

musikalische Schaffen fest. Das Sichbegnügen der älteren Sonatenform mit einem Hauptthema führt er auf die mangelnde Einsicht der Affektenlehre in die Scheinhaftigkeit der musikalisch ausgedrückten Gefühle zurück, so daß ihm die theoretische Überwindung dieser Lehre geradezu zur Voraussetzung einer freieren Gestaltung wird (9, 124, 127). Und dem Einfluß der Schriftsteller auf die Entwicklung der Oper ist ja der ganze zweite Teil seines Buches gewidmet. Er macht darauf aufmerksam, daß die Musikästhetiker des 18. Jahrhunderts im Gegensatz zu denen des neunzehnten nicht so sehr Philosophen waren als vielmehr Praktiker oder doch mit dem lebendigen Kunstwerken ihrer Zeit aufs innigste verwachsen. Ein großer und wichtiger Teil jener Lehren knüpfte überhaupt unmittelbar an Vorgänge des Musiklebens an. So komme es, daß sie uns einen tiefen Blick tun lassen in die Triebfedern der künstlerischen Entwicklung, ja die Musik jener Tage in ihrem Aufstieg von Stufe zu Stufe beleuchten, weshalb eine musikgeschichtliche Betrachtung des 18. Jahrhunderts ohne Berücksichtigung der Ästhetik sicherlich hinter der Wahrheit zurückbleiben müsse (7—8, 449).

Goldschmidt ist sich zwar darüber klar, daß dies Verhältnis zur schaffenden Kunst sich nicht auf die Ästhetik in ihrer Allgemeinheit übertragen läßt, sondern eine in gewissem Sinn zufällige Verknüpfung darstellt, da ja die zur Wissenschaft gediehene Ästhetik ihren Weg unabhängig von den künstlerischen Strömungen und Kämpfen des Tages verfolgt. Tatsächlich ist aber doch bei ihm selbst wie bei seinem Stoffe eine unauflösliche Verbindung des Historischen und Ästhetischen gegeben, so daß sein Buch im Grunde einer kritischen Würdigung von beiden Seiten bedarf. Sein vorwiegendes Verankertsein in der Geschichte der Musik äußert sich unter anderem darin, daß im zweiten Teil, wo vielfach nur der Historiker spricht, an die Stelle des mühsamen Aneinanderreihens einzelner Steine und Steinchen der freie Erguß des den Stoff meisternden und aus der Fülle des Wissens mühelos schöpfenden Forschers tritt.

Dies alles muß in Betracht gezogen werden, wenn man dem allgemeinen ästhetischen Glaubensbekenntnis gerecht werden will, das Goldschmidt im Vorwort ablegt. Er bekennt sich zum konkreten Idealismus, verweist auf Moos, *Moderne Musikästhetik*, 1902, die sich ihrerseits wieder auf Eduard von Hartmann stützt (11—12). Er betrachtet die Musik als Gefühlskunst im eminenten Sinn (12), übernimmt die Lehre von der Immanenz des Gefühls in den Tonformen (24), von den ästhetischen Scheingefühlen (17—18) und der durch sie bedingten ästhetischen Freiheit (27). Goldschmidt lehnt es ab, das Häßliche schlechthin der Unlust gleichzusetzen (22), und ist sich darüber klar, daß Übereinstimmung in der ästhetisch-wissenschaftlichen Theorie durchaus nicht auch zur gleichen Beurteilung des Schönen in Kunst und Natur zu führen braucht (442). Der »maßlose Subjektivismus« unserer Tage hat seine Billigung nicht (22). Auch den bisherigen Versuchen der Experimentalpsychologie, den Vorgang des künstlerischen Schaffens zu erhellen, kann er einen nennenswerten Erfolg nicht zusprechen (153). Die von Lipps aufgestellte Einfühlungslehre erscheint ihm namentlich durch Th. A. Meyers Kritik stark erschüttert (12, 15, 16).

Bei seiner eigenen Auseinandersetzung mit Lipps übernimmt Goldschmidt aber selbst den Fundamentalirrtum des von ihm Bekämpften, das Schöne der Fülle, das Häßliche dem Mangel des Lebens gleichzusetzen (22). Außerdem gibt er mit Meyer der modernen Einfühlungslehre eine Deutung, gegen die Lipps mit Recht hätte Verwahrung einlegen können. Goldschmidt versteht unter »Einfühlung« im Gegensatz zum ästhetischen Mitfühlen eine Reaktion des realen Gefühls und dessen Zurückverlegung in das Objekt. Er sieht wie Meyer in der Einfühlung