

unangenehm, der Duraccord angenehm, „und zwar umsomehr, je mehr sich die Zusammenstellung derjenigen der harmonischen Theiltöne eines Klanges näherte“. An der Geige vermochte er bei gleichzeitigem Streichen der beiden oberen Saiten die reine Quinte genau zu bestimmen. — Die Proben und Analysen siamesischer Musik bestätigen vielfach frühere Beobachtungen auch an anderen exotischen Tonwerken: die stetige Beschleunigung des Tempo im Verlaufe der Stücke, das *ritardando* am Schluß; die ausschließliche Herrschaft des $\frac{4}{4}$ - bzw. $\frac{2}{4}$ -Tactes; den ausgiebigen Gebrauch der Schlaginstrumente; die Betonung schlechter Tacttheile; die Vorliebe für Wiederholungen und Nachahmungen der kurzen Motive; das häufige Vorkommen des Sextenschlusses. Der melodische Gesamteindruck war regelmäfsig der des Durgeschlechtes. Der letzte Ton oder Accord eines Stückes fiel stets auf das 1. oder 3. Viertel. Dynamische Unterschiede liefs die Natur der Instrumente nur in geringem Umfange zu. Beim Studium der mitgetheilten Notenbeispiele ist zu beachten, dafs die führenden Instrumente, also „die Ranats und Kongs jede längere Note, vom Viertel angefangen durch ein Tremolo wiedergeben“. Die Musik der Siamesen besteht durchweg aus kurzen Tönen und kurzen Zusammenklängen. Diese Thatsache scheint mir keineswegs gleichgültig zu sein für die Frage nach der Entstehung des siamesischen Tonsystems und der überraschend geringen Bedeutung, die der Consonanz und Dissonanz dabei zukommt. — Rein musikgeschichtliche Erörterungen, zu denen einige der Stücke Anlaß geben, können hier übergangen werden. Die zunehmende Verbreitung europäischer Einflüsse läfst auch auf musikalischem Gebiete die Feststellung des eigenwüchsigen Fremden doppelt wünschenswerth erscheinen. Den Schluß der reichhaltigen Monographie bilden methodische Rathschläge für die Erforschung exotischer Musik, die Beschaffung des Materials (wozu der Phonograph empfohlen wird) und seine Uebersetzung in unsere musikalischen Vorstellungen. Die vorliegende Untersuchung ist ein Muster solcher methodisch sicheren Forschung, deren Nothwendigkeit und Werth dem Psychologen und Aesthetiker ebenso einleuchten muß wie dem Musikhistoriker und dem Ethnologen. KRUEGER (Kiel).

YRJÖ HIRN. *The Psychological and Sociological Study of Art. Mind*, N. S. 9 (36), 512—522. 1900.

Einleitend erinnert der Verf. dieses sehr ansprechenden Artikels an die wechselnde Werthschätzung, welche die Aesthetik erfahren hat. Bald nachdem sie durch BAUMGARTEN im Kreise der Wissenschaften einen Platz errungen, gelangte sie rasch zu hohem Ansehen, besonders seitdem sie von KANT in der „Kritik der Urtheilskraft“ als Vermittlerin zwischen Vernunft und Sinnlichkeit bestimmt worden war. Als aber dieser Gegensatz als keineswegs unlösbar erkannt und der Dualismus durch den Monismus überwunden war, bedurfte man dieser Vermittlerin nicht mehr und die Aesthetik sank in der Achtung der Metaphysiker. Die Kunst aber, die zu BAUMGARTEN'S Zeit gewissermaßen abgeschlossen schien und darum zum Aufstellen abstracter Gesetze wohl geeignet war, gewann bald wieder neue Lebenskraft und wuchs derart, dafs sie die aus viel Deduction und wenig Induction gewonnenen Gesetze der Aesthetik zu Schanden machte und

