

Korrekte Polemik gegen die entstehende Musikwissenschaft

Eduard Hanslick, Vom musikalisch Schönen
Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Wiesbaden 1989
(Erstauflage 1854)

Insistieren auf der Objektivität des Schönen

Eduard Hanslick veröffentlichte 1854 eine sehr grundsätzliche Kritik der auch heute noch gängigen Vorstellungen von der musikalischen Ästhetik. Seine Polemik trifft die Kernaussagen und Denkmuster einer ganzen wissenschaftlichen Disziplin und enthält bemerkenswerte Einsichten, die auch als Kritik der modernen Musikwissenschaft noch zutreffend sind. In einer Sammlung von Zitaten gibt Hanslick einen Eindruck davon, wie Abhandlungen über die musikalische Ästhetik meist schon in den ersten Sätzen ihren Gegenstand ganz allgemein einführen. Die zitierten Schriften gehen ganz selbstverständlich davon aus, dass die Musik wesentlich durch einen Zweck bestimmt sei. Als Hauptzweck wird da genannt: *"Affekte ... rege zu machen"*, *"bestimmte Empfindungen ... auszudrücken"*, *"Leidenschaften nach seinem (des Komponisten) Willen zu regen"*, *"Gefühle und durch das Gefühl Vorstellungen in uns"* zu erregen, *"das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen"* (S. 16 f.) usw.

Gegen diese Manie, einen der Musik eigentümlichen Zweck zu unterstellen, legt Hanslick Einspruch ein: *"Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck."* Er gibt zu bedenken, dass Musik zwar *"zu den verschiedensten Zwecken verwandt werden kann, aber selbst keinen andern hat, als sich selbst."* (S. 5) Der Gesichtspunkt, dass die Musik in der modernen Gesellschaft nützliche Dienste leisten soll, ist den Theoretikern offenbar so wichtig, dass sie die Musik zuallererst einmal als nützlich hinstellen wollen. Dabei entsteht vielfach der Eindruck, dass *"bei dem wichtigen Nachdruck, welcher unermüdlich auf die durch die Musik zu erzielende Sänftigung der menschlichen Leidenschaften gelegt wird, man in der Tat oft nicht weiß, ob von der Tonkunst als von einer polizeilichen, einer pädagogischen oder medizinischen Maßregel die Rede ist."* (S. 9)

Die an der Nützlichkeit der Musik interessierten Theoretiker reden über ihren Gegenstand immer so, dass nicht die Sache selbst – die Musik mit den ihr immanenten Klangbeziehungen – das Thema ist, sondern die Beziehung der Musik zu außermusikalischen Sachverhalten: ihre Wirkungen, Bedeutungen usw. Dagegen fordert Hanslick, nach dem Vorbild der Naturwissenschaften *"den Dingen selbst an den Leib zu rücken, und zu forschen, was in diesen, losgelöst von den tausendfältig wechselnden Eindrücken, das Bleibende, Objektive sei."* (S. 2) Hanslick insistiert auf einer objektiven Betrachtung der musikalischen Ästhetik und hält fest, *"daß man aus all den üblichen Appellationen an das Gefühl nicht ein*

einziges musikalisches Gesetz ableiten kann." (Vorwort) "Man sagt also gar nichts für das ästhetische Prinzip der Musik Entscheidendes, wenn man sie nur ganz allgemein durch ihre Wirkung auf das Gefühl charakterisiert." (S. 11) Die "Schönheit eines Tonstücks ist spezifisch musikalisch, d. h. den Tonverbindungen ohne Bezug auf einen fremden, außermusikalischen Gedankenkreis innewohnend." (Vorwort)

Hanslick geht nichtsdestotrotz den verschiedenen Vorstellungen nach, in denen der musikalischen Ästhetik außermusikalische Zwecke, Absichten, Inhalte, Wirkungen usw. zugeschrieben werden, und zeigt, dass diese Vorstellungen allesamt völlig haltlos sind.

Kritik an der "Gefühlsästhetik"

Eine beliebte Theorie schreibt der Musik Möglichkeiten der Einflussnahme auf das Publikum zu. *"Die Macht und Tendenz, beliebige Affekte im Hörer zu erwecken, sei es eben, was die Musik vor den übrigen Künsten charakterisiere."* (S. 9) Die zugehörige Vorstellung, die Musik beinhalte ganz bestimmte Gefühle wie Liebe, Eifersucht, Sehnsucht usw. bezieht ihre Plausibilität hauptsächlich aus der Art, wie Musik an Texte und dramatische Szenen angepasst wird. Grundlage dafür sind bestimmte Gemeinsamkeiten und Analogien von harmonischer, rhythmischer und melodischer Bewegung einerseits und emotionaler oder dramatischer Bewegung andererseits. Hanslick führt dies am Beispiel der Gefühle aus, die angeblich in der Musik dargestellt werden:

"Was kann also die Musik von den Gefühlen darstellen, wenn nicht deren Inhalt? Nur das Dynamische derselben. Sie vermag die Bewegung eines physischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden. Bewegung ist aber nur eine Eigenschaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieses selbst." (S. 26)

Da die angeblichen Belege für die musikalische Darstellung von Gefühlen allzu leicht als willkürliche Deutungen zu durchschauen sind, haben sich manche Theoretiker auf die Behauptung zurückgezogen, die Musik könne nur *unbestimmte Gefühle* darstellen. Ein Unsinn, wie Hanslick richtig bemerkt: *"Denn »Unbestimmtes« »darstellen« ist ein Widerspruch."* (S. 44) Man *"soll glauben, daß die Musik etwas darstelle, und weiß doch niemals, was. Sehr einfach ist von hier der kleine Schritt zu der Erkenntnis, daß Musik gar keine, weder bestimmte noch unbestimmte, Gefühle schildert."* (S. 45)

Hanslick geht noch einen Schritt weiter und stellt fest, dass Musik überhaupt nichts darstellt, weder Gefühle noch sonst etwas. Er bemerkt, dass schon in der Behauptung eines Darzustellenden ein von der Musik getrennter Inhalt unterstellt wird:

