

doppelten Gesichtspunkte begründet er seine Thesen in zwei Kapiteln, deren erstes das Störende der Immoralität vonseiten der ästhetischen Lust behandelt, während das zweite denselben Punkt von den objektiven Elementen des Schönen aus zu erhärten sucht.

In der ersten Beweisführung steht der Begriff der Harmonie der menschlichen Organisation im Mittelpunkt. Das unsittliche Kunstwerk kann die Gefühlswirkung des Schönen nur unvollkommen erreichen, weil diese Harmonie im Nachempfinden beeinträchtigt wird. Im zweiten Kapitel kommt dieselbe centrale Bedeutung dem Begriffe der Proportioniertheit zu. Das objektiv Schöne ist sinnliche Darstellung des Ideals, zugleich aber eine Reproduktion der Wirklichkeit, der der Künstler den Stempel seiner Persönlichkeit aufprägt. Unter den Elementen des Schönen kommt aber eine besondere Bedeutung der Proportioniertheit zu; Unproportioniertheit ist ein Element der Häßlichkeit. Natürlich ist nun das Unmoralische ein Unproportioniertes, und wir sind wieder bei einem Quod erat demonstrandum angelangt.

A. DÖRING.

BENJAMIN JVES GILMAN. Report on an Experimental Test of Musical Expressiveness. *Americ. Journ. of Psychol.* IV. 4 u. V. 1 (50 S.). (1892).

G. schildert uns hier ein in mancher Hinsicht interessantes musikpsychologisches Experiment. Zu dem Zwecke, die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu untersuchen, veranstaltete er ein Konzert. Die Hörer, denen das Programm unbekannt blieb, bestanden aus 16 Herren und 12 Damen, unter ihnen kein Musiker von Fach, dagegen einige direkt unmusikalische Individuen. Vor Beginn jedes Stückes wurden Fragen gestellt, betreffend die Vorstellungen bzw. Stimmungen, die das Stück in dem Hörer erweckte; letzterer hatte dann nach Beendigung des Stückes eine Antwort sogleich in ein Notizbuch einzutragen, natürlich unter Vermeidung eines jeden vorherigen Gedankenaustausches. Die angewandten Instrumente waren Klavier und Violine; Gesangspartien wurden wegen der störenden Associationen, die sich leicht an den Text anschließen konnten, nicht von der menschlichen Stimme, sondern von der Geige wiedergegeben. Die meisten Stücke wurden mehrmals gespielt; das Konzert währte ungefähr 4 Stunden. G. teilt uns zuerst 11 der vorgelegten Fragen nebst sämtlichen darauf ergangenen Antworten mit und knüpft im zweiten Teil an jede Antwortserie Auseinandersetzungen und Folgerungen, indem er die wahre Bedeutung, den eigentlichen Inhalt eines Musikwerkes darnach bemisst, wie weit sich Übereinstimmungen in den Urteilen der Majorität der Hörer finden.

Soviel über den Thatbestand. Bevor wir zur Besprechung der Resultate übergehen, noch einige Worte über den wissenschaftlichen Wert des Experimentes. Dasselbe ist unleugbar nichts weniger als einwurfsfrei. Vor allem durfte der Versuch nicht an einem so zusammengesetzten, die verschiedenartigsten Bestandteile in sich enthaltenden Gebilde, wie ein ganzes Musikstück es ist, gemacht werden. Dasselbe erzeugt stets eine unregelmäßige Reihe sich widerstreitender Eindrücke, von denen nur einige wenige in dem Urteil des Hörers Aufnahme finden

können. Aber welchem Elemente verdankt dann dieses Urteil seinen Ursprung? Der Melodie oder der Begleitung, der Tonart oder der Harmonisation? Eine derartige Analyse ist nur dann möglich, wenn man jene Einzelfaktoren auch wirklich gesondert der Prüfung unterwirft. Einen schüchternen Anlauf dazu finden wir in Frage VII; sonst wird der Hörer fast gänzlich der komplexen Einwirkung eines Gesamtstückes überlassen. — Die Länge des Konzertes führte zu schließlicher Ermüdung; die allzu schnelle Aufeinanderfolge der Nummern hemmte die frische Empfänglichkeit für jede einzelne. — Ferner ist der mehrmalige Ersatz gewisser Instrumente durch andere bedenklich. Denn da die Klangfarbe einen entschiedenen Beitrag zur Eigentümlichkeit des Gesamteindrucks liefert, so verringert sich in diesen Fällen die Wahrscheinlichkeit, daß das Resultat der adäquate Ausdruck für die eigentliche Bedeutung des Stückes sei. — Ein Mangel, den G. selbst zugiebt, besteht darin, daß Fragen gestellt wurden, weil durch dieselben schon die Unbefangenheit der Hörer beeinträchtigt wurde und sich leicht Associationen und Suggestionen einschlichen; auch ist die Fragestellung selbst nicht immer ganz glücklich, wie z. B. in X und XI. — Endlich ist die Entscheidung durch Majorität doch etwas gar zu mechanisch bei so verschiedenartig konstituierten und vorbereiteten Zuhörern.

Aber trotz aller dieser Mängel ist der Wert des Versuchs nicht zu gering zu bemessen. Jenes Urteil, das sich im gewöhnlichen Leben bildet über die Fähigkeit einer Tondichtung, Ereignisse zu schildern, Gedanken und Stimmungen auszudrücken, entspringt in Wirklichkeit nicht lediglich dem Eindruck der Musik. Wir kennen den Titel des Stückes, die Bestimmung, für welche es, und oft die Stimmung, aus welcher heraus es geschrieben ist; wir kennen die dramatische Situation, die es begleitet, die Worte (bei Gesangswerken), die dazu gehören, das Urteil anderer über das Stück, ja wir bekommen oft eine lange Erläuterung dazu in die Hand gedrückt. Wie leicht schreiben wir da der Musik eine Leistung zu, die das ausschließliche oder doch hauptsächlichliche Werk jener Nebenumstände ist! Es fehlte nicht nur bei den Laien, sondern auch bei den meisten Musiktheoretikern viel zu sehr an psychologischer Schulung, als daß sie hätten übersehen können, wie viel oder wie wenig jene Thatsachen zur Interpretation eines Musikstückes beitragen könnten. In der Vermeidung jener verwirrenden Nebenumstände nun liegt die Bedeutung des G.'schen Versuchs; die Hörer konnten sich (abgesehen von den „Fragen“) der reinen Musik mit voller Unbefangenheit hingeben. Daher sind die erhaltenen Resultate so wertvoll und zum Teil, wenn auch nicht so sehr für Psychologen, so doch für Musiker, überraschend; — fast immer, wenn G. seine Fragen an früher gefällte Urteile von Musiktheoretikern (GURNEY, RUBINSTEIN, ENGEL) anknüpft, kommt er zu abweichenden Ergebnissen.

Es stellt sich nun vor allem heraus, daß die Ausdrucksfähigkeit der Musik weit geringer ist, als man gemeiniglich annimmt. Die Übereinstimmungen in den Urteilen einer größeren Anzahl von Hörern sind nur höchst dürftig und beschränken sich auf ganz allgemeine Punkte, meist nur auf Stimmungen, während die im Anschluß an die Musik sich

einstellenden Phantasiegebilde mannigfach variieren. Aber noch mehr. Jene Übereinstimmungen sind nicht einmal alle auf Rechnung des „geistigen Inhalts“ der Musik zu setzen. Viele von ihnen sind nichts als ein Ausdruck für die rein äußerliche Struktur des Stückes oder für die bloße Schallempfindung als solche. So leitet G. das Mehrheitsurteil über BEETHOVENS F-moll-Präludium: „Wiederkehrende Thätigkeit ohne Fortschritt“ daraus ab, daß das gleiche Thema mehrmals sich wiederholt, und daß der Schluß von derselben Figur gebildet wird, mit der das Werk anhebt. Ähnlich entsteht nach G. „unbefriedigtes Streben nach Erfüllung“ (Frage II) einfach dadurch, daß das Musikstück nicht in dem Grundton abschließt, den man schon im Geiste anticipiert, sondern in einem andern unerwarteten Ton. (Also auch alle geradezu malende Musik würde hierhergehören.) Wie wenig nach Ausscheidung dieser Elemente noch übrig bleibt als die eigentliche Bedeutung, als der in der Musik zum Ausdruck kommende Inhalt, zeigt folgende Tabelle:

Name des Stückes	Mehrheitsurteile	
	Phantasiegebilde	Gemütsbewegung
I. F-moll-Prälud. f. Pianof. v. BEETHOVEN.	0	0
II. „O mio Fernando“, Arie aus DONIZETTIS La Fav- orita, 8 Takte. „Durch die Wälder . . .“, Arie aus WEBERS Frei- schütz, 5 Takte.	0	Jammern.
III. BEETH., Klavierson. op. 28. Allegro bis Takt 136.	Kraft und Frohsinn.	—
IV. CHOPIN, Ballade II op. 38	Ergebung.	Glück.
V. BEETH., Klavierson. op. 109. Andante (ohne Var.).	0	Friede, von Furcht gefolgt.
VI. „Unglückselige kleine Nadel“, Cavatine Bärb- chens aus MOZARTS Figaro	—	Religiöses Gefühl.
VII. „Er ward verschmähet.“, Arie aus HÄNDELS Messias	Schwäche und Einfachheit.	Bekümmernis und Wunsch.
VIII. BACH, Prälud. Es-moll (Wohltemp. Klavier).	?	Traurigkeit.
IX. „Horch auf den Klang der Zither.“ Serenade aus MOZARTS Don Juan.	0	Ernste Bewegung. Gegensatz von thätiger und leidender Gemütsart.
X. „Der rote Sarafan.“ Russ. Volkslied.	?	?
XI. „Wenn Dir die Karten . . .“, Gesang aus BIZETS Car- men.	?	?

Als Gesang: Die äußerste, aber ruhige
Klage eines Weibes.

So gering aber die eigentliche Ausdrucksfähigkeit der Musik ist, so groß ist ihre Suggestionsfähigkeit, d. h. so wenig Gedanken und Gefühle sich notwendig mit einem bestimmten Musikstück verbinden, so viel vermögen sich daran anzuschließen, und zwar in einer Mannigfaltigkeit und mit einer Leichtigkeit, die, wie G.'s Versuch zeigt, geradezu staunenswert ist. Es ist verdienstlich, daß der Autor jene beiden Wirkungssphären der Musik streng scheidet, aber er scheint der letzteren zu geringe Bedeutung beizumessen. Nicht daß ein Tonwerk die Phantasie in eine Bahn lenkt, sondern daß es sie beflügelt, nicht daß man sich etwas bestimmtes dabei denken muß, sondern daß man so unendlich vieles dabei denken kann, das verleiht ihm seinen Wert. Mit wie großem Unrecht freilich oft solche der Musik nur zufällig associierten Bestandteile zu ihrem wesentlichen Inhalt gezählt werden, geht u. a. recht deutlich aus Frage IV hervor. RUBINSTEIN hatte von jener Ballade behauptet, daß sie mit Notwendigkeit eine kleine Geschichte von einer Blume zum Gegenstand habe, die dem schmeichelnden Winde Widerstand leiste und schließlich von ihm geknickt werde. Daraufhin stellt G. die Frage, welche dramatische Situation das Stück wohl verkörpere, und man sehe nun die Antworten: kein einziger Hörer vermag mit demselben auch nur eine ähnliche Erzählung zu verbinden. Die abweichendsten und seltsamsten Phantasiegebilde kommen da zum Vorschein: der eine erzählt von Puppen, ein anderer von einem hinkenden Mann; ein Wiegenlied glaubt dieser, das Gebrause der See jener zu vernehmen: RUBINSTEIN ist glänzend widerlegt. — Nach einer anderen Seite interessant ist eine Antwort auf die Frage VI. Jene Cavatine wird in der Oper von Bärbchen bei der Gelegenheit gesungen, da sie ängstlich eine verlorene Nadel sucht. Entgegen dem Mehrheitsurteil bemerkt nun ein Hörer, das Stück erwecke in ihm die Vorstellung von jemandem, der, geteilt zwischen Hoffnung und Angst, etwas Verlorenes suche. Der Betreffende hat möglicherweise jene Oper 12 Jahre vorher einmal gesehen, doch gab er sein Urteil ab, ohne daß eine Erinnerung daran in ihm auftauchte. Ob nun hier ein unbewusstes Wiedererkennen nach so langer Zeit, ob Zufall oder ob eine gewisse Kongenialität des Hörers mit MOZART anzunehmen sei, läßt G. unentschieden, doch neigt er sich der letzteren Annahme zu. — Die VII. Nummer ist die einzige, wo der Zuhörer den empfangenen Eindruck nicht nur schildern, sondern sich auch Rechenschaft darüber geben soll, was an der Musik denselben hervorrufe. Die ersten 8 Takte der HÄNDLSCHEN Arie drücken anerkanntermaßen Traurigkeit aus: „Welche von den (zu diesem Zweck numerierten) Phrasen der Melodie thun dies besonders und warum?“ Es stellt sich heraus, daß namentlich eine zweimal vorkommende Phrase von drei abwärts gehenden Terzen und das plötzliche Eintreten eines ges statt g (d. h. Moll statt Dur) dem Stück den traurigen Charakter verleihen. Von Interesse sind die Erklärungen, warum jene Terzengänge traurig erscheinen. Einige werden dadurch erinnert an Seufzer, welche die Rede, die durch den Gang der Melodie ausgedrückt wird, unterbrechen; ein anderer findet in der ganzen Melodie die Schilderung eines Menschenlebens, in jenen Gängen die unheilbringenden Schicksalsfügungen, während der Musikästhetiker

