

## Werk

**Titel:** Besprechungen

**Ort:** Berlin ; Leipzig

**Jahr:** 1907

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X\\_006\\_02\\_22|LOG\\_0066](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_006_02_22|LOG_0066)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)



## BÜCHER

75. Max Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt*. Verlag: Ferdinand Enke, Stuttgart.

Im Titel dieses Werkes ist schon ein Hauptgrundsatz des Verfassers ausgesprochen: er trennt Ästhetik von Kunstwissenschaft, da einerseits der Kreis des Ästhetischen weiter reiche als der der Kunst, andererseits das ästhetische Moment nicht den Inhalt und Zweck der Kunst erschöpfe. Diese feine Unterscheidung zeigt uns von vornherein, dass wir es hier mit einem vorsichtigen und scharfwägenden Denker zu tun haben. Gleich sympathisch berührt sein zweiter Grundsatz, dass er nicht einen einzigen Erklärungsgrundsatz schonungslos anwende. In der Tat erweckt jedes neue Werk über Ästhetik ein gewisses Grauen ausser durch seinen gewöhnlich imposanten Umfang auch noch durch die Aussicht auf ein ganz neues Prinzip, das angeblich alles erklären soll und das uns mit heftiger Konsequenz vorgetragen wird, uns zwingen will umzudenken, und schliesslich nicht „alles“ erklärt, sondern alles unter einen einseitigen Fokus bringt, wo denn einiges freilich schärfer hervortritt, anderes aber, das wir doch nicht aufgeben mögen, verblasst. Und da neue Systeme der Ästhetik jetzt so leicht entstehen, so hätte der arme Mensch, der seine Auffassung immer korrigieren und erweitern wollte, alle paar Jahre umzudenken — falls die Zeit überhaupt hinreichen würde, all die Folianten zu lesen.

Da freut man sich, wenn ein Autor uns gleich auf den ersten Seiten erklärt, dass er dem „begrifflichen Absolutismus“ feind ist, dass für ihn „System und Methode bedeute: frei sein von einem System und einer Methode“, da „eine glatte begriffliche Einheit“ nur „das Leben töte“. Ein anderes Gespenst, das manchen von der Ästhetik abschreckt, ist, dass sie Gesetze aufstellen will. Diese Gesetze kann sie aber doch nur aus vorhandenen Kunstwerken ableiten, und wenn dann ein neuer Stil geschaffen wird, müssen die „Gesetze“ abgesetzt und modifiziert oder die Neueren verurteilt werden. Dem zu entfliehen haben sich einige Ästhetiker aufs Beschreiben beschränkt. Aber Dessoir stellt fest, dass man nicht sicher zwischen beschreibenden und normativen Wissenschaften scheiden kann, denn „jedes Erklären ist zugleich Abschätzen, Bewerten, Befehlen“. Ganz vorzüglich sagt er von der angeblich „Wirkliches beschreibenden Wissenschaft“: „sie kann die Erlebnisse nicht nachbilden, sondern muss sie umbilden; jede Erkenntnis der Welt gestaltet diese auch zugleich“. Und an anderer Stelle: „Wissenschaft ist darin mit der Kunst einig, dass sie die erlebte Wirklichkeit verändert und hierdurch bewältigt“. Der Verfasser tritt also einer neuen Richtung entgegen, die die Ästhetik nur als Psychologie des ästhetischen Genusses und des künstlerischen Schaffens bestimmt so z. B. Wallaschek: „Ästhetik ist nicht die Lehre vom Wesen, sondern von den Wirkungen der Dinge“. <sup>1)</sup> Für Dessoir ist sie eine Wertwissenschaft. Da uns aber hier vor allem interessiert, wie er unsere Kunst behandelt, will ich nur noch eine Übersicht der Einteilung seines Buches geben und dann in medias res eintreten.

<sup>1)</sup> Psychologie und Pathologie der Vorstellung.

