



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Natur der Harmonik und der Metrik, von M. Hauptmann.

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

Die Natur der Harmonik und der Metrik, von M. Hauptmann.

Die Theorie der Musik hat bis auf die neueste Zeit eine mehr praktische, als theoretische Bedeutung gehabt. Ihr Zustand war nicht der Art, daß man eine wissenschaftliche Freude daran hätte empfinden, in ihr den Genuß finden können, den die reine Erkenntniß auf andern Gebieten gewährt; sie war vielmehr ein nothwendiges Bedürfniß für den praktischen Musiker, der sich die empirischen Gesetze seiner Kunst aneignen mußte und dem an jener wissenschaftlichen Vollendung wenig lag, eine werthvolle Beihilfe für den gebildeten Musikkreund, dem das unmittelbare Urtheil des Gefühls und der Phantasie nicht genügte; höhere Ansprüche konnte sie nicht befriedigen. Die Theorie der Musik entbehrte schon der ersten Grundlage, indem sie die Nothwendigkeit und Vernünftigkeit der diatonischen Tonleiter und des Dreiklangs nicht beweisen konnte. Stützte man sich, was den Dreiklang betrifft, auf die Naturharmonie d. h. auf die bekannte Erscheinung, daß hier beim Erklängen eines Tones dessen Quinte und Terz mitklingen, so ließ sich dagegen sofort einwenden, daß dies nur die ersten mitklingenden Töne sind, deren Reihe nicht nur der Idee nach ins Unendliche geht, sondern auch bis zu einer gewissen Stufe thatsächlich existirt, ohne doch in unser Tonsystem aufgenommen zu werden. Wenn wir den ursprünglich klingenden Ton als 1 setzen, so hört man dessen Octave = 2, die Quinte derselben = 3, die Terz = 5, und einen Ton, der in Bezug auf den Ausgangston das Siebenfache der Schwingungen enthält, der also, um ein Beträchtliches tiefer als unsre auf ganz andrem Wege entstandene kleine Septime, schon hinreichend die Unzulänglichkeit dieses Princips beweist. (Auf den Naturinstrumenten, wie Horn, Trompete, wird dieser Ton durch stärkeren Druck etwas erhöht.) Denn daß wir der Naturharmonie nur bis zur Terz folgen, muß doch einen Grund haben; und diesen Grund zu entdecken, war eben die Aufgabe, mit deren Lösung auch die Nothwendigkeit, sich noch weiter auf die Naturharmonie zu stützen, wegfallen mußte. Andere haben das Princip der Musik in der Physiologie, in der organischen Structur der menschlichen Nerven gesucht; doch hat sich diese Richtung nicht weiter ins Einzelne verfolgen lassen; auch würde der ausschließlich subjective Charakter derselben ihr

bei dem heutigen Stande des Denkens an weiterer Verbreitung hinderlich sein. Für den praktischen Musiker, der ein Musikstück componiren lernen, für den Kunstfreund, der sich des Wohllauts, des Ausdrucks u. s. w., den ein Kunstwerk in sich schließt, mit einiger Kenntniß erfreuen will, bedarf es keiner Begründung der ersten, dem Gefühl unumstößlichen Principien; von diesem Standpunkt aus hat das Wissen keine andere Aufgabe, als dasjenige, was dem Gefühl gefällt oder mißfällt, für alle Zeiten festzustellen, um theils den möglichen Irrthümern desselben vorzubeugen, theils die ganze Fülle seines Inhalts sich anzueignen. Die angeborene musikalische Empfindung, namentlich so weit sie sich in den Werken der großen Meister dauernde Denkmale gestiftet hat, ist der Grund und Boden für die praktische Wissenschaft, ist ihr empirisch gegebener Gegenstand und dessen Zergliederung ihre wesentliche Aufgabe. Freilich ist dieser Grund und Boden nicht der Art, daß er vollständige Sicherheit bieten könnte. Man wird leicht zugeben, daß nicht das musikalische Gefühl des ersten Besten entscheiden kann, was in der Musik Gesetz sein soll. Man wird sagen, daß die Werke eines Mozart, Haydn, Beethoven u. s. w. darüber zu befragen seien. Wer hat sie aber, kann man weiter fragen, zu diesen Autoritäten gemacht, die wir uns gefallen lassen? Doch wieder nur das Urtheil des Gefühls, wenn auch des durch die Dauer der Zeiten geläuterten Gefühls. Die empirische Theorie der Musik, insofern sie sich aus dem bildet, was in der Entwicklung von Jahrhunderten sich als das Bleibende bewährt hat, hat allerdings nicht mehr das rohe, ungebildete Gefühl zu ihrem Gegenstande, sondern diejenigen Seiten desselben, die sich thatsächliche Herrschaft errungen haben. Wir haben damit den Kreis des subjectiven Gefühlsurtheils zwar noch nicht verlassen, ihm aber eine weite historische Ausdehnung gegeben. Rechnen wir hinzu, daß im Einzelnen, sobald einmal gewisse unerwiesene Grundlagen anerkannt sind, auch aus rein verständigen Gründen manche Regel mit Nothwendigkeit sich herleiten läßt, so bleibt auch der empirischen Wissenschaft ihr großer Werth, namentlich für Feststellung solcher Regeln, die sich auf das Specielle der Arbeit selbst beziehen; und daß namentlich die unermüdlich fortschreitende Analyse der großen Meisterwerke von höchster Bedeutung sei, wird nie geleugnet werden können. Diese Stellung selbst aber ist der musikalischen Theorie nicht hinreichend zum Bewußtsein gekommen. Sie möchte gern Doctrin, systematische Doctrin sein und gibt sich stets die Miene derselben, während sie in der Hauptsache, so lange die ersten Grundlagen nicht durch philosophische oder Naturnothwendigkeit feststehen, doch nur historische Wissenschaft ist. Wäre es nicht ein großer Vortheil für die Wissenschaft der Musik, wenn sich diese beiden Seiten vollständig trennten und wenn nun, wie wir — es sei diese Vorbemerkung gestattet — in Hauptmanns Werk ein wirkliches, reines System besitzen, die theoretischen Bestrebungen auch nach der andern Seite hin sich fixirten und mit strenger Gliederung der

einzelnen Perioden und Meister in die Geschichte der Harmonie, der Rhythmik u. s. w. eindrängen? Nur die fast überall vorkommende Täuschung, als ob das, was nur als ein geschichtlich Wahres hingestellt werden kann, absolute Giltigkeit habe, ist verwerflich, um so mehr, da sie den Theoretiker nicht zu jener sorgfältigen und gewissenhaften Zergliederung der classischen Kunstwerke kommen läßt, in die er sich versenken würde, wenn er das Bewußtsein davon hätte, daß seine Thätigkeit eine rein historische ist. Wer den Beruf in sich fühlt, das System zu erweitern und mit den Grundlagen, die es durch Hauptmann erhalten hat, einverstanden ist, mag nach dieser Seite hin bauen. Wer davon abweicht, mag neue Grundlagen aufzustellen versuchen oder den historischen Weg betreten, der ebenfalls unendlich reiche Früchte verspricht. Nur damit wäre es Zeit, daß die Theorie aus ihrem Schwanken, aus ihrer Unentschiedenheit zwischen den beiden entgegengesetzten Richtungen des Wissens herauskäme.

Bei diesem Zustande der Theorie konnte es auch nicht ausbleiben, daß manche zu der Ansicht kamen, die Musik der letzten Jahrhunderte sei nur eine der vielen möglichen Formen der Musik. Und wie die Griechen eine wesentlich andre Art der Musik besessen hätten, von der Musik der Naturvölker gar nicht zu reden, so könnte es auch wol sein, daß die Tonkunst der Zukunft auf ganz andern Grundlagen beruhen würde, als die unsere. Die Idee, das Tonssystem durch Einschlebung von Viertelstönen zu erweitern, spukt schon seit geraumer Zeit in manchen Köpfen umher; ein übermäßiger Gebrauch der Chromatik ist in der neuesten Richtung der Musik unverkennbar; die Modulation von einer Tonart in die andere geberdet sich freier und zügelloser, als je; die Formen, die für die Compositionen größerer Tonstücke als gesetzmäßig galten, beginnen zu schwinden; kurz, der Bau der Musik scheint in seinen Grundpfeilern zu schwanken. Der bloßen Berufung auf die historische Vergangenheit kann der schaffende Künstler sein eignes Ich gegenübersetzen und den Glauben hegen, daß seine Subjectivität mit der Zeit, wie die der andern vor ihm, zu größerer Anerkennung gelangen, ein historisches Gefühlsrecht sich erkämpfen werde. Mit jeder Berufung aber auf die innere Vernünftigkeit, auf die natürliche Logik der Sache ist der Aufrichtige in Verlegenheit. Denn was hilft es, von gewissen Voraussetzungen aus diese oder jene Einzelheit als in der Sache begründet nachzuweisen, wenn die Grundlagen selbst unbewiesen dastehen? Es währt nicht lange, und man ist an gewissen Punkten angelangt, die man entweder als allgemein anerkennt, oder als für das Gefühl unzweifelhaft gelten lassen muß. Es ist heutzutage ziemlich allgemeine Ansicht, daß ein größeres Tonstück nicht einen Gedanken äußerlich an den andern reihen, sondern einen bestimmten, von dem ausgegangen wird, thematisch verarbeiten solle. Erstens aber ist das, was man thematischen Zusammenhang nennt, die Spitze des

ganzen musikalischen Gebäudes, von der erst nach einer Reihe von andern Voraussetzungen die Rede sein kann. Die harmonische, melodische und rhythmische Verbindung ist eine frühere, substantiellere, als die thematische. Man hat z. B. gesagt, in der Erfindung des Themas sei der Musiker frei, von diesem Augenblicke an aber gebunden. Doch ist er auch in der Erfindung des Themas durch die harmonischen und rhythmischen Gesetze gebunden; und daß er auch nach der Erfindung des Themas in gewisser Beziehung frei ist, werden wir sogleich sehen. Denn zweitens ist der Begriff der thematischen Verarbeitung ein in sich sehr mannigfaltiger. Hat der Tondichter die Pflicht, den Gedanken, den er einmal aufgestellt hat, von allen möglichen Seiten zu betrachten, oder — denn schon dieser gewöhnlich dafür gebrauchte Ausdruck des von allen möglichen Seiten Betrachtens ist ungenau — soll er ihn in allen möglichen Beziehungen, bald in harmonischer, bald in melodischer, bald in rhythmischer Hinsicht umgestalten? Denn immer ist es ein Umgestalten, sollte es auch nur ein Verlegen in eine andre Tonart oder eine kleine Veränderung in den Begleitungsfiguren oder ein unwesentlicher Wechsel der Harmonie sein. Viel wichtiger sind die Umgestaltungen, die das Thema selbst in melodischer oder rhythmischer Hinsicht betreffen und durch die es ein so anderes werden kann, daß man es kaum wiederzuerkennen im Stande ist. Schwer ist zu sagen, wo hier die Grenze sei; und nur dies scheint für den Verstand festzustellen, daß ein jeglicher Mangel thematischen Zusammenhanges den musikalischen Zusammenhang in größern Tonstücken überhaupt aufhebt, so wie andererseits das Gefühl die Forderung stellt, daß der Componist in dem Streben nach thematischem Zusammenhang nicht zu formell und eintönig werde. Ein absolutes Gebundensein findet aber darum nicht statt, weil die Möglichkeit der Thematistruirung eine gewissermaßen unendliche ist. Eigentlich, wie schon bemerkt, kann von diesem Steckenpferde der heutigen musikalischen Kritik, dem thematischen Zusammenhang, nur in größern Tonstücken die Rede sein. Zwar legen neuere Componisten auch in kleinern Sachen, z. B. in Liedern, großen Werth darauf; doch ist die Nothwendigkeit davon nicht recht einzusehen. Zunächst muß doch ein Thema dasein. Dieses kann so lang sein, als es überhaupt ein übersichtlicher Satz oder Periode sein darf, also gewiß acht bis sechszehn Takte lang; und länger sind viele Lieder nicht. Die Gesangsmusik der besten Meister ist überaus reich an Werken, in denen die thematische Arbeit eine sehr geringe Rolle spielt, weil eben die Mannigfaltigkeit der auszudrückenden Wortgedanken sie nöthigte, nicht allzulange bei einem und demselben musikalischen Gedanken zu verweilen. Wenn wir also nicht einer modernen Theorie zu Liebe eine große Anzahl der schönsten Kunstwerke verwerfen wollen, so können wir auch für größere Tonstücke die Nothwendigkeit der Thematistruirung nicht unbedingt zugeben. Hierzu kommt noch das Bedenken, wie weit die Aufstellung

von Nebengedanken gehen darf. Man hat aus den verschiedenen möglichen Combinationen von Haupt- und Nebengedanken die verschiedenen Formen, die Liedform, vier oder fünf Rondoformen, die Sonatenform hergeleitet und es ist nicht gut einzusehen, warum es damit zu Ende sein sollte. — Und dabei bleiben noch alle die viel schwierigeren Grundfragen über das Verhältniß der Melodie oder Polyphonie zur Harmonie oder Homophonie, über die Grenzen der Accordbildung und der Modulation, über die Gesetze des Rhythmus unerörtert. Man nimmt das System der zwölf Tonarten als feststehend an, ohne doch die Möglichkeit einer Vermehrung der Tonarten und damit einer vielleicht gänzlich andern Modulationsgesetzgebung leugnen zu können. Kurz, wo man hinblickt, überall erkennt man die Lücken unseres Wissens.

Wir haben oben den Wunsch ausgesprochen, diejenigen Theoretiker, die mit dem System nicht in Ordnung kommen können, möchten ihre Aufgabe historisch fassen. Sie schicken meistens, wie Hauptmann richtig bemerkt, eine rein theoretische Einleitung vorher, ohne dann aber in dem praktischen Theil Konsequenzen daraus zu ziehen, so daß ihre Lehrbücher zwei Anfänge haben, einen es sein sollenden, dem und aus dem aber nichts folgt, und einen wirklichen, concreten. Hierin zeigt sich die oben berührte Unentschiedenheit zwischen systematischem und historischem Wissen am deutlichsten. Auch konnten sie wol keine Konsequenzen aus ihren Principien ziehen, weil dieselben ungenügend waren. Meistens ging man von den mathematisch feststehenden Tonverhältnissen aus. Der Grundton verhält sich zur Octave, wie 1 : 2, zur Quinte wie 2 : 3, zur Quarte wie 3 : 4, zur Terz wie 4 : 5, zur kleinen Terz wie 5 : 6, zur kleinen Sexte wie 5 : 8, zur großen Sexte wie 3 : 5 u. s. f. Je einfacher diese Verhältnisse sind, desto klarer, sagte man, sind sie zu verstehen, desto consonanter sind sie; je verwickelter, desto dissonanter. Man denke sich eine Linie z. B. in 60 gleiche Theile getheilt; ihr parallel mehre ebenso große Linien in 120, 90, 80, 75 Theile getheilt, so werden diese Bilder symmetrischer, übersichtlicher sein, als wenn wir etwa 60 : 93 oder 63 : 64 hätten. Daß in diesen Zahlenverhältnissen etwas liegen muß, was auf das Wesen der Sache führt, läßt sich wol nicht bestreiten; denn wenigstens die äußere Seite derselben wird vollständig dadurch bestimmt. Aber schon der Umstand, daß wir uns in unserm auf zwölf Tonarten beschränkten Tonsystem in einer unreinen Stimmung bewegen und dennoch befriedigt sind, indem wir jede Quinte etwas tiefer, jede große Terz um ein noch größeres Quantum höher hören, als sie eigentlich sind, daß wir also mit Ausnahme der Octave keine einzige Consonanz, sondern vielmehr ausschließlich solche Tonverhältnisse hören, die nach der Theorie die schreiendsten Dissonanzen sein müßten, schon dieser Umstand hätte darauf führen müssen, daß die Zahlverhältnisse nicht für sich, sondern nur als Symbole etwas bedeuten. Aber man braucht noch gar nicht so weit

zu gehen, man braucht diese Kluft zwischen der Theorie und der Wirklichkeit noch gar nicht zu berühren, um von dem Ungenügenden der rein mathematischen Begründung überzeugt zu sein. Ihr Mangel liegt wesentlich darin, daß sie nur zu einem Mehr oder Weniger des Consonirens oder Dissonirens führt, während jedes musikalische Gefühl den absoluten Gegensatz von Consonanz und Dissonanz als eine untrügliche Gewißheit in sich hat. Es liegt in der Natur des rein Quantitativen der Mangel einer festen Grenze. Wie wird die mathematische Theorie den Dreiklang als das A und O aller musikalischen Gestaltung nachzuweisen im Stande sein. Viel näher läge es doch, den Zusammenklang von Grundton und Oktave als den absoluten Zusammenklang zu setzen. Und wenn allenfalls noch die Quinte, warum dann noch die Terz? Und wenn diese, warum nicht auch die kleine Terz? Man sieht, daß hier keine absolute Begrenzung ist.

Eine andre Theorie, deren wir noch gedenken müssen, weil sie der hauptmannschen als eine gleichberechtigte gegenübergestellt werden könnte, ist in jüngster Zeit von dem Aesthetiker Zeising aufgestellt worden. Er begründet den musikalischen Organismus auf den Gegensatz von kleiner und großer Sexte (Dur und Moll). Nach dem von ihm auf andern Kunstgebieten ausgeführten Grundgedanken, daß die Schönheit oder die äußere Erscheinung derselben auf der Eintheilung eines Ganzen nach dem Gesetze des goldenen Schnittes beruht, käme es auch in der Musik darauf an, die Intervalle unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Das Gesetz des goldenen Schnittes besteht darin, daß ein Ganzes in zwei Theile zerlegt wird, von denen sich der Minor zum Major ebenso verhält wie der Major zum Ganzen d. h. zur Summe beider Theile. Dies Gesetz läßt sich aber, wie die Berechnung ergibt, nur in unendlicher Annäherung ausführen, so daß der Major immer etwas zu groß oder zu klein ausfallen wird. Davon hat denn die Natur bei der Gliederung des menschlichen Körpers, bei der Anordnung der Blattstellung, bei der Verhältnißbestimmung der befriedigendsten Accorde Anwendung gemacht, so daß sich das der Gleichtheilung näher kommende Verhältniß $5 : 8 = 8 : 13$ als Typus für die strengere, dagegen das der Differenzirung Vorschub leistende $3 : 5 = 5 : 8$ als Typus für die freiere Realisation der Idee fassen läßt. Jenes findet sich nun in der Gliederung des männlichen, dieses in der des weiblichen Körpers, jenes in dem Intervall der kleinen Sexte ($5 : 8$), deren Umkehrung die große Terz ist, ($4 : 5$), die also als Durzweiklang gefaßt werden kann, dieses in dem Intervall der großen Sexte ($3 : 5$), die als Umkehrung der kleinen Terz ($5 : 6$) den Mollzweiklang darstellt. Man sieht leicht, daß in der Anwendung des goldenen Schnittes auf die musikalischen Verhältnisse etwas Gezwungenes liegt. In der Gliederung des menschlichen Körpers nehme ich den kleineren Theil, den größeren und das Ganze wirklich wahr. Das Kleinere und

Größere liegen in einer Quinte aneinander und bilden so das Ganze. Denke ich mir dagegen zwei Linien, von denen sich die eine zu der andern wie 5 : 8 oder wie 3 : 5 verhält, parallel gelegt, so wird zwar ihr Verhältniß zueinander klar sein, aber nicht ihr Verhältniß zu dem Ganzen, das aus ihrer Summirung entstehen würde. Dies Ganze käme dann eben gar nicht in Betracht, es würde durch die parallele Lage der Linien ausdrücklich von dem Object der Vergleichung ausgeschlossen sein. Grade so liegt aber im Zweiklang das Verhältniß eines Grundtones zu seiner Seite; das Ohr vernimmt nur das Verhältniß von 5 : 8, aber nicht das von 8 : 13, oder nur das von 3 : 5, nicht das von 5 : 8. In derselben Zeit, in der der eine Ton fünf Schwingungen macht, macht der andere acht Schwingungen; das Ganze aber, das letzte unentbehrliche Glied des Verhältnisses, die Anzahl von dreizehn Schwingungen ist nur in der Idee, nicht in der Wirklichkeit vorhanden; höchstens ließen sich die Verhältnisse 3 : 5 und 5 : 8 gemeinschaftlich darstellen, indem dem Grundton die große Seite und dieser die kleine Seite nach der Höhe hinzugefügt würde; dies würde den großen Dreiklang ergeben, aber in verkehrter Lage, als Quartseptaccord.

Zeising fährt nun weiter fort, daß, wie nur in der Vereinigung des männlichen und weiblichen Principis die volle Wahrheit bestehen könne, so auch nur in der Vereinigung des Moll- und Durzweiklangs der befriedigende Zusammenklang erreichbar sei. Da nun statt der Sexte auch die Terz gesetzt werden kann, so ist damit der Dreiklang allerdings entwickelt. Diese Entwicklung bezieht insofern, als man den Gegensatz von Dur und Moll wol in ähnlicher Weise, wie den des männlichen und weiblichen Wesens empfindet, und als der Schwerpunkt auf die innere Bedeutung, auf die qualitative Seite der Zahlenverhältnisse gelegt und damit eine bestimmte Abgrenzung gewonnen wird. Schon darum mußten wir derselben erwähnen, wenngleich wir ihr aus den oben angeführten Gründen nicht beitreten können. Die Hauptsache ist diese: stellt der Dreiklang in seiner normalen Lage das von Zeising behauptete Schönheitsverhältniß dar oder nicht? darauf muß man natürlich mit Nein antworten.