GURNEY durch die Terzenfolgen den Eindruck körperlicher Mattigkeit und Schläftheit empfing. — In Bezug auf die Einzelheiten der übrigen Fragen muß ich auf den Artikel selbst verweisen. W. STERN.

GEORG TURIC. **Der Entschluß im Willensprocesse.** *Ztschr. f. exakte Phil.*
Bd. 19. S. 172—209 u. S. 237—281. (1892.)

Nachdem der Verfasser, von dem wir zur Entschuldigung seines unerquicklichen Stiles glauben wollen, daß das Deutsche seine Muttersprache nicht ist, als echter HERBART-Scholastiker sich zuerst mit den Häuptern der Schule über die Grundbegriffe auseinandergesetzt und für das Wollen drei Entwicklungsstufen: Besinnen, Erwägen, Beschließen, statuiert hat, legt er sich zunächst die Frage vor: Woher stammt in der Wollung die thätige Kraft, die im Entschlußprocesse die Handlung als möglich und notwendig erscheinen läßt?

Mit HERBART geht er davon aus, daß jede ursprünglich unbewusste, durch materielle Reize hervorgerufene Bewegung von der Seele durch die Muskelempfindung begleitet und wahrgenommen werde. Die Betrachtung dieser Muskelempfindung und des Verhältnisses zwischen Leib und Seele führt ihn zu MÜNSTERBERGS Willenstheorie, die er, so gut es eben geht, der HERBARTSchen Philosophie anzupassen sich bemüht. Durch das Nervenorgan sieht er es ermöglicht, daß die sensorische Erregung hinüberwirkt auf die motorische Bahn. Dieser unbewusste Bewegungsimpuls kommt also zu stande lediglich durch die Materie. Sie reicht allerdings nicht mehr hin, meint der Verfasser, plötzlich den MÜNSTERBERGSchen Standpunkt verlassend, diese Erregungen zu einheitlicher Wirkung zu bringen. Das ist Aufgabe der Seele. Was von diesen äußeren Bewegungen gilt, das gilt auch von den inneren, besonders bei der Vorstellung reproduktion.

Es sind somit die Vorstellungen, welche von einer Empfindung reproducirt werden, sowie diese selbst, welche ihrerseits durch einen äußeren Reiz bedingt ist, nur die bewußten psychischen Zeichen eines unbewußten materiellen Bewegungsimpulses, welcher die zweckmäßige Bewegung erzeugen soll. Diese Vorstellungen repräsentieren das verstandesmäßige Element, die Empfindung der ablaufenden Erregung das thätige Element im Entschlußprocesse.

Zur Beantwortung der zweiten Frage: Hat das Handeln selbst einen bestimmaren Einfluß in dem Entschlußprocesse? sucht er nach dem Charakteristikum des Handelns, sowohl des äußeren wie des innerlichen, und findet es in der Bewegung. Die Vorstellung dieser Bewegung bezw. die Muskelempfindung und die sogenannte Gesamtvorstellung (vgl. VOLKMANN, *Lehrb. d. Psych.* § 61—62) ist dasjenige Element der Handlung, welches die Ausführbarkeit derselben erkennen und ihre Zweckmäßigkeit beurteilen läßt, sowie der materiellen bewußtlosen Erregung die Richtung weist. Die Betontheit der Muskelempfindung giebt das die Thätigkeit hemmende Element, das an die Gesamtvorstellung geknüpft