Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Hohenemser, Richard: Neue Bücher über Musik : Ästhetik und Verwandtes

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

Visual Library

und hoch hinaufreichenden Beziehungen und ihre Presse in ganz Europa mächtig, dafür wirkt und, wie es heute scheint, auch erreichen wird, daß Deutschland seine Grenzsteine nirgends auch nur um einen Fuß vorrückt, den annexionslosen Frieden des „Vorwärts" schließt und sich hinter dem polnischen Bollwerk verkriecht, daß unsere Feinde aber, zwar besiegt, ohne erheblichen Schaden aus dem Kriege hervorgehen. Über die polnische Frage speziell werden wir in einem so dichten Dunkel gehalten, daß wir da auf alles gefaßt sein müssen und sind.

Neue Bücher über Musik

Ästhetik und Verwandtes

Von Dr. Richard Hohenemser

Im Jahre 1902 veröffentlichte Paul Moos unter dem Titel „Moderne Musikästhetik in Deutschland" eine Geschichte der musikästhetischen Anschauungen von Kant bis zur Gegenwart, ein höchst verdienstvolles Buch, obgleich der Verfasser die modernen Bestrebungen nach streng psychologischer Fundierung der Musikästhetik leider unberücksichtigt gelassen hat. Offenbar als eine Ergänzung dieses Werkes nach rückwärts ist die vor nicht langer Zeit erschienene Musikästhetik des achtzehnten Jahrhunderts von H. Goldschmidt gedacht, der sich ausdrücklich als Anhänger von Moos bekennt, aber seine Darstellung mit Recht nicht auf Deutschland einschränkt. (Hugo Goldschmidt, Die Musikästhetik des achtzehnten Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen, Rascher u. Co., Zürich und Leipzig 1915.) Aus dem Verhältnis zu dem Moosschen Buch erklärt es sich wohl, daß er Kant nicht mehr in den Kreis seiner Betrachtungen zieht. Zweifellos hat es Sinn, die Geschichte der modernen Musikästhetik mit Kant beginnen zu lassen; aber trotzdem hätte seine Übergehung in einer Darstellung der musikästhetischen Anschauungen des achtzehnten Jahrhunderts nicht ohne Rechtfertigung bleiben dürfen.

In einer ausführlichen Einleitung sucht Goldschmidt seinen eigenen musikästhetischen Standpunkt klarzulegen, gelangt aber dabei zu entschieden verfehlten Aufstellungen. Vor allem macht er eine völlig unhaltbare Unterscheidung zwischen nur sinnlich schöner und gefühlshaltiger Musik (vergl. Seite 15). Wie die nur sinnlich schöne Musik auf uns wirken soll, wenn nicht durch Erzeugung von Gefühlen, wird nirgends gezeigt. Goldschmidt beruft sich auf Dessoir, der in seiner „Ästhetik" sagt, die Bachschen Fugen wirkten nur durch die Gliederung ihrer Abschnitte und die Gesetzmäßigkeit ihrer Stimmführung auf uns, gäben uns aber keine Kunde von den seelischen Vorgängen, aus welchen sie erwachsen seien. Auch diese Unter-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

scheidung ist nicht zutreffend; denn einerseits kann und soll die reine Instrumentalmusik in uns nichts anderes erzeugen als das, was der Komponist in und mit seinen Tönen erlebte, und andererseits wirken die Bachschen Fugen, abgesehen von den in dem Instrument, für das sie bestimmt sind, liegenden Beschränkungen, in Wahrheit genau durch die gleichen Mittel auf uns, wie alle sonstige reine Instrumentalmusik, also keineswegs nur durch Gliederung der Abschnitte und Gesetzmäßigkeit der Stimmführung. Immerhin denkt Dessoir offenbar an die Gefühle, welche durch diese Eigenschaften des Tonstückes in uns hervorgerufen werden, während es sich nach Goldschmidt überhaupt nicht um Gefühle handeln soll. Besser wird die Sache auch durch die Korrektur nicht, die er an dem Ausspruch Dessoirs vornimmt, indem er nur einem Teil der Bachschen Fugen ausschließlich sinnliche Schönheit, dem anderen aber auch Gefühlshaltigkeit zuschreibt. Im Verlaufe des Buches selbst versteigt er sich sogar zu der Behauptung, ein Musikstück, das einer Zeit gefühlshaltig erschienen sei, könne unter Umständen von einer späteren Zeit als nur noch sinnlich schön aufgefaßt werden (vergl. Seite 122 bis 123). Schlagender kann man die wissenschaftliche Unbrauchbarkeit einer Unterscheidung wohl nicht beweisen als es der Verfasser selbst tut; denn bald sollen die Unterschiede in der Natur der Tonwerke, bald in der Natur der Hörer liegen, ohne daß hierüber etwas Näheres gesagt wird, ja, ohne daß die beiden Möglichkeiten prinzipiell auseinander gehalten werden. Der Mangel einer Definition des sinnlich Schönen und der Gefühlshaltigkeit macht sich eben aufs empfindlichste bemerkbar. Was sich Goldschmidt darunter denkt, können wir etwa aus der Behauptung ahnen, die eigentlichen melodischen Gedanken seien gefühlshaltig, die Übergangsgruppen dagegen nur sinnlich schön (vergl. Seite 18). Er versteht also unter Gefühlshaltigkeit ungefähr das, was wir im nicht wissenschaftlichen Zusammenhang meinen, wenn wir von einer gefühlvollen Melodie sprechen und unter bloß sinnlicher Schönheit die Abwesenheit dieses Besonderen. Daß derartig unklare Begriffe die Erkenntnis nicht fördern können, liegt auf der Hand.

Eigentümlich berührt es, daß ein so wenig gründlicher Denker, wie Goldschmidt es wagt, sich auf eine Polemik gegen einen der scharfsinnigsten Psychologen unserer Zeit, gegen Th. Lipps, einzulassen. Er bekämpft mit Eifer dessen Lehre von der ästhetischen Einfühlung und hat auch hier seine Gewährsmänner. Aber daß er Lipps gänzlich mißversteht, beweist schon der eine Satz: „Es ist unmöglich, daß wir Gefühle einfühlen, die der Gegenstand, dem das Einfühlen gilt, gar nicht hat" (Seite 19). Für Lipps dagegen handelt es sich niemals darum, daß das Objekt die betreffenden Gefühle hat, sondern nur darum, daß es uns, sobald wir es ästhetisch betrachten, zwingt, ihm dieselben beizulegen. Ein Mensch mit einem freundlichen Gesicht zwingt uns zunächst, Freundlichkeit in ihn einzufühlen. Hinterher mag es sich dann herausstellen, daß sein freundliches Gesicht die Maske eines Heuchlers war. Während für Lipps die Einfühlung eine Bedingung ist, ohne welche der ästhetische Genuß nicht zustandekommen kann, behauptet Goldschmidt, ohne den Beweis dafür anzutreten, in gewisse Kunstwerke könne man sich einfühlen, wie z. B. in „Tristan", in andere dagegen nicht. Ein höchst seltsamer Ausspruch findet sich gelegentlich in dem Buche selbst, nämlich, Mozart habe sich bei der Komposition seiner Opern nur in die ihm sympathischen Personen einfühlen können. Natürlich meint Goldschmidt nicht, Mozart habe die ihm unsympathischen Personen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

musikalisch weniger scharf charakterisiert; aber wie er dazu gelangte, auch deren Charaktere künstlerisch zu erfassen, wird uns nicht gesagt.

Was den Hauptteil des Werkes betrifft, so kann man die allgemeine Entwicklungslinie, wie sie der Verfasser aufzuzeigen sucht, wohl gelten lassen: zu Ende des siebzehnten und zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts herrschte die rationalistische Ästhetik. Für sie ist die Musik eine Sprache, welche bestimmte Leidenschaften zu erregen hat. Der Komponist muß die im Text gegebenen Leidenschaften auch musikalisch zum Ausdruck bringen, oder, wenn er ein Instrumentalstück schreibt, muß er eine Leidenschaft vor Augen haben, die er schildern, d. h. eben ausdrücken will. Er muß auf den Hörer wirken wie ein Redner. Nach manchen Ästhetikern, so nach Rousseau in seiner ersten Periode, ist die Tonkunst sogar aus der Sprache hervorgegangen und bleibt stets von ihr abhängig. Am Ende des Jahrhunderts stehen die entgegengesetzten Anschauungen, namentlich vertreten durch den Stürmer und Dränger Heinse und den Romantiker Wackenroder. Nach ihnen spricht die Musik gerade das aus, was auf keine andere Weise ausgesprochen werden kann; gerade in dieser Unbestimmtheit, ihrer Entferntheit von allem Wirklichen, liegt ihr Wesen und ihr Zauber. Man geht jetzt nicht mehr, wie früher, in erster Linie von der Vokal-, sondern von der Instrumentalmusik aus. Es ist klar, daß diese Anschauungen der Wahrheit um vieles näherkommen als die der rationalistischen Ästhetik, und insofern ist Goldschmidt berechtigt, in der Musikästhetik des achtzehnten Jahrhunderts eine fortschreitende Entwicklung zu erblicken. Allerdings muß er zugeben, daß sich dieser Entwicklungsgang nicht eindeutig vollzog, daß vielmehr am Ende der Periode auch ein verbohrter Rationalist steht, nämlich Lesueur, der Lehrer von Berlioz, von dem dann bezeichnenderweise die moderne Programmusik ausging. Außerdem wären durch die Behandlung Kants dem Bilde ganz neue Züge eingefügt worden, wobei auch die von Leibniz und Euler gemachten, aber von Goldschmidt übergangenen Ansätze zu einer psychologischen Grundlegung der Musikästhetik hätten erwähnt werden müssen.

Inwieweit Goldschmidt die Ansichten der von ihm herangezogenen Autoren im einzelnen richtig wiedergegeben hat, könnte nur der erschöpfend beurteilen, der seine gewaltige Belesenheit besäße. Daß seine eigenen verfehlten ästhetischen Anschauungen auf die historische Darstellung nicht ohne Wirkung bleiben konnten, ist einleuchtend. So wird er an der gerechten Würdigung der Verdienste Schillers offenbar durch seine Auffassung der ästhetischen Gefühle als „Scheingefühle" gehindert. Schiller spricht es deutlich aus, daß die Musik Gefühle in uns erregt, indem sie deren Form, d. h. Rhythmus und Art des seelischen Geschehens, auf dem sie untrennbar beruhen, nachbildet und damit in uns erzeugt, daß es ihr aber nicht möglich ist, bestimmte Affekte hervorzurufen, sondern nur Gemütsbewegungen, welche diesen analog sind, und daß endlich jedes neben dem musikalischen Eindruck auftauchende Phantasiebild nur einen subjektiven Versuch bedeutet, dem Musikstück einen von unendlich vielen möglichen Inhalten zu geben. Daß hier in der Tat das Wesen der Musik erkannt, wenn auch nicht im einzelnen psychologisch erklärt ist, sah Goldschmidt nicht, vermutlich weil er „die Scheinhaftigkeit der Gefühle" vermißte. Diese findet er bei dem französischen Ästhetiker Chabanon, den er gerade deshalb und auch wegen seiner Ausführungen über die Mehrdeutigkeit der Musik als einen Gipfelpunkt betrachtet. Mit dem sehr unglücklichen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Ausdruck „Scheingefühle" wollte man niemals Gefühle bezeichnen, die nur scheinbar existierten, sondern stets solche, die von den Gefühlen, die wir außerhalb der ästhetischen Betrachtung haben, verschieden seien. Auf der Bühne werden uns Menschen und Ereignisse gezeigt, die auch in der Wirklichkeit vorkommen könnten, und doch führen die hierdurch in uns hervorgerufenen Gefühle nicht zu Willensäußerungen und zu Handlungen, wie es gegenüber der Wirklichkeit der Fall wäre. Darum glaubte man, die ästhetischen Gefühle besäßen die besondere Eigenschaft, das Wollen nicht auszulösen, und dies rühre daher, daß das Dargestellte eben nur Schein sei. In Wahrheit haben die ästhetischen Gefühle an sich keine anderen Eigenschaften als alle übrigen; nur ist während der vollkommenen ästhetischen Betrachtung alles in uns sonst auf die Wirklichkeit Gerichtete gleichsam ausgeschaltet. Wir gehen ganz im Kunstwerk auf, d. h. eben, es vollzieht sich nur das in uns, wozu das Kunstwerk die unmittelbare Veranlassung bietet. Wir leben also ganz in den Personen des Dramas, gehen aber nicht dazu über, auf sie einwirken zu wollen. Schwer begreiflich ist es, wie man auch gegenüber der Musik, bei der es doch keinen Schein der Wirklichkeit gibt, bei der es doch keinen Sinn hat, zwischen dem Darstellenden und einem andersartigen Dargestellten zu unterscheiden, dazu kommen konnte, von Scheingefühlen zu sprechen. Dies hätte höchstens eine gewisse Berechtigung zur Bekämpfung der rationalistischen Behauptung, die Musik errege bestimmte Leidenschaften, d. h. also bestimmte Affekte, wie Liebe, Hoffnung, Zorn usw. Ein solcher Affekt ist ohne eine Beziehung auf einen Gegenstand der Wirklichkeit nicht denkbar, und da die Musik derartige Beziehungen nicht liefern kann, erregt sie eben keine Affekte, sondern nur Gemütsbewegungen, die ihnen analog sind. Aber die in diesen Gemütsbewegungen enthaltenen Gefühle sind von den außerästhetischen Gefühlen wieder nicht durch eine besondere Eigenschaft unterschieden. Goldschmidt jedoch nimmt dies offenbar an, ohne uns aber zu sagen, worin eigentlich die Scheinhaftigkeit der Gefühle besteht.