Von einem höhern Gesichtspunkt ist auch Marx in seiner Compositionslehre, einem in der musikalischen Literatur durch seinen umfassenden Inhalt, durch Originalität der Gedanken und durch treffliche Analysen sehr hervorragenden Werke, ausgegangen. Doch lag es in der Natur der Aufgabe, die sich Marx gestellt hatte, daß es sich mehr durch praktische Faßbarkeit der Methode, als durch reine, consequent durchgeführte Wissenschaftlichkeit ausgezeichnet. Wir finden daher viele geistreiche Entwicklungen darin, die sich weit über die bloße Empirie erheben; im Verlauf des Ganzen ist ein planmäßiger Zusammenhang unverkennbar; in einzelnen Abschnitten tritt sogar die Consequenz ver-

ständiger Entwicklung mit ziemlicher Schärfe hervor. Aber es ist ihm eben keineswegs darum zu thun, für alles die letzten Vernunftgründe zu finden; oft begnügt er sich mit der praktischen Gewisheit, oft finden die Anknüpfungen neuer Glieder in dem Bau des Ganzen in mehr äußerlicher Weise statt, wie man wol fortschreiten könnte, ohne aber dazu genöthigt zu sein. Auch er hat eine höchste Kategorie, von der aus er das Tonreich anschaut, den Gegensatz von Ruhe und Bewegung. Er liebt es, auf denselben in einzelnen Bildungen aufmerksam zu machen, im Verhältniß der Tonica zur Tonleiter, des Dreiklangs zum Dominantseptimenaccorde, in der Gestaltung der Sätze und Perioden u. s. f., doch ist die Art, wie er das Einzelne an dem Allgemeinen mißt, mehr vorbereitend. Wenn irgend eine einzelne Gestaltung hingestellt ist, so zeigt er wol, daß sich auch hierin der Gegensatz von Ruhe und Bewegung ausprägte; aber er begnügt sich mit der Aufweisung, ohne das Einzelne aus dem Allgemeinen zu entwickeln. Es versteht sich von selbst, daß dies für eine Compositionslehre vollständig genügend war, ja es ist rühmend anzuerkennen, daß ein vorzugsweise praktischen Zwecken gewidmetes Werk noch so vielen geistigen Stoff in sich enthielt, aber es ist mehr eine Anregung zu vernünftig systematischer Anschauung, als die Ausführung davon.

Daß nun das Werk von Hauptmann, auf das wir mit diesen Zeilen nicht nur die musikalische, sondern auch die wissenschaftliche Welt aufmerksam machen möchten, nicht ein in allen Theilen ausgeführtes System der Musik sein kann, leuchtet schon aus dem äußern Umfange desselben ein. Aber es ist ein Epoche machender Anfang zu einem solchen, da das Princip von dem H. ausgeht, so vernunftgemäß und die Entwicklung desselben in den Grundgestaltungen so streng und wissenschaftlich ist, daß man auf diesem Wege wol hoffen darf, in das Wesen der Musik immer tiefer einzudringen. Man hat es oft gesagt, die Musik habe ihre eigne Logik, aber diese Logik war in der Hauptsache doch nur für das Gefühl da; erst jetzt kann man mit vollem Recht von einer der Musik immanenten Logik reden. Von welcher Bedeutung das hauptmannsche Werk daher für einen jeden ist, in dem die Liebe zur Musik zugleich den Trieb erweckt hat, sie nun auch in ihrem innersten Kern mit dem Gedanken erfassen zu können, ist von selbst einleuchtend. Aber auch denen, die der Musik weniger nahe stehen, ist die Kenntnißnahme desselben zu empfehlen, da es zu jenen wissenschaftlichen Darstellungen zu zählen ist, die aus einem seltenen Verein von Sachkenntniß und allgemeiner philosophischer Durchbildung hervorgegangen sind. Wir wollen versuchen, in dem Folgenden die Grundgedanken desselben mitzutheilen, so weit das Verständniß derselben nicht von einer ganz specifisch musikalischen Bildung abhängig ist.

Ueber die allgemeine Idee des Werkes spricht sich H. in der Vorrede aus. „Was der Mensch zu lernen hat, um sich zum praktischen Musiker auszubilden,

ist in vielen Werken gründlich abgehandelt. Weniger ist untersucht worden, wie das musikalisch Gesegliche im Menschen begründet ist; wie der musikalisch richtige Ausdruck eben nur ein menschlich natürlicher, ein vernünftiger und darum ein allgemein verständlicher ist.“ „Das hier Gebotene enthält nicht eine musikalische und metrische Kunstlehre, es beschäftigt sich allein mit der Naturlehre der musikalischen und metrischen Kunst.“ Hiernach könnte es scheinen, daß die praktische Theorie der Musik, und die Naturlehre derselben zwei voneinander getrennte Gebiete seien. Dies ist aber H.'s Meinung keineswegs. „Den Anfang in einem Sinne zu fassen und darzustellen, daß er wirklicher Anfang werde, der dahin leitet, wo die praktische Harmonie- und Compositionslehre ihren Anfang nimmt, und der als wirklicher Anfang auch fortwirkend in jeder Weiterbildung nur eine Entfaltung oder eine Weiterverzweigung seiner selbst ist und erkennen lassen muß, das ist der Zweck des gegenwärtigen Versuches.“ Deshalb ist ihm die Naturlehre der Kunst sogar für das musikalische Schaffen nicht etwas ganz Gleichgiltiges. „Die kunsttheoretische Kenntniß wird der technischen Befähigung Hilfe leisten können, überhaupt dem Künstler erst die Durchbildung verleihen, die ihn zum Meister macht; bei der Production selbst hat sie unmittelbar keinen Antheil. An das Wissen wird der Künstler wenigstens nur dann erst sich wenden, wenn das unmittelbare Können ihn verläßt, wenn das Rechte sich nicht mehr ungesucht einstellen will, und wenn er über die eigne Unklarheit Klarheit suchen muß. Das sind nicht die glücklichsten Momente des Producirens und der Production; sie stellen sich aber ein, — dem Nichtwissenden zur Verzweiflung am Gelingen, dem Wissenden zum Nachdenken und zu bewusster Ausmittlung des Gesuchten. Auch hier wird das technische Wissen der Ausübung näher stehen, unmittelbarer in sie eingreifen, als das allgemeine oder das Wissen des Allgemeinen: die Regel wird früher zu Rathe gezogen werden, als das Gesetz. Das Wissen des Gesetzes wird aber in gleicher Weise dem technischen Wissen Klarheit und Sicherheit verleihen können, wie dieses der praktischen Ausübung zu Hilfe kommt.“ Ueber den Zusammenhang, in dem sich H. die von ihm aufgestellte Lehre mit der praktischen Theorie und dem Kunstschaffen denkt, kann nach dem Mitgetheilten kein Zweifel sein. „Der Inhalt dieses Buches kommt mit keiner praktischen Compositionslehre wesentlich in Collision, sofern diese nicht Unrichtiges lehrt. Noch weniger aber darf er mit dem collidiren, was dem gesunden Menschenfinne musikalisch gesund und natürlich erscheint, mit dem, was wir, wenn auch nicht immer und überall in den Regeln der Lehrbücher für die Composition, doch in den gesunden Compositionen selbst immer und überall wiederfinden.“ Denn die einzelnen musikalischen Regeln haben ihren Grund in dem einen Gesetz, das den ganzen Organismus der Musik durchdringt, und dies Gesetz ist nicht wieder ein specifisch musikalisches, sondern

ein allgemeines, das in der Musik, wie in andern Gebieten das herrschende ist. „Was musikalisch unzulässig ist, das ist es nicht aus dem Grunde, weil es einer vom Musiker bestimmten Regel entgegen, sondern weil es einem dem Musiker vom Menschen gegebenen natürlichen Gesetz zuwider, weil es logisch unwahr, von innerem Widerspruche ist. Der Begriff eines künstlichen Ton-systemes ist ein durchaus wichtiger. Die Musiker haben ebensowenig Intervalle bestimmen und ein Tonssystem erfinden können, als die Sprachgelehrten die Worte der Sprache, mit der sie sprechen und die Satzfügung, in der sie die Satzfügung erklären, erfunden haben: sie sprechen mit der Sprache, die der allgemeine Menscheninn macht. Wie aber die Rede nicht in zusammengesetzten Worten, sondern in auseinandergesetzten besteht, die im Gedanken Eins sind, so ist auch der musikalische Ausdruck, der sich in Folge und Zusammenklang in Tönen auseinandersetzt, nur Eins im Inhalte des auszusprechenden musikalischen Gedankens: seine Einzelmomente sind nur Glieder einer organischen Einheit. Von conventionellen Bestimmungen für Accorde, für die Einrichtung einer Tonart oder Tonleiter, von willkürlichen Veränderungen, Erhöhungen und Vertiefungen der natürlich gegebenen Tonstufen kann, wiewol man solches von sonst verständigen Leuten oft sagen hört, vernünftigerweise doch immer keine Rede sein.“ „Die Richtigkeit d. i. Vernünftigkeit der musikalischen Gestaltung hat zu ihrem Formationsgesetz die Einheit mit dem Gegensatze ihrer selbst und der Aufhebung ihres Gegensatzes: — die unmittelbare Einheit, die durch ein Moment der Entzweigung mit sich zu vermittelter Einheit übergeht. Dieser Proceß kann sich immer nur an dem wiederholen, was als unmittelbare Einheit gesetzt ist, oder als Resultat eines vorhergegangenen Processes gegeben wird. So wird die Einheit des Klanges, mit sich selbst vermittelt, den Dreiklang, die Einheit des Dreiklangles, mit sich selbst vermittelt, die Tonart entstehen lassen. Allein auch der Klang selbst ist schon eine solche aus sich getretene, mit sich selbst vermittelte Einheit, wie alles Wirkliche schon immer ein In-sich- und Außer-sichsein, als Eins enthält oder ist.“ Man erkennt aus den mitgetheilten Stellen die philosophische Intention des Ganzen; man erkennt auch, daß der Grundgedanke des Systems der hegelschen Philosophie entnommen ist.

Nach einer kurzen Einleitung über die Bedeutung und Entstehung des Klanges, die wir als mehr zur Physik gehörig übergehen können, obgleich sie in der vollständigen Darstellung des Systems die nothwendige Grundlage bildet, entwickelt H. den Durdreiklang in folgender Weise. „Es gibt drei direct verständliche Intervalle: 1) die Octave; 2) die Quinte; 3) die (große) Terz. Sie sind unveränderlich. Die Octave: das Intervall, in welchem die Hälfte eines klingenden Quantum sich gegen das Ganze des Grundtons hören läßt, ist in akustischer Bestimmung der Ausdruck für den Begriff der Identität. Es

bestimmt die Hälfte, das mit sich Gleiche, als andere Hälfte. Die Quinte: das Intervall, in welchem ein klingendes Quantum von zwei Drittheilen gegen den Grundton, als Ganzes, vernommen wird, enthält akustisch die Bestimmung, daß etwas in sich getrennt sei, und damit den Begriff der Zweiheit und des innern Gegensatzes. Das Quantum von zwei Drittheilen bestimmt, mit dem Ganzen gehört, das dritte Drittheil. Die Terz: das Intervall, in welchem ein klingendes Quantum von vier Fünftheilen mit dem Ganzen des Grundtons zu vernehmen ist. Hier bestimmt sich das fünfte Fünftheil, ein Quantum, von welchem das gegebene Vierfache d. i. Zweimalzweifaches ist. In der Quantitätsbestimmung von zweimalzwei, indem das Doppelte hier als Einheit zusammengenommen, im Multiplicanden, und zugleich als Zweiheit auseinandergehalten wird, im Multiplicator, ist der Begriff der Gleichsetzung des Entgegengesetzten enthalten: der Zweiheit als Einheit. Die Terz erfüllt die Leere der Quinte, indem sie die getrennte Zweiheit dieses Intervalles zur Einheit verbunden in sich enthält. Mit den hier genannten drei Intervallen ist bekanntlich der Dreiklang gegeben. In der Begriffseinheit der drei Momente des Dreiklanks ist aber überhaupt alle Bestimmung enthalten, die dem Verständnisse nicht nur der Accorde, als der gleichzeitigen Verbindung von Tönen, sondern auch der melodischen Fortschreitung und der Folge von Accorden zu Grunde liegt. Jeder Ton eines musikalischen Satzes ist Octave, Quinte oder Terz. Ueber die Bedeutung von Einheit und Gegensatz ist aber zu sagen, daß unter Einheit das ununterschiedene mit sich Einssein, unter Gegensatz das von sich Verschiedensein zu verstehen ist. Nicht daß etwas von etwas Anderem verschieden sei, sondern daß es sich selbst als ein anderes sich entgegensetze, ist der hier zu fassende Sinn des Gegensatzes. Daß eine weitere Fortbildung von Grundintervallen, als die hier dargelegte, nicht möglich sei, liegt sowol theoretisch in der Natur des Begriffes, indem überall alle Bestimmbarkeit nothwendig darin erschöpft sein muß, wenn etwas in seiner Totalität als Ganzes, in seinen getrennten Gegensätzen und in der Verbindung dieser Gegensätze zum Ganzen nachgewiesen und erkannt ist. — Sodann aber wird es auch praktisch bestätigt, indem nicht nur dem Dreiklange sich etwas Consonantes nicht mehr hinzufügen läßt, sondern überhaupt auch jeder Ton in Bezug auf einen andern nur in der Bedeutung eines der drei Intervalle des Dreiklanks verstanden werden kann, wie an der Bildung der Tonleiter sich später ergeben wird. An diesen letzten Satz knüpfen wir an, um nun auch unsererseits das Ganze dieser Entwicklung noch einmal zu betrachten. Daß in dem Dreiklang sich das musikalische Gefühl absolut befriedigt findet und jede Hinzufügung eines neuen Tones zur Dissonanz und vermittelt dieser zu einem neuen Accorde führt, daß ferner von den Intervallen des Dreiklanks auch nicht ein einziges fortgelassen werden kann, indem das Fehlen der Terz die Empfindung der Leere des un-

vermittelten Auseinanderseins erzeugt, das Fehlen der Quinte aber den Eindruck des Weichlichen, Mattherzigen hervorbringt, schon diese Erfahrung, die ein jeder an sich machen kann, spricht für eine Ableitung aus innern Gründen, weil nur eine solche zur Abgeschlossenheit, zur Bestimmtheit führen kann. Denn daß von dem Standpunkt aus, auf den H. sich gestellt hat, überhaupt nur drei Töne die erste musikalische Bildung darstellen können, ist wol durch sich selbst klar. Von einem Ton wird ausgegangen; so ist auch der Gegensatz einer, und ebenso die Vermittlung. Oder wenn man es noch schärfer fassen will, ein Ton ist im Verhältniß zu sich der Ausdruck unmittelbarer Einheit; ein zweiter ein Verhältniß zu dieser Entzweiung; ein dritter Ausdruck der wiederhergestellten Einheit. Darüber, daß die Betrachtung der bloßen Zahlenverhältnisse nicht ausreicht, ist oben gesprochen worden; wir sehen, daß die Aufgabe darin bestand, dem Quantitativen eine quantitative Seite abzugewinnen. Wir wüßten aber nicht, wie dies anders zu ermöglichen wäre, als durch die reinen logischen Verhältnißbegriffe der Einheit und des Gegensatzes. Wir finden das in der Musik einem bestimmten Stoffe gegenüber, dessen innere Unterschiede theils auf Zahlen, theils auf allgemeine, geistige Verhältnisse zurückzuführen sind. Das Gefühl erfast ausschließlich die letztere Seite, indem es sich durch die wechselnden Intervalle, durch die Mannigfaltigkeit der Accordübergänge bald aufgeregter bald beruhigt d. h. bald in dem Zustande der Entzweiung, bald in dem der Versöhnung findet, die Akustik verhält sich gegen die Erfahrungen des Gefühls gleichgiltig und schreibt alle musikalische Wirkung einem unbewußten Rechnen zu, doch vermischt die Akustik die Unterschiede des natürlichen Gefühls, indem sie unvermögend ist, einen entschiedenen Gegensatz von Consonanz oder Dissonanz hinzustellen; sie kann es zu keiner Bestimmtheit bringen, weil sie nur mit der einen äußern Seite des Tonwesens operirt. Und wie andererseits das Gefühl nie die reellen Ursachen jener auf geistigen Verhältnissen beruhenden Wirkungen ergründen könnte, so würde auch eine logische Darstellung, die nur die Kategorien der Vernunft festhielte, nicht zur reellen Bestimmtheit kommen; sie würde nicht sagen können, wo der Gegensatz gegen den Grundton, wo die Vermittlung zu finden sei. Nur durch die Verbindung beider Seiten ist Bestimmtheit der Erkenntnis zu erreichen; das Quantitative findet Maß und Gesetz in dem Allgemeinen, Logischen und dieses wiederum in jenem. Darum erscheint uns das von H. aufgestellte Princip als so durchgreifend, weil es beide Seiten in sich enthält und das stets Gefühlte auf seine äußersten Grundlagen zurückführt, diesen aber wiederum eine innere Bedeutung gibt. — Daß die Intervalle der Quinte und Terz die von H. angegebene Bedeutung wirklich haben, bestätigt das Gefühl. Man prüfe es an dem Eindruck, den die bloße Quinte in der Verbindung mit dem Grundton, den die bloße Terz in der Verbindung mit demselben

machen. Auch in melodischen Bildungen wird man finden, daß Accente, die auf der Quinte liegen, etwas viel Entschiedeneres haben, als Accente auf der Terz. Nicht ganz ohne Schwierigkeit ist indes die Beweisführung selbst; auch ließe sich vielleicht noch eine vollkommener Darstellung derselben denken. Die Ansicht, das Verhältniß 2:3 als den normalen Ausdruck der Entzweiung, 4:5 als das Symbol wiederhergestellter Einheit zu betrachten, ist so eigentümlich, daß sie nicht sofort auf Zustimmung rechnen kann. Klar ist jedenfalls, daß das Verhältniß 2:3 der nächste, einfachste und regelmäßigste Ausdruck für den Widerspruch in den Tonbeziehungen ist. Man erkennt dies vielleicht noch deutlicher, indem man 4:3 für 2:3 setzt d. h. statt des Grundtons die tiefere Octave derselben. Also z. B. das große c verhält sich zu dem kleinen g wie 4:3, d. h. letzteres macht in derselben Zeit dreimal so viel Schwingungen, als ersteres. Während ich eine Schwingung von c höre, vernehme ich drei von g; somit ist also g der nächste Ton, durch den c ungleich getheilt wird. Daß nun der Zweiklang von Grundton und Quinte nicht befriedigend ist, ist aus der logischen Entwicklung leicht zu begreifen. Ebenso leicht ist zu erkennen, daß die Terz äußerlich den Gegensatz vermittelt, indem durch ihr Hinzutreten sich die Reihe 4, 5, 6 bildet. Grundton und Quinte verhalten sich wie 2:3 oder 4:6; die natürliche Mitte ist 5, und dies ist eben die Terz. Daß aber die Terz in dem Verhältniß von 4:5 Negation der Negation, die wiederaufgehobene Entzweiung ist, ist weniger leicht einzusehen. H. stellt sich zwei klingende Quanta, d. h. etwa zwei Saiten vor, von denen die eine die Länge des Grundtons, die andere die Länge der Terz hat. Diese Längen verhalten sich wie 5:4, dadurch entsteht zugleich das Verhältniß von einem Fünftheil zu vier andern Fünftheilen oder von 1:2, mal 2. In diesem 2 mal 2 findet nun H. die Negation der Negation. Dieser Weg scheint etwas gekünstelt und bedenklich. Denn erstens ist das Verhältniß von vier Fünftheilen zu dem fünften übrig bleibenden nicht das unmittelbar Gegebene; zweitens ist auch nicht unmittelbar klar, daß 2 mal 2 aufgehobene Zweitheit ist. Vielleicht läge folgendes Verfahren näher. Durch den Eintritt der Terz ist nicht nur das Verhältniß 4:5, sondern auch das 5:6 (im Verhältniß der Terz zur Quinte) gegeben. Diese beiden miteinander multiplicirt, geben das Verhältniß 2:3 ($\frac{4}{5}$ mal $\frac{5}{6}$ = $\frac{2}{3}$). Somit wird durch das Hinzutreten der Terz das gegensätzliche Intervall der Quinte seiner Unmittelbarkeit entrissen und zu einem nicht bloß äußerlich, sondern innerlich Vermittelten gemacht. Denn im Zusammenklang mit der Terz erscheint die Quinte nicht mehr als unmittelbar Gegebenes, sondern als Product. Die Terz ist nicht nur ein beliebiger Zwischenton zwischen Grundton und Quinte, sondern der den Gegensatz innerlich vermittelnde. Da es aber zwei Wege gibt, um die Quinte als Product darzustellen, indem entweder das Verhältniß 4:5 das tiefere und 5:6 das höhere ist oder umgekehrt, so würde der Moll-

dreiklang, dessen Verhältniß 10:12:15 ist, als ein dem Durdreiklang ebenbürtiges entwickelt sein. Wir kommen darauf später noch einmal zurück.

