einen großen Ton erzielen kann".**

Wen dieses Beispiel noch nicht überzeugt, der betrachte einmal das Bild der beiden amerikanischen Preis-Rundfunksänger auf Tafel II. Sie wurden von 25 000 Stimmen vor dem Mikrophon als die besten anerkannt und prämiiert. Die völlig ungezwungene Körperhaltung wie auch die überaus natürliche Mundform während des Singens bestätigen die vorherigen Darlegungen voll und ganz.

Auch beobachte man einmal einen Säugling dabei, wie er sprechen lernt. Auf Grund der ganz **geringfügigen Bewußtseinskraft** von Kindern unter zwei Jahren ist es ausgeschlossen, daß diese etwa ihre Laut- und Sprechversuche mit **absichtlichen Stellungsübungen der Lippen und des Mundes** vollbringen. Solche kleine unverbildete Wesen können ja noch garnicht **denken,** wie sie den Laut „machen" sollen. Nein, sie **hören nur die Klangvorbilder** der Eltern und Kindermädchen und **ahmen** dann, nur geführt vom Tonsinn, die Klänge solange nach, bis sie sie beherrschen, d. h. bis ihr **Ohr** ihnen sagt: „So ist es richtig". Deshalb sprechen alle Kinder auch sofort jeden Dialekt der Eltern. Denn sie ahmen auch sofort die mit jeder Dialektart verbundenen funktionellen Sonderheiten nach.

Es sei hier nur kurz darauf aufmerksam gemacht, wie entscheidend die Sprache der Umgebung klanglich und geistig die Fähigkeiten des Kindes beeinflußt.

Eine klare Aussprache der Eltern wird auch den Sprachlaut des Kindes eindeutig und sauber werden lassen. Vor allem aber werden auch durch die ausgeprägte und eindeutige Begriffs**bezeichnung** die **geistigen** Anregungen, die das Kind so durch die Erwachsenen erhält, genau, schnell und nachhaltig sein. Ist der Begriff aber **geistig scharf erfaßt** und auch klanglich eindeutig verankert (Wort), dann ist auch das tönende Erlebnis (Klangvorstellung) des ihn bezeichnenden Wortes deutlich und kräftig genug, um rein tonsinn-motorisch die Sprechorgane zur guten und natürlichen Klangbildung anzuregen.

Diese Beispiele zeigen uns, wie falsch es ist, beim Sprechen wie beim Singen bewußt-motorische Lippenarbeit zu fordern. Das so erzeugte Lautgebilde wird immer gekünstelt und schwach klingen. Es verpufft sofort im Außenraum und die Angewohnheit weiterer gefährlicher Antriebsfunktionen ist stets die Folge.

Pädagogisch kann das Lippenvorstülpen für eine kurze Zeit von Vorteil sein. Besonders für diejenigen Sänger und Sprecher, die den Vokal zum Munde hinausstoßen, kann die verlängerte Mundform **vorübergehend** ein längeres Verweilen des Tones im Innern des Stimminstrumentes hervorrufen. Die so gemachte **Klangerfahrung** mit dem im **Innern** widerhallenden

Ton hat oft zur Erkenntnis richtiger Resonanzvorgänge geführt. **Es wurde dadurch das Abwägen und Steigern der Tonschwingungen im Innern manchmal als Offenbarung akustischer Geheimnisse zum Bewußtsein gebracht.** Voraussetzung ist natürlich, daß dabei das Vorstülpen der Lippen recht weich geschieht, damit nicht die Haltung des Unterkiefers dadurch in Versteifung ausartet.

Diese vorübergehenden Versuche sind besonders in Verbindung mit den Vokalen o, ö, u, ü günstig durchzuführen. Es muß aber immer das Augenmerk darauf gerichtet bleiben, **daß es nicht die Mundvokal-Farbe ist, die den Ton günstiger gestaltet, sondern allein das gesteigerte Innenklingen und die dadurch wach werdenden Resonanzen** (in Kopf und Brust). Falsch wäre es, etwa zu versuchen, alle anderen schlecht klingenden Töne nach diesen vier Vokalen hin im Mundraum umzufärben, sie in falscher Weise zu **decken.** (Siehe: Tondecken XV/XVI und Vornetönen XVII). Das würde die Gefahr des reinen Mundtones nur noch steigern. Das Ende der Stimme wäre dann sehr nahe.

Der Idealton kommt immer nur unter Verwendung der reinsten und resonanzgeladenen Vokalfarbe zustande.

Das Zwerchfell

Anatomie

Z. Das **Zwerchfell** (Querfell) ist eine muskulöse Haut, die sich als hochgewölbte Kuppel wagerecht zwischen Brust- und Bauchhöhle hinzieht. Es erstreckt sich seitwärts von den unteren linken zu den unteren rechten Rippen und vorwärts etwa vom obersten Lendenrückenwirbel zur unteren Spitze des Brustbeins. Das Zwerchfell ist dadurch an seiner Peripherie mit der inneren Brustwand allseitig verwachsen. Es bildet die Basis für die Lungen, die an dieser Stelle besonders weit und lufthaltig sind.

Funktion

Z. Das Zwerchfell ist wegen seiner muskulösen Beschaffenheit einmal zu eigenen Funktionen befähigt, indem es sich zusammenziehen und dadurch seine nach oben gerichtete Wölbung erheblich abflachen kann. Dann aber steht es auch durch seine periphere Verwachsung mit dem unteren Knochenrahmen des Brustkorbes unmittelbar unter dessen Bewegungseinfluß. Erweitert sich der Brustkorb, dann werden die Ränder des Zwerchfells gestreckt. Dadurch und infolge seiner eigenen Zusammenziehung in der Mitte wird das Zwerchfell aus der recht erheblichen Wölbung sehr nach unten gesenkt und flach gestreckt. Es vergrößert somit den Brustraum nach unten und zwingt die Lungen durch Weitung der Lungenbläschen dem so geschaffenen Leerraum der Brusthöhle zu folgen (verstärkte Einatmung an den breiten Lungengrundflächen). Somit ist das Zwerchfell im Verein mit den Einatmungsmuskeln, die den Brustkorb seitwärts und vorwärts ausdehnen, befähigt, sehr wesentlich bei der Vollatmung mitzuwirken. Es hilft nicht nur, die Lebensatmung möglichst ausgiebig zu gestalten, sondern es trägt auch zu einem sehr großen Teil dazu bei, daß sich der Brustraum als großer luftgefüllter **Unterresonanz-Raum** dem Gesangs- und Sprechton sehr verstärkend zur Verfügung stellt.

Akustik

Z. **Ueberall wo Luft ist, finden auch die Tonschwingungen ein Feld für ihre Entfaltung.** Diese wird zu einer **Verstärkung** der Schwingungen, wenn der Raum, in dem sie sich ausleben, allseitig geschlossen ist und so eine Verdichtung und Steigerung der Schwingungsenergie hervorruft. Das ist in sehr erheblichem Maße beim Brustraum der Fall. Vermag er sich doch so sehr mit Luft anzufüllen, daß die eingeatmete Luftmenge zwei bis dreimal so groß ist als die Substanz der die Luft bergenden Lungenbläschen. Aus diesem Grunde ist es auch möglich, daß die organisch völlig weich und eigentlich tondämpfend **wirkenden** Lungen durch ihren Luftgehalt schwingungsfördernd wirken.

Wie vollzieht sich dieser akustische Vorgang der **Unterresonanz** nun in der Praxis?

Aus den bisherigen Betrachtungen (I bis XXIII) haben wir gesehen, wie die Stimmbandklang-Schwingungen im Kehlkopf-, Kehl- und Rachenraum schallende Verstärkung (Raumklangfarben) erhielten. Bei ihrem Vorbeistreichen an der hinteren Mundöffnung (Schlund-Gaumensegel-Zäpfchen) wurde die Vokalfarbe der Mundform wach und stieg mit den Stimmbandklang-Schwingungen in den Nasenschallraum. An dessen harten Wandungen brechen sich beide (Stimmbandklang und Vokalfarbe) schallend und treffen sich zu enger Vereinigung in der Kuppel des Nasenschallraumes, in der „Ansatz"- oder „Zentralstelle". Hier bilden sie **direkt** den **Kopfvokal** mit seiner konzentrierten Wirbelerscheinung. Diese weckt durch ihre Klangenergie zu gleicher Zeit in den Keilbein-, Siebbein-, Stirn- und Kieferhöhlen **secundäre** Resonanzen, sodaß sich aus dem Zusammenwirken all der vielen Teilklänge nunmehr der volltönige Kopfton ergibt.

Dieser Kopfton hat durch seinen reichen Gehalt an Obertönen eine so starke Schwingungsenergie und Tragfähigkeit, daß er in der langsam aufsteigenden Singeluft blitzschnell nach unten durch die Glottis hindurch schlägt (bei der großen Glottis der tiefen Töne mehr, bei der kleinen der hohen Töne weniger) und so in der Luft der Lungenbläschen eine weitere Möglichkeit zur Bildung einer Raumklangfarbe und zur Schwingungssteigerung in der Brust findet. Ganz der großen Luftmenge und dem weiten Brustraum entsprechend hat auch die **Brustresonanz** eine dunkle, satte, runde, warme und voluminöse Klangfarbe. Sie kann bei Menschen mit besonders weit ausgeprägten Brusträumen so stark in Erscheinung treten, daß das Kopftonmetall übertönt wird und die Klangfarbe des Tones rein brustig wirkt.

Durch diesen **Tiefgriff des Kopftones in den Brustraum** (alle Etappen der beschriebenen Tonentstehung erfolgen nicht nacheinander, sondern für den Sänger, Sprecher und Hörer **gleichzeitig**) entsteht zwischen dem gespannten Zwerchfell Z und der Zentralstelle C eine einheitliche, scheinbar **stillstehende Tonsäule.** Sie hat beide Resonanzen, die Kopf(Ober)- und die Brust(Unter)-Resonanz in sich in idealer Menge vereinigt. Sie nützt alle Klangmöglichkeiten des Stimminstrumentes weitgehendst aus und bildet den **Vollton,** den Idealton.

Dabei bleibt aber die Brustresonanz stets in unmittelbarer Abhängigkeit von der Energie des Kopftones.

Er ist ständig der **Träger** und **Führer** des ganzen stimmlichen Vorganges. **Er allein darf den Tonsinn, das Hören, den Singe- und Sprechwillen auf sich ziehen und ständig auf sich gerichtet lassen.** Die Brustresonanz muß immer secundäre, den Ton nur **ergänzende** Erscheinung bleiben.

Trotzdem vermag nur sie den Kopfton zum vollen Klangvolumen zu verhelfen. Nur sie vermag dem Tönen die letzte und eigentliche Vollklangkraft zu vermitteln.

Es ist derselbe Vorgang wie bei der Violine, wo der Saitenklang **erst durch die Resonanz des unteren** Geigenkörpers seine volle Entwickelung erhält.

Stimmfehler

J. Die leichte, bewußt-aktive Beeinflussung des Zwerchfells und der Atmungsmuskulatur hat es mit sich gebracht, daß die Aktivmotorik zu einer weit verbreiteten Gesangsmethodik erhoben wurde. Besonders Baß-Stimmen lassen sich dazu verleiten, den Singe- oder Sprechwillen allein auf den Brustkorb oder das Zwerchfell zu lenken. Das hat natürlich zur Folge, daß der Brustraum übermäßig geweitet wird und sofort den Stimmbandklang mit seinem größten Teil nach unten zieht. Auch die Vokalfarbe des Mundes, die dabei sehr unrein und hohl klingt, verliert sich fast ganz in den Brustraum hinab. Beide, Stimmbandklang und Vokalfarbe, vereinigen sich hier und wecken in sehr starkem Maße die Brustresonanz. Es entsteht dadurch auf **direktem Wege der falsche „Brustton".**

Er klingt hohl und röhrig, bassig, dick und schwer, hat stets zu dunkle und undeutlich gefärbte Vokale und klingt fast immer zu tief. Das hat seinen Grund darin, daß die **Kopfschallräume fast unausgenutzt** bleiben und dadurch die **Obertöne ausfallen.** Bestenfalls wird noch ein Mundton erzielt.

Nach geraumer Zeit verliert ein solcher **Brusttöner** völlig die Herrschaft über die Stimme. Eine solche Unsicherheit wirkt sich auch auf die Zuhörer Begeisterung hemmend aus.

Man muß also unterscheiden zwischen Brustresonanz und Brustton. Bei der ersteren klingt der **Vokal** als Kopftonbestandteil im **Nasenschallraum,** beim **Brustton** ist er dagegen, wie schon der Name erkennen läßt, hauptsächlich im **Brustraum** beheimatet. Solche **Brusttöne** sind viel weniger tragfähig als die Kopftöne. Sie erfordern vor allen Dingen viel mehr Luftauftrieb als diese. Der Atemmangel beim Singen oder Sprechen hat seinen Grund fast immer in der direkten Brusttonigkeit.

Es ist deshalb ein Verbrechen, wenn man, nur um die Stimme künstlich zum Baß zu stempeln, die falsche Brustton-Technik mit Vorsatz anwendet. Man weist das Organ dadurch auf technische Irrwege, die sich bitter rächen. Der **wahre Baßsänger hat das Baßtimbre auch mit der Kopfvokalfundierung.** Die breit ausladende Tiefenwirkung beruht bei ihm auf der natürlichen Beschaffenheit der Stimmbänder und der besonders großen Weite **aller** Räume des Stimmorgans. Künstlich, d. h. bewußt-motorisch läßt sich **die echte** Baßklangfarbe, die sich wie jeder gesunde Vollton zwischen Kopfansatz und Zwerchfell als einheitliche Tonsäule entfaltet, nicht hervorbringen. Die Natur gestattet keine unlogischen Maßnahmen.

Brusttonsänger und -Sprecher können immer nur über die Schulung des Kopfvokals zu einer gesunden Stimmgebung zurückfinden. Ist der Kopfvokal sicher und energisch genug und **wird er vor allen Dingen aber allein vom Kopf her angesetzt** und nicht etwa mit irgend einer hinauftreibenden Brust- oder Halsfunktion begonnen, dann ist der Ton auch im Kopf recht geborgen. Erst so lernen auch die unteren Organe des Halses und des Mundes ihren Innenraum nach und nach frei zu geben und so für die Tiefenschallwirkung (Unterresonanz im Brustraum) den Weg, **passiv-nachgebend** aufzumachen.

Will man sie dagegen bewußt-aktiv weit stellen, damit der Kopftonschall oder beim Mundraumtöner der falsche Mundton nach unten schlagen soll, dann wird immer die Glottisform künstlich geweitet und der Ton verliert seine Konzentration und die richtige Höhe. Er klingt kehlig-röhrig.

Durch die richtigen Unterresonanzen gerät selbstverständlich auch das beim Singen oder Sprechen **unbewußt immer gespannte Zwerchfell** in Schwingungen. Dr. Bruns-Berlin will sie deutlich bei der Röntgendurchleuchtung festgestellt haben. Das ist m. E. durchaus möglich. Trotzdem bleiben diese Schwingungen für mich pädagogisch wie akustisch **immer abhängig von der Güte des Kopftones.** Sie durch bewußtes Hinlenken des Singe- oder Sprechwillens auf das Zwerchfell **direkt und aktiv-motorisch** hervorzurufen, birgt immer die Gefahr in sich, den Kopfton zu verlieren und in den reinen falschen Brustton zu verfallen, bei dem der **Vokal** im **Brustraum** statt im **Kopfansatz lebt.**

Ein weiteres Problem, das mit dem Zwerchfell zusammenhängt, ist das „Stützen" des Tones, italienisch „appoggio". Hierüber hat Dr. Bruns mustergiltiges geschrieben. Wer nicht nur begrifflich oder mit dem Schlagwort an die Erscheinung der Tonstütze herangeht, sondern sich bemüht, den gestützten Ton selbst zu singen oder zu sprechen, der wird deutlich wahrnehmen, daß die **Tonstütze garnichts organisches,** sondern nur **ein rein akustischer,** klingender Vorgang ist. Jedes Bemühen, das Zwerchfell oder die übrigen Atmungs- oder Bauchmuskeln bewußt irgendwie zu spannen, sei es durch absichtliches Einziehen oder Herausdrücken der Bauchwand und der Flanken und dadurch den Ton dort irgendwie zu fundieren, ist ein ebenso großer Irrtum, als zu versuchen, den Ton durch absichtlich hinaus getriebene Singeluft etwa von innen gegen die Knochenwand der vorderen Nasenkuppel (Maske) zu drücken und dort eine stützende Sicherheit zu suchen.

Beide, **rein organisch** zurecht gelegten Stützbegriffe sind falsch, wenn man weiß, daß der zu stützende **Ton** doch nicht eine körperlich greifbare Substanz ist, die man etwa auf das Zwerchfell legen oder gegen die Nasenknochenkuppel drücken kann. Der Stimmton ist auch nicht einmal Luft, sondern nur **Schwingung** der Luft. Will man aber eine Schwingung irgendwie sicherstellen, dann kann dies nie von einem **Organ,** sondern nur in einem **Raum** geschehen, in dem sich die Schwingungen als **Innenklang** verdichten, stärken, vervielfältigen können. Das Gefühl der echten Tonstütze hat also garnichts mit einem von unten nach oben gerichteten funktionellen Vorgang zu tun. Sie ist vielmehr ein rein **akustisches** Geschehen, das von oben nach unten gerichtet ist. **Und zwar stellt das Appoggio den klingenden Tiefgriff der Kopftonenergie in den, für die günstigste Unterresonanzentwickelung bereitgehaltenen, der Klangausweitung sich anpassenden Brustraum dar.** Der Stimmkünstler hat das Gefühl, als sei ein klingendes Rohr zwischen dem Kopftonzentrum und dem Zwerchfell ausgespannt, als stehe der Stimmton gleich einer, überall klingenden Säule zwischen diesen beiden Polen vollkommen gesichert da. Der Sänger oder Sprecher empfindet an diesen beiden Stellen tatsächlich auch körperlich ein Beben, wenn er aus dem ständigen Belauschen des Kopftonkernes einmal für einen kurzen Augenblick seine Aufmerksamkeit auf das Zwerchfell richtet. Das darf natürlich nur versuchsweise geschehen. Denn während des Singens oder Sprechens darf als **einziger** Sinn das **Hören** nur auf den Kopfton gerichtet sein.

Noch eine andere akustische Erscheinung wird durch die einheitliche Klangsäule im Stimminstrument wachgerufen: Es ist dies die **Mundraumresonanz,** d. h. ein **secundäres** Mitklingen des Mundraumvolumens mit dem nach unten in die Brust greifenden Kopfton. Der Uebende fühlt bei diesem Vorgang, der sich nur beim vollendet freien, entmaterialisierten Kopfansatzton einstellt, deutlich ein vibrierendes Kopftonschwingen im Mundraum, ja bei engen Vokalen (o, ö, u. ü, i, e) sogar ein leises Mitzittern der äußersten Lippenränder. Diese lediglich secundären **Resonanzerscheinungen** dürfen aber nicht verwechselt werden mit dem **direkten Schallen des Vokals im Mundraum,** wie es dem falschen **Mundton** zu eigen ist. Denn bei ihm gelangen ja die Stimmbandklang-Schwingungen **nur** und **direkt** in den **Mundraum** und nicht in den **Nasenschallraum. Auch** lebt ja beim Mundton die **Vokalfarbe** nur im Mundraume selbst auf. Von einem Kopfvokal kann bei solcher Technik nie die Rede sein.

Die **echten** Mund**resonanzen** haben also mit dem falschen Mund**ton** nichts zu tun. Es ist deshalb gefährlich, etwa unter dem Begriff des Vornesingens oder -Sprechens den **Mundton** verstehen zu wollen. Das **echte** Vibrieren der Lippen beruht nicht auf einem **Nachvornezieheu des Vokals, sondern ist immer von der stehenden Klangsäule zwischen Ansatz und Zwerchfell abhängig.** Diese Klangsäule ist aber nichts anderes als eine Vereinigung des Kopf- und Brustresonanz-Komplexes innerhalb des **ganzen** Stimminstrumentes. Die Mundresonanz stellt nur einen geringen Teil dieser Resonanz dar. Wir sahen, daß das „Stützen" wohl eine bequeme Vokabel ist, daß aber das rechte Verstehen dieses Begriffes nur über den **selbsterzeugten Idealton** geht. Weil diese Forderung aber **sehr schwer** und nur durch unendliche Arbeit und Aufopferung zu erfüllen ist, kann man sich natürlich des **Schlagwortes** „Stütze" viel leichter virtuos und geschäftstüchtig bedienen oder den Vorgang des Stützens dann irgendwie **organisch** (statt akustisch!) erklären. Das kann auch derjenige, der den Stützvorgang des Tones selber nie erlebt hat.

Die bewußt-aktive Zwerchfellstütze hat ebenso wie die bewußt-erzeugte Brustresonanz (Brustton) bald den Verlust jeglicher Kopftonerscheinungen zur Folge. Damit ist dann **jede** Stimme in kurzer Zeit verbraucht.

Die Stimm**entwickelung** fußt also auf der Erschließung des energischen **Kopfansatzvokales** und dessen Ausweitung zum **Kopf-Vollton.**

VIII. Kapitel

Stimmeinsatz und Tonansatz

Aehnlich wie im vorangegangenen „Führer durch das Stimmorgan" möchte ich auch den **Stimmeinsatz** und den **Tonansatz** von verschiedenen Standpunkten aus betrachten. Durch die Unterteilung des Stoffes nach organischen, akustischen, pädagogischen und praktischen Gesichtspunkten glaube ich den vielfach mißverstandenen und meist falsch verwirklichten Vorgang des **Tonansatzes** am klarsten und eindeutigsten darlegen zu können. Denn nur dann kann das **Wissen** um den Tonansatz für die **Praxis** des Singens und Sprechens von Vorteil sein, wenn der Ton**beginn** in allen seinen funktionellen und klanglichen Erscheinungen richtig geübt und allein im Hinblick auf das **Klingen** erlernt wird. Deshalb sollen hier nur solche Vorgänge besprochen werden, die aus dem **selbsterlebten** Tonansatzsingen und Tonansatzsprechen gewonnen sind. Es handelt sich hier also um **Klang-Erfahrungen,** die jeder Studierende selbst machen kann. Rein **wissenschaftliche** Betrachtungen bleiben unberücksichtigt.

Das Wort „Tonansatz" bedeutet „Ton**beginn**", sowohl im organisch-funktionellen wie im akustischen Sinne. Es sollen hier die Fragen beantwortet werden: **Wo, wie und womit beginne ich den Idealton?**

Die Beantwortung des „wo" führt uns zu den **organischen** Anhaltspunkten. Ich habe in den vorigen Kapiteln einen deutlichen Unterschied gemacht zwischen **Stimm-Einsatz** und **Ton-Ansatz.**

Stimmeinsatz ist soviel wie Stimm**band**einsatz. Er vollzieht sich im **Kehlkopf** durch Hineinsetzen der Stimmbänder von beiden Seiten her in den, durch den Kehlkopf aufsteigenden Luftstrom. **Funktionell** ist der Stimmband-Einsatz also die **Formung der Glottis** (Stimmritze), **akustisch bedeutet er die Bildung** des Stimmbandklanges, des Primärklanges, der Stimmbandklang-Schwingungen.

Der Stimmeinsatz ist also der **grundlegende** Vorgang der Stimmtonbildung, **aber noch längst nicht** der ganze Idealton. Vom Stimmeinsatz hängen aber all die weiteren, den Vollton erst nach und nach aufbauenden, akustischen Teilerscheinungen ab. Es ist deshalb garnicht verwunderlich, wenn Stimmforscher, wie Armin, ihre Methodik auf dem Stimmbandeinsatz und damit auf der Bildung der stauenden Glottis aufbauen. Das sollten vor allen Dingen diejenigen Stimmteressenten berücksichtigen, die Armins Lehre mit einem vernichtenden Schlagwort abtun. Denn bei mehr als der Hälfte aller Stimmen beruht die stimmliche Unfähigkeit auf der zu geringen Einsatzarbeit der Stimmbänder. Stimmphysiologisch ist also Armin völlig im Recht. Wie er **pädagogisch** die richtigen Funktionen für die Stauarbeit zu erreichen sucht, entzieht sich meiner Kenntnis. Was ich aber von Schülern des Stauprinzips, auch von solchen, die dicke Bücher darüber schrieben, erfuhr, hat mich weniger befriedigt. Denn aus allen deren Erklärungen geht hervor, daß der Tonbildungswille direkt, also aktivmotorisch auf die Stimmbänder und die Glottisbildung gerichtet wird. Jede auf solchem Wege bewußt hervorgerufene Organfunktion neigt bereits in kurzer Zeit dazu, in Uebersteigerung zu geraten. In unserem Falle wäre das ein zu heftiges Zusammenpressen der freien Stimmbandränder, ein zu starkes Anstauen von Singeluft unter ihnen und eine zu heftige, explosionsartige Sprengung des Glottisschlusses. Selbstverständlich werden dadurch gewaltsame, kräftige Stimmbandschwingungen erzielt, die bis in die Kopfhöhlen hineinschlagen und dort Schall und Resonanzen wecken. Aber der so **übertrieben** stauende Stimmkünstler wird sehr bald merken, daß die Glottisarbeit zu heftig ist und daß die sie ausführenden Stimmbänder ihm durch die übersteigerte Tätigkeit **körperlich fühlbar** werden.

Armin selbst fordert in seinen Schriften, daß die Stimmbänder ungefühlt bleiben. Er will den **runden** Vokal, d. h. den in den Resonanzen (Schall und Resonanz) gesicherten Ton. Armin beschreibt auch den Idealton sehr treffend. Das ist mir ein Zeichen dafür, daß er beim Singen ebenfalls das **Hören** und **nicht das Denken** an die Stimmbandfunktionen in den Vordergrund stellt. Er will also m. E. dasselbe Endziel wie ich. Nur pädagogisch gehen wir wohl verschiedene Wege. Ich betreibe die Glottisarbeit nicht als besonderes aktiv-bewußtes Organtraining, sondern stelle sie gleich von Anfang an rein tonsinnmotorisch **in engste**

Beziehung zum lebendigen Kopfton. Ich vermeide dadurch, daß der Schüler sich überhaupt jemals der Glottistätigkeit organisch wie funktionell bewußt wird, sondern nur aus der Kopftongüte heraus**hört,** ob sie in genügendem Maße vorhanden ist. Denn es ist ganz unmöglich, durch **bewußte** Glottisbildung den **feinen Grad** des Stimmbandschlusses zu erzielen, der für die entmaterialisierte Sauberkeit des Kopfvokals und für dessen freischwebende Schall- und Resonanzausweitung nötig ist. Das kann nur auf dem **Wege des Hörens** und der so allein **vom Tonsinn gelenkten,** ungefühlten Stimmbandfunktionen erreicht werden. Jeder bewußt und aktiv gebildete Stauvorgang hat immer eine harte, starre, gestoßene Stimmgebung zur Folge und bedeutet immer einen Raubbau am Organ. Der einzige Weg zur ersprießlichen Auswertung des aktiven Stautrainings wäre m. E. der, daß der Schüler ihn eine kurze Zeit nur dazu benutzt, um durch die verstärkten Stimmbandklang-Schwingungen die Erscheinung der Kopftonigkeit einmal kennen zu lernen. Ist dies erreicht, dann müßte jedes Hinlenken des Tonbildungswillens auf die Stimmbänder wieder fortfallen. **An dessen Stelle müßte die Vorstellung der akustischen Merkmale des Kopftones treten. Diese Vorstellung muß mit der Zeit so gestärkt werden, daß der Uebende unmittelbar durch die deutliche Erinnerung an die Charaktereigenschaften des Kopftones den Ton sofort vom Kopf her beginnt und alle notwendigen organischen Vorgänge ganz unbewußt vollzieht.** Das entspricht genau der Tonbildungsart, die jeder besonders begabte Natursänger und Sprecher anwendet. Denn dieser kann sich seinen Ton schon von Kindheit an garnicht ohne die Schall- und Resonanzfarben des Kopfes vorstellen. Er bildet den Ton lediglich seinem musikalischen **Geschmack** entsprechend. Wird dagegen das Stauprinzip, wie oben erwähnt, vorsichtig und nur kurze Zeit als Vorbereiter der Kopftonerkenntnis angewendet, dann wird es oft sehr förderlich sein. Man muß aber die (harte) Glottisbildung als bewußte Singe- oder Sprechfunktion sofort aufgeben, wenn das Wissen und Hören um die Kopftonqualitäten genügend sicher geworden sind. In der Praxis kann das bewußte Stauen nie Verwendung finden, weil es mit der Zeit auch eine Uebertreibung und Erstarrung der Unterkieferarbeit mit sich bringt. Wird die Glottisbildung nicht dem Singe- oder Sprechwillen völlig entrückt, dann dürfte auch die gesündeste Stimme sehr bald zerstört sein.

Der harte Stimm**einsatz** wurde auch von der Altmeisterin Lilli Lehmann für sehr gefährlich gehalten. Trotzdem wußte sie genau um die Notwendigkeit energischer Stimmbandklang-Schwingungen Bescheid. Aber sie vermied jede bewußte Stimmbandbeeinflußung. Auch sie ging bei der Erziehung der Stimmbandfunktionen schon rein **klanglich** gezeichnete Wege. Sie zog den Vokal „e" heran, aus der Erfahrung und Beobachtung heraus, daß ein gut gesprochenes „e" auf die Glottisbildung einen vorteilhaft stärkenden Einfluß hat. Stimmen mit schwacher Stimmbandarbeit finden also besonders in Uebungen mit dem **Vokal „e" gute** Förderung, besonders dann, wenn man sich **bemüht,** die Vokalfarbe „e" im Kopfansatzzentrum (C) beginnen und dort als Kopfvokal aufleuchten zu lassen.

Alle in der **Praxis stehenden** Sänger und Sprecher merken sehr bald, daß sie mit der Konzentrierung des Tonbildungswillens auf irgend ein Organ **nicht** auskommen und daß das **Denken** für den Ton immer nur nachteilig ist. Für den Praktiker darf das Singen immer nur ein **Musizieren** sein, nie ein bewußtes „Töne Machen". Deshalb muß auch stets als **führender** Sinn der „Tonsinn" in Gestalt der **richtigen Tonvorstellung** und des **Hörens auf den Ansatzton** wirksam sein.

Will man wirklich den Idealton erreichen, dann gilt es, in erster Linie überhaupt einmal dessen **klangliche Eigenarten** zu **erkennen** und diese als **selbsterzeugte** akustische Erscheinungen im eigenen Organ zu erleben. Nur so lernt man die feinen Farbenunterschiede zwischen recht und schlecht zu unterscheiden. **Die klare Erkenntnis** und später die richtige **Vorstellung** des eigenen Idealtones hängt also aufs engste mit dem eigenen Ueben zusammen. Soll dieses schnell und **ersprießlich** vor sich gehen, dann muß man gleich von der ersten Stunde an bemüht sein, diejenigen Klangerscheinungen heranzubilden, die das akustische Hauptmerkmal des mühelos erzeugten und tragfähig schwebenden Stimmtones bilden. **Dieses Hauptmerkmal ist allein die Kopftonigkeit!**

Denn nur **sie vermag,** den an sich sehr mäßig starken Stimmbandklang (Primärklang) als auch die Vokalfarbe auf rein **akustischem** Wege so zu **verstärken,** daß der Ton, **ohne besonders erhöhte Beanspruchung der Stimmorgane,** groß und auch im Piano tragfähig wird. **Darin** beruht das Geheimnis jeder gesunden Stimmtechnik. Auch sie kann zu **wirklich** bewußtem **Können** erhoben werden. Bei ihrer heute so großen Seltenheit ist sie dadurch eine Garantie für den unbedingt erfolgreichen Künstlerweg eines Sängers oder Sprechers.

Ich habe noch keinen Sänger kennengelernt, der allein auf Grund seiner Naturbegabung sich die Stimme sein Leben hindurch hat bewahren können. Nur ein gründliches, erfahrungsmäßig aufgebautes Wissen um das Wesen und die Wichtigkeit des **Kopftones** vermag die so leicht eintretenden funktionellen Verirrungen abzustellen. Freilich erfordert eine **solche** stimmtechnische Umkehr rücksichtsloseste Kritik an sich selbst, Fleiß und große Ausdauer.

Die Erzeugung der rettenden und stets zum Erfolg führenden Kopftonigkeit nennen wir **„Tonansatz"**, im Gegensatz zum oben ausführlich behandelten Stimm**einsatz** (Stimmbandeinsatz).

Stellt dieser nur den primären, **grundlegenden** Teil des Stimmtones dar (Gesangs- **und** Sprechton), so ist der Tonansatz schon der **fast fertige** Gesangs- oder Sprechton. Es fehlt ihm nur noch die Unterresonanz der Brust. Bei der Seltenheit des echten Tonansatzes

Tafel IX

Kammersänger Heinrich Knote, der Münchner Heldentenor, erteilt Gesangunterricht

(Seite 58)

(Das Bild stammt aus der Münchener Illustrierte Presse Nr. 36 1932)

Auch bei diesem vorzüglichen Sänger spielen die Kopfresonanzen eine führende Rolle. Ein am Rand rund ausgeschnittener Pappdeckel wird wagerecht unter die Nase gestellt. Die **über** diesem Hilfsapparat ausgestreckte rechte Hand zeigt, wo man den führenden Tonkomplex erwarten soll. Alle Aufmerksamkeit ist auf den Kopfschallraum gerichtet.

und bei den **großen Irrtümern, die mit ihm, als** garnicht **verstandenes Schlagwort begangen werden,** halte ich es **für notwendig, diese wichtige** Erscheinung hier ganz **planmäßig zu erklären.** Da es sich überwiegend **nur um rein akustische** Vorgänge handelt, die man **deutlicher singend oder sprechend** vormachen als durch **Worte erklären kann,** ist es **vielleicht trotz** bester Absicht **nicht einmal möglich,** diese Materie hier ganz **zu erschöpfen. Am überzeugendsten** wäre es, wenn einige **Schallplattenbeispiele die theoretischen** Erörterungen **klingend unterstützen** würden.

Der Leser **der vorigen Kapitel wird an der** Tafel V **schon erkannt haben, daß der Tonansatz** in der vorderen **Kuppel des Nasenschallraumes** vor sich geht. (Zentrale C). **Dieser Ort** im Stimmorgan ist **deshalb so besonders günstig, weil er,** im Gegensatz zu den **anderen weichwandigen** Organteilen, ein festes, in seiner **Form unveränderliches Knochen-** und **Raumgefüge** darstellt, **das dem** in ihm auflebenden Tongebilde **die Gewähr für** Stetigkeit und Unabänderlichkeit gibt. **Der dort erklingende** Ton ist also sicher geborgen. **Kein aktiver Funktionswille kann** hier in der **Ansatzkuppel** irgendwelche, **dem** Tone **nachteiligen** Umformungen **vornehmen.** Denn Knochengebilde sind selbst dem **kräftigsten Willensimpuls** nicht willfährig. Wenn wir **also ständig den** Singe- oder Sprechwillen auf diese **Stelle des Stimmorganes hinlenken,** dann geraten **wir nie in die Gefahr,** irgendwelche weichteiligen **Organe aus ihrer,** für uns unbewußten und **daher natürlichen Arbeitsanteilnahme** abzulenken und sie zu **übersteigerten Funktionen** anzuregen. Also schon aus **rein organisch-anatomischen** Gründen sollte man sich **allein die zentrale Kuppelhöhe** des Nasenraumes zum **ideellen** und **funktionellen Tonsitz** erheben.

Ebenso schwerwiegend sprechen dafür aber auch die akustischen **Erfordernisse des** Idealtones. Denn es ist doch **eines der einfachsten physikalischen** Gesetze, daß ein Ton **nur in einem hartwandigen** Raum seine Schwingungen **verdichten und sich so die** inneren Schallkräfte des **Raumes zunutze machen** kann. **Weiche** Wandungen **dämpfen und vermindern** die Tonschwingungen. **Jeder Versuch, den Ton** an einer anderen Stelle des **Stimmorgans zu sichern** oder anschlagen zu lassen, **muß aus rein akustischen** Gründen als methodische **Verirrung betrachtet werden.** Ganz abgesehen davon, **daß der bewußte** Singe- oder Sprechantrieb **weiche Organe nach ganz kurzer Zeit** stets zu **übermäßigen Funktionen** anregt. Raum-Engen und harte **organische Spannungen** sind aber die **größten** Hindernisse **für die Tonentwickelung.**

In dem allseitig knöchernen Nasenraum finden sowohl der **Stimmbandklang (Materialschwingungen)** als auch **die Vokalklangschwingungen (Raumschwingungen) die beste Möglichkeit, sich akustisch günstig zu vereinigen und sich schallend zu verstärken. Es treffen also an der Zentralstelle (C) drei Bestandteile des Stimmtones vorteilhaft zusammen:** Die Stimmbandklang-Schwingungen, **die Vokalfarbe** und der Nasenraumschall. **Geborgen** in der **fest abgeschlossenen** inneren Raumform der Nase **schließen sich** diese drei in dem oberen Kuppelbogen zu einem **engen** Wirbel zusammen. Die Klanglebhaftigkeit an dieser Stelle des Nasenraumes **ist dann so groß, daß man** den sich hier entwickelnden Kopfvokal deutlich **als** leuchtenden Klangfern **hört** und ihn auch körperlich als einen nach außen-vorn strebenden Druck gegen die innere Knochenwand **fühlt.** Für den Sänger oder Sprecher selbst ist das Hören dieses Klangwirbels zunächst schwerer als für eine nahe dabeistehende Person. Denn der Uebende **pflegt zunächst** fast immer seine Hörtätigkeit **innerhalb** des Stimmorganes auf der Linie Rachenraum-Nasenraum als Aufwärtsbewegung anzusetzen. Das Hören **wird dadurch** zu einer rein **organischen** Orientierung. Dieser Vorgang verbindet sich aber sehr leicht mit einem **Hochtreiben** der Stimmbandklang-Schwingungen und mit einem fast immer damit verbundenen Hochwölben des Weichgaumens. Das **richtige Hören** dagegen vollzieht sich, von dem **äußeren** Ohr kommend, **nur außen herum.** Es ist nach der Nasenwurzel (Ansatz) gerichtet und genau derselben Art wie beim Belauschen des Kopftones einer anderen Person. Ein solches Hören kümmert sich um keinen Organteil des Stimminstrumentes, klammert sich also nirgends im Innern an irgendwelche Funktionen. Es schaltet jedes **Denken** an diese vollkommen aus. Das richtige Hören ist ein „Belauschen" im einfachsten, natürlichsten Sinne und gleicht genau dem Zuhören, das wir einem Sänger auf dem Podium gegenüber anwenden. **Nur bei dieser Art, zu hören, geben wir die Organe für ihre Arbeitsvorgänge völlig frei und ermöglichen ihnen, ungehemmt und restlos dem Tonsinn willfährig zu sein. Die einzige Tätigkeit des Stimmkünstlers besteht also darin, hinzuhorchen, ob der Kopfvokal an der Ansatzstelle ständig klingen bleibt und von dort aus das ganze Singen oder Sprechen führt.**

Man hat dabei nur die eine Empfindung, als musiziere der **Ansatz ganz selbständig** die **Vokalfarben.** Die **Tonhöhe** wird dann von selbst richtig. Denn sie muß vom Tonsinn unmittelbar mit dem Kehlkopf, d. h. mit den Stimmbändern vereinbart sein. Wollen wir etwa die Tonhöhe irgendwie bewußt-organisch verbessern, dann entsteht meist ein deutlich gefühltes Drücken in den Organen und der Ton leidet in seiner Klanggüte wie in der Genauigkeit der Höhe.

Der Ansatz ist also nur eine akustische Erscheinung.

Sie kann nie durch bewußt gelenkte Organarbeit zustande gebracht werden. Nur eine genügend geschulte und auf Grund eigener gründlicher Stimmerfahrung **stark** gewordene **Vorstellung des Kopfvokals** vermag den richtigen Ansatz zu vollbringen.

Wie bei jeder Arbeit erst eine klare Vorstellung des gewollten Produktes **vorhanden** sein muß, so ist

es auch beim **Idealton**. Kann ich mir ihn in allen seinen **Gütegraden deutlich genug** vorstellen, dann führen die, mit der **Erziehung** dieser Vorstellung Hand in Hand **geschulten** Organe ihre vielen und sauber auf einander **abgestimmten** Funktionen ganz von selbst aus. Darum **merkt** der **technisch** richtig vorgehende Sänger oder Sprecher **auch** keine organische Arbeitsleistung. Die Bildung des Ansatzvokales kommt ihm als so **selbständige Kopfarbeit** vor, als habe der Uebende mit dem rückwärtigen Stimmapparat garnichts mehr zu tun. Es ist ihm, als schwebe der Ton als reines, völlig entmaterialisiertes Vokalklangleuchten ihm dicht vor der Stirn. **Als bewußter Sinn ist nur das Gehör eingeschaltet, das die Klanggüte im Ansatz unentwegt beaufsichtigt.** Beim richtigen Tonansatz hat man das Empfinden, als **wäge die Zentralstelle (nur um diese hat man sich zu kümmern!) den Vokalklang ständig in sich ab.**

So feine Klangschwebevorgänge sind nur tonsinnmotorisch zu vollbringen.

Stimmbildung ist also in erster Linie eine Gehörserziehung für die Klangschattierungen des Kopftones.

Ansatz in unserem Sinne **bedeutet ein tonsinnmotorisch** erzeugtes Kopfvokalklingen. **Ansatz** ist also **direktes** willensmäßiges **Klanggeschehen, nicht ein Funktionsmachen.** Der dabei beteiligte **Wille** ist nichts anderes als die Vorstellung des **Vokalklanges** in Form eines kopfig konzentrierten Vokalfarbleuchtens.

Das Ansatzprodukt ist aber **noch** nicht der vollwertige Gesangs- oder Sprechton. Seine Zusammensetzung aus Stimmbandklang, Vokalfarbe und Nasenraumschall stellt erst den Kopf-**Vokal** dar. Dieser aber ist der **Schlüssel** zum Belcanto und zu der Tragfähigkeit des Tones. Jeder Stimmbildungsunterricht, der den Idealton erzielen will, muß die Schulung des Kopfvokals als Hauptziel anstreben.

Welche Wege man dabei **pädagogisch** geht, ist eine Frage der Methodik. **Erreicht** der Schüler durch sie wirklich den **Kopfvokal,** dann ist der Ausbildungsweg richtig gewesen. Die dabei gemachten Stimmerfahrungen führen nach und nach **ganz von selbst zur Tonsinnmotorik.**

IX. Kapitel

Die Pädagogik

Der vollwertige Gesangs- und Sprechton weist außer dem **Kopfvokal** noch die Kopf- und Brustresonanzen auf. Es sind dies diejenigen secundären Schwingungselemente, die erst durch eine genügend starke Energie des **Kopfvokales** zustande kommen. Sie verkörpern die Resonanzen der Keilbein-, Siebbein-, Stirn-, Kiefer- und Brusthöhlen.

Wenn der Kopfvokal im ersten Grade durch die Kopfresonanzen **verstärkt** wird, dann entsteht der Kopf**ton.** Erst dieser **hat** ausreichende Klangenergie, um auch den Brustraum secundär zum Mitschwingen anzuregen und die Unter- oder Brustresonanz als letzte Tonsteigerung zu **erschließen. Erst der Kopfton** greift also nach unten **bis zum Zwerchfell** resonatorisch hinab (Tiefgriff). Nur das auf diesem Klangwege zwischen dem Ansatzzentrum (C) und dem Zwerchfell entstehende Gesamttongebilde **kann als Vollton oder Idealton** angesprochen **werden. Nur** so schwingen sich alle resonatorischen Klangelemente, die das Stimmorgan zuwege bringen kann, frei aus. **Die Schlüsselstellung aber ist der Kopfvokal.** Ueber seinen zentralen Klangwirbel (C) muß jede Stimmgebung geführt werden, wenn sie zum idealen Vollton ausreifen soll.

Der Titel dieses Buches heißt: „Sing' und sprich mit Belcantotechnik!". Das besagt, daß ich nicht behaupte, damit den einzigen, allein möglichen pädagogischen Weg **aufgezeichnet** zu haben. Es gibt methodisch auch andere Wege, die dem Schüler den Kopfton vermitteln. Aber **ich** glaube mit der **Tonsinnmotorik** den **kürzesten** Weg zu gehen. Denn viele Sänger und Sprecher bauen **sich erst** in der jahrlangen Praxis die im Unterricht nur **entdeckte** Kopftonigkeit nach und nach zu einem **sicheren Besitztum** aus. Lange Zeit steht dabei **mittelmäßiges** neben gutem, bis sich rein **gewohnheitsmäßig** das Timbre des Kopftones in die Tonvorstellung so **eingeprägt** hat, daß es schließlich von dieser **garnicht mehr** zu trennen ist. Der **echte** Stimmkünstler **kann** sich **seinen Ton ohne** die markanten **Merkmale der Kopfvokalfarbe und** der Kopfresonanzen **garnicht mehr anders denken.** Dann erst sind ihm **auch die hierfür notwendigen Funktionen** als unbewußte „**Manier**" zur **Stimmtechnik geworden. Er hat eigentlich dann damit ganz von selbst die Tonsinnmotorik für sich entdeckt.**

Mein pädagogischer Weg unterscheidet sich von den meisten üblichen Methoden dadurch, daß er gleich von Anfang an **direkt** die **Erziehung der Idealton-Vorstellung** in den Vordergrund stellt. Die Motorik versuche ich also auf **tonpsychologischem** Wege zu erreichen. Dabei bemühe ich mich, die falschen Funktionen dadurch auszuschalten, **daß ich sie nicht mehr ausführen lasse.** Sie geraten dadurch sowohl geistig wie organisch sehr bald in **Vergessenheit.** Der Schüler verlernt sie, weil er nicht mehr an diejenigen Organe **denkt,** die die übermäßigen Funktionen ausführten und dadurch die Stimmfehler verursachten. An ihrer Stelle wecke ich nach und nach die richtigen, tonsinnmotorisch gelenkten Organarbeiten. Das geschieht zunächst durch Erziehung des Ohres für die klanglichen Merkmale des Idealtones. Ich singe die falschen und richtigen Töne vor, erkläre die dabei hervortretenden charakteristischen Klangfarben, beschreibe den jeweiligen Tonsitz und versuche durch bestimmte Tonvorstellungen den Schüler dahin zu bringen, gleich von Anfang an **nur diejenigen Willensimpulse wirken zu lassen,** die **direkt für den Ansatz des Kopfvokales nötig sind,** die der Berufssänger oder Sprecher später ebenso anwendet.

Da es sich hierbei hauptsächlich um Klang**farben**unterschiede handelt, müssen die Anweisungen in erster Linie ton**vergleichender** und tonpsychologischer Natur sein. Auch das altitalienische **Nachahmen** spielt dabei eine große Rolle. Hat der Schüler während des Unterrichts nur einigemale den Kopfvokal fertig bekommen, dann erkläre ich ihm den Vorgang organisch, akustisch und funktionell so lange, bis ihn die eigenen Stimmerlebnisse von der Richtigkeit meiner Erklärungen überzeugt haben. Dieses Experimentieren ist für beide Teile äußerst interessant. Dem Studierenden geht dadurch **eine ganz neue Welt selbsterlebbarer Akustik** auf. Einmal von ihr richtig erfaßt, gibt es nie mehr einen Zweifel über ihre **Richtigkeit.** Der wunderbar leichte Singevorgang (Sprechvorgang) **wird** zum ständig erstrebten Ziel und alle Sänger oder

Sprecher des Podiums und der Bühne, die der Studierende hört, werden von da an mit dem warmen Timbre des Ansatztones und der mühelosen Stimmgebung kritisch verglichen. Der Schüler sieht plötzlich ein, daß nicht einmal 25 Prozent der beruflichen Stimmkünstler über den richtigen Kopfton verfügen. Immer aber kann man feststellen, daß diejenigen, die den Kopfansatz wirklich haben, auch zu unseren besten und begehrtesten Künstlern zählen.

Aber noch ein anderes wird dem Uebenden klar: Nämlich, daß man den Idealton **nicht organisch irgendwie fesseln** und damit sich ihn sichern kann. Immer ist es allein der kultivierte **Tongeschmack,** der den **ersten** Antrieb zum richtigen Tonansatz gibt. Wo also das Ohr nicht befähigt ist, das ideale Tontimbre zur Tonvorstellung zu erheben, da hilft auch aller Fleiß und ein langer Unterricht nichts. Das sei besonders denjenigen Studierenden gesagt, die sich die Stimmkunst als eine vergnügliche Spielerei vorstellen und die den großen Künstlern nur gesellschaftlich oder in ihrem Liedrepertoire nacheifern, ohne sich aber der mühevollen, den **Menschen restlos beanspruchenden** Hingabe an die Kunst aussetzen zu wollen.

Wollte ich Umwege vermeiden, dann mußte ich auch **pädagogisch** andere Wege gehen als die üblichen. Denn es galt ja, bei den Stimmfunktionen gleich von Anfang an jede, sich fühlbarmachende Organbeteiligung zu vermeiden. Das ist notwendig, wenn der Leitsatz zu Recht bestehen soll: **Bei der Bildung des Idealtones bleiben sämtliche Organfunktionen ungefühlt und unbewußt.**

Um diese, nach den heutigen stimmpädagogischen Gewohnheiten befremdliche Erscheinung wirklich zu erreichen, ist es notwendig, zunächst einmal den Tonbildungswillen von allen Organen unterhalb des Gaumens weg und allein auf die Stelle des Kopfvokalansatzes (C) hinzulenken. Mund, Rachen, Kehlkopf, Brustraum und Zwerchfell müssen also in dem lockeren Zustand der gewöhnlichen Lebensatmung verbleiben. Weder die Glottisbildung noch die für die Singebereitschaft notwendige Zwerchfellspannung, wie auch irgendwelche anderen Funktionen dürfen sich **fühlbar** (organisch) in den Vordergrund drängen und dadurch die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Jede Organarbeit erfolgt allein aus dem Unterbewußtsein heraus. Die Vorstellung des Kopfvokals vermag nur, völlig in der natürlichen Ruhelage befindlichen Organe zu den richtigen und feinstens aufeinander abgestimmten Arbeitsleistungen anzuregen. **Organe, die irgendwie bewußt eingestellt oder durch technisch falsches Singen an zu große Spannungen gewöhnt sind, gehen auf die Willensäußerungen der Ansatzvorstellung garnicht ein. Sie halten vielmehr die Aufmerksamkeit ständig an sich gefesselt und verhindern so, daß die Kopfvokalvorstellung und das Hören als Singe- oder Sprechwille stark genug und allein führend werden.**

Pädagogisch muß man also danach trachten, die Aufmerksamkeit des Schülers zunächst von allen Organen oder deren Funktionen weg und auf die Kopfvokal-Ansatzstelle hinzulenken. Man kann dies auf zwei Wegen vollbringen:

Wir haben oberhalb des Nasenraumes den starken Kolben des Geruchsnervs, der seine vielverzweigten Aeste besonders in der Nasenkuppel ausbreitet. Starke Düfte, wie z. B. das Einriechen von Kölnischem Wasser empfinden wir deshalb an dieser Stelle als mehr oder weniger deutliche Abkühlung. Wo sich diese im Nasenraum fühlbar macht, da ist auch die Stelle, an der wir die größte Kraft des Vokals erwarten müssen. Wir lernen organisch so den Ort kennen, auf den wir unsere Aufmerksamkeit in Gestalt des **aufmerksamen Hinhörens ständig** hinlenken müssen. Der Vorgang des **Riechens** zeigt uns also die **organische Stelle** des Kopfvokal-Ansatzes an.

