



Universität der Künste Berlin

Sommersemester 2008

Zentralinstitut für Weiterbildung

Sound Studies

Seminar: Klanganthropologie & Klangökologie

Dozenten: Prof. Dr. H. Schulze, J. Papenburg

Eduard Hanslicks Musikästhetik

Seminararbeit
verfasst von
Kathrin Grenzdörffer
Matrikelnr.: 358425
Bauhofstr. 5
10117 Berlin
k.grenzdoerffer@gmx.de

Datum der Abgabe: 29.08.2008

Inhalt

1 Einleitung.....	2
2 Geistesgeschichtlicher Hintergrund.....	3
4 Grundzüge der Musikästhetik von Eduard Hanslick.....	4
4.1 Verhältnis zu den Naturwissenschaften.....	4
4.2 Ablehnung des Gefühls.....	6
4.3 Phantasie.....	7
4.4 Das Naturschöne.....	8
4.5 Das Musikalisch-Schöne.....	9
4.6 Inhalt und Form.....	11
5 Würdigung und Kritik.....	11
6 Literatur.....	13

1 Einleitung

Hanslick gilt als bedeutender Musikkritiker des 19. Jahrhunderts. Bekannt wurde er vor allen Dingen durch seinen scharfzüngigen Schreibstil sowie seine Gegnerschaft zu Richard Wagner. Die vorliegende Habilitationsschrift *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* wurde 1861 akzeptiert und ermöglichte ihm, den ersten in Wien geschaffenen Lehrstuhl für Musikgeschichte und Musikästhetik zu besetzen.

Mit *Vom Musikalisch-Schönen* greift Eduard Hanslick die ästhetischen Theorien seiner Zeit an, um eine eigene philosophische Begründung der Musik zu liefern. Ursprünglich sollte das Buch als Vorlage für eine größere Ästhetik der Musik dienen, die er jedoch nie schuf.¹ Er will den Romantikern eine Analyse der Musik entgegensetzen, deren Beschreibung auf Gefühlskategorien verzichten soll: „Genug wenn es mir glückte, siegreiche Mauerbrecher gegen die verrottete Gefühlsästhetik auf den Kampfplatz zu tragen und einige Grundsteine für den künftigen Neubau bereit zu legen.“² So bleiben seine entwickelten Begriffe eher porös und die entworfene Abhandlung eher auf einer ästhetisch-kritischen Ebene verhaftet.

Hanslick plädiert für eine der Musik eigene Kunsttheorie, die den naturwissenschaftlichen Gedanken der objektiven Sprechweise in nichts nachstehe und

1 vgl. Hanslick: Musikkritiken, Einleitung von Fahlbusch, S. 11 ff.

2 Hanslick: Musikalisch-Schönes, Vorwort, IV.

sich auf formelle Strukturen der Musik bezieht. Damit steht er teilweise in der Tradition der neuen Naturwissenschaften seiner Zeit. Gleichzeitig durchziehen die ästhetischen Theorien des Idealismus die Schrift. Sowohl Vischers Ästhetik als auch Hegels Vorlesungen über die Ästhetik wären aufschlussreich um den Gedankengang Hanslicks im Folgenden nachzuvollziehen. Fast jeder Gedanke aus *Vom Musikalisch-Schönen* liest sich wie ein Kommentar zu Hegels Musikästhetik. Ein solcher Vergleich kann hier bedauerlicherweise kaum Berücksichtigung finden, da er den Rahmen der Seminararbeit sprengen würde.

Auf diesen wenigen Seiten möchte ich die von Hanslick entwickelten Begriffe nachvollziehen. Abschließend soll die Habilitationsschrift einer kritischen Prüfung unterzogen und kurz beleuchtet werden, inwiefern dieser nüchtern-formale Ansatz von 1854 nützlich sein kann, um die Musik der Gegenwart zu beschreiben. Dies ist insofern interessant, als dass die Musik des 21. Jahrhunderts sich veränderter Muster bedient.

2 Geistesgeschichtlicher Hintergrund

Um zu verdeutlichen, in welcher geistesgeschichtlichen Tradition Hanslick steht, bietet es sich an, in hoffentlich nicht allzu verhängnisvoller Kürze der Entwicklung des Idealismus nachzuspüren.

Kant vertrat in seiner *Kritik der reinen Vernunft* zum ersten Mal einflussreich die These, dass Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt grundsätzlich voneinander abgeschieden seien. Das Wesen der Objekte (das *An-sich*) bleibe dem Menschen verborgen. Nur durch die Tätigkeit des Verstandes, d.i. durch Einbildungskraft und Urteilsvermögen, gelange der Mensch von den wahrgenommenen Erscheinungen zu den Begriffen.

Ob Kant nun tatsächlich zur Linie der Idealisten gezählt werden soll, ist eine Streitfrage unter den Philosophen. Jedoch hielt ich es für wichtig, ihn als geistigen Vorbereiter für Hegels Phänomenologie heranzuziehen.

Hegel überwindet in der *Phänomenologie des Geistes* die Kluft zwischen Subjekt und Objekt durch das Prinzip des dialektischen Dreischritts, welches sich hier nur arg verkürzt darstellen lässt. Das Erkenntnissubjekt steht auch hier dem Objekt der Außenwelt gegenüber. Das Subjekt ist sich seiner selbst nicht begrifflich bewusst. Nimmt es die Außenwelt wahr, so beginnt es, die Objekte als ein von seinem Bewusstsein Verschiedenes zu betrachten. Durch Begriffsbildung ist es dem Erkenntnissubjekt

möglich, auf die fremden Objekte zu reflektieren und sie in dieser Form in seinen Geist zu integrieren, um sich seiner selbst bewusst zu werden. Bei Hegel ist dies der Übergang vom Subjektiven (Individuum) zum Objektiven (Anschauung) zum Subjektiv-Objektiven (Begriff).

Solche dialektischen Prinzipien finden sich auch in den großen Ästhetiken jener Zeit und in den romantischen Kunstströmungen wieder. Die Kunst erfährt in der Neuzeit eine Aufwertung zu einem Mittel der Selbsterkenntnis. Nach Ansicht der Romantiker sind Geist und Natur im Kunstwerk eines. Die sinnliche und unbewusste Erfahrung des Kunstwerks ist dabei zentral.

Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* steht etwas zwischen den Stühlen. Auf der einen Seite erinnert seine Terminologie stark an die romantische Tradition, wenn er von Phantasie und Geist spricht. Andererseits scheint Hanslick mit seinen Forderungen nach exakter Wissenschaft dem Rationalismus und dem französischen Positivismus eng verbunden. Eine Analyse, wie Hanslick die romantische Begriffswelt nach positivistischem Anspruch umbaut, erweitert die wissenschaftliche Lesart.

4 Grundzüge der Musikästhetik von Eduard Hanslick

4.1 Verhältnis zu den Naturwissenschaften

Objektivität wird von den Naturwissenschaften seit der Aufklärung als Kriterium für die Güte einer Theorie angelegt. Durch die Entwicklung der Experimentalpraxis trat eine flächendeckende Neuorientierung der Wissenschaften ein. Für Hanslick soll auch für die Ästhetik „an die Stelle des metaphysischen Principis eine der inductiven naturwissenschaftlichen Methode verwandte Anschauung“³ zutage treten. Es geht Hanslick um den *notwendigen* Zusammenhang von Form und Wirkung.⁴ Er zielt darauf ab, auf der Grundlage objektiver musikalischer Elemente darzulegen, wie diese auf die Empfindung⁵ wirken, um zu einer „exakten‘ Musikwissenschaft“⁶ zu gelangen.

Wohl gab es zur Zeit der Veröffentlichung von *Vom Musikalisch-Schönen* bereits einflussreiche Schalltheorien. Der Zusammenhang zwischen Frequenz und Tonhöhe war

3 Hanslick: *Musikalisch-Schönes*, S. 14.

4 Ebd., S. 43.

5 Empfindung ist bei Hanslick *nicht* mit dem Gefühl gleichzusetzen, sondern eher als Wahrnehmungsakt der Vernunft zu charakterisieren. So beschreibt er es in Hanslick: *Musikalisch-Schönes*, S. 4, S. 40.

6 Ebd., S. 40.

seit dem 17. Jahrhundert durch die Untersuchungen von Galilei und Mersenne bekannt. Doch für Hanslick spielen diese Theorien eine eher untergeordnete Rolle für die Ästhetik: „Der messbare Ton und das geordnete Tonsystem sind erst, *womit* der Componist schafft, nicht *was* er schafft.“⁷ Physikalische Prinzipien der Musik seien also nicht hinreichend, das ästhetische Moment einer Tondichtung zu erfassen. Denn zum Einen haben zu Themen verknüpfte Töne andere Eigenschaften als in ihrer Einzelheit und zum Anderen müsse erst ein Geistiges hinzutreten,⁸ das das Material ordnet und den Charakter des Stücks bestimme.⁹

Da das Material der Musik, wie im weiteren Verlauf meiner Arbeit ausgeführt wird, die *Töne* seien, solle sich eine zugehörige Ästhetik immer wieder darauf beziehen, wie diese in der Melodieführung, in Harmoniegebung, Rhythmus und Klangfarbe zusammenwirken:

Die Erforschung der Natur jedes einzelnen musikalischen Elementes, seines Zusammenhanges mit einem bestimmten Eindruck (- nur der Thatsache, nicht des letzten Grundes -) endlich die Zurückführung dieser speciellen Beobachtungen auf allgemeine Gesetze: das wäre jene „philosophische Begründung der Musik“.¹⁰

Hier klingt bereits an, wie die musikwissenschaftliche Forschung teilweise bis heute in der formalen Analyse von Stücken vorgeht, nämlich indem jene vier Elemente beleuchtet werden.

Eine tiefere Gesetzmäßigkeit vermutet Hanslick im Musikalisch-Schönen. Er führt aus:

Alle musikalischen Elemente stehen unter sich in geheimen, auf Naturgesetze begründeten Verbindungen und Wahlverwandtschaften. ... Sie leben, wenngleich nicht in der Form wissenschaftlichen Bewußtseins, instinctiv in jedem gebildeten Ohr ...“¹¹

Entspräche ein Stück nicht diesen unsichtbaren Gesetzen, würde es als unmusikalisch und unschön empfunden werden, so beispielsweise ein Stück, das mit der harmonischen

7 Hanslick: Musikalisch-Schönes, S. 89.

8 Vgl. ebd., S. 34 vgl. 47 ff.

9 Vgl. ebd., S. 36.

10 Ebd., S. 39.

11 Ebd., S. 35.

Progression, der Abfolge von einer Kadenz, bräche.¹² Ich halte diese These heute für weniger bedeutsam, haben doch kultureller Austausch und die Entwicklung dessen, was gemeinhin als Musik gilt, z.B. Jazz und Zwölftonmusik durchaus Strukturen etabliert, die nicht der klassischen Musiktheorie entsprechen und dennoch als schön empfunden werden können. Das *gebildete Ohr* lässt sich offenbar umbilden.

Möglicherweise ist die obige Aussage aber auf die Konsonanztheorien der Akustik angelegt. Am ehesten leuchtet noch der Bezug zur Mathematik ein, wodurch die Kommensurabilität innerhalb des musiktheoretischen Systems gewährleistet wird.¹³ Ist dem jedoch so, dass Hanslick auf Akustik oder Mathematik referiert, dann scheint es falsch, diese Naturgesetze wie oben als geheim zu bezeichnen.

Fazit: Die Musiktheorie liefert anscheinend den objektivsten Ansatz um Musik, wie sie nach Hanslick definiert ist¹⁴, zu beschreiben. Nur, ob sich das Moment des Musikalisch-Schönen auch so beschreiben lässt, bleibt vorerst unklar.

4.2 Ablehnung des Gefühls

Um sich gegen eine romantische Auffassung zu wenden, führt Hanslick einen Hauptgrund an, warum die Wirkung von Musik auf das Gefühl aus einer musikästhetischen Betrachtung ausgeschlossen werden soll: Die emotionale Wirkung steht nicht in notwendigem Zusammenhang zu den musikalischen Eigenschaften des Stücks, denn sie sei abhängig von anderen Faktoren, wie physiologischen und pathologischen Voraussetzungen.¹⁵

Zwar sei eine Wirkung auf die Seele vorhanden, doch sobald diese bezeichnet würde, befände man sich bereits auf einer begrifflichen Ebene, die so konkret und von Erfahrungen geprägt sei, dass diese Wirkung nicht für eine allgemeine Theorie erhalten könnte.¹⁶ Stattdessen schlägt Hanslick eine Musikästhetik vor, die sich auf die formalen Eigenschaften von Musik beschränkt. Damit wendet er sich gegen eine *Gemütsmusik Hegels*¹⁷, der die Musik als Kunst der reinen Innerlichkeit konzipiert.¹⁸ Hanslick geht

12 Ebd.

13 So zum Beispiel durch das mathematische Verhältnis der Tonleitern untereinander und rhythmische Strukturen.

14 Musik hier verstanden als das, was aus organisierten Tönen besteht, vgl. Hanslick: Musikalisch-Schönes, S. 83 ff.

15 Ebd., S. 13.

16 Ebd., S. 14.

17 Ebd., S. 7.

18 Hegel: Ästhetik, Bd. 2, S. 260 ff.

sogar so weit, eine Wirkung auf das Gefühl als pathologisch und dem vergeistigten Menschen unwürdig zu bezeichnen. Es befremdet den heutigen Leser, wenn Hanslick im fünften Kapitel beschreibt, die Musik habe eine ungleich stärkere Wirkung auf Wilde und Geistesranke.

Was die Musik an Seelenzuständen überhaupt darstellen könne, sei das Dynamische der Gefühle, d.h. Bewegungen der Art schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend. Damit bleibe sie jedoch auf einer symbolischen Ebene der Darstellung, da sie nur das ihr eigene Material, die Töne, zur Verfügung hat.¹⁹

Eine diskussionswürdige Frage könnte sein: Wenn die Musik fähig ist, das Dynamische der Gefühle mit einem den Gefühlen ganz fremden Material nachzubilden, woher stammt dann diese Ähnlichkeit? Oder ist diese Lesart der Symbole ganz und gar erlernt und kulturell bedingt?

4.3 Phantasie

Der Phantasiebegriff unterlag in der Philosophiegeschichte mannigfachen Wandlungen.²⁰ Während der Zeit der Romantik erfuhr die Phantasie breite Aufwertung als erkenntnisträchtiger Vorgang des Geistes. Sie stellt in freien Assoziationen die Verbindung zwischen dem Objekt (Kunstwerk) und dem Subjekt (Künstler, Rezipient) her.

Nach Hanslick ist die Phantasie die Voraussetzung für das Komponieren und das Hören. Er schreibt: „Das Organ, womit das Schöne aufgenommen wird, ist nicht das Gefühl, sondern die *Phantasie* als die Tätigkeit des reinen Schauens.“²¹ Dieses Konzept des Schönen lässt sich leicht unter den Begriff des *interesselosen Anschauens* bei Kant fassen, wodurch dieser das reine Geschmacksurteil charakterisiert.²²

So siedelt Hanslick das ästhetische Moment weder im logischen Verstand an noch in seiner Wirkung auf das Gefühl. Vielmehr bildet die Phantasie als ein geistiger, wenn auch nicht-begrifflicher Vorgang die Vorstufe für solche Wirkungen. Dass Musik auf die Emotionen wirkt, bestreitet Hanslick nicht, doch geschehe dies weder unmittelbar noch notwendig kausal²³ und sei damit kein der Musik eigenes Moment, sondern eher

19 Vgl. Hanslick: Musikalisch-Schönes, S. 16 f.

20 Vgl. Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch, S. 360 ff.

21 Hanslick: Musikalisch-Schönes, S.4, bezogen auf die Ästhetik Vischers.

22 Vgl. Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 70.

23 Vgl. Hanslick: Musikalisch-Schönes, S. 8 und S.43.

Gegenstand der Psychologie²⁴.

Inwiefern dieses geistige Anschauen nun doch verwandt ist mit der Tätigkeit des Verstandes, bleibt in der Schrift bisweilen unscharf. Wie eben gezeigt, bildet die Phantasie laut Hanslick den Ausgangspunkt für Gefühl und Begriffsbildung. In demselben Kapitel jedoch beschreibt er das Schauen als eines *mit* Verstand, wobei diese Geistesprozesse so schnell ablaufen, dass es scheine, dies sei Teil des ästhetischen Moments selbst.²⁵ Wenn nun die Phantasie das ästhetische Moment ausmacht, aber die Unmittelbarkeit der zugehörigen Phantasieurteile eine *Täuschung* über das ästhetische Moment ist, was ist dann mit der Phantasie als Geistesleistung gemeint? An anderer Stelle wiederum wird die Phantasie als bewusste Sinnlichkeit gefasst, die in unmittelbarer Anschauung über das Gehör die Töne genießt.²⁶ So recht erschließt sich mir nicht, welchem Gebiet Hanslick nun die Phantasie zusprechen möchte – dem bewussten Sinnlichen oder dem unbewussten Verstand? Oder ist beides dasselbe? Wieder anders gestaltet sich die freie Phantasie beim Instrumentalisten, wo sie in ihrer unmittelbaren Subjektivität zutage tritt und dem Spieler das „zensurfreie Sprechen“ ermöglicht.²⁷

Es ergibt sich überdies nur scheinbar ein logischer Zirkelschluss: Die Phantasie sei Vorstufe des Begrifflichen und gleichzeitig ein Vorgang, der die Begriffe zur Voraussetzung habe. Hanslick schreibt jedoch später, die Phantasie bilde beim aufmerksamen Hören eine eigene Form des Nachdenkens, indem sie die Komposition schnell und *unbewusst* nachvollziehe,²⁸ im Gegensatz zur rein begrifflichen Tätigkeit des Verstandes.

4.4 Das Naturschöne

Schon in Aristoteles' *Poetik* wird der Kunst eine wichtige Rolle für den Erkenntnisgewinn zugesprochen. Ihre Aufgabe sei es, so Aristoteles, durch die Nachahmung der Natur zur Vermehrung des Wissens beizutragen. So bestimme sich die Güte des Kunstwerks durch die Güte der Nachahmung in Bezug auf die Natur. Aristoteles zählt auch die Musik zu den

24 Vgl. Hanslick: Musikalisch-Schönes, S. 7

25 „Freilich ist die Phantasie gegenüber dem Schönen nicht bloß ein *Schauen*, sondern ein *Schauen mit Verstand*, d.i. Vorstellen und Urtheilen. Letzteres natürlich mit solcher Schnelligkeit, daß die einzelnen Vorgänge uns gar nicht zu Bewußtsein kommen, und die Täuschung entsteht, es geschehe *unmittelbar*, was doch in Wahrheit von vielen verschiedenen Geistesprocessen abhängt.“ in Hanslick: Musikalisch-Schönes, S.5.

26 Vgl. ebd., S. 34.

27 Vgl. ebd., S. 58.

28 Vgl. ebd., S. 78.

nachahmenden Künsten. Doch nach Hanslick unterscheidet sich das Musikalisch-Schöne von dem Begriff des Schönen in den anderen Künsten: „Es gibt kein Naturschönes für die Musik.“²⁹ Somit sei die Musik keine mimetische Kunst.³⁰ Darin stimmt der Traktat überein mit vielen anderen bedeutenden Ästhetikern wie Hegel, Vischer und Schopenhauer.

Dass die Musik sich als ungeeignet erweist, die Natur nachzuahmen, liege an dem Material, mit dem die Musik arbeitet. Es ist zu verschieden von den Klangereignissen in der Natur. Dies liegt gewiss auch an der engen Definition, die Hanslick dem musikalischen Material zuweist. Das musikalische Material bilden laut ihm ausschließlich Töne, die sich zu Themen zusammenschließen. Natürliche Geräusche seien aufgrund ihrer diffuseren akustischen Eigenschaften nicht musikfähig, denn „[a]lle diese Aeüßerungen der Natur sind lediglich *Schall* und *Klang*, d.h. in ungleichen Zeittheilen aufeinander folgende Luftschwingungen.“³¹ Hier legt Hanslick offenbar eine naturwissenschaftliche Definition von Tönen zugrunde, nach der die periodische Schwingungsdauer eines Schallereignisses dessen Tonhöhe ausmacht.

Der Einwand, dass es durchaus Musikstücke gebe, die erfolgreich die Natur nachahmen, wird ausgehebelt. So seien die deutlich als solche erkennbaren Vogelgesänge wie in Haydns *Jahreszeiten* lediglich *poetische Andeutungen*, kein *musikalisch* Schönes.³²

Nach Hanslick ist die Musik durch und durch vom Menschen gemacht, angefangen von dem Instrumentenbau bis zur Harmonielehre. Damit kann sie von Grund auf als Kulturleistung gelten. Ein weiterer diskutierter Einwand gegen die These der Unnachahmbarkeit besagt, dass die Musik ihr Material sehr wohl aus den Gesetzen der Natur nehme, denn der Harmonielehre liegen proportionale Verhältnisse von Tonschwingungen zugrunde. Nach Hanslick sind diese Verhältnisse jedoch nicht natürlich gegeben, sondern setzen schon die Existenz eines Saiteninstruments voraus.³³

Aus diesen Ausführungen zur Unmöglichkeit die Natur nachzuahmen, ergibt sich ein wesentlicher Punkt für die Musikästhetik: Die Musik kann ihre Kriterien nur aus sich selbst schöpfen und ist somit als Kunstform autonom.

29 Ebd., S. 91.

30 Vgl. ebd., S. 83 ff.

31 Ebd., S. 88.

32 Vgl. ebd., S. 94.

33 Vgl. ebd., S. 88.

4.5 Das Musikalisch-Schöne

Die Musik als Kunstgattung beschreibt Hanslick durch ihr eigentümliches Schönes. Dies ist „[...] ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von außen kommenden Inhaltes, einzig und allein in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt.“³⁴ Die ausgewogene Verbindung von Tönen liege in Melodie, Rhythmus, Harmonie und Klangfarbe.³⁵

In der Form eines Stückes manifestiere sich der geistige Gehalt, den der Komponist hineingetragen hat.³⁶ Als musikalisch-schön gilt damit das geistreich Komponierte. Hanslick holt den Komponisten aus dessen unzugänglicher, schöpferischer Subjektivität hervor. Entgegen Hegels Auffassung vertritt Hanslick die Ansicht, der Charakter des Komponisten spiegele sich nicht im Charakter des Tonstücks wider.³⁷ Zwar könne eine Gefühlsregung Ausgangspunkt sein um zu komponieren, doch könne man nicht bis zu ihr zurückgehen, sondern solle besser das Stück betrachten: „[...] so liegt die leidenschaftliche Einwirkung eines Thema's nicht in dem vermeintlich übermäßigen Schmerz des Componisten, sondern in dessen übermäßigen Intervallen...“³⁸

Die Priorität des Werkes scheint auf den ersten Blick stark genug, um für die Beschreibung von Musik auf einem objektiveren Boden zu bauen als eine Gefühlsästhetik es vermocht hätte. Gleichzeitig ergibt sich daraus ein Analyseproblem, vor dem der ein oder andere Musikwissenschaftler heute steht: Wenn man sich in einer Beschreibung von Musik nur auf das Werk stützt, so können andere Abläufe, die heute im musikalischen Kontext bedeutsam werden (z. B. Aufführungspraxis, Medialität, Auflösung des Werkbegriffs), nicht erfasst sein, da sie ihren Ausdruck nicht in den Noten finden.

Darauf würde der Musikkritiker Hanslick antworten, es handele sich bei diesen neuen Aspekten eben nicht um musikalische Qualitäten, so wie er sie definiert habe und sie entzögen sich deshalb einer musikästhetischen Betrachtung.

Diese Analyse ist in sich wasserdicht, doch angewandt auf die Musiklandschaft 150 Jahre später bleibt fraglich, ob diese Definition von Musik nicht doch zu eng ist, um aktuelle Tendenzen zu beschreiben.

34 Ebd., S. 32.

35 Vgl. ebd., S. 40.

36 Vgl. ebd., S. 34 ff.

37 Vgl. ebd., S. 46.

38 Ebd., S. 38.

4.6 Inhalt und Form

Innerhalb der Ästhetikdebatte des 19. Jahrhunderts, zum Beispiel bei Hegel und Vischer, sind die Definitionen von Inhalt und Form der Künste entscheidend, um sie voneinander abzugrenzen. Auch Hanslick unternimmt diesen Schritt. Große Bedeutung für die Musikwissenschaft erlangte die erarbeitete These „*Tönend bewegte Formen* sind einzig und allein Inhalt der Musik.“³⁹

Die Musik allein jedoch sei nach Hanslick nicht in der Lage, spezifisch inhaltliche Assoziationen zu wecken.⁴⁰ Ein Stück bedürfe des Kommentars, beispielsweise in Form eines Titels, um die Wahrnehmung in eine bestimmte Richtung zu lenken.

Ihr Inhalt bleibe dadurch rein musikalischer Natur, da sie nur das ihr spezifische Material, die Töne, umzuwandeln vermag. Form und Inhalt fallen nach Hanslick in der Musik zusammen, denn die Musik habe, das ergibt sich aus dem Abschnitt über das Naturschöne, keinen Inhalt außerhalb ihrer selbst. In der Weise wie die organisierten Töne als Material die Form bestimmen, so bestimmten sie als spezifisch Musikalisches eben auch den Inhalt.

5 Würdigung und Kritik

Freilich fällt es schwer, Hanslicks Analyse auf den Musikbetrieb des 20. und 21. Jahrhunderts anzuwenden. Die ästhetischen Momente elektronischer Musik beispielsweise lassen sich kaum mit Tönen und Harmonien beschreiben. Doch es wäre ungerecht, Hanslick vorzuwerfen einen zu engen Begriff von Musik gewählt zu haben, da er als Kind seiner Zeit weder mit diesem Genre noch mit dem dazugehörigen Stand der Akustik in Berührung gekommen sein konnte.

Die Darstellung zeigte, dass Eduard Hanslicks Anspruch an eine objektive Musikwissenschaft damals durchaus ein moderner Ansatz war, der ermöglichte, die Musik seiner Zeit objektiver zu erfassen, als es die reinen Gefühlsästhetiken vermochten.

Durch den resoluten Ausschluss von Gefühl und Körper scheinen mir zwei wesentliche Elemente des Musikhörens verloren zu sein, die von den meisten Mitmenschen als unmittelbare Wirkungen beschrieben werden. Begnügte man sich allerdings mit einer rein *formalen* Analyse dessen, was wir heute als Musik bezeichnen, kommt man wohl leichter zu dem Schluss, dass der Materialbegriff erweitert werden

39 Ebd., S. 32.

40 Vgl. ebd. S. 93.

müsste und sich nicht nur auf Töne nach Hanslicks Definition (vgl. Kapitel über das Naturschöne) beschränken lässt. Denn ein wesentliches Element der gegenwärtigen Popmusik und elektronischen Musik bilden rhythmische *Geräusche sowie Klangfarben*, deren Zusammenspiel einen großen Teil der Musikwahrnehmung ausmacht. Diese neue Geräuschhaftigkeit der Musik setzt eine andere akustische Definition von Tönen voraus: Versteht man jedes Schallereignis als ein aus Partialtönen zusammengesetztes, so erweitert sich das musikalische Material. Doch kann man Hanslicks Ästhetik schwerlich soweit ausbauen, denn würde alles Nicht-Harmonische Einzug finden in die Musik, so gäbe es in ihr ein Naturschönes. Daraus folgte, dass die Musik die postulierte Eigenständigkeit verlöre und so Hanslicks Theorie in vielerlei Hinsicht nicht Stand hielte.

Die elektronische Musikproduktion macht es möglich, vormals außermusikalische Elemente als Musik zu deklarieren. So kann man mit einem DAT-Rekorder auf den Alexanderplatz gehen und das aufgenommene Gurren der Tauben später zu einem Stück weiterverarbeiten. Doch gibt es durch die Methode des Samplings tatsächlich plötzlich einen Naturbezug, den Hanslick so vehement für die Musik ablehnte?

Hanslick müsste wohl mit nein antworten, da die gurrenden Tauben nicht seiner Definition musikalischen Materials entsprechen. Ginge man jedoch von einem Materialbegriff aus, der auch Geräusche umfasst,⁴¹ lautete die Antwort ja, denn im fertigen Stück würde es sich wohl um ein Abbild des Vogellauten handeln.

Hanslicks These, die Musik besitze keinen Inhalt außerhalb ihrer selbst bedarf ebenso näherer Betrachtung und wirft weitere Fragen auf. Die Debatte um die Referenzialität ist in der Geschichte der elektronischen Musik nicht neu. Zur Weiterführung ziehe man den Diskurs zur *musique concrète* und dort beispielsweise Pierre Schaeffer zu Rate.

Bemerkenswert ist, dass Hanslick trotz seiner Vorliebe für die musikalischen Formen mit dem Begriff der Phantasie von einem Hören ausgeht, das sich aufmerksam, aber nicht-begrifflich dem Stück zuwendet. Zwar fasst Hanslick den Begriff, wie gezeigt wurde, nicht ausreichend scharf, doch er scheint bestätigt durch viele Erfahrungen beim Musikhören: Das Nachvollziehen der Melodieführungen und des Rhythmus, was selbst der Hörer, der die musiktheoretischen Bezüge nicht herzustellen vermag, tun kann⁴². Beim

41 Zusätzlich müsste man auch das Medium in die Definition integrieren, um das reale Taubengurren vom zu Kunst gewordenen abzugrenzen.

42 Dieser Vorgang tritt jedoch meines Erachtens selten in Reinform auf, oft spielen das Gefühl oder die Körperreaktionen mit hinein. Doch scheint das aufmerksame Hören bei *jeder Art* von Musik möglich zu sein.

ersten Hören von Zwölftonmusik zum Beispiel ist es unwahrscheinlich, dass der Hörer einen gefühlsmäßigen Bezug aufbauen kann, doch er kann mithilfe geistiger Aufmerksamkeit die Formen auf sich wirken lassen. Auch hier kann man Hanslick Recht geben: Musik wirkt nicht notwendigerweise auf das Gefühl, wohl aber kann das aufmerksame Hören immer eingesetzt werden und scheint ein anderes Nachvollziehen zu sein als bei anderen Kunstformen.

6 Literatur

- HANSLICK, E.: *MUSIKKRITIKEN*. HRSG. VON FAHLBUSCH, L., RECLAM. LEIPZIG: 1972.
- HANSLICK, E.: *VOM MUSIKALISCH-SCHÖNEN. EIN BEITRAG ZUR REVISION DER ÄSTHETIK DER TONKUNST*. DARMSTADT: 1854/1991.
- HEGEL, G. F. W.: *ÄSTHETIK*. HRSG. VON BASSENGE, F. BD. I UND II. LEIPZIG: 1976. 3. AUFL.
- HEGEL, G. F. W.: *PHÄNOMENOLOGIE DES GEISTES*. HRSG. VON BONSIEPEN, W. UND HEEDE, R. IN: *GESAMMELTE WERKE. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL*. HRSG. VON RHEIN.-WESTFÄL. AKAD. D. WISS., HAMBURG: 1980. BD IX.
- KANT, I.: *KRITIK DER URTEILSKRAFT*. HRSG. VON LEHMANN, G. STUTTGART: 1963.
- PIERCE, J. R.: *KLANG. MUSIK MIT DEN OHREN DER PHYSIK*. BERLIN: 1999. 2. AUFL.
- SCHULTE-SASSE, J.: PHANTASIE. IN BARK, K. U.A. (HRSG.): *ÄSTHETISCHE GRUNDBEGRIFFE. HISTORISCHES WÖRTERBUCH IN SIEBEN BÄNDEN. BD. 4*. STUTTGART, WEIMAR 2000 - 2005, BD. 4.
- STÖRIG, H.-J.: *KLEINE WELTGESCHICHTE DER PHILOSOPHIE*. FRANKFURT A. M.: 2002.
- VISCHER, F. T.: *ÄSTHETIK ODER WISSENSCHAFT DES SCHÖNEN. ZUM GEBRAUCHE FÜR VORLESUNGEN*. BD. I – III. REUTLINGEN UND LEIPZIG: 1851.