

Barbara Titus (Oxford)

»Die Nachwirkung vorher verklungener Töne«

Eduard Hanslick und Friedrich Theodor Vischer über die Historisierung des künstlerischen Materials

1854 wagte sich Eduard Hanslick (1825–1904) in einer polemischen Abhandlung an eine Definition des Musikalisch-Schönen,¹ was im Kontext der noch immer maßgeblichen idealistischen Philosophie problematisch war. Vor allem musste sich Hanslick mit dem angeblichen Mangel an Objektivität auseinandersetzen, den die etablierten Ästhetiker der Musik vorwarfen. Der Brennpunkt der idealistischen Problematisierung der Musik war ihr Material, in dem sich der Geist als Anzeiger der ganzen sich selbst entwickelnden Menschheit verkörpern sollte. Die Musik kämpfte mit einer dreifachen materiellen »Nicht-Objektivität«²: einer stofflichen (der Ton als roher Baustoff der Musik ist schwerlich verkörperbar), einer darstellerischen (Musik hat keine Vorbilder in der Natur) und einer epistemologischen (Musik hat keinen begrifflich erklärbaren Inhalt).

Diese Vorurteile stammten noch aus der Aufklärung und fanden mühelos ihren Weg in die Systemästhetik eines Kant oder Hegel. Die frühromantische wie die vormärzliche Bewunderung für die Musik änderte nichts daran, dass auch in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Gegenstandslosigkeit der Musik im philosophischen Bereich noch immer primär als problematisch aufgefasst wurde. Musikkritiker mit allerdings sehr unterschiedlichem Hintergrund fühlten sich verpflichtet, vor allem die Musik als Kunst zu legitimieren.³ Sie taten dies auf ihre jeweils eigene Weise, sodass sie ihre eigenen ideologischen Standpunkte an die Öffentlichkeit bringen konnten. Hanslick orientierte sich dabei offensichtlich an einem Diskurs, der sich – vor allem in Wien – als weitgehend akzeptierte ästhetische Alternative zu den beklemmenden Dogmen der idealistischen Ästhetik anbot.

Hanslick widmete sechs der zehn Auflagen seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* seinem Freund Robert Zimmermann (1824–1898), der an den Prager und Wiener Universitäten Generationen von mitteleuropäischen Denkern, darunter auch Heinrich Schenker, in die formalistische Philosophie einweihte. Vor allem Zimmermanns Absicht, die Ästhetik zu einer empirischen Wissenschaft umzuformen, fand viel Anklang. Zudem gehörten seine Veröffentlichungen zu den am weitesten verbreiteten Philosophielehrbüchern der Habsburger Monarchie. Zimmermann brandmarkte alle Aussagen, außer die über die formalen Aspekte der Kunst, als unwissenschaftliche Spekulationen. Vor allem wehrte er sich ge-

1 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Dietmar Strauß, Mainz 1990.

2 Bernd Sponheuer hat in *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von »hoher« und »niederer« Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel u. a. 1987, S. 115f., die »Nicht-Objektivität« der Musik sowie den daraus hervorgehenden Drang zur Legitimierung der Musik ausführlich beschrieben.

3 Ebd., S. 127.

gen solche, die die möglicherweise zugrunde liegenden Inhalte oder Ideen in der Kunst zur Sprache brachten. Er zielte eindeutig darauf ab, die idealistische Philosophie als solche anzuzweifeln. Deshalb bot sein Formalismus der Musik eine Möglichkeit, sich aus ihrer problematischen Lage im Kontext der idealistischen Philosophie zu befreien. Zimmermann behauptete, dass das Schöne sich nicht in einer Idee oder einem zugrunde liegenden Inhalt befinde, sondern in der Struktur eines Kunstwerks. Man musste im Stande sein, sich das Schöne anzuschauen, und nur die äußeren Merkmale eines Kunstwerks konnten angeschaut werden. Eine ästhetische Orientierung an Ideen oder Inhalten war deshalb für Zimmermann nicht nur spekulativ, sondern auch völlig überflüssig.⁴

