



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Wundts Geschichte der musischen Künste

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

es sich angelegen sein lassen, Organisation, Bewaffnung und Ausbildung ihrer Armeen zu verbessern und die Wehrkraft nach jeder Richtung hin zu stärken. Der Befestigung sowohl des Schlachtfeldes wie des Operationsfeldes wird eine erhöhte Bedeutung zugemessen, und jede einzelne Macht ist bestrebt gewesen, sich die Vorteile der Initiative und Überraschung zu sichern. Wenn so die einzelnen Mächte ziemlich mit den gleichen Kampfmitteln ausgerüstet einander gegenüber treten werden, so wird die Angriffsmethode und Kriegsführung doch nur von den Charaktereigenschaften des Feldherrn abhängig bleiben und von ihnen das eigentliche Gepräge erhalten. Nur das eine wird man als bestimmt voraussehen dürfen, daß von so schnellen und überraschenden Erfolgen, wie sie im Jahre 1870/71 von der deutschen Armee errungen wurden, in künftigen Kriegen keine Rede mehr wird sein können. Nicht nur die mannigfachen starken Befestigungsanlagen werden ein Hindernis bilden und einen Aufenthalt notwendig machen, auch die Ansammlung der großen Heeresmassen und die Schwierigkeiten ihrer Verpflegung werden ihnen ebenfalls viel von ihrer frühern Beweglichkeit nehmen. Dadurch werden aber an die Führung wie an die Truppe gleich hohe Anforderungen herantreten, und die hohen Erwartungen an beide werden sich nur durch ein harmonisches Zusammenwirken erfüllen lassen.



Wundts Geschichte der musischen Künste



Die Anfänge der musischen Künste sind schwieriger zu erforschen als die der bildenden, weil jene, als Selbstdarstellungen des Künstlers, sich erst auf einer sehr hohen Stufe der Kulturentwicklung in bleibenden Werken: Schriftdenkmälern, Noten, Musikinstrumenten, Abbildungen tanzender und mimender Menschen, objektivieren. Wir sind also für die Erforschung der Anfänge auf das Studium der Naturvölker angewiesen, die den Anfängen näher stehn als die Kulturvölker, und deren Treiben ziemlich sichere Schlüsse auf noch frühere Stufen ermöglicht. Da sehen wir denn zunächst, daß ein Streit um die Priorität unter diesen Künsten keinen Sinn haben würde. Sie müssen alle zugleich entstanden sein. Der von Affekten ergriffne Naturmensch hüpfte, gestikuliert, schreit, lärmt, faßt die mit dem Affekt verbundenen Vorstellungen in Worte, und aus diesen urwüchsigen Ausdrucksbewegungen sind die einzelnen musischen Künste hervorgegangen. Auch der heutige Naturmensch trennt diese noch nicht voneinander. Er tanzt nicht, ohne zu singen und zu musizieren, und er singt nicht, ohne sich rhythmisch zu bewegen; was er singt, das ist gewöhnlich seine eigne, der augenblicklichen Lage und Stimmung angemessene Improvisation, z. B. „Oh, oh! Der weiße Mann geht nach Hause, oh, oh, er geht nach Hause, oh, oh, nach Hause, in das glückliche Eiland, wo es Perlen gibt in Menge.“ Singen,

schreibt Wundt, „ohne jede Beteiligung des Mienenspiels und der Bewegungen, die in ihrer ungehemmten Äußerung die Form des Tanzes annehmen, das kann ein wohlgeschulter Konzertsänger, aber nicht der Naturmensch; und zu tanzen ohne Begleitung von Gesang und Gebärde, das leistet die Etikette des modernen Ballsaals, aber man braucht nicht zu den Naturvölkern zu gehn, sondern nur die heutigen Volkstänze zu beobachten, wo diese noch in ihrer natürlichen Frische erhalten geblieben sind, um den Zwang verschwinden zu sehen, der in diesem Falle eine nicht einmal vollständige Scheidung hervorgebracht hat, da ja fortan eine fast unentbehrliche Begleiterin des Tanzes die Musik bildet.“

