

Überwindung wiederholter Bemühungen, die gemacht werden, um sie zur einfachen thüringischen Landstadt herabzudrücken. Die Zünfte werden hier ohne wesentlichen Kampf in den Rat eingegliedert, so erfährt das alte städtische Regiment eigentlich erst in der Reformationszeit einen entscheidenden Stoß. Wir erfahren mancherlei Einzelheiten über das häusliche Leben der Bürger, über Fürstenbesuche in der Stadt, Statistisches und Wirtschaftliches im Vergleich zu heute, über das Münzwesen, u. A. Hingewiesen wird auf die kulturgeschichtliche Bedeutung der Mühlhausener Kopialbücher (1382 ff.) und Kämmererechnungen (1407 ff.), die noch manche Ernte versprechen. Erwähnung finden ferner die Umgehungen des Zinsverbotes, die kulturelle Bedeutung der Klöster, die Kämpfe der Stadt mit der toten Hand. Sehr interessante Ausführungen beschäftigen sich mit Baudenkmalern des Kreises Mühlhausen, von denen wir hier nur die kleine vorgotische Stadtkirche zu Trefurt, die Burg Normannstein, die Reste der Stadtbefestigung, endlich die sog. Untermarktkirche (St. Blasius) als die zweitälteste gotische Hallenkirche des Deutschordens hervorheben. Zum Schlusse führt uns eine malerische Wanderung durch das Mühlhausen von heute, welches die Anstrengungen und finanziellen Opfer seiner Bürgerschaft der neuen Zeit angepaßt haben, immerhin so schonend, daß dem Kunst- und Altertumsfreund das Bild einer mittelalterlichen Reichsstadt nicht getrübt ist. Das Buch ziert eine stattliche Reihe hübscher Abbildungen. H. H.

**Breitkopf und Härtels Sammlung musikal.-wissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen.** Leipzig 1898 ff.

Während die Geschichte der Litteratur schon seit langer Zeit, die der bildenden Künste seit einigen Dezennien zahlreiche Vertreter und feste Methoden der Forschung besitzt und weite Kreise der Gebildeten an ihren Ergebnissen Anteil nehmen, ist die Ästhetik und die Geschichte der Musik bisher wenig gepflegt worden, ihre Behandlung hat vielfach eine gründliche Wissenschaftlichkeit vermissen lassen und um die Ergebnisse der Forschungen haben sich nur wenige Fachleute und noch weniger Laien bekümmert.

Daß dem so ist, beruht hauptsächlich darauf, daß eine erfolgreiche Pflege geschichtlicher Forschung in der Musik ohne gründliche theoretische Kenntnisse noch weit weniger möglich ist, als in Litteratur oder bildender Kunst. Es ist aber an der Zeit, daß auch die methodische Behandlung der Musikgeschichte in größerem Umfang in Angriff genommen werde, als bisher. Neuerdings haben sich zahlreichere jüngere Forscher der Musikgeschichte zugewendet. Um für ihre Arbeiten ein Organ zu schaffen, hat sich die um die wissenschaftliche Musikpflege hochverdiente Verlagsbuchhandlung entschlossen, eine Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen zu publizieren analog den Sammlungen kunstgeschichtlicher Arbeiten von E. A. Seemann und von Heitz und Mündel. Es sind bis jetzt vier Bände erschienen.

Gleich der erste Band, die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen von Eduard Bernoulli, führt uns auf ein Gebiet, auf dem noch vielfach Zweifel und Unsicherheit herrschen. Alle musikgeschichtliche Betrachtung wird dadurch erschwert, daß wir uns, sobald wir in ältere Zeiten aufsteigen, erst von dem auf diatonische Scala aufgebauten System der modernen harmonischen Musik frei machen müssen, und daß Melodieführung, Rhythmus und Notierung andere sind, als die uns geläufigen. Nun ist zwar im liturgischen Gottesdienste der katholischen Kirche die Tradition der ältesten Zeiten niemals ganz erloschen, aber sie ist vielfach getrübt. So ist auch das Verständnis der ältesten Tonzichen unsicher geworden.

Bernoulli setzt sich zunächst mit den modernen Autoren über die Auflösung der Neumen und der Choralnoten (der Notierung einstimmiger Gesänge im Mittelalter) auseinander. Im zweiten Teil untersucht es die Aussagen der mittelalterlichen Theoretiker, im dritten das in den Handschriften enthaltene Material an Choralnoten. Es handelt sich dabei hauptsächlich um deren rhythmische Werte. Die Untersuchungen sind gründlich und methodisch geführt und die Arbeit muß wohl von jedem der auf diesem Gebiete arbeiten will, beachtet werden.

Der zweite Band enthält: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik von Dr. Hermann Abert. Auch diese Arbeit behandelt ein Gebiet, das unserem musikalischen Gefühl äußerst fernliegt, die Auffassung des griechischen Volkes von seiner Musik. Wir stellen an die Musik, wie an jede Kunst ästhetische Anforderungen, der Grieche schreibt ihr etliche Wirkungen zu. Die elementare Wirkung der Musik auf jugendliche Völker ist bekannt, auch der Grieche ist ihr noch unterworfen, aber er gab sich ihr nicht willenlos hin, sondern suchte sie ethischen Zwecken dienstbar zu machen. Es bildete sich eine Lehre vom Ethos in der Musik aus, deren Hauptsatz sagt, die hörbare Bewegung der Musik vermag die Bewegung der Seele nicht nur darzustellen und wiederzuspiegeln, sondern auch zu erzeugen. So kann sie den Willen stärkend oder hemmend beeinflussen, ja das normale Willensvermögen zeitweise aufheben (Extase). Abert gibt in ansprechender Weise eine Darstellung der Quellen der griechischen Musik-ästhetik und entwickelt sodann an der Hand der Quellen und der Überreste antiker Musik die Theorie vom Ethos. Die Untersuchungen über die antike Musik sind darum so schwierig, weil uns nur ganz wenige Denkmäler erhalten sind, und so wichtige Aufschlüsse sie geben, aus ihnen doch weder die Theorie unmittelbar aufgefunden noch selbst die Aussagen der Autoren allseitig sicher kommentiert werden können. Es kann hier auf die interessanten Ausführungen Aberts über das Ethos der Tonarten, des Klanggeschlechts und des Rhythmus nicht näher eingegangen werden.

Es handelt sich um Erscheinungen, welche uns trotz unseres scheinbaren Vertrautseins mit dem griechischen Altertum völlig fremdartig anmuten. Unsere Stellung zur Musik ist eine ganz andere, eine überwiegend, wo nicht ganz ästhetische. Und doch wären die Fragen: Sind wir überhaupt noch fähig, ethische Einwirkungen von der Musik zu empfangen? Und: Ist unsere ganz anders geartete Musik im Stande, solche auszuüben? nicht zu verneinen.

Im dritten Band handelt Heinrich Rietsch über die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Er bezeichnet seine Arbeit als einen Beitrag zur Geschichte der musikalischen Technik. Beethoven hat die Epoche der harmonischen Musik zur Vollendung und zum Abschluß gebracht. Wenn von den Epigonen auf diesem Gebiete noch in der alten Weise weiter gearbeitet und viel schönes geschaffen worden ist, wenn sich noch manche kräftige künstlerische Individualitäten unter ihnen befanden, so ändert das nichts an der Thatsache, daß die entwicklungsgeschichtlichen Faktoren der Gattung durch die Klassiker erschöpft waren.

Beethoven selbst hat die Grenzen der Musik nach der Seite der begriffsbestimmten Ausdrucksfähigkeit hin wesentlich erweitert und die ganze moderne Schule ist auf den von ihm eröffneten Bahnen weiter geschritten. Der neue Stil der Musik ist um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts fertig, er tritt nicht unvorbereitet ein, gleichwohl kann Richard Wagner als sein Schöpfer bezeichnet werden, denn er hat die zerstreut liegenden Mittel der neuen Kunst zur Einheit zusammengefaßt. Es ist deshalb gerechtfertigt, die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer eigenen Betrachtung zu unterziehen.

Man kann den Charakter der harmonischen Musik in ihrer klassischen Epoche als plastisch bezeichnen. Die Melodie ist nach den Gesetzen der linearen Schönheit gebildet, die Harmonisierung ist klar und wohlklingend, und auf das feste Fortschreiten des Rhythmus wird großes Gewicht gelegt. Wurden Dissonanzen und rhythmische Freiheiten als Kunstmittel angewandt, so erregten sie Verwunderung und Anstoß. Welche Erörterungen knüpften sich an die bekannte Einleitung zu Mozarts C-dur Quartett. Würde sie heute komponiert, so würde sich niemand mehr an ihr stoßen. Auf eine Periode vorwiegend plastisch linearer Kunstübung mußte, nach dem alle Kunstentwicklung beherrschenden Gesetze des Gegensatzes eine koloristische folgen. Rietsch führt nun in seiner Abhandlung die technischen Kunstmittel vor, deren sich der neue Stil bedient. Wie weit er dem Fachmann Neues sagt, vermag ich nicht zu beurteilen; der Laie, der der Entwicklung der modernen Musik ein über das oberflächlichste Anhören hinausgehendes Interesse entgegenbringt, wird seine Ausführungen mit Dank aufnehmen. Die Arbeit ist sehr gut

geschrieben und wird durch sorgfältig gewählte Beispiele aus neueren Musikwerken erläutert.

Die Musik befand sich im Laufe des 19. Jahrhunderts in voller, produktiver Entwicklung und geriet nicht wie die bildenden Künste völlig in den Bann der historischen Formbehandlung. Gleichwohl ist auch sie von dem historischen Zuge, der unser ganzes Zeitalter beherrscht, stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Und während die moderne Schule eine Entwicklung nach neuen Zielen nahm, wurde von anderer Seite auf ältere Kunstformen zurückgegriffen. In dem vierten Bändchen der Sammlung untersucht Richard Hohenemser die Frage: Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten. Hohenemser gibt eine Geschichte der Wiederbelebung der älteren Musik und ein Kapitel über den Einfluß der älteren Tonkunst auf die Vokalmusik des 19. Jahrhunderts. Die Einwirkungen der älteren Tonkunst auf die Instrumentalmusik bleibt späterer Bearbeitung vorbehalten. Es ist begreiflich, daß ein junger Autor seine erste Arbeit rasch gedruckt haben will. Er mag sie dann als Dissertation drucken lassen; will er sie in eine Sammlung ernster Arbeiten einreihen, welche sich nicht nur an akademische Kreise wenden, so begeht er damit, daß er nur ein Fragment bietet, eine Unhöflichkeit. Zudem hätte es ja dem dünnen Bändchen nicht geschadet, wenn es um ein Kapitel dicker geworden wäre.

An sich ist diese Arbeit dankenswert und gibt eine für die allgemeine Orientierung ausreichende Übersicht über die Entwicklung des Verständnisses für alte Musik und über die Verwendung der alten Tonformen in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts.

Eine Frage ist programmgemäß in dem Buch gar nicht berührt, nämlich die nach der Stellung des modernen Hörers zu alter Musik. Auch sie wäre der Untersuchung wert. Das Ergebnis würde wohl sein, daß sie uns noch ferner steht als die alte Kunst, daß die Vokalmusik, namentlich der Acapella Gesang in seiner reinen Klangschönheit auf ein leidlich gebildetes Ohr seine Wirkung nicht verfehlt, daß aber die Instrumentalmusik in ihrer einfachen, farblosen Besetzung einen Verzicht auf so vieles voraussetzt, daß sie nur schwer in weiteren Kreisen volles Verständnis finden wird. Vorläufig ist sie für den Spieler interessanter als für den Zuhörer.

Man darf der Fortsetzung der Sammlung mit guten Erwartungen entgegensehen.

**Die Chorstühle in der ehemaligen Cisterzienserabtei im Wettingen.** Von Hans Lehmann. Zürich, Hofer & Co. 24 Lichtdrucktafeln mit IV und 48 S. Text; fol. 1900.

Der um die Erforschung der Kunstgewerbegeschichte seiner schweizerischen Heimat wohlverdiente Verfasser giebt mit dieser neuen Publikation aus dem reichen Schatz der Schreiner-Bildnerarbeiten der Schweiz ein hervorragendes in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts entstandenes Werk in mustergiltigen Lichtdrucktafeln heraus. Von dem fast überreich im Geschmack der schweizerischen Renaissance des 16. Jahrhunderts geschmückten Chorwerk sind in den Lichtdrucken Gesamt- und Teilansichten, sowie die bedeutsamsten Details wiedergegeben, während die ebenfalls reich bemessenen Textillustrationen in Autotypie weitere Details, sowie manche andere auf das Wettinger Kloster, das bekanntlich auch in der Geschichte der Schweizerscheiben eine hervorragende Rolle spielt, bezügliche Denkmale und Vergleichsmaterial zur stilistischen Beurteilung des Chorstuhls bringen. Ein außerordentlich gründlicher Begleittext, der in fast allzu breiten Schilderungen über die Geschichte des Klosters, den Stifter des Werkes Abt Peter II. Schmid und die historischen Bedingungen der Herstellung sich ergeht, dient zur Erläuterung.