"Etwas »darstellen« involviert immer die Vorstellung von zwei getrennten, verschiedenen Dingen, deren eines erst ausdrücklich durch einen besonderen Akt auf das andere bezogen wird." (Vorwort)

Kritisiert ist damit erst recht die Behauptung einer unbestimmten Beziehung zwischen Musik und Gefühl:

"»Die Musik hat es mit den Gefühlen zu tun.« Dieses »zu tun haben« ist einer der charakteristischen Ausdrücke der bisherigen musikalischen Ästhetik. Worin der Zusammenhang der Musik mit den Gefühlen ... bestehe ..., darüber ließen uns diejenigen vollkommen im Dunkeln, die eben damit »zu tun« hatten." (S. 4)

Kritik an der Verwechslung von Musik und Sprache

Die Vorstellung, dass die Musik Gefühle darstelle oder anspreche, hat ihre Fortsetzung in der fixen Idee, dass die Musik insofern eine Art Sprache sei, die Inhalte und Botschaften transportiere, die also verstanden werden könne und die daher überhaupt an den Verstand appelliere. Hanslick argumentiert: *"Das Schöne trifft zuerst unsere Sinne."* (S. 6) Er schließt sich Grillparzer an, der sagt: *"Der Eindruck der Musik aber wird unmittelbar vom Sinn empfangen und genossen, die Billigung des Verstandes kommt zu spät, um die Störungen des Mißfälligen wieder auszugleichen. Daher darf Shakespeare bis zum Gräßlichen gehen, Mozarts Grenze war das Schöne."* (S. 64 f.)

Hanslick beharrt auf einem prinzipiellen Unterschied zwischen Musik und Sprache: *"Der wesentliche Grundunterschied besteht aber darin, daß in der Sprache der Ton nur ein Zeichen, d. h. Mittel zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden ist, während in der Musik der Ton eine Sache ist, d. h. als Selbstzweck auftritt."* (S. 88) Da Hanslick sich stellenweise nicht darüber im Klaren ist, dass die Verwechslung von Musik und Sprache eine Ideologie ist, die den von ihm benannten Unterschied gar nicht wissen will, kommt ihm eine etwas merkwürdige pädagogische Idee: *"Eine Ästhetik der Tonkunst müßte es daher zu ihren wichtigsten Aufgaben zählen, die Grundverschiedenheit zwischen dem Wesen der Musik und dem der Sprache unerbittlich darzulegen ..."* (S. 92)

Die Musikwissenschaftler irren sich nicht einfach nur, wenn sie *"dem Phantom der »Bedeutung«"* (S. 92) nachjagen. Sie zelebrieren vielmehr eine Phraseologie der Bedeutsamkeit. Was ein Musikstück genau bedeutet, steht da eher nicht zur Debatte. Es bedeutet einfach "etwas" oder "viel", oder die Bedeutung ist "tief" oder "groß". So gibt es *"eine ganze Schule musikalischer Kritik, welche der Frage, ob eine Musik schön sei, mit der tiefsinnigen Erörterung auszuweichen liebt, was sie Großes bedeute."* (S. 92) Die Vieldeutigkeit des Wörtchens 'Bedeutung' wird dabei eifrig genutzt, um von einer symbolischen Bedeutung über den angeblich in der Welt allgegenwärtigen 'Sinn' bis hin zur Nützlichkeit und Wichtigkeit einer Sache alles abzudecken.

Insistieren auf dem Gegensatz von Moral und Genuss

Hanslick sieht sehr wohl, dass die mystischen Vorstellungen der Musikwissenschaftler mit einer musikalischen Entwicklung korrespondieren, die auf eine Destruktion des Ästhetischen hinauslaufen. Noch bevor diese Entwicklung bei der atonalen Musik und der Auflösung von Musik in Alltagsgeräusche angelangt ist, begreift er die zerstörerische Wirkung des Standpunkts, der nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch zur Musik eingenommen wird. Noch ganz vorsichtig formuliert, spricht er von einer *"Unterschätzung des Sinnlichen"*: *"Wenn man die Fülle von Schönheit nicht zu erkennen verstand, die im rein Musikalischen lebt, so trägt die Unterschätzung des Sinnlichen viel Schuld, welcher wir in älteren Ästhetiken zugunsten der Moral und des Gemüts, in Hegel zugunsten der »Idee« begegnen."* (S. 61) Entsprechend polemisiert Hanslick gegen die *"sogenannten »moralischen Wirkungen« der Musik, die ... von älteren Autoren mit so viel Vorliebe herausgestrichen werden."* (S. 125)

Die Tendenz zur Vernachlässigung der Ästhetik fängt schon da an, wo der moralische Zweck einer Vokalkomposition so wichtig genommen wird, dass die Musik zum bloßen Untermalen der Aussage verkommt. *"Bei näherer Betrachtung gelangen wir zu dem Ergebnis, daß das rücksichtslose Anschmiegen solcher musikalischen Schilderung meist in umgekehrtem Verhältnis steht zu ihrer selbständigen Schönheit."* (S. 48) Im Extremfall fällt die Musik, deren Ästhetik sich gerade von der mittelalterlichen Deklamation und Psalmodie befreit hat, wieder auf das Rezitativ zurück, beschränkt sich also darauf, die emotionale Dynamik der Artikulation nachzubilden und zu unterstreichen. Aus dem gleichen Grund wird auch in der Oper vielfach die musikalische Ästhetik dem Vorrang der *"dramatischen Genauigkeit"* geopfert. Sehr treffend ist auch Hanslicks Hinweis auf eine analoge Entwicklung beim Tanz:

"Ähnliches gilt vom Tanze, wie wir in jedem Ballett beobachten können. Je mehr er die schöne Rhythmik seiner Formen verläßt, um mit Gestikulation und Mimik sprechend zu werden, bestimmte Gedanken und Gefühle auszudrücken, desto mehr nähert er sich der formlosen Bedeutsamkeit der bloßen Pantomime. Die Steigerung des dramatischen Prinzips im Tanze wird im selben Maß eine Verletzung seiner plastisch-rhythmischen Schönheit." (S. 50)