Der erste Teil behandelt die Ästhetik und bringt nach einem historischen Überblick eine vorzügliche, scharfsinnige Kritik der hauptsächlichsten modernen Systeme, bespricht dann den „ästhetischen Gegenstand“, den „ästhetischen Eindruck“ und die „ästhetischen Kategorien“. Der zweite Teil enthält die Kunstwissenschaft und erörtert nach den allgemein einleitenden Kapiteln über das Schaffen des Künstlers und die Entstehung und Gliederung der Kunst die einzelnen Künste. Mit der Betrachtung der „Funktion der Kunst“ schliesst das Werk. Die Musik wird, was zunächst auffällt, zusammen mit der Mimik behandelt. Der innige Zusammenhang zwischen Klang und Bewegung ist ja offenbar. Indessen zieht der Verfasser nur das der Musik gänzlich fernstehende Wortdrama in den Kreis seiner Betrachtung, so dass die erwartete nähere Ausführung des schönen Satzes („eines älteren Philosophen“, welches?), den er an den Anfang des Kapitels stellt: „Die Musik ist eine Handlung im Zeitpunkt ihres Entstehens“ leider unterbleibt. Um es gleich voranzunehmen: der Verfasser widmet dem Worttondrama keine zusammenfassende Darstellung, sondern streift es nur gelegentlich. Mir ist diese Lücke in seinem Werke nicht verständlich, um so mehr als der Verfasser im historischen Teil über Wagners ästhetische Ansichten referiert. Selbst wenn er es nicht für eine selbständige Kunst hält, sondern nur für eine Vereinigung verschiedener Künste oder eine nicht reine Form der Musik (?) — kurz, wie auch die Auffassung des Verfassers sei, es scheint mir, dass diese Kunst unbedingt in einem modernen System der Ästhetik einen Platz erheischt. Neben Bemerkungen, die feines Verständnis für Wagners Tat bekunden, steht jedoch folgende merkwürdige (S. 378): In den Sagendramen „ist alles weit entrückt und überpersönlich. Aufmerksamkeit und herzliche Anteilnahme erlahmen leicht und werden daher in R. Wagners Werken durch die stets wechselnde Musik wach erhalten.“ Ich kann nicht finden, dass Wagners Dramen so weit entrückt und überpersönlich seien, dass sie dadurch an Interesse verlieren, sondern vielmehr, dass das rein menschliche Interesse darin immer rege bleibt und dass wir uns selbst, allerpersönlichst sehr wohl in diesen scheinbar entrückten Gestalten wiedererkennen. Nur ihre Lebensformen sind verschieden von den unsrigen, im Kern aber sind sie wir selbst, auch die sogenannten „Götter“.

Aber sehen wir zu, wie Dessoir die Musik auffasst. Das Kapitel gliedert sich in drei Teile, die die „Mittel der Musik“ (Rhythmus, Melodie, Klangfarbe, Harmonie), die „Formen der Musik“ und den „Sinn der Musik“ durchnehmen. Letzteres Thema interessiert uns natürlich am meisten. Auch hier hält sich der Verfasser fern von jeder fanatischen Einseitigkeit und lässt sowohl der Musik als Ausdruck, wie der Freude an der blossen musikalischen Architektonik volles Recht widerfahren. Es liegt darin keine Charakterlosigkeit, wie man meinen könnte. Die Musik, und nicht nur sie, sondern jede Kunst, unter einem einzigen Gesichtspunkt betrachten, heisst grosse Werte verurteilen und auf tiefe Freuden verzichten. Wir können sehr wohl entgegengesetzte Kunstformen nachempfinden, denn in uns liegen die Fähigkeiten dazu, wenn wir sie nur entwickeln. Ein Freund von mir drückt das geistreich so aus, dass er sagt: wenn wir einen Stil geniessen wollen, müssen wir nur die Nerven wach werden lassen, die dem entsprechen und alle andern schlafen lassen. So kann er Wagner ebenso warm geniessen, wie etwa italienische Musik, indem er beim Anhören Wagnerscher Musik die „italienischen Nerven“, beim Anhören italienischer Musik dagegen die „germanischen Nerven“ schlafen lässt.<sup>1)</sup> Und weil trotz dieses Systems ihm noch zu wenig Nerven zur Verfügung stehen, um die ganze Schönheit der Kunst und der Natur aufzunehmen, fügt er hinzu: „Wir sollten alle Nerven haben, die wir haben, und noch 16 mehr.“ Ich verstehe und teile Dessoirs Standpunkt vollkommen. Nur wenn er so verallgemeinernd

<sup>1)</sup> Es entspricht dies dem heute so verbreiteten Prinzip der „Einfühlung“.

von Bachschen Fugen sagt: sie „drücken keinerlei Stimmung aus“, „sie wirken nur durch die Gliederung ihrer Abschnitte und die Gesetzmässigkeit ihrer Stimmführung“, könnte ich doch das nur für einige zugeben. Man denke aber beispielsweise an die Fugen in Cis-dur, cis-moll, g-moll, b-moll, F-dur, Fis-dur im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers: die sind doch Ausdruck sehr ausgeprägter Stimmungen. Und gar noch die Choralbearbeitungen für Orgel.

