

ALEXANDER WILFING: *Re-Reading Hanslick's Aesthetics. Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen*. Wien: Hollitzer Verlag 2019. 431 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 49.)

Die Geschichte der Hanslick-Rezeption ist die Geschichte endloser polemischer Debatten, die oft genug durch grobe Simplifizierungen geprägt waren, und insofern ist sie auch die Geschichte zahlloser Missverständnisse. Die konträren Grenzposten dieser Diskussionen waren offenbar leicht durch allgemein akzeptierte Schlagworte zu identifizieren: hier Inhaltsästhetik, dort Formalismus – so, als ließe sich mit diesen plakativen Positionen bereits Sinnvolles bezeichnen. Andererseits zeigt eben diese bemerkenswerte Eigenschaft der extrem polarisierten Rezeptionsgeschichte ganz offensichtlich die Virulenz der durch Hanslick aufgeworfenen musikästhetischen Probleme. Er hat sie zwar keineswegs erstmals entdeckt, offenbar aber in jener handlichen Zuspitzung formuliert, die noch heute den Orientierungspunkt für eine Menge Kritik und Apologie bildet. Die Rede ist von Eduard Hanslicks kleiner Monographie *Vom Musikalisch-Schönen*, die, erstmals 1854 gedruckt, zu Lebzeiten ihres Autors nicht weniger als zehn Auflagen erfuhr. Während ihre Wirkungsgeschichte im deutschen Sprachraum sich in vielen musikästhetischen Monographien niedergeschlagen hat (bis hin zu der seinerzeit enorm einflussreichen Studie *Die Idee der absoluten Musik* von Carl Dahlhaus, 1978) und daher – vielleicht etwas voreilig – als gut bekannt gilt, ist ihr keineswegs geringerer Einfluss auf die angelsächsische Diskussion bis heute nie zusammenhängend untersucht worden. Gerade sie aber ist durch die komplizierte Abhängigkeit vom deutschsprachigen Diskurs einerseits, durch eine beachtliche Selbständigkeit ihm gegenüber andererseits eigentlich von höchstem Interesse, zumal Hanslicks Musikästhetik heutzutage dort einen weitaus ge-

wichtigeren kanonischen Rang genießt als in ihrer Herkunftskultur. Der Schließung dieser Forschungslücke gilt das vorliegende Buch von Alexander Wilfing, eine überarbeitete und leicht erweiterte Fassung seiner Wiener Dissertation von 2016.

Wilfing durchforstet die angelsächsische Hanslick-Rezeption in all ihren synchronen und diachronen Verzweigungen, und das mit einer Gründlichkeit, die dem durch seine Studie überhaupt erst so zum Bewusstsein gebrachten Gewicht von Hanslicks Musikästhetik für die anglophone Diskussion Rechnung trägt. Es gibt anscheinend kaum eine Studie, keinen Aufsatz, keine noch so entlegene Bemerkung über Hanslick, die Wilfing nicht gesehen hat und nicht würdigen oder wenigstens berücksichtigen würde. Diese enorme Gründlichkeit schlägt sich nieder in einer fast 100 Seiten umfassenden Literaturliste, sie birgt allerdings auch die Gefahr einer nicht immer vermiedenen Umständlichkeit und stilistischen Schwerfälligkeit. Dennoch bleibt der rote Faden stets einwandfrei sichtbar, und der Gewinn einer offenbar vollständigen und erschöpfenden Sichtung des Materials wiegt solche geringfügigen Mängel mühelos auf.

Vorher jedoch, und das verschafft der Studie ein solides Fundament, werden in zwei großen Kapiteln zunächst, mit dem Fokus auf dem deutschen Sprachraum, die Tendenzen der seriösen Hanslick-Forschung und danach die Geschichte der rezeptiven Missverständnisse, zu denen nicht zuletzt die angebliche Verantwortung Hanslicks für das Konzept der „absoluten Musik“ gehört, exemplarisch unter die Lupe genommen. Dabei entsteht ein ausführliches Bild der historischen Genese und der wissenschaftlichen Problemexposition von Hanslicks Traktat, das man wohl als den derzeit aktuellsten und kundigsten Forschungsbericht zum Thema bezeichnen darf. Obwohl sich wie bei jedem Objekt einer wirkungsgeschichtlichen Hermeneutik nicht einfach „Wahrheit“ und „Irrtum“ wie Böcke und Schafe gruppieren lassen, ist es doch durchaus sinnvoll, die Geschichte der „Forschung“ (Kapitel 1) und

die Historie der „Legendenbildung“ (Kapitel 2) systematisch voneinander zu trennen, weil die beiden, hier methodisch sauber voneinander separierten Stränge in der danach zu analysierenden Rezeptionsgeschichte des englischen Sprachraums (wie von Anfang an auch schon im deutschen) durchaus ineinander fließen, als solche aber auf dieser Grundlage relativ leicht identifizierbar bleiben. In einem weiteren umfangreichen Abschnitt (Kapitel 3) bereitet Wilfing dann bereits das Zentrum seiner Untersuchung vor: Hier wird nicht nur auf die ersten Hanslick-Übersetzungen ins Englische (integral erstmals durch Gustav Cohen, 1891) eingegangen, sondern es werden die davor schon in der englischen und amerikanischen Fachpresse sichtbaren Spuren einer Hanslick-Rezeption nachgewiesen, die sich zum Beispiel an der amerikanischen Ostküste bereits in den frühen 1860er Jahren im Nachdruck Hanslick'scher Rezensionen niederschlagen. Vor Cohen hatte auch schon (1879) William Pole ausführliche Passagen aus Hanslicks Traktat ins Englische übersetzt, und Wilfing geht den diversen Bahnen nach, in denen sich in der bald recht lebhaften musikästhetischen Debatte „differente Hanslick-Diskurse“ entwickeln – oft direkt abhängig davon, auf welche Übersetzung sie sich beziehen. Dass die Angemessenheit der Übersetzung in der Tat, wenig verwunderlich, ein veritables Problem darstellt, weist der Autor an den diversen Varianten allein schon des Titels nach (*The Beautiful in Music*, Cohen 1891 vs. *On the Musically Beautiful*, Geoffrey Payzant, 1986). Interessant ist zudem die Tatsache, dass auch bereits in der originalsprachlichen Debatte jede eigenwillige terminologische Prägung und jede schiefe Paraphrase des Titels (etwa „Über das Schöne in der Musik“ bis hin zu „Vom musikalischen Schönen“ oder „Vom musikalisch Schönen“) nicht einfach nur keine entschuld bare Nachlässigkeit darstellt, sondern der Deutung, der Kritik oder auch der Apologie sogleich eine bedeutende Schlagseite verleiht. So ist es auch beeindruckend zu sehen, in welchem Ausmaß Hanslicks wohl anstößigste These – das

Diktum „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“ – durch die Verzerrung eines seiner wesentlichen Momente zum Singular („Form“) von vornherein den Fokus verschiebt: Wilfing weist auf nicht weniger als sechs eng bedruckten Seiten schon allein nur in der deutschen Forschungsliteratur mehr als einhundert solche falsch zitierenden Verstöße nach. In der englischsprachigen Literatur steht es darum in diesem Fall nur geringfügig (aber doch immerhin ein wenig) besser. Die Folgen für die bekannte „Formalismus“-Diagnose sind fatal.

Die zentralen Kapitel sind die beiden folgenden, in denen der Autor zwei auf Hanslick zurückgehende Kernbereiche der musikästhetischen Debatten im Licht des anglophonen Blicks auf Hanslick spiegelt. Es sind dies die Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Formalismus (Kapitel 4) und die Musikästhetik der anti-metaphysischen analytischen Philosophie (Kapitel 5). Es ist kaum möglich, auf engem Raum zu referieren, wie gehaltvoll das im Einzelnen ausfällt, sei es nun die überzeugende Metakritik der geläufigen Kant-Kritik (die ihm gegenüber immer wieder erhobenen Vorwürfe, Formalismus und Musikferne, sollten ohnehin seit Piero Giordanettis großer Studie obsolet sein), die nochmals genaue und kluge Diskussion der besonderen Form-Inhalts-Dialektik bei Hanslick, die gründliche Evaluation seines eher nur taktischen Anschlusses an den wissenschaftlichen Positivismus oder die Diskussion des bei Hanslick bereits vorgeprägten, aber meist verkannten oder übersehenen kognitivistischen Emotionskonzepts, das den angeblichen Ausschluss jeglichen Gefühls aus der Musikästhetik sehr viel komplizierter macht. Man hat den Eindruck, dass vor den Augen des Lesers in der Auseinandersetzung mit der (in vielen Einzelheiten feinsinnigen und intelligenten) angelsächsischen Hanslick-Diskussion ein höchst differenziertes Hanslick-Bild entsteht, das in weiten Teilen des polarisierten deutschsprachigen Diskurses längst verloren gegangen ist. Am Ende macht der Autor kein Hehl aus seiner Sympathie für die musikästhe-

tische Position eines „Enhanced Formalism“ (Stephen Davies, Peter Kivy), nicht aber ohne die feine Pointe zu formulieren (und auch schlüssig zu belegen), dass diese Position eines um Bedeutung, Emotion und Gehalt „erweiterten“ Formalismus bei Hanslick, wenn man ihn denn nur genau genug liest, de facto bereits vorbereitet ist.

Insgesamt liegt hier also eine umfangreiche, gewissenhaft und kundig erarbeitete Studie nicht einfach nur über die angelsächsische Hanslick-Rezeption vor, sondern weit mehr: ein Buch, das für jede weitere Auseinandersetzung mit der partiell immer noch unerledigten musikästhetischen Problematik, für die Hanslick mit all seinen blinden Flecken und trotz all seiner argumentativen Schwächen exemplarisch steht, in Zukunft unerlässlich sein wird. Wilfing kommt das Verdienst zu, einer solchen fälligen Aktualisierung der Debatte über Hanslick ein solides neues Fundament zur Verfügung gestellt zu haben.

(Februar 2020) Hans-Joachim Hinrichsen

*FRANZISKA KOLLINGER: Von der Bühne zum Film. Georges Aurics Musik der 1930er Jahre. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2019. 185 S., Abb., Nbsp., Tab. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 82.)*

Franziska Kollingers Studie über *Georges Aurics Musik der 1930er Jahre* rückt den Komponisten als „integralen Bestandteil einer Topographie der französischen kulturellen Welt“ (S. 172) in den Fokus. Sie zeigt Netzwerke auf, die sich vom elitären Bürgertum über die Avantgarden der 1920er Jahre bis in die Regierungszeit des „front populaire“ ziehen. Verwurzelt in einer biographisch orientierten Musikwissenschaft, nimmt Kollinger soziologische und ästhetische Diskurse in den Blick, vor allem, wenn sie mögliche Kombinationen von Musik und Film im Übergangsstadium vom Stumm- zum Tonfilm diskutiert. Hier wurden, neben den Beziehungen von Ton,

Musik und Bild, Bühne und Film, Gestik, Mimik und Dialog, auch die Verhältnisse von Komponist und Regisseur und die Gewichtung von Elitärem, Avantgardistischem und Populärem gegeneinander abgewogen.

Dies alles diskutiert Kollinger in der ausführlichen Analyse von Aurics Filmmusik für Jean Cocteau's *Le sang d'un poète* (1930). Dabei schlägt sie einen Bogen von der surrealistischen Idee vom Film als „bewusste Halluzination“ und der kinetisch orientierten Musik Aurics. Call-and-Response-Strukturen, starke Bewegungsimpulse, die Reihung rhythmischer Motive und die Bezüge zur Unterhaltungskultur evozieren unerwartet Muster des Zeichentrickfilms, auf den Auric – namentlich im Bezug auf die amerikanischen *Silly Symphonies* – tatsächlich rekurriert. Im Blick auf Aurics Zusammenarbeit mit René Clair für *À nous la liberté* (1931), zeigt sich, dass in der Übergangsphase der „films sonores versus films parlants“ (S. 66) der Film nicht einfach als eine Kopie der Wirklichkeit begriffen wurde. Durch Rhythmisierung, Perspektivierung und Segmentierung entäußern sich neue Weltansichten. Bei allen biographisch und ästhetisch zentrierten Analysen behält Kollinger auch ökonomische und technische Bedingtheiten im Blick: Sie zeigt, dass nicht selten die mangelhafte Qualität der originalen Tonaufnahmen eine Stilisierung durch Musik erforderte.

Im Hauptteil des Buches konzentriert sich Kollinger auf kulturpolitische Fragen der 1930er Jahre. Sie präsentiert Auric als Teil einer Generation wirkmächtiger Intellektueller, die gegen eine an Heroen orientierte Musikkultur das Ideal kollektiver Kunstästhetik und -produktion setzen, das Populäre in ihr Schaffen integrieren und kulturpolitische Aspekte mitdenken. Aurics Bühnen- und Filmmusiken entstehen im Kontext von Netzwerken, Mäzenatentum und Politisierung. Als Musiker, Autor, Kritiker, Organisator und Redner positioniert Auric sich als französischer Phänotyp des „intellectuel engagé“. Im Kontext der linkspolitischen Agenda des „front populaire“