



EDUARD HANSLICK

*Vom Musikalisch-
Schönen*

Mit einem Vorwort von
Markus Gärtner

WBG 
Wissen verbindet



Eduard Hanslick

Vom *Musikalisch-* Schönen

Ein Beitrag
zur Revision der Ästhetik
der Tonkunst

Mit einem Vorwort von
Markus Gärtner

Die vorliegende Ausgabe folgt in Orthographie und Interpunktion
der Erstausgabe des Buches aus dem Jahr 1854.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2010 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder
der WBG ermöglicht.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Umschlagmotiv: © akg-images. Eduard Hanslick belehrt
Richard Wagner wie man komponiere, Druck in Scherenschnittmanier
von Otto Böhler aus dem Jahr 1870.

S. 2: Portrait von Eduard Hanslick (Wien, 1863).

© Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck
Umschlaggestaltung, Typografie und Satz: Lohse Design, Büttelborn
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-23130-0

Inhalt

Vorwort von Markus Gärtner 7

Editorische Notiz zu dieser Ausgabe 20

Vorwort 21

Kapitel I.

- a) Unwissenschaftlicher Standpunkt der bisherigen musikalischen Aesthetik 23
- b) Die Gefühle sind nicht *Zweck* der Musik 25

Kapitel II.

Die Gefühle sind nicht *Inhalt* der Musik 34

Kapitel III.

Das Musikalisch-Schöne 52

Kapitel IV.

Analyse des subjectiven Eindrucks der Musik 71

Kapitel V.

Das *ästhetische* Aufnehmen der Musik gegenüber dem *pathologischen* 88

Kapitel VI.

Die Beziehungen der Tonkunst zur *Natur* 101

Kapitel VII.

Die Begriffe »*Inhalt*« und »*Form*« in der Musik 112

Vorwort

Es ist heute nur noch schwer vorstellbar, dass eine musik-philosophische Veröffentlichung derartige Wellen schlägt wie im Jahr 1854 Eduard Hanslicks »Vom Musikalisch-Schönen« (VMS). Wie eine Sense fuhr die Schrift in das Musikleben des 19. Jahrhunderts, teilte es in der Mitte, trennte in heute unüblicher Offenheit messerscharf das »Richtige« vom »Falschen« und geriet dabei selbst zum Gegenstand jahrzehntelanger Diskussionen. Dieses Buch bewegte die Gemüter, und es ist sicherlich nicht zu viel gesagt, wenn man vermutet, es habe zur Lagerbildung in »Neudeutsche« und »Konservative« oder, wie es oft verkürzend heißt, in »Wagnerianer« und »Brahminen« einen wesentlichen Teil beigetragen. Dadurch, dass die Publikation leidenschaftlich diskutiert wurde, blieb sie nicht nur in Erinnerung; vielmehr stieg auch die Nachfrage, und der Autor betreute bis zu seinem Tod im Jahr 1904 immerhin 10 Auflagen. Mit jeder Neuausgabe konnte die Kontroverse um VMS also noch einmal anheben. Dass Hanslick als scharfzüngiger Wiener Musikkritiker seine Thesen via Konzert- und Opern-Rezensionen popularisierte, trug zweifellos einen erheblichen Teil zur spannungsvollen Situation bei. Intendiert war diese indes zunächst nicht; sie muss als ein sich über die Jahre verschärfender Prozess gefasst werden, mithin als ein Rezeptionsphänomen. Im Veröffentlichungsjahr von VMS machte Johannes Brahms, von Robert Schumann enthusiastisch angekündigt, gerade seine ersten, noch unsicheren Schritte im öffentlichen Licht, und Richard Wagner fing eben erst an, seine Musikdramen zu entwickeln. Besonders an der vorliegenden ersten Version des Textes würde der Vorwurf einer präzise platzierten und adressierten Kampfschrift sowieso abprallen, denn Erweiterungen in Richtung des Problemkreises »Neudeutsche Schule« erscheinen erst ab der zweiten Auflage mit