Vorteilhafter für die Bewußtwerdung der Ansatzstelle ist die zweite Art, die von mir für diesen Zweck entdeckte **„Luftdusche"**. Sie besteht darin, daß der Schüler versucht, **ganz langsam** mit der Nase Luft nach vorn-außen zu blasen und zwar durch eine vorgestellte Nasenraum-Oeffnung zwischen den beiden Augen (Maskenbügel). Dabei macht sich auch etwa an der gleichen Stelle wie beim Riechen, eine zarte Organempfindung bemerkbar. Sie beruht auf der leichten Reibung und Verdichtung der nach vorn bewegten Luft in dem oberen schmalen Nasengang. Die feine Empfindsamkeit der dort befindlichen Gefühlsnerven läßt uns die leichte Luftströmung deutlich fühlbar werden. Die Luftdusche zeigt uns also ebenfalls den **organischen** Sitz des Kopfvokals und damit die Tonansatzstelle an.

Aber noch eine andere Erscheinung wird uns durch die Luftdusche klar gemacht: Infolge des Hindurchstreichens der Luft durch den oberen Nasengang, an der Nasenkuppel entlang entsteht ein leises **„Rauschen"**. Es ist sowohl für den Ausführenden selbst wie für den dicht dabeistehenden Zuhörer deutlich wahrnehmbar. (In meinen Schulfunkstunden war es auch im Lautsprecher deutlich hörbar). Dieses Klanggebilde (Rausche-Klangfarbe) vermag nun unser **Hören,** d. h. unseren Tonsinn sehr leicht auf sich zu ziehen. Wir lernen dadurch, auf die Ansatzstelle unsere Aufmerksamkeit, die in diesem Falle wirklich nur Lauschen und Hören ist, hinzulenken. **Dieser Wille zum Hören ist der maßgebendste Teil des Tonsinnes,** des Tonbildungswillens, der Tonvorstellung. Wo das **Hören** nicht im Vordergrunde des Singens oder Sprechens steht, **da gibt es auch kein restloses Ausschalten des Funktionsdenkens und des aktiv-bewußten Organantriebes.** Wie der Geiger oder besonders der Spieler der „Singenden Säge" den Ton seines Instrumentes niemals gehörsmäßig außer Acht lassen darf (die Finger oder der Arm **allein** treffen nicht den richtigen Ton), **ebensowenig soll auch der Sänger oder Sprecher den Kopfvokal-Klang auch nur für kurze Zeit unbelauscht lassen.** Die geringste Abweichung von diesem Hinhören durch gedankliches oder gefühlsmäßiges Nachsinnen über irgendwelche organische oder funktionelle Erscheinungen zerstört die feine Geschlossenheit des Tones, die **„Vokalrundung"**. Beim Stimmkünstler geht dadurch sofort das kopfige Klangvermögen verloren, der Kopfvokal**lern** im Ansatz zerfällt und der **Klang des Selbstlautes zurück** in die Rachen-, Mund- oder Brusträume. Die kopfige Sicherung des Tones bleibt nur so lange bestehen, **als der Sing- oder Sprechwille nur ein Hörenwollen ist** und zwar ein ständiges Belauschen der Vokalfarbe in der Kopfansatzstelle.

Da beim Menschen im gleichen Augenblick immer nur ein Sinn wirksam sein kann, **so ist auch während des Hörens auf den Klang des Ansatzvokals kein Denken an irgendwelche Organe und kein bewußtes Erzeugen irgendwelcher Funktionen möglich.** Für den Ansatzkünstler vollziehen sich diese völlig unbewußt. Jedes Aufleuchten des Kopfvokals muß sofort das Hören auf sich ziehen und es weiterhin auch **ständig** an sich gefesselt halten. Das Spinnen des Kopfvokals wird dadurch zu einem **ganz selbständigen** Stimmvorgang.

Wir finden schon bei genauer Beobachtung der Luftdusche ganz deutlich heraus, daß der Antrieb für das Nachvornbewegen der Nasenluft scheinbar von der Nasenraumkuppel völlig selbständig vollzogen wird. Mit Ausnahme einer als **Nebenerscheinung** mitlaufenden Zwerchfell- und Bauchwandbewegung kommt uns dabei keine andere organische Arbeit zum Bewußtsein. Die Führung und der willensmäßige Antrieb zur Luftdusche liegt ganz allein im Nasenschallraum. Denn nur auf ihn ist das Hören als einzig tätiger Sinn gerichtet. Die Absicht, das Rauschen im Ansatz wahrnehmen zu wollen, zieht eben alle Sinneskräfte auf den Ansatz. Von ihm gehen dann, für den Uebenden unbewußt, die Befehle an all die vielen Organe, die für das Zustandekommen der Luftdusche in feinster Zusammenarbeit notwendig sind. Das Rauschen wird immer nur dann gelingen, wenn wir unseren Willen wirklich und allein auf die Ansatzstelle lenken. Es bleibt sofort aus, wenn wir etwa an das Zwerchfell, die Bauchwand oder an andere Organe denken.

Genau so ist es unmöglich, den Kopfvokal zu vollbringen, wenn wir das Bewußtsein auf irgend ein Organ unterhalb des Gaumens konzentrieren. Ohne den Impuls des Singens oder Sprechens auf die Ansatzstelle zu richten, gibt es keinen Kopfton. Da diese aber als festes Knochengebilde zu einer **eigenen** funktionellen Betätigung nicht fähig ist, so kann in ihr nur der Gehörssinn und zwar nur in Form einer genauen Vorstellung der Vokalklangfarbe und als starke, gehörsmäßige **Erwartung** des Tones wirksam werden.

Alle Pädagogik wird also darauf hinzielen müssen, den Ansatzvokal als **Klangerscheinung dem Ohr möglichst deutlich zu machen** und im Tonsinn des Uebenden eine ganz eindeutige und kraftvolle Vorstellung von dem Klangcharakter des echten Kopfvokals zu wecken.

Das Luftrauschen zeigt uns also zweierlei: Einmal läßt es uns den organischen Platz des Kopfvokal-Ansatzes erkennen und zweitens gibt es uns eine Vorstellung von der Selbständigkeit der Kopf-Ansatzarbeit. Wir lernen daraus, wie die Ansatzstelle sich **aus eigener Kraft** und **nur für sich selbst** den Rauscheklang bildet. Genau so muß auch der Stimmkünstler **allein vom Ansatz her** die Vokalfarbe aufleuchten lassen.

Ansetzen bedeutet also: **Selbständiges** Beginnen, Anfangen.

Es erscheinen, vom Ohr im Ansatz gespannt erwartet, die drei Bestandteile des Kopfvokals (Stimmbandschwingungen, Vokalfarbe und Nasenraumschall) zu gleicher Zeit als ein einheitliches Klanggebilde. Es stellt einen runden, in sich geschlossenen Vokalklang-Kern dar. Das Ansetzen ist hierbei der kopfige Tonbildungs**impuls,** der Vokalklang das akustische **Ergebnis.**

Jeder Ton, sei es beim Singen oder Sprechen, beginnt also mit dem Kopfvokal. Um dem Schüler diese, ihm anfangs völlig unbekannten funktionellen wie akustischen Vorgänge klar zu machen, ist es notwendig, daß der Lehrer zunächst einmal praktisch die Klangunterschiede des falschen Mundvokals und des richtigen Kopfvokals sprechend und singend aufzeigt. Der Mundvokal wird dabei flach, plärrend und in seiner Vokalfarbe unrein klingen. Der Kopfvokal dagegen wird sauber, rund und leuchtend sein. Da diese Klangunterschiede sehr hervortreten, prägen sie sich dem Ohr sehr bald ein.

Sache des Uebenden ist es, mit der durch die Luftdusche gefundenen **Ansatzstelle** und unter **Beibehaltung** der dabei erlebten **kopfigen Selbständigkeit** den Vokal zunächst **sprechend** vom **Ansatz** üben zu lassen. Der Italiener hat dafür das treffende Wort: **Meine Stimme übt sich.** (Nicht: **Ich** übe!) Anfangs werden es unter Umständen reine **Nachahmungsversuche** sein, genau wie bei den Altitalienern. Sehr wichtig ist dabei, **daß das Sprechen immer dem Singen vorangeht.** Beide werden mit der **gleichen Ansatztechnik** ausgeführt. Denn die kurze Intonation des Sprachvokals vom Ansatz her ist leichter als das gedehnte Halten der Vokalfarbe (längeren Kopfvokalklang) in bestimmter Tonhöhe. Das richtige **Sprechen** gelingt stets besser und läßt trotzdem **genau dieselben funktionellen Vorgänge** erkennen, die auch für das Singen notwendig sind. Sie erfolgen beim langgehaltenen Ton des Singens nur stetiger und dauernder, während das Sprechen nur ein kurz „probierendes" Aufleuchten des Kopfvokales erfordert.

Auch die Sprache erfolgt zwar in bestimmten Tonhöhen, der Sprechtonhöhe. Sie kommt uns aber wegen der Bequemlichkeit, mit der sie vollbracht wird, gar-

nicht zum Bewußtsein. Sie wird vielmehr, weil unsere Aufmerksamkeit nur auf die Vokalfarbe gerichtet ist, rein tonsinn-motorisch, d. h. mit den natürlichsten, vom Organ unter geringstem Kraftaufwand möglichen Funktionen vollbracht. Das Ohr regelt die Tonhöhe und ihre Bildung mit den Stimmbändern und dem Kehlkopf **direkt** und ohne bewußtes denkendes Hinzutun unsererseits. Wir verfolgen mit dem **Gehör als Sinnwille** in erster Linie **nur die Güte des Vokalklanges.** Dann haben wir die beste Gewähr, daß mit diesem zusammen auch die beabsichtigte Tonhöhe richtig erklingt. (Wir können ja die Höhe des Stimmbandklanges nicht durch bewußte Funktionen regeln, sondern müssen auch sie allein vom Tonsinn bestimmen lassen).

Der Studierende hat meist schon nach ganz kurzer Zeit gelernt, den Kopfvokal vom Ansatz sprechen zu lassen.

Aus dem ursprünglichen reinen Nachahmen entwickelt sich mit der Zeit eine klare **organische** Bestimmung der Ansatzstelle und im Gehör eine deutliche Vorstellung des Kopfvokaltimbres. **Erst wenn dies erreicht ist, kann der Schüler auch zuhause mit Erfolg richtig üben.** Vorher unterlasse er es. Er sorge vielmehr dafür, daß er möglichst oft die Stimmkontrolle des Lehrers genießt. Manchmal werden sich natürlich auch später noch stimmtechnische Verirrungen einschleichen. Wenn der Schüler das merkt, d. h. wenn ihm das kopfige Timbre und die Selbständigkeit des kopfigen Vokalansetzens nicht mehr einwandfrei erscheinen, dann höre er sofort mit dem Ueben auf und wiederhole es, nach abermaligem Suchen der Ansatzstelle durch die Luftdusche, noch einmal. Die Erzeugung des Luftrauschens wird ihm immer wieder Klarheit über die **Ansatzstelle** und über die **selbständige Beginnarbeit** des Kopfes geben. **Das richtige Ueben läßt sich nur erhören,** nie irgendwie **funktionell erzwingen.** Der tonsinnliche Singe- oder Sprechimpuls ist stets frei von jedem bewußten starren **Tonantreiben.** Der echte Kopfvokal wird von der **Tonvorstellung** aus dem Ansatz weich herausgeschmeichelt.

Es ist sehr vorteilhaft, die Sprechübungen mit der Silbe „se" (wie das Wort: See) zu beginnen. Das „s" gibt der ganzen Mundhaltung eine vorteilhafte Lösigkeit; der Selbstlaut „e" ist derjenige Vokal, der von den meisten Menschen bei mittelstarker Lautgebung noch am natürlichsten und klangechtesten gebildet wird. Auch dient das „e" dazu, eine etwa zu weit zurückgezogene oder heruntergedrückte Zunge ohne jede Gewaltsanwendung in eine gute Vorderlage zu bringen. Vor allem aber hilft es, einen zu schwachen Stimmbandeinsatz (ungenügende Glottisbildung) allmählich, ohne in eine **bewußte** Stimmbandarbeit zu verfallen, wieder zu stärken. Beim Vokal „e" werden auch die Klangunterschiede des Mund- und Ansatztönens besonders deutlich. Das Mund-„e" klingt zahnig und scharf, das kopfige Ansatz-„e" dagegen rund, metallisch und warm. Außerdem **merkt der Sprecher sehr deutlich,** wie die **gesamte** „e"-Klangfarbe vom Kopfansatz an sich gezogen wird und wie im **Mundraum,** zwischen Zungenspitze und Vorderzähnen **keine „e"-Farbe anklingt.**

Bei der Uebung „se" wird das „s" von der Zungenspitze und den Zahnschneiden völlig selbständig gebildet. Der Selbstlaut fordert vom Mund nur eine so **weiche** Formgebung, daß die für sie notwendigen Mund-Funktionen völlig unbewußt bleiben. Der Ansatzsprecher hat die Empfindung, als würde die Raumform des „e" überhaupt nur vom Ansatz selbst gebildet. Die **Mundform**bildung für das „e" vollzieht sich also rein **tonsinn-motorisch.** Die Artikulation der **Konsonanten** wird dadurch zu einer **selbständigen Arbeit der Mundorgane,** die Klangbildung der **Vokale fällt scheinbar allein dem Kopfansatz** zu. **Der Mund braucht nicht** mitzuhelfen, „Ton zu machen". Die von ihm erzeugten Konsonanten erscheinen nur als kurze **Unterbrecher der stetigen Kopfvokal-Klanglinie** und **laufen völlig selbständig und getrennt von dieser** im Munde ab. Dieser dient also nur **einer** Lautbildung, der der Mitlaute. Er kann sie deshalb auch ohne jede Behinderung spielend und deutlich hervorbringen. Die Raumformen, die für die Vokale notwendig sind, vollzieht der Mund rein tonsinn-motorisch. Ihre Gestalt ist daher weichster und sparsamster Art. Infolgedessen lösen sich die Vokalform-Klangfarben (Vokale) auch **restlos vom Mundraum los und steigen mit den aufwärts strebenden Stimmbandklang-Schwingungen leicht schwebend in die Maske (Ansatz)** hinauf. Die Gefahr **des Mundvokals** und damit die **des falschen Mundtones wird dadurch völlig beseitigt.**

Die erste Sprechübung besteht in der mehrfachen Wiederholung der Silbe „se" vom Ansatz aus, nachdem die Vorübung der Luftdusche (Luftrauschen und selbständiger kopfiger Beginn) die organische Stelle des Ansatzes gezeigt und das Hören als einzigen tätigen Sinn (Klangerwartung) auf ihn hingelenkt hat. Der Schüler ahmt also zunächst mehrmals den Kopf-„e"-Klang des Lehrers nach und vergleicht durch genaues Hinhören die Klangfarben miteinander. Schon nach zwei bis drei Lexionen wird auf diesem Uebungswege selbst der schlechtesten Stimme der Kopfvokal „e" leidlich gelingen. Natürlich ist dabei **eine** Voraussetzung unumgänglich: **Der Lehrer muß den kopfigen Ansatz-„e"-Klang selbst mustergiltig vormachen können.** Denn es handelt sich zunächst lediglich um ein, nur vom **Ohr** beobachtetes und ganz mechanisches, in der Manier der Säuglingslallversuche beruhendes Nachahmungsverfahren. Aber diese Uebung genügt schon, um dem Schüler einen klanglichen Begriff vom Kopfansatzvokal zu vermitteln. Wie überhaupt jedes **Urteil** über diesen Vorgang nur über das eigene **Klangerlebnis** geht.

Um den kopfigen Vokalansatz zu vertiefen, erweitert man zunächst die Sprechübung „se" auf „se—e—e—e—e". Dabei muß streng darauf geachtet

werden, daß auch **die Wiederholungen** des e-Klanges allein vom **Ansatz und ganz selbständig in ihm** erfolgen. Vor allen Dingen **vermeide** man bei jedem neuen „e" etwa **einen hinauftreibenden** Klang- oder Luftstoß oder **einen neuen Glottisschlag** zu Hilfe zu nehmen. Denn **dabei würde der Vokal** sofort in den Vordermund **getrieben werden. Die richtige** Wiederholung beruht **vielmehr darauf,** daß das zuerst vom Ansatz begonnene „e" **in sich,** an genau **derselben Stelle,** scheinbar mit seiner **eigenen Ansatzkraft,** dabei nur **für sich selbst** die e-Klangfarbe **erneuert.** Das folgende „e" wächst immer unmittelbar aus dem vorhergegangenen Kopf-„e" **wie von selbst heraus. Das Ohr erwartet es so!**

Dabei ist sehr wichtig, daß man sich immer wieder sagt: **Zu klingen braucht nur der vordere selbständige Zentralteil des Ansatzes. Ihm** allein fällt deshalb auch der **Beginn** des Vokal-Ansatzes und damit das Anfangsklingen zu. Durch richtige Wiederholungen des kopfigen „e" wird dem Uebenden der ganze Ansatzvorgang immer deutlicher, sowohl rein klanglich als auch **kopforganisch.** Der akustische wie der tonsinnlich-funktionelle Vokalansatz wächst sich allmählich zu einem von den übrigen Organen völlig **getrennt** scheinenden und **selbständigen Vokalfarbe-Bildungsinstrument** aus, das nach und nach ganz allein die **Erzeugung und die Führung** des Vokalklanges übernimmt. So sind **die Empfindungen** des Uebenden selbst! (Es kommt **ihm etwa so vor, als habe er an** der Zentralstelle **ein Glöckchen,** das ganz selbständig die Vokalfarbe **zu läuten beginnt, wenn das Ohr** und der Tonsinn **dort den Klang erwartet.** Der Singende hat lediglich **das Innentönen innerhalb des Glöckchen** stets zu verfolgen. **Er kümmert sich weder um Organe** noch um **Funktionen. Nur das Klingen zieht** seine Aufmerksamkeit **auf sich).**

In derselben **Art, wie der Ansatz-** und Kopfvokal „e" sich durch **die richtigen Wiederholungen** selbst als Klang**kern** (in sich geschlossener, als Wirbel empfundener Vokal) zu einem **gedehnten Ton** in der Sprechtonhöhe ausspinnt (Kopfvokal-Freilauf, siehe Dr. Bruns), **genau so ist auch der Ansatzvorgang** beim Schritt von einem **Vokal** zum andern (z. B. Seeadler). Man könnte eine solche Uebung auch den **„Vokaltriller"** nennen, wenn man die Selbstlaute im gleichen Wechsel ununterbrochen länger wiederholt. (e a e a e a e a).

Besonders die **italienische** Sprache hat sehr viele Worte, in denen ein **vollklanglicher Vokal direkt** neben einem **ebensolchen anderen steht (bianca, piano, mia, fiori, tuo, sua usw.). Bei den meisten solcher Worte** stellt das **Hinübergleiten von einem Vokal zum andern** klanglich **zugleich eine Steigerung** der musikalischen Linie dar, **nicht, wie z. B. im deutschen Wort „Seeadler" eine Klangeinschränkung. Will man also die** Tonlinie **mindestens gleichwertig** erhalten, dann müssen beide Selbstlaute **technisch und klanginhaltlich gleich** sein, d. h. sie müssen beide den Nasenraumschall und damit alle Merkmale des Kopfansatzvokales aufweisen. Aus diesem Grunde ist auch die vokalreiche und konsonantarme italienische Sprache besonders geeignet, um die Kopfansatztechnik zu fordern und zu fördern. Bei der starken Veranlagung der Italiener für Klangfarben und schwelgerischer Klangausweitung ist es deshalb garnicht erstaunlich, wenn der Welt gerade von Italien her der Schönton-Gesang geschenkt wurde. Voraussetzung hierfür war natürlich auch eine entsprechende Stimmtechnik, die Belcanto-Technik, das Kopfvokal-Ansatzsingen. Die alten Italiener schulten den Triller und die Koloratur **vor** dem Textsingen. Sie entwickelten eben auf Grund des **gegebenen sprachlichen Vokaltrillers** zunächst immer das Klingen, die Tonausweitung und die Lockerheit der Technik. **Denn früher war das Singen nichts weiter als ein Musizieren.** Es stand bereits in vollster Blüte bevor überhaupt die instrumentale Musik zu einer selbständigen Tonkunst entwickelt war. Auch die primitiven Texte der Altklassiker mit den fortwährenden Satzwiederholungen, zeigt uns, daß beim Singen früher stets das **Musizieren,** das **Klingen** im Vordergrund stand. Erst die Oper und das Kunstlied maß auch dem Wort (Text) mehr Bedeutung bei, bis schließlich in den Revue-Operetten der vergangenen Nachkriegsepoche die Sprache so sehr zum Hauptdarstellungsmittel erhoben wurde, daß die Melodie nur wie improvisiert erschien und das Singen mehr einem Plärren und Schreien als einem Tönen glich. Der falsche Mundton, jene dilettantisch-stimmtechnische Verirrung, wurde Singe**norm** und ihr verdanken wir nicht nur die völlige Geschmacksverirrung, sondern den Verlust unendlich vieler guten Stimmen. Die **Scharlatane** der Gesanglehrenden feierten zu dieser Zeit ihre größten Triumphe.

In der oben beschriebenen Weise kann man eine ganze Reihe von Vokalen ohne hörbares Absetzen durch reines Ansatzspinnen aneinander reihen: e—ä—a, e—ä—ona (das n wird stets und nur als reiner **Ansatz**summer gebraucht, **nicht** als **Konsonant** „n" zwischen Zunge und Oberzähnen), e ä o u a, e i a ä ö ü usw. **Das „Vokallegato" läuft allein im Ansatz ab.**

Wenn der Schüler das kopfige Ansetzen des einfachen „e" (se—se—se) und mit derselben Technik sowohl das selbständige Wiederholen des „e" (se—e—e) wie das unmittelbar daraus entstehende gedehnte Sprech-„eeeee" (seeee) erlernt hat, kann er versuchen, anstelle des „e" ebenso direkt vom Ansatz des „ä" bilden zu lassen.

Das wird ihm zunächst meist ziemlich schwer fallen. Denn gerade die weite Form des „ä" verleitet sehr leicht dazu, auch die Klangfarbe „ä" in ihrer Form, d. h. im Mund-Rachenraum klingend aufleben zu lassen. Darum ist es sehr vorteilhaft, wenn vorher das „e" vom Kopfansatz recht **sicher** geübt ist. Bei diesem engen Vokal wird das **Kernklingen** für den Uebenden im Ansatz besonders **deutlich** und man hört

und fühlt die Energie der zu einem leuchtenden Vokalfunken verdichteten Kopfvokal-Schwingungen. (Ebenso ist das falsch gebildete, an den Zähnen klingenden „e" sehr charakteristisch, sodaß der Schüler beide Vorgänge sehr bald zu unterscheiden lernt).

Will man also zum Ansatz-„ä" kommen, dann ist es sehr zweckdienlich, zuerst das Kopf-„e" zu bilden und unter Beibehaltung derselben Ansatzstelle und der gleichen kopfigen Schallfarbe aus dem „e" in das „ä" unmittelbar überzugehen (Vokaltriller eäeäeäeä). Dieses Uebergangsklingen hält das Ohr des Studierenden ganz besonders gefangen, sodaß hierbei ein Abirren in ein **Funktionsdenken** am wenigsten möglich ist. Der Uebende hat vielmehr das Empfinden, als wären beide Vokale „e" und „ä" schon von Anfang an in der Ansatzspitze vorhanden und als begännen beide dort, ganz von sich aus und mit ihrer eigenen Kraft, **aber nur so laut als sie selbst können,** ihr konzentriertes Klangleuchten. Während bei diesem Vorgang die Vokalfarben wechseln, bleiben zwischen „e" und „ä" der kopfige Schall und die rein **im Ansatz** fortlaufende Klang**führung** als **verbindende Brücke zwischen beiden Vokalen ständig bestehen.** Es ist, als übe der **Kopfansatz** ganz selbständig ein Vokalmusizieren, dem der Schüler von **außen her** bei sich aufmerksam zuhört und nur darauf achtet, daß beide Vokale kopfig gleichwertig bleiben.

In solchem Sinne sind, stets aus dem „e" kommend, nach und nach auch alle anderen Selbstlaute zu studieren. Sie alle haben zunächst lediglich im Ansatz zu klingen, d. h. nur reiner Kopfvokal zu sein. Der Mund bildet nur eine stumme, ganz ungefühlte Form. Bei „i, ü, ö, o" ist es auffallend, wie ausgeprägt die Vokal**form** von Mund, Lippen und Zunge gebildet werden muß. Diese Formungsarbeit wird aber nie bewußt aktiv-motorisch vollbracht, sondern von dem im Ansatz **klingend vorgestellten** Vokal rein tonsinn-motorisch verrichtet und verbessert. **Nur am Klang des Kopfvokals kann der Uebende feststellen, ob die Vokalformen gut sind,** nie äußerlich sichtbar oder als Funktion organisch fühlbar. **Verbesserungen** der Vokalfarbe und damit des Tones sind deshalb **nur durch den Klangwillen im und vom Ansatz vorzunehmen. Die Formenbildung folgt dann diesem Tonsinn-Antrieb ganz von selbst und in vorteilhaftesten Ausmaßen.**

Bisher hatte der Studierende nur **gesprochen,** nicht **gesungen.** Denn es fehlte dem Kopfvokal eine bewußt beabsichtigte **Höhe** des Tones. Er hatte nur die zufällige Sprechtonhöhe, von der man sich eigentlich nie Rechenschaft gibt und die man auch nie durch irgendwelche bewußte Funktionsbildung erzeugt. Man überläßt sie ganz dem Unterbewußtsein und dem Zufall.

Der **gesungene** Ton hat neben dem gedehnten Vokal noch eine **musikalische** Höhe, die der kompositorischen Absicht entsprechen muß. **Diese Höhe des Tones** wird allein durch **den Stimmeinsatz, d. h. durch** die von der Glottis gebildeten **Stimmbandschwingungen** bestimmt. Das ist ein altes akustisches **Grundgesetz.**

Bei dem Versuch, vom **gesprochenen Kopfansatz**vokal in den gesungenen Kopfvokal (Vokal in bestimmter Tonhöhe) überzugehen, **verfällt nun** der Schüler fast immer in einen, für die ganze Gesangstechnik entscheidenden Fehler: **Er richtet plötzlich seinen Tonbildungsimpuls nicht mehr als „Hören" auf den Kopfvokal-Ansatz, sondern als bewußten Funktionsantrieb auf den Kehlkopf.** Sofort wird die Glottis zu hart gebildet, sodaß als Folge davon auch der Luftantrieb übersteigert ist. Sehr bald **vermag die Glottis** den dauernd zu starken **Luftdruck nicht mehr** allein durch reine Kehlkopf- oder Stimmbandarbeit auszugleichen, sondern sie zieht die **benachbarten** Organe des Halses oder des Mundes zur Mithilfe heran. Es entstehen Engen und Spannungen, die beim **Sprechen** des Ansatzvokals nicht vorhanden sind. Wie von allen übermäßigen Funktionen werden die Stimmbandklang-Schwingungen von den zu Unrecht herangezogenen Hilfsorganen festgehalten und gelangen garnicht in den Nasenschallraum. Der ganze Vorgang des Kopfvokal-Ansetzens wird dadurch unterbunden. Statt, daß der **Ansatz tonsinn-motorisch** gleich mit dem **vollwertigen Kopf-Vokalklang den Gesangston eröffnet,** wird die erste Singefunktion von **Organen des Halses, des Mundes, oder des Gaumens, aktiv-motorisch** vollzogen. Statt der Technik des **Ansetzens** verwendet der Schüler die **Funktions- oder Luftantriebstechnik. Entscheidend für den Sitz des Tones ist immer die Stelle im Stimmorgan, die die erste Arbeit zur Bildung des Tones vollbringt und auf die das Bewußtsein hingerichtet ist. Geschieht dies vom Ansatz, dann klingt der Ton im Kopf, beginnt aber der Hals, dann haben wir den Knödel. Fängt der Mund durch bewußte Vokalformbildung an, dann erhalten wir den falschen Mundvokal (Mundton).**

Ich erwähnte schon im „Führer" unter VI und VII, daß wir die **Höhe** eines Tones schon rein aus Gewohnheit nur tonsinn-motorisch erzeugen, weil es uns unmöglich ist, die vielen dafür notwendigen feinen Stimmband- und Kehlkopffunktionen einzeln und bewußt zu regeln. Wir überlassen also die Bildung der Tonhöhe sowieso ganz den für uns unbewußt bleibenden Abmachungen, die der Tonsinn (Ohr) mit dem Kehlkopf trifft. Hieraus und unter Berücksichtigung aller vorherigen Betrachtungen des Kopfvokals ergibt sich, daß sowohl für die Erzeugung der **echten Vokalfarbe** wie für die Bildung der **richtigen Höhe** nur die Tonsinnmotorik in Frage kommen kann. D. h., **der Sänger hat sich bei beiden Tonelementen nie um die Organe oder deren Funktionen zu kümmern.** Er hat auch beim **gesungenen** Kopfvokal das Ansetzen nur tonsinn-motorisch zu vollbringen und alle Vorgänge

allein durch die **Vorstellung** und das Belauschen des Ansatztones zu **regeln.**

Daraus geht deutlich hervor, daß bei der wahren Stimmbildung und für die Belcantotechnik in allererster Linie die Erziehung der echten Tonvorstellung notwendig ist.

Während der Sänger bei der Auftriebstonbildung die Tonhöhe nie rein, sondern höchstens annähernd trifft, wird er bei der Kopfansatztechnik immer eine haargenaue, mit den Nerven der Nasenkuppel direkt „abschmeckbare" Höhe des Tones erzielen. Der Eindruck eines so **gesungenen** Ansatzvokals bleibt in der Ansatzstelle so **nachhaltig,** daß man ihn aus der dadurch erwachten **Tonkernempfindung** noch lange Zeit nachher (man kann ganze Sätze dazwischen sprechen) genau wiederholen kann.

Das ganze Geheimnis des gesungenen Kopfansatzvokals besteht stimmtechnisch also darin, daß wir uns durch keine bewußte Höhenvorstellung von dem beim Sprechen angewandten Vokal-Ansatzes weg- und zu einer irgendwie bewußt aktivierten Technik anderer, unter dem Gaumen liegender Organe hinlenken lassen.

Sprechen und Singen beginnen immer **in gleicher** Weise mit dem selbständigen Ansetzen des **Vokals** durch die Maske (Zentralstelle). **Voraus geht aber diesem Vorgang noch das tonerwartende Hinhören auf die Ansatzstelle. Diese starke Tonerwartung ist der wichtigste geistig-sinnliche Impuls des Singens oder Sprechens.** Er vereinigt in sich die **Vorstellung** des idealen Vokalklanges und dadurch zugleich den allein richtigen **Beginn** der Tonbildung.

Eine weitere pädagogische Stufe, den Kopfvokal-Ansatz **singend** zu üben, **besteht darin, mit dem gleichen** Vokal **verschiedene** musikalische **Tonstufen** zu verbinden. Z. B. mit obiger Ansatztechnik die Silbe „se" auf dem f^1, dem a^1 und wieder auf dem f^1 zu versuchen. Hierbei bedeutet a^1 die große **Terz** vom Grundton f^1. Ich wähle mit Absicht **nicht** die naheliegende Secunde g^1, weil der Höhenunterschied **zwischen** Grundton und Terz deutlicher ist **und weil der Terzschritt** (als Oberton**stufe**) stimmlich **vorteilhafter** ist als die Secunde. Der Schüler soll üben: „se" auf a^1 und zurück zum „se" auf f^1.

Nach der Vorübung des Luftrauschens, das ihm die organische **Ansatzstelle** und die selbständige Ansatz**arbeit** der **Zentrale (C) zeigt,** aber auch den Singe**willen** als **Hörenwollen** nach dem Ansatzplatz lenkt, versucht der **Studierende zunächst** wieder „se" ganz allein vom **Ansatz** sprechen zu lassen. **Ist** der reine Kopfansatz-**Vokal gewonnen,** dann tritt zu der Vorstellung des **Ansatz-„e"-Klanges** die Vorstellung der musikalischen **Höhe** (die Tonhöhe f^1) hinzu. Die **gesungene** Silbe „se" **wird** also **mit der gleichen Ansatztechnik** begonnen und durchgeführt wie die **gesprochene** Silbe „se". **Darauf hat der Uebende „hörend" ganz besonders aufmerksam zu achten.** Klingt also „se" auf der Tonhöhe f^1 als ganz selbständiger Kopfvokal auf, dann versucht der Schüler zum a^1 hinaufzugehen.

Bei diesem Intervallschritt tritt nun meistens derselbe Fehler auf, den man beim Uebergang vom gesprochenen zum gesungenen Vokal machte. **Man ist sehr versucht, die kopfige Ansatztechnik durch Auftriebstechnik zu ersetzen.** Man will zu der höheren Tonstufe a^1 durch ein von der Brust oder vom Hals kommendes **Hinaustreiben** gelangen. Eine solche Aenderung des Ton**beginnens** (primäre Brust- oder Halsarbeit statt Kopfansatz!) hat natürlich zur Folge, daß der Vokal „e" auf a^1 in der Brust, im Rachen oder Mundraum aufklingt statt im Nasenschallraum. Richtig ist, daß das „e" auch auf a^1 seinen unveränderten Kopfansatz-Sitz behält. **Darin beruht das Geheimnis des Einregisters.**

Der Studierende erreicht das am besten dadurch, daß er beim Schritt vom f^1 nach a^1 **auf keinen Fall sein Hinhören auf den Kopfansatz aufgibt.** Er muß stetig durch sein Ohr feststellen lassen, ob der Vokal „e" auch in der höheren Lage a^1 im sicheren Ansatzsitz **weiterklingt,** d. h. ob das „e", trotz der Veränderungen der Höhe, nach Sitz und Vokalfarbe **genau das gleiche bleibt.** Es muß dem Sänger so vorkommen, als lasse er vom Ansatz überhaupt nur den **Vokal** „e" wiederholen. Der **stimmliche** Vorgang für die **Veränderung der Höhe** kommt ihm garnicht zum Bewußtsein. Allein die **Vorstellung** der zweiten Tonhöhe, also ein rein tonsinn-motorischer Vorgang, bewirkt die Bildung der a^1-Tonhöhe. **Die vom Ansatz streng bewahrte saubere „e"-Klangfarbe wirkt als eine sichere Brücke vom f^1 zum a^1 und umgekehrt.** Entscheidend ist, daß das Hören immer unvermindert das kopfige „e"-Klingen beobachtet und dadurch den **Ansatz veranlaßt,** auf allen Höhestufen **immer nur wieder das saubere „e" unverändert zu erneuern.** Auf diesem Wege des Uebens wird auch der **gesungene** Kopfvokal nach Vokalfarbe und Höhe stets peinlich sauber und genau sein, ohne daß dem Sänger auch der kleinste stimmtechnische Vorgang organisch fühlbar wird.

Das Singen wird ihm als ein ganz selbständiges Musizieren des Kopfansatzes erscheinen. Besonders auffällig ist dabei die kaum faßbare **Mühelosigkeit,** mit der sich der ganze Singevorgang abspielt. Der Vokal läuft scheinbar, ständig seine Klangfarbe unverändert erneuernd, weiter, ganz aus eigener Kraft, und nur **in sich** selbst fortklingend (Freilauf-Dr. Bruns). Der Sänger hat dabei nichts weiter bewußt zu tun, als **hörend** auf das **Gleichbleiben** der Vokal**klang**güte zu achten.

Auf diese Weise ist nicht nur bei **kleinen** Intervallen die Ueberbrückung der Höhenunterschiede spielend leicht, sondern auch bei großen und größten Oktaven erscheinen sie dem Ansatzsänger fast wie eine **Wieder-**

holung des gleichen Tones. So wenig machen sich die Funktionen dabei organisch bemerkbar. Der Singende hat das Gefühl, als ob der Kopfansatz kaum noch etwas mit seinem Gesangsorganismus zu tun hat und als schwebe ihm der Kopfvokalkern in jeder Tonhöhe, ganz abgesondert von allem Stimmaterial dicht vor der Nasenwurzel. Wenn man **ihm,** dem Kopfton, ständig und aufmerksam zuhört, dann ist das Beste getan, um **das Fortspinnen der Kopfvokallinie** und damit jede musikalische Variante (hoch, tief, laut, leise, lang, kurz) zu sichern.

Der Kopfvokalansatz wird mit der Zeit dem Uebenden zu einer einzigen und natürlichen Singetechnik. Er kann sich schließlich die Eröffnung jedes Tones überhaupt nur noch als ein **Aufklingen der Vokalfarbe im Ansatz** vorstellen.

So lange der Ton dauert, so lange muß auch der Kopfvokal **unverändert** bestehen bleiben. **Jeder Ton beginnt und endet also mit dem klaren Kopfvokal.** Das ist besonders bei den **nebensächlichen Endsilben** der Worte, beim **Decrescendo** und beim **Ausklingen in ein langes Pianissimo** zu beobachten. Jedes Piano, das die Klarheit und den Kern des Kopfvokals aufgibt und in ein **Verhauchen des Selbstlautes** abirrt, ist nicht tragfähig und in größeren Räumen und für den Berufssänger unbrauchbar. Bei abnehmender Tonstärke wird nur die **Kraft** des Kopfvokals herabgemindert, die kopfige **Kernintensität** und die runde **Geschlossenheit** des Vokals muß bis zum Aufhören des Tones beibehalten und vom Sänger belauscht werden.

Wenn der Ansatzwille (Kopfvokalvorstellung) ganz zielbewußt und die Kraft des Ansetzens groß genug sind, dann bekommt der Kopfvokal etwa nach einem Jahr eine so starke Klangenergie, ein so machtvolles **inneres** Kernleuchten, daß **auch** die **Resonanzen** der Kopfhöhlen **wach** werden und den Kopfansatz-**Vokal** zum **Kopfton** steigern. Der Kopfton hat neben dem stets zu wahrenden zentralen **Kern** des Kopfvokals (geschlossene Vokalrundung) noch ein allseitig ausstrahlendes, das Klingen weit- und weichmachendes Schall- und Resonanzvolumen. Es stellt eine bedeutende Steigerung der Klangkraft dar und besitzt auch die Fähigkeit, die Brustresonanz als letzte Tonverstärkung wach zu rufen. Erst dadurch entsteht der vollklingende Idealton (Vollton). Er gleicht einer einheitlichen Klangsäule, die zwischen Kopfansatz und Zwerchfell tönend lebt. Bei abnehmender Tonstärke, vom ff bis zum pp, geht dann auch die Tonentfaltung **resonatorisch** in der Weise zurück, daß zuerst die Brustresonanz, später auch die Kopfresonanz zurück tritt und daß beim pp nur noch der reine Kopfansatz-**Vokal** mit seinem kleinen leuchtenden, in sich aber stets rund geschlossenen Kern übrigbleibt.

Jeder brauchbare Gesangs- oder Sprechton muß also die feine **Konzentration des Kopfansatzvokals** (was nichts mit irgendwelchen organischen Engen zu tun hat) in sich bergen. **Es gibt keinen anderen Weg, um über den eigenen Stimmton eine sichere Kontrolle und damit über die darstellerischen Mittel Gewalt zu bekommen.** Ohne dabei dem Stimmorgan irgendwelchen Schaden zu tun, gibt es nur eine Technik: Die tonsinnmotorische Ansatztechnik.

Stimmen, die matt klingen oder leicht ermüden, müssen diese Fehler fast immer in der **Zersplitterung des Ansatzvokals** suchen. Die Ursache hierfür liegt immer in einem zu starken Luftauftrieb und in einem mangelhaften Ansatz.

Die nebenstehende Tafel X zeigt uns die verschiedenartigste körperliche und stimmorganische Einstellung beim Singen. Alle Künstlerinnen singen im Augenblick der Aufnahme dasselbe und trotzdem verwenden sie, schon rein äußerlich sichtbar, ganz gegensätzliche Funktionen der Tonbildungstechnik.

Tafel X

1 2 3 4 5 6

Die Blumenmädchen aus dem „Parsifal" bei der Chorprobe in Bayreuth

(Seite 68)

Das Bild stammt aus der Berliner Illustrirten Zeitung Nr. 29 1933

Text zu nebenstehendem Bild.

Sehr typisch für die aufgewandte Singetechnik ist die Kopf- und Körperhaltung sowie die Mundstellung der obigen Sängerinnen Nr. 1 bis 6. Selten hat man auf einem Bilde Gelegenheit, so verschiedene Arten der Tonbildung nebeneinander zu sehen.

Die **Sängerin 1** (ganz links) läßt eine völlig natürliche und mühelose Tonbildung erkennen. Der Körper ist in ungezwungener Sitzstellung locker, der Kopf leicht nach rechts geneigt. Der Mund zeigt eine mäßige, mehr breite als vertikale Oeffnung. Der Ton wird leicht-kopfig angesetzt und als Kopfvokal ausgesponnen. Die Vokalform des Mundes hat sich secundär dem Vokalverlangen des Kopfansatzes angepaßt. Die Singetechnik verrät größte Mühelosigkeit und Führung durch die Tonvorstellung in der Maske. Der Ton dürfte leicht und schwebend sein.

Die **Sängerin 2** verrät starke Bewußtseins-Motorik. Der rechte Fuß ist fest auf den Erdboden gesetzt, der ganze Körper wird in einer aufrecht „gestellten" Haltung willensmäßig eingespannt. Seine leichte Neigung nach vorn läßt auf ein aktives Festhalten des Zwerchfells und auf eine bewußte Einstellung und Antriebsarbeit des Atmungsorganismus schließen. Auch der ziemlich weit geöffnete Mund gibt zu der Vermutung Anlaß, daß, im Gegensatz zur Sängerin 1, der Mundraum vorsätzlich zu einer Vokalform eingestellt wird. Der Luftauftrieb dürfte im Vordergrunde des Singeimpulses stehen.

Der Ton ist allem Anschein nach überwiegend mundig. Der Kopfschall und die Resonanzen dürften nur als Nebenerscheinungen mäßig mitschwingen.

Die **Künstlerin 3** zeigt wieder eine leichte, nur vom Tonsinn geleitete Stimmtechnik. Der Körper ruht völlig entspannt auf dem Stuhl (s. die locker gehaltenen Hände und die bequem übergeschlagenen Beine). Der Rücken ist behaglich stützend angelehnt. Dadurch findet der Oberkörper ganz zwanglos in sich selbst seine Haltung. Hals und Kopf sind ganz absichtslos nach vorn geneigt. Der lächelnde Mund und die auf den Kopfansatz gerichtete Aufmerksamkeit lassen die Vermutung zu, daß auch hier wie bei der Sängerin 1 die Kopfton-Technik die Führung hat.

Der Ton dürfte klar und schwebend sein.

Ganz anders die **Sängerin 4.** Der fest aufgesetzte rechte Fuß, die etwas hart zusammengehaltenen Hände, der bewußt aufrecht gestellte Oberkörper und der etwas nach vorn geschobene Unterkiefer lassen auf eine bewußte Zurechtstellung des Stimmorgans schließen. Die Kopfschall- und Resonanzkräfte werden dadurch wenig erschlossen.

Der Ton dürfte etwas starr sein.

Bei der **Sängerin 5** ist zwar die Körperhaltung völlig natürlich. Füße, Hände und Rücken ruhen entspannt. Aber die vertikal groß gestellte Mundöffnung verrät ein absichtliches Tonmachen mit den inneren Mundorganen. Der Mundvokal ist in seiner Form zum Ton erhoben. Er wird, ohne die Kopf- und Brustresonanzen recht zu verwerten, nach außen in den Saal gehaucht. Der Vokal dürfte ohne Leuchtkraft und der Ton wenig rund und tragfähig sein.

Die **Künstlerin 6** gleicht in ihrer Stimmtechnik sehr den Sängerinnen 2 und 4. Auch hier das absichtliche Aufrecht- und Zurechtstellen des Atmungsorganismus, vielleicht auch etwas bewußte Unterkieferbehandlung. Die vordere Mundöffnung läßt bei der Vokalformbildung auf eine aktive Mithilfe der Lippen schließen, sodaß die Resonanzen des Kopfes nur als nebensächliche Beigaben wirksam sein dürften. Die Singeführung liegt wohl hauptsächlich beim Luftauftrieb, nicht in der Energetisierung des Kopfansatz-Vokals. Die Künstlerin dürfte die Technik des „Singens im Vordermund" (falsches Vornesingen) anwenden.

Der Ton ist vermutlich nicht sonderlich groß und klar.

X. Kapitel

Vortrag und Tondramatik

Wie bei der Stimm**technik** zwei sich gegenseitig streng ausschließende Arten, der kopfige Ton**ansatz** und die brustige **Auftriebs**manier festzustellen sind, so lassen sich bei der **künstlerischen Darstellung** des Sängers und Sprechers auch zwei entsprechende Formen, die kopfigmusizierende und die körperlich-antriebsmäßige unterscheiden. Maßgebend ist dabei, wo die Impulse zur Bildung des Tones **zuerst** wirksam werden und ob der Tonsinn als **Hören ständig** den erzeugten **Vokal**klang scharf beobachtet oder ob er sich als **Denken** und bewußter Antriebswille an bestimmte Organe des Stimmapparates wendet.

Vertreter und wirkliche Beherrscher des Belcanto (Battistini, Schlusnus, Bockelmann, Ernst Kraus, Maria Müller, Maria Ivogün, Patzak usw.) bewahren sich auch bei der **dramatischen** Darstellung des Kunstwerkes immer in erster Linie die Schönheit, die Leichtigkeit und die Natürlichkeit des **Tones. Sie betrachten das Singen oder Sprechen hauptsächlich als ein Musizieren** und gestalten jede künstlerische Regung **rein klingend**, d. h. **„tondramatisch"**.

Sie verfahren dabei wie jeder Instrumentalist, der seinem Tonwerkzeug nicht mehr Klang**kraft** zumutet, als der **Wohllaut** des Tones es gestattet. Bei jedem toten Instrument nimmt man das als selbstverständlich an. Ein Violinspieler z. B., der zu stark mit dem Bogen aufdrückend und dadurch einen kratzenden Beiklang erzeugen würde, dürfte sich in keinem Laienkreise, geschweige denn in einem öffentlichen Konzert hören lassen. Für die Gütegrade der Instrumentaltöne ist sogar das Ohr des Laien äußerst anspruchsvoll. Das liegt daran, daß die Instrumentalschule den allgemeinen Tongeschmack bedeutend höher kultiviert hat als die Stimmpädagogik. Unbewußt unterliegen Publikum und Kritiker **stets** den Wirkungen **schön** gesungener oder gesprochener Töne. Der Beifall in den Konzerten, in der Oper oder dem Schauspiel zeigt das immer wieder. (Siehe Konzertkritik zum Battistinibild Tafel I). Aber man will sich nicht eingestehen, daß solche Erfolge der Belcantisten in erster Linie rein **musikalischer,** d. h. in unserem Falle **klang**-ästhetischer Art sind. Jeder Sänger, der über einen einigermaßen klaren und runden Vokal verfügt, wird heute **hoch eingeschätzt** und steht als gut bezahlter Künstler in der Oeffentlichkeit.

Man spricht besonders in Kritiken immer von Seele, Schwung, Innigkeit und Temperament und vergißt dabei die Tatsache, daß all diese Vortragsmomente **nur durch den Ton wirksam** werden können. Der Ton aber ist ein feines, zart-akustisches Gebilde, das nur dann **schön** bleibt, wenn es der Stimmkünstler mit kultiviertem Ohr und mit eigener reifster **Klangerfahrung** richtig beurteilen und **pflegen** kann. Leider ist aber hinsichtlich der Stimmkunst der allgemeine Geschmack so verheerend niedrig, daß Nebenklangfarben wie Pressen, Hauchen, Plärrigkeit, Flachheit, Hohlklang, Schreien usw. vom Publikum und meist auch von der Kritik ruhig hingenommen werden, wenn nur der Sänger oder Sprecher mit „Schwung" „darstellt". Ich möchte einmal die Antwort hören, die ein Violinist bekommt, wenn er etwa seinen Kratzton mit bewußt beabsichtigter großer Tonkraft entschuldigen wollte. Man würde ihm antworten: „Lerne erst einmal geigen!", d. h. „Lerne erst einmal festzustellen, was du dem Instrument zumuten kannst und in welcher Grenze dein „Temperament" bleiben muß, wenn der Violinton nicht den allgemeinen klanglichen Güteforderungen widersprechen soll!"

Wie ist es aber beim Singen und Sprechen? Da darf sich nach der „allgemeinen" Meinung der Künstler schrankenlos und ohne Rücksicht auf das Instrument „ausleben". Er darf brüllen, schreien, quetschen und sein Organ nach Belieben martern. Als Hauptsache wertet man hier das Temperament, die Persönlichkeit, die Dramatik, wie man mit Schlagworten sagt. Der Stimmkünstler darf ruhig durch Mätzchen und rohe Aeußerlichkeiten wirken. **Die Feinkunst beherrschter Zügelung und klangfarbigen Schwelgens ist ja langweilig!** Natürlich **muß** das **alles langweilig sein.** Denn man hat ja kein geschultes Ohr für die wahren Schönheiten echter Stimmkunst.

Wie oft mußte sich Schlusnus und Battistini den Vorwurf der „Langweiligkeit" gefallen lassen und trotzdem sind sie zu höchster Berühmtheit gelangt. Wären sie den Weisungen jener Temperamentsfanatiker gefolgt,

dann **würden wie bei tausend anderen** einst berühmten Sängern und Schauspielern auch ihre Stimmen kläglich zu Grunde gegangen sein und der Menschheit wären viele Jahrzehnte zu früh so einzigartige Vorbilder verloren gegangen. Die sehr gründliche Ausbildung und die mit unsagbaren Mühen gesammelten **eigenen Stimm- und Klangerfahrungen** haben aber bei solchen Größen der Stimmkunst ein so feines Gehör geschaffen, daß sie selber am besten wissen und fühlen, was sie ihrem Organ zumuten dürfen und in welcher Weise sie die Kunstwerke gestalten **können.** Ihr hochkultivierter Tongeschmack bewahrt sie davor, sich stimmlich zu übernehmen. Sie verzichten lieber auf Bravour und äußerlichen Erfolg als daß sie dilettantischen Anschauungen Zugeständnisse machen.

Eine solche **Treue zur Kunst** setzt freilich große Charakterstärke voraus. Es ist anfangs meist recht einsam um solche Streiter für die Wahrheit. Den guten Freunden gehen die Fortschritte und Erfolge nicht schnell genug und sie haben für die Tonübungen, die der junge Künstler unentwegt machen muß, nicht das geringste Verständnis. „Der Star hat doch seine Stimme als Naturgabe fertig mitzubringen!" Wer weiß etwas davon, daß allein die spätere unerschöpfliche Arbeits**fähigkeit** und die stetig fortschreitende **Stimmentwickelung** solche Künstler ganz allmählich in den Vordergrund stellen? Denn für den wissenden Belcantisten bedeutet die **Güte** und die **Ausdauer** der Stimme **alles.** Das Temperament ist nur dann wertvoll, wenn es von der Stimmtechnik in den richtigen Schranken gehalten wird. Wirkt es sich **hemmungslos** aus, dann zerstört es sehr bald die beste Stimme. Selbst die hervorragendste Naturbegabung vermag nie die Lebensbahn eines Sängers oder Sprechers sicherzustellen. Es sind viele Jahre praktischen Singens oder beruflichen Sprechens notwendig, um die erforderlichen gründlichen Stimmerfahrungen zu sammeln. Nirgends ist mehr Schweiß vor den Erfolg gesetzt als in der Stimmkunst.