Es braucht wol kaum hinzugefügt zu werden, daß auch jeder andere Zwischenton das Verhältniß von Grundton und Quinte vermitteln würde (z. B. in 10:11:15 ist $10/11$ mal $11/15$ ebenfalls $= 2/3$); die Vermittlung durch 4, 5, 6 ist aber die nächste und natürlichste, die unmittelbar gegebene. Jede complicirtere Intervallencombination kann nur verstanden werden, indem sie auf die möglichst einfachen zurückgeführt wird. Dann aber, wenn nun die Terz als das Intervall gefaßt wird, durch das die Quinte ein Vermitteltes wird als dasjenige, was die den reinen Einklang trennende Quinte in sich selbst minder trennt und so zur Affirmation führt, erhellt von selbst, daß der Dreiklang ein in sich abgeschlossenes Ganze ist, in Bezug auf den weder etwas fehlen noch hinzugefügt werden kann.

Die nächste Bildung, die sich an den Dreiklang anschließt, ist unstreitig die Tonart, als der Inbegriff dreier Dreiklänge, des tonischen und der Dominantendreiklänge, mit denen zugleich die diatonische Tonleiter gegeben ist. Ein Dreiklang bestimmt sich als tonischer erst im Gegensatz und im Zusammenhang mit den beiden Dominantendreiklängen d. h. indem er 1) auf seiner Quinte einen neuen Dreiklang bildet, 2) seinen Grundton zur Quinte eines neuen Dreiklangs macht. Sodann besteht die unmittelbare Einheit in dem tonischen Dreiklang, der durch Fortbestimmung zu zwei Dominantdreiklängen nicht nur äußerlich einen Gegensatz zu sich hervorbringt, sondern sich auch zu sich selbst gegensätzlich verhält, insofern seine tonische Bedeutung wankend wird. Durch Rückkehr zu sich selbst stellt er seine Einheit mit sich wieder her. Daß die Elemente, aus denen die Tonart besteht, in dem Verhältniß der unmittelbaren Einheit, der Entzweiung und der wiederhergestellten Einheit zueinander stehen, dürfte im Allgemeinen keinem Zweifel unterliegen. Im Einzelnen könnte man fragen, warum hier der Gegensatz zu zwei Accorden führt, während in der Bildung des Dreiklangs doch nur ein Ton Ausdruck des Gegensatzes war, warum die Quinte und Grundton Wendepunkt der Entzweiung werden und nicht die Terz, warum ferner die Auflösung des Gegensatzes nicht, wie im Dreiklang, durch Hinzutreten eines neuen Elements, sondern durch einfache Rückkehr zum Anfang bewirkt wird. Geht man in dieser Weise näher auf das Einzelne ein, so wird man in der Darstellung von H. noch manche Lücken finden, wie sie bei dem ersten Auftreten eines Systems unvermeidlich sind, Lücken indes, die wol zu weiterm Nachdenken anregen, aber nicht zum Zweifel an der Ausführbarkeit des Princips führen. Denn was z. B. die beiden ersten oben angegebenen Punkte betrifft, so ist es nicht schwer, den Grund davon einzusehen. Der Dreiklang, als ein in sich Concretes, kann nicht mehr einen einfachen Gegensatz haben, wie der Grundton.

Wie ferner der Gegensatz des Grundtons wieder ein einzelner Ton ist, so wird der Gegensatz des Accordes ein Accord oder vielmehr, nach dem Obigen, mehre Accorde sein. Nach logischem Gesetz ist aber Entgegensetzung nicht denkbar ohne Gemeinsamkeit. Diese Gemeinsamkeit bestand in der Bildung des Dreiklangs in dem Zusammenklang der betreffenden Töne. Da aber der Dreiklang vollendeter Zusammenklang ist, so kann dasjenige, was zu seiner weitem Entwicklung gehört, nicht mehr dem Dreiklang gleichzeitig hinzutreten, sondern es ist nur in der Zeitfolge zu denken. Wäre der dem Dreiklang folgende Dreiklang durch gar keinen gemeinschaftlichen Ton mit seinem Vorgänger verbunden, so wäre keine Gemeinsamkeit, somit auch kein Gegensatz, sondern Beziehungslosigkeit. Werden zwei Töne als gemeinschaftlich gesetzt, so würde dem Durdreiklang nicht wieder ein Dur-, sondern nur ein Molldreiklang folgen können. Nun entsteht die Frage, welches der gemeinsame Ton sein soll. Da im Dreiklang die Terz der eigentliche Sitz der Vermittlung, Grundton und Quinte Sitz des Gegensatzes sind, so ist das Natürliche, daß der wieder zur Trennung fortgehende Dreiklang in diejenigen Momente zurückfalle, die in ihm selbst Sitz der Trennung sind und daß seine Quinte in die entgegengesetzte Bedeutung des Grundtons, der Grundton in die entgegengesetzte Bedeutung der Quinte umspringt. Daß mithin die Dominantendreiklänge als Träger des gegensätzlichen Moments auftreten, scheint ganz rationell. Schwieriger ist es zu begreifen, daß die wiederhergestellte Identität keines besondern Organes bedarf, wie in der Bildung des Dreiklangs der Terz, sondern sich einfach durch Rückkehr zum Anfang verwirklicht. Doch würde uns die nähere Erörterung dieses Punktes hier zu weit führen.

„Die in der einzelnen Tonart,“ heißt es bei H., „schon angeregte Accordverkettung kann nach beiden Seiten nur in das Unendliche sich fortbilden, und nachdem, wie es in der Tonartverbindung mit Unter- und Oberdominanten geschieht, immer ein folgender Dreiklang als Mitte für zwei Nebendreiklänge zu bestimmen sein wird, so erscheinen auch die Tonarten in das Unendliche ineinander verkettet. Zu einem höhern Einheitsbegriffe als dem der Tonart selbst, kann es aber nicht kommen, und zwar ebensowenig, als der Dreiklang in sich selbst etwas zugesetzt erhalten könnte; denn wie dieser die vollständige Entwicklung des Dreiklangbegriffes nach innen, so enthält die Tonart dieselbe nach außen, jener als Gleichzeitiges im Stillstande, als Accord, diese als Gleichzeitiges in der Bewegung, als Accordfolge.“ Sehr schön ist hier entwickelt, daß über den Begriff der Tonart in gewisser Beziehung nichts hinausgeht. In einem Punkte müssen wir aber von H. abweichen, darin, daß die Accordverkettung sich „nach beiden Seiten in das Unendliche fortbilden könne“. Wir finden, daß dieser Gesichtspunkt in seiner ganzen Darstellung nicht verlassen wird; demgemäß sieht er die Trübung der reinen

Quint- und Terzverhältnisse, die auf unsern temperirten Instrumenten stattfindet, als einen praktischen Nothbehelf, als einen Mangel in der Darstellung der Idee an, er gedenkt „derjenigen Uebergänge, die sich auf die sogenannte enharmonische Verwechslung gründen, nur vorübergehend, da sie dem temperirten, nicht dem reinen Tonsystem angehören“. Uns scheint es, daß sich auch das System der zwölf Tonarten und, was damit zusammenhängt, die temperirte Stimmung aus der Idee hätte begreifen lassen. Zunächst freilich erscheint das System der Tonarten, wenn man nach der Ober- und Unterdominantenseite weiter fortgeht, als ein unendliches. Auf unsern Clavieren ist, von C an gerechnet, die zwölfte Quinte sowol aufwärts als abwärts wieder = C; Vielen mag es aber unbekannt sein, daß es eigentlich anders sein sollte, indem die zwölfte Quinte aufwärts nach der reinen Stimmung etwas höher, die zwölfte Quinte etwas tiefer als c ist. Und überhaupt wird man, in Quinten fortgehend, nie einen Ton erreichen, der mit einer Octave des Ausgangstones identisch ist; oder, mathematisch ausgedrückt, keine mögliche Potenz von $\frac{3}{2}$ ist mit irgend einer Potenz von 2 identisch. So erscheint also das System der Tonarten zunächst als ein der Idee nach unendliches. Indes würde schon die äußere Natur des Tonreichs diese Unendlichkeit beschränken. Es gibt nicht unendlich viele Töne. Die tiefsten hörbaren Töne machen acht bis sechszehn Schwingungen in der Secunde; die höchsten hörbaren erreichen noch nicht die Zahl von vierzigtausend Schwingungen (36,500 Schwingungen werden als das bis jetzt bekannte Maximum angegeben). Das eingestrichene A, der Normalton aller Orchester, macht 440 Schwingungen in der Secunde; der tiefste von Senart vernommene Ton von acht Schwingungen liegt also zwei Octaven tiefer, als das Contra-C; der höchste ist etwas tiefer als das achtgestrichene C; es sind somit etwa zwölf mögliche Octaven bekannt. In diesen Verhältnissen schon würde eine Schranke für die Unendlichkeit der Idee liegen — doch eine äußere, die als ein bloßer Mangel in der Realisation der Idee erscheinen müßte. Wenden wir aber denselben idealen Gesichtspunkt, den H. jeder einzelnen Bildung zu Grunde legt, auf das Ganze des Tonsystems an, so ergibt sich die Nothwendigkeit, daß das System der Tonarten ein in sich geschlossenes sei. Derselbe Trieb, der uns hindert, bis in das Unendliche Töne zu Accorden zu verbinden und den Dreiklang hervorruft, der die Tonart mit drei Dreiklängen in sich abgrenzt, muß auch das System der Tonarten begrenzen. Indem wir von der Ausgangstonart immer weiter nach außen gehen, entfernen wir uns immer weiter von der Einheit zur Mannigfaltigkeit; in der Idee selbst liegt es, daß die Mannigfaltigkeit wieder zur Einheit zurückgebogen werde. Somit ist der Grund, weshalb wir der Unendlichkeit der Idee eine Grenze setzen, nicht ein materieller, sondern ein idealer. Die Trübung der reinen Stimmung geht aus einem Gegensatz hervor, der

innerhalb der Idee selbst ist. Die absolute Abgeschlossenheit des Tonsystems kann aber nur dadurch erreicht werden, daß die beiden Quintenreihen, welche Töne und Tonarten erzeugen, nicht nur eine Grenze finden, sondern diese Grenze in dem Ausgangston finden; so werden 1) Ende und Anfang identisch, 2) treffen die entgegengesetzten Richtungen nach der Ober- und Unterdominanten-seite in einem Punkte zusammen. Bekanntlich ist diese Forderung in unserm Tonssystem erfüllt; bekanntlich ist sie erfüllt auf Kosten der strengen Reinheit der Töne. Uns kam es nur darauf an, zum Bewußtsein zu bringen, daß dies nicht bloß darum geschieht, weil ein System von zwölf Tönen und zwölf Tonarten übersichtlicher, leichter zu behandeln ist, als eins von 30, 100, 1000 u. s. w., sondern vielmehr, weil jene schlechte Unendlichkeit, die keine bestimmte Grenze kennt, dem Wesen des Geistes widerspricht, weil Rückkehr aus der Mannigfaltigkeit zur Einheit das Grundgesetz des Geistes ist. Doch ist zunächst mit diesem Gesetz noch nichts weiter gewonnen, als daß irgend eine Quintenpotenz mit dem Ausgangston identisch zu setzen ist; daß grade die zwölfte, wie in unserm Tonssystem, bedarf erst eines besondern Beweises. In ganz ähnlicher Weise, wie in der Entwicklung des Dreiklangs eine Vereinigung philosophischer Denkart und philosophisch-mathematischer Erkenntniß, des Innern und Aeußern, des Qualitativen und Quantitativen zu bemerken war, wird es auch hier darauf ankommen, die Idee so zu realisiren, wie die mathematische Natur der Sache es am ehesten zuläßt. Hier findet man nun durch Berechnung, daß die zwölfte Quinte in der That diejenige ist, die sich dem Ausgangston am meisten nähert. Da sie etwas höher ist, als c , so würde schon die vierundzwanzigste noch unbrauchbarer sein. Setzen wir $c = 1$, $g = \frac{3}{2}$, so ist $(\frac{3}{2})^{12}$ etwas höher als 2^7 . Nothwendig ist das Differenzverhältniß zwischen $2^7 \times 2^7$ und $(\frac{3}{2})^{12} \times (\frac{3}{2})^{12}$ noch größer. Wollten wir eine Quinte finden, die näher an c liegt, als die zwölfte, so müßten wir an diejenige anknüpfen, die unter den tiefer als c liegenden Quinten die geringste Differenz hat, d. h. an h , die fünfte Quinte. Die zwölfte Quinte von h wird c schon etwas näher treten, die vierundzwanzigste noch etwas näher, und in der That gewinnt man auf diesem Wege eine und sogar mehre Quinten, die weniger von c differiren, als die zwölfte. Nun ist aber noch Folgendes zu berücksichtigen. Gewiß wäre ein Tonssystem schlecht, das in irgend einer tiefern Oktave weniger Töne enthielte, als in einer höhern. Unsere Contraoctave liegt zwischen 32,7 und 63,4 Schwingungen, enthält also nur zwülldreißig mögliche Töne. Das eben angedeutete Tonssystem würde aber schon mehr als vierzig Töne enthalten, mithin für die Contraoctave unbrauchbar sein. Abgesehen davon dürfte es auch dem geübtesten Ohr schwer werden, diese feinen Unterschiede noch wahrzunehmen. Somit müssen wir wol bei demjenigen System, das die zwölfte Quinte als mit c identisch setzt, stehen bleiben.

Wenigstens vom Standpunkt der Quinte aus. Aber es kommt noch ein anderer Umstand in Betracht. Mit jedem Grundton und seiner Quinte entsteht eine Terz. Entweder ist auch diese irgendwie mit den Tönen des Quintencirkels identisch zu setzen, oder unser Tonssystem bekommt auf eine andere Weise dennoch die gefürchtete Richtung ins Unendliche. Da alle Terzen zueinander in einem Quintenverhältniß stehen, so werden, wenn eine von ihnen mit einem der auf dem Wege des Quintencirkels genommenen Töne übereinstimmt, alle übereinstimmen. Gesähe dies aber nicht, so entstünden zwölf Töne außer den ersten zwölf, die ausschließlich Terzbedeutung hätten. Damit wäre etwas Unfertiges, Ueberschüssiges in das Tonssystem hineingekommen. Es entstünde das Bedürfniß, sie selbst ebenfalls als Grundtöne zu setzen; so würden wir zu zwölf neuen Terzen kommen, und so ins Unendliche fort. Nun ist die vierte Quinte etwas höher als die Terz des Ausgangstones; durch Gleichsetzung dieser beiden Töne wird daher auch diese Differenz ausgeglichen. Bei dem System der zwölf Tonarten ist somit die Quinte etwas tiefer, als sie sein sollte, die Terz etwas höher. Doch ist nicht zu übersehen, daß die Differenz der Terz eine bei weitem größere ist, als die der Quinte. Wenn sich daher vom bloßen Standpunkt der Quinte aus das zwölfstufige Tonssystem als das beste erweist (ausgenommen das 41- 53- und 65stufige System), so hat (wir entnehmen diese Zahlen einem kürzlich erschienenen Werke von Opelt „Allgemeine Theorie der Musik“) vom Standpunkt der Terz aus das einunddreißigstufige den Vorzug vor allen übrigen. Das 19stufige System aber würde eines der Ausgleichung sein. In diesem ist die Differenz der Terz dieselbe, wie die der Quinte; beide sind tiefer, als sie nach der Idee sein sollen; die Differenz der Quinte würde fast viermal bedeutender sein, als in dem jetzigen System; die Differenz der Terz etwa um die Hälfte kleiner. In diesem System würde nicht nur die neunzehnte Quinte mit dem Ausgangston identisch sein, sondern auch die neunzehnte Terz, während in dem unsern die dritte mit dem Grundton zusammenfällt. Das neunzehnstufige System würde endlich die Unterschiede zwischen cis und des, dis und es u. s. w. noch darstellen. Den Vorzug größerer Mannigfaltigkeit und Symmetrie zugleich scheint also das neunzehnstufige System zu haben; doch ist anderseits zu erwägen, daß in der Entstehung des Tonsystems die Quinte die Priorität vor der Terz hat. An die Quinte knüpft die ganze Erweiterung des Tonsystems an; die Terz kommt erst in zweiter Reihe in Betracht. Außerdem scheint es in dem gegensätzlichen Wesen der Quinte zu liegen, daß sie am wenigsten eine Trübung und Abschwächung verträgt; die vermittelnde Terz ist fügsamer. Deshalb scheint das zwölfstufige Tonssystem dennoch das beste denkbare zu sein. Jedenfalls könnte nur noch das neunzehnstufige ihm gegenüber einen Anspruch erheben. — Folgende Betrachtung möge diesen Abschnitt beschließen. Von der rein mathematischen An-

Schauung aus, der die Zahlverhältnisse als das Wesen der Musikk gelten, ist jeder Mangel der Reinheit etwas Unerträgliches; denn die temperirte Quinte ist, mathematisch betrachtet, eine viel größere Dissonanz, als irgend eine der verworfenen dissonanten Intervalle. Die hauptmannsche Anschauung, welche die Zahlen nicht als das Wahre, sondern als Erscheinung des Wesens faßt, kann auf die absolute Reinheit verzichten; es genügt eine Erscheinung, die das Wesen noch eben erkennen läßt.

Nachdem wir gesehen haben, wie in dieser Richtung die von H. aufgestellte Theorie sich wesentlich erweitern ließe, lenken wir in den Gang seiner eignen Darstellung wieder zurück. Eigenthümlich ist die Entwicklung des Molldreiklangs. „Die Bestimmungen der Dreiklangintervalle sind bisher von einer positiven Einheit ausgehend gesetzt worden, von einem Grundtone, auf welchem sich die Quinte und die Terz bezieht. Sie lassen sich auch in einem entgegengesetzten Sinne denken. Wenn jenes sich so ausdrücken läßt: daß ein Ton Quinte und Terz habe, so würde die entgegengesetzte Bedeutung darin bestehen, daß ein Ton Quinte und Terz sei.“ Da sich im Molldreiklang der Grundton zur Terz wie 5 : 6 und die Terz zur Quinte wie 4 : 5 verhält und da letzteres Verhältniß in der Theorie H's. als das unmittelbare, ersteres als ein abgeleitetes erscheint, so ist es ganz consequent, daß H. den Molldreiklang von der Quinte aus konstruirt. Da nun die Quinte der Sitz des Widerspruchs ist, so hat Moll, was wieder mit dem Gefühl übereinstimmt, den Charakter der Entzweiung, der Negative; und es ist nur eine Folge des ursprünglichen Wesens, daß sich der Molldreiklang nicht, mit der von Dur, zu einem System von Molldreiklängen und einer aus reinen Molldreiklängen gebildeten Tonart und Tonleiter zu erweitern vermag, sondern nach seiner Oberdominantseite einen Durdreiklang hat. Die Erscheinung von Moll ist unstreitig richtig erklärt. Nur darin finden wir eine Lücke, daß es heißt: „die Bestimmungen der Dreiklangintervallen lassen sich auch in einem entgegengesetzten Sinne denken.“ Damit ist eine bloße Möglichkeit, nicht eine Nothwendigkeit gegeben. Wir erinnern hier an die etwas abweichende Erklärung des Dreiklanges, die oben von uns aufgestellt wurde: daß der Dreiklang darum befriedige, weil in ihm die Quinte, der Gegensatz gegen den Grundton, als Product d. h. als ein Vermitteltes gesetzt sei. Da es nun gleich ist, ob ich $\frac{2}{3}$ als $\frac{4}{5}$ mal $\frac{3}{6}$ oder als $\frac{5}{6}$ mal $\frac{4}{5}$ setze, so ist auch der Molldreiklang ebenso befriedigend als der Durdreiklang. Dennoch ist auch in dieser Erklärung dem Durklange der Vorzug zu geben, weil alle musikalische Bildung von der Tiefe nach der Höhe fortschreitet und so das Frühere, $\frac{4}{5}$, in die Tiefe, das Spätere, $\frac{5}{6}$, in die Höhe zu legen ist. Wenn wir also auch hier Moll nur als eine Möglichkeit erhalten würden, so bleibt noch der Weg, es im System der Durtonart selbst aufzusuchen, wo der Molldreik-

klang als ein Uebergangsassord erscheint. Wenn er sich somit als ein Unselbstständiges ergeben würde, so stimmt die Praxis damit überein, da sich eben das System einer Molltonart nur mit Hülfe von Dur bildet.

Wenn wir in der Molltonart zwei Molldreiklänge und, nach der Oberdominantseite, einen Durdreiklang haben, so ergibt sich die Möglichkeit einer wiederum andern Combination aus zwei Durdreiklängen und, nach der Unterdominantseite, einem Molldreiklang bestehend. Obschon man dieselbe bisher nicht als besondere Tonart betrachtet hat, so kommt sie doch in der Praxis oft genug vor. H. nennt sie Molldurtonart. Sie besonders ins Auge zu fassen, rechtfertigt sich schon durch den Umstand, daß der ursprünglich zum Mollsysteme gehörige verminderte Sextimenaccord ebensogut nach Dur, als nach Moll führt.