Das Gemeinschaftsleben bringt es mit sich, daß der Einzelgesang in den Gemeinschaftsgesang übergeht, und daß sich je nach den verschiedenen Anlässen das Lied in mancherlei Arten verzweigt. Tanzlieder sind die Lieder ursprünglich alle gewesen, aber mit der Zeit sondern sich von den eigentlichen Tanzliedern, die keinen andern Zweck haben, als den Tanz zu begleiten, Zauberlieder, Kriegslieder, Arbeitlieder ab. Von Anfang an hat eben das Menschengemüt für vielerlei Erregungen Raum, die aus den verschiedenen Lagen entspringen, in die es gerät. Weitere Unterschiede bringen Kulturstufen und Rasseeigentümlichkeiten hervor. „So fällt es bei Durchmusterung von Liedern der Naturvölker in die Augen, daß die Motive, die in der Lyrik aller Kulturvölker die erste Rolle spielen, die Liebe und das Naturgefühl, in der Poesie jener mit verschwindenden Ausnahmen ganz fehlen. (Daß in diesem Zurücktreten der Liebeslieder, schreibt Wundt in einer Anmerkung, eine starke empirische Gegeninstanz liegt gegen die Darwinsche Hypothese von der Entstehung des menschlichen Gesanges aus der Liebeswerbung, hat schon R. Groos in den Hessischen Blättern für Volkskunde III, 3. und 4. Heft bemerkt.) Andererseits spielen natürlich liedartige Zaubersprüche, Zauberlieder, zum Teil auch Tanz- und Kriegslieder, die in den Gesängen der Wilden einen breiten Raum einnehmen, auf den höhern Kulturstufen nur noch eine undeutende Rolle.“ Als die beiden Arten von Liedern, die bei allen Völkern und auf allen Kulturstufen wiederkehren, sind das Kultlied und das Arbeitlied hervorzuheben. Auf das Arbeitlied hat in neuerer Zeit Karl Bücher die allgemeine Aufmerksamkeit gelenkt durch sein Buch: Arbeit und Rhythmus, dem auch Wundt einiges entnimmt. „Der Umstand, daß bei den meisten primitiven Völkern diese beiden Liedformen nebeneinander existieren, macht es durchaus wahrscheinlich, daß sie gleich ursprünglich, und daß also auch hier frühe und späte Kultur immer noch durch übereinstimmende Züge verbunden sind, insofern es schwerlich eine Zeit gegeben hat, zu der nicht gerade im Liede religiöse oder, wie wir für die Anfangsstadien besser sagen, mythologische und profane Motive nebeneinander wirksam waren. Daneben vollzieht sich aber zugleich vielfach ein Wandel dieser Motive nicht bloß innerhalb einer und derselben Klasse, indem z. B. ein primitives Zauberlied in einen religiösen Hymnus übergeht, oder ein Arbeitlied von einer Art der Arbeit auf eine andre übertragen wird, sondern auch in dem Sinne, daß ein Liedmotiv aus der einen Klasse in die andre übergeht. In der weit überwiegenden Zahl der Fälle scheint dieser Übergang in der Richtung der

religiösen zur profanen Poesie stattzufinden. Doch ist nach Analogie der Entstehung mancher religiöser Gesänge in moderner Zeit auch der entgegengesetzte Vorgang wohl nicht ausgeschlossen, wenngleich auf primitiven Stufen schwerlich nachzuweisen. Bekanntlich hat der neuere evangelische Kirchengesang seine Melodien vielfach dem Volksliede entlehnt, ein Übergang, der wegen des langsamern Tempos des alten Volksliedes dereinst leichter und unmittelbarer möglich war, als er es heute sein würde. In einigen Fällen scheint aber auch der Text den Wandel aus der profanen in die religiöse Form mitgemacht zu haben. So bei dem Übergang von »Wie schön leuchten die Äugelein der Schönen und der Zarten mein« in »Wie schön leucht' mir der Morgenstern«, oder von »Innsbruck, ich muß dich lassen« in »O Welt, ich muß dich lassen«. Übrigens ist es nicht unwahrscheinlich, daß schon die alte ambrosianische und gregorianische Kirchenmusik teilweise aus dem Volksgesang ihre Melodien geschöpft hat. Das Gegenstück dazu bildeten dann die bekannten Profanierungen und Parodierungen der Meßliturgie in der mittelalterlichen Mönchsdichtung.“ Die Zauberlieder und die Zaubersprüche (der Spruch kann das Ursprüngliche oder auch die Abkürzung eines Liedes sein) sind oft unverständlich. Bei den vom Zauberpriester angewandten Beschwörungsformeln wird man nicht selten annehmen dürfen, daß er sie absichtlich unverständlich formte, um den geheimnisvollen Charakter der Handlung anzudeuten. Ein anderer Grund der Unverständlichkeit aber, und dieser wird der gewöhnliche gewesen sein, liegt darin, „daß die beim Zaubern verwendeten Lieder und liedartigen Spruchformeln wegen der Macht, die man an sie gebunden glaubt, von Generation zu Generation und von Stamm zu Stamm sich unverändert fortpflanzen, da man schon durch die kleinste Änderung ihre Kraft zu vernichten fürchtet.“ Die Sprache ändert sich nun, und so werden diese Formeln den spätern Geschlechtern unverständlich. Aber eben weil sie unverständlich sind, werden sie für kräftiger gehalten, denn vor allem Unverständlichen hat der Einfältige eine abergläubische Ehrfurcht. Dieses Motiv wirkt dann auch zur Beibehaltung untergegangener Sprachen als Kultsprachen mit. Zur Verstärkung der Wirkung dienen sowohl bei heiligen wie bei profanen Liedern Wiederholungen, die teils Satz-, teils Wort-, teils Lautwiederholungen sind. Aus jenen entwickelt sich der Parallelismus, der denselben Gedanken in zwei oder mehreren verschiedenen Formen wiederholt, aus diesen die Assonanz und der Reim.

