



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Eine neue Theorie über den Ursprung der Musik

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



Eine neue Theorie über den Ursprung der Musik



Die Frage nach dem Ursprung der Musik ist zwar mit der nach dem Ursprung der Sprache gleichaltrig, aber sie hat auch nicht annähernd zu gleich befriedigenden Ergebnissen geführt. Ihre Herder und Humboldt sollen erst noch kommen; bisher bestand der Ertrag zweitausendjähriger Betrachtung in einer Handvoll Allgemeinheiten und Vermutungen. Die meisten von ihnen gehn auf die Griechen zurück, spätere Zeiten haben nur wiederholt und variiert. Das ganze Mittelalter blieb unfruchtbar. Alle die zahlreichen Schriftsteller, die in Gerberts und Couffemakers Sammlungen vorliegen, beginnen mit einem Kapitel de origine und de inventoribus musicae, aber eignen Fleiß und eignen Scharfsinn sparen sie. An die Stelle Apollons und Merkurs tritt die göttliche Dreieinigkeit, scholastische Phantasien ersetzen die Beweise und halten sich weit über die Zeit der Alleinherrschaft geistlicher Kunst hinaus. Noch Andreas Werkmeister (*Musicalische Paradoxal-Discurse*, 1707) belegt den göttlichen Ursprung der Musik mit der Lehre von der sogenannten Proportion. Leibniz war es, der endlich dadurch, daß er die medizinische Kraft der Musik, ihre Gewalt über Herz und Nerven betonte, auf eine nüchternere und ergiebigere Auffassung, auf das Verhältnis der Musik zur Natur hinwies. Caspar Pring (*Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst*, 1690) nennt und untersucht darauf hin zum erstenmal zahlreichere „Anreizungen zur Musik,“ unter ihnen die Gemütsbewegungen, auch den Müßiggang, den Ehrgeiz. Noch weiter, bis zu einem besondern Kapitel über Musik und Medizin, bis zu einer Untersuchung der Tiermusik geht auf Leibnizens Spuren Bourdelot in seiner *Histoire de la musique* (1743). In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sitzt aber die ganze Gilde, S. A. Scheibe ausgenommen, schon wieder auf einem toten Punkt fest: die menschliche Musik wird vom Vogelgesang abgeleitet. Dieses Muster, das schon Lucrez anführt, lag dem Zeitalter der Naturnachahmung und des Rationalismus durch die Virtuosität der italienischen Kastraten besonders nahe, auch Gottsched glaubt deshalb daran.*) Aber die Verirrung wirkte so abstoßend, daß die neuern Musikhistoriker die Frage nach dem Ursprung der Musik am liebsten gar nicht mehr berühren.

*) Siehe Gottscheds Abhandlung: „Über den Ursprung der Poesie und Musik“ in L. Mizlers *Musikalischer Bibliothek*, Erster Band, fünfter Teil.

Sehr mit Unrecht. Denn einmal hat die Frage eine tiefe praktische Wichtigkeit, zum andern hat sich Material gefunden, ihrer Lösung mit einigem Erfolg näher zu treten. Dieses Material verdanken wir der Völkerkunde. Das Verdienst, den Wert dieser neuen Wissenschaft für Geschichte und Theorie der Musik erkannt zu haben, gebührt den Franzosen. De la Borde hat in dem materialreichen Werke, das er bescheiden *Essai sur la musique* nennt, im Jahre 1780 als der erste die Musik der Neger und anderer außerhalb der europäischen Kultur stehenden Völker — unter diese stellt er auch die Ungarn — behandelt und damit Herders „*Stimmen der Völker*“ musikalisch ergänzt. Die praktische Musik war diesen Bestrebungen vorausgeeilt, hatte schon längst für komische und ernste Oper orientalische Weisen und Sanitscharenmusik verwandt, wie das bekanntlich auch noch Mozart, Méhul, C. M. v. Weber und Boieldieu thaten, und schritt nun mit der Erschließung dänischer, norwegischer, slawischer Volksmusik für die Zwecke höherer Kunst weiter der Errichtung besonderer nationaler Schulen zu, die sich in der heutigen Kunstmusik bedeutend genug geltend machen. Die Wissenschaft blieb, wenigstens in Deutschland, hinter dieser Bewegung zurück. Neben Dalberg ist Abt Vogler der einzige, der, von de la Borde angeregt, um die Wende des Jahrhunderts in Rochlitzens „*Allgemeiner Musikalischer Zeitung*“ unsre Landsleute für die musikalischen Mitteilungen in den neuen Reise werken zu interessieren suchte. Busbys englische *Geschichte der Musik* (1821) nimmt von der neuen Wendung der Dinge gar keine Notiz, obgleich Jones, später gefolgt von Baker und Engel, das Gebiet für England seit zwei Jahrzehnten erschlossen hatte. In Frankreich fuhr man fort das Material fleißig zu sammeln: De la Fage (1844) und F. S. Féris (1869) haben in ihren Musikgeschichten das Wichtigste vollständig vorgelegt, was die Völkerkunde der Musik mitzuteilen hat. Aber sie haben es nicht oder nur einseitig verwertet, ausschließlich auf musikalische Elementargesetze und Formverhältnisse hin geprüft. Daß primitive Kulturstufen, wie auf die Anfänge aller Kunst, auch auf die Entstehung der Musik, damit auf ihren Zweck und ihr Wesen ein wertvolles Licht zu werfen vermögen, blieb unbeachtet. Nach dieser Seite kommt erst jetzt der Musikwissenschaft ein bedeutendes Buch Karl Büchers zu Hilfe, das den Titel führt: *Arbeit und Rhythmus*.*)

Was hat den Nationalökonom unter die Musikschriststeller geführt? Untersuchungen über das Wesen der Arbeit waren es. Bei ihnen stieß er sich an der Annahme einer Arbeitsscheu der Naturvölker. Schon Kugel hat betont, daß der Naturmensch im ganzen gerade soviel arbeitet wie der Kulturmensch, nur nicht gern angespannt und regelmäßig, sondern sprungweise und launenhaft. Bücher formulierte diesen Unterschied als Bedarfsarbeit im Gegensatz

*) Zweite, stark vermehrte Auflage. Leipzig, Teubner, 1899.

zur Erwerbsarbeit, sah aber bald, daß die sogenannten Wilden und Halbwilden trotz schlechter Werkzeuge und mangelhafter Technik auch sehr viel durch Schönheits Sinn und Farbenfreudigkeit ausgezeichnete Luxusarbeit leisten, und daß sie auch bei Aufgaben, wie die Zubereitung von Nahrungsmitteln eine ist, bei Arbeiten also, wo der Antrieb von Freude und Ehre nur gering ist, im Fleiß und in der Sorgfalt nicht erlahmen. Alle diese Beobachtungen sprechen mehr für eine Arbeitslust. Worauf kann diese beruhen? Auf der Thatsache, daß die niedern Kulturvölker alle Arbeit rhythmisch gestalten, durch Einschaltung musikalischer Elemente die Arbeit dem Spiele nähern. Sie verrichten die meisten Arbeiten singend, und ein großer Teil ihrer Arbeitsgesänge spiegelt in der Form die besondere Art der Arbeitsleistung, für die sie bestimmt sind, wieder.