Von idealistischer Seite konnte eine Antwort auf diese offene Untergrabung der Idee nicht ausbleiben. Zimmermanns tonangebender Opponent war der Ästhetiker und Schriftsteller Friedrich Theodor Vischer, der von 1807 bis 1887 lebte. Er setzte sich als einer der letzten Idealisten dafür ein, das Schöne als eine Offenbarung der Idee zu definieren. Dafür hatte er Hegels Systemphilosophie erheblich anpassen müssen, und manche Ästhetiker kannten um 1850 Hegels Ästhetik nur in der Form von Vischers Adaptierung.⁵ Trotz seiner theologischen Ausbildung am konservativ-pietistischen Tübinger Stift rebellierte Vischer 1844 in seiner Antrittsvorlesung zur Professur in deutscher Literatur und Ästhetik gegen die Autoritäten der Tübinger Universität und bekannte sich als Pantheist. Während seiner darauf folgenden zweijährigen Suspendierung begann er eine Abhandlung in neun Teilen nach Hegelschem Vorbild, mit dem Titel *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, die er erst 1858 vollendete.⁶

In jungen Jahren hing Vischer progressiven Idealen an, die damals weit verbreitet waren: einem Drang zum Eingreifen in den Verlauf der Geschichte, zur Erziehung und Bildung der Menschen, zur Anpassung des Schönheitsbegriffs an die angeblich »unschöne«, aber noch immer »unendlich große« Gegenwart.⁷ Er untermauerte seine Ideale aber nicht nur mit hegelianischen Argumenten, wie es etwa Heinrich Heine tat, sondern er betrachtete sie aus der Perspektive des hegelianischen Systems selbst und integrierte sie einfach.

4 Robert Zimmermann, *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, Wien 1870, S. 257.

5 Willi Oelmüller, »Das Problem des Ästhetischen bei Friedrich Theodor Vischer« in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, hrsg. von Fritz Martini u. a., Stuttgart 1958, S. 236–265, hier: S. 251: »Vor allem durch dieses Werk [Vischers *Aesthetik*], das nach Treitschke von unzähligen heimlich benutzt und nie genannt wurde und dessen Wirkung und Einfluß nach dem unveröffentlichten Briefnachlaß Vischers weit über Deutschland hinausreichte, ist Vischer zu einer der bedeutendsten Gestalten der Geschichte der nachhegelschen Ästhetik, ja für Lukács zum bedeutendsten nachhegelschen Ästhetiker überhaupt geworden.« Helmuth Widhammer, *Realismus und klassizistische Tradition. Zur Theorie der Literatur in Deutschland 1848–1860*, Tübingen 1972, S. 164: »Die Kenntnis Hegels stützt sich in der nachrevolutionären Epoche kaum mehr auf dessen originales Werk, sondern auf Vischer, der Hegels ästhetischer Vermittler vor allen andern (etwa Springer, Kahlert, Rosenkranz) wurde. Durch Vischer blieb von Hegels Werken allein die *Ästhetik* latent wirksam.«

6 Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846–1858), hrsg. von Robert Vischer, München 1922–1923.

7 Friedrich Theodor Vischer, »Vorschlag zu einer Oper« in: ders., *Kritische Gänge*, Bd. 2, Tübingen 1844, S. 406f.: »unsere Zeit ist mit aller ihrer Zerrissenheit, mit aller Aufsaugung der unmittelbaren Lebendigkeit und heroischen Einfachheit unendlich viel grösser als jene«.

Vischer war einer der sehr wenigen progressiven Systemästhetiker: Er unterstützte seine wilden junghegelianischen Standpunkte mit respektablen althegegelianischen Mitteln. Obwohl er wenig von Musik verstand, war er, auch unter Musikkritikern, außerordentlich beliebt und bekannt. Später in seinem Leben distanzierte Vischer sich von Hegels transzendentaler Philosophie; sein eher anthropologischer Begriff des Geistes ersetzte allmählich Hegels metaphysisches Weltbild. Aber nie gab Vischer seine Überzeugung auf, dass das Schöne eine Offenbarung der Idee sei, wenn auch einer vom Menscheng Geist geformten Idee.