Dieser dunkle Begriff hat ihn zu einer merkwürdigen Anschauung verführt. Er wiederholt bis zum Überdruß, Reichardt habe Instrumentalsätze mit mehr als einem Thema verworfen, weil ein in sich geschlossenes Ganzes nur eine einzige Leidenschaft ausdrücken könne, und meint, die Aufstellung dieses falschen Grundsatzes wäre nicht möglich gewesen, wenn Reichardt in den durch die Musik erzeugten Gefühlen Scheingefühle gesehen hätte; je mehr man die Scheinhaftigkeit der Gefühle erkannt habe, um so mehr sei man dazu übergegangen, in einem und demselben Satz zwei im Charakter voneinander verschiedene Themen zu verwenden. Nun ist einerseits nicht einzusehen, warum nur solche seelische Vorgänge, die sich auf die Wirklichkeit beziehen, zueinander im Widerspruch stehen können und nicht auch solche, bei welchen diese Beziehung fehlt. Wäre letzteres nicht möglich, so könnte es beispielsweise keine Ton- und Harmoniefolgen geben, die uns mißfielen. Anderseits lassen sich nur die wenigsten schaffenden Künstler von ästhetischen Theorien beeinflussen, und je genialer sie sind, um so weniger bedürfen sie dieser Stütze. Selbst wenn sie nach objektiven Theorien zu arbeiten glauben, folgen sie doch dem Zuge ihrer spezifischen Veranlagung, indem sie solche Theorien verfechten, welche dieser entsprechen. Beeinflußt werden sie in allererster Linie durch die Kunstwerke ihrer Vorgänger und Zeitgenossen, und zur Richtschnur dient ihnen ihr künstlerisches Empfinden. Als geschulter Musik

