

Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff

VON CARL DAHLHAUS, SAARBRÜCKEN

Der paradoxe Satz, durch den Eduard Hanslicks Buch *Vom Musikalisch-Schönen* berühmt wurde: „*Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik*“¹, ist die Pointe einer Polemik. Und um den negativen Sinn des Satzes, das Aburteil über die „*verrottete Gefühlsästhetik*“², kreiste ein halbes Jahrhundert lang der Streit der Musikästhetiker. Hanslicks Formbegriff wurde hingenommen, als sei er selbstverständlich.

Der Ausdruck „die Musik“ ist in Hanslicks Formulierung eine Abbeviatur; gemeint ist „das Musikalisch-Schöne“. Und der Satz über die „tönend bewegten Formen“ ist als Gegenthese zu Daniel Schubarts Gefühlsästhetik zu verstehen. Schubart fragte wie Hanslick: „*Was ist das musikalische Schöne?*“ Aber er antwortete entgegengesetzt: Das Schöne ist Ausdruck, und Ausdruck ist „*Herzenserguß*“³.

Repräsentierte Schubart den musikästhetischen Sturm und Drang⁴, so beruht Hanslicks Ästhetik auf der These der Klassik, daß das Schöne in sich vollendet sei⁵. Das musikalische Kunstwerk, schreibt Hanslick, erscheint „*als ein von unserm Fühlen nicht bedingtes, spezifisch ästhetisches Gebild, das die wissenschaftliche Betrachtung abgelöst von dem psychologischen Beiwerk seines Entstehens und Wirkens in seiner inneren Beschaffenheit erfassen muß*“⁶. Hanslick leugnet nicht, daß Musik als Herzenserguß oder als tönendes Symbol entstehen oder wirken könne⁷; das musikalisch Schöne, das ästhetische Moment der Musik sei jedoch die „*tönend bewegte Form*“.

Die These wurde, obwohl sie philosophisch gemeint war, von Hanslicks Kritikern — Hermann Lotze, August Wilhelm Ambros und Hugo Riemann — als psychologischer Satz behandelt und verworfen oder eingeschränkt⁸. Und Hanslick, durch den Zeitgeist beunruhigt, verleugnete schließlich selbst zwar nicht seine musikästhetischen Überzeugungen, aber deren Voraussetzungen. In den späteren Auflagen des

¹ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, S. 32.

² A. a. O., S. 5.

³ Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Neudruck Leipzig 1924, S. 7 f.

⁴ H. H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XXIX, 1955, S. 323—49.

⁵ Hanslick zitiert (a. a. O., S. 78) Schellings Wort von der „*erhabenen Gleichgültigkeit des Schönen*“. Am schroffsten wurde das Prinzip, daß das Schöne seiner „*eigenen inneren Vollkommenheit*“ wegen da sei, von K. Ph. Moritz formuliert (*Von der bildenden Nachahmung des Schönen*, 1788; nach A. Bäumler, *Kants Kritik der Urteilskraft*, Halle 1923, S. 247).

⁶ Hanslick, a. a. O., S. 52; Goethe schrieb am 19. Januar 1830 an Raumer: „*Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerks in und an sich selbst, jene denken an dessen Wirkung nach außen.*“

⁷ „*Dem Spieler ist es gegönnt, sich des Gefühls, das ihn eben beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das schnelle Ausbrennen, die heitere Kraft und Freude seines Innern zu hauchen*“ (a. a. O., S. 57). „*Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne mit allen andern großen und schönen Ideen. ihm wirkt die Musik nicht bloß und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall*“ (S. 104). Das erste Zitat erinnert an die Ausdrucksästhetik Schubarts, die primär eine Ästhetik der musikalischen Reproduktion war, das zweite an die Symbolästhetik F. Th. Vischers und H. Lotzes. Hanslick konzediert sowohl die Tatsache als auch die Legitimität der Gefühls- oder Symbolwirkung, leugnet aber, daß sie Grundlage der Ästhetik sein dürfe.

⁸ R. Schäfer, *Eduard Hanslick und die Musikästhetik*, Leipzig 1922, S. 32 ff.

Buches fehlen die Sätze, die Ästhetik und Psychologie voneinander trennen⁹, und das Wort „Metaphysik“ ist durch „Naturwissenschaft“ ersetzt¹⁰.

Hanslick war aber in der Absage an die Metaphysik¹¹ nicht konsequent und konnte es nicht sein. Dem Satz über die „tönend bewegten Formen“ geht — auch in den späteren Auflagen — eine Bestimmung der Tonformen als „*musikalische Ideen*“ voraus¹², ohne die er unverständlich wäre. Der Ausdruck „Idee“, schreibt Hanslick, bezeichne „*immer den in seiner Wirklichkeit rein und mangellos gegenwärtigen Begriff*“¹³. Die Abhängigkeit von Hegels Logik, von der Definition der Idee als „*Einheit des Begriffes und der Objektivität*“¹⁴, ist offenkundig.

Nichts anderes als eine Umschreibung des Begriffs der „*musikalischen Idee*“ ist der Satz: „*Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind . . . sich von innen heraus gestaltender Geist*“¹⁵. Hanslick sagt nicht nur, daß Form Ausdruck des Geistes, sondern daß sie selbst Geist sei. In seiner Ästhetik ist also „Form“, analog zu „Idee“, ein zwischen Wesen und Erscheinung vermittelnder Begriff. Und der Satz, daß die „*tönend bewegten Formen*“ der „*Inhalt*“ der Musik seien, ist mehr als ein die Gefühlsästhetik herausforderndes Paradox. Von Formen, die er als Ideen be-greift, kann Hanslick sagen, daß sie ein Inhalt seien, der im Tonmaterial erscheint und sich verwirklicht¹⁶.

Hanslicks Formbegriff ist von seinen Kritikern nicht verstanden worden. Hugo Riemann bestimmte das „*rein Formale*“ musiktheoretisch als Inbegriff der „*vielfältigen Beziehungen der Tonhöhe und Tondauer*“ und warf Hanslick vor, „*die Hauptsache zu übersehen, daß nämlich die Melodiebewegung zuerst und vor allem frei ausströmende Empfindung sein muß*“¹⁷, „*spontaner Erguß der Empfindung des Künstlers*“¹⁸. Riemanns Definition des „*rein Formalen*“ ist so allgemein, daß es scheint, als sei sie auch zu Hanslicks ästhetischem Formbegriff als musiktheoretisches Korrelat denkbar.

⁹ Hanslick war allerdings auch in der ersten Auflage nicht konsequent. Einerseits betonte er die Differenz: „*Das Verhalten unsrer Gefühlszustände zu irgend einem Schönen ist vielmehr Gegenstand der Psychologie als der Ästhetik*“ (S. 7). Andererseits übernahm er aus H. G. Nägels *Vorlesungen über Musik* (Stuttgart und Tübingen 1826) — ohne die Quelle zu nennen, obwohl er sie kannte (vgl. S. 56 und S. 85) — eine unzweideutig psychologische Behauptung. „*Es ist unmöglich, eine Empfindung in Tönen zu malen; hingegen ist es möglich, in Tönen Objekte nachzubilden*“ (Nägeli S. 49). „*Die Musik kann nur die äußere Erscheinung nachzuahmen trachten, niemals aber das durch sie bewirkte spezifische Fühlen*“ (Hanslick S. 24). An das Abirren in Psychologie knüpfte H. Lotze den Versuch an, Hanslick durch immanente Kritik zu widerlegen. „*Warum nun nicht zugeben, daß ganz ebenso durch bestimmte Verknüpfungsweisen der Töne auch bestimmte Gefühle sich andeuten lassen? Denn daß gehörte Tonfiguren uns die Vorstellungen äußerer Ereignisse erwecken, denen der gleiche Rhythmus zukommt, ist nicht das einzig Natürliche; gleich natürlich wird durch sie die Erinnerung an die innern Gemüthsbewegungen hervorgerufen, die in analogen Formen des Wechsels zwischen Anspannung, Gleichgewicht und Erschlaffung verlaufen*“ (*Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München 1868, S. 480).

¹⁰ In der ersten Auflage (S. 1) beruft sich Hanslick auf die „*philosophische Behandlung der Ästhetik, welche auf metaphysischem Wege sich dem Wesen des Schönen zu nähern versucht*“, in der neunten Auflage (1896) auf die „*naturwissenschaftliche Methode*“ (S. 2).

¹¹ „*Das System macht allmählich der ‚Forsdunng‘ Platz*“ (9. Auflage, S. 3).

¹² A. a. O. (1. Auflage), S. 32.

¹³ A. a. O., S. 16.

¹⁴ Nach H. Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, Berlin 1931, S. 12.

¹⁵ A. a. O., S. 34.

¹⁶ „*Die höchst eigentümliche Stellung wird dadurch erstlich, welche in der Musik der Gehalt zu den Kategorien der Form und des Inhalts einnimmt. Man pflegt nämlich das ein Tonstück durchwehende Gefühl als den Inhalt, die Idee, den geistigen Gehalt desselben anzusehen, die künstlerisch geschaffenen, bestimmten Tonfolgen hingegen als die bloße Form, das Bild, die sinnliche Einkleidung jenes Über sinnlichen. Allein gerade der spezifisch-musikalische Teil ist Schöpfung des künstlerischen Geistes, mit welchem der anschauende Geist sich verständnisvoll vereintigt*“ (a. a. O., S. 72).

¹⁷ H. Riemann, *Katechismus der Musik-Ästhetik*, Leipzig o. J., S. 41.

¹⁸ A. a. O., S. 31.

Eine genauere Analyse zeigt aber, daß der ästhetische Gegensatz auch einen musiktheoretischen einschließt. Riemann versteht unter dem „*rein Formalen*“ die harmonischen und rhythmischen Funktionen der Töne und Tongruppen, die durch Kategorien wie Tonika und Dominante, schwere und leichte Zeit, Auftakt und Endung bestimmbar sind. Vom „*rein Formalen*“ melodischer Perioden unterscheidet er den „*Inhalt der Sätze*“, das „*Thematische*“¹⁹, an das die Allgemeinbegriffe der Theorie nicht heranreichen. Als konkrete Gestalt, als melodisches Individuum, sei ein Thema primär Gefühlsausdruck, „*spontaner Erguß der Empfindung*“. Dem Irrationalen, dem „*tönenden Gefühl*“, steht das Rationale in der Gestalt von Gesetzen gegenüber. Riemann war überzeugt, daß das „*rein Formale*“, die harmonischen und rhythmischen Funktionen, auf Gesetzen beruhe, die in der Natur der Sache und des Menschen begründet sind.

Der Gegensatz zu Hanslick ist schroff. Die Konsonanzgrade, die in der Natur begründet und mathematisch formulierbar sind, zählt Hanslick, im Unterschied zu Riemann, zum bloßen Stoff der Musik, nicht zur Form. „*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*“²⁰. Zur Form wird nach Hanslick die Harmonie erst jenseits des von Natur Gegebenen, und als Form ist sie nicht Gesetz, sondern „*Erzeugnis menschlichen Geistes*“²¹, vom „*allgemeinen, musikalisch befähigten Geist mit Vernünftigkeit, aber nicht mit Notwendigkeit unbewußt ersonnen*“²².

An der Harmonie, dem System der Tonfunktionen, das Riemann als „*rein formal*“ und durch Naturgesetze reguliert begriff, unterscheidet also Hanslick ein stoffliches und ein formales Moment: Naturgesetzen unterworfen ist die Harmonie als Stoff; als Form ist sie geschichtlich wirkender Geist. Daß Geist Form und Form Geist sei, besagt musiktheoretisch, daß der Bereich des Naturgesetzlichen auf das Elementare begrenzt wird. Dem Stofflichen setzt Hanslick den musikalischen „*Sprachgeist*“ entgegen, dessen Wirken er, unter Berufung auf Jacob Grimm²³, sowohl in der Ausbildung von Tonsystemen²⁴ als auch in der Prägung individueller musikalischer Gedanken erkennt. Musik ist „*Sprache*“²⁵, das Komponieren „*ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material*“²⁶. Ästhetisch bedeutet also der Begriff des musikalischen „*Sprachgeistes*“ die Aufhebung des von Riemann starr festgehaltenen Gegensatzes zwischen Gesetz und Gefühl.

Der Gedanke, den Begriff der musikalischen Form auf den des musikalischen „*Sprachgeistes*“ zu gründen, tendiert allerdings zur Auflösung der Ästhetik in Historie. Hanslick scheute die Konsequenz; er warf sogar Hegel vor, daß er seinen

¹⁹ H. Riemann, *Große Kompositionslehre*, Band I, Berlin und Stuttgart 1902, S. 424.

²⁰ Hanslick, a. a. O., S. 47 f.

²¹ A. a. O., S. 85.

²² A. a. O., S. 87.

²³ A. a. O.

²⁴ Ähnlich urteilt H. v. Helmholtz: „*Das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe beruht nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen, sondern ist die Konsequenz ästhetischer Prinzipien, die mit der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und weiter noch sein werden*“ (*Die Lehre von den Töneempfindungen*, Braunschweig 1863, Band II, S. 358). Hanslicks Polemik richtete sich gegen Moritz Hauptmanns *Natur der Harmonik und der Metrik* (Leipzig 1853). Hauptmanns System bildete die Grundlage für Riemanns Theorie.

²⁵ Hanslick, a. a. O., S. 35; vgl. H. H. Eggebrecht, *Musik als Tonsprache*, AfMw XVIII, 1961, S. 73–100.

²⁶ A. a. O.

„vorwiegend kunstgeschichtlichen Standpunkt unmerklich mit dem rein ästhetischen verwechselt“ habe²⁷. Auf das „rein Ästhetische“ stützt sich Hanslicks Polemik gegen die Gefühlsästhetik, deren entscheidendes Argument der Einwand ist, daß „die Wirkung der Musik auf das Gefühl weder die Notwendigkeit, noch die Stetigkeit, noch endlich die Ausschließlichkeit“ besitze, „welche eine Erscheinung aufweisen müßte, um ein ästhetisches Princip begründen zu können“²⁸. Andererseits kann aber Hanslick dem Zugeständnis nicht ausweichen, daß auch der Geist, der sich in Formen verwirklicht, also das musikalisch Schöne, sterblich sei. „Es gibt keine Kunst, welche so bald und so viele Formen verbraucht, wie die Musik . . . Man kann von einer Menge Kompositionen, die hoch über dem Alltagsstand ihrer Zeit stehen, ohne Unrichtigkeit sagen, daß sie einmal schön waren“²⁹. Der Widerspruch ist unaufhebbar. Eine Ästhetik des musikalischen Sprachgeistes verwandelt sich in Historie; als Historiker aber wäre Hanslick gezwungen, Daniel Schubarts Ästhetik, sofern sie eine vergangene Epoche repräsentiert, neben der eigenen gelten zu lassen.

Umgekehrt ist demnach auch Hanslicks Ästhetik geschichtlich zu verstehen. Die Methode, musikästhetische Texte nach „Richtungen“ zu klassifizieren³⁰ und Hanslick zusammen mit Kant, Herbart und Nägeli zu den „Formalisten“ zu zählen, ist von geringem Nutzen. Der Formbegriff Hanslicks bleibt undurchsichtig, solange er nicht geschichtlich begriffen wird: als Antwort auf eine Frage, die in wechselnder terminologischer Fassung seit den 1790er Jahren die Musikästhetik beherrschte.

Der Begriff der „*Tonsprache*“, in Hanslicks Ästhetik mit dem der Form eng verknüpft, ist eine vermittelnde Kategorie, die den Gegensatz zwischen „*tönendem Gefühl*“ und „*tönender Mathematik*“ aufheben soll. Eine ähnliche Funktion erfüllte er schon 1788 bei Johann Nicolaus Forkel³¹, der aber „*Tonsprache*“ und „*Form*“ noch nicht aufeinander bezog. Die Kategorie „*Tonsprache*“ sollte den Streit um den Vorrang der Melodie oder der Harmonie schlichten, der im 18. Jahrhundert die Musikästhetiker in Parteien spaltete.

Der Harmoniebegriff schloß die Vorstellung von Kontrapunkt und Mathematik ein; der Kontrapunkt galt als Zusammenfügung von Intervallen, ein Intervall als Erscheinungsform einer Zahlenproportion. Den Widerpart zum Harmoniebegriff bildete die Vorstellung, daß Töne Empfindungslaute, „*natürliche Zeichen der Leidenschaften*“ seien³²: seit den *Réflexions critiques* des Abbé Dubos aus dem Jahre 1719 einer der Topoi der Musikästhetik. Daß der Unterschied zwischen den beiden Momenten eines melodischen Intervalls, zwischen dem Tonfall und der harmonischen Tonrelation, im 18. Jahrhundert zu einer Antithese auseinandergezerrt wurde, war weniger in der Natur der Sache als in der Verknüpfung mit ästhetischen und geschichtsphilosophischen Gedankenmotiven und Kontroversen begründet: mit dem

²⁷ A. a. O., S. 46.

²⁸ A. a. O., S. 9.

²⁹ A. a. O., S. 41.

³⁰ F. Gatz, *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*, Stuttgart 1929.

³¹ J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788, S. 6: Musik ist „Ton- oder Empfindungs-Sprache“.

³² „Les signes des passions institués par la nature, dont ils ont reçu leur énergie“ (Abbé Dubos); nach W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929, S. 10.

Streit über antike und moderne Musik, über sensus und ratio, Genie und Regel, Vokal- und Instrumentalmusik.

Forkel versuchte das Problem durch die salomonische Entscheidung zu lösen, daß zwischen Empfindungsausdruck und Harmonie eine lückenlose Korrelation bestehe³³. Töne seien Empfindungslaute, und einer musikalischen Beziehung der darstellenden Töne entspreche ein innerer Zusammenhang der dargestellten Empfindungen. Forkels Modell ist die Sprache: Wie die Grammatik der Gedankensprache die Relationen zwischen den Merkmalen eines Gegenstandes ausdrücke, so die Grammatik der Musik die Verhältnisse zwischen Teilmomenten eines Gefühls³⁴.

Unter „Form“ versteht Forkel ausschließlich die „äußere Form“, das Gleichmaß der Takte und die Symmetrie der melodischen Phrasen. Die „innere Bedeutung“ oder „innere Tonführung“, die er der „äußeren Form“ entgegensetzt³⁵, ist der harmonisch regulierte Empfindungsausdruck.

Der Gedanke, die „Tonsprache“ als „innere Form“ zu begreifen, lag Forkel fern. In seiner Theorie der Empfindungssprache fehlt ein Moment, ohne das der Formbegriff Hanslicks nicht denkbar ist: das der Spontaneität und Aktivität³⁶. Forkel betrachtet die „Tonsprache“ als Vorrat von „Kunstausrücken“, von einfachen oder zusammengesetzten Zeichen für einfache oder zusammengesetzte Empfindungen. Hanslick dagegen betont, daß das Wesen einer Sprache, auch der musikalischen, Tätigkeit sei, „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ und Wirken der „Vernünftigkeit“ des „allgemeinen, musikalisch befähigten Geistes“. Eine Sprache wird erst durch Stilistik, nicht schon durch bloße Grammatik erfaßt. Das „Arbeiten des Geistes“ aber begreift Hanslick, in unmittelbarer oder indirekter Abhängigkeit von Humboldt³⁷, als „Form“.

Den Gedanken, daß Form Spontaneität und Spontaneität Form sei, verdankt die Musikästhetik der *Kritik der Urteilskraft*. Allerdings bedeutete Kants Formbegriff eher eine Herausforderung als eine Lösung. Musik ist nach Kant ein „Spiel der Empfindungen“³⁸. Im Begriff der „Empfindung“ fließen Sinnesqualität und Gefühl ineinander³⁹: Entscheidend war die Differenz zwischen Rezeptivität und Spontaneität, affizierendem Stoff und aufgeprägter Form; und sowohl die Sinnesqualitäten als auch die Gefühle zählten zum affizierenden Stoff. Das Musikalisch-Schöne bestimmte Kant als „Form im Spiele vieler Empfindungen“⁴⁰, und unter

³³ Ähnlich ausgleichend urteilt Antonio Eximeno: „E siccome le interjezioni corrispondenti a ciaschedun affetto sono comuni a tutte le nazioni, i toni ed i movimenti fondamentali della voce, che contengono i primi principii dell' armonia, sono anch' essi a tutte le nazioni comuni“ (*Dell' origine e delle regole della musica*, Rom 1774, S. 387).

³⁴ „In der Sprache hat diese Bemerkung der verschiedenen Eigenschaften und Beziehungen der äußern Gegenstände und Gedanken nach und nach sowohl zu den Biegungen und mannigfaltigen Abänderungen der ursprünglichen Sprachlaute, als auch zur Erfindung der bei uns sogenannten Redeteile Anlaß gegeben, und in der Musik, oder in der Sprache der Empfindung zu einer solchen Zusammenstellung von Tönen, die in Rücksicht auf die Beziehungen unter einander aus Haupt- und Neben-Tönen, oder, um es mit grammatischen Kunstwörtern zu nennen, aus Haupt-, Eigenschafts- und Verbindungstönen bestehen“ (a. a. O., S. 6).

³⁵ A. a. O., S. 40.

³⁶ „Beim Empfinden“ befindet sich die Seele „in einem Zustand des Leidens“ (a. a. O., S. 12).

³⁷ Vgl. H. H. Eggebrecht, a. a. O., S. 73.

³⁸ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 51.

³⁹ Kant spricht einerseits von einem „Spiel der Empfindungen“, andererseits von einer „Sprache der Empfindungen“ (§ 53).

⁴⁰ A. a. O., § 51.

„Form“ verstand er die „mathematische Form“ der Tonbeziehungen⁴¹. Den Sachgehalt der Musikästhetik teilt Kant also mit Forkel: Töne sind Empfindungslaute⁴², Melodie und Harmonie die „Form der Zusammenfassung dieser Empfindungen“; und die innere Einheit eines musikalischen Werkes, die „ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen“, ist abhängig von „einem gewissen Thema, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht“⁴³. Neu und verstörend aber war, daß Kant einerseits das Musikalisch-Schöne als „mathematische Form“ und andererseits die „mathematische Form“ als verschwindendes, in der Gefühlswirkung untergehendes Moment bestimmte⁴⁴. Musik sei „mehr Genuß als Cultur“⁴⁵.

Auch Schiller sah in der affizierenden Macht der Musik deren primäre Eigenschaft. „Aber weil in dem Reiche der Schönheit alle Macht, insofern sie blind ist, aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur ästhetisch durch die Form“⁴⁶. Kants Mißtrauen ist jedoch nicht ausgelöscht; „auch die geistreichste Musik“, heißt es in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen, stehe „durch ihre Materie noch immer in einer größern Affinität zu den Sinnen, als die wahre ästhetische Freiheit duldet“. Das Formprinzip wird darum von Schiller nur als Postulat formuliert: „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken“⁴⁷.

Schillers Zweifel am Dasein musikalischer Form mag im Hinblick auf die musikalischen Werke des 18. Jahrhunderts befremdend sein, verliert aber den Schein des Paradoxen, wenn man an die Ästhetik und Theorie der Musik denkt. Die „mathematische Form“ war von Kant als aufgehobenes Moment bestimmt worden; und die „äußere Form“ musikalischer Werke wurde, sogar in Kompositionslehren, deren Gegenstand sie bildete, als „etwas Zufälliges“ abgetan⁴⁸. Zur „äußeren Form“ zählt Heinrich Christoph Koch 1787 außer der Periodengliederung, dem Modulationsgang, der Kadenzdisposition und der Anordnung der Teile auch die Ausarbeitung der melodischen Gedanken. Die Form ist „zufällig“, „wesentlich“ allein die „Anlage“, die „alles festsetzen soll, was zum innerlichen Charakter und

41 A. a. O., § 53: „An dieser mathematischen Form, obgleich nicht durch bestimmte Begriffe vorgestellt, hängt allein das Wohlgefallen, welches die bloße Reflexion über eine solche Menge einander begleitender oder folgender Empfindungen mit diesem Spiele derselben als für jedermann gültige Bedingung seiner Schönheit verknüpft.“

42 A. a. O., § 53.

43 A. a. O., § 53.

44 A. a. O., § 53: „Aber an dem Reize und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Anteil, sondern sie ist nur die unumgängliche Bedingung.“

45 A. a. O., § 53.

46 Brief an Chr. G. Körner vom 10. 3. 1795; nach W. Seifert, Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik, Regensburg 1960, S. 94.

47 22. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen. Noch in Schillers Matthisson-Rezension aus dem Jahre 1794 ist der musikalische Formbegriff schwach akzentuiert. „Zwar sind Empfindungen ihrem Inhalt nach keiner Darstellung fähig, aber ihrer Form nach sind sie es allerdings und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat, als eben die Form der Empfindungen: diese Kunst ist die Musik . . . Nun besteht aber der ganze Effekt der Musik (als schöner und nicht bloß angenehmer Kunst) darin, die inneren Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen. Da nun jene inneren Bewegungen (als menschliche Natur) nach strengen Gesetzen der Notwendigkeit vor sich gehen, so geht diese Notwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äußeren Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über . . .“ Nach W. Serauky (a. a. O., S. 198) ist in den zitierten Sätzen das „Prinzip der den Reiz der Materie bändigenden Form“ ausgesprochen. Mit dem Ausdruck „Form“ meint aber Schiller nichts anderes als eine den Empfindungen analoge Bewegungsform. Von „Notwendigkeit“, nicht von Spontanität ist die Rede. „Im Ästhetischen aber sollen“, wie er am 10. 3. 1795 an Körner schrieb, „zugleich mit Naturgesetzen auch Freiheitsgesetze herrschen“.

48 H. Chr. Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, Band II, Leipzig 1787, S. 117.

zur Wirkung, die das Ganze tun soll, gehört“⁴⁹. Die „Anlage“ umfaßt die melodischen Gedanken, ohne Ausarbeitung und Verbindungsstücke⁵⁰; und der Zusammenhang der Gedanken wird nicht als Form, sondern als Zusammenstimmen der Empfindungsgehalte begriffen⁵¹. Die Einheit des Ganzen ist in der Einheit des Affekts begründet⁵²; und die „äußere Form“ darf, da sie „zufällig“ ist, schematisch sein und soll es sogar⁵³. Das Korrelat der Gefühlsästhetik ist der Schematismus der musikalischen Formenlehre; noch Adolf Bernhard Marx, der die grundlegende Formenlehre schrieb, sah in einer „*Folge von Gemütszuständen*“ das „höchste Vollbringen“ eines musikalischen Werkes⁵⁴.

Schillers Formenbegriff traf also in der Musikästhetik und -theorie ins Leere; weder die „*mathematische*“ noch die „*äußere*“ Form vermochte den Begriff einer Form zu erfüllen, „*die mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken*“ soll. Form ist innere Einheit, die in allem Einzelnen ungeteilt lebendig und wirksam ist⁵⁵. Die Musikästhetik und -theorie des 18. Jahrhunderts aber bestimmte die innere Einheit als Affekt oder Gefühl; und der Affekt fiel unter den Begriff der Rezeptivität, nicht der Spontaneität. Es blieb also beim Postulat.

Schelling versuchte das von Schiller formulierte Problem durch die These zu lösen, daß das Wesen der Musik, „*die Musik in der Musik*“, der Rhythmus sei⁵⁶. Unter „*Rhythmus*“ versteht Schelling musiktheoretisch dasselbe wie Forkel: das Gleichmaß der Takte, Taktgruppen und Perioden⁵⁷. Die ästhetische Deutung aber schlägt ins entgegengesetzte Extrem um. War der Rhythmus für Forkel bloße „äußere Form“, so erscheint er bei Schelling als „innere“. Und umgekehrt wird der Empfindungsausdruck, in dem Forkel die „*innere Bedeutung*“ der Musik sah, von Schelling zur „*stoffartigen*“, „*bloß natürlichen Rührung*“ herabgesetzt⁵⁸. Der Rhythmus, die „*Einbildung der Einheit in die Vielheit*“⁵⁹, sei das „*plastische*“ Moment der

49 A. a. O., S. 58.

50 Nachdem er aus einer Arie von Graun die melodischen Gedanken exzerpiert hat, bemerkt Koch: „Sowohl die Wiederholung der zweiten Hälfte eines Hauptgedankens . . . als auch die Folge des Satzes vom drei und zwanzigsten Takte an bis zum Schlusse des ersten Solo der Singstimme, so wie überhaupt die Ritornells und das ganze zweite Solo, bis zum Hauptschlusse, gehört zu der Ausführung“ (a. a. O., S. 63).

51 Gegen die Symphonie und das Konzert wendet Koch ein, daß der Wechsel zwischen Allegro und Adagio, „ohne vermittelnde Empfindungen“, der „*Natur unsrer Seele, der Natur der Folge der Empfindungen*“ nicht gemäß sei (a. a. O., S. 44 f.). Ähnlich urteilt Forkel in der Analyse einer Sonate von Ph. E. Bach: „*Jede unserer Empfindungen, sie mag auch mit so vielen ähnlichen Empfindungen umgeben sein als sie will, macht doch für sich selbst gewissermaßen ein eigenes Wesen aus, dem ein inneres Bestreben anhängt, sich zu erhalten*“ (Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784; nach E. Beurmann, Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs, Diss. Göttingen 1953, masch., S. 161).

52 Die Befangenheit in der Vorstellung, daß die innere Einheit eines Satzes in der Einheit des Gefühls begründet sei, hinderte Koch, den Themenkontrast als konstitutives Merkmal der Sonatenform zu erkennen. 53 Koch, a. a. O., S. 117: „*Ich komme zu der Form der Sätze eines Tonstücks. Es ist nicht zu leugnen, daß eines Teils die Form derselben etwas Zufälliges ist, welches eigentlich wenig oder gar keinen Einfluß auf den innern Charakter des Tonstücks hat, und andern Teils hat man auch eben keinen Grund, wider die Form unserer Sätze, sowohl in den größern als kleinern Tonstücken vieles einzuwenden. Und dieses ist vermutlich die Ursache, warum viele große Meister z. B. in Arien betnahe alle nach einer und derselben Form gearbeitet haben.*“

54 A. B. Marx, Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit, Leipzig 1841, S. 44.

55 Nach Winkelmann findet „das Ideal nicht in allen Teilen der menschlichen Figur besonders statt“, sondern kann „*nur allein von dem Ganzen der Gestalt gesagt werden*“ (Geschichte der Kunst des Altertums, Buch IV, Kap. 2, § 35). Und wenn Schiller von einer Gestalt spricht, die „*mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken*“ soll, so setzt er Winkelmanns Formbegriff voraus.

56 F. W. J. Schelling, Philosophie der Kunst, 1859; Nachdruck Darmstadt 1960, S. 138.

57 A. a. O., S. 136–138.

58 A. a. O., S. 136: Die Schönheit des Rhythmus „*Ist nicht stoffartig und bedarf der bloß natürlichen Rührungen, die etwa in Tönen an und für sich liegen, nicht, um absolut wohlzugefallen*“. Es ist „*roh, die bloß sinnlichen Rührungen, sinnlichen Affekte, oder sinnliches Wohlgefallen, welche Kunstwerke erwecken, für Wirkungen der Kunst als solche zu halten*“ (S. 2).

59 A. a. O., S. 136.

Musik⁶⁰; und sofern die Musik wesentlich Rhythmus ist⁶¹, zählt Schelling sie zu den „bildenden“, den „plastischen“ Künsten⁶².

Als „plastische“, „bildende“ Tätigkeit wird das Komponieren auch von Hanslick bestimmt. Er stützte sich aber nicht auf Schelling, dessen *Philosophie der Kunst* erst 1859 gedruckt worden ist, sondern entwickelte den Begriff des Musikalisch-Plastischen im Widerspruch gegen Hegels Ästhetik und gegen Hans Georg Nägelis *Vorlesungen über Musik* aus dem Jahre 1826. Der Zusammenhang zwischen den verschiedenen Theorien, die zunächst kaum vergleichbar zu sein scheinen, ist in der Einheit eines Problems begründet: des Problems, den Widerpart zur affizierenden Wirkung der Musik zu bestimmen, ohne in die von Kant als unzulänglich durchschaute Vorstellung der „mathematischen Form“ zurückzufallen.

Nägeli scheint Hanslicks These voranzunehmen, wenn er schreibt, die Tonkunst habe „keinen Inhalt“, sondern „nur Formen, geregelte Zusammenverbindung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen“⁶³. Doch bildet nicht der Begriff der Form, sondern der des Spiels Nägelis zentrale Kategorie und den Gegensatz zum Affektbegriff. Die Tonkunst „strebt den Affekt hinwegzuspielen“⁶⁴. Die Abhängigkeit von Schiller ist offenkundig; auch in Nägelis Ästhetik ist „Spiel“ ein „mittlerer Zustand“⁶⁵, eine „freie Stimmung“⁶⁶ zwischen Leiden und Tätigkeit, Rezeptivität und Spontanität. Andererseits erhält das Wort „Stimmung“, das Schiller im Sinne von „Ausgleich“ verwendet, bei Nägeli eine Bedeutung, in der Schillers Begriff des Spiels und Wackenroders Beschreibung des „Wunders der Tonkunst“ ineinanderfließen. Die Seele „schwebt, von diesem Formenspiel getragen, in der ganzen unermeßlichen Region der Gefühle, bald in ebrender, bald in flutender Bewegung auf und nieder“⁶⁷. Nicht der feste Umriß plastischer Form, sondern die an „keine vorhandene Kunstregel und Kunstform“ gebundene „Phantasie“ bezeichnet für Nägeli „die höchste Freiheit und Idealität“⁶⁸.

Hegel teilt das Mißtrauen gegen den blinden Affekt. Andererseits erscheint ihm die Distanzierung von der „elementarischen Macht“ des Tones⁶⁹, der Übergang vom „Ergriffensein des Innern zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien Verweilen bei sich selbst“⁷⁰, nicht als genügende Bestimmung des ästhetischen Zustands. Das „sich selbst Vernehmen“, Nägelis Auf- und Niederschweben des Gefühls, fällt unter das Urteil, „abstrakt“ zu sein⁷¹. Daß Musik die Kunst der „abstrakten Inner-

⁶⁰ A. a. O., S. 142. Ansätze zu Schellings Theorie sind in A. W. Schlegels *Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache* enthalten, die 1795 in Schillers *Horen* erschienen waren.

⁶¹ Schelling kontrastiert der rhythmisch bestimmten Musik eine harmonisch determinierte (S. 142); die „rhythmische Musik“ aber bleibe „gleichsam der Naturbestimmung der Musik getreuer“ (S. 144). Der Unterschied ist mit dem Gegensatz zwischen antiker und moderner Musik, der musikalischen „querelle des anciens et modernes“, verquickt.

⁶² A. a. O., S. 127 f.

⁶³ H. G. Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, Stuttgart und Tübingen 1826, S. 32.

⁶⁴ A. a. O., S. 33.

⁶⁵ 18. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen.

⁶⁶ 20. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen. Bei Nägeli heißt es, die Musik setze „den Affekten Stimmungen entgegen“ (a. a. O., S. 32).

⁶⁷ A. a. O., S. 33.

⁶⁸ A. a. O., S. 120.

⁶⁹ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band III, Jubiläumsausgabe Stuttgart 1954, S. 149.

⁷⁰ A. a. O., S. 181. „... die eigentliche Region seiner Komposition aber bleibt die formellere Innerlichkeit, das reine Tönen, und sein Vertiefen in den Inhalt wird, statt eines Bildens nach außen, vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Innern, ein Ergahn seiner in ihm selbst, und in manchen Gebieten der Musik sogar eine Vergewisserung, daß er als Künstler frei von dem Inhalte ist“ (S. 135).

⁷¹ „Für den Musikausdruck eignet sich deshalb auch nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als *solide*. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt“ (a. a. O., S. 129).

lichkeit“ sei, ist Hegels Variante zu Kants Vorwurf, sie sei „mehr Genuß als Cultur“. Zum „eigentlich Kunstgemäßen“ erhebe sie sich erst durch einen Inhalt, durch Vermittlung der „unaufgeschlossenen Tiefe der Empfindung“⁷² mit der „substantiellen inneren Tiefe eines Inhalts“⁷³.

Hegels Voraussetzung, daß das „Vernehmen seiner selbst“, das auf- und niederschwebende Gefühl, abstrakt und gehaltlos sei, wurde von Hanslick übernommen⁷⁴. Hanslicks Widerspruch aber entzündete sich an Hegels Vorstellung von musikalischer Objektivität. Nach Hegel steigert sich das „sinnliche Dasein“ der Musik „nicht, wie in der bildenden Kunst, zu einem dauernden äußerlichen Bestehen im Raume und zur Anschaubarkeit einer für sich seienden Objektivität, sondern verflüchtigt umgekehrt seine reale Existenz zu einem unmittelbaren zeitlichen Vergehen derselben“⁷⁵. Hanslick dagegen leugnet, daß zwischen Raum- und Zeitgestalten eine prinzipielle Differenz bestehe; auch die Musik sei eine plastische, eine bildende Kunst. Und als plastische Gestalt erfüllt eine „tönend bewegte Form“ die Funktion, die Hegel dem Inhalt zuschrieb: der „abstrakten Innerlichkeit“ eine „für sich seiende Objektivität“ entgegenzusetzen. Die These „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“ besagt also, gegen Hegel gewendet, daß musikalische Objektivität in der Form begründet sei.

Im Unterschied zu Schelling bestimmt Hanslick nicht den Rhythmus, sondern das Thema als das „plastische“ Moment der Musik, als „Einbildung der Einheit in die Vielheit“. „Alles“ in einem Tongebilde sei „Folge und Wirkung des Themas, durch es bedingt und gestaltet, von ihm beherrscht und erfüllt“⁷⁶. In Hanslicks Themabegriff treffen die Bestimmungen zusammen, die in der Musikästhetik seit den 1790er Jahren die Gegeninstanzen zur „elementarischen Macht“ des Tones gebildet hatten: Objektivität, innere Einheit und Spontaneität.

72 A. a. O., S. 146 f.

73 A. a. O., S. 143.

74 Hanslick zählt Hegel zu den „gewichtigen Stimmen“, welche „die Inhaltslosigkeit, der Musik behaupten“ (a. a. O., S. 95). Dem „abstrakten Gefühlsinhalt“ setzt er die „konkrete Kunsterschöpfung“ entgegen (S. 71).

75 Hegel, a. a. O., S. 148; die Musik läßt „nicht wie die bildende Kunst die Äußerung, zu der sie sich entschließt, für sich frei werden und zu einer in sich ruhig bestehenden Existenz kommen“, sondern hebt „dieselbe als Objektivität auf“ und gestattet „dem Äußeren nicht, als Äußeres sich uns gegenüber ein festes Dasein anzueignen“ (S. 127). Andererseits fordert Hegel, daß eine Melodie „so gehalten sein muß, daß immer ein in sich totales und abgeschlossenes Ganzes vor unserem Sinne bleibt“ (S. 185).

76 Hanslick, a. a. O., S. 101.