In diesem natürlichen, hier kurz zusammengedrängten Hergang ist Bücher von einem wirtschaftlichen auf ein musikwissenschaftliches Thema gekommen und verfolgt es nun dankenswerterweise bis ans Ende. Dieses Ende ergibt sich eigentlich von selbst, es ist ein einfach logischer Schluß: Wenn die Musik der heutigen Naturvölker so eng mit der Arbeit und den Arbeitsbewegungen zusammenhängt, so muß der Arbeit unter den Ursachen, die zur Entstehung der Musik geführt haben, eine hervorragende Stelle eingeräumt werden. Bücher selbst formuliert das Ergebnis (S. 305) in folgenden Worten:

Wir kommen zu der Entscheidung, daß Arbeit, Musik und Dichtung auf der primitivsten Stufe ihrer Entwicklung in eins verschmolzen gewesen sein müssen, daß aber das Grundelement dieser Dreieinheit die Arbeit gebildet hat, während die beiden andern nur accessorische Bedeutung haben. Was sie verbindet, ist das gemeinsame Merkmal des Rhythmus, das in der ältern Musik wie in der ältern Poesie als das Wesentliche erscheint, bei der Arbeit aber nur unter bestimmten, in primitiven Verhältnissen allerdings weit verbreiteten Voraussetzungen auftritt.

Diese Verhältnisse und Voraussetzungen hat der Verfasser in den Kapiteln über Arbeitsgesänge, über die verschiedenen Arten der Arbeitsgesänge, über die Anwendung des Arbeitsgesangs zum Zusammenhalten größerer Menschenmassen, über Gesang mit andern Arten der Körperbewegung (Tanz) eingehend geschildert. In diese Schilderungen wird sich der Leser mit großem Genuß vertiefen. Sie entfalten ergötzliche, trauliche, lehrreiche Kulturbilder mit einem Darstellungstalent, das dem Bücherschen Buch auch einen hervorragenden Platz unter den besten neuen Erscheinungen der schönen Litteratur sichern würde. Der Charakter und der Zweck des Arbeitsgesangs wird dargelegt, seine Geschichte zum erstenmal durch Zeiten und Völker verfolgt. Damit erschließt Bücher ein Gebiet, auf dem allen Fakultäten noch lohnende Arbeit winkt, eins der Gebiete, die nur deshalb unbenutzt und unbeachtet geblieben sind, weil sie so nahe liegen. Insbesondere werden sich die Altphilologen sagen, daß sie den Arbeitsliedern

der Griechen nicht die Aufmerksamkeit geschenkt haben, zu der das Dasein von Gruppennamen und manche andre Spur von Systematik aufforderten. Aber auch an den neuern Arbeitsliedern sind die Litterarhistoriker zu flüchtig vorbeigegangen. Handelt es sich da doch um eine Kunst, die auch wegen ihrer sozialen Bedeutung kaum genug gefördert werden kann. Nicht nur die bösen, auch die franken und verstimmt Menschen und Zeiten haben keine Lieder; die Sozialdemokraten singen als Politiker, aber nicht als Arbeiter. Das Singen ist ein Zeichen der Gesundheit, aber auch ein Mittel zur Gesundung. Von diesem Standpunkt aus ging bekanntlich die Berliner Schule des achtzehnten Jahrhunderts an die Reform, an die Vereinfachung des Lieds, und hat sie auch nicht erreicht, daß der Bauer den Pflug leicht wie eine Feder fühlt und führt, so verdankt ihr doch die deutsche Musik den großen Liederfegen, worin wir noch heute mitten drin stehn. Leider hat er sich nur in der Gegenwart zu ausschließlich ins Erotische gewandt. Der Rhythmus der Musik erleichtert den Rhythmus der Arbeitsmuskeln und löst ihn aus, sodaß die Mühe zur Lust wird. Darum steht bei den Naturvölkern der Vorsänger in Ansehen und wird bei einigen dankbarst von der Mitarbeit dispensiert. Das wissen auch bei uns noch heute die Handwerker, die Mädchen beim Wiegen und Spinnen. Der westfälische Hofbauer — erzählt Bücher (S. 90) —, der in seiner Stube Kinder und Dienstboten am Spinnrad um sich versammelt, sagt: „Sobald ich merke, daß die Räder weniger lustig schnurren, so schlage ich ein lustiges Lied vor, und Sie sollten mal hören, wie munter gleich beim Singen die Spinnräder wieder werden und den Bass dort summen.“ Eins dieser westfälischen Spinnlieder beginnt:

Blinne Jost, de hadd ne Deeren,
 De woll he von Harten geren
 Bringen to den rechten Stand,
 De von Gott ist toerkant.