Ganz vorzüglich behandelt der Verfasser die Fragen nach der Ausdruckskraft der Programmmusik (den leidigen Ausdruck wird man doch nicht mehr los) und gibt uns in wichtigen Punkten scharfe Unterscheidungen, die viel Klarheit in manche verworrene Fragen bringen. So z. B. wenn er darauf aufmerksam macht, dass man nur für die Musik Analogieen aus andern Gebieten braucht, aus der Malerei (Farbe, Zeichnung), aus dem Raum (hoch, tief, Tonleiter); aber nicht umgekehrt. Diese Notwendigkeit ergab sich aus der Unbestimmtheit der Musik, aber für die Wissenschaft ist es unwichtig, welche Ausdrücke als die geeignetsten erschienen.

Das Verhältnis des Komponisten zum „Programm“ bezeichnet er ganz richtig: „aus der unendlichen Vieldeutigkeit der Erfahrungen entnimmt er sich die Leitvorstellungen, um sich hernach frei im Reiche der Musik zu bewegen“. Die Unbestimmtheit der Musik reicht nicht etwa so weit, dass nicht „durch die Töne ein umgrenzter Kreis deutlich angegeben wird“, was nicht charakterisiert werden kann, ist, „was sich innerhalb dieses Kreises an vielfältigen Vorgängen abspielen kann“. Ein Grund mehr für den Tonsetzer, den Umstand bekannt zu geben, der ihn anregte. Die Gegner der Programmmusik wenden nun dagegen ein, dass „das Wort den Bezirk der möglichen Assoziationen verenge“. Da kommt es eben auf den Geschmack und den feinen Takt des Musikers an, einen Vorwurf zu wählen, der allgemein genug sei, um der musikalischen Phantasie freien Spielraum zu lassen. Ausserdem sollte man immer genau unterscheiden, dass die Musik nicht den dichterischen Vorwurf ersetzen, sondern ergänzen will, sie will ihn nur von einem andern Zentrum aus beleuchten. Deshalb sind symphonische Dichtungen, die die Handlung eines Dramas genau wiedergeben wollen, durchaus verfehlt. Auch stellt Dessoir fest, dass „ein formales Vorgehen der Musik im Gefühl ein geistiges Verhältnis anklingen lassen kann“ und veranschaulicht es an dem Orgelpunkt in Brahms' Requiem, der die Vorstellung der Ewigkeit und Unveränderlichkeit Gottes erweckt. Solche Assoziationen brauchen einem beim Hören nicht bewusst zu werden, aber ganz im Grunde wird unser Gefühl doch dunkel von jener Vorstellung bestimmt. „So dehnt sich die Freuden- und Leidensskala der Musik von körperlicher Erregung bis zu jenem Reich, das nicht von dieser Welt ist...“

Schon aus diesen Andeutungen kann man ersehen, dass hier ein Philosoph mit reicher künstlerischer Erfahrung spricht. Und eben so heimisch scheint er in den andern Künsten zu sein. Sodann ist auch der Stil zu bewundern durch seine Plastizität, sorgsame Polierung und hohe Vornehmheit und Ruhe, die sich nie, auch in polemischen Stellen, verleugnet. Und nicht ein abstraktes Lehrbuch von l'art pour l'art bietet er, sondern von der lebendigen, mit unserer Welt verknüpften Kunst. J. Vianna da Motta

**76. Brockhaus' Kleines Konversationslexikon.** Fünfte, vollständig neubearbeitete Auflage. In zwei Bänden. Verlag: F. A. Brockhaus, Leipzig 1906.

Der „Kleine Brockhaus“ liegt nunmehr abgeschlossen vor, der neben dem 17bändigen grossen Bruder mit seinen zwei Bänden eine bescheidene Rolle zu spielen scheint, der aber an Bedeutung für die grosse Masse des Volkes ihn übertrifft. Zur Lösung der schwierigen Aufgabe, auf jede vernünftige Frage sofort eine kurze, sichere Antwort zu geben, sind über 80000 Stichwörter bereit, die durch 4500 Abbildungen und Karten unterstützt werden, wo es im Interesse der grösseren Klarheit und besseren

