

„TÖNEND BEWEGTE FORMEN“ ODER „SEELISCHER AUSDRUCK“ ZU EINER MUSIKÄSTHETISCHEN STREITFRAGE IM 19. JAHRHUNDERT

BARBARA BOISITS

Kommission für Musikforschung, Österreichische Akademie der Wissenschaften

Izveček: Članek primerja Hanslickovo knjigo *O glasbeno lepem* (1854) z delom *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1855) Augusta Wilhelma Ambrosa. Medtem ko Hanslick enkratnost glasbe vidi v njeni popolni avtonomnosti, poskuša Ambros najti skupne točke z drugimi umetnostmi in glasbo umestiti v duh svojega časa.

Ključne besede: glasbena estetika, poetična ideja, Eduard Hanslick, August Wilhelm Ambros, Robert Zimmermann.

Abstract: The paper compares Hanslick's book *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) with August Wilhelm Ambros' *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1855). Whereas Hanslick perceived the uniqueness of music in its radical autonomy, Ambros tried to find common ground with the other arts in order to make music participate in the ideas of its time.

Keywords: musical aesthetics, poetic idea, Eduard Hanslick, August Wilhelm Ambros, Robert Zimmermann.

Mitte der 1850er Jahre brachten die Schriften der beiden seit ihrer Prager Jugendzeit befreundeten Musikschriftsteller Eduard Hanslick (1825–1904)¹ und August Wilhelm Ambros (1816–1876)² jene musikästhetische Kontroverse auf den Punkt, die – in Musikschrifttum und -kritik längst ein Dauerthema – sich um den Ausdruck von Musik drehte. Soll dieser in inner- oder außermusikalischen Momenten liegen? Ruht die Schönheit von Musik in ihrer „objektiven“ Beschaffenheit, oder kann sie nicht ohne Berücksichtigung dessen bestimmt werden, was Musik im Rezipienten auslöst?

Für die Auswahl gerade dieser beiden Autoren zur Klärung der Streitfrage gibt es mehrere Gründe. Die Entscheidung, Hanslick als Vertreter einer wie immer näher zu bestimmenden Formalästhetik zu nehmen, scheint keiner weiteren Rechtfertigung zu bedürfen, gilt er doch seit der Erstauflage seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* im Jahre 1854 mit ihrer bis in die Gegenwart reichenden und sich gerade in den letzten Jahren wieder verdichtenden Rezeptionsgeschichte³ als zentrale Figur jener sich um das „rein“ Musika-

¹ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* [1. Auflage 1854], hrsg. Dietmar Strauß, Teil 1 [Historisch-kritische Ausgabe], Mainz, Schott, 1990.

² August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, Heinrich Matthes, 1855, ³1872.

³ Stellvertretend seien die Arbeiten von Dietmar Strauß, dem Herausgeber von Hanslicks Schriften, Geoffrey Payzant und Christoph Landerer genannt.

lische bemühenden Richtung. Eine ähnliche Wirkung blieb Ambros' Schrift *Die Grenzen der Musik und Poesie* von 1855 versagt. Er zählt bis heute zu den überragenden Pionieren musikhistorischer Forschung, insbesondere mit dem dritten, die Musik der Renaissance behandelnden Band seiner *Geschichte der Musik*⁴. Ob der geringere Erfolg seiner musikästhetischen Schrift darin zu suchen sei, dass sie in „anregendem Plauderton“⁵ gehalten sei und Ambros daher nicht als „ernster Gegner Hanslicks“⁶ gelten könne, bleibe dahingestellt. Wichtiger für unseren Zusammenhang ist vielmehr, dass Ambros auf anschauliche Art und Weise einer musikalischen Stimmungsästhetik Ausdruck verliehen hat, welche als Rezeptionshaltung breite Zustimmung innerhalb bildungsbürgerlicher Kunstauffassung im 19. Jahrhundert gefunden hat.

Hanslicks und Ambros' unterschiedliche Auffassung vom Wesen der Musik ist umso interessanter, als ihr Ausgangspunkt in den 1840er Jahren noch ein gemeinsamer ist.⁷ Neben ihrer Ausbildung am Prager Konservatorium bzw. in seinem Umfeld⁸ war für beide der nach Schumanns Vorbild gegründete Prager Davidsbund wesentlich⁹, der von Ambros entschieden geprägt wurde und dessen Treffen Hanslick in seiner Autobiographie mit folgenden Worten umriss: „Ein kleiner intimer Freundeskreis versammelte sich häufig um Ambros, der diese bescheidenen, durch Vierhändigspielen, Debattieren und Kaffeetrinken ausgefüllten Abende mit dem Namen ‚Davidsbündeleyen‘ beehrte, in Nachahmung des von Schumann (mehr in dessen Phantasie als in der Wirklichkeit) gestifteten ‚Davidsbundes‘ junger, musikalischer Fortschrittler in Leipzig.“¹⁰

Zum größten Triumph für den Prager Davidsbund wurden die Auftritte von Berlioz in Prag zu Beginn des Jahres 1846. Berlioz hatte sich nach der Lektüre eines enthusiastischen Artikels¹¹ von Ambros dazu entschlossen, in Prag Konzerte zu geben, und wurde während

⁴ August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik* 1–3, Breslau, F. E. C. Leuckart, 1862, 1864, 1868; August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik* 4 (Fragment), Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1878.

⁵ Paul Moos, *Moderne Musikästhetik in Deutschland. Historisch-kritische Uebersicht*, Leipzig, Seemann, 1902, S. 244. Ein ähnlicher Vorwurf wurde allerdings auch Hanslick gemacht. Blume dagegen bezeichnet Ambros' Werk als „glänzende Erstlingsschrift“ (Friedrich Blume, Ambros, August Wilhelm, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* 5, Kassel und Basel, Bärenreiter, 1956, Sp. 408–413: 411).

⁶ P. Moos, op. cit., S. 246.

⁷ Für Hanslick vgl. Ines Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit. Frühe Wurzeln seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“*, Saarbrücken, Pfau, 2003.

⁸ Ambros war Schüler des Konservatoriums, Hanslick der Musikanstalt von Václav Jan Tomášek (1774–1850), des Lehrers des späteren Konservatoriumsdirektors Jan Bedřich Kittls (1806–1868). Die Ausbildung verlief bei beiden im Geiste der Wiener Klassik. Auch der weitere Lebensweg weist erstaunliche Parallelen auf: Beide hatten Jus studiert und waren als Beamte tätig, sie waren als Musikkritiker und -schriftsteller in Prag und Wien einflussreich und erhielten letztlich Professuren an einer Universität (Hanslick in Wien, Ambros in Prag).

⁹ Vgl. Bonnie und Erling Lomnäs, Dietmar Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 2 Bände, Saarbrücken, Pfau, 1999.

¹⁰ Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben [1894]*, hrsg. Peter Wapnewski, Kassel und Basel, Bärenreiter, 1987, S. 31.

¹¹ August Wilhelm Ambros, Die Ouvertüre zu Shakespeares „König Lear“ von Hector Berlioz, *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 120 (vom 7. 10. 1845), S. 477 f.; 121 (vom 9. 10. 1845), S. 482 f. und

seines Aufenthalts von Ambros und Hanslick persönlich betreut. Bereits im Vorfeld hatten die Davidsbündler durch positive Berichterstattung in der Presse den Weg für Berlioz' Prager Erfolg geebnet. In seiner Rezension des ersten Konzertes vom 19. Jänner 1846 rechtfertigte Hanslick genieästhetisch die „Zerstücktheit und Bizarrerie, dieses kühne Abspringen und Wiederanknüpfen“ in den Kompositionen von Berlioz, der eben „ein Original und keine Kopie“ sei¹². Sein romantisch-schwärmerisches Eintreten für Schumann und Berlioz, das Hanslick später als Jugendsünde abtat¹³, prägte den Stil seiner Kritiken der 1840er Jahre¹⁴. Dazu kam ein an Hegel geschulter, mitunter geradezu revolutionärer Tonfall¹⁵. In den späten 1840er Jahren verliert sich diese Haltung bei Hanslick. Zeitgenössische Werke werden zunehmend weniger an ihrem Innovationsgrad als vielmehr an einem sich ausprägenden klassizistischen Ideal gemessen. Wie sehr die traumatischen Erfahrungen der Revolution von 1848¹⁶ und die daran anschließende Restauration ihren Anteil an dieser Wende hatten, kann man erahnen¹⁷. Der Umkehrprozess hatte sich aber schon vorher abgezeichnet. Die neue, an einem gemäßigten Prager Kritiker – Bernhard Gutt (1812–1849)¹⁸ – orientierte

122 (vom 11. 10. 1845), S. 485 f. Wieder abgedruckt bei B. und E. Lomnäs, D. Strauß, op. cit., Band 2, S. 15–25. Ausgangspunkt war die schon sieben Monate zurückliegende Aufführung dieser Ouvertüre in einem Konzert des Prager Konservatoriums unter Jan Bedřich Kittl.

¹² Eduard Hanslick, Ritter Berlioz in Prag, *Ost und West* (vom 24. 1. 1846), wieder abgedruckt in: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften, historisch-kritische Ausgabe*, Band I/1: *Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, hrsg. und kommentiert von Dietmar Strauß, Wien [...], Böhlau, 1993, S. 43; vgl. dazu Geoffrey Payzant, *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague. A documentary narrative*, Calgary, Univ. of Calgary Press, 1991.

¹³ E. Hanslick, *Aus meinem Leben*, op. cit., S. 42.

¹⁴ Hanslick folgte dabei seinem damaligen Vorbild Heinrich Heine, Ambros dagegen Jean Paul. Im Rückblick vermerkte Ambros dazu: „Wir schrieben damals alle beide einen Davidsbündler-Styl, welcher gegen den trocken-doctrinären Ton der übrigen Prager Kritik sehr eigen abstach – Hanslick mehr heinisierend, ich mehr jean paulisierend.“ August Wilhelm Ambros, Eduard Hanslick. Die moderne Oper. Kritiken und Studien von Eduard Hanslick, *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* (vom 7. 4. 1875), S. 5 f.: 6, wieder abgedruckt in: B. und E. Lomnäs, D. Strauß, op. cit., Band 1, S. 141–144: 144.

¹⁵ Vgl. etwa Passagen wie die folgende: „Glüht nicht unter den ‚Hugenotten‘ der vulcanische Boden der Juli-Revolution? Klirren nicht Ungarische Säbel in dem Finale von Schubert's C-dur-Symphonie? Und wenn ihr Chopin's Mazuren spielt, fühlt ihr sie nicht, die klagend schwüle Luft von Ostrolenka?“ Eduard Hanslick, Censur und Kunst-Kritik, *Wiener Zeitung* (vom 24. 3. 1848), hier zitiert nach E. Hanslick, *Sämtliche Schriften*, op. cit., I/1, S. 156–158: 157.

¹⁶ Nicht zuletzt durch die standrechtliche Erschießung des für die Revolution eingetretenen Schriftstellers und Komponisten Alfred Julius Becher. Vgl. auch E. Hanslick, *Aus meinem Leben*, op. cit., S. 93.

¹⁷ Barbara Boisits, Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer Formalästhetik innerhalb der zentraleuropäischen Wissenschaft, *Muzikološki zbornik* 40 (2004), S. 129–136: 136.

¹⁸ Pointiert hatte Gutt Berlioz' Bemühungen um eine Programmsymphonie mit der Bemerkung charakterisiert: „es hat Musik, aber es ist keine“ Bernhard Gutt, Hektor Berlioz, *Bohemia* 12 (vom 27. 1. 1846), zitiert nach I. Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit*, op. cit., S. 111. Diese Formulierung hat Hanslick dreißig Jahre später fast wörtlich gegenüber Wagners Musikdramen gebraucht („Man könnte von dieser Tondichtung sagen: sie hat Musik, aber sie ist keine.“ Eduard Hanslick, Richard Wagner's Bühnenfestspiel in Bayreuth. *Die Musik* [1876], in: Eduard Hanslick, *Musikalische Stationen. Neue Folge der „Modernen Oper“*, Berlin, Hofmann, 1880, S. 230. Geoffrey Payzant hat Gutt's

Ausrichtung verrät Distanz, gerade gegenüber Berlioz: „[M]einer Meinung nach hat [Julius] Becher wol [sic] den schönsten Artikel über Berlioz geschrieben, Gutt aber ihn am richtigsten beurtheilt. Ambros und Hanslick kämpften muthig für das Große und Edle, aber sie kämpften zu warm. Sie standen zu sehr in der Strömung. Gutt hatte sich in weiser Theilnahmslosigkeit über denselben erhalten.“¹⁹

Auch Ambros vollzog eine vergleichbare klassizistische Wende, die sich auch bei ihm in der sich wandelnden Beurteilung von Berlioz ablesen lässt. Anders als Hanslick ging er aber nicht so weit, der Musik jeglichen außermusikalischen Gehalt abzuspochen, sondern er machte einen solchen geradezu zur ästhetischen *raison d'être* der „Tonkunst“. Angesichts der sich auf gleicher Grundlage und im gleichen intellektuellen Milieu entwickelnden unterschiedlichen ästhetischen Positionen erscheint der Versuch, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Musikästhetik bei Hanslick und Ambros herauszuarbeiten, besonders aufschlussreich für die Ausdifferenzierung der Standpunkte im 19. Jahrhundert.

Der idealistische Ansatz aller Kunstbetrachtung, dass nämlich alle Künste nur Erscheinungsformen e i n e r Kunst seien, wie auch das bunte Licht nur eine Erscheinung des durch ein Prisma gelenkten weißen Lichts ist, gehört zu jenen Vorstellungen, die Hanslick zunächst teilte, in seiner musikästhetischen Schrift dagegen kategorisch ablehnte. 1847 hatte er noch gemeint: „Die Kunst-Philosophie unserer Zeit sieht in der Kunst (Dank sei es vor Allem Hegel's Bemühungen!) nicht mehr ein bloßes Spielzeug zu sinnreichem Ergötzen, sie erkennt sie als eine Manifestation der Gottheit, als eine ebenbürtige Schwester der Religion, der Philosophie – welches nur verschiedene Brechungen sind desselben Lichtstrahls.“²⁰ Das war zu einer Zeit, als für ihn Musik noch die großen Ideen ihrer Zeit transportieren sollte, Hanslick ihr also Bedeutung im Sinne eines außermusikalischen Gehaltes zuschrieb, wie dies auch für die anderen Künste gelte. Bei der Ausarbeitung seiner radikalen Autonomieästhetik war dieser Punkt entbehrlich geworden: „Die ästhetischen Principe der Malerei, Architektur, Musik mußten gewonnen und Special-Aesthetiken entwickelt werden. Letztere sind freilich in ganz andrer Weise zu begründen, als durch ein Anpassen des allgemeinen Schönheitsbegriffs, weil dieser in jeder Kunst eine Reihe neuer Unterschiede eingeht. Es muß jede Kunst in ihren technischen Bestimmungen gekannt, will aus sich selbst begriffen und beurtheilt sein.“²¹ In die sechste Auflage von 1881 nahm er folgendes Zitat des österreichischen Dichters Franz Grillparzer (1791–1872) auf: „Der übelste Dienst, den man in Deutschland den Künsten erweisen konnte, war wohl der, sie sämtlich unter dem Namen der Kunst zusammenzufassen. So viel Berührungspunkte sie

bis auf Übernahmen von Formulierungen reichenden Einfluss auf Hanslick minutiös rekonstruiert, wohl aber zu ausschließlich betont. Geoffrey Payzant, Eduard Hanslick and Bernhard Gutt, *The Music Review* 2 (1989), S. 124–133.

¹⁹ Renatus [Eduard Hanslick], Akademie des Regiments-Musikcorps Wellington unter der Leitung des Kapellmeisters J. Schubert, *Österreichisches Theater- und Musik-Album* 117 (vom 29. 9. 1847) und 118 (vom 1. 10. 1847); wieder abgedruckt in: B. und E. Lomnäs, D. Strauß, op. cit., Band 2, S. 224–226: 225.

²⁰ E. Hanslick, *Censur und Kunst-Kritik*, op. cit., S. 157. Hanslick sieht hier nicht nur eine enge Verwandtschaft der einzelnen Künste, sondern aller geistigen Errungenschaften.

²¹ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 22 (Hervorhebung hier und im Folgenden original).

unter sich allerdings wohl haben, so unendlich verschieden sind sie in ihren Mitteln, ja in den Grundbedingungen ihrer Ausübung.“²²

Ambros hatte sich dagegen die idealistische Sichtweise bewahrt, die zudem seiner kulturgeschichtlich-vergleichenden Methode entgegenkam: „Daß die einzelnen Künste nur prismatische Brechungen eines und desselben Lichtstrahls sind, hat heutzutage glücklicherweise jedermann einsehen gelernt.“²³ Dies biete den „Vorteil, daß Verwandtes der einen Kunst auf Verwandtes der andern ein oft sehr helles Licht wirft.“²⁴

Der Vergleich der Musik mit den anderen Künsten durchzieht Ambros' ganze Schrift. Dabei spielt nicht nur die Literatur eine große Rolle, wie ja schon der Titel nahe legt, sondern insbesondere auch die bildende Kunst. In einer aufsteigenden Ordnung (Architektur, Bildhauerkunst, Malerei, Dichtung) beschreibt er ihre jeweiligen Besonderheiten, die darin bestünden, dass in der Architektur noch die Bewältigung der Materie im Vordergrund stehe, sie aber nichts darstelle, während bei den anderen Künsten das Moment der materiellen Bewältigung sukzessive zurücktrete und der Ausarbeitung eines (Erzähl)Stoffes Platz mache, bis endlich mit der Poesie eine Entwicklung erreicht sei, wo die materielle Seite ganz verschwinde und es nur mehr um die Darstellung „poetischer Ideen“ bzw. des „sittlich-geistigen Elements“ gehe²⁵.

Die Eigenheit der Musik zeige sich nun darin, dass sie nach den beiden entgegengesetzten Polen weise: „Die Musik ist ihrem Wesen nach [...] eine einerseits architektonische Kunst, eine Kunst symmetrisch geordneter, proportionirter, unter sich correspondirender, konstruktiver Tonglieder – andererseits [...] eine poetische, der Idee dienende Kunst [...]. Jenes bildet die Form, dieses den Inhalt – das formale und das ideale Moment.“²⁶ Im Idealmoment liege die Verbindung zur Poesie, genauer „im Erregen von Stimmungen“²⁷. Während die Poesie diese Stimmungen aber mittels in Worte übersetzter konkreter oder symbolischer Vorstellungsreihen auslöse, gelinge der Musik dies ohne einen solchen Umweg. Bei der Poesie „schließen wir aus der gegebenen Vorstellung auf das daraus errathbare aber

²² Franz Grillparzer, *Zur Musik, Aesthetische Studien. – Sprachliche Studien. – Aphorismus* (Grillparzers sämtliche Werke 15, hrsg. August Sauer), Stuttgart, Cotta, 5. Ausgabe [o. J.], S. 114. Zitiert bei E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 23.

²³ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. VIII.

²⁴ A. W. Ambros, op. cit.

²⁵ A. W. Ambros, op. cit., S. 12–20. Zum vieldeutigen Begriff einer „poetischen Musik“ vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber, Laaber Verlag, ²1989, S. 118–124.

²⁶ A. W. Ambros, op. cit., S. 179. Der Vergleich ist an dieser Stelle insofern ungünstig gewählt, als natürlich auch die Poesie eine „geformte“ Kunst ist. Den Unterschied zwischen Architektur und Poesie hat Ambros weiter oben ja am Begriff der Materie festgemacht und nicht an dem ihrer Formung. Nur so konnte Ambros auch diejenigen, „welche den Inhalt eines Tonstückes bloß in den nach der musikalischen Grammatik geordneten Tonreihen, in dem ‚Thema mit seinen Durchführungen‘ finden – den Inhalt mit der Form völlig zusammenfallen lassen und nur aus dem Formenspiel als solchem [...] die ganze Wirkung der Musik vollständig herleiten“, mit jenen vergleichen, die „die Wirkung eines Gedichtes aus der grammatikalischen und syntaktischen Sprachrichtigkeit, der Reinheit der Reime, dem rhythmischen Fall des Versmaßes und dem ‚elementaren‘ Wohlklang einer Sprache“ erklären. A. W. Ambros, op. cit., S. 45 f.

²⁷ A. W. Ambros, op. cit., S. 52.

nicht genannte Gefühl. Bei der Musik ist gerade der umgekehrte Weg einzuschlagen. Aus der gegebenen Empfindung schließen wir auf die daraus errathbare, aber uns nicht ausdrücklich vorgeführte Vorstellung.“²⁸ Dies hat zugleich die Konsequenz, dass Musik zwar die gleichen Gefühle auslösen kann wie beispielsweise Shakespeares *Sturm*, allerdings nicht den Erzählstoff im Detail wiederzugeben vermag, sondern eben nur dessen emotionale Seite.

Hanslick wiederum konzidierte zwar die Fähigkeit der Musik, Gefühle auszulösen, hielt dies aber für ästhetisch irrelevant. Dagegen definierte er das musikalisch Schöne als „ein spezifisch Musikalisches. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt.“²⁹ Nicht Stimmungen sind für ihn Inhalt der Musik, sondern „tönend bewegte Formen“³⁰. Dieses Absprechen jeglicher außermusikalischen Bedeutung, deren Vorhandensein für Ambros außer Streit stand, reizte Letzteren zu der Bemerkung, „den Anhängern des bloßen Formenspieles gegenüber mach[e] es die Musik so ziemlich, wie es Diogenes dem Philosophen machte, der die Bewegung läugnete, indem er, während dieser bewies, es gebe keine Bewegung und könne keine geben, aufstand und faktisch auf- und abspazierte.“³¹

Zur Beschreibung des selbstzweckhaften Formenspiels hatte sich Hanslick des Bildes der Arabeske bedient³². Dieser Vergleich trug ihm bei der Kritik viel Hohn ein, nicht zuletzt durch Ambros, der damit den Kunstcharakter der Musik auf den Stellenwert einer „Tapete“ mit ihrem regelmäßigen Muster von „stets wiederholten Körbchen, Schörkeln und Figuren“ herabgewürdigt sah³³ und Hanslick zu jenen „Formphilosophen [und] Männer[n] der ‚tönenden Arabeske‘ [zählte], denen sich der Geist nicht zeigt,“³⁴ weil sie nicht an ihn glaubten.

Tatsächlich hat Ambros bei Besprechung des formalen Moments der Musik, das sie mit der Architektur verbinde, auch regelmäßige symmetrische Bildungen als durchaus notwendig anerkannt, „wogegen man in der Malerei eine allzusymmetrische Anordnung der Gruppen und Figuren mit Recht bedenklich findet, und ein Poet vollends sein Publikum nicht wenig überraschen würde, ließe er nach dem zweiten Akt seines Dramas den ersten Akt nochmals wortgetreu wieder erscheinen.“³⁵ Aber die Frage nach dem Vorhandensein

²⁸ A. W. Ambros, op. cit., S. 55.

²⁹ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 74.

³⁰ E. Hanslick, op. cit., S. 75.

³¹ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 10.

³² E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 75. Vgl. Lothar Schmidt, Arabeske: Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff, *Archiv für Musikwissenschaft* 46 (1989), S. 91–120. Aufgrund der Kritik entschärfte Hanslick in späteren Auflagen diese Passage, ohne aber den wesentlichen Vergleichsmoment – die Abwesenheit inhaltlicher Bestimmungen bei Musik und Arabeske – preiszugeben. Vgl. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 103.

³³ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 50 Das Zitat hat Ambros Goethes *Wilhelm Meister* entnommen.

³⁴ A. W. Ambros, op. cit., S. 106.

³⁵ A. W. Ambros, op. cit., S. 25. Freilich sei das symmetrische Schema durch den Inhalt zu modifizieren, sonst stehe man auf der Stufe „handwerkliche[r] Componisten, die sich in das allbekannte Schema so eingelebt haben, daß ihre Phantasie – nicht unähnlich einem gut zugerittenen Cavalleriepferd, das beim Exerciren die reglementmäßigen Schwenkungen ohne Reiters Nachhilfe von selbst

einer „poetischen Idee“ blieb der unüberbrückbare Gegensatz zwischen den Ästhetiken Hanslicks und Ambros'. Auch Hanslicks Versuch, den „Inhalt“ für die Musik zu retten, indem er ihn restlos mit der Form zur Deckung brachte³⁶ bzw. ihn in rein „musikalischen Ideen“ sah³⁷, war keine Lösung, da auf diese Weise wiederum kein außermusikalisches Substrat festzumachen war³⁸. Bestätigt wurde Hanslick in seiner Auffassung durch seinen Philosophenfreund Robert Zimmermann (1824–1898), der ein strikter Anhänger formal-ästhetischer Kunstbetrachtung war und in seiner Kritik von Ambros' Schrift noch einmal klar hervorhob: „Es ist nicht derselbe, sondern ein ganz anderer ‚Gedankengehalt‘, den die Musik und den z. B. die Poesie zur Erscheinung bringt. Dieser besteht aus Begriffen, Anschauungen, Urtheilen und Schlüssen; jener aus Tonvorstellungen, Harmonien und Melodien. Diese in Worten auszudrücken ist ebenso widersinnig wie jene in Tönen. Der ‚Gedankeninhalt‘ der Musik besteht in ‚rein musikalischen Gedanken‘.“³⁹

Hanslick, der der Musik die Fähigkeit zur Darstellung irgendeines idealen Momentes also schlichtweg absprach, handelte sich bei Ambros den schwerwiegenden Vorwurf materialistischer Gesinnung ein. Dieser verglich ihn mit Vertretern des naturwissenschaftlichen Materialismus wie Jakob Moleschott (1822–1893) oder Carl Vogt (1817–1895), der 1847 den provokanten Ausspruch getan hatte, „daß die Gedanken in demselben Verhältnis zu dem Gehirne stehen wie die Galle zu der Leber oder der Urin zu den Nieren. Eine Seele anzunehmen, die sich des Gehirnes bedient, mit dem sie arbeiten kann, wie es ihr gefällt, ist reiner Unsinn.“⁴⁰ Für die Materialisten sei – so Ambros – „Alles Thier und nirgends Geist, aber die Welt will es ihnen doch nicht recht glauben. Die Lügner des Inhaltes der Musik, die Aesthetiker des absoluten Formenspieles sind auf kunstphilosophischem Gebiete die

ausführt – beim Componiren die schulmäßigen Schwenkungen gleichfalls wie von selbst macht [...]“ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 25 f.

³⁶ „In der Musik aber sehen wir Inhalt und Form, Stoff und Gestaltung, Bild und Idee in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen. Dieser Eigenthümlichkeit der Tonkunst, Form und Inhalt ungetrennt zu besitzen, stehen die dichtenden und bildenden Künste schroff gegenüber, welche denselben Gedanken, dasselbe Ereigniß in verschiedener Form darstellen können. [...] Bei der Tonkunst giebt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb des Inhalts.“ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 165.

³⁷ „Frägt 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 selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken.“ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 75.

³⁸ Die letzten Reste solcher außermusikalischer Ideen, die sich noch in der ersten Auflage fanden Musik „als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall“, E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 171 – hatte er in den weiteren Auflagen unter dem Einfluss von Robert Zimmermann getilgt.

³⁹ Robert Zimmermann, A. W. Ambros. Über die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst, *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* (Beilage zur *Oesterreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung*) 49 (vom 3. 12. 1855), S. 368 f.: 369, wieder abgedruckt als Ein musikalischer Laokoon, in: Robert Zimmermann, *Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik*, Band 2, Wien, Braumüller, 1870, S. 254–263.

⁴⁰ Carl Vogt, *Physiologische Briefe für Gebildete aller Stände*, Stuttgart, Cotta, 1847, S. 206. Die erste Hälfte des Zitats findet sich auch bei A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 34.

Materialisten, wie jene auf naturwissenschaftlichem.⁴¹ Ambros' Kritik wiegt umso mehr, da er sie an das Ende seines Buches setzt, und er mit folgender pessimistischer, durch eine religiöse Wendung nur wenig gemilderter Einschätzung schließt: „Es wird dann eine Nacht der Barbarei hereinbrechen, furchtbarer als sie Hunnen oder Mongolen je der Sitte und Bildung gedroht haben. Doch dieses Aeüßerste wird eine höhere Hand zu verhüten wissen.“⁴²

Blieb die Frage nach dem idealen Gehalt von Musik – und sie war für beide die Hauptfrage – ein unüberwindlicher Gegensatz⁴³, finden sich dennoch in den Schriften substanzielle Gemeinsamkeiten. Dazu zählt die klassizistische Einstellung mit ihrer restriktiven Haltung gegenüber formalen Freiheiten. So liegt für Ambros die Grenze des formalen Moments „in der Forderung, daß jede Einzelheit eines Tonstückes sich der rein musikalischen Logik nach, nach dem bloßen formalen Momente vollständig ableiten und begründen lasse.“⁴⁴ Jedes neue Thema, jeder Formteil muss also innermusikalisch gerechtfertigt werden können, sich in das Gesamtgebäude sinnvoll eingliedern lassen, um schön zu sein. Dies entspricht ganz der Haltung Hanslicks: „Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben, – dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt.“⁴⁵

Für Ambros unterliegt die Musik auch in ihrem idealen Momente Beschränkungen. Sie dürfe nämlich nicht weitergehen „als ihre Ausdrucksfähigkeit – das heißt, so lange der dichterische Gedanke des Tonsetzers aus den durch sein Werk hervorgerufenen Stimmungen und den dadurch angeregten Vorstellungsreihen, also aus dem Tonwerke selbst verständlich wird, und zum Verständnisse nicht ein Fremdes, mit der Musik selbst nicht organisch Verbundenes herbeigeht werden muß.“⁴⁶ Diese Grenze wird dort überschritten, wo ein Programm zur Verdeutlichung des Inhalts eines Musikwerks notwendig wird. Von hier aus wird Ambros' ambivalente Haltung gegenüber Berlioz verständlich. Einerseits hält er den französischen Komponisten für den „vulkanischen Ausbruch eines Genies“⁴⁷ und den (vorläufigen) Vollender einer Musikrichtung, die zu immer bestimmterem Ausdruck drängt,⁴⁸ andererseits sei die Musik überfordert, wenn „die Tonsetzer [...] ihren großen außermusikalischen Ideenreichtum in die Musik hineinragen, ihr Dinge aufzwingen [wollen], für welche sie keine Sprache hat [...]“⁴⁹ Für Ambros galt zeitlebens Beethovens Notiz zur Pastoralsymphonie, diese sei „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey.“

⁴¹ A. W. Ambros, op. cit., S. 186.

⁴² A. W. Ambros, op. cit., S. 187.

⁴³ Insofern ist Blumes Einschätzung nicht richtig, wenn er den Gegensatz von „Hanslicks ‚tönend bewegter Form‘“ und Ambros' „beseelte[r] Form“ als „gering genug“ veranschlagt. F. Blume, Ambros, August Wilhelm, op. cit., Sp. 409.

⁴⁴ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 179.

⁴⁵ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 74.

⁴⁶ E. Hanslick, op. cit., S. 181.

⁴⁷ E. Hanslick, op. cit., S. 47.

⁴⁸ In dieser Hinsicht teilt er die Meinung des Musiktheoretikers Adolph Bernhard Marx (1795–1866), dessen Buch *Die Musik des Neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1855, er im Laufe seiner Schrift öfter herangezogen hat.

⁴⁹ E. Hanslick, op. cit., S. 3.

Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in der Betonung der aktiven Rolle des Rezipienten. Die Schönheit eines Werkes erschließt sich für beide nicht einfach mittels „unmittelbarer Evidenz“⁵⁰, sondern ihre Erkenntnis erfordert geistige Anstrengung und setzt ein bestimmtes Bildungsniveau voraus. Für Ambros ist „der denkende Geist, das Vorstellungsvermögen“ vonnöten, sonst würden „wir uns der Tonkunst gegenüber ungefähr auf dem Standpunkt eines galvanisirten Froschschenkels befinden.“⁵¹ Die Verschiedenheit der Wirkung von Musik sieht er dagegen „mit der geistigen Bildung [...] nachweislich in einem direkten Zusammenhang.“⁵² Dies hätte die Zustimmung Hanslicks gefunden, der meinte: „Ohne geistige Thätigkeit gibt es überhaupt keinen ästhetischen Genuß.“⁵³ Während allerdings für Ambros das, was Werk und Rezipient „in Rapport setzen soll, [...] ein geistiges, ein unkörperliches, die Idee“⁵⁴ sei, wofür das Kunstwerk das „leitende, sinnenfällige Medium“⁵⁵ bilde, sieht Hanslick die geistige Befriedigung für den Hörer rein formal darin, „den Absichten des Componisten fortwährend zu folgen und voran zu eilen, sich in seinen Vermuthungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden.“⁵⁶

So durchzieht die Grunddifferenz ihrer Ästhetiken stets auch jene Passagen, die sonst auffallende Parallelen aufweisen. Im letzten Kapitel seines Buches drückt Hanslick diese Differenz noch einmal provokant unter Hinweis auf Lessings berühmte Laokoon-Schrift⁵⁷ aus: „Lessing hat mit wunderbarer Klarheit auseinandergesetzt, was der Dichter und was der bildende Künstler aus der Geschichte des Laokoon zu machen vermag. Der Dichter, durch das Mittel der Sprache, giebt den historischen, individuell bestimmten Laokoon, der Maler und Bildhauer hingegen einen Greis mit zwei Knaben [...] von den furchtbaren Schlangen umwunden, in Mienen, Stellung und Geberden die Qual des nahenden Todes ausdrückend. Vom Musiker sagt Lessing nichts. Ganz begreiflich, denn Nichts ist es eben, was er aus dem Laokoon machen kann.“⁵⁸ Während Hanslick mit diesem Befund einen Schlusspunkt unter die für ihn leidige Diskussion der Frage nach der Gemeinsamkeit der Musik mit anderen Künsten zu setzen beabsichtigte, ging Ambros als „musikalischer

⁵⁰ Dies war u.a. die Position Johann Friedrich Herbart's (1776–1841), mit dessen Philosophie Hanslick immer wieder in Zusammenhang gebracht wurde. Eine Korrektur dieser Sichtweise nahm in jüngster Zeit Christoph Landerer vor. *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts* (Beiträge zur Bolzano-Forschung 17), Sankt Augustin, Academia, 2004, S. 81 ff.

⁵¹ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 36. Eine solche Haltung wirft Ambros (vgl. A. W. Ambros, op. cit., S. 41 f.) – zu Unrecht – auch Hanslick vor, der gerade die rein physiologische Wirkung der Musik streng von ihrer ästhetischen Anschauung trennte.

⁵² A. W. Ambros, op. cit., S. 37.

⁵³ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 138.

⁵⁴ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 186.

⁵⁵ A. W. Ambros, op. cit.

⁵⁶ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 138.

⁵⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte [1766], in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke 1766–1769*, hrsg. Wilfried Barner (Werke und Briefe in 12 Bänden 5/2), Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1990, S. 11–322.

⁵⁸ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 164.

Laokoon⁵⁹ in seiner als Replik gedachten Schrift daran, die Grenze der Musik zur Dichtung anders zu bestimmen.

»TONSKO GIBLJIVE OBLIKE« ALI »IZRAZ DUŠE«
O SPORNEM GLASBENOESTETSKEM VPRAŠANJU V 19. STOLETJU

Povzetek

Polemika med zagovorniki formalistične estetike in estetike vsebine, ki se je stalno razplamtevala predvsem po objavi spisa Eduarda Hanslicka O glasbeno lepem (*Vom Musikalisch-Schönen*) leta 1854, je vsebovala številna vprašanja, med drugim, ali je lepota v objektu ali v »očesu opazovalca«, ali naj glasba izraža oziroma sproža občutja, ali naj bo družbeno ali življenjsko praktično relevantna, ali pa njena estetska posebnost dolguje zahvalo ravno zanikanju vsakršne zunajglasbene smotrnosti. V jedru te diskusije je bilo vedno znova vprašanje o vrednosti in pomenu glasbe v primerjavi z drugimi umetnostmi in kulturnimi dosežki. Zavrnitev Hanslickovega radikalnega glasbenoestetskega avtonomnega položaja je ne nazadnje temeljila na bojazni njegovih nasprotnikov, da bi lahko glasba pri premočnem poudarjanju avtonomije v primerjavi z drugimi duhovnimi dosežki izgubila svoj visoki ugled. Približno tako bojazen je izražal tudi Hanslickov mladostni prijatelj August Wilhelm Ambros v svojem delu *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1855). Medtem ko je Hanslick videl vsebino glasbe v »tonsko gibljivih oblikah«, je Ambros kot njeno vsebino določil izvenglasbeno »poetično idejo«. Na ta način je lahko vzpostavil primerljivost med glasbo in poezijo ter glasbo postavil med velike ideje svojega časa.

⁵⁹ R. Zimmermann, A. W. Ambros. Über die Grenzen der Musik und Poesie, op. cit., S. 369.