Klecks de Schriever de wörd ropen,
 He kam mit den Schriewtig Iopen,
 Un he schrew wol in den Brees,
 Wat de Deeren mit e kreeg.

Es ist ein Verdienst Büchers, daß er diesen „Klecks de Schriever“ und andre Perlen des Humors heimischer Improvisationskunst und Volksdichtung aus versteckten Monographien vor eine weitere Öffentlichkeit befördert. Aber es liegt in diesen litterarischen und poetischen Hilfsdiensten nichts Wesentliches. Auch das, was für einzelne musikalische Spezialdisziplinen abfällt, ist nur Nebensache, obwohl es zuweilen für sie nicht geringe Bedeutung hat. So finden sich z. B. unter den Musikproben, die aus neuern Reisebeschreibungen mitgeteilt werden, mehrere für die Entstehungsgeschichte des Kontrapunkts wichtige Beiträge. Der Hauptzweck Büchers ist nicht der: Sammelwerke, Theorien für

Poesie und Musik zu bereichern, nicht der, zu zeigen, wie die Kunst die Arbeit fördert, sondern er will zeigen, was die Kunst dem Mechanismus der Tagewerke verdankt, er will beweisen, wie die Arbeit auf die Anfänge der Musik formenbildend eingewirkt hat. Da kommt es nun darauf an, daß der Leser die entscheidenden Beispiele findet und versteht, und dazu muß er wissen, wie sich Bücher die erste Entwicklung der musikalischen Komposition denkt.

Der erste Schritt — heißt es Seite 302 —, den der primitive Mensch bei seiner Arbeit in der Richtung des Gesangs gethan hat, hätte also nicht darin bestanden, daß er sinnvolle Worte nach einem bestimmten Gesetze des Silbenfalls aneinanderreichte, um damit Gedanken und Gefühle zu einem ihm wohlgefälligen und andern verständlichen Ausdruck zu bringen, sondern darin, daß er . . . halbtierische Laute variierte und sie in einer bestimmten, dem Gang der Arbeit sich anpassenden Abfolge aneinanderreichte, um das Gefühl der Erleichterung, das ihm an und für sich jene Laute gewähren, zu verstärken, vielleicht es zum positiven Lustgefühl zu steigern. Er baute seine ersten Arbeitsgesänge aus demselben Urstoff, aus dem die Sprache ihre Worte bildete, den einfachen Naturlauten. So entstanden Gesänge . . ., die lediglich aus sinnlosen Lautweisen bestehn, und bei deren Vortrag allein die musikalische Wirkung, der Tonrhythmus als Unterstützungsmittel des Bewegungsrhythmus (Arbeitsrhythmus) in Betracht kommt.

Der nächste Fortschritt hätte dann darin bestanden, daß man einfache Sätze zwischen jene Lautreihen einschob. Aber die ungelente Sprache wollte sich der Einspannung in ein rhythmisches Gesetz nicht sofort fügen, und so wurde sie vergezwängt. Man wich von der gewöhnlichen Art des Sprechens ab, ließ Silben ausfallen und zog andre auseinander. So entstanden jene besondern Dichtersprachen neben der Sprache des gewöhnlichen Lebens . . ., wo der Dichterkomponist sein Lied erst durch eine Erklärung verständlich machen muß. Aber als Rehrreime dauern jene sinnlosen Lautreihen noch sehr viel länger fort und schieben sich ohne Rücksicht auf den Inhalt der Gesänge überall ein, in epische wie in lyrische Stücke. Insbesondere spielen sie beim Wechselgesang der Arbeitsgemeinschaften eine große Rolle, wo nur der Vorsänger einen wirklichen Text giebt, der Chor sich aber auf Wiederholungen und den Refrain beschränkt. Dieser ist also das Feste, Ursprüngliche; der Text aber wird improvisiert, und so entsteht mit jeder neuen Arbeit eine neue Variation des alten Gesangs.

Schließlich emanzipiert man sich auch noch von diesen Rehrreimen, und der Arbeitsgesang wird ganz und gar zur dichterischen Schöpfung. Aber auch die entwickeltsten Beispiele derselben erscheinen noch — mit wenigen Ausnahmen — eng mit der Arbeit selbst verbunden. Fast alle knüpfen stofflich an die Arbeit oder die sie begleitenden Umstände an, oder bringen Gefühle und Empfindungen der Arbeitenden zum Ausdruck. Auch wo sie unter dem Einfluß der allgemeinen Kulturentwicklung über diesen Vorstellungskreis hinausgreifen, kann kein Zweifel sein, daß sie mit und bei der Arbeit entstanden sein müssen. Noch immer handelt es sich nicht um fixierte Texte. Überall erscheint nur der durch die Arbeit gegebene Rhythmus als das Feste; er haftet so sicher im Gedächtnis der Menschen, wie sich ihre Glieder durch fortgesetzte Übung dem einfachen Gang der Arbeit angepaßt haben. Der Inhalt dagegen ist wandelbar; er wird durch Zeit und Gelegenheit immer wieder von neuem gegeben. Daher die von den Beobachtern überall mit Staunen bemerkte Leichtigkeit der Improvisation, in die der Fremde selbst mit

hineingezogen wird, und die auf jedes neue Ereignis sich einen neuen Vers zu machen weiß. Und hier vollzieht sich wieder etwas ähnliches, wie auf der vorausgegangenen Stufe. „Fast alle Völker, die den improvisierten Gesang als Volkslied pflegen, verfügen über einen Schatz von allgemein bekannten Versen, die den eisernen Bestand aller Improvisationen bilden und den dichterisch weniger Begabten als Zuflucht dienen.“*) An diesen Bestand hat auch der begnadete Dichter anzuknüpfen, und das einzig Dauernde, was er schaffen kann, besteht darin, ihn zu verehren.

Das wäre also eine Entwicklung in drei Stufen. Von ihnen bildet die dritte schon die Brücke zur freien Kunst und kommt für Untersuchungen über den Ursprung der Musik weniger in Betracht. Die zweite, auf der sich Ur- und Kulturelemente zum erstenmal mischen, ist in dem Buche mit den zahlreichsten Beispielen belegt. Der Prozeß, auf dem sie ruht, erneuert sich auch in historischen Zeiten immer wieder in jederlei Kunst. Die griechische Tragödie ist so entstanden; in der ganzen Geschichte der mittelalterlichen, unbegleiteten Monodie, im Gregorianischen Choral, im Minne- und Meistersang bilden sich immer weitere Formen durch Angliederung moderner Elemente an uralte Typen. Uralte Zeiten klingen, den meisten Hörern unbewußt, in die neueste Musik mit ihren unverwüßlichen Melismen hinein, und nicht selten sind sie das Beste daran. Als naheliegendes Beispiel nennen wir die Refrains in Rubinsteins Persischen Liedern, von denen wohl jedermann die eine Nummer in „Gelb rollt mir zu Füßen“ kennt. Die wichtigsten Stücke im Buch sind aber die Beispiele, die die erste Stufe der von Bücher angenommenen Entwicklung veranschaulichen, weil diese erste Stufe selbst für seine Theorie die wichtigste ist. Schon Forkel und Ezimeno waren in ihren Musikgeschichten der Ansicht, daß die Entstehung von Sprache und Musik zusammenfällt, noch heute ist zum Hohn auf alle formalistische Musikästhetik der Begriff der „Tonsprache“ ganz volkstümlich. Was aber bei Forkel als Vermutung erscheint, das wird von Bücher bewiesen, wird sichtbar gemacht. Unter den Gesängen, die zu seiner ersten Stufe gehören, finden sich einige, deren ganze Kunst in der Zusammensetzung und rhythmischen Ordnung von Interjektionen besteht. Ihr Rhythmus aber ist der Niederschlag der Arbeitsbewegung. Aus dem lettischen Mühlenlied, das auf S. 63 mitgeteilt wird, hört man, ohne Noten zu brauchen, den mühsamen, schweren Betrieb des Instruments heraus. Eine freie Kunst würde niemals auf einen so schleppenden, unsystematischen Versbau verfallen. In dem Flachslied auf S. 81 giebt die Melodie genau Zahl und Gang der Rucke der reffenden Hand im Hauptmotiv wieder, bei jeder Cäsur scheint ein Bündel fertig zu sein. Um den Naturgehalt solcher Stücke ganz zu erfassen, muß man sie mit den Melkeliedern des Buchs, oder mit Wichners Nachtwächtergesängen vergleichen. Dort vollendete Bildlichkeit, Bestimmtheit, hier nichts als der Ausdruck bedächtiger