Übersicht des Textes nötig ist. Demselben Zweck dienen 168 Seiten Textbeilagen, auf denen ausführlichere Darstellungen Platz gefunden haben. Da finden wir Tabellen zur Berechnung von Zinsen, eine Zusammenstellung der Abschusszeiten des Wildes in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Übersichten über die Münzen und Masse, sowie über die Währungen aller Länder, über die wichtigsten Entdeckungen und Erfindungen, über die Hauptdaten der Weltgeschichte und der Weltliteratur. Kurz, wo man in dem Werke hinschaut, findet man alles aufs bequemste eingerichtet. Der „Kleine Brockhaus“ bevorzugt kein Wissensgebiet. Er strebt vielmehr danach, einen möglichst gleichmässigen Überblick über das gesamte Wissen und Können der Gegenwart zu bieten, und er hat sich unparteiische Darstellung zum obersten Gesetz gemacht. In unserer, aufs praktische gerichteten Zeit ergibt es sich aber von selbst, dass die exakten Wissenschaften, Technik, Handel und Verkehr und das moderne Leben mit seinem vielgestaltigen Getriebe in erster Linie Berücksichtigung verlangen. Den sozialen Fragen sind viele Artikel gewidmet, die durch Beilagen (Arbeiterversicherung, Genossenschaften, Streik usw.) eine wertvolle Erweiterung erfahren. Auf dem Gebiete der schönen Künste wird man kaum einen Namen vermissen, und die wichtigsten Beispiele von Malerei und Plastik sind in charakteristischen Bildern wiedergegeben. Es sei in dieser Beziehung nur auf die Tafeln „Genrekunst“, „Gotik“, „Historienmalerei“, „Porträts“, „Statuen“ usw. verwiesen. Die Tafeln „Musik“ geben ausser den Musikinstrumenten der Kultur- und der Naturvölker auch die Entwicklung unserer Notenschrift, eine Seite einer Partitur usw. Die Karten sind mit all der gewohnten Exaktheit ausgeführt und bilden einen für gewöhnliche Bedürfnisse mehr als genügenden Atlas. Neben den rein geographischen Karten werden auch geologische, ethnographische, volkswirtschaftliche, historische usw. Karten geboten. Selbst die Rückseiten der Karten werden vielfach benutzt, um auf ihnen kleine, aber charakteristische Bilder der wichtigsten Städte und Länderteile anzubringen. Wir sind überzeugt, dass sich der neue „Kleine Brockhaus“ bald in jeder deutschen Familie einbürgern und unentbehrlich machen wird. Er sei unseren Lesern angelegentlichst empfohlen.

Richard Wanderer

## MUSIKALIEN

77. Hector Berlioz' Werke. Herausgegeben von Charles Malherbe und Felix Weingartner. XVIII. Band. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der 18. Band der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe der Werke Berlioz' enthält in seiner ersten Abteilung Bearbeitungen fremder Kompositionen, nämlich: die *Marseillaise* für grosses Orchester und Doppelchor, zwei vierstimmige a cappella-Chöre von Bortniansky, denen Berlioz lateinische Texte („Pater noster“ und „Adoremus“) unterlegt hat, *Plaisir d'amour* von Martini (Martini il Tedesco) für Bariton und kleines Orchester, Schuberts *Erlkönig*, orchestriert, *Invitation à louer Dieu* von Fr. Couperin (wohl dem älteren) für drei Frauenstimmen und Klavier (aus: „Le Livre choral ou Répertoire populaire des Chants de l'Eglise dans les diocèses de France, recueillis par les soins du Commandeur P. Sain d'Arod, maitre de chapelle honoraire de Saint Pierre du Vatican“), Webers Aufforderung zum Tanz orchestriert und das von Berlioz selbst herrührende vierhändige Klavierarrangement der *Vehmrichter-Ouvertüre*, — in der zweiten Abteilung die zu Berlioz' Instrumentationslehre gehörigen Partiturbeispiele. Von den Berlioz'schen Bearbeitungen ist die Instrumentation von Webers Aufforderung zum Tanz bekannt und berühmt. Die des Schubertschen *Erlkönigs* verdiente es nicht minder, überall da benutzt zu werden, wo man die Ballade mit Orchesterbegleitung zum Vortrag bringen will. Diese Berliozschen Instrumentationen klingen nicht nur ganz ausgezeichnet, sie bestechen vor

