

## FORM UND SINN: ZUR VORGESCHICHTE DES PRAGER FORMALISMUS UND STRUKTURALISMUS

*Von Jaroslav Střítecký*

Eduard Hanslick – der Mann, den der alternde Verdi „il Bismarck della critica musicale“ nannte; der Mann, den Richard Wagner in einem Anfall von Antisemitismus für einen Juden erklärte, weil er sich mit dessen Kritiken nicht auseinanderzusetzen wußte; der Mann, der Mozarts Zeitgenossen Vojtěch Jírovec (1763–1850), tschechischer Komponist, der in Wien wirkte, noch persönlich kannte und dem wahrlich nicht viel fehlte, noch über Arnold Schönberg (1874–1951) Kritiken zu schreiben; der große Freund Brahmsens, aber auch nach Schumann der Schöpfer des modernen musikkritischen Jargons – war zu seinen Lebzeiten das Objekt eines sowohl einzigartig konzentrierten Hasses als auch einer häufig unkritisch beschworenen Autoritätsgläubigkeit.

Er wurde den Eheleuten Joseph und Lotte Hanslick am 11. September 1825 in Prag geboren. Die Familienverhältnisse basierten finanziell auf einem Lotteriegewinn von 40000 Gulden, die es dem fast hungernden Vater ermöglichten, die Liebste seines Herzens zu heiraten. Die Mutter war die Tochter eines Prager deutschen Bürgers vom Roßmarkt, dessen Enkel das Theater und die französische Literatur zu bewundern lernte. Der Vater, zwar ein Bauernsohn, war jedoch von Natur aus nicht sehr robust und widerstandsfähig; als seine Frau das fünfte Kind zur Welt brachte, verließ er seine Dienststelle als Skriptor der Universitätsbücherei, brach die Versuche einer akademischen Laufbahn ab und widmete sich weiterhin der Erziehung seiner Kinder, privaten Studien und bibliographischen Arbeiten. Die Familie verkehrte mit führenden Persönlichkeiten des Prager Kulturlebens, sowohl mit Deutschen als auch mit Tschechen. Später gedachte Eduard Hanslick der Besuche Palackýs, Václav Hankas und besonders Jan Evangelista Purkyněs, den er zeit seines Lebens bewunderte. Er hatte sie nicht etwa als Angehörige der „tschechischen Seite“ in Erinnerung, sondern als gebildete Menschen, die schon sein Vater achtete.

Das Prager Theater besaß im Vormärz ein ausgezeichnetes Niveau und ein repräsentatives Repertoire. In den Kreisen der Prager Jeunesse dorée gehörte Schumanns Neue Zeitschrift für Musik zur gesellschaftlichen Pflichtlektüre. In Opposition zu Metternichs Wien orientierte sich die junge Generation – zu der auch Bedřich Smetana (1824–1884) gehörte – an modernen Strömungen, vor allem an der norddeutschen Romantik. Hanslick begleitete 1846 Hector Berlioz mit Begeisterung durch das winterliche Prag. Seine erste Musikkreise führte ihn nach Dresden, und zwar auf die freundliche Einladung Wagners hin, dem er vorgestellt worden war, als er im Jahr 1845 mit seiner Mutter in Marienbad weilte. In Dresden verbrachte er einen ganzen Tag bei Robert Schumann; auf Berlioz' Empfehlung lernte er auch Liszt kennen. Im Erkennen von Schumanns Genie empfanden die Prager mit Recht ihren Vorsprung

vor dem Wiener Kulturleben, wie es später Hanslick in seiner Geschichte des Concertwesens in Wien treffend schilderte. Nun, es war die reine Prager Vormärz-Atmosphäre, in der sich provinzielle Gemütlichkeit mit erlesenem Geschmack und guter Bildung verbanden, allerdings nur innerhalb der Privatsphäre, die damit öffentlich relevant wurde, wie Jürgen Habermas sagen würde. Was unter die unmittelbare Aufsicht des Staates fiel, erschien den Jungen der Hanslick-Generation als so reaktionär geknebelt, daß sie es für „mittelalterlich“ hielten.

Besonderen Unmut erregte die Universität. Zwar durften die Studenten Stöcke tragen und wurden mit „Herr“ angesprochen, mußten jedoch auch weiterhin den Religionsunterricht besuchen; wie dieser gestaltet war, läßt sich daran deutlich erkennen, daß es dort nicht einmal Bernard Bolzano (1781–1848) aushielt, der von den Studenten so geliebte Katechet. Die neuesten Forschungen zeigen, daß die Studenten der Generation Hanslicks die Prager Universität der Vormärz-Zeit voreingenommen negativ beurteilten, und es fällt auf, daß sich das geistige Leben, mit Ausnahme Franz Exners, damals außerhalb der Universität vollzog oder hier nur für kurze Zeit und mit Schwierigkeiten verbunden wirken konnte (z. B. Bernard Bolzano, František Palacký, Augustin Smetana). In einer so zugespitzten Polarität zwischen der öffentlich relevanten Privatsphäre und dem Staat gewann das Zusammenleben mit der Kunst an Gewicht, besonders mit einer inhaltlich so schwer erfaßbaren Kunst wie der Musik und – bis zu einem bestimmten Grad – auch der lyrischen Poesie. Und es war vielleicht gerade diese nur selten von günstigen Umständen gemilderte Polarität, die aus Prag die berühmte Stadt der lyrischen Magiker gemacht hat.

Eduard Hanslick war nur ein Jahr jünger als Bedřich Smetana. Zdeněk Nejedlý verführte diese Übereinstimmung zu einer farbenreichen Schilderung, wie der charakterlose, künftige Antiwagnerianer Hanslick, damals angeblich noch Hanzlík, den künftigen tschechischen Meister durch böswillige Demütigungen und niederträchtige Lausbubenstreiche schon am Altstädter Gymnasium gequält hatte. Dies ergäbe ein hübsches Bild des wesenhaften Kampfes zwischen Gut und Böse oder Reaktion und Fortschritt und besäße im Geist der Streitigkeiten um Wagner auch seine innere Logik, jedoch mit einem einzigen Fehler: Hanslick studierte niemals mit Smetana am Altstädter Gymnasium! Im Wörterbuch Groves aus dem Jahr 1954 lesen wir dagegen, Eduard Hanslick sei ein exhibitionistischer Germanophiler tschechischer Abstammung gewesen. Oft behauptete man, er habe sich als Musikkritiker an der Welt dafür gerächt, daß es ihm nicht beschieden war, ein Klaviervirtuose zu werden. Aber auch diese Anschuldigung war unberechtigt: Hanslick war Schüler Jan Václav Tomášeks (1774–1850) – und der strenge Lehrer riet ihm dringend zur Laufbahn eines Konzertpianisten.