Die äußersten Grenzen der Tonart sind nach H. die Oberdominantquinte und der Unterdominantgrundton. Durch die Verbindung dieser beiden Töne entstehen zwei verminderte Dreiklänge, als Ausdruck der in sich übergehenden Tonart. Neue Accorde bilden sich, indem eine Tonart im Begriff ist, in eine andere überzugehen; interessant ist namentlich die Entstehung des übermäßigen Sextaccords auf diesem Wege. Wenn auch vielleicht in diesen Untersuchungen, auf die wir im Einzelnen nicht weiter eingehen können, noch nicht überall das letzte Wort von H. gesprochen sein sollte, so ergibt sich doch durchweg eine viel tiefere, anregendere Anschauung, als die bisherige es war. Noch mehr tritt dies in der sehr umständlichen Entwicklung der Dissonanz und der Septimenaccorde hervor, die für den Musiker sehr lehrreich und fesselnd ist. Wenn gleich in diesem Abschnitt nicht bloß die Accordbildung und Accordfolge, sondern auch die Stimmführung in ausführlicher Weise zur Sprache kommt, so ist es doch vorwiegend die Rücksicht auf die Harmonie, die den Gedankengang bestimmt. Es ist eben in dieser ganzen Untersuchung mehr um Erkenntniß des Gesetzmäßigen, als um die Anleitung zu freieren Bildungen zu thun. „Die Accorde werden bloß in ausschließlich engster Intervalllage, und in Fortschreitungen, wie sie ohne Wahl und Willen, nur aus den nächsten Forderungen hervorgehn, dargestellt.“ Dennoch läßt sich der Wunsch nicht unterdrücken, daß nun auch der Melodie eine selbstständige Behandlung zu Theil würde, wenigstens was ihre allgemeinen Gesetze und Bedingungen betrifft. Damit hängt zusammen, daß wir auch den Gegensatz von Polyphonie und Homophonie eine besondere Erörterung gewünscht hätten. Man nennt freilich als nothwendige Folge des Grundprinzips, mit dem wir ganz übereinstimmen, daß die Harmonie immer als die Substanz eines musikalischen Kunstwerks, nicht bloß als zufälliges Ergebnis mehrerer selbstständiger Stimmen zu betrachten sein wird. Wie weit indes innerhalb dieses harmonischen Gesamtlebens die Melodie, sei es in einer einzelnen oder in mehreren oder in allen

Stimmen, zur Selbstständigkeit gelangen könne, auf diese Frage erhalten wir keine Antwort. Daß von einer Selbstständigkeit der Melodie in dem Sinne, wie etwa die alten Griechen sie hatten, ohne jede harmonische Unterlage, und wie sie Rousseau, der die Harmonie eine gothische, barbarische Erfindung nannte, verlangte, nicht die Rede sein kann, leuchtet aus dem Zusammenhange von selbst ein. Denn diese Thatsache steht durch *H.* fester als je, daß, so weit es sich wenigstens um moderne Musik handelt, jeder Ton eine ursprünglich harmonische Bedeutung hat.

Der zweite Hauptabschnitt des Werkes handelt vom Metrum und Rhythmus. „Metrum wollen wir das stetige Maß nennen, wonach die Zeitmessung geschieht; Rhythmus, die Art der Bewegung in diesem Maße. Das Maß wird sich seiner äußern Beschaffenheit nach ergeben als eine zwei-, drei- oder viertheilige Einheit; die Bewegung in diesem Maße, die von unendlicher Mannigfaltigkeit der Gestaltung an sich sein kann, wird als gemessene doch auch nur in den Bestimmungen ihre Verständlichkeit finden, welche aus dem metrischen Begriffe hervorgehen. Wir werden aber hier denselben Begriffsmomenten wieder begegnen, die uns das Wesen des Dreiklangs erklärt haben, dem der Einheit, des Gegensatzes und des geeinten Gegensatzes.“ *H.* entwickelt nun, daß das zweizeitige Metrum gegensatzlos, das dreizeitige, weil in ihm der zweite Takttheil zweiter in Bezug auf den ersten, erster in Bezug auf den dritten sei, das Metrum des Gegensatzes, das vierzeitige das des geeinten Gegensatzes sei. Denn letzteres gehe durch das dreizeitige, d. h. durch das Moment des Widerspruchs, hindurch; indem aber ein vierter Takttheil hinzutrete, werde die durch den dritten gestörte Zusammengehörigkeit des ersten und zweiten wiederhergestellt. Das Gefühl findet auch hier wieder die Bestimmungen der Theorie bestätigt; die unentwickelte Einfachheit des zweizeitigen, die Unruhe des dreizeitigen, die befriedigte Fülle des vierzeitigen Metrums, das sind Eigenschaften, die sich nicht weglegnen lassen. Nur daran nehmen wir Anstoß, daß, während auf harmonischem Gebiet die ersten Darstellungsformen der einzelnen Begriffsmomente, Grundton, Quinte und Terz, zu keinem rechten selbstständigen Dasein gelangen, dies auf metrischem der Fall sein sollte. So gut wir jedes Tonstück auf den Dreiklang baskren, müßten wir es consequenterweise auch im vierzeitigen Metrum schreiben. Das zwei- und dreizeitige dürften nur vorhanden sein, insofern sie in dem dreizeitigen enthalten sind. Denn warum sollen die ersten Abstractionen auf metrischem Gebiet eine größere selbstständige Kraft haben, als auf harmonischem? Auch scheint das zweizeitige Metrum nicht ein so einfaches zu sein, das gar keinen Gegensatz in sich enthielte; es scheint vielmehr, daß das zwei-, drei- und vierzeitige Metrum sich zwar in der von *H.* angegebenen Weise zueinander verhalten, aber nur in höherer Potenz, doch können wir nicht näher in dies Verhältniß ein-

gehen; wir begnügen uns, die Lücke anzudeuten. — Die Ausführung des metrischen Theils geht ebenso, wie die des harmonischen, mit großer Genauigkeit in viele interessante Einzelheiten ein. Wir begnügen uns, darauf aufmerksam zu machen, wie H. auch im Metrum einen Gegensatz findet, den er mit dem von Dur und Moll vergleicht, je nachdem das erste oder das zweite Glied des metrischen Paares accentuirt wird. Was den Gegensatz von Metrum und Rhythmus betrifft, so ist die abstracte Regelmäßigkeit des Metrums keine nothwendige Bedingung. „Es darf nicht als Mangel des Sinnes für reguläre Bildung, als Unfähigkeit, ein größeres Ganze zu übersehen oder zusammenzufassen zu können, betrachtet werden, wenn wir eine direct nicht regulär zu nennende metrische Formation ästhetischer Forderung doch entsprechend finden. Die Form ist der Wirklichkeit überall nur die Form des Inhaltes. Es kann grade das inhaltreichere, höher intentionirte, Kunstwerk solche Abweichungen von der schlechthin an sich klaren Regularität metrischer Beschaffenheit öfter in sich enthalten. So zeigen auch die organischen Bildungen der Natur auf den niederen Stufen eine faßlichere Regularität der Form, sie scheinen einem strengeren Gesetze zu folgen, als die höher organisirten, in welchen das reichere und mehr individualisirte Leben auch in ihr formales Dasein übergeht und dieses complicirter, nicht weniger gesetzlich, aber vielfach bedingter gestaltet.“ Dennoch bedarf es auf der andern Seite für die Musik der Grundlage des Metrums. Das Recitativ ist rhythmisch, ohne metrisch zu sein. Wie aber eben das Recitativ sich von der nachfolgenden Arie, von dem metrisch-periodischen Musikstücke unterscheidet und erst mit diesem die musikalische Kunsphere im engeren Sinne betreten wird, so ist es ein großer Irrthum des Componisten, wenn er glaubt, bei der Composition von Textworten überhaupt nur dem rhythmischen Gange derselben folgen zu dürfen und der musikalisch metrischen Fassung dabei überhoben zu sein.

Der metrische Abschnitt schließt mit einem Capitel über das Sprachmetrum, das durch viele feine Bemerkungen, z. B. über das Verhältniß des Dactylus zum Trochäus und Spondeus, über Quantität und Accent auch dem Philologen von Interesse sein wird. In diesem Zusammenhange berührt H. im Allgemeinen das Verhältniß der Poesie zur Musik; und, obschon diese Stelle mit dem wesentlichen Inhalt des Werkes nicht in strengem Zusammenhange steht, können wir uns doch nicht enthalten, sie ihrer Trefflichkeit wegen mitzutheilen. „Die Rede nach ihrem Wortausdruck zu betonen, sie in ihren Einzelmomenten zu nuanciren, kann die Aufgabe der Musik so wenig sein, als sie ihrer Natur nach eben das Entgegengesetzteste zu thun hat: sie hat in der Gefühlsprache verbunden auszudrücken, was die verständige Wortsprache nur getrennt auseinander und nacheinander setzen kann. Wo diese von Freud und Leid spricht, und gesondert erst das eine, dann das andere

nennen muß, da wird die Musik das Leid in der Freude und die Freude im Leide ausdrücken können und ausdrücken sollen; nicht aber das eine Wort freudvoll, das andere leidvoll zu betonen haben. Der musikalische Ausdruck läßt hierin den sprachlich poetischen weit hinter sich, und die Musik, wo sie nicht eben bloß declamatorisch, bloß wortbetonend ist, wird immer die Poesie sich unterordnen. Der Wortausdruck hat an den musikalischen keinen andern Anspruch geltend zu machen, als den, daß er nicht verletzt werde durch unverständige, widersinnige Betonung; nicht aber, daß der musikalische in alle seine Einzelheiten eingehe und sie mit Tönen auszudrücken suche: denn die Musik betont den Gefühlscomplez, der in den Worten enthalten, nicht die Worte selbst. Die Musik ist der Algebra zu vergleichen, die Wortsprache der Zahlenrechnung. Was die Musik in allgemeinem Ausdrucke enthält, kann die Wortsprache nur als Besonderes ausdrücken. Die algebraische Formel stellt das Ineinanderweben und Wirken der Factoren dar: die Factoren und das Product in Einem. Die Zahlenrechnung entweder nur die Factoren oder nur das Product. Jene hat aber die allgemeine Bedeutung für unendlich viele zu setzende Einzelwerthe. So ist die Musik. Man hat öfters den Versuch machen sehen, den Inhalt eines Instrumentalmusikstückes in Worten, in einem Gedicht auszusprechen. Das Resultat kann nie befriedigend ausfallen. Wenn der algebraische Ausdruck $a + b = c$ setzt, und man in Zahlen dafür setzen will $2 + 3 = 5$, so ist diese Anwendung der Formel allerdings eine ganz richtige; es lassen sich aber für a und b unendlich viele andere Werthe setzen, die c als eine andere Summe ergeben und wo die Factorencombination ebenso richtig den Inhalt der Formel erfüllt. So wird auch dieselbe Musik verschiedenste Wortauslegung finden können, und von keiner wird zu sagen sein, daß sie die erschöpfende sei, daß sie die eigentliche und die ganze Bedeutung der Musik enthalte; diese ist eben auf das bestimmteste nur in ihr selbst enthalten. Nicht die Musik hat den unbestimmten Sinn: sie sagt einem jeden dasselbe; sie spricht zum Menschen und sagt nur menschlich Gefühlses. Eine Mehrdeutigkeit kommt erst zum Vorschein, wenn jeder in seiner Weise den Gefühlseindruck, den er empfängt, in einen besondern Gedanken fassen, wenn er das flüchtige Wesen der Musik fixiren, das Unausprechliche aussprechen will.“

