

Střítecký, Jaroslav

Vom Prager/Wiener Formalismus zum Prager Strukturalismus : zu einer Mitteleuropäischen Tradition

In: Střítecký, Jaroslav. *Studie a stati. 1.* Karafiát, Jan (editor). Vydání první
Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2017, pp. 205-216

ISBN 978-80-210-8879-5; ISBN 978-80-210-8880-1 (online : pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137806>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VOM PRAGER/WIENER FORMALISMUS ZUM PRAGER STRUKTURALISMUS. ZU EINER MITTELEUROPÄISCHEN TRADITION

Nachdem ich unlängst die in ihrem Umfang kleine, aber in ihrem Geiste großartige Abhandlung *Pioniere der Musiksoziographie in Österreich* von Kurt Blaukopf¹ gelesen habe, komme ich mir vor wie einer, der Holz in den Wald tragen will. Im Zusammenhang mit meinem Beitrag geht es nicht so sehr um die Soziographie allein als eher um die von Blaukopf angedeutete Verbindungslinie zwischen dem Josephinismus und dem Empirismus der positiven Wissenschaften, der im damaligen Österreich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu voller Blüte gelangte, jedoch viel früher gründlich vorbereitet wurde. Die gängige Auffassung des Herbartismus als einer starr konservativen Systematik, eines sowohl wider den Junghegelianismus als auch wider den Positivismus ausgerichteten Gegengiftes, stand dieser Entdeckung im Wege. Nur so konnte es passieren, dass das Lebenswerk Robert Zimmermanns (1824–1898) schnell in Vergessenheit geriet und Eduard Hanslick (1825–1904) als hartnäckiger Formalist und antiwagnerianischer Musikkritiker verschrien wurde. Nur bei den Tschechen erfreuten sich die Vertreter der formalistischen Schule großer Hochachtung, aber aus einem Grund, der wenig mit dem Wesen der Sache zu tun hat: Josef Durdík (1837–1902), ein Schüler Zimmermanns, wurde als Begründer der tschechischen Ästhetik geehrt, Otakar Hostinský (1847–1910) dann als Begründer mehrerer empirisch ausgerichteten Kunstwissenschaften, als Theoretiker des Smetanatumus, als Wagnerianer, Musikkritiker und Librettist. Von beiden wurde besonders Hostinský mit Recht für den Vater der ganzen fachmäßig sowie ideologisch reich gegliederten Schule gehalten, deren Vertreter bis tief ins 20. Jahrhundert hinein das tschechische

1 BLAUKOPF, Kurt. *Pioniere der Musiksoziographie in Österreich*. In *Institut für Musiksoziologie der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien: Berichte und Informationen*, 1993, Nr. 17, S. 9–14.

Kulturleben beeinflussten. Dass dies alles mit der breiteren mitteleuropäischen Aufklärungstradition zusammenhing, ist unter die Räder des Nationalismus geraten.

Eduard Hanslick – der Mann, den der alternde Verdi *il Bismarck della critica musicale* nannte; der Mann, den Richard Wagner in einem Anfall von Antisemitismus zum Juden erklärte, weil er sich mit dessen Kritiken nicht auseinandersetzen wusste; der Mann, den noch das Musiklexikon Groves (1954!) für einen exhibitionistischen Germanophilen tschechischer Abstammung ausgab; der Mann, der Mozarts Zeitgenossen Vojtěch Jírovec (1763–1850) noch persönlich kannte und dem wahrlich nicht viel fehlte, noch über Arnold Schönberg (1874–1951) Kritiken zu schreiben; der große Freund Brahms', 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. Der Prager Eduard Hanslick war nur ein Jahr jünger als Bedřich Smetana. Den tschechischen Musikologen Zdeněk Nejedlý (1878–1962) verführte diese Übereinstimmung zu einer farbenreichen Schilderung, wie sehr 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 könnte ein hübsches Bild des wesenhaften Kampfes zwischen Gut und Böse oder Reaktion und Fortschritt ergeben und besäße im Geist der Streitigkeiten um Wagner auch seine innere Logik, hat jedoch einen einzigen Fehler: Hanslick studierte niemals mit Smetana am Altstädter Gymnasium!

Die sprachlich utraquistische junge Generation der Prager Intellektuellen des Vormärz (geb. um 1820) verlieh ihrer antimeternichschen Opposition zuerst einen ästhetischen Ausdruck: sie orientierte sich an der norddeutschen Romantik, vor allem am Schumannschen Programm. Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* gehörte in den Kreisen der Prager Jeunesse dorée zur gesellschaftlichen Pflichtlektüre. Die wahre Kunst hat diese Generation der repräsentativen und aristokratisch unterhaltbaren ebenso entgegengestellt wie die Freiheit dem Absolutismus. Dazu gehörten die Deutschen Eduard Hanslick, Robert Zimmermann und Wilhelm Ambros ebenso wie der Tscheche Bedřich Smetana (1824–1884). Von ihrem Österreichtum wollten sie nichts wissen, denn die Freiheit schien damals Deutsch zu sprechen. Deshalb fühlten sie sich als Deutsche, d. h. als freie oder um ihre Freiheit ringende Bürger, also im rein politischen Sinne, taub gegenüber den Warnungen ihrer österreichisch gesinnten Väter. Mit Nationalismus hatte das noch nichts zu tun. Es schien im Geiste Bolzanos zu liegen, der übrigens ihr verehrter Lehrer war. Nach 1848 wurde das anders. Der unglückliche Ambros, beider Landessprachen gleich mächtig, begann in den Prager Straßen nur mit dem Lüften seines Hutes zu grüßen, wozu er „Emmelemblem“ zu sagen pflegte,

um niemanden zu beleidigen. Er fühlte sich außerstande zu unterscheiden, wen er auf Deutsch und wen er auf Tschechisch grüßen sollte.

Als es zur nationalen Polarisierung kam – die letzte gemeinsame Veranstaltung war das Schillerfest zu Prag 1859 – wurden aus den einen dieser Generation Tschechen und aus den anderen *Deutschösterreicher*. Die zweitgenannten entwickelten sich zu wahren österreichischen Patrioten, was allerdings etwas ganz anderes hieß als im Vormärz: es ging um ein neues Österreich, an dessen Modernisierung sie sich in wichtigen Positionen in Wien kulturell beteiligten, es ging um die Triumphe, Freuden und Sorgen der Gründerzeit. Ihrer Prager Jugendjahre sollten sich die Angehörigen der Hanslickschen und Zimmermannschen Generation später mit gemischten Gefühlen erinnern. Einerseits blieb ihnen die reine Prager Vormärz-Atmosphäre in Erinnerung, in der sich provinzielle Gemütlichkeit mit erlesenem Geschmack und guter Bildung verband, allerdings nur innerhalb der Privatsphäre, die damit öffentlich relevant wurde, wie Jürgen Habermas sagen würde. Was aber unter die unmittelbare Aufsicht des Staates fiel, erschien den Jungen als so reaktionär geknebelt, dass sie es für „mittelalterlich“ hielten.

Die neueren tschechischen Forschungen² zeigen ähnlich wie die erwähnte Abhandlung von Prof. Blaukopf, dass diese Beurteilung teilweise voreingenommen war. Nachträglich, in Erinnerungen, spiegelte sie das Pathos der Modernität wider, so dass die helleren Komponenten des Prager Kulturlebens des Vormärz (bis auf das Schumanntum) unterschätzt geblieben sind. Es fällt allerdings auf, dass sich das geistige Leben, mit Ausnahme Franz Exners, damals außerhalb der Universität vollzog oder dort nur für kurze Zeit und mit Schwierigkeiten wirken konnte (z. B. Bernard Bolzano, Augustin Smetana, František Palacký). 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 gewissen 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 Magier gemacht hat.

Bis in unsere Tage blieb Hanslick durch zwei Lehren bekannt: durch die These, dass beweglich klingende Formen, die Töne allein, der ausschließliche Gehalt

2 VÍT, Petr. *Estetické myšlení o hudbě. České země 1760–1860*. Praha: Academia, 1987. Nicht nur das Prager Schumanntum wird in diesem Buch beschrieben, sondern auch die unterschwellige Kontinuität mit der Aufklärung josephinischer Prägung (Kant im universitären Ästhetik-Unterricht; Bolzano; der Mozart-Kult; aber auch das rege praktizierte musikhistorische Interesse, was damals noch keine Selbstverständlichkeit war, sondern eine Parallele zu den Leipziger Bemühungen Moritz Hauptmanns und Felix Mendelssohn-Bartholdys darstellte, aus dem Bedürfnis heraus, die allgemeingültigen Musikregeln nicht bloß innerhalb der aktuellen Stilnorm, sondern durch die empirische Erforschung des umfangreichen historischen Materials zu suchen) und der Einfluss der Leipziger Verlagshäuser in Prag.

und Inhalt der Musik sind; und durch seinen Antiwagnerianismus. In beiden Fällen handelt es sich um Missverständnisse.

Bereits im Jahr 1922 wies Rudolf Schäfke³ 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 Herbartischen Philosophie, Hanslick war die Musikproblematik vertrauter.⁴ 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 dieses Umbruchstadium sind. Auf der einen Seite erkennt man das modernisierende Pathos, das sich vor allem im Interesse an der 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.⁵

Nur so konnte in Hanslicks berühmter 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 exzellenten musikalischen 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 die geschmackliche Orientierung Hanslicks), blieb die zweite ohne die ihr gebührende Aufmerksamkeit.

3 SCHÄFKE, Rudolf. *Eduard Hanslick und die Musik-Ästhetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922.

4 Hanslick hat Herbart erst nachträglich gelesen, sodass die ursprüngliche Fassung seiner musik-ästhetischen Hauptschrift davon nicht beeinflusst werden konnte. Als junger Prager Intellektuelle kam er allerdings mit dem Herbartismus indirekt in Berührung, durch seinen Freund Zimmermann und durch seinen Lehrer Franz Exner. Vgl. STRÍTECKÝ, Jaroslav. Vorwort. In HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu. Příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha: Editio Supraphon, 1973, S. 5–31.

5 Diese Problematik habe ich im Vorwort zu meiner tschechischen Übersetzung der Hanslickschen Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* analysiert. Siehe Anm. 4.

Doch gerade hieraus entsprang Hanslicks Sinn für die Unterscheidung zwischen *subjektivem Eindruck* und *objektivem Charakter* des Musikwesens selbst. Die Erfahrung des Hörens allein genügte 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 Ideen- und Charakterlehre und vor allem das Erbe des Kantschen Kritizismus.

Für die Entfaltung dieser Lehre war in den fünfziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts der rechte Augenblick gekommen, wie wir aus anderen Quellen wissen; beispielsweise wird in Hayms Buch *Hegel und seine Zeit*⁶ 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 Kritizismus⁷ gelesen haben, bleibt Hanslicks Unterscheidung kognitiver und analogischer die Musik betreffenden Sätze wichtiger als seine sektiererische Polemik gegen die Programmmusik. Wenn Hanslick aus der Musik alles Verstandes- und Vernunftmäßige ausschloss 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 als interesselosem Wohlgefallen zusammenhängt, liegt auf der Hand.

Als Musiker, und besonders als von der Welt der Romantik geprägter Musiker, konnte sich Hanslick jedoch mit dieser rein abstrakten Begrenzung nicht zufriedengeben. Und dabei 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 ausschließlich musikalische Charaktere.

Lassen wir uns nicht durch die polemische Oberfläche täuschen, so sehen wir hier einen Romantiker am Werke, der versucht, die romantische Theorie des rein Künstlerischen⁸ mit den Mitteln der positiven Erfahrungswissenschaft weiterzuführen. Den Romantikern – auch den Literaten unter ihnen – stand Musik der Idee der reinen Kunst besonders nahe, und zwar gerade dadurch, dass sie nicht an Worte und ihre profanen Inhalte gebunden war. Darin sah Hanslick den Kern des Schumannschen Programms der Poetisierung der musikalischen Kunst

6 HAYM, Rudolf. *Hegel und seine Zeit*. Berlin: Gaertner, 1857.

7 LYOTARD, Jean-François. *L'enthousiasme, la critique kantienne de l'histoire*. Paris: Galilée, 1986.

8 BERKOVSKIJ, Naum Jakovlevič. *Německá romantika*. Praha: Odeon, 1976.

– und nicht im nachträglichen Einbringen äußerlicher Bedeutungsprogramme! Daher seine Polemik gegen die Programmmusik, die er für einen Verrat an diesem ursprünglichen romantischen Programm hielt. Wenn auch sein mehr gegen die Wagnerianer als gegen den Musiker Wagner gerichteter Antiwagnerianismus gelegentlich doktrinare Züge aufwies, hat er im Wesentlichen recht gehabt. Die romantischen Literaturtheoretiker strebten die Überwindung der äußeren Poesieform an; sie gingen so weit, dass sie versuchten, das rein Poetische in der an die dichterischen Literaturformen ungebundenen Prosa zu suchen. In ihrer Suche ging es um das inhaltlich Zeitvolle, um die existentielle Wahrheit des erlebten Augenblicks, aus der das Ewige kraft der künstlerischen Gestaltung ausstrahlen sollte. Darin bestand die romantische Idee des rein Künstlerischen als einer echten Realität, die wirklicher wäre als die Erfahrung der pragmatischen Gestalt der Lebenswelt. Und eben dies sollte bei Hanslick des Philosophisch-Träumerischen entkleidet und durch das positiv ausgerichtete Wissen der Erfahrungswissenschaft erfasst werden.

Diese Konzeption führte den Formalismus ins Innere des Artefaktes, in seine innere Form. Um aus dieser Isolation zurück zur konkret lebenden Kunst auszubrechen, versuchte Hanslick, seine ästhetische Theorie durch die Reflexion der sozialen Dimension des Kunstbetriebes zu ergänzen. Er tat dies auf zweierlei Weise: als Musikkritiker und als Musiksoziologe.

Als Musikkritiker europäischen Formats trug er wesentlich zur Stabilisierung jener Kulturnormen bei, von denen der Musikbetrieb vielfach noch heute ausgeht. Er besaß einen aufgeschlossenen Sinn für die soziale Existenz des Kunstwerkes und für die Wandlungen dieser Existenz. Seine *Geschichte des Concertwesens in Wien*⁹ kann man als erstes erstrangiges Buch über die Soziologie der Musik betrachten.¹⁰ Er hielt nicht nur das Geschehen, sondern auch die Wandlung des musikalischen Betriebs und der Musikauffassung an der Wende zum bürgerlichen Zeitalter fest.¹¹

Als Kritiker sammelte, ordnete und kanonisierte Hanslick alles, was mit dieser Wandlung zusammenhing. Der Begriff „Musik“ gewann in diesem Prozess zum ersten Mal einen vielfach heute noch verbindlichen allgemeinen Charakter. Seine wirkliche Gestalt entstand jedoch nicht als These, sondern eher approximativ –

9 HANSLICK, Eduard. *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien: Braumüller, 1869.

10 Kurt Blaukopf macht in seiner oben zitierten Abhandlung auf Vorgänger Hanslicks aufmerksam, mit Recht bezeichnet er sie aber als Soziographen.

11 Was für ein auch im methodologischen Sinne begabter Soziologe Hanslick gewesen sein musste, zeigt sich unter anderem darin, dass er in der Lage war, die Institution der Eintrittskarte als Indikator der erwähnten Wende auszuwerten. Brillant beschrieb er die neuen sozialen Funktionen des Konzerts als Veranstaltungsform, die öffentlichen Musikvereine usw. Blaukopf hebt hervor, dass Hanslick sich nicht mehr auf die Bestandsaufnahme beschränkt, sondern zu soziologischer Begriffsbildung (z. B. der Identifizierung der historischen Typen der „musikalischen Geselligkeit“) fortschreitet (BLAUKOPF, Kurt. *Pioniere der Musiksoziographie in Österreich*, op. cit., S. 13.).

von Fall zu Fall – auf Grund des Bezugs zu anerkannten Vorbildern der Musik. Als Grundlage sah Hanslick Mozarts Musik an; Haydn war ihm 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 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. Soll auf dem Olymp erhabene Ruhe herrschen, muss sie im Unveränderlichen, abseits von allen „Inhalten“ verankert sein. Das ästhetische Prinzip solle in sich ruhen, Befreiung von jeglicher inhaltlichen Gebundenheit ist die Bedingung seiner Funktionsfähigkeit.

Die Aufwertung der ästhetischen Funktion als eine wichtige Aufgabe eines Kunstwerkes entsprach nach Hanslicks Auffassung einer neuen sozialen Funktion des Kunstwerkes in der bürgerlichen Öffentlichkeit. Es ging keinesfalls um die absolute Autonomie der Kunst, sondern darum, dass die *Nichtanwesenheit* der einstigen, reich differenzierten sozialen Funktionen der einzelnen Kunstwerke zur Bedingung ihrer sozialen Relevanz innerhalb des bürgerlichen Kunstbetriebes wurde. Dem entsprach die Aufwertung der ästhetischen Funktion als der wichtigsten Aufgabe eines Kunstwerkes.

Mit seinen Grundprinzipien entsprach der Standpunkt Hanslicks den liberalen Auffassungen. Die bürgerliche Öffentlichkeit konnte nämlich die direkte Teilnahme an der Kultur zunächst weder mit dem Geldbeutel noch auf Grund gesetzlicher Grundlagen erzwingen. Die abstrakte Allgemeinheit ihrer egalitären Ansprüche machte aus dem bisher an konkret differenzierte soziale Funktionen gebundenen Kulturbetrieb ein bloß durch weitgehende Homogenisierung lösbares Problem.

In diesem Zusammenhang trat das Bedürfnis nach einem *Vermittler* 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; ihre Umsetzung finden wir bei Wagner und Nietzsche. Die zweite Möglichkeit wurde zur Quelle der absoluten ästheti-

schen Theorien, die die Kunst folgerichtig autonomisierten und sie, wie erwähnt, gerade auf Grund 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 rationalen 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 Eingeweihten-Wissen; er dient dem Publikum, aber er bedient es nicht.

Die Verknüpfung von Liberalität mit Professionalität ist ein Kennzeichen der Gründerzeit. Eduard Hanslick und Robert Zimmermann waren nicht ihre Stifter, dafür aber ihre Zeugen. Bei Zimmermann finden wir das Pathos der Modernität in der Wertung der Leibnizschen und Kantschen Rationalität und des Zeitalters der praktischen Wissenschaft und Technik. Darauf beruhte für das akademische Österreich in der Modernisierungsära der Sinn des Herbartismus: er wirkte eher als Ersatzpositivismus, als Impuls zur Empirisierung des klassischen Erbes denn als Theorie, die spekulativ 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, nicht in eine Ideologie verwandelten und auch nicht verwandelbaren realen Fortschritts zu stehen. Zimmermanns Comte-Kritik stellt ein interessantes Zeugnis dafür dar.¹² Die Modernität der Comteschen Philosophie wurde von Zimmermann durch ihren Vergleich mit Kant stark in Zweifel gezogen. Seine Kritik war ganz anders als die kleindeutsche Positivismuskritik angelegt: sie lag nicht im Historismus, sondern in der Tradition der deutschen Aufklärung begründet, und somit traf sie den Modernitätsanspruch Comtes an seiner empfindlichsten Stelle.

Zum Herbartismus bekannte sich auch der tschechische Ästhetiker Otakar Hostinský (1847–1910). Zum Unterschied von seinem Hochschulkollegen und Rivalen Josef Durdík (1837–1902) ging er nicht unmittelbar aus der Schule Zimmermanns hervor. Umso vielsagender ist, dass er sich nicht nur taktisch und pflichtgemäß zum Herbartismus bekannte, wie ihm später unter dem Einfluss von Masaryks Polemiken nachgesagt wurde, sondern in jenem Sinn, der im Zusammenhang mit

12 ZIMMERMANN, Robert. *Kant und die positive Philosophie*. Wien: K. Gerold's Sohn, 1874.

Zimmermann angesprochen wurde; der Herbartismus war für ihn die Aufforderung zur Empirisierung der Ausgangspunkte des modernen Wissens.¹³

Im Prinzip der formalen Ästhetik sah Hostinský die Garantie der positiven und objektiven Wissenschaftlichkeit bei der Untersuchung von Kunstwerken, distanzierte sich jedoch in manchen Punkten von der Schule Zimmermanns. Durch radikale Abkoppelung des ästhetischen Urteils von der Vernunft und seinen vernunftmäßig erfassbaren Folgen verlieh Hostinský dem Herbartischen Ausgangspunkt positivistische Gestalt, eine Gestalt, die Zimmermann in einem anderen Zusammenhang als „dogmatischen Empirismus“ bezeichnete.¹⁴

In Distanz zu Zimmermanns und Durdíks Formalismus führte Hostinský vor allem sein künstlerisches Bekenntnis. Er war Vertreter der Neuromantik, vor allem von Wagners Programm, bemühte sich, dieses für die tschechische Nationalmusik theoretisch und praktisch zu durchdringen, forderte und lenkte als Kritiker das Schaffen Smetanas in diese Richtung und regte seinen Freund Zdenko Fibich (1850–1900) zur 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*,¹⁵ in der er nachzuweisen versuchte, dass ein Gesamtkunstwerk voll im Einklang mit der ästhetischen Theorie Hanslicks (wenn auch im Widerspruch zu Hanslicks persönlichem Geschmack) steht. Die geschmackliche Orientierung dieses Typs suchte Hostinský wissenschaftlich zu legitimieren. Zu diesem Zweck mobilisierte er die Grundzüge der damals modernen *evolutionären Theorie*.

Das evolutionistische Skelett als wissenschaftliches Auslegungsschema, nachträglich sogar mit den Zügen eines ins Romantische gekehrten Darwinismus ausgestattet, sollte bloß eine bestimmte Entwicklungsfolge begründen – und alles Übrige negieren. Heute erscheint es unbegreiflich, dass die absolute Musik durch die Programmmusik überwunden und die Scheelsucht zwischen den Lagern Wagners und Brahmsens wissenschaftlich gelöst werden sollte. Der positivistisch aufgefassten Erfahrungswissenschaft entsprang bei Hostinský auch die Vorstellung, dass die nationale musikalische Eigenart aus der gesprochenen Sprache und nicht etwa aus dem Volkslied entwickelt werden solle. Hostinskýs Deklamationstheorie ist ein interessanter Beleg für die Kombination des formalen Prinzips mit der romantisch-sprachlichen Auffassung der Nationalität. Das formale Prinzip bewog

13 STŘÍTECKÝ, Jaroslav. Otakar Hostinský a formální estetika. *Opus musicum*, 1980, 12, Nr. 6, S. 161–165; GABRIEL, Jiří. Otakar Hostinský a česká filozofie. *Opus musicum*, 1980, 12, Nr. 6, S. 166–170.

14 ZIMMERMANN, Robert. *Kant und die positive Philosophie*, op. cit., S. 65 f.

15 HOSTINSKÝ, Otakar. *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik. Eine Studie*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877.

Hostinský dazu, das Gesamtkunstwerk in weit höherem Maße als musikstilistische Entfaltung der klanglichen und expressiven Seite der Sprache zu verstehen, als es etwa Wagner tat.

In seinen Theorien ist Hostinský einerseits ein strengerer Formalist als Zimmermann,¹⁶ andererseits bringt er das Element des Schaffens, nicht nur des künstlerischen, sondern auch des kritischen Schaffens, ins Spiel. Gelegentlich ließ er sich sogar zu der Behauptung hinreißen, dass die schöpferische Persönlichkeit bedeutungsvoller sein könne als ihr Kunstwerk.¹⁷ Trotzdem versucht auch Hostinský – ähnlich wie Hanslick, wenn auch mit etwas anderen Mitteln – die Romantik zu disziplinieren, und dies auf zweifache Weise:

Er verarbeitet die romantischen ästhetischen Paradigmen explizit als gleichwertig mit den klassischen. Dies liegt durchaus auf der Linie des Zimmermannschen Formalismus und Ahistorismus, die Unterschiede beruhen hier nur auf den vom persönlichen Geschmack bestimmten Akzenten.¹⁸

Er transzendiert schöpferische Taten durch die Begriffe *Entwicklung* und *Fortschritt* und verflucht sie so rückwirkend mit der vermeintlichen Logik der Geschichte. Wohlgermerkt: nicht mit der Geschichte, sondern mit ihrer Logik! Deshalb könne nicht nur der Schöpfer, sondern auch der Kritiker seiner Zeit vorausseilen; keineswegs aber auf Grund seiner bloßen schöpferischen Potenz, sondern im Hinblick auf die Gesetzmäßigkeit der Entwicklung der Kunst.

An allen besprochenen ästhetischen Konzeptionen haben wir die schroffe Trennung des Systematischen vom Historischen (die nur bei Hanslick und teilweise auch bei Ambros durch die Berücksichtigung der sozialen und historischen Zusammenhänge des Kunstbetriebes kompensiert wird), der festen und objektiven Formen¹⁹ vom veränderlichen, individualisierten Inhalt gesehen. Diese Art von

16 Zimmermann war beispielsweise bereit, angemessene und unangemessene Verbindungen von Stoff und Form in Erwägung zu ziehen, bloß unter der Bedingung, dass es in einem solchen Fall um sich aus dem Stoff ergebende Darlegungen ginge, während Hostinský darauf beharrt, dass nur Form mit Form, nicht aber Form mit Stoff harmonisieren kann.

17 HOSTINSKÝ, Otakar. *Antonín Dvořák ve vývoji naší dramatické hudby*. Praha: Mojmir Urbánek, 1908, S. 5 f. 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.

18 Hostinský behauptet beispielsweise, die große Zeit der Realisierung des romantischen ästhetischen Paradigmas sei das gotische Mittelalter gewesen.

19 Hostinský behauptete, dass sich Wohlgefallen und Missfallen bei vollendeter Präsentation des Gegenstandes notwendigerweise einstellen müssten; das Kunstwerk sei jedoch ein so kompliziertes Ganzes, dass eine vollendete Präsentation eigentlich nicht in Betracht käme, und nur deshalb erscheine die ästhetische Beurteilung weniger von Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit geführt, als dies der Fall sein sollte. Dafür müssten die Elemente des Schönen, die Bausteine jedes Kunstwerkes, ja überhaupt alles ästhetisch Wirksame, mit ihrer Einfachheit dieselbe Anerkennung normaler Menschen jeder beliebigen Kultur in jeder beliebigen Zeit gewinnen; deshalb konnten diese Elemente auch Ausgangspunkt einer wissenschaftlichen Ästhetik sein. Ganz im Geiste der Theorie Zimmermanns beschränkt Hostinský die Domäne der Ästhetik auf das, was ästhetisch funktioniert, ästhetisch leben-

Ordnungsbewusstsein beschränkte sich nicht bloß auf die ästhetische Domäne, obwohl sich in ihr die Identifizierung der Ordnung mit der Form offen äußerte und es sogar zu theoretischen Formulierungen kam. „Form bedeutet Sicherheit“, lesen wir in einem Roman Stefan 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 sicheren Halt durch die Zweifellosgigkeit der Form finden. Die Verhaltensformen haben sicherlich hierarchisierende Unterschiede eingeführt, in einem bestimmten Sinne aber auch verwischt. Wenn sie korrekt eingehalten wurden, bekräftigten sie die erreichte Stellung und verdrängten die Frage nach dem Weg dorthin. Erst mit unserem heutigen Abstand lässt sich verstehen, was das im alten Österreich bedeutete, besonders für jene, die sich erst unlängst bis auf den Gipfel der sozialen Emanzipation durchgekämpft hatten, sodass sie noch kaum zu Atem gekommen waren.

Hostinskýs tschechische Schüler haben den Prager Zweig des Formalismus auch noch zu einer Zeit weitergepflegt, als in Wien die Lehre Zimmermanns und Hanslicks durch neuere Gesichtspunkte und Inspirationen ersetzt worden war. Bei aller Achtung vor ihrem Lehrer haben sie einige Elemente seiner Theorien stark dynamisiert. Hostinský war übrigens in seiner Lehrpraxis keinesfalls doktrinär beschränkt. Ähnlich wie Hanslick in seinem Soziologisieren und in seiner Kritikertätigkeit, versuchte auch er, ein Gegengewicht zur statischen Strenge der formalen ästhetischen Doktrin zu suchen. Daher sein Interesse an Folkloristik, Ethnologie, an der Theorie Darwins, an Kunst- und Sozialgeschichte – und besonders an den mit dem außersprachlichen Kontext zusammenhängenden phonologischen und sprachtheoretischen Fragen. Dieses Erbe wurde überwiegend in einzelnen spezialisierten Fachdisziplinen weiterentwickelt. Der empirisch ausgerichtete Formalismus reiner Prägung wurde von dem Ästhetiker, Komponisten und Theaterwissenschaftler Otakar Zich tief ins 20. Jahrhundert hineingetragen; seine bedeutendsten Werke stellen die *„Ästhetik der dramatischen Kunst“* und die *„Ästhetische Wahrnehmung der Musik“* dar, in denen er versuchte zu betonen, die Kontextualität der ästhetischen Wahrnehmung in Betracht zu ziehen.

Als die russischen Formalisten nach Prag kamen, fanden sie hier einen durch diese Kontinuität gut vorbereiteten und sehr aufnahmewilligen Boden vor. Als noch der Einfluss der Gestaltpsychologie und der phänomenologischen Philosophie dazukam, entstand der Prager Strukturalismus. In ihm lebten sowohl die formalistische Tradition der empirischen Analyse des inneren Gestaltens des Kunstwerkes als auch die das Statische dieser Tendenz ausgleichende, kontextuell soziologische Dimension fort.

dig ist; nichts Anderes gehöre in die Ästhetik, sei es auch aus den legitimsten Gedankenoperationen abgeleitet. Man sieht, dass die Vertreter des kunstwissenschaftlichen Empirismus nicht zögerten, die Engpässe ihrer Theorien durch Spekulationen zu überwinden, um die Grundvoraussetzung einer objektiv gegebenen Ordnung aufrechtzuerhalten.

Die russischen Formalisten gingen schnell vom statisch gefassten Formbegriff zu einer Auffassung des Kunstwerkes und der Kunstentwicklung als eines *funktionalen und strukturalen Systems* über. Die kommunikative, auf das soziale Leben des Kunstwerkes bedachte Dimension wurde in die innere Gestaltungsform des Kunstwerkes hineingetragen. Man begann, die Literatur als besondere Form der Sprache zu verstehen, die sich von anderen Sprachformen unterscheidet. Die normative Poetik wurde verworfen, die logische Klassifikation der Genres durch eine historisch-deskriptive ersetzt.²⁰ Bei der Auffassung des Kunstwerkes geht es nach Tynjanov um drei Ebenen: 1. Jeder Faktor eines literarischen Kunstwerkes bezieht sich intentional auf das gesamte Kunstwerk als System. 2. Dieses System selbst bezieht sich intentional auf das System der Literatur. 3. Die Literatur selbst und ihre Evolution sind durch die Sprache, die sowohl Medium des literarischen Gestaltens wie Medium der sozialen Kommunikation ist, intentional auf die gesamte menschliche Umwelt in ihrem historisch-gesellschaftlichen Wandel bezogen.²¹ Das im Prager/Wiener Formalismus voneinander getrennte Systematische und Soziologisch-Historische wurde im russischen Formalismus wieder zusammengeführt. Wie gerne musste gerade dies in Prag gehört werden!

Die soziologische Dimension des Prager Strukturalismus kam am stärksten bei Jan Mukařovský zur Geltung,²² jedoch auch die strukturalistische Linguistik orientierte sich an der Kontextualität und der kommunikativ gegebenen Perspektive der Sprechakte (*paroles*), was wiederum die strukturalistische Kunstdeutung beträchtlich beeinflusste.

Was einst im sprachlich utraquistischen Milieu des Prager Vormärz begann, mündete nochmals multikulturell in Prag der Zwischenkriegszeit. Diese spezifisch mitteleuropäische Tradition zerbrach nicht an ihren inneren Widersprüchen, sondern an Ereignissen, die durch den Anschluss Österreichs vorgezeichnet waren; es folgte der 15. März 1939 und der 25. Februar 1948.

20 Tomaševskij formulierte es in seiner *Teorija literatury*: TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič. *Teorija literatury*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1925. Vgl. TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature. Texte des formalistes russes*. Paris: Éd. du Seuil, 1965, S. 302–307. Unübersehbar scheint mir in dieser Phase des russischen Formalismus der Einfluss des neugelesenen Diltheys.

21 STRIEDTER, Jurij (Hrsg.). *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. München: W. Fink, 1969, S. LXI.

22 MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Eстетická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový, 1936. Die betont soziologische Ausrichtung ermöglichte Mukařovský, nach 1948 zum Marxismus zu konvertieren. Dieser Rettungsversuch schlug allerdings fehl, nur die Professorenexistenz Mukařovskýs, nicht aber der Strukturalismus wurde letztlich dadurch gerettet. Wie nachhaltig jedoch das strukturalistische Erbe wirkte, lässt sich der Tatsache entnehmen, dass der inzwischen totgeschwiegene Prager Strukturalismus in den siebziger Jahren, in der Zeit einer erwürgenden Kulturpolitik, die bemüht war, jede Erinnerung an den Prager Frühling auszulöschen, nochmals zur Zielscheibe der marxistisch-leninistischen ideologiekritischen Pflichtübungen wurde.