Mit dem Liede verbindet sich später die Erzählung. Ursprünglich dient diese einem andern Bedürfnis als das durch Rhythmus und Tonfall Gemütsbewegungen ausdrückende Lied, einem Bedürfnis der Mitteilung. Dafür ist die ungebundene, die Prosaede, geeigneter. Die Mitteilung von Vorkommnissen unterhält die Phantasie, ohne das Gefühl unmittelbar zu erregen. Und aus der Phantasie sind die Vorkommnisse geschöpft, die Naturmenschen einander zur Unterhaltung am liebsten mitteilen. Sie sind Dichtungen, und zwar Märchen. „Treffend weist schon die Diminutivform dieses Wortes darauf hin, daß das »Märchen« alles, was etwa die Märe oder Sage berichten mag, in das Kleine,

das Kindliche umwandelt. Eben dieser kindliche Charakter des Märchens, der in seinem Namen liegt, und der in seiner dauerndsten Form, dem Kindermärchen, besonders deutlich sich ausprägt, ist es ja, der die heute noch weit verbreitete Theorie entsehn ließ, das Märchen sei auch seiner wirklichen Entstehung nach nichts andres als eine im Laufe der Zeit eingetretne absteigende Veränderung von Mythos und Sage, eine dem kindlichen Verständnis des Volkes oder des wirklichen Kindes angepasste spielende Wiederholung uralter Göttermymthen.“ Grimm hat diese Hypothese aufgestellt, Wundt widerlegt sie, ebenso wie die Wanderhypothese Benfey's. Die Märchenstoffe sind überall ziemlich gleichartig aus der Volkspheantasie hervorgegangen, wenn auch natürlich besonders ansprechende Formungen des Stoffes, die bei dem einen oder dem andern Volke geglückt sind, von andern Völkern gern übernommen werden. Dem Märchen liegt keine Geschichte, keine Sage zugrunde. Sein Stoff ist, was nie und nirgend's erlebt wird. Seine einzige Kausalität ist der Zauber, jede seiner Begebenheiten ein Wunder. In der Sage greifen wohl Dämonen mit Wunderwirkungen in den natürlichen Lauf der Dinge ein, das Märchen aber kennt gar keine andre als Wunderwirkungen. Das Wunder ist ihm das Natürliche und Selbstverständliche, „und neben diesem schrankenlosen Walten der Phantasie bleibt für den regelmäßigen Verlauf der Dinge ebenso wie für die wirklichen Motive menschlichen Handelns nur ein spärlicher Raum. Darum sind die Helden des Märchens charakterlos. Dem Zauber, der ihnen Glück oder Unheil bringt, willenlos preisgegeben, fehlt ihnen die Möglichkeit, irgendwelche persönliche Eigenschaften zu betätigen. Wohl mangelt es in der Märchendichtung der Kulturvölker nicht an dem Gegensatz von gut und böse. Aber in der Regel sind es nicht die Helden des Märchens, sondern die Zauberwesen, die guten Geister und gütigen Feen, denen jene ihr Glück verdanken, oder die Unholde, die Kobolde und Hexen, die sie bedrohen, denen das Märchen solche moralische Qualitäten zuweist. In alledem trägt dieses noch heute unverkennbar die Züge einer primitiven Kultur, so sehr auch an den einzelnen Gestalten die Spuren einer spätern Zeit und der Gegenwart, in die das Märchen hinabreicht, nicht fehlen. Denn unter solch modernem Gewand bleiben jene beiden Merkmale, die unbegrenzte Herrschaft des Zaubers und die moralische Indifferenz der handelnden Menschen, immer erkennbar. Das sind aber die nämlichen Züge, die uns überall auch als die wesentlichen Charaktereigenschaften des Naturmenschen begegnen. Mehr als irgendeine andre Form der Dichtung oder selbst der bildenden Kunst hat das Märchen, trotz der Wandelbarkeit der mündlichen Überlieferung, der es bis in späte Zeiten anvertraut blieb, diesen Erdgeruch natürlicher Ursprünglichkeit treu bewahrt.“ Nicht übergegangen ins moderne Märchen sind zwei andre Eigentümlichkeiten der Naturvölker. Diese ziehen Sonne, Mond, Sterne, Wolken in ihre Märchendichtung hinein, ebenso Tiere und leblose Gegenstände, die sie beleben. Den Tieren hat die spätere Entwicklung zwei besondre Dichtungsgattungen, die Fabel und das Tierepos, eingeräumt; die Himmelskörper aber