Der letzte, bei weitem kürzeste Abschnitt des Werkes faßt die beiden früheren zusammen und handelt von dem Zusammenhange des Metriscen und Harmonischen. — Wie aus der Vorrede ersichtlich, ist ein Nachtrag, der sich erläuternd mehr mit dem Einzelnen beschäftigen soll, schon vorbereitet; es wäre dringend zu wünschen, daß derselbe bald erschiene, nicht nur zum Besten derer, denen die weitere Durchführung des Systems am Herzen liegt, sondern vorzugsweise auch, um das etwas abstract gehaltene, nicht Vielen zugängliche Hauptwerk dem allgemeinen Verständniß näher zu führen. Denn so klar und einfach die Dar-

stellung ist, nicht bloß in der Anordnung des Ganzen, sondern auch stilistisch, so liegen doch zuviel Schwierigkeiten in der Sache selbst, als daß es nicht einiger Mühe bedürfte, um sie in sich aufzunehmen. Der eine sieht sich durch die speculative Grundanschauung, der andere durch die Hineinziehung der mathematischen Verhältnisse, der dritte durch die reiche Fülle des musikalischen Details gehindert. Es ist eben ein tief angelegtes und zur vollen Reife entwickeltes Werk, das, so wie es entstanden ist, auch verstanden werden will. Es vereinigt alle bisherigen Standpunkte in sich, den abstract ästhetischen, den mathematisch-physischen und den praktisch-musikalischen (Hauptmann ist seit vielen Jahren Lehrer der Composition in Leipzig und selbst ein trefflicher Componist) und leistet darum dasjenige, was wir in einer echten Aesthetik der Tonkunst zu suchen haben. Wie vieles auch noch zu thun übrig bleiben mag, ein großer Fortschritt ist unverkennbar.

Wir könnten hiermit unsern Bericht schließen, wenn es uns nicht noch am Herzen läge, die Beziehung des hauptmannschen Werkes zu einigen Fragen anzudeuten, welche die Gegenwart besonders lebhaft beschäftigen. Wir meinen zunächst den Streit, ob die Musik sich selbst Zweck sei, eine tönende Aufgabe, oder ob sie einen geistigen Inhalt habe. Von jeher hat man eigentlich das letztere angenommen, da dasjenige, was eine so unleugbare Wirkung auf den Geist ausübt, doch auch geistigen Ursprungs sein müsse. Erst in neuerer Zeit gewinnt die entgegengesetzte Ansicht, durch Uebertreibungen der idealistischen Anschauungsweise gefördert, Macht und Bedeutung; und man hört und liest solche Dinge, wie z. B.: „Niemals könne der echte Tondichter sich die Aufgabe stellen, diese oder jene Empfindung in Tönen auszudrücken,“ womit dann freilich Mozart, Haydn, Beethoven, vieler anderer nicht zu gedenken, wenn auch nicht mit allen, so doch einem großen Theil ihrer Compositionen aus der Reihe der ersten Tondichter ausgestrichen sein würden. Es ist dies nur eine besondere Erscheinungsform des auch auf andern Gebieten beliebten Materialismus. Der ganze Zusammenhang des hauptmannschen Werkes macht es klar, die allgemeinen Andeutungen, die er in der Einleitung über die Grundidee desselben gibt und die oben mitgetheilt worden sind, bestätigen es, daß diese Theorie von einer so ungeistigen Auffassung weit entfernt ist. Sie selbst wenigstens hält jenes Princip, das alle musikalischen Gestaltungen aus sich erzeugt, für etwas Geistiges, ja für das allgemein Menschliche, für das allgemeine geistige Wesen überhaupt. Jedenfalls ist nicht zu befürchten, daß sie denen, die in der Kunst vom Geistigen nichts wissen wollen, zu geistlos erscheinen wird. Ob sie indeß der idealistischen Auffassung genügt, ist eher zu bezweifeln. Ist dies wirklich aller geistige Inhalt, der in der Musik liegt? so hören wir fragen. Wir haben oben die Stelle mitgetheilt, in der H. über das Verhältniß von Poesie und Musik spricht. Sie enthält seine Antwort darauf,

freilich in kategorischer Form, ohne nähere Entwicklung. Diese wäre freilich auch ohne psychologische Wissenschaft nicht möglich. Denn das Geistige, was man in der Musik finden will, sind menschliche Gemüthszustände. An jenes Andere, mehr logisch Geistige, das H. als das Wesen der Musik erkennt und das wol als die gemeinsame Wurzel des Sinnlichen und des menschlich Geistigen zu betrachten ist, denken die Wenigsten. So scheint uns denn, daß vermittelt jenes logisch Geistigen die Musik auch ein Ausdruck des Seelenlebens nicht bloß werden könne, sondern mit Nothwendigkeit sei — und doch auch dies in gewissen Grenzen, weil die Verschiedenheit des Stoffes, der dort Ton, hier Empfindung und Bewußtsein ist, zu verschiedenen Bildungen führen muß. Dies Verhältniß aber genauer zu bestimmen, ist ohne gründliche psychologische Untersuchung ebenso unmöglich, als ohne gründliche musikalische. Und nur dies steht fest, daß die Musik, möge man sie rein für sich oder im Zusammenhange mit dem andern Inhalt des menschlichen Geistes betrachten, des Geistigen in keiner Weise entbehrt. Sie ist für sich selbst Geistiges und ebendarum auch ein Spiegel und Abbild aller andern geistigen Bildung. Dieser Vorstellungskreis, der sich in Tönen bildet, geht aus demselben Grundgesetz hervor, das alles andere menschliche Denken und Fühlen bedingt. Und wenn wir z. B. für den Ausdruck tiefer Trauer lieber Moll, als Dur wählen, so beruht dies darauf, weil in dem Gefühl der Trauer das Moment der Entzweiung in ähnlicher Weise vorherrscht, wie in der Construction des Moll-dreiklangs. Dies ist das Gemeinsame. Ebenso sehr ist aber auch ein Abstand da. Denn die Verschiedenheit des Stoffes bringt es mit sich, daß sich ein und derselbe Grundgedanke in verschiedener Form verwirklicht.

Es ist eine bemerkenswerthe Erscheinung, daß das hauptmannsche Werk zu derselben Zeit in die Welt trat, in der sich mehr als je Verwirrung und Unsicherheit in den musikalischen Angriffen äußert. Es bildet den äußersten Gegensatz zu jener experimentirenden Richtung, die, um nur die Welt mit neuen Kunstwerken zu beglücken, jedes musikalische Gesetz in Frage stellt und über die herkömmlichen Grenzen weit hinausstreitet. Die historische Theorie kämpft allerdings gegen dies Beginnen, aber mit unzulänglichen Waffen. Die mathematische kann ihr nichts entgegenstellen oder begünstigt sie sogar, da es in dem Verhältniß der Consonanz zur Dissonanz keine feste Grenze gibt und es möglicherweise nur an der Ungeübtheit des menschlichen Ohres liegt, wenn wir an gewissen Zusammenklängen und Accordfolgen kein Gefallen finden. Die bloß physische Weltanschauung führt zu unbegrenzten Möglichkeiten, weil sie von dem ausgeht, was bloße Möglichkeit ist. Wenn nun theils die neueren Bestrebungen auf dem Gebiet der Composition, theils gewisse Richtungen der Theorie ins Schrankenlose führen, so ist auch das musikalische Gesamtbewußtsein der Zeit von aller Verwirrung nicht freizusprechen. Das Bedürfniß

eines sichern musikalischen Urtheils ist mächtig, angeregt; aber in Ermanglung einer gemeinsamen, festen Grundlage, eines Centrums, schweift das Denken unftet auf der Oberfläche umher, hält sich bald an diese, bald an jene Einzelheit und geräth mit sich selbst in Streit. Wol bedurfte es in dieser Zeit eines Geistes, der den Sinn für das Ganze schärft und die Musik, anstatt äußerlich an ihr herumzutasten, von Innen heraus begreifen lehrte. Die Musik hat in H. diesen Geist gesunden; und wenn man freilich auch jetzt noch weit genug davon entfernt ist, jedes mögliche Problem in entscheidender Weise lösen zu können, so ist doch schon damit unendlich viel gewonnen, daß jene Anschauungsweise hervorgetreten ist, die allein zu einem wahren Fortschritt in der Kunst führen kann. Denn die Willkür des äußerlichen, Combinirens, der äußerlichen Effecte, die jede Kunst zerstört, ist in der Musik um so gefährlicher, da das schnelle Vorübergehen des ausgeführten Kunstwerks ein besonnenes Urtheil außerordentlich schwierig macht. Und überhaupt liebt es die Gegenwart, schnell und massenhaft zu genießen und eilt damit immer mehr dem entgegen, was nur den Schein der Wirklichkeit hat, innerlich aber ein Unwahres ist. Um so mehr bedarf es einer Kräftigung der entgegengesetzten Richtung, die aus dem innern Zusammenhange ein Kunstwerk schaffen und erkennen lehrt.

Die bürgerliche Gesellschaft.

Von W. S. Niehl. 3. Auflage. Tübingen und Stuttgart, Cotta. —

Wir haben vor einiger Zeit zwei von den Schriften besprochen, welche Niehl unter dem Titel: „Die Naturgeschichte des Volks“ zusammengefaßt hat. Es bleibt uns noch übrig, einige Bemerkungen an den dritten Band zu knüpfen, der übrigens auch als ein für sich bestehendes Werk angesehen werden kann. Wenn die Zahl seiner Beobachtungen und geistreicher Reflexionen den Werth eines Buchs bestimmte, so würden wir diesem Bande den Vorzug geben. Allein wenn hier die schon gerügten Fehler des Verfassers ebenso stark hervortreten, als in den beiden übrigen Bänden, so wird es dies Mal empfindlicher, weil der Anspruch auf eine vollständige Systematisirung des Stoffs lauter hervortritt. Als Niehls Hauptfehler können wir zwei hervorheben: einmal die Neigung zu einer voreiligen Systematik, bevor der leitende Grundgedanke vollständig logisch durchdacht, bevor der empirische Stoff vollständig gesammelt ist; sodann die Abhängigkeit von einzelnen witzigen Einfällen, die im Gedanken- und Empfindungskreis des Verfassers zuweilen alle Rücksicht auf die Thatfachen ersticken. In der letztern Beziehung gehört Niehl zu der sogenannten jungdeutschen Schule unserer Literatur, so lebhaft