Über die antiästhetische Konsequenz der ausdrucksbeflissenen Kompositionen ist sich Hanslick ebenfalls im Klaren:

"Die schädlichsten und verwirrendsten Anschauungen sind aus dem Bestreben hervorgegangen, die Musik als eine Art Sprache aufzufassen; sie weisen uns täglich praktische Folgen auf. So musste es hauptsächlich Komponisten von schwacher Schöpferkraft geeignet erscheinen, die ihnen unerreichbare selbständige musikalische Schönheit als ein falsches, sinnliches Prinzip anzusehen, und die charakteristische Bedeutsamkeit der Musik dafür auf den Schild zu heben. Ganz abgesehen von Richard Wagners Opern, findet man auch in den kleinsten Instrumentalsächelchen oft Unterbrechungen des melodischen Flusses durch abgerissene Kadenzen, rezitativische Sätze u. dgl., welche, den Hörer befrem-

dend, sich anstellen, als bedeuteten sie etwas Besonderes, während sie in der Tat nichts bedeuten als Unschönheit." (S. 89)

Dass Komponisten im Bewusstsein ihrer mangelnden Fähigkeiten sich berechnend einer musikalischen Mode angeschlossen haben sollen, ist wohl eher unwahrscheinlich. Tatsache aber ist, dass mit dem Ehrgeiz, Bedeutsames komponieren zu wollen, so etwas wie Musikalität prinzipiell zur Disposition steht. In Anbetracht dieser musikalischen Entwicklung ist es kein Wunder, *"daß in der älteren Musik der Selbstzweck noch unverkennbarer, die Deutbarkeit schwieriger und weniger verlockend erscheint." (S. 32)*

Die fortlaufende Radikalisierung des künstlerischen Mystizismus in einer zunehmend präntiösen Musik beflügelt dann die Musikwissenschaft wieder zu euphorischen Phrasen, in denen die praktische Bestätigung der eigenen Ideologien gefeiert wird. Hanslick erwähnt die *"vielen großsprechenden Redensarten von der Tendenz der Musik, die Schranken ihrer Unbestimmtheit zu durchbrechen und konkrete Sprache zu werden, die beliebten Lobpreisungen solcher Kompositionen, an welchen man dies Bestreben wahrnimmt oder wahrzunehmen vermeint" (S. 46).*

Einblicke in den Dogmatismus einer Geisteswissenschaft

Die im 19. Jahrhundert erst im Entstehen begriffene Musikwissenschaft hat sich damals schon auf ein grundlegendes Dogma festgelegt, das sie auch heute noch unverändert pflegt: Die Musik habe einen ihren Klangverhältnissen äußerlichen Inhalt. Kritik an diesem Dogma war schon damals eine Sache, mit der man sich geoutet hat.

"Die ungleich zahlreicheren Kämpfer fechten für den Inhalt der Tonkunst! ... Das kommt daher, weil es vielen Musikschriftstellern in diesem Punkt mehr um die vermeintliche Ehre ihrer Kunst, als um die Wahrheit zu tun ist. Sie befehlen die Lehre von der Inhaltlosigkeit der Musik nicht wie Meinung gegen Meinung, sondern wie Ketzerei gegen Dogma. Die gegnerische Meinung erscheint ihnen als unwürdiges Mißverstehen, als grober, frevelnder Materialismus." (S. 160 f.)

Mit dem Hinweis auf die *"Ehre ihrer Kunst"* trifft Hanslick ziemlich genau den Punkt, um den es denjenigen geht, *"welche mit dem Eifer einer Partei für den »Inhalt« der Musik fechten."* (S. 172): Sie unterwerfen sich den Maßstäben, unter denen dem Metier, in dem sie ihre Existenz bestreiten wollen, eine öffentliche Anerkennung gezollt wird. Sie nehmen die Tatsache, dass Musik – ob kommerziell oder gesponsert – in der bürgerlichen Gesellschaft hauptsächlich als Sinnangebot interessiert, als selbstverständlichen Ausgangspunkt ihres Denkens und betrachten ihren Gegenstand so, dass sie und andere ihn nützlich finden können. In dieser Beziehung pflegen sie eine Denkungsart, die überhaupt für die Geistes- und Gesellschaftswissenschaften charakteristisch ist:

"Dem Staatsauftrag, nützliches Wissen zu liefern, kommen die Wissenschaftler nicht dadurch nach, dass sie unvoreingenommen Wissen erarbeiten und sich darauf verlassen, dass, zu wissen, womit man es zu tun hat, sich noch allemal als nützlich erweist. Eine objektive Betrachtung würde schon herausfinden, wofür der freie Markt, die Schulnoten und das Inzestverbot gut sind - vielleicht auch für gar nichts oder für nicht vertretbare Anliegen! Auch das zu wissen, wäre nützlich - nicht freilich für diese Gesellschaft. Ihr schafft die universitäre Wissenschaft nützliches Wissen dadurch, dass sie die Objekte ihrer Forschung nützlich findet und in dieser Nützlichkeit deren guten Sinn und Existenzgrund ausmacht. Sie läßt als Erklärung nur gelten, was den Nutzen ihrer Gegenstände darlegt - verpflichtet sich also auf das Dogma der Nützlichkeit. Der praktische Standpunkt des Nutzens wird im Denken eingenommen und zu einer verkehrten theoretischen Kategorie gemacht: Nützlich ist eine Sache in Bezug auf anderes; statt die eigenen Bestimmungen des Erkenntnisobjekts und deren wesentlichen Zusammenhang zu suchen, rückt die Gesellschaftswissenschaft ihr Objekt in Relation zu anderem, für das es Wirkungen hat, Bedingung oder Hindernis ist. Im Lichte des äußerlichen Bezugspunkts, d.h. für ihn, erscheint das betrachtete Objekt dann als nützlich, ja unverzichtbar. So erkennt diese Wissenschaft die Gegenstände, die sie untersucht, als ebensoviele Instrumente für gute Dienste." ¹

Die korrekten Einsichten über die Ideologien der Musikwissenschaft sind allerdings nur die eine Hälfte dessen, was an dem Buch 'Vom musikalisch Schönen' bemerkenswert ist. Die andere Hälfte steht im nachfolgenden Aufsatz.