*) S. Franke im „Globe“ LXXV, Seite 238.

Stimmung, die auf hundert verschiedene Lebenslagen paßt. Nicht immer folgt der Gesang malerisch jeder Einzelheit der Arbeit, aber die Hauptpunkte markiert er ohne Ausnahme; so in dem Liede, das das Brechen der Flachsstengel begleitet, (S. 86) regelmäßig die Stelle, wo der Hebel das Ende der Schiene erreicht hat. Vielleicht sind solche nur summarisch rhythmisierenden Gesänge jüngern Datums, der Grad des konservativen Sinns der Stände und Länder spiegelt sich auch in ihren Liedern. Deshalb ist es wohl nicht zufällig, daß eins der vollkommensten Beispiele ursprünglichen Arbeitsgesangs unter den von Bücher mitgeteilten aus dem heutigen Litauen stammt. Es ist ein Wäscherinnenlied (S. 103), das den Arbeitschall einfach photographiert. Im Nachsatz wechselt aufs deutlichste das Streichen mit dem Schlagen der nassen Linnen. Spanien scheint an solcher Wäscherpoesie sehr reich zu sein, etliches davon ist in das deutsche Kunstlied übergegangen, leider von den ahnungslosen Übersetzern oder Komponisten aber der Naturrhythmus zerstört worden.

Niemand ist darüber im unklaren, daß der Ursprung der Musik kaum je vollständig aufgeklärt werden kann. Aber soweit sie lösbar ist, hat uns Bücher der Lösung der Frage ein beträchtliches Stück näher gebracht, mittelbar sowohl wie unmittelbar. Der von ihm gewiesene ethnographische Weg wird weiter geschritten, das vorgelegte Material sachmännisch nachgeprüft, sachmännisch vermehrt werden. Vielleicht ist die Hoffnung nicht zu kühn, daß künftig bei geeigneten Expeditionen ein Musiker mitgenommen oder doch ein genügend vorgebildeter Naturforscher mit genauen Instruktionen für musikalische Beobachtung versehen wird. Zur Vorbildung gehört in diesem Falle eine weitgediehene Übung im Hören kleinster Intervalle und ein weit über europäischen Bedarf aufgeweckter rhythmischer Sinn. Es unterliegt keinem Zweifel, daß ein großer Teil der bisher von den Reisenden mitgebrachten Weisen ungenau gehört, aufgezeichnet, abendländisch verbessert worden ist. Unter die Punkte, die aufgeheilt werden müssen, soweit das möglich ist, gehört die Chronologie der angeblich von den Naturvölkern stammenden Melodien; viele sind bei der Entstehung schon vom europäischen Einfluß berührt worden. Die ganze musikalische Ethnographie ist bisher nur unmethodisch betrieben worden und daher in den Resultaten vielfach unsolid. Ein Teil ihrer Aufstellungen widerspricht der Natur der Dinge, den Analogien der geschichtlichen Zeit, dem Gesetz, daß angeborene Eigenschaften wesentlicher Art in der Zeit der Reise immer wieder zum Vorschein kommen. Darunter rechnen wir z. B. die Altersfolge der Instrumente. Gewiß hat Lärm- und Schlagzeug den Anfang gemacht; aber es ist unwahrscheinlich, daß die Saiteninstrumente den Blasinstrumenten vorausgehen. Die Wildnis braucht weittragende Blasetöne zum Schutz und zur Warnung für die Gefährdeten, zur Rettung der Verirrten, zum Sammeln der Zerstreuten; die Saiteninstrumente wirken mehr im Hause und in geschlossener Kultur. Dem entspricht es, daß bei den Griechen Marsyas mit seiner Auletik von Apollo,