diese auch bei den Nicht-Metaphysikern in Mißcredit brachte. Der Künstler kümmert sich nicht um sie, sowenig wie der Kunstfreund, der Kunstgelehrte wurde Kunsthistoriker und zerbricht sich nicht mehr den Kopf über die Begriffe Kunst und Schönheit. Und doch spielen diese Begriffe eine große Rolle im menschlichen Leben, ganz besonders im modernen Leben, eine so große, daß es sich wohl lohnt, den Beziehungen forschend nachzugehen, welche künstlerische Thätigkeit und ästhetisches Urtheil zu den übrigen Factoren des individuellen und socialen Lebens haben. Hat so heute die Aesthetik, die moderne Aesthetik, eine neue, eigenartige Aufgabe, so hat sie auch ihre neue Methode, statt der mehr dialektischen die historisch-psychologische, welche die Kunst betrachtet als eine menschliche Thätigkeit und das Schöne als einen Gegenstand menschlichen Verlangens und eine Quelle menschlicher Freude.

Was speciell die Kunst angeht, so ist — um einige Gesichtspunkte dieser neuen Behandlung der Kunstphilosophie zu geben — ihre erste Aufgabe, die verschiedenen Begriffsbestimmungen oder Auffassungen derselben, wie sie in Sprache, Literatur und Wissenschaft vorliegen, festzustellen und zu prüfen. Dabei zeigt sich dann, daß sie alle einseitig sind, daß die eine diese, die andere jene Kunstgattung bevorzugt und daraus natürlich eine ungenügende Bestimmung des Wesens der Kunst entnimmt. So entstanden die widersprechendsten Definitionen, denen schließlich nur ein einziges gemeinsames Merkmal bleibt, das rein negative Kriterium der Kunst, daß sie Selbstzweck sei, keinen Nutzen anstrebe, kein anderes Interesse verfolge als einzig und allein das ästhetische. KANT's Definition des Schönen ist ja bekannt. Und selbst diesen letzten Punkt der Uebereinstimmung stellt GUYAU in Frage. Gerade die Beobachtung der Kunstübung tieferstehender Völker zeigt ihm, daß alles, was wir hier als Kunstleistungen zu betrachten pflegen, von diesen Völkern selbst in durchaus außerästhetischer Absicht, nur aus Nützlichkeitsgründen hervorgebracht ist. Trotzdem kann dieses Ergebniss der rein historischen Kunstbetrachtung GUYAU's mit jenem so allgemein vertretenen negativen Kriterium der Kunst in Einklang gebracht werden. Beide Parteien sind einseitig. Der Selbstzweck hat freilich nicht jene große, entscheidende Rolle gespielt, wie von jenen angenommen wird; aber er kann trotzdem nicht aus dem Begriff des Künstlerischen verdrängt werden, wie dieser möchte. Es kann vielmehr als Grundsatz aufgestellt werden: In der sog. künstlerischen Thätigkeit, die anfänglich rein praktischen Zwecken diene, drängt sich beim Schaffenden wie beim Betrachtenden der Selbstzweck immer mehr vor, tritt die Nützlichkeit immer mehr zurück. Das Verhältniß dieser beiden Factoren, des Fremdzweckes — es sei dem Ref. dieses Wort gestattet — und des Selbstzweckes, in den Kunstschöpfungen und in der Thätigkeit des Künstlers zu bestimmen, ergibt sich als Aufgabe der Kunstphilosophie, die zu lösen ist durch kunstpsychologische und kunstgeschichtliche Betrachtung. Das sind die leitenden Gedanken für eine moderne Philosophie der Kunst, wie sie der Verf. in einem ausführlicheren Werke demnächst darlegen wird. Diese orientirende Einleitung mit ihrem vorsichtigen Abwägen und ihrem klaren Scheiden des Thatsächlichen und des Theoretischen lassen uns seinem größeren Werke mit Interesse entgegen sehen.

OFFNER (München).