allem auch durch die schlichte Sachlichkeit, mit der der französische Meister den Klaviersatz des Originals unter Verzicht auf alle aufdringlichen Orchestereffekte treu und doch wirksam übertragen hat. Sehr interessant — obgleich bei uns in Deutschland weniger gut verwendbar — ist die Bearbeitung der Marseillaise; höchst charakteristisch für Berlioz die Anmerkung beim Chor, er solle mitsingen: „tout ce qui a une voix, un coeur et du sang dans les veines!“ (Vgl. H. Berlioz, *Mémoires*, 4. édit. Paris 1896. I, 156 ff. Deutsche Übersetzung von Elly Ellès, I, 128 ff.). Das übrige, was der Band an Bearbeitungen enthält, hat keinen weiteren Wert als den, dass es die Gesamtausgabe komplettiert. Dass die Partiturbeispiele der Instrumentationslehre mit diesen Bearbeitungen in einem Bande vereinigt sind, kann man kaum praktisch nennen, obwohl ja anzunehmen ist, dass von den Partiturbeispielen ausserdem noch eine Separatausgabe existiert. Was Genauigkeit der Textrevision, Ausstattung usw. anbelangt, schliesst sich dieser Band der monumentalen Gesamtausgabe in würdiger Weise seinen Vorgängern an.

78. Robert Fuchs: Zehn Fugen für das Pianoforte. op. 76. 2 Hefte. Verlag: Adolf Robitschek, Wien und Leipzig.

Robert Fuchs, der jetzt im 60. Lebensjahre steht, hat in allem, was er schrieb, den gediegenen, gutgeschulten Musiker gezeigt. Auch diese zehn Fugen verraten ein tüchtiges Können, wenn auch ihre kontrapunktische Technik nicht eigentlich einen imponierenden Eindruck macht, ich meine: einen solchen, wie ihn etwa Max Reger mit seinen besten Fugen zu erzielen versteht. Der musikalische Gehalt der Fuchs'schen Fugen ist dürftig, und in ihrer Trockenheit erinnern sie oft geradezu an den alten August Klengel, der als Kontrapunktiker Fuchs freilich weit überlegen war. Das Schulmässige, das dieser Form bei neueren Komponisten so gern anhaftet, hat der Wiener Tonsetzer nur selten ganz überwunden, sehr oft ist er durchaus drin stecken geblieben. Künstlerischer Genuss dürfte kaum aus diesem Opus zu schöpfen sein. Dagegen wäre es wohl denkbar, dass es sich mit gutem Nutzen beim Unterricht verwenden liesse. Eine Notiz, die Fuchs seinem Werke vorangestellt hat, gibt Anlass zu einer allgemeinen Bemerkung. Sie lautet: „Um dem Spieler die weitest gehende Freiheit in Auffassung und Vortrag zu ermöglichen, hat sich der Komponist der Vortragszeichen fast durchwegs enthalten. Nur ganz im allgemeinen sei bemerkt, dass er sich sämtliche Stücke streng legato gespielt denkt.“ Dazu meine ich: man kann über den Wert genauerer Vortragsbezeichnung zweierlei Meinung sein. Man kann detailliertere Nuancenangabe für überflüssig halten entweder aus Zuversicht: weil der verstehende Musiker von selbst das Richtige treffen werde, oder aus Resignation: weil die grösste Genauigkeit in diesen Angaben doch keinen sicheren Schutz selbst gegen die grössten Missverständnisse zu bieten vermöge. Aber wenn ein Komponist sich der Vortragsbezeichnungen ausgesprochenermassen deshalb enthält, weil er dem Spieler „weitest gehende Freiheit“ ermöglichen will, so verrät er damit entweder absolute Indifferenz gegenüber richtiger oder unrichtiger Interpretation seiner Musik, oder aber — was noch schlimmer wäre — er legt das Bekenntnis ab, dass eine nach jeder Richtung hin scharf bestimmte Auffassung überhaupt nicht in seiner Intention gelegen, dass er hinsichtlich der Nuancierung des Tempos, der Dynamik und des Vortrags selbst gar keine genaueren Absichten und Gedanken gehabt, d. h. mit anderen Worten: dass er Noten, aber keine Musik geschrieben habe. Rudolf Louis

79. P. Gaviniés: 24 Etüden (Matinéés) für Violine solo. Für Viola übertragen von A. Spitzner. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese Etüden des berühmten Geigers († 1800) gehören bekanntlich mit zu dem Schwersten, was für Violine geschrieben ist. Nur sehr tüchtige Bratschisten werden von der vorliegenden sehr gelungenen Übertragung Vorteil haben.

Prof. Dr. Wilhelm Altmann