

diese Aufhebung verlangt, ebenso wie der Autonomiegedanke, einen selbständigen Inhalt der Musik, der Form und Inhalt zugleich ist. Ein solcher ist eben die selbstwertige harmonische Gegenständlichkeit. Nur wer ihre Bedeutung anerkennt, ist vor Übergriffen der Heteronomieästhetik sicher, deren Irrtum darin besteht, daß sie für die Musik aus Heterogenem (der außerklanglichen Wirklichkeit) Heteronomes machen will. Dem Harmonischen ist die Tonkunst homogen, und von ihm aus ist deshalb auch die Frage „Was ist Musik?“, die Gatz besonders stellt, ohne Schwierigkeit zu beantworten.

Wer, wie Gatz, das Heteronome als Prinzip der Musikästhetik ablehnt, der hat, scheint mir, damit schon ein Urteil über das Verhältnis der Tonkunst zur Metaphysik ausgesprochen. Denn daß Unerfahrbares und Unhörbares nicht in eine ästhetische Verbindung mit der Eigengesetzlichkeit einer Kunst des Tönenden gebracht werden kann, deren Werke nur in einem klingenden Reproduktionsakt in die Erscheinung treten, das wird doch nicht zu bezweifeln sein. Gatz scheint ja auch diese Ansicht zu teilen, indem er verneint, daß Metaphysisches sich in der Musik inkarnieren könne. Andererseits hält er jedoch die Erkenntnistheorie für „eine der beiden notwendigen Quellen der Musikästhetik“, und macht Hanslick den Vorwurf, diese Quelle verkannt zu haben. Mir scheint vielmehr, daß musikästhetische Probleme nicht zu den erkenntnistheoretischen gehören. Die Erkenntnistheorie wird nicht zu Ergebnissen gelangen können, die der musikalischen Erfahrung und musikästhetischen Selbstbesinnung widersprechen. Überdies steht keine Kunst der Welt der Urteile, Begriffe und Erkenntnisse so fern wie die Musik. Musikalische Werte werden nicht auf dem Wege von Erkenntnisvorgängen bewußt. Es ist zwar richtig, daß die musikalische Harmonie ins Metaphysische hinüberweist und Ahnungen eines jenseits aller Erfahrung Liegenden erwecken kann, aber zu den normativen Faktoren des Musikwerts kann Absolutes oder Metaphysisches darum nicht gerechnet werden. Musikästhetische Normen können nur aus Beobachtungen abgeleitet werden, die man — ganz nach der Lehre der musikalischen Autonomie — an Klangphänomenen macht, nicht aus der Erörterung einer Wirklichkeit, die man, als eine angeblich zweite, von der Erscheinungswelt unterscheidet. Sobald man den eigentlichen Wert der Musik in einem hinter den Klängen verborgenen Wesenhaften gefunden zu haben glaubt, ist es mit der Autonomie der Tonkunst vorbei.

Hinsichtlich der Termini „darstellen“ und „ausdrücken“, die in der Einführung zu dem Quellenbuche besprochen werden, wäre eine scharfe Unterscheidung beider Bezeichnungen wünschenswert. Sie könnte in der kurzen Formulierung gipfeln: dargestellt wird in der Musik das Harmonisch-Gegenständliche, ausgedrückt werden die musikalischen Elementargefühle, die in zeitlicher Bewegung, Rhythmik, Dynamik und in der Affektlautähnlichkeit der Töne eingeschlossen sind.

Dozenten und Studierende sind dem von Gatz verfaßten Quellenbuche Dank schuldig, denn es bietet ihnen für musikästhetische Studien eine Grundlage und handliche Übersicht, wie sie bisher nicht vorhanden war. Ich wünsche dem Buche eine seiner Nützlichkeit entsprechende Verbreitung und im besonderen den Erfolg, daß es dazu verhilft, die Zweifel am tönenden Selbstwert der Musik und an ihrer Autonomie aus der Welt zu schaffen.

Fritz Heinrich.

Boris Bruck, *Wandlungen des Begriffes Tempo rubato*. Berlin 1929. Verlag Paul Funk.

Der Begriff des tempo rubato (Freiheit in der Behandlung von Rhythmus und Zeitmaß beim musikalischen Vortrag) wird vom Verfasser in seinen historischen Wandlungen dargelegt und schließlich in drei Bedeutungen fixiert: