
DISSERTATIONEN

WERNER ABEGG: *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick. Diss. phil. Saarbrücken 1973.*

Anlaß, die bereits recht umfangreiche Hanslick-Literatur erneut zu vergrößern, war die Tatsache, daß beinahe alle Publikationen bisher Hanslick einseitig betrachteten, daß sie entweder seine Kritiken oder seine ästhetische Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* aus der Untersuchung heraushielten. Die vorliegende Arbeit bestreitet die Berechtigung einer solchen Trennung und unternimmt den Versuch, beide Seiten von Hanslicks schriftstellerischer Tätigkeit aus ihren Beziehungen zueinander zu interpretieren und so ein vollständiges Bild von Hanslick zu gewinnen.

Arbeitsmethode ist die Gegenüberstellung von Zitaten aus *Vom Musikalisch-Schönen* und aus den Kritiken und Aufsätzen. Auszüge aus der Autobiographie treten ergänzend hinzu. Folgende allgemeine Problemkreise werden dargelegt: Verhältnis Form-Inhalt; Musik und Gefühl; „Das Schöne“ in der Musik; Originalität; Natur und Natürlichkeit. An Gattungen werden untersucht: Programmusik, Kammermusik, Tanzmusik, Lied, Kirchenmusik, Oper. Zwei Kapitel über Hanslicks Auffassung der Ästhetik und sein Verhältnis zur Musikgeschichte rahmen diese Untersuchungen ein.

Die Zusammenschau all seiner Schriften führt zu Ergebnissen, die eine isolierte Betrachtung nur eines Zweiges seiner Tätigkeit nicht hätte erbringen können:

1. Ästhetisches Denken und kritische Grundhaltung durchdringen sich. Hanslick verfaßte seine ästhetische Schrift in Form einer Polemik gegen die „Gefühlsästhetik“. Die polemische Methode zwang ihn dazu, sowohl die Ablehnung als auch seine eigene Position gleichermaßen zugespitzt zu formulieren. Seine ästhetische Grundkonzeption zeigt sich häufig klarer in den Kritiken als in der ästhetischen Schrift, in Ansätzen auch schon vor deren Entstehungsjahr.

2. Die Kritiken lassen erst die ganze Breite von Hanslicks Musikanschauung erkennen. Isoliert betrachtet, scheint die ästhetische Schrift das Verhältnis von Form und Inhalt sowie die Bedeutung des Gefühls für die Musik und am Rande einige weitere Themen zu behandeln. In den Kritiken stellt sich heraus, daß auch solche Themen für Hanslicks Musikanschauung konstitutiv sind, die in der ästhetischen Schrift nur kurz berührt werden. Das Beispiel der Vokalmusik zeigt dies: Hanslick hatte eine persönliche Vorliebe für sie, einige seiner ästhetischen Prinzipien (sinnliche Schönheit, sangbare Melodik), die er der Instrumentalmusik gibt, sind primär Prinzipien der Vokalmusik. Obwohl diese aus der ästhetischen Schrift ausgegrenzt wird, entdeckt man in einer Anmerkung den Keim einer eigenen Ästhetik der Vokalmusik, die in den Kritiken verifiziert werden kann.

3. Die zentralen Themen der ästhetischen Schrift werden nach einer Gegenüberstellung mit den Kritiken ihrer polemischen Einkleidung entledigt und in der Substanz erkenntlich. Seine Sicht des Verhältnisses von Musik und Gefühl z. B. erschöpft sich nicht im Negativen; vielmehr wird eine positive Seite, nämlich die Gleichstellung des immanenten Gefühls mit dem immanenten Geist, erst voll erkannt, wenn man ihre Bedeutung in den Kritiken verfolgt. Die wenigen Sätze, die dies in der ästhetischen Schrift ausdrücken, erhalten somit für Hanslicks Ästhetik mehr Gewicht als die viel ausführlichere Ablehnung von Gefühlserregung und -darstellung.

4. Hanslicks oberstes Prinzip des Musikalisch-Schönen behält in allen Schriften seine Gültigkeit. Hanslick gerät dadurch in immer stärkeren Gegensatz zur vorherrschenden Kompositionsrichtung des späteren 19. Jahrhunderts. Das Erhabene, das Häßliche, das Humoristische, als ästhetische Kategorien von immer größerer Bedeutung, werden von Hanslick nur innerhalb der Grenzen des übergeordneten Schönen gutgeheißen. Was diese Grenzen überschreitet, ist für ihn „falsche Musik“.

5. Hanslicks ästhetischer Standpunkt ist mit dem Satz „*Tönend bewegte Formen . . .*“ nicht gekennzeichnet. Nicht das Verhältnis von Form und Inhalt steht im Mittelpunkt von Hanslicks Interesse, sondern das darauf beruhende Schöne. Form und Inhalt hat Hanslick schon 1854 nicht widerspruchsfrei einander zugeordnet, die spezifische Bedeutung seines Begriffs „Form“ hat er in den Kritiken nicht beibehalten.

GISELA SEEFRID: Die Airs de danse in den Bühnenwerken von Jean-Philippe Rameau. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1969.

Seit den Anfängen der französischen Oper in der Mitte des 17. Jahrhunderts nehmen die Tänze im Musiktheater eine wichtige Stellung ein, denn „*poesie, musique, danse*“ sollten in der französischen Barockoper zu einem glanzvollen Kunstwerk vereint werden. Die Bühnenkompositionen. J. Ph. Rameaus fußen in erster Linie auf der Barockoper des 17. Jahrhunderts, der fünfaktigen „*tragédie lyrique*“ mit einleitendem Prolog (in Anlehnung an den zu Lullys Zeit gepflegten Brauch, den anwesenden Herrscher zu preisen), dem in einzelne selbständige Entrées gegliederten „*opéra-ballet*“, häufig aus Prolog und drei Akten bestehend. Ohne nennenswertes Vorbild ist die „*comédie lyrique*“ Rameaus, in der die Götter- und Heroenwelt der „*tragédie lyrique*“ lächerlich-komische Züge erhält. Begrifflich liegt in der Praxis nicht immer eine klare Trennung zu der als Synthese von Sprechtheater und „*ballet*“ von Lully in Zusammenarbeit mit Molière geschaffenen „*comédie-ballet*“ vor.

Hinsichtlich der Aufnahme von Tanzfolgen, Divertissements, die häufig in motivischem Zusammenhang mit gesungenen Partien stehen, ist kein Unterschied zwischen den einzelnen Bühnengattungen auszumachen. Obwohl L. de Cahusac, der mehrfache Librettist Rameaus, sich auch theoretisch in einer Schrift mit Problemen der Tanzkunst auseinandersetzte, wurde die von ihm postulierte „*danse en action*“ entsprechend ihrer Bedeutung selten in den Werken Rameaus verwirklicht. In Relation zur übergeordneten Handlung beherrscht ein statisches Moment die meisten Divertissements, da sie in vielen Fällen der Symbolisierung einer „*fête de réjouissance*“ dienen. Unter den verschiedenen Tanzformen weisen solche mit betont volkstümlichem Charakter periodische Gliederung auf, wobei man noch zwischen homogener und heterogener Struktur unterscheiden kann.

Obwohl Rameau noch sehr der spätbarocken Kompositionstechnik verbunden ist, zeigen sich bereits in der instrumentalen, melodischen und dynamischen Behandlung der „*airs*“ für die Vorklassik typische Merkmale.

Die Dissertation ist als Band 2 der Reihe „Neue Musikgeschichtliche Forschungen“ im Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1969, erschienen.