Der junge Hanslick wählte allerdings wegen der existenziellen Sicherung die Beamtenlaufbahn. Aufgrund der ausgezeichneten klavieristischen Fähigkeiten bewährte er sich übrigens auch als Professor für Musikwissenschaft an der Wiener Universität, wo er seit 1856 Vorlesungen hielt und hauptberuflich als Professor wirkte. Er starb 1904, im selben Jahr wie Antonín Dvořák, dem er einst mit Brahms zu einem staatlichen Stipendium und damit zur Möglichkeit verholfen hatte, sich dem Schaffen voll zu widmen. Hanslick erfüllte sein Leben in Ehren und starb ruhmbedeckt.

Bis in unsere Tage blieb er durch zwei Lehren bekannt: durch die These, daß bewegliche klingende Formen, die Töne allein, der ausschließliche Gehalt und Inhalt der Musik sind; und durch seinen Antiwagnerianismus. In beiden Fällen handelt es sich um Mißverständnisse.

Bereits im Jahr 1922 wies Rudolf Schäfke<sup>1</sup> darauf hin, daß Hanslick versucht habe, einen dritten Weg zwischen der formalen und der Ausdrucksästhetik einzuschlagen. Aus Textvergleichen geht nämlich eindeutig der Einfluß Robert Zimmermanns, eines philosophisch wesentlich folgerichtigeren Vertreters des Formalismus, auf die spätere Version von Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ hervor. Zimmermanns Einfluß reinigte manche Formulierungen Hanslicks von den durch die Ästhetik Theodor Vischers vermittelten Spuren des Hegelianismus, beruht jedoch trotzdem nicht nur auf diesem akademischen Rigorismus. Zimmermann orientierte sich an der Herbart'schen Philosophie, Hanslick war die Musik vertrauter. Beiden schwebte ein objektiver Ordo vor, den man keineswegs spekulativ, sondern durch Erkennen des empirischen Materials zu erfassen habe. Wenn wir heute ihre Texte aufmerksam lesen, sehen wir, daß sie charakteristisch für das Umbruchsstadium sind. Auf der einen Seite erkennt man das modernisierende Pathos, das sich vor allem im Interesse für die Überwindung der Metaphysik durch die Sachlichkeit der positiven Wissenschaft äußert. Auf der anderen Seite fällt die quasimetaphysische Voraussetzung ins Auge, daß alles auf dieser Welt und in diesem Augenblick Sinnvolle, Vernünftige und Schöne die objektive Ordnung der Welt ausdrückt und dies die einzig mögliche Ordnung ist, denn ohne sie müßte die positiv wissenschaftliche Bearbeitung des empirischen Materials ins Ungewisse stürzen.

Nur so konnte in Hanslicks berühmter ästhetischer Schrift das musikalisch *Schöne* selbst zum zentralen Thema werden, also das für immer objektive Fundament von allem, was musikalisch schön sein kann. In polemischem, positivistischem Eifer entfernt er aus diesem Begriff alles, was man unbegründet in ihn einbringt. Diese Polemik gegen das Außermusikalische ist vor allem eine Polemik gegen die Belastung des Begriffs „das musikalische Schöne“ durch metaphysische Projektionen. Hanslick baut diese Polemik auf zwei Komponenten auf: auf exzellente musikalische Erfahrungen sowie auf dem deutschen Idealismus und der deutschen Klassik. Während die erste Komponente bisher als selbstverständlich angesehen wurde (die einzigen Einwände richteten sich gegen seine geschmackliche Orientierung), blieb die zweite Komponente lange ohne die gebührende Aufmerksamkeit.

Doch gerade hier entsprang Hanslicks Sinn für die Unterscheidung zwischen *subjektivem Eindruck* und *objektivem Charakter* des Musikwesens selbst. Die Erfahrung des Hörens allein genüge nicht, um diese Unterscheidung wahrzunehmen; das Hören sei doch mit einer breiten Skala von Gefühlen und Empfindungen verbunden, häufig auch mit außermusikalischen Assoziationen, was nicht einmal Hanslick bestritt. Das Wissen von der Musik lasse sich jedoch nicht aus Subjektiv-Flüchtigem und Wandelbarem begründen. Und gerade hier war die zweite Komponente hilfreich: die klassische Ideenlehre und Charakterlehre, vor allem das Erbe des Kantschen Kritizismus.

<sup>1</sup> Schäfke: Rudolf: E. Hanslick und die Musikästhetik. Leipzig 1922.

Für die Entfaltung dieser Lehre war in den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts der rechte Augenblick gekommen, wie wir auch aus anderen Quellen wissen; beispielsweise wird in Hayms Buch „Hegel und seine Zeit“ (1857) nichts Geringeres verlangt als die Erneuerung des Kantschen Kritizismus auf positiv wissenschaftlicher Basis, also eine Art Empirisierung der Kantschen apriori-Strukturen des Bewußtseins. Aber auch heute, nachdem wir Lyotards Auslegung des Kantschen Kritizismus<sup>2</sup> gelesen haben, zeigt sich Hanslicks Unterscheidung kognitiver und analogischer, die Musik betreffender Sätze wichtiger als nur eine bloße sektiererische Polemik gegen die Programm-Musik. Wenn Hanslick aus der Musik alles Verstandes- und Vernunftmäßige ausgeschlossen hat und darauf bestand, daß die Musik eine reine Domäne der Einbildungskraft sei, bedeutet das nichts anderes als die Abgrenzung der *Autonomie* der musikalischen Kunst. Über die musikalischen Erfahrungen können wir nämlich Sätze formulieren, die kognitive Form besitzen, jedoch nicht kognitiv sind; sie sind analogisch. Daß dies mit der Kantschen Definition des Schönen und Erhabenen als interessenlosem Wohlgefallen zusammenhängt, liegt auf der Hand.