¹ Peter Decker, Die Geistes- und Gesellschaftswissenschaften, www.gsp-hamburg.de

Idealistische Mystifikation der musikalischen Ästhetik

Eduard Hanslick, Vom musikalisch Schönen
Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Wiesbaden 1989
(Erstauflage 1854)

Der Begriff des Schönen, wie er aus Hanslicks Einsichten ableitbar wäre

Mit seinem Buch 'Vom musikalisch Schönen' liefert Hanslick nicht nur eine korrekte Polemik gegen die entstehende Musikwissenschaft und die auch heute noch maßgeblichen ideologischen Gassenhauer dieser Disziplin, sondern bemüht sich zusätzlich um eine positive Auskunft darüber, was es mit dem im Buchtitel benannten Gegenstand auf sich hat. Um die verkehrte Denkrichtung Hanslicks besser zu verdeutlichen, seien ein paar sachlich klärende Überlegungen zu der Frage vorausgeschickt, was Schönheit überhaupt und speziell bei der Musik ist:

Wenn der Mensch auf Schönes aus ist, gebraucht er seine Sinne in einer ganz eigentümlichen Weise: nicht, um sich zu orientieren und seine zweckmäßigen Handlungen zu kontrollieren; überhaupt nicht als Instrument für einen äußerlichen Zweck; er *genießt* vielmehr beim Wahrnehmen, gibt sich also den durch die Wahrnehmung verursachten Empfindungen hin. Auch die Stellung zur wahrnehmbaren Objektivität ist ganz eigentümlich: Die Wahrnehmung konzentriert sich auf ihr Objekt nur wegen der Eigenschaften, die es ihr darbietet.

Bei der Schönheit kommt es also auf das Wahrnehmbare als solches an; das Wahrnehmbare ist Selbstzweck. Die wahrnehmbaren Eigenschaften werden so zum Kriterium, unter dem die an der Sache feststellbaren Beziehungen von Interesse sind. Dinge aber, die nach Maßgabe ihrer wahrnehmbaren Eigenschaften aufeinander bezogen sind, *passen zusammen*. Schönheit ist also nichts anderes als die Charakteristik von Objekten, deren Momente zusammenpassen, und das möglichst in vielerlei Hinsicht. Bei der Untersuchung schöner Objekte stößt man daher immer auf Verhältnisse des Zusammenpassens wie Harmonie, Symmetrie, Reim usw. Oder umgekehrt: Wer unvoreingenommen der Frage nachgeht, was warum und inwiefern zusammenpasst, wird stets Gesetze der Schönheit entdecken.

Im Falle der Musik harmonieren Töne, beziehen sich also nach Maßgabe ihrer Klangeigenschaften aufeinander. Dieses Verhältnis heißt Konsonanz. Konsonanzen harmonieren als Tonika, Dominante und Subdominante ihrerseits in Kadenz und Dissonanzen. Dieses Verhältnis konstituiert eine Tonart und heißt Tonalität. Tonarten harmonieren ihrerseits aufgrund der Übereinstimmung ihrer Töne. Dieses Verhältnis wird in der Modulation realisiert. Und so weiter. Schließlich passen auch Melodieteile zusammen und erscheinen dadurch als Motiv.

Die Eigentümlichkeiten der musikalischen Ästhetik erweisen sich somit allesamt als Verhältnisse des klanglichen Zusammenpassens. Auch die Besonderheiten stilistischer Gattungen wie Fuge, Sonate, Rock 'n' Roll usw., ja selbst die ästhetischen Feinheiten einzelner Kompositionen lassen sich in solche Beziehungen auflösen. Insofern trifft genau das zu, was Hanslick postuliert: Das musikalisch Schöne lässt sich von den Beziehungen der Töne und Klangfiguren nicht abtrennen. Eine Abhandlung über das musikalisch Schöne muss daher aber exakt die harmonischen, rhythmischen und melodischen Klangverhältnisse, Formbestimmungen und Gesetze zum Gegenstand haben. Diese Konsequenz hat Hanslick nicht gezogen.

Mystifikation des Schönen als Emanation des Geistes

Hanslick formuliert seine Einsicht, dass es in der Musik nur um Klanggestalten gehe, in einer Weise, in der er zurücknimmt, dass die Musik keinen Inhalt habe. Er korrigiert sich sozusagen, indem er jetzt sagt: Die Musik hat keinen außermusikalischen, wohl aber einen musikalischen Inhalt.

"Fragt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: Musikalische Ideen. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material der Darstellung von Gefühlen und Gedanken. Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen." (S. 59)

Hanslick unterscheidet zwischen den musikalischen Ideen und der real erklingenden Musik, und das kann man ja auch ruhig unterscheiden. Ja, ein Musikstück und alles, was darin vorkommt, ist immer etwas Ausgedachtes, egal ob es komponiert oder improvisiert ist. Zuerst hat es ideelle Form, existiert in der Vorstellung, dann womöglich auf dem Notenblatt, also symbolisch und daher immer noch ideell, und schließlich erklingt es auch ganz real. Aber mehr Unterschied ist da nicht. Sonst ist alles identisch. Eine Tonleiter bleibt eine Tonleiter, ob sie bloß vorgestellt oder real gesungen wird. An den jeweiligen *"tönend bewegten Formen"* ändert sich nichts, wenn sie aus der ideellen in die reelle Form übergehen. Auch die Schönheit kommt einer Melodie unabhängig davon zu, ob sie in der Phantasie, im Gedächtnis, auf dem Papier existiert, oder aber akustisch wahrgenommen wird.