Der Studierende lasse sich also nie dazu verleiten, beim Vortrag „mehr aus sich herauszugehen" als der Kopfansatzton es **mit eigener Kraft** vermag. Man singe nie lauter, nie schneller, nie höher und nie tiefer als der Ansatz es fertig bekommt. Jede Antriebshilfe von unten her, jedes aktive Mundaufreißen, jede über die **Ansatz**fähigkeit hinausgehende Stimmsteigerung wird in kurzer Zeit den Vokal aus der Maske nach rückwärts bringen und damit den ersten Schritt zum Stimmverfall anbahnen. Es ist nicht leicht, sich so zu beschränken, wo doch die Sehnsucht nach dramatischer Gestaltung meist übermäßig stark ist. Zu gern möchte man doch „einmal endlich loslegen". Viele Jahre des Irrens haben fast immer ganz allein hierin ihren Grund und nur die **strenge Rückkehr zum Kopfansatzvokal** führt wieder vorwärts. Wir müssen uns bei gewissenhafter Prüfung immer wieder sagen, daß 60 bis 70 Prozent aller auf dem Podium oder auf der Bühne tätigen Künstler stimmtechnisch noch garnicht reif sind und auch nicht im Künstlerberuf bleiben. Sie zehren alle nur kurze Zeit von ihrer meist recht beachtlichen Naturbegabung.

Der wissende, d. h. der durch seine eigene Stimmentwickelung zu einem guten und gesunden Ton gelangte Sänger oder Sprecher wird immer nur **„tondramatisch"** darstellen. Er wird als lebendiges Ueberzeugungsmittel immer nur das **„Musizieren mit dem Ansatzton"** anwenden. Ist der Künstler wirklich musikalisch begabt, dann baut dieses reine Kopftonschwelgen nach und nach den Ansatz zu einer solchen Sicherheit aus, daß es für den Uebenden eine unsagbare Lust wird, mit den unendlich verschiedenartigen und dynamisch schier unbegrenzten Kopftonfarben zu malen. Es überkommt den Sänger oder Sprecher eine fanatische kopfige **„Tonbesessenheit"**, die alles Denken, alles organische Fühlen ausschaltet. Er ist außer sich vor Freude in dem Empfinden, diese ganze mannigfaltige und gewaltig **in sich** energetisierte Tonkraft mit so wenig Anstrengung vollbringen zu können. Höchstes Glücksgefühl überkommt den Künstler. Und diese seelische Gehobenheit löst immer neue Begeisterung, neue Darstellungsimpulse aus.

All das aber vollbringt er nur durch den **geschulten Tonsinn. Er allein** kann auch die richtigen Funktionen im Stimmorgan wachrufen.

XI. Kapitel

Die Rundfunk- und Schallplattenstimme

Der Sänger oder Sprecher sammelt vor dem Mikrophon die seltsamsten Erfahrungen. Dabei ist es gleich, ob es sich um Aufnahmen für die Schallplatte handelt oder ob der Stimmton durch den Rundfunk verbreitet wird. Es ist für jeden, der sich bewußt um die Art und die Güte seiner Stimme Rechenschaft gibt, zunächst eine eigenartige Empfindung, vor dem leblosen Apparat, der sich Mikrophon nennt, so zu singen oder zu sprechen, als wären leibhaftige Zuhörer anwesend. Die Leere des Aufnahmeraumes und die Unpersönlichkeit des empfangenden Ohres wirken auf die meisten Vortragenden beklemmend und tonhemmend. Es gibt Künstler, die lieber vor Tausenden von Zuhörern singen oder sprechen, als sich allein in den Senderaum einsperren zu lassen und da nun ihre tiefste seelische Empfindung, ihre vollste Ueberzeugungskraft, ihr ganzes dramatisches, künstlerisches und stimmtechnisches Können aufbieten sollen, als ob es gelte, für das Kunstwerk eine Zuhörerschaft in Bann zu ziehen, der man Auge in Auge gegenüber steht.

Besonders beunruhigend war es früher, wenn **während der Aufführung** wegen der **Unebenheiten** des Singens oder Sprechens das Mikrophon einmal nahe herangeschoben und gleich darauf wieder entfernter aufgestellt wurde. Mancher Vortragende verlor dabei überhaupt die Stimmung und die Konzentration und wurde dadurch unfähig, für das Werk mit voller Aufmerksamkeit und Hingabe, sowie mit allem Können einzutreten.

Hat man bei der Plattenherstellung am Ende schließlich noch die Möglichkeit, sich selbst wieder zu hören und die Aufnahme eigenkritisch zu beurteilen, so bleibt die Rundfunksendung zu mindest 75 Prozent ohne jedes kontrollierbare Echo. Gelangen wirklich Zuschriften an die Sendeleitung, dann sind sie in den meisten Fällen nörgelnder Art. Offene Anerkennungen sind höchst selten.

Der Laie freilich, der von künstlerischem und stimmtechnischem Gewissen unbeschwert ist, wird sich vor dem Mikrophon ebenso unbekümmert benehmen, wie zuhause vor seinen Angehörigen. Für ihn ist ja die Rundfunksendung meist nur ein interessantes Experiment. Für den Berufskünstler dagegen bedeutet heute der Erfolg im Rundfunk sehr oft auch eine allgemeine Anerkennung. Im national-sozialistischen Staat ist das gegen früher, wo fast nur **Künstler** als Sprecher oder Sänger verpflichtet wurden, wesentlich anders geworden. Der Funk ist heute ein staatliches Instrument hauptsächlich völtischer Art und es erscheinen vor dem Mikrophon ebensoviele Laien wie Künstler. Ob das auf die Dauer wird so beibehalten werden können, muß die Erfahrung lehren. Früher jedenfalls stand der **gepflegte** Rundfunkton mehr im Vordergrund als heute.

Wir sehen, daß das Mikrophon nicht nur seine psychologischen, sondern auch seine akustischen Gesetzmäßigkeiten hat. Sie zu erkennen und zu beherrschen, ist für den Techniker wie für den Künstler von gleich großer Wichtigkeit.

Der Fabrikant muß darauf bedacht sein, den Frequenzbereich der Membran möglichst groß zu machen. Es müssen alle, für das menschliche Ohr wahrnehmbaren Töne, vom tiefsten bis zum höchsten, auch vom Mikrophon aufgenommen werden können. Weiterhin aber muß man dahin streben, die Töne dem Original möglichst getreu zu senden.

Die Frage der Dynamik ist auch heute noch eine der brennendsten, ungelösten Probleme. Man kann nun an Hand vieler praktischer Versuche die Erfahrung machen, daß z. B. die Töne mancher Orchesterinstrumente (Oboe, Fagott, Klarinette, engl. Horn, Saxophon, Trompeten, Triangel, Vibraphon und die „Singende Säge" besonders geeignet für die Mikrophonvermittelung sind. Sie klingen im Lautsprecher (Kopfhörer) und auf den Schallplatten meist außerordentlich natürlich und in ihrem Klangcharakter ganz eindeutig. Andere Instrumente dagegen (Klavier, Contrabaß, Flöte, Harfe, Pauke, Trommel, Becken) erscheinen bei der Sendung fast immer in ganz anderen, kaum zu erkennenden Klangfarben.

In ihrer Güte ganz verschieden und vollkommen vom jeweiligen Spieler abhängig sind die Streicher (Violine, Bratsche, Cello) und die menschliche Stimme.

Stehen die beiden ersten Gruppen in ihrer Geeignetheit für das Mikrophon so ziemlich fest (natürlich immer vom Standpunkt der **durchschnittlich** beherrschten Spieltechnik aus), so weist die letzte von Fall zu Fall größte Schwankungen auf. Bei keinem Instrument vermag der Gütegrad der Spielmanier so **verschiedenartige** Tonqualitäten hervorzubringen als bei den Streichern. Maßgebend für den Streichinstrumententon ist immer die Entmaterialisiertheit und die leicht schwebende Tragfähigkeit, wie ich sie im Kapitel V beschrieben habe.

Es ist nun eine eigentümliche Erscheinung, daß durch das Mikrophon **Materialklänge** (Substanzschwingungen des Instrumentes) besonders **verdeutlicht** werden. Darum pflegen im Rundfunk wie auf der Schallplatte auch diejenigen Töne am besten und arthaftesten zu klingen, die möglichst wenig **Materialsubstanz zur Erzeugung ihrer Primärschwingungen heranziehen** und bei denen die **Raum**klänge, der Schall und die Resonanzen **ungetrübt und akustisch freischwingend** auf die Mikrophonmembran wirken. Das stimmt mit den **praktischen** Beobachtungen vollkommen überein. Die große Masse des Paukenfells und der dicken Contrabaß-Saite, die mehrfache Bespannung des Klaviers und sein großer hölzerner Resonanzboden sind treffende Beispiele für die Inanspruchnahme großer Materialkomplexe bei der Bildung des Tones. Für die Membran ist der **absolute und schöne** und „runde" Ton noch immer am geeignetsten und man sollte vor allem versuchen, als Ersatz für die Pauke ein Instrument zu erfinden, das den gleichen Ton mit viel weniger Material zustande bringt.

Ganz anders ist dies bei den durch das Mikrophon besonders gut herauskommenden Holzbläsern. Das kleine Zungenblättchen oder das schmale Rohrmundstück als primärer Schwingungsbildner stellen so wenig Material dar, daß aus dem Ton dieser Instrumente der Klangcharakter der Substanz (Material) fast garnicht herausgehört werden kann. Die an sich ja nur leisen Primärklangschwingungen finden vielmehr ihre eigentliche Steigerung zum Ton im Innenraum des Holzblasinstrumentes. Der Spieler muß streng darauf hören, ob die erzeugten Primärschwingungen auch restlos und feinstens abgewogen sind und nur innerhalb des Rohrraumes sich tönend ausleben. Der geringste übermäßige Luftnachtrieb genügt, um den Ton zum Ueberschlagen zu bringen. Diese außerordentliche **Empfindlichkeit** des Instrumentes für zu starken Spielantrieb schaltet von selbst jede rohe Materialschwingung aus. Der Bläser (auch für die Blechbläser zutreffend) darf nie **durch**, sondern stets nur **in** das Instrument blasen. Dieser Spielimpuls muß immer mit dem **Innenklingen** in feinster **akustisch** abgewogener Beziehung stehen. Man kann deshalb bei den Holz- und Blechbläsern beobachten, daß sie ganz besonders auf die **schwebende** Tongebung, auf das **absolute Klingen** achten und streng aufmerken, nie eine größere Tonstärke anzustreben, als der **runde**, instrumentale Wohlklang es zuläßt. Bei keinem Musikinstrument ist das genaueste **Abwägen von Antrieb und losem Schwebenlassen** des Tones im **Innenraum** so entscheidend, wie bei der Clarinette, Oboe, Fagott und englisch Horn. Sie kunstgerecht zu meistern, setzt eine feinste Gehörserziehung und engste, rein tonsinnliche Verbindung mit den akustischen Eigenschaften des Klangkörpers voraus. Ein brauchbares Spiel auf diesen Musikinstrumenten ist also stets aufs innigste mit der Materialosigkeit des Tones verknüpft. Auf dieser beruht auch die hervorragende **stetige** Membranschwingung und das natürliche Klingen im Funk und auf der Schallplatte.

Zwischen beiden eben genannten Instrumentengruppen stehen Geige, Bratsche und Cello. Die Substanzmenge ihrer Saiten muß dem Raumvolumen des darunter befindlichen Resonanzkörpers möglichst günstig entsprechen. Ob die Töne dieser Streichinstrumente der Membranempfindlichkeit angepaßt sind, hängt in erster Linie vom Spieler und bei schlechten Tonwerkzeugen von der Höhe des Tones ab. Wenn das Ohr des Geigers die Bogenführung so zu lenken vermag, daß sie mit dem jeweiligen Saitenschwingungs-Ausschlag genau harmoniert, dann entsteht bei guten Saiteninstrumenten auch ein idealer, entmaterialisierter, schlackenfreier Ton, der durch seine Klarheit und Stetigkeit den guten Holz- und Blechbläsertönen kaum etwas nachgibt. Ihre Wirkung im Funk oder auf der Schallplatte ist unter solchen Umständen also ausgezeichnet. Leider ist aber das Streicherspiel in seinen Grundgesetzen nicht so völlig von dem leichten Schwebecharakter abhängig wie bei den Holzbläsern.

Die Streicher sind durch kleine Unebenheiten der Technik nicht gleich der Gefahr ausgesetzt, daß der Ton versagt oder plärrt. Deshalb läßt man bei ihm auch ruhig einen gewissen Grad von Materialbeiklängen zu. Sie fallen dem Publikum nicht besonders auf. Aber vor dem Mikrophon treten sie um vieles verstärkt in Erscheinung. Die Energetik, d. h. die stetige Einwirkung der Schwingungen auf die Membran ist daher **durchschnittlich** bei den Geigern nicht so fein ausgewogen wie bei den Holz- und Blechbläsern und es gehört schon im Orchester eine weit **stärkere** Besetzung des Streichkörpers dazu (besonders vor dem Mikrophon), wenn **dynamisch** die gleiche Tonstärke (Phonzahl) erreicht werden soll, wie sie die Bläser aufweisen. Diese Erscheinung wird aber sofort hinfällig, wenn ein erstklassiges Streichinstrument von einem **Meister** gespielt wird, der seinen Ton schlackenfrei und in sich gerundet zu bilden versteht. Nur ein ganz feines Ohr kann Bogenstrich, Saitenschwingung und den Geigenkörperinnenklang zu einem vollkommenen Einheitsgebilde (Idealton) zusammenklingen lassen.

Ganz wenige Streicher haben diesen entmaterialisierten, auch in der Höchstdynamik feinstens abgewogenen, runden Ton. Wo er aber vorhanden ist, da zählt der Spieler auch zu den führenden Künstlern.

Sie können vor dem Mikrophon im Funk wie auf der Schallplatte immer eines naturwahren Klingens gewiß sein.

Gute Primgeiger werden schon allein durch die Klarheit und Geschlossenheit ihres Tones über das Ensemble hinwegleuchten, ohne ihn zum Fortissimo steigern zu brauchen. Große Geigenkünstler füllen aus diesem Grunde auch mit ihrem **Piano**ton den größten Saal, während schlechte Geiger selbst mit dem **Forte** nicht diese Fernwirkung erreichen.

Das Mikrophon ist also ein rücksichtsloser Kritiker der Tongüte.

Aber nicht nur bei Instrumentaltönen ist es so, sondern auch hinsichtlich der Sing- und Sprechstimme. Wenn bei ihr der Materialklang der Stimmbänder der einzige organisch-körperliche Klang bleibt und alle anderen Teile des Stimmapparates nur als **Raumklang**-Bildner beteiligt sind, wenn der Atem haargenau so dosiert ist, daß der Ton als bestmöglichstes **Innenklingen** schwebend erhalten und als **runder Kopfvokal-Kernklang** stetig wird, dann hat der Sänger und Sprecher auch vor dem Mikrophon denjenigen Idealton, der fast unverändert und in seiner ureigentlichen Klangfarbe abgenommen werden kann.

Natürlich ist eine gute Rundfunkapparatur, die selbst möglichst wenig Materialfarben wachruft und deren saubere Einstellung hierfür Voraussetzung.

Ist der Stimmton durch übermäßige Funktionen oder durch zu starken Luftauftrieb mit allerlei falschen Material-Nebenklängen (halsigen, gaumigen, rachigen, zahnigen, näselnden usw.) belastet (die vom Publikum meist ruhig hingenommen werden), dann kann es vorkommen, daß die Beiklänge den Vokalkern vollkommen überschatten. Durch ihre Schwingungen wird die Geschlossenheit, Klarheit und Stetigkeit des Tones zerstört und seine Einwirkung auf die Mikrophonmembran ist höchst schwach und ungleich.

Materialklänge pflegen allgemein in kleineren Räumen einen verhältnismäßig starken, vom Ton selbst sehr verschiedenen Schall wachzurufen, der ebenfalls auf die Membran einwirkt. Es kann vorkommen, daß die Schallschwingungen der Materialklänge stärker auf das Mikrophon wirken als ein schwacher schlechter Stimmton. Selbstverständlich werden dadurch die Funksendung und die Schallplattenaufnahmen außerordentlich entstellt.

Um diesem Mangel abzuhelfen, hat man die Wandungen in den Senderäumen so gebaut und abgepolstert, daß die Raumschallbildung möglichst unterbunden wird und nur der reine Stimmton auf die Membran trifft. Dadurch können unkultivierte Stimmen vor dem Mikrophon noch erträglich werden. Allerdings hört das aufmerksame und geschulte Ohr sehr bald heraus, wie dabei der Ton und seine natürliche Schallausweitung um die eigentliche Lebenskraft gestutzt wird. Er klingt flächenhaft ohne klangliches Tiefenfundament. Es fehlt ihm die Plastik und die Wärme, wie sie das Ohr von **unmittelbar** gehörten Tönen gewöhnt ist.

Hat man also durch die künstliche Unterbindung des Raumschalls auf der einen Seite die Möglichkeit gewonnen, **jede Durchschnittsstimme** vor dem Mikrophon verwenden zu können, so hat man diesen technischen Vorteil aber teuer dadurch bezahlt, daß man damit zu einem verstümmelten und leblosen Universalton kam, der jeder individuellen Farbwirkung entbehrt.

Gerade ausgesprochen gute Stimmen kommen dadurch nicht mehr mit ihren klanglichen und empfindungsmäßig-darstellerischen Qualitäten voll zur Geltung. Man hat den Funkton auf einen technischen Durchschnittsklangwert niveliert. Ob das der Mission des Rundfunks zum Vorteil gereicht, steht hier nicht zur Erörterung. Die Zukunft wird es lehren.

Trotzdem aber wird der stimmtechnische Könner es sich natürlich nicht nehmen lassen, auch vor dem Mikrophon den klaren Ansatz-Vokalton zu verwerten. Denn wer über den richtigen Tonansatz verfügt, dessen Ohr und Klanggeschmack ist auf Grund der vielen eigenen Stimmerfahrungen so sehr geschult und anspruchsvoll, daß er sich unglücklich fühlen würde, wenn man ihn etwa aus regietechnischen Gründen dazu zwingt, schlechtklanglich zu karikieren oder naturalistisch (nicht zu verwechseln mit natürlich, akustisch-frei!) zu sprechen oder zu singen. Solche Forderungen kann nur derjenige stellen, der mit den akustischen Gesetzmäßigkeiten des Idealtones nur ganz oberflächlich bekannt ist und nicht weiß, wie wohlig begeisternd für den Könner allein schon die Beherrschung der Becanto-Klangfarbenskala ist.

Nur wer im Tonsinn für die feinen Timbreschattierungen empfänglich ist, kann verstehen, daß Singen und Sprechen schon allein des **musizierenden** Klangfarbenspiels wegen zu einer höchsten und allerfeinsten Kunstform werden kann. Ganz abgesehen von der Plastik, Belebtheit und ästhetischen Befriedigung, die allein schon ein wirklich **klangschöner** Vortrag vermitteln kann. (Siehe Kritik über Battistini).

Die außerordentlich niedrige allgemeine Geschmacksbildung in der Beurteilung der Stimmen darf uns nicht davon abhalten, auch in der Stimmkunst dem absolut Klangschönen immer wieder den Ehrenplatz einzuräumen.

Aber auch vom rein funktechnischen Standpunkt aus bietet der ideale Ansatzton ungeheuere Vorteile.

Der naturalistische Ton weckt zu viel Nebenklänge und die Membranschwingungen werden dabei durch zuviel Materialklänge überlastet. Der Tonmeister muß also, um die Funksendung oder die Plattenbeschreibung einigermaßen zu ebnen, die Tondynamik zwischen Mikrophon und Verstärker sehr wechselnd abdrosseln. Dieser operative Eingriff in den Gesamtkomplex wirkt sich natürlich nicht nur auf die Materialschwingungen aus,

sondern auch auf die guten, eigentlichen Tonschwingungen. Es werden also beide Elemente gleichzeitig eingeebnet.

Zu diesem mechanischen Hilfsmittel braucht aber nie gegriffen zu werden, wenn der Sing- oder Sprechton absolut und materialrein ist. Es kommt also der ganze Vollton in seiner natürlichen, akustisch einwandfreien Beschaffenheit zur Durchgabe. Daß damit eine viel größere Wirkung erzielt wird, ist wohl selbstverständlich.

Aber noch ein zweiter Vorteil ist mit der Belcanto-Ansatztechnik verbunden. Er betrifft wohl die heikelste Erscheinung des Mikrophontones: **Die Dynamik.**

Es ist eine alte Erfahrung, daß auf den Sender nur eine ganz bestimmte Tonschwingungsmasse geleitet werden darf. Ist diese zu groß, dann bekommt der Lautsprecher zu heftige Schwingungsstöße und es entsteht das Plärren. Wir können diesen Vorgang jederzeit deutlich durch ein zu starkes Anschlagen der Fläche eines Gong darstellen.

Die akustisch gute Wirkungsweise der Stimme auf das Mikrophon ist also davon abhängig, daß die Tonmasse nicht größer ist als die Membran weitertragen darf. Früher regelte man diese dynamische Anpassung einfach durch Näher- oder Weiterrücken des Aufnahmeapparates und beunruhigte dadurch den Vortragenden außerordentlich.

Aber man machte auch die Beobachtung, daß bei unseren stimmtechnisch besten Sprechern und Sängern eine Aenderung der Entfernung zwischen ihnen und dem Mikrophon nie notwendig wurde, auch dann nicht, **wenn sie im größten Forte schwelgten.**

Es muß also wohl ein Unterschied zwischen dem idealen Forteton und der durchschnittlichen rohen Tonmasse der dilettantischen Stimmtechnik bestehen.

In der Tat ist die akustische Wesensart beider grundverschieden. Wird der schlechte Forteton mit viel zu viel Rohluft und übermäßiger Organarbeit gebildet, **so stellt die ideale Lautkraft des Tones (Phonzahl) nur eine Energetisierung der reinen Schwingungen, eine Konzentration und absolute Sauberkeit der Tonsubstanz dar.**

Die Tonwellen, die auf die Membran treffen, weisen peinlichste **Regelmäßigkeit** der Schwingungen und dadurch eine physikalisch sehr **energische** Beeindruckung der Membranscheibe auf. Das Material derselben wird lediglich im rein **akustischen,** nie im rohen-substantiellen Sinne bewegt.

Das ist nur zu erreichen, wenn die Steigerung der Tonkraft ganz akustischer, innenklanglicher, schall und resonanzartiger Wesensart ist, nicht aber bewußt antriebsmäßig-funktioneller oder materieller. **Die Vermeidung starker Substanzklänge ist dabei oberstes Gesetz.** Dieses restlos zu erfüllen, ist nur auf Grund der Tonsinn-Motorik möglich und durch Bildung des absoluten, freischwebenden Ansatztones. Stimmkünstler mit dieser Technik brauchen sich vor dem Mikrophon musikalisch wie darstellerisch keiner Beschränkung zu unterwerfen. Sie können tondramatisch restlos alle Impulse des Erlebens und der musikalischen Gestaltung spielen lassen. Für sie gibt es im Konzertsaal, in der Oper oder vor dem Mikrophon keine verschiedenartige Stimmtechnik.

Sie stehen mit dem Ansatztönen überall auf dem rechten Platz.

XII. Kapitel

Terminologie der Stimmtechnik*)

Abschmecken: Die akustische (gehörsmäßige) und körperliche (durch die Organnerven vollzogene) Abschätzung des Vokalklangwirbels in der vorderen Nasenraumkuppel (Ansatz). — 28/47.

Aktiv-motorisch: Die bewußte, hirnwillensmäßige Beeinflussung eines Organs, damit es eine bestimmte Bewegung oder Tätigkeit ausführt. (Gegensatz dazu: ideomotorisch). — 7

Ansatz: a) organisch: Die höchste, vordere Stelle im Nasenschallraum unterhalb der Stirnhöhle, b) funktionell: Die vom Tonwillen (Tonvorstellung) angeregte Bereitstellung des Nasenschallraumes, in ihm den Vokalklang beginnen zu lassen, c) akustisch: Das vom Ohr in der Nasenraumkuppel erwartete und dort tatsächlich vom Tonwillen eröffnete Vokalaufleuchten. Jeder Idealton beginnt mit dem Ansatzvokal. — 27/47/57/59.

Ansatzbasis: Siehe Ansatz. — 27/47.

Ansatzrohr: Derjenige Teil des Stimmorgans, der oberhalb des Kehlkopfes liegt und nur durch seine Raumbildungen an dem Zustandekommen des Stimmtones teilnimmt. (Kehl-, Rachen-, Mund-, Nasenraum und dessen Nebenhöhlen). — 30.

Appoggio: Siehe unter „Stütze", „Tiefgriff" und „Tonsäule".

Artikulation: Diejenigen Arbeitsvorgänge, die zur Bildung der Vokalformen und der harten oder weichen Konsonantenschlüsse dienen. — 20/22/43/44/53.

Atemgymnastik: Erziehung des Atmungsapparates zu lockeren (natürlichen) und ausgiebigsten Atmungsfunktionen. Sie dienen in erster Linie rein gesundheitlichen Zwecken. Für die Stimmbildung hat sie nur secundäre Bedeutung, da für diese die große Gymnastik-Luftmenge nicht brauchbar ist. (Glottisüberlastung!) — 24/25.

Aussprache: Deutlichkeit der Worte im Text. Sie beruht hauptsächlich auf der klanglichen Klarheit des Kopfvokales und nicht, wie meist angenommen wird, auf der Artikulationsarbeit des Mundes. — 43/44/53.

Begabung: Die Stimmbegabung ist kein bewußtes organisches Besitztum. Nicht das Wissen um den Bau und die Funktionen des Stimminstrumentes, sondern der Tontimbre-Geschmack, der in der Jugend rein gehörsmäßig, in Gestalt der Vorstellung guter Tonfarben entwickelt wurde, macht die eigentliche Begabung aus. 3/9/28/34.

Beiklang: Ein Materialklang, der durch übermäßige Anteilnahme von Weichteilorganen an der Bildung des Stimmtones entsteht. — 3/40/41/43/44/72.

Belcanto: Schönton-Gesang, Schönton-Sprache. Die altitalienische Stimmtechnik, die mit sparsamster Organarbeit und unter größtmöglichster Ausnutzung der inneren akustischen Schallkräfte der Kopf- und Brusthöhlen einen entmaterialisierten, schwebenden und metallisch leuchtenden Stimmton erzielt. — 1/50.

Brummton: Das typische Beispiel für klingende Materialschwingungen (Materialklang der Mundlippenränder) im Gegensatz zum materiallosen Raumklang (Raumklangfarbe). Auch der Stimmbandklang ist ein Materialklang, der einzige, der im Idealton Berechtigung hat. Der Brummton ist nur ein Experimentierton. — 13/72.

Brustresonanz: Im falschen Sinne das direkte Aufklingen des rohen Vokalklanges im Brustraum (falscher Brustton); im guten Sinne das secundäre Mitschwingen des Brustraumvolumens mit dem Kopfton, der mit seiner Klangenergie bis zum Zwerchfell hinunter greift. (Siehe Stütze und Appoggio). — 31/32/33/54—56.

Brustton: Die falsche Ausnutzung des Brustraumvolumens zur Verstärkung des Stimmtones. (Strohbässe!) Der Vokal fällt in den Brustraum hinab und lebt dort klingend auf. Die Kopfschallräume werden garnicht oder nur wenig ausgewertet. — 31—33, 54—56.

Brusttontechnik: Bewußt gestellte Weite des Rachens und der Glottis läßt den Vokalklang in den Brustraum hinabsinken. — 32/33.

*) Die Zahlen hinter den Einzelabschnitten deuten die Seiten an, auf denen das Kennwort näher behandelt ist.

Brücke: Das akustisch-stimmtechnische Mittel zur Erziehung des altitalienischen Einregisters und zur spielend leichten gleichmäßigen Führung der Stimme über größte Intervallschritte. Sie besteht im sicheren Geborgensein des Vokalklanges im Kopfansatz (Kopfvokal) und in dem Können, jeden Ton mit dem Kopfvokalklang anfangen zu lassen. — 27/66.

Bühnensänger: Stimmkünstler in Oper und Operette. Sie müssen stimmtechnisch sehr sicher sein und über eindringliches künstlerisches Gestalten verfügen. Ihr Darstellungsmittel ist in erster Linie die Tondramatik (nicht Wort- oder Sprechdramatik!), d. h. die Führung der Cantilene durch den Kopfton. — 32/33

Centralstelle: Sie ist a) organisch, die vordere Kuppelstelle im Nasenschallraum (siehe Ansatzstelle), b) akustisch, der Kernschwingungs-Wirbel des Kopfansatz-Vokals. Er wird an der Innenseite der vorderen Nasenraumkuppel als ganz leicht drückendes Tongewicht empfunden (siehe Bildtafel V). — 14/27/47/50.

Decken: Es ist, **falsch** ausgeführt a) organisch, bei bewußt herbeigeführter aktiver Weitung des Mund-Vokalraumes durch Emporwölbung des Weichgaumens und Verbreiterung des Rachenraumes, eine Absperrung der Nasenhöhle gegen den Mundraum, b) akustisch, bei dadurch weichtönig, aber hohlgaumig gemachter Klangfarbe des im Mundraum aufklebenden plärrig flachen Vokals. **Richtig** ausgeführt ist das Decken a) organisch, die unbewußt, also rein tonsinn-motorisch ausgeführte Senkung des Weichgaumens, sodaß hinter dem Zäpfchen eine weite Verbindungsöffnung zwischen Mund- und Nasenraum entsteht, b) akustisch besteht es in dem Emporsteigen des Mundform-Vokalsklanges nach oben in den Schallraum der Nase (Bildung des Kopfvokals im Ansatz) und in dem dadurch zustande kommenden Aufklingen der Kopfresonanzen. Der an sich unschöne und absolute Mundvokal wird dadurch metallisch-leuchtend, weiträumig gerundet und erhält eine satte warme Klangfarbe. — 30/54/58.

Decrescendo-Technik: Sie bedeutet musikalisch die Verminderung der Tonstärke auf eine kleinere Klangkraft. Sie wird stimmtechnisch **falsch** ausgeführt, wenn der Ton mit zu viel Luft verdünnt, die Klangfarbe verhaucht und matt gemacht wird. Der Ton verliert seine Tragfähigkeit und vor allem den klaren Vokalkern. Die **richtige** Decrescendo-Technik beruht in der Beibehaltung des leuchtenden Ansatzvokals. Es wird, unter strenger Durchführung der Ansatztechnik, nur die Kopfklangenergie herabgesetzt. — 68.

Dramatik: Sie ist dasjenige künstlerische Element, das den Stimmton erst zum psychologischen Darstellungsmittel erhebt. Für den wahren Stimmkünstler gibt es nur eine Dramatik: Die **Ton**dramatik. Sie geht stets rein-klanglich, musikalische Wege. Nur der ideale Ton ist das Mittel der Erlebnismitteilung. (Battistini, Schlusnus, Maria Müller, Maria Ivogün usw.). — 28/69.

Einregister: Es ist eins der wichtigsten technischen Kennwörter der echten Belcanto-Stimmkunst und bedeutet, daß der ganze Stimmumfang ohne die geringste hörbare oder fühlbare Aenderung im Tonbildungsvorgang mit einheitlichem Toncharakter beherrscht wird. Das einzige Mittel, diese so seltene Stimmkunst meistern zu lernen beruht darin, den Vokal und damit den Ton stets vom Kopf her anzusetzen und ihn dort beständig, ohne Rücksicht auf die Höhe des Tones weiter zu spinnen. — 27/67.

Einsatz: Siehe Stimmbandeinsatz. — 36/37/57.

Empfindungen: Man muß streng unterscheiden zwischen Organ- und Tonempfindungen. Bei richtigen natürlichen Stimmfunktionen bleiben die Organe ganz unbemerkt. Es treten in ihnen nur dann bewußt-werdende Empfindungen auf, wenn die Arbeitsweise zu stark, übermäßig ist. Die Tonempfindungen beruhen auf den Schall- und Resonanzschwingungen, die sich den Organwänden mitteilen. Sie zeigen sich besonders in den Raum bildenden Organteilen. Man darf sich nie verleiten lassen, an diesen Empfindungsstellen irgendwelche funktionelle Tonbildungshilfen bewußt anzuregen und auszuführen. — 39/40/42.

Energetisierung: Sie stellt die Steigerung (Potenzierung) der Tonschwingungen im Ansatz dar. Sie erfolgt dort primär lediglich durch eine kräftigere Vorstellung der **Vokal**farbe. Nicht dadurch, daß man bewußt mehr Stimmantriebskräfte einschaltet (Spannungen im Atmungskörper, Druck im Halse oder Weitstellen des Mund-Rachenraumes). — 13/49/50.

Erfahrung: Für den Stimmkünstler sind allein die inneren **Klang**erfahrungen maßgebend, nicht irgendwelche organische Funktionen. Denn beim Idealton kommen ihm diese garnicht zum Bewußtsein. Klangerfahrungen sind aber nur als Klangfarbe-Unterschiede und zwar lediglich mit dem Ohr (Tonsinn) zu sammeln. Sie setzen also eigenes gründliches Ueben und aufmerksames Belauschen des eigenen Stimmtones voraus. 2/6/32—34/42/52/69.

Etappe: In unserem Sinne bedeutet sie eine pädagogische Stufe in der Stimmton-Entwickelung. Akustisch und praktisch fallen beim Idealton alle Etappen zu einem gleichzeitigen und einheitlichen Tonbeginn zusammen. (Tonansatz). — 34.

Fistelton: Er bezeichnet jenen schwächlichen, weibisch-weichlichen Stimmton des Mannes, der mit einer langspaltigen, ohne Mitarbeit der Stimmbandquermuskulatur zustande gekommenen Glottisform gebildet wird. Der Fistelton hat nur Kopf-, aber keine Brustresonanz. Er wird von schlechten Tenören meist in der höchsten Höhe ihres Stimmumfanges angewendet und ist ein ganz minderwertiger Ersatz für den echten Ton, der stets beide Resonanzarten in sich trägt. Eine längere Verwendung des Fisteltones führt zur chronischen Stimmbandschwäche. — 39.

Forteton: Der echte Forteton stellt eine hohe Tonkraft dar, eine im Ansatz tonsinnmotorisch geleitete Steigerung der inneren Schwingungsenergie. Wenn man sich den Kopfvokalkern klanglich energischer vorstellt, dann folgen die notwendigen Funktionen ganz von selbst in feinster Abstimmung aufeinander. Falsch ist die Tonsteigerung von unten her mit bewußtem Luftnachschub oder mit aktiver Raumbildungsarbeit. 13/28.

Funktionen: Mit ihnen werden alle organischen Arbeitsvorgänge bezeichnet, die sich bei der Bildung des Stimmtones abspielen.

Funktionelles Hören: Es bedeutet jene Kunst des erfahrenen Stimbildners, rein gehörsmäßig aus der Klangfarbe des Tones die funktionellen Vorgänge und Fehler zu erkennen, mit denen ein Stimmton gebildet wird. Es setzt eine vieljährige eigene Tonbildungserfahrung voraus und ist das einzige Mittel für eine einwandfreie Stimmdiagnose und Stimmerziehung. — 6/41.

Geschmack: Er bezeichnet denjenigen Grad der allgemeinen Gehörsbildung, mit dem eine Tongüte als normal, brauchbar, befriedigend hingenommen wird. So ist die Geschmacksbildung hinsichtlich des Spieles auf den Streichinstrumenten viel höher entwickelt als im Bezug auf die Stimmkunst. — 7/69.

Glottisbildner: Schon die berühmte deutsche dramatische Sängerin Lilli Lehmann wußte genau um die Notwendigkeit einer energischen Glottis- (Stimmbandschluß)bildung. Auch sie ging schon rein klangtechnisch (nicht funktionstechnisch) vor und verwendete zur Stärkung der Arbeitskraft in den Stimmbändern den Vokalklang „e". — 37/58.

Glottisschlag (harter): Er entsteht durch eine übermäßig starke Glottisschlußarbeit, die dadurch zustande kommt, daß man den Tonbildungswillen bewußt und direkt auf die Stimmbänder schaltet. Ihr Schluß wird dadurch übertrieben und hart. Es können leicht Entzündungen der Stimmbandränder, Stimmbandknötchen und Stimmbandkrämpfe entstehen. — 37/58.

Glottisschluß: Er ist derjenige Vorgang, der die Stimmbänder von der Seite her nach der Mitte des Kehlkopfes zusammenführt und sie zu einem Stimmbandspalt aneinander treten läßt. Ihm fällt die Aufgabe zu, durch einen Schluß die Tonbildungsluft unter sich zu stauen und durch einen genau der Tonhöhe und der Tonstärke entsprechenden kleinen Spalt die Randschwingungen der Stimmbänder (Primärklang) entstehen zu lassen. — 17/24/37.

Großer Ton: Er kann auf falschem Wege durch übermäßigen bewußten Antrieb und unter Benutzung roher und materieller Tonbildungshilfen entstehen. (Tonmasse). Er wird dilettantisch als „Gutes Material" bezeichnet. Der richtig gebildete große Ton ist ein vom Kopfansatz gelenktes, starkes inneres Energetisieren des Kopfvokals zum Kopfton und dessen Ausweitung zum Vollton durch Heranziehung der Brustresonanz. — 3/12/13/32/56.

Hauchform: Sie entsteht beim Hauchen und Gähnen in Gestalt einer übermäßigen Weitung des Rachen- und Mundraumes. Sie macht die Bildung einer für die ideale Tonbildung brauchbaren **Vokal**form unmöglich. Es entstehen undeutliche Vokalklangfarben. Dasselbe tritt ein, wenn man als ersten Tonbildungsimpuls das Hinauftreiben der Luft einschaltet oder wenn der Mund durch Weitstellen des inneren Raumes mithilft, Ton zu machen. — 25.

Höhe: Die richtige musikalische Höhe des Tones ist nur durch die Ansatztechnik zu erreichen. Roher Auf- oder Antrieb von unter her bringt immer Halsengen mit sich, die zum Preßton führen. — Die beste, nur irgendwie mögliche Höhe des Stimmumfanges wird nur durch die Pflege des Kopfvokal-Ansatzes erzielt. Der aktiv-motorische Antrieb läßt sehr bald die Bildung der höchsten Töne unsicher werden, ja macht sie mit der Zeit ganz unmöglich. Der durchschnittliche Stimmumfang jedes Menschen beträgt etwa zwei Oktaven. — 9/10/21/30/59/64.

Hören: Man muß unterscheiden zwischen dem für die Belcanto-Tonbildung unbrauchbaren inneren, denkenden, grübelnden Hören und dem richtigen, ganz einfachen **äußeren Lauschen.** Das erste verleitet die Organe zu übermäßiger Tonbildungs**arbeit,** das letztere wirkt sich lediglich als (ständig beizubehaltendes) scharfes Beobachten der **Tonklangfarben im Ansatz** aus und läßt die funktionellen Vorgänge als unterbewußte Organbetätigung ablaufen, die lediglich von der Tonvorstellung (Tonsinn) gelenkt werden. — 4/34/59/66.

Ideomotorisch: Das Wort setzt sich zusammen aus den Begriffen „Idee" und „Motor", also aus „Vorstellung" und „Antrieb". Es verkörpert die altbekannte Gesetzmäßigkeit, daß vor der Ausführung einer Arbeit die **Vorstellung des Endergebnisses,** das allgemeine Resultat als Sinnenprodukt klar vorhanden sein muß. Auf die Tonbildung bezogen, stellt es die Forderung auf, vor dem Anfangen der Tonbildungs-Funktionen deutlich und energisch, sowie an der richtigen Organstelle sich die Klangfarbe des Idealtones vorstellen zu können. Wenn dieser rein tonpsychologische Vorgang beherrscht wird (was nur durch eigene Klangerfahrungen möglich ist), dann wird sich alle Aufmerksamkeit lediglich als eine Vorstellung der Tonfarbe auswirken und man verfällt nicht dem Fehler, durch bewußt gestellte oder zum Tonmachen angereizte Organteile die Stimmfunktionen vollbringen zu lassen. Sie laufen vielmehr als Unterbewußtseinsleistungen ab. Sie werden lediglich durch scharfes Belauschen der Tongüte tonsinn-motorisch. — 7—11.

Impuls: Die Urkraft, welche die Stimmorgane zum Bilden eines Tones antreibt. Sie muß in erster Linie als **Vorstellung der Tonklangfarbe** in Erscheinung treten, tonsinn-motorischer Art sein. Der Impuls ist

umso richtiger und wirksamer, je klarer und stärker die Tonvorstellung ist. Er handelt falsch, wenn er als Gehirnwille auf die Organe direkt einwirkt und deren Arbeitsweise körper-gefühlsmäßig kontrolliert (aktiv-motorisch). — 3/5/9/10/58/61.

Innenklingen: Es stellt akustisch eine Verdichtung und Steigerung der Schallwellen des Tones in einem hartwandigen Raume dar. Für den Belcantisten ist das Innenklingen das Mittel zur besten Ausnutzung aller Schall- und Resonanzräume des Stimminstrumentes, zur Schonung des Organs durch möglichst geringe, aber zweckmäßige Funktionen und zum sparsamsten Luftverbrauch. — 12/13/26/45/52/54.

Intellektkomplex: Er bedeutet im Sinne dieses Buches den Sitz jenes rein **hirnmäßigen** Tonbildungswillens, der sich mit **bewußter** Antriebsabsicht direkt an einzelne Organteile des Stimminstrumentes wendet und diese in falscher Weise zu Tonbildungs-Teilfunktionen antreibt. Da zu gleicher Zeit stets nur ein einziges Glied des Stimmorgans von diesem, aktiv-motorisch wirkenden Willen erfaßt wird, ist die Arbeitsleistung dieses Gliedes immer eine übertriebene. Sie paßt sich den Gesamt-Tonbildungsfunktionen nicht an und fesselt stets, unter Hervorkehrung eines materialhaft gefärbten Klangcharakters, den Ton an dieses zu stark mitarbeitende Glied. Es ist aus der Klangfarbe des Tones ganz deutlich herauszuhören. Die **gegensätzliche** Willensbetätigung bei der richtigen Tonbildung ist die **tonsinn**-motorische. — 4/5/23/24/57.

Intervallbrücke: Sie beruht in der ständigen Beibehaltung des Kopfansatz-Vokalspinnens und in der Fähigkeit, jeden Ton mit dem Kopfvokal beginnen zu lassen. (Siehe Einregister). — 27/44.

Kalte Kunst: Man hat sie Battistini, Schlusnus und anderen Meistern des Belcanto vorgeworfen und meint damit schlechthin jene Vortragsart, die als erste Bedingung für den Stimmton stets die Klangschönheit und für das Organ die natürliche, gesunde Tonbildungstechnik fordert. Singen und Sprechen werden dabei in erster Linie akustisch, als Musizieren betrachtet. Alle großen Stimmkünstler sind diesen Weg der Darstellung gegangen. Sonst hätte ihr Organ nicht ein ganzes Leben über durchgehalten. Freilich fordert diese Schöntonkunst vom Vortragenden wie vom Publikum eine feine Gehörsbildung. (Tafel I). — 69.

Kapellmeister: Sie sind meist stimmtechnisch völlig ungeschult und haben darum auch kein richtiges Abschätzungsvermögen für Stimmtonqualitäten. Während sie vom Orchester nur Tondramatik fordern, zwingen sie die Sänger meist zu rücksichtslosem Raubbau am Stimmorgan und zu einer widernatürlichen Tonbildungstechnik. — 28/32/33.

Karpfenschnute: Sie bezeichnet in der Stimmtechnik jenes bewußt-aktive Vorstülpen der Lippen, um die Mundform nach vorn zu verlängern. Sie kann zum falschen Vornetönen führen (reiner Mundton), vermag aber unter Umständen auch das schnelle Abfließen des Tones in den Außenraum zu verzögern und so für das Erlernen des Innenklingens (Bildung von Schall und Resonanzen) „eine Zeitlang" vorteilhaft zu sein. 23/24/52.

Kindersprache: Die Art, wie sie erlernt wird, ist die natürlichste und erfolgreichste. Sie beruht auf der **Nachahmung** des Sprachklanges der Erwachsenen. Sie ist also keine bewußte Schulung der Organfunktionen, sondern eine Gehörsbildung und ein erinnerungsmäßiges Sammeln von Klangfarben innerhalb des Tonsinnes. Die Organarbeiten laufen dabei stets unbewußt, also tonsinn-motorisch ab. — 53.

Klangfarben: Sie können materialhafter und raumvoluminöser Art sein. Beim richtig gebildeten Stimmton haben wir als Materialklang nur die Farbe der Stimmbandschwingungen, alle übrigen Klangfarben (Vokal, Nasenraumschall, Resonanzen) sind räumlicher Natur. Aktiv-motorisch und daher immer zu stark an der Bildung des Tones mitwirkende Organteile verleihen diesem ihre falschen, die organische Substanz des betreffenden Gliedes verratende materielle Nebenklangfarben. — 1/9/43/54/71.

Klangerfahrungen: Siehe unter Erfahrung.

Kleine Stimmen: Von Natur aus gibt es keine kleinen Stimmen im Sinne der laienhaften Abschätzung. Klein, dünn ist eine Stimme nur dann, wenn ihr Träger selbst krank oder sehr schwach ist und wenn, wie es meistens der Fall sein dürfte, die Bildung des Stimmtones in technisch falscher Weise erfolgt. Wenn man die akustischen Gesetzmäßigkeiten der Tonerzeugung auch im Stimminstrument wirksam werden läßt, was in vollkommenstem Maße nur auf tonsinn-motorischem Wege möglich ist, dann bildet jedes gesunde Stimmorgan mit ganz wenig Kraftaufwand einen **tragfähigen** Ton. Auf diese Eigenschaft kommt es immer in erster Linie an, wenn man von der Größe einer Stimme spricht. Die meisten Stimmen wirken nur deshalb klein, weil übermäßige Tonbildungsfunktionen das freie, schallgesättigte Aufklingen des Stimmtones im Innern des Organs verhindern. — 3/14/21.

Knödel: Zu den übermäßigen, den Ton beengenden Stimmfunktionen gehört auch das viel verbreitete Rückwärtsziehen der Zunge und die dadurch eintretende Verengung des Kehlraumes. Der Ton erhält eine, die zusammen gepreßten Wandungen der Kehle deutlich verratende Materialklang-Nebenfarbe, die man als Tonverdickung, Tonpressung deutlich wahrnimmt. Der Stimmton klingt knödelig. — 21/39.

Knödelzunge oder Kloßzunge: Siehe Knödel. —

Koloratur: Mit ihr bezeichnet man jenen Musik- und Gesangsstil, der in virtuosen Notenfiguren das Spiel mit Tönen als Selbstzweck pflegt. Die hierzu erforderliche Technik kann nur auf dem Wege des Kopfvokal-Ansatzes richtig erlernt werden. Ein ganz leichter, müheloser Funktionsablauf ist Vorbedingung

hierfür. Selbstverständlich kommt dabei nur die Tonsinn-Motorik in Betracht. Jede aktiv-bewußte Antriebstechnik fälscht die leichte Flüssigkeit der Kopfton-Koloratur in ein gestoßenes, poltriges Bellen um. — 1/27.

Konzentration: Man versteht unter ihr in der Stimmbildung zweierlei: Einmal die Willensschulung für den Vorgang der Tonbildung. Sie ist im Sinne der Tonsinn-Motorik lediglich ein Hören, ein ständiges Belauschen der Vokalklangfarbe im Kopfansatz. Sie ist nicht ein Hinlenken des hirnmäßigen Antriebswillens auf irgend einen Organteil oder auf eine Einzelfunktion des Stimminstrumentes. Zweitens versteht man unter Konzentration das Sammeln von Vokal-, Schall- und Resonanzklangwellen in der vorderen Kuppel des Nasenschallraumes. Es kommt dadurch der Ansatzton-Wirbel zustande, jenes energische Kerntönen des Kopfvokals, das der Italiener mit dem Begriff „Runder Vokal" umreißt. Er wird als Tongewicht empfunden, das sich im Ansatz deutlich fühlbar macht und mit den dortigen Nerven als Tonempfindung abgeschmeckt werden kann. Von diesem kleinen Konzentrationswirbel strahlen die Tonwellen nach allen Seiten aus. — 50/53/63/73.

Kopf: Mit Kopf bezeichnet der Stimmtechniker den Nasenschall- und Ansatzraum. Die Aufforderung „Mit dem Kopf beginnen!" bedeutet soviel wie mit dem Ansatz den Vokalklang beginnen. Siehe daher auch unter „Ansatz" und „Kopfvokal". — 27/47.

Kopfhöhlenzentrum: Es ist auf der Tafel V mit C bezeichnet und deutet diejenige Stelle an, wo Nasenschallraum, Stirn- und Siebbeinhöhlen zusammentreten. Es ist die Vokal- und Kopfton-Ansatzstelle, die als einziger Organteil dem Uebenden körperlich bewußt wird und unter ständiger hörender Beobachtung stehen muß. Hier wird alles Tönen unmittelbar **begonnen.** Vokal und Ton werden hier angesetzt. — 31/47/49.

Kopfresonanz: Unter diesem Begriff fassen wir diejenigen (secundären) Raumschwingungen zusammen, die durch die Klangenergie des Kopfvokales und des Nasenraumschalles in den Stirn-, Siebbein-, Keilbein- und Kieferhöhlen geweckt werden. Erst wenn die Kopfresonanz zum Kopfvokal verstärkend hinzugetreten ist, sprechen wir vom Kopfton. Sie ist in ihrer stärksten Form nur durch die Kopfvokal-Ansatztechnik zu erreichen und hat das Klingen des Vokals im Ansatz zur Voraussetzung. — 27/49.

Kopfton: Er setzt sich zusammen aus dem Kopfvokal und den Resonanzen der Stirn-, Siebbein-, Keilbein- und Kieferhöhlen. Vorbedingung zu seiner Bildung ist das Ansetzen des Vokalklanges im Kopf und dessen tonsinnlich innervierte (Tonvorstellung), resonatorische Steigerung zu energischem Klingen. Die dafür notwendigen körperlich-organischen Antriebskräfte müssen ganz unbewußt und ungefühlt wirksam werden. Bei jedem Ton muß der Kopfvokal als erstes und vorderstes Klangprodukt hörbar sein. Der Kopfvokal eröffnet jeden Ton. — 30/49/60.

Kopfvokal: Er bildet den Schlüssel zur Aufschließung der Kopfschall- und Resonanzkräfte. Akustisch beruht er auf der Erscheinung, die Vokalfarbe nicht in ihrer Raumform (Mund) klingend aufleben zu lassen, sondern sie allein im Kopfhöhlenzentrum (C) anzusetzen und sie dort mit den Kopfhöhlenschall- und Resonanzkräften zum Kopfton zu steigern. Der Vorgang, die Vokalfarbe aus dem Munde heraus und in den Ansatz zu nehmen, ist nur auf tonsinn-motorischem Wege (Ansatz) möglich. Sie nach oben hinaufzutreiben führt nur zu halbem Erfolg und ist die Ursache zu vielen Stimmfehlern. — 14/27/28/33/46—48/70/74.

Körpersinn: Er ist diejenige Urkraft der menschlichen Organe, die als Unterbewußtseinsmotor die einzelnen Glieder zur Ausführung derjenigen Leistungen antreibt, die erforderlich sind, um ein geistig vorgefaßtes Endergebnis zu verwirklichen. Es ist leicht zu beobachten, daß diese einzelnen Organleistungen dann am besten und zweckmäßigsten getätigt werden, wenn man sie ganz dem Körperwillen der Organe überläßt, sie ideomotorisch innerviert und nicht mit einem Impuls des Hirnwillens ein einziges Organ roh zur Arbeitsleistung antreibt (bewußt-motorisch). Gerade die Bildung des Stimmtones muß in allen seinen vielfältigen Einzelteilen völlig unbewußt und ungefühlt durch den Körpersinn der Einzelorgane ausgeführt werden und zwar lediglich gelenkt von der Beobachtung des Endergebnisses, vom Hören auf den Kopfvokal. 8/10.

Kuppel: Sie wird gebildet von der oberen Decke des Nasenschallraumes und von den sich an dieser entlang ziehenden Resonanzräume (Keilbein-, Siebbein-, Stirnhöhlen). Ansatztechnisch wird unter Kuppel diejenige Stelle im Nasenschallraum verstanden, die im Zentrum, d. h. unter der Stirnhöhle liegt. — 27/46.

Lebensdauer der Stimme: Berufssänger oder Sprecher müssen eine Stimmtechnik haben, die mit ganz wenig Kraftaufwand und Organarbeit sowie mit geringstem Luftverbrauch einen tragfähigen Ton erzeugt. Diese Grundbedingungen sind nur zu erreichen, wenn man den an sich schwachen Stimmbandklang durch günstigste Schall- und Resonanzausweitung so stärkt, daß er klartönend und ferntragend wird. Nur wenn diese rein akustischen Schwingungsverstärkungen genügend ausgewertet werden, ist es möglich, die Funktionen der Organe so sparsam und schonend zu gestalten, daß diese ein ganzes Leben hindurch arbeitsfähig bleiben. — 26/29.

Lippenstellung: Die Beteiligung der Lippen an der Vokalform- und Artikulationsbildung darf nie bewußt, aktiv-motorisch sein, weil sonst der Vokalklang in der Lippenform festgehalten wird und nur in dieser auflebt. Die Steigerung der Vokalfarbe zum Kopfvokal wird dadurch unmöglich. (Siehe unter Karpfenschnute). — 22/52—54.

Luftauftrieb: Zur Bildung jedes Tones ist ein Luftauftrieb durch kraftvolle Atmungsfunktionen notwendig. **Man nennt den, für diesen Zweck einheitlich wirkenden Arbeitsvorgang der Brust auch „Brust- oder Luftpresse".** Sie muß so stark sein, daß sie den Glottisschluß mühelos sprengen und mit Hilfe der hochgedrückten Luft die Stimmbandränder in Schwingungen versetzen kann. (Primärklang). Der Luftauftrieb (Preßfunktionen) muß sich mit der Stimmband-Stauarbeit in feinster Uebereinstimmung befinden. Ob das der Fall ist, kann nur aus dem Stimmton selbst herausgehört werden. Die Tonsinn-Motorik muß also bei der Dosierung der Tonbildungsluft in erster Linie Anwendung finden. Es ist ein schwerer Fehler, die Atmungsmuskulatur oder die Glottisbildung irgendwie bewußt-aktiv zu beeinflußen. — 12/24/35.

Luftdusche: Sie ist ein von mir erdachtes und erprobtes Uebungsmittel, um sich a) der Tonansatzstelle im Nasenschallraum organisch bewußt zu werden, b) um von der Selbständigkeit der Kopfansatzarbeit eine Vorstellung zu bekommen, c) um durch den von ihr im oberen Nasenmuschelgang erzeugten Rauscheklang das Ohr auf die Ansatzstelle zu lenken. — 62.

Luftpresse: Siehe Luftauftrieb. — 35.

Maniciert: Bedeutet: Unnatürlich und das Nachmachen irgendwelcher Klangfarben (Schall, Resonanz, Tondecken, Vokalklarheit, Legatolinie, Tonspinnen usw.) mit falschen, bewußt geleiteten Funktionen. Es gibt eben in der Tonbildung akustische und musikalische Erscheinungen, die nur auf dem Wege der Tonsinn-Motorik zu erreichen sind. Sie mit Aktivfunktionen zu bilden, scheitert stets. Das Ergebnis trägt dann alle Merkmale der unzureichenden Technik als maniriert klingende (künstlich gemachte!) Tonfärbungen an sich. 23/24.

Maske: Das bekannte italienische Fachwort „In der Maske singen" bedeutet, daß das Hauptgewicht der Tongebung im Ansatz liegt, nämlich an der Stelle, wo die Halbmaske des italienischen Faschings den Nasenbügel hat. Da auch die Stirn- und Kieferhöhlen durch das Ansatztönen zum Träger starker Tonschwingungen werden, besteht das Schlagwort „In der Maske singen" zu vollem Recht. Falsch ist es zu sagen „In die Maske singen". Das würde einem Hinauftreiben des Tones in den Nasenschallraum gleichkommen und zum Forcieren führen. Der Idealton beginnt in der Maske, er wird dort angesetzt. — 14/30/48/51/59.

Material: Der Laie versteht darunter eine großtonige Stimme, die fälschlicher Weise für den Berufskünstler stets als Vorbedingung zur Ausbildung gefordert wird. Das ist natürlich eine ganz dilettantische Auffassung. Denn sogenannte Brüller haben immer in ihrem Ton zu viel Materialbeiklänge. Sie forcieren ihre Tonbildung so sehr, daß stets eine Menge von organischen Nebenklängen (Materialklängen) darin enthalten sind und für das geschulte Ohr als funktionelle Uebertreibung deutlich erkennbar werden. Die als Begabung angerechnete Tonstärke beruht also auf einer fehlerhaften Technik und falscher Heranziehung organischen Materials. Solchen Sängern fehlt völlig das Ohr für die Schwebenotwendigkeit des Tones. Sie verwechseln Arbeitsaufwand mit Klangenergie. Brüllstimmen werden beruflich nie etwas erreichen. — Das echte Material ist garkeine körperliche Organsubstanz, sondern eine Gehörsbegabung und die Vorstellung ganz bestimmter Tonqualitäten. **Es kann niemand einen schöneren Ton bilden als man sich ihn vorzustellen vermag.** Der Geschmack für bestimmte Klangfarben behütet den Eigentümer einer guten Stimme vor Uebertreibungen funktioneller Art. Er wird nie lauter singen oder sprechen, als die innere akustische Gesundheit des Tones es zuläßt. Carusos, Bockelmanns, Taubers, Lilli Lehmanns Stimmen waren anfangs nur klein. — 3/17.

Materialklang: Er kennzeichnet in jedem Ton, der mit Aktiv-Motorik gebildet wird, denjenigen Organteil, der an der Tonbildung funktionell **zu stark** beteiligt ist und daher dem Ton eine Klangbeifarbe verleiht, die der organischen Substanz des übermäßig helfenden Körpergliedes entspricht. Der Ton bleibt an das betreffende Organ gefesselt. — 3/8/17/26.

Motorik: Antrieb der Stimmorgane zur Bildung des Tones. Man unterscheidet a) die Aktiv-Motorik, bei der der Hirnwille bewußt auf bestimmte Organe gelenkt wird und diese direkt zu Ton bilden sollenden Arbeitsvorgängen anreizt und b) die Tonsinn-Motorik, bei welcher als bewußter Wille nur der Tonsinn in Form des Hörens auf die Tongüte und als starke, klare Tonvorstellung wirksam ist. Die Organarbeiten vollziehen sich dadurch ganz unbewußt. (Siehe Bildtafel I und III). — 10.

Mundresonanz: Sie beruht in dem Mitschwingen der Luft des Mundraumes mit den Wellen des Kopftones, die bei dem Tiefgriff in die Brust (Brustresonanz) am Schlund vorbeistreichen. Bei den Vordervokalen o, ö, u, ü fühlen wir sogar das durch die echte Mundresonanz verursachte Beben der Lippenränder. Der Gegensatz zur Mundresonanz ist der falsche Mundton. Er entsteht dadurch, daß man die Vokalklangfarbe im Mundraum zum Gesangs- oder Sprechton erhebt, d. h. man drängt den Stimmbandklang in die Vokalform des Mundes hinein und läßt die Vereinigung von Stimmbandklang-Schwingungen und Vokalfarbe schon als vollendeten Ton gelten. Dem falschen Mundton fehlt stets die Auswertung der Kopfresonanzen und damit die Obertöne. — 44/45/56.

Mundton: Siehe Mundresonanz. — 25/56.

Mundtöner: Unter ihnen versteht man solche Sänger und Sprecher, die den Ton bereits als voll entwickelt gelten lassen, wenn Vokalfarbe und Stimmbandklang im Mundraum zu einem einzigen Klanggebilde, dem „falschen Mundton" vereinigt werden. Solche Stimmen sind in wenigen Jahren dem Untergange geweiht. — 44/45/53.

Mundvokal: Er kommt dadurch zustande, daß man die Raumklangfarbe der Mundvokalform nur im Mund-

raum klingend ausleben läßt, statt sie in den Nasenschallraum hineinzunehmen und sie hier mit den Kopfschall- und Resonanzkräften zu vereinigen. (Kopfvokal). 17/45/53.

Nachahmen: Die altitalienische Pädagogik zur Erlernung der Belcanto-Technik bestand fast ganz in der Nachahmung vorgesungener Mustertöne. Man ging dabei von der natürlichen einfachen Art aus, wie das Kleinkind die Muttersprache erlernt: Lediglich durch Nachahmen der Laute der Erwachsenen. Vom Lehrer verlangte man selbstverständlich, daß er den Idealton vormachen konnte. Diese mechanische Art der Stimmerziehung dauerte viele Jahre und war eigentlich nichts weiter als eine Erziehung des Gehörs für das mustergiltige Tontimbre. Es zeitigte aber viel bessere Ergebnisse als unsere heutige wissenschaftliche Funktionstheorie. — 1/53/61/64.

Nackenton: Er beruht in der starken Resonanz der Keilbeinhöhlen, die bei manchem Menschen besonders groß und dünnwandig sind. Die Erscheinung „Ton" zu nennen, ist natürlich ein großer Irrtum. Denn es handelt sich dabei immer nur um secundäre Klangerscheinungen (Resonanzen). Es ist stimmtechnisch also falsch, den Nackenton dadurch zu erzeugen, daß man den Stimmbandklang oder den Vokal steil hinter dem Zäpfchen bewußt emporführt. — 49.

Nasal: Unter Nasal verstehen wir die kopfschall- und kopfresonatorische Obertonklangfarbe, die der Vokal erhält, wenn er sich freischwebend im Nasenschallraum (Ansatz) klingend auslebt und dadurch weitvolumig, rund und energisch leuchtend wird. Die nasale Führung ist das Kernstück der ganzen Stimmerziehung und das Geheimnis der altitalienischen Tonausweitung. Nasal darf nicht mit „näselnd" verwechselt werden. — 27/48/50/57.

Näselnd: Es darf nicht gleichgestellt werden mit dem tonfördernden „nasal". Denn es gibt dem Ton statt des freien, Schall und Volumen bildenden Ausschwingens einen häßlichen quäkenden Beiklang. Dieser beruht darauf, daß der Vokal, statt gleich im Ansatz „begonnen" zu werden, gewaltsam durch zu großen Luftaufstrieb und durch hochdrängende Funktionen in den Nasenraum hinaufgehoben wird. Statt Ton-Schwingungen gelangt Luft in denselben hinein. Die Gaumensegel und der Weichgaumen nehmen unnatürliche Hochspannungen an und prägen dem Ton ihren organischen Substanzbeiklang auf. Der Ton erhält einen falschen Materialklang. — 48/51.

Nasenschallraum: Schlechthin Nasenraum. Vermöge seiner allseitig hartwandigen Begrenzung hat er die Fähigkeit, den Vokalklang raumvolumig schallen zu lassen, ihn akustisch zu weiten und zu vergrößern. Dadurch erhält der Ansatz- oder Kopfvokal die nötige Klangenergie, um seinerseits wieder die Kopfnebenhöhlen (Stirn-, Siebbein-, Keilbein- und Kieferhöhlen) resonatorisch aufzuschließen und so den Kopfvokal zum Kopfton zu steigern. Besonders wirksam ist dabei das vordere Kuppelstück des Nasenschallraumes, die Ansatz- oder Zentralstelle (C). — 46.

Naturalistisch: Die Bezeichnung verkörpert den Begriff der technischen Unzulänglichkeit, des mangelhaften Könnens und der Zufälligkeit. Man nennt eine unentwickelte, klangarme und häßliche Stimme „naturalistisch" und meint damit hauptsächlich technische, unbewußt begangene Funktionsfehler. Der Gegensatz dazu ist die Bezeichnung „natürlich". Sie findet Anwendung auf richtige, wenn auch rein instinktmäßig vollbrachte Leistungen. Aber das Ergebnis ist im Grunde natürlich und damit gut. Es braucht aber nicht eine Spitzenleistung zu sein. — 3/4/73.

Natürlich: Eine Tonbildung ist natürlich, wenn den akustischen Gesetzen des allgemeinen freien Tönens und dem organischen Bau des Stimminstrumentes Rechnung getragen wird. Das klingende Merkmal hierfür ist die leichte Schwebefähigkeit des Tones. Alle beteiligten Organe arbeiten dabei in tonfördernder Weise. Sie brauchen aber noch nicht mit ihrer Vollkraft wirksam zu sein. Es entstehen keine falschen Materialklänge. (Siehe auch unter naturalistisch). — 8/9, 48.

Naturstimme: Sie ist eine Stimme ohne fachliche, insbesondere ohne technische Vorbildung. Ihre Leistung beruht auf rein instinktmäßig ausgeführten Stimmfunktionen und entspricht ganz dem jeweiligen natürlichen Tongeschmack. Wir haben in Deutschland recht zahlreiche und gute Naturstimmen. Leider werden sie fast alle durch eine unsachgemäße Pädagogik zerstört. Beruflich halten reine Naturstimmen nur wenige Jahre durch, weil sie vom Tonbelauschen zum Denken an den Vortrag abgelenkt werden. Sie verirren sich zuerst gehörsmäßig und dann funktionell. — 3/4.

Oberresonanzen: Man versteht darunter das secundäre, durch die Ansatzvokal-Klangenergie in den Kopfhöhlen (Stirn-, Siebbein-, Keilbein- Kieferhöhlen) hervorgerufene Mitschwingen der Knochenwandungen und der Raumluft dieser Höhlen. Die Oberresonanzen sind rein akustische Vorgänge. Sie stärken den Stimmbandklang außerordentlich und sind das einzige Mittel, um mit wenig Antrieb und Funktionen einen energischen Stimmton zu erzeugen. Sie sind für den Berufsstimmkünstler unentbehrlich. Nur mit ihrer ausgiebigen Benutzung ist es möglich, die Stimme zu schonen und das Leben lang leistungsfähig zu erhalten. — 26/46.

Obertöne: Sie entstehen durch freies Ausschwingen eines Tones in einem akustisch günstigen Raum. Physikalisch sind sie schallmäßige und resonatorische Raumklangfarben, die sich als Ueberlagerungswellen dem Grundton beimischen. Sie verleihen ihm dadurch ein helles, klares, metallisch-leuchtendes Timbre. Durch die Obertöne erhält der Stimmton erst seine Tragfähigkeit. — 13/26/27/32.

Pädagogik: Nur eine richtige Stimmpädagogik vermag eine Naturstimme zur höchsten Leistung und zu Lebensdauer zu führen. Die Funktionstheorie der letzten 50 Jahre hat in der Stimmerziehung eine arge Verwirrung hervorgerufen. Reine intellektuelle Spekulation und Schlagworttheorie haben den allgemeinen Geschmack für die gute Klangfarbe des Stimmtones völlig verdorben. Die Hauptforderung der alten Italiener, daß ein Stimmlehrer den Idealton selbst vormachen soll ist völlig vergessen worden. Man kam davon ab, den Stimmton überhaupt noch in erster Linie als ein **musikalisches** Element zu betrachten. Man lehrte statt dessen Physiologie und Denken, nicht Akustik und Hören. Aus diesem Irrtum soll der vorliegende Weg der Tonsinn-Motorik herausführen. — 5—7/30/34/61—68.

Parlando: Man versteht unter Parlando jene italienische Tonverwendungsart, die ein Mittelding ist zwischen dem kurztönigen Sprechen und dem langtönigen Singen. Das Parlando hat, wenn es richtig ausgeführt werden soll, die Beherrschung des Kopfvokal-Ansetzens zur Vorbedingung. Leichtes kopfiges Vokalantönen mit genauer Tonhöhengebung sind seine stimmtechnisch-musikalischen Merkmale. Auf dieser Stimmtechnik des Vokalansetzens fußt auch die Kunst des echten Bachsängers und des Sprechton-Gesanges Richard Wagners. Die An- und Auftriebstechnik vermag ein richtiges Parlando garnicht hervorzubringen. Denn sie kann das Hauptmerkmal des leichttönenden Sprechstils, das Vokallegato, nie bewerkstelligen. Man hört daher das Parlando meist als Vokalbellen oder holpriges Tonstoßen. — 52.

Partienstudium: Es soll wegen seines dramatischen Inhaltes erst nach vollendeter stimmtechnischer Ausbildung einsetzen. Denn das musikalische Kunstwerk muß idealtonlich dargestellt werden und nicht unter fortwährenden, stimmzerstörenden Zugeständnissen an ungesunde Organarbeit. Nur wenn die Töne „sitzen" (im Ansatz), erschließen sich die wahren tonlichen Darstellungsmittel und erst dann kann die Tondramatik zu ihrem Recht kommen. — 3/4/29/32.

Phonasthenie: Stimmschwäche, organische und akustische. Sie beruht in den meisten Fällen auf einem zu schwachen Stimmbandklang, auf einer durch falsches Mundvokaltönen degenerierten Glottisbildung. Sie kann aber auch durch eine mangelhafte Atemtätigkeit und durch allgemeine Körperschwäche herbeigeführt sein. Die klangliche Stimmtonschwäche kann verschiedene Ursachen haben. Meist unterdrücken dabei falsche Funktionen (Spannungen, Raumengen) die innenakustische Ausweitung des Stimmbandklanges (Mangel an Raumklängen, Schall und Resonanzen). Sehr häufig sind auch beide Stimmängel zugleich vorhanden. — 18/24.

Pianoton: Das echte Piano wird mit der gleichen Stimmtechnik gebildet wie das Forte. Der Kopfvokal stellt stets den Kern des Tones dar, nur beschränkt er sich beim Piano auf denjenigen Energiegrad, der die Aufrechterhaltung des Vokalleuchtens im Ansatz eben noch verbürgt. Das Pianissimo ist nicht ein voller Kopfton, sondern nur freies Kopfvokalschweben. Es hat als deutlichstes Kennzeichen die Tragfähigkeit und die Klangklarheit. Das falsche Piano ist entweder ein verhauchtes oder ein durch übermäßigen Organdruck künstliches Kleinhalten des normallauten Tones. Es klingt kernlos, schwächlich und hat keine Fernwirkung. Es fehlt ihm der geschlossene runde Vokal. — 28/29, 47/67/72.

Primärklang: Bei der Bildung des Stimmtones entsteht als erste akustische Erscheinung der Stimmbandklang (Primärklang). Seine Energie ist ausschlaggebend für das Wachrufen der vielen Raumklänge im Ansatzrohr. Eine kraftvolle Glottisbildung ist also für jeden guten Stimmton unbedingt notwendig. Falsch ist es allerdings, sie bewußt-motorisch zu erzeugen, d. h. den Tonbildungswillen auf die Stimmbänder und den Kehlkopf zu schalten. Nur der Kopfton kann darüber entscheiden, ob der Glottisschluß genügend stark war. Im Vordergrund des Willens und des organischen Antriebes muß also das **Hören auf den Kopfvokal** stehen. Die Funktionen der Glottisbildung sind rein tonsinn-motorisch auszuführen. — 4/13/37.

Raumabstimmung: Um den Klangfarben der vielen, an der Bildung des Tones beteiligten Organräume eine akustisch möglichst günstige Gemeinschaftswirkung zu geben, ist es notwendig, diese inneren Höhlen (Kehle, Rachen, Mund, Nase) nach Größe und Form ganz fein aufeinander abzustimmen. Drängt sich eine von ihnen durch ein falsches Volumen oder durch hartgespannte Wandungen in den Vordergrund, dann ist auch ihre Raumklangfarbe im Tone vorherrschend. Das Idealtimbre, die völlige Entmaterialisierung des Tones, wird dadurch sofort zerstört. Selbstverständlich kann diese zarteste Zusammenwirkung der Räume nur tonsinn-motorisch, also durch schärfstes Belauschen des Tones vollbracht werden. — 16—18/44.

Raumklang: Er entsteht durch Schwingung der Luft in dem betreffenden Raume. Für die Farbe des Raumklanges entscheidet seine Größe, Form und Wandbeschaffenheit. Wir unterscheiden stabile und veränderliche Räume. Ebenso sind die Raumklänge beständig oder veränderlich. Zu den ersteren zählen der Schall des Nasenraumes sowie die Resonanzen der Kopfnebenhöhlen (Stirn-, Siebbein-, Keilbein-, Kieferhöhlen) und der Brust. Sie kommen in hartwandigen, in ihrer Form garnicht oder nur wenig veränderungsfähigen Organhöhlen zustande. Anders verhalten sich die Klangfarben der weichwandigen Räume (Kehle, Rachen, Mund). Sie sind nur dann klangfördernd, wenn sie durch ihre natürlich-weiche Formbildung mithelfen, die Stimmbandklang-Schwingungen zu entwickeln und sofort wieder abzugeben. Dann wird sich auch keine Raumklangfarbe herrschend in den Vordergrund schieben, sondern nur zur Bildung des Gesamt-

tontimbres unauffällig durch ihr Volumen mit beisteuern. So ist z. B. der falsche Mundton nichts weiter als eine übermäßige Steigerung der Mundraum-Klangfarbe (Vokalfarbe) zum Ton. — 16/18/44.

Rauschen: Es entsteht, wenn wir langsam die Luft durch die Nase nach außen-oben drängen (Luftdusche). In den engen oberen Nasenmuschelgängen reibt sich der Luftstrom und erzeugt dort ein für den Uebenden wie für den Zuhörer deutlich wahrnehmbares leises Rauschen. Es vollzieht sich an derselben Stelle, wo wir den Ton oder Vokal im Kopf ansetzen. (Ansatzstelle). Daher dient der Rauschevorgang als vorzügliches Mittel, uns das Ohr und damit die Aufmerksamkeit auf den Ansatz zu lenken. — 62.

Resonanzen: Sie sind ein innenräumliches Mitschwingen der Luft und der Wandungen eines allseitig geschlossenen Raumes mit den Schwingungen eines in unmittelbarer Nähe auftlingenden Tones. So ruft der Kopfvokal des Nasenraumes, wenn er durch dessen Schall genügend gesteigert ist, in den benachbarten Stirn-, Siebbein-, Keilbein-, Kieferhöhlen Resonanzen hervor, die den Vokalklang zum Kopfton verstärken. Ebenso werden die Brustresonanzen durch die Energie des Kopftones geweckt. Resonanzen sind also stets **secundäre** Klangerscheinungen, zum Unterschied vom **Schall**, der eine direkte Tonwellensteigerung darstellt. — 49/50/58.

Riechen: Es ist ein gutes pädagogisches Hilfsmittel, um sich organisch die Tonansatzstelle im Nasenraum zum Bewußtsein zu erheben. Denn wir haben in der Nasenraumkuppel das viel verzweigte Netz der Riechnerven und empfinden daher ätherische Düfte dort als Abkühlung. — 46—48/62.

Schall: Er entsteht durch den An- und Rückprall von Tonschwingungen an harten Wandungen. Dadurch erfahren die Tonwellen eine außerordentliche Steigerung. Sie rufen in dem betreffenden Raume (bei der Stimme ist es der Nasenschallraum) eine schallende, volumig weite Raumklangfarbe hervor, die sich mit dem Ton unmittelbar verbindet, ihm ein ganz bestimmtes (der Form, Größe und Wandsubstanz entsprechendes) Timbre verleiht. — 46/47/50.

Schulgesang: Er ist mit ganz wenigen Ausnahmen der Zerstörer aller natürlichen Kopftontechnik, die sich der junge Mensch aus seiner Kindheit mitbringt. Denn methodisch wird durch Mundaufreißen und durch falsche Versuche deutlichen Aussprechens der reine Mundton kultiviert, der auch die letzten Reste kopftoniger Veranlagung (im Ansatz ausgewogenes Vokalschweben) zerstört. Siehe Bildtafel IV. — 8/14/16/24/34.

Sprechen: Sprechen und Singen haben dieselbe Technik. Bei beiden muß der Idealton mit dem Kopfansatzvokal begonnen werden. Beim Sprechen erfolgt die Tongebung kurz und schlagartig und ohne bewußt festgelegte Stimmtonhöhe. Beim Singen wird der Vokal gedehnt und in der musikalisch geforderten Tonhöhe intoniert. Auch die plastische Vortragssprache verwendet eine große Skala von Tonhöhen, aber sie sind nicht tonleitermäßig genormt und abgestimmt. Die gewöhnliche Sprechtonhöhe ist unbestimmter Art. — 3/53/63/70.

Stauprinzip: Es beruht auf den tiefgründigen Forschungen des Berliner Stimmbildners George Armin. Er hatte wohl als erster Pädagoge die überragende Wichtigkeit des energischen Stimmbandklanges für die berufliche Stimmentwickelung erkannt. Deshalb widmete er der kraftvollen Glottisschlußbildung seine besondere Aufmerksamkeit. Er prägte für seine Forschungsergebnisse die methodische Bezeichnung „Stauprinzip". — 17/24/36/37/57.

Steilton: Manche Menschen haben zwei bis drei außerordentlich große und dünnwändige Keilbeinhöhlen, die bei der Kopftonbildung ein sehr starkes, sich markant in den Vordergrund schiebendes Resonanzvolumen entwickeln. Eine solche Stimme empfindet dann diesen Klangfarbenkomplex besonders deutlich und hält ihn für den eigentlich fertigen Stimmton. Der so von Natur besonders ausgestattete Sänger oder Sprecher bemüht sich daher in vollkommener Verkennung der akustischen Vorgänge, dieses Keilbeinhöhlen-Resonanzklingen bewußt-motorisch hervorzurufen. Er lenkt seinen Stimmklang oder den Vokal bewußt im Rachenraum steil nach oben und spannt dabei meist den Weichgaumen zu einer hohlen Kuppel aus. Nach kurzer Zeit läßt die Keilbeinresonanz dadurch nach und es bleibt nur die rachenfunktionelle Steiltontechnik. Es wurde also eine rein **akustische** Erscheinung in einen **funktionellen** Vorgang umgedeutet, ein Fehler, durch den besonders gute Naturstimmen in wenigen Jahren alle Qualitäten verlieren. (Siehe auch Nackenton). — 49.

Stimmbandeinsatz: Er bezeichnet den technischen Vorgang der Glottisbildung. Die Stimmbänder setzen sich, von beiden Seiten kommend, in den aufsteigenden Stimmluftstrom hinein, treten bis zur gegenseitigen Berührung zusammen und bilden auf diese Weise den Stimmband- oder Glottisschluß. Dadurch wird die Luft unter den Stimmbändern gestaut, unter Druck gesetzt. Sie sprengt dabei den Stimmbandspalt in der Mitte zu einem Teil auf und bringt so die frei gewordenen Stimmbandränder zu klingendem Schwingen. Es entsteht der Stimmbandklang, der Primärklang. (Siehe auch Glottisschluß und Stauprinzip). — 17/36, 47/57.

Stimmbandklang: Auch Primärklang (siehe Stimmbandeinsatz) genannt. Er ist der einzige Materialklang, der im Idealton Geltung haben darf. Von der Energie der Stimmbandklang-Schwingungen hängt die Entstehung aller nachfolgenden Raumklangfarben (Kehl-, Rachen-, Mund-, Nasenraum, Kopfnebenhöhlen, Brusthöhle) ab. (Siehe auch Stauprinzip). — 17/36/37, 47/57.

Stimmbänder: Man unterscheidet die unteren, echten Stimmbänder, die den Stimmbandklang liefern (siehe Stimmbandeinsatz und Stimmbandklang) und die darüber liegenden Schutzstimmlippen. Sie haben mit der Bildung des Stimmtones kaum etwas zu tun, sondern sind nur Schutzorgane für die Stimmbänder. 36/37.

Stimmkrank: Stimmkrankheiten beruhen entweder auf Degeneration der Funktionen in den Stimmorganen oder auf übermäßiger Arbeitsleistung durch dieselben. Die Stimmschwäche tritt ein, wenn von einigen Organen Leistungen vollbracht werden, die ihnen von Natur aus nicht zukommen und wenn dadurch die für die Arbeit wirklich bestimmten Organteile stillgelegt werden. Wenn z. B. Halsmuskeln mithelfen, die Glottis zu bilden, anstatt diese Arbeit allein vom Kehlkopf verrichten zu lassen. Werden dagegen Glieder des Stimminstrumentes bewußt-motorisch zu Arbeitsleistungen angetrieben, dann erfolgen die Funktionen mit der Zeit viel zu stark, ja schließlich krampfartig. Pathologische Schäden sind meist nicht mehr fern. (Stimmbandknötchen). — 8/21/23/37.

Stimmlippen: Sie werden auch falsche Stimmbänder genannt. Sie verlaufen oberhalb der echten Stimmbänder, parallel mit diesen. Sie besitzen aber keinen sehnenartigen Schwingungsrand! Sie verhindern durch ihre feinnervige Empfindlichkeit, daß Fremdkörper oder Speichel in die Luftröhre gelangen. (Siehe auch Stimmbänder. — 38.

Stimmschwäche: Siehe Phonasthenie und stimmkrank. — 18.

Stimmverderb: Die meisten Stimmschäden werden durch die Funktionstheorie begangen, die da glaubt, sie könne ständig Einzelorgane des Stimmapparates bewußt zu Arbeitsleistungen veranlassen, die der Bildung des Idealtones nützlich sind. Verkrampfungen aller Art aber sind die Folge davon und vor allem wird meist die von Natur vorhandene leicht schwebende Kopftonigkeit dadurch gänzlich zerstört. Besonders die zarten Kinderstimmen in der Schule sind einem solchen Stimmverderb sehr oft ausgesetzt. Unendlich viel schönes Stimmaterial wird dadurch in der zartesten Blüte für das ganze Leben zunichte gemacht. (Siehe Schulgesang)

Stimmumfang: Durchschnittlich hat der Mensch zwei Oktaven, hohe Frauenstimmen oft bis drei Oktaven Umfang. Nur wenige aber können diese von Natur gegebene Skala wirklich klingend ausnutzen. Denn die Tiefe und die Höhe werden meist durch falsche oder übermäßige Funktionen unterdrückt, abgequetscht. Nur die Belcanto-Ansatztechnik vermag die Organe so frei und natürlich arbeiten zu lassen, daß die gegebenen organischen Möglichkeiten voll zur Geltung kommen können. Ich hatte Altstimmen, die nach der Höhe oft fünf ganze Töne hinzugewannen. Sie hatten bis dahin in ihrem ganzen Leben eine solche Höhe noch nie erreicht. Voraussetzung für eine derartige Stimmentwickelung ist aber die Beherrschung des Einregisters und die Verwendung reiner Tonsinn-Motorik. — 27/29/67.

Strohbässe: Besonders deutsche Bassisten haben diesen trockenen, gelbfarbigen Stimmton. Sie sind reine Brusttonsänger und lassen den Vokalklang in den Brustraum zurückfallen. Es mangelt ihnen jede Mitbenutzung der Kopfschall- und Resonanzkräfte und die Einbeziehung der dadurch zustande kommenden Obertöne. (Metall, Rundung, Energie). — 31/55.

Stütze: Italienisch „Appoggio". Sie wird von deutschen Sängern fast immer falsch und zwar als eine bewußt-aktive Spannfunktion des Zwerchfells oder der Bauchmuskulatur gedeutet. Die Folge davon ist ein allmähliches Verschwinden jeder Kopftonigkeit. Die richtige Stütze dagegen ist ein rein akustischer Vorgang und zwar der Tiefgriff der Kopftonenergie nach unten in den Brustraum. Die energischen Schwingungen des Kopfvolumens suchen sich auch abwärts möglichst ausweitend Raum zu erschließen. Die Arbeit der Hals- und Brustorgane besteht lediglich in einem sich anpassenden, Innenraum schaffenden Nachgeben. Die Stütze im richtigen Sinne ist also eine akustische Verbindung der Kopfschall- und Resonanzkräfte mit der Brustresonanz zu einer einzigen Tonsäule, die zwischen dem Zwerchfell und der Ansatzstelle des Kopfes ausgespannt ist. Erst das Appoggio vermittelt den Vollton. — 56.

Substanz: Man unterscheide streng zwischen Ton- und Organsubstanz. Tonsubstanz ist stets nur **Schwingung** der Luft, nie Luft selbst. Organsubstanz ist das Material, aus dem die Glieder des Stimminstrumentes bestehen. Es gibt hartwandige (tonfördernde) und weichwandige (tondämpfende) Organsubstanz. Das knochige Material wirkt resonanzbildend. Muskeln und Häute können, mit Ausnahme der Stimmbänder, nur dann klanggünstig sein, wenn sie raumbildend tätig sind und in feinstem Einklang mit den inneren Tonschwingungen wirksam werden. Der Idealton läßt nur **einen** Materialklang hörbar werden, den der Stimmbänder. Drängen sich andere Organe weicher Substanz mit ihrem Materialklang im Tone hervor, dann sind diese an der Bildung des Tones funktionell zu stark beteiligt. Sie wirken tonschwingungshemmend und fesseln das Klingen an sich. — 3/17/73.

Summer: Es ist jenes pädagogische Hilfsmittel, mit dem der Ansatztöner sich die Ansatzstelle im Nasenschallraum bewußt zu machen sucht. (Summer in der Maske als Ansatzklingen, siehe Luftdusche). Er besteht darin, daß man reinen Stimmbandklang in der vorderen Kuppel des Nasenschallraumes klingend aufleben läßt und dort deutlich den Schwingungswirbel organisch fühlt. Vor allem aber zeigt uns der Summer, die stimmtechnische Möglichkeit, **gleich vom Ansatz aus selbständig** ein Klanggebilde beginnen zu können. Er wird umso besser gelingen, je ursprünglicher diese Klangeröffnung vom Kopf aus erfolgt. — Dann aber ist der Summer noch ein sehr gutes Hilfmittel, um das

Ohr auf die **Ansatzstelle zu lenken**. Diese Konzentration des Tonsinnes auf den Kopf ist das einzige bewußte Tonbildungsmittel, um den Kopfvokal und den Kopfton zustande zu bringen. **Im Text wird jedes „n" als Summer gebildet.** — 46/47/62/63.

Timbre: Klangfarbe. Sie bestimmt die Güte jedes Tones. Sie ist das Produkt aus Antriebstechnik und den Raumverhältnissen des Stimminstrumentes. Bei der Aktivmotorik ist die Klangfarbe des Tones stets sehr getrübt. Es drängen sich zu starke Organbeiklänge oder durch Starrheit entstandene, innere Raumverzerrungsklangfarben hervor. Timbrefehler entstehen besonders durch Raumengen oder durch falsche Mundvokalfarben. Sie verraten dem geschulten Ohr genau diejenigen Funktionen und Organteile, die an der Bildung des Tones zu sehr beteiligt sind. Der Idealton ist frei von solchen Beiklängen. Sein Timbre ist entmaterialisiert, konzentriert und vokalecht. — 1/3/9/12—15.

Tiefgriff: Siehe Stütze. Das Hinabgreifen der Kopftonenergie in den Brustraum, um dort die Resonanz zu wecken. — 31/54/56.

Tonansatz: Siehe Ansatz. Beginnen des Tones mit dem Kopfvokal von Zentrum C aus. — 47/50/55.

Tondramatik: Siehe Dramatik. Der gute Sänger oder Sprecher geht nie von der gesunden Stimmtechnik und damit auch nie vom akustisch einwandfreien Ton ab. Er gestaltet alles nur durch ihn, nicht durch Uebertreibungen, Intellektkräfte oder klanghäßlichen Ersatz. Das musikalische Element, das klingende Erlebnis steht immer im Vordergrund der Darstellung. — 28/69/70.

Tonerlebnis: Das Ansatztönen ist ein **Innen**tönen, nicht ein Tonhinausschleudern. So wird der ganze Tonkomplex für den Belcantisten auch ein starkes inneres Tonerlebnis, **eine selbsterlebte innere Akustik.** Der Kopfvokal, der Kopfton und der Vollton entwickeln sich für den Uebenden zu einem so deutlichen Schwingungskomplex innerhalb des Stimmapparates, daß die Klangkraft des Tones sowohl organisch gefühlsmäßig wie auch als energisches Schwingungsgeschehen deutlich ins Bewußtsein (Tonsinn) tritt. Die Entwickelung einer Stimme geht nur über das eigene Tonerleben. (Klangerfahrungen). — 12/50/53/61/73.

Tonkern: Unter dieser Bezeichnung versteht man die akustische Konzentration des Kopfvokalklanges im Ansatz. Der geschlossene runde Vokal ist das Gerippe und das Hauptklanggewicht des Tones. Ihn mit dem Ohr im Ansatz ständig sauber **abzuwägen** und zu **belauschen,** ist stimmtechnisch die **einzige bewußte** Sinnestätigkeit des Sängers oder Sprechers. — 12/30/46, 48/50.

Tonmasse: Sie ist ein Klanggebilde aus rohem Antrieb, übermäßigen Funktionen und unbelauschter (ungezügelter) Tonwellenanhäufung, wie sie vom Laien bei großen Naturstimmen immer als besondere Leistung oder Stimmbegabung eingeschätzt wird. Daß die Größe des Tones fast immer nur durch unnatürliche und widerakustische Funktionen zustande kommt, die bald den Ruin der Stimme herbeiführen, ist kaum bekannt. Sogenannte Brüller sind nie im Stimmberuf etwas geworden, während unsere besten Künstler anfangs nur mäßige große Stimmen hatten. (Lilli Lehmann, Bockelmann, Schlusnus usw.). Die richtige Tongröße ist Schwingungsenergie, nicht Organ- oder Funktionsmasse. — 13/49.

Tonsäule: Sie ist das Volltongebilde, das sich durch den Tiefgriff des Kopftones und durch die Tonverbindung zwischen Ansatz und Zwerchfell entwickelt und so die größte, vom Stimmorgan zu vollbringende Tonenergie (Tonkraft) darstellt. (Appoggio). — 55/56.

Tonsinn: Er setzt sich zusammen aus dem **Gehör** (Tonwahrnehmung) und der **Tonvorstellung** (Tonerinnerung). Beide Elemente zusammen können auf Grund akustischer Klangerfahrungen im Stimmorgan durch Ueben so sehr gestärkt werden, daß das Timbre des Idealtones als ganz klare, konstante Tongüte, als energisches Tonverlangen bei der Bildung jedes Tones im Vordergrund des Antriebes steht. Der kraftvolle Tonsinn wirkt sich also auf die Organe direkt triebsmäßig aus und vollbringt in ihnen, für den Sänger oder Sprecher unbewußt und ungefühlt, in feinster Abstimmung aufeinander all die vielen Funktionen, die für die Bildung des Idealtones notwendig sind. Der Antrieb der Organteile erfolgt also nicht direkt bewußt hirn- oder aktivmotorisch, sondern tonsinnmotorisch (siehe Erfahrung und ideomotorisch). Nur wenn der Tonsinn **stark** genug ist, folgen ihm die Organe willig und leisten die richtige Arbeit. — 7—11/22, 61/67.

Tonsinn-motorisch: Der unbewußte Antrieb der Stimmorgane durch den Tonsinn. (Siehe Tonsinn und ideomotorisch). — 7—11/22/27.

Tonvorstellung: Sie beruht auf den Klangerfahrungen, die der Uebende im Innern seines Tonbildungsorganes macht. Nur durch selbsterlebte Klangfarbenschattierungen und eigene Stimmempfindungen kann man die richtige Vorstellung des Idealtones erwerben. Sie ist die erste Voraussetzung für die Erlernung eigener vorbildlicher Tonerzeugung. **Ohne eine ganz klare Vorstellung der Ton-Klangfarbe gibt es keine richtigen Funktionen.** (Siehe Tonsinn).

Tragfähigkeit: Sie ist ein rein physikalischer Qualitätsgrad des Tones und gibt ihm die Möglichkeit, auch im Piano ferntragend zu sein, d. h. große Räume spielend leicht zu füllen. Die Ursache für diese hervorragende Eigenschaft liegt in den Obertönen. (Siehe diese). — 3/13/29.

Tremolo: Es ist hörbar als ein fortwährendes Hin- und Herschlagen des Tones. Die Tonlinie wird andauernd unterbrochen. Auch pflegt meist die Tonhöhe ungenau zu sein. Das Tremolo beruht auf

einem Zittern der Glottis und des Kehlkopfes, die keinen Augenblick in stillstehender Form beharren. Der Grund hierfür kann funktioneller oder pathologischer Art sein. Meist ist die Kehlkopfformhaltung infolge dauernd zu starken Luftauftriebes zu schwach geworden und er läßt die Stimmbänder nicht mehr zu einem sicheren ruhigen Glottisschluß zusammenkommen. Der Stimmbandklang ist daher wackelig. Mit der Zeit kann diese Kehlkopfschwäche auch krankhaft und chronisch werden, wenn nicht der zu starke Luftauftrieb durch Erlernung des Ton-Ansetzens im Kopf abgestellt wird. Vom Tremolo ist streng das Vibrato zu unterscheiden. 25/33.

Ueben: Mit Erfolg zu üben ist eigentlich erst dann möglich, wenn der Studierende zu hören gelernt hat, wie sein eigener, auf richtige und falsche Weise gebildeter Ton wirklich klingt. Die Hauptaufmerksamkeit beim Stimmbildungs-Studium ist daher dem Tontimbre zu widmen. Dabei müssen Technik und Gehörserziehung innig Hand in Hand gehen. Man übe daher anfangs nur solange, als man mit voller Konzentration auf den eigenen Ton achten, ihn auf seine Klangfarbe hin belauschen kann. Das ist zuerst meist nur für einige Augenblicke möglich und will nach und nach erlernt sein. — 61—68.

Ueberlagerungsschwingungen: Sie sind diejenigen Schwingungen, die sich dem Stimmbandklang (Primärklang, Materialklang) in Gestalt von Obertönen (Schall, Resonanzen, Raumklangfarben) beigesellen. Nur die Erschließung der Kopfklangkräfte (Kopfton) verbürgt das Zustandekommen der Ueberlagerungsschwingungen. Sie geben dem Ton Klangklarheit, Leuchtkraft, Metall und Tragfähigkeit. (Siehe Oberresonanzen und Obertöne). — 13.

Unterresonanz: Siehe Brustresonanz und Tiefgriff.

Vibrato: Es muß streng unterschieden werden vom Tremolo. Während dieses auf **organischer** Schwäche des Kehlkopfes, zu starkem Luftauftrieb und schlechten Funktionen beruht, ist das Vibrato eine typische, rein **akustische** Erscheinung des Belcanto. Es tritt nur da ein, wo bei ruhigem Stimmapparat die Kopfschall- und Resonanzhöhlen an der Tonausweitung maßgebenden Anteil haben und eine Sättigung der Innenräume des Stimmorgans mit Tonwellen vorhanden ist. Die Kopftonenergie und das Forte bringt immer ein leicht bebendes Vibrato (freie lebenskräftige Schwingungen) mit sich. Sie geben der Klangfarbe einen ganz besonderen Reiz. Ohne sie würde der Ton trocken klingen. Der Cellospieler bringt das Vibrato künstlich durch ein leichtes Schütteln der Griffhand hervor. — 33/55/56.

Vitalatmung: Lebensatmung. Sie kann durch Gymnastik stark gesteigert und so für die Gesundung der Organe und den Fassungsraum der Lungen sehr vorteilhaft ausgewertet werden. Die Tonbildung hingegen hat nur die Luftmenge der viel geringeren gewöhnlichen Vitalatmung nötig, weil eine über dieses Maß hinausgehende Menge von Einatmungsluft die Glottis stark belastet und die Stimmbänder zu keinem gleichmäßigen Schwingen kommen läßt. Die Atemgymnastik kommt nur indirekt, also über einen besseren physiologischen Zustand der Atmungsorgane der Tonbildung zugute. — 12/54.

Vokalform: Sie zu bilden, ist die gemeinsame Aufgabe des Mundes und des Rachens. Für jeden Vokalklang müssen sie eine ganz bestimmte Raumform einnehmen. Gestalt, Größe und Weite des Innenraumvolumens spielen dabei die Hauptrolle. Es ist natürlich falsch, diese Vokalform durch bewußtes, aktiv-motorisches Einstellen der Mund- und Rachenorgane zuwege bringen zu wollen, weil ja stets nur ein einziges Glied durch den Willen erfaßt werden kann. Dieses wird dann immer eine übermäßige, d. h. eine, mit den vielen anderen Funktionen nicht abgestimmte Arbeit leisten. Nur die Tonsinn-Motorik vermag hier den idealen Ausgleich zu schaffen. Auch das Kleinkind lernt ja die Vokalformbildung nur über die Nachahmung des Klanges und durch ein unermüdliches Ausprobieren des Vokals (Lallperiode). Zustande kommt er dadurch, daß die Schwingungen der Stimmbänder die Luft in der Vokalform zum Mitschwingen bringen. Der Vokalklang ist also eine Raumklangfarbe. Wird sie fälschlicher Weise im Munde zum Ton erhoben, dann entsteht der für den Berufsstimmkünstler unbrauchbare Mundton. — 26/43—45/63.

Vokalklangfarbe: Siehe Vokalform. Der Vokalklang ist ein Raumklang, der dadurch zustande kommt, daß die Schwingungen des Stimmbandklanges (Primärklang) die Luft in der jeweiligen Vokalform zum Mitschwingen bringt. — 14/43—45.

Vokallegato: Unter ihm versteht man das unmittelbare klangliche Hinübergleiten von einem Vokal zum andern. Entweder ist dies eine Wiederholung desselben Vokals oder der Wechsel zwischen verschiedenen Selbstlauten. Bei reinem Mundraum-Vokaltönen ist die ideale Ausführung des Vokallegatos nicht möglich. Es werden in diesem Falle keine eindeutigen Vokalfarben entstehen. Auch wird der Uebergang ruckweise erfolgen. Das richtige fließende Legato ist nur im Ansatz möglich, d. h., wenn ein **Kopf**vokal in den anderen **Kopf**vokal hinübergesponnen wird. Die Brücke zwischen beiden ist der ständig weiterklingende, allen Vokalen innewohnende Kopfschall (Ansatztlingen). Das **Vokallegato** ist das beste Uebungsmittel für das Tonansetzen und damit für die Technik des Belcanto. — 63—65/67.

Vokaltriller: Er entsteht durch die fortwährende Erneuerung ein- und desselben Vokalklanges im Ansatz. Man nennt den Vorgang auch „Vokalklopfübung". Sie hat den Zweck, die Ausweitung, Verstärkung, Sicherung und Wiederholung der Vokalfarbe allein vom und im Kopfansatz vollbringen zu lassen. Deshalb

schulten auch die alten Italiener den Triller und die Koloratur (Wiederholung desselben Vokals!) **vor** dem Textgesang. — 63—65/67.

Vokalrundung: Sie stellt die Konzentrierung des Kopfvokalklanges zu einem in sich selbst stehenden, runden Klangkern dar, der im Ansatz deutlich als geschlossener Schwingungston-**Wirbel** empfunden und gehört wird. Er kommt nur zustande, wenn die Antriebsluft genau mit den Schwingungen der Stimmbänder und den Raumklängen in Uebereinstimmung steht. Die Vokalrundung gibt den Ton ganz in den Willen des Uebenden und verleiht dem Klingen Metall und Leuchtkraft. — 29/68.

Vollton: Er ist das starkmöglichste Tonergebnis, das vom Stimminstrument gebildet werden kann. Er setzt sich zusammen aus dem Stimmbandklang als Primärklang, den Raumklangfarben des Kehlkopfes sowie der Kehl-, Rachen-, Mundräume, dem Nasenraumschall und den Resonanzen in den Stirn-, Siebbein-, Keilbein-, Kiefer- und Brusthöhlen. Ohne die Resonanzen erhalten wir lediglich den Kopfvokal. Dieser steigert sich durch die Kopfresonanzen zum Kopfton. Erst wenn dieser mit seiner Schwingungsenergie in den Brustraum hinabgreift, dann erhalten wir den Vollton. — 3/31, 56/68.

Volumen: Es bezeichnet den räumlichen Gehalt einer Höhle des Stimmbildungsorgans. Gerät die Luft eines solchen Raumes (Luftvolumen) in energische Schwingungen, dann entsteht eine Raumklangfarbe, So nennen wir die Raumklangfarbe der Mundform „Vokalklang". Unter Tonvolumen verstehen wir die Klangkraft eines Tones und zwar hinsichtlich der Art, wie er den an sich kleinen Stimmbandklang auf rein akustischem Wege, also durch Ausnutzung der inneren Schall- und Resonanzkräfte vermehrt, zum Ton ausbaut. Das größte Volumen hat der Vollton. — 25, 46/49.

Vornetönen: Es wird meist fälschlicher Weise so verstanden, daß man das Tongebilde möglichst weit nach vorn in die **Lippen**öffnung bringen müsse. Man geht dabei von der irrigen Auffassung aus, der Ton wäre umso besser zu hören, je mehr man ihn in den Außenraum (Saal) drängt. Auf diese Weise erhält man natürlich nur reinen Mundton. Die Kopfresonanzen bleiben völlig unausgenutzt. Das richtige Vornetönen geschieht ganz wo anders, nämlich im Ansatz, in der Zentralstelle, in der Maske. Hier muß der **Vokal**klang seine stärkste Kraftentwickelung bekommen. Nur dann können auch alle, nur irgendwie möglichen Innenklangsteigerungen erzielt werden. Also nur dasjenige Vornetönen, das die **Innenklang**energie des Tones vermehrt, läßt ihn auch deutlich und weithin vernehmbar werden. — 24/44/52.

Vortrag: Siehe Dramatik und Tondramatik.

Weite: Die größte Raumweite im Stimmorgan ist für den Stimmton noch längst nicht die günstigste. Wird die Weite bewußt-motorisch gestellt, dann hält der so überdehnte Raum den Ton in sich fest und verleiht ihm eine, die übermäßigen Funktionen deutlich erkennen lassende Nebenklangfarbe (Materialklangfarbe). Für den entmaterialisierten Idealton müssen alle Raumweiten in kaum ahnbarer, feinster Abstimmung zu einander stehen. Das zu vollbringen, ist nur auf tonsinnmotorischem Wege möglich. Am leichtesten folgen die Raumwände dann der Innenklang-Entwickelung, wenn sie als Urstellung die gewöhnliche lockere Atmungsweite haben. — 56.

Zentralstelle: Siehe Centralstelle (C).

Zwerchfellsenkung: Sie kommt dadurch zustande, daß es sich in seiner Mitte zusammenzieht und daß sich die Körperperipherie, an der es angewachsen ist, nach allen Seiten dehnt. (Siehe Tafel I, Battistini). Beide Vorgänge wirken raumschaffend für die Brusthöhle und begünstigen die Einatmung. Man hüte sich aber davor, das Zwerchfell irgendwie bewußt zu stellen. Dadurch wird die feine Atemdosierung, die für die Bildung des Idealtones notwendig ist, stark vergrößert. Gerade die Zwerchfellfunktionen müssen sich in sauberster Uebereinstimmung mit der Tonschwebung und mit der Vokalklangrundung befinden. Deshalb kann die richtige Beeinflußung des Zwerchfells nur auf tonsinn-motorischem Wege stattfinden. — 32/54.

Schlußwort

Während der Ausarbeitung dieses Buches hatte ich oft Gelegenheit, meinen Schülern und denjenigen, die meine Stimmbildungsart kennen, einzelne Kapitel zum Durchlesen zu geben. Sie bestätigten mir aus freien Stücken, daß meine Betrachtungen mit den selbstgemachten Stimmerfahrungen restlos übereingehen und während des Uebens eigentlich auch von ihnen selbst „entdeckt" worden sind. Es bestätigt sich also das, was ich am Anfang meiner Ausführungen sagte, nämlich, daß ich hier gar keine Geheimnisse verrate, sondern, daß die Praxis stets zu den gleichen Beobachtungen führt, wenn die Vorstellung des Endzieles, nämlich die Klangfarbe des Idealtones die gleiche ist, wie ich sie im Kapitel V (Der Idealton) zu deuten versuchte. Da dieser Ton nun die beiden Hauptmerkmale des vorbildlichen Singens und Sprechens aufweist, nämlich eine ganz hervorragende Tragfähigkeit und eine mühelose Technik, so glaube ich durch meine Veröffentlichungen mit dazu beizutragen, daß die Stimmpädagogik wieder auf den Weg zur erfolgreichen Praxis zurückfindet. Darauf kam es mir in erster Linie an.