historiker, der selbst auf dem einschlägigen Gebiet gearbeitet hat, weiß Goldschmidt sehr wohl, daß sich die Einführung und allmähliche Ausbildung des Seitenthemas im ersten Sonaten- und Symphoniesatz von der italienischen Opernouverture an bis zur Vollendung in den späteren Werken Haydns beobachten läßt. Jede in dieser Richtung gewonnene Errungenschaft hatte eben neue Schritte im Gefolge. Aber es ist doch kaum glaublich, daß sich die zahlreichen an der Entwicklung beteiligten Komponisten von theoretischen Erwägungen leiten ließen. Jedoch gehört es ausgesprochenermaßen zu den Absichten des Verfassers, die von ihm für sehr bedeutend gehaltene Einwirkung der ästhetischen Anschauungen auf das künstlerische Schaffen nachzuweisen. Dabei muß er selbst bekennen, daß Bach und Händel mit der rationalistischen Ästhetik ihrer Zeit nichts zu tun haben und daß man von Rameau seiner Theorie nach Anschluß an die italienische Schreibweise erwarten müßte, während er dem französisch-nationalen deklamierenden Gesang Lullys treublieb. Goldschmidts positive, übrigens ziemlich spärliche Ausführungen zu diesem Punkt haben wenig Beweiskraft; doch kann hierauf nicht näher eingegangen werden.

Noch eine weitere Nebenabsicht verfolgt Goldschmidt mit seinem Buch: Er glaubt, daß wir die Kunstwerke und namentlich die verschiedenen Stilarten innerhalb einer Kunstgattung um so besser verstehen, je genauer wir wissen, mit welchen Augen sie von den Zeitgenossen betrachtet wurden. Darum fügt er dem Hauptteil seines Werkes, der die allgemeinen musikästhetischen Anschauungen behandelt, noch einen speziellen Teil bei: „Die Oper des achtzehnten Jahrhunderts in der Beurteilung der Zeitgenossen und der Ästhetiker insbesondere". Ich bezweifle nicht, daß er bei seinen Forschungen über die Oper der zeitgenössischen Literatur manche nützliche Winke entnehmen konnte; aber ich bin überzeugt, daß wir, um die Werke der Vergangenheit künstlerisch und geschichtlich richtig würdigen zu können, vor allem unser eigenes, natürlich ästhetisch und historisch geschultes Urteil zurateziehen müssen; denn wie in der Gegenwart, so sind auch in der Vergangenheit die Äußerungen der Zeitgenossen von sehr verschiedenem und oft sehr zweifelhaftem Wert und bedürfen gründlichster Nachprüfung eben an der Hand der Kunstwerke selbst. Um nur ein Beispiel zu nennen, so wurde der berühmte Streit der Gluckisten und Piccinnisten, der das gebildete Paris jahrelang in Aufregung hielt, auf beiden Seiten so dilettantisch geführt, und die Opern, welche Piccinni, im Auftrage seiner Anhänger schrieb, sind denjenigen Glucks im Stile (nicht in Geist und Größe) so ähnlich, daß es uns heute schwerfällt, klar zu sehen, worum es sich eigentlich handelte. Soviel ist aber sicher, daß der Streit weder wissenschaftlich noch künstlerisch befruchtend gewirkt hat. Ich fürchte, auch unser Buch wird unfruchtbar bleiben, wenn es auch als Nachschlagewerk und als erste Zusammenstellung der musikästhetischen Anschauungen des achtzehnten Jahrhunderts unbezweifelbaren Wert besitzt.

Speziell mit der Ästhetik der Oper oder wenigstens mit einem Teilgebiet derselben beschäftigt sich ein Buch von Istel, das aber nicht sowohl wissenschaftlich fördernd als vielmehr nur anregend wirkt (Edgar Istel, Das Libretto, Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs, Berlin, Schuster und Löffler, 1914). Wäre es ausschließlich als praktischer Ratgeber für angehende Opernkomponisten ebdacht, so wäre nicht viel dagegen einzuwenden. Aber der Titel verspricht weit

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

mehr. Wer das Wesen des Operntextbuches ergründen will, hätte zunächst zu bestimmen, in welcher Weise, also unter welchen Bedingungen Musik und Poesie, insbesondere dramatische Poesie, einander zu einer neuen, wertvollen Einheit ergänzen. Hieraus hätte er abzuleiten, wie das Textbuch nach Inhalt und Form beschaffen sein muß. Istel macht zwar Bulthaupts „Dramaturgie der Oper" vielleicht nicht mit Unrecht Geschwätzigkeit zum Vorwurf, ist aber selbst keineswegs in die Tiefe seiner Aufgabe eingedrungen.

