

Anmerkungen

- 1 Perotinus (um 1190–1230.) (Bearbeitet von Rudolf FICKER – Wien.), *Organum triplum*: „Alleluja [Posui adjutorium.]“, in: *Neue Musik-Zeitung* 49/2 (1928), Beilage.
- 2 Thrasybulos GEORGIADES, Rudolf von Ficker (1886–1954), in: *Musikforschung* 8 (1955), S. 203, Fn. 3, = DERS., *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, S. 240 f.
- 3 Diese Tendenz fand ihren sichtbarsten Ausdruck in der Begründung der noch heute existierenden *Deutschen Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* durch Paul KLUCKHOHN und Erich ROTHACKER (1923), der auch eine diesbezügliche *programmatische Schrift, Logik und Systematik der Geisteswissenschaften* (1927), geschrieben hat.
- 4 Hanns SWARZENSKI, *Vorgotische Miniaturen: die ersten Jahrhunderte deutscher Malerei, Königstein im Taunus* 21931.
- 5 Friedrich LUDWIG, *Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe* 24.–26. September 1922, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922/23), S. 434–460.
- 6 Heinrich BESSELER, *Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle* 1.–8. April 1924, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924/25), S. 42–54.
- 7 Erweiterte Fassung des bei dieser Gelegenheit gehaltenen Vortrags von Rudolf von FICKER, *Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehung zum Geistesleben*, in: *Deutsche Vierteljahrschrift* 3 (1925), S. 501–535.
- 8 Rudolf FICKER, *Zur Notenbeilage*, in: *Neue Musikzeitung* 49/2 (1928), S. 62 f.
- 9 Der Georgiades-Schüler Arnold FEIL hat jüngst in seinem Buch *Metzler Musik Chronik*, Weimar 1993, S. 715, diese Frage aufgeworfen.
- 10 Universal Edition 8211.
- 11 Edition Schott 2305.
- 12 Rudolf von FICKER, *Stimmen zum „Oedipus Rex“*, in: *Neue Musikzeitung* 49/16 (1927), S. 513.

Ästhetik versus Historie? Eduard Hanslicks und Guido Adlers Auffassung von Musikwissenschaft im Lichte zeitgenössischer Theorienbildung Barbara Boisits (Graz/Wien)

Müßte man das 19. Jahrhundert mit wenigen Schlagworten charakterisieren, so dürfte dasjenige einer zunehmenden Szientifizierung gewiß nicht fehlen. „Wissenschaftlichkeit als die Signatur des Zeitalters“¹ bedeutet neben der Professionalisierung der Wissenschaft (von der „Bildung durch Wissenschaft“ bei Wilhelm von Humboldt zur „Wissenschaft als Beruf“ bei Max Weber) auch eine Spezialisierung durch Ausdifferenzierung beziehungsweise Arbeitsteilung, die Disziplinen entstehen lassen, deren Gegenstände zuvor von anderen Fächern (im Falle der Musikwissenschaft von Philosophie, Geschichte, Germanistik) mitbetreut wurden. Der Szientismus bedeutet darüber hinaus aber auch eine „Verwissenschaftlichung der Lebenswelt“, das heißt, von der Wissenschaft wird nicht mehr nur die Lösung technischer Aufgaben im Falle der Naturwissenschaften beziehungsweise eine Wissenserweiterung im Falle der Geisteswissenschaften erwartet, sondern sie soll auch Orientierungshilfen auf Gebieten leisten, die bisher den von ihr verdrängten religiösen und weltanschaulichen Traditionen vorbehalten waren. Nicht wenige Vertreter der Geistes- beziehungsweise Kulturwissenschaften unter Einschluß der Philosophie stellten sich in den Dienst dieser Aufgabe und versuchten mit wissenschaftlichen Mitteln, die durch die Wissenschaft hervorgerufenen „metaphysischen“ Defizite wettzumachen, um auf so verschiedenen Gebieten wie beispielsweise der Ethik, Ästhetik und Politik Normen zu geben, die, indem sie Sinn stiften, den Menschen in ihrer Wertorientierung Halt geben sollen.

Innerhalb der Wissenschaften waren es vor allem die durch die erfolgreiche Anwendung in der Technik zum Inbegriff des modernen Zeitalters gewordenen Naturwissenschaften, die – eben aufgrund ihrer Erfolge – berufen schienen, die Standards für Wissenschaft insgesamt zu setzen: So ist allgemein eine Empirisierung der Wissenschaften zu beobachten sowie ein auf ihr basierender Induktivismus, das heißt, Gesetze werden als empirische Verallgemeinerungen aufgefaßt. Ein Ziel sind dabei standardisierte Methoden, die im Prinzip von jedem angewendet werden können und so die Forscher-

persönlichkeit in den Hintergrund treten lassen gegenüber einem Objektivitätsideal, das von den subjektiven Bedingungen des Forschers absieht.

Auf diese Herausforderung durch die Naturwissenschaften reagierten die Geisteswissenschaften einerseits mit Übernahmen, andererseits aber auch mit Abgrenzungen. Übernommen wurden empirisch-induktive Methoden nebst einem gesetzmäßigen Erklärungsmodell, das Erklären als Benennen allgemeiner Ursachen auffaßt.² Diesem naturwissenschaftlichen Erklären, also der Subsumtion eines Einzelgeschehens unter ein allgemeines Gesetz, wurde aber von einer Reihe von Vertretern der Geisteswissenschaften³ das methodische Prinzip des Verstehens gegenübergestellt, das diesem Einzelgeschehen in seiner Individualität gerecht werden möchte. Wilhelm Windelband hat diesen Unterschied bekanntlich in dem Begriffspaar nomothetisch – idiographisch zusammengefaßt. Weiters hielten die Geisteswissenschaften dem mechanistischen, auf dem Kausalitätsprinzip beruhenden Weltbild der Naturwissenschaften einen Freiheitsbegriff entgegen, der die Erforschung kultureller Gegenstände vor einem absoluten Determinismus bewahren sollte.

Ein entscheidendes Charakteristikum der Geisteswissenschaften im 19. Jahrhundert ist ihre Neigung zur historisch-genetischen Sichtweise, das heißt zur „Vorstellung, daß etwas verstehen dasselbe sei, wie verstehen, wie es geworden ist“⁴. Diese als Historismus⁵ bekannte Auffassung bemüht sich um eine vorurteilsfreie Tatsachenfeststellung. In ihrem Licht scheinen alle Phänomene gleich wert zu sein, mit ihrer Einordnung in den historischen Prozeß ist ihre Erforschung abgeschlossen. Aus dieser Haltung heraus wurde gegen Jahrhundertende ein Wertvakuum in der Geschichtswissenschaft wahrgenommen, zu dessen frühen Kritikern Friedrich Nietzsche⁶ zu zählen ist. Kann Geschichte nicht begründen, warum das Werk Mozarts mehr wert ist als Antonio Salieris, jenes von Brahms mehr als das von Robert Fuchs, dann kann sie für die säkularisierte Gesellschaft auch kein gültiges Weltbild entwerfen, dessen Normen für die Menschen Verbindlichkeit haben könnten. Dieses Relativismus-Problem stürzte die historischen Disziplinen in eine Krise und festigte weiter die Vorrangstellung der Naturwissenschaften.

Aus dieser in aller Kürze geschilderten allgemeinen Situation ergeben sich Probleme, mit denen sich die junge Disziplin Musikwissenschaft auseinanderzusetzen hatte. Im folgenden sollen fünf solcher Probleme herausgegriffen werden, und der Umgang mit ihnen – von einer Lösung wird man nur selten sprechen können – soll bei zwei ihrer wichtigsten Vertreter, nämlich bei Eduard Hanslick (1825–1904) und Guido Adler (1855–1941), nachgezeichnet werden.

- 1) Wie ist das Verhältnis der Musikwissenschaft zur Naturwissenschaft? Will sie exakte Ergebnisse und sind diese möglich? Hat sie einen Fortschrittsbegriff und, wenn ja, wie sieht dieser aus?
- 2) Wie stellt sich eine Kunstwissenschaft wie die Musikwissenschaft zum Problem der Werte? Behandelt sie ihre Gegenstände wertfrei, das heißt, ist ihr alles gleich-gültig? Will sie objektive Richtlinien für die Bewertung von Kunstwerken finden, oder ist sie sich der wissenschaftlichen Unbegründbarkeit von Werten (in diesem Fall von Kunsturteilen) bewußt? Wie löst sie also den Konflikt „zwischen Wissenschaftsanspruch und Orientierungsbedürfnis“?⁷
- 3) Sucht sich die Musikwissenschaft Leitdisziplinen zur Erfüllung ihrer Aufgabe und, wenn ja, welche? Aus welchem Bereich bezieht sie ihre Metaphorik?
- 4) Welcher Methodenstreit wird für die Musikwissenschaft zu einer bestimmten Zeit konstitutiv? Wie ist das methodische Reflexionsniveau bei ihren Vertretern?
- 5) Wie stark ist sie geprägt von den Rahmenbedingungen, die die Region (in unserem Falle die Donaumonarchie) setzt, in der sie sich entwickelt? Dieser Punkt berührt auch die Frage des Verhältnisses von Institutionen- und Ideengeschichte, von Entstehungs- und Begründungszusammenhang.

Diese Fragen, die man vielleicht auch mit Gewinn an die gegenwärtige Musikwissenschaft stellen könnte, sollen also im folgenden an jene zwei Vertreter gerichtet werden, die für die Etablierung der Musikwissenschaft als Universitätsdisziplin in Österreich entscheidend verantwortlich waren. Obwohl beide sich im allgemeinen über ihre Vorstellungen von Musikwissenschaft (der eine vor allem als Ästhetik, der andere vor allem als Geschichte) explizit geäußert haben, muß es im folgenden auch darum gehen, ihr *implizites Wissenschaftsverständnis* zu berücksichtigen.

1. Das Verhältnis zur Naturwissenschaft

Daß auch eine Kunstwissenschaft sich an den erfolgreichen Naturwissenschaftler und ihrem Objektivitätsideal orientieren müsse, um „wissenschaftlich“ zu sein, spricht bereits Hanslick klar aus: „Der Drang nach einer möglichst objektiven Erkenntnis der Dinge, wie er in unserer Zeit alle Gebiete des Wissens

bewegt, muß notwendig auch an die Erforschung des Schönen rühren. [...] [Die ästhetische Methode] wird [...] sich der naturwissenschaftlichen Methode wenigstens so weit nähern müssen, daß sie versucht, den Dingen selbst an den Leib zu rücken, und zu forschen, was in diesen, losgelöst von den tausendfältig wechselnden Eindrücken, das Bleibende, Objektive sei.“⁸ Sowohl Hanslick als auch Adler empfanden als notwendige Voraussetzung einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik, daß man das schriftlich niedergelegte Kunstwerk und nicht die Aufführung oder den Prozeß seiner Entstehung oder gar seine Rezeption zum Gegenstand der Forschung erklärt.⁹

Die Nähe, die eine Geistes- beziehungsweise Kunstwissenschaft zur Naturwissenschaft sucht, kann ganz allgemein an ihrem Wunsch nach Quantifizierung, nach exakt meßbaren Ergebnissen abgelesen werden. Auch Hanslick hegt diesen Wunsch, obwohl er hier vor Übertreibungen warnt: „Die doppelte Forderung eines streng wissenschaftlichen Gerippes und einer höchst reichhaltigen Kasuistik machen die Aufgabe zu einer sehr schwierigen, aber kaum unüberwindlichen, es wäre denn, daß man das Ideal einer ‚exakten‘ Musikwissenschaft, nach dem Muster der Chemie oder Physiologie, erstrebt!“¹⁰ Grundlage einer ästhetischen oder historischen Untersuchung kann nur sein, was sich der Meßbarkeit nicht entzieht. Die Gefühlshaftigkeit von Musik scheidet so für Hanslick und Adler als Grundlage für eine Ästhetik beziehungsweise Stilkritik wegen ihrer Unbestimmtheit, das heißt wegen der Unmöglichkeit, zwischen einem Gefühl und einer bestimmten Tonfolge einen Kausalzusammenhang herzustellen, aus. Hanslick meint: „Der Zusammenhang musikalischer Werke mit gewissen Stimmungen besteht [...] nicht immer, überall, notwendig, als ein absolut Zwingendes [...]. So besitzt denn auch die Wirkung der Musik auf das Gefühl weder die Notwendigkeit, noch die Stetigkeit, noch endlich die Ausschließlichkeit, welche eine Erscheinung aufweisen müßte, um ein ästhetisches Prinzip begründen zu können.“¹¹ Und auch Adler weiß sich mit ihm in diesem Punkt einig: „Einer Affektenlehre liegt immer mehr oder weniger die subjektive Deutung zugrunde und die kann nicht Ausgangspunkt der stilkritischen Untersuchung sein, da sie des festen Haltes der Wissenschaftlichkeit enträt.“¹²

Die akustischen, physiologischen und psychologischen Untersuchungen über Musik, wie sie etwa Hermann von Helmholtz (1821–1894)¹³ betrieben hat, betonten sehr stark die physikalisch-akustische Grundlage der Musik.¹⁴ Sowohl Hanslick als auch Adler unterstreichen die Wichtigkeit, diese Untersuchungen bei der Musikbetrachtung einzubeziehen. Beide warnen allerdings davor, einem Naturalismus Vorschub zu leisten, der etwa aus der Tatsa-

che der Obertonreihe auf die „Natürlichkeit“ und „Notwendigkeit“ gewisser Tonsysteme schließt. „Man hüte sich vor der Verwechslung“, meint Hanslick, „als ob dieses (gegenwärtige) Tonsystem selbst notwendig in der Natur läge. Die Erfahrung, daß selbst Naturalisten mit den musikalischen Verhältnissen unbewußt und leicht hantieren wie mit angeborenen Kräften, die sich von selbst verstehen, stempelt die herrschenden Tongesetze keineswegs zu Naturgesetzen, es ist dies bereits Folge der unendlich verbreiteten musikalischen Kultur.“¹⁵

Da es allgemein als die vornehmste Aufgabe der Naturwissenschaften gilt, Gesetze aufzustellen, die eine eindeutige Rückführung einer Wirkung auf eine oder mehrere Ursachen und entsprechende Bedingungen ermöglichen, tauchen Begriffe wie Gesetz und Kausalität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts signifikant häufig auch in geisteswissenschaftlichen Schriften auf. Wenn Hanslick, wie oben zitiert, den Zusammenhang von Gefühl und Musik für die ästhetische Betrachtung ausschließt, dann eben deswegen, weil sich auf ihn keine Gesetze gründen lassen: „Geradeso wie der Maler Szenen und Gestalten aus den Tönen herausieht, so legt der Zuhörer Gefühle und Ereignisse hinein. Beides hat damit einen gewissen Zusammenhang, aber keinen notwendigen, und nur mit diesem haben es wissenschaftliche Gesetze zu tun.“¹⁶

Auch Adler betrachtete 1885 die „historische Aufeinanderfolge der Gesetze 1. wie sie in den Kunstwerken je einer Epoche vorliegen, 2. wie sie von den Theoretikern der betreffenden Zeit gelehrt werden“, als das Ziel musikgeschichtlicher Forschung.¹⁷ Seine historischen Arbeiten, aber auch der Briefwechsel mit seinem Freund, dem Philosophen und Psychologen Alexius Meinong (1853–1920), ließ ihn über die Folgen des naturwissenschaftlichen Kausalitätsbegriffes, nämlich den konsequenten Determinismus, nachdenken und zur Vorstellung einer durch den freien Willen gemilderten Kausalität gelangen, wie sie in der Geschichtswissenschaft¹⁸ dieser Zeit nicht unüblich war:

Der Kontinuität des künstlerischen Gebahrens liegt eine Kausalität der Erscheinungen zugrunde, die nicht im Sinne des Kausalgesetzes zu fassen ist, wie es von den Realwissenschaften aufgestellt ist, demzufolge jede Veränderung eine Ursache habe. In der Musikgeschichte ist jedes Ereignis an eine Summe von Umständen geknüpft, allein es muß nicht mit Notwendigkeit eintreten. Das eine geht nicht aus dem anderen von selbst hervor, sondern wird auf Grund des Vorangegangenen frei geschaffen. Der Kausalnexus der künstlerischen Tatsachen und Geschehnisse besteht also nicht auf [sic!] dem Verhältnisse von Ursache und Wirkung im naturwissenschaftlichen Sinne, sondern von Bedingung (Vorbedingung) und freier Schaffenswirksamkeit.¹⁹

Ging hier Adler auf Distanz zu den Naturwissenschaften, so hielt er andererseits – möglicherweise durch die Forschungen Ernst Machs (1838–1916) und Ludwig Boltzmanns (1844–1906)²⁰ angeregt, die den hypothetischen Charakter von Gesetzen sowie den willkürlichen Charakter von Hypothesen betonten, die keine absoluten, sondern nur relationale, an eine bestimmte Theorie gebundene Ergebnisse ermöglichen – eine Annäherung an die so geläuterten, das heißt in ihrem Erkenntnisanspruch relativierten Naturwissenschaften wieder für möglich:

Wie schon bemerkt, tauchen in der Naturwissenschaft einzelne Stimmen auf, die die Unwandelbarkeit der aufgestellten Gesetze ins Schwanken bringen; es wird behauptet, daß die Zusammenhänge in gewissem Grade hypothetisch bleiben. Damit wird das Prinzip absoluter Gültigkeit der Gesetze und der strengen Gesetzmäßigkeit verlassen. Vielleicht neigen die beiden Linien der naturwissenschaftlichen und der historischen Forschungen, die bisher parallel nebeneinander in einer gewissen Distanz gingen, in weiter Zukunft einander zu und begegnen einander.²¹

2. Das Verhältnis zum Wertproblem

Sowohl Hanslick als auch Adler stellten nicht in Frage, daß ein wichtiger Teil ihrer Arbeit in der Bewertung musikalischer Werke bestand. Die berühmte Forderung nach „Wertfreiheit“ in der Wissenschaft, wie sie etwa Max Weber erhoben hatte, wäre von beiden nicht verstanden worden, da sie von der Möglichkeit objektiver Kriterien für Bewertungen überzeugt waren. So hielt Hanslick seine Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* nicht für normativ: „Der ganze Verlauf der gegenwärtigen Untersuchung spricht überhaupt kein Sollen aus, sondern betrachtet nur ein Sein“,²² obwohl in der Schrift unentwegt zwischen gut und schlecht unterschieden und ein Vorrang der Instrumentalmusik vor der Vokalmusik, der absoluten vor der Programmmusik, der deutschen vor der italienischen Musik, der gefühlsbetonten vor der „reinen“ Musik behauptet wird. Grundlage für diese Wertungen war Hanslicks Überzeugung, durch Vergleich verschiedener Werke auf induktivem Wege Kriterien des Musikalisch-Schönen gewissermaßen als oberstes ästhetisches Gesetz gewinnen zu können, so wie eben in der Physik durch die Beobachtung des Falls verschiedener Gegenstände das Gravitationsgesetz entdeckt werden konnte. Er wollte also „bloß nachweisen, was jeder, auch in den entgegengesetzten Schulen in gleicher Weise das Schöne ist.“²³ Abgesehen davon, daß Hanslick

nicht jede Schule, sondern die der Wiener Klassik heranzog, um sein Schönheitsideal zu bestimmen, war ihm die Unmöglichkeit, einen Wertbegriff wie Schönheit durch Induktion zu gewinnen, nicht bewußt.

Adler unterscheidet sich von Hanslick nicht durch die Wertsetzung, die auch ihm notwendig schien, sondern nur durch die Art der Wertbegründung. Nicht bestimmte formale Kriterien haben für ihn einen größeren Wert, sondern ihr erstmaliges Erscheinen in der Musikentwicklung. Der Musikhistoriker „hat die für den Fortgang der Kunstentwicklung bedeutungsvollen Momente zu erfassen und vorzüglich darauf die Bestimmung des Wertes oder der Bedeutung vorzunehmen, also in Beziehung zum Auf- und Abbau der Stilrichtung.“²⁴ Die Einseitigkeit der ästhetischen Methode, wie sie Hanslick pflegte, erkennend, setzte er seine Hoffnung in die Vorgangsweise, Werke in eine Entwicklungslinie einzuordnen:

In Wirklichkeit sind die ästhetischen Bemessungen Abstraktionen von Schönheitsqualitäten, die an Werken einer bestimmten Schule, eines bestimmten Künstlers gewonnen sind. Und gerade davor hat sich der Musikhistoriker zu hüten. So wenig wie er musikdramatische Werke an reinen, unvermischten Tonwerken zu messen hat und noch viel weniger letztere an ersteren [...], ebensowenig dürfen Werke einer zeitlichen Stilrichtung mit denen einer anderen zusammengestellt werden, um Wertmaßstäbe zu errichten und anzulegen. Der Musikhistoriker hat die Werke in ihrer Bedeutung und phylogenetischen Wirksamkeit für eine Stilperiode zu bewerten. Unbeschadet dieser Aufstellung muß hervorgehoben werden, daß jedes Kunstwerk [...] Eigenwert auch ohne Rücksicht auf seine geschichtliche Einordnung und Stellung hat. Allein die Bestimmung dieses Eigenwertes ist mehr subjektiv, dagegen die Wertbestimmung mit Rücksicht auf die Bedeutung in der Folge der Erscheinungen, in der Stilentwicklung ist eine vom Historiker objektiv vorzunehmende.²⁵

Wenn Adler sagt, daß der Musikhistoriker „die für den Fortgang der Kunstentwicklung bedeutungsvollen Momente zu erfassen und vorzüglich darauf die Bestimmung des Wertes oder der Bedeutung vorzunehmen [hat], also in Beziehung zum Auf- und Abbau der Stilrichtung“,²⁶ so setzt er voraus, 1. daß es eine objektive Darstellung der Musikentwicklung geben kann, 2. daß das frühe Auftreten neuer Stilelemente wertvoller ist als ein späteres und 3. daß jene Stilmomente, denen eine historische Wirkung beschieden ist, an sich wertvoller (nicht nur wirkungsmächtiger) sind als andere.

In ihrer Werthaltung sind Hanslick und Adler objektivistisch, das heißt, sie sind davon überzeugt, daß ein Musikstück seinen Wert zeigt, wenn der Forscher nur richtig hinsieht. Werte werden ihrer Meinung nach den Gegen-

ständen nicht zugeschrieben, sie haben also ihre Geltung nicht auf Grund von Zuschreibung, sondern sind den Gegenständen inhärent. Hanslick verfißt dabei im Unterschied zu Adler einen Wertabsolutismus (*ein* Schönheitsbegriff für jede Musik), während Adler einen gemäßigten Wertrelativismus vertritt, der für verschiedene Epochen und musikalische Gattungen verschiedene Werte zuläßt. Nicht reflektiert wird bei Hanslick der subjektive Standort des Forschers, das heißt der ebenfalls wie die Musik einem historischen Wandel unterliegende Erkenntnisapparat des Urteilenden. Adler ist sich dieses Problems zwar bewußt,²⁷ er vertritt aber die Überzeugung, daß der Wille, „von einer höheren Warte ins Land der Vergangenheit und der Gegenwart zu blicken, zu forschen“²⁸ dieses Defizit wettmachen kann.

3. Die Bedeutung anderer Disziplinen für die Musikwissenschaft

Mit der Ausdifferenzierung der Wissenschaften im 19. Jahrhundert erhob sich zugleich die Frage nach ihrem Zusammenhang und ob einzelne von größerer Relevanz für andere sein können, ja, ob einige sich nicht sogar als Leit- oder Basiswissenschaften aufdrängen. In den Naturwissenschaften schien zunächst die Mechanik das Modell abzugeben, gegen die Jahrhundertwende die Energetik (Wilhelm Ostwald). Die Philosophie war nach der Diskreditierung der Hegelschen Geschichtsphilosophie besonders anlehnungsbedürftig und schien in der Anthropologie (Ludwig Feuerbach), Geschichte (Karl Marx, Friedrich Engels), Psychologie (Friedrich Nietzsche, Wilhelm Wundt, der frühe Dilthey, Georg Simmel), Logik (Wiener Kreis), Wissenschaftstheorie (als Metatheorie der Naturwissenschaften), Wissenssoziologie (Karl Mannheim) oder der Biologie (Lebensphilosophie) aufgehen zu wollen. Die Frage war also, ob eine Wissenschaft durch die Erfolge einer anderen in ihren Grundlagen profitieren könne.

Hanslick wie Adler stellten sich diese Frage. Für Hanslick waren es vor allem die frappanten Ergebnisse aus Akustik, Physiologie und Psychologie, die ihn nach dem Wert dieser Disziplinen für die Musikästhetik fragen ließen. Er kommt, wie schon angedeutet, zu dem Resultat, daß diese Erkenntnisse letztlich für eine Ästhetik, die als Wissenschaft gelten will, irrelevant seien, da sie erstens die Beziehung zwischen einer bestimmten emotionalen Verfassung des Komponisten beziehungsweise Rezipienten und einer konkreten musikalischen Aussage nicht erklären²⁹ und zweitens noch viel weniger etwas über die Qualität der letzteren sagen können – und darauf müsse

es einer Ästhetik ankommen. „Nicht der Vorsatz, eine bestimmte Leidenschaft musikalisch zu schildern, sondern die Erfindung einer bestimmten Melodie ist der springende Punkt, aus welchem jedes weitere Schaffen des Komponisten seinen Ausgang nimmt. Durch jene primitive, geheimnisvolle Macht, in deren Werkstätte das Menschaugen nun und nimmermehr dringen wird, erklingt in dem Geist des Komponisten ein Thema, ein Motiv. Hinter die Entstehung dieses ersten Samenkorns können wir nicht zurückgehen, wir müssen es als einfache Tatsache hinnehmen.“³⁰ Der vom Werk ausgehende, bereits konstatierte Objektivismus setzt also einen Bereich voraus, den er selbst nicht mehr begründen kann, denn „unerforschlich ist der Künstler, erforschlich das Kunstwerk“.³¹

Ähnlich argumentiert auch Adler: Dort, wo die Musikwissenschaft den äußeren Bedingungen von Musik nachgeht,³² ist sie gut beraten, die Methoden anderer Disziplinen³³ zu übernehmen, wo es sich aber um die eigentliche Aufgabe handelt – die in seinem Falle nicht mehr eine ästhetische, sondern eine stilkritische ist –, gelte es, sich von diesen Methoden abzugrenzen und den immanenten Werkbezügen nachzugehen. Der Wert anderer Disziplinen ist also für beide ein begrenzter und zwar ein deutlich begrenzter.

Die Frage nach dem Verhältnis der Musikwissenschaft zu anderen Disziplinen betrifft nicht nur ihre Bereitschaft, deren Methoden ganz oder teilweise zu übernehmen, sie betrifft auch die Vorliebe für Metaphern, die einer bestimmten Disziplin zugeordnet werden können. Ob man ein Musikstück mit einer Uhr, einer Pflanze, einem Lebewesen, einer Sprache oder einem energetischen Impuls vergleicht, sagt einiges über die Leitbilder aus, an denen sich der Musikforscher orientiert. Die gewählte Metaphorik ist keineswegs eine beliebige, die Analogiesetzung nicht so harmlos, wie es vielleicht scheinen könnte. Wie Theorien können auch Metaphern wie Brillen wirken, durch die der Forscher seinen Gegenstand betrachtet, das heißt, was der Forscher sieht, ist nicht unabhängig von seinen theoretischen und metaphorischen Vorentscheidungen.

Ganz im Sinne einer alten Tradition vergleicht etwa Hanslick Musik mit Sprache. Genau anhand dieser Metapher möchte er aber auch den Unterschied seiner Ästhetik zu älteren Traditionen herausarbeiten. Wird in der Barockzeit Musik als Sprache, als Klangrede bezeichnet, so bezieht sich diese Metapher auf zwei wichtige Gemeinsamkeiten. Diese bestehen zunächst aus einer syntaktischen Ebene, sodann aber, und das ist die wichtigere Seite der Analogie, aus einer Bedeutungsebene. Musik bestehe wie die Sprache nicht nur aus Zeichen (Motiven und Themen gegenüber Wörtern und Sätzen), sie

verweise wie letztere auch auf etwas, das nicht sie selbst ist (zum Beispiel auf Gefühle). Für Hanslick

muß die ästhetische Untersuchung unablässig zu dem Punkte vordringen, wo Sprache und Musik sich unversöhnlich scheiden. [...] Der wesentliche Grundunterschied besteht aber darin, daß in der Sprache der Ton nur ein Zeichen, d.h. Mittel zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden ist, während in der Musik der Ton eine Sache ist, d.h. als Selbstzweck auftritt. Die selbständige Schönheit der Tonformen hier und die absolute Herrschaft des Gedankens über den Ton als bloßes Ausdrucksmittel dort stehen sich so ausschließend gegenüber.³⁴

Die musikalische Sprache ist – semiotisch gesprochen – Zeichen und Bezeichnetes in einem, „the medium is the message“. Eine jahrhundertealte Metaphorik wird bei Hanslick also nicht aufgegeben, sie wird aber charakteristisch uminterpretiert, so daß ihre ursprüngliche Bedeutung verlorengeht.

Die Sprache als Metapher für Musik spielt bei Adler eine geringere Rolle. Stärker vertreten, ja geradezu charakteristisch sind für ihn Metaphern aus dem Bereich des Organischen, also Biologischen.³⁵ Wenn oben die Abhängigkeit der Beobachtung von der bewußt oder unbewußt gewählten Metaphorik dargestellt wurde, so bilden organische Metaphern ein gutes Beispiel dafür. Musikalische Entwicklungen mit einem Organismus zu vergleichen, legt nahe, sie unter den Begriffen Wachsen, Blüte und Verfall zu betrachten. Genau dies tut Adler und mit ihm eine Reihe anderer Musikwissenschaftler. Wenn er sagt: „Der Forscher [...] hat die ganze Entwicklung vom ersten Keim an zu verfolgen, wie der Naturforscher. Er hat auch die Wucher- und Aftergewächse zu untersuchen“,³⁶ so impliziert er damit das Bild eines Forschers, der weiß, wie die Entwicklung zu verlaufen hat, Fehlentwicklungen aufzeigt und diese – wo möglich – zu unterbinden hat, so wie ein Gärtner die Wassertriebe und andere das gedeihliche Wachsen eines Baumes gefährdende Gewächse entfernt. Das Motto seiner Universitätsrede von 1898, „durch die Erkenntnis der Kunst für die Kunst zu wirken“,³⁷ ist in diesem Lichte zu sehen.

Allerdings muß man Adler zugute halten, daß er sich der Grenzen der Analogiesetzung beziehungsweise ihrer Implikationen durchaus bewußt war:

Wenn wir die Gesamtentwicklung der Tonkunst vergleichsweise als eine organische bezeichneten, mit Wachsen und Werden, mit Schwinden und Vergehen, so ist dies begründet durch eine gewisse Ähnlichkeit in der Abfolge der Erscheinungen [...]. In den Formbildungen könnte eine quasi biologische Ordnung nachgewiesen werden. Allein das Animalische im Menschen ist nicht gleichzustellen dem Geistigen und ebensowenig die Entwicklungsgesetze des Ersteren der Entfaltungsordnung des Letzteren. [Nur] Analogien mannigfacher Art sind zu beobachten.³⁸

4. Zur Methodologie Hanslicks und Adlers

Wie einleitend bemerkt wurde, können Empirisierung und Induktivismus als Kennzeichen von Wissenschaft im 19. Jahrhundert gelten. Sie werden auch von Hanslick und Adler als wichtige Grundsätze anerkannt. Hanslick wirft in diesem Zusammenhang der Gefühlsästhetik vor, die sinnliche Wahrnehmung, die als letzter Erkenntnisgrund des Empirismus gilt, gewissermaßen zu überspringen und gleich die durch sie ausgelösten Gefühle zur Grundlage zu machen: „Wenn man die Fülle der Schönheit nicht zu erkennen verstand, die im rein Musikalischen lebt, so trägt die Unterschätzung des Sinnlichen viel Schuld, welcher wir in älteren Ästhetiken zugunsten der Moral und des Gemüts, in Hegel zugunsten der ‚Idee‘ begegnen. Jede Kunst geht vom Sinnlichen aus und webt darin. Die ‚Gefühlstheorie‘ verkennt dies, sie übersieht das Hören gänzlich und geht unmittelbar ans Fühlen.“³⁹ Ist die sinnliche Wahrnehmung als Basis akzeptiert, so können Gesetze nur mehr als Verallgemeinerung der von ihr gelieferten Daten aufgefaßt werden und nicht mehr als oberste evidente Sätze, aus denen die Wirklichkeit (auch die musikalische) deduziert werden kann. Diesen Wechsel von der Systemphilosophie zur Wissenschaft als Forschung spricht Hanslick deutlich aus, wenn er mit Genugtuung bemerkt, daß nach und nach der „Wahn“ abgelegt werde, „es könne die Ästhetik einer bestimmten Kunst durch bloßes Anpassen des allgemeinen, metaphysischen Schönheitsbegriffs [...] gewonnen werden. [...] Das ‚System‘ macht allmählich der ‚Forschung‘ Platz, und diese hält fest an dem Grundsatz, daß die Schönheitsgesetze jeder Kunst untrennbar sind von den Eigentümlichkeiten ihres Materials, ihrer Technik.“⁴⁰ Diese empiristische Grundeinstellung verhindert allerdings nicht idealistische Momente, so, wenn die Kategorie des Schönen doch wieder als Idee unabhängig vom Betrachter gedacht wird.⁴¹ Hanslick betrachtet es als seine Aufgabe, musikalische Kunstwerke zu beurteilen. Sein ästhetisches Gesetz ist, wie ein juridisches, eine Norm, nach der ein Werk bewertet werden kann, und – trotz aller Bemühungen, Analogien herzustellen – nicht ein naturwissenschaftliches, das zwangsläufig zur Anwendung kommt.

Adler geht im Prinzip analog vor. Durch Detailuntersuchungen sollen Einzelfälle erhoben und diese durch die stilkritische Methode zu immer größeren Gruppen zusammengefaßt werden. Als oberste Kategorie mit Gesetzesfunktion gilt statt des Schönheits- der Stilbegriff. Steht dieser fest, so besteht die musikwissenschaftliche Arbeit in der stilistischen Einordnung neuer oder bis dahin unbekannter Werke. Mit dem Anspruch, ein musikalisches Werk durch Einordnung in die stilistische Entwicklung, also ein Besonderes durch

Rückführung auf ein Allgemeines zu erklären, vertritt Adler eine positivistische Position⁴² im Gegensatz zu einer hermeneutischen, die ein Einzelgeschehen in seiner Individualität verstehen will. Adler macht aber nicht beim Erklären Halt. Wie Hanslick fühlt er sich auch dafür zuständig, Werke zu beurteilen, das heißt, sie je nach ihrem Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung als zeitgemäß oder manieristisch einzustufen.

Beiden gemeinsam ist weiters die Auffassung von Musik als autonomer Kunst, als System, das sich seine Regeln selbst gibt und weitgehend unabhängig von den sozio-kulturellen Gegebenheiten ist. Wird Musik als autonom aufgefaßt, so bedeutet das für die Musikkbetrachtung eine Konzentration auf das Werk und nicht auf seinen Kontext. „Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und mag nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Komponisten; nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben“,⁴³ sagt Hanslick. Was für eine ästhetische Position nicht verwunderlich ist, überrascht doch bei einem Musikhistoriker. Doch auch bei Adler hat das Werk unbedingten Vorrang: „So wie sich die Tonkunst von all den in den Anfangsstadien bemerkbaren Einflußkoeffizienten unabhängig gemacht und zu voller Selbständigkeit entwickelt hat, so muß die wissenschaftliche Untersuchung [...] ihr Hauptaugenmerk auf die musikalischen Momente der Kunstobjekte richten.“⁴⁴

Hanslick und Adler leugnen im übrigen nicht den Zusammenhang von Musik mit anderen Bereichen menschlicher Kultur. Es ist primär die nicht zu rekonstruierende zwingende Kausalität zwischen einem musikalischen und einem außermusikalischen Ereignis, die beide um eine Szientifizierung ihrer Wissenschaft bemühten Forscher davon abhält, solchen Untersuchungen mehr als spekulativen Wert zuzuschreiben. So sagt Hanslick:

Die Verschiedenheit der Weltanschauung eines Bach, Mozart, Haydn zu vergleichen und den Kontrast ihrer Kompositionen darauf zurückzuführen, mag für eine höchst anziehende, verdienstliche Unternehmung gelten, doch sie ist unendlich kompliziert und wird Fehlschlüssen um so ausgesetzt sein, je strenger sie den Kausalnexus darlegen will. [...] Man kann da leicht den losesten Einfluß der Gleichzeitigkeit als eine innere Notwendigkeit darstellen und die ewig unübersetzbare Tonsprache deuten, wie man's eben braucht.⁴⁵

Zudem weist Hanslick genau diesen Problembereich der Historie zu:

Eine Manifestation des menschlichen Geistes, muß sie [die Musik] wohl auch in Wechselbeziehung zu dessen übrigen Tätigkeiten stehen: zu den gleichzeitigen Schöpfungen der dichtenden und bildenden Kunst, den poetischen, sozialen, wissenschaftli-

chen Zuständen ihrer Zeit, endlich den individuellen Erlebnissen und Überzeugungen des Autors. Die Betrachtung und Nachweisung dieses Zusammenhangs an einzelnen Tonkünstlern und Tonwerken ist demnach wohl berechtigt und dankenswert. Doch muß man dabei sich stets in Erinnerung halten, daß ein solches Parallelisieren künstlerischer Spezialitäten mit bestimmten historischen Zuständen ein kunstgeschichtlicher, keineswegs ein rein ästhetischer Vorgang ist. So notwendig die Verbindung der Kunstgeschichte mit der Ästhetik von methodologischem Standpunkt erscheint, so muß doch jede dieser beiden Wissenschaften ihr eigenstes Wesen von einer unfreien Verwechslung mit der andern rein erhalten.⁴⁶

Die Aufgabe einer Einordnung der Musik in die allgemeine Kulturentwicklung, die Hanslick der Musikhistorie zuteilt, wird von dieser aber – zumindest bei Adler – nicht als vorrangig eingestuft, sondern einer zukünftigen Forschergeneration überantwortet:

Die Musik reiht sich [...] in das Gesamtgebiet geistiger Produktionen und zeigt sich wie diese alle abhängig von sozialen, ökonomischen, politischen Bedingungen aller Art. So wie das eigentliche Fachgebiet unserer musikhistorischen Forschung mit grösserem Erfolge bearbeitet sein wird, erschliesst sich für künftige Generationen die neue Aufgabe, alle diese Verbindungsfäden aufzuwickeln. Was bisher in dieser Richtung, die man gewöhnlich Kulturgeschichte bezeichnet, geleistet worden ist, kann nicht als vollgiltig [sic!] angesehen werden.⁴⁷

5. Formalismus als Reaktion auf die Multikulturalität Zentraleuropas?

Diese Frage, präziser gestellt, lautet: Gibt es einen Zusammenhang zwischen der sozio-kulturellen Heteronomie Zentraleuropas und der Bevorzugung einer abstrakten, vom Kontext absehbenden Musikkbetrachtung, das heißt einen Zusammenhang von formaler Theorie und ihren gesellschaftlichen Rahmenbedingungen? Diese Frage stellt sich nicht nur in bezug auf die Ästhetik, sondern allgemein in bezug auf die Philosophie.⁴⁸ Warum führt die reale Beobachtung kultureller Vielfalt bei so vielen Philosophen dieser Region nicht zu einem Relativismus, der die de facto existierenden Wirklichkeiten auch als gleichberechtigte anerkennt? Zwar nimmt die Wissenssoziologie, die jene Zusammenhänge zwischen Denkstil und sozio-kulturellem Kontext thematisiert, ganz entscheidend hier ihren Ausgang (Karl Mannheim, Wilhelm Jerusalem, Ludwig Fleck; der Soziologe Ludwig Gumpłowicz), und die Unsicherheit dieser Forscher in bezug auf ihre eigene Identität – alle Genannten sind jüdischer Herkunft und mehrsprachig aufgewachsen – ist sicher ein biographischer Grund, sich mit dem Problem der Konstruiertheit von (sprach-

lichen, nationalen, religiösen) Identitäten auseinanderzusetzen. Doch der „mainstream“ der Philosophie in Österreich geht gerade den umgekehrten Weg: Statt einer Soziologisierung der Epistemologie ist man bemüht, das Subjekt aus derselben zu eliminieren. Sie verfährt also objektivistisch, setzt beim Objekt der Erkenntnis an und nicht beim erkennenden Subjekt. Hermeneutik und Psychologie werden ausgeklammert, die „Philosophie präsentiert sich so als ein Lehrgebäude objektiv existierender Sätze, Begriffe und Wahrheiten, die über jegliche kulturelle oder nationale Differenz hinweg Allgemeingültigkeit beanspruchen.“⁴⁹ Der logische Empirismus des Wiener Kreises mag als der Endpunkt dieser Entwicklung angesehen werden. Daß eine vom Subjekt absehbende Philosophie einem an Nationalkonflikten reichen Staat als bestens geeignet – weil eben „unpolitisch“ – für den Schulunterricht erscheint, mag einleuchten.

Die Schulreform von 1848–53 bewirkte jedenfalls, daß diese Konzeption auch in die Schulen Eingang fand und auf diese Weise auf philosophische, psychologische und ästhetische Theorienbildungen der zweiten Jahrhunderthälfte einwirkte. Da die meisten Gymnasial- und Universitätsabsolventen, wie zunächst auch Hanslick und Adler, eine Beamtenlaufbahn einschlugen, war das höhere Schulsystem in besonderer Weise auf die Bedürfnisse des Staates zugeschnitten. Das philosophische Propädeutikum⁵⁰ spielte dabei eine besondere Rolle (gelehrt wurde ein grundlegendes Denkhandwerk, das ein „rationale[s] Problemlösungsverhalten auf Basis der formalen Logik“ vermitteln sollte, sowie eine „Ethik der Pflichterfüllung und letztlich des Gehorsams“⁵¹). Hanslick kam im Gegensatz zu Adler übrigens nicht mehr in den Genuß dieser Reform.⁵² Durch seine Freundschaft mit Robert Zimmermann, der einer der führenden Kräfte war, kam er aber mit diesem Gedankengut in direkte Berührung.

Hatte eine vom Objekt ausgehende Philosophie in diesem Raum also eine sich auch aus den realpolitischen Verhältnissen erklärende Wurzel, so war im besonderen auch die Ästhetik als philosophische Teildisziplin dem Formalismus, also der Betrachtung des vom Produzenten abgekoppelten künstlerischen Produkts und nicht des subjektiven Ausdrucks des Produzenten, verpflichtet. Bernard Bolzano (1781–1848), der „als geistiger Ahnherr dieser philosophischen Orientierung“⁵³ gilt, anerkannte zwar im Gegensatz zu Hanslick⁵⁴ die spezifische Leistung des (rezipierenden) Subjekts, die notwendig sei, um ein Schönes zu erkennen. Diese Leistung definierte Bolzano aber als prinzipiell von jedem erlernbare aktive Verstandestätigkeit, die darin bestehe, die Regelmäßigkeit eines Kunstwerks zu erkennen, welche den

Eindruck des Schönen vermittele. Die überwiegende Beteiligung der Verstandeskkräfte bei der Erkenntnis des Schönen verbindet ihn wieder mit Hanslick, der die angemessene Rezeption als ein „Schauen mit Verstand, das ist Vorstellen und Urteilen“⁵⁵ definierte. Beide fassen überdies – der eine eingestandener-, der andere uneingestandenermaßen – die Ästhetik als normative Kunstlehre auf.

Wie bei Bolzano wird auch bei Hanslick „durch die Berufung auf subjektunabhängig gültige absolute Normen und Prinzipien der soziale und nationale Status des Schöpfers ebenso wie der des Rezipienten eines geistigen Gebildes methodisch aus der Argumentation eliminiert.“⁵⁶ Daß ein solcher Standpunkt in Zeiten eines die Politik vollkommen beherrschenden Nationalitätenkonflikts für die Proponenten wie auch für die Machthaber attraktiv sein kann, liegt auf der Hand. Wenn Gleichberechtigung aller nationalen Standpunkte in der Politik nicht erreichbar ist, so wird das Wunschbild einer Kunst beziehungsweise Wissenschaft⁵⁷ als übernationales, in ihren ästhetischen oder logischen Grundsätzen (vermeintlich) unbestrittenes Refugium zu einem verständlichen Ideal.

Resümee

Der Vergleich zwischen Hanslick und Adler vor dem Hintergrund von Problemen, die die Geisteswissenschaften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewegt hatten, hat ergeben, daß ihr Wissenschaftsbild, bei aller Differenz, in entscheidenden Punkten konvergiert: etwa im Bemühen, durch Annäherung an die Naturwissenschaften wissenschaftliche „Dignität“ zu erlangen, oder im Versuch, auf dieser Basis mittels formaler (stilkritischer) Kriterien Normen zu begründen, um neben dem Sammeln und Erklären auch ein Bewerten zu ermöglichen. Daß Hanslick dabei mehr ein ästhetisches Sein, Adler mehr ein historisches Werden im Auge hat, ist bei aller Annäherung der Standpunkte (Hanslick ist nicht so „unhistorisch“⁵⁸, Adler nicht so „unästhetisch“) als Hauptunterschied natürlich nicht zu vernachlässigen. Erst die Berücksichtigung beider Momente, nämlich die interne Fachentwicklung sowie ihr Zusammenhang mit der allgemeinen Situation der Natur- und Geisteswissenschaften im 19. Jahrhundert, wird ein Bild vermitteln können, das ein noch besseres Verständnis der Frühgeschichte der Musikwissenschaft ermöglicht.

Anmerkungen

- 1 Herbert SCHNÄDELBACH, Philosophie in Deutschland 1831–1933, Frankfurt a. M. ⁹1994, S. 88. Die folgenden Überlegungen zur Entwicklung der Wissenschaft im 19. Jahrhundert gehen auf das 3. Kapitel („Wissenschaft“) dieses Buches zurück.
- 2 Vgl. Chris LORENZ, Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie, Köln–Weimar–Wien 1997 (Beiträge zur Geschichtskultur 13), S. 65–75.
- 3 Unter ihnen Johann Gustav Droysen und Wilhelm Dilthey.
- 4 SCHNÄDELBACH, Philosophie in Deutschland, S. 291, Fn. 130.
- 5 Zur allgemeinen Historismus-Diskussion in den Kulturwissenschaften vgl. Otto Gerhard OEXLE, Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Studien zu Problemgeschichten der Moderne, Göttingen 1996 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft).
- 6 Friedrich NIETZSCHE, Unzeitgemäße Betrachtungen II (Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben), in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hg. v. Giorgio COLLI und Mazzino MONTINARI, Band 1, München ²1988.
- 7 Titel eines Buches von Gunter SCHOLTZ, Zwischen Wissenschaftsanspruch und Orientierungsbedürfnis. Zu Grundlage und Wandel der Geisteswissenschaften, Frankfurt a. M. 1991.
- 8 Eduard HANSLICK, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Wiesbaden ²⁰1980, S. 2.
- 9 Unmißverständlich erklärt Hanslick, daß „für den philosophischen Begriff das komponierte Tonstück, ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das fertige Kunstwerk ist“. Ebenda, S. 100. Auch für Adler stehen die Werke „im Zentrum kunsthistorischer Arbeit“. (Guido ADLER, Methode der Musikgeschichte, Leipzig 1919, S. 108.)
- 10 HANSLICK, Vom Musikalisch-Schönen, S. 73.
- 11 Ebenda, S. 13.
- 12 ADLER, Methode der Musikgeschichte, S. 127.
- 13 Hermann von HELMHOLTZ, Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig 1863.
- 14 Hanslick konzidiert beispielsweise: „Durch die moderne Forschung geht ein so starker Zug nach der Naturseite aller Erscheinungen, daß selbst die abstraktesten Untersuchungen merklich gegen die Methode der Naturwissenschaften gravitieren. Auch die Ästhetik, will sie kein bloßes Scheinleben führen, muß die knorrige Wurzel kennen, wie die zarte Faser, an welcher jede einzelne Kunst mit dem Naturgrunde zusammenhängt.“ HANSLICK, Vom Musikalisch-Schönen, S. 141.
- 15 Ebenda, S. 145 f.
- 16 Ebenda, S. 77.
- 17 Guido ADLER, Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1 (1885), S. 5–20, hier S. 16.

- 18 Vgl. Johann Gustav DROYSEN, Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte, hg. v. Rudolf HÜBNER, München–Wien 1974, S. 354 (§ 75).
- 19 ADLER, Methode der Musikgeschichte, S. 15.
- 20 William M. JOHNSTON, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1818 bis 1938, Graz 1974, S. 197. Bei Ernst Mach und Richard Avenarius kommt es sogar zu einer Entontologisierung von Substanzbegriffen: Diese werden aufgelöst in funktionale Zusammenhänge, Gesetze nur mehr als Resultate der Denkökonomie aufgefaßt. Vgl. SCHNÄDELBACH, Philosophie in Deutschland, S. 113.
- 21 ADLER, Methode der Musikgeschichte, S. 35.
- 22 HANSLICK, Vom Musikalisch-Schönen, S. 80.
- 23 Ebenda, S. 80.
- 24 ADLER, Methode der Musikgeschichte, S. 141.
- 25 Ebenda, S. 142.
- 26 Ebenda, S. 141.
- 27 Er stellt sich etwa die Frage, „welchen Standpunkt der Musikhistoriker gegenüber den Kunstwerken, Kunstschulen und Meistern der Vergangenheit einnehmen kann, soll, sofern er als Kind seiner Zeit von den Regungen, Strebungen, Triebkräften, von dem Wollen und Leisten seiner Umgebung abhängig ist und beeinflußt wird.“ Denn „schon durch diese Fragestellung scheint die Objektivität des Wissenschaftlers, die er zu bewahren hat, in Zweifel gezogen und seine streng sachlichen Untersuchungen scheinen gefährdet.“ Ebenda, S. 52 f.
- 28 Ebenda, S. 54.
- 29 „Warum die häufigen Quintsext-Akkorde, die engen diatonischen Themen bei Mendelssohn, die Chromatik und Enharmonik bei Spohr, die kurzen, zweiteiligen Rhythmen bei Auber usw. gerade diesen bestimmten, unvermischbaren Eindruck erzeugen – dies kann freilich weder die Psychologie noch die Physiologie beantworten.“ HANSLICK, Vom Musikalisch-Schönen, S. 68 f.
- 30 Ebenda, S. 66.
- 31 Ebenda, S. 68.
- 32 „Der musikgeschichtlichen Forschung ist die Aufgabe gestellt, die Einflüsse all dieser außermusikalischen Momente auf die eigentliche musikalische Stilbildung in Gesamt- und Einzelercheinung aufzudecken. Von mitbestimmender Bedeutung ist der künstlerische Zweck einer Gattung, einer Art, eines Kunstwerkes, die Dienststellung, die Abhängigkeit oder relative Unabhängigkeit des Tonsetzers. Die Materialbeschaffung, die räumliche Verwendung hängen mit den kulturellen Bedürfnissen und der damit verbundenen materiellen Lage der Nation, des Staates, des Gesellschaftskreises, des Bestellers und seiner Einflußsphäre zusammen.“ (ADLER, Methode der Musikgeschichte, S. 161.)
- 33 Adler nennt Philosophie, Psychologie, Psychoanalyse, Soziologie, Historiographie, Kunstgeschichte, Philologie und Biologie.
- 34 HANSLICK, Vom Musikalisch-Schönen, S. 88 f.
- 35 Auch Hanslick beschreibt musikalische Werke gern mittels organischer Metaphern: „Da die Komposition formellen Schönheitsgesetzen folgt, so improvi-

- siert sich ihr Verlauf nicht in willkürlich planlosem Schweifen, sondern entwickelt sich in organisch übersichtlicher Allmählichkeit wie reiche Blüten aus Einer [sic!] Knospe.“ Ebenda, S. 170. Vgl. zu organologischen Vorstellungen in Musiktheorie und -geschichte Lotte THALER, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München 1984 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 25) sowie Barbara BOISITS, *Das Organische und das Mechanische. Zwei Entwicklungsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Musiktheorie und Weltanschauung zur Zeit der Moderne*, in: Hildegard KERNMAYER (Hg.), *Zerfall und Rekonstruktion. Identitäten und ihre Repräsentation in der Österreichischen Moderne*, Wien 1999 (Studien zur Moderne 5), S. 207–243.
- 36 ADLER, *Methode der Musikgeschichte*, S. 66.
- 37 Guido ADLER, *Musik und Musikwissenschaft. Akademische Antrittsrede*, gehalten am 26. Oktober 1898 an der Universität Wien, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 5 (1898), S. 31 u. 39.
- 38 ADLER, *Methode der Musikgeschichte*, S. 44. Dieses Bewußtsein für die Grenzen der Metaphorik läßt aber doch Zweifel aufkommen, ob Adler tatsächlich ein derartiges Naheverhältnis zur Lebensphilosophie hatte, wie dies Rudolf Heinz nachzuweisen versucht hat. Vgl. Rudolf HEINZ, *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Philosophische Aspekte einer Wissenschaftsentwicklung*, Regensburg 1968 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 11), S. 35 ff. und 143 ff.
- 39 HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 61.
- 40 Ebenda, S. 2.
- 41 „Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird.“ Ebenda, S. 5.
- 42 Die allgemein als Positivismus aufgefaßte Methode, nämlich das Sammeln von Denkmälern, ist nur der erste Schritt, der allerdings sehr oft auch der letzte ist.
- 43 HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 81.
- 44 ADLER, *Methode der Musikgeschichte*, S. 102 f.
- 45 HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 82.
- 46 Ebenda, S. 80 f. Daß im Zeitalter des Historismus, der die Historisierung von Gegenständen nicht nur den Geschichtswissenschaften überläßt, ein solcher Standpunkt unzeitgemäß ist, spricht Hanslick klar aus: „Es gehört heutzutage ein wahrer Heroismus dazu, [...] auszusprechen, daß das ‚historische Begreifen‘ und das ‚ästhetische Beurteilen‘ verschiedene Dinge sind.“ Ebenda, S. 82 f.
- 47 ADLER, *Musik und Musikwissenschaft*, S. 35.
- 48 Vgl. Peter STACHEL, *Ethnischer Pluralismus und wissenschaftliche Theoriebildung im zentraleuropäischen Raum. Fallbeispiele wissenschaftlicher und philosophischer Reflexion der ethnisch-kulturellen Vielheit der Donaumonarchie* Diss. Graz 1999.
- 49 Ebenda, S. 127.
- 50 Die philosophischen Lehrbücher verfaßte der Bolzano-Schüler Robert ZIMMERMANN (*Philosophische Propädeutik für Obergymnasien*, 2 Bände, Wien 1853). Sie wurden von den ähnlich konzipierten Lehrbüchern seines Schülers Gustav Adolf Lindner abgelöst, die bis 1918 in Gebrauch waren. Vgl. STACHEL, *Ethnischer Pluralismus*, S. 275–277.

- 51 STACHEL, *Ethnischer Pluralismus*, S. 151.
- 52 Seine Autobiographie (Eduard HANSLICK, *Aus meinem Leben. Mit einem Nachwort*, hg v. Peter WAPNEWSKI, Kassel 1987) ist im Gegenteil ein Zeugnis für die desolaten Schulverhältnisse vor der Reform.
- 53 STACHEL, *Ethnischer Pluralismus*, S. 16.
- 54 Seinen bereits zitierten Ausspruch: „Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird.“ (HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 5) übernahm Hanslick wörtlich aus der Rezension der Erstausgabe seiner Schrift von Robert ZIMMERMANN (*Zur Ästhetik der Tonkunst*, in: *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst* 47, Wien 20.11.1854, S. 313–315). Vgl. Christoph LANDERER, Bolzano, Hanslick und die Geschichte des musikästhetischen Objektivismus. Zu einem Kapitel (alt)österreichischer Geistesgeschichte, in: *Kriterion* 3 (1993), S. 27.)
- 55 HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 8. Hanslick und Bolzano sind sich auch darin einig, daß dieser Akt zu einem großen Teil unbewußt vor sich geht, durch Verstandestätigkeit aber ins Bewußtsein gehoben werden kann. (Vgl. Ebenda, S. 8 und Bernard BOLZANO, *Über die Einteilung der schönen Künste*, in: Bernard BOLZANO, *Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik. Mit einer Einleitung* hg. v. Dietfried GERHARDUS, Frankfurt a. M. 1972, S. 124 f.). In der unmittelbaren Rezeption der Ästhetik, wie allgemein der Philosophie Bolzanos, kommt wieder Robert Zimmermann eine entscheidende Rolle zu, der als Freund und Studienkollege Hanslicks diesen mit den Gedanken Bolzanos näher vertraut gemacht haben dürfte. Hanslick erwähnt Zimmermanns formal-ästhetischen Ansatz nur einmal, ohne einen direkten Einfluß anzusprechen: „Auf Herbartschen Grundlagen hat in neuester Zeit Robert Zimmermann in seiner ‚Allgemeinen Ästhetik als Formwissenschaft‘ (Wien 1865) das formale Prinzip in strenger Konsequenz in allen Künsten, somit auch in der Musik, durchgeführt.“ (HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 163.) Hanslick spielt hier auf den zweiten Band von Zimmermanns Ästhetik an.
- 56 STACHEL, *Ethnischer Pluralismus*, S. 346.
- 57 Zimmermann spricht dies auch deutlich aus: „Die Wissenschaft hat keine Nationalität; ob ein wahrer Gedanke in romanischem, deutschem oder slawischem Kopfe entsprungen ist, kann auf Werth und Wahrheit desselben keinen Einfluß haben, sie hat keinen Geburtsschein, sondern ist überall zu Hause.“ (Robert ZIMMERMANN, *Über die jetzige Stellung der Philosophie auf der Universität. Eine Antrittsvorlesung*, Olmütz 1850, S. 13, zitiert bei STACHEL, *Ethnischer Pluralismus*, S. 230.) Daß Zimmermann, wie im übrigen auch Hanslick, selbst nicht immer frei von deutschnationalem Dünkel war, soll dabei keineswegs vergessen werden. Im Gegenteil: Die Schwierigkeiten kontextfreier Idealität werden so selbst bei ihren Vertretern bloßgelegt.
- 58 Hanslick rechnete prinzipiell bereits in seiner Ästhetik und nicht erst ist in späterer Zeit, als er die Notwendigkeit historischer Forschung generell anerkannte, mit Veränderungen in der musikalischen Entwicklung, die auch die Grundlagen der Ästhetik seiner Zeit in Frage zu stellen geeignet sind, wenn er sagt, „daß auch unser Tonsystem im Zeitverlauf neue Bereicherungen und Verände-

rungen erfahren wird. Doch sind innerhalb der gegenwärtigen Gesetze noch so vielfache und große Evolutionen möglich, daß eine Änderung im Wesen des Systems sehr fernliegend erscheinen dürfte. Bestände beispielsweise die Bereicherung in der ‚Emanzipation der Vierteltöne‘ [...] so würden Theorie, Kompositionslehre und Ästhetik der Musik eine total andere. Der musikalische Theoretiker kann daher gegenwärtig den Ausblick auf diese Zukunft noch kaum anders frei lassen, als durch die einfache Anerkennung ihrer Möglichkeit.“
HANSLICK, Vom Musikalisch-Schönen, S. 147.

Österreichisch-ungarische Kommunikationsphilosophien J.C. Nyíri (Budapest)

Rudolf Hallers immer wieder anregende Frage nach einer möglichen Eigenart der österreichischen Philosophie¹ versuchte ich in den 1970er und 1980er Jahren dahingehend zu beantworten, daß man von einer solchen – authentischen, eigen- und bodenständigen – Philosophie durchaus sprechen kann und daß diese in der Tat eine besondere Leistung zu verzeichnen hat, nämlich die vielseitige Ausarbeitung eines Ich-Begriffes, welcher sowohl dem Descartes-Lockeschen, als auch dem Kantschen gegenüber eine Alternative darstellt.² Etwas anders ausgedrückt: Die österreichische Philosophie der letzten etwa 150 Jahre dürfte als die Werkstatt betrachtet werden, in welcher sich eben jene Aspekte eines Subjektbegriffes entfalten konnten, die in der deutschen – vornehmlich in der nordostdeutschen – Entwicklung im allgemeinen unberücksichtigt blieben. So hatten sich in Österreich etwa objektivistische – nämlich das erkennende Subjekt dem zu erkennenden gedanklichen Objekt unterordnende –, aber auch sprachlich-soziologische, biologisch-soziologische und wissenschaftstheoretische Ich-Begriffe ausgebildet, Begriffe, die freilich weder insgesamt miteinander kohärieren, noch in jedem Falle scharf voneinander getrennt werden können, dies eine aber gemeinsam haben, daß sie mit der Idee eines reinen Ichs durchaus unvereinbar sind.

Die Plausibilität dieses Gesichtspunktes, daß eben in der Herausbildung eines Begriffs des kontextbedingten Ichs die eigentliche Leistung der österreichischen Philosophie besteht, versuchte ich auf zweierlei Weisen zu erhärten. Erstens entwarf ich historische Skizzen, aus welchen hervorgehen sollte, daß an den entscheidenden Stellen in der Entwicklung der österreichischen Philosophie tatsächlich solche Argumente standen, die die Eliminierung der metaphysischen Ich-Vorstellung, damit aber auch eine Erweiterung und Vertiefung des Subjektbegriffes überhaupt zum Zweck hatten. Bolzano, Mach, Husserl, Freud, Musil und Wittgenstein waren die Hauptgestalten dieser Skizzen.

Studien zur Moderne 13

Herausgegeben von
Karl Acham
Moritz Csáky
Rudolf Flotzinger
Dietmar Goltschnigg
Rudolf Haller
Helmut Konrad
Götz Pochat

Barbara Boisits, Peter Stachel (Hg.)
Das Ende der Eindeutigkeit

Zur Frage des Pluralismus in Moderne und Postmoderne

Passagen Verlag

Deutsche Erstausgabe

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des
Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Das Ende der Eindeutigkeit : zur Frage des Pluralismus in Moderne und Postmo-
derne / Barbara Boisits ; Peter Stachel (Hg.). – Dt. Erstausg. –
Wien : Passagen-Verl., 2000
(Studien zur Moderne ; 13)
ISBN 3-85165-433-1

Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3-85165-433-1
© 2000 by Passagen Verlag Ges. m. b. H., Wien
Graphisches Konzept: Ecke Bonk
Satz: Elisabeth Stadler
Druck: Manz Crossmedia GmbH & Co KG, 1051 Wien

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	11
Einleitung	13
Peter Stachel „... eine kleine Welt, in der die große ihre Probe hält“. Hypothetische Fragen zur zentraleuropäischen Moderne	17
Werner Suppanz „Die Gesellschaft treibt der Auflösung zu.“ Das christlich-konservative Lager in Österreich und die Unübersichtlichkeit der Moderne	27
Tibor Pichler Mißlungene Moderne als verfehlt Zivilität. Die Entwicklung eines Problemansatzes	45
Reinhard Brunner Was heißt „Differenzierung“?	57
Moritz Baßler Historismus, literarische Moderne und Literatur- wissenschaft. Überlegungen zu einem Projekt	69
Rudolf Stephan Überlegungen zum Thema „Musikalischer Historismus und musikalische Moderne“ oder: „Alte Musik als Neue Musik“. Über einen Beitrag der Musikwissenschaft zur Entstehung musikalischer Pluralität	81

Barbara Boisits Ästhetik versus Historie? Eduard Hanslicks und Guido Adlers Auffassung von Musikwissenschaft im Lichte zeitgenössischer Theorienbildung	89
J. C. Nyíri Österreichisch-ungarische Kommunikationsphilosophien	109
Sonja Rinofner-Kreidl Aufklärung und Geschichte. Versuch einer Standortbestimmung nach/mit Kant	127
Klaus Puhl „Eine rationale Kritik der Rationalität“. Wahrheit und Relativismus bei Michel Foucault	167
Peter Wilhelmer Auf der Suche nach Eindeutigkeit: Die Rationalitätsdiskussion aus ökonomischer Sicht	183
Zu den Autorinnen und Autoren	215
Namenregister	219

Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer vom *Spezialforschungsbereich Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900* im Oktober 1998 an der Universität Graz veranstalteten Tagung, die ebenfalls den Titel *Das Ende der Eindeutigkeit* trug. Der Artikel von J.C. Nyíri ist das Produkt einer anderen Veranstaltung des SFB-Moderne, dem Rudolf Haller gewidmeten Workshop *Gibt es eine österreichische Philosophie? Die Denktradition(en) der zentral-europäischen Moderne* im Mai 1999; da der Artikel sich in hervorragender Weise der Konzeption des Bandes einfügt, wurde er mit Erlaubnis des Verfassers hier abgedruckt.

Der Dank der Herausgeber gilt den Autorinnen und Autoren der Beiträge, sowie allen Projektleitern und MitarbeiterInnen des *SFB Moderne*, die zum Gelingen der Tagung(en) und des Bandes beigetragen haben. Namentlich hervorzuheben sind Sonja Rinofner-Kreidl, die, gemeinsam mit den beiden Herausgebern, an der Vorbereitung der Tagung 1998 beteiligt war, Maria Reicher, die den Workshop 1999 leitete, Peter Hofman, dem der organisatorische Ablauf beider Tagungen oblag und Elisabeth Stadler, die das Layout für die Druckvorlage angefertigt hat.

Barbara Boisits, Peter Stachel, im Juli 2000.