Möchte das Buch in diesem Sinne recht verstanden werden und unserer Stimmkunst zum Segen gereichen!

Königsberg Pr. 1934.

18.April 1935

Wir bestätigen den Empfang Jhrer Studie
" Wege zum Einheitsnotensystem für die Musik "
und werden Jhre kleine Schrift gelegentlich einer
Durchsicht unterziehen.

Abteilung für Musik
Der Vorsitzende

Herrn
Jngenieur Wilhelm W e l s c h
Bln-Niederschönhausen
Podbielskistr. 38

Wilhelm W e l s c h
Ingenieur
Berlin-Niederschönhausen
Podbielskistr. 38

den 19. März 1935

Herrn Prof. Dr. Georg S c h u m a n n
Direktor der Singakademie

Berlin - Lichterfelde

Bismarckstr. 8

Sehr geehrter Herr Professor!

Jhre Adresse Herrn Walther Howard verdankend, dessen Noten-Reformvorschläge Ihnen wohl bekannt sind, übersendet Ihnen der Unterzeichnete seine Studie: "Wege zum Einheits-Notensystem für die Musik" mit der Bitte, dieselbe gütigst einer Durchsicht unterziehen zu wollen. Jn der Annahme, dass Sie der Arbeit einiges Jnteresse abgewinnen, überlasse ich Ihnen das Exemplar gern für dauernd. Nach etwa 14 Tagen werde ich mir die telephonische Anfrage erlauben, was Sie von dem Gedanken einer Notenreform an sich halten.

Jm voraus bestens dankend, zeichnet

mit deutschem Gruss

Wilhelm Welsch.

Tafel 1

Jetzt

c d e fis gis ais c

Neu

Die 6 Stammtöne haben obige Tonhöhe

c d e f g h c

Tafel 2

Neu

Ganze Noten | Halbe Noten

e eis f fis g gis

Viertel Noten | Achtel Noten

c eis d dis e eis f fis

Tafel 3

Chromatische Tonleiter

Jetzt

his c deses | cisis des | eisis d | asas | disis es | fes | eis f | eisis fis ges | fisis g | asas | gis as | gisis a bb | ais b ceses | aisis h ces

Neu

c cis d dis e eis f fis g gis h his

Tafel 4

14 jetzige Dur-Tonleitern nach Vorzeichn. geordnet

C-dur: c d e f g a h c

F-dur: f g a b c d e f

G-dur: g a h c d e fis g

B-dur: b c d es f g a b

D-dur: d e fis g a h cis d

Es-dur: es f g as b c d es

A-dur: a h cis d e fis gis a

As-dur: as b c des es f g as

E-dur: e fis gis a h cis dis e

Des-dur: des es f ges as b c des

H-dur: h cis dis e fis gis ais h

Ges-dur: ges as b ces des es f ges

Fis-dur: fis gis ais h cis dis eis fis

Ces-dur: ces des es fes ges as b ces

12 neue Dur-Tonleitern — alphabet. geordnet

C-dur: c d e eis fis gis his c

Cis-dur: cis dis eis f g h c cis

D-dur: d e f fis gis his cis d

Dis-dur: dis eis fis g h c d dis

E-dur: e f g gis his cis dis e

Eis-dur: eis fis gis h cis d e eis

F-dur: f g h his cis dis eis f

Fis-dur: fis gis his cis d e f fis

G-dur: g h c cis dis eis fis g

Gis-dur: gis his cis d e f g gis

H-dur: h c d dis eis fis gis h

His-dur: his cis dis e f g h his

Tafel 5

Jetzige Klaviatur

c d e f g a h c d e f g a h c

Lage der Linien

Neue Klaviatur

c d e f g h e d e f g h c

Tafel 6a

Neu

c-dur d-dur e-dur f-dur g-dur h-dur

Tafel 6b

Neu

eis-dur dis-dur eis-dur fis-dur gis-dur his-dur

Tafel 7a

c-dur fis-dur d-dur gis-dur

Tafel 7

c-dur d-dur e-dur f-dur g-dur h-dur | eis-dur dis-dur eis-dur fis-dur gis-dur his-dur

Tafel 8

Tafel 9

eis-f e-f e-fis d-f d-fis d-g

f-fis ais-fis dis-f dis-fis dis-g dis-gis

Tonabstand = ½ = 1 = 1½ = 2 = 2½ = 3 Ganztöne

Tafel 10

Meist gebräuchliche Intervalle — Ganztöne über dem Grundton

übermäßige Oktave 6½
reine Oktave 6
verminderte Oktave 5½

große Septime 5½
kleine Septime 5
verminderte Septime 4½

übermäßige Sexte 5
große Sexte 4½
kleine Sexte 4
verminderte Sexte 3½

übermäßige Quinte 4
reine Quinte 3½
verminderte Quinte 3

übermäßige Quarte 3
reine Quarte 2½
verminderte Quarte 2

übermäßige Terz 2½
große Terz 2
kleine Terz 1½
verminderte Terz 1

übermäßige Sekunde 1½
große Sekunde 1
kleine Sekunde ½

übermäßige Prime ½
reine Prime 0

Tafel 11

Tonreihe — Ganztöne über dem Grundton

Sechs 6
Fünf A 5½
Fünf 5
Vier A 4½
Vier 4
Drei A 3½
Drei 3
Zwei A 2½
Zwei 2
Eins A 1½
Eins 1
Null A ½
Null 0

Tafel 12

Jetzt: fis-dur — fis ais c dis; ges-dur — ges b deses es

Neu: f-dur — f h c dis

Tafel 13

c-dur | gis-moll | c-dur und gis-moll | c-dur und gis-moll | eis-dur und h-moll

Kleine Ähren

Tafel 14

gleiche Tonhöhe

Jetzt: c | Neu: c

Tafel 15 (Neu)

Stammtonleitern Dur

	0	1	2	2a	3a	4a	5a
1)	c	d	e	eis	fis	gis	his
3)	d	e	f	fis	gis	his	eis
5)	e	f	g	gis	his	eis	dis
7)	f	g	h	his	eis	dis	eis
9)	g	h	c	eis	dis	eis	fis
11)	h	c	d	dis	eis	fis	gis
	1a	2a	3a	4	5	0	1

3s-Tonleitern Moll

3s-Tonleitern Dur

	0	1	2	2a	3a	4a	5a
2)	fis	gis	his	c	d	e	f
4)	gis	his	eis	d	e	f	g
6)	his	eis	dis	e	f	g	h
8)	cis	dis	eis	f	g	h	c
10)	dis	eis	fis	g	h	c	d
12)	eis	fis	gis	h	c	d	e
	1a	2a	3a	4	5	0	1

Stammtonleitern Moll

Tafel 16 (Jetzt)

Dur

	Reine Prime	grosse Sekunde	grosse Terz	reine Quart	reine Quint	grosse Sexte	grosse Septime
1)	c	d	e	f	g	a	h
3)	d	e	fis	g	a	h	cis
5)	e	fis	gis	a	h	cis	dis
7a)	fis	gis	ais	h	cis	dis	eis
7b)	ges	as	b	ces	des	es	f
9)	as	b	c	des	es	f	g
11)	b	c	d	es	f	g	a
	kleine Terz	reine Quart	reine Quint	kleine Sexte	kleine Septime	reine Prime	grosse Sekunde

Moll

Dur

	Reine Prime	grosse Sekunde	grosse Terz	reine Quart	reine Quint	grosse Sexte	grosse Septime
2)	g	a	h	c	d	e	fis
4)	a	h	cis	d	e	fis	gis
6)	h	cis	dis	e	fis	gis	ais
8a)	cis	dis	eis	fis	gis	ais	his
8b)	des	es	f	ges	as	b	c
10)	es	f	g	as	b	c	d
12)	f	g	a	b	c	d	e
	kleine Terz	reine Quart	reine Quint	kleine Sexte	kleine Septime	reine Prime	grosse Sekunde

Moll

Tafel 17

gis-moll

fis his cis d e his gis — gis c e — gis fis gis — e c d — c gis

Tafel 18

c eis — c eis ees — ees c

Tafel 20 Sonate

Op. 101 von L. v. Beethoven

Tafel 19

a-dur — Allegretto, ma non troppo

gis-dur (Neu) — Allegretto, ma non troppo

poco ritard. — a tempo — cresc. — mf

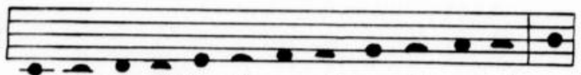
Takt 23...28

cresc. — sf p — espressivo e semplice

Tafel 21

ce de le me re se ci di li mi ri si

Tafel 22



ce ci de di le li me mi re ri se si ce

Tafel 23

E-Tonleitern

	0	1	2	2ª	3ª	4ª	5ª	
1)	ce	de	le	li	mi	ri	si	ce
3)	de	le	me	mi	ri	si	ci	de
5)	le	me	re	ri	si	ci	di	le
7)	me	re	se	si	ci	di	li	me
9)	re	se	ce	ci	di	li	mi	re
11)	se	ce	de	di	li	mi	ri	se

F-Tonleitern

	0	1	2	2ª	3ª	4ª	5ª	
2)	mi	ri	si	ce	de	le	me	mi
4)	ri	si	ci	de	le	me	re	ri
6)	si	ci	di	le	me	re	se	si
8)	ci	di	li	me	re	se	ce	ci
10)	di	li	mi	re	se	ce	de	di
12)	li	mi	ri	se	ce	de	le	li

Tafel 24

Noten namen Absol. Tonwort	de	le	me	mi	ri	si	ci	de
Tonweite	0	1	2	2ª	3ª	4ª	5ª	6
Zahl d. Ganztöne	no	so	to	da	ma	ra	fa	no
Relat. Stufenwort								
Klaviaturtaste	U	U	U	O	O	O	O	U

Noten namen Absol. Tonwort	di	li	mi	re	se	ce	de	di
Tonweite	0	1	2	2ª	3ª	4ª	5ª	6
Zahl d. Ganztöne	no	so	to	da	ma	ra	fa	no
Relat. Stufenwort								
Klaviaturtaste	O	O	O	U	U	U	U	O

Tafel 25

Noten namen	d	e	fis	g	a	h	cis	d
Absol. Tonwort	To	Gu	Pa	la	fe	ni	ro	To
Intervall	Reine Prime	Große Sekunde	Große Terz	Reine Quart	Reine Quinte	Große Sexte	Große Sept.	Reine Oktave
Zahl d. Ganztöne	0	1	2	2½	3½	4½	5½	6
Relative Gesang-Worte u. Ziffern	do	re	mi	fa	so	la	ti	do
	1	2	3	4	5	6	7	1
	1	3	5	6	8	10	12	1
Klaviaturtaste	U	U	O	U	U	U	O	U

	es	f	g	as	b	c	d	es
	mo	Su	la	da	ke	Bi	To	mo
Intervall	Reine Prime	Große Sekunde	Große Terz	Reine Quart	Reine Quinte	Große Sexte	Große Sept.	Reine Oktave
	0	1	2	2½	3½	4½	5½	6
	do	re	mi	fa	so	la	ti	do
	1	2	3	4	5	6	7	1
	1	3	5	6	8	10	12	1
	O	U	U	O	O	U	U	O

Wege zum Einheits - Notensystem für die Musik.

Studie aus der Vogelschau

von WILHELM WELSCH.

Motto: Ein Mann, der recht zu wirken denkt,
muss auf das beste Werkzeug halten.
G o e t h e.

E i n l e i t u n g: Unsere heutige Notenschrift hat sich seit einigen Jahrhunderten nicht wesentlich geändert. In ihr haben unsere Meister ihre unsterblichen Werke geschrieben, so dass sie vielen als geheiligt und unantastbar gilt. Sollte diese Zeichenschrift wirklich das zweckmässigste Werkzeug zum Erlernen und Ausüben der Musik sein? Über diese Frage geht ein Kampf seit etwa der Zeit, in der sich die heutige Notenschrift allgemein behauptete.

Auf der einen Seite sehen wir starke Bestrebungen, an dem Bestehenden festzuhalten, auf der anderen Seite zeigen die sich mehrenden Hinweise auf die Mängel des Notensystems sowie die ununterbrochen auftretenden Reformbestrebungen, dass man wohl noch nicht am Ende der Entwicklung angelangt ist. Es ist von Interesse, hierüber einige erste Autoritäten zu hören.

Hugo R i e m a n n +) schreibt: "Wenn es mir auch nicht einfällt behaupten zu wollen, die Notenschrift sei keiner Weiterentwicklung mehr fähig, so möchte ich doch diejenigen mit hartem Tadel treffen, welche meinen, das Resultat der Arbeit von Jahrhunderten wie ein Kartenhaus umblasen zu können." Am Schlusse des Werkes schreibt er: "Der Weg, den die Entwicklung genommen hat, ist ein sonderbar

---

+) Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878.

verschlungener und hin und her gewundener. Mancher kleine Fortschritt musste auf weiten Umwegen erreicht werden und mancher Irrweg zwang zu direkter Umkehr. Hunderte von geistreichen Denkern und fleissigen Arbeitern haben fördern helfen, aber ich möchte sagen, tausende von unglücklichen, unpraktischen Versuchen mussten gemacht werden, ehe die wenigen gelangen, welche einen tüchtigen Schritt vorwärts brachten. - Für die Weiterentwicklung der Notenschrift wage ich von der nächsten Zukunft nicht viel zu erwarten; gegenüber den Bestrebungen des Chroma bin ich durchaus konservativ und halte es für einen grossen Irrtum, wenn man meint, das System zu vereinfachen, indem man statt 7 Stammtöne deren 12 einführen will; die damit erzielte Beseitigung der Versetzungszeichen ist kein Gewinn, sondern ein neuer Verlust und zwar für die Ästhetik der Tonkunst ... Dass manchem Komponisten eine Verlegenheit gespart wird, wenn er für cis und des, fis und ges etc. nur ein Tonzeichen hat, bestreite ich nicht, ob es aber zum Heile der Kunst gereicht ..." Bereits 4 Jahre später, 1882, "stellt er selbst einen Versuch heraus, eine chromatische Tonleiter zur Darstellung zu bringen", wie Johannes Wolf +) mitteilt.

In einem späteren Werk von Hugo Riemann,++) schreibt er über die geschichtliche Entwicklung: "Ohne Zweifel bemerkte man in der Zeit, als die siebentönige Grundskala gefunden wurde, noch nichts davon, dass deren Stufen nicht alle gleich gross sind ... Erst die Instrumentalmusik musste die Geheimnisse der Tonabstände verraten. Nachdem man den Unterschied (Ganztöne, Halbtöne) erkannt hatte, bemerkte man auch, dass man im Gesange oftmals an Stellen, wo die Grundskala gar nicht die Halbtonstufe aufwies, dieselbe doch anwandte oder umgekehrt, statt des Halbtonintervalls den Ganzton einführte. Diese Er-

---

+) Handbuch der Notationskunde II.Teil, Leipzig 1919.
++)Allgemeine Musiklehre, Leipzig 1904.

kenntnis führte aber nicht etwa dazu, dass man die siebenstufige Grundskala fallen liess und statt ihrer eine von mehr Stufen innerhalb einer Oktave aufstellte ..., sondern man lehrte von nun ab eine Verschiebbarkeit der Tonhöhen der Grundskala nach oben und nach unten."

Hieraus geht zweierlei hervor. Zunächst, dass der siebenstufigen Grundskala ein zweites System der Tonhöhe, nämlich das in Wirklichkeit 5stufige der Versetzungs- und Auflösungzeichen übergelagert ist und dann, dass die 7stufige Notenschrift in ihrer Entstehung auf einer irrtümlichen Auffassung über die Grösse der einzelnen Stufen beruhte.

Es ist äusserst wertvoll, dass das erwähnte Werk von Johannes Wolf eine zusammenfassende Darstellung der vielen Reformvorschläge bringt. Die grosse Mehrzahl derselben sucht eine Lösung auf Grund der chromatischen Tonleiter bereits im Jahre 1734 beginnend (vor 200 Jahren!) entweder

1) durch eine andere Form oder Farbe der Note für den gegenüber dem Stammton versetzten Ton, oder

2) durch eine andere Lage dieser Note zu den Linien.

Dann ist man mit der unterschiedlichen Lage der Noten zum Liniensystem für die verschiedenen Oktaven nicht zufrieden, auch nicht mit der Zahl der Linien, und endlich möchte man die Klaviatur mit der neuen Notenschrift in Einklang bringen. Zum Abschluss der Zusammenstellung der Reformversuche schreibt Johannes Wolf in seinem genannten Werk: "Nicht mühelos ist der Gang durch den Irrgarten der Reformversuche gewesen. Viel Geist ist aufgewendet worden und wird noch immer daran gesetzt, um die Grundpfeiler unserer in langer historischer Entwicklung entstandenen Notation zu erschüttern. Gewisse ihr anhaftende Mängel und Schönheitsfehler sollen nicht abgeleugnet werden,

es soll aber auch nicht verkannt werden, dass mit ihr ein, wenn auch nicht müheloses, so doch zuverlässiges Mittel gewonnen worden ist, den Phantasien unserer schaffenden Musiker besser zu folgen als mit irgend einem anderen nach dieser oder jener Richtung hin vollkommeneren Reformversuch."

Hier setzt vorliegende Studie ein, die durch eine vergleichende Gegenüberstellung von Jetzigem mit Neuem, unterstützt von dem Urteil hervorragender Fachleute, den Beweis anstrebt, dass einerseits das jetzige Notensystem doch recht grosse Mängel, vor allem für den Lernenden aufweist, und andererseits die Reformvorschläge bisher vielleicht noch nicht solche waren, dass sie sich, entgegen den hemmenden Kräften, die bei jeder menschlichen Entwicklung nun einmal vorhanden sind, durchzusetzen vermochten. Sodann werden neue Vorschläge gebracht, die vielleicht die Brücke zu einer Reform bilden könnten.

A l l g e m e i n e s: Die Beherrschung der jetzigen Notenschrift, der auf ihr fussenden Intervallehre und der ihr zu Grunde liegenden Klaviatur der Tasteninstrumente ist für den fertigen Künstler leicht. Er ist eben ein "Könner". Hätte er nach einem etwas anderen System gelernt, so wäre er schliesslich der gleiche Künstler. Trotzdem ist es möglich, dass das eine System zur Erlernung viel mehr Mühe und Zeit benötigt als das andere. Denn ausser der rein musikalischen Begabung eines Menschen, die mehr die Gefühls- und Gehörwelt und die stimmliche oder manuelle Geschicklichkeit betrifft, sind zum leichten Erlernen der Musik noch manche besondere Fähigkeiten erforderlich, wie sie beispielsweise das schnelle Erfassen der Notenschrift, ihre Umsetzung in Tonhöhe und Intervalle und das Eindringen in die Theorie bedingen. Die Begabung hierzu besitzt nicht jeder in genügendem Masse, so dass er der Schwierigkeiten gar nicht, oder nur unter

Aufwand von viel Zeit und Mühe Herr wird.

In diesem Sinne ist die Frage des Notensystems auch mehr ein technisches und pädagogisches Problem als ein musikalisches. Was ist denn die treibende Kraft der ohne Unterlass auftauchenden Reformbestrebungen? Doch in erster Linie der technisch unlogische einseitige Aufbau des Notensystems auf der diatonischen C-Dur Tonleiter. Dieses Liniensystem gleicht einem Massstab, dessen Teilstriche an einigen Stellen ein anderes Mass bedeuten als an anderen, und bei dem dieses abweichende Mass durch bestimmte Zeichen an eine andere Stelle verlegt werden kann.

Während die Intervallehre auf Grund der 12 Halbtöne der Oktave an sich etwas elementar Einfaches ist, weisen die langen Kapitel über Intervall- und Akkordlehre der Musikschulen, sowie die grosse Zahl von deutschen Patenten der Klasse 51 e Gruppe 6 +) betreffend Vorrichtungen zum Notenlesen und Intervall-Verändern, betr. Transponierschieber und Tonversetzungsinstrumente, betr. Akkordtafeln und dergl. auf die Mühen und Hemmungen hin, denen der Musiklernende ausgesetzt ist. Wozu ersann man die verschiebbare Transponierklaviatur? Alle diese Erfindungen sollen doch den organischen Mangel im Notensystem überbrücken, sie fassen aber nicht das Übel an der Wurzel.

Etwa seit dem erwähnten Jahre 1919 hat unter dem Druck der Zeit die Normung, Vereinheitlichung und Vereinfachung ihren Siegeszug in viele Gebiete der Technik und Industrie gehalten zum grössten Segen für das deutsche Volk. Bezüglich des Notensystems ist die Uneinigkeit mehr denn je gewachsen.

Der im folgenden erläuterte neue Vorschlag folgt zwar der grossen Linie, welche die bisherigen Reformversuche durchzieht, so dass manches Bekannte der Vollständigkeit halber hier gebracht wird.

+) Diese Patentschriften können in den Auslegestellen des Reichspatentamtes eingesehen werden.

Als neu verwendet dieser Vorschlag ein anderes, sorgfältig ausgesuchtes Notenzeichen für den versetzten Ton, überwindet den Mangel, welcher in der an sich uncharakteristischen chromatischen Notenschrift liegt, erreicht durch eine teilweise Umbenennung der Noten eine alphabetische Ordnung derselben, bildet die Notennamen, hauptsächlich in einem Alternativvorschlag, zu sangbaren Tonworten aus, bringt eine entsprechende Umbenennung der Intervalle sowie eine passende Klaviatur der Tasteninstrumente. Durch das Ganze ergeben sich überraschende Vereinfachungen und Vereinheitlichungen.

Erläuterung der neuen Notenschrift. Das neue Notensystem kann zunächst aufgefasst werden als ein System der Tonabstände anstatt der Tonleiterstufen. Unter Beibehaltung der 5 Notenlinien, die wie die Finger einer Hand, noch gut übersehen werden können, bedeutet der Abstand von Linie zu Linie stets zwei ganze Töne. Die Oktave gleich 6 Ganztönen liegt demnach 3 Linienabstände bezw. Zwischenräume von der Prime entfernt. Von den 7 bisherigen Stammtönen scheidet einer aus; wird das "a" entfernt, so bleiben 6 alphabetisch geordnete Stammtöne übrig. Es sind demnach:

c d e f g h Stammtöne und

cis dis eis fis gis his um 1/2 Ton erhöhte Töne.

Letztere werden hier Js=Töne genannt. Erniedrigte Töne kommen nicht vor. Nur ein Teil dieser Noten entspricht der bisherigen Tonhöhe, wie Tafel 1 für die neuen Stammnoten zeigt. (Nach Johannes Wolf, erreichte K.B. Schumann durch Weglassen des "g" zwar eine Folge von Stammnoten in alphabetischer Ordnung: c d e f / a b, dagegen wird bei den durch Anhängen von "is" erhöhten Tönen anstatt des weniger geeigneten "bis" einfach "his" verwendet.) Die Erhöhungen der Stammtöne geschehen hier nicht mit Hilfe von Vorzeichnungen, die allerdings später in anderer Form wieder auftauchen, auch nicht

durch besondere Versetzungszeichen, sondern wie in den meisten Reformvorschlägen durch ein anderes Notenzeichen. An einer späteren Stelle dieser Studie wird auseinandergesetzt, warum nicht ein bereits vorgeschlagenes, sondern ein neues Zeichen hierfür gewählt wurde.

Die Bestandteile einer Note heissen hier nicht Kopf und Hals, sondern Korn und Halm. Während die Note für den Stammton durch ein rundes Korn dargestellt wird, verwendet man bei dem erhöhten Ton nur die obere Hälfte des Korns als "Halbkorn". Dabei wird das Halbkorn etwas länger gezeichnet, damit sich dem Auge etwa die gleich grosse Fläche wie beim Korn bietet. Tafel 2 zeigt den Unterschied zwischen Korn und Halbkorn für die zeitlich verschieden langen Notengattungen. Tafel 3 stellt die chromatische Tonleiter dar mit ihren 35 Noten im jetzigen und den 12 Noten im neuen Notensystem. In seiner Höhenlage im Liniensystem liegt das Halbkorn etwa in der Mitte zwischen einem Korn und dem nächst höheren Korn.

Dur-Tonleitern.

In jetzigen diatonischen Notensystem wird die C-Dur Tonleiter durch 1 ... 7 Kreuze bezw. 1 ... 6 Been in im Ganzen 14 Dur-Tonleitern abgewandelt. (Tafel 4). Das neue Notensystem verzeichnet direkt die richtige Tonhöhe. Die Dur-Tonleitern werden so gebildet, dass entweder auf eine Gruppe von 3 Stammtönen z.B. c d e eine Gruppe von 4 Is-Tönen eis fis gis his folgt oder aber auf 3 Is-Töne z.B. cis dis eis 4 Stammtöne f g h c. Die ersteren bilden in Dur die 6 Stammtonleitern, die letzteren die 6 Is-Tonleitern, je nach ihrem Grundton. Man beachte den geordneten alphabetischen Aufbau der neuen Tonleitern.

Beim jetzigen Notensystem tritt die eigentliche Charakteristik der diatonischen Dur-Tonleitern äusserlich kaum in die Erscheinung;

diese Charakteristik besteht bekanntlich darin, dass

1.) die 7 Töne der Oktave aus einer 3 Ton-Gruppe und einer eng an diese geschobenen 4 Ton-Gruppe bestehen oder, anders ausgedrückt,

2.) dass die einschliesslich der Oktave vorhandenen 8 Töne in zwei gleich gebaute Gruppen (Tetrachorde) geteilt werden können.

Bei dem neuen Notensystem sind diese beiden Charakteristiken durch die Halbtonstufe beim Übergang von der einen Notenform auf die andere unmittelbar erkennbar.

Die neue Klaviatur von Tasteninstrumenten soll bereits jetzt erläutert werden, weil dadurch die Vorteile der neuen Notenschrift augenfälliger werden. Tafel 5 zeigt die jetzige und die neue Tastatur. Stammton und Ja-Ton wechseln stets als Unter- und Obertaste mit einander ab. Diese Reformklaviatur ist bereits im wesentlichen, wenn auch mit anderer Notenbenennung bekannt. Hierzu schreibt Curt S a c h s im 1.Band der Handbücher des Instrumentenmuseums der Staatlichen Hochschule für Musik +)

> "Logisch war unsere heutige Anordnung nur so lange, wie die Musik im wesentlichen diatonisch war und chromatische Erhöhungen und Vertiefungen nur hier und da einen Einzelton schärften oder erniedrigten... Als aber seit 1700 das Klavier mit der sog. gleichschwebenden oder "wohltemperierten" Stimmung die heutige Oktave aus 12 völlig gleichen Stufen gewonnen hatte und die Musiker frei durch alle Tonarten modulierten und in allen Tonarten schrieben, wurde die Zuschneidung der Klaviatur auf die C-Dur-Leiter unlogisch und vor allem sehr unbequem, weil sich alle Tonarten verschieden auf Unter- und Obertasten verteilten und daher abweichende Fingersätze verlangten. - Schon 1764 hat der Mathematiker H ü b s c h in

---

+) Verlag Julius Bard, Berlin 1923.

Schulpforte eine chromatische Klaviatur entworfen. Seitdem ist das Problem immer wieder aufgerollt worden. Unter den jüngeren Lösungen ragt die Anordnung V i n c e n t s aus dem Jahre 1874 hervor (Berlin Nr.790), bei der die Unter- und die Obertasten dauernd wechseln und C auf eine weisse (!) +) Obertaste kommt. Das Spiel wird tatsächlich sehr vereinfacht; es gibt für alle Tonarten nur zwei Fingersätze, je nachdem der Grundton auf einer Ober- oder Untertaste liegt. - Die grösste Bedeutung aller Neukonstruktionen hat die Jankò-Klaviatur bekommen (Berlin Nr.1006), die 1882 zuerst angegeben und in der Folge in einigen Punkten verbessert worden ist..." Dann wird von Curt Sachs diese Jankò-Klaviatur mit ihren 3 übereinander liegenden Tastaturen beschrieben.

Innere Verwandtschaft mit der Jankò-Klaviatur zeigt auch Dr. Luedtke's Tastatur mit vielen wabenförmigen Einzeltasten, die alle in einer Ebene liegen. Bei dieser Tastatur, bei der vornehmlich mit Kontakten für eine elektrische Orgeltraktur gerechnet wird, folgen in der Längsrichtung die Töne einander ebenfalls chromatisch gegeneinander versetzt, während in der Querrichtung 3...4 Töne verschiedener Manuale bezw. Klangfarben auf so engem Raum zusammen liegen, dass sie mit einer Hand zugleich spielbar sind.

Die beiden letztgenannten Klaviaturen sind zwar der jetzigen Notenschrift durch Färbung angepasst, jedoch wäre für alle drei genannten, auf chromatischer Basis angeordneten Klaviaturen die neue Notenschrift bezw. Notenbenennung die natürlich gegebene.

In Tafel 5 ist bei der neuen einfachen Klaviatur noch die Lage der Notenlinien angedeutet, die im Gegensatz zu bisher stets an der gleichen Stelle in jeder Klaviaturoktave liegen. Man hat nun-

---

+) Zur Kenntlichmachung der Oktave.

mehr die Möglichkeit, an der Klaviatur den Rhythmus der Notenlinien (stets grosse Terzen) auszuprägen, wodurch das Spiel vom Blatt nur erleichtert würde. Dieser Rhythmus kann beispielsweise durch die zwischen den Marken (Notenlinien) liegende Abrundung von zwei zusammengehörigen Obertasten dargestellt werden. Die Kürzung der Obertasten cis und dis ist ein Vorschlag für die erforderliche Ausprägung des Rhythmus der Oktave. Es ist vorzuziehen, dass dieser Rhythmus der Oktave und der Linienterzen nicht durch Farben, sondern in Rücksicht auf Blinde und ein Spiel im Dunkeln durch fühlbare Formenunterschiede der Tasten vorgenommen wird, möglichst an den Obertasten, weil diese auch in den äusseren Oktaven gut sichtbar sind, bezw. an deren rückwärtigen Enden, die nicht durch Finger verdeckt werden.

Mit einem solchen Instrument sind zum Spielen der 12 Dur-Tonleitern nur 2 Fingersätze nötig, wie bereits Curt Sachs bei der Klaviatur von V i n c e n t ausführte, entweder 3 weisse Tasten von 4 schwarzen gefolgt als "Positiv" oder 3 schwarze von 4 weissen gefolgt als "Negativ". Die schmale Obertaste entspricht stets einer schmalen Halbkorn-Note.

Die Abstände der Tasten bezw. Fingerauflagen sind bei der jetzigen Klaviatur ungleichmässig, z.B.

hat eine grosse Terz	c	-	e	einen Abstand von ca.	46	mm
" " "	fis	-	ais	" "	"	"	52 "
" " "	e	-	gis	" "	"	"	62 "
" " "	h	-	dis	" "	"	"	65 " .

Im Gegensatz dazu sind bei der neuen Klaviatur wie bei allen genannten Reformklaviaturen alle diese Abstände genau gleich. Bezüglich leichteren Untersetzens der Finger lässt sich die neue Klaviatur noch verbessern.

<u>Die Dur-Dreiklänge</u> sowie die Dominant-Septimenakkorde in der neuen

Notenschrift werden in den Tafeln 6a (Positiv) und 6b (Negativ) als Beispiel gezeigt; hier sind die Ausdrücke Positiv und Negativ bildlich gemeint, da sie bei Tasteninstrumenten weisse bezw. schwarze Tastenkombinationen bedeuten. Diese einprägsamen Bilder, die ähnlich wie beim Morsealphabet gleichsam aus Punkten und Strichen bestehen, kehren in allen 12 Dur-Tonleitern wieder, ohne vorgezeichnete Versetzungszeichen zu erfordern. Notenschrift und Klaviatur zeigen die Tonabstände mit klarer Deutlichkeit. Bei der Klaviatur bedingen bisher in den 14 verschiedenen Dur-Tonleitern die Dreiklänge 5 verschiedene Fingerstellungen, d.h. Kombinationen Untertaste - Obertaste. Vierklänge dagegen mehr, für den Dominant-Septimenakkord wurden 8 verschiedene Kombinationen festgestellt, für ganze Tonstücke müssen deren 12 vorhanden sein. Dagegen ist diese Zahl bei dem neuen System stets nur 2. Welche Zeit- und Kraftersparnis bei klaviertechnischen Übungen!

Vorzeichnungen. Nach der Meinung einzelner Fachleute ist es beim jetzigen Notensystem für Anfänger empfehlenswert, unter Fortlassung der allgemeinen Vorzeichnungen die Versetzungszeichen direkt vor die Note zu setzen. (Vergl. Klavierschule von Kugler). Für Fortgeschrittene ist es jedoch zweifellos und anerkanntermassen nötig, General-Vorzeichnungen entsprechend der herrschenden Tonart zu verwenden, da sonst die Notenschrift viel zu unübersichtlich würde und die Aufmerksamkeit nur da besonders angespannt werden soll, wo eine Abweichung von der herrschenden Tonart vorliegt. Bei der chromatischen Notenschrift ist eine allgemeine Vorzeichnung an sich nicht nötig. Nach den Werken von Hugo Riemann und Johannes Wolf sind sie auch bisher von den Reformern nicht ins Auge gefasst worden. Das ist jedoch offenbar ein Mangel. Hier wird vorgeschlagen, der neuen Notenschrift durch eine Art allgemeiner Vorzeichnung dia-

tonischen Charakter zu verleihen aus folgendem Gesichtspunkt heraus: Kommen in einem Tonstück keine oder nur ausnahmsweise Abweichungen von einer bestimmten Tonart vor, so müsste es doch zweifellos eine Verminderung von Anspannung der Aufmerksamkeit bedeuten, wenn die herrschende Tonart vorgezeichnet wäre und ausserdem bei einem leiterfremden Ton angedeutet würde, dass dieser Ton von der Tonart abweicht, das "Wie" ersieht man aus den neuen Notenzeichen unmittelbar.

Der Vorschlag ist folgender: Die ganze, das Stück beherrschende Tonleiter wird vorgezeichnet etwa in einer Form nach Tafel 7, die in Anlehnung an den Ausdruck "Korn" hier "Ähre" genannt werden soll. Hiernach kann der Anfänger die Tonleiter üben, er hat die unterste Note als Grundton vor Augen, er kann sich die Noten für Stamm- und Js-Töne im Liniensystem und auf dem Instrument einprägen. Bei einem leiterfremden Ton macht ein Achtungsstrich (Tafel 8) darauf aufmerksam, dass eine Abweichung vorliegt. Unter Beibehaltung der Bildsprache der Kornähre wird der Achtungsstrich hier "Granne" genannt. Die Granne muss vor der Note sitzen. Die Noten für die leiterfremden Töne sollen nach Möglichkeit auf der linken Seite des Halmes liegen. In den meisten Fällen wird man dank des flachen Halbkornzeichens alle Noten eines Akkordes links vor den Halm setzen können. Die Granne soll nur für die betreffende Note gelten. Alsdann fallen die Grannen einfach fort an Stellen, an denen jetzt besondere Versetzungszeichen aufgelöst werden müssen.

Durch Einführung der Ähren und Grannen als Vorzeichnung bei vorherrschend diatonischen Tonstücken kann der nach der Einleitung von Hugo Riemann erhobene Vorwurf, dass man anstatt 7 nunmehr 12 Stammtöne einführen will, nicht mehr aufrecht erhalten werden. Falls ein Fortgeschrittener die Grannen entbehren kann, so übersieht er sie einfach. Wird andererseits in einem Tonstück oder in einem

grösseren Teil desselben stark moduliert, so hat man die Möglichkeit, sich von der Bindung an eine bestimmte Tonart d.h. von Ähren und Grannen völlig frei zu machen, etwa unter Vorzeichnung eines M (Modulierend).

In der Tafel 7a sollen noch einige Tonleitern als Ähren nach Quinten steigend gebraucht werden. Es soll gezeigt werden, wie man an Hand der Ähren die Verwandtschaft der Dur-Tonleitern auseinandersetzen kann. Von c-dur kommt man nach dem nächst verwandten fis-dur dadurch, dass man den unteren Ton der 4-Ton-Gruppe um 1/2 Ton erhöht. Aus dem eis wird ein f als Leiteton zu fis-dur. Legt man nun die 4-Notengruppe eine Oktave höher, wohin sie gehört, so kann man wiederum den unteren Ton der 4-Ton-Gruppe erhöhen, um nach d-dur zu kommen. Betrachtet man nur die ausgefüllt gezeichneten Notengruppen, so kann man auch folgende Regel aufstellen: Bei der Erhöhung nach Quinten, von c-dur beginnend, nimmt man das untere Halbkorn fort; dann setzt man oben ein neues an u.s.w. Die so vorgenommene Verwandlung des 2. Tetrachords in das 1. der neuen Tonleiter schreitet einheitlich durch alle 12 Tonleitern fort.

<u>Intervalle.</u> Die Bestimmung der Intervalle ist bisher nicht einfach. Das jetzige System der Tonleiterstufen hat mit den 5 Versetzungszeichen je Oktave 7 mal 5 = 35 Noten, das neue nur 12. Noten. Siehe auch Tafel 3. Die Schwierigkeit des bisherigen Systems kann durch Tafel 10 gekennzeichnet werden. In ihr sind links nur die 25 meist gebräuchlichen Intervalle einer Oktave und nur die über dem Grundton der C-Dur-Tonleiter eingetragen. Man achte auf die 5 verschiedenen Eigenschaftswörter vor den Stufenbezeichnungen, die sich bei Intervallen über einem anderen Ton der C-Dur Tonleiter und auch über dem Grundton und anderen Tönen einer anderen Tonleiter in Bezug auf die Versetzungszeichen ändern. Die neuen Ton-Intervalle sind

in Tafel 11 eingetragen. Sie entsprechen der Zahl der Ganztöne über dem Grundton. Die links stehende "Tonweite" wird wie folgt erläutert: Will man für das neue Notensystem die Ausdrücke: Intervalle, Tonstufen und Tonschritte vermeiden, weil sie allzu leicht mit den bisherigen Intervallen nach Tonleiterstufen verwechselt werden, so wäre vielleicht der bereits bekannte Ausdruck "Tonweite" für den tatsächlichen Abstand zweier Töne in Ganztönen am besten geeignet. Da bei diesen Zahlen der Bruch 1/2 ungeschickt ist, so könnte man den Ausdruck "einhalb" durch seinen betonten Vokal "a" symbolisch ersetzen. Dann würde für die chromatische Tonleiter aus den Intervallen der Tafel 10 die Tonweite der Tafel 11. Aus einer Prime würde die "Tonweite 0", kurz eine "Null", aus einer reinen Quinte eine Tonweite 3^a, kurz eine "Drei A", aus der Oktave eine "Sechs". Man kann nun die Tonweiten leicht von einander subtrahieren und zu einander addieren, wenn man anstelle des symbolischen "a" stets 1/2 denkt: $3^a - 2 = 1^a$, $3^a + 2^a = 6$. Die beiden jetzigen Ausdrücke: 1) das Intervall c ... g ist eine reine Quinte, die Umkehrung ist eine reine Quarte und 2.) das Intervall c ... ases ist eine verminderte Sexte, die Umkehrung ist eine übermässige Terz, gehen über in den einzigen Ausdruck: Die Tonweite c... fis ist eine Drei A, die Umkehrung eine Zwei A. Mit diesen neuen Begriffen lernt ein Kind in kürzester Zeit umzugehen.

Man kann nunmehr die Tonweite sogar zur Not singen.
Die Tonweite über dem Grundton ist bei den Dur-Tonleitern:

0 1 $2/2^a$ 3^a 4^a $5^a/0$

Diese Werte, die klar die Tonbeziehungen zu einander zeigen, prägen sich leicht ein. Man kann die grossen Terzen (Differenz =2), die kleinen Terzen (Differenz $=1^a$) u.s.w. leicht erkennen. Der Dur-Dreiklang hat die Tonweite 0 2 3^a, der Dominant-Septimenakkord

hat die Tonweite über dem Grundton: 3^a 5^a 7 8^a bezw. über der Dominante: 0 2 3^a 5. Die 12 verschiedenen Tonweiten der Tafel 11 ersetzen nicht nur die 25 Intervalle der Tafel 10, sondern auch noch deren Tonabstände in Ganztönen, im Ganzen also wenigstens 37 Ausdrücke.

Die Tafel 9 zeigt, wie leicht die Tonweite in der neuen Notenschrift abgelesen werden kann. Greifen wir den einen Zweiklang dis-f (bisher dis-fis) heraus. Er hat den Tonabstand von 1 1/2 Ganztönen. Für diesen Zweiklang der Tonhöhe dis-f gibt es nur diese eine Notendarstellung und diese Benennung, während nach Tafel 3 bisher eine Reihe von Notendarstellungen und Benennungen (enharmonische Verwechslungen) möglich sind und zum grossen Teil auch zur Anwendung kommen.

Enharmonische Verwechslungen fallen demnach im neuen Notensystem völlig fort, sowohl einfache als auch doppelte. Die in Tafel 12 als fis-Dur und ges-Dur geschriebenen Takte verschmelzen im neuen Notensystem zu dem einheitlichen Takt in f-Dur. Die 2 x 12 neuen Dur- und Molltonleitern lassen sich in der Doppeltafel 15 zusammenstellen. Die Tonleitern sind den Ordnungsziffern entsprechend nach Verwandtschaft bezw. nach Quinten geordnet und lassen die gute alphabetische Ordnung erkennen im Gegensatz zu Tafel 16, welche die jetzigen Tonleitern in bestmöglicher alphabetischer Ordnung enthält. Bei den 12 neuen Dur-Tonleitern 1...12 (Tafel 15) wechselt im Quintenzirkel ständig eine Stamm-Tonleiter mit einer Is-Tonleiter, welcher Wechsel stets dadurch zustande kommt, dass man den Ton der Tonweite 2^a zur 3 erhöht und dadurch die 3-Ton-Gruppe in die 4-Ton-Gruppe verwandelt und umgekehrt. Beispielsweise erhöht man bei c-Dur cis in f. Wie beim jetzigen System (Tafel 16) auf 1) c-Dur 2) g-Dur folgt entsprechend den über der Tafel angegebenen

Intervallen, so folgt im neuen System (Tafel 15) auf 1) c-Dur 2) fis-Dur entsprechend den über der Tafel angegebenen Tonweiten. Und wie beim jetzigen System aus c-Dur die aus den gleichen Tönen bestehende a-Moll Tonleiter +) abgeleitet wird entsprechend den unter der Tafel angegebenen Intervallen, von der reinen Prime "a" aufwärts beginnend, so wird beim neuen System aus c-Dur die verwandte gis-Moll Tonleiter abgeleitet entsprechend den unter der Tafel angegebenen Tonweiten für Moll, mit 0 beginnend. Man vergleiche die Tonweiten von Dur und von Moll mit einander zunächst bei Tafel 16, bei der die reine Prime zur kleinen Terz wird, die grosse Sekunde zur reinen Quart u.s.w. mit Tafel 15, bei der sich alle Tonweite-Zahlen um 1^a erhöhen. Es ist noch erwähnenswert, dass man bei den neuen Tonleitern Tafel 15 im geschlossenen Quintenzirkel einheitlich von 1)...12) kommt, während man bei den jetzigen Tonleitern Tafel 16 von 1) beginnend durch Zufügung von Kreuzen in Quinten weiterschreitet und andererseits von 12) aus durch Zufügung von Been in Quarten rückwärts schreitet. Man kann einem Anfänger doch nicht das Erlernen der enharmonisch verwechselten Tonleitern zumuten.

In Form von Noten bezw. Ähren sind in Tafel 13 c-Dur und gis-Moll (alte Bezeichnung a-Moll) dargestellt. Die beiden Ähren unterscheiden sich nur dadurch von einander, dass die beiden oberen Noten der Dur-Ähre bei der Moll-Ähre einfach eine Oktave tiefer stehen. Es wird demnach bei Moll eine Halbierung der 4-Ton-Gruppe vorgenommen, wie dies auch aus Tafel 15 zu ersehen ist. Es ist jedoch empfehlenswert, die beiden, aus gleichen Noten bestehenden "Ähren", da sie als Vorzeichnungen dienen sollen, in eine

---

+) gemeint ist die Moll-Tonleiter melodisch abwärts, wie sie den Vorzeichnungen entspricht.

bessere Übereinstimmung mit einander zu bringen. Dies geschieht nach Tafel 13 (c-Dur und gis-Moll Ähre) beispielsweise dadurch,dass man die vorletzte Note (gis) von c-Dur unausgefüllt zeichnet, um dadurch anzudeuten, dass die gis-Moll Tonleiter mit diesem Ton gis beginnt. So erreicht man die gleiche Vorzeichnung bei den Dur- und den verwandten Moll-Tonleitern. Man könnte aber auch, bei der Mittel- oder Oberstufe der Musikschulen beginnend, gekürzte Vorzeichnungen verwenden, etwa die lediglich aus der 7-Noten-Gruppe bestehenden "kleinen Ähren", indem man die für Moll gespaltene Gruppe einfach fortläßt.

Einheitliche Methode in den vorgeschlagenen Änderungen.

Wie in der chromatischen Tonleiter auf ein Korn stets ein (längeres) Halbkorn folgt, so folgt auch in der Notenbenennung auf z.B. ein c das (längere) cis. Das (schmalere) Halbkorn entspricht stets einer (schmaleren) Obertaste. Der Ausdruck für die Tonweite bleibt einfach (z.B. eine Drei) zwischen 2 Stammtönen oder zwischen 2 Is-Tönen, z.B. zwischen c und f oder zwischen cis und fis, dagegen zwischen einem Stammton und einem Is-Ton, z.B. zwischen c und fis wird dem Tonweite-Ausdruck ein A angehängt. (Vergl.auch Tafel 9).

Die Akkord-und Harmonielehre muss sich mit diesem einheitlichen System und seiner alphabetischen Ordnung wesentlich leichter lehren lassen und eingängsamer sein als mit dem bisherigen, ob die Akkorde nun als Noten gezeichnet, als Notenbenennung geschrieben und gesprochen oder als Tonweite für alle Tonleitern zusammengefasst sind. Besonders segensreich muss es sich auswirken, dass das Intervall zweier Töne zugleich die Zahl der Ganztöne bedeutet. Einige Akkorde wurden in der neuen Notenschrift bereits gebracht in Tafel 6^a als Positiv und 6^bals Negativ. Man braucht nur Tafel 10 mit Tafel 11 vergleichen, um zu erkennen, wieviel Lernballast,Ab-

struktion und Zeitverlust vermieden und in produktive Arbeit verwandelt werden könnte.

Durch den neuen, einfachen Aufbau der Noten und Intervalle wird erreicht, dass eine aus den 12 Halbtönen oder auch Tonweite-Zahlen bestehende Uhr nunmehr erst so einfach bleibt, dass sie gute Dienste zum Studium der Musik leisten könnte. Die Oktave wird gleich 60 Minuten (6 Ganztönen), die Quarte entspricht 25 Minuten, die Quinte 35 Minuten. Wird nun noch zur Berücksichtigung der weiteren Oktaven der Skalenkreis zu einer Spirale erweitert, so lassen sich hieran die Kadenzen, die Akkorde in ihren Lagen, ihren Erweiterungen in andere Oktaven und Stimmen studieren.

Das Transponieren ist bisher nur einfach für leitereigene Töne. Bei Vorhandensein besonderer Versetzungszeichen müssen die Töne einzeln um das Intervall zwischen dem alten und neuen Grundton versetzt werden, d.h. es muss erst das richtige Intervall und dann das richtige der 5 Versetzungszeichen bestimmt werden. Betrachtet man die Tafeln 3 und 10, so kommt einem eher zum Bewusstsein, aus welchem Grunde das Transponieren jetzt von vielen Musikausübenden nicht beherrscht wird.

Bei dem neuen Notensystem ist das Transponieren einfach, auch für die leiterfremden Töne, am einfachsten beim Transponieren um einen oder mehrere Ganztöne: man verschiebt alle Noten einschließlich der für die leiterfremden Töne um diese Zahl von Ganztönen unter Beibehaltung des Notenbildes. Die Grannen bleiben dabei bestehen. So kann ein junger Klavierschüler leicht vom Blatt transponieren, indem er mit gleichen Fingerstellungen um einen oder mehrere gleichfarbige Tasten weiter nach rechts oder links rückt, auch bei den leiterfremden Tönen. Soll um einen Halbton transponiert werden, so ist das nicht viel schwieriger, da sich jedes Korn in

ein Halbkorn und umgekehrt verwandelt. Selbstredend muss die Ihre ebenfalls geändert werden.

Die Lage der Noten zur Linie in den einzelnen Oktaven eines Schlüssels ist stets die gleiche, weil die Oktave 3 Doppeltönen (Linienabständen) entspricht. Das c steht also in allen Oktaven auf der Linie und nicht, wie bisher, abwechselnd auf der Linie und im Zwischenraum. Das ist eine grosse Erleichterung, besonders für Anfänger. (Siehe Tafel 14 und die neue Klaviatur Tafel 5).

Schlüssel. Unter Beibehaltung des eingestrichenen c im Violin- und im Bass-Schlüssel auf der gemeinschaftlichen 1.Hilfelinie ergibt sich nach dem neuen System eine genau um 2 Oktaven verschobene Linienlage der Noten in den beiden Schlüsseln, so dass die Notennamen in den beiden Liniensystemen die gleichen sind. Das ist eine grosse Annehmlichkeit z.B, für den Klavierschüler. Es ist auch eine Symmetrie des c zur mittleren Linie jedes der 2 Liniensysteme vorhanden. Bisher war es nicht möglich, einzelne Linien, etwa die für C, kräftiger zu zeichnen, jetzt ist es zwar möglich, aber überflüssig, weil sich nach Tafel 14 (rechts) die Lage der C-Linien in allen Oktaven und Schlüsseln leicht merken lässt. In sofern noch andere Schlüssel im Gebrauch sind, werden sie entweder überflüssig oder lassen sich dem System anpassen.

Dazu kommt noch für Klavierschüler die bereits erwähnte Annehmlichkeit des in den Obertasten erkennbaren Rhythmus der Notenlinien. Auf der Linie stehen in allen Oktaven und Schlüsseln die Noten der Stammtöne c e g, wovon je 2 Noten die einer Obertastengruppe entsprechenden Noten in sich schliessen (Tafel 5).

Die Zahl der Hilfslinien verringert sich sowohl im Violinschlüssel über den Linien als auch im Bass-Schlüssel unter den Linien von 5 auf 4 (Tafel 14). Die Schreibweise des Bass-Schlüssel-

Zeichens müsste noch geregelt werden.

Die Breite des Liniensystems beträgt für 5 Linien bisher meist 9 mm. Da zur Oktave 7 Stammtöne gehören, dagegen im neuen System nur 6, so können die Linien um 1/6 d.h. von 9 auf 10,5 mm in der Höhe erweitert werden, ohne dass die Notenschrift mehr Raum beansprucht. Dieser Vorteil wird zweckmässigerweise ausgenutzt im Interesse einer guten Lesbarkeit; daher war es erlaubt, in den vergleichenden Tafeln die Linien für die neue Notenschrift etwas auseinander zu rücken.

Leichte Schreibbarkeit der neuen Notenschrift. Tafel 17 zeigt eine oberflächliche Ausführung handgeschriebener Noten. Sie ist mit den Ähren und Grannen nicht umständlicher als die bisherigen mit den Vorzeichnungen und besonderen Versetzungszeichen. Wesentlicher aber ist, dass die Notenschrift gedruckt gut lesbar ist. Tafel 17 zeigt noch, dass man auch die als Buchstaben geschriebenen Noten bei leiterfremden Tönen mit einer Granne versehen kann.

Gute Lesbarkeit. Die Notenschrift muss blitzartig erfasst und in die richtigen Griffe bezw. Töne umgeformt werden können. Dazu gehört ein natürlicher Masstab für die Höhenlage der Noten, wie sie z.B. eine Saite und die neue Klaviatur in sich tragen. Auch ein Centimeter-Masstab wird deutlicher, wenn die Marken für die ganzen und die halben Centimeter unterschiedlich ausgeführt sind, wie es in ähnlicher Weise durch die Verwendung der beiden Notenzeichen geschieht. Alle Reflexionen, wie sie z.B. durch die besonderen Versetzungszeichen als Korrektur der allgemeinen Vorzeichnung hervorgerufen werden, sollten nach Möglichkeit vermieden werden. Die Notenschrift darf durch Versetzungszeichen nicht zu sehr beunruhigt werden. Diese Forderungen erfüllt die neue Notenschrift besser als die jetzige. Siehe das Beispiel Tafel 20, in der zum Vergleich oben die jetzige und darunter die neue Notenschrift stehen.

Die neue Notenschrift sagt mehr als die jetzige, weil sie die Tonweite unmittelbar darstellt, d.h. weil sie in dem psychologischen Prozess zwischen der Darstellung und der Ausführung der Töne näher dem Ziel liegt. Ist es beispielsweise bei Takt 1 nicht leichter für den Lernenden, dass er anstatt der 4 in gleichem Abstand gezeichneten Linientersen bei der neuen Notenschrift die 1. Terz mit 2 Ganztönen, die beiden folgenden mit 1 1/2 Ganztönen und die letzte wieder mit 2 Ganztönen erkennt und dass der Klavierspieler darüber hinaus sofort sieht, wo die Obertasten sind? So ist auch im Takt 5 das chromatische Abwärtsschreiten unmittelbar und nicht erst durch Abstraktionen zu erkennen. Bei den Takten 5...10 wirkt die neue Notenschrift entschieden ruhiger. Im Bass dieser Takte sieht man, dass die Auflösungszeichen fortfallen, und dass die Oktavtöne im Verhältnis zur Linie stets gleich liegen. In Takt 23 beim Übergang vom Bass- zum Violin-Schlüssel ist unmittelbar zu sehen, dass das Intervall gis-ais alter Bezeichnung bei der neuen Schrift zwei volle Oktaven plus eine Ganzton-Stufe beträgt. Im Takt 24 geht die Zahl der Hilfslinien von 5 auf sogar 3 hinunter, in Takt 26 sind die beiden dis, die tatsächlich in gleicher Tonweite vom e entfernt sind, mit ungleichen Linienstufen eingezeichnet, während bei der neuen Schrift diese gleiche Tonweite unmittelbar erkennbar ist.

Im jetzigen Liniensystem ist es also möglich, dass unterschiedliche Tonabstände in gleich gezeichnetem Abstand der Noten erscheinen (Takt 1) und dass gleiche Tonabstände in ungleichem Abstand gezeichnet werden. (Takt 26)!

Das Transponieren von der jetzigen in die neue Notenschrift kann für den Anfang beispielsweise an Hand der Tafel 3 geschehen, jedoch auch mit Hilfe der kleinen Tafel 19, aus der ersichtlich

ist, dem wievielten Ton der 3-bezw. 4-Noten-Gruppe die leitereigenen Töne entsprechen. Diese Tafel 19 ist bezüglich des Wesens der jetzigen und der neuen Notenschrift recht instruktiv, wobei man sich noch vor Augen halten muss, dass bei den jetzigen 2 x 14 Tonleitern durch 1...7 Kreuze oder 1...6 Been die beiden Halbtonstufen an eine andere Stelle des Linienssystems geschoben werden, dagegen bei den 2 x 12 neuen die vorgezeichneten 3 Korn- oder 3 Halbkorn-Noten denjenigen Teil der Tonleiter unmittelbar darstellen, an dessen Grenze die Halbtonstufen liegen. Während also der diatonische Charakter der jetzigen Notenschrift, selbst bei c-Dur, nur indirekt, d.h. durch die stillschweigende Annahme der verschiedenen Wertigkeit der Linienabstände in die Erscheinung tritt, die durch Vorzeichnungen korrigiert werden kann, hebt sich bei dem neuen Vorschlag mit Ihren und Grannen der diatonische Charakter von dem massstäblichen Hintergrund des chromatischen Liniensystems ab.

<u>Wahl des neuen Notenzeichens.</u> Warum wurde nun als Notenzeichen für den versetzten Ton gerade das neue "Halbkorn" gewählt? In Tafel 18 sind auszugsweise die bisher vorgeschlagenen Zeichen (je eine Note für den Stammton und den versetzten Ton) zusammengestellt, die dem erwähnten Werk von Johannes Wolf entnommen sind. Die Antwort lautet: weil durch kein Zeichen besser als durch das "Halbkorn" die Bedingungen erfüllt sind, die an dieses zusätzliche Notenzeichen gestellt werden müssen unter Beibehaltung des bisherigen "Korn" als Zeichen für den Stammton.

1) Das Notenzeichen muss in der Höhenlage zwischen einem Korn und dem nächsten Korn liegen und gleichzeitig klar erkennen lassen, zu welchem Stammton es gehört. Denn ohne Notenbenennung in Wort und Schrift kommt man anerkanntermassen nicht aus. Dadurch, dass man die obere Hälfte des "Korn" zur Darstellung des Halbkorn verwendet,

ist diese Bedingung erfüllt.

2) Das Notenzeichen muss ruhig aufs Auge wirken, was bei unausgefüllten Rechtecken und halbausgefüllten Kreisen nicht der Fall ist. Sodann muss es sich trotz gleichen Flächeninhalts von dem Korn scharf unterscheiden. Denn es erfordert zuviel Aufmerksamkeit, wenn das runde Korn lediglich in der Höhe um 1 mm verschoben wird. Eine andere Form (länglich anstatt rund) in Verbindung mit einer anderen mittleren Höhenlage ergibt diesen scharfen Unterschied.

3) Ausgefüllte oder unausgefüllte Rechtecke, die, dicht übereinandergesetzt, ineinander übergehen, sind unbrauchbar.

4) Wenn möglich, soll das Zeichen gegenüber dem "Korn" nur halbe Höhenausdehnung haben, damit es möglichst dicht an die Nachbarnote gesetzt werden kann, auf der linken Seite des Halmes liegend. So entsteht die psychologisch richtige Reihenfolge. Grenne. Korn, Halm, Fahne.

5) Das Notenzeichen soll gut als Viertelnote (ausgefüllt) und als ganze und halbe Note (unausgefüllt) darzustellen sein, damit dieses bewährte Unterscheidungsmerkmal für zeitlich verschieden lange Noten möglichst erhalten bleibt. Es ist also nicht empfehlenswert, neben dem ausgefüllten Korn ein nicht ausgefülltes Korn mit gleicher Linienlage zu verwenden.

Beziehung der Vorschläge zu den Gesangsmethoden und den unterschiedlichen Stimmlagen. Man kann nicht eine Änderung des Notensystems, der Noten- und Intervallbenennung ins Auge fassen, ohne auf den Gesang und seine Lehrmethoden Rücksicht zu nehmen. Gerade beim Gesang findet man die grösste Uneinigkeit unter den Fachleuten und die grössten Kontraste zur jetzigen Notenschrift.

Wir wollen unterscheiden zwischen einer Lehrmethode nach In-

tervallstufen, d.h. der Benennung des Tones als Verhältnis zum Grundton, das sind die relativen oder Stufenworte und einer solchen noch absoluten Tönen d.h. Notennamen, Tonnamen, Tonworten. Die italienischen Silben do re mi fa sol la si werden mit geringfügigen Abweichungen sowohl als Stufenworte verwendet (Tonika - Do - Methode) als auch als Tonworte (z.B. in Frankreich und Italien).

Die Tonika - Do - Methode ist nicht ganz einfach. Man nimmt auch noch ein besonderes Handzeichensystem zu Hilfe, teils um die Intervalle in Rücksicht auf den motorischen Veranlagungstyp noch besser in der Vorstellungswelt des Lernenden zu verketten, teils damit es, vom Lehrer angewendet, die Notenschrift ersetzen kann. Dieses Handzeichensystem für die Stufen, (es wird ausserdem ein solches für den Taktwert benutzt), das durch die Höhenlage und Stellung der Hand die Stufen der Tonleitern darstellt und das sogar durch eine gewisse Neigung der Finger die Halbtonstufe versinnbildlicht, sind als eine Bemühung zu deuten, die in der Notenschrift vorhandenen Mängel auszugleichen. "Das Volk" heisst es im Vorwort zum Leitfaden der Tonika-Do-Lehre +) "und gerade unser deutsches Volk singt in allen Lebenslagen... Es ist ihm nur die Möglichkeit, seinen Gedächtnisschatz selbständig zu bereichern, verschlossen, weil die Notenschrift in ihrer wissenschaftlichen Kompliziertheit ihm ein Buch mit sieben Siegeln geblieben ist."

Wer könnte leugnen, dass die Tonika-Do-Methode nun auch in Deutschland ständig mehr Anhänger gewinnt sowohl für den Gesang - als auch für den Klavierunterricht. Die gedruckten Silben werden nur durch den Konsonant dargestellt. Es ist kein Zeichen für die Güte der Notenschrift, dass man sie beiseite legt und nun, wie vor Jahrhunderten, wieder nach Buchstaben singt.

+) Leitfaden der Tonika-Do-Lehre von Agnes Hundegger.

In Frankreich und England werden als Stufenworte die Ziffern von 1...7 benutzt, seit 70 Jahren auch in Deutschland. +) Karl Eitz, der Schöpfer des Tonworts, ist gegen jedes Singen von Stufenworten, weil sich seines Erachtens nur bei absoluten Tonworten die Töne akustisch leicht einprägen. Über die französische Stufen-Ziffernmethode schreibt er: "Bei der Durtonleiter gilt die Stufe 1 als Grundton, bei den Molltonleitern die Stufe 6. In der steigenden Molltonleiter müssen die Ziffernstufen 4 und 5 um einen halben Ton erhöht werden. Das wird durch Durchstreichen der Ziffern mit einem steigenden schrägen Strich angedeutet... Bei Vertiefungen wird ein fallender Schrägstrich angewendet. Als Namen für die Ziffern werden do re mi fa sol la si gebraucht. Für die erhöhten Tonstufen gelten dä rä mä... für die vertieften dö rö mö..."

Abweichend hiervon empfiehlt Walter Howard die Ziffern von 1...12++). "Ich empfehle auf jeden Fall, die Zahlen von 1...12 zu benutzen, darauf hinweisend, dass 1 - 3 - 5/6 - 8 - 10 - 12 die Dur-Tonleiter ist (abwärts die Moll-Tonleiter). Alle Lieder erst auf Zahlen singen lassen, ehe der Text gesungen wird! Immer muss jeder alle ausgelassenen Zahlen mitdenken, um die Intervalle sicher treffen zu lernen..." Hier hat sich also der Übergang von der diatonischen zur chromatischen Ziffernreihe beim Stufenwort vollzogen! Die Halbtonschritte sind durch den Übergang von den 3 ungeraden Zahlen auf die geraden, bei der 12 zur 1 umgekehrt, erkennbar. Dabei sind die im allgemeinen einsilbigen Zahlen bis 12 einigermassen sangbar. - Wenn in vorliegender Studie trotzdem ein abweichender Vorschlag für die Tonweite gemacht wurde, so geschah es aus folgenden Gründen:

1) Weil 6 Zahlen mit den abgeleiteten Halbzahlen leichter zu übersehen sind als 12,

---

+) Vergl."Das Tonwort,Bausteine" von Karl Eitz,herausgegeb.v.Bennedik, Leipzig 1928.

++)Vergl.die Zeitschrift "Auf dem Wege" Verlag für Kultur und Kunst, Berlin, August 1933.

2) Weil die Parallele zu Notenzeichen und Notenbenennung gewahrt bleiben soll,

3) Weil 6 Zahlen besser die Mittler sein können zwischen 12 Halbtönen und 3 Linien,

4) Weil sich, wenn man mit der Zahl 1 beginnt, nicht unmittelbar das Tonintervall in Halb-bezw. Ganztönen ergibt, wohl aber, wenn man mit der Zahl 0 beginnt. Der Ausdruck: die Oktave besteht aus einer Quarte plus einer Quinte würde heissen:

Direkt übersetzt bezw. nach der Ziffernmethode: 8 = 4 + 5

nach Walter Howard: 13 = 6 + 8

Nach dieser Studie: $6 = 2^a + 3^a$, d.i. = 2 1/2 + 3 1/2.

Bezüglich der Methode der absoluten Töne und ihres Verhältnisses zur Notenschrift sei es gestattet, weitere Auszüge aus dem genannten Werk von Karl Eitz zu bringen, die schlaglichtartig die Verworrenheit der Lage beleuchten. Wir lassen hier Karl Eitz, den Ehrendoktor der Universität Kiel, als nur einen von den vielen der neueren Gegner des Notensystems und seiner Benennungen zu Wort kommen.

Er behält notgedrungen die Noten des jetzigen Systems als "Kurzzeichen" für seine Tonworte bei. "Das Abcedieren ist auch versucht worden, es hat sich für Laut- und Stimmbildung nicht bewährt." "Im allgemeinen hat man die Solmisationsnamen zweilautig (do, re usw.), also Konsonant als Anlaut und Vokal als Auslaut verwendet..." "Bezeichnend ist der Vorgang Daniel Hitzlers, der vor 300 Jahren das musikalische A B C umzugestalten versuchte: la be ce de mi fe ge la". "Während C-Dur ein verhältnismässig einfaches Gebilde ist, werden die übrigen Tonarten immer unbehilflicher und schwieriger, je mehr durch die Anhängung des is oder es abgeleitete Töne sich einschieben. Das ist unverständlich, denn an sich sind alle Tonarten relativ von der

gleichen leichtverständlichen Struktur wie C-dur." "Bisher sind Versuche, die auf eine zwölfstufige Solmisation hinarbeiten, nicht erwähnt worden. Deren Zahl ist gross und noch immer tauchen wieder neue Vorschläge auf. Es ist durchaus einleuchtend, wenn man sagt: Innerhalb der Oktave haben wir auf unseren temperiert gestimmten Instrumenten nur 12 Töne in chromatischer Stufenfolge. Geben wir jeder chromatischen Stufe einen sangbaren Namen, so haben wir ein System, das für eine vollkommene Art zu solmisieren durchaus ausreicht. Keines dieser Systeme hat bemerkenswerten Anklang gefunden. Die Tatsache, dass jedes dieser Systeme den enharmonischen Unterschied aufhebt, macht sie für den Gebrauch als Notennamen untauglich. Das ist leider so und wird so bleiben. Aber die Zwölfteilung der Oktave ist heute schon allgemein ein musikalisches Denkschema geworden. Es entsteht die Frage, gibt es denn wirklich keine Brücke von dem diatonisch gebauten Notensystem zur chromatischen Denkweise?" "Während das Rhythmische und Dynamische in bemerkenswerter Vollkommenheit zum Ausdruck kommt, ist das Tonliche nicht nur dürftig, sondern auch logisch mangelhaft behandelt. Der erstrebten Kürze wegen dürfen wir uns die logischen Defekte der Notenschrift schon gefallen lassen. Aber richtig ist es doch, dass wir diese Mängel wenigstens kennen, denn der Unterricht hat richtig zu stellen, was das Notensystem verfehlt und zu ergänzen, was es verschweigt..." "Ein weiterer Mangel der Notenschrift ist, dass sie die Gliederung der Tonleitern nach ganzen und halben Tonstufen nicht kenntlich macht... Und ihr einziger Fehler ist das nicht. Man kann überhaupt die grossen und kleinen, verminderten und übermässigen Intervalle nicht erkennen." "Der Schüler muss die diatonischen Leitern auf die chromatischen projizieren. Wenn diese Projektion von Tonart zu Tonart fortgesetzt wird, so löst sich für den Schüler mit der Zeit das unbegreifliche Gewirr, als wel-

ches jeder naive Mensch die diatonische Aufmachung der Notenschrift empfinden muss... Das ist doch alles so leicht, sagt der geübte Spieler; er hat die mit Seufzen überwundenen Schwierigkeiten des Anfangs längst vergessen. Er denkt auch nicht mehr an die zahlreichen Übungsstunden, an den Aufwand von Fleiss und Energie und an die bitteren Opfer seiner Feier- und Erholungsstunden."

Was ist nun das Wesen des von Karl Eitz geschaffenen Tonwortsystems? Es sei kurz angedeutet:

Die C-Dur Tonleiter heisst Bi To Gu Su la fe ni bi

Die Konsonanten sind so geordnet, dass in der chromatischen Reihe Augenblickslaute oder Stosslaute (A) und Dauerlaute (D) regelmässig mit einander abwechseln. Hierfür ergibt das Schema für die Dur-Tonleiter entweder I. AAA DDDD/ A oder

II. DDD AAA/ D

Die Halbtonstufen werden erkannt am Wechsel der Lautart. Dieses Schema entspricht aber völlig dem hier als Positiv und Negativ in Vorschlag gebrachten Schema für die Noten und Notennamen der Dur-Tonleitern. Die Vokale der Tonworte ordnet Eitz so, dass sie die Erkennung des Halbtons unterstützen (2 gleiche Vokale für die Tonworte eines Halbtonschritts).+) Darüber hinaus bringt das System noch "eine konsonantische Bindung und einen vokalischen Unterschied der "Enharmonik, weil das Notensystem, in dem die Schätze unserer Tonkunst niedergelegt sind, nicht angetastet werden durfte." Eitz schreckt offensichtlich vor der Schwierigkeit des Umdrucks der vielen Tonwerke zurück und begründet dann die Beibehaltung des Notensystems mit Worten wie: "Lehrer und Schüler denken in pythagoreischer Stimmung." Wird eine Note durch Versetzungszeichen nach oben und unten abgewandelt, so ergibt sich eine gleichzeitige Änderung von Konsonant und

---

+) Der Wechsel in der Konsonantengattung allein wäre auch zu wenig erkennbar.

Vokal, wie folgendes Beispiel zeigt:

feses fes f fis fisis

Mi Go Su Fa Le

Man beachte hier den Kontrast zu den Noten und Notennamen.

Nach Eitz selbst "lässt sich mit Tonwortschülern im 5. und den folgenden Jahren schon etwas Tüchtiges leisten, der Schüler muss aber dann noch in die Tonarten mit mehr als 3 Vorzeichen eingeführt werden." "Auf der Oberstufe kann der Schüler auch noch mit dem gebräuchlichen musikalischen Alphabet bekannt gemacht werden."

Diese Tonwortmethode ist vielleicht zur Darstellung der verschiedenen Stimmungsverhältnisse gut geeignet, wozu sie ursprünglich ausschliesslich vorgesehen war. Als die von Eitz alsdann angestrebte Lehrmethode für Gesang und sogar Instrumentalmusik hat sie zwar im Schulgesang Erfolge gezeitigt, ist aber unnötigerweise umständlich. Wie kann sie auch einfach sein, wenn Eitz ihr gleichzeitig die Aufgabe zuteilt, ein von ihm innerlich abgelehntes und wenig übersichtliches Notensystem verständlich zu machen.

Der Widerspruch zwischen der pythagoreischen Denkweise und der zwölfstufigen Denkweise der Musiker tritt bei Eitz wiederholt hervor. "Für den Anfänger im Instrumentenspiel verursacht die Forderung, die mindestens 21 Töne des Notensystems auf die 12 Tasten des temperierten Instruments zu verteilen, nicht geringe Schwierigkeit. Darum tauchen immer wieder Vorschläge auf, die alte Notierungsweise abzuschaffen und eine neue Notierung und Benennung für das 12stufige temperierte Instrument einzuführen. Diese Forderung gewinnt auch noch dadurch den Schein der Berechtigung, dass sich die Zwölfteilung der Oktave dem Musiker nicht nur als Denkschema bietet, sondern von ihm auch dazu benutzt wird. Es erleichtert seine Orientierung im Noten- und Tonsystem. Trotzdem würde der vollständige Übergang von der pythagoreischen zur temperierten Denkweise eine Verfla-

chung des musikalischen Denkens bedeuten."

Man muss hierbei zweierlei auseinanderhalten. Die Schreibweise, also eine Äusserlichkeit und die Tonhöhe, d.i. das Wesentliche. Selbstredend ist es eine musikortographische Unkorrektheit, cis mit des zu verwechseln, aber nur so lange die jetzige Notenschrift besteht, die eben diesen Unterschied macht. Betr. der Tonhöhe muss man die Frage stellen. Ändert ein Violinspieler, der von einem Klavier begleitet wird und eine Stunde später von einer 2. Violine, alsdann seine Denkweise? Die letzten Korrekturen und Feinheiten, wie sie durch die tatsächlich bestehenden Unterschiede der einzelnen Stimmungen bedingt sind, muss das Gefühl bezw. das Ohr des Künstlers herausholen. Fehlt hierzu die Fähigkeit, so nützt es auch nichts, dass das eine Mal ein Cis, das andere Mal ein Des vorgezeichnet ist, welche Töne als Noten eine ganze Stufe verschieden in den Linien sitzen, aber als Töne nur Bruchteile eines Ganztons von einander abweichen.

Wie gross ist denn diese Abweichung der temperierten von der reinen Quintenstimmung? Sie beträgt nach Eitz, auf c-Dur bezogen und auf Bruchteile eines Ganztons temperierter Stimmung umgerechnet:

	In Bruchteilen der Oktave	eines temp. Ganztons
c...c	0,000	0,000
c...d	- 0,003	- 0,018
c...e	- 0,007	- 0,042
c...f	+ 0,002	+ 0,012
c...g	- 0,002	- 0,012
c ..a	- 0,005	- 0,030
c ..h	- 0,008	- 0,048

Diese Werte gelten für alle Tonleitern, wenn deren Grundtöne für

beide Stimmungen mit einander übereinstimmen. Man sieht hieraus, dass die Abweichungen um so grösser sind, je mehr sich die Töne in der 3-Ton-Gruppe oder in der 4-Ton-Gruppe jeder Tonleiter vom Anfang jeder Gruppe entfernen. Die Abweichung ist demnach nicht immer gleich, sondern ändert sich, je nachdem ein Ton beispielsweise die grosse Terz oder die reine Quart eines übereinstimmenden Grundtones ist. Das Kreuz oder Be vor einer Note bedeutet daher kein eindeutiger Abweichungswert von der temperierten Stimmung. Will man sich dagegen die Unterschiede einprägen, so ist wiederum das durch das neue Notensystem gegebene klare Schema der 3 plus 4 Töne das einzig gegebene. Daher ist der enharmonische Unterschied bei der neuen Notenschrift völlig entbehrlich.

Ditz ist so sehr gegen das jetzige Notensystem, dass er sogar behauptet, "für die räumliche Versinnbildlichung der Töne und Tonverhältnisse liegt weder vom sachlichen, noch auch vom logisch psychologischen Standpunkt eine zwingende Notwendigkeit vor." Das wäre ein Ablehnen des Wertes jeglicher Notenschrift. Nun gibt es ausser dem akustischen und motorischen Veranlagungstyp auch noch den visuellen, er ist in jedem Menschen, wenn auch in verschiedenem Mass vorhanden. Das allein schon gäbe der Notenschrift die Daseinsberechtigung, wenn sie nicht aus anderen Gründen unentbehrlich wäre. Nur ist es erforderlich, dass die verschiedenen Mittel, die zum Ausdruck von Tönen dienen, in vollem Einklang mit einander stehen. Was nützt es, wenn der Rhythmus der Zahlen 3 plus 4 unseres diatonischen Musiksystems beim Tonwort allein erkennbar ist; sowohl beim Notenzeichen im Liniensystem, bei den Notennamen, bei der Intervallbezeichnung und bei der Klaviatur muss einheitlich die gleiche Disziplin vorhanden sein, damit das, was man bei dem einen Ausdrucksmittel lernt, für das andere bereits selbstverständlich ist.

Wenn in vorliegender Studie die Notennamen, z.B. in den Tafeln 1...17, in Anlehnung an die jetzige Notenbenennung gebracht wurden, so soll nunmehr versucht werden, ob sie sich in Rücksicht auf den Gesang nicht noch sangbarer gestalten lassen, so dass sie gleichzeitig einwandfreie Tonworte sein können. Denn selbst wenn man die Buchstaben singen würde: ce de e fe ge he, so fehlt bei e der Konsonant bei der Erhöhung und h wäre als Laut wenig geeignet. Da anderseits das Singen auf relative Tonworte in den ersten Jahren des Studiums zu viele Vorteile hat, als dass man es fallen lassen könnte, soll ausserdem versucht werden, die Tonweite-Ziffern noch sangbarer auszubilden. Dabei soll unter Beibehaltung einer gewissen alphabetischen Ordnung der Konsonanten für die absoluten Töne einerseits und der Zahlenbedeutung für die relativen andererseits die Struktur unseres diatonischen Notensystems, gekennzeichnet durch die 3 plus 4 Töne, gut erkennbar sein. Das Alphabet bezw. die Zahlenreihe bis 6 ist dem Kind meist vor seinem Eintritt in die Schule bekannt.

a) Alternativvorschläge für Notennamen, die gleichzeitig absolute Tonworte sind. (Tafel 21...23) Die Stammtöne c d bleiben bestehen, die nächsten benachbarten Konsonanten entnimmt man der Mitte des Alphabets: l m und endlich r s dem Ende des Alphabets. So hat man eine freiere Auswahl geeigneter Konsonanten und schliesst ein für alle Mal eine Verwechslung von Tönen alter und neuer Bezeichnung aus. Ausgesprochen werden die Stammtöne, wenigstens für den Gesang: ce de, le me, re se. Die erhöhten Töne heissen: ci di, li mi, ri si. Sie liegen alsdann in allen Oktaven und Schlüsseln, paarweise geordnet auf je einer Linie und dem darüber liegenden Zwischenraum bezw. zwischen zwei benachbarten Notenlinien, wie es in Tafel 21 durch Schraffur angedeutet ist. Die absoluten Notennamen (Tonworte) sind

durch die vorgenommene 3-Teilung noch inniger nicht nur mit dem Linienesystem verwachsen, sondern auch mit den Gruppen der neuen Klaviatur.

Tafel 22 zeigt die chromatische Tonleiter, wobei die E-Töne stündig mit den J-Tönen wechseln. Tafel 23 zeigt links die 6 E-Tonleitern, rechts die um eine Quinte erhöhten 6 J-Tonleitern. Die diatonischen Halbtonstufen sind nunmehr erkennbar am Übergang vom Vokal e auf i und umgekehrt.

Aus gesangstechnischen Gründen kann man die Vokale nach einer gewissen Zeit des Studiums färben von e i nach ö ü, wie dies ja zum Teil bereits durch die verschiedenen Mundarten gegeben ist. Man kann sie sogar in u ü verwandeln. +)

b) Vorschläge für eine sangbarere Benennung der Tonweite-Zahlen.

Die Tonweite-Zahlen 0...5 bezw. 0^a...5^a (zum Gesang genügt eine Oktave) lassen sich durch gut sangbare Tonweite-Silben ersetzen, die sogar, da die Zahlen an sich den Kulturvölkern gemeinsam sind, auch an die Benennung der Zahlen oder verwandter Begriffe in den verschiedenen Kultursprachen mehr oder weniger anklingen gemäss folgender Tafel. ++)

Tonweite-Zahlen:	0 0^a +++)	1 1^a	2 2^a ++++)	3 3^a	4 4^a	5 5^a
Tonweite-Silben:	no na	so sa	to da	mo ma	ro ra	fo fa
Deutsch:	null	eins	zwo, sprich tswo	III=m	vier	fünf
	nichts	solo	niederdeutsch twee			Finger
Englisch:	nothing		two	"	four	five
Französisch:	nul	seul	deux	"	quatre	-
Italienisch:	nullo	solo	due	"	quatro	-

+) Hierbei würde der Vokal u den Untertasten der Klaviatur entsprechen.
++) Diese Gedankengänge sind z.Teil an die Gedächtnislehre von Poehlmann, München, angelehnt.
+++) Anstatt no und na lässt sich auch lo und la verwenden.
++++) t ist das verschärfte d.

Die Dur-Tonleitern werden zu:

0 - 1 - 2 2^a - 3^a - 4^a - 5^a 0

no -so-to da - ma - ra - fa no ←« abwärts

Die melodischen Molltonleitern heissen, wenn nach dem Vorbild der Tonika-Do-Methode als Grundton die Sexte der verwandten Dur-Tonleiter genommen wird. aufwärts:

aufwärts: 4^a - 5^a 0 - 1 - 2 - 3 - 4 4^a

4^a - 5^a 0 - 1 - 2 2^a - 3^a - 4^a ←« abwärts

aufwärts: ra - fa no - so - to - mo - ro ra

ra - fa no - so - to da - ma - ra ←« abwärts

Man versuche, dies zu singen und wird bemerken, dass sich gut klingende und einprägsame Ausdrücke ergeben. Da die Silben aber Zahlen bedeuten, so hat man mehr als von den Silben der Tonika-Do-Methode, man erkennt alle Tonweiten über dem Grundton, und über anderen Tönen als Zahlenunterschiede. Der Dur-Dreiklang mit 0 - 2 - 3^a = no - to - ma lässt erkennen, dass er aus einer grossen und kleinen Terz besteht (2 bezw. 1^a).

Die Tonweite für die leiterfremden Töne kann man der chromatischen Skala entnehmen, wie dies oben bei der Moll-Tonleiter aufwärts bereits geschehen ist, Leitet man nach der nächstverwandten Dur-Tonleiter über, so ergibt sich:

No - so - to - <u>mo</u> / No - so - to..., ähnlich wie bei der Tonika-Do-Methode:

Do - re - mi - <u>fi</u> / Do - re - mi...

Bekanntlich erhöht die Tonika-Do-Methode alle Stufen durch Verwandlung der Vokale o e a in i bezw. von i in ü und erniedrigt sie alle durch u. Also selbst die relativen Stufenworte werden durch die enharmonischen Verwechslungen der jetzigen Notenschrift erschwert.

Diese Übersetzung der Tonweite-Zahlen in Tonweite- Silben und umgekehrt lernt das Kind des Volks in einer Stunde, der Gebildete in 5 Minuten. Jetzt muss man sich in die dem Lateinischen entnommenen Ausdrücke. Sekunde, Terz u.s.w. hineindenken und die relativen Silben Do re mi..., die an sich keine Bedeutung von Stufenzahlen haben, dazu. Die sangbaren Vokale o und a, für den Deutschen die Vollzahl und Halbzahl bedeutend (im Italienischen sind sie die Endungen männlicher und weiblicher Worte), sind ausschliesslich für die relativen Tonworte bestimmt. Deshalb stört es auch nicht, dass die Konsonanten d r s sowohl bei den absoluten, als auch bei den relativen Silben in Verbindung mit anderen Vokalen verwendet werden. Jetzt ist es sogar so, dass ein Tonwort nach Eitz und auch ein Stufenwort der Tonika-Do-Methode "la" heissen. Nun könnte man noch mit Recht sagen, zu gesangstechnischen Übungen fehlen noch die Konsonanten k und g sowie p und b. Dies lässt sich einfach dadurch beheben, dass der Gesangschüler, nachdem er das No so to da... beherrscht, singt:

No so ko ga...

oder: No so po ba...

Es sind 3 Paar analoge Stoßlaute, die man, etwa nur zum Singen der Tonleiter, mit einander verwechseln kann. Die ganze übrige Methodik der Tonika-Do-Lehre einschliesslich der Handzeichen, der Taktzeichen und Taktnamen könnte nach Übernahme der hier vorgeschlagenen Tonweite-Silben beibehalten werden, soweit diese Hilfsmittel noch erforderlich sind.

Greifen wir nun zum Zweck der vergleichenden Gegenüberstellung der Gesamtvorschläge aus Tafel 23 die de-dur und di-dur Tonleitern heraus (jetzt d-dur und es-dur) und bringen hierfür in Tafel 24 die Notenzeichen, die Notennamen gleich den absoluten Tonworten, die Tonweite gleich der Zahl der Ganztöne über dem Grundton und gleichbe-

deutend mit den relativen Stufenworten, ausserdem noch eine Zeile Klaviaturtaste (ob Unter- oder Obertaste der neuen Klaviatur) so haben wir in Tafel 24 eine Zusammenstellung der neuen musikalischen Ausdrucksmittel, die wir mit Tafel 25, den jetzigen Ausdrucksmitteln vergleichen können. Den Bass- und Violinschlüssel kann man in Tafel 24 vereint darstellen, weil die Töne genau 2 Oktaven auseinander liegen. Dagegen wurde die unterschiedliche Lage gleicher Noten zu den Linien in den einzelnen Oktaven, wodurch das jetzige System erschwert wird, nur angedeutet. In Tafel 25 wurden das absolute Tonwort "la" und das in Konsonant und Vokal gleichlautende relative Stufenwort "la" unterstrichen.

Die Struktur der aus 3 plus 4 Tönen bestehenden diatonischen Tonleitern ist bei dem neuen System einheitlich zu erkennen. Ein Wechsel in der Notenschrift von Korn zu Halbkorn erscheint bei den Notennamen bezw. absoluten Tonworten als Wechsel von E-Ton zu J-Ton. Bei der Tonweite bedeutet dieser Wechseleine Zahl mit dem Index a also z.B. eine 3^a, übersetzt in das relative Tonwort ma. Wie bei den Notenzeichen infolge der Kontrastwirkung Korn-Halbkorn einprägsame Bilder entstehen, die in ihrer absoluten und in ihrer relativen Lage gut erkennbar sind, so prägen sich auch beim absoluten Tonwort die absoluten Töne und die Tonweiten ein durch die Konsonanten und die Kontrastwirkung der Vokale. Der Dur-Dreiklang von d-dur wird gesprochen de - me - ri oder gesungen dö - mö - rü. Die Tonweite für den Dur-Dreiklang heisst in allen Tonleitern: 0 - 2 - 3^a, in das besser sangbare relative Tonwort übersetzt no - to - ma.

Anstelle der jetzigen Notenschrift, die diatonisch keinen besonderen Wert hat, weil sie einseitig auf c-dur zugeschnitten ist und chromatisch wertlos ist, weil die Tonhöhe sowohl durch die Linienwertigkeit als auch durch die allgemeinen Vorzeichnungen und ausserdem die besonderen Versetzungszeichen bestimmt wird, ist nunmehr

eine diatonische Tonschrift auf chromatischem Hintergrund der Linien erreicht. Es wird sowohl das in der Phantasie des Künstlers liegende Gefühl für Diatonik als auch das Verlangen nach einer klareren Darstellung der Tonhöhen und Tonweiten gleichzeitig befriedigt. Auf der ganzen Linie ist eine Einheit erzielt. Das Kampfverhältnis zur Notenschrift ist beendet.

Ergebnis. Es muss zugegeben werden, dass die Vorschläge auf der ganzen Linie zweckmässige Vereinfachungen und Vereinheitlichungen ergeben, die sich, in die Praxis übertragen, als Fortfall von entbehrlichem Lernballast und als Zeitersparnis beim Musikstudium auswirken müssten, was wieder dem Üben und Ausüben der Musik selbst zu gute käme. Dabei wird kaum behauptet werden können, dass ein Künstler, der nach der neuen Methode gelernt hätte, etwa das Musikstück der Tafel 20 weniger leicht zu spielen imstande sei als jetzt ein Künstler nach der jetzigen Methode.

Hemmende Widerstände gegen eine Änderung des Notensystems. Wird gesagt, man könne aus Pietät gegen unsere grossen Meister nichts unternehmen, so muss geantwortet werden, dass sich die Zahl ihrer Bewunderer und Verehrer bei Einführung eines leichter erlernbaren Notensystems um Tausende vermehren würde. Dass die Phantasie unserer schaffenden Künstler einem neuen System nicht so gut folgen könne, trifft vielleicht zu für die bisherigen Vorschläge und vielleicht auch für die jetzt fertigen Künstler, die noch möglichst lange nach dem System, in dem sie gross wurden, zum Segen für Volk und Menschheit wirken mögen. Die junge Generation hingegen vertraut darauf, dass ihr die Berufenen der älteren Generation beim Betreten einfacherer Wege keine Schwierigkeiten bereiten werden. Weshalb sollte ein einheitlich logisch aufgebautes System einem nicht genau so in

Fleisch und Blut gehen können wie das jetzige, sowohl dem einen komponierenden Künstler als den tausend, welche seine Musik widergeben?

Wird gesagt, es sei zu schwierig, die vielen Tonwerke in die neue Schrift zu übersetzen, und die Klaviaturen zu ändern, so muss allerdings zugegeben werden, dass eine gewaltige Arbeit zu leisten sein wird. Ist jedoch die neue Methode nennenswert einfacher und zweckmässiger, so wird sie sich über kurz oder lang durchsetzen, jede weitere Unentschlossenheit kostet später erhöhte Opfer. Man soll die zu leistende Arbeit auch nicht überschätzen, die sich auf eine Anzahl von Jahren nach einem wohldurchdachten Plan, die Musik für Anfänger wohl zuerst, verteilen könnte. Wo eine Erkenntnis ist, muss ein Wille entstehen und wo ein Wille ist, ist ein Weg!

Bei Tasteninstrumenten lässt sich die Klaviatur für Bruchteile der Kosten eines neuen Instruments umbauen. Man ist auf den vorzüglichen Gedanken gekommen, für Hausmusik zu werben und will zu diesem Zweck die Klaviere um einige Oktaven gekürzt bauen. Passt man sie bei dieser Gelegenheit dem einfacheren Notensystem an, so wird sich die Hausmusik in der erfreulichsten Weise entwickeln.

Man könnte noch sagen, die Notenschrift sei international. Ein Volk muss mit einer erstrebenswertenNeuerung beginnen, wenigstens mit ihrem Studium und ihrer Vorbereitung. Ist die Methode besser, so wird man in den anderen Ländern folgen.

Aus der Vogelschau betrachtet, möchte man ins Reich der Töne und der Harmonie hinunterrufen: Haltet einen Augenblick ein! Bemerkt Ihr nicht die Dissonanzen Eures Notensystems? Wo ist die ordnende Hand, die das Ganze zur Einheit führt? Wie wertvoll wäre es, wenn die Männer, die dazu berufen sind, Künstler, Musikpädagogen und -Psychologen, Freunde und Gegner des Tonworts und

der Tonika-Do-Methode, vor allem auch Vertreter der jüngeren Generation die Ausarbeitung eines Einheits-Notensystems (in einer möglichst zweckmäßigen Form) oder besser einer Musiklehre auf Grund eines solchen Systems in die Hand nehmen würden, um die folgenden beiden Fragen beantworten zu können:

1) Lässt sich Musik nach dem Einheits-System leichter erlernen?
2) Lässt sich Musik alsdann nach diesem System nicht schlechter ausführen?

Fallen die Antworten zu Gunsten einer Reform aus, so muss zur Tat geschritten werden. Das neue Deutschland würde alles Nötige durch seine Führung, sein Organisationstalent, seine Jugend, seine Verleger und seine Industrie leichter zu Wege bringen, als es früher möglich war.

Wer möchte nicht Wegbereiter sein, wenn es gilt, unser stolzes Gebäude der Musik von einigen, in unser technisches Zeitalter nicht mehr passenden und die gesunde Entwicklung hemmenden Unzweckmässigkeiten zu befreien zum Segen für unsere Kinder und zukünftige Geschlechter?

Berlin-Niederschönhausen im Dezember 1934.

W.

166

117

115

Reichs- und Preuss.
Umschlag zum Runderlass des Herrn Ministers Eingang am 28.März 1935
Erzieh. für Wissenschaft, ~~Kunst~~ und Volksbildung J.Nr..303. . .
vom . 26. März. . . . . 19.35 .V a Nr. 954 . .

- -

Betrifft: Staatliche Musikberater

Jnhalt: Urschriftlich mit- nebst . .Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik

h i e r

~~mit der Ersuchen um gefällige Aeusserung übersandt.~~
zu meinem Erlass vom 2. März 1935 - V a 656 - übersandt.

Jm Auftrage

Termin 3 Wochen gez. Zierold

Antwort:

Preussische Akademie der Künste Berlin W 8, den 5.April .1935

J.Nr.. .303. .

~~Ueberreicht~~
~~Der Präsident~~ Urschriftlich nebst . .1. . . Anlagen
dem Herrn Minister für Wissenschaft, ~~Kunst~~ Reichs- und Preuss. Erziehung
und Volksbildung

B e r l i n W 8

- - - - - - - - - - - -

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Wir schliessen uns dem Vorschlag des Oberpräsidenten der Provinz Schleswig-Holstein an und befürworten die Wiederberufung des Professors Bernhard Jversen als Musikberater für die Provinz Schleswig-

Schleswig-H lstein und ebenso die Berufung des Organisten Johannes Röder in Flensburg als stellvertretenden Musikberater.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertr. Präsident

Umschlag zum Kanderlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 9. März 1935. Va Nr. 766.

Eingang am 14.3.35
J.Nr. 249

Betrifft: Berufung des staatlichen Musikberaters für den Regierungsbezirk Erfurt.

Jnhalt: Urschriftlich mit 3 Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste, Abteilung für Musik

hier

zu meinem Erlass v.2.März 1935-Va 656 - ~~Mitteilung~~ übersandt.

Jm Auftrage
gez. Zierold.

Antwort: 12.4.35

Preussische Akademie der K nste

J.Nr. 249

Berlin W 8, den 5. April 1935

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst 3 Anlagen
Reichs- und Preuss.
dem Herrn Minister für Wissenschaft, ~~Kunst~~ Erziehung und Volksbildung

Berlin W 8

---

nach-Kenntnisnahme ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Wir stimmen dem Vorschlag des Oberpräsidenten der Provinz Sachsen zu und befürworten die Ernennung des Generalmusikdirektors Jung in Erfurt als Staatlichen Musikberater an Stelle des verstorbenen Professors Richard Wetz.

Senat, Abteilung für Musik
Der Vorsitzende

Stellvertr. Präsident

Umschlag zum Handerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 12. März 1935. Va Nr. 807

Eingang am 14.3.35
J.Nr. 248.

Betrifft: Staatliche Anerkennung der Frau Eberius in Kiel als Privatmusiklehrerin

Inhalt: Urschriftlich mit 6 Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik

hier

zur Aeusserung übersandt.

Im Auftrage
gez. Zierold.

Antwort: 4 Wochen

Preussische Akademie der Künste
J.Nr. 248

Berlin W 8, den 5. April 1935

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst 6 Anlagen
dem Herrn Minister für Wissenschaft, Kunst Erziehung und Volksbildung
Reichs- und Preuss.

Berlin W 8

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Die pädagogischen Fähigkeiten der Antragstellerin sind uns bekannt, so dass wir den Antrag auf Erteilung der staatlichen Anerkennung für das Fach " Gesang " wärmstens befürworten können.

Senat, Abteilung für Musik
Der Vorsitzende
Stellvertr. Präsident

J.Nr. 249

1) Betrifft: Staatliche Anstellung an städt. Schule
im Fach der Gesangspädagogik

2) Der Vorsitzende des Senats, Abteilung für Musik, bittet um gefällige Durchsicht vorgenannter Angelegenheit und Weitergabe in je . . . . Tagen.

Name	Zugesandt am	weitergegeben am	Etwaige Stellungnahme oder Bemerkungen
Herr Prof. K. Klein			Aus meiner persönlichen Bekanntschaft mit Herrn Klein kann ich das Urteil des Sachverständigen durchaus bestätigen. Herr Klein ist eine künstlerisch hochstehende Persönlichkeit. Klein
Herr Prof. K. Rüdiger	24/3		Ohne Stellungnahme zurückgesandt. Rüdiger

113

Umschlag zum Handerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 5. April 1935 Nr. 1151

Eingang am 7.4.35
J.Nr.: 718.

Betrifft: Genehmigung zur Annahme der österreichischen Verdienstmedaille für Kunst durch Professor Pembaur

Sofort!

Inhalt:

Urschriftlich mit 2 Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik

hier

mit dem Ersuchen um gefällige Aeusserung übersandt.

Jm Auftrage
gez. Kabe

Antwort: 1 Anl.

Preussische Akademie der Künste

J.Nr.: 334

Berlin W 8, den 5. April 1935

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst 2 Anlagen
dem Herrn Minister für Wissenschaft, Kunst Erziehung (Reichs- und Preuss.)
und Volksbildung
Berlin W 8

nach Kenntnisnahme ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Die künstlerischen Leistungen von Professor Pembaur sind uns als bekannt; es bestehen in dieser Beziehung keine Bedenken, ihm die Genehmigung zur Annahme der österreichischen Verdienstmedaille für Kunst zu erteilen. Dagegen können wir nicht befürworten, dass dem Genannten die Goethe-Medaille verliehen wird;

den-

Da eine grosse Anzahl ausländischer Künstler denselben Anspruch auf diese hohe Auszeichnung haben.

denn sonst müssten andere Pianisten von hohem Rang wie etwa Edwin Fischer, Wilhelm Backhaus, Walter Gieseking und andere dieselbe Auszeichnung erhalten".

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Schumann

Stellvertretender Präsident

Abschrift

Verhandelt in der Preussischen Akademie der Künste,

Sitzung des Senats, Abteilung für Musik

Berlin, den 3. April 1935
Beginn der Sitzung 6 Uhr

Anwesend

unter dem Vorsitz des

Herrn Professor Schumann

Amersdorffer

Schumann

Seiffert

Stein

von Wolfurt

1. Die Staatliche Anerkennung für Frau Eberius-Kiel für das Fach " Gesang " wird befürwortet.
2. Stellungnahme zur Musiktheorie des Komponisten O. Steinbauer. Die Musiktheorie soll zur Einsichtnahme angefordert werden.
3. Annahme eines ausländischen Ordens durch Professor Josef Pembaur-München.

   Es bestehen keine Bedenken, dass der Genannte die Österreichische Verdienstmedaille für Kunst annimmt, doch kann die Verleihung der Goethe-Medaille an ihn nicht befürwortet werden, da sonst andere hervorragende Pianisten wie z.B. Edwin Fischer, Wilhelm Backhaus und Walter Gieseking ebenfalls diese Medaille erhalten müssten .
4. Ernennung der Staatlichen Musikberater und der Prüfungsausschüsse für die Privatmusiklehrerprüfungen in den verschiedenen Provinzen.

Es

Es wird darauf hingewiesen, dass dort wo Fachmusiker vorhanden sind, diese und nicht Schulräte oder Oberschullehrer ernannt werden sollten.

5. Die Herren Professor Ed. Behm (Auf Anregung von Professor Trapp) und August Richard-Heilbronn (auf Anregung von Professor Stein) sollen Beihilfen erhalten, deren Höhe noch festzusetzen ist.

Schluss der Sitzung 7 Uhr.

gez. S c h u m a n n gez. W o l f u r t

J.Nr. 239

den 15. März 1935

Bezugnehmend auf das Schreiben vom 9. d. Mts. - Gesch. Zeichen X W. G. 2. Kl. R. 52 - teilen wir mit, dass uns Mittel nur für schaffende Künstler zur Verfügung stehen . Wir empfehlen daher sich an die Berufsvertretung für Opernsänger (Bühnengenossenschaft) zu wenden .

Abteilung für Musik

Jm Auftrage

An

den Herrn Oberbürgermeister

Wohlfahrts- und Gesundheitsamt

H i l d e s h e i m

Rathausstr. 22

Der Oberbürgermeister
Wohlfahrts- und Gesundheitsamt
Geschäftszeichen: X.W.G 2. Kl.R 52.
Um Angabe des Geschäftszeichens bei Antwort wird gebeten.
Postschließfach Nr. 28

Hildesheim, den 9. März 1935.
Rathausstraße 22
Telephon 8221

An

die Preußische Akademie der Künste

Berlin.

Hier in Hildesheim, Bedanstr. 35, lebt der Opernsänger Rudolf R e i m e r, welcher noch unter Richard Wagner als Chorsänger gesungen hat. R. wird seit Jahren aus der Kleinrentnerfürsorge laufend unterstützt. Seit einem Jahre leidet er unter den Nachwirkungen eines Schlaganfalles. Es ist angeregt worden, mich für ihn zu verwenden zur Erlangung einer laufenden Zuwendung, da die früheren Pensionskassen durch die Jnflation ihre Zahlungen haben einstellen müssen. R. soll vom Chorsängerverband eine Rente erhalten haben, die nach der Jnflation in Fortfall gekommen sein soll.

Jch bitte um gefl. Mitteilung, ob von der dortigen Stelle aus eine Möglichkeit besteht, R. durch eine laufende Zuwendung zu helfen und bin ich gern zu weiterer Auskunft bereit.

Heil Hitler!
J. V.

Die Akten sind an die Gewerkschaftsabteilung (Reichsgewerkschaftsamt) zu weiterer Veranlassung
11/3.35.

12.März 1935

Sehr geehrter Herr Doktor !

Auf die Karte vom 24. Januar d. Js, die mich uf Umwegen erreicht hat, erwidere ich Jhnen, dass ich nicht in der Lage bin, Jhnen eine Bescheinigung zur Ausübung der Tätigkeit als Musikkritiker auszustellen. Jch kann Jhnen vielmehr nur empfehlen sich deshalb an die zuständige Fachschaft der Reichskulturkammer zu wenden .

Heil Hitler !

Stellvertretender Präsident

Herrn
Studienrat a. D.
Dr. W. K u n t z
Bln-S p a n d a u
Wröhmännerstr. 15

Ihr bestem Dank für Ihre liebenswürdige
Einladungen teile ich Ihnen höflichst
mit, dass die Berliner Tribüne" für
die ich die Berichte schrieb, nicht
mehr existiert. Da ich seit einiger
Zeit für Continental Post Neue
Wiener Tribüne 5 englische Berichte
schreibe, wende ich mich
Doktor. Man schreibt mir aber
dass sie nicht wünschen, dass ich
für Italische Berichte schreiben
würde. Würden Sie die Liebenswürdigkeit

166

Postkarte

haben mir meine Fähigkeit auf Grund eingesandter Belegnummern zu bestätigen an die Red. der Continental Post so hoffe ich auch unter den englisch sprechenden Ausländern neue Annonceure für die wunderbaren Konzerte zu gewinnen. Heil Hitler
Dr Kuntz-[illegible]
Studienrat a. D. Spandau
Wröhmännerstr. 15

Preussische Akd. d. Künste
Abt. Musik zu H. H. Preider
Nr. 40.
Bismarckstr. 8.

125

Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung

Berlin W 8, den 22. Februar 1935.
Unter den Linden 4
Fernsprecher: A 1 Jäger 0030

V a Nr. 577

Es wird gebeten, dieses Geschäftszeichen und den Gegenstand bei weiteren Schreiben anzugeben.

Abschrift übersende ich mit Bezug auf meinen Erlaß vom 23. Januar 1935 - Va 177 - zur Kenntnis.

In Vertretung
gez. Kunisch

Beglaubigt.
[signature]
Ministerial-Kanzleisekretär.

I.
1. [illegible] Abteilung für Musik in der Sitzung am [illegible] zur Kenntnis vorzulegen.
2. z. d. A.
Berlin, den 9. März 1935
[illegible]

An
den Senat der Preußischen Akademie der Künste
Abteilung für Musik
in Berlin

Der Reichs- und Preußische Minister
für Wissenschaft, Erziehung und
Volksbildung

V a Nr. 577

Berlin W 8 den 22. Februar 1935.
- Postfach -

Betrifft: Erlaubnis zur Erteilung von Privatunterricht in der Musik.

- - - - - - - -

Ich habe Anlaß, in Ergänzung meines Runderlasses vom 23. Januar 1935 - Va 177 - die genaue Beachtung der Bestimmungen über den Privatunterricht in der Musik vom 2. Mai 1925 - U IV 10612, UII, UIIID 1 - erneut besonders zur Pflicht zu machen. Gegen alle Personen, die Privatunterricht erteilen, ohne den dort gekennzeichneten Voraussetzungen zu genügen, insbesondere einen Unterrichtserlaubnisschein zu besitzen, ersuche ich alsbald nachdrücklich mit den gebotenen Zwangsmitteln einzuschreiten.

In Vertretung
gez. K u n i s c h

Beglaubigt
Grützmacher
Ministerialkanzleisekretär.

An

die Herren Oberpräsidenten
(Abtl. für höheres Schulwesen),

die Herren Regierungspräsidenten

und

den Herrn Staatskommissar der Hauptstadt
Berlin (Schulabteilung).

J.Nr. 182

den 8. März 1935

Betr.: Ernennung des Stellvertreters des Staatlichen Musikberaters für Oberschlesien

- - - - - -

Unter Bezugnahme auf den Erlass vom 18. Februar d. Js. - V a Nr. 467 - berichten wir, dass keine Bedenken bestehen, den Leiter des Beuthener Konservatoriums Konzertpianist Georg R i c h t e r zum stellvertretenden Musikberater für Oberschlesien zu ernennen an Stelle des Seminaroberlehrers Mücke in Leobschütz.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

An

den Herrn Reichs- und Preussischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung

B e r l i n W 8

- - - - - - - - - - - -

J.Nr. 182

den 8. März 1935

Betr.: Ernennung des Stellvertreters des Staatlichen Musikberaters für Oberschlesien

- - - - - -

Unter Bezugnahme auf den Erlass vom 18. Februar d. Js. - V a Nr. 467 - berichten wir, dass keine Bedenken bestehen, den Leiter des Beuthener Konservatoriums Konzertpianist Georg R i c h t e r zum stellvertretenden Musikberater für Oberschlesien zu ernennen an Stelle des Seminaroberlehrers Mücke in Leobschütz.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

An

den Herrn Reichs- und Preussischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung

B e r l i n W 8

- - - - - - - - - - - -

Der Reichs- und Preußische
Minister für Wissenschaft,
Erziehung und Volksbildung

V a Nr. 467

Es wird gebeten, dieses Geschäftszeichen und den Gegenstand bei weiteren Schreiben anzugeben.

Berlin W 8, den 18. Februar 1935.
Unter den Linden 4
Fernsprecher: A 1 Jäger 0030

Auf den Bericht vom 24. September 1934 - Nr. 1011 -, betr. Ernennung des Stellvertreters des staatl. Musikberaters für Oberschlesien.

Der Regierungspräsident in Oppeln hat für den Fall, daß der Seminaroberlehrer Mücke in Leobschütz nicht zum stellvertretenden Musikberater ernannt wird, den Leiter des Beuthener Konservatoriums, Konzertpianist Georg Richter, vorgeschlagen. Er begründet den Vorschlag wie folgt: "Herr Richter gehört den Kreisen der Privatmusiker an; er wohnt in Beuthen, also mitten im Jndustriegebiet und ist mit der Materie vertraut, da er seit langen Jahren Vorsitzender des R.D.F.M. in Oberschlesien ist; er ist ein sachlich und besonnen urteilender Mann."

Die Zustimmung Richters zur Übernahme des Amts ist vom Regierungspräsidenten noch nicht eingeholt worden.

Da bereits der Musikberater Petruschke Lehrer ist, erscheint es zweckmäßig, zum Stellvertreter einen nichtbeamteten Fachmusiker zu ernennen.

Jch ersuche daher um Stellungnahme zu dem Vorschlage der Berufung Richters.

Jm Auftrage

gez. Weber

An

den Senat der Preußischen Akademie
der Künste, Abt. für Musik,
hier.

Beglaubigt.
Ministerial-Kanzleisekretär

5. März 1935

Sehr geehrter Herr !

Wir bestätigen den Empfang Jhrer Zuschrift vom 4. d. Mts. sind aber nicht in der Lage in diesem Falle Mittel bereit zu stellen, da Jhr Sohn erst 12 Jahre alt ist und sich in keiner Weise übersehen läßt, ob er mit Erfolg die Laufbahn eines Sängers beschreiten kann.

Abteilung für Musik
Der Vorsitzende

Herrn
Reinhold S c h m o l d t
Bln-Neukölln
- - - - - - - - - - - - - -
Fuldastr . 12 II

An

die Preussische Akademie der Künste

z.Hd.des Vorsitzenden des Senats
(Abteilung für Musik)

Herrn Prof.Dr.Georg Schünemann.

. . . . . .

Sehr geehrter Herr Prof.Schünemann!

Ich gestatte mir höflichst mit einer Bitte um Gewährung einer Freistelle für die künstlerische - gesangliche Ausbildung meines 12 Jahre alten Sohnes Helmut Schmolt an Sie heranzutreten.

Als hochanständiger Junge ist mein Sohn seit 18.Oktober 1932 im I.Sopran des Staatlichen Domchors mit der Neigung Sänger zu werden.Anlässlich einer Veranstaltung in der Singakademie hat mein Sohn mit Erfolg im Staatstheater Probe gesungen.Er hat als Schüler der Sexta des Kaiser Friedrich - Realgymnasium eine Freistelle,mit bisher guten Zeugnissen.Seine Versetzung in die Quinta steht bevor.

Ich selbst,bin,wie Herr Prof.Schünemann aus meiner Zuschrift vom 10.März 1934 ersehen haben,als Musiklehrer arbeitslos,so dass es mir nicht möglich wäre

die Kosten fUr seine Ausbildung aufzubringen.Mein Sohn ist arischer Abstammung bis Über die Urgrosseltern hinaus.Da ich meinen Sohn,ohne Voreingenommenheit,für diese Laufbahn fUr geeignet halte,so wäre ich dem sehr geehrten Herrn Prof.Schünemann fUr seine Bemühungen äusserst dankbar.

Heil Hitler!

Reinhold Schmelt

Reinhold Schmelt,Musiklehrer.

Neukölln,den 4.März 1935.

Fuldastr.12.v.II.

132

Preußische Akademie der Künste

Berlin W 8 · Pariser Platz 4

den 22. Februar 1935

Sehr geehrter Herr !

Bezugnehmend auf Jhr Schreiben vom 17. d. Mts. teilen wir Jhnen mit, dass jetzt am Schluss unseres Etatsjahres die uns für solche Zwecke zur Verfügung stehenden Mittel erschöpft sind, so dass wir zunächst Jhrem Antrag nicht entsprechen können. Doch behalten wir uns vor ~~[illegible]~~ auf Jhre Anregung zurückzukommen, falls die Durchführung eine Hilfe in der Beschaffenheit eines Lichtbildapparates möglich ist.

Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Herrn

Erhard K r i e g e r

Staatl. Gau- und Musikfachberater

R a t i n g e n b/Düsseldorf

M 17

133

17/2.35

Herrn Prof. Dr. Accorambonifor
zur Kenntnisnahme u.
weiteren Veranlassung.
Ratzinger

17/2.
35

Ratzinger b. Kirchplatz.

An den Kanzler der Akademie
der Künste, Abtlg. Musik,
z.H. des Herrn Direktors
Prof. Dr. Dr. h.c. G. Schünemann,
Berlin.

Sehr geehrter Herr Präsident!

Das Hinscheiden meines Freundes, Prof. Richard Batz hat ihn leider nicht mehr vergönnt, das Erscheinen meines Buches über ihn zu erleben, welches einzelne Kapitel enthalten und schon lange abgeschlossen vorliegt und über die letzte Zeit seines Lebens Genaueres bringen soll als bisher. Ich habe mich bemüht, eine möglichst objektive Darstellung seines Lebens und Wirkens zu geben. Allzu umfangreich wird es nicht, denn Richard Batz ist nicht gerade für die Öffentlichkeit geschrieben. Aber Anerkennungsbriefe und Dankschreiben

Richard Batz, der Künstler und Mensch.

Kap. 1. Vom Werk. Zu jedem einzelnen Kapitel ist vorgestellt eine Textbeispielsammlung, die ich mehrfach durchgesehen von Batz selbst. Es kommen, nach dem Lieblingsbuch verständliche

Umschlag zum Handerlass des Herrn Ministers
für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung
vom .2. Februar . . . . 19.35 . Va Nr. 299 . .

Eingang am 3. Februar 35
J.Nr. 109 . . .

Betrifft: Antrag des Prof. E. Jos. Müller , Köln, Rich. Wagnerstr. 9
wegen Zulassung des Piano-Accordeons als Fach für die Privatmusiklehrerprüfung

Jnhalt: Urschriftlich mit . . 1 . . . Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik

hier

mit dem Ersuchen um gefällige Aeusserung übersandt.

zu meinem Erlass vom 25. Januar 1935 - Va 233 - übersandt.

Jm Auftrage
gez. W e b e r

Antwort:

Preussische Akademie der Künste — Berlin W 8, den ~~15.~~ 26. Febr. 193. 5

J.Nr.. 109 . .

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst . . . 1 . . Anlagen
Reichs- und Preuss.
dem Herrn/Minister für Wissenschaft, ~~Kunst~~ Erziehung
und Volksbildung

B e r l i n W 8

~~nach Kenntnisnahme ergebenst zurückgereicht:~~
~~mit folgendem Bericht~~

mit Bezug auf meinen Bericht vom ~~14. d. Mts.~~ (heutigen Tag) J. Nr. 87 - nach Kenntnisnahme ergebenst zurückgereicht.

Senat, Abteilung für Musik
Der Vorsitzende
Stellvertretender Präsident

M 12

166

135

Umschlag zum Randerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 25. Januar . . . 19.35 Va Nr. 233 . .

Eingang am 26.Januar 1935
J.Nr. 87. . . .

Betrifft: Gesuch des Leiters der Schulmusikabteilung an der Staatl. Hochschule in Köln Prof. E. Jos. Müller um Zulassung des Piano-Akkordion als Prüfungsfach bei der Privatmusiklehrerprüfung

Jnhalt: Urschriftlich mit 1 . . Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste, Abteilung für Musik

h i e r

~~mit dem Ersuchen um gefällige Aeusserung übersandt.~~
unter Bezugnahme auf den dortigen Bericht vom 14. Mai 1934 - Nr. 301 - zur Aeusserung.

Jm Auftrage

gez. W e b e r

Termin: 4 Wochen
Antwort:

Preussische Akademie der Künste
J.Nr. .87 . . . .

Berlin W 8, den. ~~14.~~ 26. Febr. .19.35

Ueberreicht
~~Präsident~~

Urschriftlich nebst . . 1 . . .Anlagen
dem Herrn Minister für Reichs- und Preuss. Wissenschaft, ~~Kunst und~~ Volksbildung Erziehung

B e r l i n W 8

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Wir verweisen auf unsern Bericht vom 14. Mai 1934 - J. Nr. 301 - und sind der Meinung, dass Jnstrumente, die ~~[illegible]~~ ins Volk gedrungen sind und in volkstümlicher Weise der Unterhaltung dienen, keiner Beaufsichtigung unterliegen sollten. Es ~~sollten~~ könnten nur dann Ausnahmen gemacht werden, wo es sich um wahrhaft künstlerischen Unterricht handelt, was in jedem einzelnen Fall nachgeprüft werden müsste.

1117

Wollte man das Akkordion als Prüfungsfach zulassen,
müsste. Es würde genügen, wenn in solchen Fällen der Unter-
so müssten auch in allen Nebenfächern Prüfungen abgelegt werden.
richtserlaubnisschein erteilt wird. Wären in allen Fällen
Prüfungen abzulegen, so müsste auch in den Nebenfächern ent-
sprechende Kenntnisse nachgewiesen werden. Dies aber wäre eine
Erschwerung für das Eindringen der Jnstrumende in das Volk,
da die Erlernung und Beherrschung der Nebenfächer nicht ohne
mindestens gründliches Studium erfordert
Abstrengung und Arbeit zu erreichen ist. Wir empfehlen daher
die Einführung des Unterrichts-

-Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

-erlaubnisscheines für das
Akkordion nebst den dazu
gehörigen Nebenfächern.

136

22. Febr. 1935

Sehr geehrter Herr !

Nach Durchsicht Jhrer Kompositionen reichen wir sie Jhnen anbei mit Dank zurück.

Abteilung für Musik

Jm Auftrage

Herrn

Hans Jos. V i e t h

Bln-Charlottenburg 9

Württembergallee 26-27

M 12

7 FEB 1935

Charlottenburg 9, den 5. 2. 35
Schlüterstrasse 26/27

An
die Preußische Akademie der Künste
Berlin W. 8.

In der Anlage übersende ich ergebenst die angeforderten Unterlagen:
1) Namentliche Personenliste für Chorsingspiel
2) Gutachten Chorsingspiel in 2 Akten.
Ich bitte höflichst eine recht gewissenhafte Prüfung vornehmen zu wollen.
Heil Hitler-Anmeldung erhalten Gebührenmarken.

Mit deutschem Gruß und
„Heil Hitler"

Ihre sehr ergebene Hinkel

Umschlag zum Handerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom .4. Februar . . . . 19.35 .Va Nr. 315 . .

Eingang am 7. 2. 1935
J.Nr..123. . .

Betrifft: Staatliche Anerkennung des Seminars der Rheinischen Musikschule in Köln

Jnhalt: Urschriftlich mit . .1. . .Anlagen/ g. R.

an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik

h i e r

~~mit dem Ersuchen um gefällige~~ zur Aeusserung übersandt---

Jm Auftrage

gez. W e b e r

Termin: 4 Wochen
Antwort:

Preussische Akademie der Künste Berlin W 8, den ~~15.~~ 18. Febr. .1935

J.Nr.. 123. . .

~~Ueberreicht~~
Der Präsident

Urschriftlich nebst . .1. . . Anlagen/
Reichs- und Preuss. Erziehung xx
dem Herrn Minister für Wissenschaft, ~~Kunst~~ xx
und Volksbildung

B e r l i n W 8

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Die Rheinische Musikschule in Köln, deren Direktor bis vor kurzem der jetzt nach München berufene Professor Richard Trunk war, geniesst einen so ausgezeichneten Ruf, dass wir ohne weiteres die Staatliche Anerkennung des Seminars dieser Musikschule befürworten .

Senat, Abteilung für Musik
Der Vorsitzende
Stellvertr. Präsident

Köln 10/8.29

Reg Köln

UV 2930/29

Betr. Anerkennung
der Prüfungen der Phys.
Mathematik
(Assessor)

Da die gen. Schule
eine Fachschule
ist, unterliegt der Nachweis
der Erfüllung der
Reifeprüfung z. 2. 5. 1925
UV 10612 UII UIII d.
Allgem. Verfügung
der Staatl. Regelung
der öffentl. vorbildl. Ausbildung
sind besondere Prüfungen
in Vorbereitung. Die Vor-
bereitungen haben mit dem
Selbständigen Studium
der

J.Nr. ____ Ab Erlass vom 10.8.29

1) Betrifft: Staatl. Genehmigung d. 11 IV 21930 für einen Verein d. Deutsche Musikgesellschaft in Köln

Ab Erlass vom 10.8.29-
11 IV: 21930
vom Min. des Kult.

2) Der Vorsitzende des Senats, Abteilung für Musik, bittet um gefällige Durchsicht vorgenannter Angelegenheit und Weitergabe in je .... Tagen.

Name	Zugesandt am	weitergegeben am	Etwaige Stellungnahme oder Bemerkungen

Abschrift

Ab Erlass vom 10.8.29-
11 IV: 21930
vom Min. des Kult.

Köln, den 10. August 1929.

Der Vorsitzende des Senats, Abteilung für Musik, bittet um gefällige Durchsicht vorgenannter Angelegenheit und Weitergabe in je 4 Tagen.

Im Auftrage:
gez. Neitzert

166

140

Umschlag zum Handerlass des Herrn Ministers
für Wissenschaft,Kunst und Volksbildung
vom . 28. Januar . . . . 1935 . Va Nr. 157 . .

Eingang am 31.Januar 1935
J.Nr. 96 . . .

Betrifft: Gesuch des Komponisten Joseph Vieth, Bln-Charlottenburg 9, Württembergallee 26/27 um Bewilligung eines Stipendiums

Jnhalt: Urschriftlich mit sämtl. .Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik

h i e r

mit dem Ersuchen um ~~gefällige~~ Aeusserung ~~übersandt~~.

Jm Auftrage

gez. W e b e r

Frist 2 Wochen
Antwort:

Preussische Akademie der Künste Berlin W 8, den 18. Febr. 1935

J.Nr. . . 96 . .

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst sämtl. Anlagen
dem Herrn Minister für Wissenschaft, ~~Kunst~~
und Volksbildung

B e r l i n W 8

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Wir haben uns Kompositionen von Jos. Vieth angesehen und können der Meinung, dass es sich hier um einen hochwertigen Komponisten handelt, nicht beipflichten . Seine Stücke sind bestenfalls gute "Unterhaltungsmusik ". Wir ~~können~~ sind (nicht in der Lage zu) daher nicht befürworten, dass für ein Werk (in diesem Fall die Sinfonie " Niedersachsen")

M 17

sachsen "), das erst im Entstehen begriffen ist, ein Stipendium bewilligt wird, wohl aber empfehlen wir dem Komponisten aus charitativen Gründen eine Beihilfe zu gewähren .

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Gerty Zumann

Stellvertretender Präsident

J.Nr. 96

1) Betrifft: Antrag d. Komponisten Fritz Graf um Bewilligung einer Beihilfe

2) Der Vorsitzende des Senats, Abteilung für Musik, bittet um gefällige Durchsicht vorgenannter Angelegenheit und Weitergabe in je . . . . Tagen.

Name	Zugesandt am	weitergegeben am	Etwaige Stellungnahme oder Bemerkungen
Hans Rud. Graf			Ich kann beim besten Willen dem Urteil des Herrn Raabe, dass wir hier nur einen „drittklassigen Komponisten" handelt, nicht beipflichten. Es gibt doch recht wenig „Veilchen, die im Verborgenen blühen". Die Stücke sind trotz Fleiss klanglich unmusikalisch. Das mag bei der Fremdartigkeit der Instrumentation auf die Hörer fällt. Das Reizlose trotz Fleiss jede Polyphonie. Wenn der Komponist hungert, wie man ihm so viel schreibt, sind sie gut genährt und nicht eine neue Komposition „die ein für die „Musikwelt „ tatsächliches Geschenk" werden sollte. Ich glaube bei diesem Können nicht an das Werk eines geborenen Musikers. Hans Ferdinand

166

142

Umschlag zum Randerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 22. Januar . . . 19.35 VaNr. 173 . .

Eingang am 23.Januar 1935
J.Nr.72 . . . .

Betrifft: Gesuch des Musikpädagogen Walter Fickert(Freiberg i.Sa) um Staatliche Anerkennung als Privatmusiklehrer

Inhalt: Urschriftlich mit 1 Heft u. 3 Umschlägen Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik

hier

~~mit dem Ersuchen um gefällige Aeusserung~~ übersendt.

zum Bericht.

Jm Auftrage
gez. W e b e r

Termin: 4 Wochen
Antwort:

Preussische Akademie der Künste
J.Nr. .72 . . . .

Berlin W 8, den. 18. Februar 1935

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst 1 Anl. 1 Heft u. 3 Umschlägen ~~Anlagen~~
Reichs- und Preuss. Erziehung
dem Herrn Minister für Wissenschaft, ~~Kunst~~ und
Volksbildung

B e r l i n W 8

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

In Sachsen und manchen anderen Ländern(z. B. in Bayern) sind die"Bestimmungen " über den Privatmusikunterricht (Erlass vom 2. Mai 1925) noch nicht eingeführt und wir erlauben uns bei dieser Gelegenheit die dringende Bitte auszusprechen, es möge die Gültigkeit

Der

M 12

keit der " Bestimmungen " ~~xhx~~ auf das ganze Reich ausgedehnt werden .

Der Antragsteller bedarf in Sachsen tatsächlich keiner Staatlichen Anerkennung. Da er ohne sie in Preussen keine Anstellung finden kann und seine pädagogischen Fähigkeiten uns genügend beglaubigt erscheinen, befürworten wir die Verleihung der Staatlichen Anerkennung für das Fach Klavier.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

Der Antragsteller ~~bedarf in~~ Sachsen ~~tatsächlich keiner Staatlichen Anerkennung~~. Sollte er sich um eine Anstellung als Konservatoriumslehrer in Preussen bewerben, so empfehlen wir, dass der Genannte eine verkürzte Prüfung ablegt und zwar umsomehr, als er erst 30 Jahre alt ist.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

Umschlag zum Randerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom . 10. Januar . . . 19.35 K Nr. 3735 .

Eingang am 13.Januar 1935
J.Nr. 36. . . .

Betrifft: Gesuch der Klavierlehrerin Agnes Butzbach, Kiel um Gewährung der Staatlichen Anerkennung

u. 1 Paket Programme

Jnhalt: Urschriftlich mit 16 . Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik

h i e r

~~mit dem Ersuchen um gefällige~~ zur Aeusserung ~~übersandt~~.

Jm Auftrage
gez. W e b e r

Termin: 4 Wochen

Antwort:

Preussische Akademie der Künste
J.Nr. 36. . . .

Berlin W 8, den. ~~15.~~ 18. Februar 19.35

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst 16. . . . Anlagen u.1 Paket Programme
Reichs- und Preuss.
dem Herrn Minister für Wissenschaft, ~~Kunst und~~
Erziehung und Volksbildung

B e r l i n W 8

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Da wir über die pädagogischen Fähigkeiten der Antragstellerin nur günstiges in Erfahrung gebracht haben und da wir der Beurteilung der Persönlichkeit von Agnes Butzbach durch die Herren Krause und Glas und vor allem durch den Staatlichen Musikberater Professor Jversen ~~durchaus vertrauen~~, tragen wir keine Bedenken, das Gesuch um Staatliche Anerkennung für das Fach Klavier

zu

zu befürworten .

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

J.Nr. 71

1) Betrifft: Staatl. Anerkennung d. Klavier-
Lehrer Hans Fritzberg - Kiel

2) Der Vorsitzende des Senats, Abteilung für Musik, bittet um gefällige Durchsicht vorgenannter Angelegenheit und Weitergabe in je. 2 Tagen .

Name	Zugesandt am	weitergegeben am	Etwaige Stellungnahme oder Bemerkungen
Herrn Prof. H. Steen			Fr. Butzbach ist mir persönlich nicht bekannt, ich höre aber in meiner Kieler Zeit viel günstiges über ihre Lehrerin u. ihr künstlerisch hochwertiges Streben. Ich bin für die Befürwortung der Persönlichkeit Hans Fr. Hahn, Krause, Hans Glas u. vor allem durch den Staatl. Musikberater Prof. Iversen dringend befürwortung, bitte ich kein Bedenken, das Gesuch zu befürworten
Herrn Professor Seffert	26/1		Möglichst Befürwortung Seffert

745

W

Der Reichs- und Preußische Minister
für Wissenschaft, Erziehung und
Volksbildung
V a Nr. 177

Berlin W 8 den 23. Januar 1935.
- Postfach -

Betrifft Erlaubnis zur Erteilung von Privatunterricht in der Musik.

Auf den Bericht vom 15. Januar 1935 - II Priv. 35002/35.

- - - - - - - - - -

Mit Recht haben Sie, Herr Staatskommissar, die in Nr. 1 vom 5. Januar 1935 der Zeitschrift "Musik im Zeitbewußtsein" (Seite 17. Antwort auf die 126.Frage) vertretene Ansicht als unzutreffend bezeichnet. Wer Privatunterricht in der Musik erteilen will, muß unbeschadet der von der Reichsmusikkammer aufgestellten Erfordernisse für die Ausübung des Musikerberufs nach wie vor in jedem Falle den in den Bestimmungen für den Privatunterricht in der Musik vom 2. Mai 1925 gekennzeichneten Voraussetzungen genügen. Die Mitgliedschaft in der Fachschaft III (Musikerzieher) der "Reichsmusikerschaft" in der Reichsmusikkammer vermag von der Innehaltung der Bestimmungen vom 2. Mai 1925 nicht zu befreien.

Ich ersuche, hiernach zu verfahren.

In Vertretung
gez. K u n i s c h

Beglaubigt
Ministerialkanzleisekretär.

An
1. den Herrn Staatskommissar der Hauptstadt Berlin (Schulabteilung),
2. a) die Herren Regierungspräsidenten,
   b) die Herren Oberpräsidenten (Abtl. für höheres Schulwesen),
3. den Senat der Preußischen Akademie der Künste (Abtl. für Musik).

Zu 2: Abschrift zur Kenntnis und Beachtung,
Zu 3: Abschrift zur Kenntnis.

Abschrift

Verhandelt in der Preussischen Akademie der Künste,

Sitzung des Senats, Abteilung für Musik

s.

Berlin, den 13. Februar 1935
Beginn der Sitzung 6 1/2 Uhr.

Anwesend

unter dem Vorsitz des

Herrn Professor Schumann

Amersdorffer

Graener

von Reznicek

Schumann

Seiffert

Trapp

von Wolfurt

1. Gesuch des Musikpädagogen Walter Pickert(Freiberg/Sa.) um Staatl. Anerkennung als Musiklehrer für das Fach Klavier. Es soll befürwortet werden, dass er eine verkürzte Prüfung ablegt.

2. Die Ergebnisse der Privatmusiklehrerprüfung in Kiel werden zur Kenntnis genommen .

3. Zulassung des Piano-Akkordion als Fach für die Privatmusiklehrerprüfung auf Antrag von Professor B. Jos. Müller in Köln.

Wir beziehen uns auf unsern Bericht vom 14. Mai 1934 - J.Nr. 301 -. Instrumente, die vom Volk in volkstümlicher Weise zur Unterhaltung benützt werden, sollten von der Beaufsichtigung frei bleiben, es sei denn, dass es sich um eine künstlerische Ausbildung handelt, welche einen entsprechenden Unterricht erfordert, was in jedem einzelnen Fall nachzuprüfen wäre.

wäre. Hierfür genügt die Erteilung des Unterrichtserlaubnisscheines.

4. Das Gesuch der Klavierlehrerin Agnes Hutzbach (Kiel) um Staatliche Anerkennung für das Fach Klavier wird befürwortet.

5. Der Antrag des Komponisten Jos. Vieth um Bewilligung eines Stipendiums soll in dem Sinne befürwortet werden, dass ihm aus charitativen Gründen eine Beihilfe gewährt wird.

6. Der Antrag um Staatliche Anerkennung des Seminars der Rheinischen Musikschule in Köln wird befürwortet.

Schluss der Sitzung 7 1/2 Uhr.

gez. S c h u m a n n gez. v o n W o l f u r t

148

14.Februar 1935

Die uns für den Konzertabend am 15. d. Mts. freundlichst zugesandten Karten geben wir anbei zurück, da wir sie leider nicht benutzen können .

Der Präsident

Jm Auftrage

An

die Hochschule für Musik

Bln-Charlottenburg 2

- - - - - - - - - - - - - -

Fasanenstr. 1

M 12

166

149

Staatliche akademische Hochschule für Musik Berlin

Charlottenburg, Fasanenstraße 1

Freitag, den 15. Februar 1935, abends 8 Uhr, im Konzertsaal

Konzertabend

unter Mitwirkung des Hochschulorchesters

1. **Ludwig van Beethoven,** Dritte Leonoren-Ouvertüre, op. 72a

2. **Ludwig van Beethoven,** Fünftes Klavierkonzert Es-Dur, op. 73, mit Begleitung des Orchesters
   Allegro — Adagio un poco mosso — Rondo, Allegro
   Friedrich Quest (Klasse Prof. Edwin Fischer)

PAUSE

3. **Joseph Haydn,** Konzert D-Dur, op. 101, für Violoncello und Orchester (hrsg. von Kurt Soldan)
   Allegro moderato — Adagio — Rondo
   Adolf Odnoposoff (Klasse Prof. Paul Grümmer)
   Leitung: Hans Joecke

4. **Edouard Lalo,** Konzert D-Dur für Violoncello und Orchester
   Prélude (Lento), Allegro maestoso — Intermezzo (Adantino con moto), Allegro presto — Introduction (Andante), Allegro vivace
   Ricard Boadella (Klasse Prof. Paul Grümmer)
   Leitung: Wolfgang Wilcke

Während der Vorträge bleiben die Saaltüren geschlossen

Umschlag zum Handerlass des Herrn Ministers
für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung
vom 8. Januar . . . . 1935. / a Nr. U 7 3 0.

Eingang am 11. Januar 1935
J.Nr.. 40. . .

Betrifft: Gesuch d. [illegible] um Entbindung von Lehrfächern in [illegible]

Jnhalt:

Urschriftlich mit . . 3 . .Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik

h i e r

mit dem Ersuchen um gefällige Aeusserung übersandt.

Im Auftrage
gez. Leber

Antwort: 4 Anlagen.

Preussische Akademie der Künste

J.Nr.. . 20. .

Berlin W 8, den 12. Febr. 1935

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst . 3 . . . Anlagen
Reichs- und Preuss. Erziehung
dem Herrn Minister für Wissenschaft, Kxxxxx

und Volksbildung

B e r l i n W 8

- - - - - - - - - - -

~~Nach-Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Wir schliessen uns der Meinung des Prüfungsausschusses an, dass für den Antragsteller keine Ausnahme gemacht werden kann, dass die beiden " Nichtgenügend " in Musikerziehung und Musikgeschichte eine Wiederholungsprüfung in diesen zwei Fächern erfordern. Doch könnte dem Prüfling eine noch-

malige

malige Prüfung in den Fächern die er mit"genügend " bestanden hat, erlassen werden .

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

W.

Stellvertretender Präsident

751

J.Nr. 20

1) Betrifft: Gesuch des Musikstudierenden Ernst [illegible] um Nachsicht der Reifeprüfung an der Reifeprüfungskommission d. Fa. d. Gesang.

2) Der Vorsitzende des Senats, Abteilung für Musik, bittet um gefällige Durchsicht vorgenannter Angelegenheit und Weitergabe in je . 2 . . Tagen.

Name	Zugesandt am	weitergegeben am	Etwaige Stellungnahme oder Bemerkungen
Herr Stud. Trapp			Es erscheint mir eine höhere Spezialität zu sein, in diesem besonderen Fall die 4 in Musikgeschichte nicht als so schwerwiegend zu betrachten um ihm die Anerkennung zu versagen. Prof. Trapp Gehör schien ihm gut zu sein. Stein
Herr Stud. B. Stein			
Referent			ist wenig wohl bei der Entscheid der Reife-Kommission [illegible]

Preussische Akademie der Künste
- - - - - -

Berlin W 8, den 4. Februar 1935
Pariser Platz 4

Sehr geehrter Herr !

Wir bitten um Zusendung einiger Ihrer Kompositionen (etwa Ihrer romantischen Serenade für Streichorchester und Ihres zweiten Streichquartetts in g-dur), damit wir Einblick in Ihre Musik nehmen können.

Mit deutschem Gruss und Heil Hitler !
Abteilung für Musik
Im Auftrage

Herrn

Hans Jos. V i e t h

Bln-Charlottenburg 9

Württembergallee 26-27

Abschrift

153

Umschlag zum Randerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung Va

Eingang am 19.1.35.
J.Nr. 54

vom 16. Januar 1935 U Nr 114/35

Betrifft: Gesuch des Komponisten Helmut Westermann, Berlin-Zehlendorf, Holzungsweg 19 um eine Beihilfe von 300 RM zur Förderung seines künstlerischen Schaffens

Jnhalt: Urschriftlich nebst 3 Anlage(n) g. R.

Senat

an den ~~Herrn~~ Präsidenten der Preussischen Akademie der Künste, Abteilung für Musik

Hier

mit dem Ersuchen um Aeusserung.

Jm Auftrage

gez. Weber.

Frist: Nach 10 Tagen

Antwort:

Preussische Akademie der Künste
J.Nr. 54

Berlin W 8, den 28. Januar 1935

Urschriftlich nebst 3 Anlage(n)
Reichs- und Preuss.
dem Herrn Minister für Wissenschaft, ~~Kunst~~ Erziehung und Volksbildung

Berlin W 8

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Wir haben uns Kompositionen von Helmut Westermann angesehen und sind der Meinung, dass hier ein ernsthafter Musiker am Werk ist, dessen Streben Unterstützung verdient. Seine Arbeiten sind mit Fleiss und Sorgfalt ausgeführt und verraten ein solides handwerkliches Können. Wir befürworten daher das Gesuch des Antragstellers.

Senat, Abteilung für Musik
Der Vorsitzende

Abschrift.

154

Umschlag zum Kanderlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom . 5. Januar . . . . 19.35. e Nr. U 154/35. .

Eingang am 18. Januar 1935
J.Nr.. 19. . .

Betrifft: Eintrag in die Liste der Studierenden der Musik für das Sommerhalbjahr 1935

Inhalt: Urschriftlich mit . . 2 . . Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik

h i e r

~~mit dem Ersuchen~~ um gefällige Aeusserung ~~übersandt~~. Es wird Bezug genommen auf die Besprechung betreffend Eintragung in die Studierendenliste der Musik, die am 11. Januar 1935 im Ministerium stattgefunden hat.

Im Auftrage
gez. Richter

Antwort: 4 Anlagen

Preussische Akademie der Künste
J.Nr.. 19. . .

Berlin W 8, den 21. Januar 1935

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst . 2 . . . Anlagen
Reichs- und Preuss.
dem Herrn Minister für Wissenschaft, ~~Kunst~~ Erziehung
und Volksbildung
B e r l i n W 8

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Auf Grund des vorliegenden Materials befürworten wir, dass die Antragstellerin im Sommer 1935 nochmals eine Prüfung in Gehörbildung ablegt, dass aber von einer zweiten Prüfung in den übrigen Fächern abgesehen wird. Es würde eine Härte bedeuten,

wenn

wenn Luise Pohle nochmals die ganze Prüfung ablegen müsste, nachdem sie versucht hat durch Fleiss und starke Intelligenz das zu ersetzen, was ihr offenbar an besonderer Musikalität (ein feines Gehör) abgeht.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Georg Schumann

Stellvertretender Präsident

Abschrift.

J.Nr. 19

1) Betrifft: Antrag d. Frau Luise Pohle, sie zur Ablegung der Staatlichen Prüf. f. Kirchenmusiker zuzulassen.

2) Der Vorsitzende des Senats, Abteilung für Musik, bittet um gefällige Durchsicht vorgenannter Angelegenheit und Weitergabe in je . . . . Tagen.

N a m e	Zugesandt am	weitergegeben am	Etwaige Stellungnahme oder Bemerkungen
Schumann			kein Fach der Prüfung ist dem Klavierspiel

Abschrift

Der Reichs- und Preußische
Minister für Wissenschaft,
Erziehung und Volksbildung

K Nr. 3707.

Bei Beantwortung wird um Angabe der Geschäftsnummer gebeten.

Berlin W 8 den 7. Januar 1935.
Unter den Linden 4
Fernsprecher: Zentrum 11340-11343
— Postfach —

Abschrift

Zum Erlass vom 29. November 1934 - K Nr. 3401 - betr. die Eingabe des Fräulein Anny Scheffer in Düsseldorf vom 22. November 1934 wegen der Versagung der Genehmigung zur Bezeichnung ihrer Musiklehranstalt als "Konservatorium und Musik - seminar ".

Nach dem Ergebnis der Prüfung der von Fräulein Scheffer gegen die Abweisung ihrer Beschwerde erhobenen Vorstellungen ist eine Abänderung meines Erlasses vom 9. Juli 1934 - K Nr. 1982 / 34 - nicht möglich. Ich ersuche, Fräulein Scheffer in meinem Namen entsprechend zu bescheiden.

Der in der Angelegenheit dort geführte Schriftwechsel ist wieder beigefügt.

Unterschrift.

An den Herrn Regierungspräsidenten in Düsseldorf.

Abschrift übersende ich auf den Bericht vom 21. Dezember 1934 - 1330 - zur Kenntnis.

Im Auftrage
gez. von Staa.

An
den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik
in
Berlin

Beglaubigt.
Lobisch
Ministerial-Kanzleisekretär.

Umschlag zum Randerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft,Kunst und Volksbildung vom . 20. Dezember. . 19.34 K Nr. 3589. .

Eingang am 23. Dez. 1934
J.Nr. 1475. . .

Betrifft: Gesuch des Komponisten Hermann Ritzau, Hannover, Spittastr. 26 I um Gewährung einer Unterstützung zwecks Fertigstellung der Musik zu einer deutschen Märchen- und Zauberoper

Jnhalt: Urschriftlich mit sämtl. Anlagen g. R. die an ~~den Senat der~~ Akademie der Künste, Abteilung für Musik

h i e r

mit dem Ersuchen um ~~gefällige~~ Aeusserung ~~übersandt~~.

Jm Auftrage
gez. W e b e r

Antwort:

Preussische Akademie der Künste
J.Nr. 1475. . . .

Berlin W 8, den 21. Januar . .19.35

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst sämtl. . . . . Anlagen
Reichs- und Preussischen
dem Herrn Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung

B e r l i n W 8

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht
mit folgendem Bericht

Wir haben uns einen Teil der Partitur und des Klavierauszuges (soweit sie bereits fertig sind) der Märchen- und Zauberoper " Verwunschen im Thuringwald" von Hermann Ritzau zuschicken lassen und sind auf Grund der Einsicht in dieses Werk zu dem Schluss gekommen, dass diese Musik jeder Originalität entbehrt, dass sie technisch primitiv und unzulänglich ist, und dass der ganze Entwurf (Text und Musik) nicht einmal

einem

einem mittleren Durchschnitt entspricht. Wir sind daher aus künstlerischen Gründen nicht in der Lage, das Gesuch des Antragstellers zu unterstützen.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

J.Nr.

1) Betrifft: Gesuch d. Komponisten E. Kilpas - [illegible]

2) Der Vorsitzende des Senats, Abteilung für Musik, bittet um gefällige Durchsicht vorgenannter Angelegenheit und Weitergabe in je. . . . Tagen .

Name	Zugesandt am	weitergegeben am	Etwaige Stellungnahme oder Bemerkungen
Jos. Gust. K. Hofmann			[illegible]
" Reymond			
" Gust. Kraft			völlig indiskutable Wolle Text wie Musik Kraft

Umschlag zum Randerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 19. Dezember 19. 34 K Nr. 3554.

Eingang am 23.Dez.1934
J.Nr. 1474

Betrifft: Erteilung der Unterrichtserlaubnis für Privatmusikunterricht an den Musikagenten Franz Hahnel.

Inhalt: Urschriftlich mit 1 Anlagen u. 1 Heft g. R.
an den Senat der Akademie der Künste,
Abteilung für Musik
hier
~~mit dem Ersuchen um gefällige~~ zur Aeusserung ~~übersandt.~~

Im Auftrage
gez. W e b e r

Antwort:

Preussische Akademie der Künste
J.Nr. 1474

Berlin W 8, den 21. Januar 1935.

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst 1 Anlagen u. 1 Heft
Reichs- und Preuss. Erziehung
dem Herrn Minister für Wissenschaft, ~~Kunst~~ und Volksbildung

B e r l i n W 8

~~Nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Wir schliessen uns dem ablehnenden Gutachten des Staatskommissars der Hauptstadt Berlin an, das ein deutliches Charakterbild des Antragstellers zeichnet und verweisen vor allem auf die Urteile der beiden Fachberater Nikitits und Professor Kurt Schubert, die aus pädagogischen Gründen sich gegen die Erteilung eines

Unter-

Unterrrichtserlaubnisscheines aussprechen.

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

760

J.Nr.

1) Betrifft: Erteilung der Unterrichtserlaubnisscheine an die Musikbeflissenen Franz Tapper

2) Der Vorsitzende des Senats, Abteilung für Musik, bittet um gefällige Durchsicht vorgenannter Angelegenheit und Weitergabe in je. 2 Tagen.

Name	Zugesandt am	weitergegeben am	Etwaige Stellungnahme oder Bemerkungen
Franz Josef Trapp			Aus dem Charakterbild des K. Talent, das zu zahlreichen Bedenken Anlass gibt genügen m. M. nach die Urteile der beiden Fachlehrer Mikitits und Prof. Schubert um aus pädagogischen Gründen die Erteilung eines Unterrichtserlaubnisscheines zu versagen. Tapper
[redacted] Josef Dr. Graener.			Hochsch. f. Musik abgelehnt O. S
Josef Josef Dr. Pfeffer	12/1		Der typische Musikstudent, der Unterlagen wenden müsste. Hft.

Abschrift

Verhandelt in der Preussischen Akademie der Künste, Sitzung des Senats, Abteilung für Musik

Berlin, den 16. Januar 1935
Beginn der Sitzung 1/2 7 Uhr

Anwesend
unter dem Vorsitz des
Herrn Professor Schumann

Amersdorffer
Graener
Schumann
Seiffert
Stein
Trapp
von Wolfurt

1. Ergänzung des Beethoven-Kuratoriums.

An Stelle des ausscheidenden Professor Juon wird Professor Graener gewählt.

2. Hersing (Wernigerode) wandte sich gegen die Verleihung des Ehrensoldes an Wüllner.

Wir weisen darauf hin, dass Wüllner sich politisch niemals betätigt hat und stets für echte deutsche Kunst eingetreten ist.

3. Der Antrag um Erteilung des Unterrichtserlaubnisscheines an den Musikalienhändler Hahne(Berlin) wird nicht befürwortet.

4. Antrag von Frau Luise Pohle(Sterkrade), die bei der Privatmusiklehrerprüfung in Düsseldorf in Gehörbildung ein " nicht genügend " erhalten hat. Es wird befürwortet, dass sie nicht die ganze Prüfung nachzuholen braucht, sondern nur die in Gehörbildung.

5.

5. Professor Paul Büttner(Dresden) wird eine Beihilfe von 300 RM bewilligt zum Ausschreiben und Vervielfältigen der Orchesterstimmen für sein neuestes Werk.

6. Kapellmeister Waldo Favre wird eine einmalige Beihilfe von 200 RM bewilligt.

7. Das Gesuch des Komponisten Hermann Ritzau (Hannover) um Gewährung einer Unterstützung zwecks Fertigstellung der Musik zu einer deutschen Märchen- und Zauberoper kann nicht befürwortet werden, da sowohl der Text wie die Musik nicht einmal einem mittleren Durchschnitt entsprechen.

Schluss der Sitzung 7 1/4 Uhr.

gez. S c h u m a n n gez. W o l f u r t

Umschlag zum Randerlass des Herrn Ministers für Wissenschaft,Kunst und Volksbildung vom . 5. Januar . . . 19.35 K Nr. 3685. .

Eingang am 6.Jan.1935
J.Nr. 9 . . . .

Betrifft: Unterstützungsgesuch des Kammersängers Walther Kirchhoff, Bln-Halensee, Paulsborner Str. 20

Jnhalt: Urschriftlich mit . 1 . . Anlagen g. R.

an den Senat der Akademie der Künste, Abteilung für Musik

h i e r

mit dem Ersuchen um ~~gefällige~~ Aeusserung ~~übersandt~~.

Jm Auftrage
gez. W e b e r

Frist : 3 Wochen

Antwort:

Preussische Akademie der Künste J.Nr. . 9 . . . . Berlin W 8,den. 11.Januar. .19.34

Ueberreicht
Der Präsident

Urschriftlich nebst . . 1 . . .Anlagen
(Reichs- und Preussischen) Erziehung
dem Herrn Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung

B e r l i n W 8

~~nach Kenntnisnahme~~ ergebenst zurückgereicht:
mit folgendem Bericht

Der Antragsteller, der Kriegsteilnehmer war, ist ~~als~~ von seiner höchst verdienstvollen, langjährigen allgemein Tätigkeit an der Staatsoper ~~der~~ (insbesondere als Wagnersänger) bekannt; auch als Förderer deutscher Opernunternehmungen im Ausland. Da er vom Staatstheater eine Pension nicht bezieht und die Angaben über seine wirtschaftlichen Verhältnisse uns durchaus glaubhaft erscheinen.

nen, halten wir die Gewährung einer ausreichenden dauernden Beihilfe zur Sicherung seiner Existenz von seiten der Verwaltung der Staatstheater für durchaus wünschenswert . Aus künstlerischen Gründen können wir eine solche Altersfürsorge für den Antragsteller nur warm befürworten .

Senat, Abteilung für Musik

Der Vorsitzende

Stellvertretender Präsident

166

164

163

J.Nr.

1) Betrifft:

2) Der Vorsitzende des Senats,Abteilung für Musik, bittet um gefällige Durchsicht vorgenannter Angelegenheit und Weitergabe in je. . . . Tagen .

N a m e	Zugesandt am	weitergegeben am	Etwaige Stellungnahme oder Bemerkungen

166

164

Walther Kirchhoff
Kammersänger.

Berlin,den 17.Dezember 34
Paulsbornerstr.20.
Tel:J 7 - 7109.

An den

Senat der Akademie der Künste (Abt.Musik)
zu Händen
des Herrn Präsidenten
Professor Dr.Georg Schumann
Pariser Platz 4.
Berlin W 8.

Sehr geehrter Herr Professor!

Mit diesen Zeilen erlaube ich mir,die Bitte auszusprechen,mich beim Klindworth-Scharwenka Konservatorium als Lehrer für Gesang und Darstellung zuzulassen.Ich darf erwarten,dass meine bisherige Arbeit als Künstler als ernst gewertet wird.Als Gesanglehrer habe ich mich vorübergehend bereits betätigt in Berlin,in Madrid und in New York und zwar in englischer,französischer,italienischer und spanischer Sprache.

Ich stehe gern auch für eine mündliche Besprechung zur Verfügung und bitte zunächst,meinem Antrag gütigst entsprechen zu wollen.

Mit dem Ausdruck meiner besonderen Verehrung

und deutschem Gruss

Heil Hitler!

Walther Kirchhoff

Abschrift.

zu den Akten W 765

Industrie- und Handelskammer
zu Berlin

Berlin NW 7, Dorotheenstraße 8
FERNRUF: A 6 MERKUR 4111

Akademie d. Künste

An die

Akademie der Künste, Abteilung
für Musik,

B e r l i n W.8,

Pariser Platz 4.

Ihre Zeichen	Ihre Nachricht vom	Unsere Zeichen (Bitte in der Antwort anzugeben)	Tag
		X/Kp./7	3. Okt. 1934

Betrifft: Arbeitsbeschaffung für die Musikinstrumenten-Industrie.

Im Anschluß an unser Schreiben am 12.v.Mts. überreichen wir in der Anlage zur gefälligen Kenntnis weitere Abschriften der von Ministerien, Unterrichtsverwaltungen, Ober- und Regierungspräsidenten etc. eingegangenen Äußerungen zu den in unseren Rundschreiben vom 18.7. und 6.8.1934 angeregten Arbeitsbeschaffungs-Maßnahmen für die Musikinstrumenten-, insbesondere für die Klavier- und Harmonium-Industrie.

Heil Hitler!

Die Industrie- und Handelskammer zu Berlin
I. V.

(gez. Dr. Koepp)

Berlin, den 5. Januar 1935

Flügel 75
Konzertmaschinen Bonnes 125
Pianinos 60
Schränke 50
Mechanik 100

Abschrift.

Verhandelt in der Preussischen Akademie der Künste,
Sitzung des Senats, Abteilung für Musik

Berlin, den 20. September 1934
Beginn der Sitzung: 1/2 6 Uhr

Anwesend
unter dem Vorsitz des
Herrn Prof. Schumann
Amersdorffer
Graener
von Reznicek
Schumann
von Staa
Stein
Trapp
von Wolfurt

1. Verleihung von Ehrensolden.

Es werden Heinrich Zöllner und Ludwig Wüllner vorgeschlagen. Gegen Zöllner hat vorher noch eine Anfrage in Leipzig zu erfolgen. Wüllner wird vorgeschlagen, obgleich er nicht schaffender Musiker ist, da er zu den Künstlern von allgemeiner Bedeutung gehört und in den Bestimmungen für Verleihung des Ehrensoldes nicht ausdrücklich von " Komponisten ", sondern von "Musikern " die Rede ist. Gemeint sind allerdings wohl in erster Linie Komponisten. Es können daher auch nichtschaffende Künstler berücksichtigt werden.

2. Antrag der Mitglieder des Städtischen Orchesters in Kiel um Gewährung der Staatlichen Anerkennung. Das Konservatorium in Kiel soll den entsprechenden Antrag stellen für die Künstler, die als Lehrer dort angestellt werden sollen.

sollen .

3. Antrag des Thüringischen Volksbildungsministeriums bezüglich Einführung der gegenseitigen Anerkennung der Musikunterrichtserlaubnisscheine in Preussen und Thüringen. Die gegenseitige Anerkennung wird befürwortet. In Bezug auf den Inhalt der Rundverfügung des Thüringischen Volksbildungsministeriums werden einige Einschränkungen empfohlen.

4. Antrag des Anhaltischen Staatsministeriums um Einführung der gegenseitigen Anerkennung in Preussen und Anhalt bezüglich der Verordnung über den Privatmusikunterricht.

Die gegenseitige Anerkennung wird befürwortet. Doch müssten in den dortigen Bestimmungen (Amtsblatt für Anhalt vom 20. April 1934 Nr. 30) einige Punkte einer Aenderung unterzogen werden .

5. Unterstützungsgesuch des Komponisten Paul Krause in Dresden.

Es werden ihm einmalig 100 RM bewilligt.

6. Unterstützungsgesuch von Norbert von Hannenheim (Berlin).

Es werden ihm 200 RM bewilligt, die in zwei Raten à 100 RM jetzt und nach einem Monat ausgezahlt werden sollen.

7. Friedemann Bach-Ausgabe.

Es wird zur Kenntnis genommen, dass der Verlag Breitkopf & Härtel die ersten Exemplare der " ausgewählten Jnstrumentalwerke I Band " soeben übersandt hat.

8. Beihilfe für das Konservatorium für Musik G. Bialas in Oppeln.

Die Beihilfe wird befürwortet, wobei darauf hingewiesen werden soll, dass nahezu alle Besitzer von Konservatorien in Deutschland sich in wirtschaftlicher Notlage befinden .

Schluss der Sitzung 1/2 8 Uhr.

gez. S c h u m a n n gez. W o l f u r t

167

Industrie- und Handelskammer zu Berlin

Berlin NW7, Dorotheenstraße 8
FERNRUF: A 6 MERKUR 4111

An die

Akademie der Künste, Abteilung für Musik,

B e r l i n W.8,

Pariser Platz 4.

Ihre Zeichen	Ihre Nachricht vom	Unsere Zeichen (Bitte in der Antwort anzugeben)	Tag
		X/Kp./7	12.Sept.1934

Betrifft: Arbeitsbeschaffung für die Musikinstrumenten-Industrie.

In der Anlage überreichen wir zur gefälligen Kenntnis

/ Abschriften der von Ministerien, Unterrichtsverwaltungen, Ober- und Regierungspräsidenten etc. bisher auf unsere Rundschreiben vom 18.7. und 6.8.1934 eingegangenen Antworten, soweit sie hinsichtlich der Arbeitsbeschaffung für die Musikinstrumenten-Industrie, insbesondere für die Klavier- und Harmonium-Industrie, von Belang sind.

Heil Hitler!

Die Industrie- und Handelskammer zu Berlin

I. V.

(gez. Dr. Koepp)

sollen .

3. Antrag des Thüringischen Volksbildungsministeriums bezüglich Einführung der gegenseitigen Anerkennung der Musikunterrichtserlaubnisscheine in Preussen und Thüringen. Die gegenseitige Anerkennung wird befürwortet. In Bezug auf den Inhalt der Rundverfügung des Thüringischen Volksbildungsministeriums werden einige Einschränkungen empfohlen.

4. Antrag des Anhaltischen Staatsministeriums um Einführung der gegenseitigen Anerkennung in Preussen und Anhalt bezüglich der Verordnung über den Privatmusikunterricht.

Die gegenseitige Anerkennung wird befürwortet. Doch müssten in den dortigen Bestimmungen (Amtsblatt für Anhalt vom 20. April 1934 Nr. 30) einige Punkte einer Aenderung unterzogen werden .

5. Unterstützungsgesuch des Komponisten Paul Krause in Dresden.

Es werden ihm einmalig 100 RM bewilligt.

6. Unterstützungsgesuch von Norbert von Hannenheim (Berlin).

Es werden ihm 200 RM bewilligt, die in zwei Raten à 100 RM jetzt und nach einem Monat ausgezahlt werden sollen.

7. Friedemann Bach-Ausgabe.

Es wird zur Kenntnis genommen, dass der Verlag Breitkopf & Härtel die ersten Exemplare der " ausgewählten Jnstrumentalwerke I Band " soeben übersandt hat.

8. Beihilfe für das Konservatorium für Musik G. Bialas in Oppeln.

Die Beihilfe wird befürwortet, wobei darauf hingewiesen werden soll, dass nahezu alle Besitzer von Konservatorien in Deutschland sich in wirtschaftlicher Notlage befinden .

Schluss der Sitzung 1/2 8 Uhr.

gez. S c h u m a n n gez. W o l f u r t

167

Industrie- und Handelskammer zu Berlin

Berlin NW 7, Dorotheenstraße 8
FERNRUF: A 6 MERKUR 4111

An die

Akademie der Künste, Abteilung für Musik,

B e r l i n W.8,

Pariser Platz 4.

Ihre Zeichen | Ihre Nachricht vom | Unsere Zeichen (Bitte in der Antwort anzugeben) X/Kp./7 | Tag 12.Sept.1934

Betrifft: Arbeitsbeschaffung für die Musikinstrumenten-Industrie.

In der Anlage überreichen wir zur gefälligen Kenntnis

/ Abschriften der von Ministerien, Unterrichtsverwaltungen, Ober- und Regierungspräsidenten etc. bisher auf unsere Rundschreiben vom 18.7. und 6.8.1934 eingegangenen Antworten, soweit sie hinsichtlich der Arbeitsbeschaffung für die Musikinstrumenten-Industrie, insbesondere für die Klavier- und Harmonium-Industrie, von Belang sind.

Heil Hitler!

Die Industrie- und Handelskammer zu Berlin

I. V.

(gez. Dr. Koepp)

168 9

A b s c h r i f t !

Der Regierungs-Präsident
Aktenzeichen: U / Pi.

Düsseldorf, den 31. Juli 1934.

An die
Industrie- und Handelskammer
B e r l i n NW. 7
Dorotheenstr. 8.

Zum Schreiben vom 18. Juli 1934 XI/Kp./XI/2
betr. Beschaffung von Klavieren für sämtliche
Schulen.

Hier ist bisher ein Erlass der preussischen Unterrichtsverwaltung (Preussischer Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung), an die Sie sich gewandt haben, nicht eingegangen. Eine zentrale Regelung für Preussen ist aber unbedingtes Erfordernis für die Durchführung der von Ihnen angeregten Aktion.

Eine Ausstattung aller Volksschulen mit Klavieren halte ich übrigens nicht für erreichbar und auch nicht für notwendig. Wo aus besonderen Gründen im Einzelfall die Beschaffung eines Klaviers in einer der mir unterstellten Schulen angezeigt war, habe ich auch bisher schon vielfach Geldmittel dafür zur Verfügung stellen können.

Im Auftrage:
gez. Sträter.

S i e g e l !

Beglaubigt:
gez.Unterschrift.

A b s c h r i f t !

Der Regierungs - Präsident.
Sch. 1383

Sigmaringen, den 31. Juli 1934

Auf Ihre Zuschrift vom 18. ds. Mts. - XI/Kp/XI/[illegible] - bedauere ich, Ihnen mitteilen zu müssen, dass eine Teilnahme an den Bestrebungen zur Behebung der Notlage der Tasteninstrumenten-Industrie sich in meinem Regierungsbezirk, der bei überwiegend ländlichen Verhältnissen nur 2 Städte mit je rund 5000 Einwohner aufweist, aus Mangel an Mitteln nicht verwirklichen lässt.

gez. Dr. Simons.

Beglaubigt:

S i e g e l ! gez. Unterschrift
Kanzleiangestellter

An
die Industrie- und Handelskammer
in
B e r l i n N W. 7
Dorotheenstr. 8.

Sekretär.

A b s c h r i f t !

Der Regierungspräsident
Abteilung für Kirchen und
Schulen

Hannover IW, den 11. August 1934.
Archivstr. 2

In Beantwortung Ihrer Eingabe wegen Arbeitsbeschaffung für die Musikinstrumenten-Industrie vom 18. Juli 1934 (XI/Kp/XI/2) teile ich mit, dass die Angelegenheit in der Dienstbesprechung der Kreisschulräte am 2. August 1934 ausführlich behandelt ist, insbesondere sind die Vorschläge des Hessischen Staatsministeriums besprochen und brauchbar gefunden. Den Kreisschulräten ist aufgegeben, im Sinne der Eingabe tätig zu sein.

Im Auftrage
gez. Unterschrift.

An die
Industrie- und Handelskammer
Berlin NW. 7.
Dorotheenstr. 8

Sekretär.

A b s c h r i f t !

Der Vorsitzende des
Kreisausschusses
Arbeitsbeschaffungsamt
A.B.Nr. 2860.

Schleiden, den 3o. August 1934

Betr. Arbeitsbeschaffung für die Musikinstrumenten-Industrie.

Unter Bezugnahme auf Ihr Schreiben vom 18. Juli 1934, Zeichen: XI/Kp/XI/2 bitte ich mir die Anlagen übersenden zu wollen. Ich werde versuchen, nach Möglichkeit die gegebenen Anregungen zu verwerten.

In Vertretung
gez.Unterschrift
Kreissyndikus.

An die
Industrie- und
Handelskammer
in
B e r l i n NW 7.
Dorotheenstr. 8

A b s c h r i f t !

Der Regierungspräsident.
II M 3296

Minden, den 22. August 1934.

Auf Ihr Schreiben vom 18. Juli d.Js. XI/Kp/XI/2 teile ich ergebenst mit, dass ich die Landräte, Kreisschulräte und Oberbürgermeister des hiesigen Regierungsbezirks unter Mitteilung Ihres Schreibens vom 18. Juli d.Js. ersucht habe, die Beschaffung von Klavieren für die Schulen nach Möglichkeit zu fördern.

In Vertretung
gez. Dr. de Terra

Beglaubigt:
gez. Unterschrift.
Regierungs-Kanzlei-sekretär.

S i e g e l !

An
die Industrie- und Handelskammer
in
_B_e_r_l_i_n_ N W 7
Dorotheenstr. 8

sekretär.

A b s c h r i f t !

Deutscher Gemeindetag
Nr. V 638/34

Berlin NW 40, den 11. August 1934.
Alsenstrasse 7

An
die Industrie- und Handelskammer
in Berlin NW. 7.
Dorotheenstr. 8.

Betrifft: Beschaffung von Musikinstrumenten durch die Schulen
Zu Kp/7. vom 25. Juli 1934.

In Verfolg der dortigen Zuschriften betreffend die Notlage der deutschen Musikinstrumentenindustrie habe ich an die Gemeinden und Gemeindeverbände durch den Nachrichtendienst des Deutschen Gemeindetages die in der Anlage beigefügte Mitteilung gelangen lassen. Die Mitteilung wird auch im "Gemeindetag" und in der "Landgemeinde", den beiden Zeitschriftenorganen des Deutschen Gemeindetages, zur Veröffentlichung gelangen.

Der Geschäftsführende Präsident:
gez. Unterschrift.

Sekretär.

A b s c h r i f t !

Der Minister
der Kirchen und Schulen

Oldenburg i.O., den 27.Juli 1934.

Nr.IV 4761.

Betrifft: Arbeitsbeschaffung für die Musikinstrumenten-Industrie.

Auf das Schreiben vom 18./25.d.Mts.
XI/Kp/XI/2

Den mit Schreiben des Herrn Reichsministers des Innern vom 12.4. d.Js. mitgeteilten Finanzierungsplan zur Beschaffung von Klavieren und Harmonien habe ich im Auszuge den in Betracht kommenden Stellen mitgeteilt und sie ersucht, die Möglichkeit zur Behebung der Notlage des Musikinstrumentengewerbes zu prüfen. Da die Aufwendung staatlicher und kommunaler Mittel, abgesehen von den unbedingt notwendigen Anschaffungen oder Erneuerungen der Musikinstrumente, zur Zeit nicht möglich ist, habe ich besonders auf den Plan der indirekten Finanzierungsmöglichkeiten hingewiesen.

Ausserdem sind schon vorher die Lehrer angewiesen worden, sich für die Hebung der Musikpflege in Schule und Haus einzusetzen.

Weiter kann ich im Augenblick in der Sache nichts tun.

Für eine Umlage auf die Schüler zur Aufbringung der Anschaffungskosten fehlt die rechtliche Grundlage.

I.A. gez. Heering
S i e g e l !
Beglaubigt.
gez. Unterschrift.
Verwaltungssekretär.

An die
Industrie- und Handelskammer
B e r l i n NW 7.
Dorotheenstr. 8.

Sekretär.

A b s c h r i f t !

Der Regierungspräsident
Gesch.-Z.: II U 2 2390 Arnsberg, den 4. August 1934

Betr.: Arbeitsbeschaffung für die Musikinstrumenten-Industrie.
Zuschrift vom 18. Juli 1934 - XI/Kp XI/2 -.

Ich habe das mir Mögliche veranlasst und werde von dem Ergebnis anfangs Oktober 1934 Mitteilung machen.

In Vertretung
gez. Dellenbusch.

S i e g e l !

Beglaubigt:
gez. Unterschrift.
Reg. Kanzl. Angestellter.

An die
Industrie- und Handelskammer
in Berlin NW 7.

Sekretär.

A b s c h r i f t !

Mecklenburgisches Ministerium
für Unterricht. Schwerin (Mecklb.)

An die
Industrie- und Handelskammer
in Berlin NW 7,
Dorotheenstrasse 8.

-XI/Kp/XI/2 - 18. Juli 1934. 5 U. 4661 a / 4829 2o. August 1934

Betrifft: Arbeitsbeschaffung für die Musikinstrumten-Industrie.

Das unterzeichnete Ministerium hat die Schulräte seines Geschäftsbereichs auf die Wege zur Klavierbeschaffung aufmerksam gemacht, die in dem Plan der Industrie- und Handelskammer vom 26. Februar dieses Jahres unter II a und b aufgezeigt wurden. Ebenso hat es darauf hingewiesen, dass es für die Arbeitsbeschaffung von grösster Wichtigkeit ist, wenn so viel, wie irgend möglich fabrikneue Tasteninstrumente erworben werden.

Die Pflege von Instrumentalmusik wird den mecklenburgischen Schulen empfohlen; Vorschriften in dieser Richtung zu geben, ist jedoch zur Zeit nicht möglich.

Zur Beantwortung der Anfrage über Klavierbestellungen stehen dem unterzeichneten Ministerium irgendwelche Unterlagen nicht zur Verfügung. Sie zu beschaffen, würde umfängliche Arbeiten erfordern, die nach der Geschäftslage nicht veranlasst werden können.

Im Auftrage
gez.Dr.Bergholter.
S i e g e l !

Beglaubigt:
gez.Unterschrift.
Ministerialkanzleiobersekretär.

A b s c h r i f t !

Der Oberpräsident
Abt.höh.Schul.
O.P. V A Scha.

Breslau, den 13. August 1934.

Von dem dortigen Schreiben vom 6. 8. 34 - X/Kp.7 - betreffend Arbeitsbeschaffung durch Bestellung fabrikneuer Tasteninstrumente habe ich allen unterstellten Anstalten Kenntnis gegeben.

Im Auftrage
gez. Lehmann.

S i e g e l !

Beglaubigt:
gez. Unterschrift.
Reg.Inspektor.

An die
Industrie- und Handelskammer
Berlin NW. 7
Dorotheenstr. 8

A b s c h r i f t !

Der Regierungspräsident für den
Regierungsbezirk Potsdam

16. August 1934

An die

Industrie- und Handelskammer

in B e r l i n NW. 7.

Dorotheenstr. 8.

X/Kp.7 - 6. August 1934.

Betrifft: Arbeitsbeschaffung durch Bestellung fabrikneuer Tasteninstrumente.

Ich werde Ihr Schreiben im nächsten amtlichen Schulblatt veröffentlichen.

In Vertretung

gez. Dr.Schweckendieck.

Beglaubigt:

gez. Unterschrift.

S i e g e l !

A b s c h r i f t!

Der Senat, Abteilung V,
Kultusverwaltung

Lübeck, 6. August 1934.

Betr. Beschaffung von Klavieren.

Auf das Schreiben vom 18. vor. Mts.- XI/Kp/XI/2 -teilen wir Ihnen mit, dass wir seit Jahren bestrebt sind, zur Behebung der Notlage des Musikinstrumentengewerbes beizutragen. Soweit sich die Mittel irgend beschaffen liessen, haben wir in jedem Jahre einige Klaviere und Harmonien für die lübeckischen Bildungsanstalten (Schulen, Staatskonservatorium und Stadttheater) angekauft. Wir legen selbstverständlich grössten Wert darauf, dass jede Schule wenigstens ein Klavier besitzt. Unsere Massnahmen lassen dies auch zur genüge erkennen. So wurden im letzten Jahre trotz der schwierigen Finanzlage 2 neue Flügel beschafft. Zurzeit besitzen wir bei 38 Anstalten: 33 Klaviere, 16 Flügel, 12 Harmonien und 4 Orgeln. Nur 12 Schulen sind noch nicht mit Instrumenten ausgestattet. Aber auch diese Anstalten sollen sobald wie möglich Instrumente erhalten. Um die Mittel dafür zu beschaffen, sollen in den Schulen Veranstaltungen stattfinden und die Überschüsse daraus für den gedachten Zweck verwendet werden. Ausserdem werden wir einen bestimmten Betrag in den nächstjährigen Haushaltsplan einstellen.

Wir hoffen damit, der Sache weiter dienen zu können.

Der Senat, Abteilung V,
Kultusverwaltung
I.V.
gez. Unterschrift.
Regierungsdirektor.

An die
Industrie- und Handelskammer
zu Berlin
Berlin NW 7.

A b s c h r i f t !

Der Regierungspräsident
2 U.E.Allg.97.

Frankfurt (Oder), den 13.August 1934.

Auf Ihr Schreiben vom 6.8.1934 - X/Kp.7.-

Ich bin gern bereit, die von Ihnen gegebene Anregung betr. Anschaffung fabrikneuer Tasteninstrumente zum Gegenstand einer Besprechung bei der nächsten amtlichen Konferenz der Kreisschulräte des Bezirks zu machen.

I.V.
gez. Dr. Sprenger.

Beglaubigt:
S i e g e l ! gez. Unterschrift.
Regierungskanzleiassistent.

An die
Industrie- und Handelskammer
Berlin N.W. 7.
Dorotheenstr. 8.

A b s c h r i f t !

Der Regierungspräsident Erfurt, den 24. August 1934.

J.-Nr. U J 55.

Auf Ihr gefl. Schreiben vom 6.8.1934.

Ich habe den Schulen des Regierungsbezirks im Sinne Ihrer Anregung empfohlen, bei Beschaffung von Musikinstrumenten nach Möglichkeit neue Instrumente zu bestellen.

Den in Ihrem Schreiben vom 18.7.34 vorgetragenen Wunsch, zur Behebung der Notlage des Musikinstrumentengewerbes die Beschaffung von Klavieren und Harmonien für die Schulen in grossem Masstab, etwa durch Heranziehung der Schüler zu den Beschaffungskosten, durchzuführen, bitte ich dem Herrn Preuss. Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zu unterbreiten, da eine Regelung durch die Zentralstelle erforderlich erscheint.

In Vertretung
gez. Agricola

S i e g e l !

Beglaubigt:
gez. Unterschrift.

An die
Industrie- und Handelskammer
zu Berlin
in: B e r l i n NW. 7
Dorotheenstr. 8.

A b s c h r i f t !

Anschaffung von Musikinstrumenten.

Die deutsche Musikinstrumentenindustrie leidet Not. Um ihr zu helfen und arbeitslose Volksgenossen wieder in Arbeit und Brot zu bringen, weisen wir die anhaltischen Schulen an, zur Unterstützung der von der Reichsregierung getroffenen Arbeitsbeschaffungsmassnahmen, wenn irgendmöglich, fabrikneue Klaviere, Flügel und Harmonien zu bestellen und gebrauchte oder überalterte Musikinstrumente nur dann zu erwerben, wenn keinerlei Möglichkeit besteht, auch nicht durch Zuschüsse und dergleichen die Mittel für neue Instrumente aufzubringen.

Dessau, den 15. August 1934.
Anhaltische Staatsministerium,
Abteilung Volksbildung.
In Vertretung:
gez. Dr. Rammelt

- IV 10392. -
Für das Amtsblatt

Nachrichtlich
an die Industrie- und Handelskammer
B e r l i n NW. 7,
Dorotheenstr. 8.

A b s c h r i f t !

DER BEZIRKSBÜRGERMEISTER
des Verwaltungsbezirks Reinickendorf
der Stadt Berlin
Bezirksamt Reinickendorf -

Berlin-Tegel, den 27. Juli 1934

Geschäftszeichen: Schul.Ia.

An die
Industrie- und Handelskammer zu
Berlin
Berlin.

Zum Schreiben vom 18. ds.Mts. - XI/Kp/XI/2 -betr. Arbeitsbeschaffung für die Musikinstrumenten-Industrie teile ich ergebenst mit, dass die Schulen des Bezirks ausnahmslos mit Musikinstrumenten versehen sind. Die kleineren Schulen, die keinen eigenen Festsaal haben, besitzen in der Regel ein Harmonium, den grösseren steht entweder ein Piano oder ein Flügel zur Verfügung. Soweit zwei Schulen im gleichen Gebäude untergebracht sind, wurde die Beschaffung eines Flügels bezw. Pianos und eines Harmoniums durchgeführt.

Das in Bln.-Hermsdorf gelegene Realgymnasium ist s.Zt. mit einer Orgel ausgestattet worden.

Es erübrigt sich z.Zt. daher, der Beschaffung von Musikinstrumenten für die Schulen des Bezirks näherzutreten. Sollten aber künftig Schulneubauten zur Ausführung gelangen, werde ich es mir angelegen sein lassen, für die Beschaffung von Tasteninstrumenten Sorge zu tragen und zur Behebung der Notlage des Musikinstrumentengewerbes bestmöglichst beizutragen.

gez. Unterschrift.

A b s c h r i f t !

Der Regierungspräsident
Ud. 2926

Aurich, den September 1934

Auf das dortige gefl. Schreiben vom 18. Juli 1934 über Arbeitsbeschaffung für die Musikinstrumentenindustrie erwidere ich ergebenst, dass es nicht nur vom Standpunkt des Arbeitsbeschaffungsprogramms, sondern auch in hohem Masse vom schulischen und erzieherischen Blickpunkt aus freudig zu begrüssen wäre, wenn die dortigen Vorschläge zur Durchführung kommen könnten. Doch würde sich ein derartiger Hinweis im amtlichen Schulblatt zur Förderung und Pflege guter deutscher Instrumentalmusik in den Schulen nach der von Ihnen gewünschten Seite gar nicht auswirken und daher auch nur den Wert einer wohlwollenden Geste und einer rein formellen Erledigung Ihres Wunsches darstellen. Ostfriesland ist ein armes Land, dessen Bewohner sich einer sprichwörtlichen Einfachheit und Entsagung in ihrer ganzen Lebensweise befleissigen. Nur die allerdringendsten Lebensbedürfnisse veranlassen den Ostfriesen zu Geldausgaben. Erst ein ganz geringer Prozentsatz der Schulen des Bezirks ist z.B. mit Radioempfangsgeräten ausgestattet, wobei die Gemeinden dazu nur die Aufstellung der Antenne beisteuerten. Die Schulklassen können für Zwecke der Beschaffung der Lehr- und Lernmittel vielfach nicht einmal den geringen Betrag von 5.-RM zu Kreide und Tinte einsetzen. An eine Beschaffung von Klavieren kann daher in den Schulen unserer 279 Schulverbände, von denen 271 ländliche Schulverbände sind, überhaupt nicht gedacht werden. Ergänzungszuschüsse zur Beschaffung der Instrumente können schon deshalb nicht gegeben werden, weil fast alle Gemeinden in starker Restschuld zur Landesschulklasse stehen und daher verordnungsgemäss von jeder Bezuschussung auszuschliessen sind. Aber auch die Städte sind dermassen verschuldet, dass ihnen eine Beschaffung von Klavieren zu Schulzwecken in absehbarer Zeit gar nicht zugemutet werden kann. Günstiger stehen die höheren Schulen da, weil sie wesentliche Einnahmen aus Schulgeldern ziehen. Diese unterstehen aber dem Herrn

./.

An die
Industrie-u.Handelskammer,
Berlin NW 7.

Oberpräsidenten, Abteilung für Schulen.

Die vorstehenden harten und nackten Tatsachen durch eine wohlklingende aber zwecklose Verfügung an die Schulen verschleiern zu wollen, scheint mir weder geraten, noch für Ihre an sich so fördernswerten Bestrebungen begrüssenswert zu sein. Sollte sich für die Möglichkeit eines Instrumentenkaufs in der einen oder anderen Schule auch nur einige Hoffnung bieten, werde ich mit grösster Freude Ihre anerkennenswerten Bestrebungen zu fördern suchen.

gez. Unterschrift.

A b s c h r i f t !

Regierungspräsident Köslin, den 8. August 1934.

Gesch.Nr. II m 21. 32.

An die Industrie- und Handelskammer

Berlin NW 7,
Dorotheenstr. 8.

Aus dem Schreiben vom 18. Juli 1934, XI/Kg/XI/2, entnehme ich, dass Sie mit der Unterrichtsverwaltung der Länder in unmittelbare Verbindung getreten sind.

Da anzunehmen ist, dass von dem Herrn Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung betreffend den Weisungen hinsichtlich des von der "Piano-Front" aufgestellten Finanzierungsplanes zur Beschaffung von 20 000 Klavieren und Harmonien für die Schulen ergehen werden, vermag ich heute zu Ihrem Antrage noch nicht Stellung zu nehmen.

Im übrigen habe ich im Amtlichen Schulblatt die Lehrerschaft meines Bezirks angewiesen, die heimische Pianoforteindustrie zu unterstützen. Ich werde mich auch weiter zu Ihren Bestrebungen einsetzen.

Ein Stück des Amtlichen Schulblattes füge ich bei.

Im Auftrage.
gez.Dr.Heins

S i e g e l !

Beglaubigt:
gez. Unterschrift
Regierungs-Sekretär

Auszug aus dem Amtlichen Schulblatt

für

den Regierungsbezirk Köslin, Köslin den 13. August 1934

Nr. 15

- - - - - - - - - - -

Instandsetzung vorhandener Musikinstrumente

Reg.-Präs. vom 4.8.1934 - II a 21 -

Den Schulverbänden wird empfohlen, bei der Vergebung von Aufträgen im Interesse der Arbeitsbeschaffung auch auf die Instandsetzung vorhandener Musikinstrumente (Flügel, Klavier, Harmonium) bezw. auf Anschaffung von Musikinstrumenten, wenn solche benötigt werden und Mittel dafür aufgebracht werden können, Bedacht zu nehmen. Es erscheint mir angebracht, in solchen Fällen die einheimische Pianoindustrie in erster Linie zu berücksichtigen.

- - - - - - - -

A b s c h r i f t !

Industrie- und Handelskammer
für den Regierungsbezirk Köslin zu S t o l p i.Pom.

Vi.

An die
Industrie- und Handelskammer

B e r l i n NW.7
Dorotheenstr. 8

X/Kp/7- 4.d.Mts. 11. August 1934

Mit bestem Dank für die gefällige Übersendung steuern wir zu dem dortigen Material folgende Ausführungen bei:

"Die Umfrage vom 7. Mai d.Js. befasst sich besonders mit der Frage der Finanzierung der Ankäufe von Musikinstrumenten. Die höheren Schulen mit grösserer Schülerzahl dürften mit geringen Ausnahmen schon im Besitz eines Flügels, Pianos oder Harmoniums sein, so dass für die Neubeschaffung nur die Schulen kleinerer Gemeinden in Betracht kommen. Um die wirkungsvolle Anzahl der Neubeschaffungen zu erreichen, muss ohnehin besonders auf deren Beteiligung gerechnet werden: also auf Schulen mit höchstens 100 Schülern. Damit scheidet aber der zunächst sehr einleuchtende Vorschlag 2 aus, denn eine höhere Inanspruchnahme der Schüler als mit RM 0.10 je Monat dürfte Schwierigkeiten begegnen.

Ob weniger leistungsfähigen Gemeinden die ganze Belastung zugemutet werden kann (Vorschlag 1) ist ebenfalls fraglich. Mittelbar würden sie auch durch Vorschlag 3 über Gebühr beansprucht. Der Preis von RM 800.- bedeutet für ein dauerhaftes Klavier die Mindestgrenze.

Für den Regierungsbezirk Köslin, der keine Klavierfabriken aufweist, besteht nur dann ein Interesse, wenn die Handlungen des Bezirks

-/-

bei der Lieferung angemessen beteiligt werden, die den Existenzkampf gemeinsam mit den Fabrikanten seit dem Kriege bis zum Weissbluten durchgehalten haben.

Es ist zwar durch die Schulaktion auch auf eine allmähliche Steigerung des Absatzes an Private zu rechnen, aber inzwischen dürften die letzten Vertreter des Geschäftszweigs zur Liquidation gezwungen oder ausgestorben sein."

Der Präsident:
gez. Pieper.

Der Syndikus:
I. V.
gez. Dr. Holz

Beglaubigt:
gez. Unterschrift
Obersekretär.

A b s c h r i f t !

Der Kultminister
Nr.12273

Stuttgart-N, den 2o. August 1934
Azenbergstrasse 14

An
die Industrie- und Handelskammer
B e r l i n .

Auf das Schreiben vom 18. Juli 1934.
Betreff: Arbeitsbeschaffung für die
Musikinstrumenten-Industrie.
1.Beil.

Über die Anschaffung von Musikinstrumenten für die Schulen habe ich die beiliegende Bekanntmachung erlassen, die demnächst in meinem Amtsblatt veröffentlicht werden wird.

M e r g e n t h a l e r .

Beglaubigt:
S i e g e l ! gez. Unterschrift.
Oberrechnungsrat.

A b s c h r i f t ! von Abschrift!

In das Amtsblatt:

Erlass des Kultministers über die Anschaffung
von Klavieren für die Schulen
vom 2o.August 1934 Nr.12273.

Von den deutschen Industriezweigen zeigt die Klavierindustrie den bei weitem stärksten Rückgang. Der Absatz von deutschen Klavieren ist im Inland wie im Ausland ausserordentlich zurückgegangen, die Zahl der in der Klavierindustrie beschäftigten Arbeiter stark gesunken. Es sollte deshalb keine Möglichkeit zur Arbeit- und Absatzbeschaffung für diese, ehemals ausfuhrwichtige und weltberühmte Industrie versäumt werden. Um dieser Not zu steuern, hat sich die Industrie- und Handelskammer in Berlin mit Zustimmung des Reichsministers des Innern und des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda an die Unterrichtsverwaltungen der Länder gewandt mit der Bitte, die Klavierindustrie bei der Durchführung eines von ihr aufgestellten Arbeitsbeschaffungsprogramms zu unterstützen. Zu diesem Zweck sollen nach dem Vorschlag der Industrie- und Handelskammer Berlin die Schulen in grösserem Umfang als bisher Klaviere für ihre Zwecke anschaffen.

Ich ersuche die Schulleiter aller Schulen, im Benehmen mit den Vertretern der Schulträger zu prüfen, ob nicht für ihre Schule für den Musikunterricht und für Schulfeiern ein Klavier, bei kleineren Schulen ein Harmonium, angeschafft werden könnte. Soweit die Gemeinden nicht in der Lage sind, die Mittel hierfür ganz oder teilweise zur Verfügung zu stellen, sollte versucht werden, die Mittel durch freiwillige Beiträge und durch Schulveranstaltungen aufzubringen. Der Herr Reichsminister des Innern hat den Deutschen Gemeindetag in einem Schreiben vom 12.April 1934 ersucht, zur Behebung der Notlage des Musikinstrumentengewerbes bei den sachlichen Ausgaben für die Schulen Mittel zur Anschaffung von Musikinstrumenten nach Möglichkeit vorzusehen.

M e r g e n t h a l e r .

Quelle: "Nachrichtendienst des Deutschen Gemeindetages"
Nr. 24 vom 11.8.1934

1153. Beschaffung von Musikinstrumenten durch die Schulen

Der Reichsminister des Innern hat den Unterrichtsverwaltungen der Länder und dem Deutschen Gemeindetag einen umfassenden Finanzierungsplan der Industrie- und Handelskammer Berlin zur Beschaffung von Klavieren und Harmonien für die Schulen zur Kenntnisnahme übersandt und dabei angeregt, dass zur Behebung der Notlage des Musikinstrumentengewerbes in den Schulhaushalten der Gemeinden nach Möglichkeit Mittel zur Anschaffung von Musikinstrumenten vorgesehen werden möchten. Die deutsche Musikinstrumentenindustrie ("Piano-Front")vertreten durch die Industrie- und Handelskammer zu Berlin und die zuständigen Fachverbände, ist auch ihrerseits wiederholt an den Deutschen Gemeindetag herangetreten mit der dringenden Bitte um Förderung ihrer Bestrebungen, die zB auch vom Präsidenten der Reichsmusikkammer, Generalmusikdirektor Dr. Richard Strauss, wärmstens unterstützt werden.

Nach Mitteilung von unterrichteter Seite befindet sich die deutsche Klavierindustrie und mit ihr ihre hochleistungsfähige Facharbeiterschaft in einer beispiellosen Notlage. Diese Industrie stellte 1913 rund 127 000 Klaviere her, von denen 51 000 im Inland und 76 000 im Ausland abgesetzt wurden. Der damalige Weltexport aller Industriestaaten betrug rund 100 000 Stück, daran war Deutschland mit 76 v.H. beteiligt. Während noch im Jahre 1927 98 000 Klaviere hergestellt wurden, von denen 40 000 auf die Ausfuhr entfielen, setzte von da ab ein starker Abstieg ein. Setzt man die Erzeugungsziffer für 1927 gleich 100, so ist die Ziffer des Jahres 1930 noch 39, die des Jahres 1933 aber nur noch 7. Das bedeutet einen Produktionsrückgang von 93 v.H! Während der deutsche Klavierverkauf im Jahre 1933 nur rund 6300 Stück betrug, stellte sich zB der Verkauf in England auf rund 40 000 Stück. Während bei der Herstellung von Klavieren und in den Zubringerindustrien im Jahre 1925 noch etwa 45 000, einschliesslich des Klavierhandels etwa 55 000 Personen Arbeit und Brot fanden, sind es heute schätzungsweise nur noch höchstens 5000 bis 6000.

Die wichtige kulturpolitische Seite dieser bedauerlichen Entwicklung, die Deutschland, das klassische Land der Musik, betroffen hat, ist nicht zu verkennen. Den deutschen Schulen ist die seelisch-charakterliche Erziehung der Jugend anvertraut. Die Pflege der Musik und des Volksgesanges ist hierfür von grosser Bedeutung. Die dieser Aufgabe dienende Ausrüstung der Schulen ist zweifellos in beträchtlichem Umfange ergänzungs- und erneuerungsbedürftig. Der DGT empfiehlt daher im Sinne der gegebenen Anregungen den Verwaltungen der Gemeinden und Gemeindeverbände, die Schulunterhaltungsträger sind, die Möglichkeit und Notwendigkeit der Beschaffung von neuen Tasteninstrumenten in ihrem Zuständigkeitsbereich zu prüfen und, soweit es mit der gebotenen Rücksicht auf die Haushaltslage vereinbar ist, einer baldigen Auftragserteilung näherzutreten. Auch werden u.U. Wege einer Selbsthilfe der Schul- und Elternkreise (zE Veranstaltung von Schulaufführungen) gangbar sein. Die Gemeinden und Gemeindeverbände werden durch eine solche Förderung der nationalsozialistischen Volksmusikkultur zugleich dazu beitragen können, dass die früher weltberühmte deutsche Musikinstrumentenindustrie nicht zum Erliegen kommt, und dass ihrer hochwertigen Facharbeiterschaft Beschäftigung zugeführt wird.

Nachrichtendienst DGT, 11.8.1934.

A b s c h r i f t ! von Abschrift.

Anhaltisches Staatsministerium,
Abteilung Volksbildung

Dessau, den 25. April 1934.

Tgb.-Nr. 5123.

An den
Herrn Reichsminister des Innern
B e r l i n NW.40.

Um die Not der Klavierindustrie zu beheben, werden unsererseits alle geeigneten Massregeln ergriffen werden. Bis jetzt ist folgendes geschehen:

a) Die Schulvorstände sind zur Beschaffung von Tasteninstrumenten wiederholt angeregt worden.

b) Bedürftige Schulgemeinden erhalten Zuschüsse zu den nicht unerheblichen Kosten.

Anhaltisches Staatsministerium,
Abteilung Volksbildung
gez. Freyberg.

A b s c h r i f t !

Anhaltisches Staatsministerium,
Abteilung Volksbildung

Dessau, den 2. August 1934.

Tgb.-Nr. 9833.

An die

Industrie- und Handelskammer
zu Berlin

B e r l i n NW. 7,

Dorotheenstr. 8

Betr. zur gefl. Zuschrift
v.18.7.1934-XI/Kp/XI/2-

Wir übersenden Abschrift des von uns seiner Zeit an den Herrn Reichsminister des Innern gerichteten Schreibens mit dem Hinzufügen, dass ein besonderer Finanzierungsplan aus Mangel an Mitteln leider nicht aufgestellt werden konnte. Wir werden aber weiterhin nichts unversucht lassen, die Beschaffung von Instrumenten zu ermöglichen.

Anhaltisches Staatsministerium,
Abteilung Volksbildung.

Im Auftrage:
gez. Lüdicke

S i e g e l !

Beglaubigt:
gez. Unterschrift.

A b s c h r i f t !

Der Ober-Präsident
der Provinz Pommern

Stettin, den 14. August 1934

Abteilung für höh. Schulwesen

O.P. II.2.22 Tgb.Nr.4949.

Betrifft: Schreiben vom 18.Juli 1934
- XI.Kp./XI.2 - 8.Aug.34-X.Kp.7-

betr. Arbeitsbeschaffung für die Musik-Instrumenten-Industrie.

Der Herr Preussische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat bisher wegen der Beschaffung von Klavieren und Harmonien für die höheren Schulen keinerlei Weisung ergehen lassen. Infolgedessen ist mir auch der Erlass des Herrn Reichsministers des Innern vom 12. April 1934 - III.3105/28.3. - an die Unterrichtsverwaltungen der Länder, wie auch der dortige Finanzierungsplan noch nicht bekannt geworden, so dass ich zu dem letzteren nicht Stellung zu nehmen vermag.

Ich bemerke, dass die mir unterstehenden staatlichen höheren Schulen sämtlich über Musik-Instrumente verfügen. Das staatliche Realgymnasium in Schlawe hat erst im Januar d.Js. einen neuen Flügel zum Preise von 3 700 RM. gekauft. Ob bei den übrigen Anstalten abgängige Musik-Instrumente vorhanden sind, ist mir nicht bekannt. Mittel, um, falls erforderlich, neue Instrumente anzuschaffen, stehen den Anstalten z.Zt. nicht zur Verfügung.

Den von dem Hessischen Staatsministerium gemachten Finanzierungsvorschlägen, entweder den Anschaffungspreis auf die Schul-

An die
Industrie- und Handelskammer
in B e r l i n NW.7.

./.

kinder abzuwälzen oder durch Sammlungen oder Veranstaltungen von Elternabenden die Kosten für die Anschaffung von Klavieren etc. aufzubringen, vermag ich mich nicht anzuschliessen. Er ist für die schwierigen Wirtschaftsverhältnisse in Pommern nicht durchführbar. Diese machen es mir zur Zeit unmöglich, weitere Vorschläge zu machen.

In Vertretung
gez.Mackensen von Astfeld.

Beglaubigt:

S i e g e l ! gez.Unterschrift.

Reg.-Kanzl.-Assistent.

A b s c h r i f t !

Lippische Landesregierung
Abt. III.

Detmold, den 9. August 1934

Akt.Z.: I/67.

Zum Schreiben vom 18. Juli 1934,
betr. Arbeitsbeschaffung für die
Musikinstrumenten - Industrie.

- - - - - -

Der Erlass des Reichsministers des Innern vom 12. April 1934 - III 3105/28.3. - an die Unterrichtsverwaltungen der Länder ist hier zur Kenntnis genommen. Entsprechend dem Vorschlage der Industrie- und Handelskammer haben wir den hiesigen Schulen die Möglichkeiten gezeigt, wie ohne besondere Staatsmittel die Anschaffung von Instrumenten durchgeführt werden kann. Ein Abdruck dieser Rundverfügung ist anliegend beigefügt. Dem Lande ist es infolge seiner schwierigen wirtschaftlichen Lage nicht möglich, den Schulen besondere Mittel bei Beschaffung von Klavieren bezw. Harmonien zur Verfügung zu stellen. Wir haben infolgedessen besonders auf die vorstehende Möglichkeit hingewiesen. Nach den vorliegenden Berichten haben drei Schulgemeinden die Absicht, sich ein Klavier oder Harmonium anzuschaffen. Ob noch andere Schulgemeinden die Anschaffung von Instrumenten beschliessen werden, steht zur Zeit noch nicht fest, da weitere Berichte hierüber noch nicht vorliegen.

Im Auftrage:
gez. Unterschrift.
Landesschulrat.

An die
Industrie- und Handelskammer
in
B e r l i n NW. 7,
Dorotheenstr. 8.

200
1938

A b s c h r i f t !

Lippische Landesregierung
Abt. III. Detmold, den 28. April 1934

Akt.-Z. I/67.

Betr. Beschaffung von Klavieren und Harmonien.

Das Musikinstrumentengewerbe befindet sich in einer grossen Notlage. Zur Behebung dieser Notlage hat die Industrie- und Handelskammer in Berlin einen Finanzierungsplan zur Beschaffung von 20.000 Klavieren und Harmonien für die Schulen aufgestellt. Dadurch wird die Möglichkeit geschaffen, schätzungsweise 8000 arbeitslose Fach- und Hilfsarbeiter dem Produktionsprozess wieder zuführen zu können. Für den Fall, dass die Anschaffung eines Instruments seitens der Schule beabsichtigt ist, wird nachstehend ein Weg gezeigt, wie ohne staatliche Mittel die Bezahlung eines Klaviers oder Harmoniums durchgeführt werden kann.

Die Abzahlung ist auf folgende Art und Weise möglich:

a) In zahllosen Fällen werden die Schulkinder durch ihre Lehrer angehalten, Mittel aufzubringen, z.B. für den V.D.A. Wenn jedes Kind monatlich nur 10 Pfg. mitbringt, entspricht dies einer monatlichen Einnahme (in einer Schule von 500 Kindern) von RM 50.--. In einem Jahre würden somit RM 600.- aufgebracht worden sein, in zwei Jahren RM 1.200.--. Somit wäre das Klavier in 1 bezw. längstens 2 Jahren bezahlt.

b) Die Finanzierung könnte auch durch Sammlungen, durch Veranstaltungen von Elternabenden, Schulaufführungen u.dergl. bewerkstelligt werden. Die Einnahmen aus diesen Veranstaltungen würden für die Klavieranschaffung zurückgelegt werden, wie es heute schon in zahlreichen Fällen geschieht. Bei den Schülerkonzerten, die in der Schule veranstaltet werden, würde zweckmässig ein Dilettanten-Theaterstück eingelegt werden, da eine solche Theateraufführung erfahrungsgemäss eine besondere Anziehungskraft ausübt, so dass der Ertrag umso grösser sein wird. Ein etwa vorhandenes altes Instrument würde repariert werden und in der Turnhalle für rhythmische Übungen Verwendung finden können.

Falls die Absicht bestehen sollte, ein Klavier oder Harmonium für die

./.

Schule anzuschaffen, ist uns dieses bis zum 20. Mai ds.Js. mitzuteilen.

Im Auftrage:

gez. Unterschrift

Landesschulrat.

An

die Schulvorstände, die höheren Lehranstalten, die Privat- und Rektoratsschulen
d e s L a n d e s und
die Berufsschulen in Detmold, Bad Salzuflen, Lage, Lemgo und Blomberg.

A b s c h r i f t !

Der Staatskommissar
der Hauptstadt Berlin

Berlin SW. 11, Stresemannstr.92/
102, den 12. September 1934.

II B Mr. 906/13.8.34.
Schulabteilung

An
die Industrie- u. Handelskammer
in B e r l i n ,
-Führer der "Piano - Front",

in B e r l i n NW 7,

Dorotheenstr. 8.

Auf die Zuschrift vom 6.8.1934 - / Sp. 7. -

- - - - - - -

Aus grundsätzlichen Erwägungen bin ich leider nicht in der Lage, die von Ihnen gewünschte Anweisung an die Schulen zu erlassen. Ich muss es Ihnen anheimstellen, sich unmittelbar an die Schulleiter zu wenden.

Im Auftrage:
gez. Hassenstein.

Beglaubigt

S i e g e l !

gez. Unterschrift
Kanzleiangestellte

A b s c h r i f t !

Der Oberpräsident
der Provinz Ostpreussen
Abt. f. höheres Schulwesen
A 4077

Königsberg O.Pr., den 15. Sept.1934

Die Industrie- und Handelskammer in Berlin weist auf den Niedergang der einst weltberühmten deutschen Klavierindustrie hin. Es sind nur noch 3,7 v.H. der Arbeitsplätze besetzt. Der Herr Reichsminister des Innern regt die Schulen an, hier durch grosszügige Neuanschaffungen mitzuhelfen.

Ich bitte alle Patronate, Mittel für diesen Zweck in den Schuletat aufzunehmen. Die Schulen werden durch Veranstaltung von Konzerten oder Aufführungen Gelegenheit haben, an ihrem Teil bei dieser nationalen Arbeit mitzuwirken.

Ich bitte, mir etwaige weitere praktische Vorschläge zuzuleiten.

I.V.
Schmadtke.

An alle höheren Schulen.
An alle Patronate.

Abschrift übersende ich zur gefl. Kenntnis.

gez. Schmadtke.

Beglaubigt:
gez. Unterschrift.
Reg. Sekr.

An die
Industrie-u Handelskammer
Berlin NW 7.
Dorotheenstr.8.

Hessisches Staatsministerium.
Ministerialabteilung für Bildungswesen.
Kultus, Kunst und Volkstum.

Darmstadt, den 17.Sept.34.
Peter Gemeinder Str.3.
Ortsruf 5ool - Fernruf 5o4o

Zu Nr. IV. 25555.

Betreffend: Beschaffung von Klavieren
und Harmonien.

An
die Direktionen der höheren Schulen,
der gewerblichen Unterrichtsanstalten und
die Kreis- und Stadtschulämter.

Im Nachgang zu unserer Verfügung vom 7. Mai 1934 -zu Nr. IV. 22763- bemerken wir, dass statt des für Hessen anteilmässig in Betracht kommenden Neuankaufs von 3oo bis 4oo Instrumenten die Beschaffung von nur 25 bis 28 Stück in Aussicht gestellt wird. Aus den eingegangenen geprüften Unterlagen geht hervor, dass erfreulicher Weise die meisten Schulen der Städte und grossen Gemeinden mit guten Klavieren und Harmonien ausgestattet sind. In kleineren Verhältnissen werden die Instrumente der Vereine usw. oft mitbenutzt, zumeist aber steht die Violine im Vordergrund.

Wenn wir auch weitgehendes Verständnis dafür haben, dass es den Gemeinden oft an Mitteln zur Beschaffung von Musikinstrumenten fehlt und dass andererseits die Schülerzahl vieler Orte zu gering ist, als dass auf demWege des Schulsparens in absehbarer Zeit eine hinreichende Beschaffungssumme zur Verfügung gestellt werden könnte, selbst wenn auch die Ergebnisse von Geldsammlungen bei Elternabenden dazugenommen würden, so wollen wir doch nicht versäumen, in Anbetracht der Notlage des Musikinstrumentengewerbes auf die Notwendigkeit der Unterstützung der eingeleiteten Hilfsmassnahmen für dieses Gewerbe erneut hinzuweisen und Sie aufzufordern, die Neubeschaffung von Schulmusikinstrumenten stets im Auge zu behalten. In Aussicht genommene Neuanschaffungen sind uns auch fernerhin laufend zu melden.

gez. Unterschrift.

Abschrift

Der Oberbürgermeister
Schul.E 1
Anr.E 2 Kupfergraben 0021
App.2256

Berlin, den 22.September 1934.
Stadthaus

Zum Schreiben vom 18.7.34. - XI/Kp./XI/2 -

Obgleich ich die Notlage des Musikinstrumentengewerbes durchaus anerkenne und grundsätzlich bereit bin, alle Massnahmen zur Behebung dieser Notlage nach Möglichkeit zu unterstützen, muss ich im laufenden Rechnungsjahre von einer Bereitstellung von Sondermitteln zur Beschaffung von Tasteninstrumenten für die Berliner Schulen mit Rücksicht auf die immer noch gespannte Lage der städtischen Finanzen zu meinem Bedauern absehen. Die in der letzten Zeit erfolgten häufigen Sammlungen in den Schulen lassen mir auch die Erhebung einer weiteren Umlage von den Schülern nicht angebracht erscheinen.

Ich werde jedoch in Erwägung ziehen, ob sich für das kommende Rechnungsjahr 1935 die Bereitstellung von Sondermitteln für den vorgenannten Zweck ermöglichen lässt.

i.V.
gez. Dr. Meinshausen
Komm.Stadtschulrat.

An die
Industrie- und Handelskammer
zu Berlin
B e r l i n NW 7

Beglaubigt durch:
gez. Unterschrift
Stadtinspektor

A b s c h r i f t

Der Präsident
der
Reichsmusikkammer

Berlin W 62, den Garmisch 23. Sept. 34
Lützow Platz 13

An die

Industrie- und Handelskammer

B e r l i n

Schon im vorigen Jahre habe ich den Herren Ministern Goebbels, Rust, Seldte und Schmidt in mündlichem Vortrag und schriftlichem Bericht meine Ideen über eine künftige Musikerziehung an Volks- und Mittelschulen dargelegt, dahingehend, dass in den Volksschulen allgemein die Eick'sche Methode eingeführt wird, in den Mittelschulen richtiger ernster Musikunterricht und Harmonielehre über einfachen und doppelten Kontrapunkt bis zur Satzbaukunst und Partiturstudien angegliedert wird, damit wir hinter den Engländern nicht zurückbleiben, die sich auf dem Kulturgebiet der Musikerziehung in den letzten Jahren einen großen Vorsprung gesichert haben.

Mein Vorschlag, der automatisch eine größere Anschaffung von Klavieren zur Folge haben müßte, wurde besonders von Herrn Minister Seldte mit der Bereitwilligkeit begrüßt, für 20 000 Klaviere von Reichswegen etwa 3 Millionen Mark flüssig zu machen. Seit ca. 8 Monaten habe ich von der Sache nichts mehr gehört, bin nach wie vor der Ansicht, daß der notleidenden Klavierindustrie in obiger Hinsicht nur aus Reichsmitteln geholfen werden könnte, denn der von den einzelnen Regierungen betretene Weg aus Gemeindemitteln oder durch Sammlungen bei den Schüler die nötigen Instrumente zu beschaffen, wird immer nur Halbheit bleiben.

Ich würde vorschlagen, durch den Geschäftsführer der R.M.K., Herrn Ihlert, durch Umfrage ermitteln zu lassen, welche Schulen in Deutschland noch nicht mit Klavieren versehen sind, und empfehle, den fehlenden Betrag für die Instrumente neuerdings bei der Reichsregierung anzufordern unter Bezugnahme auf die durch mich seinerzeit schon vorbereiteten Schritte.

Mit dem Ausdruck der vorzüglichsten Hochachtung und

Heil Hitler !

(gez.) Gen.-Mus.-Dir.Dr.Richard Strauss.

A b s c h r i f t

Der Regierungspräsident
U II A II-40

Trier, den 24. September 1934

An die

Industrie-und Handelskammer

B e r l i n NW 7
Dorotheenstrasse 8

Zu dem Schreiben vom 18. 7. und 6. 8. 1934 K/Kp.7.

- - - - - -

Ich habe die Landräte meines Bezirkes angewiesen, die Bestellung von Tasteninstrumenten für die Schulverbände nach Kräften zu unterstützen. Über das Ergebnis werde ich im April nächsten Jahres dem Herrn Preuss. Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung berichten.

In Vertretung:
gez.Dr. Münzel

(L.S.) Beglaubigt:

gez.Unterschrift
Reg.Büroassistent

Abschrift

Industrie- und Handelskammer Nürnberg

Nürnberg, den 1.Oktober 1934.

An die
Industrie- und Handelskammer
Berlin NW 7, Dorotheenstr.8

W/Sch.
Betreff: Arbeitsbeschaffung für die Musikinstrumenten-Industrie
Ihr Zeichen K/Kp.

Auf unsere Anregung, die Stadtgemeinden zu veranlassen, in den Schulen neue Musikinstrumente anzuschaffen, ging uns aus einer mittleren Provinzstadt unseres Bezirks eine Äusserung zu, die u.E. für Sie von Interesse sein dürfte. Dieselbe lautet:

" Zufolge Ihrer Zuschrift vom 13.September haben wir uns an den hiesigen Stadtrat gewandt unddemselben nahegelegt, eventuell einen Auftrag zu erteilen; leider erhielten wir dieser Tage die Nachricht, dass die Stadtverwaltung im Hinblick auf ihre Finanzlage leider nicht imstande ist, Klaviere für den Schulbetrieb anzuschaffen.

Der Absatzmangel in dieser Branche dürfte wohl neben der mangelnden Kaufkraft darauf zurückzuführen sein, dass durch die intensive Sportbetätigung, H.J. und dergl. für die Jugend wenig Zeit und Lust verbleibt, das Klavierspiel so zu pflegen, dass ein entsprechender Erfolg erzielt wird. Auch der Umtand, dass die Lehrer keinen Klavierunterricht mehr geben dürfen und dass die Honorare ziemlich hoch sind, dürfte mit schuld sein, dass das Klavierspiel gegen früher vernachlässigt wird. Auch die Darbietungen im Radio tragen dazu bei, von der Anschaffung eines Instrumentes abzusehen."

Die Industrie- und Handelskammer N ü r n b e r g.
Der Präsident:
gez.Unterschrift

Der Syndikus:
gez.Unterschrift

A b s c h r i f t !

Der Regierungspräsident
U a II - 1067/34.

Merseburg, den 9.Okt.1934.

Zum Schreiben vom 6. August ds.Js. - X/Kp.7- betreffend Arbeitsbeschaffung durch Bestellung fabrikneuer Tasteninstrumente teile ich mit, dass das vorbezeichnete Schreiben im Amtlichen Schulblatt des Regierungsbezirkes Merseburg 1934 Seite 154 von mir den öffentlichen Volks- und Mittelschulen bekannt gegeben worden ist.

In Vertretung:

gez. Unterschrift.

An die

Industrie- und Handelskammer

in B e r l i n N.W. 7,

Dorotheenstr.8

Bestand:

Preußische

Akademie der Künste

AKTE 1159

ENDE