Was soll aber dann 'ausgedrückt' werden? Während Hanslick an anderer Stelle festhält, dass 'Darstellen' immer eine Trennung von Darstellung und Dargestelltem beinhaltet, will er bei 'Ausdrücken' die Trennung von Ausdruck und Ausgedrücktem nicht gelten lassen. In einer Fußnote behauptet er, dass er *"der Kürze und Bequemlichkeit halber häufig die Worte »Ausdrücken«, »Schildern«, »Darstellen« von Tönen u. dgl. arglos gebraucht"* habe und dass man das auch dürfe, *"wenn man sich ihrer Uneigentlichkeit streng bewußt"* bleibe (S. 46 f.). Hanslick unterstellt allerdings sehr wohl eine Trennung zwischen Ausdruck und Ausgedrücktem, nur dass er diese Trennung in der Musik selbst ansiedelt. Er verdop-

pelt die Musik in die Musik einerseits und die musikalischen Ideen andererseits. Die Idee soll das Ausgedrückte sein, die Musik der Ausdruck. Dabei geht Hanslick offensichtlich davon aus, dass die 'Idee' die Musik adelt. Jetzt muss man die 'Idee' schon in Anführungsstriche schreiben, so wie es Hanslick (zu Recht) bei Hegel tut (S. 61); denn man hat es mit einer bloßen Fiktion der Idee zu tun. Es macht dann keinen Sinn mehr, zwischen schönen und weniger schönen Ideen zu unterscheiden, sondern die 'Idee' ist das, was die Schönheit 'bedingt': *"Denn wir anerkennen keine Schönheit ohne jeglichen Anteil von Geist ... Die Formen, welche sich aus den Tönen bilden, sind ... sich von innen heraus gestaltender Geist."* (S. 63)

Wenn Hanslick aus der Verwirklichung musikalischer Ideen die *"unmittelbare Emanation eines künstlerisch schaffenden Geistes"* (S. 60) verfertigt, so mystifiziert er den Sachverhalt, dass die Musik ein Geistesprodukt ist, auf eine ganz sonderbare Weise. Er fingiert eine Bestimmung des Musikalischen, indem er so tut, als hätte er mit den musikalischen Ideen etwas anderes vor sich als deren Inhalt, eben die vorgestellte Musik. Der Geist wird so zu einem idealistischen Fabelwesen. Gleichzeitig hält Hanslick aber auch die andere Seite seiner Verdopplung der Musik aufrecht: dass die Differenz nicht existiere. Er verwandelt den 'Geist' also wieder zurück in die musikalische Idee und betont deren Identität mit der musikalischen Wirklichkeit: *"Nichts irriger und häufiger, als die Anschauung, welche »schöne Musik« mit oder ohne geistigen Gehalt unterscheidet. Sie faßt den Begriff des Schönen viel zu eng und stellt sich die kunstreich zusammengefügte Form als etwas für sich selbst Bestehendes, die hineingegossene Seele gleichfalls als etwas Selbständiges vor ..."* (S. 67)

Jetzt dementiert Hanslick also die unterstellte Trennung von Geist und Musik. *"Die Ideen, welche der Komponist darstellt, sind vor allem und zuerst rein musikalische."* (S. 25) *"Das Ideelle in der Musik ist ein tonliches, nicht ein begriffliches, welches erst in Töne zu übersetzen wäre."* (S. 66) Dann ist aber die Beziehung, welche die Schönheit stiften soll, eine reine Tautologie: Das spezifisch Musikalische beruht auf dem musikalischen Inhalt der Ideen. Musik stellt Musik dar. Auf dieser Basis meint Hanslick offenbar, alle die Behauptungen wieder aufstellen zu können, die er zuvor kritisiert hat; mit einem kleinen einschränkenden Zusatz werden sie angeblich zu Wahrheiten, und die Musik ist zum Beispiel doch wieder eine Sprache: *"In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische, sie ist Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht imstande sind."* (S. 63)

Ogleich die Mystifizierung der Schönheit hiermit perfekt ist, schreibt Hanslick auch noch ausdrücklich auf, dass er die Schönheit für ein Mysterium hält: *"Es ist von außerordentlicher Schwierigkeit, dies selbständige Schöne in der Tonkunst, dies spezifisch Musikalische zu schildern. Da die Musik kein Vorbild in der Natur besitzt und keinen begrifflichen Inhalt ausspricht, so läßt sich von ihr nur mit trocknen technischen Bestimmungen, oder mit poetischen Fiktionen erzählen. Ihr Reich ist in der Tat »nicht von dieser Welt«."* (S. 62) Die Entgegensetzung von 'technischen Bestimmungen' und 'poetischen Fiktionen' ist allerdings

ein selbstgeschaffenes Dilemma, das darauf beruht, dass Hanslick das Ästhetische nicht an den musikalischen Sachverhalten selbst entdecken will.

Ausgrenzung der elementaren Formen des musikalisch Schönen

Wenn Hanslick das Ästhetische in den Geist verlegt, so trennt er es auf der anderen Seite von der wirklichen Musik ab. Die elementaren musikalischen Formen der Musik – die harmonischen, rhythmischen und melodischen Grundbestimmungen – macht er zu bloßen natürlichen Voraussetzungen des musikalisch Schönen:

"Alle musikalischen Elemente stehen unter sich in geheimen, auf Naturgesetze gegründeten Verbindungen und Wahlverwandtschaften. Diese den Rhythmus, die Melodie und Harmonie unsichtbar beherrschenden Wahlverwandtschaften verlangen in der menschlichen Musik ihre Befolgung und stempeln jede ihnen widersprechende Verbindung zu Willkür und Häßlichkeit ... In dieser negativen, inneren Vernünftigkeit, welche dem Tonsystem durch Naturgesetze innewohnt, wurzelt dessen weitere Fähigkeit zur Aufnahme positiven Schönheitsgehalts. Das Komponieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material ... Geistigerer, feinerer Natur als jeder andere Kunststoff, nehmen die Töne willig jedwede Idee des Künstlers in sich auf. Da nun die Tonverbindungen, in deren Verhältnissen das musikalisch Schöne ruht, ... durch freies Schaffen der Phantasie gewonnen werden, so prägt sich die geistige Kraft und Eigentümlichkeit dieser bestimmten Phantasie dem Erzeugnis als Charakter auf." (S. 64 f.)

Wenn sich an der Befolgung der in den musikalischen Elementen herrschenden "Wahlverwandtschaften" die Frage von Schönheit oder Hässlichkeit entscheidet, dann sollte man meinen, dass es sich dabei um genau die musikalischen Gesetze handelt, die das musikalisch Schöne ausmachen. Hanslick sieht das anders: *"Das Elementarische der Musik wird unendlich oft mit der künstlerischen Schönheit derselben verwechselt ..."* (S. 137) Hanslicks 'Elemente' sind gar nicht Elemente im logischen Sinne: das Grundlegende, Bleibende, Allgemeine der musikalischen Ästhetik, sondern geheimnisvolle Naturgewalten, denen nur das Kompliment gemacht wird, dass sie hervorragend geeignet sind für ihre Verarbeitung zum Schönen. Sie sind 'geistfähiges Material', können also den 'Geist' in sich aufnehmen, der ihnen angeblich die Schönheit einhaucht.

Hanslick betrachtet die ästhetischen Grundbestimmungen also als natürliche Voraussetzungen der Musik. Derartige Voraussetzungen sind aber nur die Gesetze der Akustik, wie sie von der Physik untersucht werden. Solche Sachen wie Dur und Moll, Konsonanz und Dissonanz, Tonart und Tonleiter usw. gehen die Physik nichts an, denn es handelt sich dabei um neuzeitliche Geistesprodukte. Hanslick gibt an anderer Stelle sogar einmal zu, *"daß Melodie und Harmonie, dass unsere Intervallenverhältnisse und Tonleiter, die Teilung von Dur und Moll nach der verschiedenen Stellung des Halbtons, endlich die schwebende Temperatur, ohne welche unsere (europäisch-abendländische) Musik unmöglich wäre,*

langsam und allmählich entstandene Schöpfungen des menschlichen Geistes sind." (S. 145) Und er weiß auch, *"daß darum auch unsere Kinder in der Wiege schon besser singen als erwachsene Wilde."* (S. 146)

Nichtsdestotrotz hat es sich Hanslick in den Kopf gesetzt, die tatsächlichen Grundformen der musikalischen Ästhetik als bloß geeignete Voraussetzung für den Geist anzusehen, der angeblich erst die Schönheit bewirkt. Darüber, dass Geistesprodukte nicht notwendig schön sein müssen, spricht er nicht; man weiß also nicht, ob die Dampfmaschine auch eine *"zur Erscheinung gebrachte Idee"* ist und darob in Schönheit erstrahlt. Dagegen spricht er über Schönheit, die auch ohne geistige Schöpferkraft zustande kommen kann: Die Naturschönheit einer Landschaft zum Beispiel bezeichnet er als *"primitive Schönheit"* (S. 61). Wie dem auch sei: Die allgemeinen musikalischen Gesetze klammert Hanslick unter dem Titel *"geistfähiges Material"* aus der Betrachtung des musikalisch Schönen aus, und zwar selbst dann, wenn er auf Argumente stößt, die noch abstrakte Momente des Ästhetischen benennen:

"Viele Ästhetiker halten den musikalischen Genuß durch das Wohlgefallen am Regelmäßigen und Symmetrischen für ausreichend erklärt, worin doch niemals ein Schönes, vollends ein Musikalisch-Schönes bestand ... Symmetrie ist ja nur ein Verhältnisbegriff ... " (S. 83 f.)

Und was wäre, wenn Schönheit überhaupt nichts anderes zur Grundlage hätte als eben *Verhältnisse* (des Zusammenpassens)? Konsonanz, Dissonanz, Tonika, Tonart, Takt, Tonstufe, Intervall, Kontrapunkt und Motiv, das sind bei näherem Hinsehen alles *Verhältnisbegriffe*. Und in der Tat gehört auch die Symmetrie dazu. Bei diesen Verhältnissen handelt es sich wirklich um objektive, an der Sache feststellbare Beziehungen, und nicht um Tautologien und Fiktionen.

Übrigens verkennen auch die anderen Theoretiker das Ästhetische an den musikalischen Grundbestimmungen, die sie nämlich im Wesentlichen für mathematische Verhältnisse halten. Hanslicks Kommentar dazu ist aber ebenfalls verkehrt: *"Nicht zufrieden, daß die Schwingungen der Töne, der Abstand der Intervalle, das Konsonieren und Dissonieren sich auf mathematische Verhältnisse zurückführen lassen, sind sie überzeugt, auch das Schöne einer Tondichtung gründe sich auf Zahlen."* (S. 85) Hanslick teilt mit den Zahlenmystikern die Auffassung, Harmonie sei auf Zahlenverhältnisse gegründet, und will nur den Schluss daraus, dass dann das Ästhetische überhaupt eine Frage der Mathematik sei, nicht mitmachen. In den mathematischen Verhältnissen erkennt er nicht die äußerliche Erscheinung des klanglichen Zusammenpassens, sondern setzt jene dem Schönen entgegen, das für ihn gedankliche Qualität hat: *"Die Mathematik regelt bloß den elementaren Stoff zu geistfähiger Behandlung und spielt verborgen in den einfachsten Verhältnissen, aber der musikalische Gedanke kommt ohne sie ans Licht."* (S. 86) Hanslick glaubt also allen Ernstes, man könne sich eine schöne Melodie ausdenken, deren Tonverhältnisse nicht den harmonischen Gesetzen entsprechen, die in den mathematischen Schwingungsverhältnissen zwischen harmonisierenden Tönen in Erscheinung treten.

Mystifikation des Motivs als Gedankeneinheit

Eine Tonfolge, die im Fortgang der Stimmbewegungen in gleicher oder ähnlicher Form wiederholt wird, nennt man Motiv. Motiv zu sein ist also der einer Tonfolge anhaftende Reflex einer melodischen Übereinstimmung. Es handelt sich dabei um eine jener Verhältnisbestimmungen, in denen Hanslick nichts Ästhetisches entdecken kann und von denen er keine gute Meinung hat. Wie fast alle Musikwissenschaftler damals und heute bemerkt Hanslick nicht, dass eine Tonfolge nur rückbezüglich aufgrund eines melodischen Vergleichs zum Motiv wird. Wie die andern Theoretiker mystifiziert er stattdessen das Motiv als eine Tonfolge, die angeblich einen irgendwie in sich abgeschlossenen 'Gedanken' darstellt und nur deswegen in einem Musikstück an verschiedenen Stellen auftaucht. Das solchermaßen verdreht aufgefasste Motiv ist daher wie geschaffen, um die Vorstellung vom geistigen Gehalt der musikalischen Ästhetik auszubreiten:

"Durch jene primitive, geheimnisvolle Macht, in deren Werkstätte das Menschenauge nun und nimmermehr dringen wird, erklingt in dem Geist des Komponisten ein Thema, ein Motiv. Hinter die Entstehung dieses ersten Samenkorns können wir nicht zurückgehen, wir müssen es als einfache Tatsache hinnehmen. Ist es erst einmal in die Phantasie des Künstlers gefallen, so beginnt sein Schaffen, welches, von diesem Hauptthema ausgehend und sich stets darauf beziehend, das Ziel verfolgt, es in allen seinen Beziehungen darzustellen. Das Schöne eines selbständigen einfachen Themas kündigt sich in dem ästhetischen Gefühl mit jener Unmittelbarkeit an, welche keine andere Erklärung duldet, als höchstens die innere Zweckmäßigkeit der Erscheinung ..." (S. 66)

Darin, dass sich die Komposition an allen möglichen Passagen imitierend auf eine bestimmte Tonfolge bezieht, kann Hanslick nicht den Existenzgrund des Motivs erkennen. Er bemerkt nicht, dass es sich bei dem Begriff Motiv um eine *Formbestimmung* handelt, dass also verschiedene Tonfolgen die Form des Motivs annehmen können. Er bringt den motivischen *Inhalt* – die Besonderheit einer Tonfolge – so sehr mit dessen Existenzweise in Form eines Motivs durcheinander, dass er sogar die Differenz von Form und Inhalt bestreitet: Bei einem Thema lässt sich angeblich *"in gar keinem Sinne Form und Inhalt trennen. Will man jemand den »Inhalt« eines Motivs namhaft machen, so muß man ihm das Motiv selbst vorspielen."* (S. 169 f.) Der zweite Satz stimmt. Was man vorspielt, ist jedoch für den Hörer zunächst einmal nur als Tonfolge zu erkennen. Dass diese Tonfolge ein Motiv ist, muss man ihm versichern oder sich darauf verlassen, dass er das betreffende Musikstück kennt und daher die Tonfolge als Motiv identifizieren kann.

Das Motiv wird identifiziert durch die Feststellung von Wiederholungen und Umwandlungen, also durch einen melodischen Vergleich. Dieselbe Tonfolge kann in einem Stück Motiv, in einem anderen Stück Teil eines Motivs oder gar kein Motiv sein. Es kommt also sehr auf die Form an, in der eine Tonfolge als Motiv realisiert wird, also zum Beispiel auf die so genannte Durchführung. Hans-

lick sieht das genau andersherum, nämlich im Sinne seiner mystifizierten Vorstellung vom Geist: *"Das Thema allein offenbart schon den Geist, der das ganze Werk geschaffen ... In Deutschland legt Theorie und Praxis einen überwiegenden Wert auf die musikalische Durchführung gegenüber dem thematischen Gehalt. Was aber nicht (offenkundig oder versteckt) im Thema ruht, kann später nicht organisch entwickelt werden ..."* (S. 171)

Der Geist, der *"im Thema ruht"*, ist eine Fiktion. Da das Thema eine begrenzte Tonfolge ist, wird diese Fiktion als Vorstellung von einer elementaren Portion Geist aufrechterhalten: *"Die selbständige, ästhetisch nicht weiter teilbare, musikalische Gedankeneinheit ist in jeder Komposition das Thema."* (S. 167) Ein Thema kann durchaus selbst wieder eine Sequenz enthalten und insofern in mehrere Motive unterteilt sein. Die melodische Übereinstimmung in einem Musikstück kann also auf unterschiedlicher Ebene für kürzere und längere Abschnitte der Melodie verwirklicht sein. Aber wenn man die Sache einfach verkehrt herum betrachtet und die Tonfolge *"allein"* – unabhängig vom melodischen Zusammenpassen in der Stimmbewegung – schon für ein Motiv hält, dann erscheint das Motiv eben als eine geheimnisvolle Einheit, die so sein muss wie sie ist, weil sie so ausgedacht worden ist, und die ihre Identität darin hat, Gedanke zu sein.

Da der Gedanke aber in Hanslicks Vorstellung wieder einen musikalischen Inhalt hat, fällt seine *allgemeine* Bestimmung des Motivs und des Themas immer wieder zurück auf die *Besonderheit* einer Tonfolge. Er kann also gar nicht angeben, was ein Motiv oder Thema als solches ausmacht, sondern sagt: Ein Thema kann ganz verschieden sein. Es klingt mal so und mal so. Aus dieser Absurdität bastelt er eine hochtrabende Phrase: *"Die selbständigen musikalischen Gedanken (Themen) ... sind individuell, persönlich, ewig."* (S. 173) Das wird dann noch mehr metaphysisch überhöht: *"Jede Kunsttätigkeit besteht aber im Individualisieren ..."* (S. 45)

Rettung einer abstrakten ideologischen Denkfigur

Die Mystifizierung der individuellen Erfindung ist eine bürgerliche Ideologie. Diese legt bei der Betrachtung von Geistesprodukten die Betonung nicht auf deren *allgemeine* Verfügbarkeit, sondern auf die *individuelle* Verwertbarkeit. Da die bürgerliche Existenz der Individuen an den Besitz von Geld geknüpft ist, wird die Nutzung von Geistesprodukten gesetzlich eingeschränkt, um deren Urhebern ein Einkommen zu ermöglichen, so dass sie eine geistige Tätigkeit zu ihrem Beruf machen können. Der 'Schutz' ihres geistigen 'Eigentums' wird dann von der Feststellung der Urheberschaft des Geistesprodukts abhängig gemacht. Die ideologische Überhöhung dieser Verhältnisse macht aus der persönlich zurechenbaren geistigen Leistung überhaupt den Inbegriff des Wahren, Guten und Schönen und verherrlicht das Geistesprodukt als Ausfluss von Originalität. Manche Leute gehen dabei auch so weit, sich die merkwürdigsten 'Musikstücke' nur deshalb anzuhören, weil sie völlig neuartig sind.

In der Idealisierung der Originalität ist sich Hanslick mit Hegel einig, der überhaupt eine ganz ähnliche Theorie der musikalischen Schönheit entwickelt hat.¹ Es gibt da aber auch eine kleine Differenz:

"Die Art der künstlerischen Bearbeitung, sowie die Erfindung gerade dieses Themas ist in jedem Fall eine so einzige, daß sie niemals in einer höheren Allgemeinheit zerfließen kann, sondern als Individuum dasteht ... Wenn wir daher schon Hegels Ansicht von der Gehaltlosigkeit der Tonkunst nicht teilen können, so scheint es uns noch irrtümlicher, daß er dieser Kunst nur die Aussprache des »individualitätslosen Innern« zuweist. Selbst von Hegels musikalischem Standpunkt, ... die Musik rein als freie Entäußerung der Subjektivität auffassend, folgt nicht die »Individualitätslosigkeit« derselben, da ja der subjektiv produzierende Geist wesentlich individuell erscheint." (S. 173)

Das findet Hanslick zu herabwürdigend für die Musik, dass ihr jene gehaltvolle Individualität abgesprochen wird, die ihm so wichtig erscheint. Was ihm zu schaffen macht, ist eine Konsequenz von Hegels Darstellung der Künste im Rahmen einer Entwicklungslogik von Formen, in denen sich der 'Geist' ein ihm gemäßes Dasein schafft. Bei jedem Übergang auf eine neue Kunstform versucht Hegel, das Unentwickelte und Mangelhafte der vorigen Kunstform nachzuweisen. Den Übergang von der Musik zur Poesie bastelt er sich zurecht, indem er die Musik ein bisschen schlecht macht. Idealisten beherrschen eben darum, weil sie den Geist verhimmeln und überall am Wirken wähen, auch eine ganz typische Art von Verachtung für alles, was den Ehrentitel 'geistvoll' ihrer Meinung nach nicht uneingeschränkt verdient. Das geht Hanslick an anderer Stelle genauso:

"Die singende Alleinherrschaft der Oberstimme bei den Italienern hat einen Hauptgrund in der geistigen Bequemlichkeit dieses Volkes ..." (S. 133) "J. Strauß hat reizende, ja geistreiche Musik in seinen bessern Walzern niedergelegt, – sie hört auf, es zu sein, sobald man lediglich dabei im Takt tanzen will." (S. 137)

Hanslick teilt also mit Hegel die idealistische Betrachtungsweise der Musik, will aber, dass die Musik dabei besser wegkommt als bei jenem. Am Ende seines Buchs löst sich seine Forderung nach wissenschaftlicher Objektivität auf in die subjektive Anforderung an die Theorie, dass "eine geistige Bedeutung" der Musik aus ihr ableitbar sein müsse:

"Gegen den Vorwurf der Inhaltlosigkeit also hat die Musik Inhalt, allein musikalischen, welcher ein nicht geringerer Funke des göttlichen Feuers ist, als das Schöne in jeder anderen Kunst. Nur dadurch aber, daß man jeden andern »Inhalt« der Tonkunst unerbittlich negiert, rettet man deren »Gehalt«. Denn aus dem unbestimmten Gefühle, worauf sich jener Inhalt im besten Falle zurückführt, ist ihr eine geistige Bedeutung nicht abzuleiten, wohl aber aus der bestimmten schönen Tongestaltung als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem Material." (S. 174)

¹ Vgl. dazu die Kritik der Hegelschen *Vorlesungen über die Ästhetik* in: Franz Sauter, *Die tonale Musik – Anatomie der musikalischen Ästhetik*, Hamburg 2003

Geradezu trotzköpfig dementiert Hanslick seine eigene Erkenntnis, dass die Musik keinen Inhalt hat, und zwar nur deshalb, weil Hegel die gleiche Aussage in geringschätzigem Ton formuliert. Lieber nimmt er seine Behauptung zurück, als dass er einen *"Vorwurf"* gegen die Musik aufkommen lassen will. Er *"rettet"* den von ihm selbst kritisierten Gedanken in einer Form, in der das Falsche getilgt sein soll: Der Inhalt ist ein musikalischer. Der Inhalt der Musik, so wie ihm Hanslick Wahrheit zuerkennen will, ist jedoch eine Tautologie. In Wirklichkeit *"rettet"* Hanslick also die substanzlose, total abstrakte Denkfigur jener Ideologie, gegen die er so trefflich polemisiert hat und die in der Tat das Lebenselixier der universitären Musikwissenschaft ist. Dies ist auch der hauptsächliche Grund, warum er von Musikwissenschaftlern nicht nur abgelehnt, sondern auch gerne vereinnahmt wird.

Wenn Hanslick die musikalische Ästhetik gegen ihre Zerstörung durch die kulturelle Betriebsamkeit moralischer Schwarmgeister hochhält, so gründet er seine Position auf eine idealistische Phrase. Seine Theorie taugt daher allenfalls dazu, Geschmacksurteile und persönliche Vorlieben vornehm herauszuputzen. Sie hat ihren Ausgangspunkt ja auch in den musikkritischen Schriften, mit denen Hanslick die ästhetischen Debatten in den Salons des Bürgertums angeheizt hat. Die theoretische Aufklärung des inneren Wesens der musikalischen Ästhetik hat Hanslick somit nur beschworen. Ein korrektes Buch vom musikalisch Schönen muss von den harmonischen, rhythmischen und melodischen Grundbestimmungen der tonalen Musik handeln.