kleinen Spitzen im Vorwort und ab der vierten im unmittelbaren Vergleich mit Hector Berlioz. So heißt es 1858: »Nun, da ich die 2. Auflage zu veranstalten habe, sind zu Wagners Schriften noch Liszts Programm-Symphonien hinzugekommen, welche vollständiger, als es bisher gelungen ist, die selbstständige Bedeutung der Musik ab-danken, und diese dem Hörer nur mehr als gestaltentreibendes Mittel eingeben.«¹ Und dann 1874 mit Blick auf Berlioz: »Ihm ist Liszt mit seinen weit schwächeren symphonischen Dichtungen< nachge- folgt.«² Zwar wird Wagners Opernstil von Anfang an heftig kritisiert, seine Schrift »Das Kunstwerk der Zukunft« (1849) aber erst ab der sechsten Auflage von 1881 in die große Fußnote am Ende des ersten Kapitels (S. 10–12) aufgenommen und damit der Gefühlsästhetik sub- sumiert. Der Prozess einer schleichenden Frontmachung gegen die Neudeutschen als Fraktion kann vom Traktat aus gesehen nur im Detail nachverfolgt werden. Konträr dazu steht in Hanslicks Auto- biographie allerdings zu lesen: »Gleichzeitig erhoben sich lärmend die ersten enthusiastischen Stimmen für Wagners Opern und Liszts Programm-Sinfonien. Ich ließ meine eigenen Ideen über die Sache in mir arbeiten und reifen, bis sie sich zu der bekannten Abhandlung »Vom Musikalisch-Schönen« gestalteten.«³ Aus der Retrospektive heraus kommt der Autor hier der eigenen Rezeption entgegen und stilisiert sich selbst als Gegner der neuen musikalischen Strömung – und das von allem Anfang an.

Die Ansichten über Musik, wie sie Hanslick vertrat, mussten allerdings den Bestrebungen Wagners und Liszts zutiefst zuwiderlau- fen. Während jene eine durchaus noch in der Romantik wurzelnde, aber anwendungspraktisch wie politisch erweiterte Musikanschauung vertraten, argumentiert Hanslicks »Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst«, wie der vielsagende Untertitel lautet, zumindest vorderhand aus dem Geist der aufstrebenden Naturwissenschaften. In diesem Sinne mutet VMS als verlängerter Arm der Modernisierung an, welcher die Metaphysik vergangener Jahrzehnte mit dem Schlag- wort der »verrotteten Gefühlsästhetik« (S. V) als veraltet zurückweist. Hanslick geht es um Objektivität, um den Kern eines Kunstwerks, welcher übrigbleibt, zieht man allen Ballast des subjektiven Zugriffs bei Komposition und Rezeption ab. Dabei sucht er nach eigener Aus- sage Anschluss an die »induktiv[e], naturwissenschaftlich[e] Methode« (S. 1), mit der er den subjektiven Eindruck wie Ausdruck zu umgehen gedachte. Ob ein solches antisubjektives wie antimetaphysisches Kon-

zept tatsächlich den Stempel »naturwissenschaftlich« verdient, darf man zu Recht bezweifeln. VMS zeigt sich, wie so viele Abhandlungen des 19. Jahrhunderts, als ein Produkt spekulativer Ästhetik. »Naturwissenschaftlich« könnte tatsächlich nur heißen: durch Experimente empirisch gesichert. Zutreffend ist lediglich, so Christoph Landerer, eine »spezifisch empirische Gesinnung [...], die materiell am Objekt orientiert bleibt«⁴.

Hanslicks Ideen einer objektbezogenen Kunstanschauung entstanden vor dem Hintergrund und als Gegenentwurf vor allem zur Hegel'schen Systemästhetik (welche die verschiedenen Kunstzweige aufeinander bezieht und in eine wertende Reihenfolge bringt) und favorisieren das Konzept der »Spezialästhetiken«. Das bedeutet, jede Einzelkunst solle aus ihren eigenen Gesetzen heraus und nicht als Teilmoment der übergreifenden Idee »Kunst« erklärt werden. Solche Überlegungen entstanden jedoch keineswegs aus dem Nichts heraus. An der Universität Prag hatte Hanslick die Denksysteme Johann Friedrich Herbart⁵ und Bernhard Bolzanos⁶ kennen gelernt. Ihren Schriften entnahm er wesentliche Forderungen, deren sinn-, manchmal wortgetreue Übereinstimmung überraschen. Es erscheint nicht unerheblich zu erwähnen, dass jüngere Forschungen die Verbindung Herbart – Hanslick erst kürzlich wiederentdeckten. Seit Felix Printz' Dissertation⁷ von 1918 galt der Fall Herbart als abgewiesen, obwohl sich bis dahin ältere Literatur stets auf den österreichischen Nationalphilosophen norddeutscher Herkunft bezogen hatte. Erst nachdem Dietmar Strauß 1990 unbekanntes Materialien, nämlich Hanslicks Habilitationsgesuch⁸ vorlegte, gewann der Bezug wieder an Bedeutung.

Die Idee der »Spezialästhetiken« übernimmt Hanslick direkt von Herbart. Wer sich die Grundsätze der Musikästhetik begrifflich machen möchte, so Herbart, der sollte »sich zuvor bey irgend einem Capellmeister oder Organisten in die Lehre [begeben], um hier an dem Beyspiele der Musik zu erfahren, wie sich die allgemeine Ästhetik und Kunst zueinander verhalten«⁹. Und wenn er weiterhin bestimmt, worum es in der Musikästhetik eigentlich gehe, hört der Kundige bereits Hanslick reden: »Um das Schöne und Hässliche in der Musik zu erkennen, müssten Unterschiede solcher und anderer Töne nachgewiesen werden; es müsste also von Tönen die Rede sein.«¹⁰ Hanslicks Diktum, die Musik bestehe allein aus »tönend bewegten Formen«, erscheint hier in dem Sinne vorformuliert, als dass von allen anderen Bezügen der Musik zu Handlung, Historie, Assoziation und

Emotion abzusehen sei und die Beziehungen der Töne untereinander in den Mittelpunkt gestellt werden sollten. Herbart wendet sich dabei vor allem gegen den Gefühlsausdruck und geißelt den Usus seiner Zeit, Musik als ausgedrückte Emotion zum Zweck der Übertragung auf den Hörer anzusehen, »als ob das Gefühl, was durch sie etwa erregt wird, und zu dessen Ausdruck sie eben deshalb, *wenn man will*, sich gebrauchen lässt, den allgemeinen Regeln des einfachen und doppelten Kontrapunkts zum Grunde läge, auf denen ihr wahres Wesen beruht«¹¹. Es ist das musikalische Denken, worauf Herbart als Psychologe hinauswill: »Die Musik hat ihren Verstand in sich selbst; und eben dadurch lehrt sie uns, dass wir nicht in irgend welchen Kategorien, sondern in dem Zusammenhange der Vorstellungen unter einander (von welcher Art auch immer) den Verstand zu suchen haben«, und eben nicht in außermusikalischen Vorstellungen, wie Hanslick sie dann an der Praxis der Neudeutschen Schule tadelt. Ins Extrem getrieben bedeutet dies, dass Musik völlig frei von den Produktions- und Darbietungsbedingungen ihrer Zeit entsteht und erklingt, das Schöne ewig schön bleibt und Entwicklungsprozesse z. B. in der Aufführungshistorie nicht stattfinden.

Zu bedenken bleibt, dass Hanslick in seinem schon erwähnten Habilitationsgesuch – »Vom Musikalisch-Schönen« wurde 1861 von der Wiener Universität als, wie man heute sagen würde, »habilitationsadäquate« Leistung angenommen – zwar explizit auf Herbart hinwies; die Erwähnung hatte womöglich allerdings mehr taktische Gründe, da der Herbartianismus (mit führenden Gelehrten wie Hanslicks Freund Robert Zimmermann) seinerzeit so etwas wie eine »Staatsdoktrin« (Boisits) der Donaumonarchie darstellte und Karrierechancen durchaus förderlich sein konnte. Dem krisengeschüttelten Vielvölkerstaat mussten solche Theorien verlockend erscheinen, »die erstens von eindeutigen, unwiderlegbaren Verhältnissen ausgehen (Wahrheit, Schönheit), zweitens als formale notwendigerweise apolitisch sind und damit drittens prinzipiell von jedem voraussetzungslos als übernational angenommen werden können«¹². Konservative Politik förderte somit antirevolutionäre Ästhetik. Hanslicks Bekenntnis zu Herbart zahlte sich tatsächlich aus und ebnete ihm, der bis dato beim Wiener Unterrichtsministerium angestellt war, den Weg auf den ersten Lehrstuhl für Musikwissenschaft.

Man griffe jedoch zu kurz, wollte man Hanslick auf den Part des musikästhetischen Vollzugsorgans des Herbart'schen Formalismus

beschränken. Zu sehr scheinen bei Hanslick Theorien des Theologen und Mathematikers Bernard Bolzano durch, deren Bekanntschaft der spätere Starkritiker über seinen Vater Josef Adolf Hanslik sowie Robert Zimmermann gemacht haben könnte. Auch bei Bolzano findet man wieder eine Grundhaltung, der es vor allem auf Objektivität ankommt. In Bezug auf das Schöne dürfe das Vergnügen daran »auf keine andere Weise, als aus der bloßen *Betrachtung* des Gegenstandes hervorgehen«. Besonders Empfindungen, die der Kunstgegenstand bei seiner Rezeption erregen könnte, »müssen wir, wenn wir die *reine* Schönheit desselben beurtheilen wollen, völlig beiseite setzen, und nur die Frage allein untersuchen, ob er [der Kunstgegenstand] imstande sei, durch bloße Betrachtung [...] uns zu vergnügen. Vermag er dies nicht, so können wir ihn für alles andere, nur nicht für *schön* erklären.«¹³ Neben anderen Überschneidungspunkten, wie z. B. der Historisierung des musikalischen Materials, ist es besonders eine Übereinstimmung, die zurück auf Bolzano weist: die Beschreibung des künstlerischen Erlebens als das Erraten optionaler Weiterbildungsmöglichkeiten. »Allein ich verlange in meiner Erklärung vom schönen Gegenstande, dass das Vergnügen, welches uns seine Betrachtung gewährt, nur eben daraus hervorgehe, weil wir nach Gewahrung einiger seiner Einrichtungen nicht solche, die aus ihnen schon *folgen*, sondern gewisse andere, die von den wahrgenommenen noch immer *unabhängig* sind, aber mit ihnen verbunden zur Bestimmung des ganzen Gegenstandes dienen, *erraten* haben.«¹⁴ Und auch bei Hanslick geht es um die geistvolle Variation, die rekursive Abwandlung und Fortführung bereits bestehender Modelle – nicht nur beim Produzieren, sondern auch beim Rezipieren von Musik. Er beschreibt den Hörprozess als »geistige Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Absichten des Componisten fortwährend zu folgen und voran zu eilen, sich in seinen Vermuthungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden« (S. 78). Zudem fordert er unermüdete Aufmerksamkeit, ein »Begleiten« der Komposition, quasi ein inneres Mitkomponieren: »Diese Begleitung kann sich bei verwickelten Compositionen bis zur geistigen Arbeit steigern« (S. 78f.). Im Gegensatz zu Wagners Wünschen nach einer halbsomnambulen, emotionalen Hörweise favorisiert Hanslick einen glasklaren, intellektuellen Zugriff.

Bereits unmittelbar nach Erscheinen der Erstaufgabe setzte die Rezeption von »Vom Musikalisch-Schönen« ein. Positive wie nega-

tive Rezensionen gaben sich den Federkiel in die Hand und machten das kleine Büchlein zu einer Mediensensation. In die Hunderte geht die Anzahl der Bücher und Artikel, die sich bis Ende des 19. Jahrhunderts mit Hanslicks Prinzipienschrift in ihren verschiedenen Auflagen beschäftigten. Die gewichtigsten Beiträge zur Diskussion lieferten zunächst Robert Zimmermann¹⁵, Hermann Lotze¹⁶, Franz Brendel¹⁷ und August Wilhelm Ambros¹⁸, dann Ferdinand Peter Graf Laurenzin¹⁹, später Friedrich von Hausegger²⁰ und Arthur Seidl²¹. Die ersten vier Autoren bezogen sich dabei direkt auf die hier vorliegende Erstauflage. Eingedenk der sich anbahnenden Frontstellung zwischen Hanslick und den Vertretern der Neudeutschen Schule soll Brendels Rezension, obwohl musikhistorisch wichtig, in diesem Falle als notwendig entgegengesetzt außen vor gelassen und an eher abwägenden Besprechungen nachgezeichnet werden, wo – auch außerhalb der sogenannten musikalischen »Fortschrittspartei« – Einsprüche erhoben wurden, und welche Standpunkte die jeweiligen Autoren, die Hanslick später allesamt als Befürworter seiner Schrift darstellte, gleichzeitig als Vertreter bestimmter Denkrichtungen ausweisen.

Den Auftakt der Beschäftigung mit Hanslick machte 1854 der Philosoph Robert Zimmermann, mit dem der Rezensierte seit den gemeinsamen Studienjahren in Prag befreundet war. Bei Franz Exner hatten beide Herbarts Philosophie kennen gelernt, und so wurde Zimmermann selbst zum Herbartianer. Es überrascht daher kaum, dass er in seiner Rezension insbesondere Aspekte hervorhebt, die mit Herbart konform gehen, und im Gegenzug Ideen tadelt, die von Herbart abweichende Aussagen enthalten. Entsprechend formuliert er, Hanslick dabei verschärfend: »Das Schöne ist schön und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja auch wenn es weder geschaut noch betrachtet wird. Denn das Schöne beruht auf sich gleich bleibenden *Verhältnissen*. Wo gewisse Verhältnisse stattfinden, ist Schönheit, wo die entgegengesetzten, Häßlichkeit, wo disparate, weder jene noch diese vorhanden. Diese Verhältnisse sind unter allen Umständen dieselben« (Zimmermann, S. 313). Hanslicks »tönend bewegte Formen«, für die er immer wieder betonte, diese seien nicht »leer«, sondern »geisterfüllt« zu verstehen, werden hier zu herbartischen Vorstellungen umgemünzt und zeigen Zimmermann als Formalisten. Hanslick hingegen beschließt die erste Auflage, möglicherweise mit Blick auf den musikphilosophischen Common Sense, abschwächend-konzidierend damit, die Musik wirke, wohlgemerkt im Hörer, »nicht blos und