Als Musiker, und besonders als von der Welt der Romantik geprägter Musiker, konnte sich jedoch Hanslick mit dieser nur abstrakten Begrenzung nicht zufrieden geben. Und hierin half ihm die nichtkantsche Ideen- und Charakterlehre: Musik realisiert Ideen; es sind jedoch rein musikalische, der Musik immanente Ideen. Man kann sie sich als Charaktere vorstellen, allerdings als ausschließlich musikalische Charaktere. Nur deshalb können wir ein musikalisches Thema als graziös, innig, geistlos, trivial usw. auffassen; alle diese Ausdrücke bezeichnen aber den *musikalischen* Charakter der Stelle.

Mit der Romantik geschieht hier etwas Besonderes: sie wird in stilbildender Hinsicht als bahnbrechende Entfaltung künstlerischer subjektiver Analogien voll akzeptiert; dafür wird ihr die einzige wesentliche Dimension folgerichtig abgesprochen – das inhaltlich *Zeitvolle*, die existenzielle (nicht nur formal artistische) Wahrheit des Augenblicks. Die Romantik kämpfte allerdings mit allen Mitteln für diese Wahrheit, unter anderem durch Kombinierung und gegenseitige Durchdringung der einzelnen Künste, durch paralogische Analogisierung, die als echte Realität, wirklichere Realität, als die Erfahrung mit der pragmatischen Gestalt der Lebenswelt ausgegeben wurde.

Aus dieser Perspektive sind Hanslicks boshafte Angriffe gegen Bettina von Arnim zu verstehen, die in romantischem Geiste alles Tiefe und pragmatisch Ungreifbare, einschließlich Jesus Christus und J. W. von Goethe, als „musikalisch“ auffaßte, obwohl laut Hanslick von Jesus Christus in musikalischer Hinsicht nichts bekannt ist und Goethe von Musik nichts verstanden hat<sup>3</sup>. Ebenso verständlich sind auch seine böartigen Kritiken, die sich eher gegen die Wagnerianer wandten als gegen Wagner selbst. So läßt es sich erklären, daß Hanslick das innerlichste Begreifen für die Musik Schumanns, Mendelssohns, Berliozens wahrnahm, daß ihn nicht einmal seine eigene Haltung bzw. der Widerwille gegen die nichtdeutschen patriotischen Bemühungen

<sup>2</sup> Lyotard, Jean-François: *L'enthousiasme, la critique kantienne de l'histoire*. Paris 1986.

<sup>3</sup> Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig 1982, 124.

daran hinderten, Smetanas Genius anzuerkennen, daß er Dvořáks Musik liebte usw.<sup>4</sup> Das romantische *Programm* Schumanns, Berliozens, Wagners und selbstverständlich auch Smetanas oder Liszts, das auf die *Poetisierung der musikalischen Kunst* zielte, lehnte er jedoch vehement ab.

Damit gelangen wir zu Hanslicks musikkritischer Tätigkeit, von der leider nur sein Antiwagnerianismus im kulturellen Bewußtsein erhalten geblieben ist. In Vergessenheit geraten ist nämlich nicht nur die zeitliche Bedeutung seiner Arbeit, sondern auch sein Beitrag zur Stabilisierung jener Kulturnormen, von denen der Musikbetrieb bis heute noch vielfach ausgeht. In diesem Zusammenhang scheint es angemessen, auch darauf hinzuweisen, daß Hanslick einen aufgeschlossenen Sinn für die soziale Existenz des Kunstwerks und für die Wandlungen dieser Existenz besaß. Seine „Geschichte des Concertwesens in Wien“<sup>5</sup> kann man als erstes Buch über die Soziologie der Musik betrachten. Es hielt nicht nur das Geschehen, sondern vor allem die Wandlung des musikalischen Betriebs und der musikalischen Auffassung an der Wende zum bürgerlichen Zeitalter fest.

Als Kritiker europäischen Formats sammelte und kanonisierte Hanslick alles, was mit dieser Wandlung zusammenhing. Der Begriff „Musik“ gewann in diesem Prozeß zum erstenmal einen vielfach heute noch verbindlichen allgemeinen Charakter. Seine wirkliche Gestalt entstand jedoch nicht als These, sondern eher approximativ – von Fall zu Fall – aufgrund des Bezugs zu anerkannten Vorbildern in der Musik. Als Grundlage sah Hanslick Mozarts Musik an; Haydn war trotz aller Achtung noch ein historischer Musiker. Es folgen Schumann, Beethoven und Brahms. Hanslick hatte natürlich volles Verständnis für die Bedürfnisse der musikalischen Praxis und deshalb auch für eine Reihe anderer Musiker (Mendelssohn, Chopin, Schubert) oder für Meister zweiter Ordnung, welche die qualitative Fülle der zeitgenössischen Musik ausmachten: Auber, Rossini, Weber, Spohr, Meyerbeer, Marschner. Auch Komponisten dritter Ordnung (Gounod, Bizet, Massenet, Delibes), oberflächlich aber fleißig, brachten in Augenblicken der schöpferischen Erleuchtung Neues und Schönes, meinte er. Er hielt freilich auch die kleinen Geister mit ihren spezifischen Talenten für die musikalische Entwicklung für unentbehrlich. Welch ein übersichtlicher musikalischer *Ameisenhaufen*! Für jeden gab es ein Fach, oft noch leer, jeder konnte sich hier einordnen, sein Maß an Talent und natürlich an redlicher Arbeit zur Geltung bringen. Der Ameisenhaufen mochte wachsen, nichts beschränkte ihn, unantastbar war nur sein Prinzip, seine innere Ordnung.

Hinsichtlich theoretischer Fragen erfahren wir in Hanslicks Schriften nicht allzuviel, denn jede inhaltliche Fundierung würde ihn aus dem rein Ästhetischen reißen und einseitig an bestimmte „Inhalte“ binden, d. h. in profane Zusammenhänge mit der Alltäglichkeit der sozialen Welt zurückstoßen. Soll auf dem Olymp erhabene Ruhe herrschen, muß sie im Unveränderlichen, abseits von allem „Inhaltlichen“ verankert sein. Das ästhetische Prinzip solle in sich selbst beruhen, Befreiung von jeglicher inhaltlichen Gebundenheit ist die Bedingung seiner Funktionsfähigkeit.

<sup>4</sup> Střítecký, Jaroslav: Eduard Hanslick und die tschechische Musik. In: Colloquium musicologicum „Czech and European Music“ Brno 1974. Brno 1985.

<sup>5</sup> Hanslick, Eduard: Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien 1869.

Die Aufwertung der ästhetischen Funktion als der wichtigsten Aufgabe eines Kunstwerkes entsprach nach Hanslicks Auffassung einer neuen sozialen Funktion des Kunstwerkes in der bürgerlichen Öffentlichkeit, wie sie beispielsweise in der Ausstellung von Werken der bildenden Kunst in öffentlichen Galerien und in der Aufführung musikalischer Werke in öffentlichen Konzertsälen zum Ausdruck kam. Er überschätzte allerdings die Stabilität dieser Funktion und sah sie fälschlicherweise als die einzige Existenzart an.

Mit seinen Grundprinzipien, wenn auch nicht in seiner Geschmacksdoktrin, entsprach sein Standpunkt den liberalen Auffassungen. Die bürgerliche Öffentlichkeit konnte nämlich die direkte Teilnahme an der Kultur zunächst weder mit dem Geldbeutel noch aufgrund gesetzlicher Grundlagen erzielen. Die abstrakte Allgemeinheit ihrer egalitären Ansprüche machte aus dem bisher an konkret differenzierte soziale Funktionen gebundenen Kulturbetrieb (was nur ein Sammelname ist für die Komplexität der gesellschaftlichen Gelegenheiten und Möglichkeiten, liturgischer, archaisch magischer, erhaben repräsentativer und vulgär unterhaltbarer Art auf unterschiedlichem Niveau, vom aristokratischen bis zum Gewohnheitsniveau) ein bloß durch weitgehende Homogenisierung lösbares Problem.

Darin beruht auch der Vor- und Nachteil dessen, was man als Demokratisierung der Kultur bezeichnet und was als erster Alexis de Tocqueville in den USA beobachtet hatte. Die Homogenisierung der Kultur forderte die Vereinheitlichung durch eine neue Auslegung.

In diesem Zusammenhang trat das Bedürfnis eines *Vermittlers* stark hervor, dem zwei Möglichkeiten offenstanden: entweder die verschwundenen partikulären Funktionen durch andere zu ersetzen oder die mangelnde soziale Funktion zum Prinzip der Kunst zu erheben. Die erste Möglichkeit nährte die Bemühungen zur Umerziehung des Publikums hin zur Kunst als neuer Variante der Ideologie, der Religion, des Mythos; ihr Ausmünden finden wir bei Wagner und Nietzsche. Die zweite Möglichkeit wurde zur Quelle der absolut ästhetischen Theorien, die die Kunst folgerichtig autonomisierten und sie gerade aufgrund der *Nichtanwesenheit* konkreter sozialer Funktionen sozial relevant machten. Beide Standpunkte verfolgen ein gemeinsames Ziel: Kunst und Publikum zusammenzuführen. In der Beziehung zum Publikum unterscheiden sie sich aber: Während sich die Linie des Wagnerschen Typs, mag sie auch noch so intensiv die Erneuerung der Kunst selbst verkünden, bemüht, das Publikum zu manipulieren und umzuerziehen, ist die Linie des autonomen Ästhetizismus in der Beziehung zum Publikum liberal. Inhaltliche Erlebnisse stellt sie als irrationale Komponente frei und schränkt die Aufmerksamkeit auf jene Aspekte ein, die der Erfahrungsevidenz und rationaler Analyse zugänglich sind. Der Kritiker der ersten Linie belehrt das Publikum, erzieht es durch Agitation, evtl. durch Kontrapropaganda. Der Kritiker der zweiten Linie dient dem Publikum als Fachmann, vermittelt eingeweihtes Wissen; er dient dem Publikum, aber bedient es nicht.

Die Verknüpfung der Liberalität mit Professionalität ist ein Kennzeichen der Gründerzeit. Eduard Hanslick und Robert Zimmermann waren nicht ihre Stifter, dafür aber ihre Zeugen. In seinen Kritiken und Memoiren hält Hanslick ihre musikalischen und außermusikalischen Äußerungen fest. Als Vergleichshorizont dient ihm die Welt seiner Jugend, das Prager Biedermeier mit allen lieblichen oder auch lästig alt-

modischen Einzelheiten. Mit leichter Nostalgie konstatiert er deren Untergang, ist jedoch auf der Seite des Lichts, selbstverständlich des elektrischen Lichts. Mit kindlicher Freude schildert er Errungenschaften, wie den Aufzug oder den Briefkasten, und schreibt über das Reisen in der Eisenbahn oder sogar im Ozeandampfer.

Bei Zimmermann finden wir das Pathos der Modernität in der Wertung der Leibnizschen und Kantschen Rationalität und des Zeitalters der praktischen Wissenschaft und Technik; hier wollte er allerdings gegen den Aberglauben des philosophischen Positivismus Comtes sowie gegen die dunkle Flüchtigkeit der Romantik und des deutschen Historismus den nüchternen Verstand wahren. Darauf beruhte für das akademische Österreich in der Modernisierungsära der Sinn des damals wie nachher philosophisch überschätzten Herbartismus: er wirkte eher als Impuls zur Empirisierung des klassischen Erbes denn als Theorie, die nachgeahmt und entfaltet werden sollte. Zimmermann erscheint als Erbe einer der Komponenten der Aufklärung: einer rational pragmatischen Komponente, die gebietet, sich jeglicher Zukunftsmalerei zu enthalten und mit beiden Beinen auf dem Boden des echten, in eine Ideologie unverwandelten und unverwandelbaren realen Fortschritts zu stehen. Mit manchen Schönheitsfehlern waren treue Anhänger dieser Schule nicht nur der tschechische Ästhetiker Josef Durdík, sondern auch T. G. Masaryk.

Zum Herbartismus bekannte sich auch der tschechische Ästhetiker Otakar Hostinský (1847–1910). Er studierte in Prag und München, hier vor allem die Geschichte der bildenden Kunst; es war auch in München, erstaunlicherweise nicht in Prag, wo er zum ersten Mal persönlich Kontakt mit Smetana hatte, der dort Wagners „Meistersinger von Nürnberg“ hörte. Zum Unterschied von seinem Hochschulkollegen und Rivalen Josef Durdík (1837–1902) ging er nicht unmittelbar aus Zimmermanns Schule hervor. Um so vielsagender ist, daß er sich zum Herbartismus nicht nur taktisch und pflichtgemäß bekannte, wie ihm später viele unter dem Einfluß von Masaryks Polemiken nachsagten, sondern in jenem Sinn, der im Zusammenhang mit Zimmermann angesprochen wurde; der Herbartismus bedeutete ihm die Aufforderung zur Empirisierung der Ausgangspunkte des modernen Wissens. Im Vergleich mit Zimmermann verstand er jedoch diese Aufforderung eher im positivistischen und empiristischen Geist, was auf die Verschiebung der Standpunkte im Laufe einer einzigen Generation hinweist.

Im Prinzip der formalen Ästhetik erblickte auch Hostinský die Garantie der positiven und objektiven Wissenschaft bei der Untersuchung von Kunstwerken, distanzierte sich jedoch in manchen wichtigen Punkten betont von der Schule Zimmermanns. Worin erblickte Hostinský das formale Prinzip? Das Schöne ist nicht einfach, sein ästhetischer Wert beruht nicht auf einzelnen Empfindungen und Vorstellungen, sondern auf ihren Beziehungen und Verhältnissen. Ein ästhetisches Urteil läßt sich nur von Beziehungen und keineswegs vom Einfachen fällen, also von der Form und nicht vom Stoff; jedes ästhetische Urteil ist singulär und selbstverständlich; jede, aus mehreren Urteilen hervorragende und eine höhere Überordnung suchende Abstraktion überschreitet die Grenzen der Ästhetik. Während man an den beiden ersten Aussagen bis heute kaum zweifeln kann, wurde die dritte schon damals in Frage gestellt.

Durch radikale Abkoppelung des ästhetischen Urteils von der Vernunft und seinen vernunftmäßig erfaßbaren Folgen verließ Hostinský dem Herbartischen Ausgangs-

punkt positivistische Gestalt, eine Gestalt, die Zimmermann in einem anderen Zusammenhang als „dogmatischen Empirismus“ bezeichnete<sup>6</sup>. Der Kantsche Formalismus gerät damit voll auf die objektive Seite der Kartesianischen Brücke. Hier genügt es nicht mehr, Sätze vor den Richterstuhl der Kritik zu bringen, die klären würde, zu welcher Satzfamilie der betreffende Satz gehört, z. B., ob es sich um einen kognitiven oder analogischen Satz handelt. Die objektiven Formen des Schönen sollen aus dem Material, positiv-wissenschaftlich, induktiv, und keineswegs nurmehr durch Spekulation nachgewiesen werden.

Hier öffnete sich eine Kluft zwischen der philosophischen und empirischen Ästhetik. Der formalistische Glaube an das objektiv Schöne sollte sie noch überbrücken, das gelingt jedoch nur gewaltsam und scheinbar. Hostinský blieb nichts anderes übrig, als manche Probleme einfach zu überspekulieren. So z. B. behauptete er, daß sich Wohlgefallen und Mißfallen bei vollendeter Präsentierung des Gegenstandes *notwendigerweise* einstellen müßten; das Kunstwerk sei jedoch ein so kompliziertes Ganzes, daß eine vollendete Präsentierung eigentlich gar nicht in Betracht käme, und *nur deshalb* scheine die ästhetische Beurteilung weniger von Gesetzlichkeit und Notwendigkeit geführt, als dies der Fall sein sollte. Dafür müßten die Elemente des Schönen, die Bausteine jedes Kunstwerks, ja überhaupt alles ästhetisch Wirksame mit ihrer Einfachheit dieselbe Anerkennung normaler Menschen jeder beliebigen Kultur in beliebigen Zeiten gewinnen; deshalb könnten diese Elemente auch Ausgangspunkt einer wissenschaftlichen Ästhetik sein. Zu ihnen führte die analytische Methode. Diese sei jedoch nur die Grundlage des eigentlichen ästhetischen Forschens, eines Forschens, das sich echter und lebender Kunstwerke, eventuell weiterer ästhetischer Objekte bemächtigt. Hier solle es zur synthetischen Methode kommen, die induktiv von den Elementen zur ganzen Komposition fortschreitet. Konkrete analytische Beglaubigungen führten dann nicht mehr zu den Elementen zurück, vielmehr zu den einzelnen Bestandteilen der konkreten Beschaffenheit des ästhetischen Objekts, des Kunstwerkes. Ganz im Geist der Theorie Zimmermanns beschränkt Hostinský die Domäne der Ästhetik darauf, was ästhetisch funktioniert, ästhetisch lebendig ist; nichts anderes gehöre in die Ästhetik, sei es auch aus den legitimsten Gedankenoperationen abgeleitet.

In Distanz zu Zimmermanns und Durdíks Formalismus führt Hostinský vor allem sein künstlerisches, ästhetisches Bekenntnis. Er war ein Vertreter der Neuromatik, vor allem von Wagners Programm, bemühte sich dieses für die tschechische Nationalmusik theoretisch und praktisch zu durchdringen, förderte und lenkte in dieser Richtung als Kritiker das Schaffen Smetanas und regte seinen Freund Fibich zum Werk der musterhaften Deklamationsoper „Die Braut von Messina“ nach Schiller an, zu der er selbst das Libretto ausarbeitete. Gegen Zimmermanns und Durdíks Theorien, die zwar das Kombinieren von Künsten zuließen (Durdík nannte es recht hübsch „angehängte Kunst“), keineswegs aber ihr Verschmelzen im Gesamtkunstwerk, schrieb er die Arbeit „Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk“ (1878), in der er nachzuweisen versuchte, daß ein Gesamtkunstwerk voll im Einklang mit der ästhetischen Theorie Hanslicks (wenn auch im Widerspruch zu Hanslicks persön-

<sup>6</sup> Zimmermann, Robert: Kant und die positive Philosophie. Wien 1874, 65 f.

lichem Geschmack) steht. Die geschmackliche Orientierung dieses Typs sucht Hostinský zu legitimieren – wissenschaftlich zu legitimieren! Zu diesem Zweck mobilisierte er die Grundzüge der damals modernen *evolutionären* Theorie.

Auf den ersten Blick sieht dies wie die Verletzung der grundsätzlichen formalistischen Distinktion zwischen dem Systematischen und dem Historischen aus: Laut Zimmermann hat die Kritik das Kunstwerk vom Blickpunkt des Objektiv-Schönen zu beurteilen; nicht einmal der schöpferische Künstler *erfindet*, sondern *entdeckt* bestenfalls. Darauf müßte auch der Blick des Kritikers gerichtet sein, durchaus verschieden von der Sicht der historischen Kritik, die sich um eine verständnisvolle Auslegung des Werkes aus dem Kontext seiner Entstehung oder Wirkung bemüht.

Und hier ist Hostinský einerseits ein strengerer Formalist als Zimmermann (dieser war bereit, beispielsweise angemessene und unangemessene Verbindungen von Stoff und Form in Erwägung zu ziehen, bloß unter der Bedingung, daß es in einem solchen Fall um aus dem Stoff sich ergebende Darlegungen geht, während Hostinský darauf beharrt, daß nur Form mit Form, nicht aber Form mit Stoff harmonisieren kann); andererseits bringt er das Element des Schaffens, nicht des künstlerischen, sondern auch des kritischen Schaffens ins Spiel. Dabei verleugnet er nicht die romantische Wurzel in der Verehrung für das Genie. Hostinský läßt sich gelegentlich sogar zur Behauptung hinreißen, daß die schöpferische Persönlichkeit bedeutungsvoller sein könne als das Kunstwerk<sup>7</sup>. Trotzdem versucht auch Hostinský (ähnlich wie Hanslick, wenn auch mit anderen Mitteln) die Romantik zu disziplinieren – und dies auf zweierlei Weise:

- Er verarbeitet die romantischen ästhetischen Paradigmen betont als gleichwertig mit den klassischen. Dies liegt durchaus in der Linie des Zimmermannschen Formalismus und Ahistorizismus, die Unterschiede beruhen hier bloß in den vom persönlichen Geschmack gegebenen Akzenten (Hostinský behauptet beispielsweise, die große Zeit der Realisierung des romantischen ästhetischen Paradigmas sei das gotische Mittelalter gewesen).
- Er transzendiert schöpferische Taten durch die Begriffe *Entwicklung* und *Fortschritt* und verflechtet sie so rückwirkend mit der vermeintlichen Logik der Geschichte. Wohlgemerkt: nicht in die Geschichte, sondern in ihre Logik! Deshalb könne nicht nur der Schöpfer, sondern auch der Kritiker seiner Zeit vorausseilen; keineswegs aber aufgrund seiner bloßen schöpferischen Potenz oder ästhetischen Ansichten, sondern im Blick auf die Gesetzlichkeit der Entwicklung der Kunst.

Man wird unschwer erkennen, daß es hier um eine aktuelle geschmackliche – in anderen Fällen politische u. ä. – Orientierung geht, die sich hinter der Autorität der Wissenschaft verbirgt. In die formal-ästhetische Konzeption sind fremdartige Elemente eingedrungen, die man am verlässlichsten als positivistisch bezeichnen kann; selbstverständlich läßt sich die nationale Orientierung nicht übersehen, die sich zwei-

<sup>7</sup> Hostinský, Otakar: Antonín Dvořák. Praha 1908, 5f. Die These von Hostinský richtet sich hier gegen Dvořák: seine Persönlichkeit verliere sich hinter seinem Werk, während Smetanas Persönlichkeit noch größer sei als sein Schaffen, dessen Entfaltung deshalb eine ständig offene Aufgabe bleibe.

fellos auch anders bilden könne, wie u. a. das Beispiel Durdíks – eines Gefolgsmanns der romantisch, national und sozial empfindenden sog. „Mai-Leute“ – oder Dvořáks zeigt.

Das evolutionistische Skelett als quasi wissenschaftliches Auslegungsschema sollte *bloß eine bestimmte Entwicklungsfolge* begründen – und alles übrige negieren. Heute erscheint es unbegreiflich, daß die absolute Musik durch die Programm-Musik überwunden werden und die Scheel-Sucht zwischen den Lagern Wagners und Brahmsens wissenschaftlich gelöst werden sollte. Der positiven Wissenschaft entspringt auch die Vorstellung, daß sich die nationale musikalische Eigenart aus der Sprache und nicht etwa beispielsweise aus dem Volkslied entwickeln soll. Hostinskýs Deklamationstheorie ist ein interessanter Beleg für die Kombination des formalen Prinzips mit der romantisch sprachlichen Auffassung der Nationalität. Das formale Prinzip führte Hostinský dazu, das Gesamtkunstwerk in weit höherem Maß als musikstilistische Entfaltung der klanglichen und expressiven Seite der Sprache aufzufassen, als es etwa Wagner tat.

Wenn wir die Texte Zimmermanns, Hanslicks, Hostinskýs und Durdíks vergleichen – alle gehörten zu den fruchtbaren Autoren und widmeten sich, außer ausgesprochen fachlichen Arbeiten, häufig auch der Publizistik –, fesselt uns das auffallende Pathos der Modernität. Alle schreiben als zustimmende Zeugen der *neuen Zeit*, der Zeit der Wissenschaft, der Technik, der bürgerlichen und menschlichen Würde und der vernünftigen Toleranz. Besonders für die Deutschen, Zimmermann und Hanslick, ist der entscheidende Wendepunkt der Bruch 1848/49; was vorher war, erscheint ihnen als durchaus überholt, an Einzelheiten des provinziellen Prager Lebens erinnern sie sich mit leicht ironischer Nostalgie als altväterliche, reizvolle Gegebenheiten und begnadigen nur das, was, in Opposition zu Metternichs Wien, die moderne Kultur vorwegnahm (die Schumannsche Geschmacksorientierung, Bolzano, Herbars Anhänger Exner, Gelehrte wie Palacký oder Purkyně usw.); alles andere versinkt in der Dunkelheit, die inzwischen vom Fortschritt der Zivilisation zerstreut wurde. Dies trifft auch für die Tschechen Durdík und Hostinský zu, nur die Datierung der Wende ist etwas unbestimmter, mit der Tendenz der Verschiebung in den Anfang der sechziger Jahre, wie es der realen Verspätung der Konstitutionierung der tschechischen bürgerlichen Gesellschaft entsprach<sup>8</sup>.

Zum Modernisierungspathos tritt bei den Tschechen Hostinský und Durdík überdies das nationale Moment hinzu. Bei den böhmischen Deutschen Zimmermann und Hanslick äußert es sich ebenfalls, allerdings in einer charakteristischen Verschiebung. Im Jahr 1848 fühlten auch sie sich als *deutsche* Patrioten, und die begeisterte Übereinstimmung mit der national deutschklingenden Seite der damaligen Revolution bedeutete ihnen die grundsätzliche Opposition gegen veraltete Verhältnisse. Die österreichisch gesinnten Deutschen, die an eine Völkerfamilie dachten, hielten sie

<sup>8</sup> Der tschechische Historiker Otto Urban wies überzeugend darauf hin, daß die Revolution 1848/49 für die tschechische Bewegung allzufrüh kam und die tschechische Politik vorzeitig vor die nicht leichte Entscheidung zwischen liberaler Demokratie – die damals vorwiegend durch das deutsche bürgerliche Element verkörpert wurde – und nationaler Bewegung stellte, die kulturell bereits im Geiste der sprachlichen Romantik entwickelt, jedoch zur sozialen Revolution noch nicht reif war.

für konservativ. Seit den sechziger Jahren – sicher auch aufgrund beruflicher, persönlicher Bindung (Hanslick und Zimmermann lehrten an der Wiener Universität und gewannen bald beträchtlichen öffentlichen Einfluß), aber vor allem im Zusammenhang mit der geglückten Konsolidierung, die in den fünfziger Jahren zwar politisch konservativ gefärbt war, jedoch in Verwaltung, Recht und Wirtschaft der zivilisatorischen Entwicklung den Weg öffnete – beziehen sie neue vaterländisch austrophile Positionen. Heute ist es auffällig, wie stark in diesem Prozeß die Unifikationstendenz angeschlagen wurde, die für die bürgerliche Bewegung des 19. Jahrhunderts typisch war und sich lange bis in unser Jahrhundert (wenn auch nicht ausschließlich), vor allem in nationalen Formen, äußerte. Das alte Österreich ließ sich zwar in verschiedenster Hinsicht konsolidieren und reformieren, grundsätzlich jedoch nicht unifizieren. Deshalb gewann hier die Zuneigung zu einer Ordnung, auf deren Grundlage sich die volle Modernisierung erfüllen sollte, besondere Züge, die nicht nur vom westeuropäischen, sondern auch vom kleindeutsch orientierten Liberalismus verschieden waren. Vor allem fehlte dort der *Historismus*, das ideologische Hauptinstrument der staatspolitischen Identifizierung des Liberalismus mit der kleindeutschen Version des Nationalstaates.

An ästhetischen Konzeptionen sahen wir soeben die schroffe Trennung des Systematischen vom Historischen, der festen und objektiven Formen vom flüchtig veränderlichen, individualisierten Inhalt, die Ableitung dessen, was als lebende Kunst galt, den Weg, der zu ihr führte. Diese Art des Bewußtseins der Ordnung beschränkte sich nicht bloß auf die ästhetische Domäne, obwohl sich in ihr die Identifizierung der Ordnung mit der Form offen äußerte und es bis zur theoretischen Formulierung kam. „Form bedeutet Sicherheit“, lesen wir in einem der Romane Stephan Zweigs und können nicht umhin, uns an Brochs Pasenow zu erinnern, der auch auf dem Hochzeitsbett die Uniform trägt, an Roths alten und jungen Trotta, die immer wieder den Handgriff der Sicherheit in der Zweifellosigkeit der Form finden. Die Verhaltensformen haben sicherlich hierarchisierende Unterschiede eingeführt, in einem bestimmten Sinn aber auch verwischt. Wenn sie korrekt eingehalten wurden, bekräftigten sie die erreichte Stellung und verdrängten die Frage vom Weg dorthin.

Erst im heutigen Abstand läßt sich verstehen, was das im alten Österreich bedeutete, besonders für jene, die sich erst unlängst bis an den Gipfel der sozialen Emanzipation durchgekämpft hatten, so daß sie noch kaum zu Atem gekommen waren. Stephan Zweig gedenkt in seinen Erinnerungen des 1. Mai 1890. Mit kindlichen Augen sah er unverzeichnet das Wesentliche: Die proletarischen Massen betraten den Boden der offiziellen Öffentlichkeit musterhaft, indem sie hervorragende Fähigkeiten bewiesen, die Form einzuhalten. Es ist also nicht ganz zufällig, daß sich dies auch in der geschmacklichen Orientierung auf die Stabilität der klassisch-romantischen Synthese äußerte, wie sie Brahmsens Musik vorstellte, und keineswegs in neuromantischen Strömungen, die mit der Bewegung zur Revolte und Revolution 1848/49 verbunden und später mit nichtösterreichischen Kultur- und Machtzentren des Reichs verknüpft waren. In den folgenden Generationen hat sich diese Differenzierung weiterentwickelt.

Das „junge Wien“ (Hermann Bahr [1863–1934], Peter Altenberg [1859–1919], Arthur Schnitzler [1862–1931], Hugo von Hoffmannsthal [1874–1929]) bewegte sich

nicht mehr in der Welt Grillparzers, Brahms', Goethes oder Mozarts, der Welt, die jenen Ästhetikern so teuer war, die ich in meinen Ausführungen besprochen habe. Aber dennoch läßt sich die häufig aufgestellte Behauptung nicht übernehmen, daß es sich dekadent in einem *selbstzwecklichen* Ästhetizismus ausgelebt hätte. Die staatliche und gesellschaftliche Ordnung erschien diesen aufgeweckten Menschen als Anachronismus, der jedoch bis zum Krieg seine Beständigkeit, seine Stabilität der Form behielt. Österreich-Ungarn ging damals seinem Ende entgegen, überlebte eine überaus seltsame Kombination von Bürokratismus und liberal steigender Unternehmungslust, konservativer Ordnungsliebe und pragmatischer Toleranz, Einheit von Thron und Altar einerseits und komplizierter nationaler politischer und sozialer Kämpfe andererseits. Anderswo in Europa gewannen solche Kombinationen rasch den Charakter grundsätzlicher Zusammenstöße, die nur eine der beiden Seiten überleben konnte. Wien lavierte lange zwischen allem, ohne Sieg oder Verlust. Diese Konstellation verlieh der österreichischen Moderne Empfindsamkeit gegenüber dem Zerfall der traditionellen Gesellschaft (erst seit den dreißiger Jahren und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg begann man sie als prophetische Gabe zu werten!); die Einstellung auf konkrete Gehalte des individuellen Lebens, dessen Probleme wirklicher sind als die formale Welt der Väter, gab ihr als Wiedergabe auch den Sinn für multinationale Kommunikation und Vertrauen in das tolerante und gegenseitig fruchtbare Zusammenleben verschiedener Kulturen. Der Ästhetizismus dieser Moderne wurde zu einer Form der Revolte gegen die Ordnung der Form. Aus dieser Grundlage entwickelte sich die heute berühmte österreichische Literatur, in der Kafka, Broch, Musil, Canetti eine gemeinsame Heimat besitzen.

Wenn wir zur Zeit zurückkehren, von der in meinem Beitrag ursprünglich die Rede ist, müssen wir feststellen, daß für die Tschechen der Druck zu einer derartigen Unterscheidung von der außerösterreichischen deutschen Kultur nicht so groß war. Sie hatten ihren eigenen Aufstieg bei der Formierung der bürgerlichen Gesellschaft tschechischer Sprache, weshalb sich ihre ursprünglich mit dem ästhetischen Formalismus Hanslicks und Zimmermanns gemeinsamen Positionen leichter spalteten: in eine Ästhetik des Durdíkschen Typs (sie hütete die Reinheit der Schule Zimmermanns) und in die Hostinskýs (geschmacklich und kulturpolitisch nach Wagner orientiert); bei der Historiographie in die Schule Tomeks (tschechisch-österreichisch, für Österreich), die auf methodologisch moderner Basis noch einen Teil der Gollschen Schule entfaltete und eine etwas demagogisch mit dem Erbe Palackýs identifizierte Linie, obwohl es sich aber eher um ein von der überwiegend jungtschechischen Journalistik durchgearbeitetes Autostereotyp handelte (wie neuestens der junge Historiker Petr Čornej indirekt, jedoch eindeutig nachwies)<sup>9</sup>.

Die innerdeutsche österreichisch-kleindeutsche Distanz, d. h. zwischen dem österreichischen und nichtösterreichischen Deutschtum, beeinflusste jedoch ab und zu unerwartet das tschechische Leben, allerdings bloß in Teilfragen. Als Beispiel diene der Streit um die Orientierung der Nationalmusik nach Smetana (also neuromantisch

<sup>9</sup> Čornej, Petr: *Tajemství českých kronik* [Geheimnis der tschechischen Chroniken]. Praha 1987. 250 und a. a. O.

wie Wagner oder eher quasi-wagnerisch) oder nach Dvořák (in der Art von Brahms klassisierend, nicht nur in der absoluten Musik, sondern auch in der absoluten Ordnung der Form verankert).

Das tschechische Autostereotyp formte sich als ganzheitlich gesamt-nationale Ideologie, die sich auf das Bild der ländlichen Idylle stützte. Sie währte lange und komplizierte bis tief in unser Jahrhundert hinein die Legitimation der partikulären Interessen, auch die Durchsetzung der künstlerischen Moderne. Interessant ist die deutsche Reaktion auf diese Erscheinung. Der konservativ-liberale Hanslick begann plötzlich in den neunziger Jahren, die tschechische Musik als Vorbild darzustellen, wie man mit gesunder Spontaneität der dekadenten Zersetzung Widerstand leisten könne. Aus einer ganz anderen Position kokettiert der junge Rainer Maria Rilke mit dem Tschechentum, als Symbol einer anderswo unwiederbringlich schwindenden oder schon verschwundenen traditionellen Idylle. Übrigens hat auch die auffallende Vorliebe der Deutschen für Smetanas Musik – auch für Werke mit ausgesprochen nationalem Programm, wie zum Beispiel „Mein Vaterland“ – meiner Meinung nach denselben Ursprung.

Die Kraft der äußerlichen und innerlichen Anerkennung dieses ganzheitlichen Stereotyps komplizierte später die Durchsetzung moderner und avantgardistischer stilistischer Blickpunkte, selbstverständlich auch neuer Gedanken. Alois Hába zum Beispiel wurde – obwohl Erztischeche mährischer Herkunft – für einen deutschen Komponisten gehalten, Bohuslav Martinů für einen untschechischen Kosmopoliten und Leoš Janáček für einen naturalistischen Barbaren usw. Die Demokratie der Ersten Republik war stark genug, um solche Derbheiten mit weitgehender Toleranz ausgleichen zu können. Obwohl es also hier – trotz allen journalistischen Ausschlüssen aus der Volksgemeinschaft – nicht zu tatsächlichen Persekutionen gekommen ist, kann man nicht übersehen, daß gerade das politische Gipfeln der nationalen Selbstständigkeit eine nicht ganz eingestandene Krise der Identität brachte: der Begriff „tschechisch“, „Tschechentum“ mußte umformuliert werden, und zwar unterschiedlich zur gesamten nationalen Ideologie der Wiedergeburtbewegung – die tschechische Gesellschaft wurde als voll differenzierte, also auch interessenmäßig und politisch pluralistische Gesellschaft geformt, im Unterschied zum antiösterreichisch zugespitzten autostereotypen Bild des geschichtlichen Kampfes zwischen dem Tschechentum und Deutschtum. Das ist aber bereits ein anderes Kapitel...