sind Gegenstand der kosmogonischen und theogonischen Mythologie geworden. Auch die Naturmythologie, die sich später mit der Sage verbindet, ist anfangs märchenhaft, kindlich, kindisch. Uns Kulturmenschen, heißt das, scheint die Kosmogonie der Naturvölker ebenso wie ihr Märchen als eine Herabziehung des Großen ins Kleine und Kindliche, für den Naturmenschen selbst sind sie das nicht. „Wenn er Sonne, Mond und Sterne mit den Menschen und Tieren oder auch mit den Bäumen und Steinen seiner Umgebung auf die gleiche Stufe stellt, so ist das für ihn eben eine natürliche und ursprüngliche Auffassung. Er kann diese großen Gegenstände der Natur nicht zur Alltäglichkeit herabdrücken, weil sie sich für ihn überhaupt noch nicht über das Alltägliche erheben. [Er ist, wie das Kind, imstande, einem zu glauben, der ihn überredet, der Mond sei ein ans Himmelsgewölbe geworfner Käse.] Eben darum aber bleibt zwischen dieser primitiven Form märchenhafter Erzählung und der Märchendichtung der Kulturvölker bei aller Übereinstimmung gewisser Grundmotive doch ebensovogut ein tiefgreifender Unterschied, wie ein solcher trotz manchen Analogien zwischen dem Denken und Fühlen eines heutigen Kindes und dem des Naturmenschen besteht.“ Die Sage sodann gehört einer ganz andern, einer höhern Klasse von Erzählungen an. Ihr Untergrund ist immer die Geschichte; ehe sie entstehen kann, muß also schon Denkwürdiges geschehen, von Menschen vollbracht worden sein, und muß die Fähigkeit, dieses Denkwürdige aufzufassen, im Gedächtnis zu behalten und, wenn auch nicht ohne Phantasiezutat, in geordneter Rede wiederzugeben, ausgebildet sein. An den Dichtungen der Kirgisen, der Serben, der Russen zeigt der Verfasser, wie einerseits Heldenlieder zu Romanzenzyklen zusammengefaßt werden, und wie andererseits das Epos entsteht; an der griechischen und der deutschen Helden Sage, wie sich geschichtliche Erinnerungen mit Naturmythen verflochten, und wie der Heldengesang dem Ahnenkult dient. Die beginnende Epik ist „nichts andres als Märchenerzählung in einer rhythmisch gehobnen, von lyrischen Episoden und sagenhaften Erinnerungen durchsetzten Form. Die mythologischen Bestandteile dieser Form gehören noch ganz der niedern Zauber- oder Dämonenwelt des Märchens an. Zugleich zeigen aber diese verschiedenen Vorstufen bereits den Weg, der allmählich zu dem höhern Epos herüberführt. In dem Maße, als die geschichtlichen Sagenstoffe in den Vordergrund treten und sich zu einer geschlossenen Handlung abrunden, wird auch jene Mythologie des Märchens teils ganz zurückgedrängt, teils in eine höhere Sphäre erhoben. So ist schließlich nicht das Märchen ein von seiner Höhe herabgesunkener epischer Mythos, sondern umgekehrt: der epische Mythos ist der durch die gehobne epische Stimmung in eine höhere Sphäre entrückte Märchenmythos. Das im verzauberten Schloß hinter der Dornhecke schlafende Dornröschen ist nicht die in die Kinderstube hindübergewanderte, von der Waberlohe umgebne Brunhild, sondern jenes bescheidne Dornröschen des Märchens ist im Munde der nordischen Skalden, die die Helden der Vorzeit und ihre Taten besangen, zur hehren Valküre erhoben worden.“ Grimm gegenüber mag Wundt im

ganzen Recht haben. Aber das Dornröschen halten wir für kein glücklich gewähltes Beispiel. Es offenbart doch so viel zarte Ritterlichkeit und Sentimentalität, daß es später entstanden zu sein scheint als die bedeutend rohere Hottchümaid.

Der Ahnenkult drängt zur Verherrlichung der Taten der Vorfahren und erzeugt so das Heldenlied. „Aber in dem Maße, als sich mit der Ferne der Zeiten die Gestalten der verschiedenen Personen in der Erinnerung verwischen, werden die Vorfahren der lebenden Fürsten- und Adelsgeschlechter immer mehr in ein mythisches Dunkel gehüllt. Sie leben in Sage und Dichtung nur als mythische Repräsentanten der einzelnen Stämme oder Geschlechter fort. Das Epos bringt nun diese Stammesheroen mit den treuer im Gedächtnis bewahrten großen Kämpfen der Vergangenheit in Verbindung. So werden die Helden des Epos zu Persönlichkeiten, die trotz ihrem Charakter durch ihre Verbindung mit bestimmten Landschaften, Stämmen und Geschlechtern immer noch eine lebendige Beziehung zur Gegenwart bewahren. Das ist das Gepräge des homerischen Epos. Es ist möglich, daß seine Helden wirklich gelebt haben, es ist aber ebenfogut das Gegenteil möglich. Jedenfalls führt die geschichtliche Erinnerung nicht mehr zu ihnen, sondern nur noch zu dem großen Ereignis des Trojanerzuges selbst zurück. Diese in den epischen Heldenepos ausmündende Ahnenverehrung hat zugleich an der homerischen Dichtung eine charakteristische Eigenschaft des ausgebildeten Epos besonders deutlich ausgeprägt: dieses Epos ist keine Dichtung für das Volk. Es wird gesungen an den Höfen der Fürsten und Vornehmen. Es verherrlicht die Ahnen ihres Geschlechts, die an den Kämpfen und Siegen der Vorzeit angeblich selbst teilgenommen haben. Darum herrscht in dem Epos durchaus die Lebensanschauung dieser bevorzugten Kreise. Ihre Begriffe von Tugend und Ehre, von den Sorgen und Freuden des Lebens sind allein gültig. Der griechische Mäde wie der Spielmann des deutschen Mittelalters erfüllen so ihre Dichtung mit dem Denken und Trachten der Kreise, in denen sie ihren Gesang ertönen lassen; und sie erringen sich um so reichern Beifall, je höher sie die Kraft und den Ruhm der alten Helden- und Heldengeschlechter vor deren Enkeln zu preisen wissen. So wächst das Bild der epischen Helden und ihrer Taten ins Riesengroße, und mit ihnen wächst notwendig auch der mythologische Hintergrund, von dem sie sich abheben. Die Dämonen und die in beschränktem Gebiet wirkenden Sondergötter des täglichen Lebens und Berufs genügen hier nicht mehr. Auch dem kleinern Märchenzauber, an dem sich das niedere Volk ergötzt, fühlt sich diese Herrenwelt entwachsen. Sie verlangt Großes, Gewaltiges überall. So drängt hier alles nach einer Umwandlung der mythologischen Stoffe ins Erhabne. Manche Spuren jener niedern Vorstellungsform haften ja freilich auch noch dem großen Epos an. Sie drängen sich nicht bloß in die Episoden ein, in denen die alten Märchengestalten fortan ihr Wesen treiben, sondern auch die Welt der großen Götter bleibt nicht frei davon. Aber diese Spuren zeigen doch eben nur, daß auch

diese gewaltige Umwandlung, die das Epos in den mythologischen Vorstellungen hervorgebracht hat, keine völlige Neuschöpfung ist, sondern daß überall die Quellen der höhern schon in der niedern Mythologie fließen, ganz so wie das Epos selbst aus der poetischen Form dieser niedern Mythologie, aus der Märchendichtung, hervorgewachsen ist.“