In einem einleitenden Kapitel „Komponisten, Librettisten, Dichterkomponisten" werden an der Hand geschichtlicher Beispiele vier Möglichkeiten aufgestellt, wie sich der Komponist seinem Text gegenüber verhalten könne. Erstens: Gluck lebt sich vor allem so intensiv in die Dichtung an sich ein, daß er, wie er sagt, zunächst vergißt, daß er Musiker sei. Zweitens: Mozart verlangt, die Poesie solle schlechterdings der Musik gehorsame Tochter sein, und hat eine Arie, deren Worte noch gar nicht geschrieben sind, bereits im Geiste fertig. Er geht also nicht von den Worten, sondern vom Gehalt aus. Drittens: Lortzing macht seine Texte aus bereits vorhandenen Dramen zurecht und sieht dabei vor allem auf gute Rollen, d. h. darauf, daß jeder Schauspieler etwas wirklich Charakteristisches darzustellen hat. Viertens: Wagner dichtet seine Texte selbst und zwar aus dem Geist der Musik heraus; nur solche Stoffe fesseln ihn, welche die Musik gleichsam schon mit sich führen; die wichtigsten Motive hat er bereits im Kopf, bevor er einen Vers niedergeschrieben oder die Szenen geordnet hat (die betreffenden Briefstellen von Mozart und Wagner stehen in einem früheren Referat, Jahrgang 73, Heft 48, Seite 285 und 288). Dieser Aufstellung fehlt der einheitliche Gesichtspunkt; denn der hier geltend gemachte Unterschied zwischen Mozart und Wagner ist nur äußerlicher Natur, und Lortzing hätte, nachdem ihm einmal ein Text vorlag, ebensogut das Gluckse wie das Mozartsche Verfahren einschlagen können. Ferner folgt aus den angeführten Unterschieden durchaus nicht, daß auch in den Endergebnissen. d. h. in der endgültigen musikalischen Behandlung des Textes Unterschiede bestehen müßten; denn schließlich mußte doch auch Gluck die Dichtung mit Musik durchtränken, und Mozart und Wagner mußten ihre Musik den Worten sprach- und sinngemäß anpassen. In Wahrheit sind die Unterschiede nur Symptome für die Verschiedenheit der künstlerischen Naturen der betreffenden Komponisten, und aus dieser geht die Verschiedenheit der Endergebnisse hervor, ist dieselbe doch nirgends größer als in den Werken Mozarts und Wagners, obgleich beide zunächst ihrem Text in ganz ähnlicher Weise gegenüberstehen.

Das zweite Kapitel behandelt den Stoff, das dritte unter der Überschrift „Konstruktive Gesetze" die Form des Textbuches. Aber der Verfasser unterscheidet nicht zwischen der Aufstellung allgemeinerer Gesetze, die er zuweilen versucht, und der Erteilung praktischer Winke; beides steht in buntem Wechsel nebeneinander. Am Schluß des dritten Kapitels werden der erste Akt des „Tannhäuser" und der erste Akt des „Lohengrin" analysiert. Dann folgt noch eine ausführliche Analyse von „Figaros Hochzeit", wobei mit Recht überall gezeigt wird, wie der Textdichter Daponte verfuhr, um Beaumarchais Lustspiel zum Zweck der musikalischen Behandlung umzugestalten.