dem Vertreter der Lyra und der Saiten, besiegt wird, daß in der europäischen Kunst die Instrumentalmusik fast dreihundert Jahre jünger ist als der Gesang, in ihren ersten Zeiten wieder die Blasmusik ganz bedeutend überwiegt. Eine ganz andre Frage ist die: ob die Naturvölker ihren Gesang grundsätzlich instrumental begleiten oder nicht. Sie muß dem Anschein nach bejaht werden, aber es gilt die Methoden dieser Begleitung technisch und historisch genauer festzustellen. Doch sind das alles Einzelheiten von geringer Bedeutung. Der von Bücher eingeschlagne Weg, darüber kann kein Zweifel sein, muß festgehalten werden. Führt er uns auch nicht zu einem abgeschlossenen musikalischen Sanskrit, so stellt er uns doch eine Reihe wertvoller neuer Aufschlüsse über die Lebensbedingungen der Musik in sichere Aussicht. Darin liegt die Hauptbedeutung von Büchers Vorgehn, darin liegt auch die schon oben berührte praktische Wichtigkeit seiner Theorie. Sie stellt unter die Ursachen, die zur Entstehung und zur ersten Ausbildung der Musik geführt haben, ein scheinbar prosaisches Element, die Arbeit, neu mit ein, aber gerade dadurch erweist sie unsrer Zeit eine große Wohlthat. Sie vertritt die Rechte der Natur und des wirklichen Lebens an einer Kunst, die infolge einer zufälligen Querentwicklung in Oper und Instrumentalmusik mehr und mehr den Zusammenhang mit der Kultur aufgeben, ein Tummelplatz eitler Träumer, flach spielerischer Geister, ein Werkzeug der Verdummung werden will. Sie ist ein autoritativer Stoß gegen die träge Irrlehre von einer Musik, die nur musikalisch wirken, nur musikalisch verstanden und genossen werden soll, ist ein Zeugnis, eine Bitte, eine Mahnung aus dem Elternhaus der Musik, das Kind vor Vergewaltigung zu behüten. Möge die ausgezeichnete, grundlegende Arbeit Büchers auch nach dieser Richtung hin fruchtbar werden!



Maßgebliches und Unmaßgebliches

Das beabsichtigte Reichsgesetz über die Sicherung der Baugläubiger. Ein solches Gesetz ist bisher nicht zustande gekommen, obgleich der Schutz der Bauhandwerker dringend notwendig ist. Denn dem betrügerischen Raffinement gegenüber, das man Bauschwindel nennt, sind diese in der That wehrlos. Der § 648 des Bürgerlichen Gesetzbuchs lautet: „Der Unternehmer eines Bauwerks oder eines einzelnen Teiles eines Bauwerks kann für seine Forderungen aus dem Vertrage die Einräumung einer Sicherungshypothek an dem Baugrundstücke des Bestellers verlangen. Ist das Werk noch nicht vollendet, so kann er die Einräumung einer Sicherungshypothek für einen der geleisteten Arbeit entsprechenden Teil der Vergütung und für die in der Vergütung nicht inbegriffnen Auslagen verlangen.“

Diese Bestimmung nützt ihm nichts, denn danach kann er die Eintragung einer