Wie das Lied, so ist der mit ihm verbundene Tanz zunächst individuelle Affektausßerung, wird aber dann im Gemeinschaftsleben zu einer Angelegenheit der Gemeinschaft erhoben, diszipliniert und verschiedenen Zwecken dienstbar gemacht, besonders dem Kultus. Psychologisch sind die ekstatischen Tänze von den mimischen zu unterscheiden. Da die Ekstase ein hochgesteigerter Affekt ist, so sind die ekstatischen Tänze gewöhnlich Einzeltänze. Auch der Gesellschaftstanz pflegt bei höchster Steigerung der Ekstase in Einzeltanz überzugehen, während der mimische Tanz in der Regel ein gemeinsamer bleibt. Die Flagellantenepidemie ist eine der sehr mannigfachen Erscheinungen, die in dieses Gebiet gehören, und jedermann weiß, daß sich ein ekstatischer Kultanz, der der Derwische, bis in unsre Zeit erhalten hat. Wundt erwähnt nicht, daß sich, abgesehen von Shakern und ähnlichen ekstatischen Sekten sowie von den Vorgängen bei religiösen Negermeetings, in einer spanischen Kathedrale, wenn wir nicht irren zu Sevilla, ein liturgischer Tanz erhalten hat, der in der Karwoche von kostümierten Knaben sehr anmutig und würdevoll, ohne ekstatische Verrenkungen und Sprünge, aufgeführt werden soll. Und wie sich denn bei allen Völkern und zu allen Zeiten an die Kulthandlungen Lustbarkeiten anschließen, die den dem Kult geweihten Tag in jeder Beziehung zu einem Festtage machen, so wird der Kulttanz selbst, gleich dem Kultgesang, um so leichter zu einem Vergnügen, weil jede aus innerm Drange hervorgehende heftige Bewegung an sich schon Genuß bereitet. Zuletzt trennt er sich vom Kult völlig ab und wird eine rein weltliche Lustbarkeit. Außer den religiösen Anlässen sind es Gemeinschaftsangelegenheiten wie Krieg, Jagd und Männerweibe, die mit Tanz begangen werden. Die Tänze gehn leicht in gymnastische Übungen über, sodaß auch die zu Ehren eines bestatteten Toten veranstalteten Wettkämpfe, von denen die Ilias erzählt, dahin zu rechnen sind. Die Kulttänze sind zu einem großen Teil Zaubertänze. Das gilt besonders von den mimischen Tänzen, mit denen die landwirtschaftlichen Verrichtungen sowohl eingeleitet als abgeschlossen zu werden pflegen. Entweder werden dabei diese Verrichtungen nachgeahmt oder die für das Gedeihen der Früchte wichtigen Himmelerrscheinungen dargestellt. Ursprünglich ist die Absicht dabei keineswegs, sich mit einem mimischen Spiel oder Schauspiel zu ergötzen, sondern man glaubt durch solche Handlungen die Sonnenschein, Regen und Fruchtbarkeit der Erde spendenden Dämonen günstig stimmen zu können. Man verwendet dabei auch die Tiere, die der Regen aus Erdlöchern hervorlockt, wie Frösche und Schlangen, indem man sie für die Urheber des Regens hält. So führen die Priester der Mokiindianer bei anhaltender Trockenheit einen Tanz auf und tragen dabei lebende Klapperschlangen im Munde, ohne jemals, wie sie versichern, gebissen

zu werden; wahrscheinlich haben sie den Tieren vorher die Giftzähne ausgebrochen. Statt der Tiere selbst werden auch Tiermasken verwandt, wie denn überhaupt Masken beim Tanz der Wilden theils als Schreckmittel theils als Zaubermittel beliebt sind. Auch der Kriegstanz ist ursprünglich ein Zauber. Er wird nicht bloß nach vollendetem Kampf zur Feier des Sieges veranstaltet, sondern auch, ehe man in den Kampf zieht. Und daß dieses nicht bloß zu dem Zwecke geschieht, die Kriegslust zu wecken und den Mut zu heben, beweist der Umstand, daß manchmal in Stellvertretung der Krieger die Weiber tanzen. So halten bei einem Indianerstamme Brasiliens die Weiber, während die Männer im Kriege sind, Umzüge mit bemaltem Gesicht und in Kleidungsstücke der Männer vermunmt. Dem entspricht die Sitte eines andern Stammes, daß die auf dem Felde arbeitende Familie auf dem zum Hause gehörenden Tanzplatz einen Angehörigen zurückläßt, der tanzen und singen muß, um dadurch das Gedeihen der Saat zu fördern.

Die Musik, die den Tanz begleitet, ist ursprünglich bloßer Lärm als Ausdruck oder zur Steigerung des Affekts. Ein musikalisches Element kommt dadurch hinein, daß sich die Trommler und sonstigen Schläger dem Rhythmus der Tanzenden und Singenden anpassen. Auch die einfachen Schlaginstrumente werden als Zaubermittel, außerdem zu Ankündigungen verwandt. Absichtlich erfunden können die ersten wirklichen Musikinstrumente nicht sein. Solche Absicht konnte erst wirksam werden, nachdem man zufällig Töne und Tonreihen vernommen hatte, die Wohlgefallen erregten, und die man deshalb öfter zu erzeugen wünschte. So bemerkte man, daß Kürbisse von verschiedner Größe, auf die man mit Holzstäben schlug, verschieden hohe Töne erklingen ließen. Aus solchen Resonanzkörpern haben Kongoneger eine Art Glockenspiel zusammengestellt. Beim Bearbeiten der Tierhäute, beim Fällen der Bäume, beim Anblasen hohler Pflanzenstengel und Knochen vernahm man allerlei Töne, die zur Wiederholung reizten. Am fruchtbarsten erwiesen sich die Klänge, die angeblasene Pflanzenstengel von sich gaben und gespannte Bogensehnen, wenn man sie zupfte. Aus jenen gingen die Blasinstrumente, aus diesen die Saiteninstrumente hervor. Wie die Tonhöhe und der Wohlklang von Tonfolgen mit geometrischen und arithmetischen Verhältnissen zusammenhängt, wurde früh entdeckt; mußte man doch, um Töne von bestimmten Höhen zu erhalten, Saiten von bestimmter Länge verwenden, an der Rohrpfife die Löcher in bestimmten Abständen voneinander anbringen, oder, bei der Panflöte, Rohre von verschiednen Längen miteinander verbinden. Es fand sich, daß dabei Zahlen eine Rolle spielten, die wegen ihrer Bedeutung auf andern Gebieten, besonders in der Sternkunde, als heilige Zahlen galten, und von diesen Erfahrungen aus haben die Pythagoräer die erste Musiktheorie begründet, über die Wundt ausführlich berichtet.

Vom mimischen Tanz und Aufzug aus entwickelt sich der Mimus. Bei den Alten umfaßte dieser Begriff alle Gattungen mimisch-dramatischer Kunst, die außerhalb des Gebiets der klassischen Tragödie und Komödie lagen, „von

den niedrigen Scherzen und gymnastischen Schaustellungen wandernder Gaukler an bis zu den der Gattung der höhern Komödie verwandten, nur mit einem größern Aufwand szenischer Mittel aufgeführten Mimodramen der alexandrinisch-römischen Zeit". Lediglich praktische Gedanken waren es, die den Mimus von Tragödie und Komödie schieden. „In diesen beiden gehörten die Schauspieler samt dem Chor den bürgerlichen Kreisen an. Frauen waren von ihnen, wie von den öffentlichen Angelegenheiten überhaupt, ausgeschlossen. Dabei lag das Schwergewicht der Darstellung bei der Tragödie in der Handlung, bei der Komödie in den witzigen und humorvollen Wechselreden. Schon die Maske aber, der sich die Darsteller bedienten, schloß eine eigentliche Nachahmung aus. Demgegenüber war der sogenannte Mimus ursprünglich ein Spiel fahrender Leute, wie sie im Orient und auch in Griechenland seit alter Zeit, durch Taschenspielerkünste und gymnastische Produktionen, durch Tänze und Lieder die Menge ergözend, von Ort zu Ort zogen. Hier war auch, wie man annehmen darf, die Heimat des Mimus, so mit Recht genannt, weil bei ihm weder in dem kunstvoll aufgebauten Dialog, noch in der Handlung, die wohl nur in einzelnen ergötzlichen Situationen bestehen mochte, sondern in der karikierenden, übertreibenden Nachahmung der Hauptreiz der Darstellung lag. Indem diese Mimen ohne Maske auftraten, Männer und Frauen je nach ihren Rollen, indem sie ferner ihre Vorbilder in den Kreisen des Volks, also der Zuschauer selbst, wählten, und bei der Verspottung der kleinen Schwächen und Eigenheiten, vor allem auch der körperlichen Gebrechen derbe und zynische Späße nicht verschmähten, waren sie eine heitere Nachahmung des wirklichen Lebens, die nicht, wie die Tragödie, erheben und nicht, wie die Komödie, die Geißel der politischen oder sozialen Satire schwingen, sondern einfach das Publikum ergözen wollte.“

Während bei den Alten die beiden Hauptgattungen und dann wieder die Unterarten Tragödie und Komödie streng auseinander gehalten wurden, haben sich in der Mimik der christlichen Zeit alle Arten gemischt. Schon in die kirchlichen Mysterienspiele ist das Komische und zwar das niedrig Komische eingedrungen. Aus dem Salbenkrämer, bei dem die heiligen Frauen am Ostermorgen Spezereien kaufen, aus dem dummen Teufel und andern Nebenfiguren des Passionsspiels entwickelt sich die komische Person, deren Geschichte, ebenso wie die des Puppenspiels, uns hier erzählt wird. Mit Befriedigung sehen wir, daß Wundt das Wesen des Komischen in der Kontrastwirkung findet und die „immer wieder auftauchende Theorie“ zurückweist, nach der „die komische Wirkung in dem erhebenden Gefühl der eignen Überlegenheit dessen bestehen soll, der diese Wirkung empfindet“. Diese Theorie ist uns vor einigen Jahren noch einmal in einem dickleibigen Werke vordemonstriert worden. Die Absicht, eine komische Wirkung zu erreichen, greift erst verhältnismäßig spät ein. Der Ernst des Lebens ist überall das erste; auch der oben erwähnte Salbenkrämer und der Teufel sind ursprünglich ernsthafte Personen gewesen. Aber alles Ernste

fällt mit der Zeit der Karikatur und der scherzhaften Parodie anheim. So haben der Phallus und die Maske, die bei allen Völkern gebräuchlich gewesen sind, ursprünglich eine sehr ernste Bedeutung gehabt; später sind sie nur noch zur Hervorbringung von Heiterkeit verwandt worden.

Zur Geschichte des griechischen Dramas, das von so großem Einfluß auf die Gestaltung des modernen gewesen, bemerkt Wundt unter anderm: „Je reicher der Stoff des Dramas wird, je mehr sich in ihm das Leben mit seinen wechselnden Schicksalen spiegelt und gleichzeitig weltlicher Sinn und philosophische Reflexion sich vereinigen, den frommen Sinn zu zerstören, der aus den Werken der ältern, der religiösen Kunst sprach, um so rascher vollzog sich hier ein Bedeutungswandel der Ideen. Die Heroen wurden zu Menschen, die zwar ebenso wie die Schicksale, die sie erduldeten, das gewöhnliche Mittelmaß menschlicher Größe überragten, immerhin aber in ihrem Tun und Leiden Menschen blieben und als solche das Mitgefühl des Zuschauers erregten. So ging mit innerer Notwendigkeit das Gefühl religiöser Hingabe in die moralischen Regungen der Furcht und des Mitleids über. Das ist der Standpunkt, der in der aristotelischen Definition der Tragödie seinen treffenden Ausdruck findet. Der erste Teil dieser Definition, der die Tragödie „die nachahmende Darstellung einer ernstesten Handlung“ nennt, „von bestimmter Größe, in verschönerter Sprache vorgeführt nicht durch Erzählung, sondern unmittelbar von handelnden Personen“, schildert trocken und nüchtern ihre äußere Form. Der zweite Teil, der als ihre Aufgabe „die Erregung von Furcht und Mitleid“ und mittels dieser die „Reinigung (Katharsis) solcher Affekte“ oder „von solchen Affekten bezeichnet,*)“ er schildert den Zweck der tragischen Dichtung, wie er dem Euripides und den bessern Dichtern der spätern Zeit vorschweben mochte. Denn obgleich nur ein kurzes Jahrhundert zwischen dieser Zeit und dem Wirken der alten großen Tragiker liegt und die äußere Form der Tragödie dieselbe geblieben ist, ihr Zweck ist ein völlig andrer geworden. Das Thema, das ein Aeschylus und ein Sophokles in ihren Dramen behandelten, das war nicht Furcht und Mitleid schlechthin, sondern Furcht vor der Strafe der Götter, die jeden Frevel und jede Überhebung trifft, und nicht die Reinigung der Affekte, sondern die Ergebung in den Willen der höhern Mächte gewesen. Der Schritt, der hier von

*) Wundt fügt hier die Anmerkung bei: „ob man den Ausdruck mit Lessing als Reinigung der Affekte oder mit Bernays als Reinigung von den Affekten nimmt, bleibt für diesen Gegensatz der moralisierenden Stellung des Aristoteles zur religiösen der alten Tragödie ganz gleichgiltig. Dieser Gegensatz bleibt in beiden Fällen derselbe. Im übrigen läßt sich die erste Deutung wohl eher mit der ethischen Grundanschauung des Aristoteles vereinigen als die zweite. Denn nach ihr ist die Tugend die richtige Mitte zwischen extremen Affekten. Die Reinigung der Affekte ließe sich aber wohl als die Herstellung einer solchen Mitte verstehen. Die Ausrottung der Affekte dagegen war der Grundsatz der Stoa, nicht des Aristoteles. Wenn man vollends nach Bernays bei der Katharsis an den medizinischen Gebrauch eines Purgiermittels denken soll, so würde das ganz im Sinne jener spätern Philosophen gedacht sein, die mit dem Stoizismus den Zynismus zu vereinigen suchten.“

der einen Auffassung zur andern führt, ist leicht getan, und doch ist er ein ungeheurer: es ist der Schritt von urwüchsigter tragischer Kraft zu einer Reflexionsästhetik, in der sich das Gefühl religiöser Hingabe, von dem jene erfüllt gewesen, zu einer eudämonistischen Moral ermäßigt hat, die in dem Gleichgewicht der Affekte das Mittel gegen die Wechselfälle des Schicksals sieht." Auch der heroische Affekt des Mitleids schwindet „in einer Zeit, die sich übersättigt von den Gütern des Lebens abwendet, und die dem Untergehenden das Mitleid ver sagt, weil sie das Dasein überhaupt für ein Übel und das Scheiden aus dem Leben für Erlösung hält. Jetzt sind nicht mehr Furcht und Mitleid die Affekte, die die Tragödie erregen soll, sondern Furcht und Entsetzen behaupten das Feld. Das Drama des Mitleids wandelt sich in das des Schreckens um. Das ist der Charakter des Dramas der neronischen Zeit, wie es uns in den Dichtungen Senecas entgegentritt." In diesen Ausführungen Wundts liegt, wie man sieht, kein Widerspruch gegen Volkelts Kritik der aristotelischen Definition. Denn dieser findet sie nur zu eng, als daß sie die ganze Fülle tragischer Literaturerzeugnisse späterer Zeiten zu umfassen vermöchte, Wundt aber erklärt sie nur für richtig in Beziehung auf die wenigen Tragödien, die Aristoteles kannte und die er vorzugsweise im Auge hatte. Die Wirkung des Komischen findet Wundt „in dem durch die Aufhebung von Gegensätzen hervorgerufenen Gefühl der Entlastung des Gemüts, das durch seine weitere psychische Rückwirkung zu einem Gefühl der Befreiung von den Hemmnissen des Daseins wird". Er zeigt, daß keines der beiden Elemente, weder der Kontrast noch das Gefühl der Befreiung, für sich allein genügt, sondern daß beide zusammenwirken müssen, wenn das Komische zustandekommen soll. Das tägliche Leben, das Gegenstand der Komödie ist, verbirgt die großen Probleme unter der Oberfläche seiner kleinen Kämpfe. Bei den großen Konflikten der Tragödie treten sie, und zwar ebenfalls in Form von Kontrasten, hervor. „Allein es sind das nicht die sich hebenden Kontraste der Charaktere und Verwicklungen, die in der Komödie durch ihre objektive Lösung die Freude am Leben steigern, sondern es sind jene Probleme, für die es eine objektive Lösung überhaupt nicht gibt, weil sie den Untergang entweder der Person oder der Werte, die ihr das Leben lebenswert machen, zum Inhalt haben. So bleibt hier die einzig mögliche Lösung die subjektive, die gleicherweise im Gemüt des Dichters wie des Zuschauers vor sich geht, und die ihre Macht dadurch empfängt, daß sie von beiden in die Seele des tragischen Helden projiziert wird." Wie sich später das Verhältnis der Religion zur Tragödie gestaltet hat, das erklärt Wundt aus dem Ursprunge der dramatischen Kunst. „Später als der burleske Mimus, an den sich dann weiterhin die Komödie an schloß, hat sich die Tragödie aus dem ernstesten religiösen Mimus entwickelt. So sind denn auch viele im übrigen geistig hochstehende Kulturvölker in der Ausbildung der dramatischen Kunst nicht über die Komödie hinaus gekommen. Der Grund davon liegt wahrscheinlich in der starken erhaltenden Kraft, die jenen ernstesten Teilen des religiösen Kultus, dem Hymnus und der

Liturgie, innewohnt, und die naturgemäß um so mächtiger ist, je mehr das religiöse Leben, etwa noch unterstützt durch Priesterschaft und Kultgenossenschaften, zur Bewahrung des Überlieferten hinneigt. Die Tragödie, so tief religiös sie auch in ihren ersten Anfängen gestimmt sein mag, ist doch in dem Sinne eine Verweltlichung des Kultus, daß sie statt der Götter Heroen und Menschen in den Mittelpunkt der religiösen Ideen stellt, während die bursche Posse, eben weil sie von frühe an höchstens eine äußere Zugabe zum religiösen Kultus ist, diesen als solchen unberührt läßt. Darum sind die Kulturvölker von strengster Religiosität nicht zur Entwicklung einer Tragödie gelangt. So haben sie die Römer erst in später Zeit von den Griechen übernommen, und den Indern ist sie überhaupt fremd geblieben. Doch die strengere ist nicht unbedingt die tiefere Religiosität."

Wundts großes Werk bietet nicht bloß, wie der Leser aus diesen Proben erkannt haben wird, eine reiche Fülle belehrender und interessanter Tatsachen, sondern es löst auch eine für unsre Zeit hochwichtige Aufgabe: es zeigt, wie man die Menschheitsgeschichte „biologisch“, vom Standpunkte der modernen Naturwissenschaft aus und nach ihrer Methode, behandeln kann, ohne die ideellen Werte zu leugnen oder zu zerstören, nach deren Verlust dieser modernen Wissenschaft selbst, wie dem Menschengesein überhaupt, nur noch ein sehr zweifelhafter Wert beigemessen werden könnte.



Erinnerungen aus der Bretagne



er in den letzten Jahren den Salon besucht oder in Deutschland internationale Kunstausstellungen gesehen hat, dem wird es nicht entgangen sein, daß überall Landschaften, Interieurs oder Typen aus der Bretagne vertreten waren. Und in manchem Beschauer wird der Wunsch erwacht sein, einmal diese Heiden und Felsen, diese Schlösser und Städtchen in Wirklichkeit zu sehen, die frommen Fischer und Hirten und die Frauen in den saubern weißen Häubchen bei ihrer Arbeit und ihren Vergnügungen zu beobachten.

Mir wenigstens ist es so ergangen. Dazu kamen Erinnerungen aus der Kinderzeit, wo man über den Abenteuern des Königs Artus und seiner Tafelrunde Vesperbrot und Schularbeiten vergaß. Da folgte man in atemloser Spannung Herrn Zwein auf seinen Ritterfahrten, und die bretonischen Wälder hallten wider von Schwerterklirren und Fehdegeschrei. Wie viele Borwizige setzte da Gawein, „die Blume der Ritterschaft“, in den Sand! Im Schlosse zu Karidol waltete Frau Ginover die Schöne; und vor den Toren von Nantes

Grenzboten IV 1906

91