Zimmermanns Ablehnung der Idee quälte Vischer grenzenlos. Es entwickelte sich eine hitzige Polemik zwischen Vischer und Zimmermann, die noch auf Vischers letzte Schriften in den 1880er Jahren ihren Einfluss ausübte. 1858 hatte Zimmermann seine *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* veröffentlicht, womit er die idealistische Philosophie, und Vischer insbesondere, gezielt provozierte. Er forderte Vischer auf, zu verdeutlichen, was dieser dahinterliegende Inhalt oder die Idee der Kunst denn eigentlich sei,⁸ und das gelang Vischer nicht immer. Am 30. Juli 1858 schrieb Vischer verärgert an seinen Freund David Friedrich Strauß: »[in der ›Geschichte der Aesthetik‹ packt] Robert Zimmermann [...] mich als Substantialisten an, und ich werde wohl den Anlaß benützen, den Punkt noch einmal genauer zu nehmen. Er ist verteufelt schwer und doch das ABC der Ästhetik.«⁹

Dagegen versuchte Hanslick eine Alternative zur Gefühlsästhetik zu formulieren. Er behauptete, dass »die Gefühle [...] nicht Inhalt der Musik« seien.¹⁰ Stattdessen sei ihr Inhalt rein musikalisch, also nichts anderes als »tönend bewegte Formen«.¹¹ Auf den ersten Blick ist Hanslicks Aussage von Zimmermanns Rhetorik inspiriert, hätte er nicht eine im Grunde völlig andere Auffassung des Formbegriffs. Sein Formbegriff leitet sich unmittelbar von Vischers Ästhetik her. Dietmar Strauß hat in seiner neueren historisch-kritischen Ausgabe des *Vom Musikalisch-Schönen* die Behauptung aufgestellt, dass im späten 19. Jahrhundert allgemein anerkannt wurde, dass Hanslick sich mehr auf Vischer stützte als auf Zimmermann.¹² Außerdem hat Bernd Sponheuer Vischers mögliche Bedeutung für die Musikkritik im Allgemeinen unterstrichen.¹³ Auch Carl Dahlhaus hat Hanslicks Orientierung an Vischer mehrfach benannt,¹⁴ aber sie ist bis jetzt noch nicht systematisch untersucht worden.

Um Zimmermann Kontra zu geben, spielte Vischer seinen stärksten Trumpf aus: Er konzentrierte sich auf das Material der Kunst. Damit gestand Vischer zu, dass Schönheit nur in der äußeren Form des Kunstwerks betrachtet werden könne, wie auch Zimmermann argumentiert hatte. Gleichzeitig zeigte er, wie auch diese äußerlichen Aspekte des Kunstwerks von der Idee determiniert sein mussten.¹⁵ Vischer stützte seine Überlegungen auf die

8 Robert Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien 1858, S. 667.

9 Friedrich Theodor Vischer und David Friedrich Strauß, *Briefwechsel zwischen David Friedrich Strauß und Friedrich Theodor Vischer*, hrsg. von Adolf Rapp, Stuttgart 1952–1953, S. 148.

10 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 19.

11 Ebd., S. 75.

12 Dietmar Strauß, *Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht*, Mainz 1990, S. 24–39.

13 Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst*, S. 110f.

14 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 80; Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 359f.

schon vorhandene idealistische Beschäftigung mit Stoff, Material, Phantasie und Stil der Kunst sowie ihre wechselseitigen Zusammenhänge. Vischers Materialbegriff unterscheidet sich jedoch erheblich von früheren idealistischen Bemühungen um das künstlerische Material. Ausgerechnet seine Auffassung findet man vielfältig in den Schriften seiner Zeitgenossen wieder. Sie wird meist fälschlicherweise auf Hegel zurückgeführt,¹⁶ während Hegel, wie schon erwähnt, um 1850 fast nur in der Vischerschen Adaptierung gelesen wurde. Für das Verständnis der ästhetischen Situation in der Jahrhundertmitte und namentlich des sich rasch ändernden Schönheitsbegriffs, der mehr als ein anthropologisches denn als ein metaphysisches Phänomen gesehen wurde, ist es nötig, Vischers Materialbegriff näher zu betrachten.

Hegel hatte mit seinem Materialbegriff impliziert, dass die Kunstformen von der Anwendung bestimmter Materialien geprägt würden. Das antike Kunstschaffen zum Beispiel hatte sich vor allem auf die Skulptur konzentriert, die ein greifbares Material, etwa Stein oder Holz, erfordere. Das Material bestimmte also nicht nur die äußeren Merkmale der Kunstform, sondern auch ihr inneres Wesen, ihre Identität, und daraus erklärt sich, nach Hegel, das Bedürfnis der Antike nach Objektivität und greifbarer, eindeutiger Erscheinung der Idee. Die Skulptur erlebte in der klassischen Epoche denn auch ihren Höhepunkt. Vischer hob, mehr als Hegel, die Möglichkeit hervor, dass das Material der Kunst vom (menschlichen) Geist geformt sei, statt einfach in der Natur bereitzuliegen: Künstlerisches Material umfasse nicht nur Stein, Holz oder Farbe, sondern auch schon bestehende künstlerische Fähigkeiten, Techniken und Ereignisse.¹⁷ Die Anwendung von Perspektive in einem Gemälde, die Wahl einer Villanelle oder eines Sonetts für ein Gedicht, eines Rondos oder eines Sonatensatzes in einem Musikstück gehöre nicht nur zu einer bestimmten Epoche, sie drücke diese Epoche sogar aus.¹⁸ Sie lege von der Stufe Rechenschaft ab, die die Menschheit in ihrer Entwicklung zur Freiheit und Vereinigung mit dem Absoluten bis dahin erreicht habe. Hegel hatte diese Entwicklung zwar ausführlich beschrieben, sich ihr aber ziemlich gleichgültig angenähert, weil er sie als einen Prozess betrachtete, der den individuellen menschlichen Aktionsradius übersteigt. Vischer war, wie manche seiner Kollegen im Vormärz, ein mehr positivistisch eingestellter Fortschrittsideologe. Er betrach-

15 Vischer, *Ästhetik*, § 524, S. 135: »das Schöne ist die durch den Geist erzeugte und in ein äusseres Material niedergelegte Umbildung der sinnlich begrenzten Erscheinung zum reinen Ausdruck der Idee«.

16 Vgl. Johannes Besser, »Die Beziehungen Franz Brendels zur Hegelschen Philosophie. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Schumann-Kreises«, in: *Robert Schumann. Aus Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Hans Joachim Moser und Eberhard Rebling, Leipzig 1956, S. 88; vgl. Richard Taruskin »The Poietic Fallacy«, in: *MT* 145 (2004), S. 7–34, hier: S. 19.

17 Vischer klassifiziert die Künste nicht nur mittels ihrer »Darstellungsmittel« als »Einteilungsgrund«, sondern auch durch die »Sinnlichkeit, wie sie sich in den Geist hineinreckt und das ihr entsprechende Material ergreift. Dadurch wird auch eine Gliederung innerhalb der einzelnen Kategorien des Materials möglich.« (Vischer, *Ästhetik*, § 534, S. 170).

18 Ebd., § 530, S. 154f.: »Stil [...], von Volk an Volk mitgeteilt [...], erhält die allgemeinere Bedeutung, als Ausdruck des Geistes einer ganzen Völkergruppe, ja aller gebildeten Völker auf einer bestimmten geschichtlichen Stufe der Weltanschauung zu erscheinen; d. h. die verschiedenen Gestaltungen des Ideals verkörpern sich in stehenden technischen Formen und die Geschichte des Ideals heisst nunmehr Geschichte der Stile.«

tete sowohl das ›natürliche‹ Material (wie Stein, Farbe oder Ton) als auch das ›geistige‹ Material (etwa Perspektive, Sonett oder Stilleben) als ein a priori verfügbares Reservoir der künstlerischen Möglichkeiten, mit dem die Künstler und die Kritiker von ihrer Zeit Zeugnis ablegen konnten und sollten. Sie sollten aktiv in den Verlauf der Geschichte eingreifen, indem sie sich dem Material unterwarfen.¹⁹ Damit wurde die Erforschung der Verfügbarkeit des Materials (oder der ›Stand des Materials‹, um mit Adorno zu sprechen) zur Grundlage der Vischerschen Ästhetik.

Somit hatte Vischer den idealen Gehalt eines Kunstwerks als eine im Material anwesende historische Bedingtheit präzisiert. Weil alle früheren künstlerischen Ereignisse im jetzigen Material zusammenliefen, sei das Kunstwerk im Stande, seine Gegenwart zum Ausdruck zu bringen. Dass Hanslick sich zu Vischers Materialbegriff hingezogen fühlte, erweist sich vor allem in der ersten Auflage seines *Vom Musikalisch-Schönen*, die nur drei Jahre nach Vischers Abhandlung von 1851 über das Material erschienen war. Hanslick weist ausführlich auf Vischers Abhandlung hin, die er während seines zweijährigen und oft reichlich langweiligen Aufenthalts in Klagenfurt sehr genau gelesen hatte.²⁰ In späteren Ausgaben der Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* wurden manche dieser Hinweise auf Veranlassung von Zimmermann entfernt.²¹ Hanslick beschäftigte sich mit dem idealistischen Triumvirat Material, Phantasie und Stil als den wichtigsten Determinanten eines Kunstwerks, und er zitiert Vischer, wenn er die Phantasie des Künstlers umschreibt als »das Organ, womit das Schöne aufgenommen wird«; nicht als unbestimmte Pforte zum Absoluten, wie Hegel behauptet hätte, sondern sehr spezifisch an den äußerlichen Merkmalen des Kunstwerks orientiert, nämlich – und hier zitiert Hanslick Vischer wiederum wortwörtlich – »als Thätigkeit des reinen Schauens«²². Phantasie ist demnach ein Mittel, um sich das künstlerische Material anzueignen.

Die Abhängigkeit des Künstlers vom Material wird noch deutlicher in Hanslicks Beschreibung des Stils. Hanslick beschreibt Stil im weitesten Sinne als eine Fähigkeit, eine (nationale, historische oder individuelle) Weise des künstlerischen Schaffens zu entwickeln, die sich dem vorhandenen Material fügt: »Wir möchten den Styl in der Tonkunst von seiten seiner musikalischen Bestimmtheiten aufgefaßt wissen, als die vollendete Technik, wie sie im Ausdruck des schöpferischen Gedankens als Gewöhnung erscheint.«²³ Diese Aussage stützt sich deutlich auf Vischers Definition von 1851, denn Vischer beschreibt Stil als »die jeder Kunst zukommende Behandlungsweise des Materials als eine[r] durch ihre

19 Vischer beschreibt Stil als »ein gewaltiges, großartiges Erfassen der Bedingungen des Materials schon in der Gestaltung des innern Bildes und dann in der Ausführung, ein freies Unterwerfen« (ebd., § 532, S. 162), und er nennt Heinrich Heine als einen Dichter mit Stil, weil er im Stande sei, seine »blasierte Zeit ganz objektiv getreu [darzustellen]« (ebd., § 529, S. 154).

20 Klaus Mehner, »Einführung«, in: Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken*, hrsg. von Klaus Mehner, Leipzig 1982, S. 11.

21 Dietmar Strauß (*Hanslicks Schrift*, S. 96) stellt überzeugend fest, dass die Entfernung der Hinweise nicht auf Hanslicks eigene Initiative zurückgehen könne, weil er Vischers Vorstellungen in anderen Veröffentlichungen auch sehr spät in seinem Leben immer wieder anhing.

22 Vischer, *Ästhetik*, § 384, S. 374; Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 28.

23 Ebd., S. 108.

notwendigen Bedingungen festgestellte gewohnheitsmäßige Übung.«²⁴ Ein Künstler hat Stil, wenn er Phantasie hat, das heißt die Fähigkeit, sich »musikalische Bestimmtheiten« anzueignen.

Aus dem Vergleich beider Zitate zeigt sich, dass Hanslick nicht immer denselben Terminus benutzt für das, was er als musikalisches Material auffasst; oft spricht er von »musikalischen Bestimmtheiten« oder »musikalischen Elementen«, ab und zu von »Material«, gelegentlich aber auch von »Formen«, wie zum Beispiel im folgenden Zitat:

Es gibt keine Kunst, welche so bald und so viele Formen verbraucht, wie die Musik. Modulationen, Cadenzen, Intervallenfortschreitungen. Harmonienfolgen nützen sich in 50, ja 30 Jahren dergestalt ab, dass der geistvolle Componist sich deren nicht mehr bedienen kann und fortwährend zur Erfindung neuer, rein musikalischer Züge gedrängt wird. Man kann von einer Menge Compositionen, die hoch über dem Alltagsstand ihrer Zeit stehen, ohne Unrichtigkeit sagen, dass sie einmal schön waren. Die Phantasie des geistreichen Künstlers wird nun aus den geheimursprünglichen Beziehungen der musikalischen Elemente und ihrer unzählbar möglichen Combinationen die feinsten, verborgensten entdecken, sie wird Tonformen bilden, die [...] durch ein unsichtbar feines Band mit der Nothwendigkeit verknüpft erscheinen. Solche Werke oder Einzelheiten derselben werden wir ohne Bedenken »geistreich« nennen.²⁵

Hanslicks »Formen« sind also nicht die von Zimmermann gemeinten reinen Verhältnisse der äußeren Struktur eines Kunstwerks, sondern künstlerisches Material im Sinne Vischers: »geistreiche Einzelheiten«, erfunden von der Phantasie des Künstlers und mit der Nothwendigkeit der Geschichte verknüpft, weil sie nur in bestimmten Epochen anwendbar sind. So verwirft Hanslick Mozarts *La Clemenza di Tito* auf Grund seiner Überzeugung, dass das Werk sich auf die laut Hanslick 1791 schon überholten Praktiken der Opera seria stützt.²⁶ Hanslick richtet sich hier nach Vischer und nicht nach Hegel, weil Hegel sich nie in dieser Beziehung über die Möglichkeit einer Abnützung des Materials geäußert hatte. Für Hegel sind Farbe, Stein oder Töne universal; für Vischer ist ein Sonett, ein Stilleben oder eine Operngattung relevant und wirkungsvoll in einer Epoche, überholt oder verfrüht in einer anderen.²⁷ In Vischers Ästhetik kann das Material also historisch entwickelt werden, um so seine Zeit auszudrücken. Diese Fähigkeit zum Ausdruck der Zeit war eine absolute Vorbedingung für Schönheit. War in Hegels Ästhetik die Schönheit noch ein universales Konzept, das sich in einigen historischen Epochen vielleicht anders manifestierte als in anderen, ist sie in Vischers Ästhetik – wie in Hanslicks – zeitbedingt und deshalb weitgehend subjektiv und veränderlich. Damit wurde eine weit verbreitete vormärzliche und bildungs-

24 Vischer, *Ästhetik*, § 532, S. 163.

25 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 86f.

26 Eduard Hanslick, »Titus der Gütige« (1849), in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/2: *Aufsätze und Rezensionen 1849–1854*, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien 1994, S. 81–84.

27 So sagt Vischer in seinem Aufsatz »Der Triumph der Religion in den Künsten von Friedrich Overbeck«, in: *Kritische Gänge*, Bd. 1, Tübingen 1844, S. 200: »eine Madonna ist für uns eine Unmöglichkeit. Die alten Maler, ja die konnten es«.

bürgerliche Überzeugung durch Vischer in die idealistische Systemphilosophie aufgenommen. Deshalb sprach seine Ästhetik Künstler und Kunstkritiker der Jahrhundertmitte mehr an als Hegels transzendentes System.

Wenn also Hanslick behauptet, dass »das Schöne eines Tonstücks lediglich in dessen musikalischen Bestimmungen wurzelt«²⁸, so führt er zielstrebig die Verwurzelung des Kunstwerks in seiner Zeit als Alternative für die Bezogenheit auf Gefühle oder »Seelenzustände« an, die er zu widerlegen versucht. Anstatt des Formalismus Zimmermanns benützt Hanslick den emanzipatorischen Materialbegriff Vischers, mit dem das abstrakte und ungreifbare Material der Musik sich ebenso stark profilieren kann wie das Material der bildenden Künste und der Literatur. Damit legitimierte Hanslick die Musik in idealistischer Hinsicht als Kunst. Er behauptete:

Das Componieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material. [...] [Die künstlerische Phantasie] baut nicht wie der Architekt auf rohem, schwerfälligem Gestein, sondern auf der Nachwirkung vorher verklungener Töne. Geistigerer, feinerer Natur als jeder andere Kunststoff nehmen die Töne willig jedwede Idee des Künstlers in sich auf.²⁹

Diese Aussage war im Kontext der idealistischen Problematisierung der Musik gar nicht selbstverständlich. Sie brauchte Mut und Gefühl für Polemik, und wir wissen, dass Hanslick beides besaß. Trotzdem hätte er diese Aussage ohne Vischers Adaptierung des Hegelschen Materialbegriffs nie treffen können.

28 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 88.

29 Ebd., S. 79f.