Wir erwähnten eingangs die psychologische Grundlegung der Musikästhetik. Die Wissenschaft, welche diese zu liefern hat, kann man „Akustik im weiteren

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Sinne" nennen, wenn man darunter die physikalischen, physiologischen und psychologischen Vorgänge versteht, auf welchen die Elemente der Tonkunst beruhen. Einen Überblick über den gegenwärtigen Stand dieser Wissenschaft, abgesehen freilich von der Lehre vom Rhythmus, vermittelt der siebente Band der von Xaver Scharwenka herausgegebenen „Handbücher der Musiklehre" (Karl L. Schäfer, Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer, physiologischer und psychologischer Grundlage, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1915). Mir würde der Titel „Einführung in die Akustik" usw. richtiger erscheinen; denn zur Musikwissenschaft gehört doch auch die eigentliche Musikästhetik und die gesamte Musikgeschichte. Am ausführlichsten und mit mustergültiger Klarheit behandelt der Verfasser die Akustik im engeren Sinn, also die physikalischen Vorgänge, woran sich Angaben über das Wesen der Instrumente und der menschlichen Stimmorgane anschließen. Sodann wird nach einer Beschreibung des inneren Ohres die Helmholtzsche Resonanztheorie auseinandergesetzt, d. h. eine Hypothese, welche unsere Fähigkeit, gleichzeitig mehrere Töne wahrzunehmen, obwohl dieselben physikalisch nur eine Welle bilden, erklären soll. Hierauf folgen Abschnitte über Hörgrenzen, Tonfarbe, Klangfarbe, Schwebungen und Kombinationstöne. Dann wird sowohl die von Helmholtz als auch die von Stumpf aufgestellte Konsonanz- und Dissonanztheorie wiedergegeben und der Aufbau der diatonischen Tonleiter nach Stumpf erklärt. Schließlich werden noch die enharmonischen und die temperierten Leitern kurz besprochen. Selbstverständlich kann ein Lehrbuch in der Regel nur allgemein anerkannte Anschauungen berücksichtigen. Aber wenn es zweifellos richtig war, die Helmholtzsche und die Stumpfsche Konsonanztheorie vorzutragen, so hätte auch die von Lipps vertretene Lehre von der Tonverwandtschaft und seine sich daraus ergebende Konsonanztheorie zum mindesten erwähnt werden sollen, zumal da sich Lipps mehrfach auch unmittelbar gegen die Ansichten Stumpfs gewendet hat.

Unsere Referentenpflicht zwingt uns, noch auf das zweite Bändchen einer Arbeit hinzuweisen, deren erster Teil schon früher (Jahrgang 72, Heft 46, Seite 327) gebührende Würdigung gefunden hat, auf Siegfried Garibaldi Kallenbergs „Musikalische Kompositionsformen". (II: Kontrapunktik und Formenlehre; B. G. Teubner, Leipzig 1913). Was damals über die Notenbeispiele gesagt wurde, gilt in noch höherem Maße für diejenigen des neuen Bändchens. Sie sind einfach unmöglich. Wenn irgendjemand ein gänzlich verfehltes Produkt seines Geistes drucken läßt, so kann man darüber zur Tagesordnung übergehen. Wenn aber ein Verlag von der Bedeutung des Teubnerschen, der in größtem Maßstab das Ziel verfolgt, Belehrung in breite Volksschichten zu tragen, so schlecht beraten ist, daß er ein Buch, das jedem normalen Musiker vor den Kopf stößt, dem Laien in die Hand gibt, so ist das doch wohl ein Zeichen für den beklagenswerten künstlerischen Tiefstand unserer Zeit.

Allen Manuskripten ist Porto hinzuzufügen, da andernfalls bei Ablehnung eine Rücksendung nicht verbürgt werden kann.

Nachdruck sämtlicher Aufsätze nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlags gestattet.
Verantwortlich: der Herausgeber Georg Cleinow in Berlin-Lichterfelde West. — Manuskriptsendungen und Briefe werden erbeten unter der Adresse:
An den Herausgeber der Grenzboten in Berlin-Lichterfelde West, Sternstraße 56.
Fernsprecher des Herausgebers: Amt Lichterfelde 498, des Verlags und der Schriftleitung: Amt Lützow 6516.
Verlag: Verlag der Grenzboten G. m. b. H. in Berlin SW 11, Tempelhofer Ufer 35a
Druck: „Der Reichsbote" G. m. b. H. in Berlin SW 11, Dessauer Straße 36/37.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG