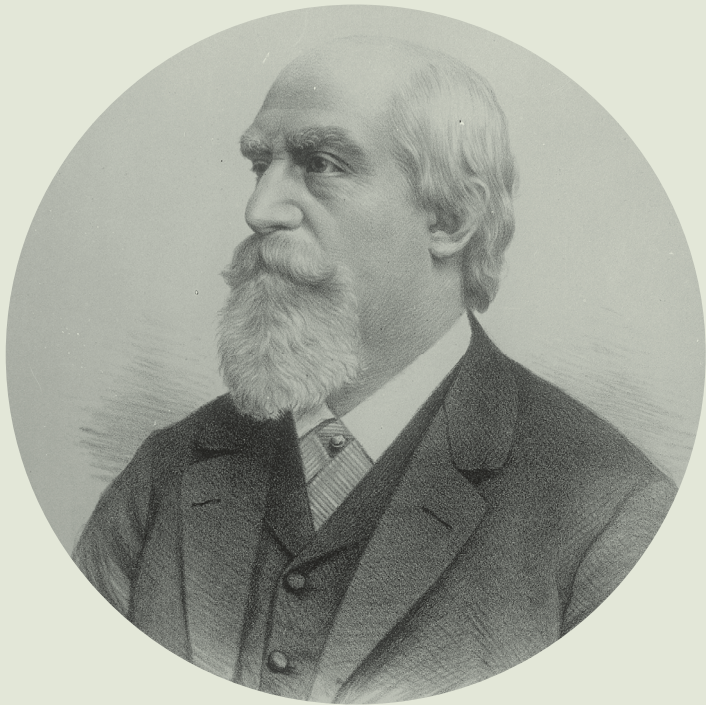


ALEXANDER WILFING

RE-READING HANSLICK'S AESTHETICS

DIE REZEPTION EDUARD HANSLICKS
IM ENGLISCHEN SPRACHRAUM
UND IHRE DISKURSIVEN GRUNDLAGEN



HOLLITZER



Re-Reading Hanslick's Aesthetics
Die Rezeption Eduard Hanslicks
im englischen Sprachraum
und ihre diskursiven Grundlagen

WIENER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

Begründet von Othmar Wessely (Bd. 1–35)
Fortgeführt von Theophil Antonicek und Elisabeth Th. Hilscher (Bd. 36–38)
sowie von Theophil Antonicek und Gernot Gruber (Bd. 39–44)

Herausgegeben von Michele Calella und Birgit Lodes

BAND 49

Alexander Wilfing

Re-Reading Hanslick's Aesthetics
Die Rezeption Eduard Hanslicks
im englischen Sprachraum
und ihre diskursiven Grundlagen

ALEXANDER WILFING

RE-READING HANSLICK'S AESTHETICS

DIE REZEPTION EDUARD HANSLICKS
IM ENGLISCHEN SPRACHRAUM
UND IHRE DISKURSIVEN GRUNDLAGEN

HOLLITZER



Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF):
PUB 536-G30

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation
lizenziiert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0;
siehe <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft
des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien
Reihenherausgeber: Michele Calella und Birgit Lodes

Umschlagbild:
Porträt Eduard Hanslicks (1825–1904).
Lithografie von Rudolf Fenzl (1876–1908).
Repronegativ nach Lithografie, Österreichische Nationalbibliothek,
Inventarnummer 106.732 - 106.732 - C

Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer
Lektorat: Marion Linhardt
Hergestellt in der EU

© 2019 by HOLLITZER Verlag, Wien

ISBN 978-3-99012-526-7
ISSN 2617-3344

HOLLITZER



www.hollitzer.at

INHALT

Danksagung	7
Vorwort und Inhalte	9
1. Tendenzen und historische Entwicklung der Hanslick-Forschung	17
1.1. Die historische Forschung zu Hanslicks <i>VMS</i> -Traktat	20
1.2. Hanslick und die ‚idealistische‘ Philosophie	25
1.3. Hanslick und die ‚österreichische‘ Philosophie	35
1.4. Die soziokulturelle Kontextualisierung von Hanslicks <i>VMS</i> -Traktat	48
1.5. Die bisherige Forschung zur historischen Hanslick-Rezeption	62
1.6. Anhang – Hanslicks „tönend bewegte Form[en]“	75
2. These und Exkurs: Hanslick Methodik – Ästhetik versus Kritik	83
2.1. Legendenbildung: die historische Wendung Hanslicks	86
2.2. Legendenbildung: die emotionale Wendung Hanslicks	98
2.3. Legendenbildung: die absolute Ästhetik Hanslicks	105
3. Die historische Entwicklung der anglophonen Hanslick-Rezeption	117
3.1. Die erste englische Übersetzung von Hanslicks <i>VMS</i> -Traktat	120
3.2. Erste Konsequenz aus Poles Übersetzung: Differente Hanslick-Diskurse	125
3.3. Die anglophone Musikästhetik im 18. Jahrhundert: Beattie und Smith	136
3.4. Zweite Konsequenz aus Poles Übersetzung: Gurneys <i>Power of Sound</i>	146
3.5. <i>The Beautiful in Music</i> (1891) und <i>On the Musically Beautiful</i> (1986)	159
3.6. Anhang – Hanslick’sche Rezensionen in <i>Dwight’s Journal of Music</i>	176
4. Was ist ästhetischer Formalismus? – Definition, Geschichte, Vertreter	179
4.1. Die Wiege des ästhetischen Formalismus? – Kants <i>Kritik der Urteilskraft</i>	183
4.2. Hanslick als Feindbild: Bell, Schenker und die ‚New Musicology‘	205
4.3. Hanslick, der Formalist: adäquate Kategorie oder leerer Begriff?	230

5. Hanslick und die analytische Philosophie: eine produktive Rezeption	253
5.1. Was ist analytische Musikästhetik? – Bestimmung, Entwicklung, Methodik	257
5.2. Musik, Gefühl, Gedanke – das kognitivistische Emotionskonzept	272
5.3. Enhanced Formalism – Hanslick, Davies, Kivy und die Kontur-Theorie	300
Literaturverzeichnis	
Abkürzungsverzeichnis	329
Quellentexte (Deutsch)	329
Quellentexte (Englisch)	332
Forschungsliteratur	333
Namensindex	423

DANKSAGUNG

Diese Studie, die aus meiner ähnlich benannten Dissertation aus dem Jahr 2016 inhaltlich entwickelt wurde, ist vielfach überprüft sowie durch konstruktive Diskussionen, hilfreiche Ratschläge und konzeptuelle Unterstützung wesentlich verbessert worden. Mein Dank gilt hier in erster Linie Michele Calella und Christoph Landerer, die sie von den frühesten Anfängen als langjähriges Großprojekt bis hin zur vorliegenden Gestaltung als fokussierte Einzelstudie beständig begleitet haben sowie dafür Sorge trugen, dass eine anfangs ‚diffuse‘ Thematik auf ein bewältigbares Analysegebiet konzentriert wurde. Dies gilt auch für Barbara Boisits und für meine Frau Meike Wilfing-Albrecht, welche meine Tätigkeit sorgfältig verfolgten, durch thematische Diskussionen bereicherten und zur vorliegenden Letztfassung erheblich beitrugen. Für Rat zu mehreren Aufsätzen, deren Erkenntnisse partiell benutzt wurden, danke ich vor allem Mark Evan Bonds, Nicholas Cook, Wolfgang Fuhrmann, Thomas Grey, Nicole Grimes, Hans-Joachim Hinrichsen, Richard Klein, Anthony Pryer, Nikolaus Urbanek und Violetta Waibel. Das Kap. 4.1, das auf einem Vortrag beruht, den ich am King’s College London im Juni 2014 hielt, wäre ohne die Hilfe von Kongress-Kollegen wie Krzysztof Guzczalski und mehreren ‚referees‘ der englischen Textfassung in dieser Dichte wohl kaum möglich gewesen. Kap. 4.2 und die betreffende Erörterung von Heinrich Schenker und der ‚New Musicology‘ profitierte von allerhand Gesprächen mit Mark Evan Bonds, Nicholas Cook und Lee Rothfarb, die mir die komplexe diskursive Verschiebung der postmodernen Musikwissenschaft aus persönlichen Erfahrungen erläutern konnten, und von konstruktiven Anmerkungen, die ich bei der Präsentation des Abschnittes bei dem AMS-Meeting in Rochester im Jahr 2017 erhielt. Dies gilt auch für das fünfte Kapitel, das die im deutschen Sprachraum lediglich vereinzelt rezipierte analytische Musikästhetik aufarbeitet, deren historische Entwicklung und thematische Schwerpunkte mir von Stephen Davies, Derek Matravers und Nick Zangwill maßgeblich verdeutlicht wurden. Allen zuvor erwähnten Personen, aber auch Werner Abegg, Andrew Edgar, Hartmut Grimm, Eran Guter, Clemens Höslinger, Stefan Schmidl und Peter Stachel sei herzlich dafür gedankt, dass sie mir eigene sowie fremde Arbeiten verfügbar gemacht haben, die bei den mir erreichbaren Bibliotheken

Danksagung

leider fehlten und die für mich auch elektronisch unauffindbar waren. Dies gilt auch für die Universität Wien, die Österreichische Akademie der Wissenschaften und die Österreichische Forschungsgemeinschaft, die eingehende Recherchen am King's College London, in der British Library und an der University of Cambridge finanziell unterstützt haben, und für Benedikt Lodes, der das Ankauf-Budget der musikwissenschaftlichen Fachbereichsbibliothek meinetwegen strapazierte. Für die letztendliche Ermöglichung der vorliegenden Untersuchung waren zudem das dreijährige FWF-Projekt ‚Hanslick im Kontext‘ (2014–2017, P26610-G15) und das PostDoc-Track-Pilotprogramm der ÖAW (2017) ungemein hilfreich, die mir die nötigen Mittel boten, aber auch diverse wichtige Kontakte zum englischen Sprachraum eröffneten. Diese Studie ist Barbara Boisits, Michele Calella und Christoph Landerer herzlich gewidmet, die für meine bisherige fachliche Entwicklung schlichtweg unersetzlich waren.

VORWORT UND INHALTE

Die Hanslick-Rezeption ist ein Klischee: Nach verbreiteter Auffassung war Hanslick ein reaktionärer ‚Kritikerpapst‘, der allen neuen musikalischen Entwicklungen von der symphonischen Programmmusik von Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Strauss bis hin zur Wagner’schen Dramenreform ablehnend begegnete und stattdessen altmodische Musikkonzepte blindlings idealisierte, die für ihn von der ‚Wiener Klassik‘ sowie später von Brahms vorzüglich verkörpert wurden. Musikalische Schönheit, die man nur bei ‚reiner‘ Musik finden könne,¹ da gemischte Gattungen künstlerisch minderwertig wären, sei für ihn lediglich vorhanden, wenn diese Musik durch regelmäßige, symmetrische, mathematisch untermauerte Strukturverläufe charakterisiert ist, die mit der vollkommenen Sonatensatzform zusammenfallen. Diese rigorosen normativen Präferenzen seien speziell mithilfe der polemischen ästhetischen Streitschrift *Vom Musikalisch-Schönen* theoretisch kodifiziert worden,² in der die „reine absolute Tonkunst“ (*VMS*, S. 52) als „tönend bewegte Formen“ (*VMS*, S. 75) gefasst worden ist. Diese ‚Form‘, die mit der musikalischen Formenlehre korrespondiere, müsse zudem niemals erklingen, da „das componirte Tonstück, ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das fertige Kunstwerk ist“ (*VMS*, S. 109), was deutlich bezeuge, dass Hanslicks Musikbild ein durchweg abstraktes Strukturideal sei, das künstlerische Spontaneität und musikalische Erneuerung rigoros ablehne. Da Hanslicks *VMS*-Traktat also eine rein intellektuelle Durchdringung der musikalischen Komposition als einzig legitime Hörweise vorschreibe, musste Hanslick ebenso den Konnex von Gefühl und Musik unter allen erdenklichen Perspektiven durchweg abstreiten: Diese könne somit weder emotionale Erlebnisse darstellen noch expressiv bekunden oder auch rezeptiv erwecken. Musik, so Hanslicks Ontologie, hat mit dem menschlichen

1 Dieser Begriff wird hier lediglich deskriptiv eingesetzt und kennzeichnet instrumentale Kompositionen ohne jede Überschrift, Programm oder auch Text.

2 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in [sic] der Tonkunst. Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Dietmar Strauß, Mainz u.a. 1990. Wenn nicht anders notiert, beruhen deutsche Angaben auf Strauß’ Edition (z.B. *VMS*, S. 1). Da ich primär die früheste Fassung aus dem Jahr 1854 benutze, werden spätere Auflagen jeweils separat markiert (*VMS*²1858, *VMS*³1865, etc.).

Gefühlsleben nichts gemein und ist gänzlich autonome Klangstruktur, die man sachlich begreifen, niemals affektiv erfassen könne. Das einzige richtige Vehikel, um unsterbliche musikalische Schönheit angemessen einzufangen, sei für ihn die technische Musikanalyse, die durch ihren ahistorischen Formalismus und methodischen Positivismus die objektiv bindende Wertung des analysierten Gegenstands ermögliche: „Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst“ (*VMS*, S. 162).

So oder doch so ähnlich gestaltet sich die Hanslick-Rezeption, der beständig gepflegte Gemeinplatz vom ‚Fehlkritiker‘ und ‚Formalisten‘, der nicht einzig in populären Textsorten wie Konzertführern, Enzyklopädien oder auch allgemeinen Übersichten aufscheint, sondern ebenso in wissenschaftlichen Fachpublikationen konstant figuriert. Nochmals: Hanslick ist ein Klischee. Wie das Klischee ‚Hanslick‘ jedoch jeweils ausfällt, also welche spezielle, meistens verzerrte Deutung seiner ästhetischen Abhandlung im isolierten Einzelfall dominiert, ist oftmals weniger von der individuellen Interpretation des jeweiligen Exegeten abhängig als von der übergeordneten Diskursformation, der selbiger angehört. So ist es für den deutschsprachigen Musikwissenschaftler sicherlich mühevoll, Hanslicks Hypothese ohne den sie umgebenden Wagnerdiskurs aufzufassen, während anglophone Fachkollegen sie wohl kaum von der Formalismus-Diskussion der ‚New Musicology‘ trennen können, bei der Hanslick als zentraler Vorläufer von Heinrich Schenker gilt. Angloamerikanische Kunstwissenschaftler mit theoretischer Interessenlage werden Hanslicks *VMS*-Traktat dagegen vielmehr vor dem ihnen besser vertrauten Hintergrund von Clive Bells *Art* (1914), dem englischen Archetypus der formalen Ästhetik, betrachten, während analytische Philosophen oft direkte Brücken zur vermeintlichen Gründungsschrift des ästhetischen Formalismus, Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), bauen. Wenn mit der vorliegenden Untersuchung auch eine übergreifende Rekonstruktion der Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum erarbeitet wird, muss doch eingangs deutlich gemacht werden, dass diese stets auf distinkte Diskurse referiert, die Hanslicks Abhandlung sowie deren lokal und disziplinär gebundene Auslegung beträchtlich beeinflusst haben. Die überaus bewegte Geschichte der Hanslick-Rezeption ist folglich zugleich die Geschichte der Narrative und Diskurse, die Hanslicks *VMS*-Traktat effektiv umschließen und die etliche partiell unvereinbare Explikationen seiner nuancierten Monographie adäquat erhellen können. Warum gerade dessen ‚englische‘ Rezeption informativ ist, liegt nicht einzig daran, dass hier eine rührige Debatte über formale Ästhetik in diversen Kontexten geführt worden ist, sondern ebenso daran, dass Hanslicks Hypothese als Teil der analytischen Musikästhetik äußerst präsent ist, was zu der Frage führt, wie das historisch begründet werden könnte.

Kap. 1, das als strukturelle Erläuterung der bisherigen Hanslick-Literatur gefasst werden sollte und das darum allein deren generelle Tendenzen, nicht deren spezifische Ergebnisse kritisch erörtert, belegt hierbei, dass die Hanslick-Rezeption bis dato kaum ernsthaft erforscht wurde. Obwohl Hanslicks *VMS*-Traktat sowie dessen spezifische historische Einordnung in die philosophische Ideengeschichte von der erstmaligen Drucklegung an in der ‚deutschen‘ Forschung beständig diskutiert wurden, ist dessen spätere Wirkung auf Ästhetiker, Philosophen, Komponisten oder musikalische Schriftsteller von der bezüglichen Forschung größtenteils übergangen worden. Wie Kap. 1.1–1.4 zeigen, wurden primär die speziellen Einflüsse *auf* und die historischen Quellentexte *von* Hanslick minutiös ermittelt, nicht, welche ästhetischen Strömungen und späteren Autoren von ihm geprägt worden sind. Doch auch hier zeigen sich disparate Resultate: Die ‚deutsche‘ Forschung hat sich lang auf den eigenen Diskurs begrenzt und Hanslicks ‚Herkunft‘ im idealistischen Systemdenken (u.a. Hegel, Kant, Schelling, Vischer), bei Dichtern und Literaten (z.B. Goethe, Lessing, Novalis, Schiller und den deutschen Romantikern) oder auch ‚kleineren‘ Ästhetikern (Herder, Michaelis, Nägeli, Weisse etc.) ausfindig gemacht (Kap. 1.2). Ohne jene besagten Vorläufer durchgängig auszublenden, hat die aktuellere Forschung mit den 1990er Jahren immer exakter die ‚lokalen‘ Vorbilder Hanslicks (Zimmermann, Herbart, Bolzano, Gutt) sowie seine österreichischen Ausgangspunkte gezielt eruiert (Kap. 1.3), die von der englischsprachigen Musikwissenschaft um soziokulturelle Zusammenhänge und die generelle politische Situation des habsburgischen Vielvölkerstaats ergänzt worden sind (Kap. 1.4). Dabei wurde die Hanslick-Rezeption bei späteren Denkern gänzlich marginal behandelt, was angesichts der betreffenden Fachliteratur und der stetigen Nennung von prominenten Schriftstellern, auf die Hanslicks *VMS*-Traktat vermeintlich entscheidend eingewirkt habe – Wittgenstein, Popper, Adler, Schenker, Schönberg, Strawinsky, Nietzsche, Ingarden, Adorno, Langer etc. – seltsam scheinen mag (Kap. 1.5). Dies kann aber wohl mit dem eingangs erörterten ‚Klischee Hanslick‘ erklärt werden, das die zentrale Thematik von mehreren Kapiteln der vorliegenden Untersuchung repräsentiert (Kap. 4 und Kap. 5): Oft ist weniger wichtig, was Hanslick tatsächlich formuliert hat, als die jeweils speziell konditionierte Rollenfunktion, die ihm durch einen fachlichen Teildiskurs oktroyiert wurde und mit der man die ästhetische Abhandlung nach mehr oder weniger externen Parametern ausdeutet, die mit den narrativen Konstrukten ‚des‘ ästhetischen Formalismus in Musikgeschichte, Musikanalyse, Kunstgeschichte, Philosophie etc. doktrinär verknüpft sind.

Dem soll hier zunächst dadurch begegnet werden, dass sich Kap. 2 mit unterschiedlichen Legendenbildungen der Hanslick-Forschung beschäftigt, die

den diskursiven Eigenheiten der verschiedenen Sprachräume (Deutsch/Englisch) keineswegs unmittelbar unterliegen, sondern vielmehr allgemein vertreten werden. Meine hierbei zentrale Annahme, die die folgenden Abschnitte exegetisch vorbereitet, positioniert Hanslicks *VMS*-Traktat als die theoretische Grundlegung einer neuen akademischen Spezialdisziplin, der ‚objektiven‘ Musikästhetik, die als perspektivische Betrachtungsweise der musikalischen Komposition charakterisiert werden könnte. Hanslicks Argument macht daher keine universale Bestimmung des Objekts ‚Musik‘ unter jeder möglichen Bedingung von Komposition, Reproduktion und Rezeption aus, sondern betrifft einen sorgfältig begrenzten wissenschaftlichen Anwendungsrahmen, der keinesfalls mit universalen Musikdefinitionen identifiziert werden dürfte und der daher keine absolute Geltung besitzt. Kap. 2.1 erörtert zunächst Hanslicks Verhältnis zur historischen Entwicklung des musikalischen ‚Materialstands‘ und ist vor allem gegen die geläufige Meinung gerichtet, dass eine historische Konstitution des künstlerischen Gegenstandes von ihm regelrecht übersehen wurde. Obwohl Hanslicks Definition der ‚objektiven‘ Musikästhetik tatsächlich ahistorisch ist, da er die konsequente Orientierung an methodischen Überlegungen der empiristischen Wissenschaften offensiv ermutigt, hat er die historische Kontingenz der musikalischen Grundelemente und der geschichtlichen Einzelschönheit deutlich erkannt, was im Anschluss textlich gezeigt wird. Kap. 2.2 ist der klassischen Problematik einer vermeintlichen Unvereinbarkeit der Hanslick’schen Rezensionen und der ästhetischen Abhandlung gewidmet, insofern Letztere die affektive Illustration von ‚reiner‘ Musik vorgeblich vollständig zurückweise, Erstere jedoch selbige wiederholt einsetzen. Auch hier kann die von mir benannte Divergenz von *Musikästhetik* und *Musikbegriff* eine plausible Erklärung erbringen, nach der eine spezifische Eigenschaft ästhetisch irrelevant sein kann, ohne dass dies eine umfassende Bestimmung der musikalischen Komposition unter jeden möglichen Umständen impliziert. Kap. 2.3 führt diese entscheidende Qualifikation der ‚objektiven‘ Musikästhetik von Hanslick aus und belegt anhand weiterer Beispiele – wie der musikalischen Spezialästhetik oder auch seiner keinesfalls normativen Einordnung von einzelnen Gattungen –, wie die unangemessene Verabsolutierung seiner absichtlich begrenzten Konzeption diskursiv etablierte Irrtümer generiert hat.

Kap. 3 behandelt daraufhin die ‚englische‘ Hanslick-Rezeption sowie deren historische Entwicklung, wobei jedoch ‚englisch‘ generell eine sprachlich bestimmte Diskursform bezeichnet und somit keine geographische Demarkation charakterisiert. Kap. 3.1 ist den frühesten englischen Wiedergaben von Hanslicks Arbeiten gewidmet, was bei seinen Kritiken auf die 1860er Jahre datiert werden kann, als der Bostoner Kritiker John Sullivan Dwight die

Artikel im *Journal of Music* (1852–1881) übersetzt abdruckte, um mit Hanslicks Reputation gegen einen ansteigenden Wagnerismus anzukämpfen. Für Hanslicks *VMS*-Traktat, der im Jahr 1891 von Gustav Cohen vollständig übertragen wurde, dürfte schon *The Philosophy of Music* (1879) von Pole relevant gewesen sein, der diverse zentrale Passagen Hanslicks wortgetreu übersetzte sowie dessen ästhetische Abhandlung in einem genuin philosophischen Zusammenhang ohne alle politischen Kunstdebatten lokalisierte. Durch diese bedeutsame Entkoppelung, die Hanslicks Argument von der virulenten Diskussion um die ‚Zukunftsmusik‘ Richard Wagners trennte, können auch mehrere allgemeine Differenzen der englischsprachigen Wirkungsgeschichte von ihrem deutschen Gegenstück erklärt werden, die speziell anhand von Hanslicks ‚Arabeske‘ eruiert werden (Kap. 3.2). Da die Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum aber auch auf schon früher bestehenden Strömungen der dortigen Ästhetik basierte, ist das Kap. 3.3 mit mehreren britischen Philosophen beschäftigt, die ‚reine‘ Musik als autonome Kunstform verstanden, was speziell auf James Beattie und Adam Smith zutrifft, welche damit einen ergiebigen ‚Nährboden‘ für die frühzeitige Einbindung von Hanslicks Hypothese bereiteten. Kap. 3.4 bietet sodann die erste ‚case study‘, die Hanslicks Einflüsse auf Edmund Gurneys *The Power of Sound* (1880) detailliert behandelt. Da Gurneys Ästhetik aber kaum ernstlich erforscht ist und bis heute unklar bleibt, ob er Hanslicks *VMS*-Traktat wirklich gelesen hat, ist meine relativ spekulative Verbindung im historischen Teilabschnitt der vorliegenden Untersuchung positioniert. Denn wenn Gurney mit Hanslicks Argument vielleicht nicht vertraut war, konnte dieser die Hanslick-Rezeption trotz allem im Sinne von Beattie und Smith prägen und somit dessen spätere Verbreitung im englischen Sprachraum befördern. Kap. 3.5 untersucht schließlich die vollständigen Übersetzungen von Hanslicks *VMS*-Traktat (1891/1986) sowie deren jeweilige Spezifika, die bestimmte Deutungen von Hanslicks Argument durch deren individuelle Terminologie erheblich begünstigt haben. Neben einer verfehlten Titelgebung und der fragwürdigen Übersetzung von zentralen Begriffen sind hier auch jene späteren Auflagen von *VMS* wesentlich geworden, die die betreffende Übertragung grundierten und problematische Interpretationen herausforderten.

Diese diskursiv fixierten Lesarten sind dann auch das Thema des vierten Kapitels, das die Hanslick-Rezeption und die verbreitete Beurteilung Hanslicks als rigoroser ‚Formalist‘ analysiert. Als ‚auswärtige‘ ästhetische Konzeption wurde Hanslicks *VMS*-Traktat in mehrere existente Diskurse des englischen Sprachraums integriert, die theoretische Schwerpunkte implizierten, die von der ‚deutschen‘ Ausrichtung entscheidend divergierten. Wesentlich ist hier eine rege englische Diskussion über ästhetischen Formalismus als weiterhin adäquater Standpunkt, die bei dem jeweiligen Fachbereich – Musikwissenschaft,

Kunstgeschichte, analytische Philosophie – vielfältige narrative Konstrukte ‚des‘ ästhetischen Formalismus von Kants *Kritik der Urteilskraft* über Hanslicks *VMS*-Traktat bis hin zum Schenker'schen Analysekonzept und Bells *Art* nach sich zog. Wenn eine energische Erörterung von formalistischen Ästhetikmodellen für die generelle Bedeutung Hanslicks sicherlich förderlich war, wurde dieser damit in divergente historische Narrative eingebettet, welche seine eigene Position großteils verfehlen. Kap. 4.1 erörtert zunächst die für sämtliche Diskurse (die ‚New Musicology‘ wie die analytische Philosophie) äußerst wichtige Ableitung Hanslicks aus dem kantianischen ‚Formalismus‘, die im englischen Sprachraum allgemein verbreitet ist. Dabei zeigt sich aber, dass merkliche Differenzen zwischen Hanslicks Argument und Kants Theorie eruiert werden können, die vor allem deren methodische Ausrichtung anbelangen, dass aber auch nicht wirklich gesichert scheint, ob Kants Lehre wirklich ‚formal‘ ausfällt. Eine ähnliche Situation, die im Kap. 4.2 detailliert dargestellt wird, gilt auch für Clive Bell und Heinrich Schenker als vorgebliche Nachfolger von Hanslicks Hypothese, womit dessen ästhetischer Abhandlung eine verzerrende Orientierung aufgebürdet wurde. Darauf beruht dann auch Hanslicks Funktion für die ‚New Musicology‘, welche dessen vermeintlich ontologische Musikdefinition mit dem ‚Formalismus‘ und ‚Positivismus‘ der Schenker'schen Analysemethode historisch assoziiert und sie als Beispiel für ein reaktionäres Musikverständnis kennzeichnet. Kap. 4.3 behandelt schließlich, welche spezifische Ausprägung ‚des‘ ästhetischen Formalismus man bei Hanslicks *VMS*-Traktat zu finden glaubte – ob er mathematisch, architektonisch, strukturalistisch oder nach der musikalischen Formenlehre diagnostiziert wurde –, und prüft die theoretische Plausibilität der jeweiligen Positionen. Dabei wird auch noch genereller hinterfragt, inwieweit ‚der‘ ästhetische Formalismus als abstrakte Kategorie sinnvoll ist und ob er als nur heuristische Begrifflichkeit interpretiert werden müsste, der man beschränkte exegetische Wichtigkeit zuerkennen sollte.

Kap. 5 ist letztlich durchweg auf die analytische Musikästhetik fokussiert, die speziell von Hanslicks Hypothese zum Problem von Gefühl und Musik geprägt worden ist. Dieses Kapitel, das sich auch mit der generellen Plausibilität der Hanslick'schen Beweisgründe beschäftigt, ist aus Hanslicks Perspektive geschrieben, auch wenn man ihm bei vielen Punkten keineswegs vollständig zustimmen kann. Dass etwa ‚Schönheit‘ aufgrund aktueller Prämissen viel eher als allgemeine ästhetische Eigenschaften gefasst werden sollte und dass Hanslicks Bindung an die klassizistische Sonatensatzform gänzlich überholt scheint, ist fraglos korrekt. Es soll hier aber dennoch versucht werden, der Hanslick'schen Blickrichtung probeweise nachzugehen, was uns einerseits ermöglicht, Hanslicks Hypothese in den heutigen Kontext der analyti-

schen Musikästhetik einzuordnen, und andererseits entsprechende theoretische Ansatzpunkte vor dem nur scheinbar veralteten Hintergrund von Hanslicks *VMS*-Traktat lokalisiert. Dieser Debatte ist mit Kap. 5.1 aber eine methodische Untersuchung der ‚englischen‘ Philosophie im Allgemeinen sowie ihrer historischen Entwicklung vorgeschoben, die einerseits ausarbeitet, dass erst seit dem Jahr 1980 von der autochthon analytischen Musikästhetik gesprochen werden dürfte, und die andererseits demonstriert, welche speziellen Parameter zur graduell stärkeren englischen Hanslick-Rezeption beitrugen. Kap. 5.2 erörtert alsdann das kognitivistische Emotionskonzept von Hanslick sowie dessen enorme Wirkung auf die derzeitige analytische Diskussion zur musikalischen Expressivität. Hierbei werden neben vielen positiven Reaktionen auf das kognitive Argument Hanslicks auch jene philosophischen Erklärungsmodelle zentral, welche dessen Folgerungen dezidiert negieren, Hanslicks Prämissen aber doch für richtig halten und selbigen mithilfe anderweitiger Lösungsansätze absichtlich ausweichen. Wenn Kap. 5.2 die allgemeine analytische Hanslick-Rezeption zum Problem von Gefühl und Musik eingehend behandelt, fokussiert Kap. 5.3 auf den ‚enhanced formalism‘ von Stephen Davies und Peter Kivy, die musikalische Expressivität als objektive Parameter der musikalischen Komposition konstituieren. Wenn auch beide Autoren ihre rezenten Entwürfe des ‚enhanced formalism‘ als theoretische Erweiterung von Hanslicks *VMS*-Traktat fassen wollen, soll hier doch weiterführend herausgestellt werden, dass ihre Kontur-Theorie bei Hanslick bereits inhärent angelegt war, was dessen eigene Ansicht einer unbestimmten musikalischen Expressivität retrospektiv verdeutlicht sowie deren Teilmomente neuartig expliziert.

1. TENDENZEN UND HISTORISCHE ENTWICKLUNG DER HANSLICK-FORSCHUNG

Die Forschung zu Hanslicks *VMS*-Traktat weist keine methodisch einheitliche Ausrichtung auf, sondern umfasst zahlreiche divergente Arbeitsweisen, die separat erörtert werden müssen, damit deren jeweilige Spezifika abgeklärt werden können. Hier sind zwei ‚Brüche‘ zentral, die als geographische (deutsch/englisch) und disziplinäre (Musikphilosophie / Musikwissenschaft) Demarkationen gefasst werden müssen.³ Während die ‚deutsche‘ Forschung mit dem engen Fokus auf die geschichtliche Lokalisierung von Hanslicks *VMS*-Traktat ein annähernd homogenes Erkenntnisprofil demonstriert, können andere entsprechende Bemühungen im englischen Sprachraum außerdem thematisch in historische und philosophische Fragestellungen geteilt werden. Fred Everett Maus scheint hierbei einer der wenigen Forscher, der die aktuelle Situation deutlich erkannte, ohne aber die sie fundierenden Bedingungen systematisch nachzuweisen: „There are two significant traditions of Hanslick scholarship, one dealing with Hanslick as a historical figure, drawing potentially, on all available evidence from his writings and contextual material; another treating Hanslick, and the treatise especially, in a nonspecialist way as a part of philosophical aesthetics.“⁴

Die zuletzt erwähnte Kategorie, also Hanslicks Relevanz für die analytische Musikästhetik, erwägt dessen ästhetische Abhandlung größtenteils ahistorisch und hat mit der skizzierten Ausrichtung der ‚deutschen‘ Forschung keinerlei wirkliche Berührung. Hanslicks *VMS*-Traktat wird hier also als ‚kontemporäre‘ Untersuchung charakterisiert, welche primär für die eigenen Ansätze und theoretischen Innovationen brauchbar erscheint, womit deren inhaltliche Argumente aktualisiert und mit gegenwärtigen Monographien geschichtlich gleichgestellt werden. Dieser Befund wird etwa von Peter Kivy bestätigt: Da *VMS* oft als die ursprüngliche Grundlegung des musikalischen ‚Formalismus‘

3 Christoph Landerer und Alexander Wilfing, „Hanslick und der cultural turn“, in *MÄ* 72 (2014), S. 117–121.

4 Fred Everett Maus, „Hanslick’s Composers“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013, S. 38–51, hier S. 50.

interpretiert werde, könne diese Schrift als philosophische Monographie charakterisiert werden „despite its author’s lack of bona fide philosophical credentials. (Well, as the saying goes, it doesn’t take a jockey to know a horse).“⁵ Da die analytische Kunsttheorie überwiegend sprachkritisch ausgerichtet ist und spezielle Probleme erläutert, was scheinbar lediglich die exaktere Kenntnis der aktuellen Debatten nötig macht – am historischen Bezugsrahmen von bestimmten Überlegungen ist ihr meist nicht wirklich gelegen – wirkt diese erste skizzierte Trennlinie absolut logisch (Kap. 5.1).⁶ Damit wird auch die defizitäre Forschung zu Hanslicks Bedeutung für die gegenwärtige Musikphilosophie weitgehend verständlich, deren Vertreter für historische Thematiken nur peripheres Interesse aufbringen.⁷

Die zweite, primär sprachliche Separation beruht sodann auf dem philologischen, geschichtlichen und ideenhistorischen Erkenntnisinteresse, das im deutschen Sprachraum dominiert, und der soziokulturellen Verfahrensweise, die in der ‚englischen‘ Forschung besonders verbreitet ist. Wenn sich ‚deutsche‘ Arbeiten zu Hanslicks *VMS*-Traktat vor allem seiner nuancierten Einreihung in das ästhetische Diskursfeld des 19. Jahrhunderts vom Deutschen Idealismus und dem romantischen Musikdenken bis hin zu frühen Spuren von späteren zentralen Methoden – Empirismus, Positivismus, Phänomenologie etc. – intensiv widmen, hat die ‚englische‘ Forschung weitreichende soziologische Ansatzpunkte erschlossen, die sich etwa mit der jüdischen Herkunft Hanslicks und mit seinem ethnischen Hintergrund als ‚deutscher Tscheche‘ befassen. Neben Geoffrey Payzants *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz*,⁸ der die Prager Jugend Hanslicks eingehend beleuchtet, hat vor allem Brodbeck’s Forschung zur kritischen Tätigkeit Hanslicks bezüglich Antonín Dvořák, Bedřich Smetana und Karl Goldmark zweifellos aufgezeigt, wie die ethnische Formation von Hanslicks Biographie seine betreffenden Rezensionen prägen konnte.⁹ Es soll hier auch durch einen

5 Peter Kivy, *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, Oxford 2009, S. 53.

6 Siehe hierzu vorerst: Karlheinz Lüdeking, *Analytische Philosophie der Kunst. Eine Einführung*, München 1998, S. 17f. und 74f.

7 Als wichtige Ausnahme siehe aber etwa: Philip Alperson, „Englischsprachige Philosophie der Musik. Ein Blick von Irgendwo“, übers. von Amelie Stuart, in *DZP* 57/6 (2009), S. 879–884.

8 Geoffrey Payzant, *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague: A Documentary Narrative*, Calgary 1991.

9 Siehe dazu etwa seine folgenden Analysen: „Dvořák’s Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of ‚Deutschtum‘“, in *JAMS* 60/1 (2007), S. 71–132; „Hanslick’s Smetana and Hanslick’s Prague“, in *JRMA* 134/1 (2009), S. 1–36; „Poison-Flaming Flowers from the Orient and Nightingales from Bayreuth: On Hanslick’s Reception of the Music of Goldmark“, in Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 132–159.

kritischen Vergleich der Kongressbände zu Hanslicks Tätigkeit bündig gezeigt werden,¹⁰ wie dieser zweite Bruch bei der aktuellen Forschung nachwirkt und welche Einflüsse hierbei jeweils wirksam werden (Kap. 1.4).

Die folglich doppelte Trennlinie, die die moderne Forschung zwischen historischen Erhebungen und soziokulturellen Fragestellungen sowie ‚Musikologie‘ und Philosophie gebrochen changieren lässt und die nur relativ selten thematische Überlappungen nach sich zog, soll durch meine interdisziplinäre Arbeitsmethode ansatzweise überwunden werden, die historische, musikalische, philosophische, textanalytische, aber auch diskurskritische Teilüberlegungen zum Thema hat. Hierfür musste aber auch ein bisher nahezu vollständig ignoriertes Themenfeld intensiv erörtert werden, dem die vorliegende Untersuchung ebenfalls angehört und das die spärliche Forschung zur späteren Wirkung Hanslicks erläutert, die Christoph Landerer als „vernachlässigt“ charakterisiert hat.¹¹ Wenn Landerers Diagnose aus dem Jahr 1993 auch nicht mehr völlig passt, lässt sich trotz vereinzelter Ausnahmen prinzipiell festhalten, dass Hanslicks *VMS*-Traktat sowie seine beachtenswerte Wirkungsgeschichte, die von der Wiener Moderne (Popper, Wittgenstein) über eine beginnende Musikforschung (Adler, Halm, Kurth, Schenker) und zahlreiche Komponisten (Pfitzner, Schönberg, Strawinsky) bis hin zu Nietzsche, Ingarden, Adorno, Langer und der analytischen Musikästhetik rekonstruiert werden könnte, unverkennbar unterforscht ist (Kap. 1.5).

Was Geoffrey Payzant bei der historischen Hanslick-Forschung beobachtete, betrifft ebenso die Rezeption von Hanslicks Argument: „About Eduard Hanslick *nobody* knows very much because his writings have not yet been carefully studied and the secondary literature is sketchy and often intentionally misleading.“¹² Dies wird bereits dadurch bezeugt, dass Hanslicks *VMS*-Traktat großteils mittelbar angeführt wird, was bei der oft inkorrekten Verkürzung des populärsten Grundsatzes „*Tönend bewegte Formen* sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“ (*VMS*, S. 75) auf ‚tönend bewegte Form‘ speziell auffällt (Kap. 1.6) und Karbusicky korrekt urteilen ließ, dass Hanslicks Hypothese „eher bekämpft denn gelesen wurde“.¹³ Um die Disparität der aktuellen

10 *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010; *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013.

11 Christoph Landerer, „Bernard Bolzano, Eduard Hanslick und die Geschichte des musikästhetischen Objektivismus. Zu einem Kapitel (alt)österreichischer Geistesgeschichte. II: Hanslicks philosophisches Nachleben“, in *Kriterion* 3/6 (1993), S. 20–40, hier S. 20.

12 Geoffrey Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful: Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick*, Christchurch 2002, S. 63.

13 Vladimir Karbusicky, *Grundriss der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986, S. 30.

Forschung überzeugend darzustellen, muss folglich zunächst eine strukturelle Gesamtschau der inzwischen ‚uferlosen‘ Hanslick-Literatur komprimiert präsentiert werden, die mit den nächsten Kapiteln erfolgen soll. Es werden jedoch weniger punktuelle Ergebnisse der jeweiligen Forschung behandelt, als die prinzipielle methodische Ausrichtung des spezifischen Verfahrens durchleuchtet und innerhalb derzeitiger Strömungen lokalisiert. Inhaltliche Einsichten, die für die Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum wichtig wurden – etwa seine vorgeblich ahistorische Musikästhetik sowie deren zweifelhafte Abhängigkeit vom Herbart’schen Formalismus – werden sodann in je eigenen Kapiteln (hier etwa Kap. 2.1) separat erörtert.

1.1. Die historische Forschung zu Hanslicks *VMS*-Traktat

Wer hat Hanslicks *VMS*-Traktat maßgeblich beeinflusst? Diese Frage nach seinen Quellen ist für die ‚deutsche‘ Hanslick-Forschung weiterhin essentiell und hat ungemein differente Antworten generiert. Wenngleich die Forschung, die seit über 100 Jahren versucht, eine endgültige historische Grundlage für Hanslicks Publikation vorzulegen, und obwohl bereits um das Jahr 1900 eine buchstäbliche ‚Hanslickiade‘ ablehnend registriert wurde,¹⁴ ist nach wie vor „das völlige Fehlen eines allgemeinen Forschungskonsenses“ festzustellen.¹⁵ Das ist speziell dadurch bedingt, dass kaum verbürgte Hinweise Hanslicks vorliegen, welche dessen theoretische Basislektüre zweifelsfrei verifizieren würden, was die gewissenhafte Rekonstruktion seiner kontextuellen Hintergründe nötig macht, welche jedoch mit enormen Problemen behaftet ist. Denn die historische Gegebenheit, dass Hanslicks Nachlass, den Julius Korngold geerbt haben dürfte – er ist bei Korngolds Emigration (1938) abhanden gekommen¹⁶ – größtenteils verschollen ist und etwa auch seine ohnehin lediglich beiläufig geführten Tagebücher von ihm persönlich vernichtet wurden,¹⁷ muss eine empirisch

14 Arthur Seidl, *Vom Musikalisch-Erhabenen. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1907, S. 10.

15 Christoph Landerer, „Eduard Hanslicks Musikästhetik und ihr österreichisches Nachleben. Ein ‚Wiener Denkstil?‘“, in *MusAu* 20 (2001), S. 91–117, hier S. 91.

16 Ines Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit. Frühe Wurzeln seiner Schrift ‚Vom Musikalisch-Schönen‘*, Saarbrücken 2003, S. 24. Vgl.: *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien/Köln/Weimar 1993, Bd. 1, S. 7–9 und 292f.; Clemens Höslinger, „Eduard Hanslick in seinen Briefen“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 123–138, hier S. 126.

17 Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, hrsg. von Peter Wapnewski, Kassel u.a. 1987, S. 284. Vgl.: Lauren Freede, „The Critic as Subject: Hanslick’s ‚Aus meinem Leben‘ as a Reflection on Culture and Identity“, in Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 187–211, hier S. 196.

fundierte Textdeutung außerordentlich verkomplizieren. Hierzu tragen ebenso das sozusagen eklektische Verfahren Hanslicks sowie seine Angewohnheit bei, ehemals verfasste Passagen mehrmals zu benutzen und sie in gerade aktuelle Schriften unauffällig einzubauen.¹⁸

Hier kann man gar eine regelrechte ‚Montage-Technik‘ konstatieren, die nicht allein spätere Auflagen (Kap. 2.1),¹⁹ sondern zugleich die früheste Fassung von Hanslicks *VMS*-Traktat betrifft²⁰ sowie neben einzelnen Textstellen etwa auch die komplizierte Entstehung der vollständigen Abhandlung eingeschlossen hat. Obwohl betreffs der tatsächlichen Werkgenese noch immer relativ wenige erwiesene Einsichten vorliegen, ist schon länger bekannt, dass drei Kapitel von Hanslicks *VMS*-Traktat verfrüht gedruckt wurden, was wohl durch Norbert Tschulik erstmals entdeckt worden ist.²¹ Hanslicks Essay „Ueber den subjektiven Eindruck der Musik und seine Stellung in der Aesthetik“, der in den *Österreichischen Blättern für Literatur und Kunst* am 25.07., 01.08. und 15.08.1853 erschienen ist, konvergiert prinzipiell mit den späteren Kapiteln vier und fünf, sein Text „Die Tonkunst in ihren Beziehungen zur Natur“ (13.03.1854) mit dem sechsten Abschnitt.²² Einzelne Forscher, die das vorzeitige Erscheinen überhaupt registriert haben, waren darin uneins, ob Hanslicks Aufsätze als tatsächliche Vorabdrucke oder nicht doch als die früheste präsen- te Keimzelle von Hanslicks *VMS*-Traktat gelten sollten. Während Payzant insis- tierte, dass „both instalments and book were typeset from one and the same

- 18 Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 137; Christoph Landerer, „Eduard Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 55–63, hier S. 62.
- 19 Für den vermutlich wichtigsten Beispielfall – der teilweisen Übernahme aus Zimmermanns Buchrezension – siehe vor allem: Hartmut Grimm, *Zwischen Klassik und Positivismus. Zum Formbegriff Eduard Hanslicks*, Dissertation Humboldt-Universität Berlin 1982, S. 87 und 94f. Zum kontextuellen Zusammenhang siehe etwa auch: Christoph Landerer, „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte“, in *ÖMZ* 54/9 (1999), S. 6–20.
- 20 Dietmar Strauß, „Die Geburt der Ästhetik aus der Kritik? Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ im Umfeld seiner frühen Rezensionen“, in ders., *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 391–402, hier S. 394.
- 21 Norbert Tschulik, „Neues zur Ästhetik und Kritik von Eduard Hanslick“, in *ÖMZ* 34/12 (1979), S. 601–610. Schäfer kannte selbige nicht: *Eduard Hanslick und die Musikästhetik*, Leipzig 1922, S. 7. Vgl.: Alexander Wilfing, „Richard Wagner in Eduard Hanslicks Schriften: Wagnerismus und Wagnerkultus“, in *MusAu* 31–32 (2014), S. 155–175, hier S. 161f.
- 22 Dietmar Strauß, *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in [sic] der Tonkunst. Teil 2: Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht*, Mainz u.a. 1990, S. 66; ders., „Geburt der Ästhetik“ (wie Anm. 20), S. 394. Strauß notiert hierbei die unterschiedlichen Formulierungen der jeweiligen Versionen: ders., *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 257f. und 313–315.

source – namely the final version of the manuscript [i.e. *VMS*]“,²³ sah Dietmar Strauß sie als erste Quelle von Hanslicks Abhandlung.²⁴

Strauß' Lesart wird dabei durch einen ausgedehnten Silvesterbrief von Hanslick an den befreundeten Komponisten Vesque von Püttlingen (Pseudonym: J. Hoven) bestätigt, mit dem er in seiner kurzen Kärntner ‚Exilzeit‘²⁵ wiederholt schriftlich verkehrte. Dieses Schreiben schließt eine bisher wenig beachtete Andeutung ein: Hanslick nennt seinen „Vortrag über das Verhältniß der Musik zur Natur“, sein „erstes Katheder-Debüt“, das „sehr günstig“ geraten war.²⁶ Dieser Brief, der etwa zwei Jahre vor dem genannten Vorabdruck geschrieben wurde, zeigt klar, dass sich Hanslicks *VMS*-Traktat wirklich zunächst jenen Problemen zuwandte, die bis heute meist sekundär behandelt werden. Obwohl die geschichtliche Bedeutsamkeit von Hanslicks Argument auf Kapitel 1 bis 3 der ästhetischen Abhandlung beruht, deren teilweise beißen-der Charakter eine anhaltende Diskussion sichern konnte, war der Ursprung des Traktats die Frage von Musik und Natur, das spätere sechste Kapitel. Man könnte folglich vermuten, dass zuerst Kapitel 6 („Die Beziehungen der Tonkunst zur Natur“), danach Kapitel 4 und 5 („Analyse des subjektiven Eindrucks der Musik“, „Das ästhetische Aufnehmen der Musik gegenüber dem pathologischen“) und erst dann Kapitel 1 bis 3 und 7 verfasst worden sind, die die geläufigen Positionen Hanslicks beschreiben.²⁷ Mit diesen beschränkten empirischen Informationen endet jedoch unsere genaue Kenntnis der graduellen

- 23 Geoffrey Payzant, „Eduard Hanslick's ‚Vom Musikalisch-Schönen‘: A pre-publication excerpt“, in *MR* 46 (1985), S. 179–185, hier S. 180.
- 24 Dietmar Strauß, „Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest. Zu Eduard Hanslicks Schriften 1844–1854“, in ders., *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 271–299, hier S. 291.
- 25 Siehe hierzu primär: Ambros Wilhelmer, *Der junge Hanslick. Sein ‚Intermezzo‘ in Klagenfurt 1850–1852*, Klagenfurt 1959. Dort sind aber auch mehrere Kritiken gedruckt, die Wilhelmer Hanslick fälschlich zuschreibt. Vgl.: Strauß, „Davidsbund“ (wie Anm. 24), S. 295; ders., *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 45. Schon Clemens Höslinger bemerkte, dass diese nicht von Hanslick stammen, da sie von ihm negativ erwähnt werden: „Einige Anmerkungen zum Thema Hanslick“, in *ÖMZ* 21/10 (1966), S. 535–545, hier S. 539f.
- 26 Brief 31.12.1851, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 31038. Für eine ausführliche Transkription bin ich Clemens Höslinger herzlich verbunden. Vgl.: Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 74.
- 27 Christoph Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, St. Augustin 2004, S. 45; Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 77; Christoph Landerer und Alexander Wilfing, „Eduard Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen*: Text, Contexts, and Their Developmental Dimensions; towards a Dynamic View of Hanslick's Aesthetics“, in *MusAu* (2018), Kap. 4. Dahlhaus hatte diese vermutliche Chronologie umgekehrt, wenn er sagt, dass Hanslicks „erste [] Kapitel für sich publiziert worden sind, bevor die letzten geschrieben waren“. *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 198.

Entstehung von Hanslicks *VMS*-Traktat. Denkbare Vorstufen, die die historische Entwicklung der ersten Auflage klären würden, sind nicht erhalten.²⁸

Diese Lage hat dann auch dazu geführt, dass oft ein problematischer Umkehrschluss vorgenommen wurde und einfache textliche Analogien zwischen Hanslicks *VMS*-Traktat und zahlreichen kanonischen Schriften des deutschsprachigen Ästhetikdiskurses benutzt wurden, um für Hanslicks Positionen einen historischen Hintergrund aufzufinden. Hiermit konnten mannigfache mutmaßliche, aber auch mehrere faktische Einflüsse u.a. von Goethe, Grimm, Hegel, Herder, Humboldt, Kant, Lessing, Michaelis, Nägeli, Novalis, Schelling, Schiller, Vischer, Weisse und den deutschen Romantikern eruiert werden, die erst seit etwa 30 Jahren und mit der schrittweise beginnenden Kontextualisierung von Hanslicks *VMS*-Traktat um ‚regionale‘ Vorbilder (Zimmermann, Herbart, Bolzano, Gutt etc.) ergänzt werden.²⁹ Klaus Mehner resigniert angesichts dieser zahllosen Textquellen und hält eine „Suche nach einem bestimmenden philosophischen Fundament“ von *VMS* für ein schlussendlich „hoffnungsloses Unterfangen“.³⁰ Payzant bemerkte aufgrund der gelegentlich verwirrenden Forschungslage, dass man die größtenteils miteinander unvereinbaren Einflüsse verschiedener ästhetischer Schriftsteller zunächst genauer prüfen müsse und diese zudem niemals absolut setzen dürfe, um exegetischen Fehldeutungen auszuweichen: „If we wish to trace the philosophical influences upon Hanslick, we must from this point proceed with caution. [...] Hanslick’s position is tricky [...] so far as the history of ideas is concerned.“ Payzant fährt fort:

Of course there are interesting comparisons to be made between specific passages in Hanslick and specific passages in the writings of Kant, but we have neither internal nor collateral evidence upon which to make a positive claim for an influence from the one to the other, except perhaps indirectly by way of C.F.

28 Die historische Entwicklung von *VMS* von der ersten bis zur letzten Auflage inklusive allfälliger Vorstufen wird von Christoph Landerer, Meike Wilfing-Albrecht und mir im FWF-Projekt „Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘: Dynamic Features of the Text and Its Contexts“ (P30554-G30, 2018–2021) detailliert untersucht.

29 Der früheste Versuch, Hanslick als Teil des ‚österreichischen‘ Ästhetikdiskurses zu lesen, findet sich wohl in Arbeiten von Alexandr Mikhailov, welche jedoch infolge sprachlicher Hindernisse für die ‚westliche‘ Hanslick-Forschung lange nicht zugänglich waren: Elvira Panaiotidi, „Eduard Hanslick’s *On the Musically Beautiful*: Towards Alexandr Mikhailov’s Reverse Translation“, in *IRASM* 49 (2018), S. 53–94. Als umfassendste Darstellungen der historischen Hanslick-Forschung vgl.: Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 20–65; James Deaville, „Negotiating the ‚Absolute‘: Hanslick’s Path Through Musical History“, in Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 15–37; Landerer/Wilfing, „Dynamic View“ (wie Anm. 27).

30 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze, Musikkritiken*, hrsg. von Klaus Mehner, Leipzig 1982, S. 12. Trotz allem wird von ihm Hanslicks Kenntnis von Kant, Hegel, Goethe, Schiller, Schelling etc. rundweg postuliert: ebda., S. 13.

Michaelis. Schopenhauer is not mentioned in Hanslick's book by name; there are two apparent allusions to him, both trivial. Hegel is named, quoted and alluded to, not on trivial matters, but there is no argument in Hanslick, no point of doctrine, to which we can confidently point and declare that it is of Hegelian origin. Several likely candidates have been proposed in the literature for the distinction of being major influences upon Hanslick in the writing of this book; much work remains to be done in this area.³¹

Das – vielleicht definitive – Verschwinden von Hanslicks Nachlass hat folglich bewirkt, dass eine rein ideenhistorische Verfahrensweise implementiert werden konnte, bei der kontextuelle Bedingungen der Rezeptionsgeschichte grobteils ignoriert wurden. Ein älteres Beispiel für die heikle Methode der inhaltlichen Assoziation findet sich etwa in Bruchhagens Untersuchung „Hanslick und die spekulative Ästhetik“, in der mehrere Passagen aus Hanslicks *VMS*-Traktat mit der ‚spekulativen‘ Kunsttheorie von Hegel und Vischer kontextfrei konfrontiert werden, was den Autor zum Schluss führt, dass Hanslicks Argument idealistisch beschaffen sei.³² Doch kann auch durch einige neuere Beispiele gezeigt werden, dass diese recht problematische Vorgehensweise in weiterhin zentraler Hanslick-Literatur weithin präsent ist. Als ein ideales Beispiel sollen gleich drei noch immer wichtige Analysen der 1970er Jahre – Dorothea Glatt, *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks* (1972), Werner Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick* (1974) und Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (1978) – genutzt werden, die die fragwürdige Forschung zu Hanslicks Vorläufern mittragen. Für den ideengeschichtlichen Rekonstruktionsversuch werden jedoch immer nur die häufigsten Kandidaten analysiert, die die besagte Methode beispielhaft illustrieren. Die peripheren Nennungen von anderen Autoren (z.B. Grimm, Humboldt, Novalis, Schiller, Weisse) sollen daher aus thematischen Erwägungen nicht genauer erörtert werden, da sie für die intendierte Skizzierung von generellen Tendenzen der Hanslick-Forschung nicht wirklich relevant scheinen. Wie Cook hierzu richtig betont: „the seeking out of meaningful comparisons becomes an exercise as interminable as it is exasperating; there is always one more parallel to be drawn, one more context to be adduced, and the result is that attempts to ascribe influence easily degenerates into free-floating speculation.“³³

31 Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*, übers. von Geoffrey Payzant, Indianapolis 1986, S. XVf. Vgl.: Mark Evan Bonds, *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford/New York 2014, S. 157.

32 Paul Bruchhagen, „Hanslick und die spekulative Ästhetik“, in *ZÄK* 30 (1936), S. 270–276.

33 Nicholas Cook, *The Schenker Project: Culture, Race and Music Theory in ‚Fin-de-siècle‘ Vienna*, Oxford/New York 2007, S. 44.

1.2. Hanslick und die ‚idealistische‘ Philosophie

Glatt, die mit ihrer Heidelberger Dissertation eine mutmaßliche Weiterführung und inhaltliche Abwandlung des romantischen Musikdenkens durch Hanslick zeigen wollte und dafür einige zentrale Begriffe (‚Phantasie‘, ‚Arabeske‘, ‚Form‘) demgemäß deduzierte,³⁴ hat die dargelegte Problematik deutlich erkannt: „Die Frage, in welchem Umfang und ob überhaupt Hanslick direkt romantische Theoreme rezipiert hat, dürfte im einzelnen schwer zu belegen sein.“³⁵ Doch wird ihre vollauf richtige Diagnose umgehend dergestalt gewendet, dass man bei dem beachtlichen „Bildungsgrad[] und der außergewöhnlichen Belesenheit Hanslicks“ jedenfalls vermuten könne, „daß er die romantischen Kunsttheorien gekannt hat“.³⁶ Herders Negation des kantianischen ‚Subjektivismus‘ (Kap. 4.1) und sein explizites Eintreten für die „aesthetische[] Gegenstandsanalyse“ reichen bereits, ihn als „Vorläufer Hanslicks“ vorbehaltlos aufzufassen,³⁷ da man bei ihm die basale Maxime findet, „daß in ästhetischen Untersuchungen vorerst das schöne Object, und nicht das empfindende Subject zu erforschen sei“ (VMS, S. 22). Tatsächlich bedenklich wird dies aber, wenn Walter Benjamins Deutung von Fichtes Denken dazu dient, Hanslicks Definition des Begriffs ‚Formen‘ der romantischen Kunsttheorie einzugliedern, ohne welche selbige „schwerlich einzusehen wäre“.³⁸ Dass Hanslicks Konzeption der autonomen ‚Kunstmusik‘, die von ‚weltlichen‘ Zuständen komplett separiert ist und die somit nicht in Sprache übersetzt werden könne, solche romantischen Ausgangspunkte zweifellos nahelegt, soll hier mitnichten abgestritten werden.³⁹ Die spezifische Herleitung seiner damals durchaus gängigen Grundsätze

34 Dorothea Glatt, *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks*, München 1972, S. 40–62 (‚Phantasie‘, S. 44–49; ‚Arabeske‘, S. 49–55; ‚Form‘, S. 55–62).

35 Ebda., S. 55.

36 Ebda., S. 55.

37 Ebda., S. 32 und 35. Zu Hanslick und Herder siehe etwa auch: ebda., S. 28–39; Rafael Köhler, „Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik“, in *AfMw* 52/3 (1995), S. 205–219, hier S. 219; Adolf Nowak, „Musik-ästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800“, in *Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800*, hrsg. von Helen Geyer und Thomas Radecke, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 25–37, hier S. 32f.

38 Glatt, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 34), S. 56. Zur Kritik an Glatts These vgl.: Grimm, *Zwischen Klassik* (wie Anm. 19), S. 28–38; Wolfgang Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt u.a. 1983, S. 155–158; Ulrich Tadday, „Musik im metaphysischen Vakuum: Wackenroders Kritik der Metaphysik der Instrumentalmusik“, in *Mth* 23/1 (2008), S. 71–76.

39 Zu den romantischen Teilelementen von Hanslicks VMS-Traktat vergleiche allgemein: Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing² 1964, S. 377–381; Dieter Breitkreutz, *Die musikästhetischen Anschauungen Eduard Hanslicks und ihre Gültigkeit in der*

aus den angeführten ästhetischen Quellentexten ohne eine wenigstens rudimentäre Abklärung von Hanslicks Kenntnis scheint jedoch nicht nur im Falle Glatts durchweg spekulativ.

Wenn Glatts Analyse des gedanklichen Hintergrundes von Hanslicks Hypothese somit dessen genaue Lektüre des romantischen Kunstkonzepts in seinen ganzen Gestalten nötig macht, hat Abegg eine andere Quelle eruiert, die schon öfters mit Hanslicks *VMS*-Traktat verknüpft wurde: Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790). Da Hanslick ein „pathologisches“ Hörverhalten (*VMS*, S. 127) als ästhetisch irrelevant bestimmte und Kants Schrift die subjektiv universale ‚Schönheit‘ vom nur subjektiven ‚Angenehmen‘ unterscheidet, das von „Reiz und Rührung“ regiert werde,⁴⁰ ist Hanslicks Kenntnis von Kants Lehre für Abegg zwingend gegeben. Auf die Frage, ob das wirklich verbürgt sei, repliziert Abegg derartig: „Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘ wird er im philosophischen Grundstudium an der Prager Universität wenigstens flüchtig kennengelernt haben.“⁴¹ Wenn Kants Schrift und ihr direkter Einfluss auf Hanslicks *VMS*-Traktat auch noch genauer erörtert werden sollen, zumal sie für die Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum wichtig wurden (Kap. 4.1), seien schon jetzt einige erläuternde Bemerkungen eingeschoben: Das habsburgische Bildungswesen sowie dessen politisches Fundament vor dem Jahr 1848 waren nämlich derartig beschaffen, dass Abeggs plausibel scheinende Annahme rundweg entkräftet wird. Kants Lehre, die von der österreichischen Unterrichtspolitik als politisch gefährlich eingestuft und zum wichtigsten Katalysator für die Französische Revolution erklärt worden ist – man sprach dabei sogar von der buchstäblichen „Mordphilosophie“ und den „perversem Grundsätzen“ des kantianischen „Materialismus“⁴² – war für die ganze Dauer von Hanslicks Studienzeit eigentümlich reglementiert.⁴³

Gegenwart, Dissertation Universität Halle 1969, S. 217–224. Siehe hierzu rezent: Hiroshi Yoshida, „Eduard Hanslick and the Idea of ‚Public‘ in Musical Culture: Towards a Socio-Political Context of Formalistic Aesthetics“, in *IRASM* 32/2 (2001), S. 179–199, hier S. 181–184; Markus Gärtner, *Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer grundlegenden Kontroverse*, Hildesheim/Zürich/New York 2005, S. 40; Hanna Stegbauer, *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik und ihrer Semantik*, Göttingen 2006, S. 80f. Siehe dazu auch mehrere Beiträge in Strauß, *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 391f. und 396–399 und Bd. 4, S. 422.

40 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Heiner Klemme, Hamburg 2009, S. 75 (§13, A223).

41 Werner Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, Regensburg 1974, S. 20.

42 Werner Sauer, *Österreichische Philosophie zwischen Aufklärung und Restauration. Beiträge zur Geschichte des Frühkantianismus in der Donaumonarchie*, Würzburg/Amsterdam 1982, S. 283.

43 Siehe dazu meine Essays: „Eduard Hanslick zwischen Deutschem Idealismus und Österreichischem Realismus. Eine Fallstudie zur österreichischen Kantrezeption“, in *Ausgehend von Kant. Wegmarken der Klassischen Deutschen Philosophie*, hrsg. von Violetta

Eine Studien-Revisions-Kommission, die von Heinrich von Rottenhan geleitet worden ist und die dezidiert restaurativ ausgerichtet war, hat mit dem 04.07.1798 vorsorglich festgesetzt, dass Kants Name im ‚studium generale‘ – dem verpflichtenden akademischen Vorbereitungskurs – nicht fallen durfte und bei dem philosophischen Doktoratsstudium zwar peripher erwähnt werden konnte, aber polemisch behandelt werden musste.⁴⁴ Wenn eine genaue Datierung auch noch nicht eruiert werden konnte – man schwankt zwischen 1793 (Domandl), 1798 (Sauer) und 1803 (Topitsch) –, war Kants Lehre doch etwa mit dem Jahr 1800 aus dem universitären Grundstudium ausgeschlossen.⁴⁵ Diese politisch motivierte Prohibition hielt sich bis zum Jahr 1860, als der erklärte Gegner der ‚spekulativen‘ Philosophie,⁴⁶ Minister Leopold Graf von Thun und Hohenstein, zurücktrat, der mit Franz Exner und Hermann Bonitz das Humboldt’sche Bildungssystem im österreichischen Herrschaftsgebiet sukzessive eingeführt hatte,⁴⁷ dieses jedoch durch seine antiidealistische Besetzungspolitik ideologisch kontrollierte.⁴⁸ Eine gewissenhafte geschichtliche

L. Waibel u.a., Würzburg 2016, S. 319–342; „Die frühe österreichische Kant-Rezeption: Von Joseph II. bis Franz II.“ und „Die staatlich erwirkte Kant-Zensur: Von Franz II. bis Graf Thun-Hohenstein“, in *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*, hrsg. von Violetta L. Waibel, Göttingen 2015, S. 27–32 und 33–39. Für den größeren Kontext siehe etwa auch: Johannes Feichtinger, *Wissenschaft als reflexives Projekt. Von Bolzano über Freud zu Kelsen: Österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938*, Bielefeld 2010, S. 151–161; Alexander Wilfing, „Kant und die ‚österreichische Philosophie‘ – Eine Einführung“, in Waibel, *Umwege*, S. 19–27.

- 44 Werner Sauer, „Von der ‚Kritik‘ zur ‚Positivität‘. Die Geisteswissenschaften in Österreich zwischen josephinischer Aufklärung und franziszeischer Restauration“, in *Vormärz. Wendepunkt und Herausforderung. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Kulturpolitik in Österreich*, hrsg. von Hanna Schnedl-Bubeniček, Salzburg/Wien 1983, S. 17–46, hier S. 35.
- 45 Sepp Domandl, „Verdrängter und aufgeklärter Humanismus. Wiederholte Spiegelungen“, in *Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880)*, hrsg. von Michael Benedikt, Reinhold Knoll und Josef Rupitz, Klausen-Leopoldsdorf 1995, S. 367–379, hier S. 369; Sauer, *Österreichische Philosophie* (wie Anm. 42), S. 278; Ernst Topitsch, „Kant in Österreich“, in *Philosophie der Wirklichkeitsnähe*, hrsg. von Richard Meister, Wien 1949, S. 236–253, hier S. 243.
- 46 Domandl, „Verdrängter Humanismus“ (wie Anm. 45), S. 369.
- 47 Salomon Frankfurter, *Graf Leo Thun-Hohenstein, Franz Exner und Hermann Bonitz. Beiträge zur Geschichte der österreichischen Unterrichtsreform*, Wien 1893; Hans Lentze, *Die Universitätsreform des Ministers Graf Leo Thun-Hohenstein*, Wien 1962. Zur knappen Übersicht vergleiche ebenfalls: Peter Stachel, „Das österreichische Bildungssystem zwischen 1749 und 1918“, in *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*, hrsg. von Karl Acham, Wien 1999, Bd. 1, S. 115–146.
- 48 Susanne Preglau-Hämmerle, *Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Innsbruck 1986, S. 101–107. Bereits Alfred Wieser hielt fest, dass bei rund 50 Universitäts-Seminaren zu Kant in Wien 1848–1938 eine markante Stagnation unter Graf Thun (1852–1860) eintrat, was die betreffende Lehrpolitik dokumentiert: *Die Geschichte des Fachs Philosophie an der Universität Wien 1848–1938*, Dissert-

Kontextualisierung, welche neben wichtigen zeitlichen auch regionale Umstände bei der Erschließung von Hanslicks Vorläufern systematisch einbeziehen muss, hätte somit deutlich gemacht, dass Kants Lehre zur Zeit von Hanslicks Ausbildung enorm prekär war. Hanslicks Studium, in dem er das philosophische Propädeutikum von 1840/41 bis 1842/43 belegte, danach das musikalische Fachstudium bei Václav Tomášek abschloss, daraufhin von 1843/44 bis 1845/46 Jura hörte und mit dem Jahr 1849 schließlich dissertierte, fiel dazu noch in das vormärzliche Studiensystem, bei dem die skizzierte Regelung noch immer galt.⁴⁹ Ein *privates Studium* von Kants *Kritik* kann hier natürlich vermutet werden, doch muss man dieses wegen der damals gültigen Zustände gesondert beweisen, was bis dato aber nicht erfolgte.⁵⁰

Auch Carl Dahlhaus, der mit seiner relativ problematischen Geistesgeschichte *Die Idee der absoluten Musik* zeigen wollte, wie die ästhetische Fachliteratur des 19. Jahrhunderts durch genau dieses Paradigma definiert war,⁵¹ bemerkte bezüglich Hanslicks *VMS*-Traktat, dass dieser durch Hegels Werke geprägt worden sei: Hanslick, der „leicht verständliche Schriftsteller“, müsse daher auf den „schwer verständlichen Philosophen“ zurückgeführt werden, um jene hier verhandelte Problematik abzuklären.⁵² Diese damals ohnehin verbreitete Vermutung – die vor allem durch Hanslicks Gebrauch von Begriffen wie ‚Geist‘ und ‚Idee‘ exegetisch begründet wurde⁵³ – ist von Dahlhaus mit den angeblichen historischen

tation Universität Wien 1950, S. 235. Diese Pause wurde schon bei Topitsch, „Österreich“ (wie Anm. 45), S. 250 betont.

49 Zu Hanslicks Ausbildung vergleiche allgemein: Grimm, *Prager Zeit* (wie Anm. 16), S. 23f.; Jitka Ludvová, „Zur Biographie Eduard Hanslicks“, übers. von Anna Urbanová, in *StMw* 37 (1986), S. 37–46, hier S. 40f.

50 Alexander Wilfing, „Hanslick, Kant, and the Origins of *Vom Musikalisch-Schönen*“, in *MusAu* (2018), Kap. 2.

51 Zur Kritik an Dahlhaus' Konzeption vergleiche prinzipiell: Ulrich Tadday, *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 118–134; Alexandra Kertz-Welzel, *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, St. Ingbert 2001, S. 241–253; Sanna Pederson, „Defining the Term ‚Absolute Music‘ Historically“, in *ML* 90/2 (2009), S. 240–262. Siehe dazu auch: Tadday, „Analyse eines Werturteils. ‚Die Idee der absoluten Musik‘ von Carl Dahlhaus“, in *MÄ* 47 (2008), S. 104–117; ders., „Musik im Vakuum“ (wie Anm. 38).

52 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, München/Kassel 1978, S. 110f.

53 Siehe dazu eine Auswahl an relevanten Verweisen: Glatt, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 34), S. 75–79; Grimm, *Zwischen Klassik* (wie Anm. 19), S. 39–51; Lothar Schmidt, „Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff“, in *AfMw* 46/2 (1989), S. 91–120, hier S. 91–93. Vgl. die beiden Einträge zu Hegel und Kant in: *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, hrsg. von Stefan Lorenz Sorgner und Oliver Fürbeth, Stuttgart/Weimar 2003, S. 21–38, hier S. 35f. und S. 55–75, hier S. 59.

Kontexten um das Jahr 1850 bestärkt worden, die scheinbar bestätigen, dass „Hanslicks Doktrin [der ‚tönend bewegten Formen‘] eine Auseinandersetzung mit dem Hegelianismus, der herrschenden Philosophie der 1830er und 1840er Jahre“ nötig hätte.⁵⁴ Obgleich Dahlhaus hier sehr klar macht, dass sich Hanslicks Kenntnis wohl eher aus dem verwässerten Hegelianismus als „Umgangssprache der Intellektuellen“ speiste, wurde Hanslicks Kenntnis von Hegels *Logik* (1812–1816) in der früheren Analyse „Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff“ gar als „offenkundige“ Gegebenheit eingeschätzt und damit wieder von inhaltlichen Kongruenzen auf philosophische Beeinflussung ohne jede kontextuelle Reflexion geschlossen.⁵⁵ Was für die skizzierte Repression der Kant’schen Philosophie in der vormärzlichen habsburgischen Bildungspolitik bis hin zu Graf Thun gilt, muss auch auf den Deutschen Idealismus bezogen werden,⁵⁶ womit Hanslicks Kenntnis der betreffenden Abhandlungen auch hier keinesfalls unterstellt, sondern vielmehr detailliert belegt werden müsste. Dass „Hanslicks Lebensstationen [...] nicht Berlin, Heidelberg und Göttingen, sondern Prag, Klagenfurt und Wien“ lauten, wurde – wie Landerer zutreffend festgestellt hat – in der bisherigen Forschung weitgehend übersehen.⁵⁷

Doch auch ohne eine nach wie vor ausstehende Untersuchung von Hanslicks Rezeption des Deutschen Idealismus ist die weiterhin vermutete Anlehnung Hanslicks an die Hegel’sche Philosophie im englischen Sprachraum ebenfalls verbreitet.⁵⁸ Dieses Narrativ dürfte direkt aus den Schriften Dahlhaus’ resultieren, die mit den 1980er Jahren sukzessive übertragen wurden sowie diese gemeinhin akzeptierte Hypothese mehrfach vertreten,⁵⁹ was Landerer veranlasst

54 Dahlhaus, *Absolute Musik* (wie Anm. 52), S. 111. Vgl.: *Musik – Zur Sprache gebracht. Musik-ästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann, München/Kassel 1984, S. 304f.

55 Carl Dahlhaus, „Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff“, in *Mf* 20/2 (1967), S. 145–153, hier S. 146. Vgl.: Max Paddison, „Die vermittelte Unmittelbarkeit der Musik: Zum Vermittlungsbegriff in der Adornoschen Musikästhetik“, in *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hrsg. von Alexander Becker und Matthias Vogel, Frankfurt 2007, S. 175–236, hier S. 208.

56 Alexander Wilfing und Christoph Landerer, „Eduard Hanslick und der Hegelianismus“, in *ZÄK* 62/2 (2017), S. 307–328, hier S. 312–313. Vgl.: Peter Stachel, „Leibniz, Bolzano und die Folgen. Zum Denkstil der österreichischen Philosophie, Geistes- und Sozialwissenschaften“, in Acham, *Geschichte* (wie Anm. 47), Bd. 1, S. 253–296.

57 Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 15.

58 Siehe einige rezente Beispiele: Yoshida, „Musical Culture“ (wie Anm. 39), S. 181–184; Jee-Weon Cha, „‚Ton‘ versus ‚Dichtung‘: Two Aesthetic Theories of the Symphonic Poem and Their Sources“, in *JMR* 26/4 (2007), S. 377–403, hier S. 389–391 und 394f.; Lee A. Rothfarb, „Nineteenth-Century Fortunes of Musical Formalism“, in *JMT* 55/2 (2011), S. 167–220, hier S. 187–189 und 194f. Siehe hierzu primär: Barbara Titus, „The Quest for Spiritualized Form: (Re)positioning Eduard Hanslick“, in *AMI* 80/1 (2008), S. 67–97.

59 Für die deutsch zitierten Passagen siehe etwa auch: Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute*

hat, die idealistische Interpretation von Hanslicks *VMS*-Traktat als regelrechte „Dahlhaus-Schule“ einzustufen.⁶⁰ Dahlhaus' Deutung, die sorgsam zwischen Hegel'scher Philosophie und dem vielgestaltigen Hegelianismus des 19. Jahrhunderts als wesentlicher Inspiration Hanslicks unterscheidet,⁶¹ wird hier jedoch oftmals absolut gesetzt, sodass Hanslicks Argument als „Hegelian aesthetic thesis“ gefasst worden ist,⁶² was etwa auch auffallende Resultate bei Max Paddison generiert. Der schon vorher erwähnte Gebrauch des Wortes ‚Geist‘ als wesentliche Komponente von ‚Schönheit‘ in Hanslicks *VMS*-Traktat, welcher „central to Hegel's dialectical philosophy“ gewesen ist, wird hier sofort derart gedeutet, dass er auch Hanslicks Argument eine idealistische Ausrichtung unterschiebt.⁶³ Da die von Paddison gezogene Parallele zur Hegel'schen Philosophie nicht eingehend differenziert wird, baut sich eine Kongruenz zwischen nominell analogen, aber inhaltlich disparaten Gebräuchen des Wortes ‚Geist‘ auf, die Dahlhaus dergestalt präzisiert: „Die Dialektik von Idee und Erscheinung wird gewissermaßen in die Musik selbst, die ‚tönend bewegte Form‘ [sic], hineingetragen. Um die Erscheinung mit der Würde auszustatten, die von der Inhaltsästhetik dem außermusikalischen Wesen zugesprochen worden war, denkt Hanslick mit hegelianischen Mitteln gegen Hegel.“⁶⁴

Music, übers. von Roger Lustig, Chicago/London 1989, S. 110; ders., *Aesthetics of Music*, übers. von William W. Austin, Cambridge 1981, S. 52. Zu Dahlhaus' Bedeutung für die ‚englische‘ Forschung siehe etwa auch: Lydia Goehr, „Writing Music History“, in *HT* 31/2 (1992), S. 182–199; Rainer Cadenbach, Andreas Jaschinski und Heinz von Loesch, „Musikwissenschaft“, in *MGG*², Kassel u.a. 1997, Sachteil Bd. 6, Sp. 1789–1834, hier Sp. 1822; Vincent Duckles u.a., „Musicology“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 17, S. 488–533, hier S. 523.

60 Christoph Landerer, „Wagner, Hanslick, Nietzsche und das ‚Judentum in der Musik‘“, in *ÖMZ* 59/6 (2004), S. 5–14, hier S. 13. Dahlhaus' Relevanz für die englischsprachige Musikwissenschaft wird etwa dadurch bezeugt, dass er in *Source Readings in Music History 7: The Twentieth Century*, hrsg. von Robert P. Morgan, New York/London 1998, neben zahlreichen Komponisten, Interpreten und Politikern ein eigenes Kapitel erhalten hat.

61 Zum ästhetischen Hegelianismus des 19. Jahrhunderts siehe vor allem: Bernd Sponheuer, *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; Barbara Titus, *Conceptualizing Music: Friedrich Theodor Vischer and Hegelian Currents in German Music Criticism, 1848–1887*, Dissertation University of Oxford 2005.

62 Michael Haas, *Forbidden Music: The Jewish Composers Banned by the Nazis*, New Haven/London 2013, S. 49.

63 Max Paddison, „Music as Ideal: The Aesthetics of Autonomy“, in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, hrsg. von Jim Samson, Cambridge 2002, S. 318–342, hier S. 335.

64 Dahlhaus/Zimmermann, *Musik – Sprache* (wie Anm. 54), S. 305. Für eine ähnliche Deutung der Verbindung von Hanslicks *VMS*-Traktat und Hegels System siehe etwa auch: Sponheuer, *Kunst und Nicht-Kunst* (wie Anm. 61), S. 88; Mark Burford, „Hanslick's Idealist Materialism“, in *19thCM* 30/2 (2006), S. 166–181, hier S. 170; Katherine Hirt, *When Machines Play Chopin: Musical Spirit and Automation in Nineteenth-Century German Litera-*

Payzant bemerkte ebenfalls, dass Hanslicks Definition der ‚tönend bewegten Formen‘ als „mind giving external shape to itself from within“ mit Hegels Denken mittelbar verknüpft, Hanslick jedoch niemals als wirklicher Hegelianer betrachtet werden könnte.⁶⁵ Für ihn ist das allenfalls periphere Verständnis von Hegels Lehre aber wohl eher aus Hanslicks Kenntnis von damals rezenten Schriften ableitbar, die von August Kahlert, Eduard Krüger oder auch Friedrich Theodor Vischer in Hegel'schem Fahrwasser verfasst worden waren.⁶⁶ Sowohl Kahlerts Arbeiten, die Hegels Ästhetik zustimmend aufnahmen, als auch die Theorie Krügers, die sich gegen diese wandte und sie zugleich ausgiebig referierte, werden im letzten Kapitel von Hanslicks *VMS*-Traktat kritisch erörtert (*VMS*, S. 160–163), während Hegels System vorwiegend ablehnend angeführt wird (*VMS*, S. 27f., 77, 93, 160, 162 und 170).⁶⁷ Payzant verfehlt hierbei jedoch die frühen Kritiken aus der ‚präformalen Denkperiode‘ von Hanslick, die der teleologischen Fortschrittsidee, dem grundlegenden Zusammenhang von Musik und ‚Welt‘ sowie einem auffallend affektiven Musikbegriff nachgingen und die Strauß mit guten Gründen schreiben ließ, dass eine „frühe[] Bindung an die Ästhetik Hegels“ bestand.⁶⁸ Hanslick gehörte damals noch jener später schneidend kritisierten ‚romantischen‘ Reformgruppe an, die ihm aufgrund der persönlichen Beziehungen zum ‚Prager Davidsbund‘ bestens vertraut war.⁶⁹ Der zweifelsfrei

ture, Berlin/New York 2010, Kap. 3; Mark Evan Bonds, „Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Hanslick's ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“, in *19thCM* 36/1 (2012), S. 3–23, hier S. 8; Richard Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 193.

65 Hanslick/Payzant, *Musically Beautiful* (wie Anm. 31), S. 30. Englische Hanslick-Passagen beruhen auf Geoffrey Payzants Übersetzung (OMB). Wenn Gustav Cohens Version (*The Beautiful in Music: A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics*, London/New York 1891) zitiert wird, wird dies jeweils separat vermerkt.

66 Geoffrey Payzant, „Eduard Hanslick and the ‚geistreich‘ Dr. Alfred Julius Becher“, in *MR* 44 (1983), S. 104–115, hier S. 112; ders., *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 61 und 127.

67 Zu diesen textlichen Referenzen auf Hegel'sche Ästhetiker vergleiche ebenfalls: Christoph Landerer und Nick Zangwill, „Hanslick's Deleted Ending“, in *BJA* 57/1 (2017), S. 85–95, hier S. 89–92; Wilfing/Landerer, „Hegelianismus“ (wie Anm. 56), S. 315–328.

68 Strauß, „Davidsbund“ (wie Anm. 24), S. 293. Zu den frühen Kritiken Hanslicks sowie ihren hegelianischen Teilmomenten siehe etwa auch: Grimm, *Prager Zeit* (wie Anm. 16), S. 61–104; Petr Vít, *Zwischen Ästhetik und Musikkritik: Prager Musikdenken von 1760 bis 1860*, übers. von Brigitte Silná, Jan Gruna und Hana Pfalzová, Regensburg 2010, S. 102–110; Markéta Štědronská, *August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850*, München 2015, Kap. 2.

69 Bonnie Lomnäs, Erling Lomnäs und Dietmar Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Saarbrücken 1999. Für Hanslicks Wandlung vom ‚Romantiker‘ zum ‚Formalisten‘ siehe etwa auch: Wilfing, „Richard Wagner“ (wie Anm. 21), S. 165–170 und die dort erörterte Forschung.

markanteste Beispielfall seiner frühen Hegel'schen Ausrichtung kann dann im Aufsatz „Censur und Kunst-Kritik“ aus dem Jahr 1848 erblickt werden, der in der diesbezüglichen Sekundärliteratur häufig zitiert wird:

Die echte Kunstkritik wird sich bei Beurtheilung eines Kunstwerkes – stets vorausgesetzt, daß dessen Bedeutsamkeit einen höheren Maßstab aufruft –, nicht damit begnügen, in den Schacht des technischen Details hinabzusteigen, sie wird den Gipfel der Idee erklimmen. Sie wird darthun, wie die Idee, welche das einzelne Kunstwerk schuf, sich verhält zu den Ideen, welche die ganze Menschheit bewegen; sie wird dem Künstler nicht bloß seinen höheren oder niederen Rang in der Kunstgeschichte anweisen, sondern vorerst seine Stellung prüfen zur ganzen idealen Aufgabe der Zeit, und deren constituirenden Momenten: der Religion, der Geschichte, der Philosophie. Die Kunst wiederholt die durch reine Contemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Bleibende und Wesentliche aller weltlichen Erscheinungen, und je nachdem der Stoff ist, in welchem sie wiederhohlt [sic], ist sie bildende Kunst, Musik oder Poesie. Die Kunst-Philosophie unserer Zeit sieht in der Kunst (Dank sei es vor Allem *Hegel's* Bemühungen!) nicht mehr ein bloßes Spielzeug zu sinnreichem Ergötzen, sie erkennt sie als eine Manifestation der Gottheit, als eine ebenbürtige Schwester der Religion, der Philosophie [...]. Wir sind über die dürftige Anschauung hinaus, welche in einem Musikstücke nur eine symmetrische Aneinanderreihung angenehmer Töne und Tonfolgen sah, und die Definition des großen Philosophen *Leibnitz* [sic] ist eine nurmehr historische geworden. Die Werke der großen Tondichter sind mehr als Musik, sie sind Spiegelbilder der *philosophischen, religiösen* und *politischen* Weltanschauung ihrer Zeit.⁷⁰

Obwohl Hanslick den generellen Stellenwert dieser relativ ‚äußerlichen‘ Teilelemente der musikalischen Komposition selbst später niemals leugnet (vgl. *VMS*, S. 92f., und Kap. 2.1), ihnen jedoch niemals theoretische Tragfähigkeit zubilligt, scheinen derartige romantische Denkansätze mit der allgemeinen ästhetischen Abhandlung schwerlich kompatibel. Besonders Hanslicks vehementes politisches Engagement bei der Wiener Revolte im Jahr 1848⁷¹ sowie seine getäuschten Hoffnungen und die bestürzende Hinrichtung des Kollegen Alfred Julius Becher dürften jedoch bewirkt haben, dass sich Hanslicks Ansichten beizeiten wandelten⁷² und man im fertigen Traktat die folgende Passage

70 Eduard Hanslick, „Censur und Kunst-Kritik“, in *Wiener Zeitung* (24.03.1848), S. 1. Neuerlich abgedruckt in: Strauß, *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 156f.

71 Zu Hanslicks Teilnahme, die von ihm hinterher kaschiert wurde (*Aus meinem Leben* [wie Anm. 17], S. 86), vergleiche prinzipiell: Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 135.

72 Dietmar Strauß, „Davidsbund“ (wie Anm. 24), S. 285; Martin Geck, *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848–1871*, Stuttgart/Weimar/Kassel 2001, S. 177; Barbara Boisits, „Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer Formalästhetik innerhalb der Wissenschaft Zentraleuropas“, in *Musicalogical Annual* 40/1–2 (2004), S. 129–136, hier S. 136; Gärtner, *Hanslick versus Liszt* (wie

entdeckt: „Die ästhetische Betrachtung kann sich auf keine Umstände stützen, die außerhalb des Kunstwerks selbst liegen“ (*VMS*, S. 108). Payzant konnte jedoch auf die hegelianischen Zeitungskritiken des jungen Hanslick noch nicht mühelos zugreifen, da sie erst seit den 1990er Jahren von Strauß ediert werden und bisher nicht übersetzt worden sind.⁷³ Die einzige größere Übertragung der Hanslick’schen Rezensionen ins Englische ist bis heute Henry Pleasants’ *Vienna’s Golden Years of Music* aus dem Jahr 1950,⁷⁴ die eine deutlich gekürzte Fassung der elfteiligen Besprechung von Richard Wagners *Tannhäuser* aus der *Wiener Allgemeinen Musikzeitung* (28.11.–29.12.1846) enthält, sonst jedoch einzig spätere Kritiken ab dem Jahr 1854 bringt.⁷⁵ Vereinzelt Fragmente der hegelianischen „vormärzlichen Jugendsünden“⁷⁶ sind zwar auch in der ‚englischen‘ Forschung vorhanden,⁷⁷ aber eine umfassende Untersuchung der gewandelten ästhetischen Einstellung Hanslicks ist weiterhin ausständig.⁷⁸

Trotz solch widriger Umstände hat Payzant aber eine weitere zentrale Inspiration von Hanslicks Argument nennen können: Friedrich Theodor Vischer, welcher neben einigen *VMS*-Stellen (*VMS*, S. 47, 108, 154 und 160) für diverse andere Schriften eine ebenso wichtige Funktion aufweist.⁷⁹ Eine These zum prägenden Einfluss Vischers auf Hanslicks Musikbild wurde schon in *Das*

Anm. 39), S. 108f.; James Garratt, *Music, Culture, and Social Reform in the Age of Wagner*, Cambridge 2010, S. 144f.; Landerer, „Österreichische Geistesgeschichte“ (wie Anm. 18), S. 59f.; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 153f.

73 Zur nicht gerade rosigen Zukunft der deutschen Hanslick-Ausgabe vgl.: Dietmar Strauß, „Eigentlich ein Skandal ...“ Die Situation der Gesamtausgabe der Schriften Eduard Hanslicks“, in *Die Tonkunst* 1/3 (2007), S. 258–260.

74 *Vienna’s Golden Years of Music, 1850–1900*, übers. und hrsg. von Henry Pleasants, New York 1950. Zweite Auflage: *Eduard Hanslick: Music Criticisms 1846–1899*, übers. und hrsg. von Henry Pleasants, Harmondsworth 1963.

75 Pleasants, *Hanslick Criticisms* (wie Anm. 74), S. 33–45. Für die deutsche Fassung vgl.: Strauß, *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 57–94; Otto Brusatti, „Eduard Hanslicks erste Wagner-Kritik“, in *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 86–88 (1982–1984), S. 595–632. Siehe hierzu primär: Dietmar Strauß, „Hanslicks Tannhäuser-Aufsatz im rezeptionsgeschichtlichen Kontext“, in ders., *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 315–322.

76 Eduard Hanslick, *Aus dem Konzertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien 1870, S. XII.

77 Siehe dazu etwa: Mark Evan Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton/Oxford 2006, S. 111 und einige Arbeiten direkt zu Hanslicks Kritiken, die in der Bibliographie unter „Quellentexte (Englisch)“ erfasst wurden.

78 Payzant hat die betreffenden Betrachtungen in *Hanslick and Berlioz* (wie Anm. 8) auf die Prager Episode aus dem Jahr 1846 beschränkt. Vgl. Kap. 2.

79 Eduard Hanslick, „Begegnungen mit Friedrich Theodor Vischer“, in *Neue Freie Presse* (28.09.–29.09.1887). Neuerlich abgedruckt in: *Die moderne Oper 5. Musikalisches und Literarisches. Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1889, S. 279–295; *Aus meinem Leben* (wie Anm. 17), S. 432–443.

Judentum in der Musik (1850) von Richard Wagner vorsorglich angebracht, in dessen zweiter Auflage (1869) grundlos vermutet wird, dass die musikalischen Ausführungen in Vischers *Ästhetik* (1846–1857) von Hanslick verfasst worden wären.⁸⁰ Wagner bedauerte deswegen, dass eine „vollblutig germanische“ Abhandlung durch solche „musikalische Judenschönheit“ sowie deren „zierlich verdeckte, jüdische Abkunft“ entstellt worden sei.⁸¹ Wenn Karl Grunsky ebenfalls beklagte, dass Vischer und David Friedrich Strauß ‚hanslickisch‘ argumentiert hätten sowie „die jüdische Denkart in der deutschen Gefühlsweise“ derartig geläufig sei, ist das folgenschwere Missverständnis von ihm gar aus Wagner’scher Blickrichtung dergestalt korrigiert worden, dass viel eher Karl Köstlin Vischers Musikteil verfasste.⁸² Trotz allem blieb die vermeintliche Beeinflussung von Hanslicks *VMS*-Traktat durch Vischers *Ästhetik* – Vischer sah die Parallelen sogar selbst⁸³ – allgemein anerkannt und ist nur von Rudolf Schäfke als „direkte[] Einwirkung Hanslicks auf Vischer“ gefasst worden,⁸⁴ da

80 Zum Thema Wagner-Hanslick-Antisemitismus vergleiche prinzipiell: Thomas S. Grey, „Masters and Their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser, and ‚Die Meistersinger‘“, in *Wagner’s ‚Meistersinger‘: Performance, History, Representation*, hrsg. von Nicholas Vazsonyi, Rochester/Woodbridge 2003, S. 165–189; Landerer, „Wagner, Hanslick, Nietzsche“ (wie Anm. 60); ders., „Hanslick“, in *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch*, hrsg. von Stefan Lorenz Sorgner, H. James Birx und Nikolaus Knoepffler, Reinbek 2008, S. 373–385; Leon Botstein, „German Jews and Wagner“, in *Richard Wagner and His World*, hrsg. von Thomas S. Grey, Oxford/Princeton 2009, S. 151–197; David Kasunic, „On ‚Jewishness‘ and Genre: Hanslick’s Reception of Gustav Mahler“, in Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 311–338.

81 Jens Malte Fischer, *Richard Wagners ‚Das Judentum in der Musik‘. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt/Leipzig 2000, S. 177 und 187. Für Hanslicks Reaktion vgl.: „Richard Wagner’s ‚Judentum in der Musik‘“, in *Neue Freie Presse* (09.03.1869) und die deutlich gekürzte Fassung in: Fischer, *Wagners ‚Judentum‘*, S. 232–238. Zur direkten Wirkung von Wagners Irrtum siehe etwa auch: Eduard Hanslick, *Die moderne Oper 3. Aus dem Opernleben der Gegenwart. Neue Kritiken und Studien*, Berlin 1884, S. 348. Vgl. Kap. 1.3.

82 Karl Grunsky, *Richard Wagner und die Juden*, München 1920, S. 26.

83 Siehe Vischers Schreiben an Hanslick: „Lebten Sie in meiner Nähe [...] so hätte mir Ihre Schrift den Gedanken eingegeben, mich zu diesem Zweck an Sie zu wenden.“ *Moderne Oper 5* (wie Anm. 79), S. 284. Vgl.: Titus, *Hegelian Currents* (wie Anm. 61), S. 90; Lothar Schneider, „Form versus Gehalt. Konturen des intellektuellen Feldes im späten 19. Jahrhundert“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 39–54, hier S. 46; Hans-Joachim Hinrichsen, „Ästhetische Grundsätze oder persönliches Resentiment? Eduard Hanslick contra Richard Wagner“, in *Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus*, hrsg. von Hannes Heer, Christian Glanz und Oliver Rathkolb, Wien 2017, S. 77–95, hier S. 89.

84 Schäfke, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 35. Zu Vischers Einfluss auf Hanslicks Argument siehe etwa auch: Schäfke, *Geschichte* (wie Anm. 39), S. 378f.; Stanislaw A. Markus, *Musikästhetik*, übers. von Karl Krämer und Lothar Fahlbusch, Leipzig 1967–1977, Bd. 2, S. 396–398; Abegg, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 41), S. 40f.; Jaroslav Strítecký, „Form und

der dritte Band von Vischers Konzept („Musik“) erst drei Jahre nach Hanslicks *VMS*-Traktat ediert wurde. Einen handfesten Quellenbeleg für die durchaus denkbare Verbindung, die mit einigen Briefen verbürgt ist,⁸⁵ hat aber erst Titus' Arbeit geliefert,⁸⁶ die den rar gesäten Schriften über Hanslicks Vorläufer angehört, die methodisch überzeugen, und die plausibel nachweist, dass Hanslicks Hypothese zur historischen Entwicklung des musikalischen ‚Materialstands‘ von Vischers Ästhetik geprägt worden ist (Kap. 2.1).⁸⁷

1.3. Hanslick und die ‚österreichische‘ Philosophie

Ungeachtet der Problematik der bisherigen historischen Beschäftigung mit Hanslicks *VMS*-Traktat sind aber viele der erreichten Ergebnisse keinesfalls fehlerhaft, sondern lediglich kontextlos, was ein enormes Segment der ‚deutschen‘ Hanslick-Forschung überholt scheinen lässt. Ein letztendlich zutreffendes Rechenergebnis kann auch dann erzielt werden, wenn seine Herleitung inkorrekt gewesen ist. Die von mir anempfohlene Zurückhaltung bei gedanklichen Schnittmengen von Hanslicks Argument mit einigen anderen Autoren wird auch dadurch bestätigt, dass ungeachtet zahlreicher Anstrengungen, Hanslicks *VMS*-Traktat aus singulären Vorbildern abzuleiten, bis heute keine gänzlich schlüssige Diagnose gelungen ist. Dies kann aber zumindest teilweise dadurch erklärt werden, dass eine schlussendlich unentbehrliche Kontextualisierung von Hanslicks Positionen meistens versäumt und inhaltliche Parallelen zu diversen früheren Ästhetikern als singulärer Gradmesser für historische Beziehungen angesehen wurde. Landerer bemerkte mehrfach, dass „das völlige Fehlen eines allgemeinen Forschungskonsenses“ auf die „beispiellose Einseitigkeit“ zurückgeführt werden könnte, „mit der die maßgebliche Forschung bis in die jüngste Zeit hinein betrieben wurde“:

- Sinn. Zur Vorgeschichte des Prager Formalismus und Strukturalismus“, in *Bohemia* 33/1 (1992), S. 88–100, hier S. 90; Strauß, „Geburt der Ästhetik“ (wie Anm. 20), S. 394–396.
- 85 Sein Vater hat ihm die zwei eben publizierten Einzelbände von Vischers Ästhetik postalisch zugesandt. Vgl.: Markus, *Musikästhetik* (wie Anm. 84), Bd. 2, S. 370; Hanslick/Mehner, *Vom Musikalisch-Schönen* (wie Anm. 30), S. 11; Titus, „Quest for Form“ (wie Anm. 58), S. 75.
- 86 Titus, „Quest for Form“ (wie Anm. 58). Siehe dazu auch ihre weiteren Arbeiten: *Hegelian Currents* (wie Anm. 61), S. 89–103; „Die Nachwirkung vorher verklungener Töne‘. Eduard Hanslick und Friedrich Theodor Vischer über die Historisierung des künstlerischen Materials“, in *Musik und kulturelle Identität*, hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, Kassel u.a. 2012, Bd. 3, S. 294–300. Vgl.: Landerer/Zangwill, „Deleted Ending“ (wie Anm. 67), S. 91.
- 87 Wilfing/Landerer, „Hegelianismus“ (wie Anm. 56), S. 327f.

Die größtenteils von deutschen Forschern erarbeitete Literatur kannte spätestens seit der Zwischenkriegszeit im wesentlichen nur ein Anliegen: Die Einordnung der Hanslickschen Ästhetik in den größeren Kontext der zeitgenössischen deutschen Ästhetikdiskussion. Hanslicks Ästhetikschrift wurde so in den Kontext der deutschen Klassik und Romantik gestellt und von diesem Kontext aus sollte auch Hanslicks Gedankenwelt systematisch erschlossen werden. [...] Trotz der Gründlichkeit, mit der man dabei zu Werke ging, hat sich die Hoffnung, auf dieser Basis die wirklichen ‚Urbeziehungen, die in Hanslick verflochten sind‘ aufzufinden [...], insgesamt aber nicht erfüllt.⁸⁸

Eine wesentliche Modifikation dieser relativ einseitigen Bemühungen ist von der überfälligen Erforschung des preußischen Philosophen Johann Friedrich Herbart bewirkt worden, der von 1809 bis 1833 an der Universität Königsberg tätig war und dessen enorme Relevanz für das habsburgische Bildungswesen von der Hanslick-Forschung sehr lang unzureichend berücksichtigt wurde. Herbarts System, das der Gegenaufklärung der Donaumonarchie vorzüglich entsprochen hat, wurde durch die zwiespältigen Rezensionen Eduard Benekes (1822) regional bekannt,⁸⁹ mit den 1830er Jahren – etwa auch durch Hanslicks Vater Josef Adolf Hanslik [sic] – immer breiter rezipiert⁹⁰ und mit der Reform von Graf Leo Thun zum essentiellen Grundprinzip des habsburgischen Bildungssystems.⁹¹ Die Herbart'sche Philosophie beerbte folglich den bis dato herrschenden dogmatischen Rationalismus (Leibniz, Wolff, Jacobi) und domi-

88 Landerer, „Wiener Denkstil“ (wie Anm. 15), S. 91. Das Zitat in obiger Passage stammt aus: Schäffe, *Geschichte* (wie Anm. 39), S. 377. Siehe dazu auch Landerers Arbeiten: „Bolzano, Hanslick, Objektivismus II“ (wie Anm. 11), S. 20f.; „Ästhetikprogramm“ (wie Anm. 19), S. 18; *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 9–22; „Ästhetik von oben? Ästhetik von unten? Objektivität und ‚naturwissenschaftliche‘ Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik“, in *AfMw* 61/1 (2004), S. 38–53, hier S. 38f.

89 Barbara Otto, „Der sezessionierte Herbart. Wissenschaftsrezeption im Staatsinteresse zur Zeit Metternichs“, in Benedikt/Knoll/Rupitz, *Bildung und Einbildung* (wie Anm. 45), S. 141–155.

90 Siehe hierzu primär Blaukopfs Forschung: „Eduard Hanslick, Guido Adler und die empiristische Tradition der Musikforschung in Österreich“, in *ÖMZ* 47/12 (1992), S. 714–717, hier S. 714; *Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*, Wien 1995, S. 89; „Im Geiste Bolzanos und Herbarts. Ansätze empiristischer Musikforschung in Wien und Prag“, in *Bolzano und die österreichische Geistesgeschichte*, hrsg. von Heinrich Ganthaler und Otto Neumaier, St. Augustin 1997, S. 237–264, hier S. 250f.

91 Andreas Hoeschen und Lothar Schneider, „Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus. Einleitung in: Herbarts ‚Kultursystem‘ – Die Bedeutung des Herbartianismus für die Grundlegung und Entwicklung der Wissenschaften im 19. Jahrhundert“, in *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Andreas Hoeschen und Lothar Schneider, Würzburg 2001, S. 9–22. Für die österreichische Weiterführung von Herbarts Ästhetik vgl.: Georg Jäger, „Die Herbartianische Ästhetik. Ein österreichischer Weg in die Moderne“, in *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880)*, hrsg. von Herbert Zeman, Graz 1982, S. 195–219.

nierte spätestens mit dem Jahr 1861, als der Herbartianer Zimmermann seine Wiener Professur antrat, die intellektuelle Ausrichtung Österreichs, die dann erst Franz Brentanos Berufung (1874) in andere Bahnen lenkte.⁹² Wenn auch sein wirkliches Interesse für ästhetische Thematiken fraglich scheint, könnte Hanslick – neben seinem Vater Josef Adolf⁹³ – auch schon durch seinen Prager Lehrer und bekennenden Herbartianer Franz Exner, den Hanslick als positives Leitbild anführte,⁹⁴ mit Herbarts Schriften vertraut gemacht worden sein.⁹⁵

Dass Hanslick wegen dieser historischen Ausgangslage und mehreren evidenten Analogien zu Herbarts Theorien wie der objektivistischen Autonomieästhetik, der kritischen Einstellung zur emotivistischen Musikauffassung oder auch der ausgeprägten Nobilitierung von technischen Musikaspekten gar als ein lupenreiner Herbartianer gelten müsse, ist im späten 19. Jahrhundert und frühen 20. Jahrhundert mehrfach vertreten worden. Bereits Eduard von Hartmann ist dem Hanslick'schen ‚Formalismus‘, der „jeden tieferen idealen Gehalt der Musik“ einfach negiere, mit folgenden Einwänden begegnet: „Diess hat Herbart gethan und Hanslick hat [...] diesen Standpunct näher auszuführen [...] versucht.“⁹⁶ Gemäß Volkelt war Hanslicks Argument nur die maßvollere Fortführung von Herbarts Ästhetik,⁹⁷ und Guido Bagier begriff Hanslicks *VMS*-Traktat als „erste ausführliche Untersuchung auf Herbart'scher Grundlage“.⁹⁸ Ehrlich⁹⁹ und Wallaschek¹⁰⁰ verstanden schließlich Zimmermann, Hanslick und Herbart als isomorphe ästhetische Ausrichtung, wobei Hanslicks

92 Werner Sauer, „Die verhinderte Kanttradition. Über eine Eigenheit der österreichischen Philosophie“, in Benedikt/Knoll/Rupitz, *Bildung und Einbildung* (wie Anm. 45), S. 303–317, hier S. 313.

93 Zu Josef Adolf Hanslick siehe vor allem: Ludvová, „Biographie Hanslicks“ (wie Anm. 49); Grimm, *Prager Zeit* (wie Anm. 16), S. 11–25; Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 23–46. Vgl.: Jitka Ludvová, „Einige Prager Realien zum Thema Hanslick“ und Hubert Reitterer, „Josef Adolf Hanslick als Bibliotheksbeamter und Satiriker“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 163–179 und S. 139–162.

94 Hanslick, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 17), S. 19.

95 Zum Verhältnis von Hanslick und Exner vgl.: Blaukopf, „Eduard Hanslick“ (wie Anm. 90), S. 714; Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 130f.; Grimm, *Prager Zeit* (wie Anm. 16), S. 141f.; Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 37–43; Peter Stachel, *Ethnischer Pluralismus und wissenschaftliche Theoriebildung im zentraleuropäischen Raum. Fallbeispiele wissenschaftlicher und philosophischer Reflexion der ethnisch-kulturellen Vielfalt der Donaumonarchie*, Dissertation Universität Graz 1999, S. 343.

96 Eduard von Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, Leipzig 1886, S. 492.

97 Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*, München 1905–1914, Bd. 1, S. 430.

98 Guido Bagier, *Herbart und die Musik mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie*, Langensalza 1911, S. 67.

99 Heinrich Ehrlich, *Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart. Ein Grundriss*, Leipzig 1882, S. 66.

100 Richard Wallaschek, *Ästhetik der Tonkunst*, Stuttgart 1886, S. 149f.

Argument als musikalischer Anwendungsfall von Herbarts Theorien gelten sollte. Diese These findet sich noch bei Thöne¹⁰¹ und Stieglitz: „Die Lehren Herbarts übertrug Ed. Hanslick auf die Musik in seinem Buche ‚Vom Musikalisch-Schönen.‘“¹⁰² Analoge Schlüsse zog Paul Moos, der die ästhetischen Aphorismen in Herbarts Schriften – eine richtige Ästhetik hatte dieser niemals verfasst¹⁰³ – als ursprüngliche Grundlegung aller formalistischen Überzeugungen der musikalischen Spezialästhetik charakterisierte.¹⁰⁴ Diesen Befund teilten sodann Charles Lalo¹⁰⁵ und Guido Adler, der Hanslicks *VMS*-Traktat der „Herbartschen“ Orientierung zurechnete.¹⁰⁶

Erst Felix Printz hat in seiner Münchner Dissertation (1918) auf die „gründliche Revision“ dieser verbreiteten Auslegung gedrungen, die Hanslick „in einem direkten Abhängigkeits-, ja Schülerverhältnis zu Joh. Friedr. Herbart und seinem ästhetischen Formalismus“ sah, setzte dann aber sofort Hans Georg Nägels *Vorlesungen über Musik* (1826) an die nun vakante Position.¹⁰⁷ Ohne dass dies hier erschöpfend ausgeführt werden soll, sei als besonders auffallend angemerkt, dass vorwiegend bekenkende Herbartianer den unmittelbaren Zusammenhang von Hanslick und Herbart argwöhnisch betrachteten.¹⁰⁸ Moritz Lazarus, ein direkter Herbart-Schüler, der Hanslicks *VMS*-Traktat großteils

101 Johannes Thöne, *Ästhetik der Musik. Entwurf einer modernen Harmonie- und Kompositionslehre*, Bad Nenndorf 1927, S. 56.

102 Olga Stieglitz, *Einführung in die Musikästhetik*, Stuttgart/Berlin 1912, S. 67.

103 Lambert Wiesing, „Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann“, in Hoeschen/Schneider, *Herbarts Kultursystem* (wie Anm. 91), S. 283–296, hier S. 283. Vgl.: Wolfhart Henckmann, „Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik“, in ebda., S. 231–258.

104 Paul Moos, *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann. Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit*, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1922, S. 210.

105 Charles Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris 1908, S. 217.

106 Guido Adler, *Eduard Hanslick. Rede gehalten bei der Enthüllung der Büste in der Universität*, Wien 1913, S. 4. Vgl.: ders., „Nekrolog Eduard Hanslick“, in *Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog* 9 (1906), S. 342–347, hier S. 344.

107 Felix Printz, *Zur Würdigung des musikästhetischen Formalismus Eduard Hanslicks*, Dissertation Universität München 1918, S. 1. Zum Verhältnis von Hanslick und Nägeli siehe etwa auch: Dahlhaus, „Musikalische Formbegriff“ (wie Anm. 55), S. 152f.; Breitkreutz, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 39), S. 256–260; Glatt, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 34), S. 46 und 53; Gudrun Henneberg, *Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerks im Spiegel des deutschsprachigen Schrifttums der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1983, S. 54f.; Schmidt, „Hanslicks Formbegriff“ (wie Anm. 53), S. 96f.; Thomas S. Grey, *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts*, Cambridge 1995, S. 30f.; Rafael Köhler, *Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie*, Stuttgart 1996, S. 62–65; Gärtner, *Hanslick versus Liszt* (wie Anm. 39), S. 113f.; Rothfarb, „Musical Formalism“ (wie Anm. 58), S. 179f.; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 164f.; Panaiotidi, „Alexandr Mikhailov“ (wie Anm. 29), S. 72f. Vgl.: Alexander Wilfing, „Hanslick's Kantianism? Johann Heinrich Dambeck, Christian Friedrich Michaelis, and Hans Georg Nägeli“ (i.Dr.).

108 Printz, *Würdigung Hanslicks* (wie Anm. 107), S. 5f.

positiv aufnahm, beklagte etwa, dass Hanslick „die Leistungen Herbarts nicht gekannt“ habe, denn „seine Arbeit würde dann gründlicher und fruchtbarer geworden sein“.¹⁰⁹ Zimmermann, der die theoretische Ausarbeitung und akademische Propagierung der Herbart'schen Kunsttheorie maßgeblich beförderte,¹¹⁰ hielt fest, dass Hanslicks *VMS*-Traktat für die formale Ästhetik „einen neuen Beleg geliefert habe“, der umso mehr wiege, „als der Verf[asser] ursprünglich von *Herbart* ganz entgegengesetzter philosophischer Grundlage“ ausgegangen sei, aber dann doch „durch die Macht der Thatsachen auf Resultate geführt wird, die mit obiger Lehre Herbarts vollkommen zusammenstimmen“.¹¹¹ Sechs Jahre später machte Zimmermann abermals deutlich: „Prof. Hanslick ist nicht Philosoph von Fach, auch nicht Herbart'scher.“¹¹² Hostinský, der die ästhetischen Aphorismen aus Herbarts Schriften erstmals bündelte,¹¹³ hat die diesbezügliche Zurückhaltung besonders pointiert formuliert: „Ueberhaupt kann man von Hanslick gar nicht sagen, dass er vom philosophischen Standpunkte Herbart's ausgegangen wäre. Er beruft sich vielmehr gelegentlich auf Hegel und auf Vischer, hat auch erst in den späteren Auflagen seiner Schrift gewisse beiläufige Bemerkungen ausgelassen, die nichts weniger als ‚Herbartisch‘ klangen.“¹¹⁴

Printz konnte belegen, dass Herbarts Ästhetik in der ersten Auflage von Hanslicks *VMS*-Traktat nirgends erwähnt wird: Die früheste Nennung von Herbarts Theorien erfolgte vielmehr mit der dritten Auflage 1865 (*VMS*, S. 160), und erst die sechste Auflage 1881 trug selbigem wirklich Rechnung, indem Herbarts Konzept als erstmalige praktikable Gegenposition zur musikalischen Gefühlsästhetik charakterisiert wird (*VMS*, S. 38).¹¹⁵ Dieses Resultat unmittelbar aufgreifend, bezeichnete Rudolf Schäfke Hanslick als den primären Vertreter eines nuancierten Standpunkts zwischen ‚Formalismus‘ / Autonomieästhetik und ‚Emotivismus‘ / Heteronomieästhetik, die im beginnenden 20. Jahrhundert als tragfähige Opposition firmierten, und begriff

109 Moritz Lazarus, *Das Leben der Seele in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze*, Berlin 1856–1857, Bd. 2, S. 314.

110 Georg Cernoch, „Zimmermanns Grundlegung der Herbart'schen Ästhetik. Eine Brücke zwischen Bolzano und Brentano“, in Benedikt/Knoll/Rupitz, *Bildung und Einbildung* (wie Anm. 45), S. 681–715.

111 Robert Zimmermann, *Aesthetik*, Wien 1858–1865, Bd. 1, S. 784.

112 Robert Zimmermann, „Abwehr“, in *Zeitschrift für exacte Philosophie im Sinne des neuern philosophischen Realismus* 4 (1864), S. 199–206, hier S. 205.

113 Otakar Hostinský, *Herbart's Aesthetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmässig dargestellt und erläutert*, Hamburg/Leipzig 1891.

114 Otakar Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik. Eine Studie*, Leipzig 1877, S. 8.

115 Printz, *Würdigung Hanslicks* (wie Anm. 107), S. 8–10.

hiermit Hanslicks Konzept als „dritte Richtung der spezifisch musikalischen Schönheit“.¹¹⁶ Hanslicks Separation vom Herbart'schen Formalismus, die stufenweise eintretende Verschiebung der diesbezüglichen Quellenforschung hin zur idealistischen Systemästhetik und die abklingende Popularität von Herbarts Schriften im 20. Jahrhundert führten sodann dazu, dass der vormalige Gegenpol zu Hegels System von der Hanslick-Forschung nur mehr sehr sporadisch behandelt wurde.¹¹⁷ Khittl konnte somit im Jahr 1992 zutreffend feststellen, dass Herbarts Ästhetik „konsequent aus der Sekundärliteratur ausgegrenzt“ werde, „obwohl Hanslick selbst auf den Einfluß Herbarts hinweist und die zeitgenössische Kritik des 19. Jahrhunderts Hanslick den ‚Herbartianern‘ zurechnet“.¹¹⁸

Die rezent wieder steigende Relevanz von Herbarts Schriften für die historische Einordnung von Hanslicks Hypothese ging dann um das Jahr 1990 auf die graduell verstärkte Reflexion der direkten Kontexte von Hanslicks *VMS*-Traktat zurück, welche neben Herbart ebenso dessen Prager Freund Zimmermann und das lokale Milieu von Hanslicks Erziehung sukzessive miteinbegriff. Während Lothar Schmidt das Argument Hanslicks im Jahr 1989 aus der deutschen Ästhetik-Tradition abzuleiten versuchte und Hanslicks Theorie aus den Ansätzen von Goethe, Hegel, Kant, Nägeli, Schelling, Schiller, Solger, Triest und vor allem Christan Friedrich Michaelis folgern möchte,¹¹⁹ untersuchte gleichzeitig Payzant Hanslicks Prager Jugend und gewann hiermit wichtige Einsichten,¹²⁰ die wenig später in *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz*

116 Schäfke, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 6. Als Beispiele für die prekäre Ansicht einer exklusiven Konkurrenz von Formal-/Autonomieästhetik und Inhalts-/Heteronomieästhetik vgl.: Felix Gatz, *Die Musik-Ästhetik grosser Komponisten. Ein Quellenbuch*, Stuttgart 1929, S. 9–25; Glen Haydon, *Introduction to Musicology: A Survey of the Fields*, New York 1941, S. 140–146. Für deren historische Einbettung siehe vor allem: Matthias Tischer, „Gefühlsästhetik und Konzepte der Vergeistigung“, in Geyer/Radecke, *Aufbrüche – Fluchtwege* (wie Anm. 37), S. 39–50.

117 Für mehrere markante Ausnahmen vor den 1990er Jahren siehe aber auch: Kurt Huber, *Musikästhetik*, hrsg. von Otto Ursprung, Ettal 1954, S. 70; Rudolf Heinz, *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Philosophische Aspekte einer Wissenschaftsentwicklung*, Regensburg 1968, S. 127; Breikreutz, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 39), S. 225–235; Glatt, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 34), S. 96; Hans-Dieter Klein, „Ästhetische Strömungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in *Bruckner-Symposion. Johannes Brahms und Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz 1985, S. 197–200, hier S. 199.

118 Christoph Khittl, „Eduard Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik“, in *Biographische Beiträge zum Musikleben Wiens im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Leopoldine Blahetka, Eduard Hanslick, Robert Hirschfeld*, hrsg. von Friedrich C. Heller, Wien 1992, S. 81–109, hier S. 85f.

119 Schmidt, „Hanslicks Formbegriff“ (wie Anm. 53).

120 Geoffrey Payzant, „Eduard Hanslick and Bernhard Gut“, in *MR* 50 (1989), S. 124–133.

überzeugend vorgetragen wurden.¹²¹ Payzant konnte zeigen, dass der Prager Kritiker Bernhard Gutt die Wandlung Hanslicks vom ‚Romantiker‘ zum ‚Formalisten‘ durch dessen klassizistische Geschmacksurteile essentiell befördert hatte, was bis zur geradezu wörtlichen Übernahme von einzelnen Textstellen bemerkbar ist.¹²² Payzants Resümee lautete sodann: „My personal belief is that the single most important factor in Hanslick’s change of view was the influence of the journalist Bernhard Gutt.“¹²³ Obwohl Barbara Boisits zu Recht betont, dass Guts Rolle in Payzants Forschung pointierter dargestellt ist, als das wirklich vertreten werden könnte, wurde durch diese ausdrückliche Konzentration auf die Prager Wurzeln von Hanslick eine systematische geschichtliche Kontextualisierung von Hanslicks *VMS*-Traktat eröffnet.¹²⁴

Diese Wende dürfte jedoch ebenso auf Kurt Blaukopfs Forschung basieren, der Rudolf Hallers Thesen zur ‚österreichischen‘ Nationalphilosophie gewinnbringend weiterverarbeitet sowie dessen historische Erkenntnisse auf die musikalische Fachwelt angewendet hat.¹²⁵ Hallers Ansicht, welche bereits Neurath analog vertrat und die als ‚Haller-Neurath-These‘ weithin geläufig ist,¹²⁶ besagt konkret, dass eine ‚österreichische‘ Denktradition von Bernard Bolzano bis hin zur Wittgenstein’schen Sprachphilosophie und dem Wiener Kreis eruiert werden könnte, bei der empiristische, positivistische und antimetaphysische

121 Payzant, *Hanslick and Berlioz* (wie Anm. 8), S. 107–115.

122 Siehe dazu etwa: „Das Urelement der Musik ist *Wohllaut*, ihr Wesen *Rhythmus*. Rhythmus im Großen, als die Uebereinstimmung eines symmetrischen Baues, und Rhythmus im Kleinen, als die wechselnd-gesetzmäßige Bewegung einzelner Glieder im Zeitmaß“ (*VMS*, S. 74). Gutt (Payzant, *Hanslick and Berlioz* [wie Anm. 8], S. 112f.) schrieb ähnlich: „Das Wesen der musikalischen Form ist der Rhythmus, der Rhythmus im Großen, nämlich die Eurhythmie eines schön gegliederten Baues, der Rhythmus im Kleinen, die gesetzmäßige Schwebung der einzelnen Glieder im Zeitmaße.“

123 Ebda., S. 110. Zu Guts Einfluss auf Hanslick vgl.: Khittl, „Hanslicks Verhältnis“ (wie Anm. 118), S. 97; Dietmar Strauß, „...O Praga! Quando te aspiciam!...“ Die Prager Berlioz-Rezeption und das Musikalisch-Schöne“, in ders., *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 300–314, hier S. 306–313; Landerer, „Ästhetikprogramm“ (wie Anm. 19), S. 8f.; Grimm, *Prager Zeit* (wie Anm. 16), S. 105–117; Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 16f.

124 Barbara Boisits, „Tönend bewegte Formen‘ oder ‚seelischer Ausdruck‘. Zu einer musikästhetischen Streitfrage im 19. Jahrhundert“, in *De musica disserenda* 2/2 (2006), S. 43–52, hier S. 46. Payzants Annahme ist von Dietmar Strauß ebenfalls vertreten worden: Strauß, *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 309–311 und Bd. 4, S. 415. Vgl.: Grimm, *Prager Zeit* (wie Anm. 16), S. 116f.

125 Rudolf Haller, *Studien zur Österreichischen Philosophie. Variationen über ein Thema*, Amsterdam 1979; ders., *Fragen zu Wittgenstein und Aufsätze zur Österreichischen Philosophie*, Amsterdam 1986.

126 Siehe hierzu primär Neuraths Aufsätze „Einheitswissenschaft und Psychologie“ oder auch „Entwicklung des Wiener Kreises“, in *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*, hrsg. von Rudolf Haller und Heiner Rutte, Wien 1981, Bd. 2.

Theorieelemente diagnostizierbar seien.¹²⁷ Dieses Prinzip ist von Haller großteils adaptiert und weitergehend differenziert worden: Als ‚positive‘ Kriterien der ‚österreichischen‘ Traditionsbildung betont dieser eine „Forderung nach Wissenschaftlichkeit der Philosophie“ und das dementsprechende „naturwissenschaftliche Forschungsideal“ sowie deren empiristische Methodologie und sprachkritische Grundrichtung, die ein analytisches Philosophieren begünstigt hätten. Die parallelen negativen Merkmale, also jene schon zuvor genannten trennenden Eigenschaften der Philosophie in Deutschland und Österreich, lassen sich noch kürzer fassen: Österreich habe Kants Lehre und den Deutschen Idealismus dezidiert abgelehnt sowie damit eine autochthone Schulrichtung eingeschlagen.¹²⁸ In Neuraths Fassung: „Österreich erspart[e] sich das Zwischenspiel mit Kant.“¹²⁹ Durch diesen neuen Fokus auf die maßgeblichen Denkerfiguren, die an den habsburgischen Bildungsanstalten gewirkt haben und die dem relativ groben Schema der ‚österreichischen‘ Philosophietradition korrespondieren – Bolzano, Herbart, Zimmermann –, nahm auch die Hanslick-Forschung eine günstige Richtung.

Denn Hallers Thesen wurden – wie zuvor bereits gesagt – durch Blaukopfs Forschung fachlich adaptiert und auf die sukzessive Installation einer institutionell konstituierten Musikwissenschaft in Österreich übertragen, die „in einem empiristisch-rationalen Klima entstand[]“, das vor allem „durch vier Denker geprägt war“: Bolzano, Brentano, Herbart und Ernst Mach.¹³⁰ Diese Deutung Hanslicks als historischer Mitbegründer der vorrangig empirisch ausgerichteten Musikforschung, die auf Rudolf Eitelbergers ‚Wiener Schule der Kunstgeschichte‘ bezogen werden könnte,¹³¹ ist in späteren Analysen Blaukopfs

127 Wolfgang G. Stock, „Die Erfassung der österreichischen Nationalphilosophie im Rahmen der empirischen Metaphilosophie. Ein Beitrag zur Methode der Historiographie der Philosophie“, in *Von Bolzano zu Wittgenstein. Zur Tradition der österreichischen Philosophie*, hrsg. von J. C. Nyíri, Wien 1986, S. 54–70, hier S. 55f.

128 Haller, *Fragen und Aufsätze* (wie Anm. 125), S. 38. Zur Kritik der politischen Triebfedern und des reduktionistischen Rezeptionskonstrukts von Hallers Thesen siehe etwa auch: Sauer, *Österreichische Philosophie* (wie Anm. 42), S. 9–22; Feichtinger, *Reflexives Projekt* (wie Anm. 43), S. 151–161; Wilfing, „Philosophie“ (wie Anm. 43).

129 Neurath, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 126), Bd. 2, S. 676.

130 Blaukopf, „Eduard Hanslick“ (wie Anm. 90), S. 714. Vergleiche wesentlich ausführlicher: ders., „Empiristische Musikforschung“ (wie Anm. 90).

131 Khittl, „Hanslicks Verhältnis“ (wie Anm. 118), S. 88f.; Blaukopf, *Empiristische Musikforschung* (wie Anm. 90), S. 105f.; Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 83f.; Kevin Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*, Oxford/New York 2008, S. 31–33; Landerer, „Österreichische Geistesgeschichte“ (wie Anm. 18), S. 59. Siehe hierzu ebenso: Matthew Rampley, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park 2013.

zunehmend differenziert worden. Besonders zentral scheint hierbei Blaukopfs Forschung zum Mathematiker, Philosophen und Priester Bolzano, welcher in seiner Schrift *Über den Begriff des Schönen* (1849) eine puristische Kunstlehre entwickelte,¹³² die durch seinen direkten Schüler Robert Zimmermann auf Hanslicks *VMS*-Traktat wirken konnte.¹³³ Nach seiner endgültigen Hinwendung zu Herbarts Konzept wurde Zimmermann dann auch zum bekanntesten ästhetischen Gegenspieler Friedrich Theodor Vischers¹³⁴ und Hanslicks Argument muss wohl zwischen den konträren Positionen (hier Hegelianismus, dort Herbartianismus) dieser beiden Autoren gedanklich lokalisiert werden.¹³⁵ Aus der komplizierten Gemengelage von Herbartismus und Bolzanismus, die man gar als regelrechtes ‚Gedankenamalgam‘ eingeschätzt hat,¹³⁶ resultierte schließlich ein ‚Wiener Formalismus‘, der Zimmermanns Formalästhetik und Hanslicks *VMS*-Traktat gleichfalls einschloss.¹³⁷

Diese Linie ist von Landerer schlüssig verfolgt worden, der seit den 1990er Jahren zur historisch-kritischen Kontextualisierung von Hanslicks Tätigkeit fortwährend beigetragen hat und bei dem Bolzano ebenso zentral wird. Bolzanos Konzept, das eine rein interesselose Anschauung implementiert,

- 132 Zur Ästhetik Bolzanos vergleiche prinzipiell: Kurt Blaukopf, *Die Ästhetik Bernard Bolzanos. Begriffskritik, Objektivismus, ‚echte‘ Spekulation und Ansätze zum Empirismus*, St. Augustin 1996; Otto Neumaier, „Ästhetik bei Bernard Bolzano“, in *Bernard Bolzanos geistiges Erbe für das 21. Jahrhundert*, hrsg. von Edgar Morscher, St. Augustin 1999, S. 411–438; Peter Stachel, „Die Schönheitslehre Bernard Bolzanos“, in Acham, *Geschichte* (wie Anm. 47), Bd. 5, S. 499–518; Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 67–79; Vít, *Ästhetik und Musikkritik* (wie Anm. 68), S. 79–86.
- 133 Blaukopf, *Empiristische Musikforschung* (wie Anm. 90), S. 34. Für die historische Verknüpfung dieser beiden Denker vergleiche prinzipiell: Eduard Winter, *Robert Zimmermanns Philosophische Propädeutik und die Vorlagen aus der Wissenschaftslehre Bernard Bolzanos*, Wien 1975. Für eine eher kritische Erörterung siehe aber auch: Edgar Morscher, „Robert Zimmermann – der Vermittler von Bolzanos Gedankengut? Zerstörung einer Legende“, in Ganthaler/Neumaier, *Österreichische Geistesgeschichte* (wie Anm. 18), S. 145–190.
- 134 Lothar Schneider, „Realismus und formale Ästhetik. Die Auseinandersetzung zwischen Robert Zimmermann und Friedrich Theodor Vischer als poetologische Leitdifferenz im späten neunzehnten Jahrhundert“, in Hoeschen/Schneider, *Herbarts Kultursystem* (wie Anm. 91), S. 259–281. Vgl.: Jäger, „Weg in die Moderne“ (wie Anm. 91), S. 204–210; Schneider, „Form versus Gehalt“ (wie Anm. 83), S. 40–47; Titus, „Hanslick und Vischer“ (wie Anm. 86), S. 295f.
- 135 Dies gilt auch noch für die französische Hanslick-Rezeption, die Realismus und Idealismus als binäre Begriffe fasste: Noel Verzosa, „Realism, Idealism and the French Reception of Hanslick“, in *NCMR* 14 (2017), S. 51–64.
- 136 Blaukopf, *Ästhetik Bolzanos* (wie Anm. 132), S. 68.
- 137 Martin Seiler, „Empiristische Motive im Denken und Forschen der Wiener Schule der Kunstgeschichte“, in *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs*, hrsg. von Martin Seiler und Friedrich Stadler, Wien 2000, S. 50–86, hier S. 60. Vgl.: Panaiotidi, „Alexandr Mikhailov“ (wie Anm. 29), S. 73.

Vorstellen und Erkennen als wesentliche Bestandteile der ästhetischen Erfahrung kennzeichnet, die emotivistische Kunstkonzeption dezidiert ausschlägt, auf spezielle Theorien für individuelle Kunstformen hinarbeitet, das schöne Objekt als singular relevant erachtet und es „in objektiver Bedeutung“ fassen möchte, lässt klare Parallelen zu Hanslicks *VMS*-Traktat erkennen.¹³⁸ Dass Bolzanos Theorien bei Hanslick trotzdem nirgends erwähnt sind, kann bei der politischen Gesamtlage des 19. Jahrhunderts, die im Jahr 1819 die zwangsweise Pensionierung und ein gänzlich Lehrverbot für Bolzano wegen seiner liberalen Ansichten bewirkte, keinesfalls verwundern.¹³⁹ Landerer konnte jedoch ebenso zeigen, dass Zimmermann, den man als überzeugten Parteigänger von Herbarts Position sehen müsse und der Hanslicks Kenntnis der herbartianischen Kunstphilosophie mutmaßlich begünstigte, sich erst mit den Jahren 1853–1855 als Anhänger Herbarts fassen lassen könne, dass dieser vorher jedoch als der „hauptsächliche[] wissenschaftliche[] Nachlaßverwalter“ von Bolzano agiert hatte, was die persönliche Vermittlung von Bolzanos Konzept an Hanslick möglich scheinen lässt.¹⁴⁰

Als weitere ‚örtliche‘ Parallele kann auch Grillparzer erwähnt werden, welcher in seinen *Studien und Aufsätzen* zahlreiche ästhetische Aphorismen niederlegte, die Hanslicks Ansichten enorm ähneln.¹⁴¹ Hanslick war von Grillparzers Nachkommen erlaubt worden, dessen damals unbekannte Sentenzen auf musikalische Schilderungen durchzusehen, die dann erst mit Stefan Hocks Edition (Berlin 1911) vollständig verfügbar wurden. Neben mehreren längeren Referenzen, die der sechsten Auflage von Hanslicks *VMS*-Traktat stellenweise hinzugefügt wurden (z.B. *VMS*, S. 15, 23f., 71f. und 79), verfasste

138 Christoph Landerer, „Bernard Bolzano, Eduard Hanslick und die Geschichte des musikästhetischen Objektivismus. Zu einem Kapitel (alt)österreichischer Geistesgeschichte. I: ‚Vom Musikalisch Schönen‘“, in *Kriterion* 3/5 (1993), S. 16–30, hier S. 27–29; „Österreichische Geistesgeschichte“ (wie Anm. 18), S. 62; „Ästhetikprogramm“ (wie Anm. 19), S. 17. In *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 8–132, wird dies von ihm weiterführend differenziert. Vgl.: Stachel, *Ethnischer Pluralismus* (wie Anm. 95), S. 330–347.

139 Zum Bolzano-Prozess vergleiche prinzipiell: *Der Bolzanoprozeß. Dokumente zur Geschichte der Prager Karlsuniversität im Vormärz*, hrsg. von Eduard Winter, Brunn/München/Wien 1944. Für einige neuere Studien siehe etwa auch: *Bernard Bolzano und die Politik. Staat, Nation und Religion als Herausforderung für die Philosophie im Kontext von Spätaufklärung, Frühnationalismus und Restauration*, hrsg. von Helmut Rumppler, Wien/Köln/Graz 2000.

140 Landerer, „Bolzano, Hanslick, Objektivismus I“ (wie Anm. 138), S. 27–30. Vgl.: Stachel, *Ethnischer Pluralismus* (wie Anm. 95), S. 342; Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 86–97; Panaiotidi, „Alexandr Mikhailov“ (wie Anm. 29), S. 70.

141 Alexander Wilfing, „Gefühl und Musik bei Arthur Schopenhauer und Eduard Hanslick“, in *MÄ* 66 (2013), S. 31–46, hier S. 32f.; ders. „Richard Wagner“ (wie Anm. 21), S. 160. Für Grillparzers Aphorismen vgl.: *Sämtliche Werke, Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hrsg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, München 1964–1969, Bd. 3.

Hanslick hierzu einige Artikel für die *Neue Freie Presse*, wobei „Grillparzer und die Musik“ (05.09., 07.09., 08.09.1877) und „Franz Grillparzer als Musiker“ (03.06.1888) besonders relevant scheinen.¹⁴² Obwohl Hanslick, der gemäß eigener Aussage den engeren Kontakt mit dem von ihm verehrten Literaten unterließ,¹⁴³ diese verstreuten Aussprüche wohl erst seit den späten 1870er Jahren kannte und Grillparzers Aphorismen sich auch nicht stets mit Hanslicks Argument decken,¹⁴⁴ kann ihre teilweise frappante Analogie mit der grundsätzlichen kunstpolitischen Atmosphäre Österreichs erklärt werden,¹⁴⁵ die für die ausgeprägte Ähnlichkeit der voneinander unabhängig entstandenen Konzeptionen verantwortlich war.¹⁴⁶ Wenngleich Grillparzer somit nicht als förmliche Textquelle von Hanslicks *VMS*-Traktat gefasst werden kann, war die verspätete Entdeckung von Grillparzers Aphorismen für die ‚deutsche‘ Hanslick-Forschung trotz allem wichtig und stellt einen weiteren Baustein der umfassenden Erschließung von Hanslicks Kontexten dar.

Wichtige Beiträge hierfür wurden dann auch von Dietmar Strauß geleistet, welcher Hanslicks *VMS*-Traktat kritisch edierte sowie einen entsprechenden Kommentarband veröffentlichte, der die Hanslick-Rezeption im gesamten deutschen Sprachraum detailliert erforscht. Damit wurde auch Herbart abermals präserter, der mit Strauß' Arbeit die frühere Stellung als wichtigste Textquelle von Hanslicks Argument neuerdings einnehmen konnte. Strauß' These beruht primär auf dem schnellen Verfahren von Hanslicks Habilitation im Jahr 1856, mit der er an der Wiener Universität die noch nicht existente Dis-

142 Eduard Hanslick, *Die moderne Oper 2. Musikalische Stationen*, Berlin 1880, S. 331–361; *Moderne Oper 5* (wie Anm. 79), S. 269–278. Vgl.: Hanslick, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 17), S. 409–432.

143 Ebda., S. 184.

144 Zu erheblichen Differenzen dieser beiden Autoren vgl.: Hartmut Grimm, „Die Musikanschauungen Franz Grillparzers und Eduard Hanslicks. Geistesverwandtschaft und Distanz“, in *BzMus* 24/1 (1982), S. 17–30; Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt/Leipzig 2002, S. 392–407; ders., „Hanslick und Grillparzer – ‚oder über die Grenzen der Musik und Poesie‘“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 113–122.

145 Grimm, „Grillparzer und Hanslick“ (wie Anm. 144), S. 29; Matthias Tischer, *Ferdinand Hands ‚Aesthetik der Tonkunst‘. Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 2004, S. 87; Alexander Wilfing, „Kant und die deutsche Romantik bei Schriftstellern im Österreich des 19. Jahrhunderts“, in Waibel, *Umwege* (wie Anm. 43), S. 275–278; ders., „Musik, Maß, Genie. Grillparzers Verhältnis zur (Musik-)Ästhetik Kants“ (i.Dr.).

146 Zu Hanslick und Grillparzer siehe etwa auch: Abegg, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 41), S. 16–18; Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975, S. 33–50; Blaukopf, *Empiristische Musikforschung* (wie Anm. 90), S. 108–112; Barbara Boisits, „Grenzen der Kunst und die Metaphysik der Tonkunst. Über Musikanschauung und Musikästhetik in Österreich“, in Acham, *Geschichte* (wie Anm. 47), Bd. 6.2, S. 207–249, hier S. 226–228.

ziplin ‚Geschichte und Aesthetik der Tonkunst‘ eigens schuf.¹⁴⁷ In seiner kurzen angefügten Biographie schrieb Hanslick: „Am nächsten stehe ich jedoch dem philosophischen System *Herbarts*, das ich als bevorzugter Schüler Exners genau kennen zu lernen Gelegenheit hatte.“¹⁴⁸ Strauß und einige andere Forscher haben dieses Dokument als Bestätigung für die mit Herbart konform gehende Einstellung Hanslicks gelesen, die nun zweifellos feststünde. Das hat etwa auch Eder zu folgender Auslegung motiviert: „Daß Hanslick [...] dem Denken Herbarts zutiefst verpflichtet war, ist in den letzten Jahren gründlich belegt worden.“ Für Eder war Hanslick damit erneut „überzeugter Herbartianer“,¹⁴⁹ und Grimm bemerkte ebenfalls: „Mit der Veröffentlichung des Habilitationsgesuches Hanslicks wurde 1990 der quellenmäßige Nachweis gegeben, der Hanslicks Kenntnis der Schriften Herbarts belegt.“¹⁵⁰

Dass Hanslicks Berufung auf Herbarts Theorien jedoch schlicht aus politischen Rücksichten opportun gewesen war und dieser sich damit die für ihn errichtete Lehrstelle zu sichern glaubte, wurde schon von Grimm eigens erörtert: Sie zeichnet minutiös den herbartianischen Protektionismus im österreichischen Bildungswesen nach, ohne den die Professur Hanslicks – der einzig einen juristischen Bildungsgang ohne philosophische Spezialbildung abgeschlossen hatte – wohl niemals möglich gewesen wäre.¹⁵¹ Dies lässt aber eine genauso

147 Zu Hanslicks Professur siehe vor allem: Gernot Gruber, „Tradition und Herausforderung. Historische Musikwissenschaft an der Wiener Universität“, in *ÖMZ* 53/10 (1998), S. 8–19; ders. und Franz Födermayer, „Musikwissenschaft“, in Acham, *Geschichte* (wie Anm. 47), Bd. 5, S. 339–401; Theophil Antonicek, „Eduard Hanslick und die Universität Wien“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 195–203. Zu Hanslicks Seminaren vgl.: Dietmar Strauß, „Vom Kaffeehaus zum Katheder. Hanslicks Musikfeuilletons in der ‚Presse‘ und das Studium der Musikgeschichte“, in ders., *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 3, S. 333–369; Peter Mahr, „Graz, Wien, Prag. Zur universitären Ästhetik der Donaumonarchie. Vorlesungsverzeichnisse, Kurzbiographien und Interpretationen“, in *Anspruch und Echo. Sezession und Aufbrüche in den Kronländern zum Fin-de-Siècle. Philosophie in Österreich (1880–1920)*, hrsg. von Michael Benedikt, Endre Kiss und Reinhold Knoll, Klausen-Leopoldsdorf 1998, S. 793–816.

148 Hanslick nach Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 145.

149 Gabriele Eder, „Eduard Hanslick und Guido Adler. Aspekte einer menschlichen und wissenschaftlichen Beziehung“, in Seiler/Stadler, *Kunsttheorie und Kunstforschung* (wie Anm. 137), S. 107–142, hier S. 124 und 134.

150 Grimm, *Prager Zeit* (wie Anm. 16), S. 145. Diese Lesart vertraten ebenfalls: Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 23f.; Khittl, „Hanslicks Verhältnis“ (wie Anm. 118), S. 87–90; Blaukopf, „Empiristische Musikforschung“ (wie Anm. 90), S. 253.

151 Grimm, *Prager Zeit* (wie Anm. 16), S. 141–143. Diese Lesart findet sich auch bei: Strauß, „Katheder“ (wie Anm. 147), S. 362. Vgl.: Khittl, „Hanslicks Verhältnis“ (wie Anm. 118), S. 90, der die ursächliche Verbindung der herbartianischen Unterrichtspolitik mit Hanslicks Berufung auf Herbarts System ebenso dürftig reflektiert.

plausible politische Erklärung für das angeführte Bekenntnis Hanslicks zu, das die philosophischen Anlassmomente seiner ästhetischen Abhandlung nicht faktisch darlegt, sondern seinem gewitzten Taktieren geschuldet sein kann.¹⁵² Wie dazu etwa Payzant pointiert anmerkte: „if one sought a teaching position in Austria, philosophical or otherwise, one had to be, or profess to be, a Herbartian.“¹⁵³ Somit bleibt die Problematik der Verbindung von Hanslick und Herbart weiterhin bestehen, weshalb Payzants Diagnose noch immer stimmt: „VMS is an eclectic work, by no means exclusively or even significantly Herbartian.“¹⁵⁴ Payzant schließt hiermit gewiss nicht aus, dass Herbarts Konzept Hanslicks *VMS*-Traktat indirekt geprägt habe, was bei den vorstehend erläuterten bildungspolitischen Rahmenbedingungen und dem österreichischen Herbartianismus keinesfalls glaubhaft vertreten werden könnte, sondern illustriert lediglich, dass diese lange diskutierte Problematik weiter offen ist und der definitiven Bewältigung noch harret.¹⁵⁵

- 152 Gruber/Födermayer, „Musikwissenschaft“ (wie Anm. 147), S. 353; Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 83–86; Karnes, *Challenge of History* (wie Anm. 131), S. 33; Bonds, „Aesthetic Amputations“ (wie Anm. 64), S. 7; Landerer/Zangwill, „Deleted Ending“ (wie Anm. 67), S. 90f. Siehe hierzu primär: Christoph Landerer, „1848 und die Wissenschaften. Staatliche Bildungsplanung und der österreichische Weg in die Moderne“, in *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49*, hrsg. von Barbara Boisits, Wien 2013, S. 617–631, hier S. 628f.
- 153 Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 131. Vgl.: Karnes, *Challenge of History* (wie Anm. 131), S. 31–34.
- 154 Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 137. Vgl.: ders., „Hanslick, Sams, Gay, and ‚Tönend Bewegte Formen““, in *JAC* 40/1 (1981), S. 41–48, hier S. 43.
- 155 Für einige neuere ‚englische‘ Angaben zur Verbindung von Hanslick und Herbart siehe etwa auch: Andrew Edgar, „Adorno and Musical Analysis“, in *JAC* 57/4 (1999), S. 439–449, hier S. 444; Ruth Katz, *A Language of Its Own: Sense and Meaning in the Making of Western Art Music*, Chicago/London 2009, S. 246; Thomas S. Grey, „Hanslick“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 360–370, hier S. 362; Rothfarb, „Musical Formalism“ (wie Anm. 58), S. 176; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 158–162. Vergleiche eingehend: *Musik in European Thought 1851–1912*, hrsg. von Bojan Bujčić, Cambridge 1988, S. 7f. und den Hanslick-Abschnitt von Enrico Fubini *A History of Music Aesthetics*, übers. von Michael Hatwell, London 1990.

1.4. Die soziokulturelle Kontextualisierung von Hanslicks *VMS-Traktat*

Mit der geschichtlichen Kontextualisierung von Hanslicks *VMS-Traktat*, deren Beginn um das Jahr 1990 datiert werden könnte, sind auch tragfähigere Bedingungen für die dominierende Fragestellung im deutschen Sprachraum eruiert worden: Wer hat Hanslicks Hypothese letztlich geprägt? Besonders Landerers Analysen zur graduellen Entstehung der ästhetischen Abhandlung, die auch teils am habsburgischen Cultusministerium unter Graf Leo Thun verfasst worden ist,¹⁵⁶ haben soziokulturelle beziehungsweise bildungspolitische Erklärungsansätze gewinnbringend implementiert. Neben jenem Problem der Vorläufer von Hanslicks *VMS-Traktat*, das für inhaltliche Deutungen lediglich bedingt nützlich scheint, hat die ‚englische‘ Diskussion ähnlich gelagerte Ansätze entwickelt, die als ein ‚cultural turn‘ der Hanslick-Forschung gefasst werden können.¹⁵⁷ Dieser Befund kann etwa durch einen knappen Vergleich der Kongressbände zu Hanslick punktuell bekräftigt werden, die auf disparaten Methoden basieren. Während *Eduard Hanslick zum Gedenken* (2010) drei kategorial geschiedene Teilbereiche – ‚Hanslick im geistesgeschichtlichen Kontext: Ästhetik und Musikwissenschaft‘, ‚Biographie und Tätigkeit‘, ‚Hanslick als Kritiker und Literat‘ – sozusagen ‚klassisch‘ aufgliedert, formuliert *Rethinking Hanslick* (2013) mit den dort ausgewählten Überschriften bereits vorweg die kulturgeschichtliche Gesamtausrichtung des Bandes: ‚Rules of Engagement‘, ‚Liberalism and Societal Order‘, ‚Memoirs and Meaning in Social Contexts‘, ‚Critical Battlefields‘. Vier Texte, die wegen ihrer identischen Fragestellung für den direkten Vergleich besonders förderlich scheinen – Oswald Panagl und Lauren Freede zu Hanslicks Memoiren sowie Harald Hebling und Dana Gooley zu Hanslicks Bewertung der Wiener Operette – sollen diesen methodischen Antagonismus veranschaulichen.

Während Panagls Aufsatz – neben seiner minuziösen Referierung und detaillierten stilistischen Besprechung von Hanslicks Memoiren – *Aus meinem Leben* in die historische Überlieferung der repräsentativen Autobiographie (Augustinus, Casanova, Rousseau) einordnet,¹⁵⁸ analysiert Freedés Auf-

156 Khittl, „Hanslicks Verhältnis“ (wie Anm. 118), S. 87; Grimm, *Prager Zeit* (wie Anm. 16), S. 141f.; Landerer, „Österreichische Geistesgeschichte“ (wie Anm. 18), S. 57–59. Zu Landerers Bedeutung für die kontextuelle Neuausrichtung siehe etwa auch: Matthew Pritchard, „Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression. Ed. by Nicole Grimes, Siobhán Donovan, and Wolfgang Marx“, in *ML* 94/2 (2013), S. 349–352, hier S. 352.

157 Landerer/Wilfing, „Hanslick“ (wie Anm. 3).

158 Oswald Panagl, „Eduard Hanslick als Autobiograph“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 181–193.

satz „culture and identity“.¹⁵⁹ Der Rang der ‚regionalen Musikgüter‘ für die historische Konstruktion der österreichischen Nationalidentität und Hanslicks Bedeutung für die Diskussion um die „national musical supremacy“ der ‚deutschen Tonkunst‘,¹⁶⁰ die die damals gerade einsetzende Staatsbildung Deutschlands partiell spiegelt, werden von ihr ebenso erörtert wie die politische Zielsetzung von Hanslicks Memoiren, die die selbstständige österreichische mit der größeren deutschen Identität vermitteln mussten.¹⁶¹ Die beiden Essays zu Hanslicks Diagnose der Wiener Operette bekunden verwandte Tendenzen: Hebling destilliert praktische Kriterien Hanslicks für die ästhetische Beurteilung von spezifischen Musikstücken, die dann eine tabellarische Aufstellung von Positiva und Negativa nach sich zieht.¹⁶² Gooley ist darüber hinaus aber auch mit der politischen Begründung von Hanslicks Bewertung beschäftigt, die auf den generellen Paradigmen des Wiener Liberalismus basieren dürften. Die Wiener Operette, als zweifellos berechnete Kunstform, ist für Hanslick erst dann authentisch, wenn sie die ‚wahren‘ Grenzen des eigenen Genres beachtet und sie mit der Grand Opéra oder gar dem Wagner’schen Musikdrama keinesfalls konkurriert, also ihre musikalischen Charakteristika (z.B. dramatische Deklamation, farbenprächtige Instrumentation) nicht ‚fälschlich‘ übernimmt. Hanslicks Diagnose zu Johann Strauß Sohn, der von ‚kleinen Formen‘ (Tanzmusik) zu größeren Gattungen bis hin zur Oper *Ritter Pázmán* (1892) ‚reifte‘, erhellt dessen kritischen Standpunkt besonders signifikant.¹⁶³

- 159 Als zusätzliche anglophone Untersuchung von Hanslicks Memoiren, die bis heute nicht ins Englische übersetzt wurden, vergleiche: Hans Lenneberg, *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*, New York 1988, S. 150–160.
- 160 Freede, „Critic as Subject“ (wie Anm. 17), S. 192. Zu den größeren Kontexten siehe etwa auch: David Brodbeck, *Defining ‚Deutschtum‘: Political Ideology, German Identity, and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna*, Oxford/New York 2014.
- 161 Zu den politischen Rücksichten von Musikästhetik und Zeitungskritik siehe vor allem Celia Applegates Forschung: „What Is German Music? Reflections on the Role of Art in the Creation of the Nation“, in *GSR* 15/4 (1992), S. 21–32; „How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century“, in *19thCM* 21/3 (1998), S. 274–296. Zum Thema Musik-Nation-Identität vgl.: Sanna Pederson, *Enlightened and Romantic German Music Criticism 1800–1850*, Dissertation University of Pennsylvania 1995; dies., *Music and German National Identity*, hrsg. von Celia Applegate und Pamela Potter, Chicago/London 2002; Barbara Eichner, *History in Mighty Sounds: Musical Constructions of German National Identity 1848–1914*, Woodbridge 2012.
- 162 Harald Hebling, „‚Eigentlich missratene große Opern‘. Hanslick und die Operette“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 325–331.
- 163 Für Hanslicks Beziehung zur liberalistischen Klassenvorstellung siehe neben Brodbeck's Arbeiten etwa auch: Margaret Notley, „Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna“, in *19thCM* 17/2 (1993), S. 107–123; dies., *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*, Oxford/New York 2007, S. 207–211; Nicole Grimes, „German Humanism, Liberalism, and Elegy in Hanslick's

[T]he evolution of Johann Strauss Jr. as composer and cultural figure made him a uniquely attractive object for the social and political investments of liberalism in its optimistic and emancipatory phase. [...] This gradual ‚upward‘ social movement, combined with the authenticity of his Viennese folk roots, which never left his music through all its transformations, made Strauss a seductive image for liberal ideals, which aspired to a comparable reconciliation of organic tradition and modern change – monarchical authority and democratic self-determination. [...] Hanslick’s critiques [...] address the problem of social reconciliation in the guise of an aesthetic discussion of generic difference and generic boundaries. Hanslick struggles to rein in the most troubling contradiction of liberal ideology: the presupposition that the interests of the elite upper bourgeoisie (‚Bildungsbürger‘ and ‚Wirtschaftsbürger‘) would stand for the interests of all of middle-class society. It is this that makes him waver between praise of and condescension toward the ‚volkstümlich‘ character of the Viennese waltz; and it is this that makes him alternate between celebration and disapproval of Strauss’s attempts at ‚higher‘ forms of composition.¹⁶⁴

Diese Linie, die Hanslicks *VMS*-Traktat sowie seine kritische Tätigkeit mit dem Bereich ‚Austrian Studies‘ und den dort vorherrschenden soziokulturellen Fragestellungen intrinsisch verbunden hat, ist im englischen Sprachraum etwa seit den mittleren 1970er Jahren verfolgt worden. Dabei wurden primär die jüdische Herkunft Hanslicks sowie deren mögliche Wirkung auf die ästhetische Urteilsfindung bedeutend, die von ihm beständig geleugnet wurde. Auf den anfangs zitierten Ausfall Wagners, dass die formale Ästhetik Hanslicks mit dem ‚jüdischen Stammbaum‘ des Autors erklärt werden könnte, hatte dieser süffisant repliziert, dass diese hohe Ehre, „auf ein und demselben Holzstoß mit Mendelssohn und Meyerbeer von Pater Arbuez Wagner verbrannt zu werden“, von ihm schlechthin abgewiesen werden müsste, zumal Josef Adolf Hanslicks Vorfahren „erzkatholische Bauernsöhne“ waren.¹⁶⁵ Seine Mutter Karoline, Tochter des jüdischen Hoffaktors Salomon Abraham Kisch, ist von ihm bei diesem heiklen Problem nirgends erwähnt worden.¹⁶⁶ Eric Sams hatte

Writings on Brahms“, in Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 160–184.

164 Dana Gooley, „Hanslick on Johann Strauss Jr.: Genre, Social Class, and Liberalism in Vienna“, in Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 91–107, hier S. 103. Gooley hat die komplette Musikkritik im 19. Jahrhundert dann auch politisch erläutert: „Hanslick and the Institution of Criticism“, in *JM* 28/3 (2011), S. 289–324.

165 Hanslick, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 17), S. 220f.

166 Siehe hierzu primär Ludvovás Forschung: „Biographie Hanslicks“ (wie Anm. 49), S. 39; „Prager Realien“ (wie Anm. 93), S. 164 und 168f. Vgl.: William M. Johnston, *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History 1848–1938*, Berkeley/Los Angeles/London 1972, S. 132; Eric Sams, „Hanslick, Eduard“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 8, S. 151–153, hier S. 152; Thomas S. Grey, „Hanslick, Eduard“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 10, S. 827–833, hier S. 828.

diese Frage im Jahr 1975 prominent eingeführt,¹⁶⁷ ohne aber die strittige religiöse Herkunft von Karoline mit belastbaren Quellenbelegen abzusichern, während Hanslicks Ursprünge im deutschen Sprachraum konsequent unbeachtet blieben, um Wagners Angriff letztendlich ‚abzuwehren‘. Blume, der den *MGG*-Artikel zu Hanslick verfasste, bemerkte dazu etwa noch, dass Hanslick der Nachwelt meistens verzerrt tradiert worden sei und das Opfer von „übelwollender Verunglimpfung“ war: „Die Entstellungen beginnen mit der bis in die jüngste Zeit nachgeschriebenen Behauptung, Hanslick sei jüdischer Abstammung gewesen.“¹⁶⁸

Diese Frage birgt neben punktuellen historischen Implikationen aber auch zusätzliche inhaltliche Ergebnisse. Denn Sams hat mit der für ihn nun belegten jüdischen Herkunft Hanslicks die weniger evidente Hypothese gekoppelt, dass Hanslicks Abwendung von Wagners Werken durch dessen *Judentum*-Broschüre und ihre klar antisemitischen Diffamierungen erklärt werden könne, sodass Hanslicks *VMS*-Traktat als ein „book against Wagner“ gelesen werden müsse:¹⁶⁹ „It was not ‚emotive meanings‘ in music that became anathema; it was a case of renouncing, and denouncing, Wagner and all his works.“¹⁷⁰ Diese These, die von Wapnewski ebenfalls verfochten wurde,¹⁷¹ ist weiterhin dermaßen verbreitet, dass sie gar von Lachmann im fachfremden *Psychoanalytic Inquiry* erörtert werden konnte,¹⁷² und Wagners *Œuvre* gilt auch noch bei Mark Evan Bonds als der tatsächliche Beweggrund für Hanslicks *VMS*-Traktat.¹⁷³ Payzant setzte deren beiderseitige Entfremdung aus den gleichen Gründen mit dem Jahr 1847 an, was

- 167 Eric Sams, „Eduard Hanslick, 1825–1904: The Perfect Anti-Wagnerite“, in *MT* 116 (1975), S. 867–868, hier S. 868.
- 168 Friedrich Blume, „Hanslick, Eduard“, in *MGG*, Kassel/Basel 1956, Bd. 5, Sp. 1482–1493, hier Sp. 1485. Schon Adler hat die gleiche Strategie verfolgt: *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*, Leipzig 1904, S. 188. Wenn Blume den Ursprung Karolines schlicht leugnet, ist er in Abeggs Hanslick-Artikel (*MGG*², Kassel u.a. 2002, Personenteil Bd. 8, Sp. 667–672) nirgends gestreift worden.
- 169 Karl Popper, *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*, London/New York 2010, S. 249. Zu dieser gängigen, obgleich fraglichen Hypothese siehe vor allem Wilfing, „Richard Wagner“ (wie Anm. 21) und die dort erörterte Forschung.
- 170 Sams, „Anti-Wagnerite“ (wie Anm. 167), S. 868. Vgl.: ders., „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 166), S. 152. Zur Kritik von Sams’ These siehe etwa auch: Grey, „Masters and Critics“ (wie Anm. 80), S. 169; Landerer, „Hanslick“ (wie Anm. 80), S. 374; Brodbeck, *Defining ‚Deutschum‘* (wie Anm. 160), S. 50.
- 171 Peter Wapnewski, „Eduard Hanslick als Darsteller seiner selbst“, in Hanslick, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 17), S. 487–513, hier S. 511; ders., „Eduard Hanslick als Kritiker der Musik seiner Zeit“, in *Eduard Hanslick. Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken*, hrsg. von Peter Wapnewski, Kassel u.a. 1989, S. 320–356, hier S. 354.
- 172 Frank M. Lachmann, „Violations of Expectations in Creativity and Perversion“, in *PI* 26/3 (2006), S. 362–385, hier S. 375f.
- 173 Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 208.

von ihm mit einem antisemitisch interpretierten Schreiben Wagners an Hanslick scheinbar bewiesen wird.¹⁷⁴ Darum erhielt eine zunächst faktische Unklarheit in Hanslicks Lebenslauf eine politisch gesättigte Dimension, die die systematische Hinterfragung der konkreten Wirkung dieses sozialen Umstands auf die kritische Tätigkeit und die komplizierte Konstitution von Hanslicks Identität nach sich zog. Wenn Peter Gay bei der ehemals offenen Thematik unkritisch behaupten konnte: „Does it matter? Did it stamp his work?“¹⁷⁵ so muss dies nach einigen rezenten Arbeiten der ‚englischen‘ Hanslick-Literatur gewiss bejaht werden. Speziell Brodbeck's Forschung zur Goldmark-Rezeption illustriert, wie Hanslicks Bewertung in betreffenden Einzelfällen von den verwickelten Spannungen seiner eigenen Identität geprägt worden ist.¹⁷⁶

Goldmark, der jüdischer Herkunft war und aus den äußeren Regionen der habsburgischen Donaumonarchie (Keszthely / Ungarn) stammte, erwarb sich eine erhebliche Reputation als Komponist und Musiklehrer in Wien und hat damit jenes vorstehend beleuchtete Aufstiegs-Paradigma der liberalen Mentalität eingelöst. Hanslick hatte diese jedoch erneut bedrängt gesehen, als die erste Oper Goldmarks – *Die Königin von Saba* (1875) – ein ‚jüdisches‘ Musikkolorit und somit einen „Jewish-Oriental character“ bekundete, der mit dem ‚deutschen‘ Musterbild der kulturellen Assimilation vermeintlich unvereinbar war. Brodbeck, der die verdeckte Motivation Hanslicks aus den betreffenden Rezensionen sorgfältig destillierte, deutet dessen Kritiken als „reflection of German liberal ideology, which, in Habsburg Austria, countenanced, indeed sought to encourage, ambitious ‚Bürger‘ from all the Monarchy's ‚non-German‘ social groups“. Sein Fazit: „Clearly, Goldmark's retention of ‚Jewish-Orientalisms‘ – as Hanslick heard the music – could not easily be reconciled with this liberal nationalist project.“¹⁷⁷ Hanslick, der die komplexe kulturelle Assimilation mit allen ihren Problemen durchlebt, sich mehr oder weniger bewusst als ‚deutscher Österreicher‘ verstand¹⁷⁸ und sogar einige antisemitische Ressentiments des

174 Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 67–71.

175 Peter Gay, „For Beckmesser: Eduard Hanslick, Victim and Prophet“, in ders., *Freud, Jews, and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture*, New York/Oxford 1978, S. 257–277, hier S. 275.

176 Zu Richard Wagner als Ansporn von Hanslicks *VMS*-Traktat siehe vor allem Bojan Bujić, *European Thought* (wie Anm. 155), S. 7f.: „Although Wagner may have been a useful goal against which to direct some of the polemical fire, it could be argued that the position taken by Hanslick would have been expressed in very much the same conceptual frame had the figure of Wagner not been there.“

177 Brodbeck, „Reception of Goldmark“ (wie Anm. 9), S. 140f. Zur Goldmark-Rezeption von Hanslick und den politischen Kontexten siehe vor allem: ders., *Defining ‚Deutschum‘* (wie Anm. 160), S. 92–101, 213–217 und 222–233.

178 Dieses Konstrukt wurde nicht durch essentiell politische, sondern primär kulturelle

gehobenen Bürgertums inkorporiert hatte,¹⁷⁹ musste Goldmarks Verwendung eines scheinbar nationalen Musikkolorits somit doppelt suspekt scheinen. Wie David Kasunic im direkten Hinblick auf Gays Frage und im engeren Kontext von Hanslicks Rezeption von Gustav Mahler festhielt: „Hanslick’s Jewish descent *does* matter, and it *did* stamp his work, in ways that have shaped the subsequent reception of Mahler to the present day.“¹⁸⁰

Ähnliche Aspekte müssen ebenso bei dem zweiten Problem von Hanslicks Biographie, seiner tschechischen Jugendperiode, beachtet werden. Auch diese wurde durch Hanslicks Memoiren sowie seine dort vorgenommene Selbstkonstruktion weitgehend unterdrückt, indem Hanslick seinen ausschließlichen Privatunterricht in deutscher Sprache bekräftigt, die von ihm auch öffentlich gepflegt worden sei: „Ich habe niemals Tschechisch lesen und schreiben gelernt, niemals das Vaterunser oder das Einmaleins anders als deutsch aufgesagt, nicht einmal einen böhmischen Theaterzettel (was mich vielleicht am meisten interessiert hätte) entziffern können.“¹⁸¹ In Blumes Hanslick-Aufsatz wird neuerlich unkritisch gefolgert: „Hanslick selbst hat sich in seiner Autobiogr. [...] wiederholt mit dieser Frage auseinandergesetzt: vor 1848 gab es in Prag keine andere als deutsche Kultur.“ Mit dem knappen Resümee, dass Hanslick „nie

Momente definiert. Vgl.: Freede, „Critic as Subject“ (wie Anm. 17), S. 197–201. Die Stilisierung Hanslicks hat sie bei *Aus meinem Leben* folgendermaßen zusammengefasst (ebda., S. 203): „His apparently straightforward biographical narrative is actually a self-aware and self-conscious framing of the nineteenth-century bourgeois ideal, and ‚Aus meinem Leben‘ has an important role to play in our understanding of the way in which society, nation and culture coalesced around classical and romantic music.“

179 Eduard Hanslick, „Ueber Religionsverschiedenheit“, in Strauß, *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 189–201. Vgl.: Barbara Boisits, „Akkulturationsdiskurse am Beispiel von Salomon Sulzers Wirken am Wiener Stadttempel“, in *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, hrsg. von Beatrix Borchard und Heidy Zimmermann, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 91–107, hier S. 95–102; Peter Stachel, „Eine ‚vaterländische‘ Oper für die Habsburgermonarchie oder eine ‚jüdische Nationaloper‘? Carl Goldmarks ‚Königin von Saba‘ in Wien“, in *Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, hrsg. von Sven Müller u.a., Wien/Köln/Weimar 2010, S. 197–218, hier S. 215f.; Brodbeck, *Defining ‚Deutschtum‘* (wie Anm. 160), S. 43–53.

180 Kasunic, „Reception of Gustav Mahler“ (wie Anm. 80), S. 312. Vgl.: Michael B. Ward, „‚Absolute‘ Philosophy? Gender, Nationalism, and Jewishness in Eduard Hanslick’s Formalism“, in *Nineteenth-Century Music Criticism*, hrsg. von Teresa Casado García-Villaco, Turnhout 2017, S. 337–354, hier S. 348–351. Zu politischen Teilaspekten von Hanslicks Schriften, die soziale Themen im Gewand der Kritik verdeckt erörtern, siehe etwa auch: Nicole Grimes, „‚Wordless Judaism, Like the Songs of Mendelssohn?‘ Hanslick, Mendelssohn and Cultural Politics in Late Nineteenth-Century Vienna“, in *Mendelssohn Perspectives*, hrsg. von Nicole Grimes und Angela Mace, Farnham/Burlington 2012, S. 49–62.

181 Hanslick, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 17), S. 14.

ein Wort Tschechisch“ konnte,¹⁸² wandte sich Blume zudem direkt gegen Carl Pohls Essay zu Hanslicks Biographie in den diversen Auflagen von George Groves *Dictionary of Music and Musicians*, das bis zur fünften Auflage aus dem Jahr 1954 eine betreffende Kenntnis Hanslicks veranschlagt hat.¹⁸³ Haas wies aber bereits früher auf Hanslicks Versuche als Komponist hin, die einige Lieder – z.B. *Milostná píseň pod Vyšehradem* (Text: Václav Hanka) – einschlossen.¹⁸⁴ Durch Ludvová's Forschung ist dann auch eine zweite tschechische Komposition – *Český houslista* (anonym) – bekannt geworden.¹⁸⁵ Ob Hanslick Tschechisch tatsächlich beherrschte, ist weiterhin ungeklärt, aber diese beiden Lieder bezeugen dennoch, dass eine intimere Beziehung zum originären kulturellen Hintergrund bestanden hat, als das von ihm nachmals geschildert wurde.¹⁸⁶ Dass diese national gefärbten Musikstücke in Hanslicks Biographie nirgends erwähnt werden, lässt sich mit den politischen Spannungen zwischen ‚Tschechien‘ und ‚Österreich‘ erklären, die letztlich bewirkten, dass eine mögliche Sympathie Hanslicks für seine frühe tschechische Verwurzelung problematisch war.

Brodbeck's Forschung hat neuerlich dargelegt, dass eine vermeintlich ausschließlich biographische Gegebenheit die praktische Tätigkeit Hanslicks enorm prägen konnte. Wie bei seiner vorher erläuterten Bewertung Goldmarks wollte Hanslick bei Dvořák und Smetana, die von ihm primär positiv gesehen und finanziell gefördert wurden,¹⁸⁷ eine soziokulturelle ‚Germanisierung‘ bewerkstelligen.¹⁸⁸ Seine Motive waren dabei jener vorstehend erörterten, aber bereits relativ veralteten Ideologie des Wiener Liberalismus weiterhin verpflichtet, die

182 Blume, „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 168), Sp. 1486.

183 Carl Pohl, „Hanslick, Eduard“, in *A Dictionary of Music and Musicians by Eminent Writers, English and Foreign*, hrsg. von George Grove, London 1879–1889, Bd. 1, S. 661–662. In der fünften Auflage lässt sich Pohls Artikel unverändert wiederfinden: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Eric Blom, London 1954, Bd. 4, S. 66–67.

184 Robert Haas, „Eduard Hanslick“, in *Sudetendeutsche Lebensbilder*, hrsg. von Erich Gierach, Reichenberg 1926, S. 205–209, hier S. 206.

185 Ludvová, „Biographie Hanslicks“ (wie Anm. 49), S. 43.

186 Jiří Vysloužil, „Hanslick, Eduard“, in *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetendeutschland*, hrsg. vom Sudetendeutschen Musikinstitut, München 2000, Bd. 1, Sp. 896–901, hier Sp. 896–899; Brodbeck, „Hanslick's Smetana“ (wie Anm. 9), S. 16–21; Ludvová, „Prager Realien“ (wie Anm. 93), S. 169–177; Brodbeck, *Defining ‚Deutschtum‘* (wie Anm. 160), S. 25–42.

187 John Clapham, „Dvořák's Relations with Brahms and Hanslick“, in *MQ 57/2* (1971), S. 241–254; David Larkin, „Battle Rejoined: Hanslick and the Symphonic Poem in the 1890s“, in Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 289–310. Clapham reflektiert ebenfalls auf die relevanten National-Konflikte.

188 Brodbeck, *Defining ‚Deutschtum‘* (wie Anm. 160), S. 150–156, 170–173, 193–198, 251–263 und 282–289.

bei den brodelnden Konflikten der multiethnischen Donaumonarchie einem neuen Paradigma weichen musste, das das liberale Konzept des abstrakten ‚deutschen‘ Kulturguts durch dezidiert nationale Elemente ersetzte.¹⁸⁹ Hanslick, der patriotischen Strömungen reserviert begegnete, lokalisierte Smetana – der dem tschechischen Nationalismus bekennd verbunden war – in der ‚deutschen‘ Tradition von Beethoven, Schumann, Mendelssohn etc. und forderte deutsche Versionen seiner tschechischen Bühnenwerke, „whereby these works (and their composer) might escape from Czech obscurity into the light of a broader world in which German (and German music) served as the *lingua franca*“.¹⁹⁰ Bezüglich Dvořák, dessen *Slawische Rhapsodien* (1878) von Hanslick mit Schuberts Lyrismus historisch assoziiert wurden, kann eine analoge Tendenz erfasst werden, die gutwillige Intentionen bekundete, die geänderte politische Gesamtlage Österreichs im ablaufenden 19. Jahrhundert jedoch vollauf verkennt: „Hanslick seeks to distance Dvořák from the cause of Czech nationalism by implying that the composer was, in effect, ‚one of us‘ – a German.“¹⁹¹

Hanslicks Vorgehen folgte einer universalen Konzeption von kultureller ‚Ubiquität‘, oder besser gesagt: der defensiven Leugnung von schon klaren Aporien der Innenpolitik Österreichs, die die graduell stärkeren nationalen Tendenzen ihrer zahlreichen Reichsgebiete – die sich vorwiegend sprachlich ausdrückten – nicht mehr hemmen konnte. Die hieraus folgende instabile Struktur der österreichischen Donaumonarchie, deren enorm differierende Kulturräume nur mit der gemeinsamen Bezugnahme auf das Habsburger Kaiserhaus leidlich vereint wurden, führte dann auch dazu, dass eine offiziell egalitäre, faktisch jedoch ‚deutsche‘ Kulturpolitik erwuchs, die das evidente Problem des ansteigenden Nationalismus schlichtweg totschwieg. Neben Brodbeck's Forschung konnte vor allem Peter Stachel zeigen, wie die komplexe politische Sachlage Hanslicks Tätigkeit und sogar seine ästhetische Abhandlung nachhaltig bestimmt hat, was von Stachel anhand diverser Aufsätze Hanslicks für das *Kronprinzenwerk* eingehend untersucht wurde. Das *Kronprinzenwerk* präsentierte die ethnischen Fraktionen des österreichischen Vielvölkerstaats durch deren kulturelle Leistungen, ohne aber den (praktisch

189 Zum Wiener Liberalismus sowie dessen historischer Entwicklung vergleiche prinzipiell: Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, New York 1980; John W. Boyer, *Political Radicalism in Late Imperial Vienna: Origins of the Christian Social Movement, 1848–1897*, Chicago/London 1981; Pieter M. Judson, *Exclusive Revolutionaries: Liberal Politics, Social Experience, and National Identity in the Austrian Empire, 1848–1914*, Ann Arbor 1996; *Rethinking Vienna 1900*, hrsg. von Steven Beller, New York/Oxford 2001; Jonathan Kwan, *Liberalism and the Habsburg Monarchy, 1861–1895*, New York 2013.

190 Brodbeck, „Hanslick's Smetana“ (wie Anm. 9), S. 3.

191 Brodbeck, „Dvořák's Reception“ (wie Anm. 7), S. 83.

geltenden) Vorrang der ‚deutschen‘ Reichshälfte kundzutun: „Erreicht werden sollte die Stiftung eines politisch kulturellen Gemeinschaftsbewußtseins der verschiedenen ‚Volksstämme‘ der Monarchie als einer ‚Völkerfamilie‘ mit dem Kaiser in Wien als patriarchalischem Übervater.“¹⁹² Hier kann auch die formale Leitung des ebenfalls politisch inspirierten Großprojekts ‚Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich‘ durch Hanslick verortet werden, das elementare Funktionen zur gezielten Stiftung der österreichischen Nationalidentität besaß.¹⁹³

Hanslicks *VMS*-Traktat sowie dessen planvolle ‚Reduktion‘ der musikalischen Komposition auf ästhetische Funktionen ohne alle sozialen, politischen oder auch moralischen Implikationen sollte – neben methodischen Beweggründen, die später separat erörtert werden (Kap. 2.1) – folglich partiell politisch gelesen werden. Wie Stachel richtig schreibt, wird dort die komplexe Fähigkeit zur ästhetischen Beobachtung als „individuell erworbene“, „allgemein zugängliche“ Kompetenz verstanden, welche somit nicht „vom sozialen Standort“ oder ethnischen Hintergrund abhängig sei: „Daß eine solche Konzeption [...] gerade in dem von nationalen Konflikten geschüttelten habsburgischen Staat mit Resonanz rechnen konnte, erscheint plausibel.“¹⁹⁴ Somit würde also auch Hanslicks Ablehnung Richard Wagners zumindest teilweise aus dessen literarischen Publikationen resultieren, welche diverse Themen aus Philosophie, Religion, Politik etc. autoritär erörtern und dabei einen politischen Nationalismus offenbaren, der dem liberalen Weltbild Hanslicks unmittelbar widersprach.¹⁹⁵ Nicht Wagners Dramen, sondern vielmehr deren philosophische Voraussetzung, welche einen regelrechten ‚Wagnerkultus‘ herbeiführte, der äußerst skurrile Blüten treiben konnte¹⁹⁶ und von der Wiener Kritik als die

192 Peter Stachel, „Mit Wärme und lebhafter Anschaulichkeit‘. Eduard Hanslicks Anteil am ‚Kronprinzenwerk‘“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 215–232, hier S. 225.

193 Ebda., S. 228f.; Barbara Boisits, „Music as Monument: The Denkmäler der Tonkunst in Österreich; A Patriotic Activity“, in *Musical Culture & Memory*, hrsg. von Tatjana Marković und Vesna Mikić, Belgrad 2008, S. 121–128; dies., „Musik als Denkmal. Zur Geschichte der Editionen alter Musik in Österreich im 19. Jahrhundert“, in *Alte Musik in Österreich. Forschung und Praxis seit 1800*, hrsg. von Barbara Boisits und Ingeborg Harer, Wien 2009, S. 109–134.

194 Stachel, „Kronprinzenwerk“ (wie Anm. 192), S. 230f.

195 Wilfing, „Richard Wagner“ (wie Anm. 21), S. 170–175. Vgl.: Robert Anderson, „Polemics or Philosophy? Music Pathology in Eduard Hanslick’s ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“, in *MT* 154 (2013), S. 65–76, hier S. 66.

196 Siehe dazu etwa Edmund von Hagens Analyse *Ueber die Dichtung der ersten Scene des ‚Rheingold‘ von Richard Wagner*, München 1876, S. 170: „Blick‘ auf, staubgeborenes Geschlecht, zur sonnigen Höh‘! Dort in seliger Oede steht *Plato*, da steht *Kant*, da steht *Schopenhauer*. Seht, da stehen sie, die einsamen Genien der Menschheit, allgewaltig, riesengroß. *Alle*

„Speerspitze deutschnationaler Orientierung“ gelesen wurde,¹⁹⁷ waren realer Anlass für Hanslicks Polemiken. Dass seine journalistischen Zeitungskritiken mit der besprochenen ‚Germanisierung‘ von Dvořák und Smetana sowie einer damit direkt verknüpften Devaluation von national gefärbten Idiomen – die dem idealen Konzept der ‚universalen Musiksprache‘ verpflichtet war – kulturpolitische Konnotationen demonstrieren, scheint folglich logisch.¹⁹⁸

Hanslicks ausdrücklich kontextfreie Musikästhetik – die im bekannten Leitspruch kulminiert: „Die ästhetische Betrachtung kann sich auf keine Umstände stützen, die außerhalb des Kunstwerks selbst liegen“ (*VMS*, S. 108) – war für dessen spätere Rezeption prägend. Wie Nicole Grimes als Herausgeberin von *Rethinking Hanslick* prägnant darlegte, lässt sich für die deutschsprachige Musikwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg eine diskrepante Beurteilung von Hanslicks Tätigkeit zeigen, welche genau dieser politischen Konstruktion verpflichtet war: Die westdeutsche Musikforschung, die von Hanslicks Paradigma entscheidend beeinflusst war und welche dessen positivistische Programmatik sowie seine theoretische Nobilitierung von ‚reiner‘ Musik teilte, sollte Hanslicks *VMS*-Traktat weitgehend zustimmend aufnehmen.¹⁹⁹ Dieses Urteil, das als schematische Beschreibung charakterisiert werden müsste und sicher nicht allen westdeutschen Wissenschaftlern vollaufgerecht wird, traf aber nicht die ostdeutsche Forschung, die ein marxistisches Kunstkonzept befürwortete, das die möglichst intensive Beziehung von Musik und ‚Welt‘, von Komposition und Wirklichkeit, von Kunstwerk und Gesellschaft universell postulierte. Wie Mark Evan Bonds betont: „The Cold War enhanced the prestige of ‚absolute‘ music still further. Eastern bloc regimes denounced ‚empty formalism‘ in all the arts, including music, and the West embraced the idea of ‚pure‘ music with corresponding zeal.“²⁰⁰ Dieser Disput,

aber überragend der Genius Richard Wagner! Heil dir, Plato! Heil dir, Kant! Heil dir, Schopenhauer! Heil euch Genien alle! Dreimal Heil aber dir, Richard Wagner!“

197 Stachel, *Ethnischer Pluralismus* (wie Anm. 95), S. 346. Siehe hierzu primär: William J. McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven/London 1974.

198 Yoshida, „Musical Culture“ (wie Anm. 39), S. 197f.; Stanislav Tuksar, „Eduard Hanslick, Franjo Ksaver Kuhač et alii and the ‚National-International‘ Relationship in the Croatian Fin-de-Siècle Musical Culture“, in *IRASM* 29/2 (1998), S. 155–164; ders., „Für und gegen Hanslick. Musiktheorie und -praxis in Zagreb von 1890 bis 1918“, in *Ambivalenz des Fin de siècle: Wien – Zagreb*, hrsg. von Damir Barbarić und Michael Benedikt, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 172–198.

199 Zur deutschsprachigen Musikwissenschaft im ‚Kalten Krieg‘ siehe vor allem: James Hepokoski, „The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources“, in *19thCM* 14/3 (1991), S. 221–246. Für die verbreitete Assoziation von Hanslicks *VMS*-Traktat mit dem musikalischen Strukturalismus sowie einer damit verknüpften Musikanalyse vgl. Kap. 4.2.

200 Bonds, *Music as Thought* (wie Anm. 77), S. 113. Für die größeren Kontexte siehe etwa

den man als inhärente Diskussion von Hanslicks Trennung des ‚Innermusikalischen‘ vom ‚Außermusikalischen‘ fassen könnte,²⁰¹ die mit dem kontextfreien Ästhetikkonzept notwendig gekoppelt ist, hatte seine negative Rezeption bei der ostdeutschen Musikforschung herbeigeführt.²⁰²

Markus, dessen Monographie *Musikästhetik* die verbindliche Abhandlung der marxistischen Theoriebildung repräsentierte,²⁰³ macht diese ablehnende Perspektive besonders einsichtig. Hanslicks *VMS*-Traktat, der als das „grundlegende theoretische Dokument des musikalischen Formalismus“ charakterisiert wird, sei mit der destruktiven „bürgerlichen Musikideologie“ unmittelbar verflochten: „In unseren Tagen, da sich der Einfluß des Formalismus auf alle Zweige der bürgerlichen Kunst verstärkt, hat auch die bürgerliche Musikwissenschaft die Propaganda für die Hanslickschen Ideen intensiviert.“²⁰⁴ Markus fasst dabei Hanslicks Hypothese gar als politische Agitation auf, die den musikalischen Formalismus aus konservativen Beweggründen als das dominante Paradigma der europäischen Musikkultur durchsetzen wollte, womit Hanslick als der gefährlichste Widersacher der ‚richtigen‘ Ästhetik gesehen werden müsste.²⁰⁵ Georg Knepler, der bei der kontrovers erwogenen Problematik der ‚reinen‘ Musik als Dahlhaus’ Gegenpart gelesen werden könnte,²⁰⁶

auch: *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung*, hrsg. von Wolfgang Martin Stroh und Günter Mayer, Oldenburg 2000; *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR*, hrsg. von Nina Noeske und Matthias Tischer, Köln/Weimar/Wien 2010; Irmgard Jungmann, *Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien*, Köln/Weimar/Wien 2011.

- 201 Obwohl vielfach kritisiert (Kap. 2.1 und Kap. 4.2), ist die definitorische Unterscheidung im theoretischen Musikdiskurs weiterhin anerkannt und kann eine dauernde Resonanz Hanslicks bezeugen: Dahlhaus, *Absolute Musik* (wie Anm. 52), S. 15 und 42. Vgl.: Klein, *Musikphilosophie* (wie Anm. 64), S. 21f.
- 202 Diese Teilung wird etwa von Zofia Lissa kritisch erörtert: *Fragen der Musikästhetik*, Berlin 1954, S. 331–337; *Über das Spezifische der Musik*, Berlin 1957, S. 49–59; *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969; *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelmshaven/Amsterdam/Locarno 1975. Vgl.: Vladimir Karbusicky, *Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus. Zur Entstehungsgeschichte und Kritik der marxistisch-leninistischen Ästhetik*, München 1973; Albrecht Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Wiesbaden 1976.
- 203 Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 42. Zur Kritik dieser These siehe aber auch: Panaiotidi, „Alexandr Mikhailov“ (wie Anm. 29), S. 54–56.
- 204 Markus, *Musikästhetik* (wie Anm. 84), Bd. 2, S. 367, 383 und 388.
- 205 Ebda., S. 377 und 384. Markus’ Verdikt ist in der verfehlten Schematik ‚Marxismus = Realismus/Fortschritt‘, ‚Formalismus = Idealismus/Rückschritt‘ befangen, welche dessen polemisierende Argumentation durchweg grundiert.
- 206 Zum Dahlhaus-Knepler-Konflikt siehe vor allem: Anne C. Shreffler, „Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History“, in *JM* 20/4 (2003), S. 498–525; Mathias Hansen, „Carl Dahlhaus und das Politische“, in *MÁ* 47 (2008), S. 5–18. Vgl.: Alastair Williams, *Constructing Musicology*, Aldershot u.a. 2001, S. 19f.; Deaville, „Through

behauptete gleichfalls, dass eine akontextuelle Orientierung von Hanslicks *VMS*-Traktat den „gefährlichen Verfallsprozeß des bürgerlichen Musiklebens mitverschuldet“ hat und Hanslick „der Herold für die Vorherrschaft des Formalismus innerhalb der bürgerlichen Musikästhetik“ war.²⁰⁷ Hanslicks Hypothese, dass eine musikalische Komposition vorerst einmal ‚nur‘ musikalische Komposition und eben keine sozialistische Widerspiegelung der außermusikalischen ‚Lebenswirklichkeit‘ wäre, hatte marxistische Musikästhetiker sogleich bewogen, Hanslicks *VMS*-Traktat als „volksfeindliche[n] Formalismus“,²⁰⁸ als regelrecht „volksfremd“ und „kunstfeindlich“ zu klassifizieren.²⁰⁹

Diese dogmatische marxistische Interpretation wird erst mit Breitreutz' Dissertation *Die musikästhetischen Anschauungen Eduard Hanslicks und ihre Gültigkeit in der Gegenwart* (Halle 1969) und vor allem Siegfried Bimbergs „Geschichte der Musikästhetik“ – der Hanslicks *VMS*-Traktat als „überaus positive[n] und mutige[n] Vorstoß“ bezeichnet²¹⁰ – ausgehöhlt und ist mit Grimms Analyse *Zwischen Klassik und Positivismus. Zum Formbegriff Eduard Hanslicks* (Berlin 1982) endgültig entkräftet.²¹¹ Bereits Mehner hat die polemische Textdeutung von Markus' Ästhetik als ideales Zeugnis für ein konsequentes „Mißverständnis Hanslickscher Gedanken“ bezeichnet,²¹² die trotz allem einen realen Konsens der marxistischen Hanslick-Exegese repräsentierte und mit Bimbergs Bedenken im Rahmen einer neuen ostdeutschen Standard-Referenz nachträglich ausgehebelt wurde.²¹³ Weshalb Hanslicks Hypothese, der Ernst Meyer im Jahr 1952 „das letzte Stündlein ihrer Geltung“ beschied,²¹⁴ trotz ihrer ‚offenkundigen‘ Fehlerhaftigkeit eine derartige Wirkung entfaltete, wird noch von Knepler

History“ (wie Anm. 29), S. 28; Tobias Janz, „Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?“, in *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013, S. 56–81, hier S. 73–75.

207 Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1961, Bd. 2, S. 685 und 743. Zu Kneplers Deutung siehe etwa auch: Breitreutz, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 39), S. 10–15.

208 *Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Berlin 1962, S. 573.

209 Zdeněk Nováček, *Einführung in die Musikästhetik*, übers. von Bruno Liehm, Berlin 1956, S. 123.

210 Siegfried Bimberg, „Geschichte der Musikästhetik“, in *Handbuch der Musikästhetik*, hrsg. von Siegfried Bimberg u.a., Leipzig 1979, S. 303–445, hier S. 410. Vgl.: Eberhard Lippold, „Gegenstand, Methoden und weltanschaulich-philosophische Grundlagen der Musikästhetik“, in ebda., S. 13–71, hier S. 63–65.

211 Panaiotidi, „Alexandr Mikhailov“ (wie Anm. 29), S. 55.

212 Klaus Mehner, „Plädoyer für eine Autonomieästhetik der Musik“, in *Musikästhetik in der Diskussion. Vorträge und Diskussionen*, hrsg. von Harry Goldschmidt und Georg Knepler, Leipzig 1981, S. 198–228, hier S. 199.

213 Zu Bimbergs Relevanz für die marxistische Hanslick-Deutung siehe etwa auch: Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 49 und 61.

214 Ernst Hermann Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, Berlin 1952, S. 75.

vermittels politischer Hypothesen legitimiert. Bei der „zusehends konservativ und steril werdenden Musikübung des Bürgertums nach der Revolution von 1848“ sei die pädagogische Musikfunktion zunehmend verkümmert und durch einen belanglosen Ästhetizismus substituiert worden: „Die ihre Rolle in der ‚guten Gesellschaft‘ spielten, indem sie die Konzertsäle füllten, was kümmerten sie die großen Ideen, die leidenschaftlichen Gefühle, die in der Musik ausgedrückt sind? Mußte ihnen eine Theorie, derzufolge Musik in erster Linie ein ästhetisches Spiel ist, nicht einleuchten?“²¹⁵ Lippold teilte diese Ansicht:

Der scheinbare Gegensatz zwischen Autonomie und Heteronomie der Musik wird in stärkerem Maße als bisher zur ästhetischen Streitfrage, nicht unwesentlich angeregt durch Eduard Hanslicks Buch ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ und die darin entwickelte Ansicht, die Musik sei nicht fähig, etwas Bestimmtes, Außer-musikalisches darzustellen. Vom Geist der Spätromantik getragene, mystifizierend-philosophische Sujets in der Sinfonischen Dichtung einerseits und asketisch reine ‚absolute Musik‘ andererseits offenbaren bereits Ansätze jenes spätbürgerlichen Subjektivismus und Agnostizismus, der in sehr unterschiedlicher ästhetischer Drapierung, mit dem Beginn der allgemeinen Krise des Kapitalismus nach der Oktober-Revolution und dem ersten Weltkrieg zur immer stärkeren Trennung der Musik vom Volk, zum Gegensatz zwischen flacher Unterhaltungsindustrie und esoterischem Ästhetizismus und schließlich auch zur radikalen Absage an eine realistische Programmgebundenheit in der bürgerlichen Musik führt.²¹⁶

Hanslicks Ablehnung von ‚externen‘ Parametern für die ästhetische Konzeption, die von ihm der methodologisch abgesonderten ‚Kunstgeschichte‘ weitergereicht wurden (*VMS*, S. 92f.), jedoch selbst durch politische Rücksicht motiviert war, hat folglich bewirkt, dass Hanslicks *VMS*-Traktat von der ostdeutschen Musikforschung vorwiegend abschätzig aufgefasst wurde. Wie James Deaville folgert, hängt damit gleichfalls zusammen, dass Hanslicks Musikkritik, welche immer wieder praktische Thematiken – Reiseberichte, Nekrologe, Porträts, aber auch allgemeine kulturelle Ereignisse – eingehend behandelt,²¹⁷ von marxistischen Wissenschaftlern wohlwollender aufgenommen wurde als die theoretische Untersuchung.²¹⁸ Bereits Knepler bemerkte beifällig: „Am

215 Knepler, *Musikgeschichte* (wie Anm. 207), Bd. 2, S. 685.

216 Eberhard Lippold, *Zur Frage der ästhetischen Form-Inhalt-Relationen in der Musik*, Leipzig 1971, S. 22.

217 Strauß, „Zur Neuausgabe von Hanslicks Schriften“, in ders., *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 263–270, hier S. 267.

218 Deaville, „Through History“ (wie Anm. 29), S. 28. Dieser irrt sich aber, wenn Fahlbuschs Herausgabe von *Eduard Hanslick: Musikkritiken*, Leipzig 1972, von ihm als früheste deutsche Sammlung genannt wird. *Aus Eduard Hanslicks Wagner-Kritiken*, hrsg. von Heinrich Kralik, Wien/Zürich/New York 1947 und *Also sprach Beckmesser. Aus den Schriften von*

merkwürdigsten ist es, daß sich in Hanslicks Schriften verständnisvolle musikalische Analysen finden die jeder formalistischen Theorie ausgesprochen zuwiderlaufen.²¹⁹ Kneplers Ansicht teilt auch Zofia Lissa, die ebenfalls festhielt, dass Hanslicks Einstellung niemals uniform war und man bei ihm selbst einige inhaltliche Deutungen von ‚reiner‘ Musik finden könnte,²²⁰ was aus Fahlbuschs Perspektive darauf beruhe, dass ihm die „lebendige Musik [...] bisweilen bewußte oder unbewußte Zugeständnisse“ abgerungen hat.²²¹ Dass diese angeblichen Divergenzen von Kritik und Ästhetik bei Hanslick, welche kontrovers diskutiert wurden, auf dem konsequenten Missverstehen von Hanslicks Methodik basieren dürften und somit keinen inhärenten Widerspruch in Hanslicks Musikbild darstellen, ist von obigen Autoren durchweg übersehen worden (Kap. 2.2).

Wenn demnach konstatiert werden konnte, dass Hanslicks Musikkritik von der marxistischen Musikforschung positiv erörtert wurde, da sie die absolute Isolierung des ‚autonomen‘ Kunstwerks von ‚externen‘ Parametern durchbrach, ist *VMS* aus genau diesen Gründen ablehnend behandelt worden. Für die andere Hälfte der deutschsprachigen Musikwissenschaft galten jedoch konträre Prämissen: Dahlhaus war als der bedeutendste Repräsentant der westdeutschen Musikforschung nämlich bestrebt, den ‚klassischen‘ Musikkanon vor marxistischer Ideologiekritik sowie einer „sociopolitical interpretation“ abzuschirmen,²²² welche einen „palpable threat to the integrity of the discipline“ darstellte.²²³ Dahlhaus’ Programm hat als methodisches Nebenprodukt auch eine intensivere Erforschung von Hanslicks *VMS*-Traktat begünstigt, die kritische Tätigkeit Hanslicks hierbei jedoch aus den vorstehend angeführten Beweggründen weitgehend übergangen.²²⁴ Wie Grimes prägnant resümiert: „Hanslick’s hermeneutic descriptions of music – be they poetic, sociopolitical, or even nationalistic – fit less comfortably in his system than a discussion of the formalist aspects of ‚Vom Musikalisch-Schönen‘.“²²⁵ Grimes konnte durch solche musikpolitische Beobachtungen die durchaus praktische Bedeutung einer

Eduard Hanslick, hrsg. von Norbert Tschulik, Wien 1965, gingen dieser nämlich deutlich voraus.

219 Knepler, *Musikgeschichte* (wie Anm. 207), Bd. 2, S. 687.

220 Lissa, *Fragen der Musikästhetik* (wie Anm. 202), S. 332.

221 Fahlbusch, *Musikkritiken* (wie Anm. 218), S. 16.

222 Hepokoski, „Dahlhaus Project“ (wie Anm. 199), S. 222.

223 Shreffler, „Berlin Walls“ (wie Anm. 206), S. 499.

224 Zu Dahlhaus’ Wirkung sowie seiner prinzipiellen Methodologie vgl.: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, hrsg. von Hermann Danuser, Peter Gülke und Norbert Miller, Schliengen 2011.

225 Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 4.

soziokulturellen Kontextualisierung von Hanslicks Hypothese illustrieren, welche damit nicht lediglich neuartig gelesen werden könnte, sondern ebenso die ideologischen Bedingungen der Hanslick-Rezeption verdeutlicht. Es ist beinahe ironisch, dass hier die ‚apolitische‘ Musiktheorie von Hanslick im Geist des habsburgischen *Kronprinzenwerks* für die politische Deutung seines gesamten Schaffens verwendet wurde, die ein zentrales Element der anglophonen Hanslick-Forschung repräsentiert (Kap. 4.2).

1.5. Die bisherige Forschung zur historischen Hanslick-Rezeption

Es wurde schon in vorherigen Abschnitten ausgeführt, dass Hanslicks Argument von der ‚deutschen‘ Forschung vorwiegend historisch untersucht und auf seine geistesgeschichtlichen Entstehungsbedingungen geprüft worden ist. Mehners Vorwort zu seiner Edition von *VMS* aus dem Jahr 1982 konkretisiert diese beschränkte Perspektive: „Wenn wir der Frage nachgehen wollen, welche Bedeutung die Hanslickschen musikästhetischen Ideen für unsere Gegenwart haben können, dann muß zuvor die ihnen zugrunde liegende historische und soziale Realität bestimmt, muß der Zusammenhang dieser Ideen mit den Traditionslinien philosophischen und ästhetischen Denkens erörtert werden.“²²⁶ Landerer hat deutlich gemacht, dass man die geschichtlichen Traditionslinien nur mit Blick auf die Vorläufer Hanslicks zog und die historischen *Auswirkungen* von Hanslicks Hypothese selten Thema waren. Mit der „ausschließlichen Ausrichtung auf Fragen der *Entstehungsgeschichte* bzw. der Interpretation von Hanslicks Ideen“ zeige sich also eine offenkundige „Einseitigkeit der bisher betriebenen Hanslick-Forschung“, die darin münde, dass „Fragen der *Wirkungsgeschichte* [...] bis heute völlig vernachlässigt worden“ sind.²²⁷ Wie bereits gesagt, stimmt Landerers Diagnose aus dem Jahr 1993 mit dem gegenwärtigen Forschungsstand aber nicht mehr vollends überein, was vor allem dessen eigenen Arbeiten geschuldet ist, die die Hanslick-Rezeption seit etwa zweieinhalb Jahrzehnten punktuell analysieren.

In seiner ersten Arbeit aus dem Jahr 1993 ist der zweite Aufsatz dem geistigen ‚Nachleben‘ Hanslicks gewidmet, welches gemäß seiner Analyse von kontextuellen Rahmenfaktoren mit der österreichischen Geistesgeschichte starten musste. Im Sinne einer ‚regionalen‘ Schulbildung werden – ohne eine ausdrückliche Hanslick-Rezeption anzunehmen – von ihm Edmund Husserl und die philosophische Phänomenologie entsprechend untersucht, mit der Hanslicks

226 Hanslick/Mehner, *Vom Musikalisch-Schönen* (wie Anm. 30), S. 12.

227 Landerer, „Bolzano, Hanslick, Objektivismus II“ (wie Anm. 11), S. 20.

Argument allerhand frappante Parallelen erkennen lässt.²²⁸ Schon Glatt hat die Ähnlichkeit von Hanslicks Hypothese mit Ingardens Philosophie bekräftigt, der ein Schüler Husserls war und auf der Grundlage von Hanslick die ontologische Problematik der musikalischen Komposition detailliert erörterte.²²⁹ Landerer streift zudem andere österreichische Persönlichkeiten – Hans Kelsen, Adolf Loos, Alois Riegl –, deren puristische Denkansätze in Architektur, Kunstgeschichte und Rechtstheorie mit der autochthonen Spezialästhetik erklärt werden können, was die teilweise Kongruenz mit der methodischen Ausrichtung Hanslicks ausreichend konkretisiert.²³⁰ Landerers Interesse gilt hier jedoch primär der Wiener Moderne, bei der sich zeige, dass ihre wesentliche theoretische Manifestation – der Wiener Kreis – auf Hanslicks Positionen erstaunlich kontrovers reagierte. Während mehrere deutsche Vertreter des Logischen Empirismus (z.B. Rudolf Carnap und Moritz Schlick) einen traditionellen ästhetischen Emotivismus favorisierten, da Musik und Kunst den kognitivistischen Anforderungen des methodischen Positivismus keineswegs entsprechen konnten, waren dessen österreichische Repräsentanten durch ihre musikalische Sozialisation für Hanslicks Argument überwiegend empfänglich.²³¹ Für Karl Popper und Ludwig Wittgenstein, die künstlerische Laufbahnen eingeschlagen hatten, wiesen musikalische Kunstwerke ein deutlich größeres kognitives Potential auf, als dies ihre deutschen Genossen zugestehen wollten. Poppers und Wittgensteins Missbilligung des ästhetischen Emotivismus könnte somit auf die ‚formalistische‘ Musikästhetik bezogen werden, die „in Wien [...] auch lange nach Hanslicks Tod (1904) noch überaus bekannt“ war.²³²

228 Landerer, „Ästhetikprogramm“ (wie Anm. 19), S. 16f.; ders., „Ästhetik von oben?“ (wie Anm. 88), S. 42f. und 50f. Vgl.: Attila Fodor, „Eduard Hanslick: ‚The Beautiful in Music‘ – An Aesthetics of the Absolute Music“, in *SUM* 56/2 (2011), S. 29–41, hier S. 34; Christoph Landerer und Nick Zangwill, „Contemplating Musical Essence“, in *JRMA* 141/2 (2016), S. 483–494, hier S. 489f.

229 Glatt, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 34), S. 102–124. Vgl.: Danko Grlić, „Autonome oder gesellschaftsbedingte Musik. Versuch eines marxistischen Zugangs“, in *IRASM* 7/2 (1976), S. 125–145, hier S. 130; Milan Damjanović, „Eduard Hanslick als Begründer der modernen Musikästhetik“, in Benedikt/Knoll/Rupitz, *Bildung und Einbildung* (wie Anm. 45), S. 717–727, hier S. 722 und 727; Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 86.

230 Vergleiche Landerers Arbeiten: „Bolzano, Hanslick, Objektivismus II“ (wie Anm. 11), S. 19–23; „Wiener Denkstil“ (wie Anm. 15), S. 99–103; „Österreichische Geistesgeschichte“ (wie Anm. 18), S. 55. Siehe dazu auch: Johnston, *Austrian Mind* (wie Anm. 166), S. 153; Blaukopf, *Empiristische Musikforschung* (wie Anm. 90), S. 134–139.

231 Landerer, „Bolzano, Hanslick, Objektivismus II“ (wie Anm. 11), S. 23–26. Die Hanslick-Rezeption im Logischen Empirismus wird von ihm in „Wiener Denkstil“ (wie Anm. 15), S. 103–114 und *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 133–143, abermals diskutiert. Vgl.: Boisits, „Grenzen der Kunst“ (wie Anm. 146), S. 238–241.

232 Landerer, „Bolzano, Hanslick, Objektivismus II“ (wie Anm. 11), S. 26.

Popper, der mit der Drei-Welten-Lehre an Bolzanos Konzepte anknüpfte und der Hanslicks *VMS*-Traktat gewiss kannte – was von seinen Memoiren *Unended Quest* fraglos belegt wird²³³ –, hatte einen ästhetischen Objektivismus ausgearbeitet, der psychologischen Argumentationen skeptisch begegnet, das manifeste Kunstwerk als einzig zentral ansieht sowie dessen emotionale Wirkungen mit Hanslick'scher Stoßrichtung als evidente Tatsache bestimmt, hierbei jedoch als ästhetisch irrelevant klassifiziert.²³⁴ Diese durchaus plausiblen Analogien, die mit Poppers Hanslick-Kenntnis gesichert scheinen, ließen etwa auch Engel ähnlich schließen, dass „Poppers Theorie [...] von Hanslicks Theorien deutlich beeinflusst“ sei.²³⁵ Ob Wittgenstein Hanslicks *VMS*-Traktat allerdings wirklich studiert hatte oder wesentliche Standpunkte vom Lehrer Josef Labor mündlich vermittelt bekam, scheint unklar.²³⁶ Katrin Eggers hält eine direkte Lektüre für äußerst fraglich und die allenfalls mittelbare Beeinflussung Wittgensteins durch Hanslicks Hypothese für wesentlich glaubhafter.²³⁷ Hier war das musikalisch unmoderne Elternhaus Wittgensteins ebenfalls relevant, das von Hanslick häufiger besucht wurde²³⁸ und das den konservativen Musikgeschmack Wittgensteins nachhaltig bestimmte, der etwa dazu führte, dass Brahms' Œuvre für ihn das finale Kapitel der europäischen Musikgeschichte repräsentierte.²³⁹ Wittgensteins Spätphilosophie beinhaltet jedenfalls zahlreiche Parallelen zu Hanslicks *VMS*-Traktat, etwa wenn Wittgenstein voraussetzt, dass ‚reine‘ Musik „sich selbst“ vermittele, also keinesfalls referentiell sei und somit „weder als Mittel zur Erregung von Gefühlen noch als Medium zur

233 Popper, *Unended Quest* (wie Anm. 169), S. 249.

234 Vergleiche Landerers Arbeiten: „Bolzano, Hanslick, Objektivismus II“ (wie Anm. 11), S. 28–32; „Wiener Denkstil“ (wie Anm. 15), S. 103–108; *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 136–140.

235 Gerhard Engel, *Musik und Wissenschaft. Zur Wissenschaftslehre, Ästhetik und Didaktik der Musik aus der Sicht des neueren Kritizismus*, Frankfurt/Berlin/München 1980, S. 62.

236 Clemens Fanslau, „Die Musik bei Wittgenstein. Logik, Autonomieästhetik und musikalische Pragmatik“, in *Sagen und Zeigen. Wittgensteins ‚Tractatus‘, Sprache und Kunst*, hrsg. von Chris Bezzel, Berlin 2005, S. 103–126, hier S. 108.

237 Katrin Eggers, *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*, Freiburg 2011, S. 35 und 183. Vgl.: Eran Guter, „Wittgenstein, Modern Music, and the Myth of Progress“, in *On the Human Condition: Philosophical Essays in Honour of the Centennial Anniversary of Georg Henrik von Wright*, hrsg. von Ilkka Niiniluoto und Thomas Wallgren, Helsinki 2017, S. 181–199, hier S. 187f.

238 Landerer, „Österreichische Geistesgeschichte“ (wie Anm. 18), S. 56; Béla Szabados, *Wittgenstein as Philosophical Tone-Poet: Philosophy and Music in Dialogue*, Amsterdam/New York 2014, S. 41.

239 Christoph Landerer, „Die raffinierteste aller Künste. Wittgenstein und die Musik“, in *ÖMZ* 56/11 (2001), S. 10–19, hier S. 14; Boisits, „Grenzen der Kunst“ (wie Anm. 146), S. 238; Hanne Ahonen, *Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication*, Dissertation Columbia University 2007, S. 146.

Darstellung außermusikalischer Gehalte angesehen werden könne“.²⁴⁰ Hanne Ahonen fasst diese Analogien dergestalt zusammen:

Hanslick's formalism, if read as a semantic view, comes close to Wittgenstein's position in various respects. These pertain to Hanslick's rejection of intentions, aroused emotions, and structural isomorphism as the basis of musical meaning, his insistence on the importance of music's autonomous rules as the proper ground of musical understanding, and his notion that music's content is purely musical in the sense that it cannot be adequately translated into any other mode of expression.²⁴¹

Eggers betont jedoch zu Recht, dass Wittgensteins Nahverhältnis zu Hanslicks *VMS*-Traktat von der Forschung bislang spärlich beachtet wurde und entsprechende Ausführungen oft auf vereinzelt Bemerkungen beschränkt bleiben, die höchst selten historisch qualifiziert sind.²⁴² Wie bei der vorstehend erläuterten Forschung zu Hanslicks Vorläufern (Kap. 1.2) beruhen sie oft nur auf textlichen Analogien, so etwa, wenn Peter Faltin schlechthin behauptet, dass sich Wittgensteins Musikkonzept als „brillantere Version von Hanslicks Ästhetik“ lesen würde, was von ihm als evidente Tatsache gesehen wird, die nicht weiter erklärt werden müsse.²⁴³ Ein Gros der gegenwärtig vorliegenden Erwähnungen der Hanslick-Rezeption umfasst lediglich flüchtige Randnotizen und ist großteils nebenbei entstanden. Als Muster kann etwa die Hanslick-Rezeption durch einige bedeutende Komponisten und musikalische Strömungen des 20. Jahrhunderts – z.B. Neoklassizismus, Dodekaphonie, Neue Sachlichkeit – bemüht werden, die nur beiläufige Aussagen zu Hanslicks Bedeutung einschließt.²⁴⁴ Dass Pfitzners ‚Einfalls-Ästhetik‘ auf Hanslicks *VMS*-Traktat

240 Landerer, „Bolzano, Hanslick, Objektivismus II“ (wie Anm. 11), S. 35. Vgl.: Hanne Ahonen, „Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication“, in *PH* 80 (2005), S. 513–529, hier S. 520–523; Béla Szabados, „Wittgenstein and Musical Formalism“, in *PH* 81 (2006), S. 649–658, hier S. 651–653; Eggers, *Ludwig Wittgenstein* (wie Anm. 237), S. 208f.

241 Ahonen, *Musical Communication* (wie Anm. 239), S. 5.

242 Eggers, *Ludwig Wittgenstein* (wie Anm. 237), S. 204.

243 Peter Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, hrsg. von Christa Nauck-Börner, Aachen 1985, S. 165. Ähnliche Hinweise, die nur inhaltliche Affinitäten benennen, finden sich etwa bei: B. R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics: The View From Eternity*, London 1991, S. 170; Damjanović, „Begründer der Musikästhetik“ (wie Anm. 229), S. 719; Dietmar Strauß, „Eduard Hanslick und die Diskussion um die Musik der Zukunft“, in ders., *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), S. 407–425, hier S. 423–425; Dieter Birnbacher, „Musik und Musikalisches bei Wittgenstein“, in *MÄ* 46 (2008), S. 49–64, hier S. 61; Szabados, *Wittgenstein as Tone-Poet* (wie Anm. 238), S. 39–57.

244 Für einige rezente Beispiele zu Hanslicks Resonanz bei modernistischen kompositorischen Verfahrensweisen vgl.: Bernd Redmann, *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse*, Laaber 2002, S. 117; Konrad Paul Liessmann, „Ästhetik“, in Acham, *Geschichte* (wie Anm. 47), Bd. 5, S. 543–577, hier S. 545; Charles Youmans, *Richard Strauss's*

rekurriere, ist mehrfach behauptet worden;²⁴⁵ ob er dessen ästhetische Abhandlung irgendwann konsultierte, wurde dagegen nirgends erforscht. Dass Schönbergs Konzeption des musikalischen ‚Gedankens‘ mit dem kognitiven Musikbild Hanslicks kompatibel ist und sich wohl auch dem gleichen geistigen Kontext verdankt, hatte Allen Janik und Stephen Toulmin – die nur den ‚reaktionären‘ Musikkritiker sehen wollen – noch zutiefst erstaunt,²⁴⁶ wurde aber sehr bald ‚common sense‘.²⁴⁷ Inwiefern Schönberg von Hanslicks Argument tatsächlich beeinflusst war, ist bisher jedoch ebenso spärlich erforscht wie die mutmaßlich unmittelbare Auswirkung auf den ‚Formalismus‘ Strawinskys,²⁴⁸ der Hanslicks *VMS*-Traktat in russischer Übersetzung (1885/1895) gelesen haben könnte.²⁴⁹

Eine ähnliche Diagnose gilt auch für die historische Entwicklung der Musikwissenschaft, bei der neben Adlers Konnex mit Hanslick – der sich wegen klarer

Orchestral Music and the German Intellectual Tradition: The Philosophical Roots of Musical Modernism, Bloomington/Indianapolis 2005, S. 13; Federico Celestini, *Die Unordnung der Dinge. Die musikalische Grotteske in der Wiener Moderne (1885–1914)*, München 2006, S. 155; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 3.

245 Schäfke, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 23–25; Blume, „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 168), Sp. 1492; Reinhard Ermen, *Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner*, Aachen 1986, S. 58; Andreas Eichhorn, „Annäherung durch Distanz: Paul Bekkers Auseinandersetzung mit der Formalästhetik Hanslicks“, in *AfMw* 54/3 (1997), S. 194–209, hier S. 200; Haas, *Forbidden Music* (wie Anm. 62), S. 153.

246 Allan Janik und Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, New York 1973, S. 106. Siehe dazu auch: Landerer, „Bolzano, Hanslick, Objektivismus II“ (wie Anm. 11), S. 39.

247 Siehe hierzu primär: Patricia Carpenter, „Musical Form and Musical Idea: Reflections on a Theme of Schoenberg, Hanslick, and Kant“, in *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, hrsg. von Edmond Strainshamps und Maria Rika Maniates, New York/London 1984, S. 394–427. Vgl.: Matthias Schmidt, *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte*, Wien 2004, S. 12f.; David Beard und Kenneth Gloag, *Musicology: The Key Concepts*, London/New York 2005, S. 57; Katz, *Sense and Meaning* (wie Anm. 155), S. 247; Janet Schmalfeldt, *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford/New York 2011, S. 28f.; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 12.

248 Siehe hierzu primär: Helga Böhmer, „Musik als ‚tönend bewegte Form‘. Von Hanslick zu Strawinsky“, in *Melos* 17 (1950), S. 337–340; Siegfried Mauser, „Strawinskys ‚Musikalische Poetik‘ und Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“, in *MK* 34–35 (1984), S. 89–98; Ute Henseler, *Zwischen ‚musique pure‘ und religiösem Bekenntnis: Igor Stravinskij's Ästhetik von 1920 bis 1939*, Hofheim 2007, S. 103–111. Vgl.: Karol Berger, *A Theory of Art*, New York/Oxford 2000, S. 144; Arne Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musik-ästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, München 2006, S. 246; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 12.

249 Zu den mannigfachen Übersetzungen von Hanslicks *VMS*-Traktat vgl.: Haas, „Eduard Hanslick“ (wie Anm. 184), S. 206; Khittl, „Hanslicks Verhältnis“ (wie Anm. 118), S. 83; Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. VII; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 7.

biographischer Berührungspunkte und dem Schüler-Lehrer-Verhältnis gesondert aufdrängte – die Hanslick-Rezeption kaum ernsthaft erforscht wurde.²⁵⁰ Als Beleg dieser generellen Behauptung sollen hier drei separate Beispiele dienen, die auf Hanslicks *VMS*-Traktat immer wieder pauschal bezogen wurden: August Halm, Ernst Kurth und Hermann von Helmholtz. Bezüglich Helmholtz besteht dabei sogar eine reziproke Beziehung, zumal dieser Hanslicks Hypothese, die „den falschen Standpunkt überschwänglicher Sentimentalität“ schlagend bekämpfe,²⁵¹ positiv erwähnt, während Hanslicks *VMS*-Traktat die Einsichten Helmholtz' in seiner vierten Auflage (1874) als „epochemachende[] Bereicherungen“ berücksichtigt (*VMS*, S. 118). Neben Steeges „Helmholtz, Music Theory, and Liberal-Progressive History“, der die genannte Verbindung nebenbei erforscht, hierbei jedoch disparate Resultate zutage fördert,²⁵² finden sich aber nur flüchtige Angaben des wechselseitigen Lektürevorgangs.²⁵³ Dies gilt noch mehr für Hanslicks Bedeutung für das energetische Musikkonzept von Halm und Kurth, deren inhaltliche Herleitung aus Hanslicks Argument zu den dynamischen Musikqualitäten (*VMS*, S. 46f.) allgemein verbreitet ist. Eine punktuelle historische Betrachtung dieses gängigen Narrativs kann aber nirgends entdeckt werden, wobei besonders vielsagend scheint, dass eine

- 250 Theophil Antonicek, Barbara Boisits und Gabriele Eder müssen hierbei speziell erwähnt werden: Theophil Antonicek, „Musikwissenschaft in Wien zur Zeit Guido Adlers“, in *StMw* 37 (1986), S. 165–193; Barbara Boisits, „Ästhetik versus Historie? Eduard Hanslicks und Guido Adlers Auffassung von Musikwissenschaft im Lichte zeitgenössischer Theoriebildung“, in *Das Ende der Eindeutigkeit. Zur Frage des Pluralismus in der Moderne und Postmoderne*, hrsg. von Barbara Boisits und Peter Stachel, Wien 2000, S. 89–108; Eder, „Hanslick und Adler“ (wie Anm. 149); Theophil Antonicek, „Hanslick und Adler – ein problematisches Verhältnis“, in *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft damals und heute. Internationales Symposium (1998)*, hrsg. von Theophil Antonicek und Gernot Gruber, Tutzing 2005, S. 61–68; Gabriele Eder, „Guido Adler und sein Verhältnis zu Eduard Hanslick“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 85–101; Barbara Boisits, „Historisch/systematisch/ethnologisch: Die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute“, in Calella/Urbanek, *Musikwissenschaft* (wie Anm. 206), S. 35–55. Vgl.: Volker Kalisch, *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden 1988, S. 140–143 und 173f.; Karnes, *Challenge of History* (wie Anm. 131).
- 251 Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863, S. 2.
- 252 Benjamin Steege, „Helmholtz, Music Theory, and Liberal-Progressive History“, in *JMT* 54/2 (2010), S. 283–310, hier S. 297–299.
- 253 Siehe hierzu einige Beispiele: Bujić, *European Thought* (wie Anm. 155), S. 276f.; Blaukopf, *Empiristische Musikforschung* (wie Anm. 90), S. 94–99; Schmidt, *Schönberg und Mozart* (wie Anm. 247), S. 57–60; Enrico Fubini, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, übers. von Sabina Kienlechner, Stuttgart/Weimar 1997, S. 275; Paddison, „Music as Ideal“ (wie Anm. 63), S. 336; Titus, „Quest for Form“ (wie Anm. 58), S. 87; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 245f.

Hanslick-Rezeption bei Halm²⁵⁴ und Kurth²⁵⁵ überwiegend gleichzeitig angegeben wird.²⁵⁶ Blumes Aufsatz kann hier erneut genutzt werden, um die kursorische Disposition dieser sporadischen Randnotizen zur Hanslick-Rezeption darzulegen, die zweifellos bezeugen, dass sich eine systematische Untersuchung der Wirkungsgeschichte von Hanslicks Argument noch nicht finden lässt: Für Blume ist klar, dass Hanslicks *VMS*-Traktat „eine neue Richtung autonom-musikalischer Anschauungsweise begründet hat, die über Pfitzner, Halm, Kretzschmar, Riemann, Abert, Kurth u.a. weitergewirkt und in der musikwissenschaftlichen Methodik der Gegenwart ihre breiteste praktische Verwirklichung gefunden hat“.²⁵⁷ Wieso, wann, wie und in welchem genauen Ausmaß die genannten Individuen von Hanslicks Hypothese geprägt worden waren, ist von ihm nirgends erläutert worden.

Diese ziemlich dürftigen Ergebnisse zur Hanslick-Rezeption in der deutschsprachigen Musikwissenschaft weichen hierbei von einem regen Interesse der osteuropäischen Geistesgeschichte ab, die die Bedeutung Hanslicks für die autochthone Fachgeschichte wesentlich gründlicher untersuchte. Landerer hat auf die Prager Wurzeln von Hanslicks *VMS*-Traktat nachdrücklich hingewiesen und dabei dessen regionale Wirkung von der Prager Formal-Ästhetik um Hostinský bis hin zum tschechischen Strukturalismus diskutiert, Personen und Gruppen also, die Hanslicks Positionen wegen ihrer Herbart'schen Orientierung affirmativ aufnahmen.²⁵⁸ Dieser Einfluss ist wenig später von Fukač

- 254 Siehe hierzu primär Rothfarbs Forschung: „Hermeneutics and Energetics: Analytical Alternatives in the Early 1900s“, in *JMT* 36/1 (1992), S. 43–68, hier S. 46, 56 und 61; ders., *August Halm: A Critical and Creative Life in Music*, Rochester/Woodbridge 2009, S. 19, 59 und 169. Vgl.: Schäfer, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 26; ders., *Geschichte* (wie Anm. 39), S. 395; *August Halm. Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden 1978, S. 9.
- 255 Breikreutz, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 39), S. 124; Wolfgang Suppan, „Franz Liszt zwischen Friedrich von Hausegger und Eduard Hanslick. Ausdrucks- contra Formästhetik“, in *SMASH* 24/1–2 (1982), S. 113–131, hier S. 115; Lee A. Rothfarb, *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, Philadelphia 1988, S. 190 und 212; Lars Ole Bonde, „Music Analysis and Image Potentials in Classical Music“, in *NTM* 6/2 (1997), S. 121–128, hier S. 126f.; Daniel Lettgen, „... und hat zu retten keine Kraft.“ *Die Melancholie der Musik*, Mainz u.a. 2010, S. 259.
- 256 Dahlhaus, *Absolute Musik* (wie Anm. 52), S. 35 und 124f.; Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin 1984, S. 168; Grey, *Musical Prose* (wie Anm. 107), S. 20; Köhler, *Natur und Geist* (wie Anm. 107), S. 16f.; Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford/New York 2013, S. 77; Matthew Pritchard, „A Heap of Broken Images? Reviving Austro-German Debates over Musical Meaning, 1900–1936“, in *JRMA* 138/1 (2013), S. 129–174, hier S. 145f.; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 252.
- 257 Blume, „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 168), Sp. 1485.
- 258 Landerer, „Bolzano, Hanslick, Objektivismus I“ (wie Anm. 138), S. 16. Zur Prager Ästhetik und der dortigen Relevanz Herbarts siehe etwa auch: Jäger, „Weg in die Moderne“

detailliert beleuchtet und Hanslicks Funktion für die tschechische Musikforschung gründlich analysiert worden: Die „abstrakte Denkart“ Hanslicks, die ein mittleres Stadium zwischen romantischer Gefühlsästhetik und empirischer Kunsttheorie (z.B. Gustav Theodor Fechners *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig 1876) sei,²⁵⁹ wurde durch Hostinskýs Musikästhetik zum „konkreten Formalismus“ modifiziert, der „gegebene[] ästhetische[] Entitäten“ in objektiver Ausrichtung untersuche.²⁶⁰ Dass nicht allein herbartianische Kunsttheoretiker wie Josef Durdík und Wilhelm Volkmann, sondern ebenso Hostinskýs Tätigkeiten an Musikschule und Universität der Stadt Prag für die Hanslick-Rezeption positive Resultate zeitigte, wurde dabei einhellig bekundet. Dieser geographisch konzentrierte Fragenkomplex ist von Stanislav Tuksar und Sanja Majer-Bobetko auf die kroatische Forschung ausgeweitet worden: Tuksar zeigte dabei, dass Hanslicks *VMS*-Traktat mit den 1870er Jahren einen immer höheren Einfluss auf kroatische Schriftsteller verzeichnet, wie etwa eine erhaltene Vorlesung von Novak – der die zentrale Passage der ‚tönend bewegten Formen‘ erstmals ins Kroatische übersetzte – und die polemische Diskussion von Hanslicks Hypothese durch Franjo Ksaver Kuhač deutlich machen, der gar Hanslicks Vorlesung eigens belegt hatte.²⁶¹ Besonders Marković, der die früheste originär kroatische Musikästhetik – *Razvoj i sustav obćenite estetike* (1903) – schrieb, hatte Hanslicks Prämissen bei der eigenen Analyse systematisch einbezogen.²⁶² Für Majer-Bobetko, die das intrikate Verhältnis von Hanslick und Marković gesondert erforschte, war folglich evident, dass Hanslicks Argument

(wie Anm. 91); Michael Beckerman, „Janacek and the Herbartians“, in *MQ* 69/3 (1983), S. 388–407.

259 Für Fechners Theorien siehe etwa kurz: Christian G. Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*, Göttingen/Toronto/Zürich 1987, S. 303–314; Norbert Schneider, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart 1996, S. 126–133; *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, hrsg. von Monika Betzler, Julian Nida-Rümelin und Mara-Daria Cojocaru, Stuttgart 2012, S. 307–310.

260 Jiří Fukač, „Empirische Denkweise in der tschechischen Musikwissenschaft: ihre Ursachen, Manifestationen und kognitive Folgen“, in *Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie. Konvergenz der Disziplinen und empiristische Tradition*, hrsg. von Irmgard Bontinck, Wien/Mülheim 1996, S. 23–34, hier S. 29. Siehe dazu auch Stříteckýs Arbeiten: „Form und Sinn“ (wie Anm. 84); „Vom Prager/Wiener Formalismus zum Prager Strukturalismus. Zu einer mitteleuropäischen Tradition“, in Bontinck, *Wiener Schule* (wie Anm. 260), S. 35–48.

261 Sanja Majer-Bobetko, „Words on Music in Northern Croatia and Slavonia During the 19th Century and Until the World War I“, in *IRASM* 38/2 (2007), S. 197–216, hier S. 201.

262 Tuksar, „Für und gegen Hanslick“ (wie Anm. 198), S. 182–195. Vgl.: ders., „Croatian Musical Culture“ (wie Anm. 198), S. 161.

„the Croatian musico-aesthetical thought of the two last decades of the 19th century“ diskursiv dominiert habe.²⁶³

Neben diesen allgemeinen Betrachtungen hat die aktuellere Forschung in erster Linie zwei philosophische Schriftsteller mit Hanslicks *VMS*-Traktat verknüpft: Theodor W. Adorno und Friedrich Nietzsche.²⁶⁴ Wenn Hanslicks *Geschichte des Concertwesens* (1869) auch durch einige Autoren als soziologische Untersuchung eingeschätzt wurde,²⁶⁵ hat die Forschung trotz allem primär dessen ästhetische Abhandlung untersucht. Das ist insofern sinnvoll, als Adornos Kenntnis von Hanslicks *VMS*-Traktat historisch gesichert ist, da er im Wintersemester 1932/1933 über selbigen gelesen hat.²⁶⁶ Paddison hat die inhaltliche Beziehung dieser beiden Autoren in Publikationen zu Theodor W. Adorno wiederholt angemerkt, ohne dass dazu eine spezifische Publikation verfasst worden wäre.²⁶⁷ Paddison ist der Ansicht, dass Adornos Theorien zur historischen Entwicklung des musikalischen ‚Materialstandes‘²⁶⁸ von der Hypothese Hanslicks inspiriert worden wären, der die schöpferische Komposition als „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ charakterisiert (*VMS*, S. 79) und die historische Kontingenz desselben akzentuiert: „Jedes der Intervalle, die jetzt unserer Harmonie dienstbar sind, mußte einzeln gewonnen werden, und oft reichte ein Jahrhundert nicht hin für solch kleine Errungenschaft. [...] Man hüte sich vor der Verwechslung, als *ob dieses* (gegenwärtige) *Tonsystem selbst* nothwendig in der Natur läge“ (*VMS*, S. 147f.). Dass alle musikalischen Grundelemente historisch gewachsen, keinesfalls natürlich gegeben sind und die beständige produktive Interaktion von Komponist und ‚Material‘ in kodifizierten Konventionen voraussetzen, zeitige enorm weitreichende Konsequenzen, die etwa auch „in the musical esthetics of T. W. Adorno“ verfolgt wurden.²⁶⁹ Neben dieser heute

263 Sanja Majer-Bobetko, „Musico-Historical Themes in the Aesthetical System of the Croatian Philosopher Franjo Marković“, in *IRASM* 34/1 (2003), S. 33–44, hier S. 36.

264 Hanslicks Wirkung auf Heinrich Schenker, die hier ebenfalls behandelt werden könnte, wird später separat erörtert (Kap. 4.2), da sie dort thematisch relevanter ist.

265 Blaukopf, *Empiristische Musikforschung* (wie Anm. 90), S. 175–180; Yoshida, „Musical Culture“ (wie Anm. 39), S. 191–198; Karnes, *Challenge of History* (wie Anm. 131), S. 48–75.

266 *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Stuttgart/Weimar 2011, S. 481.

267 Für mehrere flüchtige Angaben siehe hier etwa: Edgar, „Adorno and Analysis“ (wie Anm. 155), S. 441–444; Damnjanović, „Begründer der Musikästhetik“ (wie Anm. 229), S. 723f.; Strauß, „Musik der Zukunft“ (wie Anm. 243), S. 422 und 425; Andy Hamilton, *Aesthetics and Music*, London/New York 2007, S. 82f.; Lettgen, *Melancholie* (wie Anm. 255), S. 293f.

268 Gunnar Hindrichs, „Der Fortschritt des Materials“, in Klein/Kreuzer/Müller-Doohm, *Adorno-Handbuch* (wie Anm. 266), S. 47–58.

269 Paddison, „Music as Ideal“ (wie Anm. 63), S. 336. Siehe dazu auch dessen andere Arbeiten: *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge 1993, S. 66; „Adornosche Musikästhetik“ (wie

relativ verbreiteten Einschätzung²⁷⁰ wurde durch Paddisons Forschung auch klar, dass Adornos Umgang mit der mimetischen Kunsttheorie eine „considerable but as yet little-recognised influence of Hanslick’s arguments“ bekunden würde, da er Hanslicks Hypothese zur dynamischen Musikqualität als mittelbare Verbindung von ‚Material‘ und ‚Geist‘ wirkungsvoll aufgegriffen habe.²⁷¹ Dass Hanslicks Hörtheorie (*VMS*, S. 127–144), die ein ästhetisches Musikverstehen von der emotionalen Musikaufnahme kategorisch unterscheidet, auf die mehrgleisige Hörertypologie von Adornos Schriften bezogen worden ist, scheint folglich einseitig.²⁷²

Auch dass Nietzsches Musikdenken, vor allem dessen Polemiken *Der Fall Wagner* (1888) und *Nietzsche contra Wagner* (1889), von Hanslicks Musikkritik geprägt wurden, ist schon länger bekannt.²⁷³ Wenn Hanslick die ausschweifende Instrumentation von Wagner, die die scheinbar mangelnde Subs-

Anm. 55), S. 208f.; „Music and Social Relations: Towards a Theory of Mediation“, in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*, hrsg. von Irène Deliège und Max Paddison, Farnham/Burlington 2010, S. 259–276, hier S. 264.

270 W. Luke Windsor, „Autonomy, Mimesis and Mechanical Reproduction in Contemporary Music“, in *CMR* 15/1–2 (1996), S. 139–150, hier S. 139f.; Titus, *Hegelian Currents* (wie Anm. 61), S. 102; Hermann Danuser, „‚Materiale Formenlehre‘. Ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik“, in ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Schliengen 2014, Bd. 1, S. 355–377, hier S. 358–360.

271 Max Paddison, „Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression“, in *MA* 29/1–3 (2010), S. 126–148, hier S. 131–134 (Zitat S. 134). Vgl.: Lydia Goehrs Arbeiten „Music and Movement“, in *Musicae Scientiae. Forum de Discussion 3: Aspects du temps dans la création musicale*, hrsg. von Irène Deliège, Liège 2004, S. 111–124 und wesentlich ausführlicher „Doppelbewegung: The Musical Movement of Philosophy and the Philosophical Movement of Music“, in dies., *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York 2008, S. 1–44.

272 Rose Rosengard Subotnik, „The Challenge of Contemporary Music“, in dies., *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis/Oxford 1991, S. 265–293, hier S. 277; Susan McClary, *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*, Berkeley/Los Angeles/London 2000, S. 114; Corina Caduff, *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003, S. 127; Nicholas Cook, „Writing on Music or Axes to Grind: Road Rage and Musical Community“, in *MER* 5/3 (2003), S. 249–261, hier S. 257; Karin Bijsterveld und Alexandra Supper, „Sounds Convincing: Modes of Listening and Sonic Skills in Knowledge Making“, in *ISR* 40/2 (2015), S. 124–144, hier S. 127.

273 Zum Verhältnis Nietzsche-Hanslick vgl.: Anthony Storr, „Nietzsche and Music“, in *Philosophy, Psychology, and Psychiatry*, hrsg. von A. Phillips Griffiths, Cambridge 1994, S. 213–227, hier S. 216f.; Curt Paul Janz, „Friedrich Nietzsches Frage nach dem Wesen der Musik“, in *NF* 5/6 (2000), S. 23–31, hier S. 28; Susanne Dieminger, *Musik im Denken Nietzsches*, Essen 2002, S. 24; Thomas H. Brobjer, „Sources of and Influences on Nietzsche’s ‚The Birth of Tragedy‘“, in *NS* 34 (2005), S. 278–299, hier S. 296; Aldo Venturelli, „Der musiktreibende Sokrates. Musik und Philosophie in der Entstehungsgeschichte der ‚Geburt der Tragödie‘“, in *NF* 13 (2006), S. 25–37, hier S. 34; Lettgen, *Melancholie* (wie Anm. 255), S. 285–289; Hinrichsen, „Hanslick contra Wagner“ (wie Anm. 83), S. 85f. und 94.

tanz der ‚unendlichen Melodie‘ kompensiere, mit folgenden Worten beurteilte: „Die Farbe ist ihnen alles, der musikalische Gedanke nichts“,²⁷⁴ schrieb Nietzsche analog: „Die Farbe des Klanges entscheidet hier; *was* erklingt, ist beinahe gleichgültig.“²⁷⁵ Während Nietzsche dieses Diktum über Wagner in der gleichen Passage auf die Formel bringt: „Unendlichkeit, aber ohne Melodie“, wurde dieses Phänomen von Hanslick als „melodisches Nervenfiber“ bezeichnet, das nur ein andauerndes Melodisieren „in ewigen Trugschlüssen“ wäre, aber kein „selbstständig melodiöses, rhythmisch gegliedertes“ Musikthema nach sich ziehe:²⁷⁶ die ‚unendlichen Melodie‘ ist für ihn „unausgesetzt wogendes Moduliren“,²⁷⁷ „knochenlose Ton-Molluske“,²⁷⁸ „Unding“ (VMS, S. 70). Der Wiener Kritiker befand hierbei auch, dass sich bei Wagner ein „starkes, eigenartiges, complicirtes Talent“ eröffne, welches jedoch durch dessen „Natur und Wirkung“ keineswegs generalisiert werden könnte,²⁷⁹ da er keine tatsächliche musikalische Befähigung – für ihn: die originelle Schöpfung von autarken Melodien – aufweise, aber doch andere Vorzüge besitze, die die „ihm nur schwer erreichbaren melodischen Reize aufwiegen konnten“: „So bildet denn Wagner den ‚Uebelstand‘ zum System um, machte aus einem eingestandenen Mangel ein ästhetisches Gebot.“²⁸⁰ Bei Nietzsche erscheint dann diese recht zurückhaltende Stellungnahme noch wesentlich pointierter, indem dieser Wagners Theorie ironisch wiedergibt: „Alles, was Wagner *nicht* kann, ist verwerflich. Wagner könnte noch Vieles, aber er will es nicht, – aus Rigorosität im Princip. Alles, was Wagner *kann*, wird ihm niemand nachmachen, hat ihm Keiner vorgemacht, *soll* ihm Keiner nachmachen ... Wagner ist göttlich ...“²⁸¹

Eger hat die offenkundigen argumentativen Überschneidungen von Hanslick und Nietzsche oftmals erörtert und konnte zeigen, dass Nietzsches Ablehnung von Wagners Konzept zumindest teilweise von Hanslicks Schriften inspiriert gewesen war.²⁸² Eger hatte dabei jedoch zugleich versäumt, für Nietzsches

274 Eduard Hanslick, *Die moderne Oper 7. Fünf Jahre Musik (1891–1895)*, Berlin 1896, S. 179.

275 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, Berlin/New York 21999, Bd. 6, S. 24.

276 Eduard Hanslick, *Die moderne Oper 1. Kritiken und Studien*, Berlin 1875, S. 310.

277 Hanslick, *Moderne Oper 3* (wie Anm. 81), S. 314f.

278 Hanslick, *Moderne Oper 1* (wie Anm. 276), S. 303.

279 Hanslick, *Moderne Oper 7* (wie Anm. 274), S. 63.

280 Hanslick, *Moderne Oper 3* (wie Anm. 81), S. 366. Zu den notierten Parallelen siehe etwa auch: Wilfing, „Richard Wagner“ (wie Anm. 21), S. 164, 168 und 170.

281 Nietzsche/Colli/Montinari, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 275), Bd. 6, S. 35.

282 Manfred Eger, „Zum Fall Wagner/Nietzsche/Hanslick“, in *Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*, hrsg. von Andreas Schirmer und Rüdiger Schmidt, Wien/Köln/Graz 1999, S. 111–131, hier S. 118–128; *Nietzsches Bayreuther Passion*, Freiburg 2001, S. 319–334; „Nietzsches Ausfälle mit Hanslicks Einfällen. Fakten und Fatalitäten um den ‚Fall Wagner‘“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie

Hanslick-Lektüre eine philologische Dokumentation beizubringen, womit dessen Darstellung neuerlich lediglich inhaltlich orientiert war und durchweg spekulativ bleiben musste, da er teilweise Hanslick'sche Rezensionen heranzog, die Nietzsche nicht kennen konnte.²⁸³ Neben Christoph Landerer und Marc-Oliver Schuster,²⁸⁴ die akkurater vorgehen, haben sich auch Love, Dufour und Schmidt mit der Hanslick-Rezeption in Nietzsches Wagner-Kritik genauer befasst, diese essentielle Grundlage aller systematischen Untersuchungen jedoch ebenfalls vermissen lassen.²⁸⁵ Erst Anna Hartmann Cavalcanti konnte durch die detaillierte Darstellung „Nietzsche als Leser. Seine frühen Quellen und die Lektüre von Eduard Hanslick“ eine solche Basis bieten und belegt, dass Nietzsche Hanslicks *VMS*-Traktat in dritter Auflage im Jahr 1865 – also noch vor der vermeintlich wagnerischen *Geburt der Tragödie* (1872) – gelesen hat.²⁸⁶ Wenn Nietzsches Hanslick-Kenntnis auch schon früher weithin geläufig war,²⁸⁷ wurde diese Lektüre davor nirgends erörtert, womit dann auch Dahlhaus' Annahme zur Parallelität von Hanslicks Argument mit einem frühen Fragment Nietzsches (12[1], 1871) philologisch untermauert wurde,²⁸⁸ was

Anm. 10), S. 103–112.

- 283 Zur Kritik an Egers These siehe vor allem: Landerer, „Hanslick“ (wie Anm. 80), S. 381f. Vgl.: Rudolf Fietz, *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Würzburg 1992, Kap. 1.
- 284 Christoph Landerer und Marc-Oliver Schuster, „Die Musik kann niemals Mittel werden. Nietzsches Ästhetik und ihre Wurzeln bei Hanslick“, in *ÖMZ* 55/6 (2000), S. 17–24; „Nietzsches Vorstudien zur ‚Geburt der Tragödie‘ in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard Hanslicks“, in *NS* 31 (2002), S. 114–133; „Begehrlich schrie der Geyer in das Thal. Zu einem Motiv früher Wagner-Entfremdung in Nietzsches Nachlass“, in *NS* 34 (2005), S. 246–255.
- 285 Frederick R. Love, *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience*, Chapel Hill 1963; ders., „Nietzsche's Quest for a New Aesthetic of Music: ‚die allergrößte Symphonie‘, ‚großer Stil‘, ‚Musik des Südens‘“, in *NS* 6 (1977), S. 154–194; Bertram Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches ‚Geburt der Tragödie‘ und die Wiener klassische Musik*, Würzburg 1991; Éric Dufour, „L'Esthétique musicale formaliste de ‚Humain trop Humain‘“, in *NS* 28 (1999), S. 215–233.
- 286 Anna Hartmann Cavalcanti, „Nietzsche als Leser. Seine frühen Quellen und die Lektüre von Eduard Hanslick“, in *Zur unterirdischen Wirkung von Dynamit. Vom Umgang Nietzsches mit Büchern zum Umgang mit Nietzsches Büchern*, hrsg. von Michael Knoche, Justus H. Ulbricht und Jürgen Weber, Wiesbaden 2006, S. 47–69, hier S. 48.
- 287 Als frühe Quellen siehe etwa auch: Love, *Young Nietzsche* (wie Anm. 285), S. 32; Curt Paul Janz, „Friedrich Nietzsches Verhältnis zur Musik seiner Zeit“, in *NS* 7 (1978), S. 308–326, hier S. 315.
- 288 Carl Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974. Siehe dazu auch: Klaus Kropfing, „Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‚Geist der Musik‘“, in *NS* 14 (1985), S. 1–12, hier S. 2–5. In einigen anderen Arbeiten, z.B. Martin Vogel, *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*, Regensburg 1966, kann diese spezielle Wirkung trotz einer Nennung Hanslicks

vor allem Landerer und Schuster leisteten. Prange nahm daher sogar an, dass eine Begeisterung für Wagners Konzept bei Nietzsche nur „for fifteen months rather than for the fourteen years as still widely believed“ bestanden hätte, zumal schon dessen Hanslick-Lektüre „interest in musical formalism“ bezeuge und als kritische Handlung gefasst werden müsse.²⁸⁹ Da Nietzsche Hanslicks Argument aber nicht einfach kopierte, wie dies noch Egers Texte suggerieren, sondern vielmehr eine ungemein produktive, aber keineswegs unkritische Bezugnahme auf Hanslicks *VMS*-Traktat erfolgte, ist hier noch weitergehende Forschungsarbeit durchzuführen.²⁹⁰

Aus der marginalen Forschung zur Hanslick-Rezeption wird also ersichtlich, dass noch eklatante Desiderate bei der wissenschaftlichen Wirkungsgeschichte von Hanslicks *VMS*-Traktat bestehen. Wenn Deaville hierbei festhält, dass eine umfassende Untersuchung von Hanslicks Bedeutung für „early twentieth-century music aesthetics in German-speaking Europe“ noch immer fehlen würde, ist das eine sehr bedachtsame Untertreibung. Die aktuelle Situation ist mit der späteren Aussage, dass Hanslicks Wirkung auf spätere Autoren als „terra incognita“ betrachtet werden müsste, sicherlich adäquater getroffen.²⁹¹ Hier muss vielmehr nochmals betont werden, dass die Hanslick-Rezeption ein lückenhaft erforschter Gegenstand ist, was angesichts der Reputation von Hanslicks *VMS*-Traktat als „Epochenumbruch“ der Musikwissenschaft²⁹² und als die „vielleicht bedeutendste, einflussreichste ästhetisch-theoretische Schrift“²⁹³ überaus seltsam scheint. Wie bei der verzweigten Forschung zu Hanslicks Vorläufern (Kap. 1.1) ist auch hier ein klarer Mangel an philologisch verifizierten Ergebnissen festzuhalten, die die spezifische Beziehung der verschiedenen Schriftsteller auf Hanslicks Argument faktisch verbürgen würden.

nirgends gefunden werden.

289 Martine Prange, „Was Nietzsche Ever a True Wagnerian? Nietzsche’s Late Turn to and Early Doubt About Richard Wagner“, in *NS* 40 (2011), S. 43–71, hier S. 43f. Zu Pranges Thesen vgl.: Christoph Landerer, „‘Dies ist alles sehr beängstigend’. Nietzsche, Wagner, Hanslick und die ‚jüdische Presse‘. Zu Martine Pranges Beitrag ‚Was Nietzsche Ever a True Wagnerian‘“, in *NS* 41 (2012), S. 182–190.

290 Christoph Landerer, „Form und Gefühl in Nietzsches Musikästhetik“, in *Nietzsche-Forschung* 13 (2006), S. 51–58, hier S. 58. Manos Perrakis war daher darum bemüht, die ausufernden Kommentare zur ‚formalen Ästhetik‘ Nietzsches sukzessive abzubauen: *Nietzsches Musikästhetik der Affekte*, Freiburg/München 2011, S. 113. Siehe dazu aber auch: Christoph Landerer, „Neue Arbeiten zu Nietzsches Musikästhetik“, in *NS* 41 (2012), S. 482–488.

291 Deaville, „Through History“ (wie Anm. 29), S. 23 und 25.

292 Sponheuer, *Kunst und Nicht-Kunst* (wie Anm. 61), S. 7.

293 Steven Paul Scher, „Literatur und Musik: Entwicklung und Stand der Forschung“, in *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hrsg. von Steven Paul Scher, Berlin 1984, S. 9–25, hier S. 16.

Deshalb erstaunt auch kaum, wenn Hanslicks Verbindung zu diversen späteren Autoren oft nur beiläufig genannt bzw. als Teil von anderweitigen thematischen Ausführungen angeschnitten wurde und oft nur spekulative Randnotizen vorliegen, die als allgemein anerkannt dargestellt werden. Bei der näheren Analyse von zahlreichen Marginalien zeigt sich aber klar, dass eine ernsthafte Forschung bei den wenigsten Einzelfällen (hier etwa Adler, Nietzsche, Kroattien) vorliegt, mithin erneut inhaltliche Parallelen als ausreichende Grundlegung der möglichen Rezeption behandelt werden. Die verzweigte Geschichte der Hanslick-Rezeption gehört deshalb zu den „many and formidable gaps in the literature concerning Hanslick and his book“, die Payzant vor gut 30 Jahren korrekt erfasste und die bis heute offen bleiben.²⁹⁴ In den nun folgenden Abschnitten sollen diese unbekanntenen Wirkungslinien von Hanslicks *VMS*-Traktat genauer verfolgt sowie die breite Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum detaillierter aufgearbeitet werden.²⁹⁵

1.6. Anhang – Hanslicks „tönend bewegte Form[en]“

Diese Liste ist ein Produkt des Zufalles und basiert folglich nicht auf einer Suche, die systematisch durchgeführt wurde. Sie ist aus Nikolaus Urbaneks Bemerkung, wie oft die zentrale Passage Hanslicks – „*Tönend bewegte Formen* sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“ (*VMS*, S. 75) – als ‚tönend bewegte Form‘ inkorrekt angeführt wird, unmittelbar entsprungen. Markus Gärtner hebt dies sowie einige daraus resultierende Konsequenzen ebenso hervor: „Der Plural ‚Formen‘ wurde zum Singular ‚Form‘ vereindeutigt und im Gefolge der ‚tönend bewegten Form‘ geriet Hanslick zum glatten Formästhetiker: eine Position, die bis in die neueste Fachliteratur nachweisbar bleibt.“²⁹⁶ Strauß urteilt ähnlich: „Um Hanslick den Formalästhetikern zuzuordnen zu können, wurde der Plural ‚Formen‘ oft zu ‚Form‘ reduziert.“²⁹⁷ Mit

294 Payzant, „Hanslick and Gutt“ (wie Anm. 120), S. 133.

295 Zu Hanslicks Wirkung auf einige weitere Theoretiker (Simmel, Ortega y Gasset, Viëtor etc.), die von mir nicht erörtert werden, siehe etwa auch Barbara Boisits, „Wie autonom ist Kunst? Zur Frage des Gesellschaftsbezugs ästhetischer Theorien des 20. Jahrhunderts“, in *Bruckner Symposium: Kreativität und Gesellschaft. Die materielle und soziale Situation des Künstlers*, hrsg. von Theophil Antonicek, Andrea Harrandt und Erich Wolfgang Partsch, Linz 2004, S. 37–43, wobei sie ein unmittelbares Leseverhältnis nirgends annimmt. Alexandr Mikhailovs Forschung, die für die russische Hanslick-Rezeption ungemein bedeutend wurde, konnte lediglich nebenbei angeführt werden, da Panaiotidis Untersuchung erst kürzlich erschien: „Alexandr Mikhailov“ (wie Anm. 29).

296 Gärtner, *Hanslick versus Liszt* (wie Anm. 39), S. 27. Vgl.: ders., „Hanslick und Liszt. Rekonstruktion einer musikästhetischen Kontroverse“, in *MA* 23 (2002), S. 13–31, hier S. 15.

297 Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 20. Vgl.: ders., „Geburt der Ästhetik“ (wie Anm. 20),

einer gezielten Kontrolle der immensen Forschung zu Berlioz, Brahms, Bruckner, Liszt, Wagner etc. könnte dieses bereits beachtliche Verzeichnis auch noch um Dutzende Einträge erweitert werden. Im Kontext der obigen Diagnose, die von Stachel und Bonds ebenso gestellt wurde,²⁹⁸ ist die genannte Literatur, in der Hanslicks Textstelle durchweg inkorrekt benannt wird, aber sicherlich ausreichend. Es wurde immer die anfangs eruierte Passage notiert, was aber nicht heißt, dass mehrere Autoren diese verkürzte Referenz nicht auch generell benutzt hätten. Meine Liste ist alphabetisch untergliedert und reicht von Arthur Seidl (1887), Karl Storck (1904) und Guido Adler (1913) bis ins Jahr 2017 (Alexander Honold, Andreas Käuser, Barbara Naumann, René Thun und Ferdinand Zehentreiter).²⁹⁹

- Abegg, Werner: *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 44), S. 55.
- Adler, Guido: *Eduard Hanslick. Rede gehalten bei der Enthüllung der Büste in der Universität*, Wien 1913, S. 5.
- Ahrend, Thomas: „Form/Formenlehre/Offene Form“, in *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber 2010, S. 119–122, hier S. 121.
- Beck, Hermann: *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart*, Wilhelmshaven/Amsterdam/Locarno 1974 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 9), S. 242.
- Blumröder, Christoph von und Wolfram Steinbeck: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, 2 Bde., Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 3/1 und 3/2), Bd. 1, S. 204.³⁰⁰
- Böhmer, Helga: „Musik als ‚tönend bewegte Form‘. Von Hanslick zu Strawinsky“, in *Melos* 17 (1950), S. 337–340.
- Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 110.
- Breitkreutz, Dieter: *Die musikästhetischen Anschauungen Eduard Hanslicks und ihre Gültigkeit in der Gegenwart*, Dissertation Universität Halle 1969, S. 8.
- Bukofzer, Max: *Die musikalische Gemütsbewegung. Erlebnisse, Erkenntnisse, Bekenntnisse*, Nendeln² 1976 (Leipzig 1935), S. 246.
- Cadenbach, Rainer: *Das musikalische Kunstwerk. Grundbegriffe einer undogmatischen Musiktheorie*, Regensburg 1978 (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 5), S. 43.
- Conrad, Leopold: *Musica Panhumana. Sinn und Gestaltung in der Musik. Entwurf einer intentionalen Musikästhetik*, Berlin 1958, S. 350.
- Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, München/Kassel 1978, S. 129.
- *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 177.
- *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber² 1989 (1980, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), S. 235.

S. 391.

- 298 Stachel, *Ethnischer Pluralismus* (wie Anm. 95), S. 335; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 221f.
- 299 Für mehrere englische Varianten dieser verkürzenden Interpretation vgl. Kap. 3.5. Für hieraus geschöpfte inhaltliche Konsequenzen vgl. Kap. 4.3.
- 300 Hier liest man vom „intellektuelle[n] Spiel mit Tönen und tönender Form, wie Hanslick sie an Musik einzig gelten lassen wollte“.

- „Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff“, in *Mf* 20/2 (1967), S. 145–153, hier S. 145, oder in ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 291–298, hier S. 291.
- „Das ‚Verstehen‘ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse“, in *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, hrsg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke, Köln 1973, S. 37–47, hier S. 41, oder in ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 318–329, hier S. 322.
- „Formästhetik und Nachahmungsprinzip“, in *IRASM* 4/2 (1973), S. 165–174, hier S. 165, oder in ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 44–49, hier S. 44.
- „Ästhetik und Musikästhetik“, in *Systematische Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber, Wiesbaden/Laaber 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), S. 81–108, hier S. 101.
- „Was heißt ‚außermusikalisch‘?“, in Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven 42001 (1985, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 100), S. 55–66, hier S. 59.
- „Das Verhältnis zum Text. Zur Entwicklung von Arnold Schönbergs musikalischer Poetik“, in *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, hrsg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg, Kassel u.a. 1986, S. 290–295, hier S. 292.
- „Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik“, in ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 67–77, hier S. 73, oder in *Schiller und die höfische Welt*, hrsg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 156–167, hier S. 162.
- Dahlhaus, Carl und Hans Heinrich Eggebrecht: „Musikalischer Gehalt (Dialog)“, in Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven 42001 (1985, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 100), S. 139–155, hier S. 154.
- Dahlhaus, Carl, Leopold M. Kantner, Wulf Konold und Friedhelm Krummacher: „1789–1814“, in *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Laaber 21994 (1985, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), S. 335–395, hier S. 364.³⁰¹
- Dahlhaus, Carl und Günter Mayer: „Musiksoziologische Reflexionen“, in *Systematische Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber, Wiesbaden/Laaber 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), S. 109–170, hier S. 132.
- Dahlhaus, Carl und Michael Zimmermann (Hrsg.): *Musik – Zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München/Kassel 1984, S. 300.
- Danz, Ernst-Joachim: *Die objektlose Kunst. Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggens*, Regensburg 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 118), S. 293.
- Degen, Helmut: *Handbuch der Formenlehre. Grundsätzliches zur musikalischen Formung*, Regensburg 1957, S. 11.
- Dettelbach, Hans von: *Breviarium Musicae. Probleme, Werke, Gestalten*, Darmstadt 1958, S. 16.
- *Das Imperium der Töne. Form und Bedeutung der Musik*, Graz/Wien 1970, S. 57.
- Dräger, Hans Heinz und Albert Wellek: „Musikästhetik“, in *MGG*, Kassel/Basel 1958, Bd. 9, Sp. 1000–1034, hier Sp. 1024.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik verstehen*, München/Zürich 1995, S. 78.
- *Die Musik und das Schöne*, München/Zürich 1997, S. 48.
- *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München/Zürich 72008 (1991), S. 609.

301 Hier liest man gar nur: „Der eigentliche ‚Inhalt‘ – so Hanslick – ist die ‚Form‘.“

1. Tendenzen und historische Entwicklung der Hanslick-Forschung

- „Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik“, in *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, hrsg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke, Köln 1973, S. 48–57, hier S. 49.
- „Musik als Tonsprache“, in *AfMw* 18/1 (1961), S. 73–100, hier S. 74, oder in ders., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven ³2004 (1977, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46), S. 7–53, hier S. 8.
- Ehrenfels, Christian von: „Ästhetische Vorlesungen. Aus dem Nachlaß“, in ders., *Philosophische Schriften*, 4 Bde., hrsg. von Reinhard Fabian, München/Wien 1982–1990 (Philosophia Resources Library), Bd. 2, S. 261–482, hier S. 458.
- „Zur Klärung der Wagnerkontroverse“, in ders., *Philosophische Schriften*, 4 Bde., hrsg. von Reinhard Fabian, München/Wien 1982–1990 (Philosophia Resources Library), Bd. 2, S. 97–117, hier S. 100.
- Einstein, Alfred (Hrsg. und Übers.): *Das neue Musiklexikon*, Berlin 1926 (Eaglefield-Hull, Arthur: *Dictionary of Modern Music and Musicians*, London/New York 1924), S. 259.
- *Die Romantik in der Musik*, Wien 1950 (*Music in the Romantic Era*, New York/London 1947), S. 412.
- Ermen, Reinhard: *Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner*, Aachen 1986, S. 159.
- Faltin, Peter: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, hrsg. von Christa Nauck-Börner, Aachen 1985 (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung 1), S. 76.
- „Musikalische Bedeutung. Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik“, in *IRASM* 9/1 (1978), S. 5–33, hier S. 17.
- Fanslau, Clemens: „Die Musik bei Wittgenstein. Logik, Autonomieästhetik und musikalische Pragmatik“, in *Sagen und Zeigen. Wittgensteins ‚Tractatus‘, Sprache und Kunst*, hrsg. von Chris Bezzel, Berlin 2005 (Philosophie und andere Künste), S. 103–126, hier S. 108.
- Fellerer, Karl: „Das Haydn- und Mozartbild im 19. Jahrhundert“, in ders., *Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1984 (Fellerer, Karl: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1), S. 71–221, hier S. 166.
- Fietz, Rudolf: *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Würzburg 1992 (Epistemata Philosophie 117), S. 31.
- Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners ‚Das Judentum in der Musik‘. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt/Leipzig 2000, S. 106.
- Floros, Constantin: *Musik als Botschaft*, Leipzig 1989, S. 23.
- Fricke, Jobst Peter: „Merkmale und Bedingungen des Sprachlichen in der Musik“, in *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag am 21. Juli 1989*, hrsg. von Jobst Peter Fricke, Regensburg 1989 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), S. 171–188, hier S. 176.
- Glatt, Dorothea: *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks*, München 1972 (Schriften zur Musik 15), S. 51.
- Grimm, Hartmut: *Zwischen Klassik und Positivismus. Zum Formbegriff Eduard Hanslicks*, Dissertation Humboldt-Universität Berlin 1982, S. 81.
- „Die Musikanschauungen Franz Grillparzers und Eduard Hanslicks. Geistesverwandtschaft und Distanz“, in *BzMw* 24/1 (1982), S. 17–30, hier S. 27.
- Gruber, Siegfried: *Das Musikfeuilleton im 19. Jahrhundert am Beispiel Eduard Hanslicks*, Dissertation Universität Wien 1972, S. 85.
- Gruhn, Wilfried: *Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text*, Frankfurt/Berlin/München 1978 (Schriftenreihe zur Musikpädagogik), S. 4.

- Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Berlin 1962, S. 573.
- Hermund, Jost: *Beethoven. Werk und Wirkung*, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 75.
- Herzfeld, Friedrich: *Du und die Musik. Eine Einführung für alle Musikfreunde*, Berlin 1950 (Unterhaltsame Wissenschaft), S. 269.
- *Musica Nova. Die Tonwelt unseres Jahrhunderts*, Berlin 1954, S. 171.
- *Alles über Musik. Schnell nachgeschlagen*, Mainz u.a. 1959, S. 216.
- *Lexikon der Musik*, Berlin 1957, S. 223.
- Holz, Harald: *Musikphilosophie. Einige Überlegungen zur Wahrheit und Unwahrheit des musikalisch Schönen*, Aachen 2000 (Berichte aus der Musikwissenschaft), S. 11.
- Honold, Alexander: „Kontrapunkt. Zur Geschichte musikalischer und literarischer Stimmführung bis in die Gegenwart“, in *Handbuch Literatur & Musik*, hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold und Sina Dell’Anno, Berlin/Boston 2017 (Handwörterbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2), S. 508–534, hier S. 519.
- Huber, Kurt: *Musikästhetik*, hrsg. von Otto Ursprung, Ettal 1954, S. 70.
- Hübner, Kurt: *Die zweite Schöpfung. Das Wirkliche in Kunst und Musik*, München 1994, S. 35.
- Jungmann, Irmgard: *Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 2008, S. 150.
- Kaden, Christian: *Musiksoziologie*, Berlin 1984, S. 168.
- „Musiksoziologie“, in *MGG*², Kassel u.a. 1997, Sachteil Bd. 6, Sp. 1618–1670, hier Sp. 1651.
- „Zeichen“, in *MGG*², Kassel u.a. 1998, Sachteil Bd. 9, Sp. 2149–2220, hier Sp. 2149.³⁰²
- Käuser, Andreas: „Jenseits des Textes: Die Leitfunktion des Klangs im musikästhetischen Diskurs und in musikalischer Prosa“, in *Handbuch Literatur & Musik*, hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold und Sina Dell’Anno, Berlin/Boston 2017 (Handwörterbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2), S. 197–213, hier S. 197.
- Klein, Evelin E.: *Einführung in die Ästhetik. Eine philosophische Collage*, Wien 1987, S. 86.
- Köhler, Rafael: „Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik“, in *AfMw* 52/3 (1995), S. 205–219, hier S. 219.
- Kropfinger, Klaus: *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 29), S. 133.
- „Musikalische Hermeneutik als Funktion der Form-Inhalt-Problematik“, in *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43), S. 73–80, hier S. 75.
- Liess, Andreas: *Kritische Erwägungen zu einer Ganzheitsphilosophie der Musik. Werkanalyse und Erlebnis*, Wien/Köln/Graz 1980, S. 30.
- Lissa, Zofia: *Fragen der Musikästhetik. Einige Probleme der Musikästhetik im Lichte der Arbeit J. W. Stalins ‚Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft‘*, Berlin 1954, S. 332.
- Lodes, Birgit: „Hanslick und Beethoven“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 259–295, hier S. 261.
- Luckner, Andreas: „Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie“, in *MK* 11 (2007), S. 34–49, hier S. 40 (Sonderband Musikphilosophie).
- Mersmann, Hans: *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926, S. 1.
- *Eine deutsche Musikgeschichte*, Potsdam/Berlin 1934, S. 450.
- *Musikgeschichte in der abendländischen Kultur*, Frankfurt 1955, S. 261.

302 Hanslicks Argument wird hier dahingehend charakterisiert, dass Musik „Form sei, tönende Bewegung an und für sich“.

1. Tendenzen und historische Entwicklung der Hanslick-Forschung

- Moser, Hans Joachim: *Geschichte der deutschen Musik*, 3 Bde., Stuttgart/Berlin 1923–1924, Bd. 3, S. 182.³⁰³
- *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Tutzing¹⁴1965 (Berlin 1936, Handbücher der Musik 2), S. 414.³⁰⁴
- „Musik zwischen Seele und Kosmos“, in ders., *Musik in Zeit und Raum. Ausgewählte Abhandlungen*, Berlin 1960, S. 255–259, hier S. 259.³⁰⁵
- Motte-Haber, Helga de la: „Musikalische Hermeneutik und empirische Forschung“, in *Systematische Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber, Wiesbaden/Laaber 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), S. 171–244, hier S. 173.
- Naumann, Barbara: *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990, S. 69.
- „Musikalisierung¹ von Literatur in der Romantik“, in *Handbuch Literatur & Musik*, hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold und Sina Dell’Anno, Berlin/Boston 2017 (Handwörterbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2), S. 374–385, hier S. 381.
- Nestler, Gerhard: *Geschichte der Musik. Die großen Zeiträume der Musik von den Anfängen bis zur elektronischen Komposition*, Mainz/München⁴1990 (1962), S. 575.
- Noller, Joachim: *Kleine Philosophie der musikalischen Moderne. Musik und Ästhetik im 20. Jahrhundert*, St. Ingbert 2003, S. 84.
- Oehlmann, Werner: *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1953, S. 128.
- Riemer, Otto: „Musikästhetik – nicht gefragt? Zur Zentener-Erinnerung an Hanslicks Buch ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ (1854)“, in *Musica. Monatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens* 8/5 (1954), S. 175–178, hier S. 177.
- Rinderle, Peter: *Die Expressivität von Musik*, Paderborn 2010 (Kunst Philosophie 9), S. 79.
- Roch, Eckhard: „Zwischen Geist und Materie. Grundlagen des musikalischen Materialbegriffes in Philosophie und Rhetorik“, in *AfMw* 59/2 (2002), S. 136–164, hier S. 150.
- Schmidt, Matthias: „Spurlinien der Wirkungsgeschichte“, in *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik*, hrsg. von Gernot Gruber und Matthias Schmidt, Laaber 2006 (Handbuch der musikalischen Gattungen 2), S. 49–69, hier S. 68.
- Schmidt, Steffen A.: „Musik/sprache – Bestandsaufnahme einer Kultur“, in *Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, hrsg. von Christian Grüny, Weilerswist 2012, S. 151–159, hier S. 156.
- Schuhmacher, Gerhard: *Einführung in die Musikästhetik*, Wilhelmshaven/Amsterdam/Locarno 1975 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 15), S. 93.
- Seidel, Wilhelm: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987 (Erträge der Forschung 246), S. 20.
- Seidl, Arthur: *Vom Musikalisch-Erhabenen. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig²1907 (1887), S. 5.
- Seifert, Wolfgang: *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg 1960 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 9), S. 139.
- Sponheuer, Bernd: *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 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), S. 171.
- Storck, Karl: *Geschichte der Musik*, 2 Bde., Stuttgart³1918 (1904), Bd. 2, S. 277.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: „Zur Problematik der Musikkritik“, in *AfMw* 9/3–4 (1952), S. 195–203, hier S. 201.

303 Hier liest man gar nur „bewegte Form“.

304 Hier wird Hanslick mit Nägeli und Kant als Teil der Klasse „Musik als Form“ geführt.

305 Hanslicks Textstelle wird hier als ein tönend bewegtes „Formenspiel“ resümiert.

- Stumpf, Heike: *„...wollt mir jetzt durch die phantastisch geschlungenen Kreuzgänge folgen!“ Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt u.a. 1996 (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 2), S. 10f.
- Suppan, Wolfgang: *Musica Humana. Die anthropologische und kulturethologische Dimension der Musikwissenschaft*, Wien/Köln/Graz 1986 (Forschen, Lehren, Verantworten 8), S. 9.
- „Franz Liszt zwischen Friedrich von Hausegger und Eduard Hanslick. Ausdrucks- contra Formästhetik“, in *SMASH* 24/1–2 (1982), S. 113–131, hier S. 114.
- Thun, René: *Der Klang der Vernunft. Eine Philosophie Neuer Musik*, Bielefeld 2017, S. 123.
- Tischer, Matthias: *Ferdinand Hands ‚Aesthetik der Tonkunst‘. Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 2004 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen 12), S. 111.
- Tschierpe, Rudolph: *Kleines Musiklexikon*, Hamburg ²1954 (1946), S. 89.
- Wellek, Albert: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt 1963, S. 205.
- Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009 (Edition Akzente), S. 123.
- Wiora, Walter: „Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik“, in *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Salmen, Regensburg 1965 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 1), S. 11–50, hier S. 28, oder in ders., *Historische und systematische Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von Hellmut Kühn und Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1972, S. 268–312, hier S. 288.
- Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, hrsg. von Lenz Meierott, Göttingen ⁸1993 (1954), S. 469.³⁰⁶
- *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn 1970 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte 92), S. 25.
- Zehentreiter, Ferdinand: *Musikästhetik. Ein Konstruktionsprozess*, Hofheim 2017, S. 90.
- Zoltai, Dénes: „Zur Typologie des Verstehensproblems in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts“, in *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, hrsg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke, Köln 1973, S. 320–332, hier S. 329.
- Zimmermann, Jörg: „Musik als Wissen durch das Gefühl an den Grenzen der Sprache. Philosophische Variationen im Anschluss an ein Thema von Richard Wagner“, in *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hrsg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin/New York 2004, S. 224–243, hier S. 236.
- Zuckerandl, Victor: *Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt*, Zürich 1963, S. 77.
- *Vom musikalischen Denken. Begegnung von Ton und Wort*, Zürich 1964, S. 50.

306 Hier liest man gar nur: „Musik ist nach Hanslicks Theorie ‚Form‘ [...]“

2. THESE UND EXKURS: HANSLICKS METHODIK – ÄSTHETIK VERSUS KRITIK

Wenn in den vorherigen Abschnitten der wissenschaftliche Forschungsstand zu Hanslicks *VMS*-Traktat überblicksartig wiedergegeben wurde, soll hier eine durchaus ähnliche, jedoch wesentlich kompaktere Untersuchung zur kritischen Tätigkeit Hanslicks erfolgen, welche einen zentralen thematischen Ansatzpunkt der vorliegenden Monographie konstituiert. Wenn Hostinský bereits meinte, dass Hanslicks *VMS*-Traktat „mehr bekämpft, als begriffen, mehr verdammt, als verstanden“ wurde,³⁰⁷ so gilt dies noch mehr für die Hanslick'schen Rezensionen, deren notwendig normative Disposition immer wieder kämpferische Er widerungen der jeweils kritisch beurteilten Komponisten sowie ihrer literarischen Apologeten herbeiführte.³⁰⁸ Hanslick, der den vermeintlich progressiven ‚Neudeutschen‘ ablehnend begegnete, geriet dabei zum historischen Paradebeispiel des „verbohrt konservativen Fehlkritikers“,³⁰⁹ ein Bild, das auch noch heute wirkt, wenn etwa Kirchmeyer ihn als „Speerspitze einer grundsätzlich gegen jede Art von zeitgenössischer Kunst gerichteten Bewegung“ beschreibt.³¹⁰ Obwohl neuartige musikalische Strömungen wie

307 Hostinský, *Musikalisch-Schöne* (wie Anm. 114), S. 5.

308 Timothy McKinney hat die regelrechte Lagerbildung der deutschen Musikkritik diskutiert: „Hanslick and Hugo Wolf“, in Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 261–288. Für die größeren Kontexte der Wiener Debatte siehe etwa auch: Leon Botstein, *Music and Its Public: Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna 1870–1914*, Dissertation Harvard University 1985; Sandra McColl, *Music Criticism in Vienna 1896–1897: Critically Moving Forms*, Oxford 1996; Karnes, *Challenge of History* (wie Anm. 131). Siehe dazu auch kurz: Sandra McColl, „Richard Wallaschek: Vienna's Most Uncomfortable Music Critic“, in *IRASM* 29/1 (1998), S. 41–73; Gooley, „Hanslick Criticism“ (wie Anm. 164).

309 Tschulik, *Schriften Hanslick* (wie Anm. 218), S. 5. Siehe dazu auch besonders prägnant: Alfred Heuß, „Eduard Hanslick und die Gegenwart. Aus Anlaß von Hanslicks 100. Geburtstag am 11. September“, in *ZfM* 92 (1925), S. 501–505. Zu Heuß, der Restauration und Modernismus geradezu umkehrte und Hanslick als progressiv bemängelte, siehe etwa auch: Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 282.

310 Helmut Kirchmeyer, „Ideologische Reflexion und musikgeschichtliche Realität. Kritische Betrachtungen zum Prinzip zeitgemäßer Vorstellungen von Objekt-Wertungen und zum Problem einer virtuellen Musikgeschichtsschreibung“, in *AfMw* 63/4 (2006), S. 257–289, hier S. 274.

der Neoklassizismus und die Dodekaphonie aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinlänglich aufzeigten, dass Hanslicks *VMS*-Traktat im Vergleich zu Wagners Schriften als zeitgemäße Konzeption betrachtet werden könnte (Kap. 1.5),³¹¹ blieb diese reservierte Bewertung Hanslicks bis in die späten 1960er Jahre nahezu bruchlos erhalten. Dabei waren jedoch die rezeptiven Vorzeichen diametral umgekehrt: Nach den verstörenden Erfahrungen mit der nazistischen Musikkritik und der ideologischen Verketzerung von modernen Musikstilen (Jazz, Songstil, Atonalität etc.) war man bei der normativen Besprechung von ‚Neuer Musik‘ generell befangen. Diese Lehre aus dem ‚Dritten Reich‘, die eine defensive Musikkritik nach sich zog, die jegliche negative Beurteilung von neuartigen Musikstücken suspendierte, um eine nachträgliche Widerlegung antizipativ abzuwehren, wurde dann auch mit der Wortbildung ‚Hanslick-Komplex‘ belegt,³¹² die die entsprechenden Diskussionen der 1960er Jahre weitgehend bestimmte.³¹³

Zum gleichen Zeitpunkt wurde aber auch eine posthume Restitution Hanslicks zu einem immer stärkeren Anliegen: So trat etwa Weigel im Jahr 1965 für die erneute Publikation der Hanslick’schen Rezensionen ein, die erst eine adäquate Bewertung seiner gesamten Musiksicht gestatten würde.³¹⁴ Clemens Höslinger hat eine derartige kritische Ausgabe beinahe zeitgleich gefordert,³¹⁵ die auch noch Sponheuer als ein „dringendes Desiderat“ betrachtete.³¹⁶ Eine solche wurde aber erst seit den 1990er Jahren von Dietmar Strauß besorgt, wobei selbige jedoch aufgrund mangelnder Förderungen momentan eingestellt ist.³¹⁷ Noch Greys Artikel im *New Grove* (2001), der – wie Gooley richtig betont – zahlreiche Vorurteile bezüglich Hanslicks Schriften kritisch benennt, kann eine weiterhin verbreitete Bewertung Hanslicks als „narrow, pedantic,

311 Strauß, „Musik der Zukunft“ (wie Anm. 243), S. 413; Bonds, *Music as Thought* (wie Anm. 77), S. 113; ders., *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 173–183.

312 Dieser Begriff findet sich etwa bei: Carl Dahlhaus, „Vom Elend der Musikkritik“, in *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2001, Bd. 2, S. 77–84, hier S. 79; Tschulik, *Schriften Hanslick* (wie Anm. 218), S. 5; Helmut A. Fiechtner, „Österreich“, in *Symposion für Musikkritik*, hrsg. von Harald Kaufmann, Graz 1968, S. 81. Siehe aber auch noch: Lutz Lesle, *Notfall Musikkritik*, Wiesbaden 1981, S. 140.

313 Wilfing, „Richard Wagner“ (wie Anm. 21), S. 156f. Für Hanslicks Bewertung in den 1950ern und 1960ern vergleiche prinzipiell: Hans Weigel, „Eduard Hanslick. Eine Ehrenrettung“, in *Neues Forum – Österreichische Monatsblätter für kulturelle Freiheit* 13 (1966), S. 413–418.

314 Hans Weigel, *Apropos Musik. Unsystematische und laienhafte Versuche eines Liebhabers zur Heranführung an die Tonkunst in der zweiten Person Einzahl mit 18 imaginären Porträts von Hans Fronius*, Zürich/Stuttgart 1965, S. 110.

315 Höslinger, „Thema Hanslick“ (wie Anm. 25), S. 543.

316 Sponheuer, *Kunst und Nicht-Kunst* (wie Anm. 61), S. 145.

317 Strauß, „Eigentlich ein Skandal ...“ (wie Anm. 73).

and backward-looking³¹⁸ oder auch als die „stodgy, pedantic spokesperson for ‚conservative‘ musical causes“³¹⁹ belegen. Der rezente Verzicht auf die inzwischen überkommene Vorstellung eines konstanten musikalischen ‚Fortschritts‘, die diese pejorative Darstellung grundiert hatte, sorgte dafür, dass eine neue, sachlichere Evaluierung der Hanslick’schen Publikationen möglich werden konnte.³²⁰ Die beschriebene Leidenschaft im ‚deutschen‘ Musikdiskurs bewirkte folglich, dass eine ernsthafte Erschließung der kritischen Tätigkeit Hanslicks erst verzögert einsetzte und dass selbige anders als Hanslicks *VMS*-Traktat nur sporadisch erforscht wurde. Zwar existieren zahlreiche Einzelstudien zu Hanslicks Beziehung zu verschiedenen Komponisten – Verdi,³²¹ Liszt,³²² Brahms³²³ etc. –, aber eine umfassende Untersuchung seines ‚kritischen Verfahrens‘, das seine sozialen, politischen, historischen oder auch literarischen Hintergründe nuanciert aufdecken würde, ist bis heute nicht erfolgt.³²⁴ Der Band *Rethinking Hanslick* (2013) entstand deswegen als nachträgliche Kompensation für die defizitäre Forschung und sollte daher Hanslicks Tätigkeit möglichst komplett

318 Grey, „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 166), S. 830.

319 Gooley, „Hanslick Criticism“ (wie Anm. 164), S. 289.

320 Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 6f.

321 Für einige rezente Beispiele siehe hier etwa: Christian Springer, „Hanslick versus Verdi“, in ders., *Verdi-Studien*, Wien 2005, S. 63–152; Michael Jahn, „Bei all’ seiner Intelligenz eine gemeine Natur‘. Verdi in der Beurteilung Hanslicks“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 317–324; Sebastian Werr, „Fehlurteile? Eduard Hanslick über Giuseppe Verdi“, in *ÖMZ* 68/1 (2013), S. 23–30.

322 Siehe hierzu primär Gärtners Arbeiten: „Rekonstruktion“ (wie Anm. 296); *Hanslick versus Liszt* (wie Anm. 39); „Der Hörer im Visier. Hanslicks und Liszts Prinzipienstreit über die wahre Art, Musik zu verstehen“, in Strauß, *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 5, S. 457–468; „Kaleidoskop und Daguerrotyp. Positionen im Grundsatzstreit zwischen Eduard Hanslick und Franz Liszt“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 297–307. Vgl.: Nicole Grimes, „A Critical Inferno: Hoplit, Hanslick and Liszt’s ‚Dante Symphony‘“, in *JSMI* 7 (2012), S. 3–22.

323 Für mehrere zentrale Analysen siehe hier etwa: Constantin Floros, „Das Brahms-Bild Eduard Hanslicks“, in *Brahms-Kongress Wien 1983. Kongressbericht*, hrsg. von Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing 1988, S. 155–166; Hans-Joachim Hinrichsen, „Auch das Schöne muß sterben‘ oder: Die Vermittlung von biographischer und ästhetischer Subjektivität im Musikalisch-Schönen. Brahms, Hanslick und Schillers ‚Nänie‘“, in *Johannes Brahms oder die Relativierung der ‚absoluten‘ Musik*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Hamburg 1997, S. 121–154; Gerd Rienäcker, „Auseinandersetzung unter Gleichgesinnten? Hanslick über Brahms“, in *Brahms-Studien* 11 (1997), S. 9–17; Grimes, „German Humanism“ (wie Anm. 163).

324 Hirschfelds Broschüre *Das kritische Verfahren Eduard Hanslick’s*, Wien 1885, behandelt lediglich seine negative Haltung zur ‚Alten Musik‘. Eberhard Stanges *Die Musikanschauung Eduard Hanslicks in seinen Kritiken und Aufsätzen. Eine Studie zur musikalisch-geistigen Situation des 19. Jahrhunderts*, Dissertation Universität Münster 1954, ist einem bereits veralteten Paradigma verpflichtet.

ergründen,³²⁵ was bei der soziologischen Themenstellung der englischsprachigen Musikwissenschaft (Kap. 1.4) besonders fruchtbare Ergebnisse zeitigen konnte.

2.1. Legendenbildung: die historische Wendung Hanslicks

Welchen Konnex die kritische Tätigkeit Hanslicks, die von ihm als „praktische[r] Ausläufer“ (*VMS*, S. 22) der speziellen Musikästhetik bestimmt wurde, zu seiner ästhetischen Abhandlung tatsächlich einnehme, ist schon lange Thema der historischen Forschung. Hierbei wurden die frühen Aufsätze Hanslicks sowie seine sukzessive Konversion vom ‚Romantiker‘ zum ‚Formalisten‘ besonders belangvoll,³²⁶ die eine rein persönliche Motivation für Hanslicks Resistenz gegen Wagners Reformen plausibel scheinen ließen. Wenn Sams diese Wendung Hanslicks mit der Wagner’schen Judenbroschüre erklärt wissen wollte (Kap. 1.4), wurden bereits früher simple ‚ad hominem‘-Argumente präsentiert, welche Hanslicks Hypothese auf eine schlichtweg persönliche Verstimmung reduzierten. Das früheste derartige Argument kann – nach Strauß’ Befund – bei Julius Kapp entdeckt werden:³²⁷ Hanslick habe Franz Liszt brieflich ersucht, ein würdigendes *VMS*-Vorwort abzufassen, was von diesem jedoch abgelehnt worden wäre und zur radikalen Wendung Hanslicks geführt haben sollte.³²⁸ Diese Legende, die häufig zitiert wurde³²⁹ und die sich noch in der dritten Auflage von Michael Saffles *Franz Liszt: A Research and Information Guide* (1991) finden lässt,³³⁰ ist zwar schon durch Strauß zwingend widerlegt worden,³³¹ blieb aber aus verständlichen Beweggründen weiterhin opportun: Denn durch dieses Narrativ konnte, so Gärtner, „der liebgewonnene Vorwurf, Hanslick habe seine Schrift aus Rache für Liszts Tatenlosigkeit

325 Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 3. Vgl. dort auch Deaville, „Through History“ (wie Anm. 29), S. 21–24 und den vierten Abschnitt „Critical Battlefields“.

326 Wilfing, „Richard Wagner“ (wie Anm. 21), S. 165–170.

327 Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 50.

328 Julius Kapp, „Autobiographisches von Franz Liszt“, in *Mus* 41 (1911), S. 10–21, hier S. 20f.

329 Detlef Altenburg, „Vom poetisch Schönen. Franz Liszts Auseinandersetzung mit der Musikästhetik Eduard Hanslicks“, in *Ars musica, musica scientia*, hrsg. von Detlef Altenburg, Köln 1980, S. 1–9, hier S. 8f.; Khittel „Hanslicks Verhältnis“ (wie Anm. 118), S. 83f.; Thomas Schacher, „Vom Paulus zum Saulus. Eduard Hanslicks Auseinandersetzung mit Berlioz“, in *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, hrsg. von Sieghart Döhring, Arnold Jacobshagen und Gunther Braam, Köln 2003, S. 305–315, hier S. 309.

330 Michael Saffle, *Franz Liszt: Research and Information Guide*, New York/London 2009, S. 114.

331 Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 50. Vgl.: ders., „Davidsbund“ (wie Anm. 24), S. 291.

antineudeutsch gestaltet“,³³² problemlos konserviert und Hanslicks Ablehnung von Liszts Werken als biographisch begründet hingestellt werden. (Für eine analoge Methodik bei Wagner vgl. Kap. 3.2). Dieser Modus verweist jedoch zugleich auf eine charakteristische Verfahrensweise der Hanslick-Exegese, die die Hanslick'schen Rezensionen häufig gegen seinen Traktat ausspielt und die nun genauer erörtert wird.

Dieses Kalkül dürfte Rudolf Schäfkes *Eduard Hanslick und die Musikästhetik* eingeläutet haben, welcher Hanslicks Aufsätze als vollwertige ästhetische Ausführungen kategorisiert und die inhaltlichen Differenzen zu Hanslicks *VMS*-Traktat wiederholt diskutiert hat. Für ihn, der mit der verbreiteten Einschätzung Hanslicks als radikaler Formalist brechen wollte, um ihn einer „dritte[n] Richtung der spezifisch musikalischen Schönheit“ zuzuweisen, ist ein praktischer Dreischritt schlagend geworden, mit dem Hanslick von einer frühen romantischen Begeisterung (1) über seine formale Ästhetik (2) bei den späteren Arbeiten „wieder zur Ausdrucksästhetik hinübergelitten“ sei (3).³³³ Um eine erneute Wendung Hanslicks darzutun, hat Schäfke zuerst dessen angeblich gewandeltes Geschichtsbild akzentuiert und den zentralen Einschnitt mit einer relativ frühen Händel-Kritik Hanslicks (1860) angesetzt, bei der die idealistische Vorstellung von zeitloser Schönheit als „wenig mehr als eine schöne Redensart“ figuriert.³³⁴ Da Hanslicks *VMS*-Traktat einen solch zeitlosen Schönheitsbegriff vertreten habe, bedeute dies, dass Hanslick „schon nach 6 Jahren seine Lehre vom Musikalisch-Schönen“ teilweise vergessen, seine „Lehre von der Objektivität des Schönen“ wieder negiert und „die Relativität des Ästhetischen“ letztendlich eingesehen habe.³³⁵ Dies werde durch Hanslicks Memoiren angeblich ebenfalls untermauert, in denen dieser seine niemals erfolgte Ausarbeitung einer umfassenden Musikästhetik dergestalt verteidigt:

Ich hatte ein paar Jahre lang so viele ‚Ästhetiken‘ studiert, so viele Abhandlungen über das Wesen der Tonkunst, zuletzt über meine eigene Schrift gelesen, daß ich übersättigt war von diesem Philosophieren über Musik, müde des Arbeitens mit abstrakten Begriffen. Ich fand dagegen eine Rettung und einen unerschöpflichen Genuß in der Geschichte der Musik. Dieses Studium brachte mir die Überzeugung, daß eine wirkliche fruchtbare Ästhetik der Tonkunst nur auf Grundlage eindringender geschichtlicher Erkenntnis oder doch nur Hand in Hand mit dieser möglich sei. Was ist schön in der Musik? Ja, das haben verschiedene Zeiten, verschiedene Völker, verschiedene Schulen ganz verschieden be-

332 Gärtner, „Daguerrotyp“ (wie Anm. 322), S. 297. Vgl.: ders., „Rekonstruktion“ (wie Anm. 296), S. 14.

333 Schäfke, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 6.

334 Hanslick, *Konzertsaal* (wie Anm. 76), S. 202.

335 Schäfke, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 58f.

antwortet. Je mehr ich mich in historisches Musikstudium vertiefte, desto vager, luftiger zerflatterte die abstrakte Musikästhetik, fast wie eine Luftspiegelung, vor meinen Augen. Es wollte mir scheinen, daß eine diesen Namen verdienende ‚Ästhetik der Tonkunst‘ derzeit noch unausführbar sei.³³⁶

Schäffkes Konstrukt der doppelten Wendung Hanslicks,³³⁷ dessen geschichtsfreier Schönheitsbegriff aus dem Jahr 1854 und beständige Referenzen auf die zitierte Passage aus Hanslicks Memoiren sind dann auch bald zu einem festen Element des ‚deutschen‘ Musikdiskurses geworden,³³⁸ das man bei wichtigen Hanslick-Forschern häufig findet.³³⁹ Wenn dieses beliebte Narrativ auch sehr divergente Funktionen erfüllen konnte, sind neben einer sachlichen Beschreibung von Hanslicks Argument immer wieder subjektive Tendenzen relevant geworden, die die ‚ahistorische‘ Orientierung von Hanslicks *VMS*-Traktat gegen dessen ‚spätere‘ Position oder diese gegen seinen ‚absoluten‘ Formalismus ausspielen wollten.³⁴⁰ Ulrich Tadday, der sich auch auf die zitierte Passage von *Aus meinem Leben* berief, folgte Schäffkes Schema hierbei akkurat und hat die späteren Schriften Hanslicks als „Beitrag zur Revision seiner in jungen Jahren verfaßten ‚Ästhetik der Tonkunst‘“ gewertet.³⁴¹ Diese Deutung Hanslicks lässt sich mit der direkten Referenz auf Schäffkes Lesart etwa auch schon bei Bekker,

336 Hanslick, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 17), S. 154.

337 Für Schäffkes Annahme vergleiche insgesamt: *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 55–70; *Geschichte* (wie Anm. 39), S. 381.

338 Für einige wenige Beispiele aus rezenter Literatur vgl.: Schmidt, *Ethische Aspekt* (wie Anm. 285), S. 33; Cernoch, „Zimmermanns Grundlegung“ (wie Anm. 110), S. 684; Christoph Flamm, Ulrich Tadday und Peter Wicke, „Musikkritik“, in *MGG*², Kassel u.a. 1997, Sachteil Bd. 9, Sp. 1130–1148, hier Sp. 1373; Andreas Eichhorn, *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes*, Hildesheim/New York 2002, S. 485; Lettgen, *Melancholie* (wie Anm. 255), S. 268f.; Betzler/Nida-Rümelin/Cojocar, *Kunstphilosophie* (wie Anm. 259), S. 405; Klein, *Musikphilosophie* (wie Anm. 64), S. 22 und 28f.

339 Stange, *Musikanschauung Eduard Hanslicks* (wie Anm. 324), S. 237–239; Glatt, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 34), S. 87–89; Abegg, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 41), S. 44f.; Hanslick/Mehner, *Vom Musikalisch-Schönen* (wie Anm. 30), S. 22; Khittl, „Hanslicks Verhältnis“ (wie Anm. 118), S. 91f. Vgl. Boisits’ Arbeiten: „Formalismus als Staatsdoktrin?“ (wie Anm. 72), S. 133f.; „Grenzen der Kunst“ (wie Anm. 146), S. 236; „Der Geist des musikalisch Schönen. Ferdinand Peter Graf Laurencins hegelianische Kritik an Eduard Hanslicks Formauffassung“, in *Musicologie sans frontières – Muzicologija bez granica – Musicology Without Frontiers*, hrsg. von Ivano Cavallini und Harry White, Zagreb 2010, S. 205–222, hier S. 215; „Die Gesetze des spezifisch Musikalischen. Eduard Hanslicks Rechtfertigung der Ästhetik gegenüber historischer und naturwissenschaftlicher Kunstbetrachtung“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 21–27, hier S. 26.

340 Nicole Grimes, *Brahms’s Critics: Continuity and Discontinuity in the Critical Reception of Johannes Brahms*, Dissertation Trinity College Dublin 2008; Deaville, „Through History“ (wie Anm. 29), S. 23.

341 Flamm/Tadday/Wicke, „Musikkritik“ (wie Anm. 338), Sp. 1373.

Moser, Stange oder Wellek finden, was die frühzeitige Verbreitung dieses Narrativs illustriert.³⁴² Wie fest diese praktische Auslegung in der ‚deutschen‘ Forschung verankert scheint, belegt rezent auch Daniel Lettgen, der bei Hanslicks *VMS*-Traktat einen radikal „metahistorischen“ Schönheitsbegriff diagnostiziert und daraus folgert, dass Hanslick später „seinen Wunschtraum unzerstörbarer Schönheit“ widerwillig aufgeben musste.³⁴³ Sogar Kevin Karnes, der die kritische Tätigkeit Hanslicks intensiv studierte, lässt ihn um das Jahr 1860 eine historische Wendung vollziehen, da er die geschichtliche Konstituierung von ästhetischen Eigenschaften erst damals erfasst habe, die eben nicht „empirically verifiable“, sondern vielmehr historisch und geographisch eingebundene „products of culture“ wären.³⁴⁴ Der zentrale Auslöser für eine derartige *VMS*-Lesart ist aber wohl die neuerliche Entdeckung von Herbart als angeblich wichtigste Textquelle Hanslicks (Kap. 1.3), die von Dietmar Strauß forciert wurde: Der „invariante Schönheitsbegriff“, den Strauß bei Hanslick zu finden glaubte, sei aus dem Herbart’schen Formalismus bezogen worden.³⁴⁵

Seine These, dass Hanslicks *VMS*-Traktat in der Tradition Herbarts stünde, weicht aber klar von den eigenen früheren Einwänden zu Schäfkes Theorien ab, die er im instruktiven Begleitband seiner kritischen *VMS*-Edition vorgelegt hat. Dort wird eine Wendung Hanslicks unter alleiniger Berufung auf *Aus meinem Leben* entschieden abgestritten, zumal dessen ästhetische Abhandlung einige häufig überlesene Reflexionen auf die historisch wandelbare Beschaffenheit von konkreter Schönheit beinhalte, die Schäfkes Deutung entschieden entkräften.³⁴⁶ In der ersten Auflage wird etwa eine historische Qualifikation der musikalischen Gefühlswirkung vorgebracht, deren spezifische Empfindung von Generation zu Generation anders ausfällt: „Jede Zeit und Gesittung bringt ein verschiedenes Hören, ein verschiedenes Fühlen mit sich. Die Musik bleibt dieselbe, allein es wechselt ihre Wirkung mit dem wechselnden Standpunkt conventioneller Befangenheit“ (*VMS*, S. 36). Die Idee der geschichtlichen Konventionalität wird dann auch auf das konkrete Material erweitert,

342 Paul Bekker, „Hanslick“, in *Musikblätter des Anbruch* 5/10 (1923), S. 283–292, hier S. 284f.; Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, Stuttgart/Berlin 1924, Bd. 3, S. 182; Stange, *Musikanschauung Eduard Hanslicks* (wie Anm. 324), S. 232f.; Albert Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt 1963, S. 201.

343 Lettgen, *Melancholie* (wie Anm. 255), S. 269 und 533.

344 Karnes, *Challenge of History* (wie Anm. 131), S. 50.

345 Strauß, „Musik der Zukunft“ (wie Anm. 243), S. 414. Vgl.: ders., *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 79 und 97, sowie einige seiner Aufsätze in *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 266f., 285f. und 310 und Bd. 2, S. 399.

346 Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 9, 38, 74 und 106. Siehe später jedoch ebenso: ders., *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 310 und Bd. 3, S. 333.

das für ihn bei ‚reiner‘ Musik besonders geschwind verbraucht werde: „Modulationen, Cadenzen, Intervallenfortschreitungen, Harmoniefolgen 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“ (*VMS*, S. 86). Hanslicks Argument endet mit einer Textstelle, die klar zeigt, dass man die ihm wiederholt unterstellte Hypothese von zeitloser Schönheit in der ästhetischen Abhandlung ebenso wenig finden kann: „Man kann von einer Menge Compositionen, die hoch über den [i.e. dem] Alltagsstand ihrer Zeit stehen, ohne Unrichtigkeit sagen, daß sie einmal schön waren“ (*VMS*, S. 86f.). Dass Karnes bei der eindeutigen Formulierung, die für die obige These einer doppelten Wendung Hanslicks ungünstig ist, davon sprechen konnte, dass dies ein „slip of the pen“ sei, der Hanslicks „epiphany“ der 1860er Jahre unbewusst antizipiert, dem ‚wirklichen‘ Standpunkt von Hanslicks *VMS*-Traktat allerdings opponiere, belegt erneut, welche fixierten Vorurteile darüber bestehen, was Hanslick gesagt haben soll.³⁴⁷

In Kap. 1.5 und bei der genannten Einwirkung von Hanslick auf Adorno konnte jedoch bereits Hanslicks Negation eines natürlich existenten Tonsystems erörtert werden. Die durchaus moderne Reflexion auf die geschichtliche Wandelbarkeit von Kunst wurde damit auf das basalste Element der westlichen Musikkultur ausgedehnt, das bis ins 20. Jahrhundert als psychisch notwendige Gegebenheit gelten sollte (*VMS*, S. 147f.). Ab der sechsten *VMS*-Auflage findet sich dann auch eine längere Passage, die aus den einleitenden Bemerkungen von *Die Moderne Oper. Kritiken und Studien* stammt³⁴⁸ und die Unsterblichkeit von Kunstwerken ausdrücklich zurückweist (*VMS*, S. 95f.). Damit wurde aber – wie Schäfke fälschlich vermutete³⁴⁹ – kein neuartiges Argument eingeführt, sondern vielmehr eine gegebene Reflexion zusätzlich elaboriert. Noch Bonds, der den substantiellsten Forschungsbeitrag zu Hanslicks Hypothese im englischen Sprachraum vorlegte, versteht selbige als „ahistorical approach“, der „music outside of history“ ansiedle und „musical beauty as a timeless quality of all music“ fasse,³⁵⁰ was den heutigen Konsens auf den Punkt bringt.³⁵¹

347 Karnes, *Challenge of History* (wie Anm. 131), S. 52.

348 Hanslick, *Moderne Oper 1* (wie Anm. 293), S. VI–VIII.

349 Schäfke, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 59.

350 Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 177.

351 Für mehrere ähnliche Lesarten aus der anglophonen Musikkultur siehe etwa auch: Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge 1999, S. 228; Philip Alperson, „The Philosophy of Music: Formalism and Beyond“, in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, hrsg. von Peter Kivy, Malden/Oxford/Carlton 2004, S. 254–275, hier S. 261; Richard Taruskin, „The Poietic Fallacy“, in *MT* 145 (2004), S. 7–34, hier S. 23; Burford, „Hanslick’s Materialism“ (wie Anm. 64), S. 172f.; Philip Ross Bullock, „Lessons in Sensibility: Rosa Newmarch, Music Appreciation, and the Aesthetic Cultivation

Bonds spricht im Hinblick auf die späteren Arbeiten Hanslicks zwar von einer „enriched historical perspective“, sagt aber trotz der eingefügten Textpassage aus der sechsten *VMS*-Auflage: „Hanslick thus confessed – though not in any later edition of his treatise – that aesthetics could be approached in terms of history after all and that beauty might be contingent rather than absolute.“³⁵² Dass eine derartige Ergänzung mit der vorstehend angeführten Textstelle nicht lediglich gegeben, sondern Hanslicks Perspektive auf historische Entwicklungen sogar schon zuvor präsent war und damit nicht ‚gestanden‘ werden musste, soll hier nicht nochmals erläutert werden. Payzant bemerkte deshalb bereits richtig: „If the very material out of which musical compositions are made is itself subject to change, then obviously it would be impossible for products made of it not to be.“³⁵³ Hanslicks *VMS*-Traktat reflektiert letztlich ebenfalls eine zukünftige Änderung des westlichen Tonsystems, die zwar noch zeitlich entfernt schien, deren theoretische Konsequenzen von ihm aber trotz allem erfasst wurden.³⁵⁴

So haben auch die ‚Tongelehrten‘ unsere Musik nicht ‚errichtet‘, sondern lediglich das fixiert und begründet, was der allgemeine, musikalisch befähigte Geist mit *Vernünftigkeit*, aber nicht mit *Nothwendigkeit* unbewußt ersonnen hatte. Aus diesem Proceß ergibt sich, daß auch unser Tonsystem im Zeitverlauf neue Bereicherungen und Veränderungen erfahren wird. Doch sind innerhalb der gegenwärtigen Gesetze noch zu vielfache und große Evolutionen möglich, als daß eine Aenderung im *Wesen* des Systems anders als wie sehr fernliegend erscheinen dürfte. Bestände z.B. diese Bereicherung in der ‚Emancipation der Viertelöne‘

of the Self“, in *YES* 40/1–2 (2010), S. 295–318, hier S. 308f.

352 Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 238.

353 Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 127. Vgl. Greys Texte: *Musical Prose* (wie Anm. 107), S. 10; „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 166), S. 830; „Hanslick“ (wie Anm. 155), S. 367f. Für weitere rezente Beispiele aus dem englischen Sprachraum siehe etwa auch: Patricia Herzog, „Music Criticism and Musical Meaning“, in *JAC* 53/3 (1995), S. 299–312, hier S. 303; Edgar, „Adorno and Analysis“ (wie Anm. 155), S. 443; Cook, *Schenker Project* (wie Anm. 33), S. 171; Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 267), S. 82; Titus, „Quest for Form“ (wie Anm. 58), S. 80–84; Alexandra E. Hui, „The Bias of ‚Music-Infected Consciousness‘: The Aesthetics of Listening in the Laboratory and on the City Streets of fin-de-siècle Berlin and Vienna“, in *JHBS* 48/3 (2012), S. 236–250, hier S. 238f.; Landerer/Zangwill, „Musical Essence“ (wie Anm. 228), S. 490–492.

354 Für Hanslicks Verhältnis zu historischen Entwicklungen vergleiche prinzipiell: Boisits, „Ästhetik versus Historie“ (wie Anm. 250); Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 63–65 und 99–103; ders., „Aesthetica longa, ars brevis. Vergänglichkeit des Schönen und Zeitlosigkeit der Ästhetik bei Eduard Hanslick“, in *MÄ* 53 (2010), S. 10–19. Siehe dazu auch die beiden Artikel von Landerer und Zangwill: „Deleted Ending“ (wie Anm. 67), S. 93f.; „Musical Essence“ (wie Anm. 228), S. 490–492 sowie Alexander Wilfing, „Historicism, Modernity, and the Musically Beautiful: Re-Reading Hanslick’s Aesthetics“ (i.Dr.).

[...], so würde Theorie, Compositionslehre und Aesthetik der Musik eine total andere. Der musikalische Theoretiker kann daher gegenwärtig den Ausblick auf diese Zukunft noch kaum anders frei lassen, als durch die einfache Anerkennung ihrer Möglichkeit (*VMS*, S. 149f.).³⁵⁵

Wieso Strauß die von ihm erwähnten, vorstehend angeführten Textstellen in seinen späteren Aufsätzen nicht mehr wesentlich erschienen und von ihm für Hanslicks *VMS*-Traktat nun eine historisch invariante Schönheit angesetzt wird, ist mir völlig unklar. Dies dürfte vielleicht tatsächlich aus der neuerlichen Entdeckung des Herbart'schen Formalismus sowie dessen ahistorischer Konstitution resultieren³⁵⁶ – der Kontrapunkt wird hier etwa als unwandelbares Musikfundament charakterisiert³⁵⁷ – was Strauß eine derartige Deutung nahelegte.³⁵⁸ Diese Lesart scheint jedoch schon durch Zimmermann vorgezeichnet, der Hanslicks *VMS*-Traktat herbartianisch vereinnahmte (Kap. 3.5)³⁵⁹ und der eigenen formalen Ästhetik annäherte, die es tatsächlich unternimmt, das „als bestimmt aufzustellen, was schön sei, für alle Zeit und an jedem Ort“.³⁶⁰ Dass Hanslick hierzu anders dachte, belegt etwa eine fast wortgetreue Übernahme aus Zimmermanns *VMS*-Rezension,³⁶¹ die die konträren Positionen verdeutlicht. Hanslicks Argument wird dort von Zimmermann folgendermaßen zusammengefasst: „Das Schöne ist schön und bleibt schön, auch wenn es keine Ge-

- 355 Hanslicks Reflexion auf das graduelle Wachstum des modernen Tonsystems und die historische Wandlung von partikularen Schönheiten wird auch durch andere Autoren peripher erläutert. Siehe dazu eine Auswahl aus diversen Epochen: Dahlhaus, „Musikalische Formbegriff“ (wie Anm. 55), S. 147f.; Breikreutz, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 39), S. 56–59 und 175–179; Blaukopf, *Empiristische Musikforschung* (wie Anm. 90), S. 102–104; Klaus Städtke, „Form“, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 2, S. 462–494, hier S. 479; Fubini, *Geschichte Musikästhetik* (wie Anm. 253), S. 273–275; Redmann, *Methodologie Musikanalyse* (wie Anm. 244), S. 10f.; René Thun, *Der Klang der Vernunft. Eine Philosophie Neuer Musik*, Bielefeld 2017, S. 103f.
- 356 Noch Peter Kivys Theorie belegt rezent, dass hier Ahistorismus und Formalismus beständig verknüpft werden, indem dieser das eigene Modell (Kap. 5.3) vor genau jenem Vorwurf bewusst absichert: *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford 2002, S. 101–109.
- 357 Blaukopf, *Empiristische Musikforschung* (wie Anm. 90), S. 99f. Siehe dazu auch mehrere Aufsätze von Christoph Landerer (1993, 1999, 2001, 2004).
- 358 Landerer, „Aesthetica longa“ (wie Anm. 354), S. 12f.; ders., *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 117f.
- 359 Zimmermann, *Aesthetik* (wie Anm. 111), Bd. 1, S. 784. Vgl.: Jäger, „Weg in die Moderne“ (wie Anm. 91), S. 197; Strauß, „Neuausgabe“ (wie Anm. 217), S. 264f.; Landerer, „Ästhetikprogramm“ (wie Anm. 19), S. 13.
- 360 Robert Zimmermann, „Die spekulative Aesthetik und die Kritik“, in *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* 6 (06.02.1854), S. 37–40, hier S. 39f.
- 361 Robert Zimmermann, „Zur Aesthetik der Tonkunst. ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“, in *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* 47 (20.11.1854), S. 313–315.

fühle erzeugt, ja auch, wenn es weder geschaut noch betrachtet wird. Denn das Schöne beruht auf sich gleich bleibenden *Verhältnissen*.³⁶² In der zweiten Auflage von Hanslicks *VMS*-Traktat kann dann eine ähnliche Textstelle gefunden werden: „Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird“, womit diese kaum verdeckte Referenz abrupt endet, die Rede von den ‚sich gleich bleibenden Verhältnissen‘ übergangen und ein schon früher vorhandener Satzabschnitt angeschlossen wird: „also zwar nur *für* das Wohlgefallen eines anschauenden Subjects, aber nicht *durch* dasselbe“ (*VMS*, S. 26). Wenn Schäfke, der dieses direkte Exzerpt erstmals entdeckte, die besagte Variante als stilistische Modifikation bewertete,³⁶³ hat Grimm deren ganze Relevanz für die formale Ästhetik Hanslicks bemerkt,³⁶⁴ der sich der Herbart’schen Auffassung von konstanten Verhältnissen, die „wie der Grund seine Folge, das gleiche Urteil“ zeitigen – „und zwar, wie zu jeder *Zeit*, so auch unter allen begleitenden *Umständen* und in allen Verbindungen und Verflechtungen“³⁶⁵ – eben niemals anschloss³⁶⁶ und die historische Kontingenz von ästhetischen Eigenschaften reflektierte.³⁶⁷

In Hanslicks *VMS*-Traktat lässt sich aber eine weitere Passage finden, die das erörterte Vorurteil im Hinblick auf seinen ‚ahistorischen Formalismus‘ stärken konnte, wenn von ihm im dritten Kapitel der Charakter der Schönheit genauer definiert wird, was absehbare Fehlschlüsse antizipativ entkräften sollte. Schönheit wird dort vom Architektonischen, Mathematischen, Symmetrischen, Regelmäßigen und Sprachlichen (*VMS*, S. 94–102) kategorisch unterschieden, aber auch eine Separation von Musikhistorie und Musikästhetik emphatisch eingefordert (*VMS*, S. 91–94). Hanslick vertritt hierbei eine theo-

362 Robert Zimmermann, *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, Wien 1870, Bd. 2, S. 240.

363 Schäfke, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 30.

364 Grimm, *Zwischen Klassik* (wie Anm. 19), S. 87 und 94f.

365 Johann Friedrich Herbart, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gustav Hartenstein, Leipzig 1850–1852, Bd. 8, S. 27. Vgl.: Wilfing, „Idealismus und Realismus“ (wie Anm. 43), S. 338–342; „Hanslick and the Origins“ (wie Anm. 50), Kap. 1 und die dort erörterte Forschung.

366 Zum Herbart’schen Ahistorismus und Hanslicks Einwänden vgl.: Landerer, „Aesthetica longa“ (wie Anm. 354); „Ästhetikprogramm“ (wie Anm. 19), S. 12–16; „Wiener Denkstil“ (wie Anm. 15), S. 93–96; *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 100–103, 111f. und 127f.; „Österreichische Geistesgeschichte“ (wie Anm. 18), S. 61f.; Landerer/Zangwill, „Deleted Ending“ (wie Anm. 67), S. 93f.; Panaiotidi, „Alexandr Mikhailov“ (wie Anm. 29), S. 72 und 74f.

367 Siehe dazu etwa auch: Edgar, „Adorno and Analysis“ (wie Anm. 155), S. 443f. Bei meinem Kontakt mit Edgar im Jahr 2014 hat sich zudem gezeigt, dass seine folgende Äußerung einen wichtigen Druckfehler beinhaltet: „Herbart [recte: Hanslick] therefore suggests that analysis is as historically and culturally conditioned as composition (and the nature of the beautiful) itself.“ Ebd., S. 444.

retische Überzeugung seines Prager Freunds Zimmermann, der die Hegel'sche „Verwandlung der Aesthetik in Kunstgeschichte“ überaus kritisch sah, die die „Geschichte der Entstehung eines Werkes“ sowie dessen „ästhetische[] Beurteilung“ angeblich gleichsetze.³⁶⁸ In Hanslicks *VMS*-Traktat kann dann auch gelesen werden: „Es gehört heutzutage ein wahrer Heroismus dazu, dieser picanten und geistreich repräsentirten Richtung entgegenzutreten und auszusprechen, daß das ‚historische Begreifen‘ und das ‚ästhetische Beurtheilen‘ verschiedene Dinge sind“ (*VMS*, S. 94). Hanslick negiert hierbei nicht den „unläugbare[n] Zusammenhang“, den die musikalische Komposition mit den spezifischen Bedingungen ihres jeweiligen Zeitalters hat und dessen methodische Erforschung von ihm „wohl berechtigt und ein wahrer Gewinn“ genannt wird, sondern mahnt einzig, „daß ein solches Parallelisiren künstlerischer Specialitäten mit bestimmten historischen Zuständen ein *kunstgeschichtlicher*, keineswegs ein rein ästhetischer Vorgang“ wäre (*VMS*, S. 92). Hanslicks Resümee lautet dann auch: „Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und darf nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Componisten, nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben“ (*VMS*, S. 92f.). Ob hier aber – nach Sponheuers Interpretation – die musikalische Spezialästhetik in eine platonische Ideensphäre von „zeitloser, weltent-rückter Gegenständlichkeit“ versetzt worden ist, kann weiterhin bezweifelt werden.³⁶⁹

Denn historische Reflexionen werden damit von der ästhetischen Wissenschaft keinesfalls vollständig abgesondert, sondern vielmehr nur die Parameter eliminiert, die von ihm als ‚musikextern‘ eingeschätzt wurden, da diese keine „musikalischen Bestimmungen“ repräsentieren (*VMS*, S. 82). Dass hier eine nur methodische Unterteilung vorgenommen wird, die aus der objektiven Ausrichtung von Hanslicks *VMS*-Traktat folgt, hatte schon Landerer aufgezeigt, der die ästhetische Abhandlung auf die zunächst paradox wirkende Wendung gebracht hat: „Das Schöne ist ein historischer Gegenstand, die Ästhetik ein ahistorisches Unternehmen.“³⁷⁰ Diese Formel meint jedoch keinen reduktiven Ausschluss des historischen Musikaspekts aus der ästhetischen Untersuchung, sondern vielmehr eine methodische Anlehnung an die positivistische Naturwissenschaft und die nur annähernd erreichbare Vorstellung von rest-

368 Zimmermann, „Aesthetik und Kritik“ (wie Anm. 360), S. 39.

369 Bernd Sponheuer, „Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine historische Skizze am Beispiel Schumanns, Brendels und Hanslicks“, in *AfMw* 37/1 (1980), S. 1–31, hier S. 29. Vgl.: Heinz, *Geschichtsbegriff Musikwissenschaft* (wie Anm. 117), S. 27.

370 Landerer, „Ästhetikprogramm“ (wie Anm. 19), S. 16. Vgl.: ders., *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 101f. und schon früher Abegg, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 41), S. 165.

loser Objektivität.³⁷¹ Es muss aber erneut betont werden, dass hier nur eine rein methodische Anlehnung angestrebt und die „exacte[]‘ Musikwissenschaft, nach dem Muster der Chemie oder Physiologie“ von ihm gar zur Utopie erklärt wurde (*VMS*, S. 85). Die tatsächlich empirischen Wissenschaften (Neurologie, Physiologie, Akustik etc.) sind zwar durchaus geeignet, „einschlägigen Fehlschlüssen“ wirkungsvoll vorzubauen (*VMS*, S. 123), bleiben hiermit jedoch innerhalb ästhetischer Problematiken einzig negativ relevant. Da sie nur elementare Bestandteile der musikalischen Komposition und der physiologischen Sinneserfahrung untersuchen und das konstitutive intellektuelle Teilmoment des künstlerischen Gegenstandes sowie dessen ganzheitliche Wahrnehmung demnach verfehlen, seien sie nur musikästhetische Hilfsdisziplinen, nicht schon selbst Ästhetik (*VMS*, S. 115).³⁷²

Hanslick entfernt folglich alle ‚externen‘ Parameter aus der Disziplin ‚Ästhetik‘ und lässt nur musikalische Eigenschaften sowie deren historische Entwicklung als genuin ästhetisch gelten, was dazu führt, dass etwa musikalische Originalität als historische Kategorie von ihm trotz allem adäquat gedacht werden kann. Wenn diese ontologische Unterteilung von ‚intern‘ und ‚extern‘ im 20. Jahrhundert tiefgreifender problematisiert und von der ‚New Musicology‘ gar als „treasured distinction between the musical and the so-called extra-musical“ eingeschätzt wurde, welche letztlich ‚aufgelöst‘ („dissolve“) werden müsse (Kap. 4.2),³⁷³ stellte diese im 19. Jahrhundert ein wichtiges Werkzeug für die theoretische Nobilitierung von ‚reiner‘ Musik dar, bei der Kant und Hegel etwa noch einen tatsächlichen Kunststatus hinterfragten (Kap. 4.1).³⁷⁴ Obwohl

371 Zu Hanslicks Konzeption der ästhetischen Wissenschaft siehe vor allem: Landerer, „Ästhetik von oben?“ (wie Anm. 88); Boisits, „Eduard Hanslicks Rechtfertigung“ (wie Anm. 339); Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Markus Gärtner, Darmstadt 2010, S. 8f.

372 Zu dieser Lesart von Hanslicks *VMS*-Traktat, welche dessen perspektivische Vorgehensweise methodisch aufschlüsselt, siehe etwa auch: Alexander Wilfing, „Tonally Moving Forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s ‚Enhanced Formalism‘“, in *Principia – pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej* (2018).

373 Susan McClary, „Narrative Agendas in ‚Absolute‘ Music: Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony“, in *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, hrsg. von Ruth A. Solie, Berkeley/Los Angeles/London 1993, S. 326–344, hier S. 328.

374 Zu dem Problem von Kontext und Werk siehe etwa kurz: Jerrold Levinson, „What a Musical Work Is“, in *JoP* 77 (1980), S. 5–28; Leo Treitler, „Language and the Interpretation of Music“, in *Music and Meaning*, hrsg. von Jenefer Robinson, Ithaca/London 1997, S. 23–56; Lydia Goehr, *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Oxford/New York 1998, S. 6–47. Vergleiche ebenfalls allgemein: Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992, S. 13–86; Julian Dodd, *Works of Music: An Essay in Ontology*, Oxford/New York 2007.

Hanslick dann aber in seinen Kritiken genau diesen kontextuellen Überlegungen, die von ihm von der ‚reinen‘ Ästhetik isoliert wurden, eine erhöhte Relevanz beimisst und generelle historische Umstände wiederholt einbezieht, kann dies nicht als tatsächliche Rücknahme seiner ‚früheren‘ Position beurteilt werden, die oft als ahistorisch missdeutet wurde, aber eine divergierende Stoßrichtung dokumentiert. Denn Hanslicks Argument hat der historischen Musikforschung – die er als akademische ‚Kunstgeschichte‘ bezeichnete – eine zwar separate, aber genauso legitime Funktion beigelegt, die bei Hanslicks Aufsätzen schlagend wurde, welche keine ästhetischen Abhandlungen, sondern vielmehr ‚lediglich‘ tagesaktuelle Rezensionen repräsentieren. Wenn also etwa Beinroth kritisch anmerkt, dass diese Arbeiten Hanslicks die formale Methodik von *VMS* wiederholt unterlaufen, verkennt dieser schlicht, dass Hanslick die historische Bestimmung, die zeitlich fixierte Genese und die ästhetische Betrachtung der musikalischen Komposition voneinander unterscheidet.³⁷⁵

Ohne hier die theoretische Universalität der Hanslick’schen Differenzierung relativierend aufzuheben, könnte wegen seiner Fallbeispiele dennoch vermutet werden, dass dieser primär gegen eine biographistische Musikhermeneutik angeschrieben hat, die damals weithin gepflegt wurde³⁷⁶ und auch noch heute mehrfach praktiziert wird.³⁷⁷ Hanslick bezieht deutlich Stellung: „Mag der Historiker eine künstlerische Erscheinung im Großen und Ganzen auffassend, in *Spontini* den ‚Ausdruck des französischen Kaiserreichs‘, in *Rossini* die ‚politische Restauration‘ erblicken, – der *Ästhetiker* hat sich lediglich an die *Werke* dieser Männer zu halten, zu untersuchen was daran *schön* sei und

375 Fritz Beinroth, *Musikästhetik von der Sphärenharmonie bis zur musikalischen Hermeneutik. Ausgewählte tradierte Musikauffassungen*, Aachen 1995, S. 161. Obwohl Barbara Titus in „Quest for Form“ (wie Anm. 58), S. 83, auf die historisch definierte Schönheit in Hanslicks *VMS*-Traktat korrekt hinweist, wird diese zentrale Differenz von ihr aus der umgekehrten Blickrichtung neuerlich verdrängt, die nur Hanslicks Musikkritik, nicht dessen ästhetische Abhandlung zutreffend beschreibt: „Hanslick always looked at the time of the emergence of a work of art to judge it.“ Vgl.: Panaiotidi, „Alexandr Mikhailov“ (wie Anm. 29), S. 84.

376 Für die spezifische Ausrichtung von Hanslicks ‚Polemik‘ siehe vor allem: Laurenz Lüttenken, „Die ‚nachhelfende Arbeit der Phantasie‘. Ästhetik, Werturteil und musikalische Wissenschaft im Umfeld Hanslicks“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 65–75. Vgl.: Stange, *Musikanschauung Eduard Hanslicks* (wie Anm. 324), S. 241; Hans Albrecht, Hans Haase und Walter Wiora, „Musikwissenschaft“, in *MGG*, Kassel/Basel 1961, Bd. 9, Sp. 1192–1220, hier Sp. 1208f.; Cadenbach/Jaschinski/Loesch, „Musikwissenschaft“ (wie Anm. 59), Sp. 1805f.

377 Siehe dazu etwa Gregory Karl und Jenefer Robinson, die ihre semantische Ausdeutung der zehnten Symphonie von Schostakowitsch – die angeblich Hoffnung ausdrücke – mit biographischen Informationen rechtfertigen: „Shostakovich’s Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitively Complex Emotions“, in *JAC* 53/4 (1995), S. 401–415. Siehe dazu auch eine direkte Kritik Kivys: *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 157–175.

warum“ (*VMS*, S. 93). Seine schon zuvor erörterte Reflexion auf die sukzessive Entwicklung des musikalischen ‚Materialstands‘ zeigt dabei, dass für ihn der tatsächliche Gegenstand einer ästhetischen Untersuchung – die musikalische Komposition – geschichtlich determiniert ist, aber ihre jeweilige ‚Intention‘ eine rein biographische Gegebenheit repräsentiert, die ohne jede ästhetische Bedeutung sei und die der historischen Musikforschung zugerechnet werden müsste. Nur das faktisch Gegebene sowie dessen historische Einbettung in der Geschichte des ‚Materials‘ ist ihm ästhetisch wesentlich, da sie ‚objektiv‘ analysiert werden können:³⁷⁸ „In der Tonkunst gibt’s keine ‚Intention‘ in dem beliebten technischen Sinne. Was nicht zur Erscheinung kommt, ist in der Musik gar nicht da, was aber zur Erscheinung gekommen ist, hat aufgehört, bloß Intention zu sein“ (*VMS*, S. 88). Dass diese analytische Objektivität selbst durch historische Parameter bestimmt ist – was dann etwa Joseph Kerman eindringlich aufzeigte³⁷⁹ – und Hanslick die subjektive Perspektive und historische Konstitution des einzelnen Forschers mangelhaft reflektierte,³⁸⁰ soll noch genauer erörtert werden (Kap. 4.2). Doch hatte Hanslick durch seine beschriebene Reserviertheit gegen intentionalistische Werkbetrachtungen den ‚New Criticism‘ der anglophonen Literaturtheorie zumindest teilweise antizipiert,³⁸¹ den Monroe Beardsley und W. K. Wimsatt in „The Intentional Fallacy“ kanonisch formuliert haben³⁸² und der weiterhin diskutiert wird.³⁸³ Auch dort wird

- 378 Gunnar Hindrichs beschrieb unlängst, wie die nuancierte Verknüpfung von Material, Historie und Geist die Hanslick’sche Musikästhetik methodisch durchzieht: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014, S. 49–51.
- 379 Joseph Kerman, „How We Got Into Analysis, and How to Get Out“, in *CI* 7/2 (1980), S. 311–331.
- 380 Boisits, „Ästhetik versus Historie“ (wie Anm. 250), S. 96.
- 381 Mehrere Forscher leiten Beardsleys Hypothese sogar direkt von Hanslick ab: Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*, Boston/Cambridge, Mass. 1960, S. 483f.; Randall R. Dipert, „The Composer’s Intentions: An Examination of Their Relevance for Performance“, in *MQ* 66/2 (1980), S. 205–218, hier S. 205; Alperson, „Formalism and Beyond“ (wie Anm. 351), S. 261; Ahonen, *Musical Communication* (wie Anm. 239), S. 72; Hanne Appelqvist, „Form and Freedom: The Kantian Ethos of Musical Formalism“, in *NJA* 40–41 (2010–2011), S. 75–88, hier S. 77f.
- 382 Monroe C. Beardsley und W. K. Wimsatt, „The Intentional Fallacy“, in *SR* 54/3 (1946), S. 468–488. Für eine frühere Fassung siehe etwa auch: Monroe C. Beardsley, „Intention“, in *Dictionary of World Literature: Criticism, Forms, Technique*, hrsg. von Joseph T. Shipley, New York 1924, S. 229–233. Für die erwähnten Nachdrucke siehe meine nachgestellte Literaturliste. Zu Beardsleys Vertrautheit mit Hanslicks *VMS*-Traktat vgl.: Monroe C. Beardsley und W. K. Wimsatt, „The Affective Fallacy“, in *SR* 57/1 (1949), S. 31–55, hier S. 31; Monroe C. Beardsley, *Aesthetics From Classical Greece to the Present: A Short History*, Alabama 1966, S. 363f.
- 383 Für die extensive Geschichte und graduelle Ablösung dieser kritischen Auffassung siehe etwa auch: Noël Carroll, „Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism:

zwischen ‚internen‘ (materialen) und ‚externen‘ (biographischen) Kontextfaktoren unterschieden, was Hanslicks Separation weiterführend verdeutlichen kann:

There is a difference between internal and external evidence for the meaning of a poem. And the paradox is only verbal and superficial that what is (1) internal is also public: it is discovered through the semantics and syntax of a poem, through our habitual knowledge of the language, through grammars, dictionaries, and all the literature which is the source of dictionaries, in general through all that makes a language and culture; while what is (2) external is private or idiosyncratic; not a part of the work as a linguistic fact: it consists of revelations (in journals, for example, or letters or reported conversations) about how or why the poet wrote the poem – to what lady, while sitting on what lawn, or at the death of what friend or brother.³⁸⁴

2.2. Legendenbildung: die emotionale Wendung Hanslicks

Schäfke benannte ebenfalls ein zweites Problem im Hinblick auf die scheinbare Diskrepanz von Kritik und Ästhetik bei Hanslick, das die emotivistisch aufgeladenen Musikanalysen in Hanslicks Aufsätzen hervorhebt, die angeblich bezeugen, dass dieser später „seine Ästhetik des spezifisch Musikalischen aufgegeben hat und Ausdrucksästhetiker geworden“ sei.³⁸⁵ Unter Berufung auf die romantische Begeisterung in Hanslicks frühen Aufsätzen konnte Schäfke deshalb urteilen, dass Hanslicks *VMS*-Traktat „nur eine vorübergehende Epoche in seinem musikästhetischen Nachdenken, eine zeitweilige Abweichung von seiner Auffassung der Musik als Ausdruck“ darstelle.³⁸⁶ Schäfkes Deu-

Intention and the Hermeneutics of Suspicion“, in *JAC* 51/2 (1993), S. 245–252. Zur Aktualität Beardsleys siehe aber auch: Stephen Davies, „Beardsley and the Autonomy of the Work of Art“, in *JAC* 63/2 (2005), S. 179–183.

384 Beardsley/Wimsatt, „Intentional Fallacy“ (wie Anm. 382), S. 477f. Zur weiterhin geführten Diskussion zwischen ‚Intentionalisten‘, ‚Anti-Intentionalisten‘, ‚hypothetischen Intentionalisten‘ etc. siehe einige rezente Arbeiten: Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge 2001; Robert Stecker, *Interpretation and Construction: Art, Speech, and the Law*, Malden/Oxford/Carlton 2003; Paisley Livingston, *Art and Intention: A Philosophical Study*, Oxford/New York 2005. Siehe dazu auch kurz: Robert Stecker, „Interpretation“, in *The Routledge Companion to Aesthetics*, hrsg. von Berys Gaut und Dominic McIver Lopes, London/New York 2001, S. 239–251; Paisley Livingston, „Intention in Art“, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hrsg. von Jerrold Levinson, Oxford/New York 2003, S. 275–290.

385 Schäfke, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 68.

386 Ebda., S. 70. Auch Markus Gärtner führt diese Lesart auf Schäfke zurück: *Hanslick versus Liszt* (wie Anm. 39), S. 160. Siehe schon früher: Adler, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 106), S. 5.

tung von Hanslicks Konzeption, welche dessen Artikel gegen seine ästhetische Abhandlung dezidiert ausspielt, um zu zeigen, dass Hanslicks *VMS*-Traktat eindimensional argumentierte und die dortigen Ansichten von ihm daher nicht dauerhaft vertreten wurden, war sehr bald allgemein verbreitet. Bereits Bukofzer nutzte Schäfkes Annahme, um Hanslicks Einwände gegen emotivistische Musikästhetiken abzuschwächen, indem er einige „schreiende[] Widersprüche[]“ zur kritischen Tätigkeit Hanslicks unterstrich, welche einen gefühlvollen Musikausdruck häufig eigens betone.³⁸⁷ Seit Pleasants' Sammlung von Hanslicks Aufsätzen (1950) hat sich eine derartige Auslegung im englischen Sprachraum aus verschiedenen Motivationen ebenfalls entwickelt.³⁸⁸ Wenn Sams hier noch eher Bukofzers Entkräftung inhaltlich zustimmte und schlicht meinte: „Hanslick's own practice turns out to be as self-contradictory as his preaching“,³⁸⁹ war Hall an der posthumen Verteidigung von Hanslick gelegen, dessen kritische Arbeiten zeigen würden, dass für ihn die musikalische Komposition emotional gesättigt wäre.³⁹⁰ Wie Hanne Appelqvist zutreffend resümierte: „Hanslick is frequently accused of outright inconsistency based on his use of emotive terminology in his musical criticisms. Formalism is such an unsustainable position, it is argued, that even its main advocate could not hold fast to it.“³⁹¹

Wie sehr diese reziproke Abwägung von Ästhetik und Kritik zu Hanslicks Lebzeiten bereits üblich war, wird durch eine später angebrachte Ergänzung aus der sechsten *VMS*-Auflage deutlich, in der von ihm das bisweilen emotionale Musikvokabular derart erklärt wird: „In Kritiken von Vocalmusik hat

387 Max Bukofzer, *Die musikalische Gemütsbewegung. Erlebnisse, Erkenntnisse, Bekenntnisse*, Nendeln 1976, S. 246. Für einige andere ältere Beispiele siehe etwa auch: Hans Joachim Moser, *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Tutzing 1965, S. 418; Markus, *Musikästhetik* (wie Anm. 84), Bd. 2, S. 372 und 386–388; Abegg, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 41), S. 64–67; Ernst-Joachim Danz, *Die objektlose Kunst. Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers*, Regensburg 1981, S. 247; Beinroth, *Musikästhetik* (wie Anm. 375), S. 161.

388 Für die diversen Tendenzen, die derartige Deutungen fundieren, siehe vor allem: Appelqvist, „Kantian Ethos“ (wie Anm. 381), S. 75f.; Maus, „Hanslick's Composers“ (wie Anm. 4), S. 50. Vgl. Kap. 4 und Kap. 5.

389 Sams, „Anti-Wagnerite“ (wie Anm. 167), S. 867. Vgl.: Treitler, „Language and Interpretation“ (wie Anm. 374), S. 45; Kathleen Marie Higgins, *The Music Between Us: Is Music a Universal Language?*, Chicago/London 2012, S. 223.

390 Robert W. Hall, „On Hanslick's Supposed Formalism in Music“, in *JAC* 25/4 (1967), S. 433–436; „Hanslick and Musical Expressiveness“, in *JAE* 29/3 (1995), S. 85–92; „Hanslick with Feeling“, in *CAJ* 2 (1998). Vgl.: Francis E. Sparshott, „Singing and Speaking“, in *BJA* 37/3 (1997), S. 199–210, hier S. 204; Williams, *Constructing Musicology* (wie Anm. 206), S. 131; Marcello Keller, „Why is Music so Ideological, and Why do Totalitarian States Take It So Seriously? A Personal View from History and the Social Sciences“, in *JMR* 26/2–3 (2007), S. 91–122, hier S. 94.

391 Appelqvist, „Kantian Ethos“ (wie Anm. 381), S. 76.

der Verfasser [...] häufig die Worte ‚Ausdrücken‘, ‚Schildern‘, ‚Darstellen‘ von den Tönen u. dgl. arglos gebraucht, und man darf sie wohl gebrauchen, wenn man sich ihrer Uneigentlichkeit streng bewußt bleibt, d.h. ihrer Beschränktheit auf symbolischen und dynamischen Ausdruck“ (*VMS*, S. 63f.).³⁹² Hanslicks Argument scheint jedoch keinesfalls vollständig, da er sich auch bei instrumentalen Kompositionen immer wieder affektiver Begriffe bediente, wenn etwa der erste Satz der 3. Symphonie Beethovens für ihn von „schmerzlicher Resignation“³⁹³ charakterisiert ist und ein Stück Brahms’ als „feurig bis zur Heftigkeit, bald trotzig herausfordernd, bald schmerzlich klagend“³⁹⁴ gehört wird.³⁹⁵ Strauß hat jedoch bereits bemerkt, dass Hanslicks Metaphorik wohl auch für die ‚reine‘ Musik gelten müsse, da Hanslick „für ästhetische Untersuchungen einen streng objektbezogenen Wissenschaftsbegriff“ fordert, für das Feld der Kritik aber „eine auch auf den Leser zugeschnittene Sprache zuläßt“, womit diese angeblichen Widersprüche verschwänden.³⁹⁶ Obgleich Hanslick durch diese antizipierende Einschränkung also eine drastische Diskrepanz von theoretischer Musikästhetik und praktischer Musikkritik klären wollte, hatte diese nachträgliche Rechtfertigung von figurativen Ausdrücken nicht überall gänzlich überzeugt. So war etwa Hanslicks Begründung für Kivy, der im Jahr 1988 die „deep contradiction in his own work, between the theorist who denies and the critic, who by his actions affirms the expressive character of music“ betonte, keineswegs hinreichend.³⁹⁷ Kivy ließ zwar gelten, dass Hanslicks Argument eine theoretische Inkonsistenz abgewendet hätte, glaubte

392 Für die philosophische Untermauerung von Hanslicks Metaphorik vergleiche prinzipiell: Hanne Appelqvist, „On Music, Wine, and the Criteria of Understanding“, in *NEJP* 12/3 (2011), S. 18–35, hier S. 31–33.

393 Hanslick, *Konzertsaal* (wie Anm. 76), S. 94.

394 Hanslick, *Moderne Oper* 5 (wie Anm. 79), S. 149.

395 Hanslick erörtert mehrere Sonaten und macht nicht ganz klar, welche jeweils gemeint ist, da er die „Violoncellsonate (op. 108)“ mit obigen Worten metaphorisch charakterisiert. Op. 108 ist die dritte Sonate für Violine und Klavier (d-Moll). Er nennt davor aber die zweite Sonate für Violine und Klavier (A-Dur, op. 100), die zweite Sonate für Cello und Klavier (D-Dur, op. 99) sowie wenig später die „(dritte) Violin-Sonate in D-moll“, also eben op. 108. Ob hier eine inkorrekte Opuszahl oder doch ein falsches Instrument vorliegt, ist aus der figurativen Beschreibung nicht wirklich ableitbar, hier aber auch nicht weiter zentral. Siehe dazu auch: Susan Gillespie, „Eduard Hanslick: Brahms’s Newest Instrumental Compositions (1889)“, in Walter Frisch, *Brahms and His World*, Princeton/Oxford 1990, S. 145–150, hier S. 150.

396 Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 101. Vgl.: Grey, „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 166), S. 830; Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 50; Nick Zangwill, „Against Emotion: Hanslick Was Right About Music“, in *BJA* 44/1 (2004), S. 29–43, hier S. 42.

397 Peter Kivy, „Something I’ve Always Wanted to Know About Hanslick“, in *JAC* 46/3 (1988), S. 413–417, hier S. 417. Zur folgenden Darstellung vergleiche prinzipiell: Wilfing, „Gefühl und Musik“ (wie Anm. 141), S. 43–45.

jedoch eine „practical contradiction“ im scheinbar disparaten Verhalten Hanslicks festzustellen:³⁹⁸

„To put the thing directly, Hanslick is like a solipsist who can't help writing letters. He argues that music has no expressive qualities. But when he steps out of the philosopher's closet to face the music, he sings a different tune.“ [...] For whereas in the little book [i.e. *VMS*], Hanslick, in the negative thesis, mounts an elaborate series of arguments to the effect that, properly speaking, music cannot be ‚happy‘ or ‚angry‘, ‚melancholy‘ of ‚yearning‘, or the like, he uses such emotive descriptions of music liberally and apparently without qualms in his musical criticism.³⁹⁹

Obwohl Hanslicks wirkungsreiche kognitivistische Emotionstheorie erst später exakter erörtert wird (Kap. 5.2), muss hier eine wesentliche Qualifikation seiner nuancierten Gefühlskritik akzentuiert werden, die klar macht, dass Kivys Lesart auf der kategorialen Verwechslung von Hanslicks Textarten beruht, die in der Hanslick-Forschung durchaus verbreitet ist. Hanslicks *VMS*-Traktat vertrete nämlich vermeintlich dogmatisch, dass Emotionen, Gefühle und Affekte weder Zweck noch Inhalt der musikalischen Komposition repräsentieren: „Beide Sätze haben das Aehnliche, daß der eine genau so falsch ist, wie der andere“ (*VMS*, S. 26). Diese These, dass Gefühl und Musik bei Hanslick in keinerlei Beziehung stehen würden, findet sich oft bei älteren Kritikern, wird aber auch durch neuere Autoren wiederholt eingebracht,⁴⁰⁰ wenn etwa Nick Zangwill Hanslicks Argument folgendermaßen zusammenfasst: „Music, in itself, has nothing to do with emotion.“⁴⁰¹ Doch hatte schon Kossmaly behauptet, dass Hanslick „der Musik jede Cooperation des Gefühls“ abspreche,⁴⁰² während Stade annahm, dass Hanslick jede „Gefühlserregung durch das Tonwerk [...] nicht gelten lassen will“,⁴⁰³ und Lotze gleichfalls unterstellte, dass ‚reine‘

398 Siehe dazu etwa auch: Stefan Zwinggi, *Musik als affektive Selbstverständigung. Eine integrative Untersuchung über musikalische Expressivität*, Freiburg/München 2016, S. 39.

399 Peter Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford 2001, S. 40. Er hat die ersten Sätze gemäß seiner Analyse „Know About Hanslick“ (wie Anm. 397), S. 416, zitiert.

400 Für mehrere markante Beispiele vgl.: Philip Alperson, „On Musical Improvisation“, in *JAC* 43/1 (1984), S. 17–29, hier S. 17; Edward A. Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln/London 1992, S. 299; Lars-Olof Åhlberg, „Susanne Langer on Representation and Emotion in Music“, in *BJA* 34/1 (1994), S. 69–80, hier S. 75; Noël Carroll und Margaret Moore, „Not Reconciled: Comments for Peter Kivy“, in *JAC* 65/3 (2007), S. 318–322, hier S. 318; Dodd, *Works of Music* (wie Anm. 374), S. 264.

401 Zangwill, „Against Emotion“ (wie Anm. 396), S. 29.

402 Carl Kossmaly, „Zur Verständigung über einige Fragen der musikalischen Aesthetik“, in *Neue Berliner Musikzeitung* 14/8 (1860), S. 57–58, hier S. 57.

403 Friedrich Stade, *Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. Eduard Hanslick's gleichnamige Schrift*, Dissertation Universität Freiburg 1869, S. 24f.

Musik für Hanslick „überhaupt weder die Fähigkeit noch die Aufgabe hätte, Gefühle zu erzeugen“.⁴⁰⁴ Trotz allem gibt die oben zitierte Passage Hanslicks, dass Gefühle weder Inhalt noch Zweck von Musik seien, keine universale Bestimmung des musikalischen Kunstwerkes in Komposition, Reproduktion und Rezeption, sondern schreibt einzig einen methodisch umgrenzten musikästhetischen Anwendungsraum fest, den man mit seiner prinzipiellen Musik*definition* keineswegs gleichsetzen darf.⁴⁰⁵ In Hanslicks Einleitung zur zweiten Auflage (1858) wird diese elementare Präzisierung von ihm insbesondere konkretisiert: „Man hat mir eine vollständige ‚Polemik‘ gegen Alles, was Gefühl ist, aufgedichtet, während jeder unbefangene und aufmerksame Leser doch un schwer erkennt, daß ich nur gegen die falsche Einmischung der Gefühle in die *Wissenschaft* protestire“ (VMS, S. 9).

Gleich darauf findet man die folgende Passage: „Ich theile vollkommen die Ansicht, daß der letzte Werth des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird. Aber ebenso fest halte ich an der Ueberzeugung, daß man aus all den üblichen Appellationen an das Gefühl nicht ein einziges musikalisches Gesetz ableiten kann“ (VMS, S. 10). Direkter Anlass dieser nachträglichen Richtigstellung waren Einwände Hermann Lotzes, der Hanslicks VMS-Traktat eine komplette Separation von Gefühl und Musik vorhielt, bei ihm die „Geringschätzung des subjectiven Eindrucks“ anprangerte⁴⁰⁶ und abschließend konstatierte: Der „letzte Werth, der durch keine Subsumption mehr zu begründen ist, wird immer wieder auf der unmittelbaren Evidenz des Gefühls beruhen“.⁴⁰⁷ Diese beinahe wörtliche Entnahme, die die inkorrekte Deutung der zentralen Hypothese Hanslicks verhindern sollte, ist wohl von Schäfke erstmals entdeckt worden.⁴⁰⁸ Strauß betonte dann auch korrekt,⁴⁰⁹ dass Hanslick die vormalige Überschrift des zweiten Kapitels („Die Gefühle sind nicht *Inhalt* der Musik“) aus ähnlicher Motivation zu „Die ‚Darstellung von Gefühlen‘ ist nicht Inhalt der Musik“ änderte. Wie Hanslick eigens schreibt, betrifft die konsequente Entkoppelung von Gefühl und Musik entgegen gängigen Deutungen also nicht alle künstlerischen Eigenschaften der musikalischen Komposition, sondern ist auf eine eindeutig festgelegte Perspektive beschränkt: die objektive Musikästhetik, die von der „unverlierbaren Ueber-

- 404 Hermann Lotze, *Grundzüge der Aesthetik. Dictate aus den Vorlesungen*, Leipzig 1884, S. 31f.
 405 Zu diesen Punkten vergleiche ebenfalls: Wilfing, „Tonally Moving Forms“ (wie Anm. 372).
 406 Hermann Lotze, „Recension von Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst“, in *Göttingische Gelehrte Anzeigen* (05.07.–07.07.1855), S. 1049–1068, hier S. 1056.
 407 Ebda., S. 1055. Vgl.: *Kleine Schriften*, hrsg. von David Peipers, Leipzig 1891, Bd. 3, S. 204f.
 408 Schäfke, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 39f.
 409 Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 92.

zeugung“ charakterisiert sei, „daß in ästhetischen Untersuchungen vorerst das schöne Object, und nicht das empfindende Subject zu erforschen ist“ (*VMS*, S. 22), was – wie Bonds zutreffend spezifiziert – als theoretische Unterscheidung von ‚effect‘ und ‚essence‘ gelesen werden könnte.⁴¹⁰ Dieser Punkt lässt sich auch im ersten Kapitel der ersten Auflage finden, welches vergleichbare Überlegungen ins Feld führt:

Ueberdies ist der Zusammenhang eines Tonstücks mit der dadurch hervorgerufenen Gefühlsbewegung kein *nothwendig causaler*. [...] Der Zusammenhang musikalischer Werke mit gewissen Stimmungen besteht nicht immer, überall, nothwendig, als ein absolut Zwingendes. Selbst dort, wo wir den wirklich *vorhandenen* Eindruck betrachten, entdecken wir in ihm oft statt des Nothwendigen *Conventionelles*. [...] Jede Zeit und Gesittung bringt ein verschiedenes Hören, ein verschiedenes Fühlen mit sich. Die Musik bleibt dieselbe, allein es wechselt ihre Wirkung mit dem wechselnden Standpunkt conventioneller Befangenheit. [...] So besitzt denn die Wirkung der Musik auf das Gefühl weder die *Nothwendigkeit*, noch die *Stetigkeit*, noch endlich die *Ausschließlichkeit*, welche eine Erscheinung aufweisen müßte, um ein ästhetisches Princip begründen zu können (*VMS*, S. 35–37).⁴¹¹

Hier kann deutlich gesehen werden, dass Hanslicks *VMS*-Traktat die affektive Wirkung der musikalischen Komposition keinesfalls abstreitet, aber ihre Durchgängigkeit und Gleichförmigkeit bei einzelnen Personen oder auch ganzen Epochen leugnet, was ihn auch dazu führt, sie aus der objektiven Musikästhetik methodisch auszuschließen. Diese oder auch inhaltlich identische Aussagen können jedoch nicht als Verneinung der Verbindung von Gefühl und Musik gefasst werden (Kap. 5.2. und Kap. 5.3), wie die unmittelbar anschließende Textpassage demonstriert: „Die starken Gefühle selbst, welche Musik aus ihrem Schlummer wachsingt [...], wir möchten sie nicht um Alles unterschätzen. [...] Nur gegen die unwissenschaftliche Verwerthung dieser

410 Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 189. Siehe dazu auch schon früher: Wayne D. Bowman, „The Values of Musical ‚Formalism‘“, in *JAE* 25/3 (1991), S. 41–59, hier S. 53; John Fisher, *Reflecting on Art*, Mountain View/London 1993, S. 255.

411 Siehe hier auch folgende Passage (*VMS*, S. 34f.): „Die Erkenntniß eines Gegenstandes und dessen unmittelbare Wirkung auf unsre Subjectivität sind himmelweit verschiedene Dinge [...]. Das Verhalten unsrer Gefühlszustände zu irgend einem Schönen ist vielmehr Gegenstand der Psychologie als der Aesthetik. Sei die Wirkung der Musik so groß oder so klein als sie wolle – von ihr darf man nicht ausgehen, wenn man das Wesen dieser Kunst zu erforschen unternimmt. [...] Unterdessen vermengt man unablässig Gefühlsaffection und musikalische Schönheit, anstatt sie in wissenschaftlicher Methode getrennt darzustellen. Man klebt an der unsichern Wirkung musikalischer Erscheinungen anstatt in das Innere der Werke zu dringen und aus den Gesetzen ihres eigenen Organismus zu erklären, was ihr Inhalt ist, worin ihr Schönes besteht. [...] Das sind Rückschlüsse vom Unselbstständigen auf das Selbstständige, vom Bedingten auf das Bedingende.“

Thatsachen für ästhetische Principien legen wir Verwahrung ein“ (*VMS*, S. 37). Diese Maxime, die in der zitierten Erklärung mündete, dass „der letzte Werth des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls“ basiere, belegt die nuancierte Disposition von Hanslicks Musikbild, das mit seinem ästhetischen Objektivismus nicht ident ist. Periphere Hinweise, dass Hanslicks *VMS*-Traktat die emotionale Musikwirkung nirgends bestritten habe, können bereits in älterer Literatur genügend gefunden werden,⁴¹² doch sind hieraus niemals die erläuterten Resultate für das intrikate Verhältnis von Kritik und Ästhetik bei Hanslick gezogen worden. Also lese ich Hanslicks *VMS*-Traktat als theoretische Grundlegung einer speziellen *Perspektive* auf die musikalische Komposition, nicht als deren ontologische Bestimmung, die von anderen legitimen Aspekten der akademischen Musikforschung sorgfältig getrennt wurde, welche differente Kontexte beleuchten und somit keinen direkten Gegensatz zu seinen ästhetischen Überlegungen implizieren. Die scheinbar disparaten Methoden Hanslicks, die sich also nicht praktisch aufheben, sondern vielmehr ergänzen und fraglos parallel laufen können, werden somit durch einen je spezifischen Blickwinkel auf die musikalische Komposition untermauert. Da ein bestimmtes Musikstück also nach rein ästhetischen Eigenschaften ‚objektiv‘ analysiert oder unter einer völlig anderen Perspektive – z.B. im Hinblick auf die emotionale Auswirkung – erörtert werden kann, sind Hanslicks vermeintlich unverträgliche Ansatzpunkte durchaus vereinbar.⁴¹³

Hanslick kann also bei der stringent objektiven Ausrichtung (‚Ästhetik‘) eine notwendige Verbindung von Gefühl und Musik generell bestreiten, ohne eine emotionale Beschreibung von seinen Kritiken grundsätzlich auszuschließen, da die jeweilige Perspektive auf den betroffenen Gegenstand essentiell differiert. Kivys Schluss, der den von ihm konstatierten ‚Widerspruch‘ von theoretischer Voraussetzung und praktischer Ausführung in Hanslicks Tätigkeit adäquat erklären möchte, trifft somit nicht zu: „Each time Hanslick confronts a piece of real music, outside the philosopher’s closet, he becomes aware by

412 Ludwig Bischoff, „Eduard Hanslick“, in *Niederrheinische Musikzeitung* 3 (1855), S. 49–53, 57–60, 65–66 und 73–75, hier S. 58; Wallaschek, *Tonkunst* (wie Anm. 100), S. 141; Hugo Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich/Leipzig 1915, S. 13; Ernst Bücken, *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Potsdam 1929, S. 34; Blume, „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 168), Sp. 1491.

413 Newcomb betont hierzu: „Even Hanslick [...] only *proposed* the elevation of internal syntactical or structural relations to a primary position. He did not presume to apply this position in the individual instance, as a piece of practical criticism.“ Newcomb, „Those Images That Yet Fresh Images Beget“, in *JM* 2/3 (1983), S. 227–245, hier S. 231. Zu divergenten vorstellbaren Perspektiven auf die musikalische Komposition vergleiche einführend: Theodore Gracyk, „Evaluating Music“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 165–175.

direct acquaintance of what his theory tells him cannot be.“ Kivy schließt hieraus: „[N]ature defeats theory and Hanslick becomes an emotivist ‚malgré lui‘. He cannot but describe music in emotive terms, because the emotive properties simply will not be denied: they *will* be heard, and Hanslick has the ear to hear them.“⁴¹⁴ Kivys Fazit ist hier aber der rigoristischen Interpretation von Hanslicks *VMS*-Traktat verpflichtet,⁴¹⁵ von dem die affektive Wirkung der musikalischen Komposition niemals negiert, sondern vielmehr bekräftigt wurde: „Jedes wahre Kunstwerk wird sich in irgend eine Beziehung zu unserm Fühlen setzen, *keines* in eine ausschließliche. Man sagt also gar nichts für das ästhetische Princip der Musik Entscheidendes, wenn man sie durch ihre Wirkung auf das Gefühl charakterisirt“ (*VMS*, S. 31).⁴¹⁶ Dieser Effekt ist für ihn nur keinesfalls Grundlage der wissenschaftlichen Musikphilosophie, da subjektive Eindrücke nie universal bindende Erkenntnisse hinsichtlich des untersuchten Gegenstands ermöglichen. Diese These bleibt hier aber auf die ästhetische Perspektive beschränkt, die die affektive Erregung dennoch als integralen Bestandteil der individuellen Kunsterfahrung charakterisiert. Der Ästhetiker Hanslick wird also nicht ‚outside the philosopher’s closet‘ mit einem schlicht missliebigen Musikerlebnis konfrontiert, das mit seiner objektiven Ausrichtung unvereinbar ist und ihn zum affektiven *Musikkritiker* ‚malgré lui‘ stempelt. Hanslick entwickelt vielmehr eine nuancierte Auffassung, die die objektive Ästhetik und die emotional aufgeladene Musikkritik zugleich bestehen lässt, deren methodische Forderungen derartig different sind, dass keine unmittelbare Konfrontation möglich scheint und ein ‚praktischer Widerspruch‘ nirgends entdeckt werden kann.

2.3. Legendenbildung: die absolute Ästhetik Hanslicks

Beide Topoi – die ahistorische Musikästhetik von Hanslick sowie dessen nachmaliger Emotivismus – basieren indessen auf dem gleichen Problem: einer irrtümlicherweise vorgenommenen Verabsolutierung seiner ästhetischen Abhandlung, die das Musikbild Hanslicks nicht gänzlich wiedergibt, sondern nur

414 Kivy, *New Essays* (wie Anm. 399), S. 43. Siehe dazu auch sein *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia 1989, S. 154 und *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca/London 1990, S. 185.

415 Für eine analoge Deutung, die sich auf Kivys These stützt, siehe etwa auch: Herzog, „Musical Meaning“ (wie Anm. 353), S. 301–303; Cha, „Aesthetic Theories“ (wie Anm. 58), S. 392–394.

416 Zu Kivys Lesart, die für die angloamerikanische Rezeptionsgeschichte von Hanslicks *VMS*-Traktat ungemein bedeutend wurde, siehe vor allem Kap. 5.2 und Kap. 5.3. Siehe dazu auch: Wilfing, „Gefühl und Musik“ (wie Anm. 141), S. 43–45; ders., „Tonally Moving Forms“ (wie Anm. 372).

die theoretische Grundlegung einer akademischen Fachrichtung repräsentiert – der objektiven Musikästhetik. Wenn also etwa Schäfke „nach den ästhetischen Ausführungen, die er [i.e. Hanslick] außerhalb seines Buches ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ niedergelegt hat“, fragen möchte,⁴¹⁷ so lautet die schlichte Antwort: diese existieren nirgends. Abegg, der die Differenz von *Musikästhetik* und *Musikbegriff* bei Hanslick zumindest immanent einräumt, sie jedoch sofort wieder theoretisch verharmlost, folgt einer ähnlichen Methodik.⁴¹⁸ Abegg denkt hier aber nur an den äußerlichen Unterschied zwischen Hanslicks gedrucktem ‚Programm‘ – *VMS* – und vielen täglich erscheinenden Zeitungsberichten, die man unmöglich vergleichen könne. Daraus folge, dass nur die Schriften Hanslicks ästhetisch bedeutend seien und somit direkt miteinander konfrontiert werden dürfen, die für eine erneute Lektüre geplant waren. Es scheint jedoch klar, dass eine biographische Gegebenheit – also dass Hanslick seine kritischen Arbeiten teilweise gesammelt publizierte – nicht darauf schließen lässt, dass sie als ästhetische Analysen fungieren, da das von Hanslicks Definition der objektiven Musikästhetik eindeutig widerlegt wird. Dass Hanslick in kritischen Aufsätzen immer wieder biographische Hintergründe des jeweiligen Komponisten einbezieht, bewertete Abegg dergestalt: „Ästhetik als objektive Beurteilung von Kunstwerken ist es nicht, was hier betrieben wird.“⁴¹⁹ Das ist gewiss richtig, kann aber nicht als kritischer Hinweis auf den veränderten Standpunkt von Hanslick gefasst werden, der hier eben keine ästhetische Feststellung formuliert, sondern seinen Lesern im Rahmen einer feuilletonistischen Musikbesprechung eine historisch interessante Information weitergibt, die mit seiner ästhetischen Abhandlung nichts gemein hat, mit ihr aber trotzdem konform geht. Wie Cook richtig betont: „When he wrote reviews for the ‚Neue Freie Presse‘, [...] he wrote quite differently, because he was writing in a different literary genre for a different public.“⁴²⁰

Dass Hanslicks *VMS*-Traktat keine systematische philosophische Untersuchung repräsentiert, sondern vielmehr gestreng die „Bedingung der Möglichkeit einer ästhetisch adäquaten wissenschaftlichen Musikbetrachtung und eines wissenschaftsfähigen Kunstwerkbegriffs“ eruieren möchte,⁴²¹ bei der karrieris-

417 Schäfke, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 55.

418 Abegg, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 41), S. 7f.

419 Ebda., S. 43. Zur für mich falschen Theorie Abeggs siehe auch seine Arbeit „Hanslick’s Theory of Musical Beauty“, in *JIMS* 12/3–4 (1981), S. 5–13, hier S. 6: „It is legitimate to consider these re-edited articles which Hanslick published in altogether twelve books [...] as an equally authentic statement of Hanslick’s aesthetic position as the aesthetic controversial treatise.“ Diese Lesart wäre erst dann fraglos korrekt, wenn hier statt ‚aesthetic position‘ sein ‚general musical outlook‘ genannt worden wäre.

420 Cook, *Schenker Project* (wie Anm. 33), S. 262.

421 Bernd Schirpenbach, *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung. Zum Begriff*

tische Gesichtspunkte – Hanslicks Habilitation für eine noch nicht existierende Fachrichtung – als essentielle Motivation betrachtet werden müssen, wurde zudem meistens verkannt.⁴²² Dass Hanslick eine universitäre Laufbahn sehr früh angestrebt hatte, lässt sich nicht nur aus dem vorstehend erwähnten Klagenfurter ‚Kathederdebüt‘ aus dem Jahr 1851 (Kap. 1.1) ablesen, sondern wird auch durch seinen Kontakt mit dem Musiker Vesque von Püttlingen bekräftigt, dem Hanslick am 15.05.1851 seine diesbezüglichen Vorstellungen brieflich mitteilte: Dort wird von ihm die Lust an „aesthetische[r] Beschäftigung“ hervorgehoben, die ihn dazu geführt habe, sich „ganz dem musikalisch-wissenschaftlichen Fach zu widmen“, da er sich letztendlich „habilitieren“ möchte. Das kam ihm auch insofern gelegen, als Hanslick eine universitäre Leerstelle ausgemacht hatte: „In dem großen Lektionskatalog der *Wiener* Universität, wo so manches Fach doppelt besetzt ist, *fehlt* – die *Aesthetik*! Für Musikwissenschaft und musikal. Aesthetik geschieht noch weniger etwas, da gäb’ es noch ein freies Feld für Jemand, der Tag und Nacht gern mit dem Studium dieser Wissenschaften zubringt.“⁴²³ Dass Hanslicks *VMS*-Traktat als disziplinäre Basisschrift aufgefasst werden müsste, die die schrittweise entstehende Musikwissenschaft von Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft methodisch abgrenzen sollte, wurde bereits andernorts konstatiert,⁴²⁴ die praktische Konsequenz dieser Gegebenheit jedoch zumeist verkannt, die die Grundlagen für ein autonomes ästhetisches Tätigkeitsfeld bereitstellte. Dieser Umstand führte dann auch zum vorstehend diskutierten Verfahren einer problematischen Universalisierung der ästhetischen Hypothesen von Hanslicks *VMS*-Traktat, die aus ihrem vorsorglich begrenzten Zusammenhang herausgelöst und schlicht absolut gesetzt wurden, was zahlreiche verbreitete Irrtümer gezeitigt hat, die nun anhand mehrerer Beispiele diskutiert werden sollen.

Schon Hanslicks Fokus auf die spezifische Musikästhetik, die auf den ersten Seiten seiner theoretischen Abhandlung konkretisiert wird, war immer

und zur musikwissenschaftlichen Funktion einer korrelativen Hermeneutik im Ausgang von Interpretations- und Wissenschaftskonzeptionen bei Dahlhaus und Eggebrecht, Stuttgart 2006, S. 191.

422 Frühere Versuche dieser Deutung finden sich etwa bei: Damjanović, „Begründer der Musikästhetik“ (wie Anm. 229), S. 724; Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt/New York 2006, S. 60; *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, hrsg. von Werner Keil, Paderborn 2007, S. 229.

423 Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung I, H.I.N 31031. Auch hier gilt mein Dank Clemens Höslinger, der mir die wörtliche Abschrift von Hanslicks Dokument verfügbar gemacht hat.

424 Irmgard Jungmann, *Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 2008, S. 46; Karnes, *Challenge of History* (wie Anm. 131), S. 5; Boisits, „Eduard Hanslicks Rechtfertigung“ (wie Anm. 339), S. 21.

wieder Anlass für fundamentale Fehldeutungen. Hanslick betont bereits in der ersten Auflage, dass immer jeweils eigene ästhetische Parameter für Architektur, Dichtung, Musik etc. eruiert werden müssen, die nicht durch „ein bloßes Anpassen des allgemeinen Schönheitsbegriffs“ erschließbar seien, „weil dieser in jeder Kunst eine Reihe neuer Unterschiede einget. Es muß jede Kunst in ihren technischen Bestimmungen gekannt, will aus sich selbst begriffen und beurtheilt sein“ (*VMS*, S. 22). Damit wurde einer ‚idealistischen Systemästhetik‘ konsequent widersprochen und ein puristischer Standpunkt befürwortet, der in der ‚österreichischen‘ Theoriebildung durchaus verbreitet war.⁴²⁵ Schumanns Aphorismus „Die Aesthetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden“,⁴²⁶ wird seit der sechsten Auflage (1881) als negatives Beispiel angeführt (*VMS*, S. 23). Wenn also etwa ein anonymer Rezensent bemängelte, dass Hanslicks *VMS*-Traktat in differenten Kunstsparten höchst prekäre Resultate zeitige, weil man am „gotischen Dom [...] nicht bloß die Kunst, sondern auch das Heilige, dem sie zum Ausdruck dient“, achten würde, geht dies an Hanslicks Argument schlicht vorbei.⁴²⁷ Auch August Wilhelm Ambros hat die für ihn gegebene Absurdität von Hanslicks Argument, das ästhetische Wertigkeit nur aus musikalischen Eigenschaften folgern möchte, mit ähnlichen Einwänden kritisiert: „das heißt mit andern Worten, die Wirkung eines Gedichtes aus der grammatikalischen und syntaktischen Sprachrichtigkeit, der Reinheit der Reime, dem rhythmischen Fall des Versmaßes und dem elementaren Wohlklang einer Sprache“ abzuleiten.⁴²⁸ Noch Hermann Kretzschmar übersah vollends, dass Hanslicks *VMS*-Traktat eine musikalische Definition von Schönheit konstituierte, die auf andere Künste keineswegs übertragen werden konnte, sondern nur für die musikalische Komposition gelten sollte. Hanslicks Gedanke der Identität von Inhalt und Form wird dann auch entsprechend beanstandet: „Die Unhaltbarkeit der Behauptung ergibt sich schon durch den Versuch sie auf andere Künste zu übertragen. Da bestünde

425 Landerer, „Wiener Denkstil“ (wie Anm. 15), S. 98–103.

426 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Wiesbaden 1985, Bd. 1, S. 43.

427 „Ueber Musik. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. Eduard Hanslick“, in *Wolfgang Menzels Literaturblatt* 33 (1855), S. 129–132, hier S. 131. Siehe dazu auch die implizite Antwort Hanslicks, der die affektive Wirkung der einzelnen Kunstarten ebenfalls behandelt (*VMS*, S. 30).

428 August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Prag 1856, S. 46. Siehe hier auch Moriz Carrière, *Ästhetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst*, Leipzig 1859, Bd. 2, S. 324f., wo Ambros' Gedanke affirmativ angeführt wird. Vgl.: Alexander Wilfing, „Spezialästhetik, Grenzziehung, Methodologie – Eduard Hanslick und August Wilhelm Ambros im ‚österreichischen‘ Ästhetikdiskurs um 1850“ (i.Dr.).

der Inhalt der Poesie in Silbenreihen, der von Gemälden und Skulpturen in Farbe und Leinwand, in Marmor und Bronze.“⁴²⁹ Man kann sofort sehen, dass hier eine elementare methodische Bestimmung von Hanslicks *VMS*-Traktat geradezu ignoriert, dieser folglich verzerrt und bewusst absolut gesetzt wird, um die eigene theoretische Grundhaltung kontrastreich darzustellen.⁴³⁰

Wie Dahlhaus korrekt anführt, ist der Vorwurf der ‚einseitigen‘ Ausrichtung des ästhetischen Formalismus übertrieben, da er diese selbst betone: Es sei dabei nicht von sämtlichen Wirkungen der Kunst die Rede, sondern analog Hanslicks Konzeption „vom spezifisch Artifizialen, von dem also, was Kunst von Nicht-Kunst und die eine Kunst von der anderen unterscheidet“.⁴³¹ Dies heißt zwar nicht, dass man den – für mich durchaus prekären (Kap. 5.1) – universalen Kunstbegriff, der sämtliche Gattungen zugleich umfasst, nicht vertreten dürfe. Man kann ihn aber keinesfalls retrospektiv auf Hanslicks *VMS*-Traktat projizieren, zumal dessen definierter Bezugsrahmen hierdurch gesprengt wird. Dies wird bei der analytischen Kunsttheorie besonders auffallend, die oft eine holistische Auffassung favorisiert, aus deren universaler Perspektive Hanslicks Argument limitiert scheinen muss: Wenn Francis Sparshott etwa unter ‚aesthetics of music‘ eine philosophische Grundreflexion auf „the place of music in human life and its relevance to an understanding of human nature“ versteht, so ist das eine relevante Thematik, die Hanslicks *VMS*-Traktat aber innerhalb mehrerer Disziplinen – Anthropologie, Soziologie, Ontologie etc. – lokalisiert hätte.⁴³² Auch Eppersons Definition der Musikästhetik, die die „philosophical, psychological, and sociological significance of the art“ in sich fassen müsse,⁴³³ und der Begriff von Ästhetik bei Thomas Munro als „the theoretical study of the arts and related types of behavior and experience“⁴³⁴ sind legitime

429 Hermann Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes*, hrsg. von Alfred Heuß, Leipzig 1910–1911, Bd. 2, S. 171. Für mehrere ähnliche Argumente siehe etwa auch: Ludwig Eckardt, *Vorschule der Aesthetik. Zwanzig Vorträge*, Karlsruhe 1864–1865, Bd. 2, S. 15; Eduard Krüger, *System der Tonkunst*, Leipzig 1866, S. 63; Gerhard Gietmann und Johannes Sörensen, *Kunstlehre*, Freiburg 1899–1903, Bd. 3, S. 7; Stieglitz, *Einführung Musikästhetik* (wie Anm. 102), S. 67.

430 Für moderne Beispiele dieses geläufigen Vorgehens siehe etwa auch Kap. 3.5. Kretzschmars Textpassage wurde bereits früher direkt kritisiert: Tibor Kneif, „Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik“, in *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1975, S. 63–71, hier S. 65; Rainer Bunkelmann, *Hermeneutik in Musikästhetik und Musikpädagogik im zwanzigsten Jahrhundert*, Regensburg 1992, S. 28.

431 Dahlhaus, *Grundlagen Musikgeschichte* (wie Anm. 27), S. 203.

432 Francis E. Sparshott, „Aesthetics of Music“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 1, S. 120–134, hier S. 120.

433 Gordon Epperson, *The Musical Symbol: An Exploration in Aesthetics*, Ames 1967, S. V.

434 Thomas Munro, „Recent Developments in Aesthetics in America“, in *JAC* 23/2 (1964), S. 251–260, hier S. 251.

Ansätze, die für Hanslicks *VMS*-Traktat aber nicht gelten, der solche Fragen aus methodischen Erwägungen von der ästhetischen Grundlegung abgekoppelt hatte. Obwohl Eustace Breakspeare sehr früh einen unsteten Gebrauch des Begriffs ‚Ästhetik‘ monierte, der fruchtlose Debatten provoziert hat,⁴³⁵ und Lydia Goehr aus den gleichen Gründen für die terminologische Unterscheidung von ‚Philosophy of Music‘ und ‚Aesthetics of Music‘ votierte,⁴³⁶ wird eine methodisch abweichende Monographie wie die objektive Ästhetik Hanslicks weiterhin mit der umfassenden analytischen Musikästhetik gleichgesetzt, wodurch verzerrende Rückschlüsse auf Hanslicks Argument eigentlich zwingend sind. Das nun vermehrte Eintreten für begriffliche Trennungen in der analytischen Musikästhetik, die ‚aesthetic properties‘ von ‚artistic properties‘ scheiden möchte, wobei erstere ‚intern‘ – also direkt präsent –, letztere jedoch ‚extern‘ gedacht werden und historische, symbolische, oder auch biographische Informationen transportieren, kann diese teils überladene holistische Programmatik durch diversifizierte Ansatzpunkte kompensieren.⁴³⁷

Ein ‚verzerrender Rückschluss‘ findet sich auch bei der oft vertretenen Interpretation, dass Hanslicks *VMS*-Traktat die ‚reine‘ Musik höher schätze als vokale Stücke und für ihn nur die instrumentale Komposition die „wahre und wirkliche Musik“ wäre.⁴³⁸ Noch Floros hat das ähnlich drastisch gesehen, wenn Hanslicks Ausspruch von der „reine[n] absolute[n] Tonkunst“ (*VMS*, S. 52) von ihm derart gefasst wird, dass hier eine künstlerische Berechtigung der ‚gemischten‘ Vokalmusik insgesamt bestritten und sie als separate Gattung rundweg negiert werde.⁴³⁹ Weniger radikal, aber doch ähnlich entstellt gibt auch Geck Hanslicks Argument wieder: Da die affektive Wirkung von voka-

435 Eustace J. Breakspeare, „Musical Aesthetics“, in *PRMA* 6 (1879–1880), S. 59–77, hier S. 60f.

436 Lydia Goehr u.a., „Philosophy of Music“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 19, S. 601–631, hier S. 601–606. Vgl.: Lars-Olof Åhlberg, „The Nature and the Limits of Analytic Aesthetics“, in *BJA* 33/1 (1993), S. 5–16, hier S. 5.

437 Siehe hierzu einige rezente Beispiele: Bohdan Dziemidok, „On the Need to Distinguish Between Aesthetic and Artistic Evaluations of Art“, in *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie’s Philosophy*, hrsg. von Robert J. Yanal, University Park 1994, S. 73–86; Marcia Muelder Eaton, „Art and the Aesthetic“, in Kivy, *Blackwell Aesthetics* (wie Anm. 351), S. 63–77; Stephen Davies, *The Philosophy of Art*, Malden/Oxford/Carlton 2006, S. 53–58; Berys Gaut, *Art, Emotion, and Ethics*, Oxford/New York 2007, S. 34–40; Rafael De Clercq, „Aesthetic Properties“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 144–154.

438 „Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. Eduard Hanslick“, in *Leipziger Repertorium der deutschen und ausländischen Literatur* 13/1 (1855), S. 36–39, hier S. 37.

439 Constantin Floros, *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980, S. 27.

len Stücken nach Hanslicks Hypothese nicht exakt von den „Worte[n], der Handlung, der Dekoration getrennt werden“ könne (VMS, S. 53), da er falsche Schlüsse auf die spezifische musikalische Komponente unterbinden möchte, folgert Geck, dass vokale Musik „geringer zu schätzen“ und programmatische Instrumentalmusik „geradezu abzulehnen“ sei: „Kunstwert hat allein die ‚reine absolute Tonkunst‘.“⁴⁴⁰ Dass Geck hier aber kontextlos operierte, kann schon daraus ersehen werden, dass eine fundamentale Qualifikation von Hanslicks Textstelle komplett ignoriert wird, wie die folgende Passage bezeugt: „Sogar Tonstücke mit bestimmten Ueberschriften oder Programmen müssen wir ablehnen, wo es sich um den ‚Inhalt‘ [!] der Musik handelt“ (VMS, S. 53). Diese werden somit nirgends ‚geradezu abgelehnt‘, sondern lediglich methodisch ausgesondert, da Hanslick sich schlicht weigert, aus einer poetisierten Musikgattung die intrinsischen Möglichkeiten der ‚reinen, absoluten Tonkunst‘ abzuleiten.

Trotz allem hatte Hübner ebenfalls vermutet, dass vokale Stücke von Hanslick als logische „Mißgestalt“ gesehen wurden,⁴⁴¹ was man auch noch bei Blumröder und Steinbeck findet, für die Hanslicks Auffassung bedeutete, dass „jede Form der Vermengung der Künste“ von ihm durchweg abgelehnt werde,⁴⁴² womit Hanslicks Argument aber eindeutig verfehlt wird.⁴⁴³ Diese Lesart hat sich dann auch im englischen Sprachraum zunehmend durchgesetzt: Aus der neueren Literatur sollen einzig zentrale Autoren wie Philip Alperson, Theodore Gracyk, Aaron Ridley, Robert Sharpe und Nick Zangwill genannt werden,⁴⁴⁴ die ebenfalls behaupten, dass Hanslick die ‚reine‘ Musik gegenüber gemischten Gattungen bevorzugt, Letztere gar als ‚subordinate‘ eingeschätzt und eine regelrechte Hierarchie der musikalischen Großformen implementiert

440 Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 128.

441 Kurt Hübner, *Die zweite Schöpfung. Das Wirkliche in Kunst und Musik*, München 1994, S. 32.

442 Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Laaber 2002, Bd. 1, S. 140. Letzterer hat nochmals postuliert, dass Hanslick der „absoluten Musik die alleinige Existenzberechtigung zuerkannte“. Steinbeck, „Romantik als Klassik“, in *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, hrsg. von Gernot Gruber, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 65–74, hier S. 72.

443 Aus rezenter ‚deutscher‘ Literatur siehe hier auch noch: Betzler/Nida-Rümelin/Cojocaru, *Kunstphilosophie* (wie Anm. 259), S. 406; Christoph Asmuth, „Was bedeutet Musik? Eine kritische Untersuchung musikalischer Referenz“, in *MK 11* (2007), S. 70–86, hier S. 85; Peter Rinderle, *Musik, Emotionen und Ethik*, Freiburg/München 2011, S. 29.

444 Alperson, „Formalism and Beyond“ (wie Anm. 351), S. 260; Aaron Ridley, *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, Edinburgh 2004, S. 77f.; R. A. Sharpe, *Philosophy of Music: An Introduction*, Chesam 2004, S. 17; Nick Zangwill, *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*, London/New York 2015, S. 8; Theodore Gracyk, „Aesthetics of Popular Music“, in *IEP*, Kap. 1.

habe.⁴⁴⁵ Dass Hanslicks *VMS*-Traktat aber eine derartige Auffassung nirgends bekundet, wird bereits dadurch deutlich, dass eine normative Hierarchie als „unwissenschaftlich“ charakterisiert wird, weil hier „meist flache Willkür [ab der vierten Auflage: ‚dilettantische Einseitigkeit‘] das Wort führt“ (*VMS*, S. 52). Die Rede von der „reine[n] absolute[n] Tonkunst“ (*VMS*, S. 52), auf der die referierte Beurteilung von Hanslicks Argument primär gründet, ist aber kein wertendes Kriterium, sondern lediglich stringente methodologische Differenzierung. Die vermeintliche Bevorzugung von ‚reiner‘ Musik muss also aus der prinzipiellen Orientierung der objektiven Ästhetik abgeleitet und als systematisch notwendig begriffen werden: „Wenn irgend eine allgemeine Bestimmtheit der Musik untersucht wird, etwas so ihr Wesen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Grenzen und Richtung feststellen soll, so kann nur von der Instrumentalmusik die Rede sein“ (*VMS*, S. 52).⁴⁴⁶

Ob Hanslick deshalb zwischen (absoluter) ‚Tonkunst‘ und dem Begriff ‚Musik‘ kategorisch unterschied, wie Abegg vorsichtig vermutete,⁴⁴⁷ oder Hanslicks *VMS*-Traktat nach Seidel keine allgemeine Musikästhetik, sondern vielmehr „eine Ästhetik des Tonkunstwerks“ sei,⁴⁴⁸ ist für die verhandelte Problematik weniger zentral als die logische Funktion von Hanslicks Argument. Und diese impliziert keinerlei hierarchische Privilegierung von ‚reiner‘ Musik, sondern lediglich eine sorgfältige Bewertung der ‚rein musikalischen Eigenschaften‘, die für ihn aus gemischten Gattungen nicht bruchlos gefolgert werden können. Die Idee der ‚absoluten Tonkunst‘, die die einstmalige Identifikation ‚Musik = vokale Musik‘ mit dem 18. Jahrhundert nach und nach ablöst, machte somit die theoretische Abgrenzung von nunmehr ‚externen‘ Parametern (Text, Programm, Dekoration) opportun, insofern man die besondere Disposition von ‚reiner‘ Musik faktisch eruieren wollte. Wie Mark Evan Bonds unlängst erörterte: „At no point did Hanslick ever assert the aesthetic superiority of purely instrumental music: he even conceded that the union of music and poetry ‚extends the power of music‘, but he insisted that this union

445 Für einige weitere rezente Beispiele siehe auch noch: Yoshida, „Musical Culture“ (wie Anm. 39), S. 189; Beard/Gloag, *Musicology* (wie Anm. 247), S. 57; Cha, „Aesthetic Theories“ (wie Anm. 58), S. 388; Fodor, „Eduard Hanslick“ (wie Anm. 228), S. 34; Ward, „Absolute‘ Philosophy?“ (wie Anm. 180), S. 339f.

446 Zur intrikaten Differenz von Autonomie/Heteronomie und Instrumentalmusik/Programm Musik/Vokalmusik siehe vor allem: Carl Dahlhaus, *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 298–310. Vgl.: Vera Micznik, „The Absolute Limitations of Programmatic Music: The Case of Liszt’s ‚Die Ideale‘“, in *ML* 80/2 (1999), S. 207–240; Goehr, *Imaginary Museum* (wie Anm. 374), S. 211–218; Gregory Karl und Jenefer Robinson, „Yet Again: ‚Between Absolute and Programme Music‘“, in *BJA* 55/1 (2015), S. 19–37.

447 Abegg, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 41), S. 24.

448 Wilhelm Seidel, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987, S. 19.

does not extend the ‚boundaries‘ of the art.⁴⁴⁹ Dieses neuartige Verständnis der eigenständigen Instrumentalmusik verlangte folglich eine gebührende ästhetische Behandlung, die Hanslicks *VMS*-Traktat geben wollte. Dass Hanslicks Argument sowie seine scheinbar ‚veraltete‘ Methodik für die derzeitige Diskussion noch immer zentral bleiben, wird etwa durch Davies bezeugt, der seine thematische Fokussierung auf die philosophischen Schwierigkeiten der ‚pure music‘ derart erklärt:

[I]nstrumental music, aside from being central, if not dominant, within the Western ‚classical‘ tradition of the past two hundred years, seems most crucial for philosophical reasons: in respect of purely instrumental music philosophical questions are most acute, for such meaning as these works have belongs to the world of musical sound. The contribution music might make in song, opera, film, and the like are clear, I think, only if one is aware of the strengths and weaknesses, so to speak, of music in its most abstract setting.⁴⁵⁰

Hanslicks ‚Ästhetik‘, die auf instrumentale Musikformen konzentriert ist, gegen dessen bewusst gewählte Begrenzung auf die von ihm vermeintlich missachtete Vokalmusik auszudehnen, um ihm einen restriktiven Musikbegriff vorzuwerfen, scheint deshalb eine unangemessene Verabsolutierung seiner umsichtig gesetzten, deskriptiv orientierten Gliederung darzustellen. Da Hanslick einige darauf folgende Passagen (*VMS*, S. 54–73) aber doch der vokalen Musik widmet, die Oper als ein fundamental musikalisches Kunstprodukt kennzeichnet und das Verhältnis von Musik und Text für relativ autark hält, was dadurch bekundet werde, dass man ein und dasselbe Musikstück mit verschiedenen Dichtungen kombinieren könne, ohne seine ästhetische Schönheit anzugreifen, ist die verzerrte Deutung von Hanslicks *VMS*-Traktat allerdings begreiflich. Hanslicks Hypothese, dass Musik und Text getrennt gedacht werden können (Kap. 5.3), und dessen daraus deduzierte Folgerung, dass emotionaler Musikausdruck – der bei vokalen Stücken durch deren literarische Grundlage festgesetzt ist – und ästhetische Wertigkeit keine kausale Relation bilden, ist von Yanal dann auch als die ‚Third Thesis‘ tituliert worden, die die ‚negative thesis‘ zu Gefühl und Musik und die ‚positive thesis‘ der ‚tönend bewegten

449 Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 12. Für eine idente Lesart siehe etwa auch: Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, S. 70; Thomas S. Grey, „Absolute Music“, in *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, hrsg. von Stephen Downes, New York/London 2014, S. 42–61, hier S. 44; Mark Evan Bonds, „Replies to My Critics“, in *BJA* 57/1 (2017), S. 97–101, hier S. 97.

450 Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca/London 1994, S. XI. Vgl.: Malcolm Budd, *Values of Art: Pictures, Poetry, and Music*, London u.a. 1995, Kap. 4; Andrew Kania, „The Philosophy of Music“, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Kap. 1.1.

Formen‘ systematisch komplettiere.⁴⁵¹ Hanslick wehrte sich hier aber vor allem gegen Wagners Diktum, dass sich „der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper“ darin finden ließe, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“,⁴⁵² was die eben errungene Autonomie der ‚absoluten Tonkunst‘ eminent gefährde.⁴⁵³ Doch auch wenn Hanslick die Grenzlinie auf den letzten Seiten des zweiten Kapitels praktisch übertreten hat, er somit vokale Musik dort nach teils instrumentalen Eigenschaften durchleuchtete,⁴⁵⁴ ist die ästhetische Superiorität der eigenständigen Instrumentalmusik – der ‚reinen absoluten Tonkunst‘ – von ihm niemals geäußert worden.

Zuletzt soll hier noch eine Untersuchung Frankenbachs erörtert werden, die die Bewertung von Tanzmusik und die systematische Differenzierung von einzelnen Hörformen bei Hanslick diskutiert (*VMS*, Kap. 5)⁴⁵⁵ und das eingangs genannte Ausspielen von Kritik und Ästhetik bei Hanslick mit der oft vorgenommenen Universalisierung seiner theoretischen Auffassungen explizit koppelt. Nach einer gelungenen Darstellung, die die politische Grundlage von Hanslicks Doktrinen präzise erfasst (Kap. 2.1), findet sich eine informative Textpassage, die das von mir kritisierte Verfahren illustriert: Hanslicks Memoiren, wo Tanzmusik durchaus positiv gesehen wird, belegten nämlich seinen vermeintlich gespaltenen Standpunkt, da er diese spezifische Kunstform in der ästhetischen Abhandlung marginalisiert hätte: „Given the denunciations of dance found in the treatise, it is surprising to learn that Hanslick was known to be thoroughly susceptible to the pleasures of dance.“⁴⁵⁶ Hanslicks Huldigung

451 Robert J. Yanal, „Hanslick’s Third Thesis“, in *BJA* 46/3 (2006), S. 259–266. Vgl.: Sams, „Anti-Wagnerite“ (wie Anm. 167), S. 867f.

452 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Julius Kapp, Leipzig 1914, Bd. 11, S. 21.

453 Für Hanslicks Einwände zum Wagner’schen Dramenkonzept vergleiche prinzipiell: Alexander Wilfing, „Eduard Hanslicks Ästhetik und Richard Wagners Gesamtkunstwerk“ (i.Dr.).

454 Hanns-Werner Heister, „Enthüllen und Zudecken. Zu Brahms’ Semantisierungsverfahren“, in ders., *Relativierung* (wie Anm. 323), S. 7–35, hier S. 7; Felix Wörner, „Otakar Hostinský, the Musically Beautiful, and the ‚Gesamtkunstwerk‘“, übers. von Nicole Grimes, in Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 70–87, hier S. 80.

455 Zu Hanslicks Hörertypen siehe vor allem: Geoffrey Payzant, „Hanslick, Heinse and the ‚Moral‘ Effects of Music“, in *The Romantic Tradition: German Literature and Music in the Nineteenth Century*, hrsg. von Gerald Chapple, Frederick Hall und Hans Schulte, Lanham/New York/London 1992, S. 79–92. Für die größeren Kontexte siehe hier auch: Nicholas Cook, *Music, Imagination, and Culture*, Oxford 1990.

456 Chantal Frankenbach, „Waltzing Around the Musically Beautiful: Listening and Dancing in Hanslick’s Hierarchy of Musical Perception“, in Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 108–131, hier S. 119.

an die Tänzerin Fanny Elßler⁴⁵⁷ wird dann derartig gedeutet: „Despite Hanslick’s comments on the ‚simplicity‘ of the music, his impassioned description of Elssler is difficult to accord with the indictment of dance in his treatise.“⁴⁵⁸ Dass hier eine inhärente Diskrepanz von Hanslicks *VMS*-Traktat und seinem subjektiven Geschmack konstruiert wird, belegt erneut, wie die objektive Ästhetik absolut gesetzt und mit dem gesamten Musikbild Hanslicks synonym gesehen wird. Dies illustriert zugleich, dass eine illegitime Mischung von Ästhetik und Kritik zu prekären Schlüssen beiträgt, die auf die mangelnde Beachtung von Hanslicks Definition der objektiven Musikästhetik zurückgehen. Dass Hanslicks *VMS*-Traktat als theoretische Konzeption von seinem *subjektiven* ‚Geschmack‘ jedoch rigoros getrennt werden müsste, hatte schon Engel betont und folglich erkannt, dass Hanslicks Ablehnung der emotivistischen Musikästhetik nicht dessen private Manien, sondern vielmehr dessen „intellektuelle[] Maßstäbe“ repräsentiere, die mit Hanslicks Neigungen anstandslos kollidieren können.⁴⁵⁹ Erst eine kategorische Anerkennung des essentiellen Unterschieds von theoretischer *Musikästhetik* und praktischer *Musikkritik* und die Wahrung der eigenhändig definierten Limitation von Hanslicks *VMS*-Traktat kann jene oben behandelten Fehlschlüsse korrigieren.

457 Hanslick, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 17), S. 142f.

458 Frankenbach, „Waltzing Around“ (wie Anm. 456), S. 120. Für ein ähnliches Argument siehe etwa auch: Lawrence M. Zbikowski, „Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth Century“, in *JMR* 31/2–3 (2012), S. 147–165, hier S. 162–165; Ward, „‚Absolute‘ Philosophy?“ (wie Anm. 180), S. 351.

459 Engel, *Musik und Wissenschaft* (wie Anm. 235), S. 62.

3. DIE HISTORISCHE ENTWICKLUNG DER ANGLOPHONEN HANSLICK-REZEPTION

Wenn man nun die historische Rezeption von Hanslicks *VMS*-Traktat geographisch differenziert, muss eine wichtige Disparität betont werden, die Hanslicks Wirkung nachhaltig beeinflusst. Denn wenn seine ästhetische Abhandlung der ‚deutschen‘ Diskussion der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstammte und vor diesem spezifischen Hintergrund interpretiert worden ist, der sich bald einer hitzig geführten Wagner-Debatte zuwandte, ist dieser geschichtliche Zusammenhang für andere Diskurse nicht derart gegeben. Die Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum ist von mehreren Faktoren abhängig, die die ‚deutsche‘ Diskussion niemals prägen konnten, wie von der betreffenden Übersetzung (Kap. 3.5), bereits vorhandenen ästhetischen Konzeptionen (Kap. 3.3) oder eben der Abwesenheit von Kunstdiskursen wie der Wagner-Debatte (Kap. 3.2), die nicht nur musikalische Grundfragen, sondern ebenso handfeste politische Interessen umfasste, die für ihr ‚englisches‘ Gegenstück schwerlich bedeutend waren. Hanslicks *VMS*-Traktat ist für den englischen Sprachraum also eine ‚auswärtige‘ Abhandlung, welche sukzessive assimiliert wurde, wobei deren inhaltliche Auslegung von regionalen Parametern abhängig ist, die für die ‚deutsche‘ Wirkung niemals wichtig waren. Als ein ideales Beispiel für die allmähliche Integration Hanslicks kann etwa Donald Grouts *A History of Western Music* (1960) dienen, welche von Beard und Gloag „a central reference for generations of students“ genannt wurde⁴⁶⁰ und die Hanslick bis zur siebten Auflage im Jahr 2006 nirgends anführte.⁴⁶¹ Während Hanslick in der ‚deutschen‘ Forschung Diskurse selbst setzen konnte, scheint dessen Konjunktur im englischen Sprachraum noch mehr von den historischen Bedingungen und prinzipiellen Veränderungen der jeweiligen Debatten grundiert.

460 Beard/Gloag, *Musicology* (wie Anm. 247), S. 82f.

461 Auch Claude Palisca, der Grouts Studie bereits früher ediert hatte, verweist nirgends auf Hanslick: Donald Jay Grout und Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, New York/London ⁵1996. Ab der siebten Auflage scheint dieser als „most articulate proponent of absolute music“ im Kontext Wagners auf: dies. und J. Peter Burkholder, *A History of Western Music*, New York/London ⁷2006, S. 726f.

Die zwei bedeutendsten Einflussgrößen im Hinblick auf die Hanslick-Rezeption – die anglophone Kontroverse über formale Ästhetik (Kant, Bell, Schenker) und die analytische Musikästhetik im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts – werden weiter unten separat erörtert (Kap. 4 und Kap. 5). Hier sollen zunächst mehrere geschichtliche Voraussetzungen der Hanslick-Rezeption genauer ermittelt werden, die schließlich bewirkten, dass seine ästhetische Abhandlung zum zentralen Dokument der derzeitigen ästhetischen Diskussionen im englischen Sprachraum werden konnte, als die sie fraglos erachtet werden muss.

Für die beachtliche Bedeutung von Hanslicks *VMS*-Traktat, deren historische Bedingungen anschließend eruiert werden, spricht bereits der *Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011) von Gracyk und Kania, der Hanslicks Schriften einen eigenen Aufsatz neben vielen etablierten Ästhetikern wie Kant, Plato, Nietzsche, Wagner oder auch Adorno widmet. Dieses Buch, das als „up-to-date overview of more than four dozen distinct topics relevant to the philosophy of music“ geplant war und für den englischen Sprachraum das wohl erste „reference work ever devoted exclusively to the philosophical study of music“ darstellte,⁴⁶² behandelt Hanslick als „most influential philosopher of music in the nineteenth century, and probably since“ sowie dessen ästhetische Konzeption als „the first and most influential theory of absolute music and musical formalism“.⁴⁶³ Dass Geoffrey Payzant die von ihm übersetzte Abhandlung als „philosophical classic“⁴⁶⁴ und als „founding document of musical aesthetics as we know it“⁴⁶⁵ sowie ihren Autor als den „founding father of musical aesthetics“⁴⁶⁶ und als den „first professional musical journalist“⁴⁶⁷ betrachtet, sollte angesichts subjektiver Interessen nicht wirklich erstauen. Hanslicks Relevanz für die gegenwärtige Fachdiskussion wird aber auch von David Huron im *Oxford Handbook of Music Psychology* (2008) nachdrücklich hervorgehoben, der ihn als elementaren Ansatzpunkt der analytischen Musikästhetik veranschlagt und die anhaltende Bedeutung Hanslicks für die ‚englische‘ Forschung neuerlich bekräftigt: „Until recently, Hanslick’s views have defined the principal parameters in debates concerning musical aesthetics. All major philosophers in the aesthetics of music have started by engaging with Hanslick’s ideas.“⁴⁶⁸ Da mit Kivy, Davies, Langer, Levinson und Scruton die

462 Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. XXIV.

463 Grey, „Hanslick“ (wie Anm. 155), S. 360f.

464 Payzant, „‚Moral‘ Effects“ (wie Anm. 455), S. 79.

465 Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 17.

466 Payzant, „Hanslick, Sams, Gay“ (wie Anm. 154), S. 41.

467 Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 63.

468 David Huron, „Aesthetics“, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, hrsg. von Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut, Oxford/New York 2009, S. 151–159, hier S. 151.

sicherlich wichtigsten Exponenten der englischsprachigen Musikphilosophie genannt werden, scheint Hurons Urteil besonders sprechend. Und für die angloamerikanische Musikwissenschaft hält auch Benjamin Korstvedt fest, dass Hanslick ein „foundational commentator[] on nineteenth-century instrumental music“ gelten müsse.⁴⁶⁹

Wenn in den späteren Kapiteln zur Hanslick-Rezeption bei Kerman und McClary (Kap. 4.2) oder auch bei Kivy und Davies (Kap. 5.3) eine detailliertere Untersuchung der individuellen Perspektiven unternommen wird, die die spezifische Motivation für die jeweilige Deutung Hanslicks klärt, deckt dieses Kapitel allgemeine historische Sachverhalte ab, die einen ‚groben Pinsel‘ geboten scheinen lassen. Dies betrifft primär das Kap. 3.2, mit dem fundamentale Divergenzen des ‚deutschen‘ und des anglophonen Hanslick-Diskurses demonstriert werden sollen, was die minutiöse Erörterung von einzelnen Forschern sowie deren wissenschaftlichen Prädispositionen vorerst unnötig macht. Das heißt aber nicht, dass spezifische historische Eigenarten der nun erörterten Bewertung von Hanslicks *VMS*-Traktat in der nur skizzierten ‚deutschen‘ Diskussion übersehen wurden. Die recht frühe Kritik seiner ästhetischen Abhandlung durch (unter anderem) Ambros, Adolph Kullak, Ferdinand Laurosch, d’Armond, Friedrich Stade⁴⁷⁰ oder auch Friedrich von Hausegger,⁴⁷¹ die von neudeutschen Argumenten charakterisiert war,⁴⁷² muss klar anders gelesen werden als die pejorativen Kommentare von musikalischen Hermeneutikern wie Hans Heinrich Eggebrecht, der Hanslicks *VMS*-Traktat als „maßlos überschätzt“ beurteilte.⁴⁷³ Dass aber auch die Wagner’schen Kritikpunkte bis

469 Benjamin M. Korstvedt, „Reading Music Criticism Beyond the Fin-de-siècle Vienna Paradigm“, in *MQ* 94/2 (2011), S. 156–210, hier S. 192.

470 Zu Schriften gegen Hanslick siehe etwa eine parteiische Gesamtschau in Seidl, *Vom Musikalisch-Erhabenen* (wie Anm. 14), S. 181–190. Vgl.: Printz, *Würdigung Hanslicks* (wie Anm. 107), S. 18–49; Moos, *Kant bis Hartmann* (wie Anm. 104), S. 349–369; Deaville, „Through History“ (wie Anm. 29), S. 17–21. Für Laurencins Streitschrift vergleiche ebenfalls: Boisits, „Formauffassung“ (wie Anm. 339). Zu Seidls Schrift siehe auch noch: Andreas Mertsch, *Studien zum musikbezogenen Denken in bürgerlicher Philosophie und Einzelwissenschaft zwischen 1848 und 1933*, Dissertation Humboldt-Universität Berlin 1986, S. 169–208.

471 Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck*, Wien 1885. Dessen Bezug auf Hanslicks *VMS*-Traktat ist vor allem durch Rudolf Flotzinger geprüft worden: „Hausegger zwischen Hanslick und Adler“, in Antonicek/Gruber, *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (wie Anm. 250), S. 141–154; „Hauseggers Verhältnis zu Hanslick“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 77–84.

472 Auf August Wilhelm Ambros, der die symphonische Programmmusik kritisch aufnahm, trifft dies aber lediglich bedingt zu. Siehe dazu etwa sein achttes Kapitel in *Musik und Poesie* (wie Anm. 428), S. 137–179, bes. S. 156–179, sowie dessen dortige Reserve zu Hector Berlioz.

473 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis*

heute wirken und diese nicht nur als historische Randnotiz der Hanslick-Forschung fungieren, bezeugte etwa noch Geck, der Hanslicks Konzeption im Jahr 2001 kritisch referiert, jene eben gelisteten Polemiken affirmativ einbezieht und sie – wie Klein korrekt festhält – folglich zugleich aktualisiert.⁴⁷⁴ Wenn also auch keine detaillierte Erörterung des opulenten ‚deutschen‘ Hanslick-Diskurses erfolgt, welcher aus disparaten Kontexten gespeist worden ist und den ich nur als Spiegelfläche für Eigenheiten der anglophonen Musikkritik heranziehen möchte, müssen solche nuancierende Überlegungen immer präsent bleiben.⁴⁷⁵

3.1. Die erste englische Übersetzung von Hanslicks *VMS*-Traktat

Angesichts der Reputation Hanslicks im englischen Sprachraum muss hier zunächst danach gefragt werden, wie sich diese eminente Resonanz historisch entwickelt und sich die Hanslick-Rezeption in verschiedenen Zeitabschnitten generell gestaltet hat. Man könnte sicherlich vermuten, dass Gustav Cohens Übersetzung *The Beautiful in Music* (1891) – die auf eine spanische (1865), französische (1877), italienische (1883), dänische (1885) und die zuvor schon genannte russische Übertragung (1885) folgte – als erster Anstoß für die anglo-amerikanische Untersuchung von Hanslicks *VMS*-Traktat gelten müsse.⁴⁷⁶ Wie Deaville zeigen konnte, setzte die Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum jedoch bereits früher ein, genauer gesagt mit *Dwight's Journal of Music*,⁴⁷⁷ das von 1852 bis 1881 in Boston verlegt worden ist und das „leading American periodical of its kind“ war.⁴⁷⁸ John Sullivan Dwight,⁴⁷⁹ der frühere Kritiker von Brook Farms *Harbinger*, hatte diese innovative Zeitschrift mit der finanziellen Unterstützung der „Harvard Musical Association“ erfolgreich angestoßen und

zur Gegenwart, München/Zürich 2008, S. 687. Zu Eggebrechts Programmatik vgl.: Schirpenbach, *Ästhetische Regulation* (wie Anm. 421).

474 Geck, *Romantik und Restauration* (wie Anm. 72), S. 173–184. Vgl.: Klein, *Musikphilosophie* (wie Anm. 64), S. 22. Für einige rezente Polemiken siehe etwa auch: Kirchmeyer, „Ideologische Reflexion“ (wie Anm. 310), S. 274–278; Lettgen, *Melancholie* (wie Anm. 255), S. 255–272.

475 Für eine annotierte Auflistung der frühen Kritiken zu Hanslicks *VMS*-Traktat vergleiche allgemein: Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 301–315.

476 Zu den verschiedenen Übersetzungen vgl.: Haas, „Eduard Hanslick“ (wie Anm. 184), S. 206; Khittl, „Hanslicks Verhältnis“ (wie Anm. 118), S. 83; Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. VII; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 7.

477 Deaville, „Through History“ (wie Anm. 29), S. 23.

478 Joseph Horowitz, *Wagner Nights: An American History*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 24.

479 Zu Dwights Schaffen vergleiche ausführlich: Ora Frishberg Saloman, *Beethoven's Symphonies and J. S. Dwight: The Birth of American Music Criticism*, Boston 1995.

war nicht nur ihr alleiniger Herausgeber, sondern verfasste die meisten Beiträge sogar selbst,⁴⁸⁰ was ihn zu Amerikas „first music critic“ machte.⁴⁸¹ Edward Waters meinte daher, dass dieser „single-handed in a musical desert“ wirkte,⁴⁸² was Irving Lowens ebenfalls bestätigte, der ihn als „pope of music“ und als „major critical figure“ der amerikanischen Musiklandschaft charakterisierte.⁴⁸³ Mit seiner primär erzieherischen Programmatik, die die alltägliche Musikkritik kultivieren sollte,⁴⁸⁴ war Dwight der „autocrat of Boston music“, der bei Geschmacksfragen einen ästhetischen Klassizismus (Beethoven, Händel, Mozart etc.) und eine „ever-stiffening resistance to Wagner and other new music“ entschieden propagierte.⁴⁸⁵ Für Horowitz wurde dieser damit zum „New World Hanslick“,⁴⁸⁶ welcher seine eigenen ästhetischen Präferenzen mit zahlreichen Übertragungen von Hanslicks Kritiken autoritativ absicherte (Kap. 3.6).⁴⁸⁷ Wie Deaville korrekt bemerkt, haben Dwights übersetzte Nachdrucke von Hanslick'schen Rezensionen mit den mittleren 1860er Jahren eingesetzt und wurden deshalb zum „first point of contact with Hanslick for Americans“, die ihn als konservativen Musikkritiker kennenlernten: „As such, then, the musical Northeast of the 1860s and 1870s – Dwight's readership base – became familiar with and received a favorable impression of Hanslick, which coincided with their conservative taste that rejected Wagner and Liszt during those decades.“⁴⁸⁸

Dwight vertrat einen musikalischen Internationalismus, der wie bei Hanslick aber eine offenkundige Verwurzelung im ‚deutschen‘ Kulturleben offenbart, da

- 480 Ora Frishberg Saloman, „Dwight, John Sullivan“, in *MGG*², Kassel u.a. 2001, Personen-
teil Bd. 5, Sp. 1785–1788, hier Sp. 1786f.
- 481 Ora Frishberg Saloman, „American Writers on Beethoven, 1838–1849: Dwight, Fuller,
Cranch, Story“, in *AMu* 8/1 (1990), S. 12–28, hier S. 13.
- 482 Edward N. Waters, „John Sullivan Dwight, First American Critic of Music“, in *MQ* 21/1
(1935), S. 69–88, hier S. 69.
- 483 Irving Lowens, „Writings About Music in the Periodicals of American Transcendental-
ism (1835–50)“, in *JAMS* 10/2 (1957), S. 71–85, hier S. 71 und 73.
- 484 Ora Frishberg Saloman, „Dwight, John Sullivan“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 7,
S. 814.
- 485 Walter L. Fertig, „Dwight, John Sullivan“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 5, S. 792.
- 486 Horowitz, *Wagner Nights* (wie Anm. 478), S. 141.
- 487 *Dwights Journal* ist von Hanslick einmal erwähnt worden: „Die Musik in Amerika III“, in
Neue Freie Presse (29.07.1890), S. 3. Neuerlich abgedruckt in: *Die moderne Oper 6. Aus dem
Tagebuche eines Musikers*, Berlin 1892, S. 82.
- 488 Deaville, „Through History“ (wie Anm. 29), S. 23. Siehe hierzu primär: Ora Frishberg
Saloman, „Dwight and Perkins on Wagner: A Controversy Within the American Cultivated
Tradition: 1852–1854“, in Strainshamps/Maniates, *Honor of Lang* (wie Anm. 247),
S. 78–92. Vgl.: Katherine K. Preston, „Art Music from 1800 to 1860“ und Michael Broy-
les, „Art Music from 1860 to 1920“, in *Cambridge History of American Music*, hrsg. von
David Nicholls, Cambridge 1998, S. 186–213, hier S. 206f. und S. 214–254, hier S. 215.

für ihn die ‚reine‘ Musik der Wiener Klassik das ultimative Paradigma darstellte, das das musikalische Kunstprodukt zur überall gültigen Sprache machen konnte.⁴⁸⁹ Damit wurde von ihm die für amerikanische Voraussetzungen vollkommen ungewohnte Konzeption einer ‚reinen‘ Musik mit metaphysischen Implikationen diskursiv verbreitet, die von ihm als „Sprache des Herzens“ gefasst wurde, welche aber auch zusätzliche allegorische Illustrationen nötig hätte, die die „abstrakte“ Bedeutung von ‚pure music‘ weitestgehend konkretisieren, „ohne deren Essenz durch spezifische, narrative Interpretationen anzugreifen“.⁴⁹⁰ Für die angeführte Ausrichtung spricht ebenso Dwights Apologie für Richard White,⁴⁹¹ der mit seinem Aufsatz „Absolute Music“ einen frühen Beitrag zur positiven Definition der ‚reinen‘ Musik leistete, die bei ihm aus keinem negativen Verhältnis zur vokalen Musik erfolgte: „Absolute music is simply – music; and music not absolute is absolutely not music.“⁴⁹² Dieser Vorrang der autonomen ‚Kunstmusik‘, die vokalen Stücken und der Programmmusik ausdrücklich vorgezogen wurde, deckte sich auch mit Dwights Ansicht, der Whites Dogma mit Thesen des amerikanischen Transzendentalismus⁴⁹³ zudem religiös überhöhte: „Dwight held that great music in itself was ‚the language of natural religion‘.“⁴⁹⁴ Diese Episode der historischen Entwicklung der ‚absoluten Tonkunst‘ ist von Pederson folgendermaßen zusammengefasst worden: „White’s essay is significant because it is an early example of absolute music being used positively.“ Sie kommentiert weiterführend: „It does not refer to or rely on Hanslick’s ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ even though he defines absolute music as beautiful music. His [i.e. Whites] definition and explication, however, are idiosyncratic, and do not seem to have been adopted by others in the United States.“⁴⁹⁵

Wenn auch keine notwendige Beziehung zu Hanslicks *VMS*-Traktat eruiert werden konnte, weist Dwights Votum für Whites Aufsatz trotz allem auf die ästhetische Ausrichtung des *Journal of Music* hin, die bewirkte, dass dort mit

489 Christopher Hatch, „Music for America: A Critical Controversy of the 1850’s“, in *American Quarterly* 14/4 (1962), S. 578–586, hier S. 580–582; Betty Chmaj, „Fry versus Dwight: American Music’s Debate over Nationality“, in *AMu* 3/1 (1985), S. 63–84.

490 Frishberg Saloman, „Dwight“ (wie Anm. 435), Sp. 1787.

491 John Sullivan Dwight, „Richard Wagner and his Theory of Music“, in *DJM* 34/6 (27.06.1874), S. 254–255.

492 Richard White, „Absolute Music“, in *The Galaxy* 19 (1875), S. 391–399, hier S. 399.

493 Wolfgang Rathert, „Der amerikanische Transzendentalismus“, in *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, S. 189–214; Michael Broyles, „Puritanism, Democracy, and the Establishment of Musical Idealism in New England“, in *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, hrsg. von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel u.a. 2000, Bd. 1, S. 207–213.

494 Chmaj, „American Music’s Debate“ (wie Anm. 489), S. 70.

495 Pederson, „Absolute Music“ (wie Anm. 51), S. 255.

den 1860er Jahren immer wieder englische ‚Reprints‘ von Hanslicks Aufsätzen gedruckt wurden.⁴⁹⁶ Daneben erfolgten aber auch einige direkte Hinweise auf *VMS*, das als ein „epoch-making pamphlet“ bewertet wurde, das „like a flash of lightning [...] the mists which had gathered around the scientific treatment of musical aesthetics“ durchbohrt habe.⁴⁹⁷ In Elterleins „Piano-Forte Sonatas of Beethoven“ lässt sich eine frühe Nennung Hanslicks finden, welche Hanslicks *VMS*-Traktat aufgrund rigoroser formalistischer Theorieelemente als Teil der Hegel’schen Denkschule ansieht, hierbei jedoch Hanslicks Ästhetik lediglich nebenbei behandelt.⁴⁹⁸ Ab den mittleren 1860er Jahren werden einige Arbeiten Hanslicks komplett übersetzt, was zunächst spärlich erfolgte, mit den frühen 1970ern aber nach und nach merklich zunahm und in den späten 1870ern (1878: 5 Kritiken, 1879: 7 Kritiken, 1880: 9 Kritiken) einen Höhepunkt erreichte. Das effektivste Eintreten für Hanslicks *VMS*-Traktat findet sich dabei im Beitrag „Aesthetics of Musical Art“, der aus der *Pall Mall Gazette* stammte und Walter Lawsons Übersetzung von Hands *Aesthetik der Tonkunst* (1837–1841) kritisch erörtert.⁴⁹⁹ Lawson wird dort für die falsche Aussage getadelt, dass seit Hands Buch keine bedeutende ästhetische Abhandlung erschienen sei. Der Autor Blidge konstatiert daraufhin, dass wohl auch bessere Objekte für ein solches Projekt existiert hätten, „for example, Dr. Hanslick’s extremely well-known book, *Vom Musikalisch Schönen*, which has gone through many editions in the original, but has, as far as we are aware, never been translated into English. [...] If Mr Lawson had given us a readable translation of Hanslick he would have done useful and agreeable work.“⁵⁰⁰ Wenn eine englische Übersetzung des gesamten Traktates auch erst etwa eine Dekade später durch Cohen (1891) besorgt werden sollte, kann mit den Artikeln Dwights doch eine erstmalige Verbreitung von Hanslicks Positionen im englischen Sprachraum konstatiert werden, welche Hanslicks Relevanz teilweise begründet.⁵⁰¹

496 Für eine vollständige tabellarische Aufstellung vgl. Kap. 3.6.

497 John Sullivan Dwight, „Dr. Edward Hanslick“, in *DJM* 38/8 (20.07.1878), S. 270.

498 Ernst von Elterlein, „The Piano-Forte Sonatas of Beethoven“, in *DJM* 12/12 (19.12.1857), S. 297.

499 Ferdinand Hand, *Aesthetics of Musical Art or The Beautiful in Music*, übers. von Walter E. Lawson, London 1880.

500 Blidge, „Aesthetics of Musical Art“, in *DJM* 40/21 (09.10.1880), S. 162–163, hier S. 163. Hier dürfte ein Druckfehler vorliegen. Der Verfasser dieses Aufsatzes war wohl eher John Frederick Bridge. Dies konnte jedoch nicht verifiziert werden.

501 Siehe dazu etwa frühe affirmative Nennungen Hanslicks in: Joseph Bennett, „Dr. Hanslick and Gounod’s ‚Redemption‘“, in *The Musical Times and Singing Class Circular* 25/1 (1884), S. 10–12; Paul Carus, „The Significance of Music“, in *MON* 5/3 (1895), S. 401–407, hier S. 401; Vernon Lee, „The Riddle of Music“, in *Quarterly Review* 204 (1906), S. 207–227. Siehe hierzu ebenso mehrere anonyme Nachrufe: „Obituary: Eduard Hanslick“, in *MT* 45 (1904), S. 598; „Dr. Eduard Hanslick Dead“, in *New York Times* (08.08.1904), S. 7.

In *Dwight's Journal* finden sich auch erstmals Passagen aus Hanslicks *VMS*-Traktat, die ein anonymer Verfasser ins Englische übersetzte, was schon durch Deaville eruiert wurde, wobei dieser wohl auf den nun zitierten Beitrag anspielte.⁵⁰² Der Aufsatz „Music the Exponent of Emotion“ (1855), der die sprachliche Expressivität von ‚reiner‘ Musik kritisch sondiert, erwähnt zu Beginn die bekannte Analogie mit dem „Kaleidoscop“ (*VMS*, S. 75f.), um dann auch Hanslicks Hypothese zur sprachlichen Unfasslichkeit des musikalischen Kunstwerkes aufzugreifen (*VMS*, S. 77), das nur metaphorisch beschrieben werden könnte.⁵⁰³ Wenn bei dem nächsten Beispiel auch keine direkte Übersetzung erfolgt, muss noch Breakspeares Untersuchung „Musical Aesthetics“ aus dem Jahr 1880 genannt werden, welche Hanslicks *VMS*-Traktat gemäß seiner französischen Übertragung über vier Seiten gründlich referiert, ihn dann aber als „very unsatisfactory“ charakterisiert, da Hanslicks Argument die „thorough subversion of the popular held tenets of musical philosophy“ bezweckte.⁵⁰⁴ Vor Cohens Fassung aus dem Jahr 1891 dürfte einzig Pole mehrere wichtige Passagen Hanslicks in *The Philosophy of Music* (1879) wortwörtlich übertragen haben. Diese Studie ist nicht einzig wegen ihres frühen Zeitpunkts relevant, sondern ebenso wegen des thematischen Schwerpunkts der ausgewählten Textpassagen. Wenn Dwights Interesse an Hanslicks Tätigkeit durch dessen konservatives Musikverständnis geweckt worden ist, das Dwights Position entsprach, erörterte Poles Buch dagegen die modernen Elemente von Hanslicks *VMS*-Traktat, die sonst meist marginal behandelt wurden. Die bis heute dominanten Schwerpunkte der Hanslick-Rezeption – Gefühlskälte, Formalismus, Autonomismus – sind für ihn weniger wichtig als Hanslicks Abgrenzung gegenüber der ihm oft fälschlich beigelegten Auffassung der ahistorischen Musikästhetik (Kap. 2.1). In Poles Kapitel „Systems of Harmony“ wird eine ahistorische Bestimmung des westlichen Tonsystems dezidiert abgelehnt, dessen basale Regeln nicht natürlich gegeben, sondern vielmehr kulturell beliebig und somit historisch gewachsen seien. Als die wichtigste schriftliche Autorität, die Poles These – welche damals strittig war – argumentativ untermauern soll, wird von ihm „one of the most celebrated modern works on musical aesthetics, ‚Vom Musikalisch-Schönen““, angeführt.⁵⁰⁵

Auf den Seiten 310–312 sind dann auch drei passende Passagen aus Hanslicks *VMS*-Traktat zitiert worden, die für die Hanslick-Deutung des jüngeren Diskurses weiterhin essentiell sind, da sie die historische Konstitution seines

502 Deaville, „Through History“ (wie Anm. 29), S. 32.

503 „Music the Exponent of Emotion“, in *DJM* 7/16 (21.07.1855), S. 123–124, hier S. 123.

504 Breakspeare, „Musical Aesthetics“ (wie Anm. 435), S. 72 und 64.

505 William Pole, *The Philosophy of Music Being the Substance of a Course of Lectures Delivered at the Royal Institution of Great Britain, in February and March 1877*, London 1879, S. 202.

ästhetischen Standpunkts prägnant erhellen, die aufgrund der neuerlichen Entdeckung des Herbart'schen Formalismus aktuell zumeist inadäquat reflektiert wird (Kap. 2.1): 1. Hanslicks Ausspruch: „There is no art the forms of which wear out so soon and so extensively as music. Modulations, cadences, progressions of intervals and harmonies, become so obsolete in fifty or even thirty years that the composer of genius can no longer use them, but is compelled continually to invent new purely musical features [...]. All that can justly be said of a mass of compositions which stood far above the average of their day, is that they once were beautiful.“⁵⁰⁶ 2. Hanslicks Negierung eines mathematischen Ausgangspunkts für die musikalische Komposition: „Let it be added that musical beauty has nothing to do with mathematics. [...] Although mathematical doctrine furnishes an indispensable key to the study of the physic of music, its part in a musical composition must not be unduly magnified. [...] The region of aesthetics begins where all these primary relations end. [...] What converts music into poetical art and raises it out of the category of physical experiment, is something free and spiritual, and therefore incapable of being reduced to calculation.“⁵⁰⁷ 3. Die einleitend angeführte Weigerung Hanslicks, dem westlichen Tonsystem eine transhistorische Naturgesetzlichkeit zuzuerkennen: „Man has not learnt the structure of music from nature. We may take it as firmly proved, that melody and harmony, our relations of intervals, our scales, our distinctions of tonality, and our equal temperament, have been slow and gradual creations of the human mind. [...] We must guard against the idea that our present system is necessarily founded in nature.“⁵⁰⁸

3.2. Erste Konsequenz aus Poles Übersetzung: Differente Hanslick-Diskurse

Poles Wahl der von ihm übertragenen Textpassagen demonstriert, wie der anglophone Musikdiskurs Hanslicks *VMS*-Traktat mit andersartigen Prädisposition aufgenommen hat, als bei der ‚deutschen‘ Rezeption letztlich schlagend wurden, da er in einem genuin philosophischen Zusammenhang ohne alle politischen Konflikte präsentiert wurde. Hanslick war daher nicht in dem Maß an die ‚deutsche‘ Polemik um die sogenannten Neudeutschen und ihre wichtigsten Exponenten (Berlioz, Wagner, Liszt) gebunden, was die besonnener Interpretation seiner ästhetischen Abhandlung ermöglichte, die nicht als musikpolitisches Parteienmanifest wahrgenommen wurde, das entsprechend

506 Ebda., S. 310. Für die deutsche Passage vgl.: *VMS*, S. 86f.

507 Ebda., S. 311. Für die deutsche Passage vgl.: *VMS*, S. 96f.

508 Ebda., S. 311f. Für die deutsche Passage vgl.: *VMS*, S. 148f.

diskreditiert werden musste.⁵⁰⁹ Die dauerhafte Verflechtung von Hanslicks *VMS*-Traktat mit der nur noch historisch relevanten Problematik der ästhetischen Berechtigung von programmatischer Instrumentalmusik und der Wagner'schen Dramenreform ist als prinzipielles Kennzeichen des ‚deutschen‘ Diskurses anzusehen, das auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg alle damit verbundenen Thematiken dominierte: Hanslicks *VMS*-Traktat sowie dessen spezifische Argumente gegen Wagners Konzept, die nicht mehr gesondert referiert werden sollen (Kap. 1.4),⁵¹⁰ wurden immer wieder durch seinen „glühenden Wagnerhaß“ begründet und dadurch scheinbar entkräftet.⁵¹¹ Inwieweit diese eminent verkürzte Sichtweise in das musikalische Bewusstsein des ‚deutschen‘ Diskurses gedrungen ist, wird etwa von zahlreichen Kompendien⁵¹² und Musikgeschichten⁵¹³ veranschaulicht, die Hanslick als blinden Verehrer von

- 509 Zur emotivistischen Musikanschauung von Wagners ‚Schule‘ vgl.: Robert Determann, *Begriff und Ästhetik der ‚Neudeutschen Schule‘. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Baden-Baden 1989. Für die aktuellste Erfassung der subjektiven Streitpunkte von Hanslick und Wagner siehe etwa auch: Christian Jung, „Wagner und Hanslick. Kurze Geschichte einer Feindschaft“, in *ÖMZ* 67/6 (2012), S. 14–21. Eine realisierbare Kompatibilität dieser beiden Autoren ist schon von Hostinský, *Musikalisch-Schöne* (wie Anm. 114) und Carl Rafael Henning, *Die Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1896, erkannt worden.
- 510 Zu den ästhetischen Divergenzen und diagnostischen Schnittpunkten dieser beiden Autoren vgl. Greys Texte: „Berückend wie ein Zauber, aber nicht beglückend wie ein Kunstwerk. Eduard Hanslicks Bewertung von Richard Wagner“, in Antonicek/Gruber/Landner, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 233–248; „Wagner, the Overture, and the Aesthetics of Musical Form“, in *19thCM* 12/1 (1988), S. 3–22; *Musical Prose* (wie Anm. 107), S. 1–50. Vgl.: Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 237–246; Sanna Pederson, „Romanticism/Anti-Romanticism“, in Downes, *Aesthetics* (wie Anm. 449), S. 170–187, hier S. 176f.; Wilfing, „Hanslicks Ästhetik“ (wie Anm. 453). Siehe dazu auch rezent: Hannah Ginsborg, „Two Debates about Absolute Music“, in *BJA* 57/1 (2017), S. 77–80, hier S. 78.
- 511 Bernhard Kothe und Rudolph Freiherr Procházka, *Abriss der allgemeinen Musikgeschichte*, hrsg. von Max Chop, Leipzig¹²1929, S. 455.
- 512 Für mehrere markante Beispiele siehe hier etwa: Hans Joachim Moser, *Musiklexikon*, Berlin²1943, S. 349; Rudolph Tschierpe, *Kleines Musiklexikon*, Hamburg²1954, S. 88; Hertha Bauer, *Taschenlexikon der Musik*, Stuttgart/Wien 1953, S. 58; Friedrich Herzfeld, *Lexikon der Musik*, Berlin 1957, S. 223; *Meyers Handbuch über die Musik*, Mannheim/Zürich 1961, S. 674; *Meyers Großes Personenlexikon*, Mannheim/Zürich 1968, S. 593; *Großes Lexikon der Musik*, hrsg. von Norman Lloyd, Gütersloh 1974, S. 700; *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, hrsg. von Eva Obermayer-Marnach und Leo Santifaller, Wien²1993, Bd. 2, S. 183; *Personen-Lexikon Österreich*, hrsg. von Ernst Bruckmüller, Wien 2001, S. 181; *Deutsche Biographische Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Bruno Jahn, München 2003, Bd. 1, S. 340.
- 513 Siehe hierzu ebenso mehrere ausgewählte Fallbeispiele: Josef Kreitmaier, *Dominanten. Streifzüge ins Reich der Ton- und Spielkunst*, Freiburg 1924, S. 140; Emil Naumann, *Allgemeine Musikgeschichte*, hrsg. von Alfred Loeven, Berlin²1927, S. 750; Franz Roh, *Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens*, Köln 1948, S. 70; Fritz Högler, *Geschichte der Musik*, Wien 1951, Bd. 2, S. 188; Werner Oehlmann, *Die*

Brahms und strikten Gegner von Wagner zeichnen. Eberhard Preußner hat die aus gegenwärtiger Perspektive unzureichende Argumentation folgendermaßen zusammengefasst: „Der Wagner-Apostel Bruckner mußte natürlich sofort bei Hanslick in Ungnade fallen; denn Hanslick liebte Brahms und haßte Wagner. Dazwischen gab es nichts für ihn.“⁵¹⁴

Wenn Ehrlich Hanslicks *VMS*-Traktat schon sehr früh aus der fruchtlosen Verknüpfung mit Wagner gelöst wissen wollte, die die positive Wirkung seines ästhetischen Standpunktes weiterhin blockiere,⁵¹⁵ hat Wapnewski diese wagnerisch gebundene Rezeption noch etwa 100 Jahre später als ein stetiges Narrativ der ‚deutschen‘ Musikkultur bezeichnet.⁵¹⁶ Dies wird etwa durch Liessmann inhaltlich bestätigt, der auch noch im Jahr 2003 diesbezüglich kommentierte, dass Hanslick „als scharfzüngiger Musikkritiker, Feuilletonist der ‚Neuen Freien Presse‘ und Feind Richard Wagners“ weithin bekannt sei.⁵¹⁷ Wenn die Hanslick-Rezeption in wissenschaftlichen Zusammenhängen auch nicht immer derart einförmig beschaffen war – so haben schon Faltin und Karbusicky in den mittleren 1980er Jahren für Hanslicks *VMS*-Traktat eine ungenügende Interpretation beanstandet⁵¹⁸ –, blieb diese in größeren Kontexten trotz allem mit Wagner’schen Strömungen bis ins 20. Jahrhundert (Hausegger, Pfitzner, Strauss) untrennbar verbunden. Inwieweit Hanslicks Bewertung als Gegenspieler der Neudeutschen im ‚Dritten Reich‘ diskursiv gefestigt wurde – das die musikalische Spätromantik angeblich treulich tradierte – sowie welche beachtliche Wirksamkeit die dogmatische Aburteilung seiner ‚formalistischen‘ Musikkonzeption auch nach dem Zweiten Weltkrieg zeigen sollte, kann hier nicht detailliert behandelt werden. Für die ‚Gefahr‘, die Hanslicks *VMS*-Traktat für die nazistische Kunstpolitik scheinbar darstellte, spricht aber eine Polemik gegen Hanslick im *Lexikon der Juden in der Musik* von Herbert Gerigk und Theophil Stengel, die mit fast drei Seiten genauso gründlich ist wie der dortige Vermerk zu Arnold Schönbergs Dodekaphonie und die nur von den Ausführungen zu Mendelssohn (4 Seiten) und

Musik des neunzehnten Jahrhunderts, Berlin 1953, S. 128; Hermann Pfrogner, *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg/München 1954, S. 296; Hans Mersmann, *Musikgeschichte in der abendländischen Kultur*, Frankfurt 1955, S. 197. Diese Liste könnte durch weitere Bücher über Berlioz, Brahms, Bruckner, Liszt, Wagner etc. drastisch erweitert werden.

514 Eberhard Preußner, *Musikgeschichte des Abendlandes. Eine Betrachtung für Musikliebhaber*, Wien 1951, Bd. 2, S. 607.

515 Ehrlich, *Musikästhetik Entwicklung* (wie Anm. 99), S. 70.

516 Wapnewski, „Hanslick als Kritiker“ (wie Anm. 171), S. 325; ders., „Hanslick als Darsteller“ (wie Anm. 171), S. 487.

517 Liessmann, „Ästhetik“ (wie Anm. 244), S. 544.

518 Faltin, *Musik und Sprache* (wie Anm. 243), S. 76; Karbusicky, *Musikalische Semantik* (wie Anm. 13), S. 30.

Meyerbeer (8 Seiten) übertroffen wird, was Hanslicks weiterhin gegebene Präsenz eindrücklich demonstriert.⁵¹⁹

Dass Hanslicks Ablehnung im ‚Dritten Reich‘ nicht nur mit seiner jüdischen Herkunft begründet werden dürfte, sondern ebenso darauf beruhte, dass von ihm bei musikpolitischen Fragestellungen zu Kultur, Nation, Genie etc. immer die ‚falsche‘ Position bezogen wurde, haben schon Deaville und Stachel eingehend aufgezeigt.⁵²⁰ Wenn Hanslicks *VMS*-Traktat von Louis als „jüdische[] Feuilleton-Ästhetik“ attackiert worden war⁵²¹ und auch noch Scherwatzky in den Hanslick’schen Rezensionen nur den „verständnislosen, hämisch-witzelnden Halbjuden“ sehen konnte,⁵²² machte Müller-Blattau implizit deutlich, wie sehr sich diese nazistische Agitation vor allem daraus nährte, dass dessen Kritiken gegen Wagners Dramen und die entsprechende romantische Orchestertechnik argumentierten.⁵²³ Gerigks und Stengels wirksam platzierte Polemik resultiert folglich genauso daraus, dass eben jene neudeutschen Komponisten, die Hanslick reserviert behandelt hatte, im ‚Dritten Reich‘ besonders populär waren. Die folgenreiche Denunziation von Hanslicks *VMS*-Traktat durch Wagner in *Das Judentum in der Musik* (Kap. 1.2) und die hiermit verknüpfte Diskussion konnte daher bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts entscheidend konserviert werden, was die adäquate Deutung von Hanslicks Argument im deutschen Sprachraum zusätzlich blockierte. Schon Blume ist durch seinen *MGG*-Eintrag für Hanslick apologetisch eingetreten und hat hier eine analoge Diagnose gestellt, die aber ohne die erhoffte Resonanz blieb: „Der bittere Haß R. Wagners hat den Schwarm seiner Anbeter veranlaßt, Hanslick mit der verbohrtten Engstirnigkeit der Proselyten zu verfolgen. Dadurch wurde der Fall Hanslick zum Schulbeispiel dafür, wie verfälschende Propaganda über fast einhundert Jahre hin kaum je nachgeprüften Urteilen zu allgemeiner Geltung verhilft.“⁵²⁴

Wenn man nach diesem groben Abriss der ‚deutschen‘ Hanslick-Rezeption, der nur die anfängliche Entwicklung bis ins 20. Jahrhundert nachzeichnet, nun die ‚englische‘ Aufnahme Hanslicks aus ähnlicher Perspektive betrachtet, finden sich zwar einige unmittelbare Kongruenzen, aber auch zahlreiche auf-

519 Herbert Gerigk und Theophil Stengel, *Lexikon der Juden in der Musik*, Frankfurt 1940, S. 101–104.

520 Deaville, „Through History“ (wie Anm. 29), S. 25–27; Stachel, *Ethnischer Pluralismus* (wie Anm. 95), S. 338.

521 Rudolf Louis, *Der Widerspruch in der Musik. Bausteine zu einer Ästhetik der Tonkunst auf real-dialektischer Grundlage*, Leipzig 1893, S. 2.

522 Robert Scherwatzky, *Die großen Meister deutscher Musik in ihren Briefen und Schriften*, Göttingen³ 1942, S. 310.

523 Joseph Müller-Blattau, *Geschichte der deutschen Musik*, Berlin 1938, S. 299.

524 Blume, „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 168), Sp. 1485.

fallende Unterschiede. Dabei sollte zuerst betont werden, dass Hanslicks Einwände gegen Wagners Ästhetik bei der ‚englischen‘ Rezeption einen ebenso direkten Einfluss auf die anfängliche Beurteilung gehabt haben. Das Narrativ von Hanslick als Wagner-Gegner und Brahms-Freund kann auch in anglophonen Darstellungen mehrfach entdeckt werden,⁵²⁵ fällt jedoch zumeist nicht derart scharf aus wie bei der ‚deutschen‘ Wagner-Debatte.⁵²⁶ Daher hatte sich Deas im Jahr 1940 bewogen gesehen, mit dem Buch *In Defence of Hanslick* eine nachträgliche Verteidigung des von ihm geschätzten Rezensenten vorzulegen, die der dominanten Ablehnung von Hanslicks Argument entgegentrat, die er „in the hundreds of books that have been written about Wagner“ verortete.⁵²⁷ Deas führte dabei etwa eine extreme Polemik aus *Fact and Fiction About Wagner* von Ernest Newman an, die als illustrativer Quellenbeleg für die damalige ‚englische‘ Hanslick-Rezeption aus Wagner’scher Perspektive gelten könne: „Hanslick was, in fact, the most colossal ignoramus and charlatan that has ever succeeded in imposing himself on an editor as a musical critic.“⁵²⁸ Eine derart harsche Wertung der Hanslick’schen Rezensionen kann dann auch in Willi Apels *Harvard Dictionary of Music*⁵²⁹ und später selbst noch bei Joseph Kerman entdeckt werden, welcher bei Hanslick nur „superficiality“ diagnostizierte.⁵³⁰ Deas betont jedoch, dass Newmans Diagnose die kontemporäre Interpretation von Hanslicks Tätigkeit keinesfalls umfassend reflektiere und als „somewhat

- 525 Für mehrere beliebig ausgewählte Fallbeispiele siehe hier etwa: *The Oxford Companion to Music*, hrsg. von Percy Alfred Scholes, Oxford 1938, S. 238 und 395; Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History*, New York u.a. 1939, S. 280; Max Graf, *Composer and Critic: Two Hundred Years of Musical Criticism*, London 1947, S. 244–252; Theodore M. Finney, *A History of Music*, New York ²1948, S. 507; Beckman C. Cannon, Alvin H. Johnson und William G. Waite, *The Art of Music: A Short History of Musical Styles and Ideas*, New York 1960, S. 403; *The Golden Encyclopedia of Music*, hrsg. von Norman Lloyd, New York 1968, S. 308; Christopher Headington, *The Bodley Head History of Western Music*, London 1974, S. 196. Siehe dazu auch diverse Einträge in Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective: Critical Assaults on Composers Since Beethoven’s Time*, New York 1953.
- 526 Für dieses beliebte Klischee siehe einige rezente Quellen: Charles Rosen, *Romantic Poets, Critics, and Other Madmen*, Cambridge, Mass./London 1998, S. 236; Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, NH/London 1998, S. 89; Georges Liébert, *Nietzsche and Music*, übers. von David Pellauer und Graham Parkes, Chicago/London 2004, S. 179; Beard/Gloag, *Musicology* (wie Anm. 247), S. 44; Elizabeth Janik, *Recomposing German Music: Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*, Leiden/Boston 2005, S. 20–30.
- 527 Stewart Deas, *In Defence of Hanslick*, Farnborough ²1972, S. 1. Zu Deas’ Rolle für die anglophone Hanslick-Rezeption vgl.: Deaville, „Through History“ (wie Anm. 29), S. 27.
- 528 Ernest Newman, *Fact and Fiction About Wagner*, London/Toronto/Melbourne 1931, S. 31f.
- 529 Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass. 1944, S. 468f.
- 530 Joseph Kerman, „Hanslick’s Critics. Vienna’s Golden Years of Music by Eduard Hanslick: Henry Pleasants III“, in *HR 4/4* (1952), S. 607–611, hier S. 607.

extreme“ gelten müsse.⁵³¹ Dies kann auch insoweit bestätigt werden, als Thompson im Jahr 1938 für die separate Wertung von Hanslicks Konzeption eintrat, welche diesen aus dem Wagner'schen Diskursfeld lösen sollte:

His opposition to Liszt and Wagner, his championship of Schumann and Brahms are still moot questions for the critical fraternity. Many who have never read a line of his writings will continue to regard him as the Beckmesser of Wagner's caricature in ‚Die Meistersinger‘, recalling how Wagner originally intended that the character should be known as Hans Lich. For others, he was a singularly able thinker and writer, if one who permitted himself to be governed too rigidly by his code of aesthetics. His hostility to Wagner aside, his judgments reflect an earnest effort to arrive at fundamentals. They are logically expressed in writing that is clear and elegant. As a writer on aesthetics Hanslick continues to merit the most respectful study. But, for his fame as a critic, the Wagner warfare was damaging beyond repair.⁵³²

Hanslicks Wagner-Kritik fand aber ‚hüben wie drüben‘ ebenso positive Resonanz, wie die ins Englische übersetzte Bekundung von Edgar Istel zeigen dürfte, der Wagners Reform des musikalischen Bühnendramas energisch kritisierte und Hanslicks *VMS*-Traktat als weiterhin tragfähige Grundlage des ‚authentischen‘ Opernprinzips – Gesangsmelodie statt ‚Deklamation‘ – bezeichnete.⁵³³ Doch auch noch Kerman, der – wie zuvor gezeigt – die kritische Tätigkeit Hanslicks großteils ablehnte, machte genau diesen Aspekt zum zentralen Verdienst von Hanslicks Aufsätzen: „what attracts modern readers to Hanslick is the fact that he was right about Wagner, that is, that his grounds for antagonism to a large extent correspond to our own today. [...] he is hardly to be blamed for disliking ‚the music of the future‘.“⁵³⁴ Diese graduell wachsende Entfernung zur ‚deutschen‘ Wagner-Debatte führte dann auch dazu, dass Deas' Buch aufgrund steigender Akzeptanz für Hanslicks *VMS*-Traktat in seiner zweiten Auflage mit der instruktiven Bemerkung eröffnet werden konnte: „if I were writing a book about Hanslick now I doubt whether it would occur to me to give it a title including the words ‚in defence‘.“⁵³⁵ Wenn sich also die

531 Deas, *Defence of Hanslick* (wie Anm. 527), S. 1. Als eine frühe positive Rezeption kann etwa Samuel Alexander erwähnt werden, der die musikalischen Ausführungen in *Beauty and Other Forms of Value*, London 1933, auf „the authority of Eduard Hanslick“ stützte (S. 41).

532 *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, hrsg. von Oscar Thompson, New York 1946, S. 1207. Zu Hanslicks Reaktion auf die ihm widerfahrene Beckmesser-Zuschreibung, die oft noch heute zitiert wird, vgl.: Hanslick, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 17), S. 358.

533 Edgar Istel, „For a Reversion to Opera“, übers. von Theodore Baker, in *MQ* 10/3 (1924), S. 405–437, hier S. 424. Vgl.: Deas, *Defence of Hanslick* (wie Anm. 527), S. 17.

534 Kerman, „Hanslick's Critics“ (wie Anm. 530), S. 610. Vgl.: ders., „Wagner: Thoughts in Season“, in *HR* 13/3 (1960), S. 329–349.

535 Deas, *Defence of Hanslick* (wie Anm. 527), S. V.

‚deutsche‘ Literatur in den 1960er Jahren mit dem genannten ‚Hanslick-Komplex‘ beschäftigt (Kap. 2),⁵³⁶ ist der anglophone Musikdiskurs gerade darum bemüht, Hanslicks Tätigkeit mit neu erstarktem Interesse abzuwägen: Pleasants Sammlung *Eduard Hanslick: Music Criticisms* wird beim New Yorker Verlag Simon and Schuster (1950) erstmals publiziert, Cohens Edition von der *Library of Liberal Arts* von Bobbs-Merrill Publishing, Indianapolis (1957) mit einem neuen Vorwort des analytischen Philosophen Morris Weitz neuerlich aufgelegt, und alle neun Bände von Hanslicks Anthologie *Moderne Oper* (1875–1900) von Gregg International Publishers (1971) nochmals gedruckt.

Wie anfangs erwähnt, haben Poles Buch und die von ihm übersetzten Textpassagen jedoch auch bewirkt, dass Hanslicks *VMS*-Traktat nicht nur als Anti-Wagner-Polemik, sondern ebenso als eigenständige philosophische Abhandlung gefasst werden konnte. Ohne meiner späteren Erörterung der analytischen Musikästhetik vorzugreifen (Kap. 5), können vorerst die im deutschen Sprachraum bekannten Analogien Hanslicks von Arabeske und Kaleidoskop (*VMS*, S. 75–76) benutzt werden, um die sprachlich distinkten Diskursfelder durch einen prägnanten Beispielfall aufzuhellen. Bereits Wagner hat in der ersten Auflage von *Das Judentum in der Musik* (1850) gegen einen vermeintlichen Formalismus Mendelssohns mit dem „Formenreize des Kaleidoskopes“ polemisiert, das die musikalische Gefühlsleere des ‚jüdischen‘ Komponisten illustrierte.⁵³⁷ Das Bild von Arabeske und Kaleidoskop ist – ob als direkte Reaktion auf Wagners Polemik, scheint unklar – von Hanslick dann auch als positive Analogie für die ‚reine‘ Musik genutzt worden⁵³⁸ und hat für inhaltsbezogene Musikästhetiker schon sehr früh ein förmliches ‚Reizwort‘ dargestellt.⁵³⁹ Bereits Ambros sah die „tönende Arabeske“ Hanslicks als „artige[n] Einfall, der bei näherer Prüfung wie eine Seifenblase zerplatzt“,⁵⁴⁰ und auch noch Busoni hat Hanslick für das „verherrlichte Klang-Tapetenmuster“

536 Dahlhaus, „Musikkritik“ (wie Anm. 312), S. 79; Tschulik, *Schriften Hanslick* (wie Anm. 218), S. 5; Fiechtner, „Österreich“ (wie Anm. 312), S. 81; Leslie, *Notfall* (wie Anm. 312), S. 140. Vgl.: Wilfing, „Richard Wagner“ (wie Anm. 21), S. 156f.

537 Fischer, *Wagners ‚Judentum‘* (wie Anm. 81), S. 164.

538 In späteren Auflagen (1858/1874) wurden weitere Modelle (Körper, Landschaft, Architektur) hinzugefügt, die auf die dynamische Komponente verzichteten: *VMS*, S. 76.

539 Für mehrere markante Beispiele aus der Mitte des 19. Jahrhunderts siehe hier etwa: Johann Lobe, *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Leipzig 1855–1857, Bd. 2, S. 88 und 105; Carrière, *Ästhetik* (wie Anm. 428), Bd. 2, S. 324; Eckardt, *Vorschule Aesthetik* (wie Anm. 429), Bd. 2, S. 15; Georg Gottfried Gervinus, *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1868, S. 173; J. H. von Kirchmann, *Aesthetik auf realistischer Grundlage*, Berlin 1868, Bd. 1, S. 284; Hans von Zwiedineck-Südenhorst, *Die Aufgabe und die Mittel der Musik*, Graz 1868, S. 12.

540 Ambros, *Musik und Poesie* (wie Anm. 428), S. 49. Vgl.: Stieglitz, *Einführung Musikästhetik* (wie Anm. 102), S. 67.

ausgiebig kritisiert.⁵⁴¹ Wie zentral dieser Terminus Hanslicks für die ‚deutsche‘ Rezeption werden sollte,⁵⁴² belegte Schmidt, der ihm einen eigenen Aufsatz widmete, während Glatts Studie Hanslicks *VMS*-Traktat und die deutsche Romantik durch selbigen koppeln wollte (Kap. 1.2).⁵⁴³ Dass Hanslicks Metapher lediglich deutlich machen sollte, wie „schöne Formen ohne den Inhalt eines bestimmten Affectes“ Gefallen erregen können (*VMS*, S. 75), und hier eben keinerlei Identität von ‚Arabeske‘ und ‚reiner‘ Musik gesetzt worden ist – was nun verstärkt erkannt wird⁵⁴⁴ – ging dabei meist unter.⁵⁴⁵

Trotz dieser gewichtigen Einengung der Analogie von Arabeske und Musik kann eine derartige Definition auch noch bei Thomas Kupsch entdeckt werden,⁵⁴⁶ wobei Federico Celestinis Abhandlung zu der Groteske in der Wiener Moderne (2006) – in der Hanslick in Kapiteln zu Arabeske und Ornament ständig präsent bleibt – diese verbreitete Assoziation besonders beleuchtet.⁵⁴⁷ Das weiterhin passendste Fallbeispiel scheint jedoch Ambros, der den „Männer[n] der ‚tönenden Arabeske‘“ unterstellte, dass sich ihnen „der Geist nicht zeigt, weil ihr nicht an ihn glaubt“, womit Hanslicks Hypothese des „absoluten Formenspiels“ als regelrechter „Materialismus“ gefasst werden müsse,⁵⁴⁸ den er mit Vogts und Moleschotts Konzeption identifiziert.⁵⁴⁹ Dieser verengten Aus-

541 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Martina Weindel, Wilhelmshaven 2001, S. 19.

542 Siehe dazu auch Arthur Seidls Fokus auf Hanslicks ‚Arabeske‘: *Vom Musikalisch-Erhabenen* (wie Anm. 14), S. 2, 6, 40, 42, 173, 182, 194 etc.

543 Schmidt, „Hanslicks Formbegriff“ (wie Anm. 53); Glatt, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 34), S. 49–55.

544 Herzog, „Musical Meaning“ (wie Anm. 353), S. 301; Rom Harré, „Emotion in Music“, in *Emotion and the Arts*, hrsg. von Mette Hjort und Sue Laver, New York/Oxford 1997, S. 110–118, hier S. 116; Eran Guter und Inbal Guter, „Impurely Musical Make-Believe“, in *How to Make Believe: The Fictional Truths of the Representational Arts*, hrsg. von J. Alexander Bareis und Lene Nordrum, Berlin/New York 2015, S. 283–306, hier S. 289.

545 Für eine knappe Analyse, welche darlegt, dass Hanslicks ‚Arabeske‘ bewusst wörtlich gelesen wurde, um die ‚herzlose‘ Abstraktion seines ästhetischen Standpunkts ‚aufzuzeigen‘, siehe etwa auch: Fubini, *Geschichte Musikästhetik* (wie Anm. 253), S. 273 und 326.

546 Thomas Kupsch, *Zeit als angehörtes Werden. Ausgewählte Aspekte zur Philosophie der Musik*, Berlin 2012, S. 139.

547 Celestini, *Groteske* (wie Anm. 244), S. 112–139. Vgl.: Peter Vergo, „Hanslick and the Visual Arts“, in *Umění/Art* 61/5 (2013), S. 437–443, hier S. 437.

548 Ambros, *Musik und Poesie* (wie Anm. 428), S. 106 und 186. Siehe dazu eine direkte Replik in Zimmermanns Ambros-Rezension: *Studien und Kritiken* (wie Anm. 362), Bd. 2, S. 254f. Aktuellere Vorbehalte zu Ambros’ Deutung finden sich etwa bei: Boisits, „Grenzen der Kunst“ (wie Anm. 146), S. 233; Kivy, *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 71; Štědrónská, *August Wilhelm Ambros* (wie Anm. 68), S. 162–164 und 216f.; Wilfing, „Hanslick und Ambros“ (wie Anm. 428).

549 Für den ‚Materialismus‘ von Hanslick siehe etwa auch: Ferdinand Laurencin-d’Armond, *Dr. Eduard Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr*, Leipzig 1859, S. 103;

legung hat Hanslick in der ersten Auflage 1854 umsichtig vorgebaut, in der sich auch eine weiterführende Konkretisierung seines überbewerteten Arabeskenbildes findet: „Die Formen, welche sich aus *Tönen* bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzungen eines Vacuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist.“ Er schließt sodann: „Der Arabeske gegenüber ist dennoch [i.e. demnach] die Musik in der That ein *Bild*, allein ein solches, dessen Gegenstand wir nicht in Worte fassen und unsern Begriffen unterordnen können“ (VMS, S. 78). Dieser Diskurs, der aus der ‚deutschen‘ Wagner-Debatte resultierte, ist im englischen Sprachraum nicht derart üblich, weshalb logisch scheint, dass beide *Grove*-Texte bei der Thematik ‚Arabeske‘ Hanslick nirgends anführen,⁵⁵⁰ das deutsche Pendant – die aktuelle MGG-Ausgabe – selbigen dagegen dezidiert aufgreift,⁵⁵¹ was auf Oesterles Überblick „Arabeske“ im Handbuch *Ästhetische Grundbegriffe* (2010) ebenso zutrifft, der sicherlich autoritative Wirksamkeit entfaltete.⁵⁵²

William Johnstons *The Austrian Mind* macht diese diskursiven Unterschiede besonders einsichtig, da man im Original die folgende Textstelle finden konnte: „Hanslick postulated that music consists of ‚sounding forms set in motion‘ (‚tönend bewegte Formen‘), whose interrelations engender impressions of beauty.“⁵⁵³ Otto Grohmas Übersetzung lautet dann aber: Hanslick „verlangte, Musik müsse aus ‚tönend bewegten Formen‘ (Arabesken) [!] bestehen, deren Wechselbeziehungen Eindrücke von Schönheit hervorrufen.“⁵⁵⁴ Dass Hanslicks VMS-Traktat mit der musikalischen Arabeske gleichgesetzt wird, stellt daher ein vorrangig ‚deutsches‘ Phänomen dar, das der Wagner-Debatte entspringt und das sich erst spät sowie unter völlig divergenten Bedingungen im englischen Sprachraum antreffen lässt. Als zwei markante Ausnahmen der anglophonen Hanslick-Literatur können jedoch Welch und McAlpin genannt werden, wobei Ersterer Hanslicks Musikbild als „combination of arabesques

Carrière, *Ästhetik* (wie Anm. 428), Bd. 2, S. 327; Eckardt, *Vorschule Aesthetik* (wie Anm. 429), S. 15; Stade, *Vom Musikalisch-Schönen* (wie Anm. 403), S. 11f.; Eugen Schmitz, *Musikästhetik*, Leipzig 1915, S. 2f.

550 Maurice J. E. Brown, „Arabesque“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 1, S. 512–513; ders. und Kenneth L. Hamilton, „Arabesque“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 1, S. 794–795.

551 Lothar Schmidt, „Arabeske“, in *MGG*², Kassel u.a. 1994, Sachteil Bd. 1, Sp. 684–686, hier Sp. 685. Vgl.: Albert Wellek, „Ausdruck“, in *MGG*, Kassel/Basel 1949–1951, Bd. 1, Sp. 863–869, hier Sp. 865.

552 Günter Oesterle, „Arabeske“, in Barck u.a., *Ästhetische Grundbegriffe* (wie Anm. 355), Bd. 1, S. 272–286, hier S. 278 und 285.

553 Johnston, *Austrian Mind* (wie Anm. 166), S. 133.

554 William M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donaauraum 1848 bis 1938*, übers. von Otto Grohma, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 143.

in sound“ ansah⁵⁵⁵ und der zweite Autor dieses gar nur als „arabesque of sound“ fasste.⁵⁵⁶ Obzwar Hospers Hanslicks Konzept auch noch im Jahr 1982 als „moving arabesque“ beurteilte,⁵⁵⁷ hat Rieser früher einzig eine „prevailing opinion“ kritisiert, die instrumentale Kompositionen und plastische Arabesken miteinander gleichsetze, ohne hier Hanslick persönlich anzuführen,⁵⁵⁸ was auf Weitz ebenso zutrifft.⁵⁵⁹ Wenn dann aber neuere Autoren auf Hanslicks ‚Arabeske‘ verspätet eingehen,⁵⁶⁰ verdankt sich dies nicht einer jüngst importierten Wagner-Debatte, sondern vielmehr dem rezenten Interesse an Hanslicks Beziehung zur Kant’schen Philosophie (Kap. 4.1). Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und das dort entwickelte Paradigma der ‚freien Schönheit‘ wird hier als die historische Begründung der formalen Ästhetik gesehen, die von Hanslick musikalisch aktualisiert wurde, was auch eine direkte Parallele von Hanslicks ‚Arabeske‘ mit den Kant’schen „Zeichnungen *a la grecque*“ bedinge.⁵⁶¹ Die anglophone Fokussierung auf Hanslicks ‚Arabeske‘, bei der ‚reine‘ Musik als „sonic wallpaper“ ausgelegt wird,⁵⁶² entspringt demnach einem primär philosophischen Problembereich, in dem Hanslicks *VMS*-Traktat schon durch Poles Buch situiert worden war, und kann daher dessen diskursive Wirkung illustrieren.

Diese Lösung von der, oder besser gesagt: diese niemals erfolgte Bindung an die emotionale Diskussion um die Wagner’sche ‚Zukunftsmusik‘ mündete sodann darin, dass sich Hanslicks Bedeutung für die ästhetische Forschung im englischen Sprachraum auf ein anderes Merkmal stützen konnte: auf Hanslicks unspekulative Grundhaltung. Wenn Daniel Lettgen im Jahr 2010 etwa noch meint, dass Hanslicks *VMS*-Traktat gegen „moderne“ Methoden der musikalischen Hermeneutik und für „altmodische“ analysierende Theoriemodelle argumentieren würde,⁵⁶³ ist die bedächtige Perspektive von Hanslicks Hypothese in den frühen Phasen der ‚englischen‘ Rezeption besonders geschätzt

- 555 R. D. Welch, „The Assault on Modernism in Music“, in *MQ* 7/3 (1921), S. 408–417, hier S. 415.
- 556 Colin McAlpin, „Is Music the Language of the Emotions?“, in *MQ* 11/3 (1925), S. 427–443, hier S. 433.
- 557 John Hospers, *Understanding the Arts*, Englewood Cliffs 1982, S. 126.
- 558 Max Rieser, „On Musical Semantics“, in *JoP* 39 (1942), S. 421–432, hier S. 424.
- 559 Morris Weitz, *Philosophy of the Arts*, Cambridge, Mass. 1950, S. 112.
- 560 Als markante Beispiele siehe hier etwa: Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 60; Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford/New York 2005, Bd. 3, S. 441; Grey, „Hanslick“ (wie Anm. 155), S. 364.
- 561 Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 40), S. 84 (§16, A229). Vgl. Kap. 4.1. Siehe hierzu vorerst: Carpenter, „Form and Idea“ (wie Anm. 247); Appelqvist, „Kantian Ethos“ (wie Anm. 381); Wilfing, „Hanslick and the Origins“ (wie Anm. 50).
- 562 Zur Musik als ‚sonic wallpaper‘ vergleiche ausführlich: Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge 1993, S. 327–359.
- 563 Lettgen, *Melancholie* (wie Anm. 255), S. 375.

worden. Schon 1921 wurde dieser Aspekt durch Welch betont: „For his clearing up of the emotional quagmire into which music seems to fall in the minds of a large number of writers, we are the eternal debtors of Hanslick.“⁵⁶⁴ Paul Lang scheint dafür ein nahezu ideales Beispiel, da er Hanslicks *VMS*-Traktat als „severely formalistic aesthetics which saw in musical creations merely the play of ‚sounding forms‘“ prinzipiell kritisierte, jedoch trotzdem anmerkte: „With all its shortcomings, Hanslick’s work was valuable for the future of musical aesthetics, for it greatly diminished the fantastic nonsense and sentimental speculations on the effect and aim of music rampant in the romantic and postromantic era.“⁵⁶⁵ Auch Edward Lippman teilte diese Bewertung in seinem knappen Resümee zur romantischen Musikphilosophie: „Only by the middle of the century, however, has this metaphysical furor settled down to a more precise and specifically aesthetic treatment. This is the great contribution of Hanslick, who grasps the peculiar value of absolute music and sets its aesthetic on the final downhill section of its route toward scientific analysis.“⁵⁶⁶ Wenn George Dickie und Richard Sclafani deshalb urteilten, dass Wagner zwar musikalisch weiterleben würde, Hanslick bei der „theoretical debate“ jedoch gesiegt hätte,⁵⁶⁷ waren sich auch Epperson, Ferguson und Talmor darin einig, Hanslicks *VMS*-Traktat als zentrales Korrektiv gegen einen romantischen ‚Mystizismus‘ hochzuhalten,⁵⁶⁸ was an dem objektiven Verfahren Hanslicks lag, das die musikalische Komposition, nicht deren spezifische Wirkungen, als zentral erklärte (Kap. 5.1).

Hanslick fixiert dieses Programm im ersten Kapitel: „Die Special-Aesthetiken sowie ihre praktischen Ausläufer, die Kunstkritiken, müssen, bei aller Verschiedenheit ihrer Standpunkte, sich trotzdem in der Einen unverlierbaren Ueberzeugung vereinigen, daß in ästhetischen Untersuchungen vorerst das schöne Object, und nicht das empfindende Subject zu erforschen sei“ (*VMS*, S. 22). Obwohl Epperson eine musikalische Symboltheorie konzipierte und ihm Hanslicks *VMS*-Traktat aus diesem Grunde limitiert scheinen musste, betonte er gerade diesen Aspekt als zentrale Leistung Hanslicks, womit dessen objektive Methodik als wesentlicher Beweggrund für die positive Rezeption

564 Welch, „Assault on Modernism“ (wie Anm. 555), S. 415.

565 Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization*, New York 1941, S. 978.

566 Edward A. Lippman, „The Esthetic Theories of Richard Wagner“, in *MQ* 44/2 (1958), S. 209–220, hier S. 218.

567 *Aesthetics: A Critical Anthology*, hrsg. von George Dickie und R. J. Sclafani, New York 1977, S. 386.

568 Donald N. Ferguson, *Music as Metaphor: The Elements of Expression*, Minneapolis 1960, S. 26; Epperson, *Musical Symbol* (wie Anm. 433), S. 109f.; Sascha Talmor, „The Aesthetic Judgment and Its Criteria of Value“, in *Mind* 78 (1969), S. 102–115, hier S. 108f.

im anglophonen Musikdiskurs charakterisiert werden könnte:⁵⁶⁹ „Hanslick’s book [...], in arguing for the autonomy of musical art, holds that music should be weighed on its intrinsic merits and not merely by the mood of the listener. Here he is fundamentally on the right track.“⁵⁷⁰ Dass dies im englischen Sprachraum – der empirische Verfahren favorisiert⁵⁷¹ – eine besonders intensive Wirkung entfaltete, war der diskutierten Übersetzung in Poles Studie zumindest teilweise geschuldet, die Hanslicks *VMS*-Traktat als theoretische Abhandlung präsentierte, die dem allgemeinen Musikdiskurs, nicht einer spezifischen Wagner-Debatte, zugeordnet werden konnte. Damit stand die ‚englische‘ Aufnahme von Hanslicks Argument unter völlig anderen Vorzeichen als ihr ‚deutsches‘ Gegenstück, weil eine diskursive Verlagerung hin zur eigenständigen Interpretation von Hanslicks *VMS*-Traktat erfolgte, die bei dem späteren Umgang mit der ästhetischen Abhandlung in der analytischen Kunsttheorie eine besondere Gewichtung von Hanslicks Hypothese schaffen sollte. Bei dieser relativ abstrakten Darlegung darf aber auch keinesfalls vergessen werden, dass eine ‚englische‘ Rezeption von Hanslicks Argument nicht in einem geistigen Leerraum vor sich ging, sondern hierbei auch eine autochthone Musikdebatte zentral scheint, die bereits vollends etabliert war. Daher soll nun die ‚englische‘ Musikästhetik des 18. Jahrhunderts erörtert werden, die vor allem durch Beattie und Smith mehrere wichtige Gedanken von Hanslicks *VMS*-Traktat inhaltlich antizipiert hat, was die produktive Rezeption von Hanslicks Argument im englischen Sprachraum sicherlich beförderte.

3.3. Die anglophone Musikästhetik im 18. Jahrhundert: Beattie und Smith

Die ästhetische Theoriebildung des 18. Jahrhunderts wird durch einen aristotelischen Mimesis-Begriff charakterisiert,⁵⁷² der für die ‚schönen Künste‘ eine imitative Funktion vorsieht, die wohl erst zum damaligen Zeitpunkt als einheitliche Klassifikation interpretiert wurden. Wie die ‚klassische‘ Publikation Kristellers zum „Modern System of the Arts“ zeigen wollte,⁵⁷³ welche aktuell

569 Rothfarb, „Musical Formalism“ (wie Anm. 58), S. 196f.

570 Epperson, *Musical Symbol* (wie Anm. 433), S. 6. Vgl.: Sams, „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 166), S. 152f.; Bujčić, *European Thought* (wie Anm. 155), S. 9f.

571 Stolnitz, *Aesthetics* (wie Anm. 381), S. 20. Vgl. Kap. 5.1, wo die methodische Ausrichtung der analytischen Kunsttheorie genauer erörtert wird.

572 Zum Mimesis-Prinzip siehe vor allem: Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton/Oxford 2002.

573 Paul Oskar Kristeller, „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics“, in *JHI* 12/4 (1951), S. 496–527 und 13/1 (1952), S. 17–46.

jedoch vermehrt kritisiert wird,⁵⁷⁴ ist die theoretische Konzeption des Systems der Künste wohl erst um das Jahr 1700 grundlegend konstituiert worden, was aus der Idee von zahlreichen kunstvollen Fertigkeiten die Idee der fünf ‚schönen Künste‘ werden ließ.⁵⁷⁵ Das hierfür zentrale Mimesis-Prinzip, das die musikalische Komposition ebenso betrifft,⁵⁷⁶ die zumindest physische Bewegung und klangliche Ereignisse abbilden können müsste,⁵⁷⁷ mündete sodann darin, dass ‚reine‘ Musik von nur sekundärer Wichtigkeit war und das Paradigma der Vokalmusik weiterhin dominierte, die der ungebundenen Expressivität von instrumentalen Musikstücken die angeblich notwendige Konkretheit geben sollte.⁵⁷⁸ Erst Charles Avisons *Essay on Musical Expression* (1752) hat das mimetische Kunstprinzip ansatzweise suspendiert und die äußerliche Nachahmung (‚imitation‘) durch einen inneren Ausdruck (‚expression‘) ausgetauscht,⁵⁷⁹ der aber noch nicht als emotionale Entäußerung des spezifischen Komponisten (Stichwort: Romantik), sondern vielmehr universal gedacht worden ist: „Musical expression was the expression of the passions of *men*, not of a man.“⁵⁸⁰ Obwohl Jin-Ah Kim zu Recht betont, dass trotz Avisons Impuls – der von Abbé Dubos und Charles Batteux geprägt wurde⁵⁸¹ – noch keine regelrechte

- 574 James I. Porter, „Is Art Modern? Kristeller’s ‚Modern System of the Arts‘ Reconsidered“, in *BJA* 49/1 (2009), S. 1–24; James O. Young, „The Ancient and the Modern System of the Arts“, in *BJA* 55/1 (2015), S. 1–17. Siehe aber auch: Peter Kivy, „What Really Happened in the Eighteenth Century: The ‚Modern System‘ Re-Examined (Again)“, in *BJA* 52/1 (2012), S. 61–74.
- 575 Für eine parallele Diskussion zur historischen Entstehung des emphatischen Werkbegriffes siehe etwa auch: Lydia Goehr, „On the Problems of Dating‘ or ‚Looking Backward and Forward with Strohm““, in *The Musical Work: Reality or Invention?*, hrsg. von Michael Talbot, Liverpool 2000, S. 231–246; Reinhard Strohm, „Werk – Performanz – Konsum. Der musikalische Werk-Diskurs“, in Caella/Urbanek, *Musikwissenschaft* (wie Anm. 206), S. 341–355.
- 576 Siehe hierzu primär: Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929; John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven/London 1986.
- 577 Herbert M. Schueller, „‚Imitation‘ and ‚Expression‘ in British Music Criticism“, in *MQ* 34/4 (1948), S. 544–566; John W. Draper, „Aristotelian ‚Mimesis‘ in Eighteenth Century England“, in *PMLA* 36/3 (1921), S. 372–400.
- 578 Nikolaus de Palézieux, *Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1981, S. 218.
- 579 Lippman, *Western Aesthetics* (wie Anm. 400), S. 83; Nancy Kovaleff Baker, Max Paddison und Roger Scruton, „Expression“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 8, S. 463–472, hier S. 463; Anselm Gerhard und Helga de la Motte-Haber, „Ausdruck“, in *MGG*², Kassel u.a. 1994, Sachteil Bd. 1, Sp. 1043–1051, hier Sp. 1045.
- 580 Schueller, „British Criticism“ (wie Anm. 577), S. 564. Vgl.: Jeanette Bicknell, „The Early Modern Period“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 273–283, hier S. 278.
- 581 Goldschmidt, *Musikästhetik* (wie Anm. 412); Serauky, *Nachahmungsästhetik* (wie Anm. 576). Für eine kürzere Übersicht vgl.: Fubini, *Geschichte Musikästhetik* (wie Anm. 253), S. 140–

‚Revolution‘ im damaligen Musikdenken eingesetzt hatte, da emotionale Entäußerung ebenfalls mimetisch konzipiert sein kann,⁵⁸² ist die ‚reine‘ Musik gleichwohl aufgewertet worden, welche nicht mehr die äußere Natur notdürftig nachahmen, sondern vielmehr die inneren Zustände des fühlenden Menschen ausdrücken sollte. Dieses Modell markiert eine generelle Tendenz der ‚englischen‘ Musikästhetik, die mit Charles Avison, James Beattie oder auch Adam Smith eine künstlerische Nobilitierung der marginalisierten Instrumentalmusik in die Wege leiten sollte.⁵⁸³

Beattie hat das Mimesis-Konzept im System der Künste bei instrumentalen Kompositionen mit dem heute selten erörterten Buchessay *On Poetry and Music as They Affect the Mind* – 1762 verfasst, 1776 gedruckt⁵⁸⁴ – dann gänzlich aufgelöst, da es dem fehlgeleiteten abstrahierenden Kunstverständnis einer „strict analogy which all the fine arts are supposed to bear to one another“ entsprang.⁵⁸⁵ Bei ihm ist dann auch der Begriff der ‚reinen‘ Musik („music purely instrumental“) festgehalten, der Abegg sogar dazu führt, einen direkten Einfluss auf Hanslicks *VMS*-Traktat – ohne jede Angabe von historischen Bindegliedern – provisorisch anzunehmen, was eine rezeptive Interaktion suggeriert, die vermutlich niemals bestand.⁵⁸⁶ Eine Form der musikalischen Nachahmung – die erwähnte Imitation von physischer Bewegung und klanglichen Ereignissen – wird zwar durch Beattie dezidiert gestattet, jedoch zugleich limitiert: „Sounds in themselves can imitate nothing directly but sounds, nor in their motions any thing but motions. But the natural sounds and motions that music is allowed to imitate, are but few. For [...] they must all be consistent with the fundamental

144; Betzler/Nida-Rümelin/Cojocaru, *Kunstphilosophie* (wie Anm. 259), S. 70–74 und 285–292.

582 Jin-Ah Kim, „Mimesis und Autonomie. Zur Genese der Idee der ‚autonomen Musik‘“, in *Mf* 64/1 (2011), S. 24–45, hier S. 37. Vgl.: Neubauer, *Emancipation* (wie Anm. 576), S. 6f. Für die größeren Kontexte siehe hier auch: M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York 1953.

583 Wilhelm Seidel, „Nachahmung der Natur. Über Modulationen des Prinzips im Blick auf die Musik“, in *Musikästhetik*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Eckhard Tramsen, Laaber 2004, S. 133–150, hier S. 148f. Zum graduellen Rückgang des Mimesis-Prinzips vgl.: Goehr, *Imaginary Museum* (wie Anm. 374), S. 148–175; Bicknell, „Modern Period“ (wie Anm. 580), S. 277–280.

584 Palézieux, *Lehre vom Ausdruck* (wie Anm. 578), S. 109; Neubauer, *Emancipation* (wie Anm. 576), S. 154; Kim, „Mimesis Autonomie“ (wie Anm. 582), S. 35.

585 James Beattie, „On Poetry and Music as They Affect the Mind“, in ders., *Essays*, Edinburgh 1778, S. 1–318, hier S. 128.

586 Ebda., S. 135. Vgl.: Abegg, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 41), S. 24; ders., „Eduard Hanslick und die Idee der ‚reinen Instrumentalmusik‘“, in Antonicek/Gruber/Landerer, *Hanslick zum Gedenken* (wie Anm. 10), S. 29–38, hier S. 30. Zur „music purely instrumental“ vgl.: Karl H. Darenberg, *Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1960, S. 121.

principles of the art, and not repugnant either to melody or to harmony.“⁵⁸⁷ Diese normative Erhöhung des unabhängigen musikalischen Strukturverlaufs, der der bisherigen mimetischen Kunstfunktion hierarchisch übergeordnet wird, lässt Beattie prinzipiell bezweifeln, ob instrumentale Kompositionen als künstlerische Nachahmung von musikexternen Gegebenheiten charakterisiert werden sollten: „In fact, I apprehend, that critics have erred a little in their determinations upon this subject, from an opinion, that Music, Painting, and Poetry, are all imitative arts.“⁵⁸⁸ Beatties Gedanke einer völlig eigenständigen Instrumentalmusik ohne jede imitative Funktion wird dann auch konkreter formuliert:

If I were entitled to suggest any rules in this art, I would humbly propose (and a great musician and ingenious writer seems to be of the same mind), that no imitation should ever be introduced into music purely instrumental. Of vocal melody the expression is, or ought to be, ascertained by the poetry; but the expression of the best instrumental music is ambiguous. In this, therefore, there is nothing to lead the mind of the hearer to recognise the imitation, which, though both legitimate and accurate, would run the risk of being overlooked and lost. If, again, it were so very exact, as to lead our thoughts instantly to the thing imitated, we should be apt to attend to the imitation only, so as to remain insensible to the general effect of the piece. In a word, I am inclined to think, that imitation in an instrumental *concerto* would produce either no effect, or a bad one.⁵⁸⁹

Dass Beattie mit einer solchen Aussage mehreren zentralen Gedanken von Hanslicks *VMS*-Traktat sehr nahe kam, hat – wie zuvor gesagt – primär Abegg belegt. Eine stichhaltige historische Beziehung zur anglophonen Musikästhetik kann aber erst mit dem schottischen Philosophen Adam Smith gesetzt werden, der mit seiner Arbeit *On the Nature of that Imitation which takes place in what are called The Imitative Arts* (1795) eine lediglich vereinzelt beachtete, jedoch wichtige Wendung der ästhetischen Theoriebildung vorbereitete. Nikolaus de Palézieux konnte sogar noch im Jahr 1981 zutreffend feststellen, dass Smiths Artikel bisher „völlig außer acht gelassen“ worden sei,⁵⁹⁰ was Klein ebenfalls bestätigte, der die Rezeption von Smiths Ästhetik erst auf die 1980er Jahre

587 Beattie, „Poetry and Music“ (wie Anm. 585), S. 131. Zu Beatties Position siehe etwa auch: Serauky, *Nachahmungsästhetik* (wie Anm. 576), S. 225f.; Neubauer, *Emancipation* (wie Anm. 576), S. 152–154; Lippman, *Western Aesthetics* (wie Anm. 400), S. 106–110.

588 Beattie, „Poetry and Music“ (wie Anm. 585), S. 128. Die damals enorme Autorität von Aristoteles' Kunsttheorie wird auch bei der prompten Apologie Beatties deutlich, die seine ‚häretische‘ Auffassung mit dem griechischen Philosophen aussöhnen soll: ebda., S. 128f.

589 Ebda., S. 135. Der ‚great musician‘ ist Avison.

590 Palézieux, *Lehre vom Ausdruck* (wie Anm. 578), S. 165.

datiert.⁵⁹¹ Dieses Urteil wird auch dadurch bekräftigt, dass beide Auflagen des *New Grove* und die frühere Ausgabe der *MGG* zu Smith keine separaten Einträge beinhalten und erst die zweite Auflage der *MGG* aus dem Jahr 2001 einen Vermerk Wilhelm Seidels bringt, dessen betreffende Forschung nahezu alleine steht.⁵⁹² Relevant scheint hier auch, dass Smiths Artikel im englischen Sprachraum sporadisch behandelt wird⁵⁹³ und die ihm gewidmete Fachliteratur vorherrschend deutschsprachig ist.⁵⁹⁴ Denn wenn etwa Jenefer Robinson davon spricht, dass Smith einen imitativen Musikbegriff postulierte,⁵⁹⁵ was der Beitrag „Criticism“ in der zweiten Auflage des *New Grove* ebenfalls annimmt,⁵⁹⁶ oder noch Higgins Beatties Position als weniger mimetisch bezeichnet,⁵⁹⁷ ist die spärliche Rezeption von Smiths Ästhetik in der ‚englischen‘ Forschung ersichtlich. Selbst Genese und historische Einordnung von Smiths Aufsatz, der ‚reine‘ Musik als wesentliche Kunstgattung mit autonomer Gesetzlichkeit konzipierte und den man als „erste Ästhetik der absoluten Musik“ betrachten kann,⁵⁹⁸ sind bisher relativ unklar.⁵⁹⁹ Während Palézieux den Essay als Glasgower Vorlesung

591 Klein, *Musikphilosophie* (wie Anm. 64), S. 15.

592 Siehe hierzu primär folgende Arbeiten: „Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800“, in *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie*, hrsg. von Hermann Danuser u.a., Laaber 1988, S. 67–84; „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith“, in *Die Sprache der Musik*, hrsg. von Jobst Peter Fricke, Bram Gätjen und Manuel Gervink, Regensburg 1989, S. 495–511; „Der Essay über die Musik von Adam Smith“, in *Mth* 15/3 (2000), S. 195–232; „Smith, Adam“, in *MGG*², Kassel u.a. 2006, Personenteil Bd. 15, Sp. 963–964; „Nachahmung. Modulationen“ (wie Anm. 583).

593 Für beiläufige Referenzen siehe aber etwa: Neubauer, *Emancipation* (wie Anm. 576), S. 156; Kevin Barry, *Language, Music, and the Sign: A Study in Aesthetics, Poetics, and Poetic Practice from Collins to Coleridge*, Cambridge 1987, S. 106–108; Katz, *Sense and Meaning* (wie Anm. 155), S. 154f.; Bicknell, „Modern Period“ (wie Anm. 580), S. 279f.; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 105f.

594 Tatsächliche Ausnahmen sind hier nur: James S. Malek, „Adam Smith’s Contribution to Eighteenth-Century British Aesthetics“, in *JAC* 31/1 (1972), S. 49–54; Peter Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Ithaca/London² 1991, S. 86–101; Lippman, *Western Aesthetics* (wie Anm. 400), S. 111–115.

595 Jenefer Robinson, „Two Concepts of Expression“, in *JAE* 31/2 (1997), S. 9–17, hier S. 13.

596 Fred Everett Maus u.a., „Criticism“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 6, S. 670–698, hier S. 681.

597 Higgins, *Universal Language* (wie Anm. 389), S. 122.

598 Seidel, „Smith, Adam“ (wie Anm. 592), Sp. 963. Für eine verwandte Bewertung siehe neben Seidels Texten etwa auch: Birgit Klose, *Die erste Ästhetik der absoluten Musik. Adam Smith und sein Essay über die ‚sogenannten imitativen Künste‘*, Dissertation Universität Marburg 1996; Michael Einfalt und Friedrich Wolfzettel, „Autonomie“, in Barck u.a., *Ästhetische Grundbegriffe* (wie Anm. 355), Bd. 1, S. 431–479, hier S. 433.

599 Für eine noch frühere Datierung der nachhaltigen Neubewertung von ‚reiner‘ Musik auf die 1760er Jahre votiert hierbei Anselm Gerhard: *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der ‚absoluten‘ Musik und Muzio Clementis Klavierwerk*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 138.

aus den Jahren 1751–1764 ansah,⁶⁰⁰ siedelt Seidel ihn nach dem Jahr 1777 als ein erhaltenes Bruchstück einer kompletten ästhetischen Abhandlung an.⁶⁰¹

Neben seiner generellen historischen Bedeutung ist Smiths Artikel für die von mir behandelte Problematik primär deshalb instruktiv, da er in deutscher Übersetzung im kurzlebigen Fachmagazin *Geist der neuesten Philosophie des In- und Auslandes* von Karl Adolph Cäsar erschien, das – wie Lothar Schmidt festhielt⁶⁰² – von Christian Friedrich Michaelis ediert wurde.⁶⁰³ Daher kann eine zumindest mittelbare historische Verknüpfung mit Hanslicks *VMS*-Traktat bestehen, der Michaelis' Schriften wenigstens teilweise gelesen hat und die enthaltenen Hypothesen des schottischen Philosophen folglich rezipiert haben könnte.⁶⁰⁴ Dies wird etwa von Birgit Klose vermutet,⁶⁰⁵ aber schon durch Anselm Gerhard als erwiesene Tatsache behandelt, welche jedoch mangels historischer Verifizierung hypothetisch bleibt. Die kantianische Musikästhetik von Michaelis – *Ueber den Geist der Tonkunst* (1795–1800) – wurde durch Gerhard ohne jede gebotene Rücksicht dergestalt aufgefasst: „Damit ist aber das Bindeglied präzise bezeichnet, das Hanslicks Musikästhetik an die – unter anderem von Adam Smith beförderte – klassizistische Musikästhetik zurückbindet.“⁶⁰⁶ Da Michaelis' Publikation jedoch mehrere Jahre vor der von ihm nicht selbst besorgten Übersetzung von Smiths Aufsatz entstand, muss eine solche direkte Ableitung von Hanslicks Argument aus der ‚englischen‘ Diskussion des 18. Jahrhunderts skeptisch betrachtet werden. Eine konkrete Beziehung zwischen Hanslick und Smith ist für mich auch keineswegs grundlegend, da die anglophone Musikästhetik keinen geschichtlichen Bezugsrahmen für die

- 600 Palézieux, *Lehre vom Ausdruck* (wie Anm. 578), S. 165. Wilhelm Seidel hat bei seinem ersten Aufsatz zu Smiths Beitrag diese vermutlich inkorrekte Datierung ebenfalls vertreten, dann aber bald berichtigt (siehe unten): „Ästhetik des Kunstwerks“ (wie Anm. 592), S. 68.
- 601 Seidel, „Essay von Smith“ (wie Anm. 592), S. 195. Für Seidels Reserve zu Palézieuxs Hypothese siehe etwa auch: ders., „Zählt die Musik“ (wie Anm. 592), S. 495f. Vgl.: Klose, *Adam Smith* (wie Anm. 598), S. 2; Gerhard, *Clementis Klavierwerk* (wie Anm. 599), S. 138; Klein, *Musikphilosophie* (wie Anm. 64), S. 196.
- 602 Lothar Schmidt, *Christian Friedrich Michaelis: Über den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, Chemnitz 1997, S. 311. Vgl.: Klose, *Adam Smith* (wie Anm. 598), S. 143 und 178; Seidel, „Essay von Smith“ (wie Anm. 592), S. 196; Gerhard, *Clementis Klavierwerk* (wie Anm. 599), S. 310.
- 603 *Geist der neuesten Philosophie des In- und Auslandes* 2 (1802), S. 182–228. Wegen seiner fehlenden Verbreitung eingestellt, erschien Cäsars Journal trotzdem als dreibändige Buchpublikation: *Pragmatische Darstellung des Geistes der neuesten Philosophie des In- und Auslandes. Von K. A. Cäsar, der Vernunftlehre ordentlichem Professor und des großen Fürstenkollegii Kollegiaten*, Leipzig 1803.
- 604 Zur ‚deutschen‘ Rezeption der anglophonen Kunsttheorie siehe etwa kurz: Gerhard/Motte-Haber, „Ausdruck“ (wie Anm. 579), Sp. 1046.
- 605 Klose, *Adam Smith* (wie Anm. 598), S. 178.
- 606 Gerhard, *Clementis Klavierwerk* (wie Anm. 599), S. 316.

Entstehung von Hanslicks *VMS*-Traktat bieten sollte – zu der relativ wenige faktische Erkenntnisse vorliegen (Kap. 1.1) –, sondern Smiths Ästhetik für die historische Einbettung der Hanslick-Rezeption schlagend werden konnte.

Smiths Artikel, der eine allgemeine Entwicklung der ‚englischen‘ Musikästhetik vollendete, legt klar, dass eine mimetische Konzeption niemals jegliche künstlerische Untergattung in gleicher Weise erfassen kann. Diese These wird schon durch den Titel implizit deutlich: *On the Nature of that Imitation which takes place in what are called [!] The Imitative Arts*.⁶⁰⁷ Smiths Aufsatz entfaltet zugleich eine produktive Bearbeitung der aristotelischen Imitationslehre, die das Wohlgefallen an Nachahmung auf die mediale Differenz von Kunstwerk und Gegenstand zurückführt, die ästhetische Wertigkeit garantiert:⁶⁰⁸ „the disparity between the imitating and the imitated object is the foundation of the beauty of imitation. It is because the one object does not [!] naturally resemble the other, that we are so much pleased with it, when by art it is made to do so.“⁶⁰⁹ Wenn für Smith die vokale Musik durch textliche Elemente zu einem solchen imitativen Geschehen durchweg befähigt scheint, indem selbige diskursive Konturen annimmt („music imitating discourse“) und sie mit der stimmlichen Ausführung selbst starke emotionale Reaktionen hervorruft, kann dies eine instrumentale Komposition nicht alleine leisten.⁶¹⁰ Klein betont deshalb zu Recht, dass Smith die mimetische Konzeption nirgends komplett revidiert, sondern lediglich limitiert habe,⁶¹¹ was Neubauers Abhandlung noch stärker vertritt, für den die anglophonen Musikautoren des 18. Jahrhunderts im Konzept ‚Ausdruck‘ nur die traditionelle mimetische Kunsttheorie anderweitig fortführen.⁶¹² Für Smith wie für Hanslick (*VMS*, S. 44f.) liegt dies daran, dass ‚reine‘ Musik die kognitiven, begrifflichen Komponenten, die zur eindeutigen Darstellung eines bestimmten Gegenstands und von dramatischen Begebenheiten erforderlich sind, nicht imitieren könne, sondern hierfür immer ‚äußere‘ Mithilfe (z.B. Programm, Tanz, Text) nötig hätte. Entgegen Beatties

607 Seidel, „Zählt die Musik“ (wie Anm. 592), S. 496f.; Klose, *Adam Smith* (wie Anm. 598), S. 3–5.

608 Malek, „British Aesthetics“ (wie Anm. 594), S. 50f.; Seidel, „Zählt die Musik“ (wie Anm. 592), S. 497f.; Klose, *Adam Smith* (wie Anm. 598), S. 7–23; Seidel, „Essay von Smith“ (wie Anm. 592), S. 200f.; Klein, *Musikphilosophie* (wie Anm. 64), S. 37f.

609 Adam Smith, „On the Nature of that Imitation which takes place in what are called The Imitative Arts“, in *Adam Smith: Essays on Philosophical Subjects*, hrsg. von W. P. D. Wightman und J. C. Bryce, Oxford 1980, S. 176–213, hier S. 183.

610 Ebda., S. 190 und 194. Für Smiths Thesen zur Vokalmusik siehe etwa auch: Seidel, „Zählt die Musik“ (wie Anm. 592), S. 500–503; Kivy, *Sound and Semblance* (wie Anm. 594), S. 93; Klose, *Adam Smith* (wie Anm. 598), S. 39–53.

611 Klein, *Musikphilosophie* (wie Anm. 64), S. 36–40 und 45f.

612 Neubauer, *Emancipation* (wie Anm. 576), S. 151.

Konzept wird dies in Smiths Aufsatz für physische Bewegung und klangliche Ereignisse ebenfalls behauptet:

Even its imitation of other sounds, the objects which it can certainly best imitate, is commonly so indistinct, that alone, and without any explication, it might not readily suggest to us what was the imitated object. The rocking of a cradle is supposed to be imitated in that concerto of Correlli [sic; op. 6, Nr. 8], which is said to have been composed for the Nativity: but unless we were told beforehand, it might not readily occur to us what it meant to imitate, or whether it meant to imitate any thing at all. [...] Instrumental Music is said sometimes to imitate motion; but in reality it only either imitates the particular sounds which accompany certain motions, or it produces sounds of which the time and measure bear some correspondence to the variations, to the pauses and interruptions, to the successive accelerations and retardations of the motion which it means to imitate. [...] In all these cases, however, its imitation is so very indistinct, that without the accompaniment of some other art, to explain and interpret its meaning, it would be almost always unintelligible; and we could scarce ever know with certainty, either what it meant to imitate, or whether it meant to imitate any thing at all.⁶¹³

Wenn Smiths Ansatz zur medialen Differenz auch nicht besagt, dass eine maximale Kohärenz von imitiertem Gegenstand und künstlerischer Nachahmung walten müsse, gilt trotz allem, dass sich diese soweit ähneln, „that the one should always readily suggest the other“ – eine zwingende Bedingung, die für Smith von ‚reiner‘ Musik nicht erfüllt werde.⁶¹⁴ Doch wenn frühere – so wie einige spätere – Autoren deswegen annahmen, dass instrumentale Kompositionen eine qualitativ defizitäre Kunstform darstellen, da diese keine mimetischen Komponenten beinhalten, schließt Smith anders: Für ihn ist ‚reine‘ Musik „complete in itself“.⁶¹⁵ Smith konnte derartig urteilen, da er der musikalischen Strukturierung einen normativ höheren Stellenwert zusprach, als das im Rahmen von ästhetischen Reflexionen damals üblich war. Die komplexe Korrelation und sich beständig wandelnde Interaktion von Melodie, Harmonie, Rhythmus, Klangfarbe, Instrumentation etc. „presents an object so agreeable, so great, so various, and so interesting, that alone, and without suggesting any other object, either by imitation or otherwise, it can occupy, and as it were fill up, completely the whole capacity of the mind, so as to leave no part of its

613 Smith, „Nature of Imitation“ (wie Anm. 609), S. 195f. Seidel betont hierzu, dass dieser zentrale Gedanke mehrfach repetiert wird: „Zählt die Musik“ (wie Anm. 592), S. 503.

614 Smith, „Nature of Imitation“ (wie Anm. 609), S. 196. Vgl.: Malek, „British Aesthetics“ (wie Anm. 594); Palézieux, *Lehre vom Ausdruck* (wie Anm. 578), S. 173–175; Klose, *Adam Smith* (wie Anm. 598), S. 55–61 und 113–130.

615 Smith, „Nature of Imitation“ (wie Anm. 609), S. 205.

attention vacant for thinking of any thing else“.⁶¹⁶ Diese intellektuell ausgerichtete Betrachtung des musikalischen Kunstwerkes sowie seiner strukturellen Organisation geht über eine rein sensualistische Wahrnehmung somit hinaus und ist „a very high intellectual pleasure, not unlike that which it derives from the contemplation of a great system in any other science“.⁶¹⁷ Dem Thema der musikalischen Komposition kommt hierbei enorme Relevanz zu, da es als realer ‚Inhalt‘ des instrumentalen Kunstwerkes charakterisiert wird, der ihm komplett inhärent sei. Das Thema – wie mit einem Zitat aus Smiths Artikel nochmals dargelegt wird – mache damit keine ‚äußerliche‘ Bestimmung nötig:

That music seldom means to tell any particular story, or to imitate any particular event, or in general to suggest any particular object, distinct from that combination of sounds of which itself is composed. Its meaning, therefore, may be said to be complete in itself, and to require no interpreters to explain it. What is called the subject of such Music is merely, as has already been said, a certain leading combination of notes, to which it frequently returns, and to which all its digressions and variations bear a certain affinity. [...] The subject of a composition of instrumental Music is a part of that composition: the subject of a poem or picture is no part of either.⁶¹⁸

Smith betont jedoch, dass auch rein instrumentale Kompositionen eine ähnliche Wirkung wie ‚normale‘ imitative Kunstarten erregen können, welche nicht auf der unmöglichen Nachahmung von musikexternen Gegenständen beruhe, sondern auf mentalen Faktoren. Smiths Ansatz geht hier von nur drei unterschiedlichen Affektzuständen aus, die den prozessualen Gedankenlauf mit jeweils eigener Dynamik begleiten: Fröhlichkeit, Melancholie und Ruhe. Da er die musikalische Komposition sowie deren bewusste Aufnahme als ‚geistige‘ Leistung, als regelrechten Gedankengang charakterisiert, ist hier eine direkte, jedoch durchweg subjektive Beziehung auf die emotionale Grundierung der kognitiven Betätigung gegeben, die auch durch ‚reine‘ Musik in diversen Nuancen erregt werden kann.⁶¹⁹ ‚Reine‘ Musik ist nicht fähig, eine ruhige Person oder fröhliche Geschichte zu imitieren, wie das andere Künste können, sondern „becomes itself a gay, a sedate, or a melancholy object; and the mind

616 Ebda., S. 204.

617 Ebda., S. 205.

618 Ebda. Wie Hanslick, der die geistige Erfüllung des aktiven Hörens darin sucht, dass eine Antizipation des Rezipienten „hier bestätigt, dort angenehm getäuscht“ wird (*VMS*, S. 138), sagt auch Smith, musikalische Befriedigung „arises partly from memory and partly from foresight“. Smith, „Nature of Imitation“ (wie Anm. 609), S. 204.

619 Seidel, „Zählt die Musik“ (wie Anm. 592), S. 504f.; Lippman, *Western Aesthetics* (wie Anm. 400), S. 113; Klose, *Adam Smith* (wie Anm. 598), S. 63–83; Kim, „Mimesis Autonomie“ (wie Anm. 582), S. 36f.; Klein, *Musikphilosophie* (wie Anm. 64), S. 41–45.

naturally assumes the mood or disposition which at the time corresponds to the object which engages its attention“.⁶²⁰ Die hierdurch eintretende Stimmung wird aber nicht durch instrumentale Kompositionen ‚repräsentiert‘, sondern vielmehr von der subjektiven Affektivität des einzelnen Zuhörers und von individuellen Bedingungen herbeigeführt: „Whatever we feel from instrumental Music is an original, and not a sympathetic feeling: it is our own gaiety, sedateness, or melancholy; not the reflected disposition of another person.“ Smith schließt hieraus: „There are no two things in nature more perfectly disparate than sound and sentiment; and it is impossible by any human power to fashion the one into any thing that bears any real resemblance to the other.“⁶²¹

Wenn durch solche psychologische Spekulationen auch eine intimere Verbindung von Gefühl und Musik gesetzt worden ist, als bei Hanslick gemeinhin prädiert wird (Kap. 5.3), ist hier kein definitiver Widerspruch bemerkbar, da Hanslicks *VMS*-Traktat die affektive Wirkung von instrumentalen Kompositionen sowie deren individuelle Konstitution gleichfalls akzeptiert und einzig „gegen die unwissenschaftliche Verwerthung dieser Thatsachen für ästhetische Principien“ protestiert (*VMS*, S. 37). Primär zielen dabei beide Denker auf die Etablierung der autonomen ästhetischen Bedeutsamkeit von ‚reiner‘ Musik, deren wichtigste Konstante die eigene Struktur und gedankliche Entwicklung sein muss, die der künstlerischen Nachahmung grundsätzlich übergeordnet ist. Bei Smith liest sich dies so: „But if instrumental Music can seldom be said to be properly imitative, even when it is employed to support the imitation of some other art, it is commonly still less so when it is employed alone. Why should it embarrass its melody and harmony, or constrain its time and measure, by attempting an imitation which, without the accompaniment of some other art to explain and interpret its meaning, nobody is likely to understand?“⁶²² Dies kann folglich belegen, dass Smiths Theorie und die zwar nicht derart strikten, jedoch tendenziell vergleichbar orientierten Überlegungen von Avison, Beattie und einigen anderen zeitgenössischen Musikästhetikern einen effektiven Nährboden für die ‚englische‘ Rezeption von Hanslicks *VMS*-Traktat bereitet haben, dessen skeptische Perspektive auf die Verbindung von Gefühl und Musik sowie deren beschränkte referentielle Eigenschaften folglich bereits partiell etabliert war.

620 Smith, „Nature of Imitation“ (wie Anm. 609), S. 198.

621 Ebda., S. 198.

622 Ebda., S. 203.

3.4. Zweite Konsequenz aus Poles Übersetzung: Gurneys *Power of Sound*

Wenn diese amimetische Musikästhetik, die für ‚reine‘ Musik eine autonome Wertigkeit einfordert, die ‚englische‘ Rezeption von Hanslicks *VMS*-Traktat tiefgreifend begünstigen konnte, ist deren erstes wichtiges Resultat Edmund Gurneys *The Power of Sound* (1880).⁶²³ Gurney, der außer seiner Leidenschaft für das Musizieren auch rege an zahlreichen empirischen Wissenschaften interessiert war und sich neben seinen medizinischen Schwerpunkten mit Physik, Physiologie, Psychologie etc. intensiv befasste, hat den Grundstein für die anhebende Entwicklung einer wissenschaftlichen Musikpsychologie gelegt, welcher von mehreren etablierten Wissenschaftlern – z.B. William James und James Sully – äußerst positiv bewertet wurde.⁶²⁴ Während Smiths Artikel vor allem durch ‚deutsche‘ Autoren erforscht wurde, scheint Gurneys Ästhetik großteils unbekannt, was sich auch darin zeigt, dass die *MGG* keinen eigenen Beitrag zu Gurney enthält,⁶²⁵ während *The Power of Sound* von anglophonen Musikautoren als „one of the finest studies in musical philosophy and psychology to emerge from the nineteenth century“,⁶²⁶ als „one of the most original and important treatises on musical aesthetics ever written“⁶²⁷ und als „the first complete and persuasive version of musical formalism“⁶²⁸ gelobt wurde. Ob Gurneys Konzept aber auch als „most impressive, thorough and carefully argued work ever written on musical aesthetics“ gelten könne, wie Budd sagt,⁶²⁹ oder Gurney als der „most competent writer in the field“ gefasst werden müsse, wie Roger Scruton vertritt,⁶³⁰ ist wohl eher nebensächlich und einseitigen Wertungen geschuldet. Da aber auch Epperson behauptet, dass Gurneys Ästhetik Hanslicks *VMS*-Traktat qualitativ

623 Zu Gurneys Biographie und allgemeinen Einordnung vergleiche prinzipiell: Gordon Epperson, „Gurney, Edmund“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 7, S. 853; William J. Gatens, „Gurney, Edmund“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 10, S. 594–595.

624 Zu Sullys Beifall für Gurneys Analyse siehe etwa auch: William J. Gatens, „Fundamentals of Musical Criticism in the Writings of Edmund Gurney and His Contemporaries“, in *ML* 63/1–2 (1982), S. 17–30, hier S. 18–22.

625 Für periphere Angaben zu Gurneys Ästhetik siehe aber etwa: Auhagen, *Studien* (wie Anm. 38), S. 196–198; John Caldwell, „England“, in *MGG*², Kassel u.a. 1995, Sachteil Bd. 3, Sp. 27–73, hier Sp. 69; Einfalt/Wolfzettel, „Autonomie“ (wie Anm. 598), S. 433.

626 Gatens, „Musical Criticism“ (wie Anm. 624), S. 18.

627 Rollo Myers, „Edmund Gurney’s ‚The Power of Sound‘“, in *ML* 53/1 (1972), S. 36–43, hier S. 36.

628 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 65.

629 Malcolm Budd, „Gurney“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 371–379, hier S. 371.

630 Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, London/New York 1983, S. 34.

übertreffe,⁶³¹ fällt umso mehr auf, dass Rollo Meyers diese noch 1972 als „virtually unknown“ bezeichnet⁶³² und man im *New Grove* liest: „the book attracted little attention“.⁶³³ Dieses Urteil ist für den englischen Sprachraum nicht mehr derart gültig, da Gurneys Konzept vor allem durch Jerrold Levinson populärer gemacht wurde, der die eigene Theorie des ‚concatenationism‘, die strukturelles Musikverstehen skeptisch betrachtet und die Erfahrung von Augenblick und ‚Oberfläche‘ akzentuiert, auf Gurneys Schriften bezieht.⁶³⁴ Wenn Levinson Gurneys Ästhetik deshalb eminent schätzt, ist für Bojan Bujić, der Gurney einen „reductive approach“ attestiert, Hanslick weiterhin relevanter, da er dem musikalischen Strukturverlauf gerecht werden konnte.⁶³⁵

Dass ein direkter Konnex zwischen Hanslicks *VMS*-Traktat und Gurneys Ästhetik bestehe, wurde schon von Ferguson behauptet, da Gurney Hanslicks Einwände zur musikalischen Programmatik teilte,⁶³⁶ und ist seitdem mehrfach vertreten⁶³⁷ oder lediglich vermutet worden.⁶³⁸ Ob Gurney Deutsch verstand oder eine französische Übersetzung von *VMS* (1877) gekannt haben könnte, ist in den spekulativen Anspielungen der besagten Autoren nirgends geprüft worden. Caldwell verweist hierbei auf Cohens Ausgabe von Hanslicks *VMS*-Traktat (1891), die *The Power of Sound* (1880) nicht mehr prägen konnte, bemerkt aber dennoch, dass eine Hanslick-Rezeption eindeutig gegeben sei, der „schon vorher gelesen und diskutiert worden war“.⁶³⁹ Kivy macht diesen Konsens, der Gurneys Konzept als „direct heir of Hanslick’s formalism“

- 631 Epperson, *Musical Symbol* (wie Anm. 433), S. 15.
 632 Myers, „Power of Sound“ (wie Anm. 627), S. 36.
 633 Epperson, „Gurney, Edmund“ (wie Anm. 623), S. 853. Vgl.: Jerrold Levinson, *Music in the Moment*, Ithaca/London 1997, S. 1; Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 22.
 634 Levinson, *Music in Moment* (wie Anm. 633), S. 2. Vgl.: Edmund Gurney, *The Power of Sound*, London 1880, S. 91–112; *VMS*, S. 94.
 635 Bojan Bujić, „Musicology and Intellectual History: A Backward Glance to the Year 1885“, in *PRMA* 111 (1984–1985), S. 139–154, hier S. 149.
 636 Donald N. Ferguson, *A History of Musical Thought*, New York/London 2¹⁹⁴⁸, S. 566. Vgl.: ders., *Music as Metaphor* (wie Anm. 568), S. 26.
 637 Harold Osborne, *Aesthetics and Criticism*, London 1955, S. 167; Paul L. Frank, „Wilhelm Dilthey’s Contribution to the Aesthetics of Music“, in *JAC* 15/4 (1957), S. 477–480, hier S. 478f.; Abraham A. Schwadron, „On Words and Music: Towards an Aesthetic Conciliation“, in *JAE* 5/3 (1971), S. 91–108, hier S. 95; Hospers, *Understanding* (wie Anm. 557), S. 126; Philip Ball, *The Music Instinct: How Music Works and Why We Can’t Do Without It*, London 2011, S. 273.
 638 Gatens, „Musical Criticism“ (wie Anm. 624), S. 20; Bujić, „Year 1885“ (wie Anm. 635), S. 146; Philip Alperson, „Introduction: The Philosophy of Music“, in *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, hrsg. von Philip Alperson, University Park 2¹⁹⁹⁴, S. 1–30, hier S. 8; Jerrold Levinson, „Edmund Gurney and the Appreciation of Music“, in *Iyyun* 42 (1993), S. 181–205, hier S. 181; ders., *Music in Moment* (wie Anm. 633), S. 1.
 639 Caldwell, „England“ (wie Anm. 625), Sp. 69.

einordnet, besonders anschaulich: „I find it difficult to believe that Gurney was unfamiliar with his predecessor’s ideas. Gurney’s own characterization of musical structure, ‚ideal motion‘ [siehe unten], is hard not to hear as an echo of Hanslick’s ‚tonally moving forms‘.“⁶⁴⁰ Bevor solche textlichen Parallelen erörtert werden können, ist aber eine Verbindung zwischen diesen beiden Autoren zwingend abzuklären, die man trotz Kivys These nicht schlicht setzen kann, sondern historisch einsichtig machen müsste. Insofern Gurney neben Herbert Spencer und Charles Darwin auch eine Übersetzung der *Tonempfindungen* von Helmholtz als theoretischen Ausgangspunkt seiner Analyse benutzt,⁶⁴¹ der Hanslicks *VMS*-Traktat positiv erwähnt (Kap. 1.5),⁶⁴² ist eine historische Beziehung durchaus möglich. Wichtiger scheint jedoch erneut Poles Studie (1879), die auf Helmholtz’ Abhandlung direkt basiert und von Gurney – so E. D. MacKerness – demgemäß konsultiert wurde.⁶⁴³ MacKerness’ Vermutung scheint jedoch insofern spekulativ, als Gurney im Vorwort hierzu schrieb: „Dr. Pole’s ‚Philosophy of Music‘ came out too late for me to consult it, and I do not know how far his ground coincides with mine.“⁶⁴⁴ Poles Buch, das auf ästhetischen Vorlesungen aus dem Jahr 1877 beruht, könnte jedoch trotzdem Hanslicks *VMS*-Traktat – der dort über längere Absätze zitiert wurde (Kap. 3.1) – mit Gurneys Konzept koppeln. Da für Gurneys Lektüre aber keine direkten Nachweise erbracht werden können und dieser selbst betont: „I have not read any of the German systems of aesthetics, general or musical“,⁶⁴⁵ müssen allfällige Parallelen dennoch skeptisch betrachtet werden.⁶⁴⁶

Beide Texte weisen mehrere thematische Kongruenzen auf, die schwerlich ignoriert werden können, auch wenn diese nicht als das Resultat einer Lektüre, sondern vielmehr als das „logical outcome of any autonomist aesthetics“ begriffen werden sollten.⁶⁴⁷ Mit dem Stichwort ‚Autonomie‘ hat Bujić hier auch gleich einen essentiellen Gleichklang zwischen Hanslick und Gurney berührt: Nach Gurneys Konzept ist die musikalische Komposition eine organische Gesamtheit, die wesentlich präsentativ, keineswegs repräsentativ sei

640 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 63. Vgl.: Steven G. Smith, „How to Expand Musical Formalism“, in *JAE* 49/2 (2015), S. 20–38, hier S. 24.

641 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. VI.

642 Hermann von Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, übers. von Alexander J. Ellis, London 1875, S. 2.

643 E. D. MacKerness, „Edmund Gurney and ‚The Power of Sound‘“, in *ML* 37/4 (1956), S. 356–367, hier S. 359.

644 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. VI.

645 Ebda., S. VI. Siehe aber auch: ebda., S. 178–201.

646 Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 25. Vgl.: Jean G. Harrell, „Issues of Music Aesthetics“, in *JAC* 23/2 (1964), S. 197–206, hier S. 202.

647 Bujić, „Year 1885“ (wie Anm. 635), S. 146.

und keine „direct reference to the world outside“ habe: „Their abstract forms and arrangements of forms appeal [...] not as objects of recognition or as concerned with facts known elsewhere, but as something wholly unimaginable apart from the special manifestation.“⁶⁴⁸ Als Form werden sodann „abstract proportions of time and pitch“, als Material „some system of notes; for us the notes of the chromatic scale“ und als eigentlicher Gegenstand („subject-matter“) „auditory forms, i.e. series and combinations of sounds“ definiert, welche „wholly independent both of external phenomena and external utility“ seien sowie keinerlei „existence independent from art“ haben würden: „Subjects are the leading and recurrent phrases in a composition.“⁶⁴⁹ Die verbreitete Vorstellung des organischen Kunstwerks wird abermals illustriert, indem dieses als ein „living organism“ bezeichnet und mit der „mechanical structure“ kontrastiert wird, wobei dessen zentrales Kriterium die „absence of utility“ sei.⁶⁵⁰ In Hanslicks *VMS*-Traktat ist das organische Musikmodell⁶⁵¹ mit analogen Absichten ebenfalls mehrfach benutzt worden: „Nachdem die Composition formellen Schönheitsgesetzen folgt, so improvisirt sich ihr Verlauf nicht in willkürlich planlosem Schweifen, sondern entwickelt sich in organisch übersichtlicher Allmähigkeit wie reiche Blüten aus einer Knospe“ (*VMS*, S. 167).⁶⁵² Das Bild der ‚organischen Entwicklung‘ konkretisiert den eminenten Stellenwert, den das Hauptthema in Hanslicks Argument einnimmt, das gegenüber der musikalischen Durchführung normativ begünstigt wird und welcher dessen klassizistische Stilempfindung veranschaulicht. Denn wenn etwas nicht „(offenkundig oder versteckt) im Thema ruht“, kann dies „später nicht organisch entwickelt werden und weniger vielleicht in der Kunst der Entwicklung, als in der symphonischen Kraft und Fruchtbarkeit der Themen liegt es, daß unsere Zeit keine Beethoven’schen Orchesterwerke mehr aufweist“ (*VMS*, S. 168f.).⁶⁵³

648 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 60.

649 Ebda., S. 55. Siehe dazu etwa auch: ebda., S. 205f.

650 Ebda., S. 43–48. Vgl.: Budd, „Gurney“ (wie Anm. 629), S. 371 und 378.

651 Ruth A. Solie, „The Living Work: Organicism and Musical Analysis“, in *19thCM* 4/2 (1980), S. 147–156; Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München/Salzburg 1984; Leonard B. Meyer, *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Philadelphia 1989, S. 189–205; Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel u.a. 1990; Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Mass./London 1991.

652 Zu Hanslicks Adaption des organischen Musikbegriff vgl.: Notley, *Music and Culture* (wie Anm. 163), S. 23; Steege, „Music Theory“ (wie Anm. 252), S. 297; Nina Noeske, „Body and Soul, Content and Form: On Hanslick’s Use of the Organism Metaphor“, in Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 236–258; Roger Scruton, „Composition“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 517–524, hier S. 522f.

653 Für den Vergleich von Hanslick und Gurney siehe etwa auch: Bujčić, „Year 1885“ (wie Anm. 635), S. 150f. Vgl. Kap. 4.2.

Eine noch wesentlich deutlichere Entsprechung, die über eine allgemeine Popularität des organischen Musikdenkens hinausgeht, findet sich bei den vorstehend erwähnten Begriffen Gurneys. Wenn dieser ‚material‘ als ‚system of notes‘ fasst, liest man bei Hanslick: „Das *Material*, aus dem der Tondichter schafft [...] sind die gesammten *Töne*, mit der in ihnen ruhenden Möglichkeit zu verschiedener Melodie, Harmonie und Rhythmisirung“ (*VMS*, S. 74). Dieses *Material* sowie seine geistreiche Verwendung unterliegen hierbei keiner ‚externen‘ Funktion und bekunden keinerlei „reference to the world outside“:⁶⁵⁴ „Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee [...] ist bereits selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder *Material* der Darstellung von Gefühlen und Gedanken“ (*VMS*, S. 75). Gurneys Ästhetik und Hanslicks *VMS*-Traktat reflektieren die historische Entwicklung des musikalischen ‚Materialstands‘ sowie dessen vorstellbare Wandlungen (Kap. 2.1), wobei aber eine zukünftige Veränderung des westlichen Tonsystems bei Hanslick wesentlich plausibler scheint als bei dem ‚englischen Nachfolger‘:⁶⁵⁵ „This material had a slow development, but has long been constant, and can hardly but remain so, except in so far as the invention of new instruments may add to its colours.“⁶⁵⁶ Zwar wird hier Gurneys Klärung des musikalischen Formbegriffs als „abstract proportions of time and pitch“ den ‚tönend bewegten Formen‘ Hanslicks, die Inhalt und ‚Form‘ als unteilbar erachten,⁶⁵⁷ nicht vollauf gerecht, kann aber als verwandte Definition gefasst werden, welche konkrete Tonfolgen, nicht abstrakte Schemata benennt. Auch Gurneys Definition des künstlerischen Gegenstandes als „auditory forms, i.e. series and combinations of sounds“ mit der Fokussierung auf das Hauptthema lässt Hanslicks Argument anklingen, das verschiedene Bedeutungen dieses vagen Begriffs (z.B. Stoff, Sujet, Inhalt) konzise erörtert: „Die Musik besteht nur aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen anderen Inhalt als sich selbst [...], denn die Musik spricht nicht *blös* durch Töne, sie spricht auch *nur* Töne“ (*VMS*, S. 162). Gurneys Plädoyer für die immanente Bestimmung aller musikalischen

654 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 152f.

655 „Jedes der Intervalle, die jetzt unserer Harmonie dienstbar sind, mußte einzeln gewonnen werden, und oft reichte ein Jahrhundert nicht hin für solch kleine Errungenschaft. [...] Aus diesem Proceß ergibt sich, daß auch unser Tonsystem im Zeitverlauf neue Bereicherungen und Veränderungen erfahren wird.“ *VMS*, S. 147 und 150.

656 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 55. Vgl.: ebda., S. 231f.

657 „Wo nicht eine Form von einem Inhalt dem Denken trennbar erscheint, da existirt auch kein selbstständiger Inhalt. In der Musik aber sehen wir Inhalt *und* Form, Stoff und Gestaltung, Bild und Idee in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen. [...] Bei der Tonkunst giebt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb dem Inhalt.“ *VMS*, S. 165.

Grundfaktoren, die mit Hanslicks Hypothese (*VMS*, S. 10): „die Schönheit eines Tonstücks ist *spezifisch musikalisch*, d.h. den Tonverbindungen ohne Bezug auf einen fremden, außermusikalischen Gedankenkreis innewohnend“, offenbar korreliert, ist von Wayne Bowman prägnant artikuliert worden:

As a presentational art, music is encumbered by no obligation to extra-artistic subject matter. The auditory forms music presents to sense do not *convey* subject matter; rather, they *constitute* it. Music's content is its form. Music is not ‚about‘ a subject matter, it consists of *musical subjects*. Nor is sound the material of which music is constructed: rather, its material is a system of notes. Thus, music's subject matter, music's materials, music's forms – all are absolutely and exclusively musical. Nothing like them exists anywhere outside music.⁶⁵⁸

Ähnlich wie Hanslick ist Gurney an vernünftigen Perspektiven auf die musikalische Komposition interessiert, welche „barren verbiage“ aus dem kritischen Diskurs verbannen und auch eine zuverlässige Wissenschaft des ästhetischen Wohlgefallens grundlegen sollen.⁶⁵⁹ Selbst Hanslicks Trennung von künstlerischem *Musikverständnis* und emotionaler *Musikwirkung* (*VMS*, S. 127–144) entspricht Gurneys Konzept, das differente Hörweisen („definite“ / „indefinite“) voneinander unterscheidet, die mit der Erkenntnis und Missachtung von ‚Form‘ erklärt werden: „the definite character of Music involving the perception of individual melodic and harmonic combinations, the indefinite character involving merely the perception of successions of agreeably-toned and harmonious sound.“⁶⁶⁰ Obwohl Gurneys Thesen nicht derart rigoros geraten wie diejenigen Hanslicks, ist die ‚indefinite‘ Hörweise doch eher „sensuous and passive“, während das bestimmte Hörverhalten als primär zentral gilt: „we have the right to identify the higher pleasure with the more specialised [...] as opposed to the nearly universal nervous susceptibility to the effect of rich and powerful sound.“⁶⁶¹ Diese textlichen Affinitäten, die autonomistische Musikbestimmung bei beiden Autoren und das hier wie dort gegebene Interesse an formalen Aspekten, das das Objekt ‚Musik‘ und nicht seine Wirkung als essentiellen Gegenstand der szientifischen Musikforschung konstituieren, bewirkten außerdem, dass beide Autoren als formale Ästhetiker gelesen wurden, was man oft mit der folgenden Aussage Gurneys begründete: „the world of Beauty

658 Bowman, „Musical ‚Formalism‘“ (wie Anm. 410), S. 48f.

659 MacKerness, „Edmund Gurney“ (wie Anm. 643), S. 359.

660 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 305f. Siehe dazu auch Max Schoens Arbeiten: „The Aesthetic Attitude in Music“, in *PSMO* 39/2 (1928), S. 162–183, hier S. 162–164; „The Experience of Beauty in Music“, in *MQ* 17/1 (1931), S. 93–109, hier S. 94f.

661 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 307.

is preeminently the world of Form.“⁶⁶² In Budds Augen ist Gurneys Ästhetik der „most impressive representative of [...] formalist theory“,⁶⁶³ Sharpe hält fest: „[i]f Hanslick is a formalist, Gurney is one too“,⁶⁶⁴ und Smith nennt Gurney den „strictest formalist“, der gar die Rigorosität Hanslicks übertreffe.⁶⁶⁵ Epperson merkte jedoch richtig an, dass trotz Gurneys Geltung als „English Hanslick“⁶⁶⁶ die wesentlichen Widersprüche dieser beiden Autoren eingehend behandelt werden müssen, zumal deren simplistische Klassifikation als formalistische Musikästhetiker die Differenzen ihrer Konzeption unzutraglich unterschläge.⁶⁶⁷ William Gatens⁶⁶⁸ und Jerrold Levinson⁶⁶⁹ sind Eppersons Forderung ebenso gefolgt wie Bowman⁶⁷⁰ und Bujić,⁶⁷¹ die darüber hinaus leugnen, dass Hanslick als rigoroser Formalist betrachtet werden könnte (Kap. 4.3).

Die zentrale Differenz dieser beiden Autoren liegt in ihrem disparaten Verhältnis zum Konnex von Gefühl und Musik, die von Gurney weniger negativ erörtert worden ist als von Hanslick. Gurneys Konzept verfiicht generell eine keineswegs einheitliche Ausprägung der ‚arousal theory‘,⁶⁷² die – mit der modernen Wortwahl Peter Kivys – auch noch heute besagt: „music is sad (or cheerful, or whatever) in virtue of its arousing sadness in the listener“ (Kap. 5.2).⁶⁷³ Gurneys Ästhetik enthält jedoch eine essentielle Modifikation, welche dieses Modell wesentlich komplexer strukturiert und ein Problem der ‚arousal theory‘ vorweg umgeht: Denn wenn der affektive Ausdruck von musikalischen Kunstwerken aus der Gefühlslage des Rezipienten glattweg gefolgert wird, steht man vor der ungewollten Konsequenz, dass man von der vielleicht *gefühlten* Langeweile auf die demzufolge *dargestellte* Langeweile logisch schließen muss.⁶⁷⁴ Gurney hält aber fest, dass eine gefühlte Emotion mit den expressiven Qualitäten der betreffenden Komposition nicht zwangsläufig koinzidieren muss: „the special feeling corresponding to melancholy music is melancholy, but the special feeling corresponding to capricious or humorous music is not

662 Ebda., S. 14. Zur formalen Evaluation des ästhetischen Gegenstands, die bei anglophonen Kunsttheorien wiederholt gefunden werden kann, siehe etwa auch: Benbow Ritchie, „The Formal Structure of the Aesthetic Object“, in *JAC* 3/11–12 (1945), S. 5–14.

663 Malcolm Budd, *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London u.a. 1985, S. 52.

664 Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 26.

665 Smith, „Expand Formalism“ (wie Anm. 640), S. 36.

666 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 27.

667 Epperson, *Musical Symbol* (wie Anm. 433), S. 240.

668 Gatens, „Musical Criticism“ (wie Anm. 624), S. 20f.

669 Levinson, *Music in Moment* (wie Anm. 633), S. 1.

670 Bowman, „Musical ‚Formalism‘“ (wie Anm. 410), S. 42.

671 Bujić, „Year 1885“ (wie Anm. 635), S. 146.

672 Zu Gurneys Theorie(n) vgl.: Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663), S. 65–74.

673 Peter Kivy, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton 1980, S. 22.

674 Peter Rinderle, *Die Expressivität von Musik*, Paderborn 2010, S. 55.

capriciousness or humorousness, but surprise or amusement: clearly, however, this mode of feeling is sufficiently identified with the contemplation of the quality.“⁶⁷⁵ Diese Figur, dass eine erregte Emotion keine gespiegelte Empfindung sein muss, die adäquate Reaktion auf eine traurige Gestalt also etwa nicht Trauer, sondern ebenso Mitleid sein kann, ist für die neueste Variante der ‚arousal theory‘ von Matravers noch immer zentral, was Gurneys Einfluss auf die anglophone Musikdebatte dokumentiert.⁶⁷⁶ Gurneys ‚Schwenk‘ wird dadurch begründet, dass eine materiale Fixierung von affektiven Qualitäten gegeben sei, die nur aus musikalischen Eigenschaften gefolgert werden können. Wenn Musik auch eine präsentative Kunstform sei und somit keine externen Parameter imitiere, habe diese trotz allem interne Aspekte, die die analogische Bezugnahme auf ‚musikfremde‘ Gegebenheiten erlauben würden. Timbre, Harmonik, Tonarten sowie primär musikalische Dynamismen gestatten assoziative Verbindungen zu menschlichen Eigenschaften (z.B. Stimmfarbe, Bewegung, Gestik), die emotionale Situationen nahelegen: „Musical motions express extra-musical moods and feelings through their resemblance to physical motions.“⁶⁷⁷

Der zuvor schon angeführte Neologismus „ideal motion“, der Melodie und Rhythmus als untrennbare Verflechtung kennzeichnet, die letztlich gestatten würde, den gegebenen Zeitverlauf als organische Entwicklung anzusehen, wird hier also mit physischer Bewegung und der verknüpften emotionalen Assoziationen unmittelbar kombiniert.⁶⁷⁸ Gurneys Reserve gegenüber allgemeinen musikalischen Beschreibungen und objektiven Wertungen – auch ästhetische Schönheit ist für ihn vorrangig subjektiv⁶⁷⁹ – führt aber dazu, dass auch diese

675 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 313.

676 Derek Matravers, „Art and the Feelings and Emotions“, in *BJA* 31/4 (1991), S. 322–331; ders., *Art and Emotion*, Oxford 1998, S. 145–164. Für Kritik an Matravers’ Standpunkt siehe aber etwa: Aaron Ridley, „Pitiful Responses to Music“, in *BJA* 33/1 (1993), S. 72–74; John MacKinnon, „Artistic Expression and the Claims of Arousal Theory“, in *BJA* 36/3 (1996), S. 278–289; Justine Kingsbury, „Matravers on Musical Expressiveness“, in *BJA* 42/1 (2002), S. 13–19.

677 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 341. Vgl.: ebda., S. 319–321 (Timbre), S. 321 (Tonart), S. 322–324 (Harmonik), S. 324–329 (Bewegung/Rhythmik). Für Gurneys Analysen, die musikalische Eigenschaften mit gefühlsmäßigen Konfigurationen parallelisieren, vgl.: ebda., S. 329–334. Zum Ansatz Gurneys, der bei der analytischen Musikästhetik und dem ‚enhanced formalism‘ weiterhin gefunden werden kann, vgl. Kap. 5.3.

678 Zum Begriff ‚ideal motion‘ vergleiche allgemein: Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 150–177. Zu seiner partiellen Unklarheit siehe auch kurz: Wayne Bowman, *Philosophical Perspectives on Music*, New York/Oxford 1998, S. 155–157; Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 64; Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 25.

679 Damit steht seine ästhetische Konzeption dem *VMS*-Traktat Hanslicks entgegen, der in der zweiten Auflage deutlich festhält: „Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es

dynamischen Spiegelungen sogleich begrenzt werden, weil eine musikalische Eigenschaft einen äußerlichen Gegenstand keinesfalls verbindlich ausdrücken könne, wie von Gurney anhand der simplen Differenz von ‚forte‘ und ‚piano‘ erklärt wird.⁶⁸⁰ Gurney spricht hierbei von „the effects of marked ‚fortes‘ and ‚pianos‘, which suit all sorts of musical motions, without its being possible to class them as belonging to, much less as constituting, separate and definable emotional characters“.⁶⁸¹ Während ‚Forte‘-Stellen in gleichem Ausmaß mit Fröhlichkeit und Traurigkeit assoziiert werden können, passen ‚Piano‘-Stellen mit Emotionen wie Leidenschaft, Aufregung und Hastigkeit, oder auch mit bedächtigen Schlafliedern zusammen. Einige Seiten später wird diese fundamentale Einschränkung von Gurney nochmals artikuliert: „It is clearly impossible, however, to lay down rules assigning such and such harmonies to such and such emotional effects, as the same actual harmonic features, in connection with different forms, may intensify quite different sorts of expressiveness.“⁶⁸² Dass Gurneys Konzept folglich keinerlei definitive Hypothese zur Verbindung von Gefühl und Musik anbietet, betonte dann auch Budds Studie *Music and the Emotions*, wo Gurneys „habit of freely moving between the idea that music expresses an emotion if it awakens the emotion and the idea that music expresses an emotion if it suggests the emotion“ kritisch sondiert wird, zumal dieses Schwanken Gurneys Ästhetik zusätzlich verunklare.⁶⁸³ Dieser Mangel eines systematischen Gefühlsmodells kann aber damit erklärt werden, dass Gurney dieses nicht als relevanten Bestandteil seiner ästhetischen Theoriebildung sah und es also auch nicht detailliert entwickelt hat.

Denn neben seiner kategorisch subjektiven Ausrichtung, die Gurney letztlich verleitet, die sprachliche Beschreibung der musikalischen Komposition als „an attempt as hopeless as to write English with the letters x y z“ aufzufassen,⁶⁸⁴ war musikalische Expressivität für ihn ein nur sekundäres Phänomen, das den wirklichen Kernpunkt seiner theoretischen Untersuchung nicht voll traf. Dieser wurde von der sicherlich verwandten, aber dennoch separaten Thematik gebildet, wie ästhetische Beurteilung prinzipiell beschaffen sei, also genau welche spezifischen Musikelemente dafür sorgen, dass eine bestimmte

keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird; also zwar nur für das Wohlgefallen eines anschauenden Subjects, aber nicht durch dasselbe“ *VMS*, S. 26.

680 Zur ausgeprägt subjektiven Ausrichtung von Gurneys Ästhetik siehe etwa auch: Gatens, „Musical Criticism“ (wie Anm. 624), S. 29; Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663), S. 54–56; Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 23f.

681 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 321. Vgl.: ebda., S. 350–359.

682 Ebda., S. 324. Vgl.: Budd, „Gurney“ (wie Anm. 629), S. 377.

683 Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663), S. 65.

684 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 336.

Komposition als ästhetisch ‚wertvoll‘ beurteilt wird. Hier wird eine zentrale Kategorie Gurneys schlagend, wenn dieser zwischen musikalischen Kunstwerken unterscheidet, die ‚expressive‘ oder ‚impressive‘ sind, was ihn – wie Beardsley und Hospers zutreffend bemerkten⁶⁸⁵ – Hanslicks Argument (*VMS*, S. 51) wiederum annähert. Es werde nämlich zumeist ignoriert, so Gurneys Ansicht,⁶⁸⁶ dass musikalische Expressivität „of the literal and tangible sort“ in zahlreichen ‚impressiven‘ Kunstwerken „either *absent or only slightly present*“ sei: „to suggest describable images, qualities, or feelings, known in connection with other experiences, however frequent a characteristic of Music, makes up no inseparable or essential part of its function.“⁶⁸⁷ Dass hier keine wertfreie Differenz, sondern vielmehr eine normative Ordnung behauptet wird, die den musikalischen Gefühlsausdruck als sekundär definiert, macht Gurney sogleich deutlich: „no music is really expressive in any valuable way which does not also impress us as having the essential character of musical beauty.“⁶⁸⁸ Dieser Eindruck, der von Gurney schlicht „musical emotion“ genannt wird, ist von der emotionalen Charakteristik unabhängig: „the most mournful music, if sufficiently beautiful, may make us happy, and the most jubilant music may leave us mourning over its evanescence.“⁶⁸⁹ Diese hierarchische Rangordnung von ‚expression‘ und ‚impression‘ wird dann thesenartig reformuliert: „The central conception itself, I need hardly say, is that the primary and essential function of Music is to create beautiful *objective forms*, and to *impress* us with otherwise *unknown things*, instead of to induce and support particular *subjective moods* and to *express* for us *known things*.“⁶⁹⁰

Levinson fasst diesen wichtigen Gedanken, der mit Hanslicks *VMS*-Traktat durchaus vereinbar ist, mit folgenden Worten zusammen: „Gurney [...] allows that some music possesses fairly definite emotional expression. What he is primarily concerned to deny is that musical beauty or impressiveness is either the same as, or depends on, definiteness of expression of emotion.“⁶⁹¹ In Gurneys Konzept wurde dieser ‚impressive‘ Musikeffekt als separate Emotion definiert, die mit dem gewöhnlichen Gefühlsleben keineswegs identifiziert

685 John Hospers, *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill 1946, S. 78–98; Beardsley, *Aesthetics* (wie Anm. 382), S. 275; Hospers, *Understanding* (wie Anm. 557), S. 126.

686 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 314.

687 Zur Differenz von ‚expressive‘ und ‚impressive‘ siehe etwa auch: Epperson, *Musical Symbol* (wie Anm. 433), S. 152–154; Gatens, „Musical Criticism“ (wie Anm. 624), S. 21–23; Bowman, *Philosophical Perspectives* (wie Anm. 678), S. 161–165; Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 25f.; Budd, „Gurney“ (wie Anm. 629), S. 376–378.

688 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 314.

689 Ebda., S. 375.

690 Ebda., S. 490.

691 Levinson, *Music in Moment* (wie Anm. 633), S. 1.

werden könne, sondern vielmehr eine angenehme Empfindung von distinkter Wesensart sei, die lediglich erfahren wird, wenn melodische Tonfolgen als ästhetisch bedeutend und damit ‚schön‘ gehört werden.⁶⁹² Gurney selbst nennt diese ‚musical emotion‘ als fundamentale musikalische Eigenschaft, als „the *alpha* and *omega* of its essential effect: namely, its perceptual production in us of an emotional excitement of a very intense kind, which yet cannot be defined under any known head of emotion“.⁶⁹³ Wenn Gurneys Ästhetik den Begriff ‚Emotion‘ damit also auch in zweifacher Bedeutung (künstlerisch/alltäglich) gebraucht, wird seine spezifische Verwendung meist durch kontextuelle Bedingungen deutlich gemacht.⁶⁹⁴ Die ‚musical emotion‘ beruht hierbei auf der Darwin’schen Gefühlstheorie, die Gurney der Version von Spencer vorzieht,⁶⁹⁵ und die auf die instinktiven Paarungsrufe unserer entfernten Vorfahren rekurriert, was letztlich zur Ausbildung einer eigenen „musical faculty“ führte, welche heute als sublimierte Fähigkeit fortwirke.⁶⁹⁶ Gurneys Konzept beinhaltet deswegen ein hedonistisches Musikverständnis, das ihn von Hanslicks *VMS*-Traktat wiederum wegführt: Die musikalische Komposition „must be judged by us directly in relation to pleasure, and [...] pleasure is the only criterion by which we can measure the relative worth of different specimens of it“.⁶⁹⁷ Insofern Hanslicks Argument auf die theoretische Grundlegung einer ästhetischen Fachdisziplin hinarbeitete, welche einer intersubjektiven Nachprüfbarkeit offen stehen musste, ist der evidenteste Widerspruch zu Gurneys Theorie genau hierin situiert. Diese teilweise eklatante Diskrepanz von Gurney und Hanslick schwindet jedoch wieder, sobald man die verwandte Erklärung für die niedrige Relevanz von musikalischer Expressivität dieser beiden Autoren genauer erörtert, die nun abschließend nachvollzogen wird.

Denn Gurneys Konzept bietet einige Gründe, wieso affektive Elemente für die ästhetische Wertigkeit der musikalischen Komposition höchstens sekundär relevant seien,⁶⁹⁸ die markante Parallelen zur Hanslick’schen Argumentation deutlich werden lassen.⁶⁹⁹ Genauer gesagt sind hier drei Punkte derart

692 Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663), S. 53.

693 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 120.

694 Gatens, „Musical Criticism“ (wie Anm. 624), S. 21f.

695 Zur Debatte von Darwin und Spencer siehe etwa kurz: Peter Kivy, „Charles Darwin on Music“, in *JAMS* 12/1 (1959), S. 42–48; Lippman, *Western Aesthetics* (wie Anm. 400), S. 270–286; Fubini, *Geschichte Musikästhetik* (wie Anm. 253), S. 280–282.

696 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 124. Siehe dazu auch sein Kapitel „Speech Theory“, ebd., S. 476–497. Vgl.: Gatens, „Musical Criticism“ (wie Anm. 624), S. 22f.; Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663), S. 56f.; ders., „Gurney“ (wie Anm. 629), S. 373f.

697 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 369.

698 Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663), S. 66–74.

699 Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 25.

gefasst, dass sie aus Hanslicks *VMS*-Traktat stammen könnten, wobei zuerst das zuvor schon benannte Argument zentral scheint, dass „in an immense amount of beautiful music the element of definable expression“ fehlen würde.⁷⁰⁰ Von Hanslick wird eine emotivistische Musikästhetik ebenfalls abgelehnt, da jedermann anerkenne, dass eine große Anzahl von ‚klassischen‘ Musikstücken keine expliziten Emotionen darstellen.⁷⁰¹ „Gut, – der Beweis wäre dadurch schon hergestellt, daß die Musik nicht Gefühle erwecken oder zum Gegenstand haben muß. [...] Ein Schiff muß untergehen, sobald es auch nur Ein Leck hat“ (*VMS*, S. 51). Ein anderer wichtiger Einwand Gurneys, der als ‚argument from disagreement‘ bei analytischen Philosophen weiterhin verwendet wird (Kap. 5.3),⁷⁰² besagt weiters: „it is often found that music which wears a definable expression to one person, does not wear it or wears a different one to another, though the music may be equally enjoyed by both.“⁷⁰³ In Hanslicks *VMS*-Traktat wird eine universal bindende emotionale Beschreibung der musikalischen Komposition gleichfalls hinterfragt, da immer diverse Antworten plausibel scheinen: „Der Eine wird ‚Liebe‘ sagen. Möglich. Der Andere meint ‚Sehnsucht‘. Vielleicht. Der Dritte fühlt ‚Andacht‘. Niemand kann das widerlegen. [...] Ueber die *Schönheit* und Schönheiten des Musikstücks werden wahrscheinlich Alle übereinstimmend denken, von dem *Inhalt* Jeder verschieden“ (*VMS*, S. 51f.). Und letztlich offeriert Gurneys Ästhetik den wichtigen Gedanken, dass auch bei der vorstellbaren musikalischen Repräsentation von speziellen Emotionen deren ästhetische Wertigkeit hinterfragt werden müsste, sobald man sie als das zentrale Kriterium des musikalischen Kunstwerkes charakterisiert:

take twenty bits of music, each presenting the same definable character, such as melancholy or triumph. Now if the stirring of this emotion is the whole business of any one of these tunes, how is anybody the richer for knowing the other nineteen? for in respect of this stirring character they are all on a par, and one of them would do completely all that could be done. In reality, of course, each of them is an individual, with a beauty peculiar to itself, and each is, to one who loves it, a new source of otherwise unknown delight.⁷⁰⁴

700 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 339.

701 Zur beachtlichen historischen Wirksamkeit dieses zentralen Gedankens siehe dabei von Albert Gehring, „The Expression of Emotions in Music“, in *TPR* 12/4 (1903), S. 412–429, hier S. 418–421, bis Budd, *Values* (wie Anm. 450), S. 155–157.

702 Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 46–48; Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 246–249; Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663), S. 70f.

703 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 339.

704 Ebda., S. 340.

Hanslick argumentiert vergleichbar:

Lassen wir an dem Gefühlsmusiker mehrere Tonstücke gleichen, etwa rauschend fröhlichen Charakters, vorbeiziehen, so wird er in dem Banne desselben Eindrucks verbleiben. Nur was diesen Stücken gleichartig ist, also die Bewegung des rauschend Fröhlichen assimilirt sich seinem Fühlen, während das Besondere jeder Tondichtung, das künstlerisch Individuelle seiner Auffassung entschwindet. Gerade umgekehrt wird der musikalische Zuhörer verfahren. Die eigenthümliche künstlerische Gestaltung einer Composition, das, was sie unter einem Dutzend ähnlich wirkender zum selbstständigen Kunstwerk stempelt, erfüllt sein Aufmerken so vorherrschend, daß er ihrem gleichen oder verschiedenen Gefühlsausdruck nur geringes Gewicht beilegt (*VMS*, S. 128).

Dies gilt umso mehr, wenn eine stets zweifelhafte emotionale Bedeutung der musikalischen Komposition als ihre wesentliche Eigenschaft verstanden wird, da diese nicht lediglich immanent vorhanden sei, sondern beliebig evoziert werden könnte. Wenn emotionale Expressivität zum maßgeblichen Kennzeichen der Signifikanz des Kunstwerks wird, könnte dieses durch jeden beliebigen Gegenstand ersetzt werden, der die analoge Wirkung erzeugt: „why is the effect of an agitated presto of Beethoven superior to that of a man excitedly waving his arms in the air? Why is ‚Des Abends‘ more delightful than a series of imploring gestures? Why is Carmen’s ‚Presso il bastion‘ more pleasurable than any copy of accompaniment of it by capricious physical movements?“⁷⁰⁵ Hanslick begegnet den musikalischen ‚Enthusiasten‘, welche einzig expressive Charakteristiken verlangen und ästhetische Wertigkeiten nur aus selbiger ableiten wollen, mit analogen Bedenken: „Das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie“ (*VMS*, S. 129). Weil Musik die kognitive Substanz von speziellen Emotionen außerdem keinesfalls ausdrücken kann, wird eine eindeutige Darstellung von alltäglichen Emotionen von Gurney neuerlich bezweifelt: „Pity may be itself subdivided into many kinds; we feel one sort for Antigone, another for Lear, another for Hamlet: but Music cannot even get so far down in definition as the broad attribute of pity itself nor differentiate it from regret or any other of the qualities which a general pathos of expression might cover.“⁷⁰⁶ Auch hier bestehen deutliche Parallelen zu Hanslicks Argument, dessen kognitivistische Emotionstheorie aber erst weiter unten genauer erörtert wird (Kap. 5.2).

Die Diskussion der Kohärenzen von Hanslick und Gurney, die nur die plakativsten Schnittpunkte dieser beiden Autoren genauer eruieren sollte und

705 Ebda., S. 341.

706 Ebda., S. 342.

demnach sekundäre Analogien und theoretische Widersprüche größtenteils übergehen musste, kann aber keinesfalls nachweisen, dass Gurney Hanslicks *VMS*-Traktat definitiv gelesen habe oder eine wirkliche Rezeption Gurneys vorliege. Bujićs Hinweis, dass viele dieser thematischen Konvergenzen als logisches Ergebnis von autonomistischen Kunstkonzeptionen gelesen werden können,⁷⁰⁷ muss hier nochmals angeführt werden, um die problematische Forschungslage zu dieser historischen Verbindung klarzumachen. Obwohl Gurney bei der erwähnten Diskussion über eine gefährliche Loslösung der Wagner'schen Instrumentation von verbindlicher struktureller Formgebung Hanslicks Denkweise teilt (Kap. 1.5),⁷⁰⁸ er musikalische Programmatik mit allen ihren poetischen sowie moralischen Implikationen skeptisch betrachtet⁷⁰⁹ und für ihn der wesentliche Gegenstand der ernsthaften Musikästhetik nur die ‚reine‘ Musik ist,⁷¹⁰ bleibt dieses Urteil Bujićs noch immer richtig. Doch scheint ebenso klar, dass argumentative Überlappungen von Hanslicks Hypothese mit *The Power of Sound* bis hin zu detaillierten Denkfiguren ausgemacht werden können, die derart faßbar sind, dass – nach Kivy – eine gänzliche Unkenntnis von Hanslicks *VMS*-Traktat schwerlich vorstellbar ist.⁷¹¹ Da diese historische Problematik ohne eine gesonderte Erforschung von Gurneys Quellen jedoch niemals behoben werden kann, sind alle vorstehend behandelten Schnittpunkte mit dezidierten Vorbehalten aufzufassen. Trotz allem kann aber letztlich resümiert werden, dass Gurneys Konzept die produktive Aufnahme von Hanslicks Argument im englischen Sprachraum beträchtlich erleichtern konnte, da es Hanslicks *VMS*-Traktat trotz einer recht limitierten Verbreitung vor Cohens Edition (1891) thematisch vorbereitete.

3.5. *The Beautiful in Music* (1891) und *On the Musically Beautiful* (1986)

Wenn eine textliche Rezeption von Hanslicks *VMS*-Traktat in *The Power of Sound* auch nach den vorstehenden Überlegungen als hypothetisch charakterisiert werden müsste, ist mit der englischen Übersetzung Gustav Cohens (1891) eine eindeutige Grundlage für alle weiteren Analysen gegeben. Dabei sollte allerdings reflektiert werden, dass jede frühe Deutung Hanslicks von den sprachlichen Eigenheiten dieser ersten Übertragung beeinflusst wurde, deren spezifische Verfassung nun genauer erörtert wird. Die auffallendste Entscheidung von Cohen bestand fraglos darin, den Titel der Schrift entscheidend abzuän-

707 Bujić, „Year 1885“ (wie Anm. 635), S. 146.

708 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 301–303. Vgl. Kap. 5.1.

709 Ebda., S. 349–379. Vgl.: *VMS*, S. 85–89 und 132–135.

710 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 336. Vgl. Kap. 2.3.

711 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 63.

dern: Aus *Vom Musikalisch-Schönen* wurde *The Beautiful in Music*. Dieser Titel ist erkennbar unpräzise und widerspricht unmittelbar Hanslicks Intention, da er gerade keinen universal-abstrakten Schönheitsbegriff (*Das Schöne* in der Musik) setzen wollte, der auf die separaten Kunstarten erst nachträglich angewendet werden könnte, ohne auf die spezifischen Eigenheiten von singulären Gattungen einzugehen. Vielmehr bezweckt Hanslicks *VMS*-Traktat die puristische Konzeption einer streng spezifizierten musikalischen Kategorisierung (*Vom Musikalisch-Schönen*), die die ästhetische Konstitution der musikalischen Komposition en détail klären möchte.⁷¹² Besonders prägnant wurde diese wesentliche Programmatik mit der zweiten Auflage gefasst, wo er die „knechtische Abhängigkeit der Special-Aesthetiken von dem obersten metaphysischen Princip einer allgemeinen Aesthetik“ entschieden beanstandet, die mit der gegenteiligen Überzeugung konfrontiert wird, dass „jede Kunst in ihren eigenen technischen Bestimmungen gekannt, aus sich selbst [selbst] heraus begriffen sein will. Das ‚System‘ macht allmählig der ‚Forschung‘ Platz und diese hält fest an dem Grundsatz, daß die Schönheitsgesetze jeder Kunst untrennbar sind von den Eigenthümlichkeiten ihres Materials, ihrer Technik“ (*VMS*, S. 23).⁷¹³ Hanslicks Ablehnung der idealistischen Systemästhetik führte ihn auf eine ‚Wiener‘ Position, der etwa auch Grillparzer verpflichtet war (Kap. 1.3) und die für jede künstlerische Ausdrucksform eine gesonderte Perspektive einfordert, welche deren intrinsische Divergenzen unangetastet lasse:⁷¹⁴

Den übelsten Dienst, den man in Deutschland den Künsten erweisen konnte, war wohl der, sie sämtlich unter dem Namen ‚der Kunst‘ zusammenzufassen. So viel Berührungspunkte sie unter sich allerdings wohl haben, so unendlich verschieden sind sie in den Mitteln, ja in den Grundbedingungen ihrer Ausübung. Am schlimmsten ist hierbei die Musik weggekommen. Den Verfertiger eines Tonwerkes ‚Ton-Dichter‘ zu heißen, ist nicht um ein Haar vernünftiger als wenn ich einen Dichter ‚Wörter-Musikant‘ nennen wollte.⁷¹⁵

712 Wilfing, „Gefühl und Musik“ (wie Anm. 141), S. 39f.

713 Für die generell objektive Einstellung von formalen Ästhetiken, die hier eine philosophische Gegenposition zum idealistischen Systemdenken bildet, siehe etwa auch: Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek 1997, S. 27–46.

714 Die nun folgende Passage wird dann von Hanslick ab der sechsten Auflage aus dem Jahr 1881 beifällig genannt: *VMS*, S. 23. Grillparzers Bekenntnis zur spezifischen Kunsttheorie mündete sogar darin, dass er eine ergänzende Abhandlung zu Lessings *Laokoon* („Rossini oder über die Grenzen der Musik und Poesie“) plante: Grillparzer, *Werke* (wie Anm. 141), Bd. 3, S. 897.

715 Ebda., S. 235. Zu Grillparzer, Hanslick, Lessing sowie einer medial differenzierten Kunstphilosophie siehe etwa auch: Peter Horst Neumann, „Einige Bemerkungen über Oper und Volkslied und die Idee der Einheit von Musik und Dichtung von Lessings ‚Laokoon‘-Fragmenten bis zu Richard Wagner und Heinrich Heine“, in *Jahrbuch der Jean-Paul-*

Khittl⁷¹⁶ und Strauß⁷¹⁷ konnten überdies belegen, dass Hanslicks Leitbegriff des *Musikalisch-Schönen* als genuiner ‚terminus technicus‘ betrachtet werden müsste: In den erwähnten Vordrucken von Hanslicks *VMS*-Traktat (Kap. 1.1) finden sich noch einige Stellen zum „musikalisch Schönen“, ⁷¹⁸ die Hanslick für die revidierten Buchkapitel zu „*Musikalisch-Schönen*“ (*VMS*, S. 109, 140 und 152) ändert, was hier eine bewusste Substantivierung nahelegt. Wenn Henry Pleasants den Titel der Schrift in der ‚Schule‘ Cohens *Beauty in Music* nennt⁷¹⁹ und man dies auch bei der englischen Übersetzung von Georges Liéberts *Nietzsche et la musique* (2004) findet,⁷²⁰ erkennt man ein direktes Resultat von Cohens Eingriff. Dass diese fehlerhafte Übersetzung manche schwere Irrtümer für die Hanslick-Deutung im englischen Sprachraum verursachte, wird etwa dadurch greifbar, dass man ihm auch noch im Jahr 2014 eine essentialistische Schönheitsdefinition zur Last legen wollte.⁷²¹ Aus dem frühen Stadium der Hanslick-Rezeption sei als markanter Beispielfall nur McAlpin angeführt, der musikalische Kunstwerke als ‚Sprache des Gefühls‘ fasste, darum Hanslick als ästhetischen Hauptgegner bezeichnete und ihn mit dem ständigen Vergleich mit anderen Künsten treffen wollte: „What he really says is that music is simply the expression of itself, and not of anything else; just as if one were to say that a picture expresses only contour and colour, and not any particular human figure or natural object.“ Einen Absatz später liest man: „If we say that all we are conscious of in music is but the sensuous effect of organised sounds, we must also say that we are conscious only of the words of poetry, of its rhyme and rhythm, and not of any intellectual meaning.“⁷²² Dass dieses wahrlich populäre Argument, das Hanslicks Hypothese verzerrt auffasst, da es dessen zentrale Prämisse verfehlt, bei ‚deutschen‘ Autoren wie Ambros und Kretzschmar ebenfalls schlagend wird (Kap. 2.3), hat ähnliche Ursachen, denn auch hier wird Hanslicks Werktitel häufiger entstellt zitiert: Bei Kathi Meyer⁷²³ lautet dieser

Gesellschaft 7 (1972), S. 103–123; Strauß, „Geburt der Ästhetik“ (wie Anm. 20), S. 392–395; Klein, *Musikphilosophie* (wie Anm. 64), S. 24–26.

716 Christoph Khittl, „Wie aus Mozarts Musik das Paradigma des ‚Musikalisch-Schönen‘ wurde. Die Musik Mozarts zwischen musikalischer Affektenlehre, romantischer Musikphilosophie und dem Begriff des ‚Musikalisch-Schönen‘“, in *Polyaisthesis* 7/2 (1992), S. 90–100, hier S. 95f.

717 Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 74.

718 Strauß, *Hanslick Schriften* (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 235, 254 und 308.

719 Pleasants, *Hanslick Criticisms* (wie Anm. 74), S. 10.

720 Liébert, *Nietzsche and Music* (wie Anm. 526), S. 74.

721 Szabados, *Wittgenstein as Tone-Poet* (wie Anm. 238), S. 61–63.

722 McAlpin, „Language of Emotions“ (wie Anm. 556), S. 428.

723 Kathi Meyer, *Bedeutung und Wesen der Musik. Der Bedeutungswandel der Musik*, Baden-Baden ²1975, S. 203.

„Über das Schöne in der Musik“ und bei Franz von Kutschera⁷²⁴ gar nur „Vom musikalischen Schönen“ und „Vom musikalisch Schönen“, was man bei Klaus-Ernst Behne,⁷²⁵ Dieter Borchmeyer,⁷²⁶ Helga de la Motte-Haber⁷²⁷ und Christiane Wiesenfeldt⁷²⁸ sowie rezent bei Ferdinand Zehentreiter⁷²⁹ ebenso antrifft.⁷³⁰

Deshalb erstaunt kaum, dass noch Abegg im Jahr 2010 gesondert hervorhob, dass Hanslicks Abhandlung „Vom Musikalisch-Schönen“ und nicht „Vom Schönen in der Musik“ heiße: „In dieser Kontraktion liegt der Akzent auf dem Wort *Musikalisch*.“⁷³¹ Zwar kann man mit Botstein die Meinung vertreten, dass Cohens Edition historisch bedeutsam ist, zumal diese Hanslicks Auslegung im 20. Jahrhundert indirekt erhelle, muss aber letztlich einsehen, dass Payzants Fassung die englische Rezeption von Hanslicks *VMS*-Traktat neu ausgerichtet hat.⁷³² Payzant betonte deshalb in *On the Musically Beautiful* (1986) mit einem wenig verdeckten Seitenhieb: „Gustav Cohen translates Hanslick’s title [...] with the words ‚The Beautiful in Music‘. As a translation of the somewhat eccentric German, this formulation is quite acceptable, provided one ignores the argument of the book.“⁷³³ Hamilton kritisiert ebenfalls genau diesen Faktor: „Hanslick’s ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ [sic] has been translated misleadingly as ‚On the Beautiful in Music‘; more accurately it is ‚On the Musically Beautiful‘, since for Hanslick

724 Franz von Kutschera, *Ästhetik*, Berlin/New York 1998, S. 478 und 566.

725 Klaus-Ernst Behne, „Musikverstehen. Ein Mißverständnis?“, in *Kunst verstehen, Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 1993, S. 129–150, hier S. 137.

726 Dieter Borchmeyer, „Franz Grillparzer als Antipode Richard Wagners. Ein Beitrag zu seiner Musikästhetik“, in *Franz Grillparzer*, hrsg. von Helmut Bachmaier, Frankfurt 1991, S. 359–371, hier S. 360.

727 Helga de la Motte-Haber, „Anmutung – Wirkung – Überwältigung“, in *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hrsg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin/New York 2004, S. 189–198, hier S. 195.

728 Christiane Wiesenfeldt, „Eine Gattung in der Kritik. Die Violoncello-Sonate im Spiegel von Selmar Bagge und Johannes Brahms“, in *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*, hrsg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, Kassel u.a. 2007, S. 79–95, hier S. 84.

729 Ferdinand Zehentreiter, *Musikästhetik. Ein Konstruktionsprozess*, Hofheim 2017, S. 80.

730 Eine ebenfalls verzerrte Benennung findet sich früh bei: Gietmann/Sörensen, *Kunstlehre* (wie Anm. 429), Bd. 3, S. 2; Stieglitz, *Einführung Musikästhetik* (wie Anm. 102), S. 67; Herman Nohl, *Die ästhetische Wirklichkeit. Eine Einführung*. Frankfurt 1935, S. 154; Hans von Dettelbach, *Breviarium Musicae. Probleme, Werke, Gestalten*, Darmstadt 1958, S. 20; Hans Heinz Stuckenschmidt, „Musikkritik“, in *MGG*, Kassel/Basel 1961, Bd. 9, Sp. 1130–1148, hier Sp. 1140.

731 Abegg, „Hanslick und die Idee“ (wie Anm. 586), S. 33. Siehe hierzu bereits: ders., *Eduard Hanslick* (wie Anm. 41), S. 71.

732 Leon Botstein, „Review: Between Aesthetics and History“, in *19thCM* 13/2 (1989), S. 168–178, hier S. 172–174.

733 Hanslick/Payzant, *Musically Beautiful* (wie Anm. 31), S. 93f.

the beauty of music is ‚specifically musical‘.⁷³⁴ Wenn etwa noch Hans-Peter Reinecke Hanslicks *VMS*-Traktat schlechthin entstellend mit „On the Beauty of Music“ übersetzte,⁷³⁵ unterbreitet Kivy sogar einen eigenen Vorschlag, wenn dieser durch „On Musical Beauty“ ein „more idiomatic rendering“ von Hanslicks Werktitel schaffen möchte.⁷³⁶ Weder Kivys Versuch noch Payzants Fassung, die den wichtigen Bindestrich außer Acht lässt, der das *Musikalisch-Schöne* als autarkes Hauptwort definiert und als separate Kategorie errichtet, scheinen folglich geeignet, Hanslicks Intention anschaulich einzufangen,⁷³⁷ wenn sie auch von Letzterem eindeutig erkannt wurde. Payzants Argument, das von englischsprachigen Wissenschaftlern wie Epperson,⁷³⁸ Taruskin⁷³⁹ und Bonds⁷⁴⁰ zustimmend aufgegriffen wurde und das mit dem vorstehend erörterten Gedanken zur musikalischen Spezialästhetik übereinstimmt, soll wegen seiner prägnanten Formulierung ausführlich zitiert werden:

Anyone looking at Cohen’s words ‚The Beautiful in Music‘ would suppose that the translator is using the word *beautiful* in an abstract generic sense: There is a genus *the beautiful*, of which two species are *the beautiful in nature* (let us say) and *the beautiful in the fine arts*; in the fine arts, there are subspecies of *the beautiful*, such as *the beautiful in poetry*, *the beautiful in painting*, and *the beautiful in music*. Anyone would have to suppose from Cohen’s version of the title that Hanslick’s book is about the last of these, *the beautiful in music*, but it is not. The book is about a special sense of *the beautiful* applicable only to music and not at all to the other arts.⁷⁴¹

Dass Hanslicks *VMS*-Traktat bei der Übersetzung in andere Sprachen etliche prekäre Stellen umfasst, ist dagegen natürlich.⁷⁴² So kann etwa der Begriff

734 Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 267), S. 81.

735 Hans-Peter Reinecke, „Cybernetics and Musical Consciousness“, in *IRASM* 24/1 (1993), S. 13–22, hier S. 16.

736 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 22. Dieser Titel wurde schon bei Scholes, *Oxford Music* (wie Anm. 525), S. 238, irrtümlich verwendet. Haas, *Forbidden Music* (wie Anm. 62), S. 36, schreibt danach ähnlich „Of Musical Beauty“.

737 Wilfing, „Hanslick and the Origins“ (wie Anm. 50), Kap. 3.3.

738 Gordon Epperson, „Hanslick, Eduard: On the Musically Beautiful; A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music. Ed. and trans. Geoffrey Payzant“, in *JAC* 46/1 (1987), S. 85–86, hier S. 85.

739 Taruskin, *Western Music* (wie Anm. 560), Bd. 3, S. 441.

740 Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 190.

741 Hanslick/Payzant, *Musically Beautiful* (wie Anm. 31), S. 94.

742 Eine neue Übersetzung, die das deutsche Original bestmöglich nachahmen möchte, wurde durch Christoph Landerer und Lee Rothfarb unlängst besorgt: *Eduard Hanslick’s ‚On the Musically Beautiful‘: A New Translation*, Oxford/New York 2018. Diese Version konnte wegen ihres späten Erscheinens nur gelegentlich einbezogen werden. Eine dadurch vielleicht bewirkte Neuorientierung des ‚englischen‘ Diskurses ist naturgemäß auch noch keinesfalls abzusehen.

‚Geist‘ als wesentliche Komponente des Hanslick’schen Musikkonzepts nicht unmittelbar übertragen werden. Wie Lee Rothfarb anmerkte, sind alle englischen ‚Synonyme‘ (mind, spirit, intellect) keineswegs ausreichend, die komplexe Bedeutung des geschichtlich aufgeladenen Worthorizonts angemessen einzufangen, weshalb oftmals das deutsche Original erklärend beigelegt wird.⁷⁴³ Auffallend wird dies aber erst bei Hanslicks Grundsatz der ‚tönend bewegten Formen‘, der im deutschen wie im englischen Sprachraum als inhaltliche Kernaussage verstanden wurde, was auch eine große Menge an divergenten Übertragungen herbeiführte, die oft mehr über das je dominante Verständnis von Hanslicks Hypothese verraten können als über diese selbst.⁷⁴⁴ Cohens Edition, die auf der siebten Auflage beruht, in der Hanslicks Leitspruch – wie seit der dritten Edition (*VMS*, S. 75) – zu „Der Inhalt der Musik sind *tönend bewegte Formen*“ verkürzt wurde, lautete: „The essence of music is *sound and motion*“⁷⁴⁵ – eine Lösung, die Miller⁷⁴⁶ und Szabados⁷⁴⁷ als „sound in motion“ abweichend wiedergaben. Payzant merkte richtig an, dass Cohens Fassung völlig irrig sei:⁷⁴⁸ 1. ‚Essenz‘ und ‚Inhalt‘ sind zwei differente Kategorien, wobei primär Cohens ‚Essenz‘ „pure fantasy“ darstelle,⁷⁴⁹ die aber etwa bei Sheppard fortwirkt, die Hanslicks *VMS*-Traktat als „the theory that the essence [!] of art is to be found in form“ liest,⁷⁵⁰ was auch noch bei Hui identisch auftaucht: „Sonically moving forms [...] were, according to Hanslick, the essence [!] of music.“⁷⁵¹ 2. Das Wort ‚Form‘, die zentrale Kategorie Hanslicks, wird schlechthin ausgespart, was die inhaltliche Bedeutung dieser wesentlichen Textpassage vollständig verschleiert. Andere Autoren wie Hatten⁷⁵² und Lang⁷⁵³ klammern

743 Rothfarb, „Musical Formalism“ (wie Anm. 58), S. 194. Vgl.: Geoffrey Payzant, „Hanslick on Music as Product of Feeling“, in *JMR* 9/2–3 (1989), S. 133–145, hier S. 135; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 148–150; Landerer/Zangwill, „Deleted Ending“ (wie Anm. 67), S. 87.

744 Payzant, „Hanslick, Sams, Gay“ (wie Anm. 154), S. 44.

745 Hanslick/Cohen, *Beautiful in Music* (wie Anm. 65), S. 67.

746 Samuel D. Miller, „Motion in Musical Texture and Aesthetic Impact“, in *JAE* 17/1 (1983), S. 59–67, hier S. 60.

747 Szabados, *Wittgenstein as Tone-Poet* (wie Anm. 238), S. 44.

748 Payzant, „Hanslick, Sams, Gay“ (wie Anm. 154), S. 44.

749 Hanslick/Payzant, *Musically Beautiful* (wie Anm. 31), S. 101.

750 Anne Sheppard, *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford/New York 1987, S. 40.

751 Alexandra E. Hui, „Instruments of Music, Instruments of Science: Hermann von Helmholtz’s Musical Practices, his Classroom, and his Beethoven Sonata“, in *Annals of Science* 68/2 (2011), S. 149–177, hier S. 155.

752 Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington/Indianapolis 2004, S. 290.

753 Lang, *Western Civilization* (wie Anm. 565), S. 978.

hingegen das ebenso wichtige Konzept der ‚Bewegung‘ aus und schreiben von „sounding forms“ und „tonally sounding form“. Hanslicks Hypothese der Identität von Inhalt und Form bei Musik konnte somit leicht irrtümlich verstanden und auf sämtliche Kunstarten ausgedehnt werden, „thus misleading generations of English-speaking readers“,⁷⁵⁴ die auch nach Payzants Korrektur die Edition Cohens vereinzelt benutzten.⁷⁵⁵

Die dennoch allgemein verbreitete Unzufriedenheit mit Cohens Version hat sich dann auch in diversen Versuchen geäußert, den Leitspruch Hanslicks angemessener wiederzugeben. Hier sind zudem etliche übergeordnete Charakteristika schlagend geworden, die den individuellen Ansatzpunkt des übersetzenden Wissenschaftlers verdeutlichen sowie dessen subjektive Hanslick-Rezeption ersichtlich werden lassen. Die wichtigste Kategorie ist auch hier eine inkorrekte Reduktion von Hanslicks ‚Formen‘ auf den Singular ‚Form‘ (Kap. 1.6), die Versionen nach sich zog wie: „sounding form in motion“ (Duckles, Kerman, Treitler, Karnes),⁷⁵⁶ „tonally moving form“ (Väkevä, Phillips),⁷⁵⁷ „form moving in sound“ (Einstein, Lustig),⁷⁵⁸ „form moving in sounds“ (Apel),⁷⁵⁹ „form in tonal motion“ (Ferguson),⁷⁶⁰ „sounding moving form“ (Gay),⁷⁶¹ „sonorous form in motion“ (Rothfarb),⁷⁶² „form in tonal movement“ (Bonde),⁷⁶³ „form moved through sound“ (Nettl),⁷⁶⁴ oder „form put in motion by sound“ (Taruskin).⁷⁶⁵ Dass eine Differenz von ‚Formen‘ und ‚Form‘ nur

754 Payzant, „Hanslick, Sams, Gay“ (wie Anm. 154), S. 44.

755 Für entsprechende Fallbeispiele vgl.: Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur 1992, S. 9; Peter J. Martin, *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester/New York 1995, S. 43; Edgar, „Adorno and Analysis“ (wie Anm. 155), S. 442; Katz, *Sense and Meaning* (wie Anm. 155), S. 116; Donald A. Hodges, *A Concise Survey of Music Philosophy*, New York/London 2017, S. 138.

756 Vincent Duckles u.a., „Musicology“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 12, S. 836–863, hier S. 846; Kerman, „How We Got Into“ (wie Anm. 379), S. 314; Leo Treitler, „History, Criticism, and Beethoven’s Ninth Symphony“, in *19thCM* 3/3 (1980), S. 193–210, hier S. 202; Karnes, *Challenge of History* (wie Anm. 131), S. 30.

757 Lauri Väkevä, „Philosophy of Music Education as Art of Life: A Deweyan View“, in *The Oxford Handbook of Philosophy in Music Education*, hrsg. von Wayne D. Bowman und Ana Lucia Frega, Oxford/New York 2012, S. 86–110, hier S. 95; Wesley Phillips, *Metaphysics and Music in Adorno and Heidegger*, New York 2015, S. 40.

758 Alfred Einstein, *A Short History of Music*, London 1936, S. 209; Dahlhaus, *Absolute Music* (wie Anm. 59), S. 130.

759 Apel, *Harvard Dictionary* (wie Anm. 529), S. 18.

760 Ferguson, *Music as Metaphor* (wie Anm. 568), S. 26.

761 Gay, „Victim and Prophet“ (wie Anm. 175), S. 272.

762 Rothfarb, *Ernst Kurth* (wie Anm. 255), S. 190.

763 Bonde, „Music Analysis“ (wie Anm. 255), S. 126.

764 Bruno Nettel, „Music“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 17, S. 425–437, hier S. 427.

765 Taruskin, *Western Music* (wie Anm. 560), Bd. 3, S. 441.

punktuell respektiert wurde, belegt erneut Lustigs Version, der den unsteten Gebrauch bei Dahlhaus unverändert übernimmt und Hanslicks Hypothese mit „tonally moving forms“ sowie „forms activated by sounding“ ins Englische übersetzt.⁷⁶⁶ Diesem Problem scheinen diejenigen Versionen, die ‚form‘ durch ‚pattern‘ ersetzen, vermeintlich auszuweichen, doch auch Bowmans „sonorous, tonally moving‘ pattern“⁷⁶⁷ Calvin Browns „moving patterns of sound“⁷⁶⁸ oder etwa Katherine Gilberts und Helmut Kuhns „moving figures of sound“⁷⁶⁹ verfehlen Hanslicks Argument der Identität von Inhalt und Form. Für die Zweifel im Umgang mit Hanslick ist Susanne Langer ein ideales Beispiel, die Hanslicks Schlagwort in jeder neuen Publikation anders fasste: als „dynamic sound-patterns“ in *Philosophy in a New Key*,⁷⁷⁰ als „sonorous moving forms“⁷⁷¹ in *Problems of Art* und als „sounding forms in motion“⁷⁷² in *Feeling and Form*.⁷⁷³

Die weitere wichtige Divergenz besteht sodann darin, wie Hanslicks Terminus ‚tönend‘ gelesen wurde. Auf der einen Seite stehen diverse Autoren, die ihn als akustische Definition betrachten und daher mit einer englischen Derivation von ‚sound‘ treffen wollten. In entsprechenden Übersetzungen waren sieben Versuche besonders verbreitet, wobei immer nur das früheste Beispiel für jeden Autor zitiert werden soll: „sounding forms in motion“,⁷⁷⁴ „forms moved in sounding“,⁷⁷⁵ „forms set in motion by sound“,⁷⁷⁶ „sonorous

766 Dahlhaus, *Absolute Music* (wie Anm. 59), S. 109 und 152.

767 Bowman, „Musical ‚Formalism‘“ (wie Anm. 410), S. 47.

768 Calvin Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens, GA 1948, S. 232.

769 Katharine Everett Gilbert und Helmut Kuhn, *A History of Esthetics*, New York 1939, S. 545.

770 Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass./London 31957, S. 225.

771 Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed From ‚Philosophy in a New Key‘*, New York 1953, S. 107.

772 Susanne K. Langer, *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, New York 1957, S. 39.

773 Zur Problematik einer möglichst getreuen Übersetzung siehe etwa auch: Rothfarb, „Musical Formalism“ (wie Anm. 58), S. 169.

774 Grey, „Musical Form“ (wie Anm. 510), S. 20; Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice 1800–1900*, Berkeley/Los Angeles/London 1990, S. 2; Lippman, *Western Aesthetics* (wie Anm. 400), S. 299; Bonds, *Music as Thought* (wie Anm. 77), S. 107; Vergo, „Visual Arts“ (wie Anm. 547), S. 437; James Hepokoski, „Program Music“, in Downes, *Aesthetics* (wie Anm. 449), S. 62–83, hier S. 63; Charles Nussbaum, „Reply to Budd“, in *Estetika – The Central European Journal of Aesthetics* 8/2 (2015), S. 190–202, hier S. 193.

775 Scruton, *Aesthetic Understanding* (wie Anm. 630), S. 34; Leo Treitler, „Mozart and the Idea of Absolute Music“, in Danuser u.a., *Geschichte, Ästhetik, Theorie* (wie Anm. 592), S. 413–440, hier S. 435; Frisch, *Brahms* (wie Anm. 395), S. 207; Michael Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago/London 2004, S. 16; Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 267), S. 88.

776 August Wilhelm Ambros, *The Boundaries of Music and Poetry*, übers. von J. H. Cornell, New York 1893, S. 11; *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Ruth Katz, New York 1987–1993, Bd. 1, S. 382; Katz, *Sense and Meaning* (wie Anm. 155), S. 247 (hier „sounds“ statt „sound“).

forms in motion“,⁷⁷⁷ „sounding moving forms“,⁷⁷⁸ „sonically moving forms“,⁷⁷⁹ „forms set in motion by sounding“,⁷⁸⁰ „forms moving in sound“.⁷⁸¹ Diese vorrangig benutzten Wendungen müssen jedoch – ohne einige bereits genannte Fassungen (Langer, Kerman, Treitler etc.) – um zahlreiche vereinzelte Versionen ergänzt werden, die die ausnehmende Komplexität der ‚korrekten‘ Übersetzung bekunden: „form set in motion by sound“,⁷⁸² „forms moved through sound“,⁷⁸³ „forms moved by sound“,⁷⁸⁴ „forms of sound in motion“,⁷⁸⁵ „forms that are moved in sound“,⁷⁸⁶ „sounding forms set into motion“,⁷⁸⁷ „forms moving through sound“,⁷⁸⁸ „sound forms in motion“,⁷⁸⁹ „sounding forms of motion“,⁷⁹⁰ „forms in sounding – musical – motion“,⁷⁹¹ „forms set in motion through sound“,⁷⁹² „forms moved by the sounding of tones“, „soundingly moving forms“⁷⁹³ sowie etwas exotischer „spiritually animated ‚sounding forms““,⁷⁹⁴ „moving aural forms“⁷⁹⁵ und „moving phonic forms“.⁷⁹⁶ Die zeitlich

- 777 Sams, „Anti-Wagnerite“ (wie Anm. 167), S. 867; Rothfarb, „Analytical Alternatives“ (wie Anm. 254), S. 45; Bryan J. Parkhurst, „Making a Virtue of Necessity: Schenker and Kantian Teleology“, in *JMT* 61/1 (2017), S. 59–109, hier S. 77.
- 778 Graf, *Composer and Critic* (wie Anm. 525), S. 248; Gay „Victim and Prophet“ (wie Anm. 175), S. 271; Bowie u.a., „Music“ (wie Anm. 436), S. 616 (hier „moved“ statt „moving“).
- 779 Grey, „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 166), S. 529; Rothfarb, „Musical Formalism“ (wie Anm. 58), S. 193; Hui, „Aesthetics of Listening“ (wie Anm. 351), S. 238.
- 780 Bujic, *European Thought* (wie Anm. 155), S. 19; Kofi Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford/New York 2009, S. 190.
- 781 Newcomb, „Fresh Images“ (wie Anm. 413), S. 232; Schmalfeldt, *Process of Becoming* (wie Anm. 247), S. 18.
- 782 Bonds, *Wordless Rhetoric* (wie Anm. 651), S. 180.
- 783 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, S. 353.
- 784 Tamara Levitz, „Absolute Music as Ontology or Experience“, in *BJA* 57/1 (2017), S. 81–84, hier S. 82.
- 785 Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, übers. von J. Bradford Robinson, Berkeley/Los Angeles/London 1989, S. 92.
- 786 Guerino Mazzola, Maria Mannone und Yan Pang, *Cool Math for Hot Music: A First Introduction to Mathematics for Music Theorists*, Cham 2016, S. 2.
- 787 Simon Shaw-Miller, *Visible Deeds of Music: Art and Music From Wagner to Cage*, New Haven/London 2002, S. 124.
- 788 Mark Evan Bonds, *A History of Music in Western Culture*, Englewood Cliffs 2003, S. 364.
- 789 Keller, „Why is Music?“ (wie Anm. 390), S. 94.
- 790 Titus, „Quest for Form“ (wie Anm. 58), S. 75.
- 791 Grey, „Hanslick“ (wie Anm. 155), S. 364.
- 792 Bonds, „Aesthetic Amputations“ (wie Anm. 64), S. 3.
- 793 Sanja Srecković, „Eduard Hanslick’s Formalism and his Most Influential Contemporary Critics“, in *BPA* 27 (2014), S. 113–134, hier S. 122.
- 794 Grey, „Musical Form“ (wie Anm. 510), S. 9.
- 795 Eero Tarasti, *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, Berlin/New York 2002, S. 5.
- 796 Bulat M. Galejev, „The Nature and Functions of Synesthesia in Music“, in *Leonardo* 40/3 (2007), S. 285–288, hier S. 286.

späteren Varianten kann man auch als direkte Reaktion auf eine weitere Tradition fassen, die bei Emery („tonally aroused forms“),⁷⁹⁷ Kinkeldey („tonal moving forms“)⁷⁹⁸ und Sorantin („tonal forms in motion“)⁷⁹⁹ bereits damals angelegt war, die aber erst seit Payzant als kanonische Übersetzung gilt. Denn Payzants Ergebnis lautet „tonally moving forms“ (*OMB*, S. 29), eine wörtliche Übertragung, die von heutigen Autoren meistens benutzt wird und die Gillespie („forms set in motion by tones“),⁸⁰⁰ Scruton („forms moved through tones“),⁸⁰¹ Hirt („forms moving in tones“)⁸⁰² oder auch Bonds („tonally animated forms“)⁸⁰³ in modifizierter Formulierung übernommen haben. Als ‚direkte Reaktion‘ kann eine dezidierte Betonung von ‚sound‘, ‚sounding‘, ‚sonically‘ deshalb gelesen werden, da Payzants Vorschlag eine besondere Hanslick-Deutung gründiert, die entscheidende Gesichtspunkte der ‚tönend bewegten Formen‘ gänzlich verdeckt.

Payzant hatte seine individuelle Interpretation des Wortes ‚Tönen‘, das er vom Begriff ‚Klang‘ durchgehend differenzierte, aus der technischen Bedeutung dieses Terminus abgeleitet. Ein ‚Ton‘ ist vom ‚Klang‘ deswegen verschieden, da Ersterer definitiv messbar ist, harmonische Verhältnisse zu anderen ‚Tönen‘ aufweist und sein Charakter, seine Funktion, seine Position etc. dem jeweiligen Tonsystem der betreffenden Musikepoche unterworfen sind: „In this sense, a ‚tone‘ is a sound, actual or imagined, perceived as occupying a position in a diatonic musical scale.“⁸⁰⁴ Eine inhaltlich passende, aber doch sprachlich inadäquate Übersetzung von Hanslicks Hypothese würde daher lauten: „The content of music is forms dynamically related, the relationships being those inherent in the diatonic (i.e., tonal) musical system.“⁸⁰⁵ Es ist sicherlich zutreffend, dass ‚Ton‘ und ‚Klang‘ von Hanslick dezidiert getrennt wurden, wie man im sechsten Kapitel, das die unmittelbare Verknüpfung von Musik und Natur kritisch erörtert, liest. Akustische Naturlaute sind für ihn „*Schall* und *Klang*, d.h. in ungleichen Zeittheilen aufeinander folgende Luftschwingungen.

- 797 Max Dessoir, *Aesthetics and Theory of Art*, übers. von Stephen Emery, Detroit 1970, S. 73.
 798 Otto Kinkeldey, „Music and Meaning“, in *BAMS* 1 (1936), S. 14–15, hier S. 14.
 799 Eric Sorantin, „The Problem of Musical Expression“, in *BAMS* 11/12/13 (1948), S. 72–74, hier S. 73.
 800 Gillespie, „Instrumental Compositions“ (wie Anm. 395), S. 145.
 801 Scruton, *Aesthetics* (wie Anm. 783), S. 353.
 802 Hirt, *Machines Chopin* (wie Anm. 64), S. 80.
 803 Bonds, „Aesthetic Amputations“ (wie Anm. 64), S. 3.
 804 Hanslick/Payzant, *Musically Beautiful* (wie Anm. 31), S. 95. Siehe dazu auch Payzants Arbeiten: „Hanslick, Sams, Gay“ (wie Anm. 154), S. 44–47; „Hanslick and Becher“ (wie Anm. 66), S. 107–112; *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 44–46.
 805 Hanslick/Payzant, *Musically Beautiful* (wie Anm. 31), S. 102. Abegg hat hier eine ähnliche Deutung offeriert: „Hanslick und die Idee“ (wie Anm. 586), S. 48.

Höchst selten und dann nur isoliert bringt die Natur einen *Ton* hervor, d.i. einen Klang von bestimmter, meßbarer Höhe und Tiefe. *Töne* sind aber die Grundbedingung aller Musik“ (*VMS*, S. 150). Doch eine Gleichsetzung von ‚tönend‘ mit ‚diatonic‘ und ‚tonal‘ sorgt dafür, dass Hanslicks ‚Formen‘ ihre akustische Einbettung komplett verlieren, die im Original prominent mitschwingt.⁸⁰⁶ Wie Payzants Erklärung auf die Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum einwirkte, belegen Sparshott und Su Yin Mak, die die ‚tönend bewegten Formen‘ als „forms moving in terms of a tonal system“⁸⁰⁷ und als „forms (musical structures) articulated through the dynamic relationships of tonality“ deuteten.⁸⁰⁸ Denn alle drei Elemente der ‚tönend bewegten Formen‘ werden durch Hanslick in den nächsten Absätzen weitergehend konkretisiert:⁸⁰⁹ die beiden letzten Begriffe mit den Gleichnissen von Kaleidoskop und Arabeske; ‚Tönen‘ mit dem kritischen Einspruch gegen emotivistische Kunsttheorien sowie deren „Unterschätzung des Sinnlichen“,⁸¹⁰ denn „[j]ede Kunst geht vom Sinnlichen aus und webt darin. Die ‚Gefühlstheorie‘ verkennt dies, sie übersieht das *Hören* gänzlich und geht unmittelbar ans *Fühlen*“ (*VMS*, S. 77).⁸¹¹

Wenn man wie Payzant die zweifache Bedeutung des ‚Tönens‘ von ‚Formen‘ verkennt, ist die fortlaufend auftretende Missdeutung von Hanslicks *VMS*-Traktat praktisch zwingend, die das Hanslick’sche Musikkonzept mit dem analytischen Werkbegriff und dem gedruckten Notentext gleichsetzt. Diese Lesart wird auch von Hanslick scheinbar bestätigt, der einmal bemerkt, dass „für den philosophischen Begriff das componirte Tonstück, ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das *fertige* Kunstwerk ist“ (*VMS*, S. 109). Die bewusst benutzte Wendung ‚für den philosophischen Begriff‘, die hier eine methodische Eingrenzung kennzeichnet, wird aber kaum ausreichend

806 Panaiotidi, „Alexandr Mikhailov“ (wie Anm. 29), S. 91–93.

807 Francis E. Sparshott, „Aesthetics of Music: Limits and Grounds“, in Alperson, *What is Music* (wie Anm. 638), S. 33–98, hier S. 72.

808 Su Yin Mak, „Schubert as Schiller’s Sentimental Poet“, in *ECM* 4/2 (2007), S. 251–263, hier S. 253. Vgl.: Alperson, „Formalism and Beyond“ (wie Anm. 351), S. 260.

809 Dafür danke ich Christoph Landerer, der die immanente Erörterung dieser begrifflichen Kombination in persönlichen Unterhaltungen akzentuierte. Vgl.: Landerer/Zangwill, „Musical Essence“ (wie Anm. 228), S. 489f.

810 Die Übersetzung von Rothfarb und Landerer (wie Anm. 742) fasst Hanslicks Leitspruch als „sonically moved forms“, was die akustische Komponente akzentuiert. Grey hat die begriffliche Schwachstelle bei Payzant unlängst ebenfalls angemerkt: „Absolute Music“ (wie Anm. 449), S. 59. Vgl.: Landerer/Zangwill, „Musical Essence“ (wie Anm. 228), S. 489f.

811 Insofern erscheint es seltsam, dass Ahonen, welche davon ausgeht, dass eine musikalische Komposition bei Hanslick *nicht* auf die notierte Struktur begrenzt werden könnte, sich hier auf Payzants Vorschlag beruft, der von ihr wohl ohne angefügte Erklärung gelesen worden war: *Musical Communication* (wie Anm. 239), S. 124.

berücksichtigt, was dazu führt, dass sich seine restliche Botschaft häufig verliert. Denn Hanslicks Textstelle schließt damit, dass dies keinesfalls verhindern dürfe, „die Spaltung der Musik in Composition und Reproduction, eine der folgenreichsten Specialitäten unserer Kunst, überall zu beachten, wo sie zur Erklärung eines Phänomens beiträgt“ (*VMS*, S. 109).⁸¹² Die Partitur als eigentlichen Gegenstand der ‚philosophischen‘ Untersuchung methodisch festzusetzen, hindert folglich nicht, das erklingende Musikstück und dessen immer spezifische Aufführung in einem anderen Kontext als bedeutend anzusehen.⁸¹³ Dass Hanslicks *VMS*-Traktat, wie Seidel korrekt bemerkt,⁸¹⁴ die wissenschaftliche Aufführungstheorie mit allen ihren verzweigten Implikationen aus heutiger Sicht verfehlt, ist sicherlich zutreffend. Dies kann aber mit Hanslicks Definition der ‚objektiven‘ Musikästhetik erklärt werden, die einzelne Parameter isolieren muss und die das spezielle ‚Ereignis‘ als sekundär betrachtet, was aber nicht heißt, dass Partitur und ‚Werk‘ für ihn ident wären. Notentext und Aufführung erhalten dagegen mit den gewählten Kontexten einen jeweilig anderen Charakter, der von Hanslick nicht absolut gesetzt wird, wie auch eine spätere Passage deutlich machen kann, die das Form-Inhalt-Problem neuerlich aufgreift:

Zum Beispiel: wechselt ein Motiv, das von einem andern Instrument oder [in] einer höheren Octave wiederholt wird, seinen Inhalt oder seine Form? Behauptet man, wie zumeist geschieht das Letztere, so bliebe als *Inhalt* des Motivs bloß die Intervallenreihe als solche, als Schema der Notenköpfe, wie sie in der Partitur dem Auge sich darstellt. Dies ist aber keine *musikalische* Bestimmtheit, sondern ein Abstractum. Diese ändert hierdurch weder ihren *Inhalt*, noch ihre *Form*, sondern lediglich die *Färbung*. Solch zahlloser Farbenwechsel derselben Formen vom grellsten Contrast bis zur feinsten Schattirung ist der Musik ganz eigenthümlich und macht eine der reichsten und augebildetsten Seiten ihrer Wirksamkeit aus (*VMS*, S. 166).

812 Siehe dazu auch: „So liegt denn das Gefühlsentäußernde und erregende Moment der Musik im Reproductionsact, welcher den electricen Funken aus dunklem Geheimniß lockt und in das Herz der Zuhörer überspringen macht“ (*VMS*, S. 110). Vgl.: Geoffrey Payzant, „Eduard Hanslick on the Rôle of the Performer“, in *Opuscula aethetica nostra: A Volume of Essays on Aesthetics and the Arts*, hrsg. von Cécile Cloutier und Calvin Seerveld, Edmonton 1984, S. 73–80.

813 Zum Thema von Partitur und Klingen bei Hanslick vgl.: Glatt, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 34), S. 79–85. Siehe dazu etwa auch: Abegg, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 41), S. 41f.; Blaukopf, *Empiristische Musikforschung* (wie Anm. 90), S. 114; Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 109; Gärtner, *Hanslick versus Liszt* (wie Anm. 39), S. 190; Landerer/Zangwill, „Musical Essence“ (wie Anm. 228), S. 488–490.

814 Seidel, *Werk und Werkbegriff* (wie Anm. 448), S. 202. Zu ‚Werk‘, Aufführung, Interpretation, Improvisation, Visualisierung etc. siehe vor allem Cook, *Beyond the Score* (wie Anm. 256).

Die Wesensart von Hanslicks Werkbegriff, der für Payzant die Identität von Kunstwerk und Notation etablierte, ist für die Hanslick-Rezeption keinesfalls folgenlos geblieben, was nun mit mehreren Beispielen aus der analytischen Musikästhetik und der ‚New Musicology‘ belegt werden soll. Rosengard Subotnik, die postmoderne Arbeitsweisen der anglophonen Musikforschung maßgeblich beförderte,⁸¹⁵ bemängelte hier etwa, dass eine spezielle Hörweise – das „structural listening“ Adornos, das aus Hanslicks *VMS*-Traktat unmittelbar entwickelt werden könnte – einen exzessiven Stellenwert einnehmen würde, obwohl dadurch lediglich einzelne Spezifika der musikalischen Komposition erfasst werden können.⁸¹⁶ In extremer Steigerung könne daher „structural listening“ mit „intelligent score-reading without the physical experience of an external sound source“ ersetzt werden, was aus Hanslicks Vorgaben zwingend resultiere: „In this respect too, then, structural listening constitutes a cultural violation, which may do more harm than good to the status of Western art music. Hanslick did his work well.“⁸¹⁷ Auch Philip Alperson behauptete, dass Hanslicks Definition des Kunstwerks auf den Notentext beschränkt sei, was ein „equivocal treatment of musical performance“ legitimiere,⁸¹⁸ die für Hanslick „the aura of a necessary evil“ habe.⁸¹⁹ Auch hier geht aber unter, dass eine ‚objektive‘ Methodik Hanslicks Perspektive bestimmt und diese nicht seinen umfassenden *Musikbegriff* repräsentiert. Dass solch verkürzte Lesarten nur auf Payzants Erklärung der „tonally moving forms“ bauen, scheint jedoch fraglich, da ähnliche Deutungen bereits früher benutzt wurden: Während Michael Hicks Hanslicks Argument dahingehend interpretiert, dass „music [...] fully in unplayed works“ existiere,⁸²⁰ rekurriert Arnold Berleant auf Hanslicks *VMS*-Traktat, der den sinnlichen Hörvorgang wertschätze.⁸²¹ Diese diskrepante Textdeutung findet sich auch bei rezenten Forschern, wenn etwa Bujić⁸²²

815 Zu Subotniks Standpunkt vergleiche prinzipiell: Michele Calella, „Das Neue von gestern und das was übrig bleibt: ‚New Musicologies‘“, in Calella/Urbanek, *Musikwissenschaft* (wie Anm. 206), S. 82–110, hier S. 85–88.

816 Subotnik, „Challenge of Music“ (wie Anm. 272), S. 277–279.

817 Ebda., S. 279. Vgl.: dies., „Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky“, in dies., *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Minneapolis/London 1996, S. 148–176.

818 Philip Alperson, „What Should One Expect from a Philosophy of Music Education?“, in *JAE* 25/3 (1991), S. 215–242, hier S. 221. Vgl.: ders., „Improvisation“ (wie Anm. 400), S. 28f.

819 Alperson, „Formalism and Beyond“ (wie Anm. 351), S. 266.

820 Michael Hicks, „Energeia and ‚The Work Itself‘“, in *JAE* 21/3 (1987), S. 69–75, hier S. 70.

821 Arnold Berleant, „The Sensuous and the Sensual in Aesthetics“, in *JAC* 23/2 (1964), S. 185–192, hier S. 190.

822 Bujić, *European Thought* (wie Anm. 155), S. 10.

und Hamilton⁸²³ den sinnlichen Teilaspekt hervorheben, den Kertz-Welzel,⁸²⁴ Higgins,⁸²⁵ Small⁸²⁶ und Kingsbury regelrecht übersehen: „Hanslick has attributed to music the properties of sound (,sound in motion‘) while excising all traits of the sound-making (,irrespective of performance‘).“⁸²⁷ Es scheint jedoch genauso plausibel, dass Payzants Deutung eine schon zuvor wirksame Auslegung von Hanslicks Hypothese wesentlich beförderte und ein einseitiges Verständnis zementierte.⁸²⁸

Zuletzt muss noch eine weitere Wirkung von Cohen und Payzant erörtert werden, die die prinzipielle Ausrichtung der anglophonen Hanslick-Rezeption entscheidend beeinflusste und die formalistische Interpretation von Hanslicks Argument bekräftigte. Denn wenn sich die deutschsprachige Musikwissenschaft fast nur auf die erste Auflage (1854) von Hanslicks *VMS*-Traktat fokussierte, übersetzten diese beiden Autoren eine jeweils spätere Fassung – Cohen Auflage Nr. 7 (1885), Payzant Auflage Nr. 8 (1891) –, was nachhaltige Divergenzen im generellen Verständnis von Hanslicks Hypothese nach sich zog: „When we compare secondary literature in English [...] with that in German we get the impression that commentators in German are writing about one book and commentators in English about quite another.“⁸²⁹ In den nun folgenden Abschnitten (Kap. 4 und Kap. 5) wird genauer erläutert, dass idiosynkratische Interpretationen von Hanslicks *VMS*-Traktat oft aus besonderen diskursiven Formationen im englischen Sprachraum resultieren, die durchgehende Abweichungen der Hanslick-Rezeption im deutschen und englischen Sprachraum erklären können. Hier sei nur noch kurz auf die früheste Variante seiner ästhetischen Konzeption eingegangen, welche einige idealistische Textstellen beinhaltete, die von Hanslick wegen einer generell positiven, aber trotzdem teilweise kritischen Buchrezension Zimmermanns geändert wurden, der die inhaltliche Diskrepanz der formalen Ästhetik bei Hanslick deutlich machen wollte.⁸³⁰ Diesem Prozess fiel etwa auch Hanslicks Eintreten für die symboli-

823 Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 267), S. 82.

824 Kathleen Marie Higgins, „Musical Idiosyncrasy and Perspectival Listening“, in Robinson, *Music and Meaning* (wie Anm. 374), S. 83–102, hier S. 85f.

825 Small, *Musicking* (wie Anm. 526), S. 135.

826 Kertz-Welzel, *Transzendenz* (wie Anm. 51), S. 297.

827 Henry Kingsbury, „Sociological Factors in Musicological Poetics“, in *Ethnomusicology* 35/2 (1991), S. 195–219, hier S. 207.

828 Für einige weitere rezente Beispiele siehe etwa auch: Chua, *Absolute Music* (wie Anm. 351), S. 228; Naomi Cumming, *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington/Indianapolis 2000, S. 247; Bonds, *Music as Thought* (wie Anm. 77), S. 108.

829 Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 44.

830 Zimmermann, „Zur Ästhetik der Tonkunst“ (wie Anm. 361); ders., *Studien und Kritiken* (wie Anm. 362), Bd. 2, S. 239–253.

sche Bedeutung der musikalischen Komposition zum Opfer, die nun schwach auftritt (*VMS*, S. 48f.), bei der ersten Auflage jedoch zweimal prominent vertreten war. Obwohl Hanslick auch hier den autonomen Selbstzweck von schönen Formen verfißt, welche nicht „Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken“ seien, können diese trotz allem „jene symbolische, die großen Weltgesetze wiederpiegelnde [sic] Bedeutsamkeit besitzen [...], welche wir in jedem Kunstschönen vorfinden“ (*VMS*, S. 75). Dieser Halbsatz, der Hanslicks Leitspruch der ‚tönend bewegten Formen‘ unmittelbar vorausging, ist in der zweiten Auflage (1858) vollständig gestrichen worden, was auf den letzten Absatz der ästhetischen Abhandlung genauso zutrifft.⁸³¹ Dieser lautet in seiner ersten Fassung:⁸³²

Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht bloß und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Rhythmus, Ton, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum (*VMS*, S. 171).

Wenn auch der erste Satz in der zweiten Auflage weiterhin vorhanden ist, wurde dieser Rückgriff auf die Symbolik der ‚Tonkunst‘ mit der dritten Auflage (1865) ersatzlos gestrichen, die jetzt damit schließt, dass geistige Substanz als bestimmte Tongestalt festgelegt wird, als „freie[] Schöpfung des Geistes aus geistfähigem Material“ (*VMS*, S. 171). Beide Stellen⁸³³ werden durch Zimmermann als „überflüssige Concession an eine falsche Aesthetik“ kritisiert,⁸³⁴ was bei dem damals bereits gehegten Vorhaben der künftigen Habilitation (Kap. 1.3) umso schwerer wiegen musste, als die belehrenden Bemerkungen von dem zweifellos wichtigsten Exponenten der Herbart’schen Kunsttheorie geäußert worden waren.⁸³⁵ Zimmermanns *VMS*-Rezension, die Hanslicks

831 Für die aktuellste Forschung zum zweifach gekürzten Buchende vgl.: Landerer/Zangwill, „Deleted Ending“ (wie Anm. 67); Tiago Sousa, „Was Hanslick a Closet Schopenhauerian?“, in *BJA* 57/2 (2017), S. 211–229. Vgl.: Martin Geck, „Romantische ‚Universalpoesie‘ versus ‚tönend bewegte Formen‘. Spuren von Transzendenz in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts“, in *MÄ* 78 (2016), S. 44–70, hier S. 49; Landerer/Zangwill, „Musical Essence“ (wie Anm. 228), S. 492.

832 Wilfing, „Idealismus und Realismus“ (wie Anm. 43), S. 338–342.

833 Eine weitere zentrale Passage, bei der Hanslick eine Formulierung Zimmermanns fast gänzlich übernahm, wurde bereits erörtert (Kap. 2.1).

834 Zimmermann, *Studien und Kritiken* (wie Anm. 362), Bd. 2, S. 248.

835 Landerer, „Aesthetica longa“ (wie Anm. 354).

Abhandlung als formales Manifest etablierte und bei der zweiten Auflage die vorstehend behandelten Änderungen herbeiführte, wurde schon durch Schäfke erörtert, welcher bei der ersten Auflage mehrere markante „idealistische Eierschalen“ konstatierte, die Hanslick sukzessive rückgebaut hätte.⁸³⁶ Damit wurde nach Landerer ein „Zwei-Phasen-Modell“ der Entwicklung von Hanslicks Argument ausgerufen,⁸³⁷ bei dem der ehemalige ‚Idealismus‘ vom Herbart’schen ‚Formalismus‘ unter Zimmermanns Einflussnahme abgelöst worden sei,⁸³⁸ was als gängiges Narrativ der ‚deutschen‘ Forschung betrachtet werden müsste.⁸³⁹ Besonders Dahlhaus hatte diese typische Erklärung gestützt und hierbei bemerkt, dass sich Hanslick in der ersten Auflage auf die „philosophische Behandlung der Ästhetik“, in der neunten Ausgabe (1896) aber klar auf die „naturwissenschaftliche Methode“ berief,⁸⁴⁰ wobei diese Stelle jedoch bereits in der zweiten Auflage geändert worden ist (*VMS*, S. 21f.). Landerer zeigte dann aber auf, dass eine derartige Wandlung keinesfalls konstatiert werden könnte, denn auch die erste Auflage des Traktats handelt bereits von dem „Umschwung in der Wissenschaft“, der die metaphysische Musikästhetik mit induktiven Haltungen substituiert, die den empiristischen Wissenschaften methodologisch korrespondieren.⁸⁴¹

Wenn Landerers Einwände gegen Dahlhaus’ Hypothese sich auch primär daraus speisen, dass Hanslicks *VMS*-Traktat mit der empirischen Wissenschaft – die von der eigentlichen Musikästhetik differenziert wird (*VMS*, S. 85 und 115f.) – kaum etwas gemein habe⁸⁴² und Hanslicks Verständnis von Wissenschaft somit allein methodisch eingeordnet werden dürfte, blieben Hanslicks

836 Schäfke, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 31.

837 Landerer, „Ästhetik von oben?“ (wie Anm. 88), S. 42.

838 Glatt, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 34), S. 75–79; Hanslick/Mehner, *Vom Musikalisch-Schönen* (wie Anm. 30), S. 25–27; Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 113; Blaukopf, *Empiristische Musikforschung* (wie Anm. 90), S. 96; Střítecký, „Formalismus“ (wie Anm. 260), S. 37f.

839 Siehe hierzu einige Aufsätze von Blaukopf (1992, S. 716; 1997, S. 253f.; 1999, S. 49; 2000, S. 190f.), Boisits (2004, S. 134; 2006, S. 231; 2006, S. 49) und Strauß (*Hanslick Schriften*, Bd. I/1, S. 312; Bd. I/2, S. 391f.).

840 Dahlhaus, „Musikalische Formbegriff“ (wie Anm. 55), S. 146. Vgl.: ders., *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 80f.; ders., „Formästhetik und Nachahmungsprinzip“, in *IRASM* 4/2 (1973), S. 165–174, hier S. 165–168.

841 Landerer, „Ästhetik von oben?“ (wie Anm. 88), S. 42f. Vgl.: Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 33, 40 und 94; Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 87–94.

842 Zu Hanslicks Methodik, die nicht wirklich empirisch, sondern vielmehr ‚objektiv‘ beschaffen war, siehe vor allem: Blaukopf, *Empiristische Musikforschung* (wie Anm. 90); Landerer, „Ästhetik von oben?“ (wie Anm. 88); Burford, „Hanslick’s Materialism“ (wie Anm. 64); Boisits, „Eduard Hanslicks Rechtfertigung“ (wie Anm. 339); Noeske, „Body and Soul“ (wie Anm. 652).

Eingriffe für die ‚englische‘ Rezeption durchaus nicht folgenlos. Denn wenn auch eine elementare Veränderung von Hanslicks Grundthese nirgends entdeckt werden kann, liest sich Hanslicks Argument in späteren Varianten trotzdem wesentlich ‚trockener‘ als in der ersten Auflage mit den idealistischen Textpassagen und dem romantisch anmutenden Schlussabsatz. Dieser wurde zwar von Bujić, der eine gemischte Fassung aus erster und achter Auflage erstellte, erstmals ins Englische übersetzt (1988),⁸⁴³ in zahlreichen Anthologien, die Ausschnitte aus Hanslicks *VMS*-Traktat enthalten,⁸⁴⁴ jedoch generell ignoriert, zumal diese meist auf Cohens Edition beruhen.⁸⁴⁵ Da Cohen und Payzant als Ausgangspunkt ihrer Übertragungen jeweils spätere Ausgaben nutzten, wobei Cohen logisch verfuhr und die damals neueste Auflage (1885) heranzog, während Payzants Auswahl der achten Edition (1891) ziemlich beliebig wirkt, war der originale Abschluss von Hanslicks Argument somit lange unbekannt. Wenn Hanslicks Eingriffe zum gegenwärtigen Kenntnisstand der ‚deutschen‘ Forschung gehören und hiermit mehrere Facetten von Hanslicks *VMS*-Traktat eröffnet werden, ist seine erste Auflage im englischen Sprachraum weitgehend unerforscht.⁸⁴⁶ Erst Bonds, der die Musikästhetik Deutschlands mehrmals behandelte, hat die idealistischen Reminiszenzen der originalen Textversion für ‚englische‘ Benutzer fruchtbar gemacht sowie deren praktische Bedeutung als „ringing culmination of Hanslick’s entire treatise“ betont.⁸⁴⁷ Damit ist für Hanslicks *VMS*-Traktat eine offenere Rezeption erreicht worden,

843 Bujić, *European Thought* (wie Anm. 155), S. 39.

844 *Philosophies of Beauty: From Socrates to Robert Bridges*, hrsg. von E. F. Carritt, Oxford 1931, S. 180f.; *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings*, hrsg. von Morris Weitz, New York 1959, S. 381–410; *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, hrsg. von W. E. Kennick, New York 1964, S. 190–213; *Philosophy of Art and Aesthetics: From Plato to Wittgenstein*, hrsg. von Steven M. Cahn und Frank A. Tillman, New York/Evanston/London 1969, S. 389–396; Dickie/Sclafani, *Aesthetics* (wie Anm. 567), S. 407–422; *Philosophical Issues in Art*, hrsg. von Patricia H. Werhane, Englewood Cliffs 1984, S. 430–433; *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, hrsg. von Edward Lippman, New York 1986–1990, Bd. 2, S. 265–307.

845 Dahlhaus/Katz, *Source Readings* (wie Anm. 776), Bd. 1, S. 385–392, erstellen dagegen eine eigene Version des dritten Kapitels. Ruth A. Solie, *Source Readings in Music History 6: The Nineteenth Century*, New York/London 21998, S. 160–169, benutzt Payzants Fassung. Auch hier wird dieser romantische Schlussabsatz der ersten Auflage aus dem Jahr 1854 folglich nirgends auf Englisch publiziert.

846 Zu Hanslicks *VMS*-Traktat, der als dynamisch verstanden werden müsste, siehe vor allem: Landerer/Wilfing, „Dynamic View“ (wie Anm. 27), Kap. 5.

847 Mark Evan Bonds, „Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century“, in *JAMS* 50/2–3 (1997), S. 387–420, hier S. 415. Vgl.: ders., *Music as Thought* (wie Anm. 77), S. 108–110; „Aesthetic Amputations“ (wie Anm. 64); *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 183–209. Zu Bonds’ Gewicht für die ‚englische‘ Forschung siehe etwa auch: Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 2.

die die habituelle Einstufung als formale Ästhetik korrigiert.⁸⁴⁸ Denn wenn etwa Epperson kritisch anmerkt, dass Hanslick die Symbolik von Musik – ein „opening for ‚something more‘“ – nirgends zulasse,⁸⁴⁹ ist die verkürzte Deutung wohl eher dem limitierten Textbestand anzulasten als Hanslicks Argument, das in der ersten Auflage mit ‚something more‘ geschlossen hatte.⁸⁵⁰

3.6. Anhang – Hanslick'sche Rezensionen in *Dwight's Journal of Music*

- „Music after War: Vienna I“, Vol. 26, Nr. 18 (24.II.1866), S. 345–346.
- „Music after War: Vienna II“, Vol. 26, Nr. 19 (08.II.1866), S. 353–354.
- „Wagner's ‚Meistersinger‘“, Vol. 28, Nr. 10 (01.08.1868), S. 281–282.
- „A. W. Tayer's ‚Life of Beethoven‘“, Vol. 31, Nr. 18 (02.II.1871), S. 140–141.
- „The Wagner Concert in Vienna“, Vol. 32, Nr. 7 (29.06.1872), S. 257–258.
- „Two Biographies of Musicians I“, Vol. 32, Nr. 12 (07.09.1872), S. 297–298.
- „Two Biographies of Musicians II“, Vol. 32, Nr. 13 (21.09.1872), S. 305–306.
- „Evenings at the Theatre in Italy“, Vol. 32, Nr. 21 (25.01.1873), S. 369–370.
- „The Liszt Concert in Vienna“, Vol. 33, Nr. 24 (07.03.1874), S. 186–187.
- „Hanslick on Auber“, Vol. 35, Nr. 8 (24.07.1874), S. 60–61.
- „Dr. Hanslick on the Grand Opera, Paris“, Vol. 35, Nr. 11 (04.09.1875), S. 81–82.
- „The Upshot of Wagnerism: Edward Hanslick's Summing Up“, Vol. 36, Nr. 13 (30.09.1876), S. 310–311.
- „Dr. Hanslick on the Wagner Theatre“, Vol. 36, Nr. 15 (28.10.1876), S. 324–325.
- „Dr. Hanslick on the ‚Ring des Nibelungen‘“, Vol. 36, Nr. 16 (11.11.1876), S. 329–330.
- „What Hanslick Says About Christine Nilsson“, Vol. 36, Nr. 23 (17.02.1877), S. 388.
- „Patti's Girlhood“, Vol. 37, Nr. 17 (24.II.1877), S. 136.
- „‚The Seven Deadly Sins‘ by Hamerling and Goldschmidt I“, Vol. 37, Nr. 24 (02.03.1878), S. 185–186.
- „‚The Seven Deadly Sins‘ by Hamerling and Goldschmidt II“, Vol. 37, Nr. 25 (16.03.1878), S. 193.
- „Parsifal: A Stage-Consecrative-Festival-Play“, Vol. 38, Nr. 1 (23.04.1878), S. 210–212.
- „‚Scenes from Goethe's Faust‘ by Robert Schumann“, Vol. 38, Nr. 8 (20.07.1878), S. 265–266.
- „Dr. Hanslick on the Music of the Paris Exposition“, Vol. 38, Nr. 9 (03.08.1878), S. 273–274.
- „Wagner's ‚Götterdämmerung‘ at Vienna“, Vol. 39, Nr. 9 (26.04.1879), S. 67–68.
- „Letters of Hector Berlioz“, Vol. 39, Nr. 13 (21.06.1879), S. 97–99.
- „The Salzburg Musical Festival“, Vol. 39, Nr. 18 (30.08.1879), S. 139–141.
- „Musical Matters From Far and Near I“, Vol. 39, Nr. 22 (25.10.1879), S. 171–172.
- „Musical Matters From Far and Near II“, Vol. 39, Nr. 24 (22.11.1879), S. 185–186.
- „‚Idomeneo‘ in Vienna“, Vol. 39, Nr. 25 (06.12.1879), S. 193–194.
- „Music in Vienna“, Vol. 39, Nr. 26 (20.12.1879), S. 201–202.

848 Als relativ aktuelle Beispiele siehe hier etwa: Youmans, *Strauss's Music* (wie Anm. 244), S. 11f.; Kivy, *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 66f.; Pederson, „Absolute Music“ (wie Anm. 51), S. 252.

849 Epperson, *Musical Symbol* (wie Anm. 433), S. 121.

850 Bojan Bujčić, „Delicate Metaphors“, in *MT* 138 (1997), S. 16–22, hier S. 19.

3.6. Anhang – Hanslick'sche Rezensionen in *Dwight's Journal of Music*

- „Anton Dvorak“, Vol. 40, Nr. 1 (03.01.1880), S. 2.
- „Des Teufels Lustschloss“, Vol. 40, Nr. 2 (17.01.1880), S. 16.
- „The Mozart Week in Vienna“, Vol. 40, Nr. 7 (27.03.1880), S. 50–51.
- „A Lisztian Programme“, Vol. 40, Nr. 11 (22.05.1880), S. 82.
- „Lady Pianists“, Vol. 40, Nr. 11 (22.05.1880), S. 85.
- „Beethoven in Vienna“, Vol. 40, Nr. 13 (19.06.1880), S. 100–101.
- „Hanslick on Jacques Offenbach“, Vol. 40, Nr. 24 (20.11.1880), S. 187–189.
- „Gluck and Wagner“, Vol. 40, Nr. 25 (04.12.1880), S. 196.
- „„Aida“ and Its Author“, Vol. 40, Nr. 26 (18.12.1880), S. 201–202.
- „Cherubini's ‚Medea‘ at Vienna“, Vol. 41, Nr. 4 (12.02.1881), S. 23–24.

4. WAS IST ÄSTHETISCHER FORMALISMUS? – DEFINITION, GESCHICHTE, VERTRETER

Die Definition Hanslicks als ‚Formalist‘ ist als diskursiv verbreitete Einordnung schwerlich zu bestreiten. Es soll hier jedoch versucht werden, diese überaus abstrakte Beurteilung sowie deren historische Hintergründe für den englischen Sprachraum abzuklären, wo die formale Ästhetik besonders nachhaltig diskutiert wurde und die entsprechende Konzentration auf das scheinbar ‚objektive‘ Kunstwerk sehr lang dominierte.⁸⁵¹ Für Harold Osborne war ‚die‘ formale Ästhetik regelrecht bewiesen, sodass selbige von ihm als „significant movement away from the romantic emphasis on emotional expression and evocation as the purpose and perfection of works of art“ einfach gesetzt wurde.⁸⁵² Es darf aber keinesfalls übersehen werden, dass emotivistische Kunsttheorien im englischen Sprachraum weiterhin entwickelt wurden, wie Collingwoods Publikationen oder auch Rudolf Arnheim belegen,⁸⁵³ für die ästhetischer Formalismus vom wirklichen Kunstwerk wegführe, insofern selbiges essentiell ‚Ausdruck‘ sei. Wie Davies und Stecker zeigten, war die anglophone Kunsttheorie aufgrund spezieller Analysen von Goodman, Wollheim, Walton etc. zum einen immer stärker auf Kontexte bezogen,⁸⁵⁴ womit formalistische Theoriemodelle sukzessive überlagert wurden.⁸⁵⁵ Zum andern werden formale Ansätze jedoch

851 Deane W. Curtin, „Varieties of Aesthetic Formalism“, in *JAC* 40/3 (1982), S. 315–326, hier S. 315; Jenefer Robinson, „Introduction: New Ways of Thinking About Musical Meaning“, in dies., *Music and Meaning* (wie Anm. 374), S. 1–20, hier S. 2; Kivy, *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. VIII; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 9.

852 Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction*, London 1968, S. 182.

853 R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, London/Oxford/New York 1938; Rudolf Arnheim, „The Priority of Expression“, in *JAC* 8/2 (1949), S. 106–109.

854 Richard Wollheim, *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics*, New York/Evanston/London 1968; Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968; Kendall L. Walton, „Categories of Art“, in *TPR* 79/3 (1970), S. 334–367.

855 Stephen Davies und Robert Stecker, „Twentieth-Century Anglo-American Aesthetics“, in *A Companion to Aesthetics*, hrsg. von Stephen Davies u.a., Malden/Oxford 2009, S. 61–73, hier S. 67–69. Vgl.: Dowling, „Aesthetic Formalism“, in *IEP*. Zu Waltons Aufsatz aus der ‚formalen‘ Perspektive siehe aber auch: Nick Zangwill, „In Defence of Moderate Aesthetic Formalism“, in *PQ* 50 (2000), S. 476–493.

weiterhin vertreten, was auch eine entsprechende Klassifizierung von Hanslicks *VMS*-Traktat beförderte, welche jedoch andere Wurzeln haben dürfte als ihr ‚deutsches‘ Gegenbild. Wenn Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks und die sie umgebenden Kontroversen für die deutschsprachige Ästhetikdiskussion neuerlich relevant scheinen, ist – wie nun genauer erläutert wird – die angloamerikanische Formalismusdebatte aus philosophischen Fragestellungen hervorgegangen, die eng mit der Kant’schen Urteilkritik (Kap. 4.1) und dem englischen Kunstkritiker Bell (Kap. 4.2) verbunden sind.

Es sei jedoch bereits eingangs angemerkt, dass die oft kritische Auslegung Hanslicks als rigoroser Formalist in diesen beiden Sprachräumen durchaus geläufig ist, jedoch niemals allgemein akzeptiert wurde. Diese schwankende Einordnung kann durch zwei kurze Beispiele aus dem 20. Jahrhundert deutlich gemacht werden: Denn wenn etwa Maecklenburg die „formalistische Niederung“ Hanslicks im Jahr 1915 kritisch beäugte,⁸⁵⁶ meinte Misch nur wenig später: Wer Hanslicks *VMS*-Traktat „für eine ‚Formal-Aesthetik‘ anspricht, der hat Hanslicks Ideen gründlichst mißverstanden“.⁸⁵⁷ Zwei vergleichbar anschauliche Fallbeispiele aus den letzten Jahren zeigen zudem, dass diese konträren Positionen weiterhin bestehen, was die beträchtliche Inkonsistenz der jeweiligen Hanslick-Lesarten hinreichend verdeutlicht. Maecklenburgs Interpretation teilend, betont ebenso Valk die „formalästhetischen Reduktionismen“ von Hanslicks Argument,⁸⁵⁸ während Werner Keil davon spricht, dass Hanslick „der seiner Intention nicht gerecht werdende Vorwurf des Formalismus gemacht wurde“.⁸⁵⁹ Wenngleich die Bewertung Hanslicks als mehr oder weniger radikaler ‚Formalist‘ im deutschen Sprachraum sicherlich dominiert,⁸⁶⁰ wird doch auch klar, dass kein völliger Konsens hinsichtlich der vorwiegend normativen Fragestellung zu Hanslicks Hypothese erzielt worden ist (Kap. 4.3). Eine ähnliche Diagnose gilt auch für den englischen Sprachraum, wo Hanslicks *VMS*-Traktat ebenfalls

856 Albert Maecklenburg, „Die Musikanschauung Kants“, in *Mus* 14/1 (1914–1915), S. 207–218, hier S. 216.

857 Ludwig Misch, „Eduard Hanslick“, in *AMz* 52 (1925), S. 737–739, hier S. 739.

858 Thorsten Valk, *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*, Frankfurt 2008, S. 25.

859 Keil, *Basistexte Musikästhetik* (wie Anm. 422), S. 229.

860 Siehe hierzu neuere Beispiele seit etwa 1980: Henneberg, *Musikalisches Kunstwerk* (wie Anm. 107), S. 54f.; Karl Gustav Fellerer, *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1984, Bd. 1, S. 166; Evelin E. Klein, *Einführung in die Ästhetik. Eine philosophische Collage*, Wien 1987, S. 86; Martin Huber, *Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang*, Frankfurt u.a. 1992, S. 25; Kutschera, *Ästhetik* (wie Anm. 724), S. 478; Einfalt/Wolfzettel, „Autonomie“ (wie Anm. 598), S. 433; Pia-Elisabeth Leuschner, *Orphic Song with Daedal Harmony. Die ‚Musik‘ in Texten der englischen und deutschen Romantik*, Würzburg 2000, S. 30.

divergent beurteilt wurde: In älteren Schriften scheint Hanslick als „high-priest of formalism“ auf,⁸⁶¹ der „strictly formalistic“ verfahren sei,⁸⁶² und Arthur Minton behauptet schließlich, dass musikalische Kunstwerke für Hanslick „a mere tone design“ wären, „existing for itself, without ideational or emotional significance“.⁸⁶³ Dieses Urteil findet sich auch noch in aktuellerer Forschung, wenn Alperson Hanslick als „strict aesthetic formalist“,⁸⁶⁴ Goehr ihn als „arch-formalist“,⁸⁶⁵ Szekely ihn gar als „strictest of all formalists“⁸⁶⁶ und Paddison ihn mit ultimativer Steigerung als „most extreme of musical formalists“⁸⁶⁷ bezeichnet.

Besonders nachhaltig muss diese kategoriale Einstufung aufgrund mehrerer signifikanter Anthologien wie Dickies und Sclafanis *Aesthetics: A Critical Anthology* gewirkt haben, wo Hanslicks *VMS*-Traktat als „Formalist Theory of Sound in Motion“ titulierte wurde.⁸⁶⁸ Dies gilt auch für den Aufsatz „Philosophy of Music“ aus der zweiten Auflage des *New Grove*, der den separaten Abschnitt ‚Formalism‘ einschließt, in dem nur Hanslick namentlich aufgeführt wird.⁸⁶⁹ Obgleich Hanslicks Einstufung als formaler Ästhetiker also auch im englischen Sprachraum als gegeben beurteilt wird,⁸⁷⁰ sind hier mehrere

- 861 McAlpin „Language of Emotions“ (wie Anm. 556), S. 442.
 862 Frank, „Dilthey’s Aesthetics“ (wie Anm. 637), S. 480.
 863 Arthur Minton, „Words and Music“, in *EJ* 28/3 (1939), S. 199–207, hier S. 199f.
 864 Alperson, „Philosophy of Education“ (wie Anm. 818), S. 221.
 865 Goehr, *Imaginary Museum* (wie Anm. 374), S. 164.
 866 Michael Szekely, „Becoming-Still: Perspectives on Musical Ontology After Deleuze and Guattari“, in *Social Semiotics* 13/2 (2003), S. 113–128, hier S. 121.
 867 Paddison, „Social Relations“ (wie Anm. 269), S. 264.
 868 Dickie/Sclafani, *Aesthetics* (wie Anm. 567), S. 407.
 869 Bowie u.a., „Music“ (wie Anm. 436), S. 616.
 870 Siehe dazu eine Auswahl von rezenten Beispielen: Williams, *Constructing Musicology* (wie Anm. 206), S. 131; Andrew Bowie, „Music and the Rise of Aesthetics“, in Samson, *Nineteenth-Century Music* (wie Anm. 63), S. 29–54, hier S. 45; Jonathan Dunsby, „Thematic and Motivic Analysis“, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 907–926, hier S. 909; David Gramit, *Cultivating Music: The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770–1848*, Berkeley/Los Angeles/London 2002, S. 133; *Music and Literature in German Romanticism*, hrsg. von Siobhán Donovan und Robin Elliott, Rochester/Woodbridge 2004, S. XIV; Spitzer, *Musical Thought* (wie Anm. 775), S. 299; Beard/Gloag, *Musicology* (wie Anm. 247), S. 3; J. Peter Burkholder, „A Simple Model for Associative Musical Meaning“, in *Approaches to Meaning in Music*, hrsg. von Byron Almén und Edward Pearsall, Bloomington/Indianapolis 2006, S. 76–106, hier S. 101; Keller, „Why is Music?“ (wie Anm. 390), S. 94; Maria Cecilia Jorquera Jaramillo, „The Music Educator’s Professional Knowledge“, in *MER* 10/3 (2008), S. 347–359, hier S. 348; Antje Pieper, *Music and the Making of Middle-Class Culture: A Comparative History of Nineteenth-Century Leipzig and Birmingham*, New York 2008, S. 121; Ball, *Music Instinct* (wie Anm. 637), S. 273; Eichner, *Mighty Sounds* (wie Anm. 161), S. 259; Elvira Brattico und Marcus Pearce, „The Neuroaesthetics of Music“, in *PACA* 7/1 (2013), S. 48–61, hier S. 52; Hepokoski, „Program Music“ (wie Anm. 774), S. 63.

Autoren einer solch pauschalen Verortung skeptisch begegnet. Bujić hat zum Beispiel bemerkt: „Hanslick is often uncritically labelled as a formalist and the label is used to imply a certain insensitivity to art, [...] so that only a bare structural shell is understood as being important to the critical observer.“⁸⁷¹ Botstein sah Hanslicks *VMS*-Traktat gar als „the most-talked-about and least understood essay on the ‚true‘ nature of music“, der mit einer „narrow formalist agenda“ lediglich habituell assoziiert werde.⁸⁷² Mit ähnlicher Intention hat Cook, der Botsteins Beurteilung von Hanslicks Argument als „one of the most ubiquitously misunderstood concepts in the literature of music“ teilte,⁸⁷³ unlängst bemerkt: „Now it has so frequently been claimed that Hanslick denied music would have emotional or expressive properties, insisting instead on a formalism based solely on abstract structure, that it has almost become true. In fact it is not.“⁸⁷⁴ Zuletzt ist die einseitige Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum von Ruth Solie besonders prägnant resümiert worden: „In some quarters, Hanslick is best known for opinions he did not hold; he is often accused, for instance, of advocating a heartless formalism, as though music were a kind of audible calculus.“⁸⁷⁵

Wenn ich die subjektiven ästhetischen Standpunkte und die individuelle Hanslick-Deutung der zitierten Forscher hier auch nicht genauer erörtere, wird doch klar, dass ihre abweichenden Auffassungen vor allem darauf beruhen, dass ‚Formalismus‘ als abstrakte Kategorie keine verbindlich festgelegte Bedeutung hat. Wenn dies auch erst später exakter geklärt wird (Kap. 4.3), sollen schon jetzt mehrere Beispiele genannt werden, welche diesen gewichtigen Sachverhalt deutlich machen. Für Mothersill ist das zentrale Moment des ästhetischen Formalismus der Gedanke, dass Elemente, die Kunstwerk und Lebenswelt miteinander verknüpfen, übergangen werden sollten,⁸⁷⁶ für Fisher besteht selbiger darin, dass künstlerische Formgebung die „only relevant consideration“ sei,⁸⁷⁷ und für Small meint dieser, dass affektive Regungen mit der angemessenen Wertschätzung von ‚reiner‘ Musik nichts gemein haben.⁸⁷⁸ Die erwähnten Vorschläge, einen überaus diffusen Terminus auf ein einheitliches Grundprinzip einzugrenzen, sind logisch autark, d.h. jede genannte Definition kann ohne die beiden anderen bestehen. Wie man bei *The Power of Sound*

871 Bujić, *European Thought* (wie Anm. 155), S. 8.

872 Botstein, *Music and Public* (wie Anm. 308), S. 46.

873 Cook, *Schenker Project* (wie Anm. 33), S. 50.

874 Cook, *Beyond the Score* (wie Anm. 256), S. 33.

875 Solie, *Music History 6* (wie Anm. 845), S. 160.

876 Mary Mothersill, *Beauty Restored*, Oxford 1984, S. 222.

877 Fisher, *Reflecting on Art* (wie Anm. 410), S. 250.

878 Small, *Musicking* (wie Anm. 526), S. 135.

(Kap. 3.4) sieht, würde Mothersills Bestimmung Gurneys Ästhetik, die eine „direct reference to the world outside“ ablehnt,⁸⁷⁹ durchaus einfangen, die anderen Begriffe selbige jedoch deutlich verfehlen: Gurneys Position wandelt sich also mit der jeweiligen Explikation der Bezeichnung ‚Formalismus‘.⁸⁸⁰ Bezüglich Hanslicks *VMS*-Traktat hatte daher schon Sharpe richtig betont: „In some respects Hanslick was a formalist, but what is meant here by ‚formalism‘ needs spelling out.“⁸⁸¹ Vor dieser gewiss notwendigen Präzisierung müssen jedoch die wichtigsten Formalisten der anglophonen Kunsttheorie, Kant und Bell, genauer erörtert werden, was die definitorischen Schwierigkeiten dieses heiklen Begriffs klären sollte. Dabei wird gleichzeitig demonstriert, dass Hanslick eine narrative Funktion für die historische Entwicklung des ästhetischen Formalismus einnimmt und oft nur illustrativ verwendet wird, ohne dass sein tatsächlicher Standpunkt angemessen eingefangen würde.

4.1. Die Wiege des ästhetischen Formalismus? – Kants *Kritik der Urteilkraft*⁸⁸²

Wie bei der vorherigen Diskussion von Hanslicks ‚Arabeske‘ bereits gesagt (Kap. 3.2), ist im englischen Sprachraum ein erhöhtes Interesse für die theoretische Verbindung von Hanslicks *VMS*-Traktat und Kants *Kritik der Urteilkraft* bemerkbar, welche häufig derart erklärt wird: Hanslicks Argument figuriert vielfach als „classical definition of formalistic aesthetics in music“,⁸⁸³ als „first and most influential theory of absolute music and musical formalism“⁸⁸⁴ oder gar als „inaugural text in the founding of musical formalism as a position in the philosophy of art“.⁸⁸⁵ Kants *Kritik* erscheint zugleich als historischer Gründungstext des allgemeinen ästhetischen Formalismus: Whewell spricht hier etwa von der „powerfully formalistic theory“ Kants,⁸⁸⁶ Kivy nennt diesen „cradle of musical formalism“,⁸⁸⁷ für Douglas Burnham ist Kant gar der

879 Gurney, *Power of Sound* (wie Anm. 634), S. 60.

880 Zu Gurneys Konzept sowie dessen formalistischer Interpretation siehe vor allem: Bowman, „Musical ‚Formalism‘“ (wie Anm. 410), S. 48–51.

881 Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 17.

882 Für eine kompakte Fassung des aktuellen Abschnitts vgl.: Wilfing, „Hanslick and the Origins“ (wie Anm. 50).

883 Yoshida, „Musical Culture“ (wie Anm. 39), S. 179.

884 Grey, „Hanslick“ (wie Anm. 155), S. 360f.

885 Kivy, *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 53.

886 *A Companion to Aesthetics*, hrsg. von David E. Cooper, Joseph Margolis und Crispin Sartwell, Oxford/Cambridge, Mass. 1992, S. 7.

887 Peter Kivy, „Kant and the ‚Affektenlehre‘: What He Said and What I Wish He Had Said“, in ders., *Fine Art* (wie Anm. 562), S. 250–264, hier S. 257.

„founder of all formalism in aesthetics“,⁸⁸⁸ und Marcia Muelder Eaton setzt „Kantians“ und „formalists“ gleich.⁸⁸⁹ Kants Rolle als Stammvater des Formalismus hat hier eine wahrlich imposante Geschichte, wenn etwa schon Meter Ames den „disembodied formalism of Kantian aesthetics“ kritisiert,⁸⁹⁰ während Wellek bedächtiger formuliert: „In some of his reflections Kant is surely in danger of falling into an extreme formalism.“⁸⁹¹ Die vielleicht radikalste Deutung von Kants Lehre findet sich aber bei Knox, der die Kant'sche Urteilkritik als „the most consistent, the most extreme and the most dialectically impeccable formalism in the history of aesthetic“ auffasst.⁸⁹² Neben anderweitigen vergleichbaren Einschätzungen aus der Mitte des 20. Jahrhunderts⁸⁹³ kann prinzipiell konstatiert werden, dass Kants Lehre gegenwärtig vornehmlich formalistisch interpretiert wird, wie die betreffenden Entgegnungen von Guyer, Crawford und Stone-Davies ex negativo bezeugen.⁸⁹⁴

Somit scheint halbwegs plausibel, dass Hanslicks *VMS*-Traktat oft als musikalische Anwendung des allgemeinen ästhetischen Formalismus der Kant'schen Urteilkritik gefasst worden ist: Edgar führt etwa die technische Musikanalyse sowie deren formale Anlage auf „Kant and Herbart, through their influence on the critic Hanslick“ zurück,⁸⁹⁵ Huron sieht Kants Ideen „developed and extended by the famed Austrian music critic Eduard Hanslick“,⁸⁹⁶ Rothfarb nennt Kants System als generelle Grundlage von „Hanslick's formalist viewpoint“,⁸⁹⁷ Davies entdeckt in Hanslicks *VMS*-Traktat „the medieval equation of beauty with balance [...] as well as Kantian aesthetic formalism“,⁸⁹⁸ und Appelqvist hat den theoretischen Kongruenzen die-

888 Douglas Burnham, „Immanuel Kant: Aesthetics“, in *IEP*, Kap. 2a.

889 Muelder Eaton, „Art and the Aesthetic“ (wie Anm. 437), S. 68.

890 Van Meter Ames, „What Is Form?“, in *JAC* 15/1 (1956), S. 85–93, hier S. 86.

891 René Wellek, „Aesthetics and Criticism“, in *The Philosophy of Kant and Our Modern World: Four Lectures Delivered at Yale University Commemorating the 150th Anniversary of the Death of Immanuel Kant*, hrsg. von Charles W. Hendel, New York 1957, S. 65–89, hier S. 86.

892 Israel Knox, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*, London 1958, S. 39.

893 Barrows Dunham, „Kant's Theory of Aesthetic Form“, in *The Heritage of Kant*, hrsg. von George Tapley Whitney und David F. Bowers, Princeton 1939, S. 359–375, hier S. 362; *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, hrsg. von Albert Hofstadter und Richard Kuhns, New York 1964, S. 278.

894 Paul Guyer, „Kant's Conception of Fine Art“, in *JAC* 52/3 (1994), S. 275–285, hier S. 284; Donald W. Crawford, „Kant“, in Gaut/Lopes, *Routledge Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 51–64, hier S. 55; Férdia J. Stone-Davies, *Musical Beauty: Negotiating the Boundary Between Subject and Object*, Eugene 2011, S. 154.

895 Edgar, „Adorno and Analysis“ (wie Anm. 155), S. 441.

896 Huron, „Aesthetics“ (wie Anm. 468), S. 151.

897 Rothfarb, „Musical Formalism“ (wie Anm. 58), S. 195.

898 Stephen Davies, „Analytic Philosophy and Music“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 294–304, hier S. 297.

ser beiden Autoren eine separate Analyse gewidmet.⁸⁹⁹ Während Rothfarb hier aber vorsichtig analysiert und diverse Aspekte des ästhetischen Formalismus im 19. Jahrhundert von Hegel und Herbart bis Nägeli und Hanslick eruiert, bauen andere Autoren direkte Brücken von Kants *Kritik der Urteilkraft* zu Hanslicks *VMS*-Traktat, was auf die konsequente Tradierung der Kant'schen Philosophie in Hanslicks Argument schließen lassen könnte. Ginsborg hat die aktuelle ‚englische‘ Forschung zur erörterten Thematik unlängst prägnant resümiert: „Kant is often thought of as the originator of formalism in aesthetics, and, largely as a result of his influence on Eduard Hanslick, in the aesthetics of music more specifically.“⁹⁰⁰ Wie sehr diese heuristische Konstruktion der historischen Entwicklung des ästhetischen Formalismus und von Kants Effekt auf die Hanslick'sche Musikästhetik im englischen Sprachraum verbreitet ist, wird nicht zuletzt dadurch bezeugt, dass dieses Narrativ nicht nur bei Musikhistorikern,⁹⁰¹ Musiktheoretikern⁹⁰² und Musikphilosophen,⁹⁰³ sondern ebenso bei Ethnomusikologen,⁹⁰⁴ Kunsthistorikern⁹⁰⁵ und bedeutenden Enzyklopädiern⁹⁰⁶ gleichermaßen standardisiert ist.

Die erläuterte historische Verknüpfung ist – wie man bei Abegg sehen konnte (Kap. I.2) – dabei keine ‚englische‘ Erfindung, sondern wurde schon um das Jahr 1900 im deutschen Sprachraum diskutiert. Während die ‚englische‘ Literatur die Kant'sche Urteilskritik primär als formale Ästhetik kennt, findet sich hier aber eine essentielle Abweichung, die das skizzierte Verhältnis dieser

899 Appelqvist, „Kantian Ethos“ (wie Anm. 381).

900 Hannah Ginsborg, „Kant“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 328–338, hier S. 334. Vgl.: James Garratt, „Values and Judgements“, in Downes, *Aesthetics* (wie Anm. 449), S. 23–41, hier S. 26.

901 Leon Plantinga, „Poetry and Music: Two Episodes in a Durable Relationship“, in *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*, hrsg. von Nancy Kovaleff Baker und Barbara Russano Hanning, Stuyvesant 1992, S. 321–353, hier S. 324; Katz, *Sense and Meaning* (wie Anm. 155), S. 245; Grey, „Hanslick“ (wie Anm. 155), S. 365.

902 Subotnik, „Structural Listening“ (wie Anm. 817), S. 91; Chua, *Absolute Music* (wie Anm. 351), S. 228; Michael Spitzer, *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style*, Bloomington/Indianapolis 2006, S. 266; Ward, „Absolute‘ Philosophy?“ (wie Anm. 180), S. 340–347.

903 Lippman, *Western Aesthetics* (wie Anm. 400), S. 293; Kivy, *Sound and Semblance* (wie Anm. 594), S. 143; ders., „Affenlehre“ (wie Anm. 887), S. 250; Stephen Davies, „Music“, in Levinson, *Handbook of Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 489–515, hier S. 492.

904 Roger W. H. Savage, „Social ‚Werktreue‘ and the Musical Work's Independent Afterlife“, in *EL* 9/4 (2004), S. 515–524, hier S. 517.

905 Jason Gaiger, „Schiller's Theory of Landscape Depiction“, in *JHI* 61/1 (2000), S. 115–132, hier S. 127.

906 Nancy Kovaleff Baker und Roger Scruton, „Expression“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 6, S. 324–332, hier S. 326; Maus u.a., „Criticism“ (wie Anm. 596), S. 671.

beiden Autoren komplexer erscheinen lässt.⁹⁰⁷ Zwar kann man die Methodik der Ableitung von Hanslicks *VMS*-Traktat aus Kants Schrift gleichfalls entdecken, wie Kretzschmar demonstriert, welcher meinte, dass Hanslick oftmals „einfach Kant in ein allgemein verständliches, witziges, pointiertes, durch Dialektik und Beispiele fesselndes Deutsch“ übersetzt hat.⁹⁰⁸ Dies wird von Rohs auch noch im Jahr 2012 ähnlich beurteilt, der Kant als „Begründer des Formalismus“ sah, der durch Hanslick „seine wirksamste Ausarbeitung“ erfahren hat.⁹⁰⁹ Kants Lehre wird aber meist als Ausgangspunkt von divergenten Konzeptionen eingeschätzt, wie Moos klar zeigt, der Kant eine ambivalente Kunsttheorie zugeschrieben hat, die idealistische, formalistische, naturalistische und sensualistische Theorieelemente in sich fassen würde.⁹¹⁰ Die häufigste Deutung geht aber von einer doppelgleisigen Wirkungshistorie aus, die Kant als „Begründer der Formalästhetik“ und als „Vertreter der Inhaltsästhetik“ charakterisiert.⁹¹¹ Hanslicks *VMS*-Traktat wurde somit als einseitige Entfaltung der Kant'schen Urteilkritik eingeordnet, die zwar erste Keime des ästhetischen Formalismus bereitstellte, diesen jedoch durch wichtige Aspekte ergänzt habe. Dass Kants Rolle als ‚Vorbote‘ Hanslicks aber auch im deutschen Sprachraum dominierte, zeigt etwa noch Meyer, die Kant als emotivistischen Musikästhetiker kategorisierte⁹¹² und damit gegen ein beliebtes Narrativ verstoßen hat, das „Kant als Vertreter der formalen Methode und als Vorläufer eines Hanslick“ ansah.⁹¹³ Eine mehr oder weniger fühlbare Beeinflussung wurde somit weiterhin behauptet, wie Nef plastisch illustriert, der die „Kant-Nägeli-Hanslicksche“

907 Zur ‚deutschen‘ Forschung siehe vor allem: Giselher Schubert, „Zur Musikästhetik in Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘“, in *AfMw* 32/1 (1975), S. 12–25, hier S. 12–15.

908 Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze* (wie Anm. 429), Bd. 2, S. 255. Vgl.: ebda., Bd. 1, S. 569; Thöne, *Ästhetik* (wie Anm. 101), S. 56f.

909 Peter Rohs, „Singend denken. Musikästhetische Überlegungen im Anschluss an einen Begriff von C. Ph. E. Bach“, in *Vom Sinn des Hörens. Beiträge zur Philosophie der Musik*, hrsg. von Johann Kreuzer und Georg Mohr, Würzburg 2012, S. 55–74, hier S. 48.

910 Moos, *Kant bis Hartmann* (wie Anm. 104), S. 18f. Vgl.: Arnold Schering, „Zur Musikästhetik Kants“, in *ZIMG* 11/6 (1909–1910), S. 169–175.

911 Franz Marschner, „Kants Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart“, in *KS* 6 (1901), S. 19–40, hier S. 19 und S. 206–243, hier S. 206. Vgl.: Werner Hilbert, *Die Musikästhetik der Frühromantik*, Remscheid 1911, S. 10–19; Margarethe Hamburger, *Das Form-Problem in der neueren deutschen Ästhetik und Kunsttheorie*, Heidelberg 1915, S. 3–7; Maecklenburg, „Musikanschauung“ (wie Anm. 856), S. 208.

912 Für eine Replik auf Meyers Ansicht, die Kants Rekurs auf die Affektenlehre als historisch zufällig auffasst, vgl.: Carl Dahlhaus, „Zu Kants Musikästhetik“, in *AfMw* 10/4 (1953), S. 338–347, hier S. 346f.

913 Kathi Meyer, „Kants Stellung zur Musikästhetik“, in *ZfMw* 3 (1920–1921), S. 470–482, hier S. 470 und 481. Vgl.: Jens Kulenkampff, „Musik bei Kant und Hegel“, in *Hegel-Studien* 22 (1987), S. 143–163, hier S. 147; Seidel, „Ästhetik des Kunstwerks“ (wie Anm. 592), S. 71.

Musikästhetik als einheitliche Schulbildung bezeichnete.⁹¹⁴ Wenn aber auch viele kursorische Erwähnungen dieses vermeintlich bewiesenen Verhältnisses seine konstante Bedeutung für den Diskurs belegen,⁹¹⁵ wurde dabei trotz allem behutsamer argumentiert, als das aktuelle ‚englische‘ Forscher für nötig halten.

Bevor diese historische Verbindung von Hanslicks *VMS*-Traktat und Kants *Kritik der Urteilkraft* eingehend analysiert wird, müssen mehrere relevante Merkmale von Kants Lehre sowie seines angeblichen ästhetischen Formalismus geklärt werden, die die anschließende Untersuchung überhaupt möglich machen. Die nachfolgenden Ausführungen repräsentieren Kants System aber keinesfalls vollständig, sondern haben einen klaren Fokus auf Kants Theorie der ‚schönen Künste‘, die für dessen ‚formale‘ Ästhetik und die Hanslick-Rezeption besonders bedeutsam ist. Zunächst muss unter dieser thematisch gebundenen Perspektive die Kant'sche Differenz von „freier“ und „anhängender“ Schönheit offengelegt werden:⁹¹⁶ „Die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus.“⁹¹⁷ Kant gibt hier mehrere Beispiele: Ein Gebäude habe stets anhängende Schönheit, da dieses neben abstrakten Elementen auch über eine praktische Funktion (Arsenal, Kirche, Palast) verfügt, folglich teilweise auch nach selbiger beurteilt werden muss. „Zeichnungen à la grecque“

914 Karl Nef, „Kant und die Musik“, in *Die Grenzboten* 64/3 (1905), S. 32–36, hier S. 35. Vgl.: Marschner, „Kants Bedeutung“ (wie Anm. 911), S. 28–35; Maecklenburg, „Musikanschauung“ (wie Anm. 856), S. 211 und 216.

915 Für die frappante Verbreitung des Narrativs vergleiche zahlreiche Publikationen seit etwa 1990: Huber, *Text und Musik* (wie Anm. 860), S. 24; Střítecký, „Form und Sinn“ (wie Anm. 84), S. 90f.; Beinroth, *Musikästhetik* (wie Anm. 375), S. 156; Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg 1995, S. 77; Fubini, *Geschichte Musikästhetik* (wie Anm. 253), S. 172 und 275; Jens Kulenkampff, „Kant, Immanuel“, in *MGC²*, Kassel u.a. 2003, Personenteil Bd. 9, Sp. 1456–1463, hier Sp. 1462; Manfred Wagner, „Theorie und Ästhetik der Musik im Wien des 19. Jahrhunderts“, in *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation*, hrsg. von Gernot Gruber, Laaber 2001, S. 37–46, hier S. 44; Fricke, „Kant“ (wie Anm. 53), S. 35f.; Adolf Nowak, „‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck‘. Eine Kantsche Idee und ihre musikästhetische Rezeption“, in *Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf*, hrsg. von Thomas Ertel, Mainz u.a. 2005, S. 49–59, hier S. 53; Rinderle, *Musik, Emotionen, Ethik* (wie Anm. 443), S. 69.

916 Für die streckenweise problematische Unterscheidung siehe etwa auch: Geoffrey Scarre, „Kant on Free and Dependent Beauty“, in *BJA* 21/4 (1981), S. 351–362; Robert Stecker, „Free Beauty, Dependent Beauty, and Art“, in *JAE* 21/1 (1987), S. 89–99; Ruth Lorand, „Free and Dependent Beauty: A Puzzling Issue“, in *BJA* 29/1 (1989), S. 32–40; Denis Dutton, „Kant and the Conditions of Artistic Beauty“, in *BJA* 34/3 (1994), S. 226–241; Philip Mallaband, „Understanding Kant's Distinction Between Free and Dependent Beauty“, in *PQ* 52 (2002), S. 66–81.

917 Kant, *Kritik der Urteilkraft* (wie Anm. 40), S. 83 (§16, A229).

oder auch ‚reine‘ Musik – „Musik ohne Text“ – offerieren hingegen stets freie Schönheit, da sie „für sich nichts“ meinen, also keine begriffliche Bedeutung einschließen und gänzlich ästhetisch rezipiert werden: „In der Beurteilung einer freien Schönheit (der bloßen Form nach) ist das Geschmacksurteil rein.“⁹¹⁸ Kants Satz sowie dessen explizite Betonung der ‚bloßen Form‘, auf der die ästhetische Beurteilung beruhe, machen deutlich, wieso Kants Lehre – die transzendente Kunstphilosophie – als historische Grundlegung des allgemeinen ästhetischen Formalismus angesehen werden konnte.

Zugleich wird aber auch klar, dass Kants Text hier eine begrenzte Thematik behandelt und nur mit der ästhetischen Beurteilung – dem ‚reflektierenden‘ Geschmacksurteil –, nicht jedoch seinem jeweiligen Gegenstand – dem schönen Kunstwerk – befasst ist, der aus der „Analytik des Schönen“ nicht unmittelbar erschließbar ist. Insofern Rachel Zuckert die formalen Elemente von Kants *Kritik der Urteilskraft* nur aus der Beschreibung der Perspektive des Subjekts deduziert, Kants Theorie der ‚schönen Künste‘ folglich ignoriert und damit einzig Kants Idee der „aesthetic purposive form in general“ erörtert, ist für sie der vermeintliche Formalismus von Kants System nie zur Disposition gestanden.⁹¹⁹ Wie Robert Stecker jedoch korrekt bemerkt: „to focus exclusively on Kant’s general account of pure judgments of taste entails ignoring a good deal of the complexity of Kant’s aesthetic theory.“ Die philosophische Differenzierung von verschiedenen Ausprägungen der Kategorie ‚Schönheit‘ beweise vielmehr, „that not all appreciation of beauty is captured by the notion of a pure aesthetic judgment“.⁹²⁰ Da Kants Lehre vom ‚freien‘ Schönen aus der ästhetischen Beurteilung von natürlichen Objekten resultierte und künstlerische Gegenstände lediglich sekundär einbezieht, könnte generell vermutet werden, dass Letztere notwendig anhängende Schönheit einschließen und nie rein ästhetisch aufgefasst werden können. Dies meint aber nicht, dass Kant eine formale Theorie von natürlichen Schönheiten und eine expressive Konzeption der ‚schönen Künste‘ etabliert hat, wie D. W. Gotshalk vermutete,⁹²¹ da die universale Definition des ‚reinen‘

918 Ebd., S. 84 (§16, A229).

919 Rachel Zuckert, „The Purposiveness of Form: A Reading of Kant’s Aesthetic Formalism“, in *JHP* 44/4 (2006), S. 599–622, hier S. 613. Als ein weiteres Beispiel vgl.: Beard/Gloag, *Musicology* (wie Anm. 247), S. 65f.

920 Stecker, „Free Beauty“ (wie Anm. 916), S. 89. Vgl.: Donald W. Crawford, *Kant’s Aesthetic Theory*, Madison 1974, S. 92; Ruth Lorand, „The Purity of Aesthetic Value“, in *JAC* 50/1 (1992), S. 13–21, hier S. 14; Garratt, „Values“ (wie Anm. 900), S. 26.

921 D. W. Gotshalk, „Form and Expression in Kant’s Aesthetics“, in *BJA* 7/3 (1967), S. 250–260, hier S. 260. Für eine vergleichbare Interpretation siehe etwa auch: Mary A. McCloskey, *Kant’s Aesthetic*, London 1987, S. 138. Siehe hierzu primär Guyers Antwort auf die Deutung Gotshalks: „Formalism and the Theory of Expression in Kant’s Aesthetics“, in *KS* 68/1 (1977), S. 46–70.

Schönen in beiden Fällen auf dem gleichen Grundsatz aufbaut.⁹²² Um nun Kunst als Kunst adäquat zu erfassen, muss man ihre kategoriale Einordnung registrieren, d.h. eine ästhetische Rezeption des künstlerischen Gegenstandes erfordert zwingend das *Konzept* ‚Kunst‘ und ist demnach geistiger beschaffen als die ästhetische Beurteilung von natürlicher Schönheit:⁹²³

Wenn aber der Gegenstand für ein Produkt der Kunst gegeben ist und als solches für schön erklärt werden soll, so muß, weil Kunst immer einen Zweck in der Ursache (und deren Kausalität) voraussetzt, zuerst ein Begriff von dem zum Grunde gelegt werden, was das Ding sein soll; und da die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in einem Dinge zu einer inneren Bestimmung desselben als Zweck die Vollkommenheit des Dinges ist, so wird in der Beurteilung der Kunstschönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen, wonach in der Beurteilung einer Naturschönheit (als einer solchen) gar nicht die Frage ist.⁹²⁴

Aber auch ohne die philosophischen Schwierigkeiten dieser beiden Schönheits-Kategorien mit der vertrackten Beziehung zu Natur und Kunst prinzipiell abzuklären, macht Kants Ansatz fraglos deutlich, dass die reine Form eines gegebenen Gegenstands niemals genügt, um ihn als Kunstwerk auszuweisen. In Kants Worten ist „schöne Kunst [...] eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist und, obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert“.⁹²⁵ Wenn der betreffende Gegenstand diese minimale Vorgabe verfehlt, müsste dieser zwar nicht aus der Klasse ‚Kunst‘ zwingend entfernt werden; er ist aber nicht mehr ‚schöne Kunst‘, sondern lediglich angenehmer Zeitvertreib, mithin einzig Kunst, die auf „die augenblickliche Unterhaltung, nicht auf einen bleibenden Stoff zum Nachdenken oder Nachsagen angelegt ist“.⁹²⁶ Um vom Angenehmen zur wahrhaften Schönheit aufzusteigen, müsste ‚schöne Kunst‘ – neben ihrer formalen Ge-

922 Kant, *Kritik der Urteilkraft* (wie Anm. 40), S. 211 (§51, A320). Vgl.: Robert J. Yanal, „Kant on Aesthetic Ideas and Beauty“, in ders., *George Dickie's Philosophy* (wie Anm. 437), S. 157–183, hier S. 172–175; Christopher Dowling, „Zangwill, Moderate Formalism, and Another Look at Kant's Aesthetic“, in *Kantian Review* 15/2 (2010), S. 90–117, hier S. 106–108.

923 Stecker, „Free Beauty“ (wie Anm. 916), S. 89; Anthony Savile, „Kant's Aesthetic Theory“, in *A Companion to Kant*, hrsg. von Graham Bird, Malden/Oxford/Carlton 2006, S. 441–454, hier S. 443; Zuckert, „Aesthetic Formalism“ (wie Anm. 919), S. 603.

924 Kant, *Kritik der Urteilkraft* (wie Anm. 40), S. 198f. (§48, A311). Kant hatte zuvor eine begriffliche Bestimmung (§6, A211–212) und die klassische Kategorie der künstlerischen Vollkommenheit (§15, A 226–229) vom ästhetischen Geschmacksurteil ausdrücklich differenziert, was für künstlerische Gegenstände aber nicht mehr gilt.

925 Ebda., S. 191 (§44, A306).

926 Ebda., S. 191 (§44, A305).

staltung, die nur aus der subjektiven Perspektive der ästhetischen Beurteilung ausreichend ist – auch eine objektive Bedeutung aufweisen und ‚ästhetische Ideen‘ einschließen. In Kants *Kritik* werden selbige derart erklärt: „unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann.“⁹²⁷ Wie Budd zu Recht sagte, ist die künstlerische Darstellung dieser ästhetischen Komponente keine zusätzliche Bedingung für ein formal schönes Objekt, sondern vielmehr eine unverzichtbare Voraussetzung: „Only if an item is the expression of aesthetic ideas is it a work of (fine) art, and, accordingly, its being a good example of the expression of aesthetic ideas is a necessary condition of its being valuable as art.“⁹²⁸ Folglich haben Objekte, wenn sie als ‚schöne Kunst‘ gelten sollen, zwei sich ergänzende Prämissen: Ihre formale Struktur müsste unsere kognitiven Fakultäten in ein ‚freies Spiel‘ bringen *und* ästhetische Ideen präsentieren.⁹²⁹ Für die behandelte Problematik des ästhetischen Formalismus der Kant’schen Urteilkritik hat Kivy zutreffend festgehalten: „Contrary to what some people may think, Kant was *not* a formalist in his philosophy of art [...]. On the contrary, he believed that works of art, being representational, have a ‚content‘ or ‚meaning‘ and that this content or meaning is an essential part of their nature.“⁹³⁰

Dieser Entwurf der ‚schönen Künste‘ sowie deren duale Prämisse hatten bekanntlich gravierende Konsequenzen für die ästhetische Wertigkeit von ‚reiner‘ Musik. Wenn Kant sich auch schließlich entscheidet, ‚reine‘ Musik – die nur ein „Spiel der Empfindungen“ sei – als ‚schöne Kunst‘ anzusehen, was von ihm mit der mathematischen Beschaffenheit der einzelnen Tonstufen sowie deren künstlerischen Verknüpfungen erklärt wurde, ordnet dieser die divergierenden Kunstgattungen dann doch nach ihrer jeweiligen Wertigkeit.⁹³¹ Wie man sicherlich vermuten konnte, hat die Poesie für ihn die höchste Position, doch ‚reine‘

927 Ebda., S. 202 (§49, A313–314).

928 Budd, *Values* (wie Anm. 450), S. 34. Vgl.: Yanal, „Kant on Beauty“ (wie Anm. 922); Dowling, „Moderate Formalism“ (wie Anm. 922), S. 97f.; Elisabeth Schellekens, „Immanuel Kant (1724–1804)“, in *Aesthetics: The Key Thinkers*, hrsg. von Alessandro Giovannelli, London/New York 2012, S. 61–74, hier S. 68f.

929 Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 40), S. 67 (§9, A217).

930 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 56f. Für das komplette Argument vgl.: ders., *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 35–42. Siehe dazu auch: Nick Zangwill, „Feasible Aesthetic Formalism“, in *Noûs* 33/4 (1999), S. 610–629, hier S. 613; Paul Guyer, *Kant*, London/New York 2006, S. 321. Für diesbezügliche Gegenstimmen vgl.: Kirk Pillow, *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*, Cambridge, Mass./London 2000, Kap. 2; Dabney Townsend, „Art and the Aesthetic: Hume, Kant, and the Essence of Art“, in *Art and Essence*, hrsg. von Stephen Davies und Ananta Ch. Sukla, Westport, Conn./London 2003, S. 75–94, hier S. 87.

931 Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 40), S. 216–218 (§51, A324–325).

Musik – das ist für diese Epoche wesentlich frappanter – folgt gleich danach, „wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist“.⁹³² Diese These wird aber der ‚reinen‘ Musik umgehend gefährlich, weil ‚Reiz und Rührung‘ für Kant nie ästhetisch bedeutend sind, künstlerische Gegenstände als lediglich angenehm ausweisen sowie deren normative Verortung als schönes Objekt letztendlich untergraben.⁹³³ Für Kant ist ‚reine‘ Musik die „Sprache der Affekte“,⁹³⁴ was ihre klar limitierte Fähigkeit, einen objektiven Gedanken darzustellen, auf ästhetische Ideen beschränkt, die mit affektiven Mitteilungen verbunden sind. Sie ist für ihn ohne jede semantische Bedeutung, da sie „durch lauter Empfindungen ohne Begriffe“ spreche, keinerlei Persistenz offeriere, vollkommen transitorisch sei und zur geistigen Reflexion somit nichts übrig lasse.⁹³⁵ ‚Reine‘ Musik, so Kants Urteil, sei „mehr Genuß als Kultur [...] und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere der schönen Künste“.⁹³⁶ Wenn also alle anderen ‚schönen Künste‘ eine begriffliche Bedeutung einschließen, ist die ästhetische Wertigkeit der musikalischen Komposition mit der formalen Gestaltung gegeben, die nur ein Kriterium der Kant’schen Urteilkritik adäquat erfüllen. Kants Theorie legt zwar fest, dass mathematische Komponenten der musikalischen Formgebung nur die *conditio sine qua non* der allgemeinen Mitteilbarkeit des Urteils ‚schön‘ wären, weshalb selbige „an dem Reize der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt [...] nicht den mindesten Anteil“ hätten,⁹³⁷ räumt diesen aber doch eine höhere Position ein als Hanslick, der schlicht leugnet, dass etwas „musikalisch berechnet“ wäre:⁹³⁸

An dieser mathematischen Form, obgleich nicht durch bestimmte Begriffe vorgestellt, hängt allein das Wohlgefallen, welches die bloße Reflexion über eine solche Menge einander begleitender oder folgender Empfindungen mit diesem Spiele derselben als für jedermann gültige Bedingung seiner Schönheit verknüpft; und sie ist es allein, nach welcher der Geschmack sich ein Recht über das Urteil von jedermann zum voraus auszusprechen anmaßen darf.⁹³⁹

932 Ebda., S. 222 (§53, A328).

933 Ebda., S. 74f. (§13, A223).

934 Ebda., S. 223 (§53, A328).

935 Ebda., S. 222 (§53, A328).

936 Ebda., S. 222 (§53, A328), S. 224 (§53, A330).

937 Ebda., S. 224 (§53, A329). Giordanetti betont jedoch zu Recht, dass sich Kants Worte auf die affektive Wirkung der musikalischen Komposition konzentrieren und nicht auf deren strukturelle Verfasstheit: „Musik bei Kant“, in *MK* 11 (2007), S. 123–136, hier S. 128.

938 Vgl.: „Die Mathematik regelt bloß den elementaren Stoff zu geistfähiger Behandlung und spielt verborgen in den einfachsten Verhältnissen, aber der musikalische Gedanke kommt ohne sie ans Licht“ (*VMS*, S. 97). Vgl.: Landerer/Zangwill, „Deleted Ending“ (wie Anm. 67), S. 88f.

939 Kant, *Kritik der Urteilkraft* (wie Anm. 40), S. 223 (§53, A329). Vgl.: Wilfing, „Idealismus

Darum könnte durchaus behauptet werden, dass Kants Begriff der ‚reinen‘ Musik, bei der er semantische Unzulänglichkeit diagnostiziert, tatsächlich ausnehmend formalistisch beschaffen sei. Dies stempelt jedoch Kants Theorie der ‚schönen Künste‘ noch lange nicht als rigoros formale Ästhetik ab, da Kants Kritik der begrifflichen Inhaltslosigkeit von ‚Musik ohne Text‘ dafür sorgt, dass sie von ihm ästhetisch abgewertet wird.⁹⁴⁰ Dieser Aspekt von Kants Denken, das hier eine traditionelle Ausrichtung dokumentiert, kann aber durch Kants meistens verkannte Erörterung der intrikaten Beziehung von Kunst und Moral zusätzlich illustriert werden. Kants *Kritik der Urteilkraft* als frühes Beispiel für künstlerische Autonomie und diese somit ein „Kantian concept“ zu nennen,⁹⁴¹ wie es die „Analytik des Schönen“ und die vier Momente des reflektierenden Geschmacksurteils zweifellos nahelegen, erscheint nämlich durchaus schwierig. Nach Kant ist Schönheit ein „Symbol der Sittlichkeit“ (§59). Peter le Huray betonte folglich, dass sich Kant trotz einer gewissenhaften Unterscheidung von Vernunft, Ästhetik und Ethik von der „time-honoured conclusion that the highest forms of art were those which contribute to ethical ends“, niemals vollends trennen konnte,⁹⁴² sodass Wicks – der Kants Lehre grundsätzlich formalistisch interpretierte – schließlich eingestand: „Kant’s moral interests significantly drive his aesthetic theory.“⁹⁴³ Guyer, der führende ‚englische‘ Experte für Kants Werke, bemerkte ebenfalls: „for Kant, art paradigmatically has moral content, and our response to art is thus by no means a simple harmony between imagination and understanding, but rather a much more complicated play among imagination, understanding, and reason.“⁹⁴⁴ Diese Lesart findet sich auch in Weatherstons Ausführungen zu Kants Lehre von den kognitiven Fakultäten: Wie bereits erörtert, entsteht das reflektierende Geschmacksurteil

und Realismus“ (wie Anm. 43), S. 335.

- 940 Neubauer, *Emancipation* (wie Anm. 576), S. 184; Kivy, „Affektenlehre“ (wie Anm. 887), S. 262; Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 267), S. 71f.; Ginsborg, „Kant“ (wie Anm. 900), S. 337; Gracyk, „Popular Music“ (wie Anm. 444), Kap. 1.
- 941 Yoshida, „Musical Culture“ (wie Anm. 39), S. 189. Vgl.: Beard/Gloag, *Musicology* (wie Anm. 247), S. 20; Appelqvist, „Kantian Ethos“ (wie Anm. 381), S. 82.
- 942 Peter le Huray, „The Role of Music in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Aesthetics“, in *PRMA* 105 (1978–1979), S. 90–99, hier S. 94.
- 943 Robert Wicks, „The Divine Inspiration for Kant’s Formalist Theory of Beauty“, in *KSO* 1 (2015), S. 1–31, hier S. 9.
- 944 Paul Guyer, „History of Modern Aesthetics“, in Levinson, *Handbook of Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 25–60, hier S. 30. Vgl.: Theodore Greene, „A Reassessment of Kant’s Aesthetic Theory“, in Whitney/Bowers, *Heritage of Kant* (wie Anm. 893), S. 323–356, hier S. 335; William Hare, *Modern Aesthetics: An Historical Introduction*, London 1967, S. 151; Sebastian Gardner, „Aesthetics“, in *The Blackwell Companion to Philosophy*, hrsg. von Nicholas Bunnin und E. P. Tsui-James, Oxford/Cambridge, Mass. 1996, S. 229–256, hier S. 233.

mit dem ‚freien Spiel‘ von zwei geistigen Vermögen. Diese können jedoch mit der zusätzlichen Präsentation einer rationalen ethischen Idee, die über eine ästhetische Idee vermittelt ist, gar mit der reinen Vernunft in Verbindung stehen, was sämtliche kognitive Fakultäten zugleich befördert und den betreffenden Gegenstand ‚schön‘ macht:

Through this connection of an aesthetic idea to a rational idea, imagination and reason are seen in harmony, and the whole of our mental powers is improved thereby. Therefore, while a pure and free judgement of taste merely assesses the harmony of the imagination and the understanding, judgement upon adherent beauty *further*s the culture of the mental powers. Therefore, we are not to consider adherent beauty as being in any way inferior to free beauty. Indeed, the advantage of adherent beauty lies in having been *fixed* through a concept of purpose. By bringing a concept of reason into harmony with taste, our faculty of the representative power gains.⁹⁴⁵

Doch auch ohne eine umfassende Interpretation von Kants Theorie, wie sie in Weatherstons Darstellungen überzeugend durchgeführt wurde, kann eine komplexe Beziehung von Kunst und Moral in Kants Lehre schwerlich übersehen werden. Im englischen Sprachraum geschieht dies aber dann, wenn eine diesbezüglich entscheidende Textpassage von Kants Schrift beständig ignoriert wird und man sie auf die formalen Aspekte reduziert:⁹⁴⁶ „Wenn die schönen Künste nicht nahe oder fern mit moralischen Ideen in Verbindung gebracht werden, die allein ein selbstständiges Wohlgefallen bei sich führen, so ist das letztere [Unterhaltung oder Zerstreuung] ihr endliches Schicksal.“⁹⁴⁷ Speziell betrifft das für ihn ‚reine‘ Musik, von der dieser später sagen wird, dass sie „nur darum schöne (nicht bloß angenehme) Kunst [sei], weil sie der Poesie zum Vehikel dient“.⁹⁴⁸ Für Kant ist Kunst der „sichtbare Ausdruck sittlicher Ideen“ und Geschmack „ein Beurteilungsvermögen der Versinnlichung sittlicher Ideen“,⁹⁴⁹ was die untrennbare Verknüpfung von moralischen Vorstellungen

945 Martin Weatherston, „Kant’s Assessment of Music in the ‚Critique of Judgment‘“, in *BJA* 36/1 (1996), S. 56–65, hier S. 58. Vgl.: Raymond Kenneth Elliott, „The Unity of Kant’s *Critique of Aesthetic Judgment*“, in *BJA* 8/3 (1968), S. 244–259; John H. Zammito, *The Genesis of Kant’s ‚Critique of Judgment‘*, Chicago/London 1992, S. 290f. Zur rationalen ‚Fixierung‘ siehe etwa auch: Neubauer, *Emancipation* (wie Anm. 576), S. 186f.; Kulenkampff, „Kant und Hegel“ (wie Anm. 913), S. 150f.

946 Bedeutende Ausnahmen sind hier aber Huray, „Role of Music“ (wie Anm. 942), S. 94; Neubauer, *Emancipation* (wie Anm. 576), S. 183; oder auch Guyers Arbeiten.

947 Kant, *Kritik der Urteilkraft* (wie Anm. 40), S. 219 (§52, A326).

948 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt 1977, S. 575 (§68, BA 197).

949 Kant, *Kritik der Urteilkraft* (wie Anm. 40), S. 92 (§17, A235), 259 (§60, A356).

mit den ‚schönen Künsten‘ zweifellos nachweist.⁹⁵⁰ Trotz einer gebräuchlichen Interpretation der transzendentalen Kunstphilosophie wird freie Schönheit in Kants *Kritik der Urteilskraft* darum niemals höher bewertet als ihr anhängendes Gegenstück, zumal sie nicht mit rationalen Konzepten verbunden ist und die kognitiven Fakultäten somit nicht gänzlich auslastet.⁹⁵¹ ‚Reine‘ Musik – das von ihm gewählte Beispiel des ‚freien‘ Schönen – ist daher unter allen ‚schönen Künsten‘ außerordentlich problematisch, da sie stets Gefahr läuft, angenehme Unterhaltung darzustellen und folglich zwischen einem „schönen Spiel der Empfindungen“ und der simplen Reihung von „angenehmen Empfindungen“ dauernd oszilliert.⁹⁵²

Nach diesem kurzen Abriss zur Kant'schen Kunstlehre kann jetzt seine im englischen Sprachraum immer stärker diskutierte Verbindung zu Hanslicks *VMS*-Traktat genauer erörtert werden, die ich durch einen textlichen Vergleich dieser beiden Autoren detaillierter analysieren möchte. Dabei soll etwa Kivys These – die ein besonders deutliches Beispiel für das aktuelle Narrativ der ‚englischen‘ Forschung verkörpert – geprüft werden, welche einen direkten Einfluss von Kants Lehre auf Hanslicks Hypothese postuliert: „I do not think there can be any doubt that Hanslick was greatly influenced by Kant's philosophy of beauty.“⁹⁵³ Obwohl in Hanslicks *VMS*-Traktat und Kants *Kritik der Urteilskraft* gewiss etliche ähnlich gelagerte Argumente entdeckt werden können, beruhen derartig universale Diagnosen nie auf erschöpfenden textkritischen Betrachtungen, sondern machen vielmehr stehende Klischees der philosophischen Historiographie aus, die genauer erprobt werden müs-

950 Paul Crowther, *The Kantian Sublime: From Morality to Art*, Oxford 1989, S. 51–77; Paul Guyer, *Kant and the Experience of Freedom: Essays on Aesthetics and Morality*, Cambridge 1993, S. 27–47 und 172–179; Henry E. Allison, *Kant's Theory of Taste: A Reading of the 'Critique of Aesthetic Judgment'*, Cambridge 2001, S. 254–261. Vgl.: Birgit Recki, *Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant*, Frankfurt 2001.

951 Guyer, „Kant's Fine Art“ (wie Anm. 894). Vgl.: Bonds, „Idealism and Aesthetics“ (wie Anm. 847), S. 399; Zangwill, „Feasible Formalism“ (wie Anm. 930), S. 626; Bonds, *Music as Thought* (wie Anm. 77), S. 17f.; Paul Guyer, „The Beautiful and the Good: Aesthetics, 1790–1870“, in *The Cambridge History of Philosophy in the Nineteenth Century (1790–1870)*, hrsg. von Allen W. Wood und Songsuk Susan Hahn, Cambridge 2012, S. 323–383, hier S. 331; Zangwill, *Aesthetic Reality* (wie Anm. 444), S. 8.

952 Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 40), S. 218 (§51, A325). Zum Status der Musik bei Kant siehe etwa auch: Herbert M. Schueller, „Immanuel Kant and the Aesthetics of Music“, in *JAC* 14/2 (1955), S. 218–247; Arden Reed, „The Debt of Disinterest: Kant's Critique of Music“, in *MLN* 95/3 (1980), S. 563–584; Herman Parret, „Kant on Music and the Hierarchy of the Arts“, in *JAC* 56/3 (1998), S. 251–264.

953 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 60. Für eine ähnlich markante Herleitung siehe etwa auch Robert Anderson, der Abeggs Aussage (Kap. 1.2) ungeprüft aufgreift und hier eine direkte Lektüre plausibel machen möchte: „Polemics or Philosophy?“ (wie Anm. 195), S. 74.

sen. Dies zeigt sich schon daran, dass noch immer unklar ist, ob Hanslick die Werke Kants jemals studiert hat, den er in der ästhetischen Abhandlung neben Rousseau, Herbart, Hegel und anderen Denkern nur als ‚gewichtige Stimme‘ bezeichnet, die ‚reine‘ Musik als ‚inhaltlos‘ betrachtet (*VMS*, S. 160). Dass Kants Lehre bis zum Jahr 1860 vom österreichischen Bildungssystem weitestgehend ausgeschlossen war, offiziell lediglich polemisch behandelt werden durfte und die fortdauernde Privilegierung der ‚Leibniz-Wolff‘-schen Popularphilosophie‘ bedacht werden sollte, die erst viel später durch ‚positivistische‘ Theoriemodelle (Herbart, Bolzano, Brentano) ergänzt wurde, ist bereits erörtert worden (Kap. 1.2 und Kap. 1.3).⁹⁵⁴ Der Verlust von Hanslicks Nachlass (Kap. 1.1) sorgte zudem dafür, dass auch eine private Lektüre der Kant’schen Urteilkritik, die durchaus möglich gewesen wäre, nicht belegt werden kann und gänzlich spekulativ bleiben muss. Payzant warnte daher vor übereilten Annahmen zu theoretischen Konvergenzen zwischen diesen beiden Autoren: „we have neither internal nor collateral evidence upon which to make a positive claim for an influence from the one to the other.“⁹⁵⁵

Aufgrund ungünstiger historischer Bedingungen, die schlichtweg unmöglich machen, Hanslicks Kenntnis von Kants *Kritik* letztgültig abzuklären, muss also ein direkter Vergleich dieser beiden Autoren bemüht werden, welcher zentrale Parallelen ihrer ästhetischen Paradigmen klären sollte. Die sicherlich deutlichste Ähnlichkeit ist die verwandte Konzeption der ästhetischen Wahrnehmung und des ‚Schönen‘. Die Kant’schen Attribute des reflektierenden Geschmacksurteils sind hier besonders sprechend: 1. interesseloses Wohlgefallen, 2. das, „was ohne Begriff allgemein gefällt“, 3. „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ und 4. das, „was ohne Begriff als Gegenstand eines *notwendigen* Wohlgefallens erkannt wird“.⁹⁵⁶ Ohne Kants sorgfältige Separation der ästhetischen Beurteilung vom ‚Angenehmen‘ und ‚Moralischen‘ ausdrücklich aufzugreifen – der letzte Punkt der subjektiven Universalität des reflektierenden Geschmacksurteils, der für Kants These zum *sensus communis* essentiell ist (§20 und §40), ist für Hanslick komplett belanglos –, definiert Hanslicks *VMS*-Traktat die ästhetische Schönheit vergleichbar: „Das Schöne hat überhaupt keinen *Zweck*, denn es ist bloße *Form*, welche zwar nach dem Inhalt, mit dem sie erfüllt wird, zu den verschiedensten Zwecken verwandt werden

954 Für einen dichten Überblick vergleiche neuerlich: Sauer, „Kritik“ (wie Anm. 44); ders., „Verhinderte Kanttradition“ (wie Anm. 92); Feichtinger, *Reflexives Projekt* (wie Anm. 43), S. 151–161. Siehe dazu auch: Wilfing, „Philosophie“ (wie Anm. 43); „Kant-Rezeption“ (wie Anm. 43); „Kant-Zensur“ (wie Anm. 43).

955 Hanslick/Payzant, *Musically Beautiful* (wie Anm. 31), S. XVI.

956 Für die vier Punkte vergleiche prinzipiell: Kant, *Kritik der Urteilkraft* (wie Anm. 40), S. 58 (§5, A211), 70 (§9, A219), 93 (§17, A236), 99 (§22, A240).

kann, aber selbst keinen ändern hat, als sich selbst“ (*VMS* ²1858, S. 26). Hanslicks Auslegung der ästhetischen Wahrnehmung beinhaltet ebenfalls kantische Anklänge: „Das Organ, womit das Schöne aufgenommen wird, ist nicht das Gefühl, sondern die *Phantasie*, als die Thätigkeit des reinen Schauens“ (*VMS*, S. 28). Die kontemplative Kunsterfahrung wird auch von der geistigen Reflexion und der emotionalen Ergriffenheit dezidiert geschieden, was die Kant'sche Trennung von reflektierendem Geschmacksurteil und begrifflicher Bestimmung präsent werden lässt: „In reiner Anschauung genießt der Hörer das erklingende Tonstück, jedes stoffliche Interesse muß ihm fern liegen. Ein solches ist aber die Tendenz, Affecte in sich erregen zu lassen. Ausschließliche Bethätigung des *Verstandes* durch das Schöne verhält sich *logisch* anstatt ästhetisch, eine vorherrschende Wirkung auf das *Gefühl* ist noch bedenklicher, nämlich geradezu *pathologisch*“ (*VMS*, S. 29).

Aus diesen relativ isolierten Parallelen, deren historische Einbettung ich nun genauer erörtere, folgerte Patricia Carpenter, dass Hanslicks „general aesthetic“ aus Kants *Kritik der Urteilskraft* stamme.⁹⁵⁷ Trotz evidenter Analogien muss aber deutlich gemacht werden, dass jene historisch bedeutende Konzeption des interesselosen Wohlgefallens keineswegs ursprünglich auf Kants Lehre basiert.⁹⁵⁸ ‚Disinterested contemplation‘ ist ein schon früher verbreiteter Bestandteil des englischsprachigen Ästhetikdiskurses, der sich wohl mit Anthony Ashley-Cooper, Third Earl of Shaftesbury (1671–1713), und Francis Hutcheson (1694–1747) erstmals formiert hat und die moderne Debatte weiterhin dominiert.⁹⁵⁹ „The concept of aesthetic ‚disinterest‘ was perhaps the most distinctively original contribution that English writers of the period made to aesthetic theory.“⁹⁶⁰ Diese Idee ist vor allem durch Jerome Stolnitz detailliert ausgelotet worden, welcher ebenfalls bemerkte, dass Ashley-Cooper „the first

957 Carpenter, „Form and Idea“ (wie Anm. 247), S. 408f. Vgl.: Jean-Jacques Nattiez, „Hanslick: The Contradictions of Immanence“, in ders., *The Battle of Chronos and Orpheus: Essays in Applied Musical Semiology*, übers. von Jonathan Dunsby, Oxford/New York 2004, S. 105–126, hier S. 110–112.

958 Für die relevanten Differenzen von Kants Lehre und modernen Versionen des interesselosen Wohlgefallens vgl.: Nick Zangwill, „UnKantian Notions of Disinterest“, in *BJA* 32/2 (1992), S. 149–152.

959 George Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, New York/Oxford ²1997, S. 12–15; Reed, „Debt of Disinterest“ (wie Anm. 952), S. 563f.; Noël Carroll, „Aesthetic Experience Revisited“, in *BJA* 42/2 (2002), S. 145–168, hier S. 149f.; Jerrold Levinson, „Philosophical Aesthetics: An Overview“, in ders., *Handbook of Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 3–24, hier S. 9; Richard Eldridge, *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge 2003, S. 50; Paul Guyer, „Eighteenth-Century Aesthetics“, in Davies u.a., *Companion Aesthetics* (wie Anm. 855), S. 32–51, hier S. 33; Philip Alpers, „Music Education“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 614–623, hier S. 617.

960 Huray, „Role of Music“ (wie Anm. 942), S. 93.

philosopher to call attention to disinterested perception“ war.⁹⁶¹ Dies betrifft ebenso Hanslicks Annahme, dass Schönheit keinen anderen Zweck als sich selbst hätte, die auf den ersten Blick aus Kants Lehre der zweckfreien Zweckmäßigkeit hervorgeht und die in Hanslicks *VMS*-Traktat ohne jede weitergehende Argumentation als vermeintliche Grundwahrheit proklamiert wird. Wenn dies auch heute höchst strittig ist, war ein derartiger Standpunkt im 19. Jahrhundert bereits derart üblich, dass eine detaillierte Begründung oder eine direkte Referenz auf Kants *Kritik* nicht nötig war, von der sich dieser Ansatz bereits gelöst hatte.⁹⁶² Ferdinand Hand, dessen *Ästhetik der Tonkunst* (1837–1841) Hanslick sicherlich bekannt war,⁹⁶³ schrieb hierzu etwa: „Es ist das Kunstwerk sich selbst Zweck; es will und soll überall nur schön seyn.“⁹⁶⁴ Dies gilt auch für Tieck, der mit der Herausgabe von Wackenroders *Phantasien über die Kunst* (1799) den romantischen Musikdiskurs entscheidend mitgestaltete: Musik, so Tieck, „phantasirt spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten“.⁹⁶⁵ Und Karl Philipp Moritz hatte einen solchen Gedanken schon ganze fünf Jahre vor Kants *Kritik der Urteilkraft* eindeutig formuliert.⁹⁶⁶

Da das Nützliche seinen Zweck nicht in sich, sondern außer sich in etwas anderm hat, dessen Vollkommenheit dadurch vermehrt werden soll; so muß derjenige, welcher etwas Nützliches hervorbringen will, diesen äußern Zweck bei seinem Werke beständig vor Augen haben. Und wenn das Werk nur seinen äußern Zweck erreicht, so mag es übrigens in sich beschaffen sein, wie es wolle; dies kommt, in so fern es bloß nützlich ist, gar nicht in Betracht. [...] Bei dem Schönen ist es umgekehrt. Dieses hat seinen Zweck nicht außer sich, und ist nicht wegen der Vollkommenheit von etwas anderm, sondern wegen seiner eignen innern Vollkommenheit da. Man betrachtet es nicht, in so fern man es brauchen

- 961 Jerome Stolnitz, „On the Origins of ‚Aesthetic Disinterestedness‘“, in *JAC* 20/2 (1961), S. 131–143, hier S. 132. Vgl.: ders., „On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory“, in *PQ* 11 (1961), S. 97–113, hier S. 98. Stolnitz’ Theorie wird inzwischen skeptischer betrachtet: Dabney Townsend, „Shaftesbury’s Aesthetic Theory“, in *JAC* 41/2 (1982), S. 205–213, hier S. 211f.; Guyer, *Experience of Freedom* (wie Anm. 950), S. 48–61; ders., „The Origins of Modern Aesthetics: 1711–35“, in Kivy, *Blackwell Aesthetics* (wie Anm. 351), S. 15–44, hier S. 27f.
- 962 Henneberg, *Musikalisches Kunstwerk* (wie Anm. 107), S. 176.
- 963 *VMS*, S. 40 und 149–151; Hanslick, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 17), S. 30.
- 964 Ferdinand Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1841, Bd. 2, S. 39. Zu Hands Einfluss auf Hanslick siehe etwa auch: Printz, *Würdigung Hanslicks* (wie Anm. 107), S. 10f.; Grimm, *Prager Zeit* (wie Anm. 16), S. 117–137; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 166–169.
- 965 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, S. 261.
- 966 Zu Moritz’ Aufsatz siehe vor allem Dahlhaus, „Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik“, in *IRASM* 9/2 (1978), S. 279–294, der Moritz’ und Kants Lehre als das direkte Resultat des pietistischen Hintergrunds der beiden auslegt.

kann, sondern man braucht es nur, in so fern man es betrachten kann. [...] Ein Ding kann also nicht deswegen schön sein, weil es uns Vergnügen macht, sonst müßte auch alles Nützliche schön sein; sondern was uns Vergnügen macht, ohne eigentlich zu nützen, nennen wir schön. [...] Das heißt mit andern Worten: ich muß an einem schönen Gegenstande nur um sein selbst willen Vergnügen finden; zu dem Ende muß der Mangel der äußeren Zweckmäßigkeit durch seine innere Zweckmäßigkeit ersetzt sein; der Gegenstand muß etwas in sich selbst Vollendetes sein.⁹⁶⁷

Diese Zitate belegen plastisch, dass wichtige Aspekte von Kants Lehre ein autonomes Momentum entfalteteten, das sich vom eigentlichen Hintergrund der Kant'schen Philosophie sehr bald löste. Hanslicks Hypothese, dass Schönheit keinen anderen Zweck als sich selbst hätte, könnte jeder zuvor genannten Textquelle oder zahllosen verwandten Publikationen entstammen, die dem theoretischen Bezugssystem von Kants Lehre fremd waren. Eine wesentlich plausiblere Beziehung, die wohl nicht nur auf den damaligen ‚Zeitgeist‘ rekurriert, zeigt sich aber bei der Kant'schen Steigerung der kognitiven Betätigung im reflektierenden Geschmacksurteil, die die damalige Deutung von ‚reiner‘ Musik als nur physische Stimulation verdrängte.⁹⁶⁸ Weil Kant die Schönheit des Kunstwerks auf dessen formale Struktur bezieht, wird eine kognitive Komponente bekräftigt, da auch ‚reine‘ Musik nicht mehr passiv erlebt, sondern individuell konstituiert wird. Hanslick könnte diesen Einfall wohl auch von Michaelis bezogen haben, der ebenfalls vermeinte, dass Schönheit nur auf der „Komposition, also in der Form, nämlich der Melodie und Harmonie“ aufbaue.⁹⁶⁹ Insofern Michaelis seine Schrift *Ueber den Geist der Tonkunst* (1795–1800) jedoch selbst als die buchstäbliche Ausarbeitung von Kants Lehre sah – der Titel lautet weiter: *mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft* –, wäre eine mittelbare Herleitung weiterhin plausibel. Aber Kant hat die von

967 Karl Philipp Moritz, „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendetes“, in *Berlinische Monatsschrift* 5/1 (1785), S. 225–236, hier S. 227f. und 230f. Vgl.: Guyer, *Experience of Freedom* (wie Anm. 950), S. 141–144.

968 Eine sekundäre Beziehung von Hanslick, Schiller, Kant usw. sehen dabei etwa: Stollberg, *Ohr und Auge* (wie Anm. 248), S. 194f.; Theodore Gracyk, *On Music*, New York/London 2013, S. 23. Zum ‚stimulus model‘, das auf Descartes' Philosophie beruht, siehe primär: Kivy, *Music Alone* (wie Anm. 414), S. 30–41.

969 Christian Friedrich Michaelis, *Ueber den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Ein ästhetischer Versuch*, Leipzig 1800, Bd. 2, S. 29. Zu Hanslicks Kenntnis vgl.: *VMS*, S. 39. Zur Beziehung von Hanslick und Michaelis siehe etwa auch: Schmidt, „Hanslicks Formbegriff“ (wie Anm. 53); Seidel, „Ästhetik des Kunstwerks“ (wie Anm. 592), S. 76–82; Grimm, *Prager Zeit* (wie Anm. 16), S. 153–160. Vgl.: Wilfing, „Hanslick's Kantianism?“ (wie Anm. 107).

ihm mitinitiierte Perspektive auf die formale Struktur niemals generell gestattet: Da für ihn nur definitive Tonstufen über eine formale Anlage verfügen, konnte dieser die rationale Ordnung von vollständigen Musikstücken sowie deren ‚logische‘ Entfaltung – die Musik als ‚schöne Kunst‘ festigt – nicht abstrakt erfassen.⁹⁷⁰ Die Kant’sche Urteilkritik beinhaltet weiterhin die ‚klassische‘ Opposition von Inhalt und Form,⁹⁷¹ die dem traditionellen mimetischen Kunstbegriff grobteils verhaftet bleibt.⁹⁷² Wenn Kants Lehre auch erste Ansätze des ästhetischen Formalismus bereitstellte, fällt seine Kunsttheorie konventionell aus, da sie das schöne Objekt mit begrifflicher Darstellung und moralischer Bedeutung koppeln möchte. Guyer bemerkte deshalb korrekt:

Kant’s conception of the autonomy of the aesthetic by no means suggests that in the realm of taste unlike anywhere else we can enjoy total liberty from the constraints of morality; although perhaps later and indeed contemporary aesthetes may fancy such an idea, that is not a view we could reasonably expect to find in a philosopher whose deepest conviction is the primacy of practical reason.⁹⁷³

Kivy wollte trotz dieser evidenten Diskrepanz aber noch immer zeigen, dass Hanslicks *VMS*-Traktat Kants These des ‚freien‘ Schönen historisch weiterführe. Für ihn hat Hanslick das formal Schöne ohne eine – nach Kant bei schönen Objekten schlichtweg unerlässliche – Verknüpfung mit semantischen Konnotationen und moralischen Implikationen unmittelbar aufgegriffen und ‚reiner‘ Musik eine „logical grammar“ oder „syntactical structure“ verliehen: „This was a tremendous insight, and gave to musical formalism the backbone it needed to do real justice to the deep musical experience [...]. What Hanslick realized was that, without having a meaning, absolute music, at its best, has a

- 970 Welche Folgen ein durchweg kognitiver Musikbegriff für Kants *Kritik der Urteilkraft* hätte, wurde schon mehrmals untersucht: Schueller, „Kant and Music“ (wie Anm. 952); Jeanette Bicknell, „Can Music Convey Semantic Content? A Kantian Approach“, in *JAC* 60/3 (2002), S. 253–261; Christian Berger, „‚Musik‘ nach Kant“, in *Musik. Zu Begriff und Konzepten*, hrsg. von Michael Beiche und Albrecht Riethmüller, München 2006, S. 31–41.
- 971 Crawford, „Kant“ (wie Anm. 894), S. 62; Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 56–59; Guyer, „Modern Aesthetics“ (wie Anm. 961), S. 39f.; Matthew Kieran, *Revealing Art*, London/New York 2005, S. 55; Kivy, *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 35; Dowling, „Moderate Formalism“ (wie Anm. 922), S. 96; Guyer, „Aesthetics, 1790–1870“ (wie Anm. 951), S. 333.
- 972 Halliwell, *Aesthetics of Mimesis* (wie Anm. 572), S. 10. Zu Hanslicks Verhältnis zur antiken Mimesis siehe vor allem: Paddison, „Mimesis and Expression“ (wie Anm. 271), S. 130–134.
- 973 Paul Guyer, „The Symbols of Freedom in Kant’s Aesthetics“, in *Kants Ästhetik. Kant’s Aesthetics. L’esthétique de Kant*, hrsg. von Herman Parret, Berlin/New York 1998, S. 338–355, hier S. 339.

,logic‘.⁹⁷⁴ Kivy hatte schon früher ein ähnliches Argument entwickelt, das auf Hanslicks Nennung des „Kant-like“ Begriffs ‚Arabeske‘ abzielt,⁹⁷⁵ der bei Kant – ungeachtet verbreiteter Überzeugung – aber nicht fällt.⁹⁷⁶ Dieser Begriff legt aber eine andere wichtige Textquelle Hanslicks – die *Vorlesungen über Musik* (1826) von Nägeli – nahe, wo die ‚Arabeske‘ und das ‚freie Spiel‘ Kants prominent eingeführt und für die figürliche Illustration von ‚reiner‘ Musik benutzt werden, die für Nägeli ein „durchaus und durchaus *spielendes Wesen* ist [...], weiter nichts. Sie hat auch keinen Inhalt, wie man sonst meinte, und was man ihr auch andichten wollte. Sie hat nur *Formen*, geregelte Zusammenverbindung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen.“⁹⁷⁷ Folglich beweist Kivys These, die Hanslicks Argument als negative Reaktion auf den Kant’schen Zwiespalt der ‚reinen‘ Musik begriff – und die sich auch gegen Hegels System richten könnte –, nicht, dass Hanslicks *VMS*-Traktat von Kants *Kritik der Urteilskraft* ursächlich abhängen würde oder eine unmittelbare Entwicklung von Kants Lehre des ‚freien‘ Schönen wäre.⁹⁷⁸ Kivys These scheint jedoch gänzlich unhaltbar, wenn man sie mit Hanslicks Definition von Inhalt und Form in Bezug setzt, die von Kants Lehre deutlich differiert.

Denn wenn Kant ‚Form‘ nie ohne ihr traditionelles Gegengewicht – also ohne begriffliche Bedeutung und semantische Konnotation – denken konnte,⁹⁷⁹

974 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 63. Für ein deutsches Gegenstück zu Kivys These siehe etwa auch: Grlič, „Versuch eines Zugangs“ (wie Anm. 229), S. 129.

975 Peter Kivy, *Music Alone* (wie Anm. 414), S. 101f. Für einige weitere Parallelen von Hanslick und Kant bei Kivy vgl.: *Fine Art* (wie Anm. 562), S. 256, 293, 345 und 348.

976 Kant gibt zwar „Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw“ als einzelne Beispiele des ‚freien‘ Schönen, benutzt hierbei jedoch nie den Begriff ‚Arabeske‘: Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 40), S. 84 (§16, A229). Wenn Glatt etwa sagt, dass Kant das ‚freie‘ Schöne „an Zeichnungen von Arabesken“ erläutert (*Eduard Hanslick* [wie Anm. 34], S. 53) und §16 als einzigen Nachweis gibt, wird ihm der Begriff ‚Arabeske‘ schlechthin unterstellt.

977 Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart/Berlin 1826, S. 32. Für Nägelis ‚Arabeske‘ siehe auch: ebda., S. 45. Vgl.: Wilfing, „Hanslick’s Kantianism?“ (wie Anm. 107). Siehe aber auch: Panaiotidi, „Alexandr Mikhailov“ (wie Anm. 29), S. 77f.

978 In Hegels Ästhetik findet sich dieses kantische Dilemma der mangelnden begrifflichen Bestimmtheit von ‚reiner‘ Musik, die ohne einen „Inhalt“ den schönen Künsten „noch nicht eigentlich“ beigezählt werden könnte, analog wieder: Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Heinrich Gustav Hotho, *Vorlesungen über die Ästhetik*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Michel, Frankfurt 1986, Bd. 3, S. 148f. Vgl.: Wilfing, „Hanslicks Ästhetik“ (wie Anm. 453).

979 Der Kant’sche Kunstbegriff wird etwa von Christel Fricke als semantischer Gegenstand eingeschätzt: „Kants Theorie der schönen Kunst“, in Parret, *Kants Ästhetik* (wie Anm. 973), S. 674–689, hier S. 685–689. Für Kirk Pillow ist dieser sogar gänzlich erhaben getarnt: *Aesthetic Reflection* (wie Anm. 930), Kap. 3.

findet man bei Hanslick die bereits zitierte *Identität* von Inhalt und Form: „Wo nicht eine Form von einem Inhalt dem Denken trennbar erscheint, da existiert auch kein selbstständiger Inhalt. In der Musik aber sehen wir Inhalt *und* Form, Stoff und Gestaltung, Bild und Idee in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen.“ Hanslick schließt hieraus: „Bei der Tonkunst giebt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb dem Inhalt“ (*VMS*, S. 165). Dass sich der Inhalt von Musik aus ‚tönend bewegten Formen‘ rekrutiere, unterläuft die entsprechende Unterscheidung, die von der Kant’schen Urteilskraft weiterhin getroffen wird. Mit den ‚tönend bewegten Formen‘ sind elementarste Komponenten der musikalischen Komposition charakterisiert, die strukturelle Verknüpfung von thematischen Abteilungen, genau gesagt: „*Musikalische Ideen*. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material der Darstellung von Gefühlen und Gedanken“ (*VMS*, S. 75). Hanslicks Hypothese zur Identität von Inhalt und Form ist von Payzant als das zentrale Kriterium des Hanslick’schen ‚Formalismus‘ gefasst worden: „Hanslick is almost alone among formalists in the following respects: he insists that music has its content *as* its form, or, what is the same thing, its form *as* its content.“⁹⁸⁰ Wie Kivy richtig betont, ist die musikalische Denkleistung durch diese innovative Konzeption der formalen, logischen Struktur auf eine Ebene mit rationaler Reflexion gehoben, was das Kant’sche Dilemma der semantischen Ungenauigkeit von ‚reiner‘ Musik aufhebt. Aber wenn man die divergente Bedeutung des Worts ‚Form‘ in Hanslicks *VMS*-Traktat und Kants Lehre in ihrem ganzen Ausmaß erkennt, kann auch der offenbare Gleichlauf ihres jeweiligen Vokabulars die generelle Methode der Ableitung Hanslicks aus Kants *Kritik* nicht mehr stützen. Dahlhaus bemerkt folglich zu Recht: „Der Formbegriff Kants ist denn auch von dem Eduard Hanslicks so verschieden, daß es irreführend ist, sie im gleichen Gedankenwege zu nennen.“⁹⁸¹

Wenn oben zahlreiche vorstellbare Kohärenzen von Hanslicks *VMS*-Traktat und Kants *Kritik der Urteilskraft* untersucht wurden, soll mein Kapitel nun mit der gestrafften Erörterung ihrer eklatantesten Widersprüche zum Abschluss kommen. Hierbei könnten ziemlich auffallende Thematiken erörtert werden, die keiner weiteren Analyse bedürfen, wie z.B. Kants These, dass ‚reine‘ Musik als „Sprache der Affekte“ gelten müsse und nur das ihren Status als ‚schöne Kunst‘ sichern würde – eine damals weithin verbreitete Sichtweise,

980 Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 83.

981 Dahlhaus, *Musikästhetik* (wie Anm. 840), S. 50. Vgl.: Carpenter, „Form and Idea“ (wie Anm. 247), S. 411f.; Nowak, „Kant-Repliken“ (wie Anm. 37), S. 37.

die Hanslick striktest ablehnt.⁹⁸² Oder auch die bereits weniger augenfällige Gegebenheit, dass Kants *Kritik* im Hinblick auf das reflektierende Geschmacksurteil eine mehr oder weniger exklusive Erklärung der ästhetischen Wahrnehmung der schönen Natur darstellt. Diese fehlt in Hanslicks Vorhaben einer möglichst objektiven Perspektive auf die musikalische Komposition aber ganz und gar, da das westliche Tonsystem – außer seinen „einfachsten Verhältnisse[n] (Dreiklang, harmonische Progression)“ – für ihn keinerlei natürliche Grundlage hat, sondern vielmehr ein kulturelles Erzeugnis ist, das beständige historische Wandlungen durchläuft (*VMS*, S. 147f.). Neben derart äußerlichen Gegensätzen können jedoch primär zwei fundamentale Widersprüche diagnostiziert werden, welche Kants Lehre substantiell unterlaufen und unzweifelhaft demonstrieren, dass sie mit Hanslicks *VMS*-Traktat letztendlich unverträglich ist. Beide Punkte rekurrieren auf methodische Grundfragen, die sich daraus ableiten, dass Kants *Kritik* ein ideales Beispiel für theoretische Ansatzpunkte repräsentiert, die man als ‚idealistische Systemästhetik‘ bezeichnen könnte, womit hier eine ästhetische Konzeption erfasst werden soll, die mit einem gesamtheitlichen philosophischen Gedankengebäude zwingend verwoben ist, das der ‚reinen‘ Ästhetik mancherlei strukturelle Bedingungen abverlangt.

Die Kant'sche Urteilkritik ist die Brücke von der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) zur *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), soll also alle drei „oberen Erkenntnißvermögen“ (Verstand, Vernunft, Urteilskraft) miteinander kombinieren⁹⁸³ und muss wegen dieser Zielsetzung bestimmte moralische und epistemologische Voraussetzungen obligat erfüllen. Für Hanslick war – wie bereits gezeigt (Kap. 3.5) – die philosophische Einschränkung der für ihn grundlegend autonomen Disziplin ‚Ästhetik‘ durch vorab definierte Grundsätze ein absolut falsches Verfahren für eine neue, objektiv verfasste Kunsttheorie. Wie er in der zweiten Auflage besonders plastisch formuliert, ist die „knechtische Abhängigkeit der Special-Aesthetiken von dem obersten metaphysischen Princip einer allgemeinen Aesthetik“ langsam gewichen und hat dem für ihn korrekten Standpunkt, dass „jede Kunst in ihren eigenen technischen Bestimmungen gekannt, aus sich selbst [sic] heraus begriffen sein will“, schließlich Priori-

982 Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 40), S. 223 (§53, A328). Wie man hier eine identische Ausrichtung von Hanslicks *VMS*-Traktat und Kants Lehre finden konnte, ist mir schwerlich einsichtig, wurde jedoch durch Small, *Musicking* (wie Anm. 526), S. 135 und Caroline Torra-Mattenklotz, „Musik als Sprache der Leidenschaften. Literatur und Musikästhetik zwischen 1740 und 1800“, in *Handbuch Literatur & Musik*, hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold und Sina Dell'Anno, Berlin/Boston 2017, S. 324–337, hier S. 333f., dessen ungeachtet konstruiert.

983 Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 40), S. 485–496 (A195–205). Siehe dazu etwa auch: Giordanetti, „Musik bei Kant“ (wie Anm. 937), S. 126f.

tät erzwungen: „Das ‚System‘ macht allmählig der ‚Forschung‘ Platz und diese hält fest an dem Grundsatz, daß die Schönheitsgesetze jeder Kunst untrennbar sind von den Eigenthümlichkeiten ihres Materials, ihrer Technik“ (*VMS*, S. 23). Kants *Kritik der Urteilkraft* kann diese essentielle Bedingung der spezifischen Musikästhetik nach Hanslicks Vorstellung jedoch nicht einmal rudimentär befriedigen und hätte daher von ihm als spekulative Philosophie prinzipiell verworfen werden müssen. Die zweite, gleich genauer erörterte Differenz von Hanslick und Kant betrifft ebenso methodische Divergenzen und somit basale Probleme, die die elementare theoretische Gegensätzlichkeit dieser beiden Autoren erhellen. Die sicherlich wichtigste Innovation von Kants Lehre ist die transzendente philosophische Verfahrensweise: Wie die beiden ersten Kritiken die Bedingung der Möglichkeit von Wissen und Moral eruiert haben, ist die dritte Kritik mit der Bedingung der Möglichkeit der Urteilkraft sowie deren apriorischer Beschaffenheit beschäftigt.

Demnach resultiert seine ästhetische Abhandlung aus subjektiver Perspektive, was vom ersten Absatz der Kant'schen Urteilkritik bereits belegt wird:⁹⁸⁴ „Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund *nicht anders als subjektiv* sein kann“ und das „auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben“ bezogen wird.⁹⁸⁵ Dieser Punkt, der die allgemeine Ausrichtung von Kants Lehre auf den Punkt bringt, wurde durch Hanslick eindeutig abgelehnt: Die objektive, spezifische Musikästhetik als szientifische Fachrichtung, die der positivistischen Naturwissenschaft methodisch angenähert wird (Kap. 2.1), müsste ein solches Vorgehen aufgeben, das „vom subjectiven Gefühl ausgeht, um nach einem poetischen Spaziergang über die ganze Peripherie des Gegenstandes wieder zum Gefühl zurückzukehren“. Sie hat dagegen vielmehr „die Regel festzuhalten, daß in ästhetischen Untersuchungen vorerst das schöne Object und nicht das empfindende Subject zu erforschen ist“ (*VMS*, S. 22 und 24). Wie Bonds korrekt festhielt: „Beauty, to Hanslick's mind, is an intrinsic quality of objects and has nothing to do with perception“⁹⁸⁶ – ein Satz, der „thoroughly anti-Kantian“ war.⁹⁸⁷ Für den englischen Sprachraum muss aber betont werden, dass Payzants Fassung diese klare Idee, die mit Kants *Kritik* keinesfalls kompatibel ist, wesentlich verunklart hat, da er sie als „the principle that the primary object of aesthetical investigation is the

984 Um Fehldeutungen vorzubeugen: Dieser *Ansatz* von Kants Lehre erscheint subjektiv, nicht aber die ästhetische *Beurteilung*, die allgemeine Mittelbarkeit involviert und die den privaten Bereich des vollständig Subjektiven übersteigt.

985 Kant, *Kritik der Urteilkraft* (wie Anm. 40), S. 47f. (§I, A203–205).

986 Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 188–189.

987 Bonds, „Replies to Critics“ (wie Anm. 449), S. 99.

beautiful object, not the feeling of the subject“ übertrug.⁹⁸⁸ Das mag hier zwar noch nach Hanslicks Opposition zur emotivistischen Musikästhetik klingen, verfehlt jedoch dessen eigentlichen Kritikpunkt, da er sich hier nicht gegen Gefühle des Subjekts (‘feelings of the subject’), sondern gegen das *empfindende* Individuum als ästhetischen Gradmesser positioniert, wie Cohen passend übersetzt,⁹⁸⁹ was Hanslicks Definition dieser häufig ambivalenten Begriffsbildung fraglos einfängt: „Empfindung ist das Wahrnehmen einer bestimmten Sinnesqualität: eines Tons, einer Farbe. Gefühl das Bewußtwerden einer Förderung oder Hemmung unsres Seelenzustandes, also eines Wohlseins oder Mißbehagens“ (*VMS*, S. 27).

Hanslick hat das zentrale Kriterium von Kants *Kritik der Urteilkraft* – die transzendente Untersuchung des Subjekts und der apriorischen Bedingungen des reflektierenden Geschmacksurteils – somit direkt negiert und daher dessen ‚Kopernikanische Revolution‘, das Herzstück des Deutschen Idealismus, niemals befolgt.⁹⁹⁰ Bereits Carrière hält reichlich kritisch fest, dass Hanslick die methodische Ausrichtung von Kants Lehre „vornehm ignoriert oder für einen überwundenen Standpunkt hält, nicht in dem Sinne, daß man von demselben aus weiter gegangen wäre, sondern daß man ihn für falsch ansieht“.⁹⁹¹ Somit existieren jedenfalls zwei gewichtige Argumente, die die historische Hypothese einer kausal beschaffenen Entwicklung ‚des‘ musikalischen Formalismus von der Kant’schen Urteilkritik zu Hanslicks *VMS*-Traktat eklatant schwächen. 1. Kants Lehre von den ‚schönen Künsten‘ kann kaum als ein formales Konzept erachtet werden,⁹⁹² da das Schöne für ihn zum Teil mit moralischen Vorstellungen und rationalen Begriffen verbunden ist, was ‚reine‘ Musik nicht treffe.⁹⁹³ 2. Hanslicks Vorhaben der szientifischen Musikästhetik, die auf

988 Hanslick/Payzant, *Musically Beautiful* (wie Anm. 31), S. 2.

989 Hanslick/Cohen, *Beautiful in Music* (wie Anm. 65), S. 17. Vgl.: Cecil Gray, „The Task of Criticism“, in *The Sackbut* 1 (1920), S. 9–13, hier S. 13; Baker/Scruton, „Expression“ (wie Anm. 906), S. 326.

990 Schmidt, „Hanslicks Formbegriff“ (wie Anm. 53), S. 91f.; Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 96; Klein, *Musikphilosophie* (wie Anm. 64), S. 27; Panaiotidi, „Alexandr Mikhailov“ (wie Anm. 29), S. 73f.

991 Carrière, *Ästhetik* (wie Anm. 428), Bd. 2, S. 322.

992 Guyer, „Kant’s Fine Art“ (wie Anm. 894). Für mehrere ähnliche Ansichten vgl.: Bowman, „Musical ‚Formalism‘“ (wie Anm. 410), S. 44–46; Anthony Savile, *Kantian Aesthetics Pursued*, Edinburgh 1993, S. 106; Salim Kemal, *Kant’s Aesthetic Theory*, London 21997, S. 150; Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 267), S. 71; Ginsborg, „Kant“ (wie Anm. 900), S. 335f.; Rothfarb, „Musical Formalism“ (wie Anm. 58), S. 173; Zangwill, *Aesthetic Reality* (wie Anm. 444), S. 8.

993 Dahlhaus hat den Kant’schen Formalismus zusammengefasst, der auf dem Irrtum basiere, „daß man [...] das ästhetische Urteil umstandslos mit dem Kunsturteil gleichsetzte. [...] Das Kunsturteil, das nach Kants Überzeugung ethische und praktische Bestimmungs-

die objektive Erkenntnis von musikalischer Schönheit ausgerichtet ist und die sich also auf das Kunstwerk, nicht seine subjektive Erkenntnis konzentriert, widerspricht elementaren Grundsätzen von Kants Kritik. Die im englischen Sprachraum gemeinhin vertretene Hypothese, dass Hanslick seine objektive Methodik aus der formalen Tradition der Kant'schen Urteilskritik erarbeitet, übersieht folglich wichtige Eckpfeiler von Hanslicks *VMS*-Traktat, welche seinem vermeintlichen Wegbereiter entgegenstehen. Wenn von mir ein Einfluss von Kants *Kritik der Urteilskraft* auf Hanslick keineswegs dementiert wurde,⁹⁹⁴ scheint dennoch erwiesen, dass Kivys These: „I do not think there can be any doubt that Hanslick was greatly influenced by Kant's philosophy of beauty“ mit erhöhter Vorsicht gelesen werden müsste, da sie auf unsicheren Annahmen beruht, deren direkte Folgen nun genauer erläutert werden.

4.2. Hanslick als Feindbild: Bell, Schenker und die ‚New Musicology‘⁹⁹⁵

Wenn Kant im englischen Sprachraum als Vorläufer Hanslicks und Gurneys *Power of Sound* als zeitnahes Gegenstück gilt, fand sich sein geeigneter Nachfolger im Kunstkritiker Clive Bell, dessen theoretische Abhandlung *Art* (1914) das „Gründungsdokument des angelsächsischen Formalismus“ sei.⁹⁹⁶ Schon diese kurze historische Einschätzung verdeutlicht, dass hier eine ähnliche Methodik schlagend geworden ist wie im Falle Kants: Die auch hier nicht näher spezifizierte Klassifikation ‚des‘ ästhetischen Formalismus sorgt dafür, dass eine historische Verbindung von Hanslick und Bell bejaht werden konnte, die das geläufige Narrativ ihrer theoretischen Ähnlichkeiten als evidente

merkmale implizierte, wenn Kunst nicht bloßer ‚Genuß‘, sondern ‚Kultur‘ sein sollte, wurde reduziert auf das ästhetische Urteil, das ethische und praktische Momente von der Erkenntnis des ‚Schönen an sich‘ ausschloß.“ *Romantische Musikästhetik* (wie Anm. 446), S. 232.

994 Zu Hanslicks Rekursen auf theoretische Bestandteile der kantianischen Ästhetiktradition siehe vor allem: Wilfing, „Hanslick's Kantianism?“ (wie Anm. 107).

995 Der Maler Roger Fry, der zur Zeit Bells eine formale Ästhetik vorlegt, wird hier aus pragmatischen Beweggründen ausgeklammert. Für mehrere mögliche Parallelen Hanslicks zu Walter Pater, die aus den gleichen Motiven nicht detailliert behandelt werden, siehe etwa auch: Kivy, *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, Cambridge 1997, S. 97f.; Bullock, „Lessons in Sensibility“ (wie Anm. 351), S. 308f.; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 271–273.

996 Kutschera, *Ästhetik* (wie Anm. 724), S. 172. Vgl.: Noël Carroll, „Formalism“, in Gaut/Lopes, *Routledge Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 87–96, hier S. 87; Alex Neill, „Art and Emotion“, in Levinson, *Handbook of Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 421–435, hier S. 423; Susan L. Feagin, „Roger Fry (1866–1934) and Clive Bell (1881–1964)“, in Giovannelli, *Aesthetics* (wie Anm. 928), S. 113–125, hier S. 113.

Tatsache etablierte. Mit dieser neuen historischen Konstruktion, die für die Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum ungemein bedeutend wurde, konnte man vom „pure formalism of Hanslick (and Bell and Fry)“ sprechen⁹⁹⁷ oder beide Autoren schlichtweg gleichsetzen und Bell als „Hanslick’s formalist equivalent in painting“⁹⁹⁸ und als den „supposed ‚Hanslick‘ of painting“ titulieren.⁹⁹⁹ Wie man in Lüdekings und Guyers Arbeiten zu Kant und Bell sieht, ist die argumentative Korrespondenz vollständig ausgeprägt, da Kants *Kritik der Urteilskraft* hier auch als die Quelle Bells und des ästhetischen Formalismus eingeschätzt wird:¹⁰⁰⁰ „For Kant, as for Fry and Bell, only the ‚form‘ of a work of art can be the object of a ‚true‘ and ‚pure‘ judgment of taste.“¹⁰⁰¹ Daraus ergibt sich für die ‚englische‘ Diskussion zum ästhetischen Formalismus ein triadisches Konstrukt, das vom 18. (Kant) ins 19. (Hanslick) bis zum 20. Jahrhundert (Bell) führt und das die Grundlage der „formalist position“ darstelle.¹⁰⁰² Die allgemein gegebene Schwierigkeit dieser historisch fraglichen Gruppierung konnte schon im obigen Kapitel zu Hanslicks *VMS*-Traktat und Kants *Kritik* gezeigt werden und ist für Bells Buch ebenfalls erheblich, das aufgrund ähnlicher Prämissen mit diesen beiden Autoren beständig verknüpft wird. Das zentrale Problem hat Shusterman im Falle Kants und der analytischen Philosophie folgendermaßen zusammengefasst:

In distinguishing sharply between the Anglo-American and Continental traditions in aesthetics, we [...] dodge the obvious fact that analytic aesthetics is clearly very much a neo-Kantian philosophy. We either ignore this fact or accommodate it by treating Kant as essentially an Anglo-American philosophical

997 Ames, „What Is Form?“ (wie Anm. 890), S. 92.

998 Hall, „Hanslick and Expressiveness“ (wie Anm. 390), S. 87. Vgl.: Deas, *Defence of Hanslick* (wie Anm. 527), S. 26f.; Sousa, „Schopenhauerian“ (wie Anm. 831), S. 228.

999 Hall, „Hanslick with Feeling“ (wie Anm. 390), S. 5. Vgl.: Johan Snyman, „The Significance and Insignificance of Clive Bell’s Formalism“, in *Koers* 58/2 (1993), S. 127–139, hier S. 134; Rinderle, *Musik, Emotionen, Ethik* (wie Anm. 443), S. 69; Vergo, „Visual Arts“ (wie Anm. 547), S. 442.

1000 Lüdeking, *Analytische Philosophie* (wie Anm. 6), S. 27; Paul Guyer, „Kant’s Ambitions in the Third ‚Critique‘“, in *The Cambridge Companion to Kant and Modern Philosophy*, hrsg. von Paul Guyer, Cambridge 2006, S. 538–587, hier S. 579. Beide sehen dieses Narrativ jedoch kritisch, stellen sich also gegen einen damals verbreiteten Denkkonsens.

1001 H. Gene Blocker, *Philosophy of Art*, New York 1979, S. 159. Vgl.: Joel J. Kupperman, „Art and Aesthetic Experience“, in *BJA* 15/1 (1975), S. 29–39, hier S. 31; Marcia Muelder Eaton, „Kantian and Contextual Beauty“, in *JAC* 57/1 (1999), S. 11–15, hier S. 12 und 14; Levinson, „Aesthetics Overview“ (wie Anm. 959), S. 5.

1002 Zur Kritik des Modells siehe neben Guyers Arbeiten etwa auch: Eva Schaper, *Studies in Kant’s Aesthetics*, Edinburgh 1979, S. 78; McCloskey, *Kant’s Aesthetic* (wie Anm. 921), S. 16f.; Yanal, „Kant on Beauty“ (wie Anm. 922), S. 179f.; Allison, *Theory of Taste* (wie Anm. 950), S. 228f.; Kieran, *Revealing Art* (wie Anm. 971), S. 54f.

mind, who is more at home in this lucidly rational tradition than in the murky speculation of continental philosophy. This is done by forging an Anglo-American narrative where Kant is assimilated as the natural product of an English genealogy which runs from Shaftesbury, Hutcheson, Hume, and Burke to Kant himself but which then, avoiding the Kantian heritage of subsequent German romanticism, jumps back to the English neoformalism of Bell and Fry.¹⁰⁰³

Bell hatte seine ästhetische Abhandlung als neuere Variante der Kant'schen Urteilkritik betrachtet, mit der innovative Kunstarten wie die abstrakte Malerei erfasst werden sollten, auf die traditionelle Kunsttheorien nicht gebührend eingingen.¹⁰⁰⁴ Diesen Ansatz kann Bell insofern erfüllen, als von ihm die subjektive Perspektive auf das schöne Objekt als zentrale Methodik der ästhetischen Wissenschaft proklamiert wird: „The starting-point for all systems of aesthetics must be the personal experience of a peculiar emotion. The objects that provoke this emotion we call works of art.“¹⁰⁰⁵ Ohne den durchaus evidenten Widerspruch zu Hanslicks *VMS*-Traktat unmittelbar anzusprechen, der angesichts derartiger Definitionen prompt fühlbar wird, soll seine weitere Theorie gestrafft skizziert werden. Diese „peculiar emotion“ wird von ihm eine „aesthetic emotion“ genannt und die evozierte Gegenwart derselben verkörpert das elementare Kennzeichen der Klasse ‚Kunst‘:¹⁰⁰⁶ „if we can discover some quality common and peculiar to all the objects that provoke it we shall have solved what I take to be the central problem of aesthetics. We shall have discovered the essential quality in a work of art, the quality that distinguishes works of art from all other classes of objects.“¹⁰⁰⁷ Bell sucht damit also nach dem einigenden Grundprinzip der verschiedenen Kunstformen, das schlicht gesetzt wird und von ihm die wirkmächtige Bezeichnung „significant form“ erhält:¹⁰⁰⁸ „lines and colours combined in a particular way, certain forms and

1003 Richard Shusterman, „Aesthetics Between Nationalism and Internationalism“, in *JAC* 51/2 (1993), S. 157–167, hier S. 162.

1004 Clive Bell, *Art*, London 1914, S. 8f. Vgl.: Thomas M. McLaughlin, „Clive Bell's Aesthetic: Tradition and Significant Form“, in *JAC* 35/4 (1977), S. 433–443, hier S. 437; Noël Carroll, „Historical Narratives and the Philosophy of Art“, in *JAC* 51/3 (1993), S. 313–326, hier S. 313; Bohdan Dziemidok, „Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses“, in *JAC* 51/2 (1993), S. 185–193, hier S. 189; Snyman, „Clive Bell“ (wie Anm. 999), S. 128f.; Carroll, „Formalism“ (wie Anm. 996), S. 88.

1005 Bell, *Art* (wie Anm. 1004), S. 12.

1006 Carol S. Gould betont jedoch korrekt, dass diese ‚aesthetic emotion‘ nicht nur als emotionale Kunstwirkung, sondern vielmehr als ‚aesthetic experience‘ betrachtet werden müsste: „Clive Bell on Aesthetic Experience and Aesthetic Truth“, in *BJA* 34/2 (1994), S. 124–133. Ich werde jedoch ebenso zeigen, dass dieser Begriff von ihm keineswegs durchgehend beibehalten wurde, da er in normale Affektivität umschlägt.

1007 Bell, *Art* (wie Anm. 1004), S. 13.

1008 Dieser Begriff wird noch von Susanne Langer ähnlich benutzt: *New Key* (wie Anm. 770),

relations of forms, stir our aesthetic emotions. These relations and combinations of lines and colours, these aesthetically moving forms, I call ‚Significant Form‘; and ‚Significant Form‘ is the one quality common to all works of visual art.“¹⁰⁰⁹ Dieser Gedanke, der Bells „Aesthetic Hypothesis“ grundlegt, ist von McLaughlin wie folgt gefasst worden: „he begins his analysis by asserting the existence of a purely aesthetic emotion, and then argues that all art must possess some quality to which this emotion responds, that is, significant form, which he then defines as form capable of stirring aesthetic emotion.“¹⁰¹⁰

Diese abstrakte Definition, die Bell in späteren Arbeiten außer Kraft setzte¹⁰¹¹ und die jedwede Kunstart einem allgemeinen Grundprinzip unterordnen will, ist mit Hanslicks *VMS*-Traktat keinesfalls verträglich. Zudem wurde diese These Bells schon häufig (und mit guten Gründen) als zirkuläres Argument bezeichnet, das die reziproke Bedingung von ‚aesthetic emotion‘ und ‚significant form‘ postuliert, ohne dass beide Begriffe unabhängig voneinander bestimmbar wären,¹⁰¹² wobei einige neuere Autoren wieder zeigen wollen, dass sein ‚circulus‘ kein ‚circulus vitiosus‘ sei.¹⁰¹³ Wie man Bells Lehre auch immer lesen möchte, hatte diese für die darstellenden Kunstformen die keinesfalls eingängige Konsequenz, dass deren repräsentativer Gedankengehalt als ästhetisch belanglos bestimmt und ihm nur informative Bedeutung eingeräumt wurde, da dieser nichts zur affektiven Erfahrung beisteuere: „if a representative form has value, it is as form, not as representation. The representative element in a work of art may or may not be harmful; always it is irrelevant.“¹⁰¹⁴ Wie Susan Feagin unlängst bemerkte, war die beschränkte

S. 205. Zu Langers Rekurs auf Bell siehe etwa auch: Milan Damjanović, „Susanne K. Langer. Die Kunst als symbolische Form“, in *IRASM* 18/2 (1987), S. 217–236, hier S. 233; Monelle, *Semiotics* (wie Anm. 755), S. 8f.; Snyman, „Clive Bell“ (wie Anm. 999), S. 134.

1009 Bell, *Art* (wie Anm. 1004), S. 13.

1010 McLaughlin, „Clive Bell“ (wie Anm. 1004), S. 434.

1011 Für dessen spätere differenzierte Literaturtheorie siehe vor allem: Weitz, *Philosophy* (wie Anm. 559), S. 8–10. Schoen, der den globalen Anspruch von Bells These rundweg ignoriert, sah gerade hierin eine grundlegende Korrespondenz mit Hanslicks *VMS*-Traktat: „Aesthetic Attitude“ (wie Anm. 660), S. 174; „Beauty in Music“ (wie Anm. 660), S. 102.

1012 Siehe hierzu rezent: Gould, „Clive Bell“ (wie Anm. 1006), S. 131; Gardner, „Aesthetics“ (wie Anm. 944), S. 238; Carroll, „Formalism“ (wie Anm. 996), S. 95; George Dickie, *Art and Value*, Malden/Oxford 2001, S. 61; Neill, „Art and Emotion“ (wie Anm. 996), S. 423; Robert Stecker, „Definition of Art“, in Levinson, *Handbook of Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 136–154, hier S. 141; Catrin Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik (I). Begriffliche und methodologische Fragen“, in *ZPF* 61/4 (2007), S. 503–552, hier S. 512.

1013 McLaughlin, „Clive Bell“ (wie Anm. 1004); Feagin, „Fry Bell“ (wie Anm. 996), S. 119–121; Theodore Gracyk, *The Philosophy of Art: An Introduction*, Cambridge/Malden 2012, S. 135.

1014 Bell, *Art* (wie Anm. 1004), S. 20. Vgl.: ebda., S. 17.

Perspektive des Bell'schen Konzepts neben seinem zirkulären Argument die eigentlich unhaltbare Konsequenz.¹⁰¹⁵ Denn wenn auch eine Parallele zu Hanslicks Trennung des emotionalen Musikeffekts von der objektiven Kunsttheorie konstatiert werden könnte, bestehen trotzdem unterschiedliche Voraussetzungen: Bei klassischen figürlichen Kunstwerken, die unzweifelhaft präsentativ beschaffen sind, muss Bells These schlicht radikal wirken, da er von der gegebenen Darstellung auf ‚signifikante Formgebung‘ abstrahiert. Im Falle von Musik müsste jedoch überhaupt bewiesen werden, dass hier repräsentierte (Gefühls-)Elemente gegenwärtig sind – was man durchaus vertreten kann, aber trotz allem nicht vorweg evident ist¹⁰¹⁶ –, die Hanslicks *VMS*-Traktat scheinbar verleugnet. Wenn Bells Lehre die körperliche Darstellung gegenüber der signifikanten Strukturierung für durchweg irrelevant erklärt, findet sich aber bei Hanslick ein ausdrückliches Zugeständnis an die traditionelle Tonmalerei, der zwar keine große ästhetische Wertigkeit zuerkennt, die aber auch nicht gänzlich nivelliert wird:

Mit lehrsamer Wohlweisheit wird uns bei der Frage von der ‚Tonmalerei‘ immer wieder versichert: die Musik könne keineswegs die außer ihrem Bereich liegende *Erscheinung* selbst malen, sondern nur das *Gefühl*, welches dadurch in uns erzeugt wird. Gerade umgekehrt. Die Musik kann nur die äußere Erscheinung nachzuahmen trachten, niemals aber das durch sie bewirkte spezifische Fühlen. Das Fallen der Schneeflocken, das Flattern der Vögel, den Aufgang der Sonne kann ich nur so musikalisch malen, daß ich analoge, diesen Phänomenen dynamisch verwandte Gehörseindrücke hervorbringe. In Höhe, Stärke, Schnelligkeit, Rhythmus der Töne bietet sich dem Ohr eine *Figur*, deren Eindruck jene Analogie mit der bestimmten Gesichtswahrnehmung hat, welche Sinnesempfindungen verschiedener Gattung gegen einander erreichen können (*VMS*, S. 61).¹⁰¹⁷

1015 Susan L. Feagin, „Fry Bell“ (wie Anm. 996), S. 113.

1016 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 259. Die umfassende analytische Diskussion über musikalische Repräsentation wird hier nicht genauer erörtert. Für mehrere zentrale Arbeiten zu diesem lebhaft erörterten Themenfeld vergleiche aber etwa: ders., *Sound and Semblance* (wie Anm. 594); Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 79–121; Ridley, *Philosophy* (wie Anm. 444), S. 47–69; Jenefer Robinson, „Music as a Representational Art“, in Alperson, *What is Music* (wie Anm. 638), S. 165–192; Kendall L. Walton, „Listening With Imagination: Is Music Representational?“, in *JAC* 52/1 (1994), S. 47–61. Siehe hierbei primär J. O. Urmson, „Representation in Music“, in *RIPL* 6 (1972), S. 132–146 und Roger Scruton, „Representation in Music“, in *PH* 51 (1976), S. 273–287, die die modernere Diskussion angestoßen haben.

1017 Hanslick gilt trotz allem meist als der „unnachgiebige Gegner des Repräsentationalismus“: Roy Sorensen, „Das Chinesische Musikzimmer“, in *DZP* 59/1 (2011), S. 61–63, hier S. 61. Siehe dazu aber auch: Kivy, *Sound and Semblance* (wie Anm. 594), S. 144f.; Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 210; Alperson, „Formalism and Beyond“ (wie Anm. 351), S. 259.

Wenn hier noch ein marginaler Widerspruch dieser beiden Autoren berührt worden ist, finden sich aber auch wirklich eklatante Gegensätze, die den ästhetischen ‚Formalismus‘ von Hanslick und Bell als mindestens genauso disparat ausweisen, wie den Vergleich von Hanslick und Kant. Das betrifft primär die subjektive Perspektive von Bell, die das zentrale Kriterium seiner ästhetischen Abhandlung repräsentiert: „any system of aesthetics which pretends to be based on some objective truth is so palpably ridiculous as not to be worth discussing.“¹⁰¹⁸ Wenn dieser polemische Standpunkt auch noch als methodisch motivierter Widerspruch zu den ‚absoluten Gesetzen‘ der traditionellen Kunsttheorie gelesen werden könnte, zeigt Bells *Art* schon wenig später seinen durchgängig subjektiven Charakter: „All systems of aesthetics must be based on personal experience – that is to say, they must be subjective.“¹⁰¹⁹ Diese ‚personal experience‘ ist hier aber nicht eine kognitive Fakultät im Sinne Kants, sondern schlichtweg individuelle Wahrnehmung, die mit der objektiven Konzeption von Hanslicks *VMS*-Traktat keinesfalls kompatibel ist.¹⁰²⁰ Bell will zwar die signifikante Strukturierung, die für ihn Teil des künstlerischen Gegenstandes ist, als ein objektives Kriterium etablieren, musste jedoch insofern scheitern, als sie an die ‚aesthetic emotion‘ sowie deren subjektive Prämissen gebunden bleibt. Dieser prekäre Ansatz soll dadurch gemildert werden, dass eine rezeptive Erkenntnis der ‚aesthetic emotion‘ als elementare Bedingung der ästhetischen Beurteilung vorgeschrieben wird, die nur für „sensitive people“ gegeben sei.¹⁰²¹ Nach Bell sind also jene Individuen, die repräsentative Eigenschaften als essentiellen Bestandteil der bildenden Künste betrachten und damit seiner theoretischen Ausrichtung widersprechen, schlicht „vulgar“.¹⁰²² Dass hier eine ‚petitio principii‘ vorliegt, die Bells These vorweg immun machen soll, sie aber auch wissenschaftlich unfalsifizierbar (also letztendlich unbrauchbar) macht, scheint evident. Dazu Morris Weitz: „Such a standard cannot allow for any real dispute over the presence or lack of significant form, since there is nothing to dispute about. One either has the state or one has not.“¹⁰²³

Dieses Faktum hinderte mehrere Autoren nicht, diese offensichtlich exklusorische Argumentation unverändert einzusetzen, wobei diese heute meist zur Kritik ‚der‘ formalen Ästhetik dient: Jene Hörer, die keine emotionalen Musikeffekte wahrnehmen, sind etwa nach Davies für ein spezifi-

1018 Bell, *Art* (wie Anm. 1004), S. 13.

1019 Ebda., S. 14.

1020 Fisher, *Reflecting on Art* (wie Anm. 410), S. 255.

1021 Bell, *Art* (wie Anm. 1004), S. 12.

1022 Ebda., S. 12.

1023 Weitz, *Philosophy* (wie Anm. 559), S. 33.

ches Musikidiom nicht „properly qualified“.¹⁰²⁴ Dieser diskursive Ausschluss von unliebsamen Musikhörern, die die ästhetische Konzeption des jeweiligen Theoretikers gefährden, ist von Levinson im direkten Hinblick auf die sogenannten „appropriately backgrounded listeners“ freimütig formuliert worden: „unless we exclude from this class listeners who, though otherwise experienced in music and adept at its audition, are so infected by formalist doctrine that they are disinclined to hear or even incapable of hearing music as expression, we will not get the convergence necessary to sustain any claim of expressive content in music.“¹⁰²⁵ Bereits Johann Christian Lobe nutzte dieses ‚Totschlag‘-Argument, das die weitgehende Konvergenz der expressiven Beschreibung von Musik um den Preis der absichtlichen Ausgrenzung von kritischen Stimmen leisten möchte, mit analoger Intention: „Wer sich nicht durch [Musik] erregen lassen *will*, der braucht sie nicht aufzusuchen, wer nicht durch sie erregt werden *kann*, der spreche ihr darum nicht ihre eigenthümliche Kraft ab. Nicht *ihr* fehlt sie, sondern dem *so* gearteten Hörer.“¹⁰²⁶ Es scheint jedoch evident, dass Levinsons Argument problemlos umkehrbar ist (so infected by the emotionalist doctrine that they are disinclined to hear or even incapable of hearing music as formal structure‘), es seriöse Debatten durch einen doktrinären Schlussstrich unterbindet und somit ebenso falsch ist wie Bells These. Da Levinsons Vorschlag zudem einen hermetisch verriegelten Musikdiskurs als eigentliche Zielsetzung unterbreitet, schwächt Levinson das eigene Modell, das nun – wie Ahonen betonte – als beliebige Setzung erscheint: „One may wonder [...] how convincing the emotive-content claim is, if only those who have already accepted the claim [...] are able to perceive the specific expressive properties in question.“¹⁰²⁷

Für Bell ist die ästhetische Wertigkeit des künstlerischen Gegenstandes demnach essentiell durch dessen rezeptive Wirkung gegeben – eine Idee, die Hanslick dezidiert ablehnte (Kap. 2.2). Dass Bells Fokus auf die affektive Reaktion radikal ausfiel sowie dessen theoretisches Missverhältnis zu Hanslicks *VMS*-Traktat wohl kaum deutlicher beglaubigt werden könnte, zeigt unter anderem folgende Textstelle: „I have no right to consider anything a work of art to which I cannot react emotionally. [...] In pure aesthetics we have

1024 Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 249.

1025 Jerrold Levinson, *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca/London 1996, S. 107.

1026 Lobe, *Fliegende Blätter* (wie Anm. 539), S. 95.

1027 Ahonen, *Musical Communication* (wie Anm. 239), S. 89. Vgl.: Dickie, *Analytic Approach* (wie Anm. 959), S. 54f.; Robert Wilkinson, „Art, Emotion and Expression“, in *Philosophical Aesthetics: An Introduction*, hrsg. von Oswald Hanfling, Milton Keynes/Oxford/Cambridge, Mass. 1992, S. 179–238, hier S. 198; Snyman, „Clive Bell“ (wie Anm. 999), S. 133.

only to consider our emotion and its object.“¹⁰²⁸ Dieser Ansatz bewirkt ferner, dass Bell die verschiedenen Kunstformen nach emotionaler Wirkungskraft klassifiziert und demgemäß literarische Gattungen ästhetisch herabsetzt, da sie ohne konzeptuelle Eigenschaften nicht erfahren werden können: „Literature is never pure art. Very little literature is a pure expression of emotion.“¹⁰²⁹ Wenn Bell hier auch eine klassische Ästhetik des Ausdrucks vermeidet – die Basis der ästhetischen Beurteilung ist für ihn die Form und die hierdurch ausgelöste ‚aesthetic emotion‘, nicht expressiver Kunsteffekt –, scheint dessen eingangs genannte Einordnung als formaler Ästhetiker dennoch einseitig.¹⁰³⁰ Während Jeffrey Bell hier noch einzig einen auffallenden Widerspruch zu Hanslicks Argument sah,¹⁰³¹ hat Alex Neill Bells *Art* als emotivistische Kunstphilosophie charakterisiert.¹⁰³² Geradezu inkorrekt wird jene prinzipielle Klassifikation aber dann, wenn man aus Bells Lehre jedwede ‚formale‘ Ästhetik ableitet, wie dies etwa bei Stolnitz geschieht, der die „logical structure of the [!] formalist theory“ kritisch prüfen wollte und sie einzig durch das erörterte zirkuläre Argument – die reziproke Bedingung von ‚emotion‘ und ‚form‘ bei Bell – darlegte, welches man bei anderen ‚formalen‘ Ästhetikern nicht findet.¹⁰³³ Ob Bells „formalist credentials [...] beyond reproach“ sind, wie Kivy unlängst festhielt,¹⁰³⁴ ist also keine deskriptive Feststellung, sondern basiert erneut auf der jeweiligen Definition ‚des‘ ästhetischen Formalismus, die bei Small – der die Trennung von Affekt und Kunst als zentrales Merkmal betrachtet – auf Bells These nicht passt.¹⁰³⁵ Mothersills Bestimmung, dass formale Ansätze den Konnex von Kunst und ‚Welt‘ als belanglos beurteilen, beschreibt Bells Lehre dagegen ziemlich treffend:¹⁰³⁶

Art transports us from the world of man's activity to a world of aesthetic exaltation. For a moment we are shut off from human interests; our anticipations and memories are arrested; we are lifted above the stream of life. The pure

1028 Bell, *Art* (wie Anm. 1004), S. 14.

1029 Ebda., S. 83.

1030 Ebda., S. 38.

1031 Jeffrey Bell, „Beyond Beautiful and Ugly: Non-Dual Thinking and Aesthetic Theory“, in *Analysis and Metaphysics* 9 (2010), S. 19–34, hier S. 27f.

1032 Neill, „Art and Emotion“ (wie Anm. 996), S. 422. Bei Fry ist das ebenso bemerkt worden: Berel Lang, „Significance of Form: The Dilemma of Roger Fry's Aesthetics“, in *JAC* 21/2 (1962), S. 167–176, hier S. 171f.

1033 Stolnitz, *Aesthetics* (wie Anm. 381), S. 145. Vgl.: Robert Stecker, „Value in Art“, in Levinson, *Handbook of Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 307–324, hier S. 311f., oder auch Misselhorn, „Probleme der Ästhetik (I)“ (wie Anm. 1012), S. 512.

1034 Kivy, *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 22.

1035 Small, *Musicking* (wie Anm. 526), S. 135.

1036 Mothersill, *Beauty Restored* (wie Anm. 876), S. 222.

mathematician rapt in his studies knows a state of mind which I take to be similar, if not identical. He feels an emotion for his speculations which arises from no perceived relation between them and the lives of men, but springs, inhuman or super-human, from the heart of an abstract science.¹⁰³⁷

Zu Bells Buch und der fraglichen Verbindung mit Hanslicks *VMS*-Traktat kann aber eine letzte historische Parallelität konstatiert werden, welche sie zumindest mittelbar verknüpft sowie beider Rezeption als ästhetische Formalisten im englischen Sprachraum äußerlich angleicht. Wie McLaughlin bemerkte, wurde Bells Lehre mit dem bekannten Schlagwort der ‚significant form‘ identifiziert und teilte somit das Schicksal anderer Autoren, „whose impact relies on one memorable phrase: the rest of his career has been neglected, and the setting in which the phrase first appeared has been forgotten“.¹⁰³⁸ Dass die Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum analog verlief, wurde schon mehrfach angedeutet und wird auch noch separat erörtert (Kap. 4.3). Bei der entkoppelten Interpretation von ‚tonally moving forms‘ und ‚significant form‘ kann aber nicht wirklich erstaunen, dass eine Reduktion auf ‚den‘ ästhetischen Formalismus eintrat, welche bei beiden Autoren mit durchaus legitimen Vorbehalten betrachtet werden müsste. Diese verkürzte Deutung von Hanslicks *VMS*-Traktat beruht jedoch primär auf der forcierteren anglophonen Formalismus-Diskussion, als sie im deutschen Sprachraum vorwaltete, wo Fry, Bell, Gurney etc. nur spärlich gelesen werden und ‚deutsche‘ Forscher die modernere analytische Musikästhetik auch erst seit Kurzem umfassender einbeziehen. Denn wenn der Querschnitt zur Musikästhetik in der aktuellen *MGG*-Ausgabe,¹⁰³⁹ der zahlreiche theoretische Ansatzpunkte bis ins 20. Jahrhundert (Phänomenologie, Neue Musik, Marxismus, Russischer Formalismus, Strukturalismus etc.) exemplifiziert, die analytische Philosophie komplett ignoriert, ist sie in deutschsprachigen Fachpublikationen der letzten Jahre durchaus vertreten,¹⁰⁴⁰ was die (einseitige) Beziehung zwischen deutscher und englischer Diskussion verdeutlicht.¹⁰⁴¹ Derart unterschiedliche Voraussetzungen der

1037 Bell, *Art* (wie Anm. 1004), S. 21. Vgl.: Hospers, *Understanding* (wie Anm. 557), S. 115; Gardner, „Aesthetics“ (wie Anm. 944), S. 251.

1038 McLaughlin, „Clive Bell“ (wie Anm. 1004), S. 433.

1039 Klaus-Ernst Behne und Adolf Nowak, „Musikästhetik“, in *MGG*², Kassel u.a. 1997, Sachteil Bd. 6, Sp. 968–1016.

1040 Rinderle, *Expressivität* (wie Anm. 674); ders., *Musik, Emotionen, Ethik* (wie Anm. 443); Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014; Hindrichs, *Autonomie des Klangs* (wie Anm. 378); Zwinggi, *Musikalische Expressivität* (wie Anm. 398).

1041 Ähnliches galt auch für die ‚New Musicology‘, deren prinzipielle Konstitution im Anschluss genauer erörtert wird: Sophie Bertone, Wolfgang Fuhrmann und M. J. Grant, „Was ist neu an New Musicology?“, in *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn*.

Hanslick-Rezeption gelten jedoch nicht allein für den philosophischen Forschungsbereich, dessen generelle Differenz zum ‚deutschen‘ Fachdiskurs (analytisch versus kontinental) ich weiter unten erkläre (Kap. 5.1), sondern ebenso für die englischsprachige Musikwissenschaft, die mit dem Schenker’schen Analysemodell einen ‚Sonderweg‘ beschritten hat, der für die Hanslick-Rezeption abermals regional wichtig wurde.

Besonders wesentlich sind hier die ‚New Musicology‘ sowie deren harte Kritik an ‚rückständigen‘ methodischen Voraussetzungen der anglophonen Musikforschung, die ich nun genauer erörtere. Es muss aber eingangs dezidiert betont werden, dass ich den Begriff der ‚New Musicology‘ nur heuristisch, keineswegs kategorisch und inhaltlich gebrauche.¹⁰⁴² Schon Susan McClary, als bedeutende Vertreterin der drastischen Umwälzung innerhalb der englischsprachigen Musikwissenschaft, hat bei der Benützung dieses Terminus besondere Achtsamkeit empfohlen, da er nur von kritischen „detractors“ als despektierliches Kollektivsymbol herangezogen werde, die ihn als sarkastischen Sammelbegriff für ‚unmusikalische‘ Theoriemodelle geprägt hätten.¹⁰⁴³ Wie vor allem Michele Calella zeigen konnte, ist die oft uniform gesehene Bewegung der ‚New Musicology‘ jedoch primär durch einen „methodischen Pluralismus und das Fehlen eines einheitlichen theoretischen Konzepts“ charakterisiert. Somit sollte man nur von einem lockeren Verbund, keiner richtigen ‚Schule‘ sprechen, die einheitlich bestimmte Methodiken ihr Eigen nennt.¹⁰⁴⁴ Dies wird auch von Lawrence Kramer deutlich gemacht, der auf die regelmäßig wiederholte Fragestellung, was ‚New Musicology‘ eigentlich ausmache, antwortete: „A phantom, for one thing. The term is more an annoyance than a convenience; it sticks like a cobweb with just as little usefulness.“ Sie habe keine gleichförmige Methodologie, sondern vielmehr nur das zentrale Anliegen, „to combine aesthetic insight into music with a fuller understanding of its cultural, social, historical, and political dimensions that was customary for most of the twentieth century“.¹⁰⁴⁵ Wenn Joseph Kerman als die historische Gründerfigur dieser verästelten ‚Strömung‘ betrachtet werden könnte, fand ihre tatsächliche

Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften, hrsg. von Rebekka Habermas und Rebekka von Mallinckrodt, Göttingen 2004, S. 107–122, hier S. 107.

1042 Für die präliminare Charakteristik der ‚New Musicology‘ vergleiche prinzipiell: Lawrence Kramer, „The Musicology of the Future“, in *Repercussions* 1/1 (1992), S. 5–18; Ellen Rosand, „The Musicology of the Present“, in *AMSN* 25 (1995), S. 10–15; Kofi Agawu, „Analyzing Music Under the New Musicological Regime“, in *JM* 15/3 (1997), S. 297–307.

1043 Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis/London 2001, S. XIII; dies., *Reading Music: Selected Essays*, Aldershot/Burlington 2007, S. XI.

1044 Calella, „Was übrig bleibt“ (wie Anm. 815), S. 86.

1045 Lawrence Kramer, „Musicology and Meaning“, in *MT* 144 (2003), S. 6–12, hier S. 6.

Etablierung mit der Konferenz der *American Musicological Society* in Oakland im Jahr 1990 statt, bei der Fragen von Musik und Gender, Politik, Sexualität, Narrativität etc. eingehend behandelt wurden.¹⁰⁴⁶

In „How We Got Into Analysis, and How to Get Out“ sowie seiner darauf publizierten Abhandlung *Contemplating Music* – auf dem britischen Buchmarkt als *Musicology* erschienen – hat Kerman die für ihn überalterte Konzeption der amerikanischen Musikwissenschaft ausgiebig kritisiert, welche einzig „the factual, the documentary, the verifiable, the analysable, the positivistic“ untersuche: „Musicologists are respected for the facts they know about music. They are not admired for their insight into music as aesthetic experience.“¹⁰⁴⁷ Kerman entfaltet besonders zwei scheinbar getrennte Probleme, die aber trotz allem auf die ideologische Grundhaltung des Szientismus rekurrieren:¹⁰⁴⁸ 1. eine rein archivalische Denkrichtung, die Texte, Daten und Fakten für die musikologische Editionstechnik ohne jede weitergehende Interpretation schlicht sammle, und 2. die Schenker’sche Musiktheorie, die mit dem Zweiten Weltkrieg und der Emigration von Schenker-Schülern zur vorherrschenden amerikanischen Analysemethode werden konnte.¹⁰⁴⁹ Diese galt hier als die absolut-objektive, überzeitliche Beschreibung der tonalen Struktur sowie ihrer inneren Prozesse,¹⁰⁵⁰ was Kerman als Methode sah, die Musikstücke „technical operations, descriptions, reductions“ unterwerfe, „purporting to show how they ‚work“.“¹⁰⁵¹ McClary stellte später eine völlig idente Diagnose: „musicologists acknowledged only three modes of professional activity: archival research, the

1046 Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 13; Subotnik, *Music and Reason* (wie Anm. 817), S. XXVI; Bertone/Fuhrmann/Grant, „Was ist neu?“ (wie Anm. 1041), S. 110; Lawrence Kramer, *Critical Musicology and the Responsibility of Response: Selected Essays*, Aldershot/Burlington 2006, S. Xf.; Calella, „Was übrig bleibt“ (wie Anm. 815), S. 83.

1047 Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass. 1985, S. 12.

1048 Siehe dazu etwa auch folgende Überblicke: Leo Treitler, „The Power of Positivist Thinking“, in *JAMS* 42/2 (1989), S. 375–402; Nicholas Cook, *Music: A Very Short Introduction*, Oxford/New York 1998, S. 83–95; Williams, *Constructing Musicology* (wie Anm. 206), S. 2–7.

1049 Zur Anziehungskraft, die Schenkers Methodik in Amerika ausübte, sowie ihrer dauerhaften Ausbreitung siehe vor allem: William Rothstein, „The Americanization of Heinrich Schenker“, in *ITO* 9/1 (1986), S. 5–17; Cook, *Schenker Project* (wie Anm. 33), S. 275–281.

1050 Zimmermanns Propädeutikum, das Schenker verpflichtend absolvieren musste, hat bei der ahistorischen Verfahrensweise der Schenker’schen Analysemethode offensichtlich entscheidend nachgewirkt: Titus, „Hanslick und Vischer“ (wie Anm. 86), S. 294. Für Schenkers Ausbildung siehe vor allem: Cook, *Schenker Project* (wie Anm. 33); Karnes, *Challenge of History* (wie Anm. 131).

1051 Kerman, *Challenges to Musicology* (wie Anm. 1047), S. 65.

production of scholarly editions, and quasi-mathematical formal analysis.“¹⁰⁵² Diese Kritik der wahren „phobia as regards historical interpretation“ ist als maßgebliche Schnittstelle aufzufassen,¹⁰⁵³ die als „dividing line between an old and a new musicology“,¹⁰⁵⁴ als ein historischer „watershed text“¹⁰⁵⁵ und als regelrechte „Initialzündung“ anzusehen ist.¹⁰⁵⁶ Hanslicks *VMS*-Traktat, der als Beispiel für das abgetane Musikbild fungierte, wurde durch Kerman sehr früh kritisch erörtert: „For Hanslick, instrumental music was the only ‚pure‘ form of the art, and words, librettos, titles, and programs which seem to link music to the feelings of ordinary, impure life were to be disregarded or deplored. Music, in Hanslick’s famous phrase, is ‚sounding form in motion‘.“¹⁰⁵⁷

Kermans Diagnose beruhte jedoch nicht auf der detaillierten Beurteilung von Hanslicks *VMS*-Traktat, sondern vielmehr auf der skizzierten Ablehnung des musikalischen ‚Positivismus‘, der für ihn in Schenkers Methodik besonders profiliert war, die für manche Autoren eine differenzierte Ausarbeitung der formalen Ästhetik Hanslicks darstellte. Somit findet sich auch hier eine zeitlich versetzte Spiegelung des vorstehend analysierten Verhältnisses Kant-Hanslick / Hanslick-Bell, die auf der Metaebene die vorgeblich lückenlose Entwicklung des ästhetischen Formalismus konstruierte. Jonathan Christian Petty hielt etwa fest: „Hanslick’s rejection of music as a medium for expressing feelings articulated an approach brought to fruition by Heinrich Schenker.“¹⁰⁵⁸ Carolyn Abbate bemerkte ebenfalls, dass Schenkers Ursprung „Hanslick’s aesthetics of music as pure structure“ beinhalte¹⁰⁵⁹, und für Derek Miller ließ Hanslicks *VMS*-Traktat eine „formalist musicology“ heranreifen,¹⁰⁶⁰ die das traditionelle Problemgebiet der inhaltlichen Bedeutung von Musik „in favour of analysing

1052 McClary, *Reading Music* (wie Anm. 1043), S. IX.

1053 Kerman, *Challenges to Musicology* (wie Anm. 1047), S. 44.

1054 Beard/Gloag, *Musicology* (wie Anm. 247), S. XIV.

1055 Kramer, „Future“ (wie Anm. 1042), S. 7; ders., *Postmodern Knowledge* (wie Anm. 1046), S. 13; Williams, *Constructing Musicology* (wie Anm. 206), S. 3.

1056 Bertone/Fuhrmann/Grant, „Was ist neu?“ (wie Anm. 1041), S. 110. Für die kritischere Beurteilung des gängigen Narrativs siehe etwa auch: Giles Hooper, *The Discourse of Musicology*, Aldershot/Burlington 2006, S. 6.

1057 Kerman, „How We Got Into“ (wie Anm. 379), S. 314. Für die problematische Interpretation von Kerman, deren Punkte („Form“ statt ‚Formen‘, ‚reine‘ Musik) andernorts abgehandelt wurden, vgl. Kap. 2.3. und Kap. 3.5.

1058 Jonathan Christian Petty, „Hanslick, Wagner, Chomsky: Mapping the Linguistic Parameters of Music“, in *JRMA* 123/1 (1998), S. 39–67, hier S. 39.

1059 Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton 1991, S. 40.

1060 Derek Miller, „On Piano Performance: Technology and Technique“, in *CTR* 21/3 (2011), S. 261–275, hier S. 263.

the ‚music itself‘“ aufgab.¹⁰⁶¹ Die ‚music itself‘ – auch kurz: ‚TMI‘ – war für Kramer aber eine ideologische Konstruktion, bei der man eindeutig übersehe, dass alle Objekte immer schon durch ein „dense weave of ‚highly conditioned historical takes‘“ geprägt wurden.¹⁰⁶² Folglich wird auch Hanslicks *VMS*-Traktat mit der Schenker’schen Musikanalyse unmittelbar verbunden: „A Hanslickian analysis is concerned with things like musical structure [...]. Perhaps the finest exemplar of musical formalism is Heinrich Schenker.“¹⁰⁶³ Dass aber auch hier kein völliger Konsens erreicht werden konnte, belegte speziell William Drabkin, der das Konzept Schenkers aus Hauseggers Abhandlung *Musik als Ausdruck* (1885) ableitet, welche jedoch Hanslicks Programm nicht gerade ähnelt.¹⁰⁶⁴ Wenn diese postulierte Entwicklung der formalen Ästhetik zwar auch keine exklusiv ‚englische‘ Hypothese darstellt, zumal bereits mehrere ‚deutsche‘ Forscher eine unmittelbare Abhängigkeit von Hanslick und Schenker vermuteten,¹⁰⁶⁵ verdeutlicht die Relevanz Schenkers im englischen Sprachraum, wieso diese historische Verbindung im Rahmen der amerikanischen Musikwissenschaft eingehender besprochen wurde.

Neben vereinzelt allgemeinen Kohärenzen im Ansatz von Hanslick und Schenker – Wort und Ton, Inhalt und Form, Musik und Gefühl etc.¹⁰⁶⁶ – hat man Hanslicks *VMS*-Traktat oft als methodische Begründung der ‚formalist musicology‘ eingeschätzt. Dass hier aber trotz allem bedachtsam argumentiert werden sollte, zeigen bereits Cooks Texte, der die bezüglichen Schnittstellen wiederholt begrenzte und davon sprach, dass Schenkers Methodik als praktische

1061 Siehe hierzu rezent: Michael Ward, „‚Absolute‘ Philosophy?“ (wie Anm. 180), S. 337 und 352.

1062 Lawrence Kramer, „Criticizing Criticism, Analyzing Analysis“, in *19thCM* 16/1 (1992), S. 76–79, hier S. 77. Vgl.: ders., „Future“ (wie Anm. 1042), S. 9; *Interpreting Music*, Berkeley/Los Angeles/London 2011, S. 14; „Philosophizing Musically: Reconsidering Music and Ideas“, in *JRMA* 139/2 (2014), S. 387–404, hier S. 394. Zur rezenten Diskussion um die ‚music itself‘ vgl.: Hooper, *Discourse of Musicology* (wie Anm. 1056), Kap. 3.

1063 Miller, „Piano Performance“ (wie Anm. 1060), S. 265. Zu Hanslicks Einflüssen auf Schenkers Methodik und die technische Musikanalyse siehe etwa auch: Edgar, „Adorno and Analysis“ (wie Anm. 155), S. 441; Berger, *Theory of Art* (wie Anm. 248), S. 144; Shreffler „Berlin Walls“ (wie Anm. 206), S. 513; Titus, *Hegelian Currents* (wie Anm. 61), S. 101f.; Karnes, *Challenge of History* (wie Anm. 131), S. 21; Katz, *Sense and Meaning* (wie Anm. 155), S. 247; Cook, *Beyond the Score* (wie Anm. 256), S. 33; Pritchard, „Broken Images“ (wie Anm. 256), S. 146; Bonds, *Absolute Music* (wie Anm. 31), S. 252 und 285; Parkhurst, „Making a Virtue“ (wie Anm. 777), S. 82f.

1064 William Drabkin, „Heinrich Schenker“, in Christensen, *Western Music Theory* (wie Anm. 870), S. 812–843, hier S. 834.

1065 Schäfke, *Geschichte* (wie Anm. 39), S. 395 und 400; Suppan, „Ausdrucks- contra Form-ästhetik“ (wie Anm. 255), S. 115; Thaler, *Organische Form* (wie Anm. 651), S. 126.

1066 Zu zentralen Parallelen siehe vor allem: Cook, *Schenker Project* (wie Anm. 33), S. 48–62.

Ausführung von Hanslicks Hypothese gefasst werden *könnte*¹⁰⁶⁷ und sich ihr „conceptual framework“ derart ähnele, „that one *may* see Hanslick’s approach as fundamental to Schenker’s thinking“.¹⁰⁶⁸ Trotz dieser markanten Vorbehalte deklarierte jedoch bereits Dahlhaus Hanslick als den historischen Wegbereiter der positivistischen Musikwissenschaft,¹⁰⁶⁹ der die Musik „der technisch-formellen Analyse“ anheim gestellt hätte.¹⁰⁷⁰ Hanslicks Verhältnis zur technischen Musikanalyse beweist jedoch, dass Dahlhaus’ Bewertung überspitzt beschaffen ist. In *VMS* findet sich eine einzige ‚Analyse‘ – Hanslicks Auslegung von Beethovens *Prometheus-Ouvertüre* – deren Metaphorik sogleich auffällt: „Die Töne des 1. Taktes perlen rasch und leise aufwärts, wiederholen sich genau im 2.; der 3. und 4. Takt führen denselben Gang in größerem Umfang weiter, die Tropfen des in die Höhe getriebenen Springbrunnens perlen herab, um in den nächsten vier Takten dieselbe Figur und dasselbe Figurenbild auszuführen“ (*VMS*, S. 49). Das Resümee von Hanslicks Erklärung lautete sodann: „Solche Zergliederung macht ein Gerippe aus blühendem Körper, geeignet, alle Schönheit, aber auch alle falsche Deutelei zu zerstören“ (*VMS*, S. 50). Wie die positivistischen Wissenschaften (Kap. 2.1) hat die musikalische Formanalyse für ihn nur negative Relevanz, die vor der ‚falschen Deutelei‘ der emotivistischen Musikauffassung schützen, jedoch keinen Beitrag zu Hanslicks Argument in positiver Rücksicht leisten könnte. Seine objektive Methodik und die von ‚externen‘ Faktoren penibel isolierte Ästhetik mögen zwar eine ‚formalist musicology‘ mittelbar inspiriert haben, Hanslick als Vorläufer der theoretischen Musikanalyse einzuschätzen, scheint jedoch schlichtweg bedenklich. Wie Maus pointiert bemerkte: „Hanslick writes disparagingly about musical analysis.“¹⁰⁷¹

Das hat vor allem Gernot Gruber zutreffend festgestellt, welcher betonte, dass sich Hanslick „gegenüber der Analyse begründet sehr reserviert verhalten“ hat.¹⁰⁷² Diesen Hinweis kann man bei Appelqvist ebenfalls entdecken, die Hanslicks Argument dergestalt wiedergibt, dass auch die analytische Terminolo-

1067 Nicholas Cook, „Schenker’s Theory of Music as Ethics“, in *JM* 7/4 (1989), S. 415–439, hier S. 420.

1068 Cook, *Schenker Project* (wie Anm. 33), S. 48. Dieser Akzent stammt von mir.

1069 Carl Dahlhaus, „Zur Theorie der musikalischen Form“, in *AfMw* 34/1 (1977), S. 20–37, hier S. 21.

1070 József Ujfalussy, „Die Logik der musikalischen Bedeutung. Ein Grundriß ihrer Problematik“, in *SMASH* 4/1–2 (1963), S. 3–19, hier S. 7.

1071 Fred Everett Maus, „Hanslick’s Animism“, in *JM* 10/3 (1992), S. 273–292, hier S. 276.

1072 Gernot Gruber, „Zur Geschichte der musikalischen Analyse und ihrer hermeneutischen Konzepte“, in *Musik und Verstehen*, hrsg. von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck, Laaber 2007, S. 29–36, hier S. 34f. Vgl.: Bücken, *Geist und Form* (wie Anm. 412), S. 33f.; Schäfer, *Geschichte* (wie Anm. 39), S. 383; Gruber/Födermayer, „Musikwissenschaft“ (wie Anm. 147), S. 354.

logie lediglich figurativ sei und daher keine qualitative Diskrepanz zur expressiven Schilderung von ‚reiner‘ Musik bestehe.¹⁰⁷³ Dass Hanslicks Vorbehalt zur technischen Musikanalyse größtenteils ignoriert und die Methodik Schenkers aus *VMS* unmittelbar hergeleitet wurde, ist mit einigen rezenten Beispielen mühelos belegbar, die die beachtliche Verbreitung dieser geläufigen Hypothese beleuchten: So war Hanslick für Taruskin der Vorläufer der gegenwärtigen Musikwissenschaft: „His neo-Kantian ‚art for art’s sake‘ views have been the (sometimes tacit) mainstay [...] of practically all university music study until at least the middle of the twentieth century.“¹⁰⁷⁴ Dunsby urteilt analog, dass Hanslicks Beharren auf der inhärenten Bedeutung der musikalischen Komposition ein „prototypically structuralist, post-Kantian venture“ darstelle, das als „aesthetic bedrock of the next century and a half“ gelten müsse.¹⁰⁷⁵ Und Andrew Bowie konstatiert vergleichbar: „Hanslick’s rejection of feeling as unscientific is often used to underpin the insistence of much twentieth-century musicology on musical analysis.“¹⁰⁷⁶ Zuletzt soll noch Aaron Ridley erwähnt werden, der zusätzlich nachweist, dass dieses beliebte Narrativ bis zur analytischen Musikästhetik vorgedrungen ist. Ridley koppelt Hanslicks Bedenken zum Konnex von Gefühl und Musik und das Insistieren auf den „purely musical aspects of the musical experience“ mit den „positivist techniques of analysis“,¹⁰⁷⁷ was die philosophische „automania“¹⁰⁷⁸ als das basale Problem der aktuellen Forschung ausweise.¹⁰⁷⁹ Da Schenkers Methodik mit den 1980er Jahren verstärkt kritisiert wurde und Hanslicks *VMS*-Traktat als ihr direk-

1073 Appelqvist, „Kantian Ethos“ (wie Anm. 381), S. 79. Vgl.: Newcomb, „Fresh Images“ (wie Anm. 413), S. 230. Siehe dazu auch mehrere Arbeiten aus Greys Feder: „Metaphorical Modes in Nineteenth-Century Music Criticism: Image, Narrative, and Idea“, in *Music and Text: Critical Inquiries*, hrsg. von Steven Paul Scher, Cambridge 1992, S. 93–117, hier S. 93; „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 166), S. 830; „Absolute Music“ (wie Anm. 449), S. 54.

1074 Taruskin, *Western Music* (wie Anm. 560), Bd. 3, S. 442.

1075 Dunsby, „Motivic Analysis“ (wie Anm. 870), S. 909.

1076 Bowie, „Music and the Rise of Aesthetics“ (wie Anm. 870), S. 45.

1077 Aaron Ridley, *Music, Value, and the Passions*, Ithaca/London 1995, S. 2.

1078 Ridley, *Philosophy* (wie Anm. 444), S. 1–16. Vgl.: Tiger C. Roholt, „On the Divide: Analytic and Continental Philosophy of Music“, in *JAC* 75/1 (2017), S. 49–58, hier S. 50. Siehe dazu auch: Alexander Wilfing, „‚Automania‘ und ‚Ideology of Autonomy‘ – Die Autonomie-Diskussion in der analytischen Musikästhetik und der New Musicology“, in *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik. Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, hrsg. von Nikolaus Urbanek und Melanie Wald-Fuhrmann, Stuttgart: Metzler 2018, S. 179–210.

1079 Für weitere Beispiele siehe etwa auch: Maus, „Hanslick’s Animism“ (wie Anm. 1071), S. 277; Chua, *Absolute Music* (wie Anm. 351), S. 228; Alperson, „Formalism and Beyond“ (wie Anm. 351), S. 262; Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 267), S. 82; Peter Kivy, „A New Music Criticism?“, in ders., *Fine Art* (wie Anm. 562), S. 296–323, hier S. 315f.

ter Vorläufer firmierte, ist unschwer abzusehen, dass diese stark gegenläufige Entwicklung zur gleichzeitigen Zurückweisung der formalen Ästhetik führen musste.¹⁰⁸⁰ Hiroshi Yoshida merkte hierzu an: „It appears to me that Hanslick has become nothing but, as it were, common enemy of our contemporary musicologists.“¹⁰⁸¹

Kermans Einwände gegenüber Schenkers Methodik richteten sich aber nicht einzig gegen dessen ahistorische Konzeption,¹⁰⁸² deren wunde Punkte von Leo Treitler überzeugend konkretisiert wurden: Zuerst würde jedes Objekt mit dem „rationalistic treatment“ der Musikanalyse kontextlos untersucht, die Schenker'sche Denkrichtung sodann jedoch absolut gesetzt und als ‚natürliche‘ Betätigung ohne historische Bedingungen unterrichtet.¹⁰⁸³ Daneben war der organische Musikbegriff von Schenker, der bei ‚reiner‘ Musik „the movement, the development, and the dramatic course of a work [...] latent in the material“ verortet, sodass dieses „literally impelled from within“ scheint,¹⁰⁸⁴ für Kerman äußerst kritisch, da die „ideology of organicism“ die thematische Ausarbeitung als zentrales Kriterium des Werts von Musik sehen wollte: „By removing the bare score from its context in order to examine it as an autonomous organism, the analyst removes that organism from the ecology that sustains it.“¹⁰⁸⁵ Dieser Fokus auf der Entwicklung des Hauptthemas bedingt ebenso die historische Restriktion des analysierbaren Musikrepertoires, das vom ‚klassischen‘ Musikbegriff beherrscht wird: „From the standpoint of the ruling ideology, analysis exists for the purpose of demonstrating organicism, and organicism exists for the purpose of validating a certain body of works.“¹⁰⁸⁶ Bezüglich Hanslicks Bedeutung für Schenkers Methodik kann hier eine eindeutige Verbindung zu *VMS* betont werden, wo das Thema als „selbstständige, ästhetisch nicht weiter teilbare musikalische Gedankeneinheit“, als „der wahre Stoff und Inhalt des ganzen Tongebildes“ gefasst worden ist: „Alles darin ist Folge und Wirkung des Thema's, durch es bedingt und gestaltet, von ihm beherrscht und erfüllt“

1080 Levitz, „Absolute Music“ (wie Anm. 784), S. 81.

1081 Yoshida, „Musical Culture“ (wie Anm. 39), S. 180.

1082 Kerman, *Challenges to Musicology* (wie Anm. 1047), S. 85.

1083 Leo Treitler, „To Worship That Celestial Sound: Motives for Analysis“, in *JM* 1/2 (1982), S. 153–170, hier S. 159.

1084 Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, London 1971, S. 120.

1085 Kerman, *Challenges to Musicology* (wie Anm. 1047), S. 65 und 73. Vgl.: ders., „Critics and the Classics“, in ders., *Write all These Down: Essays on Music*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 51–72, hier S. 55f., sowie vor allem ders., „How We Got Into“ (wie Anm. 379).

1086 Ebda., S. 315. Vgl.: ders., *Challenges to Musicology* (wie Anm. 1047), S. 69–72. Siehe dazu auch Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass./London 1989, der die enorme Wirkung des organischen Denkmodells auf die musikalische Historiographie detailliert untersucht.

(*VMS*, S. 165–168). Hier fällt dann auch jener Begriff, der bei Kerman als das zentrale Merkmal der bisherigen Musikanalyse hervortritt und die musikalische Komposition als autarke ‚Monade‘ ansetzt.¹⁰⁸⁷ „Was aber nicht (offenkundig oder versteckt) im Thema ruht, kann später nicht organisch entwickelt werden, und weniger vielleicht in der Kunst der Entwicklung, als in der symphonischen Kraft und Fruchtbarkeit der *Themen* liegt es, daß unsere Zeit keine Beethoven’schen Orchesterwerke mehr aufweist“ (*VMS*, S. 168f.).¹⁰⁸⁸

Wertigkeit und Bedeutung des Hauptthemas gründen folglich in inhärenter Potentialität und der hierdurch gegebenen Möglichkeit zur kunstreichen Durchführung, was Hanslicks *VMS*-Traktat für Newman zur wichtigsten Triebfeder für die enorme Karriere des organischen Musikmodells werden lässt.¹⁰⁸⁹ Hanslick war, wie Dunsby korrekt darlegt, „the ultimate ‚thematicist‘“,¹⁰⁹⁰ der die thematische Grundgestalt als „essence of music’s organic unity“ fasste¹⁰⁹¹ und die motivisch-thematische Arbeit als vordringliches Qualitätsmerkmal charakterisierte.¹⁰⁹² Dass aber auch das organische Musikmodell die Beziehung von Hanslick und Schenker keinesfalls garantiert, belegt etwa eine Debatte zu Schenkers „Der Geist der musikalischen Technik“,¹⁰⁹³ der ambivalent interpretiert wurde und wo er unerwartet behauptete, dass ‚reine‘ Musik „im Grunde Nichts von Causalität und Logik weiss“, was dem späteren Schenker offenkundig zuwiderläuft.¹⁰⁹⁴ William Pastille hat das organische Musikdenken des jungen Schenker demgemäß hinterfragt und grundsätzlich angenommen, dass sich dieses bei ihm allmählich entwickelt hätte,

1087 Zur historischen Verankerung des musikalischen Organizismus vgl.: Solie, „Musical Analysis“ (wie Anm. 651); Thaler, *Organische Form* (wie Anm. 651); Meyer, *Style and Music* (wie Anm. 651), S. 189–205; Schmidt, *Form in Musik* (wie Anm. 651); Bonds, *Wordless Rhetoric* (wie Anm. 651).

1088 Zu Hanslicks Verständnis der organischen Beschaffenheit von ‚reiner‘ Musik siehe etwa auch: Notley, *Music and Culture* (wie Anm. 163), S. 23; Steege, „Music Theory“ (wie Anm. 252), S. 297; Scruton, „Composition“ (wie Anm. 652), S. 522; Noeske, „Body and Soul“ (wie Anm. 652).

1089 William Newman, „Musical Form as a Generative Process“, in *JAC* 12/3 (1954), S. 301–309, hier S. 301f.

1090 Dunsby, „Motivic Analysis“ (wie Anm. 870), S. 909.

1091 Kerman, *Challenges to Musicology* (wie Anm. 1047), S. 77. Vgl.: Savage, „Social ‚Werk-treue‘“ (wie Anm. 904), S. 517f.

1092 Grimm, „Grillparzer und Hanslick“ (wie Anm. 144), S. 21f.; Grey, „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 166), S. 828f.; Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 15, 88–91, 96–98 und 117–119.

1093 Heinrich Schenker, „Der Geist der musikalischen Technik“, in *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde* 26 (02., 09., 16., 23., 30. Mai und 13., 20. Juni 1895), S. 245–246, 257–259, 273–274, 279–280, 297–298, 309–310 und 325–326.

1094 Ebda., S. 246. Zur intensiven Diskussion um diesen Aufsatz vergleiche prinzipiell: Cook, *Schenker Project* (wie Anm. 33), S. 36–38.

der „anti-organicist“ also erst zum „arch-organicist“ werden musste.¹⁰⁹⁵ Das hat Allan Keiler vehement bestritten, der Pastilles Deutung als „absurdity“ definierte, für Schenker einen konstanten Musikbegriff behauptete und für die diskutierte ‚Entgleisung‘ eine kontextuelle Interpretation erarbeitete: „Schenker’s anti-organicist position [...] has to be seen as based on arguments that are constructed within a somewhat contrived and unsystematic philosophical framework, in order to stand in opposition to ideas of Hanslick and others.“¹⁰⁹⁶ Korsyn und Cook hielten jedoch fest,¹⁰⁹⁷ dass man den ‚Geist‘-Essay Schenkers nur mit großen Mühen als „vigorous attack on the formalism of Eduard Hanslick“ fassen könne,¹⁰⁹⁸ da sich hier eher parallele Konzepte finden ließen, welche Keiler schlichtweg missdeutete. Wenn man nun aber nicht Keilers Lesart von Schenker, sondern diejenige von Hanslicks *VMS*-Traktat exakter studiert, wird klar, dass Keilers Artikel eine typische Strategie im Umgang mit Hanslick auf den Punkt bringt. Denn Hanslicks Formbegriff wird hier als abstrakter Terminus begriffen, der dem *Gehalt* von Musik begrifflich opponiere: „Form is an abstraction, externalized from the idiosyncratic or unique quality of individual pieces, that serves to summarize broad stylistic features.“¹⁰⁹⁹

Da Hanslicks Ansichten zur Identität von Inhalt und Form mit derartigen Konzepten jedoch nichts gemein haben, können Schenkers Bedenken zur historischen Vorherrschaft eines solch technischen Formbegriffs nicht einmal indirekt als negative Wertung Hanslicks gefasst werden, der von Keiler inkorrekt referiert wird. Schenkers Betonung des ‚individual content‘ – der das thematische Musikmaterial bezeichnet – ist mit Hanslicks Argument durchaus vereinbar, das Keilers Deutung zum Trotz keine theoretische Überhöhung der ‚generalizing form‘ nötig macht, die für Hanslick keineswegs wesentlich war.¹¹⁰⁰ Erst am Ende von Hanslicks *VMS*-Traktat trennt dieser den „ursprünglich logischen“ vom „spezifisch *musikalischen*“ Formbegriff – der „Architektonik der verbundenen Einzelheiten und Gruppen, aus welchen das Tonstück besteht, näher also: die Symmetrie dieser Theile in ihrer Reihenfolge, Contrastirung, Wiederkehr und Durchführung“ –, der mit dem ‚Inhalt‘, den musikalischen Hauptthemen sowie deren kunstvoller Verarbeitung, kontrastiert (*VMS*, S. 167). Hanslick hatte

1095 William Pastille, „Heinrich Schenker, Anti-Organicist“, in *19thCM* 8/1 (1984), S. 29–36, hier S. 32.

1096 Allan Keiler, „The Origins of Schenker’s Thought: How Man is Musical“, in *JMT* 33/2 (1989), S. 273–298, hier S. 291 und 289.

1097 Kevin Korsyn, „Schenker’s Organicism Reexamined“, in *Intégral* 7 (1993), S. 82–118, hier S. 109; Cook, *Schenker Project* (wie Anm. 33), S. 48.

1098 Keiler, „Schenker’s Thought“ (wie Anm. 1096), S. 291.

1099 Ebda., S. 286.

1100 Ebda., S. 286.

diese Termini allerdings unbedacht ausgewählt, da er meist nicht den Formbegriff der Musikanalyse, sondern vielmehr das ‚logische‘ Konzept der Identität von Inhalt und Form benutzte, was bei Hanslicks Insistieren auf dem spezifisch Musikalischen zwingend verwirren musste.¹¹⁰¹ Die ‚musikalische‘ Formkategorie muss aber von Hanslicks Definition der ‚Form‘ als struktureller Verknüpfung von musikalischen Teilelementen, wie sie bei den ‚tönend bewegten Formen‘ schlagend geworden ist, konsequent abgegrenzt werden und ist als zusätzliche Qualifikation anzusehen, die Keiler schlicht absolut setzte.¹¹⁰² Diese Lesart wird speziell deutlich, wenn Keiler die kritische Position Schenkers zur „tyranny of mechanical rules and cold logic in favor of the infinite variety of moods, styles and genres“ zur „voice of a young composer reacting against the detached formalism of Hanslick’s dogma“ erklärt.¹¹⁰³ Diese Stelle offenbart ungewollt, dass hier nur ein für Keilers Ansicht nützliches Verständnis von Hanslicks Argument vorwaltet, das als negativer Modellfall ‚des‘ musikalischen Formalismus gilt und das mit den faktischen Aussagen Hanslicks keinesfalls kompatibel ist. Denn dieser stellte hierzu explizit fest:

Das Componieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material. Wie reichhaltig wir dieses musikalische Material befunden haben, so elastisch und durchdringbar erweist es sich für die künstlerische Phantasie. Diese baut nicht wie der Architekt auf rohem, schwerfälligem Gestein, sondern auf der Nachwirkung vorher verklungener Töne. Geistigerer, feinerer Natur, als jeder andre Kunststoff nehmen die Töne willig jedwede Idee des Künstlers in sich auf. Da nun die Tonverbindungen, in deren Verhältnissen das musikalisch Schöne ruht, nicht durch mechanisches Aneinanderreihen, sondern durch freies Schaffen der Phantasie gewonnen werden, so prägt sich die geistige Kraft und Eigenthümlichkeit dieser bestimmten Phantasie dem Erzeugniß als *Charakter* auf. Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes hat demnach eine musikalische Composition in hohem Grade die Fähigkeit, selbst geist- und gefühlvoll zu sein. Diesen geistigen Gehalt werden wir in jedem musikalischen Kunstwerk fordern, doch darf er in kein andres Moment desselben verlegt werden, als in die *Tonbildungen selbst* (VMS, S. 79f.).

Keilers Lesart von Hanslicks Argument belegt dessen funktionale Bedeutung für die anglophone Musikdebatte, indem dieser als zweckgerichtete Projektionsfläche eines theoretischen Standpunkts herangezogen wird, den Hans-

1101 Für ein entsprechendes Missverstehen, das aus der ungeschickt verwendeten Begrifflichkeit folgt, siehe etwa auch: Abegg, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 41), S. 50f.

1102 Für die Hanslick’sche Unterscheidung, die man als theoretischen ‚conformational‘ und als speziellen ‚generative‘ Formbegriff fassen könnte, vgl.: Bonds, *Wordless Rhetoric* (wie Anm. 651), S. 1–30.

1103 Keiler, „Schenker’s Thought“ (wie Anm. 1096), S. 287.

lick niemals verfocht. Denn gegen dessen ‚detached formalism‘ wäre dann auch Schenker eine progressive Alternative, da er Hanslicks ‚Pamphlet‘ im ‚Geist‘-Essay entschieden abgewiesen hätte. Cook erwähnt jedoch bereits, dass Keilers Ansicht bei exakter Lektüre von Hanslicks *VMS*-Traktat ins Leere laufe: „Keiler is right, then, in characterising Schenker as an ‚anti-formalist‘, but only in a sense that makes Hanslick an antiformalist too.“¹¹⁰⁴ Derartige Einwände konnten jedoch Vertreter der postmodernen Musikwissenschaft nicht daran hindern, Hanslick als negativen Musterfall der ‚Old Musicology‘ aufzufassen, was die Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum tiefgreifend beeinflusste. In Bezug auf Kerman, der bei „A Profile for American Musicology“ einen neuen „music criticism“ andachte,¹¹⁰⁵ den Treitler als „dialogue [...] about the need for criticism in history and the case for history in criticism“ verstand,¹¹⁰⁶ ist das durchaus einsichtig. Denn Kerman konnte bei seiner kritischen Evaluation der objektiven Musikanalyse, des organischen Musikmodells und der antiquarischen Musikforschung, die auf das Jahr 1965 datiert, keine differenzierte Unterscheidung zwischen einzelnen Vertretern des für ihn veralteten Paradigmas ausführen.¹¹⁰⁷ Wenn dieser später „analysis“ als den „essentially formalist type of criticism“ definiert, der mit „internal musical relations in technical language“ umgehe, muss aber eigentlich umgehend klar sein, dass eine derartige Kategorie die objektive Ästhetik Hanslicks nicht trifft.¹¹⁰⁸ Dieser Grund für die typologische Interpretation von Hanslicks *VMS*-Traktat war aber etwa 30 Jahre später nicht mehr faktisch gegeben, als Kerman die durchgreifende Neuorientierung der amerikanischen Musikwissenschaft hervorgehoben hat, die nun radikale Methoden umfasse (Feminismus, Ideologiekritik, Poststrukturalismus) und mit jungen Forschern wie Abbate, McClary und Kramer um das Jahr 1990 gründlich vollzogen sei.¹¹⁰⁹

Doch auch die allmähliche Installation dieses neuen Paradigmas führte keine gewandelte Bewertung Hanslicks herbei, der ein opportunes Gegenmodell zur postmodernen Musikwissenschaft war. Da die ‚New Musicology‘ –

1104 Cook, *Schenker Project* (wie Anm. 33), S. 58.

1105 Joseph Kerman, „A Profile for American Musicology“, in *JAMS* 18/1 (1965), S. 61–69.

1106 Leo Treitler, „Music Analysis in a Historical Context“, in *CMS* 6 (1966), S. 75–88, hier S. 75.

1107 Kermans Terminus ‚criticism‘ war jedoch überaus ungenau gefasst. Vgl.: Edward E. Lowinsky, „Character and Purposes of American Musicology: A Reply to Joseph Kerman“, in *JAMS* 18/2 (1965), S. 222–234; Calella, „Was übrig bleibt“ (wie Anm. 815), S. 83–85.

1108 Kerman, „Critics and Classics“ (wie Anm. 1085), S. 53.

1109 Joseph Kerman, „American Musicology in the 1990s“, in *JM* 9/2 (1991), S. 131–144, hier S. 142. Kermans Beispiele sind hier etwa: Abbate, *Unsung Voices* (wie Anm. 1059); McClary, *Feminine Endings* (wie Anm. 1043); Kramer, *Cultural Practice* (wie Anm. 774).

wie Kofi Agawu zeigte¹¹¹⁰ – sich aber lediglich teilweise etablierte, ungeachtet Kramers Meinung noch nicht „more or less normative“ beschaffen war¹¹¹¹ und rezente Autoren sie als ein quasi schon historisches Phänomen, als „historical moment already passed“ sehen,¹¹¹² hat sie zur produktiven Verbreitung demnach weiterhin paradigmatische Gegenpositionen nötig. Letztere wurden bereits in Kermans Arbeiten mit den pauschalen Begriffen von Positivismus und Formalismus belegt, welche Calella als stereotype Einwände gegenüber der klassischen ‚musicology‘ bezeichnete,¹¹¹³ für die Hanslicks *VMS*-Traktat als radikalste „formalistic doctrine“ das scheinbar adäquate Zeugnis darstellte.¹¹¹⁴ Wenn Agawu korrekt betonte, dass beide Termini sowie deren komplexe Geschichte als ein ‚straw target‘¹¹¹⁵ „in the drive to inform about the limitations of theory-based analysis“ gefasst werden müssen,¹¹¹⁶ haben auch noch Kramer, Leppert und McClary sie zur negativen Darstellung der ‚Old Musicology‘ angewendet,¹¹¹⁷ was von Beard und Gloag letztendlich kanonisiert wurde.¹¹¹⁸ Die Rezeption Hanslicks, den man mit „formalist aesthetics“ assoziierte, wurde daher von Agawu als direktes Ergebnis einer quasi phobischen Ablehnung des musikalischen Formalismus charakterisiert.¹¹¹⁹ Auch wenn merkliche inhaltliche Differenzen zwischen einzelnen Vertretern der ‚New Musicology‘ festgehalten werden sollten, hat sie ein uniformes Feindbild konstruiert – die „ideology of autonomy“,¹¹²⁰ welche besage: „music is all syntax and no semantics, or that music lacks denotative or referential power“ und die mit „Hanslick’s much-quoted aphorism“ der ‚tonally moving forms‘ bestmöglich

1110 Kofi Agawu, „How We Got Out of Analysis, and How to Get Back in Again“, in *MA* 23/2–3 (2004), S. 267–286, hier S. 267–269.

1111 Kramer, *Interpreting Music* (wie Anm. 1062), S. 63.

1112 Hooper, *Discourse of Musicology* (wie Anm. 1056), S. 7. Vgl.: Fred Everett Maus, „What Was Critical Musicology?“, in *Radical Musicology* 5 (2011). Zur ‚babylonischen‘ Sprachverwirrung der gegenwärtigen Musikwissenschaft siehe etwa auch: Kevin Korsyn, *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford 2003, Kap. 1.

1113 Calella, „Was übrig bleibt“ (wie Anm. 815), S. 84.

1114 Subotnik, „Challenge of Music“ (wie Anm. 272), S. 277.

1115 Jim Samson, „Analysis in Context“, in *Rethinking Music*, hrsg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford/New York 1999, S. 35–54, hier S. 54; Williams, *Constructing Musicology* (wie Anm. 206), S. 5; Hooper, *Discourse of Musicology* (wie Anm. 1056), S. 6, 14 und 30.

1116 Agawu, „Analyzing Music“ (wie Anm. 1042), S. 299.

1117 Kramer, „Future“ (wie Anm. 1042), S. 5; ders., *Postmodern Knowledge* (wie Anm. 1046), S. XIV, 46; Richard Leppert und Susan McClary, *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge 1987, S. XII.

1118 Beard/Gloag, *Musicology* (wie Anm. 247), S. 137.

1119 Agawu, „How We Got Out“ (wie Anm. 1110), S. 283.

1120 Leppert/McClary, *Music and Society* (wie Anm. 1117), S. XIII, S. 9.

eingefangen werde.¹¹²¹ Da also etwa Subotniks Anlehnung an Adornos Schriften, das feministische Analysemodell von McClary und die musikalische Hermeneutik von Kramer – der schlichtweg behauptete, „works of music have discursive meaning“ (siehe unten)¹¹²² – die referentielle Bedeutung der musikalischen Komposition systematisch voraussetzen, repräsentierte Hanslicks *VMS*-Traktat eine nach wie vor brauchbare Angriffsfläche.

Die Bewertung Hanslicks als doktrinärer Autonomist, der die kulturelle, politische und historische Einbettung von Musik rigoros negiere und den Gipfel des überkommenen Formalismus versinnbildliche, der die hermetische Strukturanalyse – Schenkers Methodik – historisch befestigte, hat die Hanslick-Rezeption in hohem Maße geprägt. Dass sich eine autonomistische Werkbetrachtung bei Hanslick nur auf die akademische Programmatik der objektiven Ästhetik beschränkte, er mithin keinen absoluten Musikbegriff vorbrachte, der die musikalische Komposition gänzlich erfassen sollte, wurde dabei konsequent missachtet. Dass dies die einseitige Auslegung von Hanslicks Hypothese durchaus erklärbar mache, die zentralen Aussagen von *VMS* jedoch deutlich verfehlt, stellt schon Agawu fest: „Hanslick’s ostensible formalism now appears to have been exaggerated in twentieth-century accounts that ignore his broader argument.“¹¹²³ McClarys Aufsatz „Narrative Agendas in ‚Absolute‘ Music“, der ein seltener Beitrag aus der ‚New Musicology‘ ist, der Hanslicks *VMS*-Traktat nicht allein warnend einbringt, sondern diesen im größeren Kontext beurteilt, ist für den genannten Sachverhalt besonders illustrativ: „Of all the sacrosanct preserves of art music today, the most prestigious, the most carefully protected is a domain known as ‚Absolute Music‘: music purported to operate on the basis of pure configurations, untainted by words, stories, or even affect.“¹¹²⁴ Hanslick wird auch hier als ein zentraler Wegbereiter des autonomen Musikbegriffs angegeben und als „the chief polemicist for the absolutists“ bezeichnet, die die ‚englische‘ Forschung angeblich hemmten, „blocking all but the most formalistic approaches to criticism“.¹¹²⁵ Da auch ‚reine‘ Musik ein Produkt des Menschen sei und „the same dominant social beliefs and tensions as other cultural artefacts“ inkludiere, müsste selbige jedoch aus der nur scheinbar autarken Stellung gelöst werden, die ihr der ideologische Formalismus aufgezwungen hat: „The treasured distinction between the musical and

1121 Kramer, *Cultural Practice* (wie Anm. 774), S. 2.

1122 Kramer, *Selected Essays* (wie Anm. 1046), S. 1.

1123 Agawu, „How We Got Out“ (wie Anm. 1110), S. 269.

1124 McClary, „Narrative Agendas“ (wie Anm. 373), S. 326. Zur Kritik des für sie falschen Konzepts des ‚purely musical‘ siehe etwa auch: dies., *Conventional Wisdom* (wie Anm. 272), S. 1–31.

1125 McClary, „Narrative Agendas“ (wie Anm. 373), S. 327.

the so-called extramusical is starting to dissolve, allowing hermeneutic readings of compositions traditionally held to be exempt from interpretation.“¹¹²⁶
Ein derartiges Umdenken hat Kramer ebenfalls gefordert:

The emergence of postmodernist musicologies will depend on our willingness and ability to read as inscribed within the immediacy-effects of music itself the kind of mediating structures usually positioned outside music under the rubric of context. [...] At the same time the differences between text and context, the aesthetic and the political or social, the ‚inside‘ and the ‚outside‘ of the musical moment, the hermeneutic and the historiographical, would be (re)constituted as provisional and permeable boundaries destined to disappear in and through the heteroglot weaving of musicological discourse.¹¹²⁷

Hanslick tritt hier also als autoritärer Dogmatiker auf, der musikalische Programmatik „for sullyng music’s purity“ geradezu verboten habe, weil „programs threatened to blow the lid off the metaphysical claims of the absolutists, for tone poems employed the same codes, the same gestural vocabulary, the same structural impulses – although always acknowledging (at least in part) what they signified“.¹¹²⁸ Wenn McClarys Rhetorik Hanslick hier eine konspirative Stoßrichtung unterschiebt – auch wenn man McClarys Deutung teilen möchte, war Hanslick wohl nicht klar, dass sein ästhetischer Standpunkt ideologisch unterfüttert war – und sie *VMS* erneut absolut auffasst, erweitert sie den eingeschränkten Geltungsbereich von Hanslicks Argument zu Unrecht. Dass Hanslicks *VMS*-Traktat die programmatische Instrumentalmusik keinesfalls zurückwies, sondern vielmehr postuliert, dass eine literarisierte Musikgattung keine verbindlichen Rückschlüsse auf die ‚reine‘ Musik erlaubt, wurde bereits erörtert (Kap. 2.3). Wie Grimes jedoch korrekt anführt,¹¹²⁹ tradiert McClary hier auch eine typische Plattitüde der marxistischen Musikforschung,¹¹³⁰ die *VMS* als zentrales Dokument des bürgerlichen Formalismus klassifizierte und

1126 Ebd., S. 328f. Für die kritische Prüfung von McClarys Methode siehe etwa auch: Richard Taruskin, „Material Gains: Assessing Susan McClary“, in *ML* 90/3 (2009), S. 453–467; Nick Zangwill, „Friends Reunited: Susan McClary and Musical Formalism“, in *MT* 155 (2014), S. 63–69; oder kurz Calella, „Was übrig bleibt“ (wie Anm. 815), S. 90f.

1127 Kramer, *Postmodern Knowledge* (wie Anm. 1046), S. 18. Zur Musik als gesellschaftlich konstituiertes Erkenntnisobjekt und den methodischen Konsequenzen von kulturellen Perspektiven vergleiche allgemein: Gary Tomlinson, „The Web of Culture: A Context for Musicology“, in *19thCM* 7/3 (1984), S. 350–362.

1128 McClary, „Narrative Agendas“ (wie Anm. 373), S. 334.

1129 Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 4f.

1130 Zum Erbe des dialektischen Materialismus in der amerikanischen Musikwissenschaft siehe etwa auch: Silke Wenzel, „Über die Legitimität und Rentabilität von Musikwissenschaft“, in Stroh/Mayer, *Paradigmenwechsel* (wie Anm. 200), S. 339–345; Bertone/Fuhrmann/Grant, „Was ist neu?“ (wie Anm. 1041); Shreffler, „Berlin Walls“ (wie Anm. 206), S. 500.

Hanslicks Tätigkeit als Kritiker – die wie gesagt anders verfuhr (Kap. 2.2) – diesbezüglich vernachlässigte: „The trajectory of Hanslick studies in the late twentieth and early twenty-first century, therefore, is such that it charts Hanslick from being the opponent of program music, to being opposed to extramusical adjuncts, to one who conceives of music being hermetically sealed off from its expressive content and cultural context.“¹¹³¹ Dass eine derartige Rezeption, die Hanslicks Hypothese immer radikaler auffasste, aus der ideologischen Prädisposition der ‚New Musicology‘ zwingend resultierte, die die Vorherrschaft des Schenker’schen Musikkonzepts ernstlich beschnitt und für diesen Zweck eine passende Geschichte der ‚ideology of autonomy‘ konstruiert hat, die Hanslicks *VMS*-Traktat als abschreckendes Paradebeispiel funktionalisierte – was Beard und Gloag neuerlich kanonisch formuliert haben –, kann man also als bewusste Strategie begreifen.¹¹³²

McClarys Aufsatz wird hier aber nur als das treffendste Fallbeispiel aus der ‚englischen‘ Hanslick-Rezeption aufgefasst, die als polemische Bewegung entstanden war und die die historische Entwicklung der ‚Old Musicology‘ vereinfacht resümierte, um die methodologische Neuausrichtung der eigenen Disziplin anschaulich abzusetzen. So konnte bereits Agawu zeigen, dass eine vorgebliche Begrenzung der anglophonen Musikdebatte auf formale Analyse und archivalische Textforschung – die für Kerman, Kramer, McClary etc. als Argument zweifellos opportun war – schon lange vor der ‚Wende‘ um das Jahr 1990 nicht mehr die faktischen Verhältnisse ausdrückte, da er mehrere Analysen anführte, die einen solchen Schritt bereits getätigt hatten und zentrale Aspekte der angestrebten Kehrtwende antizipierten.¹¹³³ Dieses Pendel hin zur musikalischen Hermeneutik schwang jedoch schnell über eine einleuchtende Neukonzeption von musikalischer Signifikation hinaus, indem Bedeutung lediglich postuliert, nicht kontextuell konstruiert wurde. Dieses Defizit hatte schon DeNora im Hinblick auf McClary kritisch benannt, die instrumentale Kompositionen „as if they are simply ‚waiting to be read‘ – that is, as if their meanings are located outside of situated contexts of reception“ behandle.¹¹³⁴ Auch Cook, der selbst einen kontextuellen Theorieentwurf zur musikalischen Semantik ausarbeitete,¹¹³⁵ beanstandete, dass postmoderne Wissenschaftler „social meaning straight off the music“ lasen, ohne ihre geschichtlichen Bedin-

1131 Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 5.

1132 Beard/Gloag, *Musicology* (wie Anm. 247), S. 57 und 106f.

1133 Agawu, „Analyzing Music“ (wie Anm. 1042), S. 304–307.

1134 Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 127.

1135 Nicholas Cook, „Theorizing Musical Meaning“, in *MTS* 23/2 (2001), S. 170–195.

gungen einzubeziehen,¹¹³⁶ was mit Charles Rosens Einwand korreliert, dass ‚New Musicologists‘ von der „inherent instability of musical meaning“ nichts wissen wollen.¹¹³⁷ Wenn zudem andere Fachbereiche kontrastierend herangezogen werden, wird klar, dass hier wohl eine verspätete Wandlung der amerikanischen Musikwissenschaft schlagend geworden ist, wie die analytische Kunsttheorie demonstriert, für die Carroll im Jahr 2000 bereits wieder eine markante Wendung zu ästhetischen Thematiken konstatierte: Da die ästhetische Forschung über eine komplette Generation ein „almost exclusive monopoly of the [artwork’s] message“ geltend gemacht hatte, bei dem vor allem dessen ideologische Implikationen eruiert wurden, wäre eine Korrektur geboten, und „the name for that corrective is aesthetics“.¹¹³⁸

Es ist folglich ironisch, dass der wohl wichtigste Kritikpunkt gegenüber Schenkers Methodik – die ahistorische Ausrichtung – auch auf die kontextfreie Hermeneutik von Autoren wie McClary zutrifft, die subjektive Aussagen generiert, wie ihr Bach-Text zeigt. Hier wird wissenschaftliche „deconstruction“ als politische Handlung verstanden, die Bachs Werke hinsichtlich momentaner Zielsetzungen aktualisieren soll, was für Taruskin mehr über McClarys Agenda aussage als über die untersuchte Komposition¹¹³⁹ und bei ihr im folgenden Bekenntnis kulminiert: „I would propose the age-old strategy of rewriting the tradition in such a way as to appropriate Bach to our own political ends. [...] In actively reclaiming Bach and the canon in order to put them to our own uses, we can also reclaim ourselves.“¹¹⁴⁰ Dass McClarys Position und Hanslicks *VMS*-Traktat trotzdem vereinbar sind und die vermeintliche Gegnerschaft auf der exklusiven Konstruktion des Objekts ‚Musik‘ beruhe, hat Zangwill unlängst vertreten, der bei der postmodernen Musikwissenschaft eine „fear of music“ bemerkt, welche durch Hanslick korrigiert werden könnte.¹¹⁴¹ Auch nach Calella ist Kramers Methode als literarische Musikexegese aufzufassen,

1136 Cook, *Schenker Project* (wie Anm. 33), S. 15. Dieser spricht hier von der „arguably pernicious influence“ von Adorno.

1137 Charles Rosen, *Critical Entertainments: Music Old and New*, Cambridge, Mass./London 2000, S. 270.

1138 Noël Carroll, „Art and the Domain of the Aesthetic“, in *BJA* 40/2 (2000), S. 191–208, hier S. 191f.

1139 Taruskin, „Material Gains“ (wie Anm. 1126), S. 459f. Vgl.: ders., „Afterword: What Else?“, in *Representation in Western Music*, hrsg. von Joshua S. Walden, Cambridge 2013, S. 287–309, hier S. 292–294.

1140 Susan McClary, „The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year“, in Leppert/McClary, *Music and Society* (wie Anm. 1117), S. 13–62, hier S. 61f.

1141 Nick Zangwill, „Re-Centring Musicology and the Philosophy of Music“, in *JAP* 1/2 (2014), S. 231–240, hier S. 231f.

die ‚reiner‘ Musik eine dezidierte Bedeutung zuschreibt.¹¹⁴² McClary verankere hingegen das angesetzte ‚Programm‘ in der musikalischen Strukturierung: „For McClary, most of the time, music is still music, and not literature.“¹¹⁴³ Zangwill stört aber nicht, dass auch ‚reine‘ Musik inhaltlich verstanden, sondern einzig, dass „embodying meanings“ zur Kernfunktion von Musikstücken erklärt werde: „Music is reduced to literature.“¹¹⁴⁴ Zangwill legt McClarys Gender-Studien somit nicht als substantielle Beschreibung von Musik, sondern vielmehr als kritische Diagnose des maskulinen Musikdiskurses aus, was das Argument erheblich verschiebt, da McClarys Arbeiten nun als „metaphorical descriptions of aesthetic properties“ fungieren.¹¹⁴⁵ Da McClarys Exegese also gegen ihre originale Intention ‚nur‘ als figurative Schilderung von ‚reiner‘ Musik und als kritische Analyse der diskursiven Sprechweise über selbige gefasst wird, wäre sie mit Hanslicks Argument theoretisch kompatibel, wenn *VMS* nicht absolut gesetzt und als objektive Definition von Musik gilt, denn „what music can mean differs from what it does mean“:¹¹⁴⁶

A formalist can happily embrace the kind of descriptions that McClary gives to the music, as opposed to her literalist philosophical reconstruction of what she thinks she is doing in doing so. Gendered descriptions of music are metaphors for describing aesthetic properties of the music. Literally, there is no gender in the music, but gendered descriptions of it may be effective metaphors. Hence McClary’s insistence on the actuality and appropriateness of gender descriptions turns out to be compatible with formalism. Hanslick and McClary can sing in harmony with each other.¹¹⁴⁷

4.3. Hanslick, der Formalist: adäquate Kategorie oder leerer Begriff?

Aus den Erwägungen zur Verbindung von Hanslicks *VMS*-Traktat mit Bell, Kant, Schenker und der musikalischen Strukturanalyse ist ersichtlich geworden, dass Forscher eine individuelle Konstruktion ‚des‘ ästhetischen Forma-

1142 Calella, „Was übrig bleibt“ (wie Anm. 815), S. 89.

1143 Zangwill, „Re-Centering Musicology“ (wie Anm. 1141), S. 239.

1144 Ebda., S. 233. Für die analoge Reserve Kramers gegenüber Tomlinsons Arbeitsweise, die für ihn zur „musicology without music“ führt, siehe auch ihre Debatte in *Current Musicology* 53 (1993).

1145 Zangwill, „Friends Reunited“ (wie Anm. 1126), S. 66.

1146 Herzog, „Musical Meaning“ (wie Anm. 353), S. 304.

1147 Zangwill, „Friends Reunited“ (wie Anm. 1126), S. 69. Siehe dazu auch Peter Kivy, „‘Absolute Music’ and the ‚New Musicology““, in ders., *New Essays* (wie Anm. 399), S. 155–167, der das ‚strukturelle Musikhören‘ nur als *eine* mögliche Rezeption von ‚reiner‘ Musik fasste, die aus differenter Perspektive inhaltlich verstanden werden könnte.

lismus sowie seiner historischen Entwicklung erarbeiteten, der man aus strategischen Beweggründen das Argument Hanslicks eingliederte. Das jetzige Kapitel, das die Bestimmung des Formalismus auf den Punkt bringt, wird nun die Eigenart von Hanslicks Hypothese genauer erörtern, welche nicht immer durch derartige Interessen sowie deren narrative Funktion geleitet worden ist. Präzise gesagt soll also eruiert werden, welche exakte Variante ‚des‘ ästhetischen Formalismus Hanslick diskursiv beigelegt wurde und ob er mit einer solch diffusen Kategorie pauschal erfasst werden kann. Zuvor müssen jedoch mehrere Tendenzen geklärt werden, wie Hanslicks Leitspruch der ‚tönend bewegten Formen‘ oder auch sein Begriff ‚Form‘ generell gelesen wurden. Dass hier eine Debatte vorliegt, die oft schlichte Dualismen benutzt – Form vs. Gefühl, Form vs. Inhalt, Form vs. ‚Welt‘ etc. –, belegte bereits Hostinský, der für die eigene Epoche eine regelrechte „Idiosynkrasie“ im Hinblick auf das Wort Form betont und hieraus schließt: „Wie den *Materialisten*, so dichtet man auch den *Formalisten* nicht nur Indifferentismus, sondern auch offene Feindschaft, ja sogar Krieg bis auf’s Messer gegen alle höheren geistigen Interessen an.“ Hostinský schreibt ferner: „So ist denn das Wort ‚Form‘ in der modernen Aesthetik nachgerade etwas gar Furchtbares geworden, [...] sozusagen der leibhaftige ästhetische Antichrist selbst.“¹¹⁴⁸ Dass diese allgemeine Einstellung im 20. Jahrhundert weiterhin verbreitet war, zeigt Tschuliks Äußerung, dass Hanslicks *VMS*-Traktat oftmals verkürzt mit dem „Schreckenswort ‚formalistisch‘“ belegt werde.¹¹⁴⁹ Zuletzt soll noch Beinroths *Musikästhetik* zitiert werden, welche neben Hanslick etwa auch Hegel vor dem für ihn infamen Vorwurf ‚reinigte‘, „Zugeständnisse an die Formalästhetik gemacht zu haben“, wobei dessen Wortwahl illustriert, wie formale Ästhetik von ihm generell beurteilt wurde: Hegel dürfe man nicht zum „Befürworter der Formalästhetik [...] degradieren“, wohingegen Hanslick die formale Ästhetik schlichtweg unterstellt sowie dessen Schrift als formalistische Grundlegung unpassend „deklariert“ worden sei.¹¹⁵⁰

Welche Version ‚des‘ ästhetischen Formalismus ist Hanslick nun tatsächlich beigelegt worden? Die einfachste Erwiderung auf diese Frage würde lauten, dass Hanslicks *VMS*-Traktat ein formalistisches Schaffensmodell beim eigentlichen Komponieren befürwortet hat, wie das Keiler fälschlich vermutete (Kap. 4.2). Diese verzerrte Auslegung von Hanslicks Argument findet sich aber meistens lediglich bei politischen Diskussionen über eine formalistische ‚Degeneration‘ des jeweiligen Musiklebens, die von diversen Systemen

1148 Hostinský, *Musikalisch-Schöne* (wie Anm. 114), S. 8f.

1149 Tschulik, „Ästhetik und Kritik“ (wie Anm. 21), S. 606.

1150 Beinroth, *Musikästhetik* (wie Anm. 375), S. 132 und 155.

aus diversen Motiven pejorativ beurteilt wurde – aus nazistischer Perspektive wegen ihrer brillanten Geistigkeit, die man als „intellektualistisch-formalistische Zergliederung“ wahrgenommen hat,¹¹⁵¹ aus marxistischer Blickrichtung, da sie die Relation von Musik und ‚Welt‘ komplett verwerfe: ‚Formalistische‘ Kompositionen seien regelrecht „krankhaft“, für das unverdorbene „Nervensystem“ eminent störend und enden zudem mit chaotischen Eindrücken, womit sie die „gesellschaftliche Berechtigung“ gänzlich verspielt hätten.¹¹⁵² Für die nazistische Interpretation von Hanslicks Hypothese wurde wieder die Polemik Wagners zentral, der ihn als theoretische Grundlegung der ‚formalistischen‘ Instrumentalmusik sah (Kap. 1.2), um „die moderne jüdische Musik als die eigentlich ‚schöne‘ Musik aufzustellen“.¹¹⁵³ Wenn ähnlich extreme Lesarten wegen ihrer ideologischen Beschaffenheit übergangen werden, kann doch schnell gezeigt werden, dass dies mit den Aussagen Hanslicks, seiner starken Betonung von künstlerischer Spontaneität (*VMS*, S. 79f.) sowie seiner erörterten Hypothese, dass sich einzelne Elemente historisch abnutzen (*VMS*, S. 86f.), keinesfalls vereinbar ist. Hanslick verwarf vielmehr eine ‚formalistische‘ Schaffensweise, die von ihm als schematisch, uninspiriert und monoton begriffen wurde. Dazu soll hier nur die betreffende Besprechung von *Così fan tutte* zitiert werden, deren „geistlose“ Dichtung von damals tätigen Autoren oft als ‚obszön‘ erachtet wurde, was Mozarts Schaffen teilweise gehemmt und ihn zum „weichliche[n] Formalismus“ angetrieben habe: „Zahlreiche musikalische Schönheiten strömen ihr reines, sanftes Licht auch in dieser Partitur aus; leider sind sie fast durchwegs gleichartigen Charakters und entbehren der contrastierenden Schlagschatten.“¹¹⁵⁴

Diese Deutung Hanslicks basiert jedoch primär auf dem unmittelbaren Missverständnis seines mangelhaft definierten Formbegriffs, den man – wie bereits erörtert (Kap. 1.6 und Kap. 3.5) – immer wieder aus der inadäquaten Perspektive der musikalischen Formenlehre las. Neben Keiler hat etwa auch Portnoy die ‚tönend bewegten Formen‘ als musikalischen Schematismus interpretiert: Musik „was composed of tonal patterns which were thematically

1151 Karl Gustav Fellerer, *Einführung in die Musikwissenschaft*, Berlin 1942, S. 122.

1152 Nováček, *Musikästhetik* (wie Anm. 209), S. 123. Vgl.: Gustav Just, *Marx, Engels, Lenin und Stalin über Kunst und Literatur. Einige Grundfragen der Marxistisch-Leninistischen Ästhetik*, Berlin 1953, S. 34; Meyer, *Zeitgeschehen* (wie Anm. 214), S. 148f.; Markus, *Musikästhetik* (wie Anm. 84).

1153 Fischer, *Wagners ‚Judentum‘* (wie Anm. 81), S. 177. Diese These ist von Albert Wiesinger, *Mozart und das Christentum in der Musik*, Wien 1892, S. 5, oder auch Grunsky, *Wagner und Juden* (wie Anm. 82), S. 24, akkurat tradiert worden. Vgl.: Hinrichsen, „Hanslick contra Wagner“ (wie Anm. 83), S. 79.

1154 Hanslick, *Moderne Oper 3* (wie Anm. 81), S. 128. Für das fachspezifische Wortverständnis ‚des‘ musikalischen Formalismus vgl.: Danuser, *Vorträge* (wie Anm. 270), Bd. 1, S. 308.

developed in a prescribed [!] form“.¹¹⁵⁵ Wenn dies auch eine ungewöhnliche Auffassung repräsentiert, findet sich diese noch in Szabados' Beiträgen zum ‚Formalismus‘ Wittgensteins, welche zeigen sollen, dass Hanslicks *VMS*-Traktat von Wittgenstein eindeutig abgelehnt wurde. Szabados' Bemerkung ist für die erörterte Thematik insofern typisch, als er nur implizit definiert, was mit dem musikalischen ‚Formalismus‘ außer einem vagen Bezug auf die ‚formal structure‘ überhaupt bezeichnet sei. Erst Szabados' Berufung auf die folgende Passage von Wittgenstein macht Szabados' Auslegung wirklich einsichtig: „I can't imagine that the old large forms (string quartet, symphony, oratorio etc.) will be able to play any role [für die zukünftige musikalische Entwicklung]. If something comes it will have to be – I think – simple, transparent. In a certain sense, naked.“ Denn Szabados erklärt weiter, dass Wittgensteins Beanstandung der ‚old large forms‘ dessen „doubts about musical formalism“ bestätigen würde, „while the second goes on to repudiate it. The first not only accents the contingency of musical forms and envisages different conceptions of music, but by invoking transparency suggests that no hidden or concealed form needs to be uncovered for musical understanding.“¹¹⁵⁶ Inwiefern Wittgensteins Erläuterungen hier aber Hanslicks Argument bestreiten, der genau solche Punkte selbst betont, wird erst dann vollständig erkennbar, wenn man die ‚tönend bewegten Formen‘ als musikalische Architektonik missversteht, als Streichquartett, Symphonie, Oratorium etc. Dass Hanslicks Definition der ‚Form‘ dem musikalischen Schematismus keineswegs entsprochen hat, sie von ihm somit nicht als „rigid system of immutable factors, but rather as a system of changing relations“ bestimmt wurde, muss nicht erneut erörtert werden.¹¹⁵⁷

Mit der Fehldeutung von Hanslicks Terminus der ‚Form‘ als musikalische ‚Architektonik‘ ist dann auch der älteste Irrtum hinsichtlich seines angeblichen Formalismus verbunden: „Hanslicks ‚Tonarabeske““, die Seidl als mathematische Strukturierung des „Symmetrisch-, Architektonisch- und Plastisch-Schönen“¹¹⁵⁸ oder auch noch Gunter Scholtz als „klingende Mathematik“ auffasste.¹¹⁵⁹ Sams hatte diese verkürzte Deutung durch seinen *Grove*-Eintrag nachhaltig befördert: „Hanslick's aesthetics enshrined the classical ideals of orderliness and formal perfection. Even melody [...] was admired less for its continuity of flow than

1155 Julius Portnoy, *The Philosopher and Music: A Historical Outline*, New York 1954, S. 175.

1156 Szabados, „Musical Formalism“ (wie Anm. 240), S. 651 und 654f.

1157 Bujčić, *European Thought* (wie Anm. 155), S. 10. Vgl.: Redmann, *Methodologie Musikanalyse* (wie Anm. 244), S. 19; Nattiez, „Hanslick: Immanence“ (wie Anm. 957), S. 106; Appelqvist, „Kantian Ethos“ (wie Anm. 381), S. 81.

1158 Seidl, *Vom Musikalisch-Erhabenen* (wie Anm. 14), S. 2.

1159 Gunter Scholtz, *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen 1981, S. 76.

for its regularity of pattern.“¹¹⁶⁰ Dieses Urteil wird noch von Treitler¹¹⁶¹ und Abbate¹¹⁶² geteilt, die Hanslicks Argument aus der Perspektive der postmodernen Musikwissenschaft als theoretische Grundlegung von Musik als ‚sounding architecture‘ betrachteten, die die ‚absolutist conception‘ fachlich fundiert hätte. Die ‚tönend bewegten Formen‘ geraten hiermit zur normativen Konzeption der mathematischen Regelmäßigkeit als leitender Grundsatz der musikalischen Komposition¹¹⁶³ – zum „simple pattern-making“¹¹⁶⁴ und „sonic wallpaper“¹¹⁶⁵ –, die als „coherent pattern of rules“¹¹⁶⁶ und als „order, balance, and architecture [...] achieved through tones“ gefasst worden ist.¹¹⁶⁷ Aus einer solch abstrakten Auslegung hat man zudem immer wieder die Dogmatik Hanslicks abgeleitet, wie Rienäcker musterhaft nachweist, für den Hanslicks *VMS*-Traktat eine rein strukturelle Kunstform favorisiert, „in der vorgegebene Maße im Zeichen des ewiggültigen Schönen eingehalten, [und] alle jene Momente ausgeblendet sind, die das Gefüge in Unordnung bringen“.¹¹⁶⁸ Ahonen hat ebenso bemerkt, dass Hanslick oft als „barren“, ‚restrictive‘, ‚doctrinaire‘, or ‚aesthetically paranoid“¹¹⁶⁹ gelesen worden ist¹¹⁶⁹ und man ihn als puristischen Wertästhetiker einordnete, der rigoristische Grundmaximen für Komposition und Musikkritik autoritär festsetzt: „In this sense, musical formalism is taken to be an enemy of artistic freedom.“¹¹⁷⁰ Im Rahmen der vorherigen Diskussion von Keilers Analyse zu Schenkers ‚Geist‘-Essay (Kap. 4.2) konnte jedoch belegt werden, dass eine derartige Einengung der künstlerischen Schaffensfreiheit von Hanslick keineswegs eingefordert wurde, der produktive Spontaneität als essentielle Bedingung der historisch bedingten Schönheit betrachtet.

Dieses Urteil über Hanslicks Dogmatik erstaunt insofern, als *VMS* nur wenige direkte Hinweise darauf enthält, was nun ein einzelnes Musikstück ‚schön‘ werden lässt. Materiale Kriterien werden vielmehr aufgrund negativer Vermerke gegeben, welche zeigen, dass jene eben erörterte Deutung Hanslicks durch dessen eigene Schrift nicht wirklich gestützt wird: „Keineswegs ist das ‚Specifisch-Musikalische‘ als bloß akustische Schönheit, oder proportionale

1160 Sams, „Hanslick, Eduard“ (wie Anm. 166), S. 151.

1161 Treitler, „Mozart and Music“ (wie Anm. 775), S. 435.

1162 Abbate, *Unsung Voices* (wie Anm. 1059), S. 17.

1163 Danz, *Friedrich von Hausegger* (wie Anm. 387), S. 244f.

1164 Shaw-Miller, *Visible Deeds* (wie Anm. 787), S. 125.

1165 Kivy, *Fine Art* (wie Anm. 562), S. 348.

1166 Harré, „Emotion in Music“ (wie Anm. 544), S. 116.

1167 Fiona Ellis, „Scruton and Budd on Musical Meaning“, in *BJA* 41/1 (2001), S. 39–58, hier S. 50.

1168 Rienäcker, „Hanslick über Brahms“ (wie Anm. 323), S. 16.

1169 Ahonen, *Musical Communication* (wie Anm. 239), S. 65.

1170 Appelqvist, „Kantian Ethos“ (wie Anm. 381), S. 75.

Dimension zu verstehen“ und „noch weniger kann von einem ‚ohrenkitzelnden Spiel in Tönen‘ die Rede sein und ähnlichen Bezeichnungen womit der Mangel an geistiger Beseelung hervorgehoben zu werden pflegt“ (*VMS*, S. 77). Hanslick scheint gegen Seidls Lesart des „Symmetrisch-, Architektonisch- und Plastisch-Schönen“ antizipativ vorzugehen, wenn von ihm ausdrücklich festgehalten wird, dass sich das Schöne mit dem Symmetrischen und Architektonischen nicht decke, „worin doch niemals ein Schönes, vollends ein *Musikalisch-Schönes* bestand“, weil auch triviale Themen „vollkommen symmetrisch gebaut“ werden können: „Die regelmäßige Anordnung geistloser, abgenützter Theilchen wird sich gerade in den allerschlechtesten Compositionen nachweisen lassen. Der musikalische Sinn verlangt immer *neue* symmetrische Bildungen“ (*VMS*, S. 95f.). Hanslick wies auch eine rein mathematische Interpretation des Begriffs ‚Formen‘ zurück, da in ‚reiner‘ Musik, „sei sie die schönste oder die schlechteste, [...] gar nichts mathematisch berechnet“ sei. Phantasievolle Kompositionen, so Hanslick, „sind keine Rechenexempel“, während wahrhaft mathematische Konzeptionen dagegen besagen: „Music consists in numerical relations. There is no music but can be expressed in numbers.“¹¹⁷¹ Für Hanslick sind ästhetische Bedingungen aber erst wirklich gegeben, wenn ‚elementare Verhältnisse‘ künstlerisch ‚aufgehoben‘ wurden: „Die Mathematik regelt bloß den elementaren Stoff zu geistfähiger Behandlung und spielt verborgen in den einfachsten Verhältnissen, der musikalische Gedanke kommt ohne sie ans Licht“ (*VMS*, S. 97). Auch hier hat das verbreitete Verständnis von Hanslicks *VMS*-Traktat, der wohl eher als bedeutender Wegbereiter der „Entmathematisierung“ von Musiktheorie und Musikästhetik gefasst werden könnte,¹¹⁷² dessen textliche Aussagen offenkundig überwuchert.¹¹⁷³

Neben dieser relativ unüblichen Auffassung von Hanslicks Hypothese ist die Hanslick-Rezeption von dem verzerrten Verständnis der komplexen Beziehung von Inhalt und Form geprägt worden, die in den vorstehenden Ausführungen schon mehrfach erläutert wurde. In der sicherlich einfachsten Ausprägung wurde Hanslick oft als „einseitiger Kritiker“ beschrieben, der musikalisches „Formenspiel“ ohne jede geistvolle Bedeutung propagiert hat.¹¹⁷⁴ Der Einwand bestand hierbei zumeist in der sprachlichen Gegebenheit,

1171 Carus, „Significance of Music“ (wie Anm. 501), S. 402.

1172 Reinhard Schneider, *Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik*, München 1980, S. 266.

1173 Für diverse frühere Kritiken dieser aktuell seltenen Deutung siehe etwa auch: Solie, *Music History* 6 (wie Anm. 845), S. 160; Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 106; Landerer, „Bolzano, Hanslick, Objektivismus I“ (wie Anm. 138), S. 23; Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 57; Nattiez, „Hanslick: Immanence“ (wie Anm. 957), S. 109.

1174 Roland Tenschert, *Musikerbrevier. Nachdenkliches und Ergötzliches aus dem Reich der Musik*, Wien 1940, S. 200.

dass Form „das Äußere eines Innern“ bezeichne,¹¹⁷⁵ weswegen eine Form ohne Inhalt „ein Unding“ sei, also „eine Musik als tönendes Nichts“.¹¹⁷⁶ Wie hier jene vorstehend besprochene Interpretation von Hanslicks Terminus ‚Formen‘ als „Form ohne Gehalt“, als nur akustische Proportion zentral werden konnte, die musikalische Komposition und „physikalische[] Seinsweise“ vermeintlich identifiziere, ist problemlos einzusehen.¹¹⁷⁷ Dass Karl Gustav Fellerer etwa Ambros' *Gränzen der Musik und Poesie* von Hanslicks Argument lobend abhob, da Ambros im Gegensatz zu Hanslick die „beseelte[] Form“ erforscht habe,¹¹⁷⁸ belegt zudem festgefahrene Deutungsmuster im Hinblick auf Hanslicks *VMS*-Traktat, für die sich Hanslick jedoch partiell selbst schuldig erklärte: „Andererseits ist es, wie ich wohl einsehe, ein mißverständlich Ding, schlechtweg von der ‚Inhaltslosigkeit‘ der Instrumentalmusik zu sprechen, was auch meiner Schrift die meisten Gegner erweckt hat. Wie ist in der Musik beseelte Form von leerer Form wissenschaftlich zu unterscheiden? Ich hatte die erstere im Auge, meine Gegner warfen mir die letztere vor.“¹¹⁷⁹ Obwohl Hanslick einräumt, dass Schönheit ohne Geistigkeit für die Ästhetik ohne Wert wäre (*VMS*, S. 78), hat das einzelne Forscher niemals hindern können, Hanslicks Hypothese in genau diesem Sinne aufzufassen: „Er sprach der Musik jede geistige, symbol. Bedeutung ab.“¹¹⁸⁰ Dass diese verwaschene Charakteristik, welche bereits Eugen Schmitz vorbringt, für den die formale Ästhetik jegliche „weitere ‚geistige‘ Bedeutung“ von ‚reiner‘ Musik negiere,¹¹⁸¹ einer allgemeinen Enzyklopädie entnommen wurde, zeigt deren erstaunliche Verbreitung umso mehr.

Dieses Urteil ist im englischen Sprachraum ebenfalls gegeben, wo die vermeintliche Reduzierung von ‚reiner‘ Musik auf „empty form“ durch Hanslick immer wieder kritisch bemerkt wurde.¹¹⁸² Bereits Albert Gehring hat bei ihm ein „play of tones [...] without pointing to or imitating extra-musical realities“ bedauert, während musikalische ‚expressionists‘ auf konkreter Bedeutung insistiert hätten, „which raises it from the level of a worthless kaleidoscopic pastime to that of a true and noble art“.¹¹⁸³ Anders als in der ‚deut-

1175 Hans von Dettelbach, *Das Imperium der Töne. Form und Bedeutung der Musik*, Graz/Wien 1970, S. 57.

1176 Tenschert, *Reich der Musik* (wie Anm. 1174), S. 201.

1177 Albrecht von Massow, „Musikalischer Formgehalt“, in *AfMw* 55/4 (1998), S. 269–288, hier S. 274.

1178 Fellerer, *Studien zur Musik* (wie Anm. 860), Bd. 1, S. 65.

1179 Hanslick, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 17), S. 155.

1180 *Österreich Lexikon*, hrsg. von Richard Bamberger und Franz Maier-Bruck, Wien/München 1966, Bd. 1, S. 466.

1181 Schmitz, *Musikästhetik* (wie Anm. 549), S. 2.

1182 Janik, *German Music* (wie Anm. 526), S. 20.

1183 Gehring, „Emotions in Music“ (wie Anm. 701), S. 414.

schen‘ Forschung hat sich eine derartige Diagnose zu Hanslick nicht nur aus einer direkten Lektüre gespeist, sondern basierte vermehrt auf der allgemeinen Bestimmung ‚des‘ ästhetischen Formalismus, dem Hanslicks *VMS*-Traktat umstandslos eingegliedert wurde. Władysław Tatarkiewicz hat die Eigenschaften des Formalismus etwa folgendermaßen zusammengefasst: „According to extreme formalism, *only* form is important, or stated negatively, content does not matter.“¹¹⁸⁴ Dies deckt sich auch mit der zuvor schon zitierten Definition in Fishers Analyse, dass künstlerische Formgebung „the *only relevant consideration*“ für ‚die‘ formale Ästhetik sei,¹¹⁸⁵ was zwar etwa Bells Lehre adäquat einfängt, auf Hanslicks Argument aber lediglich bedingt zutrifft (siehe unten). Das greifbare Verlangen nach einer umfassenden Charakteristik ‚des‘ ästhetischen Formalismus, das sich auch Hospers – „[t]he theory of art known as *formalism* [...] says that form is all-important“¹¹⁸⁶, – Werhane – „[f]ormalism is often interpreted to mean that an artwork’s most important features are its formal characteristics“¹¹⁸⁷ – oder noch Beard und Gloag – „[t]he concept of formalism signifies an aesthetic perspective that prioritizes formal detail above other factors“¹¹⁸⁸ – eindeutig anmerken lässt, generiert notwendig undifferenzierte Kategorieraster, die spezifische Standpunkte unter einem unscharfen Schlagwort summieren. Denn wenn für ‚den‘ ästhetischen Formalismus mehrere Beispiele aus den verschiedenen Kunstsparten unterbreitet werden sollen, folgen neben Bells *Art* geradezu notorisch Kants *Kritik der Urteilskraft* und Hanslicks *VMS*-Traktat, der ein ideales Muster für den jeweils abstrakt bestimmten Formalismus repräsentiere.

Bei Hanslick findet sich aber kein „Primat der ‚Form‘ vor dem ‚Inhalt““,¹¹⁸⁹ was die genannten Kritikpunkte großteils entkräftet, welche einem textfremden Denkschema entstammen, bei dem diese Begriffe im Hinblick auf ‚reine‘ Musik als separate Bereiche gefasst werden, was Hanslicks Definition ihrer Identität außer Acht lässt. Inhalt ohne Form ist für ihn ebenso wenig existent wie Form ohne Inhalt, zumal beide Faktoren bei ‚reiner‘ Musik zu „untrennbarer Einheit verschmolzen“ sind (*VMS*, S. 165). Doch auch wenn diese definitorische Besonderheit absichtlich verworfen und Hanslicks Argument aus externer Perspektive kritisiert wird, kann unmöglich behauptet werden, dass

1184 Władysław Tatarkiewicz, „Form in the History of Aesthetics“, in *DHI* 2 (1973), S. 216–225, hier S. 221.

1185 Fisher, *Reflecting on Art* (wie Anm. 410), S. 250.

1186 Hospers, *Understanding* (wie Anm. 557), S. 114.

1187 Werhane, *Issues in Art* (wie Anm. 844), S. 100.

1188 Beard/Gloag, *Musicology* (wie Anm. 247), S. 65.

1189 Schirpenbach, *Ästhetische Regulation* (wie Anm. 421), S. 16. Siehe dann aber: ebda., S. 71 und 81.

hier eine ‚leere Form‘ und ein schlussendlich mathematischer Schematismus bemüht worden ist. Zwar ist das Schöne der Musik „ein *spezifisch Musikalisches*“, das, „unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt“ (VMS, S. 74), doch wird dieses damit nicht gleich ‚leere Form‘. Wie Hanslick selbst einige Seiten später explizit betont: „Der Begriff der ‚Form‘ findet in der Musik eine ganz eigenthümliche Verwirklichung. Die Formen, welche sich aus *Tönen* bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vacuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist“ (VMS, S. 78). Der geistige Gehalt, der Hanslicks Hypothese fortwährend abgesprochen wurde, ist von ihm mitnichten eliminiert, sondern vielmehr als musikalisch immanent gefasst worden: „Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes hat demnach eine musikalische Composition in hohem Grade die Fähigkeit selbst geist- und gefühlvoll zu sein. Diesen geistigen Gehalt werden wir in jedem musikalischen Kunstwerk fordern, doch darf er in kein anderes Moment desselben verlegt werden, als in die *Tonbildungen selbst*“ (VMS, S. 80). Wenn auch erst weiter unten exakter gezeigt wird, dass sich Hanslicks ‚musikalisch immanenter‘ Gefühlsgehalt von der gebräuchlichen Ausdruckstheorie und dem schon knapp untersuchten Erregungsmodell grundlegend unterscheidet (Kap. 5.2 und Kap. 5.3), soll dies hier nochmals angezeigt werden: „Das Ideelle in der Musik ist ein *tonliches*; nicht etwa begriffliches, welches erst in Töne zu übersetzen wäre“ (VMS, S. 80).

Musik mit einer solch ideellen Substanz, die als immanente Eigenschaft der musikalischen Komposition charakterisiert wird, ist bereits ‚schön‘, was erneut belegt, dass ‚Schönheit‘ und ‚Geistigkeit‘ nach Hanslick niemals getrennt begriffen werden können und ihm „nichts irriger“ schien, „als die Anschauung, welche ‚schöne Musik‘ mit und ohne geistigen Gehalt“ unterteilt (VMS, S. 81). Hanslick erlaubt ferner, dass rein affektive Termini – stolz, zärtlich, beherzt, aber auch duftig, frostig, nebelhaft – für die figurative Schilderung von geistigen Qualitäten benutzt werden können, solange sie als inhärente Elemente ohne jede referentielle Beschaffenheit gelesen werden: „Derlei Epitheta mag man im Bewußtsein ihrer Bildlichkeit brauchen, ja man kann ihrer nicht entrathen, nur hüte man sich zu sagen: diese Musik *schildert* Stolz usf.“ (VMS, S. 81). Was ‚Tonformen‘ jedoch letztlich qualitativ nuanciert, was einzelne ‚schöner‘ als andre macht, reflektiert Hanslick lediglich unpräzise. Für ihn besteht der Akt der musikalischen Komposition vor allem darin, aus den „ursprünglichen Beziehungen der musikalischen Elemente und ihrer unzählbar möglichen Combinationen“ die „verborgensten“ herauszufiltern, die „aus freier Willkür erfunden und doch zugleich durch ein unsichtbar feines Band mit der Nothwendigkeit verknüpft erscheinen. Solche Werke oder Einzelheiten [sic]

derselben werden wir ohne Bedenken ‚geistreich‘ nennen“ (*VMS*, S. 87). Hanslicks Unschärfe, aus der man die Faktoren zur Bewertung von bestimmten Musikstücken schwerlich herleiten kann, ist aber auch methodisch aufzufassen, da er keinerlei normative Forderung aufstellt, sondern vielmehr *die Bedingung der Möglichkeit* von Schönheit generell auslotet (*VMS*, S. 92). Doch auch ohne konkrete Definition ist der Gehalt von Musik in Hanslicks *VMS*-Traktat mit der wesentlichen Bestimmung als „Schöpfung des Geistes aus geistfähigem Material“ (*VMS*, S. 171) doppelt befestigt: Denn nicht nur das musikalische ‚Grundmaterial‘ als kulturell geformtes Erzeugnis ist bereits geistig gesättigt, sondern ebenso dessen individuelle Aneignung und spontaner Gebrauch durch einen ‚geistvollen‘ Komponisten.¹¹⁹⁰ Wie Bowman pointiert festhielt: „Nor were Hanslick’s forms empty, cerebral abstractions – skeletal affairs, unclothed mannequins. They were concrete, kinetic, vital. They moved.“¹¹⁹¹

Wenn man den englischen Sprachraum exklusiv erörtert, erkennt man, dass sich eine spezielle Deutung der Hanslick’schen Formalästhetik als autonome Definition von ‚reiner‘ Musik weitestgehend durchgesetzt hat, die wohl auch als strukturalistische Musikkonzeption gefasst werden könnte. Hier sind zwar auch differenzierte Detailanalysen festzuhalten, wenn etwa Eero Tarasti Hanslick als Vorläufer der semiotischen Musikanalyse charakterisiert,¹¹⁹² ein tatsächlicher semiotischer Ansatzpunkt jedoch negiert wird,¹¹⁹³ den Raymond Monelle Hanslick wiederum attestiert.¹¹⁹⁴ Die Bewertung Hanslicks als ästhetischer Strukturalist bleibt trotz dieser nuancierten Erläuterungen zu semiotischen Teilaspekten von *VMS* aber ziemlich konstant. Schon Julius Portnoy hat Hanslicks Musikbild als „self-contained art which had no reference to

1190 Dieser Punkt wird meistens ignoriert, so etwa wenn Gracyk, *On Music* (wie Anm. 968), S. 33f., die historische Konstitution von Hanslicks Begriff ‚Geist‘ komplett übersieht und ihn mit Adornos Theorien zum historischen Materialstand korrigieren möchte, welcher erfasse, dass ‚Form‘ historisch überliefert und selbst wieder Material zum Material sei. Dass „musical structures“ als „large-scale structures“ selbst wieder „musical material“ seien, hatte Hanslick eindeutig vertreten (Kap. 2.1), weshalb Gracyks Einwand ins Leere läuft. Siehe dazu auch: Wilfing, „Hanslick und Ambros“ (wie Anm. 428).

1191 Bowman, „Musical ‚Formalism‘“ (wie Anm. 410), S. 47. Für einige andere ausgewählte Betonungen der geistigen Sättigung aus dem englischen Sprachraum vgl.: Anthony Storr, *Music and the Mind*, New York 1992, S. 74; Ian D. Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century*, Cambridge 1994, Bd. 2, S. 33; Burford, „Hanslick’s Materialism“ (wie Anm. 64), S. 179; Paddison, „Music as Ideal“ (wie Anm. 63), S. 335; Hirt, *Machines Chopin* (wie Anm. 64), Kap. 3.

1192 Eero Tarasti, „Music History Revisited (by a Semiotician)“, in *Musical Semiotics in Growth*, hrsg. von Eero Tarasti, Bloomington/Indianapolis 1996, S. 5–36, hier S. 31.

1193 Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington/Indianapolis 1994, S. 30.

1194 Monelle, *Semiotics* (wie Anm. 755), S. 10.

anything outside of pure tone and rhythm“ definiert,¹¹⁹⁵ während Sascha Talmor Hanslicks Hypothese folgendermaßen zusammenfasste: „He was out to overthrow the emotive-content theory of music and to prove its autonomy as an art-form. It had, he declared, no meaning, no reference beyond itself.“¹¹⁹⁶ Hanslicks Argument wird hier immer wieder durch einige wenige signalhafte Schlagworte beschrieben, die diskursiv gesichert scheinen: Sein „demand for complete autonomy“¹¹⁹⁷ habe nämlich bewirkt, dass musikalische Kunstwerke für ihn „no meaning outside themselves“ aufweisen.¹¹⁹⁸ Hanslick „translates musical beauty into self-sufficient tonal forms“,¹¹⁹⁹ die für ihn ausschließlich „self-referential“¹²⁰⁰ sind und ihre generelle Wertigkeit nur im „aesthetic appeal of beautiful patterns“ fänden.¹²⁰¹ Alperson hat die moderne Rezeption von Hanslicks *VMS*-Traktat, der nur auf die strukturellen Formelemente der musikalischen Komposition konzentriert sei, typologisch festgehalten: „the relevant properties are construed relatively narrowly as perceptual properties of a certain sort: the sensual, syntactic and structural properties of musical works.“¹²⁰² Wenn diese recht allgemeine Schilderung von Hanslicks Hypothese, welche mehrere zentrale Parameter seiner ästhetischen Abhandlung zutreffend beschreibt – wobei immer dessen Spezifikation der erfüllten ‚Formen‘ ergänzt werden müsste –, von mir keineswegs angefochten wird, stellt sich hier trotz allem ein Problem, das bereits bestens bekannt ist.

Denn Hanslicks *VMS*-Traktat wurde nicht als ästhetische Grundlegung verstanden, die eine neue akademische Fachrichtung und eine neue spezifische Perspektive auf den analysierten Gegenstand herausbilden möchte, sondern vielmehr abermals als prinzipielle Bestimmung von Hanslicks Musikbild. Wenn etwa Robert Morgan entsprechend konstatierte, dass Musik sowie deren Qualität bei Hanslick mit „internal compositional relationships“, nicht durch „specific external reference“ begründet sei,¹²⁰³ kann dies nur als Missverständnis gefasst werden, das Hanslicks Argument als essentialistisch charakterisiert. Smalls Lesart, für den Hanslick angeblich geleugnet hat, dass „emotions have anything to do with the proper appreciation of music“, beruht auf ähnlichen Ansichten.¹²⁰⁴ Derartige Exegesen treffen jedoch nur aus der spezifischen Blick-

1195 Portnoy, *Philosopher and Music* (wie Anm. 1155), S. 176.

1196 Talmor, „Aesthetic Judgment“ (wie Anm. 568), S. 108.

1197 Fisher, *Reflecting on Art* (wie Anm. 410), S. 257.

1198 Storr, *Music and Mind* (wie Anm. 1191), S. 74.

1199 Rothfarb, „Musical Formalism“ (wie Anm. 58), S. 168.

1200 Paddison, „Music as Ideal“ (wie Anm. 63), S. 333.

1201 Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 3.

1202 Alperson, „Music Education“ (wie Anm. 959), S. 618.

1203 Morgan, *Music History 7* (wie Anm. 60), S. 5.

1204 Small, *Musicking* (wie Anm. 526), S. 135.

richtung der objektiven Musikästhetik zu, also wenn man die genannten Passagen abwandelt: *from the viewpoint of aesthetic analysis*, musical significance derives primarily from internal compositional relationships' bzw. ‚Hanslick's formalism denies that emotions have anything to do with the *objective aesthetic description* of music' etc. Hanslicks Bekenntnis, dass auch für ihn „der letzte Werth des Schönen“ auf der „Evidenz des Gefühls“ beruhe (VMS, S. 10), kann hier neuerlich angeführt werden, um zu belegen, wie die zitierten Lesarten seine ästhetische Perspektive ignorieren und zum generellen Musikbegriff ausdehnen. Hanslicks VMS-Traktat vertritt jedoch keine *reduktive Ontologie* von ‚reiner‘ Musik, sondern vielmehr eine *möglichst objektive Perspektive*, welche andere Horizonte der akademischen Musikforschung keinesfalls ausschließt,¹²⁰⁵ sondern überhaupt grundiert: „Dadurch, daß wir auf *musikalische Schönheit* dringen, haben wir den geistigen Gehalt nicht ausgeschlossen, sondern ihn vielmehr bedingt“ (VMS, S. 77). Wenn Taruskin dies wohl auch niemals erkannte, ist Hanslicks Argument mit dem skeptischen Ansatzpunkt der gegenwärtigen Musikwissenschaft folglich durchaus vereinbar: „aesthetic autonomy is not a property of artworks, even the most abstract or transcendent of artworks, but rather a way of viewing, describing, and valuating artworks.“¹²⁰⁶

Die essentialistische Verabsolutierung von Hanslicks VMS-Traktat ist im englischen Sprachraum aber auch von der langen Debatte über eine allgemeine Bestimmung des Begriffs ‚Kunst‘ gestärkt worden, die man um das Jahr 1950 als fruchtlose Bemühung einschätzte (Kap. 5.1).¹²⁰⁷ Philosophen beurteilen ästhetische Programme häufig gemäß der potentiellen Tauglichkeit als generelle Definition von Kunst, die von Fall zu Fall als inadäquat verworfen wird.¹²⁰⁸ So

1205 Wie Hanslick ausdrücklich konstatierte: „Es ist nicht lange her, seit man angefangen hat, Kunstwerke im Zusammenhang mit den Ideen und Ereignissen der Zeit zu betrachten, welche sie erzeugte. Dieser unleugbare Zusammenhang besteht auch für die Musik. Eine Manifestation des menschlichen Geistes muß sie auch in Wechselbeziehung zu dessen übrigen Thätigkeiten stehen: zu den gleichzeitigen Schöpfungen der dichtenden und bildenden Kunst, den poetischen, socialen, wissenschaftlichen Zuständen ihrer Zeit, endlich den individuellen Erlebnissen und Ueberzeugungen des Autors.“ VMS, S. 92.

1206 Richard Taruskin, „Is There a Baby in the Bathwater?“, in *AfMw* 63/3–4 (2006), S. 163–185, hier S. 171. Vgl.: Landerer/Zangwill, „Musical Essence“ (wie Anm. 228), S. 492. Siehe dazu auch Parkhurst, „Making a Virtue“ (wie Anm. 777), S. 73–80, der bei Hanslick und Schenker einzig einen „methodological“ Organizismus sah.

1207 Siehe hierzu primär: Lüdeking, *Analytische Philosophie* (wie Anm. 6), S. 17–93 und die zentralen Arbeiten: Paul Ziff, „The Task of Defining a Work of Art“, in *Philosophical Review* 62/1 (1953), S. 58–78; W. B. Gallie, „Art as an Essentially Contested Concept“, in *PQ* 6 (1956), S. 97–114; Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“, in *JAC* 15/1 (1956), S. 27–35; W. E. Kennick, „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“, in *Mind* 67 (1958), S. 317–334.

1208 Für den analytischen Kunstbegriff siehe vor allem Stephen Davies, *Definitions of Art*,

wird eine vollgültige ‚expression theory‘ – Kunst ist Ausdruck von Gefühlen – sofort durch die Beobachtung untergraben, dass viele emotionale Äußerungen keine künstlerischen Gegenstände sind.¹²⁰⁹ Obwohl Hanslick ‚den‘ ästhetischen Formalismus nie als umfassende Bestimmung des musikalischen Kunstbegriffs implementierte, ist ihm das von Carroll wiederholt attestiert worden,¹²¹⁰ der dieses Thema ausführlich behandelte.¹²¹¹ Dieser Ansatz ist das ‚common denominator argument‘, welches festlegt, dass Kunst *als* Kunst von ästhetischen Eigenschaften determiniert ist: „If art *qua* art is essentially about the affordance of contemplative experiences of design, then considerations of other properties of the works in question, such as their political function or their educational messages, are not art-appropriate ones.“¹²¹² Hier muss aber erneut betont werden, dass sich Hanslicks Hypothese mit der Problematik des Kunstbegriffs schlicht nicht befasst, zumal dieser Begriff im Jahr 1854 allgemein akzeptiert war und wohl erst aufgrund moderner Kunstwerke (Duchamps *Fountain*, Warhols *Brillo Boxes*, Onos *Toilet Piece*, Cages 4'33'') prinzipiell reflektiert wurde.¹²¹³ Carrolls Arbeiten bezeugen trotzdem, dass eine solche Variante ‚des‘ ästhetischen Formalismus – die für Bell gilt, der Formgebung und Kunstbegriff als ident sieht (Kap. 4.2) – die Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum fortwährend beeinflusste. Erst Andy Hamilton hat im Hinblick auf Hanslicks Definition der musikalischen Spezialästhetik sowie seiner klaren Hypothese zur Identität von Inhalt und Form verwundert angemerkt: „It is interesting in light of the received interpretation of Hanslick as a formalist, that he rejects this characteristic claim of formalism [...]. [I]t is odd for a formalist to say that form and content are inseparable; that reads more like a traditional criticism of formalism.“¹²¹⁴

Ithaca/London 1991; *Philosophy* (wie Anm. 437), S. 26–51; *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford/New York 2007, S. 23–83. Vgl.: Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value*, University Park 1997; George Dickie, „Defining Art: Intension and Extension“, in Kivy, *Blackwell Aesthetics* (wie Anm. 351), S. 45–62; Andrew Kania, „Definition“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 3–13.

1209 Dickie, *Analytic Approach* (wie Anm. 959), S. 50f.; Cooper/Margolis/Sartwell, *Companion Aesthetics* (wie Anm. 886), S. 110; Stephen Davies, „Definitions of Art“, in Gaut/Lopes, *Routledge Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 169–179, hier S. 170.

1210 Carroll, „Formalism“ (wie Anm. 996), S. 87.

1211 Noël Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London/New York 1999, Kap. 3.

1212 Noël Carroll, „Aesthetics and the Educative Powers of Art“, in *A Companion to the Philosophy of Education*, hrsg. von Randall Curren, Malden/Oxford/Carlton 2003, S. 365–383, hier S. 370.

1213 Carroll, „Historical Narratives“ (wie Anm. 1004); Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 30–35; Davies, *Philosophy* (wie Anm. 437), S. 64–68.

1214 Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 267), S. 81 und 88.

Die gerade zitierte Wendung zeigt aber auch, dass Hanslicks *VMS*-Traktat mit externen Konzepten ‚des‘ ästhetischen Formalismus konfrontiert wurde, welche jeweils bestimmen, inwieweit Hanslicks Argument als formal gelten sollte. Hamiltons Erklärung legt nahe, dass eine abstrakte Definition ‚des‘ ästhetischen Formalismus eine „unoccupied classification“ repräsentiert,¹²¹⁵ die mehr vom derzeitigen Fachdiskurs als von ‚formalistischen‘ Ästhetiktraktaten abhängt. Eggers hat das ebenfalls registriert und die inhaltliche Flexibilität der Bezeichnung ‚Formalismus‘ mit folgender Anmerkung kritisiert: „Dieser Begriff wird meines Erachtens vor allem deswegen so gerne eingesetzt, weil er so wenig greifbar ist.“¹²¹⁶ Auch Franz von Kutschera hat die Heuristik dieses Begriffes, der ein „Feindbild“ ausmache, prinzipiell hinterfragt, da man nur schwer sagen könne, worin selbiger wirklich bestehe: „man findet kaum Autoren, die sich selbst als ‚Formalisten‘ bezeichnen, und bei denen, die von anderen so genannt werden, finden sich keine klaren Thesen.“¹²¹⁷ Bei ihm kommt jedoch auch eine typische Strategie der ästhetischen Klassifikation zum Tragen, da er später betont, dass man für die Bestimmung ‚des‘ Formalismus nicht wissen müsse, „wer sie vertreten hat, ja ob sie überhaupt irgend jemand vertreten hat“, und geläufige Beispiele aus der analytischen Philosophie (Bell, Fry, Hanslick) nennt.¹²¹⁸ Dass eine stimmige Definition ‚des‘ ästhetischen Formalismus sehr vage sein muss, um Hanslick, Gurney, Kant, Bell, Fry etc. gleichermaßen einzuschließen, bestätigt ebenfalls Rafael de Clercq: „Although it is difficult to state precisely what formalism consists of in general, formalists share the idea that the class of aesthetically relevant properties of a work of art is smaller or more homogeneous than the class of properties one might be inclined to consider.“¹²¹⁹ Allen Beaver belegt ferner, dass Formalisten diese Unklarheit ebenso genutzt haben, da er aus der zutreffenden Beobachtung, dass auch Emotivisten den Rückbezug auf Musikstruktur nötig haben, den Sieg ‚des‘ Formalismus proklamiert, was ein ‚non sequitur‘ darstellt.¹²²⁰ Zuletzt soll noch Larry Shiner zitiert werden, der ebenfalls kenntlich macht, dass eine nebulöse Erklärung ‚des‘ ästhetischen Formalismus dafür sorgt, disparate Konzepte als uniforme Methodik mit identischen Grundsätzen aufzufassen:

As a theory of art, formalism was already implicit in Kant’s and Schiller’s call for the disinterested contemplation of form, and in the 1850s, Eduard Hanslick

1215 Ebda., S. 87f. Dies wird noch genauer erörtert.

1216 Eggers, *Ludwig Wittgenstein* (wie Anm. 237), S. 211.

1217 Kutschera, *Ästhetik* (wie Anm. 724), S. 172.

1218 Ebda., S. 176 und 478. Zu Bells Lehre vgl.: ebda., S. 172–176.

1219 Clercq, „Aesthetic Properties“ (wie Anm. 437), S. 145.

1220 Allan Beaver, „Formalism in Music and Law“, in *UTLJ* 61/2 (2011), S. 213–239.

argued that what makes music a fine art are its formal patterns of harmony and melodic structure. [...] By the end of the nineteenth century, art historians such [as] Riegl and Heinrich Wölfflin had developed a complex formalist approach to the visual arts, and critics such as Roger Fry and Clive Bell were soon defending postimpressionist and cubist painting, as well as ‚primitive‘ carvings, by arguing that what makes something art is the formal exploration of line, color, and composition, not representational content of beauty. At about the same time that Bell was dismissing imitation and beauty in favor of ‚significant form‘, the literary theorist and critics known as Russian formalist were arguing that what makes a poem or a novel ‚literary‘ are its self-referential features of pattern, image, trope, and rhythm.¹²²¹

Eine solch breite und somit leere Definition ‚des‘ ästhetischen Formalismus ließ dann auch Bowman vermuten, dass hier vorwiegend strategische Rücksichten der jeweiligen Gegenpartei zum Tragen kamen, die letztlich bewirken, dass einzelne Elemente von diversen formalen Ästhetiken als abstrakte Kategorie fungieren: „the ‚formalism‘ described by advocates of absolute expressionism is a position espoused by no musical formalist of whom I am aware.“¹²²² Bowmans Beispiel war die *Philosophy of Music Education* von Bennett Reimer, der grob zwei Arten der rezeptiven Erfahrung von ‚reiner‘ Musik unterscheidet: ‚referentialism‘ und ‚absolutism‘. Nach Reimers Entwurf behaupten ‚absolutists‘, dass alle Bedeutung von Kunst durchweg immanent sei und man nur „the work itself“ sehen/hören müsse. Systematisch ausgerichtete ‚referentialists‘ würden Bedeutung jedoch „outside of the work itself“, bei den „ideas, emotions, attitudes, events, which the work refers you to in the world outside“ suchen.¹²²³ Der ‚absolute formalist‘, der von ihm wieder einmal mit dem Fall von Bell und Fry erklärt wurde, konzipiere ästhetische Erfahrung nun als gänzlich geistigen Vorgang, als „recognition and appreciation of form for its own sake“, was Bells ‚aesthetic emotion‘ nach sich ziehe: „The Formalist does not deny that many art works contain references to the world outside the work. But he insists that all such references are totally irrelevant to the art work’s meaning.“¹²²⁴ Aus der reduktiven Definition ‚des‘ ästhetischen Formalismus, den er als Eskapismus und als elitäre Attitüde fasste, zog Reimer ebenfalls normative Folgerungen: „The further removed from the events and objects of life, the purer the appeal to the intellect which can apprehend fine distinctions in formal relations, the more exquisite the arrangement of aesthetic properties, the freer from ordinary emotions not directly dependent on

1221 Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago/London 2001, S. 248.

1222 Bowman, „Musical ‚Formalism‘“ (wie Anm. 410), S. 42.

1223 Bennett Reimer, *A Philosophy of Music Education*, Englewood Cliffs 1970, S. 14f.

1224 Ebda., S. 21.

form, the better the art work and the more aesthetic the experience of it.“¹²²⁵ Reimers Polemik beurteilt folglich fast alle Hörer als „inherently incapable of pure aesthetic enjoyment“, ¹²²⁶ was nur aus dem ‚intuitiven‘ Verständnis der Form bei Bell logisch folgen würde. Denn ohne die restriktiven Bedingungen von Bells Lehre ist das technische Verständnis des musikalischen Strukturverlaufs eine erlernbare Expertise, die vom Hörer allemal erreicht werden könnte, weshalb selbiger niemals ‚inherently incapable‘ ist.¹²²⁷

Nach Reimers Definition ist ästhetischer Formalismus also eine „intellectual exercise“, die „totally distinct from life“ wäre, sich auf „the internal qualities of music and their inherent, unique meanings“ fokussiere sowie „other factors, such as political opinions, references to particular people or events, the use of various signs and symbols, suggestions of ideas, ordinary emotions and so forth“ absichtlich ausblende, da sie für die ‚Bedeutung‘ des Kunstwerks durchweg belanglos seien: „What really matters is the internal interplay of sound-relations and the incomparable experience they can give.“¹²²⁸ Neben den von mir geäußerten Einwänden im Hinblick auf Gurney, Kant und Bell (Kap. 3.4, 4.1 und 4.2) hat Bowmans Forschung dargelegt, dass derartig abstrakte Merkmale auf die gewöhnlich angeführten Exponenten ‚des‘ ästhetischen Formalismus lediglich bedingt passen. Bowmans Diagnose lautet dann auch, dass ‚aesthetic formalism‘ oft ein „epithet of abuse“ sei:¹²²⁹ „I think we must conclude that formalism of the ‚absolute‘ variety (if by that we mean one given to the purely intellectual contemplation of abstract forms) is principally a fabrication of formalism’s detractors. The fact that a ‚pure‘ musical formalism of this type is untenable means little if no one espouses it.“¹²³⁰ Bei der zitierten Äußerung Kutscheras müsste folglich gefragt werden, ob es wirklich sinnvoll ist, gegen einen ästhetischen Standpunkt anzuschreiben, von dem völlig unklar ist, „wer [ihn] vertreten hat, ja ob [ihn] überhaupt irgend jemand vertreten hat“, ¹²³¹ da dies eher eine ideologische Donquixoterie, keine ernste Analyse ‚der‘ formalen Kunstlehre ausmacht. Auch Andy Hamilton wies hier auf die begriffliche Ambivalenz ‚des‘ ästhetischen Formalismus hin, der ein assoziatives Konglomerat von ästhetischen Standpunkten ohne jede tragfähige Definition bezeichne, die enge, weite, normative, deskriptive, ontologische Unterklassen etc. als essentiell identisch bestimme: „like many philosophical

1225 Ebda., S. 22.

1226 Ebda., S. 22.

1227 Bowman, *Philosophical Perspectives* (wie Anm. 678), S. 149.

1228 Reimer, *Music Education* (wie Anm. 1223), S. 23. Vgl.: ebda., S. 41f.

1229 Bowman, *Philosophical Perspectives* (wie Anm. 678), S. 194.

1230 Bowman, „Musical ‚Formalism‘“ (wie Anm. 410), S. 53.

1231 Kutschera, *Ästhetik* (wie Anm. 724), S. 176.

positions, formalism turns out to be unoccupied.¹²³² Um ‚den‘ ästhetischen Formalismus als einheitliche theoretische Ausrichtung festzulegen, die die bislang übliche Heuristik übertrifft, ist ein greifbares Spezifikum notwendig, das von ‚formalen‘ Ästhetikern zumindest implizit verfochten wird. Ist ein bindendes Kriterium tatsächlich bestimmbar?

Wenn bei der erörterten Definition der basalen Prämisse ‚des‘ ästhetischen Formalismus eine prinzipielle Problematik festzustellen ist, so gilt dies – wenn auch viel seltener behandelt – in gleichem Ausmaß für den Begriff ‚Form‘. Der Philosoph Władysław Tatarkiewicz hat zahlreiche divergente Bedeutungen dieses Begriffs eruiert und auch ihre historische Entwicklung beschrieben: 1. Form als „disposition, arrangement, or order of parts“ (Gegenteil: „elements, components“), 2. als „what is directly given to the senses“ (Gegenteil: „content, meaning“), 3. als „boundary or contour of an object“ (Gegenteil: „substance, matter“).¹²³³ Zimmermann, Herbart oder auch Bell werden hierbei der Form als ‚disposition‘ zugeordnet, die als strukturelle Ausprägung bezeichnet werden könnte, während Hanslicks *VMS*-Traktat für ihn zur zweiten Kategorie gehörte.¹²³⁴ Aber auch diese abstrakte Deutung wird Hanslicks Argument nicht vollauf gerecht, da Tatarkiewicz nicht einzig dessen Geistbegriff abermals ignoriert, sondern ebenso nicht wirklich beachtet, dass Form und Inhalt bei Hanslick im Hinblick auf die ‚reine‘ Musik keine antithetischen Teilelemente einer normativen Hierarchie ausmachen, sondern vielmehr identisch sind: „In der Musik aber sehen wir Inhalt *und* Form, Stoff und Gestaltung, Bild und Idee in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen. [...] Bei der Tonkunst giebt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb dem Inhalt“ (*VMS*, S. 165). Dass Haydons Begriff eines „genetic pattern or scheme of organization common to a number of different works of art“, also eine musikalische Formenlehre, die von ihm Tatarkiewiczs Bestimmungen ergänzend beigelegt wird, Hanslicks Definition der ‚Form‘ auch nicht trifft, wurde schon eingehend behandelt.¹²³⁵ Ob man nun Hanslicks Wendung der ‚tönend bewegten Formen‘, die der Inhalt von Musik seien, strukturalistisch, sensualistisch oder auch ontologisch wahrnehmen möchte – Tatarkiewiczs Gesamtergebnis

1232 Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 267), S. 87.

1233 Tatarkiewicz, „History of Aesthetics“ (wie Anm. 1184), S. 216. Siehe dazu auch Dziemiłłods Untersuchung „Artistic Formalism“ (wie Anm. 1004), S. 186, welcher diverse unterschiedliche Bestimmungen der Klasse ‚Form‘ exakter erörtert, sich aber auf Tatarkiewiczs Veröffentlichung direkt stützt.

1234 Tatarkiewicz, „History of Aesthetics“ (wie Anm. 1184), S. 219f. Für Hanslicks Formbegriff sowie dessen detaillierte Ergründung siehe etwa auch: Grimm, *Zwischen Klassik* (wie Anm. 19) und die vorstehenden Ausführungen.

1235 Haydon, *Introduction Musicology* (wie Anm. 116), S. 130.

zur historischen Entwicklung des Begriffs ‚Form‘ im Rahmen der philosophischen Theoriebildung scheint fraglos richtig: „the ambiguity of the term is as great as its persistence.“¹²³⁶

Deswegen überrascht auch kaum, dass eine wesentlich komplexere Begrifflichkeit, die den selbst schon unklaren Terminus der ‚Form‘ nur als *ein* essentielles Teilmoment beinhaltet, gleichfalls gewichtige Probleme nach sich zog. Dziemidok, der einen der seltenen Versuche zur theoretischen Bestimmung ‚des‘ ästhetischen Formalismus unternimmt, der nicht durch apriorische Annahmen hinsichtlich der essentiellen Eigenschaften dieses Begriffs umgehend entwertet wird, ist auf dieses Problem ausführlich eingegangen. Er spricht von einem ‚artistic formalism‘, der mit dem Wert von Kunst als Kunst („the value of a work of art *qua* artwork“) befasst ist und sie von formalen Aspekten entweder gänzlich („radical version“) oder wenigstens vorwiegend („moderate version“) abhängig macht:¹²³⁷ „Its ‚meaning‘ or its (conceptual, cognitive, material, etc.) ‚content‘ has no important consequences for its value. Hence, only the formal aspects should be considered as criteria of artistic excellence.“¹²³⁸ Der ‚aesthetic formalism‘, der vom ‚artistic formalism‘ bewusst getrennt wird, ist jedoch primär von der rezeptiven Perspektive der ‚aesthetic attitude‘ bestimmt, die man mit ästhetischer Kontemplation und dem interesselosen Wohlgefallen identifizieren kann.¹²³⁹ Dziemidoks Unterteilung ist somit recht klar: ‚artistic formalism‘ ist eine rein ontologische Orientierung, die bei der ästhetischen Wertfindung die formalen Merkmale vor inhaltlichen Teilaspekten privilegiert („form versus content“), während ‚aesthetic formalism‘ eine rezeptive Konzeption benennt, die das scheinbar autonome Kunstwerk von ‚weltlichen‘ Faktoren gänzlich entbindet („form versus context“).¹²⁴⁰ Neben durchaus positiven Effekten – wie der hierdurch geleisteten Akzeptanz von innovativen Kunstformen und der erzwungenen Verbesserung von ‚antiformalen‘ Theorieansätzen – hat ‚der‘ ästhetische Formalismus für ihn jedoch primär negative Resultate gezeitigt, da er normativ beschaffen sei und als prinzipielle Kunsttheorie niemals haltbar wäre: „Formalism does not allow one to reach the values unique to literature, drama, and film because it starts with universalistic assumptions [...]. Formalists believe that one should strive to determine general criteria

1236 Tatarkiewicz, „History of Aesthetics“ (wie Anm. 1184), S. 216. Vgl.: Stolnitz, *Aesthetics* (wie Anm. 381), S. 227–230; Francis E. Sparshott, *The Structure of Aesthetics*, Toronto/London 1963, S. 328f.; Carroll, *Philosophy* (wie Anm. 1211), S. 137–141.

1237 Dowling, „Aesthetic Formalism“ (wie Anm. 855), Kap. 2, Kap. 3.

1238 Dziemidok, „Artistic Formalism“ (wie Anm. 1004), S. 185.

1239 Ebda., S. 188.

1240 Ebda., S. 189.

of valuation universally applicable to all art forms. Hence their search for the common denominator.“¹²⁴¹

Nach dieser sinnvollen Trennung von verschiedenen Subkategorien ‚des‘ ästhetischen Formalismus, bei der man jedoch bereits kritisch fragen müsste, was diese neben einem relativ ambivalenten Formbegriff überhaupt verbindet, muss umso mehr erstaunen, dass Hanslicks *VMS*-Traktat reichlich pauschal als „the originator of artistic formalism“ bezeichnet wird.¹²⁴² Dass dies bei der erläuterten Definition des *künstlerischen* Formalismus vollkommen unplausibel ist, muss nach der mehrfachen Erörterung von Hanslicks Argument nur flüchtig skizziert werden: 1. kennt Hanslick keine Hierarchie von Inhalt und Form, 2. vertritt dieser keinen *ontologischen* Musikbegriff, was für den ‚artistic formalism‘ essentiell ist, und 3. wird eine universelle Kunsttheorie von ihm eindeutig abgelehnt und nur die spezifische Schönheit von Musik zum Thema des Traktats gemacht. Es soll aber keinesfalls geleugnet werden, dass Hanslicks *VMS*-Traktat eine formale Ästhetik darstellt, die ‚reine‘ Musik aus semantisch reduzierter Perspektive konstruiert, um ein ‚objektives‘ Fundament für die szientifische Musikästhetik bereitzustellen. Was vielmehr bestritten wird, ist, dass eine abstrakte Definition ‚des‘ ästhetischen Formalismus – neben einer Heuristik für die Historie der Ästhetik – tatsächlich fruchtbar ist. Im Rahmen der ‚englischen‘ Diskussion zum ästhetischen Formalismus als umfassender Kunsttheorie war sie für die Hanslick-Rezeption vielmehr nachteilig, da man Hanslicks Hypothese an fragwürdigen Abstraktionen ‚des‘ Formalismus maß, was die eingeschränkte Wahrnehmung seiner individuellen ‚Formalästhetik‘ nach sich zog, welche bereits existenten Mustern angepasst werden musste. Epperson fragte daher, inwieweit „limiting concepts such as autonomy [and] formalism“ wirklich sinnvoll seien: „They are simplistic labels, and sometimes function as terms of dismissal. To classify Hanslick, for example, as a formalist reveals nothing of his significance, and it carries the implication, moreover, that he has been fully accounted for.“¹²⁴³ Hanslick war für Jean-Jacques Nattiez ein ideales Beispiel, „how risky it might be to place our trust in the more or less clear connotations of a word like ‚formalist‘“,¹²⁴⁴ das die besondere Gestaltung der Hanslick’schen ‚Formalästhetik‘ rundweg verfehle, welche medial spezifisch, deskriptiv und szientifisch beschaffen ist.¹²⁴⁵ Dagfinn Føllesdal argumentiert vergleichbar:

1241 Ebda., S. 192.

1242 Ebda., S. 189.

1243 Epperson, „Rezension ‚Musically Beautiful‘“ (wie Anm. 738), S. 86.

1244 Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, übers. von Carolyn Abbate, Princeton 1990, S. 109.

1245 Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York u.a. 1958, S. 338; Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 60.

Label polemics is rather widespread, because it is so easy: First one defines a label in such a way that it stands for a view that is easy to refute. In the best cases, one is able to find somebody who actually has this view. [...] one now applies the label to a large number of philosophers, too many to discuss individually, and then writes them off as a group. In many cases the whole first step is skipped: one just applies the label to a large group of philosophers without bothering with definition, text or interpretation.¹²⁴⁶

Dass eine derartige Methodik, die Kant, Hanslick, Bell, Schenker etc. auf den gleichen Nenner bringen möchte und spezifische theoretische Variationen zugunsten abstrakter Kategorien ausblendet, notwendigerweise reduktionistisch sein muss, soll durch einige Beispiele abschließend demonstriert werden. Die vorstehend untersuchte Klassifikation von Hanslicks Definition der ‚Form‘ bleibt dabei im Zentrum, da sie regelmäßig ausgeweitet und als prinzipielle Bestimmung ‚des‘ ästhetischen Formalismus gefasst worden ist, dessen Kriterien Hanslicks *VMS*-Traktat erfülle. Dabei sollen aber auch immer wieder Kants *Kritik der Urteilskraft* (Kap. 4.1) und Bells *Art* (Kap. 4.2) vergleichend hinzugezogen werden, die als scheinbar identische Versionen ‚des‘ ästhetischen Formalismus verdeutlichen, dass pauschale Kategorien für die Rezeption von spezifischen Ästhetikern tatsächlich inadäquat sind. Zuerst soll eine bereits früher erläuterte Definition genauer geprüft werden, welche besagt, dass formalistische Kunsttheorien die inhaltliche Bedeutung des künstlerischen Gegenstandes absichtlich ausblenden und nur formale Aspekte als relevant erachten. Als Beispiel wird hier erneut Fisher zitiert, der ‚die‘ formale Ästhetik folgendermaßen zusammenfasste: „Formal relations and properties can be considered *important* in an artwork, or, more extremely, they can be considered *primary*. [...] Formalists typically take a position even more extreme than either of these. They hold that form is not just the most important consideration, but the *only relevant consideration*.“¹²⁴⁷ Welche Autoren nun typisch formal seien, wird aber nirgends genauer erläutert. Zwar kann gewiss gesagt werden, dass Bells Lehre der signifikanten Formgebung von gegenständlichen Repräsentationen im bildlichen Kunstwerk absichtlich abstrahiert, jedoch scheint Fishers Begriff im Hinblick auf Bells These der ‚aesthetic emotion‘ verkürzt. Für Kants *Kritik* sowie deren elaborierte Kunsttheorie, die die ästhetische Idee zum elementaren Kennzeichen der ‚schönen Künste‘ erhebt, ist der Entwurf Fishers gleichfalls nicht

1246 Dagfinn Føllesdal, „Analytic Philosophy: What is it and Why Should One Engage in it?“, in *The Rise of Analytic Philosophy*, übers. und hrsg. von Hans-Johann Glock, Oxford/Malden 1997, S. 1–16, hier S. 1f.

1247 Fisher, *Reflecting on Art* (wie Anm. 410), S. 250. Vgl.: Sheppard, *Aesthetics* (wie Anm. 750), S. 43; Lippman, *Western Aesthetics* (wie Anm. 400), S. 292; Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 67.

brauchbar.¹²⁴⁸ Auch wurde schon mehrmals analysiert, dass Hanslicks Hypothese eine normative Hierarchie von Inhalt und Form dezidiert bestreitet, und dass hier kein *ontologischer* Musikbegriff, sondern vielmehr eine *perspektivische* Werkauffassung ausgearbeitet wird.

Eine alternative Definition hat die autonomistische Verfahrensweise diverser formaler Ästhetiker genutzt, um – wie Claire Detels durch ihren Titel zeigt¹²⁴⁹ – ein typisches Kriterium ‚des‘ Formalismus nachzuweisen, wenn auch Meyer bereits betont hat, dass diese beiden ästhetischen Standpunkte keinesfalls koextensiv seien. Dieser hat vielmehr zwischen ‚absolutists‘ und ‚referentialists‘ unterschieden, wobei erstere die Meinung vertreten, dass „musical meaning [...] exclusively within the context of the work itself“ liegen würde, letztere jedoch darauf pochen, dass ‚reine‘ Musik auf „concepts, actions, emotional states, and character“ referiere.¹²⁵⁰ Meyers Schema betont somit, dass Formalisten *und* Emotivisten als ‚absolutists‘ gelten können, sobald sie die Bedeutung des Kunstwerks als „intramusical“ konzipieren, wobei jedoch formale Ästhetiker die ‚reine‘ Musik als „intellectual“ bestimmen.¹²⁵¹ Dennoch wurden diese beiden Begriffe fortwährend gleichgesetzt, wie Davies und Mothersill exemplarisch verdeutlichen: Für letztere besagte ästhetischer Formalismus, dass „elements which suggest or establish a link between the artwork and the world should be disregarded“,¹²⁵² und für Davies reichen bereits autonomistische Theoriemerkmale, um Beardsley entsprechend einzuordnen, der „artworks as autonomous, as ‚standing on their own“ sah.¹²⁵³ Wenn man die genannten ‚Formalisten‘ inhaltlich vergleicht, wird aber wieder schnell deutlich, dass auch diese generelle Definition nicht deren angeblichen Formalismus demonstriert. Wenn Bells These damit richtig getroffen ist, ist Kants *Kritik der Urteilskraft* wegen ihrer Verknüpfung von Kunst und Moral keineswegs formalistisch. Für die Situierung Hanslicks als Autonomist wird eine schon näher erörterte

1248 Peter Kivy schreibt hierzu richtig: „That Kant himself was a formalist, in the sense of someone who thinks form is the *only* art-relevant property, is totally false.“ *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 30.

1249 Claire Detels, „Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory, and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries“, in *JAC* 52 (1994), S. 113–126.

1250 Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago/London 1956, S. 1.

1251 Ebda., S. 2; Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663), S. XI f.; Dziemidok, „Artistic Formalism“ (wie Anm. 1004), S. 188 f.; Nattiez, „Hanslick: Immanence“ (wie Anm. 957), S. 106 f.; Gaut, *Art, Emotion, Ethics* (wie Anm. 437), S. 11.

1252 Mothersill, *Beauty Restored* (wie Anm. 876), S. 222. Sie betont jedoch auch, dass ästhetischer Formalismus keine stabile Theorie, sondern vielmehr „a loose association of doctrines“ ausmache (ebda., S. 226).

1253 Davies, *Definitions* (wie Anm. 1208), S. 64. Vgl.: Szabados, *Wittgenstein as Tone-Poet* (wie Anm. 238), S. 93–96.

Eigenheit seiner modernen Rezeption im englischen Sprachraum bedeutend, die auf späteren Auflagen von *VMS* beruht, sodass dessen nicht gerade autonomistische Schlussbemerkung, dass auch ‚reine‘ Musik mit „allen andern großen und schönen Ideen“ vereint werden könnte (*VMS*, S. 171), gemeinhin unbeachtet bleibt (Kap. 3.5). Doch auch in jüngeren Editionen, in denen solche idealistische Teilmomente großteils gestrichen wurden, scheint immer zentral, dass *VMS* eine spezifische Konstruktion ‚des‘ ästhetischen Autonomismus repräsentiert, die eben keine materiale *Bestimmung* – es ist autonom –, sondern lediglich eine szientifische *Objektivierung* – es ist als autonom zu betrachten – nötig macht.

Zuletzt wird eine zusätzliche Bestimmung ‚des‘ ästhetischen Formalismus aufgeworfen, welche diesen als systematische Gegenposition zum Emotivismus klassifizierte: „formalism became synonymous with the exclusion of emotions from the musical experience. If you were a friend of formalism, you were an enemy to the emotions.“¹²⁵⁴ Diese These, die für den englischen Sprachraum besonders bedeutend ist, hat – wie Payzant zu Recht betont – die traditionelle Abgrenzung von ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ mit dem parallelen Dualismus von ‚Form‘ und ‚Gefühl‘ ersetzt.¹²⁵⁵ So sind etwa ästhetische Formalisten von McAlpin als Gegner der ‚emotionalists‘ / ‚expressionists‘ charakterisiert worden,¹²⁵⁶ wobei Kristine Forney und Joseph Machlis bei diesen ebenso die zentrale Tendenz „to elevate formal above expressive values“ sahen,¹²⁵⁷ was etwa auch Greene,¹²⁵⁸ Howes¹²⁵⁹ und Martin¹²⁶⁰ in gleicher Weise vertraten. Noch Kivy will sich vor dem ihm angelasteten Formalismus schützen, indem er betont, dass expressive Merkmale von ihm ausdrücklich zugestanden werden, „which card-carrying musical formalist do not“.¹²⁶¹ Dieser Begriff ‚des‘ ästhetischen Formalismus, der vollauf negiere, dass „emotions have anything to do with the proper appreciation of music“,¹²⁶² und der als „rejection of

1254 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 89. Vgl.: Lippman, *Western Aesthetics* (wie Anm. 400), S. 291; Cumming, *Sonic Self* (wie Anm. 828), S. 186; Szabados, *Wittgenstein as Tone-Poet* (wie Anm. 238), S. 16.

1255 Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 117.

1256 McAlpin, „Language of Emotions“ (wie Anm. 556), S. 427.

1257 Kristine Forney und Joseph Machlis, *The Enjoyment of Music: An Introduction to Perceptive Listening*, New York/London⁶ 1990, S. 425.

1258 Theodore Greene, „The Problem of Meaning in Music and the Other Arts“, in *JAC* 5/4 (1947), S. 308–313, hier S. 308.

1259 Frank Howes, „The Foundations of Musical Aesthetics“, in *PRMA* 83 (1956–1957), S. 75–87, hier S. 79f.

1260 F. David Martin, „On the Supposed Incompability of Expressionism and Formalism“, in *JAC* 15/1 (1956), S. 94–99, hier S. 94.

1261 Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca/London 1995, S. 250.

1262 Small, *Musicking* (wie Anm. 526), S. 135.

the emotive-content claim“¹²⁶³ gefasst werden könnte, scheint jedoch ebenso untauglich, die formalen Ästhetiker des ‚englischen‘ Diskurses angemessen zu beschreiben. Dass Bells Lehre gewichtige emotionale Teilaspekte beinhaltet, wurde bereits ebenso erörtert wie Kants These, dass ‚reine‘ Musik die „Sprache der Affekte“ sei,¹²⁶⁴ was die Plausibilität der Bestimmung gründlich falsifiziert. Inwieweit Hanslicks *VMS*-Traktat dieses grobe Schema erfüllt, wurde bereits detailliert dargelegt (Kap. 2.2) und soll auch ferner zentral bleiben (Kap. 5.3). Doch auch wenn Hanslicks Argument dergestalt aufgefasst wird, muss im Hinblick auf die ‚englische‘ Diskussion über eine verbindliche Präzisierung ‚der‘ formalen Ästhetik dennoch resümiert werden, dass alle genannten Kategorien ungeeignet sind, sämtliche Vertreter dieser ästhetischen Ausrichtung einzufangen. Wie Payzant erkannte – und wie ich gleichfalls konstatiert habe –, stellt dies eine notwendige Problematik von kategorischen Überbegriffen dar, die als abstrakte Reduktion auf die spezifischen Exponenten des hypothetisch entworfenen Formalismus lediglich begrenzt zutreffen.¹²⁶⁵

As aesthetician of music Eduard Hanslick has been accused of being many things including these: materialist, autonomist, Hegelian, Herbartian, and formalist. Such labels have only a limited usefulness in philosophy, namely to help locate a problem or launch an inquiry. Little of interest hinges upon them and they are often misused, as are catchwords in every form of discourse. [...] To be able to attach these labels correctly is no substitute for understanding the doctrines of the philosophers so labeled; for such understanding there is no alternative to reading their writings, preferably in the original languages.¹²⁶⁶

1263 Ahonen, *Musical Communication* (wie Anm. 239), S. 65.

1264 Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 40), S. 223 (§53, A328).

1265 Für eine vergleichbare Argumentation zur emotivistischen Musikkonzeption siehe etwa auch: Tia DeNora, „How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for ‚Work‘“, in *Sociological Theory* 4/1 (1986), S. 84–94, hier S. 85.

1266 Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 58.

5. HANSLICK UND DIE ANALYTISCHE PHILOSOPHIE: EINE PRODUKTIVE REZEPTION

Nachdem zentrale Merkmale und strukturelle Eigenschaften der ‚englischen‘ Hanslick-Rezeption geklärt wurden, die auf die gründliche Diskussion ‚des‘ ästhetischen Formalismus sowie seiner spezifischen Exponenten rekurrierte, soll nun die *produktive* Aufnahme Hanslicks in der analytischen Kunsttheorie abschließend besprochen werden. Denn wenn etwa Seidl Hanslicks *VMS*-Traktat als „fatalen Blocke mitten auf dem Wege der Musikaesthetik“ bezeichnet hat¹²⁶⁷ und ihn auch noch Harrell als „old hat“ sah,¹²⁶⁸ hat sich die negative Haltung seit etwa 1980 essentiell gewandelt. Dies kann mit der langsamen Etablierung der analytischen Musikästhetik erklärt werden (Kap. 5.1), die musikalische Expressivität intensiv erforscht und die kritischen Gedanken Hanslicks als weiterhin relevante Prüfsteine betrachtet, die sicherlich hinterfragt werden müssen, die man aber auch nicht schlichtweg ignorieren kann. Wie Davies für den englischen Sprachraum konstatiert: „If a single topic has dominated the philosophical discussion of music, it is that of music’s emotional expressiveness.“¹²⁶⁹ Dies wird auch von Alperson bestätigt, der im Jahr 1994 explizit bemerkt: „It is probably not too much of an exaggeration to say that the terms of this inquire in modern times were set by Eduard Hanslick“¹²⁷⁰ und der auch zehn Jahre später betont, dass aktuelle Debatten Hanslicks *VMS*-Traktat nachhaltig verpflichtet bleiben würden: „The shadow that Hanslick casts over contemporary philosophical discussions of music is so long that his views can be fairly regarded as a template against which contemporary views of music can be situated.“¹²⁷¹ Auch Huron kann hier erneut zitiert werden, der aus der Perspektive der empiristischen Musikpsychologie ebenfalls resümiert: „Until recently, Hanslick’s views have defined the principal parameters in debates concerning musical aesthetics. All major philosophers in the aesthetics of music

1267 Seidl, *Vom Musikalisch-Erhabenen* (wie Anm. 14), S. 37.

1268 Harrell, „Issues of Aesthetics“ (wie Anm. 646), S. 197.

1269 Davies, „Music“ (wie Anm. 903), S. 502.

1270 Philip Alperson, „Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music“, in *JAC* 52 (1994), S. 1–11, hier S. 1.

1271 Alperson, „Formalism and Beyond“ (wie Anm. 351), S. 257.

have started by engaging with Hanslick's ideas.¹²⁷² Sparshott hat Hanslicks *VMS*-Traktat als „one of the permanently possible positions“ der Musikästhetik charakterisiert,¹²⁷³ für Sharpe war Hanslick neben Gurney „one of the two thinkers who have most influenced the analytic movement in the philosophy of music“,¹²⁷⁴ und Davies erklärte: „more than any other, he established the agenda for the debate that was to follow.“¹²⁷⁵

Dieses Urteil geht über eine historische Bestimmung deutlich hinaus, die Philip Ball nur von „one of the first serious modern studies of musical aesthetics“¹²⁷⁶ und Payzant vom „founding document of musical aesthetics“ sprechen ließ.¹²⁷⁷ Scruton bemerkte vielmehr generell, dass Hanslicks *VMS*-Traktat eine „philosophical seriousness and competence“ präsentierte, die „few serious rivals in the field of musical aesthetics“ hat,¹²⁷⁸ und Weitz misst Hanslicks Argument gar an dem zentralen ‚englischen‘ Philosophen des 18. Jahrhunderts: „It [*VMS*] is to music what Hume [...] is to speculative philosophy, a devastating critique of unsupportable views and an attempt to state clearly and precisely the territories and boundaries of the areas they discuss.“ Weitz folgert hieraus: „Hanslick's ‚The Beautiful in Music‘ remains a model of aesthetic analysis and philosophy.“¹²⁷⁹ Rothfarb hat – neben einer polemischen Ausrichtung von Hanslicks Hypothese, die Interesse erweckte – mehrere wichtige pragmatische Beweggründe für die erstaunliche Verbreitung im englischen Sprachraum angegeben, die Hanslicks *VMS*-Traktat „easy to acquire, digest, and retain for personal reflection on, and public dialog about, music“ machen: „length (relative brevity), longevity (ten editions in his lifetime), language (general intelligibility), and limitation (restricted subject matter).“¹²⁸⁰ Ohne praktische Antworten für die anhaltende Relevanz Hanslicks abzuwerten, wird hier dennoch versucht, Hanslicks Bedeutung für die englischsprachige Musikphilosophie systematisch darzustellen und die relevantesten Teilmomente seiner theoretischen Abhandlung für die momentane ästhetische Diskussion aufzuzeigen. Bereits Fred Everett Maus, der die institutionelle Anerkennung von Hanslicks Argument mit diversen Einträgen aus dem *New Grove* (Baker, Scruton, Sparshott) darlegte, hat auf die „remarkable continuity

1272 Huron, „Aesthetics“ (wie Anm. 468), S. 151.

1273 Sparshott, „Aesthetics of Music“ (wie Anm. 432), S. 128.

1274 Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 16.

1275 Davies, „Analytic Philosophy“ (wie Anm. 898), S. 297.

1276 Ball, *Music Instinct* (wie Anm. 637), S. 256.

1277 Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 17.

1278 Baker/Scruton, „Expression“ (wie Anm. 906), S. 330.

1279 Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music: A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics*, übers. von Gustav Cohen, hrsg. von Morris Weitz, Indianapolis 1957, S. VII.

1280 Rothfarb, „Musical Formalism“ (wie Anm. 58), S. 195–197.

between Hanslick's most explicit formulations and the concerns of contemporary writers on musical aesthetics" verwiesen: „Hanslick's book defines the basic issues of musical aesthetics in a particular way, and Hanslick's conception of the topic continues to dominate recent discussions.“¹²⁸¹ Wieso jedoch gerade Hanslicks *VMS*-Traktat eine derartige Zugkraft entfaltet, ist das Thema der nun folgenden Abschnitte.

Hier muss aber noch eine thematische Begrenzung meiner Analyse erwähnt werden: In der modernen Diskussion um die theoretische Verfasstheit von musikalischer Expressivität stößt man auf ungemein disparate philosophische Analysemodelle, die die erschöpfende Untersuchung des ‚englischen‘ Diskurses unmöglich machen. Daher sollen vor allem die aktuellen Methoden genauer erläutert werden, die sich auf Hanslicks *VMS*-Traktat direkt beziehen lassen, was für den englischen Sprachraum vor allem durch dessen kognitivistische Emotionstheorie (Kap. 5.2) oder sein dynamisches Musikmodell (Kap. 5.3) gegeben scheint. Ein Beispiel, worauf folglich verzichtet werden musste, ist die aktuelle ‚persona theory‘, die von Cone prominent formuliert,¹²⁸² aber erst durch Robinson,¹²⁸³ Levinson¹²⁸⁴ oder auch Ridley¹²⁸⁵ in musikästhetischen

- 1281 Maus, „Hanslick's Animism“ (wie Anm. 1071), S. 273f. Vgl.: Rothfarb, „Analytical Alternatives“ (wie Anm. 254), S. 44; Kivy, *Fine Art* (wie Anm. 562), S. 6; Robinson, „Musical Meaning“ (wie Anm. 851), S. 1–4; Srećković, „Hanslick's Formalism“ (wie Anm. 793), S. 113.
- 1282 Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley/Los Angeles/London 1974, S. 20–40. Für einige andere musikwissenschaftliche Anwendungsbeispiele siehe etwa auch: Anthony Newcomb, „Once More ‚Between Absolute Music and Programme Music‘: Schumann's Second Symphony“, in *19thCM* 7/3 (1984), S. 233–250; Fred Everett Maus, „Music as Drama“, in *MTS* 10 (1988), S. 56–73; Anthony Newcomb, „Action and Agency in Mahler's Ninth Symphony, Second Movement“, in Robinson, *Music and Meaning* (wie Anm. 374), S. 131–153.
- 1283 Jenefer Robinson, *Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford 2005, S. 322–347; „The Emotions in Art“, in Kivy, *Blackwell Aesthetics* (wie Anm. 351), S. 174–192; „Music and Emotions“, in *JLT* 1/2 (2007), S. 395–419. Siehe dazu auch ihre Essays mit Hatten und Karl: „Levinson on Hope in the Hebrides“, in *JAC* 53/2 (1995), S. 195–199; „Complex Emotions“ (wie Anm. 377); „Emotions in Music“, in *MTS* 34/2 (2012), S. 71–106.
- 1284 Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca/London 1990, S. 336–375; „Still Hopeful: Reply to Karl and Robinson“, in *JAC* 53/2 (1995), S. 199–201; *Pleasures of Aesthetics* (wie Anm. 1025), S. 90–125; „Music as Narrative and Music as Drama“, in *Mind & Language* 19/4 (2004), S. 428–441; „Musical Expressiveness as Hearability-as-expression“, in ders., *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford 2006, S. 91–108.
- 1285 Ridley, *Music, Value, Passions* (wie Anm. 1077), S. 171–191; „Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music“, in *JAC* 53/1 (1995), S. 49–57; „Persona Sometimes Grata: On the Appreciation of Expressive Music“, in *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*, hrsg. von Kathleen Stock, Oxford/New York 2007, S. 130–146.

Zusammenhängen allgemein verbreitet wurde. Wie Rinderle prägnant beschreibt, sind expressive Merkmale von ‚reiner‘ Musik in dieser Theorie an das rezeptive Erfassen einer fiktiven ‚persona‘ gebunden: „Ein Musikstück wird auf diese Weise als eine expressive Geste dieser Person erfahren, die in der *Imagination* des Hörers entsteht, indem dieser sie in einem Musikstück entdeckt.“¹²⁸⁶ Trivedis Konzept von musikalischer Expressivität als affektiver Äußerung einer „make-believe musical persona“¹²⁸⁷ illustriert, weshalb derartige theoretische Ansatzpunkte für die von mir erörterte Thematik unwichtig sind, denn ‚reine‘ Musik ist für ihn nur „make-believedly sad [...] it is *imagined* by the listener to be sad“.¹²⁸⁸ Die subjektive Wesensart (fictive, imaginary, make-believe) dieser Methode legt klar, dass hier eine vielleicht passende Erklärung der emotionalen *Wahrnehmung* ausgearbeitet wird, aber keinerlei objektive Explikation der materialen *Expressivität* stattfindet. Dass demnach beliebige Gefühle auf die musikalische Komposition geradezu projiziert werden, der gleiche Hörer bei demselben Musikstück zu wechselnden Zeitpunkten also verschiedene Affektgehalte wahrnehmen kann, wird dann auch in Trivedis Entwurf ausdrücklich zugestanden.¹²⁸⁹ Die ‚persona theory‘ stellt somit einen psychologisch untermauerten Erklärungsversuch des emotionalen Musikhörens dar, der zur objektiven Ausrichtung von Hanslicks *VMS*-Traktat schlicht konträr ist, was den Verzicht auf die Analyse dieser Theorie methodisch rechtfertigt.¹²⁹⁰

- 1286 Rinderle, *Expressivität* (wie Anm. 674), S. 118f. Vgl.: ders., „Theorien der musikalischen Expressivität“, in *PR* 53/3 (2006), S. 204–235, hier S. 220–232.
- 1287 Für den Make-Believe-Zugang siehe hier etwa Kendall L. Walton, „What is Abstract About the Art of Music?“, in *JAC* 46/3 (1988), S. 351–364 und „Listening Imagination“ (wie Anm. 1016), oder auch Malcolm Budd, „Music and the Communication of Emotion“, in *JAC* 74/2 (1989), S. 129–138 und „Music and the Expression of Emotion“, in *JAE* 23/3 (1989), S. 19–29.
- 1288 Saam Trivedi, „Expressiveness as a Property of the Music Itself“, in *JAC* 59/4 (2001), S. 411–420, hier S. 411 und 419. Vgl.: ders., „The Funerary Sadness of Mahler’s Music“, in *Imagination, Philosophy, and the Arts*, hrsg. von Matthew Kieran und Dominic McIver Lopes, London/New York 2003, S. 259–271; ders., „Imagination, Music, and the Emotions“, in *RIP* 238 (2006), S. 415–435.
- 1289 Trivedi, „Funerary Sadness“ (wie Anm. 1288), S. 266.
- 1290 Zur Kritik der ‚persona theory‘ vergleiche besonders Arbeiten von Davies und Kivy: Davies, „*Contra* the Hypothetical Persona in Music“, in Hjort/Laver, *Emotion and Arts* (wie Anm. 544), S. 95–109; „Philosophical Perspectives on Music’s Expressiveness“, in *Music and Emotion: Theory and Research*, hrsg. von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, Oxford/New York 2001, S. 23–44; „Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music“, in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, hrsg. von Matthew Kieran, Malden/Oxford 2006, S. 179–191; Kivy, *Sound Sentiment* (wie Anm. 414), S. 177–209; *New Essays* (wie Anm. 399), S. 92–118; *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 113–119; „Critical Study: Deeper than Emotion“, in *BJA* 46/3 (2006), S. 287–311; *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 101–175.

5.1. Was ist analytische Musikästhetik? – Bestimmung, Entwicklung, Methodik

Bevor die Hanslick-Rezeption der analytischen Musikästhetik exakter erörtert wird, müssen jedoch ihre zentralen Merkmale und spezielle Methodik für unsere Zwecke geklärt werden. Was ist analytische Musikästhetik? Diese Frage kann hier lediglich teilweise aufgelöst werden, weil eine erschöpfende Untersuchung der analytischen Musikästhetik und der historischen Entwicklung dieses Faches bis heute nicht erfolgt ist. Diese Lage wird etwa von Shustermans Forderung einer „critical history“ der analytischen Kunsttheorie dokumentiert, die im Jahr 1994 weiterhin ausstand,¹²⁹¹ was Guyer etwa zehn Jahre später gleichfalls hervorhob – „Analytical‘ Aesthetics [...] has yet to receive a full-dress history“¹²⁹² – und was für die allgemeine analytische Philosophie selbst lange galt.¹²⁹³ Wenn dies auch für den deutschen Sprachraum nach Lüdeking's Publikation *Analytische Philosophie der Kunst* nicht mehr völlig zutrifft, scheint dessen detaillierte Darstellung der analytischen Kunsttheorie für die von mir erörterte Thematik insofern kaum hilfreich, als Lüdeking vor allem die betreffenden Bemühungen um die hinlängliche Bestimmung des prinzipiellen Kunstbegriffs nachverfolgt, die von 1950 bis 1980 intensiv gepflegt wurden. Da die tatsächliche analytische Musikästhetik – wie weiter unten gezeigt wird – aber erst um das Jahr 1980 wirklich einsetzte,¹²⁹⁴ ist Lüdeking's Abhandlung neben ihrer thematischen Beschränkung für den historischen Nachvollzug der analytischen Musikästhetik somit einzig peripher hilfreich. Da ich das genannte Desiderat hier keinesfalls vollständig beheben kann, soll vielmehr versucht werden, die historische Entstehung und methodische Ausrichtung der analytischen Kunsttheorie aus struktureller Blickrichtung darzustellen. Das hierbei zentrale Kriterium ist der Weg zur späten Genese einer spezifischen analytischen Musikästhetik, die auf den diskursiven Wandlungen der allgemeinen analytischen Philosophie beruht, sowie deren Bedeutung für die produktive Rezeption von Hanslick's *VMS*-Traktat, die von mir aus den elementaren Bedingungen des ‚englischen‘ Diskurses abgeleitet wird.

Analytische Philosophie als eigenständige Ausrichtung kann grob auf das 20. Jahrhundert datiert werden und beruht partiell auf den Folgen des Zweiten Weltkriegs und der von ihm bewirkten Trennung von ‚analytischen‘ und

1291 Richard Shusterman, „On Analyzing Analytic Aesthetics“, in *BJA* 34/4 (1994), S. 389–394, hier S. 391.

1292 Guyer, „Modern Aesthetics“ (wie Anm. 944), S. 51.

1293 Simon Critchley, „What Is Continental Philosophy?“, in *IJPS* 5/3 (1997), S. 347–365, hier S. 355.

1294 Alpers, „Philosophie der Musik“ (wie Anm. 7), S. 879.

‚kontinentalen‘ Diskursformen.¹²⁹⁵ Deren Wurzel reicht nicht nur in die englische Tradition (Russell, Moore), sondern ebenso in verwandte Positionen des ‚deutschen‘ Diskurses (Wittgenstein, Wiener Kreis, Frege), was eine rein geographische Grenzziehung höchst prekär macht, weswegen analytische Philosophie trotz ihrer gewöhnlichen Etikettierung als „Anglo-American Philosophy“ von Dummett zur „Anglo-Austrian Philosophy“ erklärt worden ist.¹²⁹⁶ Obgleich Levinson korrekt bemerkt, dass analytische Philosophen oft geographisch konzentriert sind¹²⁹⁷ – z.B. auf Regionen wie Großbritannien, Skandinavien, Neuseeland, Australien, Vereinigte Staaten, Kanada, Israel, Polen –, ist der sogenannte ‚continental divide‘ sukzessive rückläufig.¹²⁹⁸ Da mit der ansteigenden Vermengung von früher relativ isolierten Diskursen auch eine sprachliche Gliederung von analytischen (anglophonen) und kontinentalen (französischen, italienischen, deutschen) Traditionen nicht mehr wirklich sinnvoll ist, muss nach anderen Kriterien gesucht werden, die die analytische Philosophie sowie deren konkrete Vorläufer voneinander unterscheiden. Diese Begriffe müssen jedoch immer typisch, niemals faktisch gelesen werden, zumal weder sämtliche ‚englische‘ Philosophen analytisch orientiert noch alle ‚deutschen‘ Philosophen idealistisch ausgerichtet waren.¹²⁹⁹ Dieses Kriterium wird dann auch meistens aufgrund negativer Merkmale gefunden, d.h. in der strategischen Abgrenzung der analytischen Methodologie von schon früher bestehenden Richtungen, die ihr eine typische Silhouette gab. Das war insofern sinnvoll, als die analytische Philosophie aus der Konvention des Empirismus gegen einen importierten Hegel’schen Idealismus – Bernard Bosanquet, Francis Bradley, John McTaggart etc. – sprachkritisch argumentierte und folglich wirklich als kritische Reaktion auf ‚kontinentale‘ Denkmuster charakterisiert werden könnte.¹³⁰⁰

Wie Lüdeking korrekt anmerkt – und wie die Diskussion zur postmodernen Musikwissenschaft¹³⁰¹ (Kap. 4.2) und zur Bestimmung ‚des‘ Formalismus eben-

1295 Misselhorn, „Probleme der Ästhetik (I)“ (wie Anm. 1012), S. 508.

1296 Michael Dummett, *Origins of Analytical Philosophy*, Cambridge, Mass. 1993, S. 1f.

1297 Levinson, *Handbook of Aesthetics* (wie Anm. 384), S. V.

1298 John R. Searle, „Contemporary Philosophy in the United States“ und Bernard Williams, „Contemporary Philosophy: A Second Look“, in Bunnin/Tsui-James, *Blackwell Philosophy* (wie Anm. 351), S. 1–24, hier S. 1f. und S. 25–37, hier S. 25; Misselhorn, „Probleme der Ästhetik (I)“ (wie Anm. 1012), S. 509.

1299 Simon Critchley, „Introduction: What Is Continental Philosophy?“, in *A Companion to Continental Philosophy*, hrsg. von Simon Critchley und William R. Schroeder, Malden/Oxford 1998, S. 1–17, hier S. 5f.

1300 P. M. S. Hacker, „The Rise of Twentieth Century Analytic Philosophy“, in Glock, *Analytic Philosophy* (wie Anm. 1246), S. 51–76; Misselhorn, „Probleme der Ästhetik (I)“ (wie Anm. 1012), S. 508.

1301 Hooper, *Discourse of Musicology* (wie Anm. 1056), S. 34.

falls nachweist (Kap. 4.3) – hat die negative Definition der analytischen Methodologie zur pauschalen Darstellung der Gegenpartei beigetragen, die „eine Art Kulisse“ bietet, die „dem Effekt des eigenen Auftritts dienen soll. Die analytische Ästhetik neigt dazu, ihre historischen Vorgänger zu einem monochromen Hintergrund zu stilisieren, vor dem sie selbst sich dann (im Komplementärkontrast) möglichst vorteilhaft abheben kann.“¹³⁰² Roholt verwies auf die inkonsistente Beschaffenheit einer derartigen Trennung, die als heuristische Verkürzung gefasst werden müsste, da man die eine Seite als methodische Orientierung, die andere jedoch anhand geographischer Gegebenheiten charakterisiert: „There is no unified Continental philosophical tradition.“¹³⁰³ Neben dieser erheblichen Schwierigkeit muss aber ebenso bedacht werden, dass auch die analytische Philosophie nicht durch homogene Prinzipien, sondern vielmehr von einigen wenigen „Themen, Positionen und Argumentationsformen“ zusammengehalten wird, womit neben kanonischen Schriftstellern vornehmlich methodische und stilistische ‚Richtlinien‘ für die analytische Denkweise zentral scheinen.¹³⁰⁴ Føllesdal lehnte jedoch selbst diese unpräzise Definition als universales Kennzeichen ab und definiert dagegen analytische Philosophie als das rationale Verfahren der theoretischen Argumentation, das man mit bestimmten Denkschulen keineswegs gleichsetzen kann, da es bei den distinktesten Strömungen von der Antike bis zur Moderne auftritt: „Whether one is an analytic philosopher depends on what importance one ascribes to argument and justification.“¹³⁰⁵ Das zentrale Merkmal besteht hierbei jedoch im positiven Verhältnis zur empirischen Wissenschaft, deren methodische Transparenz als ideales Modell des ‚vernünftigen‘ Fachdiskurses charakterisiert wird. Für Neil Levy ist die wissenschaftliche Grundorientierung gar der eigentliche Gegensatz zum ‚kontinentalen‘ Philosophieren, das „the hegemony of science in modern culture“ niemals wirklich gebilligt hätte¹³⁰⁶ und das für David Cooper gar mit „anti-scientism“ konvergiert.¹³⁰⁷

1302 Lüdeking, *Analytische Philosophie* (wie Anm. 6), S. 17.

1303 Tiger C. Roholt, „Continental Philosophy and Music“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 284–293, hier S. 284. Vgl.: Williams, „Second Look“ (wie Anm. 1298), S. 25f.; Critchley, „Introduction: Philosophy“ (wie Anm. 1299), S. 5f.

1304 Misselhorn, „Probleme der Ästhetik (I)“ (wie Anm. 1012), S. 509. Vgl.: Ählberg, „Nature and Limits“ (wie Anm. 436), S. 10; Searle, „United States“ (wie Anm. 1298), S. 12.

1305 Føllesdal, „Analytic Philosophy“ (wie Anm. 1246), S. 14. Vgl.: Richard Shusterman, „Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect“, in *JAC* 46 (1987), S. 115–124, hier S. 116.

1306 Neil Levy, „Analytic and Continental Philosophy: Explaining the Differences“, in *Metaphilosophy* 34/3 (2003), S. 284–304, hier S. 288.

1307 David E. Cooper, „The Presidential Address: Analytical and Continental Philosophy“, in *PAS* 94 (1994), S. 1–18, hier S. 9. Vgl.: Critchley, „Introduction: Philosophy“ (wie Anm. 1299), S. 12f., sowie primär Roholt, „On the Divide“ (wie Anm. 1078).

Analytische Philosophie, so Pascal Engel, adaptiere dagegen „the scientific style of inquiry, which proposes hypotheses and theories, tests them in the light of data, and aims at widespread discussion and control by the peers“.¹³⁰⁸ Beide Seiten der analytischen Methodologie – die szientifische Grundhaltung und die Definition *ex negativo* – sind auch auf die spezifische Kunsttheorie anwendbar.¹³⁰⁹ Lars-Olof Åhlberg bestärkte Lüdekings Herleitung insofern, als er die primär gegen metaphysische Spekulationen vorgehende analytische Philosophie dann auch als Reaktion auf idealistische Strömungen bezeichnete: „analytical aesthetics developed in opposition to speculative philosophies of art, in particular to the idealist aesthetics of Croce and Collingwood.“¹³¹⁰ Hier wird eine gewisse Parallele zur dargelegten Verortung Hanslicks bemerkbar (Kap. 3.2), der als wichtiges Korrektiv zum „fantastic nonsense“ und den „sentimental speculations“ des Deutschen Idealismus gefasst worden ist,¹³¹¹ das die Musikästhetik „on the final downhill section of its route toward scientific analysis“ brachte.¹³¹² Auch Roholts Deutung des modernen „scientism“, der als Basis „for all philosophy, or, more generally, all knowledge acquisition“ gelten könne, ist mit Hanslicks *VMS*-Traktat problemlos verträglich: „Key aspects of this model include the belief in the possibility of objective observation [...] and, relatedly, the viability of removing the object under investigation from its context.“¹³¹³ Die lediglich taktische Anlehnung Hanslicks an die positivistischen Wissenschaften, der leitende Grundsatz der maximalen Objektivität, der die musikalische Komposition sowie deren ästhetische Wertigkeit als intersubjektiv analysierbares Forschungsobjekt konzeptualisiert, und die methodische Distanzierung von ‚musikexternen‘ Kontextfaktoren, die für ihn zur ästhetischen Bestimmung von Kunst nicht sinnvoll beitragen (Kap. 2), harmonieren hervorragend mit der wissenschaftlichen Grundausrichtung der analytischen Musikästhetik.

Der gleiche strenge szientifische Positivismus der allgemeinen analytischen Methodologie sorgte aber auch dafür, dass musikästhetische Fragestellungen sehr lang als durchweg irrelevant betrachtet wurden. Dies kann man anhand der frühen Drucke von *Grove's Dictionary of Music* zeigen, dessen Auflagen von

1308 Pascal Engel, „Analytic Philosophy and Cognitive Norms“, in *MON* 82/2 (1999), S. 218–234, hier S. 222. Vgl.: Levy, „Analytic and Continental“ (wie Anm. 1306), S. 290; Misselhorn, „Probleme der Ästhetik (I)“ (wie Anm. 1012), S. 509f.

1309 Roholt, „On the Divide“ (wie Anm. 1078), S. 50.

1310 Åhlberg, „Nature and Limits“ (wie Anm. 436), S. 9.

1311 Lang, *Western Civilization* (wie Anm. 565), S. 978.

1312 Lippman, „Theories of Wagner“ (wie Anm. 566), S. 218.

1313 Roholt, „Continental Philosophy“ (wie Anm. 1303), S. 290. Vgl.: ders., „On the Divide“ (wie Anm. 1078), S. 51–53.

1879–1889 und 1904–1910 die Disziplin ‚Ästhetik‘ nirgends erörtern, die erst von Percy Buck mit der dritten Auflage gesondert behandelt wird. Bucks Essay ist jedoch einzig mit antiken Autoren und dem Deutschen Idealismus beschäftigt, die ihm als spekulative „metaphysics“ schlicht „dreary and sterile“ scheinen: „Few people pretend to understand (and most people doubt the ability of any one to understand) what the majority of the above writers really want to say.“ Daraus ergibt sich eine für damalige Zustände typische Diagnose: „It is therefore permissible to say that no student of music will love his art one whit the less for giving a wide berth to all that the metaphysicians have written.“¹³¹⁴ Die *Cyclopedia of Music and Musicians* von Apthorp und Champlin¹³¹⁵ und das *Oxford Companion to Music* von Percy Alfred Scholes¹³¹⁶ enthalten ebenfalls keinen Beitrag zu ‚philosophy‘, ‚aesthetics‘ oder ‚criticism‘, was das beträchtliche Desinteresse der eigenständigen Kunstdisziplinen an derartigen Problemen beleuchtet und was mit deren schon behandeltem Positivismus erklärt werden kann (Kap. 4.2).¹³¹⁷ Wenn Cecil Gray dann aber Hanslicks *VMS*-Traktat als für ihn einziges „tolerably complete system of musical aesthetics in existence“ darstellte – was die Negation der Disziplin ‚Ästhetik‘ nur teilweise abfedert¹³¹⁸ –, stellen auch noch Osborne,¹³¹⁹ Stolnitz¹³²⁰ und Sparshott¹³²¹ ihren Büchern eine „Apologia for Aesthetics“ voran, welche die Relevanz dieser Disziplin ausführlich verteidigen soll. Wie Hamilton zeigt, trifft diese Situation der Ästhetik auf die allgemeine analytische Philosophie weiterhin teilweise zu: „Art is one of the most important of human activities, yet it is regarded by many Analytic philosophers as having peripheral philosophical significance – an astonishing and absurd state of affairs.“¹³²²

Wie J. O. Urmson darlegte, basierte der anfänglich ungünstige Standpunkt der analytischen Kunsttheorie auf der methodischen Beschaffenheit der wissenschaftlichen Sprachphilosophie, die ästhetische Forschungen als rundweg subjektiv, kaum positiv prüfbar und somit spekulativ ansah, was letztlich erklären könne, wieso Ästhetik von analytischen Philosophen sehr lang abschätzig

1314 Percy Buck, „Aesthetics“, in *Groves’s Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Henry Colles, London 1927–1928, Bd. I, S. 43–45, hier S. 43.

1315 *Cyclopedia of Music and Musicians*, hrsg. von William Foster Apthorp und John Denison Champlin, New York 1888–1890.

1316 *The Oxford Companion to Music*, hrsg. von Percy Alfred Scholes, New York/Oxford 1938.

1317 Thomas Munro, „Aesthetics as Science: Its Development in America“, in *JAC* 9/3 (1951), S. 161–207, hier S. 162.

1318 Cecil Gray, *The History of Music*, London/New York 1928, S. 267.

1319 Osborne, *Aesthetics* (wie Anm. 637).

1320 Stolnitz, *Aesthetics* (wie Anm. 381).

1321 Sparshott, *Aesthetics* (wie Anm. 1236).

1322 Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 267), S. 2.

behandelt wurde.¹³²³ J. A. Passmore hat die generell kritische Stimmung in seinem oftmals zitierten Aufsatz „The Dreariness of Aesthetics“ lakonisch formuliert: „British philosophers, with some few exceptions, pay little attention to aesthetics; it does not figure largely in *Mind*, nor is it considered a disgrace to a philosophy department when aesthetics forms no part of its curriculum.“¹³²⁴ Auch hier wird die inhaltliche Unklarheit und subjektive Wesensart der Ästhetik als passende Erklärung für das analytische Desinteresse am betreffenden Gegenstand vorgebracht,¹³²⁵ welche dazu führte, dass nach Munro die analytische Kunsttheorie mit den 1940er Jahren noch nicht akademisch eingebunden und ein „orphan stepchild in American philosophy departments“ war.¹³²⁶ Trotz allem lässt sich aber bereits damals eine vermehrte Bedeutung von ästhetischen Gegenständen konstatieren, die man durch deren anwachsende institutionelle Konsolidierung historisch verfolgen kann: Im Jahr 1939 erfolgt bereits die informelle Gründung der „American Society for Aesthetics“ durch Felix Gatz, im Jahr 1941 die des *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Munro, der die „American Society“ ab 1942 alleine leitete und ihr das *Journal of Aesthetics* strukturell angliederte, führt dann beide Organe produktiv zusammen: „By the end of the war, American aesthetics had already built for itself a seemingly secure institutional infrastructure in the national and local organization of the ASA and JAAC.“¹³²⁷ Die hiermit erfolgte Stärkung von ästhetischen Forschungen kann auch mit der Steigerung des betreffenden Kursangebots an amerikanischen Universitäten dokumentiert werden, das von 1953 bis 1963 auf das Doppelte anwuchs: „Aesthetics“, so Munro im Jahr 1964 – also zwei Dekaden nach seiner zuvor angeführten skeptischen Beurteilung –, „is well on its way toward becoming a standard subject in American higher education“.¹³²⁸

Wenn Anita Silvers die Epoche vom Zweiten Weltkrieg bis in die 1960er Jahre als Phase der disziplinären Befestigung der analytischen Kunsttheorie

1323 J. O. Urmson, „The Methods of Aesthetics“, in *Analytic Aesthetics*, hrsg. von Richard Shusterman, Oxford/New York 1989, S. 20–31, hier S. 20.

1324 J. A. Passmore, „The Dreariness of Aesthetics“, in *Mind* 60 (1951), S. 318–335, hier S. 318.

1325 Anita Silvers, „Letting the Sunshine in: Has Analysis Made Aesthetics Clear?“, in *JAC* 46 (1987), S. 137–149, hier S. 138; Shusterman, „Aesthetics Between“ (wie Anm. 1003), S. 166; Peter Lamarque, „The British Journal of Aesthetics: Forty Years On“, in *BJA* 40/1 (2000), S. 1–20, hier S. 2.

1326 Thomas Munro, „Aesthetics and Philosophy in American Colleges“, in *JAC* 4/3 (1946), S. 180–187, hier S. 183. Zur initialen Sachlage vergleiche ebenfalls: Peter Kivy, „Introduction: Aesthetics Today“, in ders., *Blackwell Aesthetics* (wie Anm. 351), S. 1–12, hier S. 1–4.

1327 Lydia Goehr, „The Institutionalization of a Discipline: A Retrospective of the Journal of Aesthetics and Art Criticism and the American Society of Aesthetics, 1939–1992“, in *JAC* 51/2 (1993), S. 99–121, hier S. 108, 103f. und 106f.

1328 Munro, „Aesthetics in America“ (wie Anm. 434), S. 254 und 260.

eingeschätzt hat,¹³²⁹ zog sie aber auch eine eindeutig verstärkte Isolierung von konkurrierenden Ästhetikdiskursen nach sich, da im *Journal of Aesthetics* nun ‚kontinentale‘ Betrachtungen seltener übersetzt erschienen, als das bei Munro von 1945 bis 1964 der Fall war.¹³³⁰ Wenn sich ein historischer Wendepunkt der reservierten Einstellung gegenüber ästhetischen Forschungen überhaupt feststellen lässt, so könnte man diesen mit William Eltons Anthologie *Aesthetics and Language* aus dem Jahr 1954 datieren.¹³³¹ Eltons Edition, in der Passmores „Dreariness“ neuerlich gedruckt wurde, hatte zwar kein gänzlich Umdenken eingeleitet, kann aber doch als kritische Würdigung der Ästhetik gefasst werden. Eltons Prolog legt eine doppelte Intention nahe: 1. sollten diverse „aesthetic confusions“ der (vornehmlich idealistischen) Kunsttheorie mit sprachkritischen Analysemethoden getilgt werden; 2. war das Buch als belehrendes Sammelwerk gedacht, welches analytischen Philosophen einige avancierte Fallbeispiele geben sollte, „that may serve as models of analytical procedures in aesthetics“.¹³³² Lamarque hat die analytische Ausrichtung folgendermaßen zusammengefasst: „advance in a piecemeal fashion, avoid generalizations across the arts, look at specific cases, uncover the *logical geography* of the concepts, attend to the *variety* of comments and judgements that critics make.“¹³³³ Jener Punkt, der für die ‚englische‘ Hanslick-Rezeption besonders bedeutend war, ist die ausdrückliche Distanzierung vom allgemeinen Kunstbegriff und die propagierte Aufhebung von essentialistischen Kunstdefinitionen (Kap. 4.2 und Kap. 4.3), wie sie Passmores „Dreariness“ ebenso forderte: „The alternative [zu ‚pretentious nonsense‘] isn’t subjectivism but an intensive special study of the separate arts, carried out with [...] much respect for real differences between the works of art themselves. In this sense – art for art’s sake!“¹³³⁴ Dies wird auch von Munro belegt, der „specialization“ als notwendige Bedingung der ästhetischen Wissenschaft betrachtete,¹³³⁵ was Howes auf die knappe Formel brachte: „Not philosophy only but criticism has stirred up interest in aesthetic issues.“¹³³⁶

Wenn diese Kritik an essentialistischen Kunstdefinitionen auch noch keine analytische Erörterung von separaten Objekten nach sich zog, hat sie doch eine

1329 Silvers, „Letting the Sunshine“ (wie Anm. 1325), S. 137f.

1330 Shusterman, „Aesthetics Between“ (wie Anm. 1003), S. 158f.

1331 Howes, „Musical Aesthetics“ (wie Anm. 1259), S. 75; Lüdeking, *Analytische Philosophie* (wie Anm. 6), S. 54; Misselhorn, „Probleme der Ästhetik (I)“ (wie Anm. 1012), S. 503.

1332 *Aesthetics and Language*, hrsg. von William Elton, Oxford 1954, S. 1.

1333 Lamarque, „British Journal“ (wie Anm. 1325), S. 3.

1334 Passmore, „Dreariness of Aesthetics“ (wie Anm. 1324), S. 335.

1335 Munro, „Aesthetics as Science“ (wie Anm. 1317), S. 170.

1336 Howes, „Musical Aesthetics“ (wie Anm. 1259), S. 76.

entscheidende Verschiebung des ‚englischen‘ Diskurses eingeläutet, der nun universelle Hypothesen skeptischer hinterfragte. Wie bereits gesagt (Kap. 4.3), finden sich seit den 1950er Jahren mehrere wichtige Arbeiten zum allgemeinen Kunstbegriff, die nicht seine elementaren Bedingungen untersuchen, sondern selbigen vielmehr auflösen und ihn mit Wittgensteins Leitgedanken der ‚Familienähnlichkeiten‘ ersetzen.¹³³⁷ Diese These, die man ebenso „cluster concept“ nennen könnte,¹³³⁸ möchte keinen essentiellen Kunstbegriff konstruieren, sondern erachtet Kunstwerke nur als Beispielfälle eines variablen Konzepts, dessen einzelne Exemplare über kein universelles Kennzeichen bestimmbar, aber doch mittelbar ‚verwandt‘ sind: „Statt etwas anzugeben, was allem, was wir Sprache [Kunst] nennen, gemeinsam ist, sage ich, es ist diesen Erscheinungen gar nicht Eines gemeinsam, weswegen wir für alle das gleiche Wort verwenden, – sondern sie sind mit einander in vielen verschiedenen Weisen verwandt.“¹³³⁹ Wenngleich Wittgensteins Ansatzpunkt die gegebene Problematik lediglich verschiebt, da gefragt werden müsste, welche fixierten Kriterien benutzt werden, um ein Objekt der Familie ‚Kunst‘ angemessen zuzuordnen,¹³⁴⁰ stellte dieses Modell doch eine gewichtige Wegmarke hin zur spezifischen Musikästhetik dar. Wenn auch zentrale Vertreter der analytischen Kunsttheorie wie Monroe Beardsley, Harold Osborne und Arthur Danto einen universalen Kunstbegriff weiterhin vertraten und man somit nicht sagen kann, dass hier ein exklusives Kriterium für den ganzen Diskurs vorliege,¹³⁴¹ wurde dessen methodische Ausrichtung oftmals derartig gefasst: „the analysts argued that the essentialist presumption led traditional aesthetic theories to ignore, conflate, or homogenize obvious differences between the arts and to speak in terms that are so vague, muddled, and general as to be able to conceal all those differences in a woolly mist of confusion.“¹³⁴² Damit findet sich auch hier eine fruchtbare Bedingung für die Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum, da *VMS* mit der spezifischen Musikästhetik eine

1337 Ziff, „Task of Defining“ (wie Anm. 1207); Gallie, „Contested Concept“ (wie Anm. 1207); Weitz, „Role of Theory“ (wie Anm. 1207); Kennick, „Traditional Aesthetics“ (wie Anm. 1207); Maurice Mandelbaum, „Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts“, in *APQ* 2/3 (1965), S. 219–228.

1338 Berys Gaut, „Art as a Cluster Concept“, in *Theories of Art Today*, hrsg. von Noël Carroll, Madison/London 2000, S. 25–44; Levy, „Analytic and Continental“ (wie Anm. 1306), S. 285; Stephen Davies, „The Cluster Theory of Art“, in *BJA* 44/3 (2004), S. 297–300.

1339 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, hrsg. von Joachim Schulte, Frankfurt 2003 (1953), S. 56 (§65).

1340 Mandelbaum, „Generalization“ (wie Anm. 1337); Dickie, *Analytic Approach* (wie Anm. 959), S. 69–73; Stephen Davies, „Weitz’s Anti-Essentialism“, in *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, hrsg. von Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen, Malden/Oxford/Carlton 2004, S. 63–68.

1341 Åhlberg, „Nature and Limits“ (wie Anm. 436), S. 10.

1342 Shusterman, „Analytic Aesthetics“ (wie Anm. 1305), S. 117.

bedeutende Konzeption der analytischen Kunsttheorie vorwegnahm und als Teil der Debatte zum Wesen der Kunst gelesen werden konnte.

Die analytische Kunsttheorie war aber eine sprachkritische Konzeptanalyse, die allgemeine ästhetische Kategorien wie die Eigenart der ‚aesthetic attitude‘¹³⁴³ oder auch die genaue Anzahl und spezifische Verfasstheit von ‚aesthetic properties‘ klären wollte.¹³⁴⁴ Diese abstrakte Methodik war um das Jahr 1950 derart üblich, dass man den Terminus ‚Ästhetik‘ mit der theoretischen Untersuchung der ästhetischen Erfahrung gleichsetzte, wie Doningtons Bemerkung im *Grove* aus dem Jahr 1954 ausdrücklich herausstrich: „The term should stand for the theory of perception, but in fact it now means the theory of artistic experience.“¹³⁴⁵ Wenn John Searle die allgemeine analytische Methodologie als „second-order discipline“ beschrieb,¹³⁴⁶ ist die anglophone Kunsttheorie für Lambert Wiesing eine eigentliche Metaästhetik, die als konzeptionelle Durchleuchtung von ästhetischer *Terminologie* gefasst werden müsste und sich (noch) nicht dem einzelnen Kunstwerk zuwandte,¹³⁴⁷ was Shustermans Selbstreflexion ebenfalls bestätigt, der die anglophone Kunsttheorie als „discipline engaged in the clarification and critical refinement of the concepts of art and art criticism“ verstand.¹³⁴⁸ Dies kann mit der verbreiteten Benennung von analytischen Monographien aus den 1960er Jahren belegt werden,¹³⁴⁹ die im Titel häufig einen Verweis auf Sprache

- 1343 Siehe dafür die öffentliche Diskussion von Beardsley und Dickie, die mit Beardsley, *Problems in Criticism* (wie Anm. 1245), anhub und auf die Dickie mit „The Myth of the Aesthetic Attitude“, in *APQ* 1/1 (1964), S. 56–65 und „Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience“, in *JoP* 62 (1965), S. 129–136, reagierte. Beide Texte wurden anhand von Beardsley, „Aesthetic Experience Regained“, in *JAC* 28/1 (1969), S. 3–11 und *The Possibility of Criticism*, Detroit 1970, neuerlich diskutiert. Mit Dickies Aufsatz „Beardsley’s Theory of Aesthetic Experience“, in *JAE* 8/2 (1974), S. 13–23, endet die direkte Debatte. Vgl.: Gary Iseminger, „Aesthetic Experience“, in Levinson, *Handbook of Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 99–116.
- 1344 Siehe hierzu primär Sibleys Aufsatz „Aesthetic Concepts“, in *TPR* 68/4 (1959), S. 421–450, sowie seine zahlreichen Nachdrucke, welche dessen Bedeutung für die analytische Kunsttheorie nachweisen. Zum Streit zur exakten Anzahl von ‚aesthetic properties‘, der von Frank Sibley und Monroe Beardsley geführt wurde, siehe etwa auch: George Dickie, „Beardsley, Sibley, and Critical Principles“, in *JAC* 46/2 (1987), S. 229–237. Vgl.: Colin Lyas, „Sibley“, in Gaut/Lopes, *Routledge Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 131–141; Nick Zangwill, „The Beautiful, the Dainty, and the Dumpy“, in *BJA* 35/4 (1995), S. 317–329; Jerrold Levinson und Derek Matravers, „Aesthetic Properties“, in *PAS* 79 (2005), S. 191–227.
- 1345 Robert Donington, „Aesthetics“, in *Grove* 1954 (wie Anm. 183), Bd. 1, S. 64–65, hier S. 64. Vgl.: Hoppers, *Meaning and Truth* (wie Anm. 685), Kap. 1.
- 1346 Searle, „United States“ (wie Anm. 1298), S. 6.
- 1347 Wiesing, *Sichtbarkeit des Bildes* (wie Anm. 713), S. 27–30. Vgl.: Andrew Bowie, „Was heißt ‚Philosophie der Musik‘?“, in *MK* 11 (2007), S. 5–18.
- 1348 Shusterman, „Analytic Aesthetics“ (wie Anm. 1305), S. 118. Vgl.: Beardsley, *Problems in Criticism* (wie Anm. 1245), S. 3–7.
- 1349 Kivy, „Aesthetics Today“ (wie Anm. 1326), S. 2.

führen, wie z.B. Eltons *Aesthetics and Language*,¹³⁵⁰ Margolis' *Language of Art and Art Criticism*,¹³⁵¹ Goodmans *Languages of Art*¹³⁵² oder auch mehrere einzelne Aufsätze aufzeigen.¹³⁵³ Auch hier war die szientifische Orientierung der analytischen Methodologie der zentrale Faktor, da man mit der begrifflichen Untersuchung von ästhetischen Denkmustern, der „Analytic of Concepts“, eine scheinbar objektive Grundlage des betreffenden Fachdiskurses zu finden glaubte, mit der die Ästhetik schließlich „scientific“ werden konnte.¹³⁵⁴ Dazu John Searle im Hinblick auf die allgemeine analytische Philosophie: „The aim of philosophers, therefore, is to state analytic truths concerning logical relations among the concepts of our language. [...] Indeed, for most philosophers who accepted this view, philosophy and conceptual analysis were the same.“¹³⁵⁵

Dieser Bezug auf die ‚wissenschaftliche‘ Forschungsmethode zog aber eine Verdrängung von ‚externen‘ Aspekten der ästhetischen Fachrichtung nach sich, die vorwiegend ahistorisch ausgerichtet war, was Roholts Begriff des szientifischen Philosophierens als „removing the object under investigation from its context“ bereits umriss.¹³⁵⁶ Die „verbreitete historische Blindheit“ der analytischen Methodologie und ihre „rein logische[] Perspektive“, so Lüdeking,¹³⁵⁷ bewirkten demnach, dass eine historische Verortung bei ästhetischen Sachverhalten gemeinhin untergeht und sie – wie Misselhorn zutreffend hervorhob – als „zeitlos“ gefasst wurden.¹³⁵⁸ Diese ahistorische Ausrichtung repräsentiert also eine wesentliche Eigenschaft der analytischen Kunsttheorie,¹³⁵⁹ weil nach ihr die leitenden Konzepte der Kunstkritik kontextlos untersucht würden, „never asking why that scheme had arisen and developed as it had, just attempting to offer analyses of the concepts critics use and uncover criteria for the warranted assertion of the statements they make“.¹³⁶⁰ Dieses System, das ‚eng-

1350 Elton, *Aesthetics and Language* (wie Anm. 1332).

1351 Joseph Margolis, *The Language of Art and Art Criticism: Analytic Questions in Aesthetics*, Detroit 1965.

1352 Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968.

1353 E. H. Gombrich und Ruth Saw, „Symposium: Art and the Language of the Emotions“, in *PAS* 36 (1962), S. 215–234; C. J. Ducasse, „Art and the Language of the Emotions“, in *JAC* 23/1 (1964), S. 109–112; Mary Mothersill, „Is Art a Language?“, in *JoP* 62 (1965), S. 559–572.

1354 Nicholas Wolterstorff, „Philosophy of Art after Analysis and Romanticism“, in *JAC* 46 (1987), S. 151–167, hier S. 152.

1355 Searle, „United States“ (wie Anm. 1298), S. 5.

1356 Roholt, „Continental Philosophy“ (wie Anm. 1303), S. 290.

1357 Lüdeking, *Analytische Philosophie* (wie Anm. 6), S. 75.

1358 Misselhorn, „Probleme der Ästhetik (I)“ (wie Anm. 1012), S. 509f.

1359 Shusterman, „Analytic Aesthetics“ (wie Anm. 1305), S. 120f.

1360 Wolterstorff, „Philosophy of Art“ (wie Anm. 1354), S. 155. Für die verwandte allgemeine analytische Methodologie vgl.: Searle, „United States“ (wie Anm. 1298), S. 22.

liche‘ Ästhetiker wie Dickie¹³⁶¹ und Danto¹³⁶² aber nicht trifft, die ‚Kunst‘ als diskursive Festlegung der ‚artworld‘ entfalten – was die historische Denkebene akzentuiert –, stellt trotz allem eine merkliche Differenz zum kontinentalen Philosophieren dar, das frühere Etappen einer gegebenen Problematik gemeinhin produktiv aufnimmt und historisch sensibler operiert. Dies lässt somit darauf schließen, dass erst die Verzahnung der analytischen Kunsttheorie mit dem historischen Blickwinkel der objektbezogenen Spezialforschung die Entwicklung der Musikästhetik im englischen Sprachraum angestoßen hat, was mit zwei typischen Editionen belegt werden kann: Während Levinsons *Oxford Handbook of Aesthetics* aus analytischer Blickrichtung eingerichtet ist und nur einen Artikel zur Historie der Ästhetik zum Inhalt hat,¹³⁶³ umfasst das *Routledge Companion to Philosophy and Music* – das Musikphilosophie und Musikwissenschaft bewusst vernetzt – diverse Analysen, die kontextuelle Sachverhalte einbeziehen. Obwohl dieses Beispiel punktuell beschaffen ist, wird dadurch dennoch plausibel, wie die steigende Relevanz der eigenständigen Kunstforschung für die allgemeine analytische Methodologie dazu führen konnte, dass sich diversifizierte Spezialästhetiken konstituierten, die Hanslicks *VMS*-Traktat intensiver rezipierten.

Da die analytische Kunsttheorie durch deren abstrakte Methodik von der materialen Kunstwelt graduell abrückte, war sie nach Isenberg,¹³⁶⁴ Munro¹³⁶⁵ und Silvers¹³⁶⁶ zudem einer merklichen Stagnation ausgesetzt, die mit der Bezugnahme auf das Kunstobjekt bewältigt werden konnte. Dass eine solche Reform zunehmend zwingender schien, wird auch von den zurückgehenden Mitgliederzahlen der „American Society of Aesthetics“ der frühen 1970er belegt, die für Goehr auf der kunstfernen Orientierung der analytischen Kunsttheorie beruht, welche „logicians and analysts“ in abstraktem „web-spinning“ verwickelte.¹³⁶⁷ Die hingegen geforderte Fokussierung auf das spezifische Kunstwerk als „thing in its own right“ war ein Meilenstein für die historische Entwicklung der analytischen Musikästhetik und ist von Osborne im Jahr 1968 als „distinctive feature of practical aesthetic attitudes

1361 George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca/London 1974; *The Art Circle: A Theory of Art*, New York 1984; *Art and Value* (wie Anm. 1012).

1362 Arthur C. Danto, „The Artworld“, in *JoP* 61 (1964), S. 571–584; *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass./London 1981.

1363 Guyer, „Modern Aesthetics“ (wie Anm. 944).

1364 Arnold Isenberg, „Analytical Philosophy and the Study of Art“, in *JAC* 46 (1987), S. 125–136.

1365 Munro, „Aesthetics in America“ (wie Anm. 434).

1366 Silvers, „Letting the Sunshine“ (wie Anm. 1325).

1367 Goehr, „Institutionalization“ (wie Anm. 1327), S. 108.

today“ gefasst worden.¹³⁶⁸ Wie lange diese konkretere Ausrichtung der analytischen Kunsttheorie eingefordert werden musste, zeigen auch noch Berys Gaut und Dominic McIver Lopes, die ihr *Routledge Companion to Aesthetics* (2001) mit der Bemerkung „Philosophy has rediscovered aesthetics“ eröffneten und den Aufstieg der analytischen Kunsttheorie mit der „increased attention to the practice, history, and criticism“ der spezifischen Kunstformen begründeten: „Understanding art as a whole depends on an appreciation of the arts individually and what makes each of them unique.“¹³⁶⁹ Dass Hanslicks *VMS*-Traktat, der explizit betonte: „wo es sich um das Spezifische einer Kunst handelt, [sind] ihre *Unterschiede* von verwandten Gebieten wichtiger [...], als die Aehnlichkeiten“ (*VMS*, S. 98), sich mit der nun spezifischen Orientierung deckt, wurde schon detailliert erläutert (Kap. 3.5). Mit der materialen Fixierung der analytischen Kunstdebatte ist die ästhetische Erforschung des gesonderten Kunstobjekts sowie seiner medial distinkten Gattungen wesentlich geworden, welche zuerst literarische Gegenstände, dann aber auch bald ‚reine‘ Musik separat erfasste und Hanslicks Argument in den Fokus rückte. Denn wenn seine ästhetische Abhandlung in allgemeinen Monographien zum Begriff ‚Beauty‘ von Mothersill,¹³⁷⁰ Sircello¹³⁷¹ oder noch Zemach¹³⁷² völlig fehlt und Kirwan¹³⁷³ ihn lediglich beiläufig erwähnt,¹³⁷⁴ ist Hanslick als Teil der spezifischen Musikästhetik ständig präsent.

Die mutmaßlich erheblichste Schnittstelle kann grob auf das Jahr 1980 datiert werden, das wegweisende Publikationen hervorbrachte, die das analytische Interesse am Thema ‚Musik‘ ungemein förderten und die inhaltliche Justierung auf die Frage von Gefühl und Musik langfristig festlegten: Kivys *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Davies’ „The Expression of Emotion in Music“ und Budds „The Repudiation of Emotion: Hanslick on Music“,¹³⁷⁵ welcher deutlich machen konnte, warum Hanslicks „nineteenth-century formalist arguments“ für die ‚englische‘ Diskussion des 20. Jahrhunderts

1368 Osborne, *Historical Introduction* (wie Anm. 852), S. 184.

1369 Gaut/Lopes, *Routledge Aesthetics* (wie Anm. 384), S. XVI.

1370 Mothersill, *Beauty Restored* (wie Anm. 876).

1371 Guy Sircello, *A New Theory of Beauty*, Princeton 1975.

1372 Eddy M. Zemach, *Real Beauty*, University Park 1997.

1373 James Kirwan, *Beauty*, Manchester/New York 1999, S. 102.

1374 Die mir bekannte Ausnahme ist Zangwills *Metaphysics of Beauty*, Ithaca/London 2001, wo Hanslick prominent vertreten ist, was jedoch primär mit Zangwills Aufsätzen zur formalen Ästhetik – z.B. „Against Emotion“ (wie Anm. 396) – erklärt werden kann.

1375 Zum anhebenden analytischen Musikdiskurs und der direkten Wirkung von Kivys Buch siehe etwa auch: Peter Kivy, „Feeling the Musical Emotions“, in *BJA* 39/1 (1999), S. 1–13, hier S. 1f.

weiterhin relevant waren.¹³⁷⁶ Diese These lässt sich auch empirisch bestätigen: T. J. Diffey etwa hat eine statistische Aufstellung der veröffentlichten Untersuchungen im *British Journal of Aesthetics* für die Jahre 1978–1989 vorgelegt, die eine klar ausgeprägte Verschiebung der analytischen Kunsttheorie zu materialen Problemen nachweist.¹³⁷⁷ Wenn dies auch nur als Stichprobe zu Tendenzen der gewandelten Ausrichtung gefasst werden kann, weil etwa keine ästhetischen Monographien einbezogen werden, weisen Diffeys Zahlen trotz allem einen Trend aus: Denn wenn jetzt einzelne Gattungen häufiger erörtert werden – Musik, Literatur und visuelle Künste belegen die Plätze 6, 3 und 2 –, werden früher zentrale Probleme wie ein ontologischer Kunstbegriff (Platz 11), ‚aesthetic experience‘ (Platz 13) oder auch ‚aesthetic concepts‘ (Platz 16) seltener erforscht. Eine ähnliche Diagnose gilt auch für das *Journal of Aesthetics*, das visuelle Künste auf Platz 1, Literatur auf Platz 2 und Musik auf Platz 5 einreicht, während Abstrakta wie ontologische Definitionen (Platz 8), ‚aesthetic experience‘ (Platz 7) und ‚aesthetic concepts‘ (Platz 16) auf hintere Positionen rückten. Auch Lamarque, der das *British Journal of Aesthetics* von 1995 bis 2008 edierte, verwies auf den steigenden Prozentsatz von musikalischen Abhandlungen, der von ihm auf die frühen 1980er datiert worden ist und unerwartet kam: „The need has arisen to turn down papers on music just for the sake of balance in the journal.“¹³⁷⁸ Davies und Alperson ordneten die steigende Relevanz von Musik, der seit etwa 1980 deutlich größeres Interesse als den anderen Künsten zuteil werde,¹³⁷⁹ zeitlich ähnlich ein: „If medals were awarded for growth in aesthetics in the last thirty years, the philosophy of music would win the gold.“¹³⁸⁰

Wenn also die analytische Musikästhetik eine intensivere Beziehung zur objektbezogenen Spezialforschung nötig hatte, um die Bedeutung von Geschichte angemessen einzubinden, ist die zukünftige Entfaltung ihrer methodischen Grundrichtung weiter offen. Alperson bemerkte, dass man etwa Fragen der musikalischen Instrumentalität – also ihre funktionale Einbindung in Politik, Kultur, Ethik etc. – mangelhaft reflektiere und meistens übersehe, dass derartige Merkmale oft entscheidende Determinanten sind.¹³⁸¹ Zwar kann bei der historisch fundierten Forschung von Goehr¹³⁸² und im Fall von

1376 Davies, „Analytic Philosophy“ (wie Anm. 898), S. 294.

1377 T. J. Diffey, „On American and British Aesthetics“, in *JAC* 51/2 (1993), S. 169–175, hier S. 173f.

1378 Lamarque, „British Journal“ (wie Anm. 1325), S. 14f.

1379 Alperson, „Philosophie der Musik“ (wie Anm. 7), S. 879.

1380 Davies, „Music“ (wie Anm. 903), S. 489.

1381 Alperson, „Philosophie der Musik“ (wie Anm. 7), S. 881f.

1382 Goehr, *Imaginary Museum* (wie Anm. 374); dies., „Being True to the Work“, in *JAC* 47/1 (1989), S. 55–67.

Levinsons Etablierung eines betreffend grundierten Kunstbegriffs¹³⁸³ ein wachsendes Bewusstsein für den geschichtlichen Bezugsrahmen erkannt werden. Abstrakte Probleme werden jedoch immer noch ohne notwendige historische Reflexionen kontextlos untersucht, was insbesondere auf die traditionellen Themenfelder der analytischen Kunsttheorie zutrifft, obwohl bereits Walton belegte, dass auch ‚aesthetic properties‘ und ‚aesthetic experience‘ durch kulturelle Parameter bedingt werden.¹³⁸⁴ Dies gilt auch für die musikalische Expressivität, welche selten als geschichtliches Kulturphänomen charakterisiert, sondern vielmehr allgemein behandelt wird. Dies wird von der gebräuchlichen Konzentration auf die ‚common practice period‘ (1600–1900) ebenfalls illustriert,¹³⁸⁵ mit der man das Thema von Gefühl und Musik exklusiv erläutert, was die überwiegende Fokussierung auf ‚klassische Kunstwerke‘ und die Missachtung von Musikformen wie der Improvisation nach sich zieht,¹³⁸⁶ wobei jedoch rezente Arbeiten kulturell sensibler verfahren.¹³⁸⁷ Dass dieser enorm einschränkende Eurozentrismus die analytische Kunsttheorie langfristig dominierte, wird etwa von der zweiten Auflage des *Companion to Aesthetics* (2009) belegt, welche erstmals Aufsätze zu einzelnen Epochen und verschiedenen Kulturräumen (z.B. Afrika, China, Indien) enthält.¹³⁸⁸ Dass Hanslicks *VMS*-Traktat für derartige Probleme ebenfalls keinerlei Lösung offeriert, darf aber nicht darüber hinweg täuschen, dass gerade dessen akontextuelle Ausarbeitung der Musikästhetik zur Beschränkung der analytischen Kunsttheorie auf die ‚common practice period‘ beitrug, da Hanslicks Argument zur fraglichen Bedeu-

1383 Jerrold Levinson, „Defining Art Historically“, in *BJA* 19/3 (1979), S. 232–250; „Refining Art Historically“, in *JAC* 47/1 (1989), S. 21–33; „Extending Art Historically“, in *JAC* 51/3 (1993), S. 411–423; „The Irreducible Historicity of the Concept of Art“, in *BJA* 42/4 (2002), S. 367–379.

1384 Walton, „Categories of Art“ (wie Anm. 854).

1385 Alpers, „Philosophie der Musik“ (wie Anm. 7), S. 882; Stephen Davies und John Andrew Fisher, „Music and Song“, in Davies u.a., *Companion Aesthetics* (wie Anm. 855), S. 91–95, hier S. 92; Davies, „Analytic Philosophy“ (wie Anm. 898), S. 301. Siehe dazu auch äußerst kritisch: Thun, *Klang der Vernunft* (wie Anm. 355), Kap. 2.

1386 Alpers, „Philosophie der Musik“ (wie Anm. 7), S. 882–884. Siehe jedoch bereits: Paul Thom, *For an Audience: A Philosophy of the Performing Arts*, Philadelphia 1993; Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, London/New York 1996; Stan Godlovitch, *Musical Performance: A Philosophical Study*, London/New York 1998; Stephen Davies, *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford/New York 2001; Gary Peters, *The Philosophy of Improvisation*, Chicago/London 2009.

1387 Stephen Davies, „Non-Western Art and Art’s Definition“ und Denis Dutton, „But They Don’t Have Our Concept of Art“, in Carroll, *Theories of Art* (wie Anm. 1338), S. 199–216 und S. 217–238; Stephen Davies, „Cross-Cultural Musical Expressiveness: Theory and the Empirical Program“, in *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, hrsg. von Elisabeth Schellekens und Peter Goldie, Oxford/New York 2011, S. 376–388.

1388 Cooper u.a., *Companion Aesthetics* (wie Anm. 855), S. XV.

tung der musikalischen Expressivität – das die anglophone Musikästhetik noch heute prägt – ähnlich gelagert war.

Hier soll aber keinesfalls suggeriert werden, dass sich Hanslicks Hypothese mit der skizzierten Diskussion der analytischen Kunsttheorie mühelos vertrage. Es wurde bereits deutlich gemacht, dass eine unvermittelte Übertragung von Hanslicks *VMS*-Traktat in die bestehende anglophone Kunstdebatte zahlreiche gewichtige Fehlschlüsse verursacht hat, welche durch die unangebrachte Gleichsetzung mit anderen formalen Ansätzen – Bell, Kant, Schenker – erklärt werden können (Kap. 4). Die ahistorische Ausrichtung der analytischen Kunsttheorie bewirkte folglich, dass Hanslicks Hypothese als moderne Analyse gelesen worden ist, wodurch Hanslicks Aussagen unkritisch adaptiert wurden, ohne ihre historische Verankerung und die hierdurch gegebene Beschränkung gebührend zu reflektieren. So ist das fehlerhafte Verständnis von *VMS* als Ontologie der musikalischen Komposition,¹³⁸⁹ die um das Jahr 1850 noch kein Thema war, ein Resultat der ‚englischen‘ Diskussion, wie Pryers Arbeit bezeugt, welcher einerseits konstatiert, dass Hanslick keine ontologische Bestimmung äußert, ihm dann aber exakt diese Haltung wenig später wiederum unterstellt.¹³⁹⁰ Wenn auch korrekt bemerkt wird, dass Hanslicks Argument die Verbindung von ethischen Momenten und ästhetischen Eigenschaften konsequent ausschließe,¹³⁹¹ kann dies nur aus ahistorischer Blickrichtung als direkter Einwand gegen Hanslicks *VMS*-Traktat gelten, der mit den heutigen Debatten keineswegs unmittelbar kompatibel ist. Denn weil sich ‚reine‘ Musik eben erst von der funktionalen Rangordnung der ‚klassischen‘ Systemästhetik gelöst hatte, wollte Hanslick die Differenz von Kunst und Ethik nicht sofort wieder philosophisch marginalisieren. Heute, nach langer Geltung dieses puristischen Musikkonzepts, sollte diese Säule ‚des‘ musikalischen Formalismus sicherlich erneut verhandelt werden, um die Veränderungen des Kunstdiskurses angemessen einzufangen, denen Hanslicks *VMS*-Traktat nicht vorweg gerecht werden konnte.¹³⁹² Dieses Beispiel macht somit klar, dass Hanslicks

1389 Siehe hierzu einige Beispiele: Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington/Indianapolis 1994, S. 232; Gardner, „Aesthetics“ (wie Anm. 944), S. 251; Harré, „Emotion in Music“ (wie Anm. 544), S. 116; Alpers, „Formalism and Beyond“ (wie Anm. 351), S. 262; Szabados, *Wittgenstein as Tone-Poet* (wie Anm. 238), S. 61–63, 66f. und 88–90.

1390 Anthony Pryer, „Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies: How Not to Construct an Ontology of Music“, in Grimes/Donovan/Marx, *Rethinking Hanslick* (wie Anm. 4), S. 52–69, hier S. 52f.

1391 Gaut, *Art, Emotion, Ethics* (wie Anm. 437), S. 68; Rinderle, *Musik, Emotionen, Ethik* (wie Anm. 443), S. 29.

1392 Zur aktuellen Diskussion um Musik und Ethik siehe etwa auch: *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, hrsg. von Jerrold Levinson, Cambridge 1998; Marcel Cobussen

Hypothese und die englischsprachige Musikphilosophie merkbliche Unterschiede aufweisen, die keinesfalls übersehen werden dürfen. Welche Seiten von Hanslicks Argument den rezenten Anliegen der analytischen Kunsttheorie entsprachen und die diskursive Ausrichtung der betreffenden Diskussionen entscheidend beeinflussten, ist nun Thema der letzten Kapitel.

5.2. Musik, Gefühl, Gedanke – das kognitivistische Emotionskonzept

Es kann wohl kaum erstaunen, dass Hanslicks Aussagen zum Konnex von Gefühl und Musik von der analytischen Musikästhetik besonders produktiv entwickelt wurden. Bevor diese spezielle Richtung der Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum jedoch genauer erörtert wird, sollen zuerst Hanslicks Argumente aus den ersten beiden Kapiteln seiner ästhetischen Untersuchung – die man als „negative thesis“ kennt – möglichst prägnant resümiert werden. Hanslicks Überblick zur emotivistischen Musikauffassung legt klar, dass zwei Formen der musikalischen Expressivität geltend gemacht wurden und Gefühle als (1) Inhalt und (2) Zweck von Musik galten. Eine vorwiegend funktionale Bestimmung von Gefühl als Zweck von Musik wird prinzipiell abgewiesen, da Schönheit ihre Bedeutung in sich selbst trage: „es ist zwar schön nur *für* das Wohlgefallen eines anschauenden Subjects, aber nicht *durch* dasselbe“ (VMS, S. 26). Die nur scheinbar kantische Vorstellung von Schönheit als Selbstzweck und Hanslicks Betonung des ästhetischen Objektivismus dürften hierbei auf Bolzano beruhen, welcher ebenso meinte: „Auch wenn es auf dem ganzen Erdenrunde nur einen einzigen Menschen, oder auch gar keinen gäbe, also auch wenn gar keine Mitteilbarkeit stattfände, bliebe doch das Schöne schön und das Garstige garstig.“¹³⁹³ Wie inzwischen allgemein anerkannt wird,¹³⁹⁴ hat Hans-

und Nanette Nielsen, *Music and Ethics*, Aldershot/Burlington 2012; Jeff R. Warren, *Music and Ethical Responsibility*, Cambridge 2014. Siehe dazu auch kurz: Berys Gaut, „Art and Ethics“, in Gaut/Lopes, *Routledge Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 341–352; Richard Eldridge, „Aesthetics and Ethics“, in Levinson, *Handbook of Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 722–732; Noël Carroll, „Art and the Moral Realm“, in Kivy, *Blackwell Aesthetics* (wie Anm. 351), S. 126–151.

1393 Bernard Bolzano, „Über den Begriff des Schönen. Eine philosophische Abhandlung“, in *Bernard Bolzano. Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik*, hrsg. von Dietrich Gerhardus, Frankfurt 1972, S. 1–118, hier S. 81. Siehe hierzu primär: Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27).

1394 Rinderle, *Expressivität* (wie Anm. 674), S. 15; Nicholas Cook und Nicola Dibben, „Emotion in Culture and History: Perspectives From Musicology“, in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, hrsg. von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, Oxford/New York 2010, S. 45–72, hier S. 50; Bonds, „Aesthetic Amputations“ (wie Anm. 64), S. 9.

lick niemals negiert, dass eine musikalische Komposition eine affektive Wirkung entfaltet (Kap. 2.2), sondern lediglich bestritten, dass dieser primär psychische Sachverhalt die zentrale Funktion von Musik sei: „Jedes wahre Kunstwerk wird sich in irgend eine Beziehung zu unserm Fühlen setzen, keines in eine ausschließliche. Man sagt also gar nichts für das ästhetische Princip der Musik Entscheidendes, wenn man sie durch ihre Wirkung auf das Gefühl charakterisirt“ (VMS, S. 31). Das objektive Verfahren Hanslicks bedingt folglich, dass mit der subjektiven Wirksamkeit des vorliegenden Gegenstands nicht seine tatsächliche Verfasstheit erklärt werden kann, insofern dadurch die kausale Relation der analysierten Phänomene gänzlich verkehrt werde (VMS, S. 34f.). Wie schon zuvor gezeigt, beruht Hanslicks Ablehnung aber auch auf der geschichtlich wandelbaren Bestimmung der musikalischen Expressivität, die die universale Erkenntnis der *notwendigen* Verbindung von Gefühl und Musik fraglich scheinen lässt (VMS, S. 35).

Hanslicks Argument zum Gefühl als Inhalt von Musik findet sich dann im zweiten Kapitel der ästhetischen Abhandlung, wo er zugespitzt behauptet, dass eine „Darstellung eines Gefühles oder Affectes [...] gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst“ liegen könne (VMS, S. 43). Hanslicks Erklärung für seinen überaus skeptischen Standpunkt wird dann auch ohne Zweifel zur wichtigsten Motivation für die sukzessiv wachsende Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum: Kunstwerke sind nach traditionellen Überzeugungen als darstellend aufzufassen. Wenn das bei Romanen, Gedichten, Gemälden, Skulpturen etc., die begriffliche Bestandteile einschließen, welche sprachlich dargestellt werden können, sehr lang als überzeugende Zuschreibung gelten konnte, ist bei der musikalischen Komposition eine denotative Bedeutung keineswegs problemlos vorzufinden. Da ‚reine‘ Musik keine rationale Semantik aufweist, aber eine Trennung von Emotion und Intellekt allgemein vermutet wird, hat man der Musik die parallele Fähigkeit attestiert, das gesamte Spektrum des menschlichen Gefühlslebens umfassend abzubilden, um die mimetische Konzeption von Kunst ungebrochen beizubehalten. Musikalische Kunstwerke seien daher „Material, Ausdrucksmittel, wodurch der Componist die Liebe, den Muth, die Andacht, das Entzücken darstellt. [...] Was uns an einer reizenden Melodie, einer sinnigen Harmonie ergötzt und erhebt, sei nicht diese selbst, sondern was sie bedeutet“ (VMS, S. 43). Diese Ansicht ist für Hanslick aus substantiellen methodischen Beweggründen jedoch falsch: Emotion und Intellekt sind eben keine antithetischen Dimensionen, die ohne das jeweilige Gegenstück bestehen können, sondern vielmehr unabdingbar verschränkte Bestandteile des menschlichen Innenlebens. Insofern Hanslicks Hypothese der kognitiven Verfasstheit von bestimmten Emotionen für die beiden letzten Kapitel der vorliegenden Untersuchung schlicht zentral ist und sie die analytische

Musikästhetik weiterhin dominiert, sei eine fast vollständige Wiedergabe der betreffenden Textpassage eingeschoben:

Es stehen nämlich die Gefühle in der Seele nicht isolirt da, so daß sie sich aus ihr gleichsam herausheben ließen von einer Kunst, welcher die Darstellung der übrigen Geistesthätigkeiten verschlossen ist. Sie sind im Gegentheil abhängig von physiologischen und pathologischen Voraussetzungen, sind bedingt durch Vorstellungen, Urtheile, kurz durch eben das ganze Gebiet verständigen und vernünftigen Denkens, welchem man das Gefühl so gern als ein *Gegensätzliches* gegenüberstellt. [...] Nur auf der Grundlage einer Anzahl – im Moment starken Fühlens vielleicht unbewußter – Vorstellungen und Urtheile kann unser Seelenzustand sich zu eben diesem bestimmten Gefühl verdichten. Das Gefühl der Hoffnung ist untrennbar von der Vorstellung eines glücklicheren Zustandes, welcher kommen soll und mit dem gegenwärtigen verglichen wird. Die Wehmuth vergleicht ein vergangenes Glück mit der Gegenwart. Das sind ganz bestimmte Vorstellungen, Begriffe, Urtheile. Ohne sie, ohne diesen *Gedankenapparat* kann man das gegenwärtige Fühlen nicht ‚Hoffnung‘, nicht ‚Wehmuth‘ nennen, er macht sie dazu. Abstrahirt man von ihm, so bleibt eine unbestimmte Bewegung, allenfalls die Empfindung allgemeinen Wohlbefindens, oder Mißbehagens. [...] Nicht die Art der bloßen Seelenbewegung, sondern ihr begrifflicher Kern, ihr wirklicher historischer Inhalt macht sie zur *Liebe*. Ihrer *Dynamik* nach kann diese ebensogut sanft als stürmisch, ebensowohl froh als schmerzlich auftreten und bleibt doch immer Liebe. Diese Betrachtung allein reicht hin, zu zeigen, daß Musik nur jene verschiedenen begleitenden Adjectiva ausdrücken könne, nie das Substantivum, die Liebe, selbst. Ein bestimmtes Gefühl (noch mehr eine Leidenschaft und ein Affect) existirt als solches niemals ohne einen wirklichen historischen Inhalt, der eben nur in Begriffen dargelegt werden kann. Begriffe kann die Musik als ‚unbestimmte Sprache‘ zugestandener Weise nicht wiedergeben – ist nicht die Folgerung psychologisch unabwehrbar, daß sie auch bestimmte Gefühle nicht auszudrücken vermag? Die *Bestimmtheit* der Gefühle ruht ja gerade in deren begrifflichem Kern (*VMS*, S. 43–45).

Diese recht frühe Version eines kognitivistischen Emotionskonzepts besitzt jedoch etliche historische Wegbereiter und ist in Hanslicks *VMS*-Traktat daher nicht erstmals benutzt worden. Für Hanslicks Hypothese scheint erneut Herbart's System zentral, das – wie Landerer anmerkte – einen kognitiven „Reduktionismus“ propagiert hat,¹³⁹⁵ der „Gefühle[] als Unterklasse von Vorstellungen“ sah und die notwendige Verknüpfung von Emotion und Intellekt vergleichbar konstatierte.¹³⁹⁶ Im Hinblick auf die Antike hat wohl auch Aristoteles eine verwandte Hypothese entwickelt, für den spezifische Emotionen aus fol-

1395 Landerer, „Form und Gefühl“ (wie Anm. 290), S. 54.

1396 Landerer, „Österreichische Geistesgeschichte“ (wie Anm. 18), S. 60. Vgl.: Schäfke, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 13; Jäger, „Weg in die Moderne“ (wie Anm. 91), S. 210–214.

genden Elementen bestanden:¹³⁹⁷ aus dem konkreten Sachverhalt sowie seiner subjektiven Bewertung, aus der direkten Reaktion (Unlust/Lust) und aus dem resultierenden Handlungsanlass.¹³⁹⁸ Um ein berühmtes Fallbeispiel anzuführen, das Kivy mehrfach verwendet:¹³⁹⁹ Wenn ich mich über Onkel Charlie ärgere, da er beim Kartenspiel ständig betrügt, ist der Zorn intentional ausgerichtet und weist einen bestimmten Gegenstand auf – Onkel Charlie.¹⁴⁰⁰ Damit Charlies Agieren mich jedoch wütend macht, muss zusätzlich eine komplexe Beziehung von kognitiven Parametern erfüllt werden. Ich muss etwa spezifische moralische Ansichten haben, welche Charlies Handeln als unrechtes Benehmen beurteilen, ich muss ferner glauben, dass Charlie mit Absicht handelt, dieser sich also nicht einzig geirrt hat etc. Der Grad der verspürten Empörung wird auch von der persönlichen Vorgeschichte des betreffenden Individuums determiniert. Wenn ich beim getürkten Pokerspiel mein gesamtes Vermögen verloren habe oder Charlie mich bereits früher ungerecht behandelt hat, kann meine Entrüstung durchaus drastisch ausfallen.¹⁴⁰¹ Wenn sich aber zeigt, dass Charlie nicht bewusst betrügt, er also eine falsche Karte irrtümlich ausgespielt hat und ich die gesamte Situation somit anders bewerte, wird sich auch die ärgerliche Erregung auflösen, die nun ohne ihre intentionale Fundierung verrauchen muss. Wie Budd für die kognitive Maßgabe des aristotelischen Theorie-modells ähnlich festhält: „One feature of these definitions is that each emotion is defined in such a way as to involve a particular kind of thought: it has this thought as a constituent.“¹⁴⁰²

Eine gegenteilige Konzeption von Emotionen, die sukzessive reaktiviert wird, ist die ‚James-Lange-Theorie‘, die die physiologischen Grundkonditionen

1397 Zu Aristoteles' Gefühlstheorie vergleiche prinzipiell: Elizabeth S. Belfiore, *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton/Oxford 1992.

1398 Aaron Ridley, „Emotion and Feeling“, in *PAS* 71 (1997), S. 163–176, hier S. 170–172; Robert C. Solomon, „Philosophy“, in *Encyclopedia of Human Emotions*, hrsg. von David Levinson, James J. Ponzetti und Peter F. Jorgensen, New York 1999, Bd. 1, S. 509–514, hier S. 513; John Deigh, „Concepts of Emotions in Modern Philosophy and Psychology“, in *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, hrsg. von Peter Goldie, Oxford/New York 2010, S. 17–40, hier S. 26.

1399 Peter Kivy, „How Music Moves“, in Alpers, *What is Music* (wie Anm. 638), S. 147–163, hier S. 151; *Music Alone* (wie Anm. 414), Kap. 8; „Feeling the Emotions“ (wie Anm. 1375), S. 4; *New Essays* (wie Anm. 399), S. 133–138; *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 125.

1400 Seit Franz Brentano wird dies der ‚intentionale‘ Gegenstand des mentalen Zustands genannt. Vgl.: Beardsley, *Aesthetics* (wie Anm. 382), S. 367; Wilkinson, „Art, Emotion, Expression“ (wie Anm. 1027), S. 216; Kivy, „Feeling the Emotions“ (wie Anm. 1375), S. 3.

1401 Zur Rolle der subjektiven Disposition und der persönlichen Lebenshistorie siehe etwa auch: Amélie O. Rorty, „Explaining Emotions“, in *JoP* 75 (1978), S. 139–161.

1402 Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663), S. 4. Vgl.: Ridley, *Music, Value, Passions* (wie Anm. 1077), S. 20.

des menschlichen Gefühlslebens zum Thema hat.¹⁴⁰³ Gemäß William James rekurren emotionale Erregungen auf viszerale Vorgänge: Sie sind also kein ursächlich kognitives Phänomen, sondern beruhen vielmehr auf körperlichen Modulationen, deren nachträgliche Wahrnehmung eine bewusste Emotion generiert.¹⁴⁰⁴ Der wesentliche Unterschied besteht folglich im Verhältnis von Ursache und Wirkung, das geradezu invertiert wird: Angst beim Anblick eines Löwen ist für James ein physiologisches Ereignisschema, d.h. man sieht den Löwen, reagiert intuitiv (Schwitzen, Erstarren, Kontraktion der Magen-gegend) und bemerkt aufgrund der physiologischen Veränderungen die paralyisierende Verängstigung. Für den kognitiven Theoretiker ist der Vorgang umgekehrt beschaffen: Man sieht einen Löwen, bewertet selbigen als Gefahr und spürt daher die genannten physischen Resonanzen. James' Modell kann besonders plausibel für die kleine Menge an ‚basalen‘ Gefühlen (Erstaunen, Freude, Trauer, Angst, Zorn, Ekel) benutzt werden,¹⁴⁰⁵ muss aber angesichts komplexer Situationen limitiert scheinen. Diese These wurde dann auch für die Ästhetik adaptiert:¹⁴⁰⁶ Meyers Theorie der musikalischen Expressivität basierte nämlich auf strukturellen Erwartungen sowie deren Enttäuschung, Verwirklichung, Suspendierung etc., wobei jedoch schwerlich einzusehen ist, wie damit neben einfachen Regungen – Enttäuschung über eine misslungene Antizipation, Staunen über eine plötzliche Modulation, Freude über eine eintretende Vorhersage – auch komplizierte Affektzustände erklärt werden können.¹⁴⁰⁷ Denn wenn man bei dem obigen Beispiel etwa einen Hund statt eines

1403 Zu Damasio Referenz auf James, die für diese ‚Reaktivierung‘ sorgt, siehe etwa kurz: Paul E. Griffiths, „Emotions“, in *A Companion to Cognitive Science*, hrsg. von William Bechtel und George Graham, Malden/Oxford 1998, S. 197–203, hier S. 197; Deigh, „Concepts of Emotions“ (wie Anm. 1398), S. 325–327; Gregory Johnson, „Theories of Emotion“, in *IEP*, Kap. 4c.

1404 Philipp Mayring und Dieter Ulich, *Psychologie der Emotionen*, Stuttgart/Berlin/Köln 1992, S. 21f.; Deigh, „Concepts of Emotions“ (wie Anm. 1398), S. 18–21; Günther Rötter, „Moderne psychologische Emotionstheorien und ihre Bedeutung für die Musik“, in *Hören und Fühlen*, hrsg. von Martin Ebling und Günther Rötter, Frankfurt u.a. 2012, S. 9–20.

1405 Griffiths, „Emotions“ (wie Anm. 1403), S. 201f. Vgl.: Christine Mohn, Heike Argstatter und Friedrich-Wilhelm Wilker, „Perception of Six Basic Emotions in Music“, in *PM* 39 (2011), S. 503–517.

1406 Charles Nussbaum, *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*, Cambridge, Mass./London 2007, S. 204f.; Stephen Davies, „Emotions Expressed and Aroused by Music: Philosophical Perspectives“, in Juslin/Sloboda, *Music and Emotion* (wie Anm. 1394), S. 15–43, hier S. 34f.; ders., „Cross-Cultural“ (wie Anm. 1387).

1407 Meyer, *Emotion and Meaning* (wie Anm. 1250), Kap. 1. Gemäß F. David Martin, „Unrealized Possibility in the Aesthetic Experience“, in *JoP* 52 (1955), S. 393–400, hier S. 394, wurde Meyers These von Hanslick mittelbar inspiriert, für den musikalische Befriedigung darauf beruht, den „Absichten des Componisten fortwährend zu folgen und voran

Löwen setzt, wird klar, dass auch ‚basale‘ Gefühle von den subjektiven Erfahrungen und dem kulturellen Hintergrund des einzelnen Menschen abhängen, die diverseste emotionale Wirkungen (Vorsicht, Freude, Angst) zeitigen können. Bei komplexen Emotionen (Entrüstung, Eifersucht, Stolz etc.) – den „Platonic attitudes“¹⁴⁰⁸ – wird vollends deutlich, dass James’ Modell nur auf wenige Gefühle zutrifft, da Stolz nicht durch körperliche Reaktionen erklärt werden kann, sondern vielmehr evaluative Elemente nötig macht, die ihn überhaupt entstehen lassen.¹⁴⁰⁹ Wenngleich Emotionen nahezu immer körperliche Teilaspekte haben, so Jeanette Bicknell, seien diese nie „sufficient for emotions“.¹⁴¹⁰

Wenn James und Lange die historischen Gründerväter der physiologischen Emotionstheorie sind, gilt dies im Fall der kognitiven Hypothese mit Bezug auf die psychologische Spezialforschung für Stanley Schachter und Jerome Singer, die erstmals empirisch ‚bewiesen‘, dass emotionale Erregungen kognitiv fundiert sind.¹⁴¹¹ Ohne dass hier die zweifelhafte Tragfähigkeit ihres ‚notorischen‘ Experiments detaillierter untersucht wird,¹⁴¹² das methodologisch problematisch war und andernorts umfassend beschrieben wird,¹⁴¹³ muss betont werden, dass Singer und Schachter eine Schnittstelle für die analytische Philosophie bedeuteten,¹⁴¹⁴ die das kognitive Konzept produktiv integrierte, wie Anthony Kenneys *Action, Emotion, and Will* aus dem Jahr 1963 belegt.¹⁴¹⁵ Mit den frühen

zu eilen, sich in seinen Vermuthungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden“ (*VMS*, S. 138). Hanslicks Hypothese ist dann auch von Kivy unter neuem Namen („cherché le thème“ / „game of hide and seek“) benutzt worden: *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 70–79. Siehe dazu aber auch: Zwinggi, *Musikalische Expressivität* (wie Anm. 398), S. 138–150.

1408 Julius Moravcsik, „Understanding and the Emotions“, in *Dialectica* 36/2 (1982), S. 207–224.

1409 Robert C. Roberts, „What an Emotion is“, in *TPR* 97/2 (1988), S. 183–209, hier S. 188f.; Davies, „Emotions Expressed“ (wie Anm. 1406), S. 22; Solomon „Philosophy“ (wie Anm. 1398), S. 511.

1410 Jeanette Bicknell, *Why Music Moves Us*, New York 2009, S. X. Vgl.: Gracyk, *On Music* (wie Anm. 968), S. 72f.

1411 Stanley Schachter und Jerome Singer, „Cognitive Social and Physiological Determinants of Emotional States“, in *Psychological Review* 69/3 (1962), S. 379–399.

1412 Stephen Davies, *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford/New York 2011, S. 59.

1413 Günther Rötter, *Die Beeinflussbarkeit emotionalen Erlebens von Musik durch analytisches Hören. Psychologische und physiologische Beobachtungen*, Frankfurt u.a. 1987, S. 9f.; Roberts, „Emotion“ (wie Anm. 1409), S. 206f.; Robert M. Gordon, *The Structure of Emotions: Investigations in Cognitive Philosophy*, Cambridge 1987, S. 96–100.

1414 Zur ‚deutschen‘ Rezeption der Schachter-Singer-Theorie siehe aber auch: Helmut Rösing, „Zur Interpretation emotionaler Erscheinungen in der Musik“, in Dahlhaus, *Musikalische Hermeneutik* (wie Anm. 430), S. 175–185; Allesch, *Ästhetik* (wie Anm. 259), Kap. 22; Mayring/Ulich, *Psychologie der Emotionen* (wie Anm. 1404), Kap. 3.

1415 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 269.

1970er Jahren bildete sich dann auch eine verstärkte Diskussion um die fundamentale Beschaffenheit von Affektzuständen sowie deren theoretischer Unterscheidung aus, in der der kognitivistische Emotionsbegriff als „major model followed today by psychologists in research“ aufscheint.¹⁴¹⁶ Wenn eine terminologische Übereinstimmung im Hinblick auf die essentielle Definition von Emotionen, Gefühlen, Affekten usw. auch noch aussteht¹⁴¹⁷ – eine rezente Arbeit nennt ganze 92 Begriffsvarianten in der psychologischen Spezialforschung¹⁴¹⁸ –, weshalb mehrere Forscher prinzipiell bezweifeln, dass eine allumfassende Emotionstheorie überhaupt erreichbar sei,¹⁴¹⁹ können trotz allem wichtige Parameter dieser disparaten Kategorien erfasst werden. Als Basis der nun folgenden Diskussion kann etwa die begriffliche Einführung des *Handbook of Music and Emotion* aus dem Jahr 2010 dienen:¹⁴²⁰ 1. Affekt ist der universale Überbegriff für sämtliche ‚evaluative states‘, die als Positiv-Negativ-Reaktion subjektiv erfahren werden; 2. Emotionen umfassen hingegen eine knappe, jedoch intensive ‚affective reaction‘, welche einen intentionalen Gegenstand hat und von zusätzlichen Komponenten – Handlungsimpuls, Ausdruckstrieb, Körpergefühl etc. – weitergehend komplettiert wird; 3. Stimmungen können anhand größerer Zeitdauer und kleinerer Intensität von ‚richtigen‘ Emotionen getrennt werden und haben zudem keine intentionale Ausrichtung; 4. Gefühl ist die innerliche Erfahrung der erlebten Emotionen, welche meist eine körperliche Wahrnehmung oder auch ‚feeling component‘ beinhaltet.¹⁴²¹

Diese schrittweise entstandene Unterscheidung von Stimmungen, Emotionen und Gefühlen, die im Jahr 1988 als „truism among philosophers“ charakterisiert

1416 Levinson/Ponzetti/Jorgensen, *Human Emotions* (wie Anm. 1398), Bd. 1, S. VII.

1417 Francis E. Sparshott, „Music and Feeling“, in *JAC* 52 (1994), S. 23–35, hier S. 24 und 33; Davies, „Philosophical Perspectives“ (wie Anm. 1290), S. 171; Aaron Ben-Ze’ev, „The Thing Called Emotion“, in Goldie, *Emotion* (wie Anm. 1398), S. 41–62, hier S. 42.

1418 Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, „At the Interface Between the Inner and Outer World: Psychological Perspectives“, in dies., *Music and Emotion* (wie Anm. 1394), S. 73–97, hier S. 74.

1419 Robert C. Solomon, „The Philosophy of Emotions“, in *Handbook of Emotions*, hrsg. von Michael Lewis und Jeanette M. Haviland, New York/London 1993, S. 3–15, hier S. 11.

1420 Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, „Introduction: Aims, Organization, and Terminology“, in dies., *Music and Emotion* (wie Anm. 1394), S. 3–12, hier S. 10. Vgl.: Andreas Dorschel, „Empfindung, Gefühl, Emotion. Zur Analyse von Bewertungen“, in *Mythos Wertfreiheit? Neue Beiträge zur Objektivität in den Human- und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Karl-Otto Apel und Matthias Kettner, Frankfurt/New York 1994, S. 157–173.

1421 Norbert Schwarz und Piotr Winkielman, „Mood“, in Levinson/Ponzetti/Jorgensen, *Human Emotions* (wie Anm. 1398), Bd. 1, S. 449–455, hier S. 449; Solomon „Philosophy“ (wie Anm. 1398), S. 512; Patrik N. Juslin, „Emotional Responses to Music“, in Hallam/Cross/Thaut, *Handbook of Psychology* (wie Anm. 468), S. 131–140, hier S. 131f.; Ben-Ze’ev, „Thing Called“ (wie Anm. 1417), S. 54–56; Rinderle, *Musik, Emotionen, Ethik* (wie Anm. 443), S. 37–39.

wurde und schon ein rudimentärer Theorieanteil von Hanslicks *VMS*-Traktat war,¹⁴²² hat die analytische Musikästhetik tiefgreifend beeinflusst, in der der markante Leitspruch „emotions aren't feelings“ sehr lang allgemein akzeptiert war.¹⁴²³ Wie aber etwa Nico Frijda korrekt betonte,¹⁴²⁴ ist die grundsätzliche Klassifikation von einzelnen Gefühlen äußerst diffizil, weil ihre fundamentale Konstitution kontextuell eingebettet bleibt. Dieses Urteil gilt auch für das erwähnte ‚affect program‘, das nur zum Teil aus viszeralen Vorgängen entspringt: Ekel kann zwar eine Reaktion auf abstoßende Sinnesreize ausmachen, aber auch eine rein rationale Ursache besitzen, etwa wenn diese körperliche Empfindung von der lebhaften Vorstellung eines ekelhaften Gedankens verursacht wird. Es scheint somit sinnlos, einzelne affektive Zustände einer absoluten Kategorie zuzuordnen, sondern wesentlich fruchtbarer, einzelne Regungen nach ihren jeweils basalen Faktoren in die abstrakte Schematik von Gefühl, Emotion und Stimmung einzureihen. Ob das Gefühl ‚Trauer‘ als richtige Emotion – Trauer über Verlust – oder eher als ungenaue Stimmung (Stichwort: Weltschmerz) rubriziert wird, sollte somit nur für den Einzelfall geklärt werden.¹⁴²⁵ Daraus kann aber umgekehrt keinesfalls abgeleitet werden, dass menschliche Affektzustände durchgängig kontextuell beschaffen seien, zumal einige ‚affect states‘ die implizite Evaluation eines intentionalen Gegenstandes nötig haben. Obwohl Entrüstung, Eifersucht, Stolz etc. mit merklichen physischen Wirkungen verbunden sind, also eine ‚feeling component‘ einschließen, können selbige ohne ihre kognitiven Bestandteile niemals auftreten, da sie, wie Solomon richtig betont, für die Konstitution von Emotionen schlechthin essentiell sind: „all emotions presuppose or have as their preconditions certain sorts of cognitions – an awareness of danger in fear, recognition of an offense in anger, appreciation of someone or something lovable in love.“¹⁴²⁶ Obwohl Hanslicks Begriff ‚Gefühl‘ – im Duktus der analytischen Musikästhetik wohl eher ‚emotion‘ – mit der ‚feeling component‘ weiterhin verknüpft bleibt – Hanslick erwähnt die „physiologischen und pathologischen Voraussetzungen“ (*VMS*, S. 43) –, was ihn von der starken Version der kognitiven Konzeption deutlich entfernt,¹⁴²⁷ sind hier erkennbar Parallelen zu Hanslicks Argument gegeben:¹⁴²⁸

1422 Roberts, „Emotion“ (wie Anm. 1409), S. 185. Vgl.: Deigh, „Concepts of Emotions“ (wie Anm. 1398), S. 26.

1423 Roberts, „Emotion“ (wie Anm. 1409), S. 185. Vgl.: Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 92.

1424 Nico H. Frijda, „Moods, Emotion Episodes, and Emotions“, in Lewis/Haviland, *Handbook of Emotions* (wie Anm. 1419), S. 381–403, hier S. 381f.

1425 Rorty, „Explaining Emotions“ (wie Anm. 1401), S. 156f.

1426 Solomon, „Emotions“ (wie Anm. 1419), S. 10f.

1427 Ridley, *Philosophy* (wie Anm. 444), S. 102; Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 113f.

1428 Für die konkurrierenden Emotionsmodelle der analytischen Philosophie siehe aber auch:

One way of putting the point that emotions must have a cognitive component – that they cannot be simply feelings or physiological processes, or even ‚mindless‘ bits of behavior – is to insist that they have *intentionality*. ‚Intentionality‘ is a technical notion, but its common-sense meaning can be captured by the idea that emotions are always ‚about‘ something or other. One is always angry about something; one is always in love with someone or something (even if one is also ‚in love with love‘); one is always afraid of something (even if one doesn’t know what it is). Thus we can understand the ‚formal object‘ of an emotion as its essential intentionality – the kind of object (event, person, state of affairs) to which it must be directed if it is to be that emotion.¹⁴²⁹

Wenn eine kognitive Bedingung von definitiven Emotionen akzeptiert wird, die für ihr fühlbares Auftreten und die bewusste Erfahrung also eine gedankliche Komponente nötig haben, greift sofort Hanslicks Argument, das bestimmte Emotionen als Inhalt von Musik theoretisch ausschließt. Insofern erstaunt, dass ‚deutsche‘ Forscher die Folgen von Hanslicks Hypothese sehr lang übersahen oder doch zumindest nachrangig behandelten, was vor allem dessen früheste Kritiker betrifft, wobei Bischoff¹⁴³⁰ und Wallaschek¹⁴³¹ als Ausnahmen genannt werden müssen, die die Bedeutung dieses Arguments erfasst haben. Dieses wird auch von Franz Brendel eingehend besprochen, einige Seiten später jedoch erneut komplett verdrängt, wenn Brendel schreibt, dass „sehr verschiedene Vorstellungen *dasselbe* Gefühl zur Begleitung haben können“. Dieses Gefühl könnte jedoch trotzdem keineswegs verwechselt werden, da es egal wäre, ob „die Sehnsucht nach dem Meere oder nach der Schweiz gerichtet ist [...]. Die Sehnsucht an sich aber wird in dem Tonstück [...] so bestimmt ausgesprochen sein, daß man sie durchaus nicht z.B. mit einem Zornesausbruch verwechseln kann.“¹⁴³² Hanslicks Argument bestand jedoch genau darin, dass eine *abstrakte Sehnsucht* schlicht niemals auftritt, da sie von Objekten, Zuständen, Situationen notwendig abhängig

John Deigh, „Cognitivism in the Theory of Emotions“, in *Ethics* 104/4 (1994), S. 824–854; Peter Goldie, *The Emotions: A Philosophical Exploration*, Oxford 2000; Robinson, *Deeper Reason* (wie Anm. 1283), Part 1; Deigh, „Concepts of Emotions“ (wie Anm. 1398); Johnson, „Emotion“ (wie Anm. 1403).

1429 Solomon, „Emotions“ (wie Anm. 1419), S. 12. Zur kognitivistischen Gefühlskonzeption vergleiche ausführlich: Robert C. Solomon, *The Passions: Emotions and the Meaning of Life*, Indianapolis 1976; William Lyons, *Emotion*, Cambridge 1980; Ronald de Sousa, *The Rationality of Emotion*, Cambridge, Mass./London 1987; Gordon, *Structure of Emotions* (wie Anm. 1413); Martha C. Nussbaum, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge 2001.

1430 Bischoff, „Eduard Hanslick“ (wie Anm. 412), S. 58.

1431 Wallaschek, *Tonkunst* (wie Anm. 100), S. 144.

1432 Franz Brendel, „Dr. Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst“, in *NZfM* 42 (1855), S. 77–82, 89–91 und 97–100, hier S. 78 und 90.

ist, die ein solches Gefühl überhaupt generieren: Die Sehnsucht ist auf den spezifischen Gegenstand ausgerichtet oder schlechthin inexistent. Es ist von eminenter Bedeutung, dass hier eine ‚richtige‘ Emotion, keine völlig beliebige affektive Erregung gemeint ist. Denn wenn etwa Huron die „startle response“¹⁴³³ und Juslin die Ruhe, das Interesse, die Aufregung als „emotions“ anführen,¹⁴³⁴ wird klar, dass hier eben keine ‚wirklichen‘ Emotionen, sondern affektive Zustände oder ungerichtete Stimmungen beschrieben werden. Auch Robinson behauptet noch, dass Musik das Gefühl ohne alle „cognitive mediation“ ansprechen könne, wobei sie jedoch ebenso verfehlte Beispiele vorlegte – „Music can make me feel tense or relaxed; it can disturb, unsettle, and startle me; it can calm me down or excite me“¹⁴³⁵ –, was die Verbreitung dieses Arguments verdeutlicht.¹⁴³⁶ Nussbaum merkte hierzu erneut an: „an emotional state requires an intentional object in order to *be* an emotional state.“¹⁴³⁷

Damit scheint aber auch Brendels ‚Gefühl an sich‘ höchst prekär, für das Schopenhauers Gefühlskonzept relativ sicher Pate stand, das auf die Annahme rekurriert, dass ‚reine‘ Musik „nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das An-sich aller Erscheinung“ künstlerisch repräsentiere und sie nie einzelne Gefühle, sondern vielmehr „die Freude, die Betrübnis, den Schmerz [...] in abstracto“ ausdrücke, „das Wesentliche derselben ohne alles Beiwerk also auch ohne die Motive dazu“.¹⁴³⁸ Wenn auch nicht datiert werden kann, wann Hanslick die Schopenhauer’sche Willensmetaphysik, deren breite Rezeption mit den Jahren 1851–1853 einsetzte,¹⁴³⁹ wirklich studierte und ein Zitat erst Ende 1870 belegt werden kann,¹⁴⁴⁰ wurde Schopenhauer trotzdem indirekt

1433 Huron, „Aesthetics“ (wie Anm. 468), S. 154.

1434 Patrik N. Juslin, „Music and Emotion: Seven Questions, Seven Answers“, in *Music and the Mind: Essays in Honour of John Sloboda*, hrsg. von Irène Deliège und Jane W. Davidson, Oxford/New York 2011, S. 113–135, hier S. 116; Patrik N. Juslin u.a., „How Does Music Evoke Emotions? Exploring the Underlying Mechanisms“, in Juslin/Sloboda, *Music and Emotion* (wie Anm. 1394), S. 605–642, hier S. 609.

1435 Jenefer Robinson, „The Expression and Arousal of Emotion in Music“, in *JAC* 52/1 (1994), S. 13–22, hier S. 18.

1436 Für eine ähnliche Unschärfe vgl.: Donald Callen, „Transfiguring Emotions in Music“, in *The Worlds of Art and the World*, hrsg. von Joseph Margolis, Amsterdam 1984, S. 69–91, hier S. 80; Jerrold Levinson, „Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain“, in Hjort/Laver, *Emotion and Arts* (wie Anm. 544), S. 20–34, hier S. 22.

1437 Nussbaum, *Representation* (wie Anm. 1406), S. 202.

1438 Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt 1986, Bd. 1, §52, S. 364.

1439 Arthur Hübscher, „Schopenhauer bei Wagners Zeitgenossen“, in *SJB* 61 (1980), S. 61–69, hier S. 61; Martin Gregor-Dellin, „Schopenhauer und die Musiker nach ihm“, in *SJB* 64 (1983), S. 51–60; Klein, *Musikphilosophie* (wie Anm. 64), S. 199.

1440 Eduard Hanslick, „Zum Beethoven-Jubiläum“, in *Neue Freie Presse* (14.12.1870).

kritisiert. Denn weil man die begriffliche Bestimmtheit von ‚reiner‘ Musik allgemein bezweifelt, hat man sich auf die parallele Annahme berufen, dass Musik „unbestimmte“ Emotionen darzustellen hat, was Hanslick entschieden zurückweist, denn „Unbestimmtes‘ ‚darstellen‘ ist ein Widerspruch“. Wenn damit jedoch einzig gesagt werden soll, dass ‚reine‘ Musik die „*Bewegung* des Fühlens“ strukturell imitieren kann, wird dies von ihm vollständig anerkannt (*VMS*, S. 62).¹⁴⁴¹ An dieser Stelle findet sich eine zusätzliche Verkenning der tatsächlichen Implikationen von Hanslicks Argument, die aus der bekannten Hypothese Hanslicks hervorging, dass auch ‚reine‘ Musik die Dynamik von Gefühlen direkt abbilden könne (*VMS*, S. 46f.). Bayer und Klengel haben diesen scheinbaren Kompromiss aufgegriffen, um zu behaupten, dass also auch allgemeine Emotionen musikalisch darstellbar seien:¹⁴⁴² Wenn Musik die emotionalen Dynamismen unmittelbar wiedergeben kann, „vermag sie eben auch allgemeine Typen der Gefühle oder, wenn man lieber will, unbestimmte Gefühle darzustellen“.¹⁴⁴³ Diese These ist schlichtweg irreführend und folgt nicht aus Hanslicks Aussagen: Zwar kann ‚reine‘ Musik die motorischen Kennzeichen des ‚unbestimmten‘ Affektzustands (abklingend, ansteigend, stürmisch) ‚abbilden‘, jedoch allein damit keine unzweideutige Gefühlsregung repräsentieren, die vom kognitiven Gegenstand legitimiert wird:¹⁴⁴⁴ „Bewegung ist aber nur *eine* Eigenschaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieses *selbst*. [...] Nicht Liebe, sondern nur eine Bewegung kann sie schildern, welche bei der Liebe, oder auch bei einem andern Affekt vorkommen kann, immer jedoch das Unwesentliche seines Charakters ist“ (*VMS*, S. 47).

Dass auch noch spätere Autoren meinen, dass ‚reine‘ Musik eine spezielle Emotion „frei oder frei geworden von einem realen Anlasse“¹⁴⁴⁵ und „gegenständliche Empfindungen“¹⁴⁴⁶ verständlich ausdrücken kann,¹⁴⁴⁷ erstaunt deshalb weniger als die betreffende Beurteilung durch Albert Wellek. Der Musikpsychologe hat den „positivistisch angehauchte[n] Intellektualismus“ in Hanslicks *VMS*-Traktat deutlich kritisiert und zum kognitiven Argument Hanslicks lediglich bemerkt, dass es „so zeitgebunden und überlebt“ sei, „daß es nicht verlohnt, auf alle enthaltenen Irrtümer heute noch einzugehen“.¹⁴⁴⁸

1441 Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 56; Wilfing, „Gefühl und Musik“ (wie Anm. 141), S. 35–38; Sousa, „Schopenhauerian“ (wie Anm. 831), S. 225f.

1442 Josef Bayer, *Aesthetik in Umrissen. Zur allgemeineren philosophischen Orientierung auf dem Gebiete der Kunst*, Prag 1856–1863, Bd. 1, S. 319.

1443 Paul Klengel, *Zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1876, S. 24.

1444 Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 217f.

1445 Bukofzer, *Gemütsbewegung* (wie Anm. 387), S. 245.

1446 Kutschera, *Ästhetik* (wie Anm. 724), S. 529.

1447 Hübner, *Schöpfung* (wie Anm. 441), S. 35.

1448 Wellek, *Musikpsychologie* (wie Anm. 342), S. 237 und 205.

Gemäß Abegg ist die Hanslick'sche Gefühlstheorie von der modernen Psychologie ebenfalls widerlegt, aber „auch ohne Psychologie läßt sich sagen, daß Gefühle sehr wohl ohne begriffliche Bestimmtheit existieren können“, wobei gerade Paul Moos als einzige Quelle des fraglichen Sachverhalts angeführt wird, über dessen psychologische Qualifikationen man geteilter Meinung sein kann.¹⁴⁴⁹ Alexandra Kertz-Welzel nennt Hanslicks Hypothese, dass ‚reine‘ Musik nicht fähig sei, Gefühle allgemein verständlich darzustellen, eine „apodiktische“ Behauptung, wenn auch auf die von ihr zitierte Passage das kognitive Argument Hanslicks direkt folgte.¹⁴⁵⁰ Und Thomas Kupsch, der Hanslick eine kategorische Aufspaltung von Vernunft und Emotion attestiert, leugnet ebenso, dass Hanslicks *VMS*-Traktat eine ernsthafte Konzeption von Gefühlen beinhalte: „Erst das 20. Jahrhundert brachte eine nennenswerte Emotionsforschung hervor, deren Diskussionsgegenstand im wesentlichen das wechselseitige Verhältnis zwischen Kognition und Emotion ist.“¹⁴⁵¹ Dass auch noch Klein Hanslicks Hypothese als vorsichtiges ‚Herumeiern‘ bezeichnete und die – aus moderner Perspektive unplausible – Gefühlstheorie Schopenhauers favorisierte,¹⁴⁵² folgt jedoch daraus, dass eine psychologisch untermauerte Konzeption von Emotionen in der ‚deutschen‘ Ästhetik eindeutig versäumt wurde. Das erstaunlich zeitgemäße kognitivistische Emotionskonzept von Hanslicks *VMS*-Traktat ist wohl erst in neueren Schriften als das wichtigste Argument Hanslicks erkannt worden¹⁴⁵³ und wurde daher von Grüny¹⁴⁵⁴ und Zwinggi¹⁴⁵⁵ als direkter Vorbote der derzeitigen Behandlung des Problems von Gefühl und Musik in der analytischen Kunsttheorie eingeschätzt.

‚Englische‘ Ästhetiker, für die Fred Everett Maus festhielt, dass *VMS* eine „respectful discussion“ durchlebte, pflegten einen anderen Umgang mit Hanslicks Argument. Aus der speziellen Betonung der kognitiven Perspektive sowie deren ästhetischen Implikationen, dass eine definitive Emotion „specific thought-content“ benötige, den ‚reine‘ Musik nicht geben könne, schloss Maus dann auch: „While one may seek ways to disagree with the conclusion, Hanslick's formulation of a clear argument is helpful in thinking about the

1449 Abegg, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 41), S. 58 und 69.

1450 Kertz-Welzel, *Transzendenz* (wie Anm. 51), S. 265.

1451 Kupsch, *Aspekte zur Musik* (wie Anm. 546), S. 171.

1452 Klein, *Musikphilosophie* (wie Anm. 64), S. 66.

1453 Michael Huppertz, „Musik und Gefühl“, in *MÄ* 26 (2003), S. 5–41, hier S. 23; Schirpenbach, *Ästhetische Regulation* (wie Anm. 421), S. 101; Stegbauer, *Akustik der Seele* (wie Anm. 39), S. 274f.; Wellmer, *Musik und Sprache* (wie Anm. 449), S. 67; Rinderle, *Expressivität* (wie Anm. 674), S. 15; Zwinggi, *Musikalische Expressivität* (wie Anm. 398), S. 79; Zehentreiter, *Musikästhetik* (wie Anm. 729), S. 86.

1454 Grüny, *Kunst des Übergangs* (wie Anm. 1040), S. 166.

1455 Zwinggi, *Musikalische Expressivität* (wie Anm. 398), S. 79.

issue.“¹⁴⁵⁶ Hamilton bemerkte zu Recht, dass Hanslicks Hypothese „widely influential in analytic aesthetics“ gewesen sei,¹⁴⁵⁷ was durch die prominente Behandlung von *VMS* in grundlegenden Referenzwerken wie dem *Blackwell Companion to Philosophy*¹⁴⁵⁸ oder auch der zweiten Auflage des *New Grove*¹⁴⁵⁹ belegt werden kann. Baker und Scruton¹⁴⁶⁰ haben diese eminente Relevanz der kognitiven Ausrichtung von Hanslicks *VMS*-Traktat – der zeigen könne, dass bestimmte Emotionen durch deren „objects“ und die „thoughts that define those objects“ erkannt werden –, im *New Grove* kanonisch formuliert: „It would seem to follow that an artistic medium which, like music, can neither represent objects nor convey specific thoughts about them is logically debarred from expressing emotion.“ Hanslicks Argument ist für sie von einer „philosophical seriousness“, die „few rivals in the field of musical aesthetics“ aufweise.¹⁴⁶¹ Dass Budds Artikel aus dem Jahr 1980, der Hanslicks Diagnose zum Konnex von Gefühl und Musik ausführlich untersucht, für die enorme Präsenz von Hanslicks Hypothese vermutlich wesentlich war, da er das kognitive Argument für die analytische Musikdebatte aktualisierte,¹⁴⁶² wurde bereits erörtert (Kap. 5.1): „Hanslick’s ‚cognitive‘ account of the emotions conforms to a model that nowadays is widely accepted by philosophers.“¹⁴⁶³ Folglich ist die eingangs erläuterte ‚remarkable continuity‘ von Hanslicks Hypothese mit den modernen Interessen der analytischen Musikästhetik keineswegs verblüffend, da Maus’ These zu Hanslicks Bedeutung auf genau dieser Situation aufbaute: „Hanslick’s book defines the basic issues of musical aesthetics in a particular way, and Hanslick’s conception of the topic continues to dominate recent discussions.“¹⁴⁶⁴ Madell urteilte ähnlich: „Although Hanslick wrote in the late nineteenth century, his central argument is very much in accord with the dominant contemporary view of emotion.“¹⁴⁶⁵

1456 Maus, „Hanslick’s Composers“ (wie Anm. 4), S. 50.

1457 Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 267), S. 82.

1458 Gardner, „Aesthetics“ (wie Anm. 944), S. 245.

1459 Bowie u.a., „Music“ (wie Anm. 436), S. 622.

1460 Zu Hanslicks Bedeutung für Scrutons Theorien siehe etwa auch: Naomi Cumming, „Metaphor in Roger Scruton’s Aesthetics of Music“, in *Theory, Analysis, and Meaning in Music*, hrsg. von Anthony Pople, Cambridge 1994, S. 3–28; Paul A. Boghossian, „On Hearing the Music in the Sound: Scruton on Musical Expression“, in *JAC 60/1* (2002), S. 49–55.

1461 Baker/Scruton, „Expression“ (wie Anm. 906), S. 330. Diese Stelle blieb bei der zweiten Auflage wörtlich erhalten. Vgl.: Roger Scruton, „Analytical Philosophy and the Meaning of Music“, in *JAC 46* (1987), S. 169–176, hier S. 172; ders., *Aesthetics* (wie Anm. 783), S. 165f.

1462 Davies, „Analytic Philosophy“ (wie Anm. 898), S. 294.

1463 Davies, „Music“ (wie Anm. 903), S. 492.

1464 Maus, „Hanslick’s Animism“ (wie Anm. 1071), S. 273f.

1465 Geoffrey Madell, *Philosophy, Music, and Emotion*, Edinburgh 2002, S. 6. Vgl.: Robert

Die Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum dürfte daher von der kognitiven Einstellung der modernen Psychologie mit den 1970ern / 1980ern erheblich profitiert haben, die mit dem Auftreten der spezifischen analytischen Musikästhetik zusammenfällt.¹⁴⁶⁶ Dabei dürfte aber auch ein komplexes Wechselspiel dieser beiden Faktoren wirksam gewesen sein: Eine großteils kognitive Auffassung hat sich bei ‚englischen‘ Ästhetikern einerseits verbreitet, da Hanslicks *VMS*-Traktat diese prominent einbrachte, Hanslick wurde aber auch häufiger rezipiert, weil er eine frühe Form des kognitiven Arguments formulierte, wie mir Davies persönlich bestätigte, für den genau dieser Aspekt der Anlass zur Lektüre von Hanslick war.¹⁴⁶⁷ Hanslicks Bedeutung für die ‚hermetische‘ Musikdebatte der analytischen Kunsttheorie, die ‚kontinentale‘ Ansatzpunkte meistens ignoriert,¹⁴⁶⁸ wurde somit durch dessen kognitive Perspektive grundriert, die für Kivy die „strongest reason to think that musical emotivism cannot be right“ blieb.¹⁴⁶⁹ Hanslicks Relevanz für die ‚englische‘ Diskussion kann man auch mit kritischen Arbeiten darlegen, d.h. mit Autoren, die Gefühl und Musik weiterhin verknüpfen wollten, hierbei jedoch auf Hanslicks Hypothese Antworten zu finden hatten. Walton, für den Musik ein „prop‘ in games of make-believe“ darstellt,¹⁴⁷⁰ das die subjektive Projektion von emotionalen Eigenschaften auf die musikalische Komposition herausfordert, kann hier als ein frühes Beispiel dieser durchaus typischen Rezeption gefasst werden.¹⁴⁷¹ Da Walton Hanslicks Argument akzeptiert, ist für ihn das dynamische Musikelement sofort zentral: „Music is incapable of capturing the cognitive elements, but it can portray the ‚psychical motion‘.“ Hanslicks Hypothese besagte jedoch, dass auch distinkte Gefühle identische ‚psychical motions‘ besitzen können und sie von gerade diesen ‚cognitive elements‘ bestimmt werden. Weil ‚Zorn‘ von ‚Angst‘ keinesfalls musikalisch abgrenzbar sei, müsse etwas ihnen Gemeinsames repräsentiert werden, „a less specific state of feeling of which

Stecker, „Expression of Emotion in (Some of) the Arts“, in *JAC* 42/4 (1984), S. 409–418, hier S. 413; Alperson, „Musical Worlds“ (wie Anm. 1270), S. 2; Alan H. Goldman, „Emotions in Music (A Postscript)“, in *JAC* 53/1 (1995), S. 59–69, hier S. 61 und 69.

1466 Paul Crowther, *Defining Art, Creating the Canon: Artistic Value in an Era of Doubt*, Oxford 2007, S. 171; Deigh, „Concepts of Emotions“ (wie Anm. 1398), S. 32; Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, „The Past, Present, and Future of Music and Emotion Research“, in dies., *Music and Emotion* (wie Anm. 1394), S. 933–955, hier S. 934.

1467 Siehe hierfür indirekt: Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 212–219.

1468 Huppertz, „Musik und Gefühl“ (wie Anm. 1453), S. 5.

1469 Kivy, *Sound Sentiment* (wie Anm. 414), S. 157.

1470 Walton, „Listening Imagination“ (wie Anm. 1016), S. 52.

1471 Levinson hat Waltons Konzept analytisch formuliert: „a passage P is expressive of E iff the listener is disposed, in hearing P, to imagine *either* that he is hearing someone’s behavioral expression of E *or else* that he is having an awareness of his own feelings of E.“ *Pleasures of Aesthetics* (wie Anm. 1025), S. 94.

both are instances“. Waltons Lösung illustriert, wie Hanslicks Argument auch jene modernen Ästhetiker beeinflusst, die die semantische Konnotation von Musik wahren wollen: „Music may be unable even to differentiate emotions from physical events. There may be no telling whether a given musical passage expresses fury or a forest fire. Nonetheless, if it expresses [...] something of which both are instances, it does apparently have semantic content, a subject matter – a very general one at least.“¹⁴⁷²

Matravers bezieht eine analoge Position, da er zwar eine Version der ‚arousal theory‘ vertritt,¹⁴⁷³ hierbei jedoch eine äußerst flexible Variante des kognitivistischen Emotionskonzepts vorlegt.¹⁴⁷⁴ Man kann dies eine ‚äußerst flexible Variante‘ nennen, da er die „narrow cognitive theory“, die das kognitive Ingrediens als ‚belief‘ fixiert und darum andere propositionale Geisteshaltungen ausklammert, ausdrücklich zurückweist.¹⁴⁷⁵ Diese Skepsis beruht primär auf aktuellen Debatten zur ‚narrow cognitive theory‘, die bei einigen Autoren als ‚belief theory‘¹⁴⁷⁶ auftritt und einen engen Fokus hat. Bereits Roberts schrieb hierzu, dass „concerns, cares, desires, loves, interests“ auch eine Disposition für Emotionen bilden können.¹⁴⁷⁷ Robinson präferierte gleichfalls einen flexibleren Standpunkt, indem sie betont, dass eine kognitive Komponente „not always a belief, but [...] often more like a conception of, point of view on, or thought about“ etwas sei.¹⁴⁷⁸ Robinsons Begründung für diese Wende war das ‚paradox of fiction‘,¹⁴⁷⁹ denn wenn ‚belief‘ als der essentielle Bestandteil von emotionalen Erregungen gelte, könne nicht erklärt werden, warum man auf die fiktive Person in Büchern, Dramen, Filmen etc. affektiv reagiert,

1472 Walton, „Abstract About Music?“ (wie Anm. 1287), S. 356. Zur Frage von ‚forest fire‘ und ‚fury‘ vgl.: Scruton, „Representation“ (wie Anm. 1016), S. 277; Budd, „Expression of Emotion“ (wie Anm. 1287).

1473 Derek Matravers, „Expression in Music“, in Stock, *Experience, Meaning, Work* (wie Anm. 1285), S. 95–116, hier S. 108.

1474 Matravers, *Art and Emotion* (wie Anm. 676), S. 14–28.

1475 Ebda., S. 18. Siehe dazu auch: ebda., S. 20–25.

1476 Solomon, *Passions* (wie Anm. 1429); Lyons, *Emotion* (wie Anm. 1429); Joel Marks, „A Theory of Emotion“, in *Philosophical Studies* 42/1 (1982), S. 227–242.

1477 Roberts, „Emotion“ (wie Anm. 1409), S. 191. Vgl.: Nussbaum, *Representation* (wie Anm. 1406), S. 191 und 203; Malcolm Budd, „Music’s Arousal of Emotions“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 233–242, hier S. 234; Davies, *Musical Essays* (wie Anm. 1412), S. 48f.

1478 Jenefer Robinson, „L’Education Sentimentale“, in *Art and Its Messages: Meaning, Morality, and Society*, hrsg. von Stephen Davies, University Park 1997, S. 34–48, hier S. 40.

1479 Zu diesem ‚paradox‘ vergleiche prinzipiell: Bijoy H. Boruah, *Fiction and Emotion: A Study in Aesthetics and the Philosophy of Mind*, Oxford 1988; E. M. Dadlez, *What’s Hecuba To Him? Fictional Events and Actual Emotions*, University Park 1997; Robert J. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction*, University Park 1999.

da Zuschauern natürlich bewusst ist, dass eine solche Person nicht wirklich existiert.¹⁴⁸⁰ Hier muss aber betont werden, dass Hanslick eine ‚belief theory‘ nirgends etabliert, sondern unscharf „physiologische[] und pathologische[] Voraussetzungen“ ins Feld führt. Bestimmte Emotionen werden durch einen „Gedankenapparat“ und „das ganze Gebiet verständigen und vernünftigen Denkens“ kausal bedingt, nicht nur von ‚belief‘ (*VMS*, S. 43f.), was von Madell komplett ignoriert wird, der Hanslick als „judgmentalist“ charakterisiert.¹⁴⁸¹ Matravers’ Innovation basierte folglich auf der theoretischen Nobilitierung der ‚physiologischen Voraussetzungen‘: „a piece of music expresses an emotion e if it causes a listener to experience a feeling α , where α is the feeling component of the emotion it would be appropriate to feel (in the central case) when faced with a person expressing e .“¹⁴⁸² Da ‚reine‘ Musik nach Hanslicks Argument, das Matravers neuerlich akzeptiert, die kognitiven Teilaspekte von Emotionen unmöglich darstellen kann, wird diese theoretische Schwierigkeit von Matravers mit der Annahme umschifft, dass das kognitiv neutrale ‚Feeling‘-Segment zur Erregung von Gefühlen komplett ausreicht.¹⁴⁸³ Musik „may simply arouse the physiological and phenomenological components of an emotion“.¹⁴⁸⁴

Auch Aaron Ridley, der die „powerful objection“ ebenfalls bestätigte¹⁴⁸⁵ und vergleichbar akzentuierte, dass Hanslick dem Problem von Gefühl und Musik eine dauerhafte Gestaltung gab,¹⁴⁸⁶ hat Matravers’ Hypothese anerkannt, wenn „genuinely objectless passions“ von ihm als ‚feelings‘ definiert werden, deren

- 1480 Colin Radford, „How Can We be Moved by the Fate of Anna Karenina?“, in *PAS* 49 (1975), S. 67–80; Peter Lamarque, „How Can We Fear and Pity Fictions?“, in *BJA* 21/4 (1981), S. 291–304; Matravers, *Art and Emotion* (wie Anm. 676), S. 14–56; Eldridge, *Introduction Philosophy* (wie Anm. 959), S. 183–204; Robinson, *Deeper Reason* (wie Anm. 1283), Part 1 und Part 2.
- 1481 Geoffrey Madell, „What Music Teaches About Emotion“, in *PH* 71 (1996), S. 63–82, hier S. 71f.; „Emotion and Feeling“, in *PAS* 71 (1997), S. 147–162, hier S. 156; *Music and Emotion* (wie Anm. 1465), S. 45–50. Vgl.: Robinson, *Deeper Reason* (wie Anm. 1283), S. 295.
- 1482 Matravers, *Art and Emotion* (wie Anm. 676), S. 149. Vgl.: ders., „Expression in the Arts“, in Goldie, *Emotion* (wie Anm. 1398), S. 617–634, hier S. 624f.; ders., „Art, Expression, and Emotion“, in Gaut/Lopes, *Routledge Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 353–362, hier S. 358f.
- 1483 Zu ‚feeling theories‘ und ‚cognitive theories‘ vgl.: Martin Löw-Beer, „Zur Einschätzung von Gefühlen und Gefühlsleben“, in *Zur Philosophie der Gefühle*, hrsg. von Hinrich Fink-Eitel und Georg Lohmann, Frankfurt 1993, S. 89–111; Deigh, „Concepts of Emotions“ (wie Anm. 1398).
- 1484 Matravers, „Feelings and Emotions“ (wie Anm. 676), S. 328. Zu Matravers’ Innovation vgl.: Kivy, *New Essays* (wie Anm. 399), S. 119–151; Kingsbury, „Matravers“ (wie Anm. 676), S. 14; Elina Packalén, „Music, Emotions, and Truth“, in *PMER* 16/1 (2008), S. 41–59, hier S. 43.
- 1485 Ridley, *Music, Value, Passions* (wie Anm. 1077), S. 104.
- 1486 Ridley, *Philosophy* (wie Anm. 444), S. 70.

gestischer Charakter auch ‚reine‘ Musik dynamisch einfangen kann.¹⁴⁸⁷ Diese wesentliche Verlagerung der ‚musical emotion‘,¹⁴⁸⁸ welche durch Hanslicks Argument bedingt worden ist, wird auch von der relativ neuen Fokussierung auf ‚music and mood‘ belegt,¹⁴⁸⁹ deren kategorische Unterscheidung – ‚moods‘ versus ‚objectless emotions/feelings‘ – äußerst diffizil ist, was einige Autoren zur vollständigen Identifikation dieser Begriffe führte.¹⁴⁹⁰ Denn wenn objektlose Emotionen als die einzige robuste Option gefasst werden, wie die expressive Bedeutung von ‚reiner‘ Musik gewahrt werden könnte, was das ‚explanatory framework‘ radikal ändert, ist das kognitivistische Emotionsmodell implizit gebilligt.¹⁴⁹¹ Srećkovićs Feststellung, dass sich Hanslicks Argument „under many attacks“ befand,¹⁴⁹² scheint folglich lediglich teilweise zutreffend, da Hanslicks Ergebnis meistens negiert, die philosophische Beweisführung jedoch goutiert und ein völlig neues Gerüst (‚feelings‘, ‚mood‘, etc.) für die betreffende Problematik gesucht worden ist.¹⁴⁹³ Moderne Autoren, so Madell, „take this position [Hanslicks Hypothese] to be essentially correct, and adjust their theories accordingly“.¹⁴⁹⁴ Die ästhetische Plausibilität der ‚feeling theory‘, die ich später detailliert analysiere (Kap. 5.3), zeigt somit, wie Hanslicks *VMS*-Traktat die analytische Musikästhetik beeinflusste und wie gewichtig das kognitive Argument weiterhin ist. Robinson hat die tatsächliche Plausibilität der eigenen ‚persona theory‘ ebenfalls von der theoretischen Tragfähigkeit von Hanslicks Hypothese abhängig gemacht: „If Hanslick is right, music cannot represent or express

1487 Ridley, *Music, Value, Passions* (wie Anm. 1077), S. 31f.

1488 Siehe Kivys Kritik: *Sound Sentiment* (wie Anm. 414), S. 157–165 und 224–228; „Mood and Music: Some Reflections for Noël Carroll“, in *JAC* 64/2 (2006), S. 271–281; „Moodology: A Response to Laura Sizer“ und „Moodophilia: A Response to Noël Carroll and Margaret Moore“, in *JAC* 65/3 (2007), S. 312–318 und S. 323–329; *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 79–99.

1489 Colin Radford, „Muddy Waters“, in *JAC* 49/3 (1991), S. 247–252; Noël Carroll, „Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures“, in *MON* 86/4 (2003), S. 521–555; Jenefer Robinson, „Emotional Responses to Music: What Are They? How do They Work? And Are They Relevant to Aesthetic Appreciation?“, in Goldie, *Emotion* (wie Anm. 1398), S. 651–680, hier S. 660–668.

1490 Patrick G. Hunter und E. Glenn Schellenberg, „Music and Emotion“, in *Music Perception*, hrsg. von Mari Riess Jones, Richard R. Fay und Arthur N. Popper, New York 2010, S. 129–164, hier S. 133; Higgins, *Universal Language* (wie Anm. 389), S. 132f.

1491 Laura Sizer, „Moods in the Music and the Man: A Response to Kivy and Carroll“, in *JAC* 65/3 (2007), S. 307–312, hier S. 307. Vgl.: Zwinggi, *Musikalische Expressivität* (wie Anm. 398), S. 80.

1492 Srećković, „Hanslick’s Formalism“ (wie Anm. 793), S. 117.

1493 Levinson, *Metaphysics* (wie Anm. 1284), S. 341; Alperson, „Musical Worlds“ (wie Anm. 1270), S. 2; Davies, „Analytic Philosophy“ (wie Anm. 898), S. 297.

1494 Madell, „Emotion and Feeling“ (wie Anm. 1481), S. 156.

cognitively complex emotions because it cannot specify their cognitive content.“¹⁴⁹⁵ Auch Madells Analyse aus dem Jahr 2002, die in der gesamten modernen Diskussion „fairly major flaws“ sieht, zeigt, dass eine derartige Methodik für die analytische Kunsttheorie absolut typisch ist: Der Grund, wieso moderne „accounts of music’s power to express emotion are unsatisfactory is that they assume the truth of the dominant ‚cognitivist‘ analysis of emotion, an analysis which is entirely consonant with a highly influential position developed by the nineteenth-century music critic Eduard Hanslick.“¹⁴⁹⁶

Nach diesen primär ‚negativen‘ Reaktionen, die das Problem der kognitiven Emotionen gemeinhin beherzigen und die Wirksamkeit von Hanslicks Argument im englischen Sprachraum belegen können, werden nun die philosophischen Konsequenzen von Hanslicks *VMS*-Traktat für die gängigsten Hypothesen des analytischen Musikdiskurses abschließend demonstriert: die ‚arousal theory‘ und die ‚expression theory‘.¹⁴⁹⁷ Die vielgestaltigen theoretischen Ansatzpunkte zum Konnex von Gefühl und Musik¹⁴⁹⁸ können hierbei häufig durch Fragen zum Wert der Kunst erhellt werden: Weil ‚reine‘ Musik keinerlei fassliche Referenz auf ‚externe‘ Objekte aufweist, welche deren ästhetische Qualitäten garantieren, zieht man die menschliche Affektivität heran, deren faktische Relevanz für die alltägliche Lebenswelt zweifellos gegeben ist und die den Wert von Musik damit sichert. McAlpin argumentiert dahingehend: „Should we, however, eliminate emotion from music, what exactly have we left? In the case of melody – but the bare sensation of successive sounds. But apart from feeling, these have neither esthetic meaning nor artistic worth.“¹⁴⁹⁹ Moos bemerkte zeitgleich für den deutschen Sprachraum: „Wenn die Ausdrucksfähigkeit der Musik nicht weiter“ reiche als bis zum dynamischen Gefühlselement, „wäre die hohe Wertschätzung unbegreiflich, die die Menschheit jenen musikalischen Ausdeutungen des seelischen Lebens entgegen-

1495 Karl/Robinson, „Levinson on Hebrides“ (wie Anm. 1283), S. 195.

1496 Madell, *Music and Emotion* (wie Anm. 1465), S. 1.

1497 Eine wichtige positive Reaktion ist Zangwills Aufsatz „Against Emotion“ (wie Anm. 396), der wie folgt endet: „Emotion is a thorough distraction when thinking about the nature of music. [...] [T]he immediate experience of music itself is not an emotion, and the thought most immediately involved in making or composing music are not emotions. [...] Hanslick was right.“

1498 Für eine kompakte Quersicht siehe etwa als Standard-Referenz Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663). Vgl.: Roger Scruton, „Recent Books in the Philosophy of Music“, in *PQ* 44 (1994), S. 503–518; Levinson, „Response to Art“ (wie Anm. 1436); Derek Matravers, „Recent Philosophical Work on the Connection Between Music and the Emotions“, in *MA* 29/1–3 (2010), S. 8–18.

1499 McAlpin, „Language of Emotions“ (wie Anm. 556), S. 429f.

genbringt und sie zu den künstlerischen Errungenschaften rechnen läßt“.¹⁵⁰⁰ Die weiterhin gegebene Verbreitung dieses wenig plausiblen Arguments wird auch noch von Sharpe bezeugt, der kritisch festhält: „Anxious that music that they love should not be seen as trivial, otherwise good thinkers make claims that are hard to understand and, once understood, are seen to be patently false.“¹⁵⁰¹ Somit scheint es durchaus treffend, die heutige Debatte über musikalische Expressivität als unmittelbare Fortführung des typischen Dilemmas der musikalischen ‚profundity‘ einzuschätzen,¹⁵⁰² die im Hinblick auf Kants *Kritik der Urteilskraft* bereits erörtert wurde (Kap. 4.1) und die analytische Philosophen anhaltend beschäftigt.¹⁵⁰³ Obwohl die ‚deutschen‘ Lösungen dieses Problems nicht detailliert behandelt werden, kann man bei der ‚englischen‘ Diskussion – die für uns einzig zentral ist – prinzipielle Tendenzen konstatieren, wie der Konnex von Gefühl und Musik jeweils fundiert werden könnte.

Trotz signifikanter Unterschiede zwischen einzelnen Ästhetikern kann eine betreffende Diskussion zwischen mehreren Elementen des traditionellen Musikentwurfs situiert werden: Komponist, Kunstwerk, Rezipient. Diesen Konzepten entsprechen auch drei parallele Entwürfe für den Konnex von Gefühl und Musik, die verschieden kombiniert werden können: ‚possession‘, ‚expression‘, ‚arousal‘. Musikalische Expressivität kann also als die Entäußerung des Komponisten (‚expression‘), als Eigenschaft des Kunstwerks (‚possession‘) und als Reaktion des Zuhörers (‚arousal‘) gefasst werden.¹⁵⁰⁴ Neben diesen monistischen Konzeptionen, die einzelne Elemente als Basis haben, können selbige jedoch nuanciert verknüpft werden.¹⁵⁰⁵ Das Gefühl des individuellen Komponisten kann etwa als direkter Ausdruck, als subjektiv erfahrene, aber erst retrospektiv konzipierte oder auch als fremde Emotion gefasst werden, die der Komponist bewusst gestaltet. Die Idee der künstlerischen Expressivität als

1500 Moos, *Kant bis Hartmann* (wie Anm. 104), S. 222.

1501 Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 97f.

1502 Für einen jeweils neueren Beispielfall dieser weiter gängigen Strategie siehe etwa auch: Alan H. Goldman, „Value“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 155–164, hier S. 155; Rinderle, *Musik, Emotionen, Ethik* (wie Anm. 443), S. 190.

1503 Jerrold Levinson, „Musical Profundity Misplaced“, in *JAC* 50/1 (1992), S. 58–60; Ridley, *Music, Value, Passions* (wie Anm. 1077), S. 132–165; Kivy, *Essay in Differences* (wie Anm. 995), S. 140–178; Stephen Davies, „Profundity in Instrumental Music“, in *BJA* 42/4 (2002), S. 343–356; Peter Kivy, „Another Go at Musical Profundity: Stephen Davies and the Game of Chess“, in *BJA* 43/4 (2003), S. 401–411.

1504 Zangwill, „Against Emotion“ (wie Anm. 396), S. 32; Ahonen, *Musical Communication* (wie Anm. 239), S. 66; Rinderle, *Expressivität* (wie Anm. 674), Kap. 2.

1505 Für eine ausführliche Untersuchung von subtileren Spielarten siehe vor allem: Levinson, *Pleasures of Aesthetics* (wie Anm. 1025), S. 90–125, der die folgenden Kategorien mit mehreren jeweiligen Versionen behandelt: „appearance-of-expression-based“, „evocation-based“, „judgment-based“, „make-believe-based“, „metaphor-based“.

immanente Eigenschaft der musikalischen Komposition kann etwa autonom bestehen oder auch mit der ‚arousal theory‘ problemlos verbunden werden. Als die beiden besten Beispiele können Peter Kivy und Stephen Davies gelten (Kap. 5.3), die ein ähnliches Konzept von ‚possession‘ konstruieren, bei dem Kivy die affektive Erregung negierte (siehe unten), Davies selbige jedoch als „musical contagion“ anerkennt, die auf eine „mirroring response“ rekurriert.¹⁵⁰⁶ Rinderles Schematik, die ‚kausale‘ Theorien und ‚semantische‘ Konzeptionen voneinander unterscheidet,¹⁵⁰⁷ weist dann noch auf das geradezu universale „Transmissionsmodell“ hin¹⁵⁰⁸ – z.B. Deryck Cooke und Tolstois Analyse „Was ist Kunst?“¹⁵⁰⁹ –, das alle drei erwähnten Parameter beinhaltet: Der Ausdruck des Künstlers wird hier auf die spezifische Komposition übertragen, die bei dem idealen Hörer eine analoge Reaktion erzeugt etc. Mit den genannten Beispielen wurde jedoch einzig ein Teil der möglichen Unterarten von musikalischer Expressivität charakterisiert. Im Weiteren sind die drei skizzierten Basismodelle und die Auswirkung von Hanslicks Argument auf die betreffende anglophone Musikdebatte ausführlich zu analysieren. Die sogenannte ‚possession theory‘, die man aus Hanslicks *VMS*-Traktat unmittelbar deduzieren kann, wird im Hinblick auf die komplexen Querbezüge zu rezenten Autoren im letzten Kapitel erörtert, während nun die ‚kausalen Theorien‘ im Zentrum stehen.

Einleitend muss aber betont werden, dass beide Ansätze nur als theoretische Erklärungen von musikalischer Expressivität dienen sollen und sie somit keine universelle Bestimmung der Klasse ‚Kunst‘ sind, was bei ‚expression‘ mehrfach versucht wurde. Wie bereits gesagt (Kap. 4.3), kann eine derartige Definition – Kunst ist Ausdruck von Gefühlen –, die die analytische Diskussion erstaunlich lange dominierte,¹⁵¹⁰ sogleich dadurch widerlegt werden, dass man emotionale Äußerungen heranzieht, die keine künstlerischen Gegenstände repräsentieren:

1506 Davies hat den praktischen Mechanismus der „mirroring response“ jedoch niemals erhellt, da er das der empirischen Psychologie überantwortet: Davies, *Musical Essays* (wie Anm. 1412), S. 47 und 64. Vgl.: ders., „The Expression of Emotion in Music“, in *Mind* 89 (1980), S. 67–86, hier S. 80; „Hard Case“ (wie Anm. 1290), S. 186f.; „Emotions Expressed“ (wie Anm. 1406), S. 35–38.

1507 Rinderle, *Expressivität* (wie Anm. 674), S. 37. Vgl.: Laird Addis, *Of Mind and Music*, Ithaca/London 1999, Kap. 1; Bicknell, *Music Moves* (wie Anm. 1410), S. XI f.

1508 Rinderle, *Expressivität* (wie Anm. 674), S. 58. Vgl.: Carroll, *Philosophy* (wie Anm. 1211), S. 65; Aaron Ridley, „Expression in Art“, in Levinson, *Handbook of Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 211–227, hier S. 212.

1509 Deryck Cooke, *The Language of Music*, Oxford/New York/Toronto 1959; Leo Tolstoi, „Was ist Kunst?“, übers. von Günter Dalitz, in ders., *Ästhetische Schriften*, hrsg. von Eberhard Dieckmann und Gerhard Dudek, Berlin 1984, S. 39–232.

1510 John Hospers, „Concept of Artistic Expression“, in *PAS* 55 (1955), S. 313–344, hier S. 313.

„Many of the things that transmit emotion, or give intuitive expression to their creator’s feelings, or display significant form, are not art works.“¹⁵¹¹ Die Splitter des Bechers, den ich aus Zorn werfe, die roten Rosen, die ich einem geliebten Menschen übergebe, die schwarze Kleidung, die ich bei einem traurigen Ereignis an habe, können direkter Ausdruck der gegenwärtigen Affektsituation sein, werden jedoch nicht als Kunstwerke klassifiziert.¹⁵¹² Dieser Einwand, der von analytischen Philosophen allgemein akzeptiert ist, findet sich auch bei Hanslick, der musikalische Expressivität als umfassende Bestimmung der Künste verwirft, da Freude und Trauer zwar auch durch ‚reine‘ Musik erweckt werden können, aber beim „Gewinnst des großen Treffers“ und der Diagnose einer tödlichen Krankheit ebenfalls eintreten: „So lange man Anstand nimmt, deshalb ein Lotterieloos den Symphonien, oder ein ärztliches Bülletin den Ouvertüren beizuzählen, so lange darf man auch factisch erzeugte Affecte nicht als eine ästhetische Specialität der Tonkunst oder eines bestimmten Tonstücks behandeln“ (*VMS*, S. 37).¹⁵¹³ Bei der Ausdrucks-Hypothese als Begründung von Expressivität muss aber zuerst betont werden, dass dieses Modell schlechthin redundant ist: Es kann wohl kaum ernsthaft vermutet werden, dass *jeder* Komponist im künstlerischen Schaffensprozess von *der* affektiven Erregung geleitet worden war, die das vollendete Kunstwerk angeblich ausdrückt, womit dessen bewusste Tätigkeit nur als „begeistertes Extemporieren“ aufzufassen wäre (*VMS*, S. 105).¹⁵¹⁴ Sobald man hingegen einräumt, dass auch eine ‚trübsinnige‘ Tondichtung von einem gerade beschwingten Komponisten geschrieben werden könnte, der wegen eines erteilten Auftrags fröhlich aufgelegt ist, wird musikalische Expressivität zur Eigenschaft des Kunstwerks, was die Theorie der ‚expression‘ entbehrlich macht:

1511 Davies, „Definitions“ (wie Anm. 1109), S. 170.

1512 Es muss hier jedoch bedacht werden, dass mein erstes Beispiel eine spontane Handlung darstellt, letztere dagegen auf sozialer Konvention beruhen. Siehe dazu auch: John Benson, „Emotion and Expression“, in *TPR* 76/3 (1967), S. 335–357, wo die nuancierten Abstufungen zwischen diversen Begriffen des Ausdrucks eingehend behandelt werden.

1513 Siehe dazu auch den Unterschied von ‚impressive‘ und ‚expressive‘ bei Gurney, der mit Hanslicks Standpunkt kongruent ist (Kap. 3.4). Vgl.: Cooper/Margolis/Sartwell, *Companion Aesthetics* (wie Anm. 886), S. 148; Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 270f.; R. A. Sharpe, *Music and Humanism: An Essay in the Aesthetics of Music*, Oxford/New York 2000, S. 55.

1514 Diese These ist für moderne Autoren generell überholt. Siehe hierzu diverse Arbeiten seit etwa 1980: Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 14f.; Stephen Davies, „The Expression Theory Again“, in *Theoria* 52/3 (1986), S. 146–167, hier S. 148; Colin Radford, „Emotions and Music: A Reply to the Cognitivists“, in *JAC* 47/1 (1989), S. 69–76, hier S. 71; Goldman, „Emotions“ (wie Anm. 1465), S. 60; Dickie, *Analytic Approach* (wie Anm. 959), S. 121f.; Sharpe, *Humanism* (wie Anm. 1513), S. 7; Ridley, „Expression“ (wie Anm. 1508), S. 219; Higgins, *Universal Language* (wie Anm. 389), S. 124; Kania, „Music“ (wie Anm. 450), Kap. 3.1; Naar, „Art and Emotion“, in *IEP*, Kap. 3b.

Ein inneres *Singen*, nicht ein inneres *Fühlen* treibt den musikalisch Talentirten zur Erfindung eines Tonstücks. Es ist Regel, daß die Composition *rein musikalisch* erdacht wird, und ihr Charakter kein Ergebnis der persönlichen Gefühle des Componisten ist. Nur ausnahmsweise extemporirt dieser die Melodien als Ausdruck eines bestimmten, ihn eben erfüllenden Affectes. Der Charakter dieses Affectes, einmal vom Kunstwerk aufgesogen, interessirt aber sodann nur mehr als musikalische Bestimmtheit, als Charakter des Stücks, nicht mehr des Componisten [...]. Nicht das thatsächliche Gefühl des Componisten, als eine bloß subjective Affection, ist es, was die gleiche Stimmung in den Hörern wachruft. Räumt man der Musik solch' eine zwingende Macht ein, so anerkennt man dadurch etwas Objectives in ihr, denn nur dieses *zwingt* in allem Schönen. Dies Objectives sind hier die *musikalischen* Bestimmtheiten eines Tonstücks. Streng ästhetisch können wir von irgend einem Thema sagen: es *klänge* stolz oder trübe, nicht aber: es sei Ausdruck der stolzen oder trüben Gefühle des Componisten (*VMS*, S. 106f.).¹⁵¹⁵

Als besonders geeignetes Fallbeispiel einer derartigen Auffassung kann hier Jacques Barzun zitiert werden, der musikalische Expressivität als Bedeutung und Verständnis „in one step“ fasst: „Take a sudden cry. [...] The cry is an expression, and from the looks of the person and your sense of the situation you know whether it is a cry of joy, or of pain. [...] It contains infinitely more than either emotion, general or particular. It expresses the whole being, that person at that moment.“ Wenn auch beim kognitiven Argument Hanslicks umgehend angemerkt werden müsste, dass ‚reine‘ Musik den nötigen Kontext eben nicht geben kann und somit unklar bleibt, ob ‚pain‘ oder ‚joy‘ musikalisch ausgedrückt wird, legt Barzun im nächsten Abschnitt klar, dass eine kategorische Abgrenzung von instinktiver Entäußerung und intendierter Darstellung von ihm ebenso erkannt wurde: „Music – and every other art – is expressive in the same sense as a cry or a gesture.“ Sie wäre zwar „more complex than cries, faces, or gestures, but like a brilliant pantomime its consecutive intention is immediately perceived and understood“.¹⁵¹⁶ Die von ihm angeführte Pantomime weist dabei schon auf die Redundanz der geläufigen ‚expression theory‘ hin, denn musikalische Expressivität hängt damit nicht vom unmittelbaren

1515 Hier wäre auch Hanslicks Ablehnung von intentionalen Kunsttheorien anzusiedeln (Kap. 2.1), die bei Davies, „Theory Again“ (wie Anm. 1514), S. 165f., ebenfalls aufscheint, für den die Intention des Künstlers zum Ausdruck niemals beiträgt: „in those cases where the artist's intention is realised, that fact is irrelevant in that the expressiveness of the artwork can be apparent to someone who is aware neither of the artist's feelings, nor of the artist's successfully realised intention. Ultimately the expressiveness of art is independent of artist's feelings and of artist's intentions to express their feelings in their creations.“

1516 Jacques Barzun, „The Meaning of Meaning in Music: Berlioz Once More“, in *MQ* 66/1 (1980), S. 1–20, hier S. 11.

Gefühlsausbruch des individuellen Komponisten ab, sondern vielmehr – wie Hanslick ebenfalls bemerkte – von der affektiven Disposition des gegebenen Kunstwerks, die mit dem Rekurs auf die Intention des Künstlers keinesfalls zu begründen ist. Davies bringt hierzu das Beispiel des griechischen Schauspielers, der die dargestellte Traurigkeit nicht durch „venting“ äußerte, sondern die traditionelle Gesichtsmaske präsentierte: „Such an act does indeed express her emotion, and does so in an elegant and sophisticated manner. But she succeeds only because the mask has an expressive character independent of her use of it, so we cannot explain how it has that character by reference to her act of expression.“¹⁵¹⁷ Sobald man die musikalische Expressivität als immanente Eigenschaft des jeweiligen Musikstücks konzipiert, kann auch der genuinen ‚expression theory‘ keine systematische Tragfähigkeit zugesprochen werden, zumal deren zentrale Annahme die eigentliche Problematik schlicht verfehlt.

Wenn man nun Hanslick Einwände zur ‚arousal theory‘¹⁵¹⁸ – „Where E is an emotion, M is the music, and L is the listener [...]: M is E = M evokes E in L“¹⁵¹⁹ – genauer bedenkt, muss zuerst erneut betont werden, dass von ihm die affektive Wirkung von ‚reiner‘ Musik niemals negiert wurde. Hanslick zweifelte lediglich ihre interpersonelle Verbindlichkeit und ästhetische Bedeutung an, da die „Erkenntniß“ eines Gegenstands sowie dessen subjektive Rezeption sich grundlegend unterscheiden: Die ‚arousal theory‘ ist demnach „vielmehr Gegenstand der Psychologie als der Aesthetik. Sei die Wirkung der Musik so groß oder so klein als sie wolle – von ihr darf man nicht ausgehen, wenn man das Wesen dieser Kunst zu erforschen unternimmt“ (*VMS*, S. 34).¹⁵²⁰ Die „Existenz dieser Wirkung“ ist für Hanslick „unleugbar, wahrhaft und echt“, man muss aber zwei Probleme akkurat trennen: welche spezifische Verbindung von

1517 Davies, *Musical Essays* (wie Anm. 1412), S. 23. Für einige weitere Beispiele, die Davies' Einwand ebenfalls vertreten, siehe hier etwa: Langer, *New Key* (wie Anm. 770), S. 173–180; Beardsley, *Problems in Criticism* (wie Anm. 1245), S. 326–332; Davies, „Theory Again“ (wie Anm. 1514), S. 156–160; Goldman, „Emotions“ (wie Anm. 1465), S. 59f.; Sharpe, *Humanism* (wie Anm. 1513), S. 8f.; Matravers, „Expression and Emotion“ (wie Anm. 1482), S. 354; Zangwill, „Against Emotion“ (wie Anm. 396), S. 38; Kivy, *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 250; Kania, „Music“ (wie Anm. 450), Kap. 3.1; Gracyk, *On Music* (wie Anm. 968), S. 78f.

1518 Als besonders illustrative Fallbeispiele vgl.: John Nolt, „Expression and Emotion“, in *BJA* 21/2 (1981), S. 139–150; Peter Mew, „The Expression of Emotion in Music“, in *BJA* 25/1 (1985), S. 33–42. Beide Essays wurden speziell kritisiert: Robert Stecker, „Nolt on Expression and Emotion“, in *BJA* 23/3 (1983), S. 234–239; Ridley Aaron, „Mr. Mew on Music“, in *BJA* 26/1 (1986), S. 69–70. Vgl.: Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 188–192.

1519 Ebda., S. 149. Vgl.: Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673); ders., *Sound Sentiment* (wie Anm. 414), S. 22. Bis S. 149 sind Kivys Bücher ident.

1520 Für Hanslicks Beziehung zur Psychologie siehe etwa auch: Robert Tallant Laudon, „The Elements of Expression in Music: A Psychological View“, in *IRASM* 37/2 (2006), S. 123–133.

Gefühl und Musik grundsätzlich nachweisbar und welches Quantum dieser affektiven Reaktionen tatsächlich ästhetisch ist (*VMS*, S. 111). Die erste Frage wird dahingehend problematisiert, dass jene physiologischen, psychologischen und neurologischen Zusammenhänge, die als emotionale Konsequenz aus dem akustischen Höreindruck hervorgehen, bis dato noch nicht genügend erforscht sind – was auf die moderne Forschung weiterhin bedingt zutrifft¹⁵²¹ –, sodass daraus keine direkten Schlüsse auf musikalische Expressivität gezogen werden können (*VMS*, S. 113–124). Damit wird auch Frage 2 unmittelbar thematisiert und die Reaktion des Zuhörers mit der physischen Einwirkung des akustischen Ereignisses legitimiert, die Hanslick als ‚elementarisch‘ charakterisiert (*VMS*, S. 127–129). Da ein ästhetisches Hörerlebnis jedoch immer primär geistiges Genießen sein muss, kann der körperlich begründete Musikeffekt als objektive Grundlage der Ästhetik von Hanslick schließlich entkräftet werden: „Weit sei es von uns, die Rechte des Gefühls an die Musik verkürzen zu wollen.“ Dieses Gefühl ist aber erst dann wirklich relevant, wenn „es sich seiner ästhetischen Herkunft bewußt bleibt, d.h. der Freude an einem und zwar gerade diesem bestimmten *Schönen*“ (*VMS*, S. 127). Den Fokus der ästhetischen Hörerfahrung muss also eine musikalische Komposition, nicht deren emotionale Perzeption ausmachen, die als Ausstrahlen der Anschauung von Hanslick akzeptiert, aber zugleich nivelliert wird:

Die Zahl derer, welche auf solche Art Musik hören oder eigentlich fühlen, ist sehr bedeutend. Indem sie das Elementarische der Musik in passiver Empfänglichkeit auf sich wirken lassen, gerathen sie in eine vage, nur durch den Charakter des Tonstücks bestimmte übersinnlich-sinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern *pathologisch*: ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts. Lassen wir an dem Gefühlsmusiker mehrere Tonstücke gleichen, etwa rauschend fröhlichen Charakters vorbeiziehen, so wird er in dem Banne desselben Eindrucks verbleiben. Nur was diesen Stücken gleichartig ist, also die Bewegung des rauschend Fröhlichen assimilirt sich seinem Fühlen, während das Besondere jeder Tondichtung, das künstlerisch Individuelle seiner Auffassung entschwindet (*VMS*, S. 128).¹⁵²²

1521 Die ‚musical contagion‘ in Davies‘ Theorie, die von ihm der empirischen Psychologie zugeschoben wurde, wird auch dort als weiterhin ungelöst betrachtet. Vgl.: Juslin, „Emotional Responses“ (wie Anm. 1421), S. 136; Juslin/Sloboda, „Past, Present, Future“ (wie Anm. 1466), S. 942. Siehe dazu auch schon: Kivy, *Sound Sentiment* (wie Anm. 414), S. 212.

1522 Wie etwa auch Theodore Gracyk betont: „Eduard Hanslick appears to have been on the right track: if expression is elemental in music, it will be the same thing, over and over, and it will not sustain the aesthetic interest of more informed listeners.“ *On Music* (wie Anm. 968), S. 95. Vgl.: Payzant, „‚Moral‘ Effects“ (wie Anm. 455), S. 89 und Kap. 3.4.

Dieses Argument Hanslicks hat in der analytischen Musikästhetik merkwürdige Resultate gezeitigt und bedeutende Denkfiguren angestoßen: das ‚our-song-phenomenon‘ und die ‚heresy of the separable experience‘. Kivy hat die erste Idee, die er aus Hanslicks *VMS*-Traktat direkt bezog,¹⁵²³ zur Kritik der strikten ‚arousal theory‘ und der von ihr forcierten Tendenz, in subjektive Annahmen auszuarten, mehrfach verwendet. Ein Teil der affektiven Reaktionen auf ‚reine‘ Musik basiere nämlich auf individuellen gedanklichen Verknüpfungen des spezifischen Musikstücks mit biographischen Begebenheiten: „the music might, because of those special circumstances, or that particular emotional state [beim ersten Hören], arouse a very real emotion like melancholy or cheerfulness in the listener.“¹⁵²⁴ Wenn ein Werk für den betreffenden Rezipienten mit freudigen Erlebnissen verbunden ist – etwa weil diese Musik bei dem ersten Tanz mit der späteren Partnerin gespielt worden ist –, beruht die positive Wirkung der Musik auf zufälligen Umständen, die mit dem Gehalt des Objekts nichts gemein haben. Der ‚Fakt‘, dass eine affektive Erregung durch ‚reine‘ Musik oft auf „idiosyncratic associations“ bauen würde, wäre auch eine „additional reason for rejecting the arousal theory altogether as a theory of musical expressiveness. [...] such advances are simply answers to a set of questions that are different from the question of musical expression.“¹⁵²⁵ Kivy irrt sich aber, wenn dieser assoziative Mechanismus von ihm mit Hanslicks Definition ‚pathologisch‘ identifiziert wird. Denn wenn dieser Begriff auch biologisch konnotiert ist,¹⁵²⁶ meint dieser trotz allem das passive Erfassen des akustischen Erlebnisses, das mit der ästhetischen Hörleistung kontrastiert wird, die aktiv agiert.¹⁵²⁷ Kivys These ist mit konkreten Beispielen sicherlich plausibler darzulegen: Dass mich der 2. Satz von Bachs *Suite Nr. 3 BWV 1068* traurig stimmt – und nicht ruhig, besinnlich, deprimiert –, könnte daran liegen, dass mit ihm die Beerdigung eines Verwandten musikalisch ausgestaltet wurde; dass Bachs Stück für diesen Anlass geeignet erscheint, ist davon jedoch vollkommen unabhängig und durch dessen immanente musikalische Eigenschaften und expressive Disposition bestimmt. Analytische Philosophen wei-

1523 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 23. Diese These sei von den britischen Empiristen (Hobbes, Locke, Hume) prominent vertreten, aber erst durch Hanslick musikalisch angewendet worden: ders., *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 29–33.

1524 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 111. Vgl.: Ridley, „Expression“ (wie Anm. 1508), S. 219; Derek Matravers, „Arousal Theories“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 212–222, hier S. 212; Naar, „Art and Emotion“ (wie Anm. 1514), Kap. 3a.

1525 Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 30.

1526 Blaukopf, *Empiristische Musikforschung* (wie Anm. 90), S. 100–102.

1527 Payzant, „Moral‘ Effects“ (wie Anm. 455), S. 86f.; ders., *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 86 und 143; Landerer, *Hanslick und Bolzano* (wie Anm. 27), S. 61.

sen hierbei oft auf Oets Kolk Bouwsma hin, der musikalische Expressivität als objektive Qualität definiert und von der ‚arousal theory‘ folglich abgrenzt: „the sadness is to the music rather like the redness to the apple, than it is like the burp to the cider.“¹⁵²⁸

Dieser Ansatz, der eher eine bewusste Persiflage der Erregungs-Hypothese verkörpert, weil nur eine spezielle Variante der ‚arousal theory‘ tangiert wird, kann mit dem zweiten Einwand aus Hanslicks *VMS*-Traktat ergänzt werden: der, wie anglophone Philosophen formulieren, ‚heresy of the separable experience‘.¹⁵²⁹ Die Crux der gängigen ‚arousal theory‘ besteht folglich darin, dass musikalische Expressivität von der affektiven Affizierung des einzelnen Zuhörers abhängig gemacht wird, was musikalische Kunstwerke zur schlichten Mediation von emotionalen Verfassungen machen könnte. Matravers will hier wie Gurney (Kap. 3.4) gegen genau diesen Vorwurf vorgehen und modifiziert demgemäß die eigene ‚arousal theory‘, sodass der freigesetzte Musikeffekt mit dem Gehalt des Stücks nicht zwingend identisch sein muss: „As the arousal theory distinguishes the emotion from the emotion attributed, it distinguishes the emotion which the work arouses in us from the emotion that we attribute to the work.“¹⁵³⁰ Die Musik selbst bleibt indes rundweg ersetzbar, wie Hanslick bildhaft erläutert: „Das ästhetische Merkmal des *geistigen* Genusses geht ihrem Hören ab, eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt was eine Symphonie“ (*VMS*, S. 129). Wie dieser später erneut betont, waltet hier auch eine prinzipielle Problematik von ‚kausalen Theorien‘ vor, die adäquat erklären müssen, wie die musikalische Komposition neben jenen von ihr bewirkten Gefühlen ästhetisch wertvoll bleibt: Denn wenn Musik nur als Werkzeug der Erregung gelte, höre sie auf „*als Kunst zu wirken*“. Damit wäre auch egal, „*welche* Musik gemacht wird, wenn sie nur den verlangten Grundcharakter hat. Wo aber Gleichgültigkeit gegen das Individuelle eintritt, da herrscht *Klangwirkung*, nicht *Tonkunst*“ (*VMS*, S. 141f.). Schon Casey hatte diese wesenhafte Problematik der ‚arousal theory‘ erwähnt: Weil hier eine „relative devaluation of the middle term [i.e. des künstlerischen

1528 Oets Kolk Bouwsma, „The Expression Theory of Art“, in *Philosophical Analysis: A Collection of Essays*, hrsg. von Max Black, Ithaca/New York 1950, S. 75–101, hier S. 100.

1529 Dieser Begriff ist von Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663), S. 125, 143f. und 152, geprägt worden. Für die analytische Benützung von Hanslicks Argument siehe hier etwa: Ridley, *Music, Value, Passions* (wie Anm. 1077), S. 38–49; Scruton, *Aesthetics* (wie Anm. 783), S. 145f.; Madell, *Music and Emotion* (wie Anm. 1465), S. 32, 57 und 99; Ridley, „Expression“ (wie Anm. 1508), S. 212; Neill, „Art and Emotion“ (wie Anm. 996), S. 422; Nussbaum, *Representation* (wie Anm. 1406), S. 190, 214 und 247f.; Matravers, „Arousal Theories“ (wie Anm. 1524), S. 220f.

1530 Matravers, „Feelings and Emotions“ (wie Anm. 676), S. 328. Vgl.: ders., *Art and Emotion* (wie Anm. 676), S. 145–164.

Gegenstandes]“ erfolge, „which becomes merely a medium or means for conveying feeling from artist to spectator“, müssen kausale Theorien skeptisch gesehen werden, weil dies bereits anzeige, „that something has gone wrong with the analysis“.¹⁵³¹ Denn wenn man musikalische Expressivität sowie deren ästhetische Bedeutung nur aus der Reaktion des Zuhörers folgern möchte, gerät jedes Objekt, das die gleiche Wirkung erzeugt, zum Substitut der betreffenden Komposition, die nun vollständig irrelevant ist: Hanslick spricht hierbei vom „Schwefeläther“ (*VMS*, S. 129), der analytische Musikdiskurs von der weniger präzisen ‚feeling drug‘.¹⁵³²

Auch hier ist die Redundanz der ‚arousal theory‘ das zentrale Problem, da emotionale Reaktionen im objektiven Gegenstand verankert werden müssen, sofern dieser ästhetisch bedeutend sein soll. Das bedingt jedoch weiters, dass affektive Parameter faktisch gegeben und von der subjektiven Hörleistung unabhängig sind. Dieses Problem betrifft jedoch nur die Form der Erregungs-Hypothese, die als Begründung von *Expressivität* gefasst werden möchte. Wenn mit ihr die *affektive Wirkung* erklärt werden soll, die ‚arousal theory‘ also hauptsächlich psychologisch gerät, fällt zwar diese Hürde, aber auch der Anspruch auf ästhetische Objektivität in Hanslicks Verständnis weg, da sie das gegebene Kunstwerk überspringt.¹⁵³³ Doch auch wenn man die ‚arousal theory‘ als Grundlegung von emotionaler Ergriffenheit sehen möchte, findet sich eine gravierende Problematik, welche bereits Hanslicks *VMS*-Traktat kritisch benennt: Die Idee „[e]ine düstere Musik erregt Gefühle der Trauer in uns“ ist für ihn durchweg inkorrekt, denn wenn „jedes winselnde Adagio die Macht haben sollte, uns traurig zu machen, wer möchte denn länger so leben?“ Ein gelungenes Musikstück gefällt immer auch dann, wenn es „alle Schmerzen des Jahrhunderts zum Gegenstand hätte“ (*VMS*, S. 140). Die ‚arousal theory‘ lässt somit offen, wieso Hörer auch eine ‚schmerzliche‘ Komposition mehr-

1531 Edward S. Casey, „Expression and Communication in Art“, in *JAC* 30/2 (1971), S. 197–207, hier S. 199. Vgl.: Wilkinson, „Art, Emotion, Expression“ (wie Anm. 1027), S. 184f.; Neill, „Art and Emotion“ (wie Anm. 996), S. 422; Ridley, „Expression“ (wie Anm. 1508), S. 212f.

1532 Zur ‚englischen‘ Verbreitung von Hanslicks Argument siehe hier etwa: Kivy, *Sound Sentiment* (wie Anm. 414), S. 218, 222 und 242; Ridley, *Music, Value, Passions* (wie Anm. 1077), S. 38; Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 321f.; Bowman, *Philosophical Perspectives* (wie Anm. 678), S. 144; Matravers, *Art and Emotion* (wie Anm. 676), S. 169–185; Madell, *Music and Emotion* (wie Anm. 1465), S. 33–35; Robinson, *Deeper Reason* (wie Anm. 1283), S. 351, 393 und 397; Ahonen, *Musical Communication* (wie Anm. 239), S. 90; Nussbaum, *Representation* (wie Anm. 1406), S. 190f.; Ball, *Music Instinct* (wie Anm. 637), S. 258.

1533 Kivy, *Sound Sentiment* (wie Anm. 414), S. 212–214; Trivedi, „Funerary Sadness“ (wie Anm. 1288), S. 261–263; Davies, „Philosophical Perspectives“ (wie Anm. 1290), S. 178f.; Kania, „Music“ (wie Anm. 450), Kap. 3.1; Gracyk, *On Music* (wie Anm. 968), S. 93f.

mals rezipieren, da sie von ihr negativ affiziert werden. Matravers hat das ‚paradox of negative emotion‘¹⁵³⁴ folgendermaßen zusammengefasst: „1. People avoid negative feelings [...]. 2. Some pieces of music arouse negative feelings [...]. 3. People do not avoid such pieces of music.“¹⁵³⁵ Dieses Paradox, das der ‚arousal theory‘ notwendig innewohnt, hat vielfältige Lösungen gefunden, wobei Kivys These für die Hanslick-Rezeption besonders spannend ist. Denn Kivy bestreitet eine affektive Erregung, da musikalische Expressivität nur eine abstrakte ‚musical emotion‘ initiiere, die auf der kontemplativen Wahrnehmung von ‚musical beauty‘ basiere.¹⁵³⁶ Die „magnificent“ Musikstücke von Josquin Desprez wirken „serene“ und haben keinen speziellen Ausdruck, sind aber „deeply moving music: music that deeply moves and excites us by its serene, tranquil beauty, not by its being expressive of the garden-variety emotions“.¹⁵³⁷ Andere Ansätze, die die musikalische Expressivität sichern wollen – und etwa eine pädagogische Brauchbarkeit von negativen Emotionen oder auch indirekte Vorteile einer derartigen Erfahrung einsetzen¹⁵³⁸ –, sind zwar nicht direkt aus dem kognitiven Argument Hanslicks abzuleiten, illustrieren die Rezeption von Hanslicks *VMS*-Traktat aber doch aus mittelbarer Perspektive.

- 1534 Kivy, *Sound Sentiment* (wie Anm. 414), S. 234–259; Radford, „Emotions and Music“ (wie Anm. 1514), S. 38–41; Levinson, „Response to Art“ (wie Anm. 1436), S. 29–31; Sharpe, *Humanism* (wie Anm. 1513), S. 20–23; Kivy, *New Essays* (wie Anm. 399), S. 127–133; Davies, *Philosophy* (wie Anm. 437), S. 157–160; Madell, *Music and Emotion* (wie Anm. 1465), S. 140–143; Davies, „Emotions Expressed“ (wie Anm. 1406), S. 38–40; Kania, „Music“ (wie Anm. 450), Kap. 3.2; Zangwill, *Aesthetic Reality* (wie Anm. 444), S. 64f. und 397f.
- 1535 Matravers, „Arousal Theories“ (wie Anm. 1524), S. 213f. Siehe hierzu primär: Elvira Panaiotidi, „Was hat Musik mit den Gefühlen zu tun? Hanslicks Frage und der ‚starke‘ Kognitivismus“, in *MÄ* 63 (2012), S. 70–96, hier S. 78–83; Zwinggi, *Musikalische Expressivität* (wie Anm. 398), S. 212–224.
- 1536 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), Kap. 7. Vgl.: ders., „How Music Moves“ (wie Anm. 1399); *Music Alone* (wie Anm. 414), Kap. 8; „Feeling the Emotions“ (wie Anm. 1375).
- 1537 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 129. Andere Autoren glaubten folglich, dass Musik für ihn „no ‚emotive impact‘“ hat (Nussbaum, *Representation* [wie Anm. 1406], S. 214), was jedoch falsch ist: Peter Kivy, „Auditor’s Emotions: Contention, Concession, and Compromise“, in *JAC* 51/1 (1993), S. 1–12.
- 1538 Jerrold Levinson, „Music and Negative Emotion“, in *PPQ* 63 (1982), S. 327–346; Ridley, *Music, Value, Passions* (wie Anm. 1077), Kap. 7; Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 307–320; *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*, hrsg. von Jerrold Levinson, New York 2014; Naar, „Art and Emotion“ (wie Anm. 1514), Kap. 4.

5.3. Enhanced Formalism – Hanslick, Davies, Kivy und die Kontur-Theorie

In Kap. 5.2 konnte gezeigt werden, dass Hanslicks Argument für die ‚englische‘ Hanslick-Rezeption schlechthin elementar war und wie analytische Philosophen das kognitivistische Emotionsmodell produktiv entwickelt oder umsichtig umschiffen hatten. Es wäre jedoch verfehlt, Hanslicks Bedeutung nur auf diesen Aspekt seiner Hypothese einzuengen, zumal dessen Ästhetik von diversen Autoren konstruktiv aufgegriffen und systematisch ausgearbeitet wurde. Dabei ist vor allem Hanslicks Konzept der dynamischen Kongruenzen von Gefühl und Musik wesentlich geworden, die nicht nur beifällig rezipiert, sondern vielmehr nachhaltig aktualisiert wurde, was weiter unten am Beispiel von Davies und Kivy detaillierter dargestellt wird. Obwohl Hanslick den Konnex von Gefühl und Musik nach oben erörterten Varianten abgelehnt hat, ist für ihn doch eine zumindest mittelbare Beziehung vorstellbar: „Einen Kreis von *Ideen* hingegen kann die Musik mit ihren eigensten Mitteln reichlich darstellen. Dies sind unmittelbar alle diejenigen, welche auf hörbare Veränderungen der Zeit, der Kraft, der Proportionen sich beziehen, also die Idee des Anschwellenden, des Absterbenden, des Eilens, Zögerns, des künstlerisch Verschlungenen, des einfach Begleitenden“ (*VMS*, S. 45). Anders als bei bestimmten emotionalen Projektionen (heiter, traurig, zornig etc.), die Hanslick als figurative Metaphorik erscheinen, kann auch ‚reine‘ Musik mit affektiven Adjektiven belegt werden, die auf eben jene dynamischen Musikqualitäten zurückgehen: „Es kann ferner der ästhetische Ausdruck einer Musik anmuthig genannt werden, sanft, heftig, kraftvoll, zierlich, frisch: lauter Ideen, welche in Tonverbindungen eine entsprechende sinnliche Erscheinung finden können“ (*VMS*, S. 45). Die daher allein rhetorische Fragestellung, welches spezielle Segment des menschlichen Gefühlslebens musikalisch ausgedrückt werden könnte, wird dann folgendermaßen zusammengefasst: „Nur das *Dynamische* derselben. Sie vermag die Bewegung eines psychischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigernd [recte: steigend], fallend nachzubilden“ (*VMS*, S. 46).¹⁵³⁹ Für Hanslick ist der „Begriff der *Bewegung*“ – der für ihn „der wichtigste und fruchtbarste“ Ansatzpunkt für den Bezug von Gefühl und

1539 Diese Stelle wird mit der achten Auflage markant geändert (‚physisch‘ statt ‚psychisch‘). Ob, so Strauß, ein „später nicht mehr erkannter“ Druckfehler oder eine gezielte Variation Hanslicks vorliegt, bleibt offen: Strauß, *VMS Teil 2* (wie Anm. 22), S. 99. Der Kontext (Gefühl) macht einen Lapsus durchaus plausibel: Franz Michael Maier, „Lotze und Zimmermann als Rezensenten von Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“, in *AfMw* 70/3 (2013), S. 209–226, hier S. 218. Da Payzants Fassung auf der achten Auflage beruht, liegt hier also kein ‚Fehler‘ von ihm vor, wie Appelqvist, „Kantian Ethos“ (wie Anm. 381), S. 87, fälschlich bemängelt.

Musik ist – von der bisherigen Forschung überwiegend vernachlässigt worden (*VMS* 31865, S. 47f.).¹⁵⁴⁰

Der Konnex von Gefühl und Musik über ihre dynamischen Eigenschaften wurde vor allem von Susanne Langer vertreten, die ihn in *Philosophy in a New Key* aus dem Jahr 1942 produktiv übernahm, wo sie verschiedene Symbolarten (‚diskursiv‘ und ‚präsentativ‘) voneinander unterscheidet: Erstere (z.B. Sprache) umspannen semantische Bedeutungen mit fixierter Syntaktik, letztere (z.B. Kunst) weisen jedoch keinerlei geregelte Semantik auf.¹⁵⁴¹ Für Langer ist ‚reine‘ Musik ein ideales Beispiel der präsentativen Symbolformen, da sie zwar über emotionale Bedeutung, nicht aber über fixierte Denotate verfüge, die ihr ein „dictionary meaning“ – also eine feststehende Konnotation – geben würden: „Logically, music has not the characteristic properties of language – separable terms with fixed connotations, and syntactical rules for deriving complex connotations without any loss to the constituent elements.“¹⁵⁴² ‚Reine‘ Musik könne somit keine speziellen Emotionen darstellen, die ‚wörtliche‘ Bedeutung erfordern, sondern lediglich ihre „logical form“, die Langer mit Referenz auf Hanslicks Argument spezifiziert: „That musical structures logically resemble certain dynamic patterns of human experience is a well-established fact. Even Hanslick admitted as much.“¹⁵⁴³ ‚Reine‘ Musik ist für Langer ein „*unconsummated symbol*. Articulation is its life, but not assertion, expressiveness, not expression. The actual function of meaning, which calls for permanent contents, is not fulfilled.“¹⁵⁴⁴ Langer glaubte ähnlich wie Pratt – der hierzu meinte, „music sounds the way emotions feel“¹⁵⁴⁵ –, dass musikalische Expressivität mit der ‚logischen‘ Kongruenz von dynamischen Eigenschaften erklärt werden könnte,

1540 Wenn hier nur die ‚englische‘ Rezeption Hanslicks eingehend erforscht wird, darf trotz allem peripher bemerkt werden, dass dies für den deutschen Sprachraum ebenso zentral wurde. Neben einem ‚energetischen‘ Musikkonzept – Kurth und Halm (Kap. 1.5) – wurde das von der marxistischen Musikästhetik ebenso erkannt, für die der dynamische Grundgedanke der „diskussionswürdige Kern in Hanslicks Ästhetik“ war: Bimberg, „Geschichte“ (wie Anm. 210), S. 396.

1541 Zu Langers Theorem (*New Key* [wie Anm. 770], Kap. 4) sowie ihrem (kontroversen) Symbolbegriff vergleiche ausführlich: Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663), S. 104–120; Antony L. Cothey, *The Nature of Art*, London/New York 1990, S. 87–91; Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 125–134; Addis, *Mind and Music* (wie Anm. 1507), S. 23–32; Elvira Panaiotidi, „Zwischen Gefühl und Illusion. Die Immanenz der musikalischen Bedeutung bei Susanne K. Langer“, in *MÄ* 50 (2009), S. 59–73, hier S. 60–63 und 67–73.

1542 Langer, *New Key* (wie Anm. 770), S. 185f.

1543 Ebda., S. 183.

1544 Ebda., S. 195.

1545 Carroll C. Pratt, *The Meaning of Music: A Study in Psychological Aesthetics*, Boston u.a. 1931, S. XXV. Siehe hierzu äußerst kritisch: Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663), S. 37–51; Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 134–137.

da „certain aspects of the so-called ‚inner life‘“ mit der Form von Musik ident sein: „patterns of motion and rest, of tension and release, of agreement and disagreement, preparation, fulfilment, excitation, sudden change etc.“¹⁵⁴⁶ Hanslick hätte diese formale Analogie, mit der auch ‚reine‘ Musik „the morphology of feeling“ symbolisch ausdrücken könne, bereits korrekt gesehen und sei hier „very close to a correct analysis“ gelangt.¹⁵⁴⁷ Dass Langers Rekurs auf Hanslicks *VMS*-Traktat daneben bewirkte, dass ihre eigene Theorie der präsentativen Symbolformen und die vorsichtige Definition von musikalischer Expressivität¹⁵⁴⁸ als Adaption von Hanslicks Hypothese gefasst wurden,¹⁵⁴⁹ überrascht angesichts der eindeutigen Referenzen keineswegs.

Der wesentliche Unterschied dieser beiden Autoren besteht jedoch im Hinblick auf das hochkomplexe Symbolkonzept von Langers Theorie, das in Hanslicks *VMS*-Traktat kein theoretisches Gegenmodell hat. Dieser kennt zwar auch eine ‚Symbolik‘ von Tonleiter, Akkord, Ton etc., die mit der Goethe’schen Farbenlehre parallel gesetzt wird, lässt dies aber nur für isolierte Elemente gelten, welche sich beim vollständigen Kunstwerk „neutralisieren“ (*VMS*, S. 48). Diese methodische Abweichung gilt aber nicht für die unabhängig publizierten Konzeptionen von Davies und Kivy aus dem Jahr 1980,¹⁵⁵⁰ die als analytische Erweiterung von Hanslicks Hypothese zum isomorphen Dynamismus von Gefühl und Musik gefasst werden können und die im englischen Sprachraum als ‚contour theory‘¹⁵⁵¹ und ‚enhanced formalism‘¹⁵⁵² zugleich geläufig

1546 Langer, *New Key* (wie Anm. 770), S. 184f.

1547 Ebda., S. 185 und 194.

1548 Åhlberg, „Emotion in Music“ (wie Anm. 400), S. 72; Mary Reichling, „Intersections: Form, Feeling, and Isomorphism“, in *PMER* 12/1 (2004), S. 17–29, hier S. 23–26; Kingsley Price, „How Can Music Seem to be Emotional?“, in *PMER* 12/1 (2004), S. 30–42, hier S. 34–41.

1549 Siehe hierfür mehrere ausgewählte Fallbeispiele aus rezenter Literatur: Sparshott, „Limits and Grounds“ (wie Anm. 807), S. 73; Duckles u.a., „Musicology“ (wie Anm. 59), S. 504; Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 28; Alperson, „Formalism and Beyond“ (wie Anm. 351), S. 265; Reichling, „Intersections“ (wie Anm. 1548), S. 18; Ahonen, *Musical Communication* (wie Anm. 239), S. 80; Cook, *Schenker Project* (wie Anm. 33), S. 315; Goehr, *Elective Affinities* (wie Anm. 271), S. 91; Packalén, „Music, Emotions, Truth“ (wie Anm. 1484), S. 57; Katz, *Sense and Meaning* (wie Anm. 155), S. 247; Cook/Dibben, „Emotion in Culture“ (wie Anm. 1394), S. 59; Higgins, *Universal Language* (wie Anm. 389), S. 123; Grüny, *Kunst des Übergangs* (wie Anm. 1040), S. 85.

1550 Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673); Davies, „Emotion in Music“ (wie Anm. 1506).

1551 So die ursprüngliche Bezeichnung von Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 77.

1552 Dieser Begriff ist von Alperson („Philosophy of Education“ [wie Anm. 818], S. 227; „Formalism and Beyond“ [wie Anm. 351], S. 262) geprägt worden. Kivy hat ihn anschließend übernommen: *Essay in Differences* (wie Anm. 995), S. 205; *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 97.

sind.¹⁵⁵³ Beide Ideen haben einen verwandten Theoriekern,¹⁵⁵⁴ der nun mit der Lesart Kivys genauer erläutert wird, der oft als der zentrale Vertreter genannt wird,¹⁵⁵⁵ was insofern abwegig ist, als Davies den ‚enhanced formalism‘ energischer rechtfertigt als Kivy, der ihn im Jahr 2002 partiell aufgab¹⁵⁵⁶ und musikalische Expressivität als „black box“ sah.¹⁵⁵⁷ Das jeweils initiale Problem besteht fraglos darin, dass auch ‚reine‘ Musik meist affektiv rezipiert und entsprechend charakterisiert wird, was für die anglophone Kunsttheorie prekär scheint, da Musik als unbelebter Gegenstand – als „inanimate and insentient“ – nicht selbst mentale Zustände haben könne.¹⁵⁵⁸ Es wurde bereits gezeigt (Kap. 5.2), dass Kivy die bestehenden Erklärungen dieses Phänomens entschieden zurückwies. Welche Lösung sieht Kivys Modell nun für das Problem von Gefühl und Musik vor? Die entscheidende systematische Neuausrichtung erfolgte hierbei primär durch Kivys Rekurs auf Tormeys Trennung der meistens synonym verwendeten Leitkonzepte ‚express‘ und ‚expressive of‘.¹⁵⁵⁹ Während Ersterer mit der intentionalen Affektsituation des äußernden Individuums verbunden ist – damit meine Tränen als direkter Ausdruck gefasst werden können, muss eine solche Stimmung wahrhaft vorliegen –, fokussiert Zweiterer auf phänomenale Eigenschaften von einzelnen Emotionen, wie die Trauer des Mimen, der die von ihm dargestellte Gefühlslage nicht wirklich verspüren muss: Nach Kivys inzwischen berühmtem Fallbeispiel des Bernhardiners, das seinem Ansatz den weniger galanten Begriff ‚doggy theory‘ verlieh:¹⁵⁶⁰

The Saint Bernard has a sad face [...]. We do not mean to say by this that the Saint Bernard's face *expresses* sadness. For certainly the Saint Bernard is not *always* sad. And for her face to always be appropriately described as expressing sadness, that is just what would have to be the case: the poor creature would

1553 Beide haben zudem einen MA in Musikwissenschaft. Davies' Diplom ist mir im Juni 2014 persönlich mitgeteilt worden, Angaben zu Kivys Studien findet man bei: Naomi Cumming, „Kivy, Peter“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 13, S. 644.

1554 Wann Davies' Theorie erstellt worden ist und wieso auch bei ihm ein ‚Bassett Hound‘ zentral werden konnte, erklärt dieser später selbst: *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 227; *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford/New York 2003, S. 2f.

1555 Siehe dazu auch seinen Eintrag im *New Grove*: „A modified form of his position has been taken up by Stephen Davies.“ Cumming, „Kivy, Peter“ (wie Anm. 1553), S. 644.

1556 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 40–48.

1557 Kivy, „Deeper Emotion“ (wie Anm. 1290), S. 300f.

1558 Saam Trivedi, „Resemblance Theories“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 223–232, hier S. 223.

1559 Alan Tormey, *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, Princeton 1971, Kap. 2. Siehe dazu auch: Ridley, „Expression“ (wie Anm. 1508), S. 213–218; Robinson, *Deeper Reason* (wie Anm. 1283), S. 240–244.

1560 Ebda., S. 293; dies., „Music and Emotions“ (wie Anm. 1283), S. 400; dies., „Expression Theories“, in Gracyk/Kania, *Philosophy and Music* (wie Anm. 155), S. 201–211, hier S. 201.

have to be in a continual state of sadness. When, therefore, we describe the Saint Bernard's face as a sad face, we are not saying that it expresses sadness, but, rather, that it is *expressive of* sadness. Let this stand as the paradigm of being *expressive of* ϕ , where ϕ is the name of an emotion or mood (like ‚anger‘ or ‚melancholy‘).¹⁵⁶¹

Mit der veränderten Ausrichtung der ästhetischen Terminologie ist es folglich möglich, leblosen Objekten eine emotionale ‚Expression‘ beizulegen, die sie niemals wirklich *besitzen* können (‚possess‘), was Trivedis Problem löst. Das ist jedoch nur die unabdingliche Grundlegung von Kivys These, die mehrere Elemente umfasst: die ‚speech theory‘, die ‚possession theory‘ (die mit der ‚speech theory‘ zur ‚contour theory‘ vereinigt wird) und die ‚convention theory‘, welche jeweils separat erörtert werden. Erstere gewann Kivy aus den Maßgaben der *Camerata Fiorentina* des 16. Jahrhunderts und dem Gesangsstil der affektiven Rezitation (‚stile rappresentativo‘), den man als vermeintliche Aktualisierung der antiken Tragödie sah und der die größtmögliche Entsprechung von Sprache und Gesang leisten wollte. Auch ‚reine‘ Musik, so Kivy, kann eine unmittelbare „resemblance of human expression“ beinhalten, die mit der musikalischen Nachahmung der affektbetonten Sprechstimme gewährleistet werde, welche anders als bei der *Camerata Fiorentina* keinerlei affektive Reaktion nötig macht, sondern lediglich perzipiert („recognize“) werde.¹⁵⁶² Die ‚speech theory‘ wird dann von ihm folgendermaßen zusammengefasst: „(1) music is sad (or cheerful, or whatever) in virtue of its representing the expressive tones and other expressive characteristics of the human voice; (2) the listener recognizes and identifies these musical ‚icons‘; (3) this recognition, in turn, triggers an emotion in the listener, not necessarily the one represented in the music.“¹⁵⁶³ Mit der gezielten Adaption der ‚seconda pratica‘, die nur die spezielle Variante von musikalischer Expressivität hinlänglich begründen kann, ist hier aber nur der erste Punkt von Kivys Modell geklärt. Den komplexeren Theorieanteil, der auf die erläuterte Definition von ‚express‘ verweist, entfaltet Kivy aus der zitierten Analogie mit dem Bernhardiner, der mit hängenden Mundwinkeln, abfallenden Augenlidern und

1561 Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 12. Trivedi, „Resemblance Theories“ (wie Anm. 1558), S. 223, hat das neuerlich anschaulich resümiert: „To express a mental state is to display outwardly an actual occurrent state in one's psychology, whereas being expressive of a mental state involves merely displaying outwardly features typically associated with that state, without necessarily having or feeling that state.“

1562 Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 20–24. Zur *Camerata Fiorentina* siehe etwa auch: Herbert M. Schueller, „Correspondences Between Music and the Sister Arts, According to 18th-Century Aesthetic Theory“, in *JAC* 11/4 (1953), S. 334–359, sowie vor allem Ruth Katz, *Divining the Powers of Music: Aesthetic Theory and the Origins of Opera*, New York 1986.

1563 Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 24. Für ein konzises Resümee vgl.: Mark DeBellis, „Music“, in Gaut/Lopes, *Routledge Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 531–544, hier S. 533f.

gefurchter Stirnpartie an traurige Menschen erinnert, ohne dass wir den Hund als tatsächlich trübsinnig beurteilen: „what we see as, and say is, *expressive of* ϕ is parasitic on what we see as, and say is, *expressing* ϕ ; and to see X as expressive of ϕ , or to say X is expressive of ϕ , is to see X as appropriate to expressing ϕ , or to say that it is appropriate to such expression. It is in this way that the expressiveness of music is like the expressiveness of the Saint Bernard's face.“¹⁵⁶⁴

„Reine‘ Musik könnte hiermit anhand expressiver Kategorien beschrieben werden, da sie spezifische intrinsische Merkmale einschließt, die affektive Ausdrücke geradezu zwingend nahelegen: „music, in many respects, resembles our expressive behavior.“¹⁵⁶⁵ Um ein einfaches Beispiel anzuführen, das man häufig findet: „Just as people often walk slowly, hang their heads low, droop in their bodily stance, and are generally subdued, similarly sad music is often slow, has a downward tendency, is quiet, and so on. [...] just as happy people tend to skip and leap quickly and lightly and make expansive gestures, happy-sounding music is often similarly lively and exuberant.“¹⁵⁶⁶ Damit solche dynamischen Eigenschaften als musikalische Darstellung von konkreten Emotionen gefasst werden können – was eine gravierende intermediale Transposition repräsentiert –, benötigen ‚enhanced formalists‘ aber eine zusätzliche Hypothese, die man als evolutionäre Behauptung klassifizieren kann: „When presented with ambiguous figures, we tend to see them as animate rather than inanimate forms: as living rather than non-living entities. [...] We see the stick as a snake. Why? Because, perhaps, we are hard-wired by evolution – by natural selection – to do so. Evolution says: ‚Better safe than sorry. Better wrong than eaten.“¹⁵⁶⁷ Nach Kivy kann also eine instinktive Disposition erklären, weshalb musikalische Dynamismen als zentrale Affinität zu ausdrucksvollen Verhaltensweisen wahrgenommen und nicht andere Objekte mit ähnlicher Bewegung assoziiert werden (siehe unten): „What I am arguing, then, is that we tend to ‚animate‘ sounds as well as sights. Music may resemble many other things beside human expressions. But just as we see the face in the circle, and the human form in the wooden spoon, we hear the gesture and the utterance in the music, and not another thing.“¹⁵⁶⁸ Diese ‚contour theory‘ – die Levinson mit gutem Grund als eklektisch beschreibt¹⁵⁶⁹ – wird durch eine Erörterung

1564 Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 50. Er führt diese These sogar direkt auf Matthesons Standpunkt zurück: ders., „Mattheson as Philosopher of Art“, in *MQ* 70/2 (1984), S. 248–265.

1565 Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 52.

1566 Trivedi, „Resemblance Theories“ (wie Anm. 1558), S. 225.

1567 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 41.

1568 Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 58.

1569 Levinson, *Pleasures of Aesthetics* (wie Anm. 1025), S. 106.

von soziokulturell determinierten Ausdrucksmitteln vervollständigt, was sie zur „function, simply, of the customary association of certain musical features with certain emotive ones, quite apart from any structural analogy between them“ macht.¹⁵⁷⁰ Kivys Fazit zur musikalischen Expressivität als ‚convention‘ respektive ‚contour theory‘ lautete sodann:

We can think of our musical tradition as a patchwork of features of (at least) the following kinds: (i) Those that resemble expressive behavior of some kind, and thus are heard as expressive of something or other because heard as appropriate to the expression of something or other: for example, the ‚weeping‘ figure of grief [...]. (ii) Those that do not, themselves, present an expressive contour but contribute, in certain contexts, to the forming of one: for example, the ‚restless‘ diminished triad. (iii) Those that are no longer heard as resembling expressive behavior, but which are expressive by custom or convention, such as, for example, the chromatic scale in some of its melodic manifestations. [...] Add to this the genetic hypotheses that all expressiveness by convention was originally expressiveness by contour, [...] and we have the complete sketch of our theory of musical expression.¹⁵⁷¹

In „The Expression of Emotion in Music“ arbeitete Davies zeitgleich ein ähnliches Konzept aus: Wie von Kivy wird auch von ihm das kognitive Argument Hanslicks akzeptiert, auf die dynamische ‚Isomorphie‘ von Gefühl und Musik unmittelbar angewendet – „The emotions expressed in music differ from the emotions felt by people in that they are unfelt, necessarily publicly displayed, and lack emotional objects“ – und die analysierte Bedeutung von ‚expressive of‘ verwendet, was von ihm mit dem knappen Beispiel eines ‚traurig scheinenden Individuums‘ demonstriert wird: „In such cases they do *not* mean that he now *feels* sad or even that he often feels sad; they are referring not to any emotion [...], but to the look of him, to what I will call ‚emotion characteristics in appearances‘.“¹⁵⁷² Letztere sind also nicht lediglich subjektiv, sondern „publicly displayed“, auf den äußeren Habitus bezogen, und weisen keinen Konnex zu tatsächlich verspürten Emotionen auf – „It is faces and the like that are sad-looking. Faces do not feel emotions and do not think thoughts“ –, was die unmittelbare Übertragung auf ‚reine‘ Musik abermals gestattet: „The music itself is the owner of the emotion it expresses.“¹⁵⁷³ Auch hier wird – wie von Hanslicks *VMS*-Traktat – auf das erkannte Verhältnis zwischen musikalischen

1570 Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 77.

1571 Ebda. Für ein konzises Resümee von Kivys These vgl.: Rinderle, „Theorien“ (wie Anm. 1286); Panaiotidi, „Was hat Musik“ (wie Anm. 1535). Siehe dazu auch Ridleys Modell in *Music, Value, Passions* (wie Anm. 1077), inklusive ‚speech theory‘ (S. 74–81).

1572 Davies, „Emotion in Music“ (wie Anm. 1506), S. 68.

1573 Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 223 und 199.

Dynamismen und expressiven Bewegungen von erregten Personen abgezielt: „I believe that the expressiveness of music depends mainly on a resemblance we perceive between the dynamic character of music and human movement, gait, bearing, or carriage.“¹⁵⁷⁴ Die analogische ‚resemblance‘ wird dann in Davies’ Version zusätzlich qualifiziert: Sie meint keine willkürliche Ähnlichkeit von Objekten, sondern referiert auf die menschliche *Wahrnehmung*, was Davies mit der bildenden Kunst illustriert: „The first-order properties of a painting (patches of paint) do not resemble people, but the perceptual experience of a man in the painting emerges from the perception of the painting’s first-order properties.“¹⁵⁷⁵ Für die überzeugende Tragfähigkeit seiner Theorie muss sich also auch Davies – ohne Kivys Evolutions-Hypothese¹⁵⁷⁶ – auf die menschliche Gewohnheit der intuitiven ‚Animation‘ verlassen, die uns die Front eines Autos als Antlitz, nicht ein Antlitz als Front eines Autos sehen lässt: „The disposition to find human appearances wherever possible seems inherent to our mode of experiencing the world.“¹⁵⁷⁷ Davies’ Bilanz – die geschichtliche Konventionen ebenfalls reflektiert – ähnelt somit Kivys These in zentralen Aspekten:¹⁵⁷⁸

My overall theory, then, is this: In the first and basic case, music is expressive by presenting not instances of emotions but emotion characteristics in appearances. Our experience of musical works and, in particular, of motion in music is like our experience of the kinds of behavior which, in human beings, gives rise to emotion characteristics in appearances. The analogy resides in the manner in which these things are experienced rather than being based on some inference attempting to establish a symbolic relation between particular parts of the music and particular bits of human behavior. Emotions are heard in music as belonging to it, just as appearances of emotions are present in the bearing, gait, or deportment of our fellow humans and other creatures.¹⁵⁷⁹

- 1574 Ebda., S. 229. Diese These wurde durch Jerrold Levinson neuerlich analytisch formuliert: „P is expressive of E iff P exhibits emotion-characteristics-in-sound associated with E, that is, exhibits a sound-appearance analogous to behavioral emotion-characteristics in appearance of emotion E.“ *Pleasures of Aesthetics* (wie Anm. 1025), S. 103.
- 1575 Stephen Davies, „The Aesthetic Relevance of Authors’ and Painters’ Intentions“, in *JAC* 41/1 (1982), S. 65–76, hier S. 70.
- 1576 Für die von ihm angeführten Gegensätze zu Peter Kivy vgl.: Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 260f. Siehe dazu auch: Robinson, „Music and Emotions“ (wie Anm. 1283), S. 401. Für die prägnante Darlegung der beiden Thesen aus den Federn ihrer Schöpfer vgl.: Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 37–42; Davies, *Philosophy* (wie Anm. 437), S. 150–152.
- 1577 Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 228. Vgl.: ders., „Music“ (wie Anm. 903), S. 506.
- 1578 Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 242. Für die historischen Implikationen des ‚enhanced formalism‘ siehe vor allem: Crowther, *Defining Art* (wie Anm. 1466), Kap. 7.
- 1579 Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 239. Für eine erschöpfende Kurzfassung von Davies’ Konzept siehe etwa auch: Robert Stecker, „Davies on the Musical Expression of

Musikalische Expressivität stellt somit keinen ‚repräsentierten‘, ‚ausgedrückten‘ oder auch ‚empfangenen‘ Gefühlsgehalt der musikalischen Komposition dar, sondern vielmehr eine immanente Eigenschaft: „The claim is not that music somehow refers beyond itself to occurrent emotions; music is not an iconic symbol of emotions as a result of resembling their outward manifestations. Rather, the claim is that the expressiveness is a property of the music itself.“¹⁵⁸⁰ Hierbei scheint zentral, dass dies eben kein repräsentierendes Verweisverhältnis ist, was Ähnlichkeit und Darstellung als reziproke Beziehung ausschließt: Wenn A B ähnelt, ähnelt B A, doch wenn A B repräsentiert, repräsentiert B A keineswegs automatisch, was man etwa daran sieht, dass sich Zwillinge ähneln, aber einander nicht abbilden.¹⁵⁸¹ Dieser Verweis wird auch von Hanslick erbracht,¹⁵⁸² der ebenfalls kritisiert, dass musikalische Expressivität darstellend aufgefasst wurde: „Etwas ‚darstellen‘ involvrt immer die Vorstellung von zwei getrennten, verschiedenen Dingen, deren eines erst ausdrücklich durch einen besonderen Act auf das andere bezogen wird.“¹⁵⁸³ Er bringt hierzu ein Beispiel, das für spätere Belange relevant ist: „Die Rose duftet, aber ihr ‚Inhalt‘ ist doch nicht ‚die Darstellung des Duftes‘, der Wald verbreitet schattige Kühle, allein er *stellt* doch nicht ‚das Gefühl schattiger Kühle‘ *dar*“ (VMS, S. 16). Nach Kivy habe Hanslick hier aber dezidiert abgelehnt, dass auch Musik inhärent expressiv sei: „What ‚enhanced formalism‘ is, then, is an enhancement of Hanslick’s formalism, allowing it to include emotive properties as perceptual properties of the music.“¹⁵⁸⁴ Ist das aber alles? Es wurde zuvor mehrfach angedeutet, dass diese abgeänderte Konzeption von musikalischer Expressivität als analytische Erweiterung von Hanslicks Hypothese zur ‚Isomorphie‘ von Gefühl und Musik gelesen werden könnte, was von Kivy offenbar bestätigt wird. Ich denke

Emotion“, in *BJA* 39/3 (1999), S. 273–281, hier S. 275–278; Robinson, „Expression Theories“ (wie Anm. 1560), S. 201–204; Trivedi, „Resemblance Theories“ (wie Anm. 1558), S. 224–229.

1580 Davies, „Philosophical Perspectives“ (wie Anm. 1290), S. 181. Dieser Punkt ist für Peter Kivy genauso essentiell: *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 64–66.

1581 Urmson, „Representation“ (wie Anm. 1016), S. 134. Siehe hierzu ebenso bereits: Goodman, *Languages* (wie Anm. 1352), S. 4.

1582 Zu Kivys Bezug auf Hanslicks Argument siehe vor allem: Wilfing, „Tonally Moving Forms“ (wie Anm. 372).

1583 Kivy und Davies vertreten ebenfalls, dass künstlerische Repräsentation ohne eine auktoriale Intention niemals gedacht werden könnte: Kivy, *Sound and Semblance* (wie Anm. 594), S. 212–215; Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), Kap. 1.

1584 Kivy, *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 98. Vgl.: „I have come to see myself as a formalist of Hanslick’s stripe [...] the only difference being that I believe expressive properties are some of the *musical* properties that musical structure can possess, and Hanslick – as I read him – believed that music cannot possess expressive properties.“ Kivy, *Sound Sentiment* (wie Anm. 414), S. 187.

aber, dass eine entsprechende Verbindung weitergeführt und Hanslick ein ‚enhanced formalism‘ retrospektiv zugeschrieben werden könnte, der jedoch die vorherige Kenntnis der Theorie von Davies und Kivy nötig macht. Wenn meine nunmehr erörterte Auslegung auch eine mögliche Deutung von Hanslicks Argument ausmacht,¹⁵⁸⁵ ist sie für mich *nicht* die einzige richtige Exegese seiner komplexen Hypothese.¹⁵⁸⁶ Trotz allem denke ich, dass mein Vorschlag mehrere zentrale Elemente von Hanslicks *VMS*-Traktat alternativ beleuchtet und für die von mir entwickelte Annahme von Hanslick als Vorgänger von Davies und Kivy eine legitime Grundlage offeriert.

Schon Kivy hatte Hanslicks Aussagen zum Duft der Rose im Jahr 2009 explizit erörtert: „what is remarkable is that Hanslick himself held enhanced formalism [...] in the palm of his hand and failed to recognize the possibility for a more successful formalism than his own.“¹⁵⁸⁷ Mit dem Bild der Rose, das Kivy als markante Anomalie und als „afterthought clearly inconsistent with the main text“ sah, hätte Hanslick somit exakt „the property-ontology of modern enhanced formalism“ präsent gehabt: „Hanslick had it right there, but failed to recognize the potential of the model or, therefore, avail himself of it.“¹⁵⁸⁸ Kivys Modell wäre zwar „much indebted to Hanslick’s extreme formalism“, weiche jedoch von Hanslicks Rigorosität genau hierin ab, da expressive Parameter als „phenomenological properties of the music that we hear in it as we see the redness of the apple and smell the fragrance of the rose“ gefasst werden.¹⁵⁸⁹ Diese Deutung Hanslicks ist keinesfalls eigenwillig, wie z.B. Davies¹⁵⁹⁰ und Nattiez deutlich machen, der die Rosen-Stelle ebenfalls bemühte und daraus schließt: „Hanslick cannot accept that music *contains* feelings.“¹⁵⁹¹ Wenn Kivy die zweite Auflage von Hanslicks *VMS*-Traktat bekannt gewesen wäre, die nur auf Deutsch vorliegt (Kap. 3,5), hätte dieser vielleicht gestaunt, dass sich die von ihm formulierte Hypothese dort – und nur dort! – gedanklich wiederfindet: „Gefühl‘

1585 Für ein grundsätzliches Gegenargument zur exklusiven Bewertung bei literarischer Hermeneutik siehe meine Arbeit: „Hermeneutik, Interpretation, Rezeption: ‚Friedenstag‘ von Richard Strauss – Ein nazistisches Bühnenstück?“, in *Mythos – Metamorphosen – Metaphysik*, hrsg. von Gernot Gruber und Oswald Panagl, Heidelberg 2016, S. 167–188.

1586 Für die elementare Problematik von monistischen Textdeutungen siehe etwa auch: Stephen Davies, „Relativism in Interpretation“, in *JAC* 53/1 (1995), S. 8–13; Joseph Margolis, „Plain Talk About Interpretation on a Relativistic Model“, in *JAC* 53/1 (1995), S. 1–7; Gregory Currie, „Interpretation in Art“, in Levinson, *Handbook of Aesthetics* (wie Anm. 384), S. 291–306.

1587 Kivy, *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 64.

1588 Ebda., S. 65.

1589 Ebda., S. 64f.

1590 Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 239.

1591 Nattiez, „Hanslick: Immanence“ (wie Anm. 957), S. 116.

muß der Musik innewohnen, wie der Duft der Rose, aber es liegt ihr nicht auf, wie die Maske dem Schauspieler“ (*VMS*, S. 10). Wenn dies auch die fassbarste Andeutung von Hanslicks ‚enhanced formalism‘ ist, die im englischen Sprachraum angesichts genannter Bedingung unbekannt bleiben musste, finden sich auch andere Stellen, die in die gleiche Richtung weisen. In jeder seiner Auflagen spricht Hanslick davon, dass ‚reine‘ Musik als „Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes [...] in hohem Grade die Fähigkeit“ haben würde „selbst geist- und gefühlvoll zu sein“ (*VMS*, S. 80). Diesen Gehalt, der Denken und Fühlen zugleich umfasst, „werden wir in jedem musikalischen Kunstwerk fordern, doch darf er in kein andres Moment desselben verlegt werden, als in die *Tonbildungen selbst*“ (*VMS*, S. 80). Er ist der Musik demnach inhärent: „Unsre Ansicht über den Sitz des besondern Geistes und Gefühls [ab *VMS* 21858 ‚Sitz des Geistes und Gefühls‘] einer Composition verhält sich zu der gewöhnlichen Meinung, wie die Begriffe *Immanenz* und *Transcendenz*“ (*VMS*, S. 80).

Gleich darauf wird abermals deutlich gemacht, dass Hanslick vor allem einen repräsentativen Zusammenhang von Gefühl und Musik ablehnend betrachtet, da er durchweg zugesteht, dass auch ‚reine‘ Musik mit affektiven Ausdrücken geschildert werden könnte („stolz, mißmüthig, zärtlich, beherzt, sehnd“). Hanslick erläutert diese erstaunliche Konzession wie folgt: Obwohl Gefühle „zur Bezeichnung musikalischen Charakter’s nur *Phänomene* wie andre“ seien, können „[d]erlei Epitheta“ im „Bewußtsein ihrer Bildlichkeit“ durchaus gebraucht werden, „ja man kann ihrer nicht entrathen, nur hüte man sich zu sagen, diese Musik schildert Stolz u.s.f.“ (*VMS*, S. 81). Angesichts dermaßen evidenter Aussagen erscheint es seltsam, dass ‚traditionelle Formalisten‘ – nach Kivy – „always [have] been associated with the denial that music can be described in emotive terms“, ¹⁵⁹² da Hanslicks Hypothese nur die interpersonelle Verbindlichkeit und szientifische ‚Nützlichkeit‘ von emotiven Metaphern abstreitet. ¹⁵⁹³ Musikalische Expressivität kann aber nach Hanslicks Hypothese auch eine immanente Eigenschaft sein, die affektive Zustände niemals *abbildet*, sondern *verkörpert*: Die „leidenschaftliche Einwirkung eines Thema’s“ läge eben „nicht in dem vermeintlich übermäßigen Schmerz des Componisten, sondern in dessen übermäßigen Intervallen, nicht in dem Zittern seiner Seele, sondern im Tremolo der Pauken, nicht in seiner Sehnsucht, sondern in der Chromatik“ (*VMS*, S. 82f.). ¹⁵⁹⁴ Hanslick

1592 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 88.

1593 Payzant, „Product of Feeling“ (wie Anm. 743), S. 133.

1594 Vergleiche wesentlich detaillierter: „Der bestimmte Eindruck, mit welchem eine Melodie Macht über uns gewinnt, ist [...] unausbleibliche Consequenz der musikalischen Faktoren, welche in dieser bestimmten Verbindung wirken. Ein knapper oder weiter Rhythmus, diatonische oder chromatische Fortschreitung, – Alles hat seine charakteristische Physiognomie und besondere Art uns anzusprechen; so daß es dem gebildeten Musi-

hat, wie bereits gezeigt, durchweg anerkannt, dass emotionale Erregungen des begeisterten Komponisten von dem gegebenen Kunstwerk ‚aufgesogen‘ werden können, diese dann aber „nur mehr als musikalische Bestimmtheit, als Charakter des Stücks“ gelten würden. Denn insofern bereits einzelne Elemente eine emotionale Charakteristik innehaben, „werden vorherrschende Charakterzüge der Componisten: Sentimentalität, Energie, Nettigkeit [ab *VMS* 61881 statt ‚Nettigkeit‘ dann ‚Heiterkeit u.s.w.‘] sich durch die consequente Bevorzugung gewisser Tonarten, Rhythmen, Uebergänge recht wohl nach den *allgemeinen* Momenten ausdrücken, welche die Musik wiederzugeben fähig ist“ (*VMS*, S. 106). Zuletzt sollen erneut Hanslicks Einwände zur geläufigen Ausdrucks-Hypothese angeführt werden, die durch meine Lesart von Hanslicks ‚enhanced formalism‘ eine veränderte Bedeutung gewinnen:

Nicht das thatsächliche Gefühl des Componisten, als eine bloß subjective Affection, ist es, was die gleiche Stimmung in den Hörern wachruft. Räumt man der Musik solch’ eine zwingende Macht ein, so anerkennt man dadurch etwas Objectives in ihr, denn nur dieses *zwingt* in allem Schönen. Dies Objectives sind hier die *musikalischen* Bestimmtheiten eines Tonstücks. Streng ästhetisch können wir von irgend einem Thema sagen: es *klänge* stolz oder trübe, nicht aber: es sei Ausdruck der stolzen oder trüben Gefühle des Componisten (*VMS*, S. 107).

Anhand dieser Passagen, die die Kontur-Theorie stellenweise antizipieren, kann also auch bei Hanslick eine Tendenz zum ‚enhanced formalism‘ in Kivys Sinne eruiert werden. Abegg erfasste folglich zu Recht, dass ‚reine‘ Musik für Hanslick die Trägerin von Gefühlen sei und expressive Parameter einschließe, die immanent konzipiert werden,¹⁵⁹⁵ womit Hanslick als ein „non-referential expressionist“ kategorisiert werden könnte.¹⁵⁹⁶ Stephen Benson sprach daher von Kivy als „latter-day Hanslick“,¹⁵⁹⁷ während Matthew Pritchard die „neo-Hanslickian propositions“ des ‚enhanced formalism‘ ebenfalls erwähnte und kritisch aufwarf, ob die analytische Kunsttheorie überhaupt „genuinely new insight“ eröffne.¹⁵⁹⁸ Ich will hier aber keinesfalls behaupten, dass Hanslicks

ker eine ungleich deutlichere Vorstellung von dem Ausdruck eines ihm fremden Tonstücks gibt, daß z.B. zu viel verminderte Septaccorde und Tremolo darin seien, als die poetischste Schilderung der Gefühlskrisen, welche der Referent dabei durchgemacht.“ *VMS*, S. 83.

1595 Abegg, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 41), S. 59. Siehe hierzu bereits: Schäfke, *Eduard Hanslick* (wie Anm. 21), S. 20.

1596 Treitler, „Mozart and Music“ (wie Anm. 775), S. 435; Rothfarb, „Analytical Alternatives“ (wie Anm. 254), S. 55; Nattiez, „Hanslick: Immanence“ (wie Anm. 957), S. 106.

1597 Stephen Benson, „Fairy-Tale Opera and the Crossed Desires of Words and Music“, in *CMR* 29/2 (2010), S. 171–182, hier S. 181.

1598 Pritchard, „Rethinking Hanslick“ (wie Anm. 156), S. 351.

VMS-Traktat den modernen ‚enhanced formalism‘ obsolet machen würde, der wesentlich nuancierter und theoretisch ausgereifter als Hanslicks Hypothese ist. Es scheint jedoch trotz allem seltsam, dass jene Gedanken Hanslicks, die für die Theorie von Davies und Kivy nützlich gewesen wären, von beiden Autoren rundweg ignoriert wurden, was wohl nicht auf dem Bemühen um allergrößte Originalität, sondern vielmehr auf der verkürzten Auffassung von Hanslicks Argument im englischen Sprachraum fußte. Kivys Fazit lautet dann auch, dass Hanslick eine Erzeugung oder Darstellung von Emotionen als Zweck von Musik gänzlich ablehnte – was vollauf zutrifft –, schließt dann aber: „His argument for this thesis was simple and direct. Music, as an art, *cannot* either arouse or represent the garden-variety emotions.“ Da ‚garden-variety emotions‘ sich über kognitive Elemente definieren, die musikalisch nicht repräsentiert werden können, ist die Darstellung von Emotionen auch nicht der „primary purpose of music“.¹⁵⁹⁹ Aus der Art, wie Hanslicks Argument beschaffen ist, so Kivy, darf man jedoch nicht folgern, dass ‚reine‘ Musik den Ausdruck von Gefühlen als „minor purpose“ beinhalte, was mit der kognitiven Konzeption unmöglich werde.¹⁶⁰⁰ Wenn Kivy treffend bemerkt, dass Hanslicks kognitives Argument ausschließt, dass Gefühle *musikalisch repräsentiert* werden können oder ihre Wirkung eine *interpersonelle Verbindlichkeit* habe, scheint dessen spezifische Herleitung dennoch inkorrekt. Nicht jenes kognitive Argument führt dahin, dass Zweck und Inhalt von Musik die Darstellung von Emotionen hinter sich lassen, sondern vielmehr die prinzipielle Auffassung, dass jedes Schöne als ästhetischer Selbstzweck interpretiert werden müsste (*VMS*, S. 26).

Wie eingehend ausgeführt (Kap. 2.2), ist die „Evidenz des Gefühls“ als „der letzte Werth des Schönen“ für Hanslicks Musikbild ebenso zentral wie für Autoren, die Gefühle als Zentrum der Ästhetik ansehen (*VMS*, S. 10). Gefühle werden jedoch aufgrund fehlender interpersoneller Verbindlichkeit von der objektiven Musikästhetik geschieden, was dennoch nicht bedeutet, dass sie von der musikalischen Komposition generell separiert werden müssen. Wenn Kivy deswegen behauptet, Hanslicks *VMS*-Traktat „must be seen as entirely ruling out the relevance of emotive descriptions to our characterization of absolute music as an art“, ist hier zwar fraglos richtig, dass das für den ästhetischen Fachbereich gilt, aber eben nicht besagt, Gefühle müssten in „any art-relevant way“ von ‚reiner‘ Musik isoliert werden.¹⁶⁰¹ Davies verfolgt eine ähnliche Strategie, insofern die Kontur-Theorie von ihm als „lesson to be learned

1599 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 22.

1600 Ebda., S. 22f. Vgl.: ders., „What Was Hanslick Denying?“, in *JM* 8/1 (1990), S. 3–18, hier S. 17.

1601 Kivy, *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 55f. Vgl.: ders., *New Essays* (wie Anm. 399), S. 95.

from Hanslick“ begriffen wurde, welche mit dem von Hanslick vermeintlich übersehenen ‚Possession‘-Blickwinkel ergänzt werden musste, was Davies zur gänzlichen Übernahme von Kivys Lesart führt.¹⁶⁰² Dass Hanslicks Hypothese eines inhärenten ‚enhanced formalism‘ von diesen beiden Autoren schlichtweg missachtet wurde,¹⁶⁰³ kann also auch mit der übertriebenen Interpretation der Hanslick’schen ‚Formalästhetik‘ erklärt werden, die Hanslick zu Unrecht eine rigorose Position attestiert. Besonders prägnant wird ihre übersteigerte Textdeutung bei Hanslicks Argument zur begrenzten Autonomie von Musik und Text, die dadurch bezeugt wird, dass man ein und dasselbe Musikstück mit divergenten Dichtungen in Verbindung bringen könnte, ohne seine ästhetische Schönheit aufzuheben (Kap. 2.3). Obwohl Hanslick nur die Unschärfe von literarisch fundierter Expressivität diagnostiziert, da musikalische Dynamismen ohne eine textliche Lenkung auf diverse Gefühle passen können, wird dies von Kivy als „idea that *any* music is suitable to *any* expressive text“ verstanden.¹⁶⁰⁴ Hanslick hat aber nur allgemein behauptet: „Man wird z.B. in einer sehr wirk-samen dramatischen Melodie, welche *Zorn* auszudrücken hat, an und für sich keinen weiteren psychischen Ausdruck finden, als den einer raschen, leidenschaftlichen Bewegung. Worte einer leidenschaftlich bewegten *Liebe*, also das gerade Gegentheil, werden vielleicht gleich richtig durch dieselbe Melodie interpretirt sein“ (*VMS* 21858, S. 55).

Auf Hanslicks Hypothese zur lediglich bedingten Autonomie von Musik und Text, welche dieses intrikate Verhältnis nicht rundweg beliebig auffasst, folgt dann auch eine zentrale Passage, welche seinen Ansatz endgültig klarstellt: „Die ausdrucksvollsten Gesangsstellen werden, losgelöst von ihrem Text uns höchstens *rathen* lassen, welches Gefühl sie ausdrücken. Sie gleichen Silhouetten, deren Original wir meistens erst erkennen, wenn man uns gesagt hat, wer das sei“ (*VMS*, S. 57f.). Hanslicks Gleichnis erhellt prompt, dass Kivys Lesart keinesfalls zutreffend ist: Wenngleich Silhouetten keine verifizierbare Identifikation des schattenhaft Dargestellten ermöglichen, ist doch klar, dass nicht jeder willkürliche Gegenstand als angemessene Interpretation einer gegebenen Silhouette in Frage kommt. Runde Silhouetten können folglich verschiedene

1602 Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 204 und 221.

1603 Rinderle, der mit den Thesen von Davies und Kivy bestens vertraut war, hat den partiellen ‚enhanced formalism‘ bei Hanslick ebenfalls übersehen: Rinderle, „Theorien“ (wie Anm. 1286), S. 215. Erst Kivys Notiz der Rosen-Analogie führt dazu, dass von ihm eine betreffende Orientierung zumindest angedacht wurde, wobei auch hier die essentielle Ergänzung der zweiten Auflage aus dem Jahr 1858 nirgends genannt wird: ders., *Expressivität* (wie Anm. 674), S. 95.

1604 Kivy, *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 9. Vgl.: Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 206; Zehentreiter, *Musikästhetik* (wie Anm. 729), S. 83.

kreisförmige Gegenstände – Fußbälle, Planeten, Murmeln – umrisshaft ‚darstellen‘, lassen jedoch keine einzelne treffende Deutung zu. Doch sind mit der zirkulären Silhouette diverse weitere Objekte, die mit ihr keine wirkliche Kohärenz aufweisen, von der entsprechenden Interpretation ausgeschlossen, was Kivys These der kompletten Arbitrarität widerspricht. Nach Hanslicks Argument sind auch Abstufungen der Eindeutigkeit von Expressivität zweifellos erreichbar, was man etwa daran sieht, dass Hanslick bei Christoph Willibald Glucks Arie „Che farò senza Euridice“ explizit betont, dass „Musik für den Ausdruck schmerzlicher Traurigkeit gewiß weit bestimmtere Töne besitzt“ (*VMS*, S. 57).¹⁶⁰⁵ Hanslick nimmt somit weder an, dass eine *monistische Kongruenz* der dynamischen Eigenschaften von Gefühl und Musik eruiert werden könnte, noch dass – wie Kivy verzerrend mutmaßte – Text, Musik und Ausdruck *komplett arbiträr* wären. Hanslick behauptet lediglich, dass eine *tendenzielle* Bandbreite von musikalischer Expressivität diagnostiziert werden müsste, mit der mehrere spezielle emotivistische Beschreibungen ausgeschlossen werden können, die aber eben keine *ursächliche* Beziehung von Gefühl, Musik und Text sei, was ihre rein ästhetische Wertigkeit in Hanslicks Definition letztendlich marginalisiert: „melodies and other musical elements or passages can be suitable for the expression of feelings, but not in a way in which they would be tied to the expression of only one particular feeling. The same melody could express several different, even disparate feelings. In other words, Hanslick takes musical elements to be indefinitely expressive.“¹⁶⁰⁶

Wenn also auch Kivy und Davies die naheliegende Verknüpfung ihrer ‚Kontur-Theorie‘ mit Hanslicks *VMS*-Traktat offenkundig unterschätzt haben, was auf der forcierten Auslegung von Hanslicks Argument beruht, welche einer im analytischen Musikdiskurs verbreiteten Hanslick-Deutung geschuldet ist, wurde dieses intimere Verhältnis von anderen Autoren deutlich gesehen. Klein hat unlängst bemerkt, dass Kivys These als ein Versuch gelesen werden könnte, *VMS* „noch einmal zu schreiben“,¹⁶⁰⁷ was Grüny¹⁶⁰⁸ und Eggers¹⁶⁰⁹ ebenfalls vertraten, die den Konnex aber über Langers Theorien vermittelt einschätzt, was angesichts der Hanslick-Kenntnis von Kivy als ein

1605 Zu Hanslicks Gluck-Stelle sowie deren scheinbarer Problematik siehe vor allem: Kivy, „Know About Hanslick“ (wie Anm. 397); Yanal, „Third Thesis“ (wie Anm. 451). Vgl.: Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 208f.; Joseph P. Swain, *Musical Languages*, New York/London 1997, S. 56–58; Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998, S. 94f.; Zangwill, „Feasible Formalism“ (wie Anm. 930), S. 623f.; Payzant, *Sixteen Lectures* (wie Anm. 12), S. 48–50, 109 und 114–116.

1606 Srećković, „Hanslick’s Formalism“ (wie Anm. 793), S. 119. Vgl.: ebda., S. 131.

1607 Klein, *Musikphilosophie* (wie Anm. 64), S. 191.

1608 Grüny, *Kunst des Übergangs* (wie Anm. 1040), S. 166.

1609 Eggers, *Ludwig Wittgenstein* (wie Anm. 237), S. 14.

unnötiger Umweg erscheint. Die Linie von Hanslicks Hypothese zum ‚enhanced formalism‘ der analytischen Musikästhetik, die einigen anderen Autoren ebenso bewusst war,¹⁶¹⁰ wurde vor allem von Cook detaillierter untersucht. Er betont bereits im Jahr 1998, dass Kivy und Davies ‚hanslickisch‘ argumentieren und „the essentials of the Kivy/Davies approach“ bei Hanslick entdeckt werden können, wobei seltsam scheine, dass eine Debatte zu musikalischer Expressivität auf dem vermeintlich vehementen Opponenten gerade dieser Idee beruhe. Für Cook geht dies auf ein „widespread misreading“ von Hanslicks Hypothese zurück, „whose essential argument was not that music cannot occasion profound feeling, but that such feeling is not the proper subject-matter for aesthetics“.¹⁶¹¹ Dass man *VMS* als ein „denial of music’s capacity to support expressive meaning“ verstand, ist ihm trotz eines „polysemic“ Charakters rätselhaft: „A more careful reading might have seen it as asserting the continuity of structure and meaning, and arguing that any understanding of music’s meaning has to be predicated on an understanding of its structure. [...] [It] does not reject music’s meaningfulness but rather inscribes meaning within the musical text.“¹⁶¹² Hanslick hat kausale Theorien sicherlich skeptisch betrachtet, entdeckt aber zugleich „the core of musical expression in its kinetic qualities, which [...] reproduce the dynamic properties“ von Gefühlen,¹⁶¹³ was Kivy und Davies weiterführend generalisierten und sie als „neo-hanslickian“ charakterisiert.¹⁶¹⁴ *VMS* hatte somit nicht nur die kognitive Grundlage der analytischen Musikdebatte, sondern ebenso die Kontur-Theorie zumindest teilweise antizipiert, was meiner Lesart durchaus entspricht:

For Kivy, the idea that music can in this sense possess sadness – that sadness is therefore an intrinsic property of the music – is what separates his own conception of musical expression (and Davies’s, of course) from Hanslick’s. This thesis, he says, ‚is of fairly recent vintage, the product mainly of contemporary analytic philosophy‘. All the same, Hanslick got remarkably close to such a formulation: ‚We are perfectly justified in calling a musical theme grand, graceful, warm, hollow, vulgar‘, he wrote, ‚but all these terms are exclusively suggestive of the *musical* character of the particular passage‘.¹⁶¹⁵

1610 Hatten, *Meaning in Beethoven* (wie Anm. 1389), S. 297; Robert L. Martin, „Musical ‚Topics‘ and Expression in Music“, in *JAC* 53/4 (1995), S. 417–424, hier S. 418; Fred Everett Maus, „Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music“, in *JAC* 55/3 (1997), S. 293–303, hier S. 294; Robinson, „Musical Meaning“ (wie Anm. 851), S. 2; Alperson, „Formalism and Beyond“ (wie Anm. 351), S. 267.

1611 Cook, *Analysing Multimedia* (wie Anm. 1605), S. 87f.

1612 Cook, „Musical Meaning“ (wie Anm. 1135), S. 174f.

1613 Cook, *Analysing Multimedia* (wie Anm. 1605), S. 88f.

1614 Cook, „Musical Meaning“ (wie Anm. 1135), S. 175.

1615 Cook, *Analysing Multimedia* (wie Anm. 1605), S. 89.

Nachdem dargelegt wurde, dass Hanslicks *VMS*-Traktat als streckenweise systematische Vorwegnahme des ‚enhanced formalism‘ gefasst werden kann, sollen einige generelle Probleme dieses modernen Konzepts behandelt werden, welche zeigen, warum Hanslick die Kontur-Theorie nicht stringent verfolgte, sondern selbige lediglich peripher andeutet. Die ersten beiden Punkte – Kivys Frage des ‚musical arousal‘ und die der komplexen kognitiven Emotionen – bleiben jedoch für Hanslicks Argument ohne größere Probleme, während der tatsächliche Kritikpunkt von ihm selbst vorgebracht wurde und für ‚enhanced formalists‘ gewiss heikel ist. Robinson hat mehrere Defizite der Kontur-Theorie genannt und vorrangig bemängelt, dass dieser Ansatz nicht adäquat erklären könne, warum Hörer affektiv berührt werden: „We are not particularly moved [...] by the sad doggy faces of the St. Bernard and the basset hound. Why, then, should we be moved by the sad appearance of music?“¹⁶¹⁶ Auf Davies’ Ansatz, der die ‚musical contagion‘ anerkennt, die für ihn auf einer intuitiven ‚mirroring response‘ beruht (Kap. 5.2), trifft Robinsons Vorbehalt nicht zu,¹⁶¹⁷ wenn auch für sie „the power of our emotional responses“ damit nicht systematisch untermauert wird.¹⁶¹⁸ Ihre Kritik gilt aber sehr wohl für Kivy, der die affektive Erregung durch ‚reine‘ Musik ursprünglich dementierte,¹⁶¹⁹ diese dann aber als ein ihm nebulöses Phänomen zugestand, das als spezielle Hörweise legitim scheint, jedoch niemals universal vorwaltet.¹⁶²⁰ Kivys These wird von Davies folgendermaßen zusammengefasst: „Peter Kivy allows that music tends (albeit weakly) to evoke in the listener the emotion it expresses, that this tendency sometimes is carried through [...] and that such a response need be no less legitimate than the one he personally is inclined to experience, which is a reaction of admiration or disappointment at the manner of the expressive achievement.“¹⁶²¹ Weil Hanslick, der zumeist schlicht fehlerhaft verstanden wird – für Davies hat Hanslick „emotional responses in favor of dispassionate cognition“ durchweg abgelehnt¹⁶²² –, die Erzeugung von Emotionen niemals leugnet, sondern allein deren szientifische Verwertbarkeit beargwöhnt, kann auch Hanslick von Robinsons Einwänden rundweg entlastet werden, die erst

1616 Robinson, „Expression Theories“ (wie Anm. 1560), S. 203.

1617 Davies, „Emotion in Music“ (wie Anm. 1506), S. 80; „Philosophical Perspectives“ (wie Anm. 1290), S. 188; „Hard Case“ (wie Anm. 1290), S. 186; „Emotions Expressed“ (wie Anm. 1406), S. 35–38; *Musical Essays* (wie Anm. 1412), S. 47 und 64.

1618 Robinson, „Expression Theories“ (wie Anm. 1560), S. 204. Vgl.: dies., *Deeper Reason* (wie Anm. 1283), S. 309f.

1619 Kivy, „How Music Moves“ (wie Anm. 1399); *Music Alone* (wie Anm. 414), Kap. 8; „Feeling the Emotions“ (wie Anm. 1375); *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), Kap. 7.

1620 Davies, „Auditor’s Emotions“ (wie Anm. 1537).

1621 Stephen Davies, „Kivy on Auditors’ Emotions“, in *JAC* 52/2 (1994), S. 235–236, hier S. 235.

1622 Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 283. Vgl. Kap. 2.2.

dann prekär werden, wenn man die ästhetische Bedeutung von expressiven Reaktionen wahren *möchte*: eine wesentliche Bedingung, die den Einspruch Robinsons als ziemlich limitiert ausweist.

Andere Vorbehalte Robinsons betreffen den Umstand, dass der ‚enhanced formalism‘ offen ließe, wie komplexe kognitive Emotionen (z.B. Eifersucht, Scham, Stolz) musikalisch repräsentiert werden, zumal jene eine schlechthin elementare gedankliche Komponente beinhalten, welche über keine definitive Gestalt verfügt: „One limitation of the doggy theory is that it allows for music to express only those emotional states that exhibit characteristic vocal intonations or expressive behaviors.“¹⁶²³ Grüny kritisiert deshalb ähnlich: „es ist kein Zufall, daß Kivy fast ausschließlich auf diese Gefühle [Trauer und Freude] zurückgreift. Bei Liebe und Haß, die wohl kaum weniger paradigmatisch sind, oder gar bei schwierigeren Fällen wie Neid kommen wir mit den Mitteln der Konturtheorie [...] nicht weiter. Was ist das typische Ausdrucksverhalten von Liebe?“¹⁶²⁴ Kivy und Davies sind auch wirklich überzeugt, dass ‚reine‘ Musik keine „subtle expressive properties“ (‚seps‘), sondern lediglich „moderate expressive properties“ (‚meps‘) und „gross expressive properties“ (‚geps‘) habe, die die Differenzierung von „anguished melancholy“ und „funeral melancholy“, von „violent anger and a less violent kind“, durchaus zulassen würden.¹⁶²⁵ Wie Davies speziell deutlich machte, können primär ‚Platonic attitudes‘ keinesfalls dargestellt werden, was von analytischen Philosophen gemeinhin akzeptiert wird:¹⁶²⁶ „for feelings or emotions of this kind, Hanslick’s argument succeeds. Platonic attitudes are not susceptible to expression in music because music does not represent the thoughts without which such emotions or feelings could find expression.“¹⁶²⁷ Somit werden kognitive Emotionen – Hoffnung, Verlegenheit, Verzweiflung etc. – von musikalischer Repräsentation ausgeschlossen, weil sie kein „naturally expressive behaviour“ beinhalten:¹⁶²⁸ „The range of emotions music is heard as presenting in this manner

1623 Robinson, „Expression Theories“ (wie Anm. 1560), S. 203.

1624 Grüny, *Kunst des Übergangs* (wie Anm. 1040), S. 166f.

1625 Kivy, *Sound Sentiment* (wie Anm. 414), S. 183. Was bei ‚reiner‘ Musik aber noch „critical caprice“ sei, ist bei der textierten Vokalmusik als ein „fine tuning“ mühelos möglich. Vgl.: ders., *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 110f.; ders., *Music Alone* (wie Anm. 414), Kap. 9.

1626 Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 213–215. Vgl.: Hilary Putnam, „Why Instrumental Music Has No Shame (Why Only Certain Emotions are Expressed by Instrumental Music)“, in *BJA* 27/1 (1987), S. 55–61. Als die wichtigste Ausnahme siehe aber auch: Levinson, *Metaphysics* (wie Anm. 1284), S. 336–375, bes. S. 351–357.

1627 Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 215. Vgl.: ders., „Emotion in Music“ (wie Anm. 1506), S. 70f.; „Hard Case“ (wie Anm. 1290), S. 183; *Musical Essays* (wie Anm. 1412), S. 130. Siehe dazu etwa auch: Kivy, *Music Alone* (wie Anm. 414), S. 175–177.

1628 Davies, „Emotion in Music“ (wie Anm. 1506), S. 71.

is restricted [...]: music presents the outward features of sadness or happiness in general.“¹⁶²⁹ Dass aber komplexe kognitive Regungen im ‚enhanced formalism‘ nicht oder lediglich begrenzt abgebildet werden können, ist wie im Fall der ersten Kritik von Robinson erst dann wirklich relevant, wenn man die Darstellung von Emotionen entschieden verteidigen *will*. Für Kivy und Hanslick, die die fragwürdige Plausibilität eines derartigen Verfahrens kritisierten, muss Robinsons Widerrede aber eine externe ‚Kritik‘ und ein triviales ‚Problem‘ bleiben, das sich erst gar nicht stellt.¹⁶³⁰

Dies kann aber nicht für das triftigste Problem des ‚enhanced formalism‘ gelten, das schon von Hanslick erkannt worden war und das ihn wohl auch davon abhielt, seine rudimentäre Kontur-Theorie auszubauen: Ich meine seine Ansicht, dass musikalische Expressivität nicht *objektiv* geartet sei und sie daher keine interpersonelle Verbindlichkeit habe oder (englisch gefasst) das ‚argument from disagreement‘. Der Ausdruck von Gefühlen, den Hanslick als immanent konzipiert, ist „kein *nothwendig causaler*. Unter verschiedenen Nationalitäten, Temperamenten, Altersstufen und Verhältnissen, ja selbst unter Gleichheit aller dieser Bedingungen bei verschiedenen Individuen wird dieselbe Musik sehr ungleich wirken“ (*VMS*, S. 35). Dieser Umstand hänge nicht nur von der persönlichen Befindlichkeit und den musikalischen Vorkenntnissen des rezipierenden Individuums ab, sondern betreffe ebenso die Forschung und die von ihr gepflegten Narrative, wie Hanslick mit dem Beispiel von Mozart und Beethoven verdeutlicht: „Wir begreifen heute oft kaum, wie unsere Großeltern *diese* Tonreihe für einen adäquaten Ausdruck gerade *dieses* Affekts ansehen konnten. [...] Wie viele Werke von Mozart erklärte man zu ihrer Zeit für das leidenschaftlichste, feurigste und kühnste, was überhaupt an musikalischen Stimmungsbildern möglich schien.“ Hanslick erläutert, dass Haydn als Muster von „reine[m] Wohlsein“ mit Mozarts Werken unmittelbar kontrastiert wurde, aber wenig später „entschied man genau so zwischen Beethoven und Mozart. Die Stelle Mozarts als Repräsentanten der heftigen, hinreißenden Leidenschaft nahm Beethoven ein, und Mozart war zu der olympischen Classicität Haydns avanciert“ (*VMS* 61881, S. 32f.). Nach Cook stellt Hanslicks Argument jedoch darauf ab, dass musikalische Expressivität und die Schönheit des Kunstwerks

1629 Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 239.

1630 In Davies' Konzept findet sich dazu eine bedeutende Abweichung: Die Emotion ‚Hoffnung‘ kann zwar von ‚reiner‘ Musik mitnichten *repräsentiert*, aber durch selbige indirekt *angeregt* werden, wenn sie von der direkten Abfolge von einfachen Emotionen nahegelegt wird: Davies, „Emotion in Music“ (wie Anm. 1506), S. 78. Davies' Antwort ist für Jenefer Robinson aber letztendlich ungenügend, da für sie wie für Hanslick Hoffnung ‚rational‘ grundiert ist: Robinson, *Deeper Reason* (wie Anm. 1283), S. 307–309.

keinesfalls zwingend verbunden seien,¹⁶³¹ diese sich also nicht wechselseitig komplettieren, sondern logisch distinkt sind. Wenn Hanslicks Trennung von Expression und Schönheit nicht zugleich bedeutet, dass Letztere historisch indifferent sei (Kap. 2.1), hat die „Verschiedenheit der Gefühlswirkung“ für ihn trotz allem wenig mit der „*musikalische*[n] Schätzung“ von Mozarts Werken gemein, deren ästhetische Qualitäten „für sich nicht alterirt“ wurden: „Der Zusammenhang musikalischer Werke mit gewissen Stimmungen besteht also nicht immer, überall nothwendig, als ein absolut Zwingendes, es ist vielmehr unvergleichlich wandelbarer als in jeder andern Kunst“ (*VMS* 6188I, S. 33).¹⁶³²

Kurz darauf findet sich auch das wichtigste Argument Hanslicks, das vom analytischen Musikdiskurs als ‚argument from disagreement‘ aufgenommen wurde und das eine experimentelle ‚Feldforschung‘ zur fraglichen Objektivität des Bezugs von Gefühl und Musik rhetorisch vorschlägt. Hanslick vermutet, dass eine Umfrage zum emotionalen Affektgehalt eines gegebenen Musikstücks selbst unter kundigen Zuhörern zu erstaunlich differenten Ergebnissen führen müsste, womit die objektive Gültigkeit von musikalischer Expressivität überaus fraglich scheint. Denn wenn wohl alle über die ästhetische ‚Perfektion‘ eines Stücks einig wären, wäre sein Inhalt doch letztendlich unbestimmt: „Wer tritt hinzu und getraut sich, ein bestimmtes Gefühl als Inhalt dieser Themen aufzuzeigen? Der Eine wird ‚Liebe‘ sagen. Möglich. Der Andere meint ‚Sehnsucht‘. Vielleicht. Der Dritte fühlt ‚Andacht‘. Niemand kann das widerlegen. Und so fort. Heißt dies nur [i.e. nun] ein bestimmtes Gefühl *darstellen*, wenn Niemand weiß, was eigentlich dargestellt wird?“ (*VMS*, S. 51f.). Wie bereits gezeigt, heißt dies aber nicht, dass musikalische Expressivität durchweg inexistent wäre, sondern lediglich, dass diese nicht definitiv gegeben ist, dass sie zwar der Musik als strukturelle Eigenschaft innewohnt, aber eben nicht allgemein verbindlich ist, da die Dynamik von Gefühl und Musik für die eindeutige Zuordnung niemals genüge: Diese sei „nur *eine* Eigenschaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieses *selbst*. [...] Nicht Liebe, sondern nur eine Bewegung kann sie schildern, welche bei der Liebe, oder auch einem andern Affekt vorkommen kann, immer jedoch das Unwesentliche seines Charakters ist“ (*VMS*, S. 47).¹⁶³³

1631 Cook, „Musical Meaning“ (wie Anm. 1135), S. 174.

1632 Hanslicks Argument und sein hier skizziertes Fallbeispiel finden sich auch bei Hospers, „Artistic Expression“ (wie Anm. 1510), S. 330f., wieder und konnten dadurch nachhaltig fortwirken, da Hospers’ Aufsatz zur analytischen Kernlektüre zählt.

1633 Dieser Gedanke findet sich etwa auch bei affektiven Deutungen von ganzen Stücken, exakter gesagt bei den Sätzen der Sonate, die vermeintlich verschiedene „Seelenzustände“ repräsentieren: „Die Deutung paßt manchmal, öfter auch nicht, niemals mit Nothwendigkeit. Dies aber wird immer mit Nothwendigkeit passen, daß vier Tonsätze zu einem Ganzen verbunden sind, welche nach *musikalisch*-ästhetischen Gesetzen sich abzuheben und zu steigern haben.“ *VMS*, S. 88.

Man kann demnach schließen, dass Hanslick die musikalische Expressivität als *potentielle immanente Eigenschaft* von ‚reiner‘ Musik begriff, die über eine kongruente dynamische Disposition von Gefühl und Musik möglich gemacht wird und *praktisch relevant* ist, der bindenden Grundlage aber rundweg entbehrt, was sie für die ästhetische *Wissenschaft* schließlich untauglich macht. Wie anhand von Schwinds Gemälde zu Beethovens *Chorfantasie* op. 80 nochmals illustriert wird: „wie der Maler Szenen und Gestalten aus den Tönen herausieht, so legt der Zuhörer Gefühle und Ereignisse hinein. Beides hat damit einen gewissen Zusammenhang, aber keinen *nothwendigen*, und nur mit diesem haben es wissenschaftliche Gesetze zu thun“ (*VMS*, S. 89).

Hanslicks Bedenken hinsichtlich der zwingenden Objektivität des Bezugs von Gefühl und Musik bauen somit auf parallelen Gedanken auf: 1. ist die dynamische Komponente, die die assoziative Isomorphie überhaupt begründet, keinesfalls ausreichend, um *diesem* Thema *dieses* Gefühl letztgültig beizulegen; 2. sei faktisch prüfbar, dass eine emotivistische Beschreibung von ein und demselben Musikstück selbst unter bewanderten Musikhörern ungleich ausfalle, was die als notwendig betrachtete Verbindung von Gefühl und Musik prekär werden lässt. Da der ‚enhanced formalism‘ über eine perzipierte Ähnlichkeit funktioniert, welche durch Animations-Tendenzen überdies erreiche, dass beim dynamischen Musikelement gerade mentale Prozesse als adäquate Parallele erkannt werden, ist der erste Punkt überaus kritisch: „Music no more resembles the expression of emotion than it does many other things: the waves of the ocean, the rise and fall of the stock market.“¹⁶³⁴ Wie Goodman hervorhob, ist dies eine fundamentale Schwierigkeit von Ansätzen, die perzeptive Affinitäten beinhalten, denn „almost anything may stand for almost anything else“,¹⁶³⁵ was dann auch beim ‚enhanced formalism‘ bemängelt werden müsste: „By leaning on the idea that we can hear *tension*, *satisfaction*, and *relaxation* in sound, and so perceive a resemblance to aspects of our feeling, it assumes the very matter it was supposed to explain.“¹⁶³⁶ Hinzu kommt, dass zwischen men-

1634 Matravers, „Expression and Emotion“ (wie Anm. 1482), S. 357. Kennick, *Readings in Aesthetics* (wie Anm. 844), S. 251 und Ählberg, „Emotion in Music“ (wie Anm. 400), S. 71, haben dieses Problem bei Hanslick und Langer ebenso betont. Vgl.: Robinson, „Music and Emotions“ (wie Anm. 1283), S. 397f.; Anthony Newcomb, „Sound and Feeling“, in *CI* 10/4 (1984), S. 614–643, hier S. 618f.; Panaiotidi, „Gefühl und Illusion“ (wie Anm. 1541), S. 70.

1635 Goodman, *Languages* (wie Anm. 1352), S. 5.

1636 Boghossian, „Music in Sound“ (wie Anm. 1460), S. 52. Vgl.: Budd, *Music and Emotions* (wie Anm. 663), S. 34; Scruton, *Aesthetics* (wie Anm. 783), S. 147f.; Stecker, „Musical Emotion“ (wie Anm. 1579), S. 274; Trivedi, „Property of Music“ (wie Anm. 1288), S. 412; Appelqvist, „Music Wine“ (wie Anm. 392), S. 20; Levinson, „Hearability-as-expression“ (wie Anm. 1284), S. 103; Matravers, „Expression“ (wie Anm. 1482), S. 624.

talen Abläufen und akustischen Ereignissen eine schwächere Analogie vorherrscht, als bei dem emotionalen Mienenspiel von Mensch und Hund, da Erstere medial distinkt sind. Das ist ein Problem der ‚cross-modal experienced resemblance‘,¹⁶³⁷ das Kivy später selbst zweifelnd betrachtet: „Can music *sound* like a gesture or bodily posture? Can sense modalities be crossed that way? There is certainly plenty of room for doubt about it.“¹⁶³⁸ Wenn Davies transmediale Empfindung als psychische ‚Faktizität‘ bezeichnet,¹⁶³⁹ ist dies aber keine adäquate Erklärung, da der Eckpfeiler des ‚enhanced formalism‘ einzig *gesetzt*, nicht *belegt* wird.¹⁶⁴⁰ Die Evolutions-Hypothese gerät damit zum zentralen Baustein der Kontur-Theorie, der zwingend akzeptiert werden müsste, um die Priorität der Analogie von Gefühl und Musik angemessen aufzuzeigen. Für Hanslick, welcher bereits das Schöne radikal objektiv begreift, wären solche Animations-Tendenzen so subjektiv gewesen, dass sie von ihm als unqualifizierte psychologische Hilfhypothese erachtet worden wären.

Wenn Kivy die fundierten Vorbehalte gegenüber der Evolutions-Hypothese auch deutlich erkannte, hat er das ‚argument from disagreement‘ aus Hanslicks *VMS*-Traktat trotzdem abgelehnt, das die gesamte Theorie des ‚enhanced formalism‘ endgültig widerlegt hätte. In Kivys Worten lautet dieses: „There is no general agreement about whether or not any particular *X* is ϕ ; therefore, ϕ cannot be an objective property of *Xs*.“¹⁶⁴¹ Wie Kivy korrekt bemerkt, ist das angeführte Argument ein ‚non sequitur‘, weil sich aus allgemeiner Uneinigkeit über eine spezifische Eigenschaft nicht folgern lässt, dass keine jener erörterten Qualitäten auf das Objekt ‚Musik‘ passe. Und Kivys Kritik wäre auch vollauf legitim, wenn Hanslick ein derartiges Argument tatsächlich formuliert hätte, was aber nicht der Fall ist. Denn musikalische Expressivität *ist* für Hanslick ein ‚objective property of *Xs*‘, welche jedoch nicht entschieden determiniert und aus diesem Grund für die szientifische *Musikästhetik* unbedeutend ist, was die theoretische Stoßrichtung von Hanslicks Hypothese gänzlich verändert. Wie zuvor schon gezeigt werden konnte, votiert dieser nicht für die durchgängige

1637 Ebd., S. 102. Vgl.: Nussbaum, *Representation* (wie Anm. 1406), S. 229f.; Levinson, „Hearability-as-expression“ (wie Anm. 1284), S. 105; Zangwill, *Aesthetic Reality* (wie Anm. 444), S. 56f.

1638 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 46.

1639 Davies, „Philosophical Perspectives“ (wie Anm. 1290), S. 184. Vgl.: Sparshott, „Music and Feeling“ (wie Anm. 1417), S. 28; Ridley, *Music, Value, Passions* (wie Anm. 1077), S. 111f.

1640 V. A. Howard, „Kivy’s Theory of Musical Expression“, in *JAE* 27/1 (1993), S. 10–16, hier S. 13; Rinderle, *Expressivität* (wie Anm. 674), S. 114f.; Appelqvist, „Music Wine“ (wie Anm. 392), S. 21.

1641 Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 46.

Inkongruenz verschiedener musikalischer Gefühlsbegriffe, sondern vertritt einzig, dass auf ein gegebenes Musikstück mehrere teils konträre Emotionen passen können. Kivys These zum Konnex von Gefühl und Musik ist hier aber derartig abstrakt, dass kaum klar wird, ob Hanslick diese tatsächlich abgelehnt hätte. Denn für Kivy ist keineswegs wesentlich, dass zwei Menschen uneins wären, ob das Gesicht des Hundes „petulant childish disappointment“ oder „deep brooding melancholy“ signalisiere: „What is important for our purposes is the general agreement on all hands that the face of the Saint Bernard is expressive of sadness and not joy. That is the kind and degree of agreement required for the theory of musical expressiveness to be presented here.“¹⁶⁴² Dass man bei zwei gegensätzlichen Affektbegriffen (traurig/lustig) sicherlich vermuten kann, dass eine weitreichende Einheitlichkeit bei der praktischen Anwendung auf präsentierte Gegenstände vorherrscht, ist nicht der Punkt von Hanslicks Argument. Denn wenn eine Komposition süß *oder* sauer, hart *oder* weich, weiß *oder* schwarz genannt wird, kann eine (wohl verblüffende) Einhelligkeit zwischen mehreren Probanden ebenso erwartet werden. Ist nun aber auch Säuerlichkeit, Weichheit, Schwärze etc. ein objektives Spezifikum in Kivys Sinne?¹⁶⁴³

Ohne dieses gewiss zentrale Problem von binären Begriffen als wegweisend abzuwägen, konstatiert Kivy ein „general agreement about gross distinctions [...]“. That two critics should disagree about whether a theme is expressive of ‚noble grief‘ or ‚abject sorrow‘ does not worry me much.“¹⁶⁴⁴ Es kann aber schwerlich akzeptiert werden, dass diese äußerst wichtige Differenz nur als Frage der Perspektive klassifiziert wird, bei der zudem unklar scheint, wo musikalische Expressivität von Kivy auf der ‚meps‘-Ebene belegt worden ist und wie die Abstufungen von Bestimmtheit – was *sind* ‚geps‘, ‚meps‘, ‚seps‘ und worin liegen deren *Grenzen* – eindeutig separiert werden können.¹⁶⁴⁵ Kivys Fazit zu Hanslicks Hypothese, die ein „complete disarray“ von emotionalen Schilderungen identifiziere,¹⁶⁴⁶ lautet trotz allem: „Hanslick was absolutely right in thinking that the argument from total [!] disagreement over the expressive properties of music to the conclusion that music does not possess expressive properties is a valid argument. What he was wrong about was thinking

1642 Ebd., S. 48.

1643 Zur wichtigen Differenz von ‚besser passend‘ und ‚objektiv zwingend‘ vergleiche prinzipiell: Appelqvist, „Music Wine“ (wie Anm. 392), S. 33. Zu Davies' Position, der mit der empirischen Psychologie argumentiert, siehe weiter unten.

1644 Kivy, *Corded Shell* (wie Anm. 673), S. 47. Vgl.: ders., „Hanslick Denying“ (wie Anm. 1599), S. 7; ders., *New Essays* (wie Anm. 399), S. 95f.

1645 Ahonen, *Musical Communication* (wie Anm. 239), S. 92.

1646 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 26.

that the argument is good; for there is no such disagreement [...] at the level of geps and meps.¹⁶⁴⁷ Das Wort ‚total‘ erhellt schon, dass Hanslicks Argument von Kivy entscheidend überzeichnet wird, sodass Kivy dieses als „bad“ abtun und erneut geltend machen konnte: „there is more or less general agreement, among qualified listeners, as to what the music is expressive of, in any given instance.“¹⁶⁴⁸ Kivys These wird aber erst wirklich schlüssig, wenn abstrakte affektive Charaktere gewählt werden, wie Davies ebenfalls festhielt: „At the level of fine-grained discriminations between emotions, according to which grief, sadness, despair [...] are distinct, there appears to be only a low level of agreement, but if these are classed as falling under a single generic emotion, the level of interpersonal agreement is high.“¹⁶⁴⁹ Bei diesem Ansatz, der auf die von mir bemängelte Opposition von nur binären Begriffen zusteuert, ist Hanslicks Argument faktisch verloren, aber auch jedes wirkliche Interesse an *dieser* Klasse von musikalischer Expressivität, die kaum mehr kritisches Potential entfalten kann, wenn man nur ‚positive‘ und ‚negative‘ Kompositionen voneinander differenziert.¹⁶⁵⁰ Dieser Rückzug auf immer höhere Ebenen der emotionalen Abstraktheit kann also auch als ein direktes Resultat von Hanslicks Hypothese gefasst werden, die nicht derart ‚bad‘ war, wie Kivy glauben machen wollte, und die, wie Kivy selbst sagte,¹⁶⁵¹ „a long-lasting and powerful effect on future speculation“ haben sollte.¹⁶⁵²

Auch Davies muss aber Hanslicks Argument durchweg ablehnen, da es Davies’ Version der Kontur-Theorie gleichfalls untergräbt. Davies nutzt dafür ein empirisches Experiment von Pratt aus dem Jahr 1931,¹⁶⁵³ das angeblich

1647 Kivy, *Sound Sentiment* (wie Anm. 414), S. 203f.

1648 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 57 und 31.

1649 Davies, „Hard Case“ (wie Anm. 1290), S. 183. Vgl.: ders., *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 250; Kingsbury, „Matravers“ (wie Anm. 676), S. 14; Davies, *Philosophy* (wie Anm. 437), S. 145f.

1650 Newcomb, „Sound and Feeling“ (wie Anm. 1634), S. 631f.

1651 Kivy, *Introduction to Philosophy* (wie Anm. 356), S. 26. Für die Benutzung von Hanslicks Argument in rezenter Literatur siehe etwa auch: Gardner, „Aesthetics“ (wie Anm. 944), S. 245f.; Sharpe, *Humanism* (wie Anm. 1513), S. 54–56; Swain, *Musical Languages* (wie Anm. 1605), S. 47; Sharpe, *Philosophy Introduction* (wie Anm. 444), S. 19f.; Grüny, *Kunst des Übergangs* (wie Anm. 1040), S. 168.

1652 Hinzu kommt, dass Davies und Kivy das suspektete Argument der ‚competent listeners‘ (Kap. 4.2) mehrfach einsetzen, um die merklichen rezeptiven Diskrepanzen nachträglich auszuschalten: Kivy, *Sound Sentiment* (wie Anm. 414), S. 147f.; Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 248f. Dessen enorme Defizite als „stipulative definition“ wurden jedoch von Kivy später erfasst: „Every true Englishman does his duty‘ [...]. ‚But Smythers is a true Englishman, born and bred, and he doesn’t do his duty‘ [...]. Not a bit of it. You call him a true Englishman? The bloke doesn’t do his duty, so he is no true Englishman; for every true Englishman does his duty.“ *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 170.

1653 Pratt, *Meaning of Music* (wie Anm. 1545), S. XVIII–XX.

bezeugen kann, dass Hanslicks Hypothese schlicht falsch sei: „there is greater than 90 percent agreement about the expressive character of certain musical passages when subjects are invited to match a list of adjectives to those passages.“¹⁶⁵⁴ Was man bei derartigen Umfragen aber oft als hohe Kohärenz betrachtet, scheint letztlich beliebig,¹⁶⁵⁵ was man daran sehen kann, dass Levi bei der relativ großen Spanne von 40%–90% festhält: „the percentage of agreement tends to be high.“¹⁶⁵⁶ Solche Studien sind aber als Beleg für die Theorie von Davies schlichtweg unbrauchbar: 1. sind derartige Umfragen zirkulär, da der befragende Psychologe dem von ihm gewählten Musikwerk einen objektiven Gefühlsgehalt von vornherein zusprechen muss, um erhaltene Antworten als ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ zu bewerten. Bei einem rezenten Versuch, für den kurze Stücke von mehreren Sekunden verfasst wurden, um die ‚six basic emotions‘ abzubilden (Staunen, Freude, Trauer, Angst, Zorn, Ekel), die man den Probanden daraufhin vorspielte, wird dies speziell deutlich.¹⁶⁵⁷ Denn wenn bei dem ‚ekelhaften‘ Musikstück ca. je 30 Prozent ‚Angst‘, ‚Zorn‘ und ‚Ekel‘ gehört haben, die Autoren jedoch noch immer von ‚richtigen‘ und ‚falschen‘ Urteilen sprechen, wird klar, dass die Autoren – wie Ahonen korrekt bemerkt – „already assume the emotive-content claim“, der doch erst belegt werden müsste.¹⁶⁵⁸ 2. werden entsprechende Experimente in hierarchisch beschaffener Atmosphäre durchgeführt, was zahlreiche Probanden dazu führen könnte, eine vorgegebene Möglichkeit anzukreuzen, auch wenn keine wirklich passend erscheint oder Probanden das erklingende Musikstück gar als affektlos bewerten.¹⁶⁵⁹ 3. können Experimente unter Bedingungen des Labors und die knappen Beispiele mit dem gewöhnlichen Hörverhalten keinesfalls verglichen werden, was die weiterführende Generalisierung der erzielten Ergebnisse erschwert.¹⁶⁶⁰ Und 4. verfälschen vorgegebene Wahloptionen das Resultat der Analyse, das auch hier partiell zirkulär ist und daher nicht belegt, dass eine grundsätzliche Verbindlichkeit von musikalischer Expressivität mit der für

1654 Davies, *Musical Meaning* (wie Anm. 450), S. 249.

1655 Alf Gabrielsson und Patrik N. Juslin, „Emotional Expression in Music“, in *Handbook of Affective Sciences*, hrsg. von Richard J. Davidson, Klaus R. Scherer und H. Hill Goldsmith, Oxford/New York 2003, S. 503–534, hier S. 515.

1656 David S. Levi, „Expressive Qualities in Music Perception and Music Education“, in *JRME* 26/4 (1978), S. 425–435, hier S. 428.

1657 Mohn/Argstatter/Wilker, „Basic Emotions“ (wie Anm. 1405).

1658 Ahonen, *Musical Communication* (wie Anm. 239), S. 92.

1659 Peter Kivy, *Sounding Off: Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford 2012, S. 166–188; Appelqvist, „Music Wine“ (wie Anm. 392), S. 24.

1660 Kivy, „Moodology“ (wie Anm. 1488), S. 313–317; Tuomas Erola und Jonna K. Vuoskoski, „A Review of Music and Emotion Studies: Approaches, Emotion Models, and Stimuli“, in *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 30/3 (2013), S. 307–340, hier S. 323 und 326.

die komplexe Thematik schlichtweg inadäquaten Arbeitsweise experimentell nachgewiesen ist.¹⁶⁶¹

Wie Gabrielsson und Lindström deutlich machen – und wie Pratt gleichfalls einräumte, aber mit dem beliebten Argument von immer weiter abstrahierbaren Gefühlsbegriffen marginalisierte¹⁶⁶² –, sind „free descriptions“ beträchtlich heterogener als vorgeschriebene Begrifflichkeiten, würden jedoch relevantere Ergebnisse generieren als „if they merely checked terms in a list. With choice among descriptive terms, responses may be easier to treat, but will partly be a product of the given terms.“¹⁶⁶³ Dass aber auch vorgegebene Wahloptionen einen gewaltigen Spielraum bei der emotionalen Beschreibung von Musik offen lassen, wird von dem angeführten Experiment zu den „six basic emotions“ bewiesen, bei dem Trauer (87%) und Freude (83%) mehrheitlich identifiziert, jedoch andere ‚repräsentierte‘ Affektzustände seltener ‚korrekt‘ gehört wurden (Angst 58%, Staunen 47%, Zorn 44%, Ekel 42%).¹⁶⁶⁴ Wenn Autoren keine Optionen von Affekten festlegen, ist – wie die moderne Forschung bestätigt – die betreffende Schwankung erheblicher: „A crucial question concerns whether listeners agree on which emotions are expressed in music. Results depend to a large extent on the methods used. When listeners were asked to provide their own free descriptions of what the music expressed, a variety of emotions were reported with considerable interindividual variability.“¹⁶⁶⁵ Das zentrale Problem der nur cursorisch erörterten empirischen Psychologie ist von Ahonen treffend benannt worden, welche solche Studien mit Rorschachs Testmodell gleichsetzte. Im Hinblick auf Ahonens Aussage wird auch das zitierte Beispiel von Hanslicks ‚Silhouette‘ (*VMS*, S. 57f.) abermals gewärtig: „The inkblots do not objectively signify anything, but according to the theory behind the test, what the subjects see in the blots reveals something about their character.“¹⁶⁶⁶ Wenn man nun den jeweiligen Probanden auch hier vier mögliche Optionen offeriert, was der ambivalente Tintenfleck kennzeichnet, und die mannigfaltigen Zuschreibungen hiermit analog der vorstehenden Versuchsreihe zu den ‚six basic emotions‘ repressiv beschränkt, würden ebenso kohärente Ergebnisse erzielt werden: „This is because the blots do look more like butterflies, say,

1661 Klaus R. Scherer, „Which Emotions Can Be Induced by Music? What are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them?“, in *JNMR* 33/3 (2004), S. 239–251, hier S. 240; Erola/Vuoskoski, „Emotion Studies“ (wie Anm. 1660), S. 312.

1662 Pratt, *Meaning of Music* (wie Anm. 1545), S. 211f. Vgl.: Ball, *Music Instinct* (wie Anm. 637), S. 263.

1663 Alf Gabrielsson und Erik Lindström, „The Role of Structure in the Musical Expression of Emotion“, in Juslin/Sloboda, *Music and Emotion* (wie Anm. 1394), S. 367–400, hier S. 371.

1664 Mohn/Argstatter/Wilker, „Basic Emotions“ (wie Anm. 1405), S. 509.

1665 Gabrielsson/Juslin, „Emotional Expression“ (wie Anm. 1655), S. 528f.

1666 Ahonen, *Musical Communication* (wie Anm. 239), S. 93.

than like skyscrapers. But this does not mean that the blots objectively signify butterflies. Similarly for music.¹⁶⁶⁷

Dieses Beispiel und die behandelten Experimente belegen folglich, dass Hanslicks Argument zur unzulänglichen Verbindlichkeit von musikalischer Expressivität wohl doch nicht derart ‚schlecht‘ war, wie ‚enhanced formalists‘ aus verständlichen Beweggründen urteilen mussten, was Hanslicks Vorbehalt gegen einen in *VMS* rudimentär gegebenen ‚enhanced formalism‘ ebenso erhellt. Es legt aber auch nahe, dass die Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum wohl noch wesentlich komplexer beschaffen ist, als eingangs vermutet wurde. Das 4. Kapitel der vorliegenden Untersuchung demonstriert, wie man Hanslicks Argument in anglophonen Diskussionen mit den formalen Theorien diverser weiterer Autoren verzahnt hat – Kant und Schenker für die Musikwissenschaft, Kant und Bell für die Musikphilosophie –, was die Einseitigkeit der Auslegungen seines ästhetischen Standpunkts durch kritische Forscher wie McClary, Kerman, Robinson und Levinson hinlänglich präzisieren konnte. In diesem letzten Kapitel wurde aber klar, dass auch jene analytischen Philosophen, die die eigene Position als historische Fortsetzung des „rigorous formalism“ verstanden,¹⁶⁶⁸ zu unzweifelhaft überzogenen Auffassungen von Hanslicks Hypothese tendierten, die aus allgemein befestigten Deutungen folgt (Kap. 2.3). Die hiermit erzählte Geschichte der Hanslick-Rezeption ist deshalb weniger die Geschichte der Rezeption einer ästhetischen Abhandlung, sondern vielmehr die Geschichte der Diskurse und Narrative, in denen selbige oft als Prototyp eines historisch überlebten sowie prinzipiell verkürzten Musikbilds firmierte. Obwohl Hanslick ein Fixpunkt des universitären Musikstudiums im englischen Sprachraum ist, war die Auslegung seines Arguments keinesfalls kanonisch, sondern zumeist von der theoretischen Prädisposition und den speziellen Interessen einzelner Forscher abhängig, was die diversen Facetten der Deutung von *VMS* historisch beförderte.¹⁶⁶⁹ Um die unterschiedlichen Interpretationen von Hanslicks Argument, die von Forscher zu Forscher inhaltlich abweichen und die oft mit komplexen Narrativen verbunden sind, systematisch darzustellen, war die genaue Analyse von kollektiven Deutun-

1667 Ebda. Für die kritische Prüfung dieser zweifelhaften Experimente, die bei analytischen Philosophen dennoch beliebter werden (Robinson, *Deeper Reason* [wie Anm. 1283], Kap. 12 und Kap. 13), siehe etwa auch: Nick Zangwill, „Empirical Approaches to Music and Emotion: A Survey and Methodological Reflections“, in *O Que Nos Faz Pensar* 32 (2014), S. 99–107. Vgl.: Appelqvist, „Kantian Ethos“ (wie Anm. 381), S. 78f.; dies., „Music Wine“ (wie Anm. 392), S. 24f.

1668 Kivy, *Ancient Quarrel* (wie Anm. 5), S. 64. Vgl.: Hatten, *Meaning in Beethoven* (wie Anm. 1389), S. 231f.

1669 Als direktes Zeugnis der studentischen Pflichtlektüre siehe hier etwa: Davies, *Themes in Music* (wie Anm. 1554), S. 2; Taruskin, „What Else?“ (wie Anm. 1139), S. 289.

gen notwendig, die die Hanslick-Rezeption aus einem relativ allgemeinen Blickwinkel rekonstruiert. Hiermit konnte aber auch ein wichtiger Grundstein für die zukünftige Forschung gelegt werden, die spezielle Bereiche der Hanslick-Rezeption detaillierter analysieren muss, was für die Geschichte von Musikwissenschaft und Musikphilosophie ein wichtiges Desiderat ausmacht.

LITERATURVERZEICHNIS

Abkürzungsverzeichnis

19thCM	19th-Century Music
ABSN	American Brahms Society Newsletter
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AJP	Australasian Journal of Philosophy
AMl	Acta Musicologica
AMu	American Music
AMz	Allgemeine Musikzeitung
APQ	American Philosophical Quarterly
AMSN	American Musicological Society Newsletter
BAMS	Bulletin of the American Musicological Society
BzMw	Beiträge zur Musikwissenschaft
BJA	British Journal of Aesthetics
BPA	Belgrade Philosophical Annual
CAJ	Canadian Aesthetics Journal
CI	Critical Inquiry
CM	Current Musicology
CMR	Contemporary Music Review
CMS	College Music Symposium
CTR	Contemporary Theatre Review
DHI	Dictionary of the History of Ideas
DJM	Dwight's Journal of Music
DZP	Deutsche Zeitschrift für Philosophie
ECM	Eighteenth-Century Music
EJ	The English Journal
EL	The European Legacy
GSR	German Studies Review
HR	The Hudson Review
HT	History and Theory
IEP	Internet Encyclopedia of Philosophy
IJPS	International Journal of Philosophical Studies

IRASM	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
ISR	Interdisciplinary Science Reviews
ITO	In Theory Only
JAC	Journal of Aesthetics and Art Criticism
JAE	Journal of Aesthetic Education
JAMS	Journal of the American Musicological Society
JAP	Journal of Aesthetics and Phenomenology
JHI	Journal of the History of Ideas
JHBS	Journal of the History of Behavioral Sciences
JHP	Journal of the History of Philosophy
JIMS	Journal of the Indian Musicological Society
JLT	Journal of Literary Theory
JM	Journal of Musicology
JMR	Journal of Musicological Research
JMT	Journal of Music Theory
JNMR	Journal of New Music Research
JoP	Journal of Philosophy
JRMA	Journal of the Royal Musical Association
JRME	Journal of Research in Music Education
JSMI	Journal of the Society for Musicology in Ireland
KS	Kant-Studien
KSO	Kant Studies Online
MA	Music Analysis
MÄ	Musik & Ästhetik
MER	Music Education Research
Mf	Die Musikforschung
MK	Musik-Konzepte
ML	Music & Letters
PMLA	Publications of the Modern Language Association of America
MLN	Modern Language Notes
MON	The Monist
MQ	The Musical Quarterly
MR	The Music Review
MT	The Musical Times
MTS	Music Theory Spectrum
Mth	Die Musiktheorie
Mus	Die Musik
MusAu	Musicologica Austriaca
NCMR	Nineteenth-Century Music Review
NEJP	Northern European Journal of Philosophy

Abkürzungsverzeichnis

NF	Nietzscheforschung
NJA	The Nordic Journal of Aesthetics
NS	Nietzsche-Studien
NTM	Nordisk Tidsskrift for Musikkterapi
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
ÖMZ	Österreichische Musikzeitschrift
PACA	Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts
PAS	Proceedings of the Aristotelian Society
PH	Philosophy
PI	Psychoanalytic Inquiry
PM	Psychology of Music
PMER	Philosophy of Music Education Review
PNM	Perspectives of New Music
PPQ	Pacific Philosophical Quarterly
PQ	Philosophical Quarterly
PR	Philosophische Rundschau
PRMA	Proceedings of the Royal Musical Association
PSMO	Psychological Monographs
RIP	Revue Internationale de Philosophie
RIPL	Royal Institute of Philosophy Lectures
SJB	Schopenhauer Jahrbuch
SMASH	Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae
StMw	Studien zur Musikwissenschaft
SR	Sewanee Review
SUM	Studia Ubb Musica
TPR	The Philosophical Review
UTLJ	University of Toronto Law Journal
YES	Yearbook of English Studies
ZÄK	Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft
ZfM	Zeitschrift für Musik
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZIMG	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft
ZPF	Zeitschrift für philosophische Forschung

Quellentexte (Deutsch)

- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in [sic] der Tonkunst. Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Dietmar Strauß, Mainz u.a. 1990.
- *Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze, Musikkritiken*, hrsg. von Klaus Mehner, Leipzig 1982.
- *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Markus Gärtner, Darmstadt 2010.
- *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, Nachdruck Hildesheim/New York 1979.
- *Aus dem Konzertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien 1870 (*Geschichte des Concertwesens* 2).
- *Suite. Aufsätze über Musik und Musiker*, Wien 1884.
- *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre 1870–1885*, Berlin 1886.
- *Aus meinem Leben*, hrsg. von Peter Wapnewski, Kassel u.a. 1987 (Berlin 1894).
- *Die moderne Oper 1. Kritiken und Studien*, Berlin 1875.
- *Die moderne Oper 2. Musikalische Stationen*, Berlin 1880.
- *Die moderne Oper 3. Aus dem Opernleben der Gegenwart. Neue Kritiken und Studien*, Berlin 1884.
- *Die moderne Oper 4. Musikalisches Skizzenbuch. Neue Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1888.
- *Die moderne Oper 5. Musikalisches und Litterarisches. Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1889.
- *Die moderne Oper 6. Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1892.
- *Die moderne Oper 7. Fünf Jahre Musik (1891–1895). Kritiken*, Berlin 1896.
- *Die moderne Oper 8. Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899). Musikalische Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1899.
- *Die moderne Oper 9. Aus neuer und neuester Zeit. Musikalische Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1900.
- Strauß, Dietmar (Hrsg.): *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/1: Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, Wien/Köln/Weimar 1993.
- *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/2: Aufsätze und Rezensionen 1849–1854*, Wien/Köln/Weimar 1994.

- *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/3: Aufsätze und Rezensionen 1855–1856*, Wien/Köln/Weimar 1995.
 - *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/4: Aufsätze und Rezensionen 1857–1858*, Wien/Köln/Weimar 2002.
 - Strauß, Dietmar und Bonnie Lomnäs (Hrsg.): *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/5: Aufsätze und Rezensionen 1859–1861*, Wien/Köln/Weimar 2005.
 - *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/6: Aufsätze und Rezensionen 1862–1863*, Wien/Köln/Weimar 2008.
 - *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/7: Aufsätze und Rezensionen 1864–1865*, Wien/Köln/Weimar 2011.
- Fahlbusch, Lothar (Hrsg.): *Eduard Hanslick: Musikkritiken*, Leipzig 1972.
- Jahn, Michael (Hrsg.): *Was denken Sie von Wagner? Mit Eduard Hanslick in der Wiener Hofoper. Kritiken und Schilderungen*, Wien 2007.
- Kralik, Heinrich (Hrsg.): *Aus Eduard Hanslicks Wagner-Kritiken*, Wien/Zürich/New York 1947.
- Tschulik, Norbert (Hrsg.): *Also sprach Beckmesser. Aus den Schriften von Eduard Hanslick*, Wien 1965.
- Wapnewski, Peter (Hrsg.): *Eduard Hanslick. Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken*, Kassel u.a. 1989.

Quellentexte (Englisch)

- Hanslick, Eduard: *The Beautiful in Music: A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics*, übers. von Gustav Cohen, London/New York 1891.
- *The Beautiful in Music: A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics*, übers. von Gustav Cohen, hrsg. von Morris Weitz, Indianapolis 1957.
 - *On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*, übers. von Geoffrey Payzant, Indianapolis 1986.
 - *Eduard Hanslick's 'On the Musically Beautiful': A New Translation*, übers. von Lee Rothfarb und Christoph Landerer, Oxford/New York 2018.
- Deas, Stewart: *In Defence of Hanslick*, Farnborough ²1972 (London 1940).¹⁶⁷⁰
- Gillespie, Susan (Übers.): „Eduard Hanslick: Memories and Letters“, in *Brahms and His World*, hrsg. von Walter Frisch, Princeton/Oxford 1990, S. 163–184.

1670 Deas' Buch beinhaltet zahlreiche übersetzte Rezensionen, die sich meist über einige Seiten erstrecken.

- „Eduard Hanslick: Brahms's Newest Instrumental Compositions (1889)“, in *Brahms and His World*, hrsg. von Walter Frisch, Princeton/Oxford 1990, S. 145–150.
- Grey, Thomas S. (Übers.): „Hanslick contra Wagner: ‚The Ring Cycle Comes to Vienna‘ and ‚Parsifal Literature‘“, in *Richard Wagner and His World*, hrsg. von Thomas S. Grey, Oxford/Princeton 2009, S. 409–425.
- Pleasants, Henry (Hrsg. und Übers.): *Vienna's Golden Years of Music, 1850–1900*, New York 1950.
- *Eduard Hanslick: Music Criticisms 1846–1899*, Harmondsworth² 1963 (1950).
- Gelistete Beiträge in *Dwight's Journal of Music* (Kap. 3.6).

Forschungsliteratur

- Abbate, Carolyn: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton 1991 (Princeton Studies in Opera).
- Abegg, Werner: *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 44).
- „Hanslick, Eduard“, in *MGG²*, Kassel u.a. 2002, Personenteil Bd. 8, Sp. 667–672.
- „Hanslick's Theory of Musical Beauty“, in *JIMS* 12/3–4 (1981), S. 5–13.
- „Eduard Hanslick und die Idee der ‚reinen Instrumentalmusik‘“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todes-tages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 29–38.
- Abrams, M. H.: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York 1953.
- Addis, Laird: *Of Mind and Music*, Ithaca/London 1999.
- Adler, Guido: *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*, Leipzig 1904.
- *Eduard Hanslick. Rede gehalten bei der Enthüllung der Büste in der Universität*, Wien 1913.
- „Nekrolog Eduard Hanslick“, in *Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog* 9 (1906), S. 342–347.
- Agawu, Kofi: *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford/New York 2009 (Oxford Studies in Music Theory).
- „Analyzing Music Under the New Musicological Regime“, in *JM* 15/3 (1997), S. 297–307.
- „How We Got Out of Analysis, and How to Get Back in Again“, in *MA* 23/2–3 (2004), S. 267–286.

- Åhlberg, Lars-Olof: „The Nature and the Limits of Analytic Aesthetics“, in *BJA* 33/1 (1993), S. 5–16.
- „Susanne Langer on Representation and Emotion in Music“, in *BJA* 34/1 (1994), S. 69–80.
- Ahonen, Hanne: *Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication*, Dissertation Columbia University 2007.
- „Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication“, in *PH* 80 (2005), S. 513–529.
- Albrecht, Hans, Hans Haase und Walter Wiora: „Musikwissenschaft“, in *MGG*, Kassel/Basel 1961, Bd. 9, Sp. 1192–1220.
- Alexander, Samuel: *Beauty and Other Forms of Value*, London 1933.
- Allen, Warren Dwight: *Philosophies of Music History*, New York u.a. 1939.
- Allesch, Christian G.: *Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*, Göttingen/Toronto/Zürich 1987.
- Allison, Henry E.: *Kant's Theory of Taste: A Reading of the 'Critique of Aesthetic Judgment'*, Cambridge 2001 (Modern European Philosophy).
- Alperson, Philip: „On Musical Improvisation“, in *JAC* 43/1 (1984), S. 17–29.
- „Introduction: The Philosophy of Music“, in *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, hrsg. von Philip Alperson, University Park 21994 (1987), S. 1–30.
- „What Should One Expect from a Philosophy of Music Education?“, in *JAE* 25/3 (1991), S. 215–242.
- „Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music“, in *JAC* 52 (1994), S. 1–11, oder in *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, hrsg. von Philip Alperson, University Park 1998, S. 1–12.
- „The Philosophy of Music: Formalism and Beyond“, in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, hrsg. von Peter Kivy, Malden/Oxford/Carlton 2004, S. 254–275.
- „Englischsprachige Philosophie der Musik. Ein Blick von Irgendwo“, übers. von Amelie Stuart, in *DZP* 57/6 (2009), S. 879–884.
- „Music Education“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 614–623.
- Altenburg, Detlef: „Vom poetisch Schönen. Franz Liszts Auseinandersetzung mit der Musikästhetik Eduard Hanslicks“, in *Ars musica, musica scientia. Festschrift Heinrich Hüschen zum fünfundsechzigsten Geburtstag am 02. März 1980 überreicht von Freunden, Kollegen und Schülern*, hrsg. von Detlef Altenburg, Köln 1980 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 126), S. 1–9.

- Ambros, August Wilhelm: *Die Gränzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Prag 1856.
- *The Boundaries of Music and Poetry: A Study in Musical Aesthetics*, übers. von J. H. Cornell, New York 1893.
- Anderson, Robert: „Polemics or Philosophy? Music Pathology in Eduard Hanslick's ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“, in *MT* 154 (2013), S. 65–76.
- Antonicek, Theophil: „Musikwissenschaft in Wien zur Zeit Guido Adlers“, in *StMw* 37 (1986), S. 165–193.
- „Hanslick und Adler – ein problematisches Verhältnis“, in *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft damals und heute. Internationales Symposium (1998) zum Jubiläum der Institutgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren*, hrsg. von Theophil Antonicek und Gernot Gruber, Tutzing 2005 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 40), S. 61–68.
- „Eduard Hanslick und die Universität Wien“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 195–203.
- Antonicek, Theophil, Gernot Gruber und Christoph Landerer (Hrsg.): *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43).
- Apel, Willi: *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass. 1944.
- Appelqvist, Hanne: „Form and Freedom: The Kantian Ethos of Musical Formalism“, in *NJA* 40–41 (2010–2011), S. 75–88.
- „On Music, Wine, and the Criteria of Understanding“, in *NEJP* 12/3 (2011), S. 18–35.
- Applegate, Celia: „What Is German Music? Reflections on the Role of Art in the Creation of the Nation“, in *GSR* 15/4 (1992), S. 21–32.
- „How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century“, in *19thCM* 21/3 (1998), S. 274–296.
- Applegate, Celia und Pamela Potter (Hrsg.): *Music and German National Identity*, Chicago/London 2002.
- Apthorp, William Foster und John Denison Champlin (Hrsg.): *Cyclopedia of Music and Musicians*, 3 Bde., New York 1888–1890.
- Arnheim, Rudolf: „The Priority of Expression“, in *JAC* 8/2 (1949), S. 106–109.
- Asmuth, Christoph: „Was bedeutet Musik? Eine kritische Untersuchung musikalischer Referenz“, in *MK* 11 (2007), S. 70–86 (Sonderband Musikphilosophie).
- Auhagen, Wolfgang: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt u.a. 1983 (Europäische Hochschulschriften 36/6).

- Bagier, Guido: *Herbart und die Musik mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie*, Langensalza 1911.
- Baker, Nancy Kovaleff, Max Paddison und Roger Scruton: „Expression“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 8, S. 463–472.
- Baker, Nancy Kovaleff und Roger Scruton: „Expression“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 6, S. 324–332, oder in ders., *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, London/New York 1983, S. 49–61.
- Ball, Philip: *The Music Instinct: How Music Works and Why We Can't Do Without It*, London 2011.
- Bamberger, Richard und Franz Maier-Bruck (Hrsg.): *Österreich Lexikon*, 2 Bde., Wien/München 1966.
- Barry, Kevin: *Language, Music, and the Sign: A Study in Aesthetics, Poetics, and Poetic Practice from Collins to Coleridge*, Cambridge 1987.
- Barzun, Jacques: „The Meaning of Meaning in Music: Berlioz Once More“, in *MQ* 66/1 (1980), S. 1–20.
- Bauer, Hertha: *Taschenlexikon der Musik*, Stuttgart/Wien 1953.
- Bayer, Josef: *Asthetik in Umrissen. Zur allgemeineren philosophischen Orientierung auf dem Gebiete der Kunst*, 2 Bde., Prag 1856–1863.
- Beard, David und Kenneth Gloag: *Musicology: The Key Concepts*, London/New York 2005.
- Beardsley, Monroe C.: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York u.a. 1958.
- *Aesthetics From Classical Greece to the Present: A Short History*, Alabama 1966.
- *The Possibility of Criticism*, Detroit 1970.
- „Intention“, in *Dictionary of World Literature: Criticism, Forms, Technique*, hrsg. von Joseph T. Shipley, New York ²1953 (1924), S. 229–233.
- „Aesthetic Experience Regained“, in *JAC* 28/1 (1969), S. 3–11, oder in *The Aesthetic Point of View: Selected Essays of Monroe Beardsley*, hrsg. von Michael J. Wreen und Donald M. Callen, Ithaca/London 1982, S. 77–92.
- Beardsley, Monroe C. und W. K. Wimsatt: „The Intentional Fallacy“, in *SR* 54/3 (1946), S. 468–488, oder in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, hrsg. von W. K. Wimsatt, Lexington 1954, S. 3–18, oder in *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings*, hrsg. von Morris Weitz, New York 1959, S. 275–288, oder in *Philosophy of Art and Aesthetics: From Plato to Wittgenstein*, hrsg. von Steven M. Cahn und Frank A. Tillman, New York/Evanston/London 1969, S. 657–669, oder in *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*, hrsg. von David Lodge, London 1972, S. 334–345, oder in *On Literary Intention: Critical Essays*, hrsg. von David Newton-DeMolina, Edinburgh 1976, S. 1–13, oder in *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, hrsg. von Joseph Margolis, Philadelphia 1978, S. 293–

- 306, oder in *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, hrsg. von Alex Neill und Aaron Ridley, Boston u.a. 1995, S. 374–385, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 2, S. 194–208.
- „The Affective Fallacy“, in *SR* 57/1 (1949), S. 31–55, oder in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, hrsg. von W. K. Wimsatt, Lexington 1954, S. 21–39, oder in *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*, hrsg. von David Lodge, London 1972, S. 345–358.
- Beattie, James: „On Poetry and Music as They Affect the Mind“, in ders., *Essays*, Edinburgh 1778, Nachdruck London 2012, S. 1–318.
- Beckerman, Michael: „Janacek and the Herbartians“, in *MQ* 69/3 (1983), S. 388–407.
- Beever, Allan: „Formalism in Music and Law“, in *UTLJ* 61/2 (2011), S. 213–239.
- Behne, Klaus-Ernst: „Musikverstehen. Ein Mißverständnis?“, in *Kunst verstehen, Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposium (München 1992)*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 1993 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 3), S. 129–150.
- Behne, Klaus-Ernst und Adolf Nowak: „Musikästhetik“, in *MGG*², Kassel u.a. 1997, Sachteil Bd. 6, Sp. 968–1016.
- Beinroth, Fritz: *Musikästhetik von der Sphärenharmonie bis zur musikalischen Hermeneutik. Ausgewählte tradierte Musikauffassungen*, Aachen 1995 (Berichte aus der Musikwissenschaft).
- Bekker, Paul: „Hanslick“, in *Musikblätter des Anbruch* 5/10 (1923), S. 283–292.
- Belfiore, Elizabeth S.: *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton/Oxford 1992.
- Bell, Clive: *Art*, London 1914, Nachdruck Champaign 2008.
- Bell, Jeffrey: „Beyond Beautiful and Ugly: Non-Dual Thinking and Aesthetic Theory“, in *Analysis and Metaphysics* 9 (2010), S. 19–34.
- Beller, Steven (Hrsg.): *Rethinking Vienna 1900*, New York/Oxford 2001.
- Bennett, Joseph: „Dr. Hanslick and Gounod’s ‚Redemption‘“, in *The Musical Times and Singing Class Circular* 25/1 (1884), S. 10–12.
- Benson, John: „Emotion and Expression“, in *TPR* 76/3 (1967), S. 335–357.
- Benson, Stephen: „Fairy-Tale Opera and the Crossed Desires of Words and Music“, in *CMR* 29/2 (2010), S. 171–182.
- Bent, Ian D.: *Music Analysis in the Nineteenth Century*, 2 Bde., Cambridge 1994.
- Ben-Ze’ev, Aaron: „The Thing Called Emotion“, in *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, hrsg. von Peter Goldie, Oxford/New York 2010, S. 41–62.
- Berger, Karol: *A Theory of Art*, New York/Oxford 2000.
- Berger, Christian: „‚Musik‘ nach Kant“, in *Musik. Zu Begriff und Konzepten*.

- Berliner Symposium zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*, hrsg. von Michael Beiche und Albrecht Riethmüller, München 2006, S. 31–41.
- Berleant, Arnold: „The Sensuous and the Sensual in Aesthetics“, in *JAC* 23/2 (1964), S. 185–192.
- Bertone, Sophie, Wolfgang Fuhrmann und M. J. Grant: „Was ist neu an New Musicology?“, in *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*, hrsg. von Rebekka Habermas und Rebekka von Mallinckrodt, Göttingen 2004, S. 107–122.
- Betzler, Monika, Julian Nida-Rümelin und Mara-Daria Cojocaru (Hrsg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart ²2012 (1998).
- Bicknell, Jeanette: *Why Music Moves Us*, New York 2009.
- „The Early Modern Period“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 273–283.
- „Can Music Convey Semantic Content? A Kantian Approach“, in *JAC* 60/3 (2002), S. 253–261.
- Bijsterveld, Karin und Alexandra Supper: „Sounds Convincing: Modes of Listening and Sonic Skills in Knowledge Making“, in *ISR* 40/2 (2015), S. 124–144.
- Bimberg, Siegfried: „Geschichte der Musikästhetik“, in *Handbuch der Musikästhetik*, hrsg. von Siegfried Bimberg, Christian Kaden, Eberhard Lippold, Klaus Mehner und Walther Siegmund-Schultze, Leipzig 1979, S. 303–445.
- Birnbacher, Dieter: „Musik und Musikalisches bei Wittgenstein“, in *MÄ* 46 (2008), S. 49–64.
- Bischoff, Ludwig: „Eduard Hanslick“, in *Niederrheinische Musikzeitung* 3 (1855), S. 49–53, 57–60, 65–66 und 73–75.
- Blaukopf, Kurt: *Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*, Wien 1995 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 1).
- *Die Ästhetik Bernard Bolzanos. Begriffskritik, Objektivismus, ‚echte‘ Spekulation und Ansätze zum Empirismus*, St. Augustin 1996 (Beiträge zur Bolzano-Forschung 8).
- „Eduard Hanslick, Guido Adler und die empiristische Tradition der Musikforschung in Österreich“, in *ÖMZ* 47/12 (1992), S. 714–717.
- „Im Geiste Bolzanos und Herbart. Ansätze empiristischer Musikforschung in Wien und Prag“, in *Bolzano und die österreichische Geistesgeschichte*, hrsg. von Heinrich Ganthaler und Otto Neumaier, St. Augustin 1997 (Beiträge zur Bolzano-Forschung 6), S. 237–264.
- „Von der Ästhetik zur ‚Zweigwissenschaft‘. Robert Zimmermann: Vor-

- läufer des Wiener Kreises“, in *MusAu* 18 (1999), S. 49–60 (Miscellanae Musicae. Rudolf Flotzinger zum sechzigsten Geburtstag), oder in *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999)*, hrsg. von Martin Seiler und Friedrich Stadler, Wien 2000 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 5), S. 35–46.
- Blidge [Bridge, John Frederick?]: „Aesthetics of Musical Art“, in *DJM* 40/21 (09.10.1880), S. 162–163.
- Blocker, H. Gene: *Philosophy of Art*, New York 1979.
- Blume, Friedrich: „Hanslick, Eduard“, in *MGG*, Kassel/Basel 1956, Bd. 5, Sp. 1482–1493, oder in ders., *Syntagma Musicologicum: Gesammelte Reden und Schriften*, 2 Bde., hrsg. von Martin Ruhnke und Anna Amalie Abert, Kassel u.a. 1963–1973, Bd. 1., S. 833–843.
- Blumröder, Christoph von und Wolfram Steinbeck: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, 2 Bde., Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 3/1 und 3/2).
- Boghossian, Paul A.: „On Hearing the Music in the Sound: Scruton on Musical Expression“, in *JAC* 60/1 (2002), S. 49–55.
- Böhmer, Helga: „Musik als ‚tönend bewegte Form‘. Von Hanslick zu Strawinsky“, in *Melos* 17 (1950), S. 337–340.
- Boisits, Barbara: „Ästhetik versus Historie? Eduard Hanslicks und Guido Adlers Auffassung von Musikwissenschaft im Lichte zeitgenössischer Theorienbildung“, in *Das Ende der Eindeutigkeit. Zur Frage des Pluralismus in der Moderne und Postmoderne*, hrsg. von Barbara Boisits und Peter Stachel, Wien 2000 (Studien zur Moderne 13), S. 89–108.
- „Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer Formalästhetik innerhalb der Wissenschaft Zentraleuropas“, in *Musicological Annual* 40/1–2 (2004), S. 129–136.
- „Wie autonom ist Kunst? Zur Frage des Gesellschaftsbezugs ästhetischer Theorien des 20. Jahrhunderts“, in *Bruckner Symposium: Kreativität und Gesellschaft. Die materielle und soziale Situation des Künstlers im Rahmen des internationalen Brucknerfestes Linz 2000 (20.–24. September 2000). Bericht*, hrsg. von Theophil Antonicek, Andrea Harrandt und Erich Wolfgang Partsch, Linz 2004, S. 37–43.
- „Grenzen der Kunst und die Metaphysik der Tonkunst. Über Musikan-schauung und Musikästhetik in Österreich“, in *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften 6.2.: Philosophie und Religion. Gott, Sein, Sollen*, hrsg. von Karl Acham, Wien 2006, S. 207–249.
- „Tönend bewegte Formen‘ oder ‚seelischer Ausdruck‘. Zu einer musik-ästhetischen Streitfrage im 19. Jahrhundert“, in *De musica disserenda* 2/2 (2006), S. 43–52.

- „Music as Monument: The Denkmäler der Tonkunst in Österreich; A Patriotic Activity“, in *Musical Culture & Memory*, hrsg. von Tatjana Marković und Vesna Mikić, Belgrad 2008 (Musicological Studies 2), S. 121–128.
- „diese gesungenen Bitten um Emancipation‘. Akkulturationsdiskurse am Beispiel von Salomon Sulzers Wirken am Wiener Stadttempel“, in *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, hrsg. von Beatrix Borchard und Heidy Zimmermann, Köln/Weimar/Wien 2009 (Jüdische Moderne 9), S. 91–107.
- „Musik als Denkmal. Zur Geschichte der Editionen alter Musik in Österreich im 19. Jahrhundert“, in *Alte Musik in Österreich. Forschung und Praxis seit 1800. Symposium Graz, 22.–24. März 2007, Bericht*, hrsg. von Barbara Boisits und Ingeborg Harer, Wien 2009 (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 7), S. 109–134.
- „Der Geist des musikalisch Schönen. Ferdinand Peter Graf Laurencins hegelianische Kritik an Eduard Hanslicks Formauffassung“, in *Musicologie sans frontières – Muzicologija bez granica – Musicology Without Frontiers. Svečani zbornik za Stanislava Tuksara – Essays in Honour of Stanislav Tuksar*, hrsg. von Ivano Cavallini und Harry White, Zagreb 2010 (Muzikološki zbornici 13), S. 205–222.
- „Die Gesetze des spezifisch Musikalischen. Eduard Hanslicks Rechtfertigung der Ästhetik gegenüber historischer und naturwissenschaftlicher Kunstbetrachtung“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 21–27.
- „Historisch/systematisch/ethnologisch: Die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute“, in *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013, S. 35–55.
- Bolzano, Bernard: „Über den Begriff des Schönen. Eine philosophische Abhandlung“, in *Bernard Bolzano. Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik*, hrsg. von Dietrich Gerhardus, Frankfurt 1972, S. 1–118.
- Bonde, Lars Ole: „Music Analysis and Image Potentials in Classical Music“, in *NTM* 6/2 (1997), S. 121–128.
- Bonds, Mark Evan: *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Mass./London 1991 (Studies in the History of Music 4).
- *A History of Music in Western Culture*, Englewood Cliffs 2003.
- *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton/Oxford 2006.
- *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford/New York 2014.

- „Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century“, in *JAMS* 50/2–3 (1997), S. 387–420.
- „Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Hanslick’s ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“, in *19thCM* 36/1 (2012), S. 3–23, oder in ders., *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford/New York 2014, S. 183–209.
- „Replies to My Critics“, in *BJA* 57/1 (2017), S. 97–101.
- Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt/Leipzig 2002.
- „Franz Grillparzer als Antipode Richard Wagners. Ein Beitrag zu seiner Musikästhetik“, in *Franz Grillparzer*, hrsg. von Helmut Bachmaier, Frankfurt 1991, S. 359–371.
- „Hanslick und Grillparzer – ‚oder über die Grenzen der Musik und Poesie‘“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 113–122.
- Boruah, Bijoy H.: *Fiction and Emotion: A Study in Aesthetics and the Philosophy of Mind*, Oxford 1988.
- Botstein, Leon: *Music and Its Public: Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna 1870–1914*, Dissertation Harvard University 1985.
- „Review: Between Aesthetics and History“, in *19thCM* 13/2 (1989), S. 168–178.
- „German Jews and Wagner“, in *Richard Wagner and His World*, hrsg. von Thomas S. Grey, Princeton/Oxford 2009, S. 151–197.
- Bouwsma, Oets Kolk: „The Expression Theory of Art“, in *Philosophical Analysis: A Collection of Essays*, hrsg. von Max Black, Ithaca/New York 1950, S. 75–101, oder in *Aesthetics and Language*, hrsg. von William Elton, Oxford 1954, S. 73–99, oder in *Aesthetics Today*, hrsg. von Morris Philipson, Cleveland/New York 1961, S. 145–168, oder in *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, hrsg. von W. E. Kennick, New York 1964, S. 261–282.
- Bowie, Andrew: „Music and the Rise of Aesthetics“, in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, hrsg. von Jim Samson, Cambridge 2002, S. 29–54.
- „Was heißt ‚Philosophie der Musik‘?“, in *MK* 11 (2007), S. 5–18 (Sonderband Musikphilosophie).
- Bowman, Wayne D.: *Philosophical Perspectives on Music*, New York/Oxford 1998.
- „The Values of Musical ‚Formalism‘“, in *JAE* 25/3 (1991), S. 41–59.
- Boyer, John W.: *Political Radicalism in Late Imperial Vienna: Origins of the Christian Social Movement, 1848–1897*, Chicago/London 1981.

- Brattico, Elvira und Marcus Pearce: „The Neuroaesthetics of Music“, in *PACA* 7/1 (2013), S. 48–61.
- Breakspeare, Eustace J.: „Musical Aesthetics“, in *PRMA* 6 (1879–1880), S. 59–77.
- Breitkreutz, Dieter: *Die musikästhetischen Anschauungen Eduard Hanslicks und ihre Gültigkeit in der Gegenwart*, Dissertation Universität Halle 1969.
- Brendel, Franz: „Dr. Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst“, in *NZfM* 42 (1855), S. 77–82, 89–91 und 97–100.
- Brobjer, Thomas H.: „Sources of and Influences on Nietzsche’s ‚The Birth of Tragedy‘“, in *NS* 34 (2005), S. 278–299.
- Brodbeck, David: *Defining ‚Deutschum‘: Political Ideology, German Identity, and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna*, Oxford/New York 2014 (The New Cultural History of Music Series).
- „Dvořák’s Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of ‚Deutschum‘“, in *JAMS* 60/1 (2007), S. 71–132.
- „Hanslick’s Smetana and Hanslick’s Prague“, in *JRMA* 134/1 (2009), S. 1–36.
- „‚Poison-Flaming Flowers from the Orient and Nightingales from Bayreuth‘: On Hanslick’s Reception of the Music of Goldmark“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 132–159.
- Brown, Calvin: *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens, GA 1948.
- Brown, Maurice J. E.: „Arabesque“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 1, S. 512–513.
- Brown, Maurice J. E. und Kenneth L. Hamilton: „Arabesque“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 1, S. 794–795.
- Broyles, Michael: „Puritanism, Democracy, and the Establishment of Musical Idealism in New England“, in *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, 2 Bde., hrsg. von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel u.a. 2000, Bd. 1, S. 207–213.
- „Art Music from 1860 to 1920“, in *The Cambridge History of American Music*, hrsg. von David Nicholls, Cambridge 1998, S. 214–254.
- Bruchhagen, Paul: „Hanslick und die spekulative Ästhetik“, in *ZÄK* 30 (1936), S. 270–276.
- Bruckmüller, Ernst (Hrsg.): *Personen-Lexikon Österreich*, Wien 2001.
- Brusatti, Otto: „Eduard Hanslicks erste Wagner-Kritik“, in *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 86–88 (1982–1984), S. 595–632.

- Buck, Percy: „Aesthetics“, in *Groves's Dictionary of Music and Musicians*, 5 Bde., hrsg. von Henry Colles, London 1927–1928, Bd. 1, S. 43–45.
- Bücken, Ernst: *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Potsdam 1929 (Handbuch der Musikwissenschaft).
- Budd, Malcolm: *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London u.a. 1985.
- *Values of Art: Pictures, Poetry, and Music*, London u.a. 1995.
- „The Repudiation of Emotion: Hanslick on Music“, in *BJA* 20/1 (1980), S. 29–43, oder in ders., *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London u.a. 1985, S. 16–36.
- „Music and the Communication of Emotion“, in *JAC* 74/2 (1989), S. 129–138.
- „Music and the Expression of Emotion“, in *JAE* 23/3 (1989), S. 19–29.
- „Gurney“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 371–379.
- „Music's Arousal of Emotions“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 233–242.
- Bujić, Bojan (Hrsg.): *Music in European Thought 1851–1912*, Cambridge 1988 (Cambridge Readings in the Literature of Music).
- „Musicology and Intellectual History: A Backward Glance to the Year 1885“, in *PRMA* 111 (1984–1985), S. 139–154.
- „Delicate Metaphors“, in *MT* 138 (1997), S. 16–22.
- Bukofzer, Max: *Die musikalische Gemütsbewegung. Erlebnisse, Erkenntnisse, Bekennnisse*, Nendeln ²1976 (Leipzig 1935).
- Bullock, Philip Ross: „Lessons in Sensibility': Rosa Newmarch, Music Appreciation, and the Aesthetic Cultivation of the Self“, in *YES* 40/1–2 (2010), S. 295–318.
- Bunkelmann, Rainer: *Hermeneutik in Musikästhetik und Musikpädagogik im zwanzigsten Jahrhundert*, Regensburg 1992 (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 14).
- Burford, Mark: „Hanslick's Idealist Materialism“, in *19thCM* 30/2 (2006), S. 166–181.
- Burkholder, J. Peter: „A Simple Model for Associative Musical Meaning“, in *Approaches to Meaning in Music*, hrsg. von Byron Almén und Edward Pearsall, Bloomington/Indianapolis 2006 (Musical Meaning and Interpretation), S. 76–106.
- Burnham, Douglas: „Immanuel Kant: Aesthetics“, in *IEP* (<http://www.iep.utm.edu/kantaest>; 11.07.2015).

- Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Ergänzte und kommentierte Neuauflage*, hrsg. von Martina Weindel, Wilhelmshaven 2001 (Frankfurt/Leipzig ²1916; Taschenbücher zur Musikwissenschaft 145).
- Cadenbach, Rainer, Andreas Jaschinski und Heinz von Loesch: „Musikwissenschaft“, in *MGG²*, Kassel u.a. 1997, Sachteil Bd. 6, Sp. 1789–1834.
- Caduff, Corina: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003.
- Cahn, Steven M. und Frank A. Tillman (Hrsg.): *Philosophy of Art and Aesthetics: From Plato to Wittgenstein*, New York/Evanston/London 1969.
- Caldwell, John: „England“, übers. von Thomas Christian Schmidt, in *MGG²*, Kassel u.a. 1995, Sachteil Bd. 3, Sp. 27–73.
- Calella, Michele: „Das Neue von gestern und das was übrig bleibt: ‚New Musicologies‘“, in *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013, S. 82–110.
- Callen, Donald: „Transfiguring Emotions in Music“, in *The Worlds of Art and the World*, hrsg. von Joseph Margolis, Amsterdam 1984 (Grazer philosophische Studien 19), S. 69–91.
- Cannon, Beekman C., Alvin H. Johnson und William G. Waite: *The Art of Music: A Short History of Musical Styles and Ideas*, New York 1960.
- Carpenter, Patricia: „Musical Form and Musical Idea: Reflections on a Theme of Schoenberg, Hanslick, and Kant“, in *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, hrsg. von Edmond Strainshamps und Maria Rika Maniates, New York/London 1984, S. 394–427.
- Carrière, Moriz: *Ästhetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst*, 2 Bde., Leipzig 1859.
- Carritt, E. F. (Hrsg.): *Philosophies of Beauty: From Socrates to Robert Bridges Being the Sources of Aesthetic Theory*, Oxford 1931.
- Carroll, Noël: *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London/New York 1999 (Contemporary Introductions to Philosophy).
- *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge 2001.
- „Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion“, in *JAC* 51/2 (1993), S. 245–252, oder in ders., *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge 2001, S. 180–190.
- „Historical Narratives and the Philosophy of Art“, in *JAC* 51/3 (1993), S. 313–326.
- „Art and the Domain of the Aesthetic“, in *BJA* 40/2 (2000), S. 191–208.
- „Formalism“, in *The Routledge Companion to Aesthetics*, hrsg. von Berys Gaut und Dominic McIver Lopes, London/New York 2001, S. 87–96.
- „Aesthetic Experience Revisited“, in *BJA* 42/2 (2002), S. 145–168.

- „Aesthetics and the Educative Powers of Art“, in *A Companion to the Philosophy of Education*, hrsg. von Randall Curren, Malden/Oxford/Carlton 2003 (Blackwell Companions to Philosophy), S. 365–383.
- „Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures“, in *MON* 86/4 (2003), S. 521–555.
- „Art and the Moral Realm“, in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, hrsg. von Peter Kivy, Malden/Oxford/Carlton 2004, S. 126–151.
- Carroll, Noël und Margaret Moore: „Not Reconciled: Comments for Peter Kivy“, in *JAC* 65/3 (2007), S. 318–322.
- Carus, Paul: „The Significance of Music“, in *MON* 5/3 (1895), S. 401–407.
- Casey, Edward S.: „Expression and Communication in Art“, in *JAC* 30/2 (1971), S. 197–207.
- Celestini, Federico: *Die Unordnung der Dinge. Die musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885–1914)*, München 2006 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 56).
- Cernoch, Georg Wolfgang: „Zimmermanns Grundlegung der Herbartschen Ästhetik. Eine Brücke zwischen Bolzano und Brentano“, in *Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880). Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung 3*, hrsg. von Michael Benedikt, Reinhold Knoll und Josef Rupitz, Klausen-Leopoldsdorf 1995, S. 681–715.
- Cha, Jee-Weon: „‚Ton‘ versus ‚Dichtung‘: Two Aesthetic Theories of the Symphonic Poem and Their Sources“, in *JMR* 26/4 (2007), S. 377–403.
- Chmaj, Betty: „Fry versus Dwight: American Music’s Debate over Nationality“, in *AMu* 3/1 (1985), S. 63–84.
- Chua, Daniel K. L.: *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge 1999 (New Perspectives in Music History and Criticism).
- Clapham, John: „Dvořák’s Relations with Brahms and Hanslick“, in *MQ* 57/2 (1971), S. 241–254.
- Clercq, Rafael De: „Aesthetic Properties“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 144–154.
- Cobussen, Marcel und Nanette Nielsen: *Music and Ethics*, Aldershot/Burlington 2012.
- Collingwood, R. G.: *The Principles of Art*, London/Oxford/New York 1938.
- Cone, Edward T.: *The Composer’s Voice*, Berkeley/Los Angeles/London 1974.
- Cook, Nicholas: *Music, Imagination, and Culture*, Oxford 1990.
- *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998.

- *Music: A Very Short Introduction*, Oxford/New York 1998.
- *The Schenker Project: Culture, Race and Music Theory in ‚Fin-de-siècle‘ Vienna*, Oxford/New York 2007.
- *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford/New York 2013.
- „Schenker’s Theory of Music as Ethics“, in *JM* 7/4 (1989), S. 415–439, oder in ders., *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Aldershot/Burlington 2007 (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology), S. 57–81.
- „Theorizing Musical Meaning“, in *MTS* 23/2 (2001), S. 170–195, oder in ders., *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Aldershot/Burlington 2007 (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology), S. 213–240, oder als „Musikalische Bedeutung und Theorie“, übers. von Alexander Becker, in *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hrsg. von Alexander Becker und Matthias Vogel, Frankfurt 2007, S. 80–128.
- „Writing on Music or Axes to Grind: Road Rage and Musical Community“, in *MER* 5/3 (2003), S. 249–261, oder in ders., *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Aldershot/Burlington 2007 (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology), S. 307–319.
- Cook, Nicholas und Nicola Dibben: „Emotion in Culture and History: Perspectives From Musicology“, in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, hrsg. von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, Oxford/New York 2010 (Series in Affective Science), S. 45–72.
- Cooke, Deryck: *The Language of Music*, Oxford/New York/Toronto 1959.
- Cooper, David E.: „The Presidential Address: Analytical and Continental Philosophy“, in *PAS* 94 (1994), S. 1–18.
- Cooper, David E., Joseph Margolis und Crispin Sartwell (Hrsg.): *A Companion to Aesthetics*, Oxford/Cambridge, Mass. 1992.
- Cothey, Antony L.: *The Nature of Art*, London/New York 1990.
- Crawford, Donald W.: *Kant’s Aesthetic Theory*, Madison 1974.
- „Kant“, in *The Routledge Companion to Aesthetics*, hrsg. von Berys Gaut und Dominic McIver Lopes, London/New York 2001, S. 51–64.
- Critchley, Simon: „What Is Continental Philosophy?“, in *IJPS* 5/3 (1997), S. 347–365.
- „Introduction: What Is Continental Philosophy?“, in *A Companion to Continental Philosophy*, hrsg. von Simon Critchley und William R. Schroeder, Malden/Oxford 1998, S. 1–17.
- Crowther, Paul: *The Kantian Sublime: From Morality to Art*, Oxford 1989 (Oxford Philosophical Monographs).
- *Defining Art, Creating the Canon: Artistic Value in an Era of Doubt*, Oxford 2007.

- Cumming, Naomi: *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington/Indianapolis 2000 (Advances in Semiotics).
- „Metaphor in Roger Scruton's Aesthetics of Music“, in *Theory, Analysis, and Meaning in Music*, hrsg. von Anthony Pople, Cambridge 1994, S. 3–28.
- „Kivy, Peter“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 13, S. 644.
- Currie, Gregory: „Interpretation in Art“, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hrsg. von Jerrold Levinson, Oxford/New York 2003, S. 291–306.
- Curtin, Deane W.: „Varieties of Aesthetic Formalism“, in *JAC* 40/3 (1982), S. 315–326.
- Dadlez, E. M.: *What's Hecuba To Him? Fictional Events and Actual Emotions*, University Park 1997.
- Dahlhaus, Carl: *Musikästhetik*, Köln 1967, oder in *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2000–2008, Bd. 1, S. 447–532.
- *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 7).
- *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, oder in *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2000–2008, Bd. 1, S. 11–155.
- *Die Idee der absoluten Musik*, München/Kassel 1978, oder in *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2000–2008, Bd. 4, S. 11–126.
- *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, oder in *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2000–2008, Bd. 5, S. 393–851.
- *Aesthetics of Music*, übers. von William W. Austin, Cambridge 1981.
- *Nineteenth-Century Music*, übers. von J. Bradford Robinson, Berkeley/Los Angeles/London 1989 (California Studies in 19th Century Music 5).
- *The Idea of Absolute Music*, übers. von Roger Lustig, Chicago/London 1989.
- „Zu Kants Musikästhetik“, in *AfMw* 10/4 (1953), S. 338–347, oder in ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 49–55.
- „Vom Elend der Musikkritik“, in *Melos* 24 (1957), S. 132–136, oder in *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2000–2008, Bd. 2, S. 77–84.
- „Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff“, in *Mf* 20/2 (1967), S. 145–153, oder in ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 291–298, oder in *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2000–2008, Bd. 5, S. 648–658.

- „Formästhetik und Nachahmungsprinzip“, in *IRASM* 4/2 (1973), S. 165–174, oder in ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 44–49.
- „Zur Theorie der musikalischen Form“, in *AfMw* 34/1 (1977), S. 20–37, oder in *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2000–2008, Bd. 2, S. 284–300.
- „Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik“, in *IRASM* 9/2 (1978), S. 279–294, oder in ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 30–43.
- Dahlhaus, Carl und Ruth Katz (Hrsg.): *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music*, 4 Bde., New York 1987–1993 (Aesthetics in Music 5).
- Dahlhaus, Carl und Michael Zimmermann (Hrsg.): *Musik – Zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München/Kassel 1984.
- Damnjanović, Milan: „Susanne K. Langer. Die Kunst als symbolische Form. Mit besonderer Berücksichtigung der Musiktheorie“, in *IRASM* 18/2 (1987), S. 217–236.
- „Eduard Hanslick als Begründer der modernen Musikästhetik“, in *Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880). Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung 3*, hrsg. von Michael Benedikt, Reinhold Knoll und Josef Rupitz, Klausen-Leopoldsdorf 1995, S. 717–727.
- Danto, Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass./London 1981.
- „The Artworld“, in *JoP* 61 (1964), S. 571–584, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 2, S. 14–26.
- Danuser, Hermann: *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 46).
- *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, 4 Bde., Schliengen 2014.
- „„Materiale Formenlehre“. Ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik“, in *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, hrsg. von Adolf Nowak und Markus Fahlbusch, Tutzing 2007 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33), S. 19–49, oder in ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, 4 Bde., Schliengen 2014, Bd. 1, S. 355–377.
- Danuser, Hermann, Peter Gülke und Norbert Miller (Hrsg.): *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, Schliengen 2011.
- Danz, Ernst-Joachim: *Die objektlose Kunst. Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers*, Regensburg 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 118).

- Darenberg, Karl H.: *Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1960.
- Davies, Stephen: *Definitions of Art*, Ithaca/London 1991.
- *Musical Meaning and Expression*, Ithaca/London 1994.
- *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford/New York 2001.
- *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford/New York 2003.
- *The Philosophy of Art*, Malden/Oxford/Carlton 2006.
- *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford/New York 2007.
- *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford/New York 2011.
- „The Expression of Emotion in Music“, in *Mind* 89 (1980), S. 67–86, oder in ders., *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford/New York 2003, S. 134–151, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 4, S. 3–18.
- „The Aesthetic Relevance of Authors’ and Painters’ Intentions“, in *JAC* 41/1 (1982), S. 65–76.
- „The Expression Theory Again“, in *Theoria* 52/3 (1986), S. 146–167, oder in ders., *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford/New York 2007, S. 241–256.
- „Kivy on Auditors’ Emotions“, in *JAC* 52/2 (1994), S. 235–236.
- „Relativism in Interpretation“, in *JAC* 53/1 (1995), S. 8–13, oder in ders., *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford/New York 2007, S. 198–206.
- „Contra the Hypothetical Persona in Music“, in *Emotion and the Arts*, hrsg. von Mette Hjort und Sue Laver, New York/Oxford 1997, S. 95–109, oder in ders., *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford/New York 2003, S. 152–168.
- „Non-Western Art and Art’s Definition“, in *Theories of Art Today*, hrsg. von Noël Carroll, Madison/London 2000, S. 199–216, oder in ders., *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford/New York 2007, S. 51–67.
- „Definitions of Art“, in *The Routledge Companion to Aesthetics*, hrsg. von Berys Gaut und Dominic McIver Lopes, London/New York 2001, S. 169–179.
- „Philosophical Perspectives on Music’s Expressiveness“, in *Music and Emotion: Theory and Research*, hrsg. von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, Oxford/New York 2001 (Series in Affective Science), S. 23–44, oder in ders., *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford/New York 2003, S. 169–191.
- „Profundity in Instrumental Music“, in *BJA* 42/4 (2002), S. 343–356, oder in ders., *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford/New York 2011, S. 188–199.
- „Music“, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hrsg. von Jerrold Levinson, Oxford/New York 2003, S. 489–515.

- „The Cluster Theory of Art“, in *BJA* 44/3 (2004), S. 297–300, oder in ders., *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford/New York 2007, S. 39–42.
- „Weitz’s Anti-Essentialism“, in *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, hrsg. von Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen, Malden/Oxford/Carlton 2004 (Blackwell Philosophy Anthologies 21), S. 63–68.
- „Beardsley and the Autonomy of the Work of Art“, in *JAC* 63/2 (2005), S. 179–183.
- „Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music“, in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, hrsg. von Matthew Kieran, Malden/Oxford/Carlton 2006 (Contemporary Debates in Philosophy 5), S. 179–191, oder in ders., *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford/New York 2011, S. 7–20.
- „Emotions Expressed and Aroused by Music: Philosophical Perspectives“, in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, hrsg. von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, Oxford/New York 2010 (Series in Affective Science), S. 15–43.
- „Analytic Philosophy and Music“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 294–304.
- „Cross-Cultural Musical Expressiveness: Theory and the Empirical Program“, in *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, hrsg. von Elisabeth Schellekens und Peter Goldie, Oxford/New York 2011, S. 376–388, oder in ders., *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford/New York 2011, S. 34–46.
- Davies, Stephen und John Andrew Fisher: „Music and Song“, in *A Companion to Aesthetics*, hrsg. von Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker und David E. Cooper, Malden/Oxford 2009 (1992), S. 91–95.
- Davies, Stephen, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker und David Cooper (Hrsg.): *A Companion to Aesthetics*, Malden/Oxford 2009 (1992).
- Davies, Stephen und Robert Stecker: „Twentieth-Century Anglo-American Aesthetics“, in *A Companion to Aesthetics*, hrsg. von Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker und David E. Cooper, Malden/Oxford 2009 (1992), S. 61–73.
- Deas, Stewart: *In Defence of Hanslick*, Farnborough 1972 (London 1940).
- Deaville, James: „Negotiating the ‚Absolute‘: Hanslick’s Path Through Musical History“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 15–37.

- DeBellis, Mark: „Music“, in *The Routledge Companion to Aesthetics*, hrsg. von Berys Gaut und Dominic McIver Lopes, London/New York 2001, S. 531–544.
- Deigh, John: „Cognitivism in the Theory of Emotions“, in *Ethics* 104/4 (1994), S. 824–854.
- „Concepts of Emotions in Modern Philosophy and Psychology“, in *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, hrsg. von Peter Goldie, Oxford/New York 2010, S. 17–40.
- DeNora, Tia: *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, Berkeley/Los Angeles/London 1995.
- „How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for ‚Work‘“, in *Sociological Theory* 4/1 (1986), S. 84–94.
- Dessoir, Max: *Aesthetics and Theory of Art*, übers. von Stephen Emery, Detroit 1970 (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt, Stuttgart 1906).
- Detels, Claire: „Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory, and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries“, in *JAC* 52 (1994), S. 113–126, oder in *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, hrsg. von Philip Alperson, University Park 1998, S. 145–158.
- Determann, Robert: *Begriff und Ästhetik der ‚Neudeutschen Schule‘. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhundert*, Baden-Baden 1989 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 81).
- Dettelbach, Hans von: *Breviarium Musicae. Probleme, Werke, Gestalten*, Darmstadt 1958.
- *Das Imperium der Töne. Form und Bedeutung der Musik*, Graz/Wien 1970.
- Dickie, George: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca/London 1974.
- *The Art Circle: A Theory of Art*, New York 1984.
- *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, New York/Oxford 21997 (*Aesthetics: An Introduction*, Indianapolis 1971).
- *Art and Value*, Malden/Oxford 2001.
- „The Myth of the Aesthetic Attitude“, in *APQ* 1/1 (1964), S. 56–65, oder in *Aesthetics: A Critical Anthology*, hrsg. von George Dickie und R. J. Sclafani, New York 1977, S. 800–814, oder in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, hrsg. von John W. Bender und H. Gene Blocker, Englewood Cliffs/Prentice Hall 1993, S. 373–384.
- „Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience“, in *JoP* 62 (1965), S. 129–136.
- „Beardsley’s Theory of Aesthetic Experience“, in *JAE* 8/2 (1974), S. 13–23.
- „Beardsley, Sibley, and Critical Principles“, in *JAC* 46/2 (1987), S. 229–237.
- „Defining Art: Intension and Extension“, in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, hrsg. von Peter Kivy, Malden/Oxford/Carlton 2004, S. 45–62.

- Dickie, George und R. J. Sclafani (Hrsg.): *Aesthetics: A Critical Anthology*, New York 1977.
- Dieminger, Susanne: *Musik im Denken Nietzsches*, Essen 2002 (Kleine Arbeiten zur Philosophie 56).
- Diffey, T. J.: „On American and British Aesthetics“, in *JAC* 51/2 (1993), S. 169–175.
- Dipert, Randall R.: „The Composer’s Intentions: An Examination of Their Relevance for Performance“, in *MQ* 66/2 (1980), S. 205–218.
- Dodd, Julian: *Works of Music: An Essay in Ontology*, Oxford/New York 2007.
- Domandl, Sepp: „Verdrängter und aufgeklärter Humanismus. Wiederholte Spiegelungen“, in *Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880). Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung* 3, hrsg. von Michael Benedikt, Reinhold Knoll und Josef Rupitz, Klausen-Leopoldsdorf 1995, S. 367–379.
- Donington, Robert: „Aesthetics“, in *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 9 Bde., hrsg. von Eric Blom, London 1954, Bd. 1, S. 64–65.
- Donovan, Siobhán und Robin Elliott (Hrsg.): *Music and Literature in German Romanticism*, Rochester/Woodbridge 2004 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).
- Dorschel, Andreas: „Empfindung, Gefühl, Emotion. Zur Analyse von Bewertungen“, in *Mythos Wertfreiheit? Neue Beiträge zur Objektivität in den Human- und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Karl-Otto Apel und Matthias Kettner, Frankfurt/New York 1994, S. 157–173.
- Dowling, Christopher: „Zangwill, Moderate Formalism, and Another Look at Kant’s Aesthetic“, in *Kantian Review* 15/2 (2010), S. 90–117.
- „Aesthetic Formalism“, in *IEP* (<http://www.iep.utm.edu/aes-form>; 11.07.2015).
- „Dr. Eduard Hanslick Dead“, in *New York Times* (08.08.1904), S. 7.
- Drabkin, William: „Heinrich Schenker“, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 812–843.
- Draper, John W.: „Aristotelian ‚Mimesis‘ in Eighteenth Century England“, in *PMLA* 36/3 (1921), S. 372–400.
- Ducasse, C. J.: „Art and the Language of the Emotions“, in *JAC* 23/1 (1964), S. 109–112.
- Duckles, Vincent, Howard Mayer Brown, George J. Buelow, Mark Lindley, Lewis Lockwood, Miloš Velimirović und Ian D. Bent: „Musicology“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 12, S. 836–863.
- Duckles, Vincent, Jann Pasler, Glenn Stanley, Thomas Christensen, Robert Balchin, Tilman Seebass, Bojan Bujić, Eric F. Clarke, Susan McClary, Barbara H. Haggh, Lawrence Libin, Janet K. Page, Lydia Goehr, Jean

- Gribenski, Carolyn Gianturco, Pamela Potter, Miloš Velimirović, Gary Tomlinson, Gerard Béhague, Masakata Kanazawa, Peter Platt und David Fallows: „Musicology“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 17, S. 488–533.
- Dufour, Éric: „L’Esthétique musicale formaliste de ‚Humain trop Humain‘“, in *NS* 28 (1999), S. 215–233.
- Dummett, Michael: *Origins of Analytical Philosophy*, Cambridge, Mass. 1993.
- Dunham, Barrows: „Kant’s Theory of Aesthetic Form“, in *The Heritage of Kant*, hrsg. von George Tapley Whitney und David F. Bowers, Princeton 1939, S. 359–375.
- Dunsby, Jonathan: „Thematic and Motivic Analysis“, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 907–926.
- Dutton, Denis: „Kant and the Conditions of Artistic Beauty“, in *BJA* 34/3 (1994), S. 226–241.
- „But They Don’t Have Our Concept of Art“, in *Theories of Art Today*, hrsg. von Noël Carroll, Madison/London 2000, S. 217–238.
- Dwight, John Sullivan: „Richard Wagner and his Theory of Music“, in *DJM* 34/6 (27.06.1874), S. 254–255.
- „Dr. Edward Hanslick“, in *DJM* 38/8 (20.07.1878), S. 270.
- Dziemidok, Bohdan: „Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses“, in *JAC* 51/2 (1993), S. 185–193.
- „On the Need to Distinguish Between Aesthetic and Artistic Evaluations of Art“, in *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie’s Philosophy*, hrsg. von Robert J. Yanal, University Park 1994, S. 73–86.
- Eckardt, Ludwig: *Vorschule der Aesthetik. Zwanzig Vorträge*, 2 Bde., Karlsruhe 1864–1865.
- Eder, Gabriele: „Eduard Hanslick und Guido Adler. Aspekte einer menschlichen und wissenschaftlichen Beziehung“, in *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999)*, hrsg. von Martin Seiler und Friedrich Stadler, Wien 2000 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 5), S. 107–142.
- „Guido Adler und sein Verhältnis zu Eduard Hanslick“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 85–101.
- Edgar, Andrew: „Adorno and Musical Analysis“, in *JAC* 57/4 (1999), S. 439–449.
- Eger, Manfred: *Nietzsches Bayreuther Passion*, Freiburg 2001 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 90).

- „Zum Fall Wagner/Nietzsche/Hanslick“, in *Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*, hrsg. von Andreas Schirmer und Rüdiger Schmidt, Weimar 1999, S. 111–131.
- „Nietzsches Ausfälle mit Hanslicks Einfällen. Fakten und Fatalitäten um den ‚Fall Wagner‘“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 103–112.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München/Zürich 2008 (1991).
- Eggers, Katrin: *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*, Freiburg 2011 (Musikphilosophie 2).
- Ehrlich, Heinrich: *Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart. Ein Grundriss*, Leipzig 1882.
- Eichhorn, Andreas: *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes*, Hildesheim/New York 2002 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 29).
- „Annäherung durch Distanz: Paul Bekkers Auseinandersetzung mit der Formalästhetik Hanslicks“, in *AfMw* 54/3 (1997), S. 194–209.
- Eichner, Barbara: *History in Mighty Sounds: Musical Constructions of German National Identity 1848–1914*, Woodbridge 2012 (Music in Society and Culture).
- Einfalt, Michael und Friedrich Wolfzettel: „Autonomie“, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, 7 Bde., hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 1, S. 431–479.
- Einstein, Alfred: *A Short History of Music*, London 1936.
- Eldridge, Richard: *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge 2003.
- „Aesthetics and Ethics“, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hrsg. von Jerrold Levinson, Oxford/New York 2003, S. 722–732.
- Elliott, Raymond Kenneth: „The Unity of Kant’s *Critique of Aesthetic Judgment*“, in *BJA* 8/3 (1968), S. 244–259.
- Ellis, Fiona: „Scruton and Budd on Musical Meaning“, in *BJA* 41/1 (2001), S. 39–58.
- Elterlein, Ernst von: „The Piano-Forte Sonatas of Beethoven“, in *DJM* 12/12 (19.12.1857), S. 297.
- Elton, William (Hrsg.): *Aesthetics and Language*, Oxford 1954.
- Engel, Gerhard: *Musik und Wissenschaft. Zur Wissenschaftslehre, Ästhetik und Didaktik der Musik aus der Sicht des neueren Kritizismus*, Frankfurt/Berlin/München 1980 (Schriftenreihe zur Musikpädagogik).
- Engel, Pascal: „Analytic Philosophy and Cognitive Norms“, in *MON* 82/2 (1999), S. 218–234.

- Epperson, Gordon: *The Musical Symbol: An Exploration in Aesthetics*, Ames 1967.
- „Gurney, Edmund“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 7, S. 853.
- „Hanslick, Eduard: On the Musically Beautiful; A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music. Ed. and trans. Geoffrey Payzant“, in *JAC* 46/1 (1987), S. 85–86.
- Ermen, Reinhard: *Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner*, Aachen 1986.
- Erola, Tuomas und Jonna K. Vuoskoski: „A Review of Music and Emotion Studies: Approaches, Emotion Models, and Stimuli“, in *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 30/3 (2013), S. 307–340.
- Faltin, Peter: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, hrsg. von Christa Nauck-Börner, Aachen 1985 (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung 1).
- Fanselau, Clemens: „Die Musik bei Wittgenstein. Logik, Autonomieästhetik und musikalische Pragmatik“, in *Sagen und Zeigen. Wittgensteins ‚Tractatus‘, Sprache und Kunst*, hrsg. von Chris Bezzel, Berlin 2005 (Philosophie und andere Künste), S. 103–126.
- Feagin, Susan L.: „Roger Fry (1866–1934) and Clive Bell (1881–1964)“, in *Aesthetics: The Key Thinkers*, hrsg. von Alessandro Giovannelli, London/New York 2012, S. 113–125.
- Feichtinger, Johannes: *Wissenschaft als reflexives Projekt. Von Bolzano über Freud zu Kelsen: Österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938*, Bielefeld 2010.
- Fellerer, Karl Gustav: *Einführung in die Musikwissenschaft*, Berlin 1942 (Neues Wissen in allgemeinverständlich Einzeldarstellungen).
- *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1984–1989.
- Ferguson, Donald N.: *A History of Musical Thought*, New York/London ²1948 (1935).
- *Music as Metaphor: The Elements of Expression*, Minneapolis 1960.
- Fertig, Walter L.: „Dwight, John Sullivan“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 5, S. 792.
- Fiechtner, Helmut A.: „Österreich“, in *Symposion für Musikkritik*, hrsg. von Harald Kaufmann, Graz 1968 (Studien zur Wertungsforschung 1), S. 81–90.
- Fietz, Rudolf: *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Würzburg 1992 (Epistemata Philosophie 117).
- Finney, Theodore M.: *A History of Music*, New York ²1948 (1935).
- Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners ‚Das Judentum in der Musik‘. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt/Leipzig 2000.
- Fisher, John: *Reflecting on Art*, Mountain View/London 1993.

- Flamm, Christoph, Ulrich Tadday und Peter Wicke: „Musikkritik“, in *MGG*², Kassel u.a. 1997, Sachteil Bd. 6, Sp. 1362–1389.
- Floros, Constantin: *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980.
- „Das Brahms-Bild Eduard Hanslicks“, in *Brahms-Kongress Wien 1983. Kongressbericht*, hrsg. von Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing 1988, S. 155–166, oder in ders., *Johannes Brahms: „Frei aber einsam“. Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich/Hamburg 1997, S. 225–238.
- Flotzinger, Rudolf: „Hausegger zwischen Hanslick und Adler“, in *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft damals und heute. Internationales Symposium (1998) zum Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren*, hrsg. von Theophil Antonicek und Gernot Gruber, Tutzing 2005 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 40), S. 141–154.
- „Hauseggers Verhältnis zu Hanslick“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 77–83.
- Fodor, Attila: „Eduard Hanslick: ‚The Beautiful in Music‘ – An Aesthetics of the Absolute Music“, in *SUM* 56/2 (2011), S. 29–41.
- Føllesdal, Dagfinn: „Analytic Philosophy: What is it and Why Should One Engage in it?“, übers. von Hans-Johann Glock, in *The Rise of Analytic Philosophy*, hrsg. von Hans-Johann Glock, Oxford/Malden 1997, S. 1–16.
- Forney, Kristine und Joseph Machlis: *The Enjoyment of Music: An Introduction to Perceptive Listening*, New York/London 1990 (London 1955).
- Frank, Paul L.: „Wilhelm Dilthey’s Contribution to the Aesthetics of Music“, in *JAC* 15/4 (1957), S. 477–480.
- Frankenbach, Chantal: „Waltzing Around the Musically Beautiful: Listening and Dancing in Hanslick’s Hierarchy of Musical Perception“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 108–131.
- Frankfurter, Salomon: *Graf Leo Thun-Hohenstein, Franz Exner und Hermann Bonitz. Beiträge zur Geschichte der österreichischen Unterrichtsreform*, Wien 1893.
- Freede, Lauren: „The Critic as Subject: Hanslick’s ‚Aus meinem Leben‘ as a Reflection on Culture and Identity“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 187–211.

- Fricke, Christel: „Kants Theorie der schönen Kunst“, in *Kants Ästhetik. Kant's Aesthetics. L'esthétique de Kant*, hrsg. von Herman Parret, Berlin/New York 1998, S. 674–689.
- „Kant“, in *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, hrsg. von Stefan Lorenz Sorgner und Oliver Fürbeth, Stuttgart/Weimar 2003, S. 21–38.
- Frijda, Nico H.: „Moods, Emotion Episodes, and Emotions“, in *Handbook of Emotions*, hrsg. von Michael Lewis und Jeanette M. Haviland, New York/London 1993, S. 381–403.
- Frisch, Walter (Hrsg.): *Brahms and His World*, Princeton/Oxford 1990.
- Frishberg Saloman, Ora: *Beethoven's Symphonies and J. S. Dwight: The Birth of American Music Criticism*, Boston 1995.
- „Dwight and Perkins on Wagner: A Controversy Within the American Cultivated Tradition: 1852–1854“, in *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, hrsg. von Edmond Strainshamps und Maria Rika Maniates, New York/London 1984, S. 78–92.
- „American Writers on Beethoven, 1838–1849: Dwight, Fuller, Cranch, Story“, in *AMu* 8/1 (1990), S. 12–28.
- „Dwight, John Sullivan“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 7, S. 814.
- „Dwight, John Sullivan“, in *MGG*², Kassel u.a. 2001, Personenteil Bd. 5, Sp. 1785–1788.
- Fubini, Enrico: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, übers. von Sabina Kienlechner, Stuttgart/Weimar 1997 (*L'estetica musicale dal settecento a oggi*, Turin 1964, und *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*, Turin 1976).
- *A History of Music Aesthetics*, übers. von Michael Hatwell, London 1990.
- Fukač, Jiří: „Empirische Denkweise in der tschechischen Musikwissenschaft: ihre Ursachen, Manifestationen und kognitive Folgen“, in *Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie. Konvergenz der Disziplinen und empiristische Tradition*, hrsg. von Irmgard Bontinck, Wien/Mülheim 1996 (Musik und Gesellschaft 23), S. 23–34.
- Gabrielsson, Alf und Patrik N. Juslin: „Emotional Expression in Music“, in *Handbook of Affective Sciences*, hrsg. von Richard J. Davidson, Klaus R. Scherer und H. Hill Goldsmith, Oxford/New York 2003 (Series in Affective Sciences), S. 503–534.
- Gabrielsson, Alf und Erik Lindström: „The Role of Structure in the Musical Expression of Emotion“, in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, hrsg. von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, Oxford/New York 2010 (Series in Affective Science), S. 367–400.
- Gaiger, Jason: „Schiller's Theory of Landscape Depiction“, in *JHI* 61/1 (2000), S. 115–132.

- Galeyev, Bulat M.: „The Nature and Functions of Synesthesia in Music“, in *Leonardo* 40/3 (2007), S. 285–288.
- Gallie, W. B.: „Art as an Essentially Contested Concept“, in *PQ* 6 (1956), S. 97–114.
- Gardner, Sebastian: „Aesthetics“, in *The Blackwell Companion to Philosophy*, hrsg. von Nicholas Bunnin und E. P. Tsui-James, Oxford/Cambridge, Mass. 1996, S. 229–256.
- Garratt, James: *Music, Culture, and Social Reform in the Age of Wagner*, Cambridge 2010.
- „Values and Judgements“, in *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, hrsg. von Stephen Downes, New York/London 2014, S. 23–41.
- Gärtner, Markus: *Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer grundlegenden Kontroverse*, Hildesheim/Zürich/New York 2005 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 39).
- „Hanslick und Liszt. Rekonstruktion einer musikästhetischen Kontroverse“, in *MÄ* 23 (2002), S. 13–31.
- „Der Hörer im Visier. Hanslicks und Liszts Prinzipienstreit über die wahre Art, Musik zu verstehen“, in *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/5: Aufsätze und Rezensionen 1859–1861*, hrsg. von Dietmar Strauß und Bonnie Lomnäs, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 457–468.
- „Kaleidoskop und Daguerrotyp. Positionen im Grundsatzstreit zwischen Eduard Hanslick und Franz Liszt“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 297–307.
- „Der süße Kern der Selbstkontrolle. Eduard Hanslicks Brahmskritiken und Norbert Elias’ Zivilisationstheorie“, in *Spätphase(n)? Johannes Brahms’ Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meinungen 2008*, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 196–203.
- Gatens, William J.: „Fundamentals of Musical Criticism in the Writings of Edmund Gurney and His Contemporaries“, in *ML* 63/1–2 (1982), S. 17–30.
- „Gurney, Edmund“, in *New Grove²*, London 2001, Bd. 10, S. 594–595.
- Gatz, Felix M.: *Die Musik-Ästhetik grosser Komponisten. Ein Quellenbuch der Musik-Anschauungen von Schumann, Liszt, Wagner, Busoni, Pfitzner, Schönberg mit Einführungen und Erläuterungen*, Stuttgart 1929.
- *Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen. Ein Quellenbuch der deutschen Musik-Ästhetik von Kant und der Frühromantik bis zur Gegenwart mit Einführung und Erläuterungen*, Stuttgart 1929.

- Gaut, Berys: *Art, Emotion, and Ethics*, Oxford/New York 2007.
- „Art‘ as a Cluster Concept“, in *Theories of Art Today*, hrsg. von Noël Carroll, Madison/London 2000, S. 25–44.
- „Art and Ethics“, in *The Routledge Companion to Aesthetics*, hrsg. von Berys Gaut und Dominic McIver Lopes, London/New York 2001, S. 341–352.
- Gaut, Berys und Dominic McIver Lopes (Hrsg.): *The Routledge Companion to Aesthetics*, London/New York 2001.
- Gay, Peter: „For Beckmesser: Eduard Hanslick, Victim and Prophet“, in *From Parnassus: Essays in Honor of Jacques Barzun*, hrsg. von Doris B. Weiner und William R. Keylor, New York/Evanston/London 1976, S. 42–54, oder in ders., *Freud, Jews, and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture*, New York/Oxford 1978, S. 257–277.
- „Eine Lanze für Beckmesser. Eduard Hanslick – Opfer und Prophet“, übers. von Karl Berisch, in ders., *Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur*, Hamburg 1986, S. 263–282.
- Geck, Martin: *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart/Weimar 1993.
- *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848–1871*, Stuttgart/Weimar/Kassel 2001.
- „Romantische ‚Universalpoesie‘ versus ‚tönend bewegte Formen‘. Spuren von Transzendenz in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts“, in *MÄ* 78 (2016), S. 44–70.
- Gehring, Albert: „The Expression of Emotions in Music“, in *TPR* 12/4 (1903), S. 412–429.
- Gerards, Marion: „‚Faust und Hamlet in Einer Person‘: The Musical Writings of Eduard Hanslick as Part of the Gender Discourse in the Late Nineteenth Century“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 212–235.
- Gerhard, Anselm: *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der ‚absoluten‘ Musik und Muzio Clementis Klavierwerk*, Stuttgart/Weimar 2002.
- Gerhard, Anselm und Helga de la Motte-Haber: „Ausdruck“, in *MGG*², Kassel u.a. 1994, Sachteil Bd. I, Sp. 1043–1051.
- Gerigk, Herbert und Theophil Stengel (Hrsg.): *Lexikon der Juden in der Musik*, Frankfurt 1940 (Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage 2).
- Gervinus, Georg Gottfried: *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1868.
- Gietmann, Gerhard und Johannes Sörensen: *Kunstlehre*, 5 Bde., Freiburg 1899–1903.

- Gilbert, Katharine Everett und Helmut Kuhn: *A History of Esthetics*, New York 1939.
- Ginsborg, Hannah: „Kant“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 328–338.
- „Two Debates about Absolute Music“, in *BJA* 57/1 (2017), S. 77–80.
- Giordanetti, Piero: „Musik bei Kant“, in *MK* 11 (2007), S. 123–136 (Sonderband Musikphilosophie).
- Glatt, Dorothea: *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks*, München 1972 (Schriften zur Musik 15).
- Godlovitch, Stan: *Musical Performance: A Philosophical Study*, London/New York 1998.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.
- *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy; The 1997 Ernest Bloch Lectures*, Oxford/New York 1998.
- *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York 2008 (Columbia Themes in Philosophy, Social Criticism, and the Arts).
- „Being True to the Work“, in *JAC* 47/1 (1989), S. 55–67.
- „Writing Music History“, in *HT* 31/2 (1992), S. 182–199.
- „The Institutionalization of a Discipline: A Retrospective of the Journal of Aesthetics and Art Criticism and the American Society of Aesthetics, 1939–1992“, in *JAC* 51/2 (1993), S. 99–121.
- „„On the Problems of Dating‘ or ‚Looking Backward and Forward with Strohm““, in *The Musical Work: Reality or Invention?*, hrsg. von Michael Talbot, Liverpool 2000 (Liverpool Music Symposium 1), S. 231–246.
- „Music and Movement“, in *Musicae Scientiae. Forum de Discussion 3: Aspects du temps dans la création musicale*, hrsg. von Irène Deliège, Liège 2004, S. 111–124.
- „„Doppelbewegung‘: The Musical Movement of Philosophy and the Philosophical Movement of Music“, in *Sound Figures of Modernity: German Music and Philosophy*, hrsg. von Jost Hermand und Gerhard Richter, Madison 2006, S. 19–63, oder in dies., *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York 2008 (Columbia Themes in Philosophy, Social Criticism, and the Arts), S. 1–44, oder als „Doppelbewegung. Die musikalische Bewegung der Philosophie und die philosophische Bewegung der Musik“, übers. von Eberhard Ortland, in *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, hrsg. von Axel Honneth, Frankfurt 2005, S. 279–317.
- Goehr, Lydia, Francis E. Sparshott, Andrew Bowie und Stephen Davies: „Philosophy of Music“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 19, S. 601–631.

- Goldie, Peter: *The Emotions: A Philosophical Exploration*, Oxford 2000.
- Goldman, Alan H.: „Emotions in Music (A Postscript)“, in *JAC* 53/1 (1995), S. 59–69.
- „Value“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 155–164.
- Goldschmidt, Hugo: *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich/Leipzig 1915.
- Gombrich, E. H. und Ruth Saw: „Symposium: Art and the Language of the Emotions“, in *PAS* 36 (1962), S. 215–234.
- Goodman, Nelson: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968.
- Gooley, Dana: „Hanslick and the Institution of Criticism“, in *JM* 28/3 (2011), S. 289–324.
- „Hanslick on Johann Strauss Jr.: Genre, Social Class, and Liberalism in Vienna“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 91–107.
- Gordon, Robert M.: *The Structure of Emotions: Investigations in Cognitive Philosophy*, Cambridge 1987 (Cambridge Studies in Philosophy).
- Gotshalk, D. W.: „Form and Expression in Kant’s Aesthetics“, in *BJA* 7/3 (1967), S. 250–260.
- Gould, Carol S.: „Clive Bell on Aesthetic Experience and Aesthetic Truth“, in *BJA* 34/2 (1994), S. 124–133.
- Gracyk, Theodore: *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, London/New York 1996.
- *The Philosophy of Art: An Introduction*, Cambridge/Malden 2012.
- *On Music*, New York/London 2013 (Thinking in Action).
- „Evaluating Music“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 165–175.
- „Aesthetics of Popular Music“, in *IEP* (<http://www.iep.utm.edu/music-po;09.07.2015>).
- Gracyk, Theodore und Andrew Kania (Hrsg.): *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London/New York 2011.
- Graf, Max: *Composer and Critic: Two Hundred Years of Musical Criticism*, London 1947.
- Gramit, David: *Cultivating Music: The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770–1848*, Berkeley/Los Angeles/London 2002.
- Gray, Cecil: *The History of Music*, London/New York 1928 (The History of Civilization).

- „The Task of Criticism“, in *The Sackbut* 1 (1920), S. 9–13.
- Greene, Theodore M.: „The Problem of Meaning in Music and the Other Arts“, in *JAC* 5/4 (1947), S. 308–313.
- „A Reassessment of Kant’s Aesthetic Theory“, in *The Heritage of Kant*, hrsg. von George Tapley Whitney und David F. Bowers, Princeton 1939, S. 323–356.
- Gregor-Dellin, Martin: „Schopenhauer und die Musiker nach ihm“, in *SJB* 64 (1983), S. 51–60.
- Grey, Thomas S. (Hrsg.): *Richard Wagner and His World*, Princeton/Oxford 2009.
- *Wagner’s Musical Prose: Texts and Contexts*, Cambridge 1995 (New Perspectives in Music History and Criticism).
- „Wagner, the Overture, and the Aesthetics of Musical Form“, in *19thCM* 12/1 (1988), S. 3–22.
- „Metaphorical Modes in Nineteenth-Century Music Criticism: Image, Narrative, and Idea“, in *Music and Text: Critical Inquiries*, hrsg. von Steven Paul Scher, Cambridge 1992, S. 93–117.
- „Hanslick, Eduard“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 10, S. 827–833.
- „Masters and Their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser, and ‚Die Meistersinger‘“, in *Wagner’s ‚Meistersinger‘: Performance, History, Representation*, hrsg. von Nicholas Vazsonyi, Rochester/Woodbridge 2003, S. 165–189.
- „Berückend wie ein Zauber, aber nicht beglückend wie ein Kunstwerk. Eduard Hanslicks Bewertung von Richard Wagner als musiktheatralischer Maler und Regisseur“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 233–247.
- „Hanslick“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 360–370.
- „Absolute Music“, in *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, hrsg. von Stephen Downes, New York/London 2014, S. 42–61.
- Griffiths, Paul E.: „Emotions“, in *A Companion to Cognitive Science*, hrsg. von William Bechtel und George Graham, Malden/Oxford 1998 (Blackwell Companions to Philosophy), S. 197–203.
- Grillparzer, Franz: *Sämtliche Werke, Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, 4 Bde., hrsg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, München 1964–1969.
- Grimes, Nicole: *Brahms’s Critics: Continuity and Discontinuity in the Critical Reception of Johannes Brahms*, Dissertation Trinity College Dublin 2008.
- „A Critical Inferno: Hoplit, Hanslick and Liszt’s ‚Dante Symphony‘“, in *JSMI* 7 (2012), S. 3–22.

- „Wordless Judaism, Like the Songs of Mendelssohn?‘ Hanslick, Mendelssohn and Cultural Politics in Late Nineteenth-Century Vienna“, in *Mendelssohn Perspectives*, hrsg. von Nicole Grimes und Angela R. Mace, Farnham/Burlington 2012, S. 49–62.
- „German Humanism, Liberalism, and Elegy in Hanslick’s Writings on Brahms“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 160–184.
- Grimes, Nicole, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx (Hrsg.): *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music).
- Grimm, Hartmut: *Zwischen Klassik und Positivismus. Zum Formbegriff Eduard Hanslicks*, Dissertation Humboldt-Universität Berlin 1982.
- „Die Musikanschauungen Franz Grillparzers und Eduard Hanslicks. Geistesverwandtschaft und Distanz“, in *BzMus* 24/1 (1982), S. 17–30.
- Grimm, Ines: *Eduard Hanslicks Prager Zeit. Frühe Wurzeln seiner Schrift ‚Vom Musikalisch-Schönen‘*, Saarbrücken 2003.
- Grlić, Danko: „Autonome oder gesellschaftsbedingte Musik. Versuch eines marxistischen Zugangs“, in *IRASM* 7/2 (1976), S. 125–145.
- Grout, Donald Jay: *A History of Western Music*, New York/London 1960.
- Grout, Donald Jay und Claude V. Palisca: *A History of Western Music*, New York/London ⁵1996.
- Grout, Donald Jay, Claude V. Palisca und J. Peter Burkholder: *A History of Western Music*, New York/London ⁷2006.
- Gruber, Gernot: „Tradition und Herausforderung. Historische Musikwissenschaft an der Wiener Universität“, in *ÖMZ* 53/10 (1998), S. 8–19.
- „Zur Geschichte der musikalischen Analyse und ihrer hermeneutischen Konzepte“, in *Musik und Verstehen*, hrsg. von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck, Laaber 2007 (Spektrum der Musik 8), S. 29–36.
- Gruber, Gernot und Franz Födermayer: „Musikwissenschaft“, in *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften 5: Sprache, Literatur und Kunst*, hrsg. von Karl Acham, Wien 2003, S. 339–401.
- Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Berlin 1962.
- Grunsky, Karl: *Richard Wagner und die Juden*, München 1920 (Deutschlands führende Männer und das Judentum 2).
- Grüny, Christian: *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014.
- Gurney, Edmund: *The Power of Sound*, London 1880, Nachdruck Miami 2013.
- Guter, Eran: „Wittgenstein, Modern Music, and the Myth of Progress“, in *On the Human Condition: Philosophical Essays in Honour of the Centennial Anniver-*

- sary of Georg Henrik von Wright*, hrsg. von Ilkka Niiniluoto und Thomas Wallgren, Helsinki 2017 (Acta Philosophica Fennica 93), S. 181–199.
- Guter, Eran und Inbal Guter: „Impurely Musical Make-Believe“, in *How to Make Believe: The Fictional Truths of the Representational Arts*, hrsg. von J. Alexander Bareis und Lene Nordrum, Berlin/New York 2015 (Narratologia. Contributions to Narrative Theory 49), S. 283–306.
- Guyer, Paul: *Kant and the Experience of Freedom: Essays on Aesthetics and Morality*, Cambridge 1993.
- *Kant*, London/New York 2006 (Routledge Philosophers).
- „Formalism and the Theory of Expression in Kant’s Aesthetics“, in *KS 68/1* (1977), S. 46–70, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 1, S. 310–335.
- „Kant’s Conception of Fine Art“, in *JAC 52/3* (1994), S. 275–285.
- „The Symbols of Freedom in Kant’s Aesthetics“, in *Kants Ästhetik. Kant’s Aesthetics. L’esthétique de Kant*, hrsg. von Herman Parret, Berlin/New York 1998, S. 338–355, oder in ders., *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge 2005, S. 222–241.
- „History of Modern Aesthetics“, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hrsg. von Jerrold Levinson, Oxford/New York 2003, S. 25–60.
- „The Origins of Modern Aesthetics: 1711–35“, in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, hrsg. von Peter Kivy, Malden/Oxford/Carlton 2004, S. 15–44, oder in ders., *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge 2005, S. 3–36.
- „Kant’s Ambitions in the Third ‚Critique‘“, in *The Cambridge Companion to Kant and Modern Philosophy*, hrsg. von Paul Guyer, Cambridge 2006, S. 538–587.
- „Eighteenth-Century Aesthetics“, in *A Companion to Aesthetics*, hrsg. von Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker und David E. Cooper, Malden/Oxford 2009 (1992), S. 32–51.
- „The Beautiful and the Good: Aesthetics, 1790–1870“, in *The Cambridge History of Philosophy in the Nineteenth Century (1790–1870)*, hrsg. von Allen W. Wood und Songsuk Susan Hahn, Cambridge 2012, S. 323–383.
- Haas, Michael: *Forbidden Music: The Jewish Composers Banned by the Nazis*, New Haven/London 2013.
- Haas, Robert: „Eduard Hanslick“, in *Sudetendeutsche Lebensbilder*, hrsg. von Erich Gierach, Reichenberg 1926, S. 205–209.
- Hacker, P. M. S.: „The Rise of Twentieth Century Analytic Philosophy“, übers. von Hans-Johann Glock, in *The Rise of Analytic Philosophy*, hrsg. von Hans-Johann Glock, Oxford/Malden 1997, S. 51–76.
- Hagen, Edmund von: *Ueber die Dichtung der ersten Scene des ‚Rheingold‘ von Richard Wagner. Ein Beitrag zur Beurtheilung des Dichters*, München 1876.

- Hall, Robert W.: „On Hanslick’s Supposed Formalism in Music“, in *JAC* 25/4 (1967), S. 433–436.
- „Hanslick with Feeling“, in *CAJ* 2 (1998) [www.uqtr.-quebec.ca/AE/vol_2/hall.html, 15.08.2011].
- „Hanslick and Musical Expressiveness“, in *JAE* 29/3 (1995), S. 85–92.
- Haller, Rudolf: *Studien zur Österreichischen Philosophie. Variationen über ein Thema*, Amsterdam 1979 (Studien zur Österreichischen Philosophie 1).
- *Fragen zu Wittgenstein und Aufsätze zur Österreichischen Philosophie*, Amsterdam 1986 (Studien zur Österreichischen Philosophie 10).
- Halliwell, Stephen: *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton/Oxford 2002.
- Hamburger, Margarethe: *Das Form-Problem in der neueren deutschen Ästhetik und Kunsttheorie*, Heidelberg 1915 (Beiträge zur Philosophie 7).
- Hamilton, Andy: *Aesthetics and Music*, London/New York 2007.
- Hand, Ferdinand: *Aesthetik der Tonkunst*, 2 Bde., Leipzig 1837–1841.
- *Aesthetics of Musical Art or The Beautiful in Music*, übers. von Walter E. Lawson, London 1880.
- Hansen, Mathias: „Carl Dahlhaus und das Politische“, in *MÄ* 47 (2008), S. 5–18.
- Hare, William (5th Earl of Listowel): *Modern Aesthetics: An Historical Introduction*, London 1967.¹⁶⁷¹
- Harré, Rom: „Emotion in Music“, in *Emotion and the Arts*, hrsg. von Mette Hjort und Sue Laver, New York/Oxford 1997, S. 110–118.
- Harrell, Jean G.: „Issues of Music Aesthetics“, in *JAC* 23/2 (1964), S. 197–206.
- Hartmann, Eduard von: *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, Leipzig 1886 (Aesthetik 1).
- Hartmann Cavalcanti, Anna: „Nietzsche als Leser. Seine frühen Quellen und die Lektüre von Eduard Hanslick“, in *Zur unterirdischen Wirkung von Dynamit. Vom Umgang Nietzsches mit Büchern zum Umgang mit Nietzsches Büchern*, hrsg. von Michael Knoche, Justus H. Ulbricht und Jürgen Weber, Wiesbaden 2006 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 48), S. 47–69.
- Hatch, Christopher: „Music for America: A Critical Controversy of the 1850’s“, in *American Quarterly* 14/4 (1962), S. 578–586.
- Hatten, Robert S.: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington/Indianapolis 2004 (Musical Meaning and Interpretation).
- *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington/Indianapolis 1994 (Musical Meaning and Interpretation).

1671 Erstmals erschienen als: *A Critical History of Modern Aesthetics*, London 1933.

- Hausegger, Friedrich von: *Die Musik als Ausdruck*, hrsg. von Elisabeth Kappel und Andreas Dorschel, Wien/London/New York 2010 (Wien 1885; Studien zur Wertungsforschung 50).
- Haydon, Glen: *Introduction to Musicology: A Survey of the Fields, Systematic & Historical, of Musical Knowledge & Research*, New York 1941.
- Headington, Christopher: *The Bodley Head History of Western Music*, London 1974.
- Hebling, Harald: „Eigentlich missratene große Opern‘. Hanslick und die Operette – eine Quersicht“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 325–331.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich und Heinrich Gustav Hotho: *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 Bde., hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Michel, Frankfurt 1986 (1835–1838; Georg Wilhelm Friedrich Hegel Werke 13–15).
- Heinz, Rudolf: *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Philosophische Aspekte einer Wissenschaftsentwicklung*, Regensburg 1968 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 11).
- Heister, Hanns-Werner: „Enthüllen und Zudecken. Zu Brahms’ Semantisierungsverfahren“, in *Johannes Brahms oder die Relativierung der ‚absoluten‘ Musik*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Hamburg 1997 (Zwischen/Töne 5), S. 7–35.
- Hellsberg, Clemens: „Eduard Hanslick und die Wiener Philharmoniker“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 205–213.
- Helmholtz, Hermann von: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1913 (1863).
- *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, übers. von Alexander J. Ellis, London 1875.
- Henckmann, Wolfhart: „Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik“, in *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Andreas Hoeschen und Lothar Schneider, Würzburg 2001, S. 231–258.
- Henneberg, Gudrun: *Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerks im Spiegel des deutschsprachigen Schrifttums der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1983 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 17).
- Henning, Carl Rafael: *Die Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1896.

- Henseler, Ute: *Zwischen ‚musique pure‘ und religiösem Bekenntnis: Igor Stravinskij's Ästhetik von 1920 bis 1939*, Hofheim 2007 (sinefonia 9).
- Hentschel, Frank: *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt/New York 2006.
- Hepokoski, James: „The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources“, in *19thCM* 14/3 (1991), S. 221–246.
- „Program Music“, in *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, hrsg. von Stephen Downes, New York/London 2014, S. 62–83.
- Herbart, Johann Friedrich: *Sämmtliche Werke*, 12 Bde., hrsg. von Gustav Hartenstein, Leipzig 1850–1852.
- Herzfeld, Friedrich: *Lexikon der Musik*, Berlin 1957.
- Herzog, Patricia: „Music Criticism and Musical Meaning“, in *JAC* 53/3 (1995), S. 299–312.
- Heuß, Alfred: „Eduard Hanslick und die Gegenwart. Aus Anlaß von Hanslicks 100. Geburtstag am 11. September“, in *ZfM* 92 (1925), S. 501–505.
- Hicks, Michael: „Energeia and ‚The Work Itself‘“, in *JAE* 21/3 (1987), S. 69–75.
- Higgins, Kathleen Marie: *The Music Between Us: Is Music a Universal Language?*, Chicago/London 2012.
- „Musical Idiosyncrasy and Perspectival Listening“, in *Music and Meaning*, hrsg. von Jenefer Robinson, Ithaca/London 1997, S. 83–102.
- Hilbert, Werner: *Die Musikästhetik der Frühromantik. Fragment einer wissenschaftlichen Arbeit*, Remscheid 1911.
- Hindrachs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014.
- „Der Fortschritt des Materials“, in *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Stuttgart/Weimar 2011, S. 47–58.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „‚Auch das Schöne muß sterben‘ oder: Die Vermittlung von biographischer und ästhetischer Subjektivität im Musikalisch-Schönen. Brahms, Hanslick und Schillers ‚Nänie‘“, in *Johannes Brahms oder die Relativierung der ‚absoluten‘ Musik*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Hamburg 1997 (Zwischen/Töne 5), S. 121–154.
- „Ästhetische Grundsätze oder persönliches Ressentiment? Eduard Hanslick contra Richard Wagner“, in *Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus*, hrsg. von Hannes Heer, Christian Glanz und Oliver Rathkolb, Wien 2017 (Musikkontext 11), S. 77–95.
- Hirschfeld, Robert: *Das kritische Verfahren Eduard Hanslick's*, Wien 1885.
- Hirt, Katherine: *When Machines Play Chopin: Musical Spirit and Automation in Nineteenth-Century German Literature*, Berlin/New York 2010 (Interdisciplinary German Cultural Studies 8).

- Hodges, Donald A.: *A Concise Survey of Music Philosophy*, New York/London 2017.
- Hoeschen, Andreas und Lothar Schneider: „Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus. Einleitung in: Herbarts ‚Kultursystem‘ – Die Bedeutung des Herbartianismus für die Grundlegung und Entwicklung der Wissenschaften im 19. Jahrhundert“, in *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Andreas Hoeschen und Lothar Schneider, Würzburg 2001, S. 9–22.
- Hofstadter, Albert und Richard Kuhns (Hrsg.): *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, New York 1964 (The Modern Library).
- Högler, Fritz: *Geschichte der Musik*, 2 Bde., Wien 1951.
- Hooper, Giles: *The Discourse of Musicology*, Aldershot/Burlington 2006.
- Horowitz, Joseph: *Wagner Nights: An American History*, Berkeley/Los Angeles/London 1994 (California Studies in 19th-Century Music 9).
- Höslinger, Clemens: „Einige Anmerkungen zum Thema Hanslick“, in *ÖMZ* 21/10 (1966), S. 535–545.
- „Eduard Hanslick in seinen Briefen“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 123–138.
- Hospers, John: *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill 1946.
- *Understanding the Arts*, Englewood Cliffs 1982.
- „The Concept of Artistic Expression“, in *PAS* 55 (1954–1955), S. 313–344, oder in *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings*, hrsg. von Morris Weitz, New York 1959, S. 193–217.
- Hostinský, Otakar: *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik. Eine Studie*, Leipzig 1877.
- *Herbart's Aesthetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmässig dargestellt und erläutert*, Hamburg/Leipzig 1891.
- Howard, V. A.: „Kivy's Theory of Musical Expression“, in *JAE* 27/1 (1993), S. 10–16.
- Howes, Frank: „The Foundations of Musical Aesthetics“, in *PRMA* 83 (1956–1957), S. 75–87.
- Huber, Kurt: *Musikästhetik*, hrsg. von Otto Ursprung, Ettal 1954.
- Huber, Martin: *Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt u.a. 1992 (Münchner Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 12).

- Hübner, Kurt: *Die zweite Schöpfung. Das Wirkliche in Kunst und Musik*, München 1994.
- Hübscher, Arthur: „Schopenhauer bei Wagners Zeitgenossen“, in *SJB* 61 (1980), S. 61–69.
- Hui, Alexandra E.: „Instruments of Music, Instruments of Science: Hermann von Helmholtz’s Musical Practices, his Classroom, and his Beethoven Sonata“, in *Annals of Science* 68/2 (2011), S. 149–177.
- „The Bias of ‚Music-Infected Consciousness‘: The Aesthetics of Listening in the Laboratory and on the City Streets of fin-de-siècle Berlin and Vienna“, in *JHBS* 48/3 (2012), S. 236–250.
- Hunter, Patrick G. und E. Glenn Schellenberg: „Music and Emotion“, in *Music Perception*, hrsg. von Mari Riess Jones, Richard R. Fay und Arthur N. Popper, New York 2010, S. 129–164.
- Huppertz, Michael: „Musik und Gefühl“, in *MÄ* 26 (2003), S. 5–41.
- Huray, Peter le: „The Role of Music in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Aesthetics“, in *PRMA* 105 (1978–1979), S. 90–99.
- Huron, David: „Aesthetics“, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, hrsg. von Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut, Oxford/New York 2009, S. 151–159.
- Iseminger, Gary: „Aesthetic Experience“, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hrsg. von Jerrold Levinson, Oxford/New York 2003, S. 99–116.
- Isenberg, Arnold: „Analytical Philosophy and the Study of Art“, in *JAC* 46 (1987), S. 125–136 (Analytic Aesthetics).
- Stel, Edgar: „For a Reversion to Opera“, übers. von Theodore Baker, in *MQ* 10/3 (1924), S. 405–437.
- Jäger, Georg: „Die Herbartianische Ästhetik. Ein österreichischer Weg in die Moderne“, in *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880)*, hrsg. von Herbert Zeman, Graz 1982 (Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung), S. 195–219.
- Jahn, Bruno (Hrsg.): *Deutsche Biographische Enzyklopädie der Musik*, 2 Bde., München 2003.
- Jahn, Michael: „Eduard Hanslick und die italienische Stagione an der Wiener Hofoper im Jahr 1854“, in *Von Martha (1847) bis Daphne (1940)*, hrsg. von Michael Jahn, Wien 2005 (Schriften zur Wiener Operngeschichte 1; Veröffentlichung des *rism-österreich* B/2), S. 17–70.
- „Eduard Hanslick und die Wiener Oper“, in *Was denken Sie von Wagner? Mit Eduard Hanslick in der Wiener Hofoper. Kritiken und Schilderungen*, hrsg. von Michael Jahn, Wien 2007 (Schriften zur Wiener Operngeschichte 4; Veröffentlichung des *rism-österreich* B/5), S. 285–293.

- „Bei all' seiner Intelligenz eine gemeine Natur'. Verdi in der Beurteilung Hanslicks“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 317–324.
- Janik, Allan und Stephen Toulmin: *Wittgenstein's Vienna*, New York 1973.
- Janik, Elizabeth: *Recomposing German Music: Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*, Leiden/Boston 2005 (Studies in Central European Histories 40).
- Janz, Curt Paul: „Friedrich Nietzsches Verhältnis zur Musik seiner Zeit“, in *NS* 7 (1978), S. 308–326.
- „Friedrich Nietzsches Frage nach dem Wesen der Musik“, in *NF* 5/6 (2000), S. 23–31.
- Janz, Tobias: „Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?“, in *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013, S. 56–81.
- Jaramillo, Maria Cecilia Jorquera: „The Music Educator's Professional Knowledge“, in *MER* 10/3 (2008), S. 347–359.
- Johnson, Gregory: „Theories of Emotion“, in *IEP* (<http://www.iep.utm.edu/emotion>; 20.07.2015).
- Johnston, William M.: *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History 1848–1938*, Berkeley/Los Angeles/London 1972.
- *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, übers. von Otto Grohma, Wien/Köln/Weimar 2006 (1974).
- Judson, Pieter M.: *Exclusive Revolutionaries: Liberal Politics, Social Experience, and National Identity in the Austrian Empire, 1848–1914*, Ann Arbor 1996 (Social History, Popular Culture, and Politics in Germany).
- Jung, Christian: „Wagner und Hanslick. Kurze Geschichte einer Feindschaft“, in *ÖMZ* 67/6 (2012), S. 14–21.
- Jungmann, Irmgard: *Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 2008.
- *Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien*, Köln/Weimar/Wien 2011 (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 9).
- Juslin, Patrik N.: „Emotional Responses to Music“, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, hrsg. von Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut, Oxford/New York 2009, S. 131–140.
- „Music and Emotion: Seven Questions, Seven Answers“, in *Music and the Mind: Essays in Honour of John Sloboda*, hrsg. von Irène Deliège und Jane W. Davidson, Oxford/New York 2011, S. 113–135.

- Juslin, Patrik N., Simon Liljeström, Daniel Västfjäll und Lars-Olov Lundqvist: „How Does Music Evoke Emotions? Exploring the Underlying Mechanisms“, in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, hrsg. von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, Oxford/New York 2010 (Series in Affective Science), S. 605–642.
- Juslin, Patrik N. und John A. Sloboda: „Introduction: Aims, Organization, and Terminology“, in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, hrsg. von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, Oxford/New York 2010 (Series in Affective Science), S. 3–12.
- „At the Interface Between the Inner and Outer World: Psychological Perspectives“, in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, hrsg. von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, Oxford/New York 2010 (Series in Affective Science), S. 73–97.
- „The Past, Present, and Future of Music and Emotion Research“, in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, hrsg. von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, Oxford/New York 2010 (Series in Affective Science), S. 933–955.
- Just, Gustav: *Marx, Engels, Lenin und Stalin über Kunst und Literatur. Einige Grundfragen der Marxistisch-Leninistischen Ästhetik*, Berlin 1953.
- Kaden, Christian: *Musiksoziologie*, Berlin 1984.
- Kalisch, Volker: *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden 1988 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 77).
- Kania, Andrew: „Definition“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 3–13.
- „The Philosophy of Music“, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2012 (<http://plato.stanford.edu/entries/music/>; 22.11.2015).
- Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt 1977 (Immanuel Kant Werkausgabe XII; 1798).
- *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Heiner Klemme, Hamburg 2009 (1790).
- Kapp, Julius: „Autobiographisches von Franz Liszt“, in *Mus* 41/1 (1911–1912), S. 10–21.
- Karbusicky, Vladimir: *Grundriss der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986 (Grundrisse 7).
- *Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus. Zur Entstehungsgeschichte und Kritik der marxistisch-leninistischen Ästhetik*, München 1973 (Kritische Information 3).
- Karl, Gregory und Jenefer Robinson: „Levinson on Hope in the Hebrides“, in *JAC* 53/2 (1995), S. 195–199.

- „Shostakovich’s Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitively Complex Emotions“, in *JAC* 53/4 (1995), S. 401–415, oder in *Music and Meaning*, hrsg. von Jenefer Robinson, Ithaca/London 1997, S. 154–178.
- „Yet Again: ‚Between Absolute and Programme Music‘“, in *BJA* 55/1 (2015), S. 19–37.
- Karnes, Kevin: *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*, Oxford/New York 2008 (AMS Studies in Music).
- „Eduard Hanslick’s History: A Forgotten Narrative of Brahms’s Vienna“, in *ABSN* 22/2 (2004), S. 1–5.
- Kasunic, David: „On ‚Jewishness‘ and Genre: Hanslick’s Reception of Gustav Mahler“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 311–338.
- Katz, Ruth: *Divining the Powers of Music: Aesthetic Theory and the Origins of Opera*, New York 1986 (Aesthetics in Music 3).
- *A Language of Its Own: Sense and Meaning in the Making of Western Art Music*, Chicago/London 2009.
- Keil, Werner (Hrsg.): *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Paderborn 2007.
- Keiler, Allan: „The Origins of Schenker’s Thought: How Man is Musical“, in *JMT* 33/2 (1989), S. 273–298.
- Keller, Marcello: „Why is Music so Ideological, and Why do Totalitarian States Take It So Seriously? A Personal View from History and the Social Sciences“, in *JMR* 26/2–3 (2007), S. 91–122.
- Kemal, Salim: *Kant’s Aesthetic Theory: An Introduction*, London²1997 (1992).
- Kennick, W. E. (Hrsg.): *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, New York 1964.
- „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“, in *Mind* 67 (1958), S. 317–334, oder in *Collected Papers on Aesthetics*, hrsg. von Cyril Barrett, Malden/Oxford 1965, S. 1–21, oder in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, hrsg. von John W. Bender und H. Gene Blocker, Englewood Cliffs/Prentice Hall 1993, S. 134–144.
- Kenny, Anthony: *Action, Emotion, and Will*, London/New York/Boston 1963.
- Kerman, Joseph: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass. 1985.¹⁶⁷²
- „Hanslick’s Critics. Vienna’s Golden Years of Music by Eduard Hanslick: Henry Pleasants III“, in *HR* 4/4 (1952), S. 607–611.
- „Wagner: Thoughts in Season“, in *HR* 13/3 (1960), S. 329–349, oder in ders.,

1672 Ebenfalls erschienen als: *Musicology*, London 1985.

- Write all These Down: Essays on Music*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 257–273.
- „A Profile for American Musicology“, in *JAMS* 18/1 (1965), S. 61–69, oder in ders., *Write all These Down: Essays on Music*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 3–11.
- „How We Got Into Analysis, and How to Get Out“, in *CI* 7/2 (1980), S. 311–331, oder in ders., *Write all These Down: Essays on Music*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 12–32, oder als „The State of Academic Music Criticism“, in *On Criticizing Music: Five Philosophical Perspectives*, hrsg. von Kingsley Price, Baltimore/London 1981, S. 38–54.
- „Critics and the Classics“, in *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, hrsg. von Ralph Cohen, Berkeley/Los Angeles 1985, S. 217–244, oder in ders., *Write all These Down: Essays on Music*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 51–72.
- „American Musicology in the 1990s“, in *JM* 9/2 (1991), S. 131–144.
- Kertz-Welzel, Alexandra: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, St. Ingbert 2001 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 71).
- Khittl, Christoph: „Eduard Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik“, in *Biographische Beiträge zum Musikleben Wiens im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Leopoldine Blahetka, Eduard Hanslick, Robert Hirschfeld*, hrsg. von Friedrich C. Heller, Wien 1992 (Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs 1), S. 81–109.
- „Wie aus Mozarts Musik das Paradigma des ‚Musikalisch-Schönen‘ wurde. Die Musik Mozarts zwischen musikalischer Affektenlehre, romantischer Musikphilosophie und dem Begriff des ‚Musikalisch-Schönen‘“, in *Polyaisthesis* 7/2 (1992), S. 90–100.
- Kieran, Matthew: *Revealing Art*, London/New York 2005.
- Kim, Jin-Ah: „Mimesis und Autonomie. Zur Genese der Idee der ‚autonomen Musik‘“, in *Mf* 64/1 (2011), S. 24–45.
- Kingsbury, Henry: „Sociological Factors in Musicological Poetics“, in *Ethnomusicology* 35/2 (1991), S. 195–219.
- Kingsbury, Justine: „Matravers on Musical Expressiveness“, in *BJA* 42/1 (2002), S. 13–19.
- Kinkeldey, Otto: „Music and Meaning“, in *BAMS* 1 (1936), S. 14–15.
- Kirchmann, J. H. von: *Asthetik auf realistischer Grundlage*, 2 Bde., Berlin 1868.
- Kirchmeyer, Helmut: „Ideologische Reflexion und musikgeschichtliche Realität. Kritische Betrachtungen zum Prinzip zeitgemäßer Vorstellungen von Objekt-Wertungen und zum Problem einer virtuellen Musikgeschichtsschreibung“, in *AfMw* 63/4 (2006), S. 257–289.

- Kirwan, James: *Beauty*, Manchester/New York 1999.
- Kivy, Peter: *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton 1980 (Princeton Essays on the Arts 9).
- *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Ithaca/London ²1991 (Princeton/Oxford 1984).
- *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions. Including the Compleat Text of ‚The Corded Shell‘*, Philadelphia 1989 (The Arts and Their Philosophies).
- *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca/London 1990.
- *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge 1993.
- *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca/London 1995.
- *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, Cambridge 1997.
- *New Essays on Musical Understanding*, Oxford 2001.
- *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford 2002.
- *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, Oxford 2009.
- *Sounding Off: Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford 2012.
- „Charles Darwin on Music“, in *JAMS* 12/1 (1959), S. 42–48, oder in ders., *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge 1993, S. 214–225.
- „Mattheson as Philosopher of Art“, in *MQ* 70/2 (1984), S. 248–265, oder in ders., *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge 1993, S. 229–249.
- „How Music Moves“, in *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, hrsg. von Philip Alperson, University Park ²1994 (1987), S. 147–163, oder in ders., *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca/London 1990, S. 146–172, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 4, S. 19–32.
- „Something I’ve Always Wanted to Know About Hanslick“, in *JAC* 46/3 (1988), S. 413–417, oder in ders., *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge 1993, S. 265–275.
- „A New Music Criticism?“, in *MON* 73/2 (1990), S. 247–268, oder in ders., *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge 1993, S. 296–323.
- „What Was Hanslick Denying?“, in *JM* 8/1 (1990), S. 3–18, oder in ders., *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge 1993, S. 276–295.

- „Kant and the ‚Affektenlehre‘: What He Said and What I Wish He Had Said“, in *Kant's Aesthetics*, hrsg. von Hud Hudson und Ralf Meerbote, Altascadero 1991, S. 63–74, oder in ders., *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge 1993, S. 250–264.
- „Auditor's Emotions: Contention, Concession, and Compromise“, in *JAC* 51/1 (1993), S. 1–12, oder in ders., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford 2001, S. 71–91.
- „Feeling the Musical Emotions“, in *BJA* 39/1 (1999), S. 1–13, oder als „Experiencing the Musical Emotions“, in ders., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford 2001, S. 92–118.
- „‚Absolute Music‘ and the ‚New Musicology‘“, in *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society London 1997*, hrsg. von David Greer, Ian Rumbold und Jonathan King, Oxford/New York 2000, S. 378–388, oder in ders., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford 2001, S. 155–167.
- „Another Go at Musical Profundity: Stephen Davies and the Game of Chess“, in *BJA* 43/4 (2003), S. 401–411, oder in ders., *Music, Language, and Cognition and Other Essays in the Aesthetics of Music*, Oxford 2007, S. 154–166.
- „Introduction: Aesthetics Today“, in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, hrsg. von Peter Kivy, Malden/Oxford/Carlton 2004, S. 1–12.
- „Critical Study: Deeper than Emotion“, in *BJA* 46/3 (2006), S. 287–311.
- „Mood and Music: Some Reflections for Noël Carroll“, in *JAC* 64/2 (2006), S. 271–281, oder in ders., *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, Oxford 2009, S. 79–99.
- „Moodology: A Response to Laura Sizer“, in *JAC* 65/3 (2007), S. 312–318.
- „Moodophilia: A Response to Noël Carroll and Margaret Moore“, in *JAC* 65/3 (2007), S. 323–329.
- „What Really Happened in the Eighteenth Century: The ‚Modern System‘ Re-Examined (Again)“, in *BJA* 52/1 (2012), S. 61–74.
- Klein, Evelin E.: *Einführung in die Ästhetik. Eine philosophische Collage*, Wien 1987.
- Klein, Hans-Dieter: „Ästhetische Strömungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in *Bruckner-Symposion. Johannes Brahms und Anton Bruckner im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1983 (08.–11. September 1983). Bericht*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz 1985, S. 197–200.
- Klein, Richard: *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2014.
- Klein, Richard, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hrsg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011.
- Klengel, Paul: *Zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1876.
- Klose, Birgit: *Die erste Ästhetik der absoluten Musik. Adam Smith und sein Essay über die ‚sogenannten imitativen Künste‘*, Dissertation Universität Marburg 1996.

- Kneif, Tibor: „Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik“, in *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43), S. 63–71.
- Knepler, Georg: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., Berlin 1961.
- Knox, Israel: *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*, London 1958.
- Köhler, Rafael: *Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie*, Stuttgart 1996 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 37).
- „Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik“, in *AfMw* 52/3 (1995), S. 205–219.
- Korstvedt, Benjamin M.: „Reading Music Criticism Beyond the Fin-de-siècle Vienna Paradigm“, in *MQ* 94/2 (2011), S. 156–210.
- Korsyn, Kevin: *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford/New York 2003.
- „Schenker’s Organicism Reexamined“, in *Intégral* 7 (1993), S. 82–118.
- Kossmaly, Carl: „Zur Verständigung über einige Fragen der musikalischen Aesthetik“, in *Neue Berliner Musikzeitung* 14/8 (1860), S. 57–58.
- Kothe, Bernhard und Rudolph Freiherr Procházka: *Abriss der allgemeinen Musikgeschichte*, hrsg. von Max Chop, Leipzig ¹²1929 (1874).
- Kramer, Lawrence: *Music as Cultural Practice 1800–1900*, Berkeley/Los Angeles/London 1990 (California Studies in 19th Century Music 8).
- *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley/Los Angeles/London 1995.
- *Critical Musicology and the Responsibility of Response: Selected Essays*, Aldershot/Burlington 2006 (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology).
- *Interpreting Music*, Berkeley/Los Angeles/London 2011.
- „Criticizing Criticism, Analyzing Analysis“, in *19thCM* 16/1 (1992), S. 76–79.
- „The Musicology of the Future“, in *Repercussions* 1/1 (1992), S. 5–18.
- „Music Criticism and the Postmodern Turn: In Contrary Motion with Gary Tomlinson“, in *CM* 53 (1993), S. 25–35, oder in ders., *Critical Musicology and the Responsibility of Response: Selected Essays*, Aldershot/Burlington 2006 (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology), S. 45–55.
- „Musicology and Meaning“, in *MT* 144 (2003), S. 6–12.
- „Philosophizing Musically: Reconsidering Music and Ideas“, in *JRMA* 139/2 (2014), S. 387–404.
- Kreitmaier, Josef: *Dominanten. Streifzüge ins Reich der Ton- und Spielkunst*, Freiburg 1924.
- Kretzschmar, Hermann: *Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes*, 2 Bde., hrsg. von Alfred Heuß, Leipzig 1910–1911.

- Kristeller, Paul Oskar: „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics“, in *JHI* 12/4 (1951), S. 496–527, und 13/1 (1952), S. 17–46, oder in *Essays on the History of Aesthetics*, hrsg. von Peter Kivy, Rochester/Woodbridge 1992 (Library of the History of Ideas 5), S. 3–64, oder in gekürzter Fassung: *Aesthetics*, hrsg. von Susan L. Feagin und Patrick Maynard, Oxford/New York 1997 (Oxford Readers), S. 90–102, und *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 Bde., hrsg. von Michael Kelly, Oxford/New York 1997, Bd. 3, S. 416–428.
- Kropfnger, Klaus: „Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‚Geist der Musik‘“, in *NS* 14 (1985), S. 1–12.
- Krüger, Eduard: *System der Tonkunst*, Leipzig 1866.
- Kulenkampff, Jens: „Musik bei Kant und Hegel“, in *Hegel-Studien* 22 (1987), S. 143–163.
- „Kant, Immanuel“, in *MGG*², Kassel u.a. 2003, Personenteil Bd. 9, Sp. 1456–1463.
- Kullak, Adolph: *Das Musikalisch-Schöne. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1858.
- Kupperman, Joel J.: „Art and Aesthetic Experience“, in *BJA* 15/1 (1975), S. 29–39.
- Kupsch, Thomas: *Zeit als angehörtes Werden. Ausgewählte Aspekte zur Philosophie der Musik*, Berlin 2012.
- Kutschera, Franz von: *Ästhetik*, Berlin/New York² 1998 (1989).
- Kwan, Jonathan: *Liberalism and the Habsburg Monarchy, 1861–1895*, New York 2013.
- Lachmann, Frank M.: „Violations of Expectations in Creativity and Perversion“, in *PI* 26/3 (2006), S. 362–385.
- Lalo, Charles: *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris 1908.
- Lamarque, Peter: „How Can We Fear and Pity Fictions?“, in *BJA* 21/4 (1981), S. 291–304.
- „The British Journal of Aesthetics: Forty Years On“, in *BJA* 40/1 (2000), S. 1–20.
- Landerer, Christoph: *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, St. Augustin 2004 (Beiträge zur Bolzano-Forschung 17).
- „Bernard Bolzano, Eduard Hanslick und die Geschichte des musikästhetischen Objektivismus. Zu einem Kapitel (alt)österreichischer Geistesgeschichte. I: ‚Vom Musikalisch Schönen‘“, in *Kriterion* 3/5 (1993), S. 16–30.
- „Bernard Bolzano, Eduard Hanslick und die Geschichte des musikästhetischen Objektivismus. Zu einem Kapitel (alt)österreichischer Geistesgeschichte. II: Hanslicks philosophisches Nachleben“, in *Kriterion* 3/6 (1993), S. 20–40.

- „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte“, in *ÖMZ* 54/9 (1999), S. 6–20.
- „Die raffinierteste aller Künste‘. Wittgenstein und die Musik“, in *ÖMZ* 56/11 (2001), S. 10–19.
- „Eduard Hanslicks Musikästhetik und ihr österreichisches Nachleben. Ein ‚Wiener Denkstil‘?“, in *MusAu* 20 (2001), S. 91–117.
- „Aesthetica longa, ars brevis. Vergänglichkeit des Schönen und Zeitlosigkeit der Ästhetik bei Eduard Hanslick“, in *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift Gernot Gruber zum fünfundsiebzigsten Geburtstag*, hrsg. von Joachim Brügge, Franz Fördermayr, Wolfgang Gratzner, Thomas Hochradner und Siegfried Mauser, Tutzing 2004, S. 49–59, oder in *MÄ* 53 (2010), S. 10–19.
- „Ästhetik von oben? Ästhetik von unten? Objektivität und ‚naturwissenschaftliche‘ Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik“, in *AfMw* 61/1 (2004), S. 38–53.
- „Wagner, Hanslick, Nietzsche und das ‚Judentum in der Musik‘“, in *ÖMZ* 59/6 (2004), S. 5–14.
- „Form und Gefühl in Nietzsches Musikästhetik“, in *Nietzsche-Forschung* 13 (2006), S. 51–58.
- „Hanslick“, in *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch*, hrsg. von Stefan Lorenz Sorgner, H. James Birx und Nikolaus Knoepffler, Reinbek 2008, S. 373–385.
- „Eduard Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 55–63.
- „‚Dies ist alles sehr beängstigend‘. Nietzsche, Wagner, Hanslick und die ‚jüdische Presse‘. Zu Martine Pranges Beitrag ‚Was Nietzsche Ever a True Wagnerian‘“, in *NS* 41 (2012), S. 182–190.
- „Neue Arbeiten zu Nietzsches Musikästhetik“, in *NS* 41 (2012), S. 482–488.
- „1848 und die Wissenschaften. Staatliche Bildungsplanung und der österreichische Weg in die Moderne“, in *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49*, hrsg. von Barbara Boisits, Wien 2013 (Forschungsschwerpunkt Musik – Identität – Raum), S. 617–631.
- Landerer, Christoph und Marc-Oliver Schuster: „Die Musik kann niemals Mittel werden‘. Nietzsches Ästhetik und ihre Wurzeln bei Hanslick“, in *ÖMZ* 55/6 (2000), S. 17–24.
- „Nietzsches Vorstudien zur ‚Geburt der Tragödie‘ in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard Hanslicks“, in *NS* 31 (2002), S. 114–133.

- „Begehrlich schrie der Geyer in das Thal‘. Zu einem Motiv früher Wagner-Entfremdung in Nietzsches Nachlass“, in *NS* 34 (2005), S. 246–255.
- Landerer, Christoph und Alexander Wilfing: „Hanslick und der cultural turn“, in *MÄ* 72 (2014), S. 117–121.
- „Eduard Hanslick’s *Vom Musikalisch-Schönen*: Text, Contexts, and Their Developmental Dimensions; towards a Dynamic View of Hanslick’s Aesthetics“, in *MusAu* (2018) [<http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/51>].
- Landerer, Christoph und Nick Zangwill: „Contemplating Musical Essence“, in *JRMA* 141/2 (2016), S. 483–494.
- „Hanslick’s Deleted Ending“, in *BJA* 57/1 (2017), S. 85–95.
- Lang, Berel: „Significance of Form: The Dilemma of Roger Fry’s Aesthetics“, in *JAC* 21/2 (1962), S. 167–176.
- Lang, Paul Henry: *Music in Western Civilization*, New York 1941.
- Langer, Susanne K.: *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass./London ³1957 (1941).
- *Feeling and Form: A Theory of Art Developed From ‚Philosophy in a New Key‘*, New York 1953.
- *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, New York 1957.
- Larkin, David: „Battle Rejoined: Hanslick and the Symphonic Poem in the 1890s“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 289–310.
- Laudon, Robert Tallant: „The Elements of Expression in Music: A Psychological View“, in *IRASM* 37/2 (2006), S. 123–133.
- Laurencin-d’Armond, Ferdinand: *Dr. Eduard Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr*, Leipzig 1859.
- Lazarus, Moritz: *Das Leben der Seele in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze*, 3 Bde., Berlin 1856–1857.
- Lee, Vernon: „The Riddle of Music“, in *Quarterly Review* 204 (1906), S. 207–227.
- Lenneberg, Hans: *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*, New York 1988.
- „Il Bismarck della Critica Musicale: The Memoirs of Eduard Hanslick“, in *Opera Quarterly* 2/1 (1984), S. 29–36.
- Lentze, Hans: *Die Universitätsreform des Ministers Graf Leo Thun-Hohenstein*, Wien 1962 (Veröffentlichungen der Kommission für Philosophie 7; Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse 239/2).
- Leppert, Richard und Susan McClary (Hrsg.): *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge 1987.
- Lesle, Lutz: *Notfall Musikkritik*, Wiesbaden 1981.

- „Wie von heiligem Weh benagt‘. Brahms’ Vierte im Meinungsstreit und die geteilte Liebe Hanslick – Brahms“, in *Das Orchester* 41/6 (1993), S. 676–679.
- Lettgen, Daniel: „... und hat zu retten keine Kraft.“ *Die Melancholie der Musik*, Mainz u.a. 2010.
- Leuschner, Pia-Elisabeth: *Orphic Song with Daedal Harmony. Die ‚Musik‘ in Texten der englischen und deutschen Romantik*, Würzburg 2000 (Stiftung für Romantikforschung 9).
- Levi, David S.: „Expressive Qualities in Music Perception and Music Education“, in *JRME* 26/4 (1978), S. 425–435.
- Levinson, David, James J. Ponzetti und Peter F. Jorgensen (Hrsg.): *Encyclopedia of Human Emotions*, 2 Bde., New York 1999.
- Levinson, Jerrold: *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca/London 1990.
- *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca/London 1996.
- *Music in the Moment*, Ithaca/London 1997.
- *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge 1998 (Cambridge Studies in Philosophy and the Arts).
- *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford/New York 2003.
- *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*, New York 2014.
- „Defining Art Historically“, in *BJA* 19/3 (1979), S. 232–250, oder in ders., *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca/London 1990, S. 3–25, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 2, S. 55–73.
- „What a Musical Work Is“, in *JoP* 77 (1980), S. 5–28, oder in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, hrsg. von John W. Bender und H. Gene Blocker, Englewood Cliffs/Prentice Hall 1993, S. 338–354, oder in *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, hrsg. von Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen, Malden/Oxford/Carlton 2004 (Blackwell Philosophy Anthologies 21), S. 78–91, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 3, S. 3–23.
- „Music and Negative Emotion“, in *PPQ* 63 (1982), S. 327–346, oder in *Music and Meaning*, hrsg. von Jenefer Robinson, Ithaca/London 1997, S. 215–241, oder in gekürzter Fassung: *Aesthetics*, hrsg. von Susan L. Feagin und Patrick Maynard, Oxford/New York 1997 (Oxford Readers), S. 328–338.
- „Refining Art Historically“, in *JAC* 47/1 (1989), S. 21–33, oder in ders., *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca/London 1990, S. 37–59.
- „Musical Profundity Misplaced“, in *JAC* 50/1 (1992), S. 58–60.

- „Edmund Gurney and the Appreciation of Music“, in *Iyyun* 42 (1993), S. 181–205.
- „Extending Art Historically“, in *JAC* 51/3 (1993), S. 411–423, oder in ders., *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca/London 1996, S. 150–171.
- „Still Hopeful: Reply to Karl and Robinson“, in *JAC* 53/2 (1995), S. 199–201.
- „Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain“, in *Emotion and the Arts*, hrsg. von Mette Hjort und Sue Laver, New York/Oxford 1997, S. 20–34, oder in ders., *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford 2006, S. 38–55.
- „The Irreducible Historicity of the Concept of Art“, in *BJA* 42/4 (2002), S. 367–379, oder in ders., *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford 2006, S. 13–26.
- „Philosophical Aesthetics: An Overview“, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hrsg. von Jerrold Levinson, Oxford/New York 2003, S. 3–24.
- „Music as Narrative and Music as Drama“, in *Mind & Language* 19/4 (2004), S. 428–441, oder in ders., *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford 2006, S. 129–142.
- „Musical Expressiveness as Hearability-as-expression“, in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, hrsg. von Matthew Kieran, Malden/Oxford/Carlton 2006 (Contemporary Debates in Philosophy 5), S. 192–206, oder in ders., *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford 2006, S. 91–108.
- Levinson, Jerrold und Derek Matravers: „Aesthetic Properties“, in *PAS* 79 (2005), S. 191–227.
- Levitz, Tamara: „Absolute Music as Ontology or Experience“, in *BJA* 57/1 (2017), S. 81–84.
- Levy, Neil: „Analytic and Continental Philosophy: Explaining the Differences“, in *Metaphilosophy* 34/3 (2003), S. 284–304.
- Liébert, Georges: *Nietzsche and Music*, übers. von David Pellauer und Graham Parkes, Chicago/London 2004.
- Liessmann, Konrad Paul: „Ästhetik“, in *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften 5: Sprache, Literatur und Kunst*, hrsg. von Karl Acham, Wien 2003, S. 543–577.
- Lippman, Edward A. (Hrsg.): *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, 3 Bde., New York 1986–1990 (Aesthetics in Music 4).
- *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln/London 1992.
- „The Esthetic Theories of Richard Wagner“, in *MQ* 44/2 (1958), S. 209–220, oder in ders., *The Philosophy and Aesthetics of Music*, Lincoln/London 1999, S. 179–191.

- Lippmann, Friedrich: „Hanslick und die italienische Musik“, in ders., *Colloquium, Italien und Deutschland: Wechselbeziehungen in der Musik seit 1850* (Rom 1988), Laaber 1993 (Analecta Musicologica 28), S. 107–152.
- Lippold, Eberhard: *Zur Frage der ästhetischen Form-Inhalt-Relationen in der Musik*, Leipzig 1971 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR 3).
- „Gegenstand, Methoden und weltanschaulich-philosophische Grundlagen der Musikästhetik“, in *Handbuch der Musikästhetik*, hrsg. von Siegfried Bimberg, Werner Kaden, Eberhard Lippold, Klaus Mehner und Walther Siegmund-Schultze, Leipzig 1979, S. 13–71.
- Lissa, Zofia: *Fragen der Musikästhetik. Einige Probleme der Musikästhetik im Lichte der Arbeit J. W. Stalins ‚Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft‘*, Berlin 1954.
- *Über das Spezifische der Musik*, Berlin 1957.
- *Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl*, Berlin 1969.
- *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelmshaven/Amsterdam/Locarno 1975 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 38).
- Livingston, Paisley: *Art and Intention: A Philosophical Study*, Oxford/New York 2005.
- „Intention in Art“, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hrsg. von Jerrold Levinson, Oxford/New York 2003, S. 275–290.
- Lloyd, Norman (Hrsg.): *The Golden Encyclopedia of Music*, New York 1968.
- *Großes Lexikon der Musik*, übers. von Alfred Baumgartner, Gütersloh 1974.
- Lobe, Johann Christian: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, 2 Bde., Leipzig 1855–1857.
- Lodes, Birgit: „Hanslick und Beethoven“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 259–295.
- Lomnäs, Bonnie, Erling Lomnäs und Dietmar Strauß: *Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., Saarbrücken 1999.
- Lorand, Ruth: „Free and Dependent Beauty: A Puzzling Issue“, in *BJA* 29/1 (1989), S. 32–40.
- „The Purity of Aesthetic Value“, in *JAC* 50/1 (1992), S. 13–21.
- Lotze, Hermann: *Grundzüge der Aesthetik. Dictate aus den Vorlesungen*, Leipzig 1884.
- *Kleine Schriften*, 3 Bde., hrsg. von David Peipers, Leipzig 1891.

- „Recension von Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst“, in *Göttingische Gelehrte Anzeigen* (05.07.–07.07.1855), S. 1049–1068, oder in ders., *Kleine Schriften*, 3 Bde., hrsg. von David Peipers, Leipzig 1891, Bd. 3, S. 200–214.
- Louis, Rudolf: *Der Widerspruch in der Musik. Bausteine zu einer Ästhetik der Tonkunst auf realdialektischer Grundlage*, Leipzig 1893.
- Love, Frederick R.: *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience*, Chapel Hill 1963.
- „Nietzsche's Quest for a New Aesthetic of Music: ‚die allergrößte Symphonie‘, ‚großer Stil‘, ‚Musik des Südens““, in *NS* 6 (1977), S. 154–194.
- Löw-Beer, Martin: „Zur Einschätzung von Gefühlen und Gefühlsleben“, in *Zur Philosophie der Gefühle*, hrsg. von Hinrich Fink-Eitel und Georg Lohmann, Frankfurt 1993, S. 89–111.
- Lowens, Irving: „Writings About Music in the Periodicals of American Transcendentalism (1835–50)“, in *JAMS* 10/2 (1957), S. 71–85.
- Lowinsky, Edward E.: „Character and Purposes of American Musicology: A Reply to Joseph Kerman“, in *JAMS* 18/2 (1965), S. 222–234.
- Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg 1995 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 32).
- Lüdeking, Karlheinz: *Analytische Philosophie der Kunst. Eine Einführung*, München 1998.
- Ludvová, Jitka: „Zur Biographie Eduard Hanslicks“, übers. von Anna Urbanová, in *StMw* 37 (1986), S. 37–46.
- „Einige Prager Realien zum Thema Hanslick“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 163–179.
- Lütteken, Laurenz: „Die ‚nachhelfende Arbeit der Phantasie‘. Ästhetik, Werturteil und musikalische Wissenschaft im Umfeld Hanslicks“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 65–75.
- Lyas, Colin: „Sibley“, in *The Routledge Companion to Aesthetics*, hrsg. von Berys Gaut und Dominic McIver Lopes, London/New York 2001, S. 131–141.
- Lyons, William: *Emotion*, Cambridge 1980.
- MacKerness, E. D.: „Edmund Gurney and ‚The Power of Sound““, in *ML* 37/4 (1956), S. 356–367.
- MacKinnon, John: „Artistic Expression and the Claims of Arousal Theory“, in *BJA* 36/3 (1996), S. 278–289.

- Madell, Geoffrey: *Philosophy, Music, and Emotion*, Edinburgh 2002.
- „What Music Teaches About Emotion“, in *PH* 71 (1996), S. 63–82.
- „Emotion and Feeling“, in *PAS* 71 (1997), S. 147–162.
- Maecklenburg, Albert: „Die Musikanschauung Kants“, in *Mus* 14/1 (1914–1915), S. 207–218.
- Mahr, Peter: „Graz, Wien, Prag. Zur universitären Ästhetik der Donaumonarchie von 1880–1914. Vorlesungsverzeichnisse, Kurzbiographien und Interpretationen“, in *Anspruch und Echo. Sezession und Aufbrüche in den Kronländern zum Fin-de-Siècle. Philosophie in Österreich (1880–1920). Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung* 4, hrsg. von Michael Benedikt, Endre Kiss und Reinhold Knoll, Klausen-Leopoldsdorf 1998, S. 793–816.
- Maier, Franz Michael: „Lotze und Zimmermann als Rezensenten von Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“, in *AfMw* 70/3 (2013), S. 209–226.
- Majer-Bobetko, Sanja: „Musico-Historical Themes in the Aesthetical System of the Croatian Philosopher Franjo Marković“, in *IRASM* 34/1 (2003), S. 33–44.
- „Words on Music in Northern Croatia and Slavonia During the 19th Century and Until the World War I“, in *IRASM* 38/2 (2007), S. 197–216.
- Mak, Su Yin: „Schubert as Schiller’s Sentimental Poet“, in *ECM* 4/2 (2007), S. 251–263.
- Malek, James S.: „Adam Smith’s Contribution to Eighteenth-Century British Aesthetics“, in *JAC* 31/1 (1972), S. 49–54.
- Mallaband, Philip: „Understanding Kant’s Distinction Between Free and Dependent Beauty“, in *PQ* 52 (2002), S. 66–81.
- Mandelbaum, Maurice: „Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts“, in *APQ* 2/3 (1965), S. 219–228, oder in *Aesthetics: A Critical Anthology*, hrsg. von George Dickie und R. J. Sclafani, New York 1977, S. 500–515, oder in *Philosophical Issues in Art*, hrsg. von Patricia H. Werhane, Englewood Cliffs 1984, S. 454–463, oder in *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, hrsg. von Alex Neill und Aaron Ridley, Boston u.a. 1995, S. 192–201, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 2, S. 27–43.
- Margolis, Joseph: *The Language of Art and Art Criticism: Analytic Questions in Aesthetics*, Detroit 1965.
- „Plain Talk About Interpretation on a Relativistic Model“, in *JAC* 53/1 (1995), S. 1–7.
- Marks, Joel: „A Theory of Emotion“, in *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 42/2 (1982), S. 227–242.
- Markus, Stanislaw A.: *Musikästhetik*, 2 Bde., Leipzig 1967–1977 (Bd. 1: *Ein Beitrag zur Geschichte der Nachahmungsästhetik und Affektenlehre sowie der idealis-*

- tischen Musikästhetik in Deutschland*, übers. von Karl Krämer; Bd. 2: *Die Romantik und der Kampf ästhetischer Richtungen*, übers. von Lothar Fahlbusch).
- Marschner, Franz: „Kants Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart I“, in *KS 6* (1901), S. 19–40, oder in *Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen*, hrsg. von Stephan Nachtsheim, Chemnitz 1997 (Musikästhetische Schriften nach Kant 1), S. 207–225.
- „Kants Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart II“, in *KS 6* (1901), S. 206–243, oder in *Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen*, hrsg. von Stephan Nachtsheim, Chemnitz 1997 (Musikästhetische Schriften nach Kant 1), S. 226–258.
- Martin, F. David: „Unrealized Possibility in the Aesthetic Experience“, in *JoP 52* (1955), S. 393–400.
- „On the Supposed Incompability of Expressionism and Formalism“, in *JAC 15/1* (1956), S. 94–99.
- Martin, Peter J.: *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester/New York 1995.
- Martin, Robert L.: „Musical ‚Topics‘ and Expression in Music“, in *JAC 53/4* (1995), S. 417–424.
- Massow, Albrecht von: „Musikalischer Formgehalt“, in *AfMw 55/4* (1998), S. 269–288.
- Matravers, Derek: *Art and Emotion*, Oxford 1998.
- „Art and the Feelings and Emotions“, in *BJA 31/4* (1991), S. 322–331.
- „Art, Expression, and Emotion“, in *The Routledge Companion to Aesthetics*, hrsg. von Berys Gaut und Dominic McIver Lopes, London/New York 2001, S. 353–362.
- „Expression in Music“, in *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*, hrsg. von Kathleen Stock, Oxford/New York 2007, S. 95–116.
- „Expression in the Arts“, in *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, hrsg. von Peter Goldie, Oxford/New York 2010, S. 617–634.
- „Recent Philosophical Work on the Connection Between Music and the Emotions“, in *MA 29/1–3* (2010), S. 8–18.
- „Arousal Theories“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 212–222.
- Maus, Fred Everett: „Music as Drama“, in *MTS 10* (1988), S. 56–73, oder in *Music and Meaning*, hrsg. von Jenefer Robinson, Ithaca/London 1997, S. 105–130.
- „Hanslick’s Animism“, in *JM 10/3* (1992), S. 273–292.
- „Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music“, in *JAC 55/3* (1997), S. 293–303.

- „What Was Critical Musicology?“, in *Radical Musicology* 5 (2011) [http://www.radical-musicology.org.uk/special_critmus/maus.htm, 14.04.2015].
- „Hanslick’s Composers“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 38–51.
- Maus, Fred Everett, Glenn Stanley, Katherine Ellis, Leanne Langley, Nigel Scaife, Marcello Conati, Marco Capra, Stuart Campbell, Mark N. Grant und Edward Rothstein: „Criticism“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 6, S. 670–698.
- Mauser, Siegfried: „Strawinskys ‚Musikalische Poetik‘ und Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“, in *MK* 34–35 (1984), S. 89–98.
- Mayring, Philipp und Dieter Ulich: *Psychologie der Emotionen*, Stuttgart/Berlin/Köln 1992 (Grundriß der Psychologie 5).
- Mazzola, Guerino, Maria Mannone und Yan Pang: *Cool Math for Hot Music: A First Introduction to Mathematics for Music Theorists*, Cham 2016.
- McAlpin, Colin: „Is Music the Language of the Emotions?“, in *MQ* 11/3 (1925), S. 427–443.
- McClary, Susan: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis/London² 2001 (1991).
- *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*, Berkeley/Los Angeles/London 2000 (Ernest Bloch Lectures).
- *Reading Music: Selected Essays*, Aldershot/Burlington 2007 (Contemporary Thinkers on Critical Musicology 5).
- „The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year“, in *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, hrsg. von Richard Leppert und Susan McClary, Cambridge 1987, S. 13–62, oder in dies., *Reading Music: Selected Essays*, Aldershot/Burlington 2007 (Contemporary Thinkers on Critical Musicology 5), S. 15–64.
- „Narrative Agendas in ‚Absolute‘ Music: Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony“, in *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, hrsg. von Ruth A. Solie, Berkeley/Los Angeles/London 1993, S. 326–344, oder in dies., *Reading Music: Selected Essays*, Aldershot/Burlington 2007 (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology 5), S. 65–83.
- McCloskey, Mary A.: *Kant’s Aesthetic*, London 1987.
- McColl, Sandra: *Music Criticism in Vienna 1896–1897: Critically Moving Forms*, Oxford 1996 (Oxford Monographs on Music).
- „To Bury Hanslick or to Praise Him? The Obituaries of August 1904“, in *Musicology Australia* 18/1 (1995), S. 39–51.

- „Richard Wallaschek: Vienna’s Most Uncomfortable Music Critic“, in *IRASM* 29/1 (1998), S. 41–73.
- McGrath, William J.: *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven/London 1974.
- McKinney, Timothy R.: „Hanslick and Hugo Wolf“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 261–288.
- McLaughlin, Thomas M.: „Clive Bell’s Aesthetic: Tradition and Significant Form“, in *JAC* 35/4 (1977), S. 433–443.
- Mehner, Klaus: „Plädoyer für eine Autonomieästhetik der Musik“, in *Musikästhetik in der Diskussion. Vorträge und Diskussionen*, hrsg. von Harry Goldschmidt und Georg Knepler, Leipzig 1981, S. 198–228.
- Mersmann, Hans: *Musikgeschichte in der abendländischen Kultur*, Frankfurt 1955.¹⁶⁷³
- Mertsch, Andreas: *Studien zum musikbezogenen Denken in bürgerlicher Philosophie und Einzelwissenschaft zwischen 1848 und 1933. A. Schopenhauer, A. B. Marx, E. Hanslick, A. Seidl, R. Ingarden*, Dissertation Humboldt-Universität Berlin 1986.
- Meter Ames, Van: „What Is Form?“, in *JAC* 15/1 (1956), S. 85–93.
- Mew, Peter: „The Expression of Emotion in Music“, in *BJA* 25/1 (1985), S. 33–42.
- Meyer, Ernst Hermann: *Musik im Zeitgeschehen*, Berlin 1952.
- Meyer, Kathi: *Bedeutung und Wesen der Musik. Der Bedeutungswandel der Musik*, Baden-Baden² 1975 (1932; Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 5).
- „Kants Stellung zur Musikästhetik“, in *ZfMw* 3 (1920–1921), S. 470–482.
- Meyer, Leonard B.: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago/London 1956.
- *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Philadelphia 1989 (Studies in the Criticism and Theory of Music).
- Meyers Großes Personenlexikon*, Mannheim/Zürich 1968.
- Meyers Handbuch über die Musik*, Mannheim/Zürich 1961.
- Michaelis, Christian Friedrich: *Ueber den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Ein ästhetischer Versuch*, Leipzig 1795.
- *Ueber den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Zweyter Versuch*, Leipzig 1800.
- Micznik, Vera: „The Absolute Limitations of Programmatic Music: The Case of Liszt’s ‚Die Ideale‘“, in *ML* 80/2 (1999), S. 207–240.
- Miller, Derek: „On Piano Performance: Technology and Technique“, in *CTR* 21/3 (2011), S. 261–275.

1673 Erstmals erschienen als: *Eine deutsche Musikgeschichte*, Frankfurt 1934.

- Miller, Samuel D.: „Motion in Musical Texture and Aesthetic Impact“, in *JAE* 17/1 (1983), S. 59–67.
- Minton, Arthur: „Words and Music“, in *EJ* 28/3 (1939), S. 199–207.
- Misch, Ludwig: „Eduard Hanslick“, in *AMz* 52 (1925), S. 737–739.
- Misselhorn, Catrin: „Probleme der analytischen Ästhetik (I). Begriffliche und methodologische Fragen“, in *ZPF* 61/4 (2007), S. 503–521.
- „Probleme der analytischen Ästhetik (II). Thematischer Überblick und ausgewählte Fragestellungen“, in *ZPF* 62/1 (2008), S. 108–129.
- Mohn, Christine, Heike Argstatter und Friedrich-Wilhelm Wilker: „Perception of Six Basic Emotions in Music“, in *PM* 39 (2011), S. 503–517.
- Monelle, Raymond: *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur 1992 (Contemporary Music Studies 5).
- Moos, Paul: *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann. Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit*, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1922, Nachdruck Hildesheim/New York 1975.¹⁶⁷⁴
- Moravcsik, Julius: „Understanding and the Emotions“, in *Dialectica* 36/2 (1982), S. 207–224.
- Morgan, Robert P. (Hrsg.): *Source Readings in Music History 7: The Twentieth Century*, New York/London ²1998 (1950).
- Moritz, Karl Philipp: „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. An Herrn Moses Mendelssohn“, in *Berlinische Monatsschrift* 5/1 (1785), S. 225–236.
- Morscher, Edgar: „Robert Zimmermann – der Vermittler von Bolzanos Gedankengut? Zerstörung einer Legende“, in *Bolzano und die österreichische Geistesgeschichte*, hrsg. von Heinrich Ganthaler und Otto Neumaier, St. Augustin 1997 (Beiträge zur Bolzano-Forschung 6), S. 145–190.
- Moser, Hans Joachim: *Geschichte der deutschen Musik*, 3 Bde., Stuttgart/Berlin 1923–1924.
- *Musiklexikon*, Berlin ²1943 (1935).
- *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Tutzing ¹⁴1965 (Berlin 1936; Hesses Handbücher der Musik 2/3).
- Mothersill, Mary: *Beauty Restored*, Oxford 1984.
- „Is Art a Language?“, in *JoP* 62 (1965), S. 559–572.
- Motte-Haber, Helga de la: „Anmutung – Wirkung – Überwältigung“, in *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hrsg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin/New York 2004, S. 189–198.

1674 Erstmals erschienen als: *Moderne Musikästhetik in Deutschland. Historisch-kritische Übersicht*, Leipzig 1902.

- Muelder Eaton, Marcia: „Kantian and Contextual Beauty“, in *JAC* 57/1 (1999), S. 11–15.
- „Art and the Aesthetic“, in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, hrsg. von Peter Kivy, Malden/Oxford/Carlton 2004, S. 63–77.
- Müller-Blattau, Joseph: *Geschichte der deutschen Musik*, Berlin 1938.
- Munro, Thomas: „Aesthetics and Philosophy in American Colleges“, in *JAC* 4/3 (1946), S. 180–187.
- „Aesthetics as Science: Its Development in America“, in *JAC* 9/3 (1951), S. 161–207.
- „Recent Developments in Aesthetics in America“, in *JAC* 23/2 (1964), S. 251–260.
- „Music the Exponent of Emotion“, in *DJM* 7/16 (21.07.1855), S. 123–124.
- Myers, Rollo: „Edmund Gurney’s ‚The Power of Sound‘“, in *ML* 53/1 (1972), S. 36–43.
- Naar, Hichem: „Art and Emotion“, in *IEP* (<http://www.iep.utm.edu/art-emot;12.07.2015>).
- Nägeli, Hans Georg: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart/Berlin 1826, Nachdruck Hildesheim/New York 1980.
- Nattiez, Jean-Jacques: *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, übers. von Carolyn Abbate, Princeton 1990 (*Musicologie générale et sémiologie*, Paris 1987).
- „Hanslick: The Contradictions of Immanence“, in ders., *The Battle of Chronos and Orpheus: Essays in Applied Musical Semiology*, übers. von Jonathan Dunsby, Oxford/New York 2004, S. 105–126.
- Naumann, Emil: *Allgemeine Musikgeschichte*, hrsg. von Alfred Loeven, Berlin ²1927 (1885).
- Nef, Karl: „Kant und die Musik“, in *Die Grenzboten* 64/3 (1905), S. 32–36.
- Neill, Alex: „Art and Emotion“, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hrsg. von Jerrold Levinson, Oxford/New York 2003, S. 421–435.
- Nettl, Bruno: „Music“, in *New Grove*², London 2001, Bd. 17, S. 425–437.
- Neubauer, John: *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven/London 1986.
- Neumaier, Otto: „Ästhetik bei Bernard Bolzano“, in *Bernard Bolzanos geistiges Erbe für das 21. Jahrhundert. Beiträge zum Bolzano-Symposium der Österreichischen Forschungsgemeinschaft im Dezember 1998 in Wien*, hrsg. von Edgar Morscher, St. Augustin 1999 (Beiträge zur Bolzano-Forschung 11), S. 411–438.
- Neumann, Peter Horst: „Einige Bemerkungen über Oper und Volkslied und die Idee der Einheit von Musik und Dichtung von Lessings ‚Laokoon‘-Fragmenten bis zu Richard Wagner und Heinrich Heine“, in *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 7 (1972), S. 103–123.

- Neurath, Otto: *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*, 2 Bde., hrsg. von Rudolf Haller und Heiner Rutte, Wien 1981.
- Newcomb, Anthony: „Those Images That Yet Fresh Images Beget“, in *JM* 2/3 (1983), S. 227–245.
- „Once More ‚Between Absolute Music and Programme Music‘: Schumann’s Second Symphony“, in *19thCM* 7/3 (1984), S. 233–250.
- „Sound and Feeling“, in *CI* 10/4 (1984), S. 614–643.
- „Action and Agency in Mahler’s Ninth Symphony, Second Movement“, in *Music and Meaning*, hrsg. von Jenefer Robinson, Ithaca/London 1997, S. 131–153.
- Newman, Ernest: *Fact and Fiction About Wagner*, London/Toronto/Melbourne 1931.
- Newman, William: „Musical Form as a Generative Process“, in *JAC* 12/3 (1954), S. 301–309.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York ²1999 (1967–1977).
- Noeske, Nina: „Body and Soul, Content and Form: On Hanslick’s Use of the Organism Metaphor“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 236–258.
- Noeske, Nina und Matthias Tischer (Hrsg.): *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR*, Köln/Weimar/Wien 2010 (KlangZeiten. Musik, Politik, Gesellschaft 7).
- Nohl, Herman: *Die ästhetische Wirklichkeit. Eine Einführung*, Frankfurt 1935.
- Nolt, John: „Expression and Emotion“, in *BJA* 21/2 (1981), S. 139–150.
- Notley, Margaret: *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*, Oxford/New York 2007 (AMS Studies in Music).
- „Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna“, in *19thCM* 17/2 (1993), S. 107–123.
- Nováček, Zdeněk: *Einführung in die Musikästhetik*, übers. von Bruno Liehm, Berlin 1956 (Úvod do estetiky hudby, Bratislava 1952).
- Nowak, Adolf: „Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800“, in *Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800*, hrsg. von Helen Geyer und Thomas Radecke, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 25–37.
- „‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck‘. Eine Kantsche Idee und ihre musikästhetische Rezeption“, in *Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Ertelt, Mainz u.a. 2005, S. 49–59.
- Nussbaum, Charles: *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*, Cambridge, Mass./London 2007.

- „Reply to Budd“, in *Eстетика – The Central European Journal of Aesthetics* 8/2 (2015), S. 190–202.
- Nussbaum, Martha C.: *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge 2001.
- Obermayer-Marnach, Eva und Leo Santifaller (Hrsg.): *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Wien ²1993 (Wien/Köln/Graz 1959).
- „Obituary: Eduard Hanslick“, in *MT* 45 (1904), S. 598.
- Oehlmann, Werner: *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1953.
- Oesterle, Günter: „Arabeske“, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, 7 Bde., hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 1, S. 272–286.
- Osborne, Harold: *Aesthetics and Criticism*, London 1955.
- *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction*, London 1968.
- Otto, Barbara: „Der sezessionierte Herbart. Wissenschaftsrezeption im Staatsinteresse zur Zeit Metternichs“, in *Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880). Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung* 3, hrsg. von Michael Benedikt, Reinhold Knoll und Josef Rupitz, Klausen-Leopoldsdorf 1995, S. 141–155.
- Packalén, Elina: „Music, Emotions, and Truth“, in *PMER* 16/1 (2008), S. 41–59.
- Paddison, Max: *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge 1993.
- „Music as Ideal: The Aesthetics of Autonomy“, in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, hrsg. von Jim Samson, Cambridge 2002, S. 318–342.
- „Die vermittelte Unmittelbarkeit der Musik: Zum Vermittlungsbegriff in der Adornoschen Musikästhetik“, übers. von Alexander Becker, in *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hrsg. von Alexander Becker und Matthias Vogel, Frankfurt 2007, S. 175–236.
- „Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression“, in *MA* 29/1–3 (2010), S. 126–148.
- „Music and Social Relations: Towards a Theory of Mediation“, in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*, hrsg. von Irène Deliège und Max Paddison, Farnham/Burlington 2010, S. 259–276.
- Palézieux, Nikolaus de: *Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1981 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 23).
- Panagl, Oswald: „Eduard Hanslick als Autobiograph“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 181–193.

- Panaiotidi, Elvira: „Zwischen Gefühl und Illusion. Die Immanenz der musikalischen Bedeutung bei Susanne K. Langer“, in *MÄ* 50 (2009), S. 59–73.
- „Was hat Musik mit den Gefühlen zu tun? Hanslicks Frage und der ‚starke‘ Kognitivismus“, in *MÄ* 63 (2012), S. 70–96.
- „Eduard Hanslick’s *On the Musically Beautiful*: Towards Alexandr Mikhailov’s Reverse Translation“, in *IRASM* 49 (2018), S. 53–94.
- Parkhurst, Bryan J.: „Making a Virtue of Necessity: Schenker and Kantian Teleology“, in *JMT* 61/1 (2017), S. 59–109.
- Parret, Herman: „Kant on Music and the Hierarchy of the Arts“, in *JAC* 56/3 (1998), S. 251–264.
- Passmore, J. A.: „The Dreariness of Aesthetics“, in *Mind* 60 (1951), S. 318–335, oder in *Aesthetics and Language*, hrsg. von William Elton, Oxford 1954, S. 36–55.
- Pastille, William: „Heinrich Schenker, Anti-Organicist“, in *19thCM* 8/1 (1984), S. 29–36.
- Payzant, Geoffrey: *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague: A Documentary Narrative*, Calgary 1991.
- *Hanslick on the Musically Beautiful: Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick*, Christchurch 2002.
- „Hanslick, Sams, Gay, and ‚Tönend Bewegte Formen‘“, in *JAC* 40/1 (1981), S. 41–48.
- „Eduard Hanslick and the ‚geistreich‘ Dr. Alfred Julius Becher“, in *MR* 44 (1983), S. 104–115.
- „Eduard Hanslick on the Rôle of the Performer“, in *Opuscula aesthetica nostra: A Volume of Essays on Aesthetics and the Arts in Canada*, hrsg. von Cécile Cloutier und Calvin Seerveld, Edmonton 1984, S. 73–80.
- „Eduard Hanslick’s ‚Vom Musikalisch-Schönen‘: A pre-publication excerpt“, in *MR* 46 (1985), S. 179–185.
- „Saltcellars and Candelabra: Hanslick on Bach“, in *Johann Sebastian Bach: The Audition of God. Papers from the 1985 McGill Bach Symposium*, hrsg. von Richard Cooper, Montreal 1985, S. 71–83.
- „Hanslick, Heinse and the ‚Moral‘ Effects of Music“, in *MR* 49 (1988), S. 126–133, oder in *The Romantic Tradition: German Literature and Music in the Nineteenth Century*, hrsg. von Gerald Chapple, Frederick Hall und Hans Schulte, Lanham/New York/London 1992, S. 79–92.
- „Eduard Hanslick and Bernhard Gutt“, in *MR* 50 (1989), S. 124–133.
- „Hanslick on Music as Product of Feeling“, in *JMR* 9/2–3 (1989), S. 133–145.
- Pederson, Sanna: *Enlightened and Romantic German Music Criticism 1800–1850*, Dissertation University of Pennsylvania 1995.

- „Defining the Term ‚Absolute Music‘ Historically“, in *ML* 90/2 (2009), S. 240–262.
- „Romanticism/Anti-Romanticism“, in *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, hrsg. von Stephen Downes, New York/London 2014, S. 170–187.
- Perrakis, Manos: *Nietzsches Musikästhetik der Affekte*, Freiburg/München 2011 (Musikphilosophie 1).
- Peters, Gary: *The Philosophy of Improvisation*, Chicago/London 2009.
- Petty, Jonathan Christian: „Hanslick, Wagner, Chomsky: Mapping the Linguistic Parameters of Music“, in *JRMA* 123/1 (1998), S. 39–67.
- Pfrogner, Hermann: *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg/München 1954 (Orbis Academicus. Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen).
- Phillips, Wesley: *Metaphysics and Music in Adorno and Heidegger*, New York 2015.
- Pieper, Antje: *Music and the Making of Middle-Class Culture: A Comparative History of Nineteenth-Century Leipzig and Birmingham*, New York 2008.
- Pillow, Kirk: *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*, Cambridge, Mass./London 2000 (Studies in Contemporary German Social Thought).
- Plantinga, Leon: „Poetry and Music: Two Episodes in a Durable Relationship“, in *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*, hrsg. von Nancy Kovaleff Baker und Barbara Russano Hanning, Stuyvesant 1992 (Festschrift Series 11), S. 321–353.
- Pohl, Carl: „Hanslick, Eduard“, in *A Dictionary of Music and Musicians by Eminent Writers, English and Foreign*, 4 Bde., hrsg. von George Grove, London 1879–1889, Bd. 1, S. 661–662, oder in *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 5 Bde., hrsg. von John Fuller Maitland, London 1904–1910, Bd. 2, S. 295, oder in *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 5 Bde., hrsg. von Henry Colles, London 1927–1928, Bd. 2, S. 520, oder in *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 9 Bde., hrsg. von Eric Blom, London 1954, Bd. 4, S. 66–67.
- Pole, William: *The Philosophy of Music Being the Substance of a Course of Lectures Delivered at the Royal Institution of Great Britain, in February and March 1877*, London 1879.
- Popper, Karl: *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*, London/New York 2010 (*Autobiography by Karl Popper*, La Salle 1974; *The Philosophy of Karl Popper* 1).
- Porter, James I.: „Is Art Modern? Kristeller’s ‚Modern System of the Arts‘ Reconsidered“, in *BJA* 49/1 (2009), S. 1–24.
- Portnoy, Julius: *The Philosopher and Music: A Historical Outline*, New York 1954.
- Prange, Martine: „Was Nietzsche Ever a True Wagnerian? Nietzsche’s Late Turn to and Early Doubt About Richard Wagner“, in *NS* 40 (2011), S. 43–71.

- Pratt, Carroll C.: *The Meaning of Music: A Study in Psychological Aesthetics*, Boston u.a. 1931, Nachdruck New York/London 1968.
- Preglau-Hämmerle, Susanne: *Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Innsbruck 1986 (Vergleichende Gesellschaftsgeschichte und politische Ideengeschichte der Neuzeit 5).
- Preston, Katherine K.: „Art Music from 1800 to 1860“, in *The Cambridge History of American Music*, hrsg. von David Nicholls, Cambridge 1998, S. 186–213.
- Preußner, Eberhard: *Musikgeschichte des Abendlandes. Eine Betrachtung für Musikliebhaber*, 2 Bde., Wien 1951 (Orpheus-Bücher 6/7).
- Price, Kingsley: „How Can Music Seem to be Emotional?“, in *PMER* 12/1 (2004), S. 30–42.
- Printz, Felix: *Zur Würdigung des musikästhetischen Formalismus Eduard Hanslicks*, Dissertation Universität München 1918.
- Pritchard, Matthew: „A Heap of Broken Images? Reviving Austro-German Debates over Musical Meaning, 1900–1936“, in *JRMA* 138/1 (2013), S. 129–174.
- „Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression. Ed. by Nicole Grimes, Siobhán Donovan, and Wolfgang Marx“, in *ML* 94/2 (2013), S. 349–352.
- Pryer, Anthony: „Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies: How Not to Construct an Ontology of Music“, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 52–69.
- Putnam, Hilary: „Why Instrumental Music Has No Shame (Why Only Certain Emotions are Expressed by Instrumental Music)“, in *BJA* 27/1 (1987), S. 55–61.
- Radford, Colin: „How Can We be Moved by the Fate of Anna Karenina?“, in *PAS* 49 (1975), S. 67–80.
- „Emotions and Music: A Reply to the Cognitivists“, in *JAC* 47/1 (1989), S. 69–76, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 4, S. 33–44.
- „Muddy Waters“, in *JAC* 49/3 (1991), S. 247–252.
- Rampley, Matthew: *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park 2013.
- Rathert, Wolfgang: „Der amerikanische Transzendentalismus“, in *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, S. 189–214.
- Recki, Birgit: *Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant*, Frankfurt 2001 (Philosophische Abhandlungen 81).

- Redmann, Bernd: *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse*, Laaber 2002 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 9).
- Reed, Arden: „The Debt of Disinterest: Kant’s Critique of Music“, in *MLN* 95/3 (1980), S. 563–584.
- Reichling, Mary: „Intersections: Form, Feeling, and Isomorphism“, in *PMER* 12/1 (2004), S. 17–29.
- Reimer, Bennett: *A Philosophy of Music Education*, Englewood Cliffs 1970 (Contemporary Perspectives in Music Education).¹⁶⁷⁵
- Reinecke, Hans-Peter: „Cybernetics and Musical Consciousness“, in *IRASM* 24/1 (1993), S. 13–22.
- Reitterer, Hubert: „Josef Adolf Hanslik als Bibliotheksbeamter und Satiriker“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 139–162.
- Ridley, Aaron: *Music, Value, and the Passions*, Ithaca/London 1995.
- *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, Edinburgh 2004.
- „Mr. Mew on Music“, in *BJA* 26/1 (1986), S. 69–70.
- „Pitiful Responses to Music“, in *BJA* 33/1 (1993), S. 72–74.
- „Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music“, in *JAC* 53/1 (1995), S. 49–57.
- „Emotion and Feeling“, in *PAS* 71 (1997), S. 163–176.
- „Expression in Art“, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hrsg. von Jerrold Levinson, Oxford/New York 2003, S. 211–227.
- „Persona Sometimes Grata: On the Appreciation of Expressive Music“, in *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*, hrsg. von Kathleen Stock, Oxford/New York 2007 (Mind Association Occasional Series), S. 130–146.
- Rierner, Otto: „Musikästhetik – nicht gefragt? Zur Zentener-Erinnerung an Hanslicks Buch ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ (1854)“, in *Musica. Monatschrift für alle Gebiete des Musiklebens* 8/5 (1954), S. 175–178.
- Rienäcker, Gerd: „Auseinandersetzung unter Gleichgesinnten? Hanslick über Brahms“, in *Brahms-Studien* 11 (1997), S. 9–17.
- Rieser, Max: „On Musical Semantics“, in *JoP* 39 (1942), S. 421–432.
- Riethmüller, Albrecht: *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Wiesbaden 1976 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 15).

1675 Später unter der erweiterten Überschrift: *A Philosophy of Music Education: Advancing the Vision*, Upper Saddle River/London 2003.

- Rinderle, Peter: *Die Expressivität von Musik*, Paderborn 2010 (KunstPhilosophie 9).
- *Musik, Emotionen und Ethik*, Freiburg/München 2011 (Musikphilosophie 3).
- „Theorien der musikalischen Expressivität“, in *PR* 53/3 (2006), S. 204–235.
- Ritchie, Benbow: „The Formal Structure of the Aesthetic Object“, in *JAC* 3/11–12 (1945), S. 5–14.
- Roberts, Robert C.: „What an Emotion is: A Sketch“, in *TPR* 97/2 (1988), S. 183–209.
- Robinson, Jenefer: *Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford 2005.
- „The Expression and Arousal of Emotion in Music“, in *JAC* 52/1 (1994), S. 13–22, oder in *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, hrsg. von Philip Alperson, University Park 1998, S. 13–22, oder in *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, hrsg. von Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen, Malden/Oxford/Carlton 2004 (Blackwell Philosophy Anthologies 21), S. 470–479, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 4, S. 45–59.
- „Music as a Representational Art“, in *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, hrsg. von Philip Alperson, University Park 1994 (1987), S. 165–192.
- „L’Education Sentimentale“, in *AJP* 73/2 (1995), S. 212–226, oder in *Art and Its Messages: Meaning, Morality, and Society*, hrsg. von Stephen Davies, University Park 1997, S. 34–48, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 3, S. 142–158.
- „Introduction: New Ways of Thinking About Musical Meaning“, in *Music and Meaning*, hrsg. von Jenefer Robinson, Ithaca/London 1997, S. 1–20.
- „Two Concepts of Expression“, in *JAE* 31/2 (1997), S. 9–17.
- „The Emotions in Art“, in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, hrsg. von Peter Kivy, Malden/Oxford/Carlton 2004, S. 174–192.
- „Music and Emotions“, in *JLT* 1/2 (2007), S. 395–419.
- „Emotional Responses to Music: What Are They? How do They Work? And Are They Relevant to Aesthetic Appreciation?“, in *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, hrsg. von Peter Goldie, Oxford/New York 2010, S. 651–680.
- „Expression Theories“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 201–211.
- Robinson, Jenefer und Robert S. Hatten: „Emotions in Music“, in *MTS* 34/2 (2012), S. 71–106.

- Roh, Franz: *Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens*, München 1948.
- Roholt, Tiger C.: „Continental Philosophy and Music“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 284–293.
- „On the Divide: Analytic and Continental Philosophy of Music“, in *JAC* 75/1 (2017), S. 49–58.
- Rohs, Peter: „Singend denken. Musikästhetische Überlegungen im Anschluss an einen Begriff von C. Ph. E. Bach“, in *Vom Sinn des Hörens. Beiträge zur Philosophie der Musik*, hrsg. von Georg Mohr und Johann Kreuzer, Würzburg 2012, S. 55–74.
- Rorty, Amélie O.: „Explaining Emotions“, in *JoP* 75 (1978), S. 139–161, oder in *Explaining Emotions*, hrsg. von Amélie O. Rorty, Berkeley/Los Angeles/London 1980, S. 103–126.
- Rosand, Ellen: „The Musicology of the Present“, in *AMSN* 25 (1995), S. 10–15.
- Rosen, Charles: *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, London 1971.
- *Romantic Poets, Critics, and Other Madmen*, Cambridge, Mass./London 1998.
- *Critical Entertainments: Music Old and New*, Cambridge, Mass./London 2000.
- Rosengard Subotnik, Rose: *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis/Oxford 1991.
- *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Minneapolis/London 1996.
- „The Challenge of Contemporary Music“, in *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, hrsg. von Philip Alperson, University Park 2¹⁹⁹⁴ (1987), S. 359–396, oder in dies., *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis/Oxford 1991, S. 265–293.
- „Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky“, in *Explorations in Music, the Arts and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, hrsg. von Eugene Narmour und Ruth A. Solie, Stuyvesant 1988 (Festschrift Series 7), S. 87–122, oder in dies., *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Minneapolis/London 1996, S. 148–176.
- Rösing, Helmut: „Zur Interpretation emotionaler Erscheinungen in der Musik“, in *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43), S. 175–185.
- Rothfarb, Lee A.: *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, Philadelphia 1988 (Studies in the Criticism and Theory of Music).
- *August Halm: A Critical and Creative Life in Music*, Rochester/Woodbridge 2009 (Eastman Studies in Music).

- „Hermeneutics and Energetics: Analytical Alternatives in the Early 1900s“, in *JMT* 36/1 (1992), S. 43–68.
- „Nineteenth-Century Fortunes of Musical Formalism“, in *JMT* 55/2 (2011), S. 167–220.
- Rothstein, William: „The Americanization of Heinrich Schenker“, in *ITO* 9/1 (1986), S. 5–17, oder in *Schenker Studies*, hrsg. von Hedi Siegel, Cambridge 1990, S. 193–203.
- Rötter, Günther: *Die Beeinflussbarkeit emotionalen Erlebens von Musik durch analytisches Hören. Psychologische und physiologische Beobachtungen*, Frankfurt u.a. 1987 (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik 1).
- „Moderne psychologische Emotionstheorien und ihre Bedeutung für die Musik“, in *Hören und Fühlen*, hrsg. von Martin Ebling und Günther Rötter, Frankfurt u.a. 2012 (Schriftenreihe der Carl Stumpf Gesellschaft 2), S. 9–20.
- Rumpler, Helmut (Hrsg.): *Bernard Bolzano und die Politik. Staat, Nation und Religion als Herausforderung für die Philosophie im Kontext von Spätaufklärung, Frühnationalismus und Restauration*, Wien/Köln/Graz 2000 (Studien zu Politik und Verwaltung 61).
- Saffle, Michael: *Franz Liszt: Research and Information Guide*, New York/London³ 2009 (1991).
- Sams, Eric: „Eduard Hanslick, 1825–1904: The Perfect Anti-Wagnerite“, in *MT* 116 (1975), S. 867–868.
- „Hanslick, Eduard“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 8, S. 151–153.
- Samson, Jim: „Analysis in Context“, in *Rethinking Music*, hrsg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford/New York 1999, S. 35–54.
- Sauer, Werner: *Österreichische Philosophie zwischen Aufklärung und Restauration. Beiträge zur Geschichte des Frühkantianismus in der Donaumonarchie*, Würzburg/Amsterdam 1982 (Studien zur Österreichischen Philosophie 2).
- „Von der ‚Kritik‘ zur ‚Positivität‘. Die Geisteswissenschaften in Österreich zwischen josephinischer Aufklärung und franziszeischer Restauration“, in *Vormärz. Wendepunkt und Herausforderung. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Kulturpolitik in Österreich*, hrsg. von Hanna Schnedl-Bubeniček, Salzburg/Wien 1983 (Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Geschichte der Gesellschaftswissenschaften 10), S. 17–46.
- „Die verhinderte Kanttradition. Über eine Eigenheit der österreichischen Philosophie“, in *Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880). Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung* 3, hrsg. von Michael Benedikt, Reinhold Knoll und Josef Rupitz, Klausen-Leopoldsdorf 1995, S. 303–317.

- Savage, Roger W. H.: „Social ‚Werktreue‘ and the Musical Work’s Independent Afterlife“, in *EL* 9/4 (2004), S. 515–524.
- Savile, Anthony: *Kantian Aesthetics Pursued*, Edinburgh 1993.
- „Kant’s Aesthetic Theory“, in *A Companion to Kant*, hrsg. von Graham Bird, Malden/Oxford/Carlton 2006, S. 441–454.
- Scarre, Geoffrey: „Kant on Free and Dependent Beauty“, in *BJA* 21/4 (1981), S. 351–362.
- Schacher, Thomas: „Vom Paulus zum Saulus. Eduard Hanslicks Auseinandersetzung mit Berlioz“, in *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, hrsg. von Sieghart Döhring, Arnold Jacobshagen und Gunther Braam, Köln 2003, S. 305–315.
- Schachter, Stanley und Jerome Singer: „Cognitive, Social and Physiological Determinants of Emotional States“, in *Psychological Review* 69/5 (1962), S. 379–399, oder in *Readings for an Introduction to Psychology*, hrsg. von Richard A. King, Boston u.a. ²1966 (1961), S. 246–267.
- Schäfer, Rudolf: *Eduard Hanslick und die Musikästhetik*, Leipzig 1922 (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen 1).
- *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing ²1964 (Berlin 1934).
- Schaper, Eva: *Studies in Kant’s Aesthetics*, Edinburgh 1979.
- Scheit, Gerhard und Wilhelm Svoboda: „Von der Gefühlsästhetik zur Identitätspflege. Von Hanslicks Musikalisch-Schönem und Adornos ‚Überwinterungsversuchen‘ zur ‚Musikpflege‘ des Völkischen Beobachters“, in *ÖMZ* 66/6 (2011), S. 20–28.
- Schellekens, Elisabeth: „Immanuel Kant (1724–1804)“, in *Aesthetics: The Key Thinkers*, hrsg. von Alessandro Giovannelli, London/New York 2012, S. 61–74.
- Schenker, Heinrich: „Der Geist der musikalischen Technik“, in *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde* 26 (02., 09., 16., 23., 30. Mai und 13., 20. Juni 1895), S. 245–246, 257–259, 273–274, 279–280, 297–298, 309–310 und 325–326.
- Scher, Steven Paul: „Literatur und Musik: Entwicklung und Stand der Forschung“, in *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hrsg. von Steven Paul Scher, Berlin 1984, S. 9–25.
- Scherer, Klaus R.: „Which Emotions Can Be Induced by Music? What are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them?“, in *JNMR* 33/3 (2004), S. 239–251.
- Schering, Arnold: „Zur Musikästhetik Kant’s“, in *ZIMG* 11/6 (1909–1910), S. 169–175.
- Scherwatzky, Robert: *Die großen Meister deutscher Musik in ihren Briefen und Schriften*, Göttingen ³1942 (1939).

- Schirpenbach, Bernd: *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung. Zum Begriff und zur musikwissenschaftlichen Funktion einer korrelativen Hermeneutik im Ausgang von Interpretations- und Wissenschaftskonzeptionen bei Dahlhaus und Eggebrecht*, Stuttgart 2006 (Monolithographien 2).
- Schmalfeldt, Janet: *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford/New York 2011 (Oxford Studies in Music Theory).
- Schmalzriedt, Siegfried (Hrsg.): *August Halm. Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze*, Wiesbaden 1978.
- Schmidt, Bertram: *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches ‚Geburt der Tragödie‘ und die Wiener klassische Musik*, Würzburg 1991 (Traditionserkenntnis und Zeitkritik. Philosophische Korrekturen 3).
- Schmidt, Lothar (Hrsg.): *Christian Friedrich Michaelis: Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, Chemnitz 1997 (Musikästhetische Schriften nach Kant 2).
- *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel u.a. 1990 (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6).
- „Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff“, in *AfMw* 46/2 (1989), S. 91–120.
- „Arabeske“, in *MGG²*, Kassel u.a. 1994, Sachteil Bd. 1, Sp. 684–686.
- Schmidt, Matthias: *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte*, Wien 2004 (Publikationen der internationalen Schönberg-Gesellschaft 5).
- Schmitz, Eugen: *Musikästhetik*, Leipzig 1915 (Handbücher der Musiklehre 8).
- Schnädelbach, Herbert: „Hegel“, in *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, hrsg. von Stefan Lorenz Sorgner und Oliver Fürbeth, Stuttgart/Weimar 2003, S. 55–75.
- Schneider, Herbert: „Hanslick rezensiert französisches Musiktheater. ‚Ohne Verständnis – kein Genuß‘“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 333–357.
- Schneider, Lothar: „Realismus und formale Ästhetik. Die Auseinandersetzung zwischen Robert Zimmermann und Friedrich Theodor Vischer als poetologische Leitdifferenz im späten neunzehnten Jahrhundert“, in *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Andreas Hoeschen und Lothar Schneider, Würzburg 2001, S. 259–281.
- „Form versus Gehalt. Konturen des intellektuellen Feldes im späten 19. Jahrhundert“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 39–54.

- Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart 1996.
- Schneider, Reinhard: *Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik*, München 1980 (Kritische Information 90).
- Schoen, Max: „The Aesthetic Attitude in Music“, in *PSMO* 39/2 (1928), S. 162–183.
- „The Experience of Beauty in Music“, in *MQ* 17/1 (1931), S. 93–109.
- Scholes, Percy Alfred (Hrsg.): *The Oxford Companion to Music*, Oxford 1938.
- Scholtz, Gunter: *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen 1981.
- Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*, 5 Bde., hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt 1986.
- Schorske, Carl E.: *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, New York 1980.
- Schubert, Giseler: „Zur Musikästhetik in Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘“, in *AfMw* 32/1 (1975), S. 12–25.
- Schueller, Herbert M.: „Imitation‘ and ‚Expression‘ in British Music Criticism in the 18th Century“, in *MQ* 34/4 (1948), S. 544–566.
- „Correspondences Between Music and the Sister Arts, According to 18th-Century Aesthetic Theory“, in *JAC* 11/4 (1953), S. 334–359.
- „Immanuel Kant and the Aesthetics of Music“, in *JAC* 14/2 (1955), S. 218–247.
- Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 Bde., hrsg. von Gerd Nauhaus, Wiesbaden 1985.
- Schwadron, Abraham A.: „On Words and Music: Towards an Aesthetic Conciliation“, in *JAE* 5/3 (1971), S. 91–108.
- Schwarz, Norbert und Piotr Winkielman: „Mood“, in *Encyclopedia of Human Emotions*, 2 Bde., hrsg. von David Levinson, James J. Ponzetti und Peter F. Jorgensen, New York 1999, Bd. 1, S. 449–455.
- Scruton, Roger: *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, London/New York 1983.
- *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997.
- „Representation in Music“, in *PH* 51 (1976), S. 273–287, oder in ders., *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, London/New York 1983, S. 62–76.
- „Analytical Philosophy and the Meaning of Music“, in *JAC* 46 (1987), S. 169–176 (Analytic Aesthetics), oder in *Analytic Aesthetics*, hrsg. von Richard Shusterman, Oxford/New York 1989, S. 85–96.
- „Recent Books in the Philosophy of Music“, in *PQ* 44 (1994), S. 503–518.
- „Composition“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 517–524.

- Searle, John R.: „Contemporary Philosophy in the United States“, in *The Blackwell Companion to Philosophy*, hrsg. von Nicholas Bunnin und E. P. Tsui-James, Oxford/Cambridge, Mass. 1996, S. 1–24.
- Seidel, Wilhelm: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987 (Erträge der Forschung 246).
- „Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800“, in *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber 1988, S. 67–84.
- „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith“, in *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag am 21. Juli 1989*, hrsg. von Jobst Peter Fricke, Bram Gätjen und Manuel Gervink, Regensburg 1989 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), S. 495–511.
- „Der Essay über die Musik von Adam Smith. Eine Einführung“, in *Mth* 15/3 (2000), S. 195–232.
- „Smith, Adam“, in *MGG*², Kassel u.a. 2006, Personenteil Bd. 15, Sp. 963–964.
- „Nachahmung der Natur. Über Modulationen des Prinzips im Blick auf die Musik“, in *Musikästhetik*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Eckhard Tramsen, Laaber 2004, S. 133–150.
- „Ein fortschrittsgläubiger Klassizist. Hanslick und die Musik von Haydn und Mozart“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 249–258.
- Seidl, Arthur: *Vom Musikalisch-Erhabenen. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig ²1907 (1887).
- Seiler, Martin: „Empiristische Motive im Denken und Forschen der Wiener Schule der Kunstgeschichte“, in *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999)*, hrsg. von Martin Seiler und Friedrich Stadler, Wien 2000 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 5), S. 49–86.
- Serauky, Walter: *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929 (Universitas Archiv. Eine Sammlung wissenschaftlicher Untersuchungen und Abhandlungen 17).
- Sharpe, R. A.: *Music and Humanism: An Essay in the Aesthetics of Music*, Oxford/New York 2000.
- *Philosophy of Music: An Introduction*, Chesam 2004.

- Shaw-Miller, Simon: *Visible Deeds of Music: Art and Music From Wagner to Cage*, New Haven/London 2002.
- Sheppard, Anne: *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford/New York 1987.
- Shiner, Larry: *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago/London 2001.
- Shreffler, Anne C.: „Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History“, in *JM* 20/4 (2003), S. 498–525.
- Shusterman, Richard (Hrsg.): *Analytic Aesthetics*, Oxford/New York 1989.
- „Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect“, in *JAC* 46 (1987), S. 115–124 (Analytic Aesthetics), oder in *Analytic Aesthetics*, hrsg. von Richard Shusterman, Oxford/New York 1989, S. 1–19, oder in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, hrsg. von John W. Bender und H. Gene Blocker, Englewood Cliffs/Prentice Hall 1993, S. 10–19.
- „Aesthetics Between Nationalism and Internationalism“, in *JAC* 51/2 (1993), S. 157–167.
- „On Analyzing Analytic Aesthetics“, in *BJA* 34/4 (1994), S. 389–394.
- Sibley, Frank N.: „Aesthetic Concepts“, in *TPR* 68/4 (1959), S. 421–450, oder in *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, hrsg. von W. E. Kennick, New York 1964, S. 351–373, oder in *Collected Papers on Aesthetics*, hrsg. von Cyril Barrett, Oxford 1965, S. 61–89, oder in *Philosophy of Art and Aesthetics: From Plato to Wittgenstein*, hrsg. von Steven M. Cahn und Frank A. Tillman, New York/Evanston/London 1969, S. 572–594, oder in *Aesthetics: A Critical Anthology*, hrsg. von George Dickie und R. J. Sclafani, New York 1977, S. 815–837, oder in *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, hrsg. von Joseph Margolis, Philadelphia 1978, S. 64–87, oder in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, hrsg. von John W. Bender und H. Gene Blocker, Englewood Cliffs/Prentice Hall 1993, S. 243–259, oder in *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, hrsg. von Alex Neill und Aaron Ridley, Boston u.a. 1995, S. 311–331, oder in ders., *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, hrsg. von John Benson, Betty Redfern und Jeremy Roxbee Cox, Oxford 2001, S. 1–23, oder in *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, hrsg. von Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen, Malden/Oxford/Carlton 2004 (Blackwell Philosophy Anthologies), S. 127–141, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 2, S. 209–230.¹⁶⁷⁶

1676 Übersetzt als „Ästhetische Begriffe“ von Rosalinde Sartorti in *Das ästhetische Urteil. Beiträge zur sprachanalytischen Ästhetik*, hrsg. von Rüdiger Bittner und Peter Pfaff, Köln 1977 (Neue wissenschaftliche Bibliothek), S. 87–110.

- Silvers, Anita: „Letting the Sunshine in: Has Analysis Made Aesthetics Clear?“, in *JAC* 46 (1987), S. 137–149 (Analytic Aesthetics), oder in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, hrsg. von John W. Bender und H. Gene Blocker, Englewood Cliffs/Prentice Hall 1993, S. 19–34.
- Sircello, Guy: *A New Theory of Beauty*, Princeton 1975 (Princeton Essays on the Arts).
- Sizer, Laura: „Moods in the Music and the Man: A Response to Kivy and Carroll“, in *JAC* 65/3 (2007), S. 307–312.
- Slonimsky, Nicolas: *Lexicon of Musical Invective: Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, New York 1953.
- Small, Christopher: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, NH/London 1998 (Music/Culture 13).
- Smith, Adam: „On the Nature of that Imitation which takes place in what are called The Imitative Arts“, in *Adam Smith: Essays on Philosophical Subjects*, hrsg. von W. P. D. Wightman und J. C. Bryce, Oxford 1980 (The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith 3), S. 176–213.
- Smith, Steven G.: „How to Expand Musical Formalism“, in *JAE* 49/2 (2015), S. 20–38.
- Snyman, Johan: „The Significance and Insignificance of Clive Bell's Formalism“, in *Koers* 58/2 (1993), S. 127–139.
- Solie, Ruth A. (Hrsg.): *Source Readings in Music History 6: The Nineteenth Century*, New York/London ²1998 (1950).
- „The Living Work: Organicism and Musical Analysis“, in *19thCM* 4/2 (1980), S. 147–156.
- Solomon, Robert C.: *The Passions: Emotions and the Meaning of Life*, Indianapolis 1976.
- „The Philosophy of Emotions“, in *Handbook of Emotions*, hrsg. von Michael Lewis und Jeanette M. Haviland, New York/London 1993, S. 3–15.
- „Philosophy“, in *Encyclopedia of Human Emotions*, 2 Bde., hrsg. von David Levinson, James J. Ponzetti und Peter F. Jorgensen, New York 1999, Bd. 1, S. 509–514.
- Sorantin, Eric: „The Problem of Musical Expression“, in *BAMS* 11/12/13 (1948), S. 72–74.
- Sorensen, Roy: „Das Chinesische Musikzimmer“, in *DZP* 59/1 (2011), S. 61–63.
- Sousa, Ronald de: *The Rationality of Emotion*, Cambridge, Mass./London 1987.
- Sousa, Tiago: „Was Hanslick a Closet Schopenhauerian?“, in *BJA* 57/2 (2017), S. 211–229.
- Sparshott, Francis E.: *The Structure of Aesthetics*, Toronto/London 1963.
- „Aesthetics of Music“, in *New Grove*, London 1980, Bd. 1, S. 120–134.

- „Aesthetics of Music: Limits and Grounds“, in *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, hrsg. von Philip Alperson, University Park 2¹⁹⁹⁴ (1987), S. 33–98.
- „Music and Feeling“, in *JAC* 52 (1994), S. 23–35, oder in *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, hrsg. von Philip Alperson, University Park 1998, S. 23–35.
- „Singing and Speaking“, in *BJA* 37/3 (1997), S. 199–210.
- Spitzer, Michael: *Metaphor and Musical Thought*, Chicago/London 2004.
- *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style*, Bloomington/Indianapolis 2006 (Musical Meaning and Interpretation).
- Sponheuer, Bernd: *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 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30).
- „Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine historische Skizze am Beispiel Schumanns, Brendels und Hanslicks“, in *AfMw* 37/1 (1980), S. 1–31.
- Springer, Christian: „Hanslick versus Verdi“, in ders., *Verdi-Studien. Verdi in Wien, Hanslick versus Verdi, Verdi und Wagner, Zur Interpretation der Werke Verdis, Re Lear: Shakespeare bei Verdi*, Wien 2005, S. 63–152.
- Srećković, Sanja: „Eduard Hanslick's Formalism and his Most Influential Contemporary Critics“, in *BPA* 27 (2014), S. 113–134.
- Stachel, Peter: *Ethnischer Pluralismus und wissenschaftliche Theoriebildung im zentraleuropäischen Raum. Fallbeispiele wissenschaftlicher und philosophischer Reflexion der ethnisch-kulturellen Vielfalt der Donaumonarchie*, Dissertation Universität Graz 1999.
- „Leibniz, Bolzano und die Folgen. Zum Denkstil der österreichischen Philosophie, Geistes- und Sozialwissenschaften“, in *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften 1: Historischer Kontext, wissenschaftssoziologische Befunde und methodologische Voraussetzungen*, hrsg. von Karl Acham, Wien 1999, S. 253–296.
- „Das österreichische Bildungssystem zwischen 1749 und 1918“, in *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften 1: Historischer Kontext, wissenschaftssoziologische Befunde und methodologische Voraussetzungen*, hrsg. von Karl Acham, Wien 1999, S. 115–146.
- „Die Schönheitslehre Bernard Bolzanos“, in *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften 5: Sprache, Literatur und Kunst*, hrsg. von Karl Acham, Wien 2003, S. 499–518.
- „Eine ‚waterländische‘ Oper für die Habsburgermonarchie oder eine ‚jüdische Nationaloper‘? Carl Goldmarks ‚Königin von Saba‘ in Wien“, in *Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musikthea-*

- ters im modernen Europa*, hrsg. von Sven Oliver Müller, Philipp Ther, Jutta Toelle und Gesa zur Nieden, Wien/Köln/Weimar 2010 (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert 5), S. 197–218.
- „Mit Wärme und lebhafter Anschaulichkeit‘. Eduard Hanslicks Anteil am ‚Kronprinzenwerk‘“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 215–232.
- Stade, Friedrich: *Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. Eduard Hanslick’s gleichnamige Schrift*, Dissertation Universität Freiburg 1869.
- Städtke, Klaus: „Form“, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, 7 Bde., hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 2, S. 462–494.
- Stange, Eberhard: *Die Musikanschauung Eduard Hanslicks in seinen Kritiken und Aufsätzen. Eine Studie zur musikalisch-geistigen Situation des 19. Jahrhunderts*, Dissertation Universität Münster 1954.
- Stecker, Robert: *Artworks: Definition, Meaning, Value*, University Park 1997.
- *Interpretation and Construction: Art, Speech, and the Law*, Malden/Oxford/Carlton 2003 (New Directions in Aesthetics).
- „Nolt on Expression and Emotion“, in *BJA* 23/3 (1983), S. 234–239.
- „Expression of Emotion in (Some of) the Arts“, in *JAC* 42/4 (1984), S. 409–418.
- „Free Beauty, Dependent Beauty, and Art“, in *JAE* 21/1 (1987), S. 89–99.
- „Davies on the Musical Expression of Emotion“, in *BJA* 39/3 (1999), S. 273–281.
- „Interpretation“, in *The Routledge Companion to Aesthetics*, hrsg. von Berys Gaut und Dominic McIver Lopes, London/New York 2001, S. 239–251.
- „Definition of Art“, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hrsg. von Jerrold Levinson, Oxford/New York 2003, S. 136–154.
- „Value in Art“, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hrsg. von Jerrold Levinson, Oxford/New York 2003, S. 307–324.
- Štědrónská, Markéta: *August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850*, München 2015 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 75).
- „A. W. Ambros and F. P. G. Laucencin: Two Antiformalistic Views on the Viennese Musical Life of the 1870?“, in *MusAu* (2015) [<http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/23>].

- „August Wilhelm Ambros und Eduard Hanslick in Wien: Das Schlusskapitel einer musikästhetischen Kontroverse“, in *Musicologica Brunensia* 52/2 (2017), S. 71–83.
- Steege, Benjamin: „Helmholtz, Music Theory, and Liberal-Progressive History“, in *JMT* 54/2 (2010), S. 283–310.
- Stegbauer, Hanna: *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik und ihrer Semantik*, Göttingen 2006 (Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie 325).
- Steinbeck, Wolfram: „Romantik als Klassik“, in *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, hrsg. von Gernot Gruber, Wien/Köln/Weimar 2002 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 21), S. 65–74.
- Steuer, Max: „Zu Eduard Hanslicks 70. Geburtstag“, in ders., *Zur Musik. Geschichtliches, Ästhetisches und Kritisches*, Leipzig 1903, S. 18–20.
- Stieglitz, Olga: *Einführung in die Musikästhetik*, Stuttgart/Berlin 1912.
- Stock, Wolfgang G.: „Die Erfassung der österreichischen Nationalphilosophie im Rahmen der empirischen Metaphilosophie. Ein Beitrag zur Methode der Historiographie der Philosophie“, in *Von Bolzano zu Wittgenstein. Zur Tradition der österreichischen Philosophie*, hrsg. von J. C. Nyíri, Wien 1986 (Schriftenreihe der Wittgenstein-Gesellschaft 12/2), S. 54–70.
- Stollberg, Arne: *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, München 2006 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 58).
- Stolnitz, Jerome: *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*, Boston/Cambridge, Mass. 1960.
- „On the Origins of ‚Aesthetic Disinterestedness‘“, in *JAC* 20/2 (1961), S. 131–143, oder in *Aesthetics: A Critical Anthology*, hrsg. von George Dickie und R. J. Sclafani, New York 1977, S. 607–625.
- „On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory“, in *PQ* 11 (1961), S. 97–113.
- Stone-Davies, Férdia J.: *Musical Beauty: Negotiating the Boundary Between Subject and Object*, Eugene 2011.
- Storr, Anthony: *Music and the Mind*, New York 1992.
- „Nietzsche and Music“, in *Philosophy, Psychology, and Psychiatry*, hrsg. von A. Phillips Griffiths, Cambridge 1994 (Royal Institute of Philosophy Supplement 37), S. 213–227.
- Strauß, Dietmar: *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in [sic] der Tonkunst. Teil 2: Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht*, Mainz u.a. 1990.

- „...O Praga! Quando te aspiciam!...‘ Die Prager Berlioz-Rezeption und das Musikalisch-Schöne“, in *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/1: Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien/Köln/Weimar 1993, S. 300–314.
- „Hanslicks Tannhäuser-Aufsatz im rezeptionsgeschichtlichen Kontext“, in *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/1: Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien/Köln/Weimar 1993, S. 315–322.
- „Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest. Zu Eduard Hanslicks Schriften 1844–1854“, in *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/1: Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien/Köln/Weimar 1993, S. 271–299.
- „Zur Neuauflage von Hanslicks Schriften“, in *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/1: Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien/Köln/Weimar 1993, S. 263–270.
- „Die Geburt der Ästhetik aus der Kritik? Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ im Umfeld seiner frühen Rezensionen“, in *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/2: Aufsätze und Rezensionen 1849–1854*, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien/Köln/Weimar 1994, S. 391–402.
- „Vom Kaffeehaus zum Katheder. Hanslicks Musikfeuilletons in der ‚Presse‘ und das Studium der Musikgeschichte“, in *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/3: Aufsätze und Rezensionen 1855–1856*, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 333–369.
- „Eduard Hanslick und die Diskussion um die Musik der Zukunft“, in *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/4: Aufsätze und Rezensionen 1857–1858*, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 407–425.
- „Eigentlich ein Skandal ...‘ Die Situation der Gesamtausgabe der Schriften Eduard Hanslicks“, in *Die Tonkunst* 1/3 (2007), S. 258–260.
- „Vom Musikalisch-Langweiligen. Eduard Hanslick und der Ennui im 19. Jahrhundert“, in *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/6: Aufsätze und Rezensionen 1862–1863*, hrsg. von Dietmar Strauß und Bonnie Lomnäs, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 447–461, oder in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 11–20.
- „Eduard Hanslick und die Neue Freie Presse“, in *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/7: Aufsätze und Rezensionen 1864–*

- 1865, hrsg. von Dietmar Strauß und Bonnie Lomnäs, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 531–539.
- Strítecký, Jaroslav: „Form und Sinn. Zur Vorgeschichte des Prager Formalismus und Strukturalismus“, in *Bohemia* 33/1 (1992), S. 88–100.
- „Vom Prager/Wiener Formalismus zum Prager Strukturalismus. Zu einer mitteleuropäischen Tradition“, in *Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie. Konvergenz der Disziplinen und empiristische Tradition*, hrsg. von Irmgard Bontinck, Wien/Mülheim 1996 (Musik und Gesellschaft 23), S. 35–48.
- Stroh, Wolfgang Martin und Günter Mayer (Hrsg.): *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung. Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5.–7. November 1999 in Oldenburg*, Oldenburg 2000.
- Strohm, Reinhard: „Looking Back at Ourselves: The Problem with the Musical Work-Concept“, in *The Musical Work: Reality or Invention?*, hrsg. von Michael Talbot, Liverpool 2000 (Liverpool Music Symposium 1), S. 128–152.
- „Werk – Performanz – Konsum. Der musikalische Werk-Diskurs“, in *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013, S. 341–355.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: „Musikkritik“, in *MGG*, Kassel/Basel 1961, Bd. 9, Sp. 1130–1148.
- Suppan, Wolfgang: „Franz Liszt zwischen Friedrich von Hausegger und Eduard Hanslick. Ausdrucks- contra Formästhetik“, in *SMASH* 24/1–2 (1982), S. 113–131.
- Swain, Joseph P.: *Musical Languages*, New York/London 1997.
- Szabados, Béla: *Wittgenstein as Philosophical Tone-Poet: Philosophy and Music in Dialogue*, Amsterdam/New York 2014 (Studien zur Österreichischen Philosophie 45).
- „Wittgenstein and Musical Formalism“, in *PH* 81 (2006), S. 649–658.
- Szekely, Michael: „Becoming-Still: Perspectives on Musical Ontology After Deleuze and Guattari“, in *Social Semiotics* 13/2 (2003), S. 113–128.
- Tadday, Ulrich: *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart/Weimar 1999.
- „Analyse eines Werturteils. ‚Die Idee der absoluten Musik‘ von Carl Dahlhaus“, in *MÄ* 47 (2008), S. 104–117.
- „Musik im metaphysischen Vakuum: Wackenroders Kritik der Metaphysik der Instrumentalmusik“, in *Mth* 23/1 (2008), S. 71–76.
- Talmor, Sascha: „The Aesthetic Judgment and Its Criteria of Value“, in *Mind* 78 (1969), S. 102–115.
- Tarasti, Eero: *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, Berlin/New York 2002 (Approaches to Applied Semiotics 3).

- *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington/Indianapolis 1994 (Advances in Semiotics).
- „Music History Revisited (by a Semiotician)“, in *Musical Semiotics in Growth*, hrsg. von Eero Tarasti, Bloomington/Indianapolis 1996 (Acta Semiotica Fennica 4), S. 5–36.
- Taruskin, Richard: *The Oxford History of Western Music*, 6 Bde., Oxford/New York 2005.
- „The Poietic Fallacy“, in *MT* 145 (2004), S. 7–34.
- „Is There a Baby in the Bathwater?“, in *AfMw* 63/3–4 (2006), S. 163–185 und 309–327.
- „Material Gains: Assessing Susan McClary“, in *ML* 90/3 (2009), S. 453–467.
- „Afterword: What Else?“, in *Representation in Western Music*, hrsg. von Joshua S. Walden, Cambridge 2013, S. 287–309.
- Tatarkiewicz, Władysław: „Form in the History of Aesthetics“, in *DHI* 2 (1973), S. 216–225.
- Tenschert, Roland: *Musikerbrevier. Nachdenkliches und Ergötzliches aus dem Reich der Musik*, Wien 1940.
- Thaler, Lotte: *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München/Salzburg 1984 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 25).
- Thom, Paul: *For an Audience: A Philosophy of the Performing Arts*, Philadelphia 1993 (The Arts and Their Philosophies).
- Thompson, Oscar (Hrsg.): *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, hrsg. von Nicolas Slonimsky, New York ⁴1946 (New York 1938).
- Thöne, Johannes: *Ästhetik der Musik. Entwurf einer modernen Harmonie- und Kompositionslehre*, Bad Nenndorf 1927.
- Thun, René: *Der Klang der Vernunft. Eine Philosophie Neuer Musik*, Bielefeld 2017.
- Tilghman, B. R.: *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics: The View From Eternity*, London 1991 (Swansea Studies in Philosophy 7).
- Tischer, Matthias: *Ferdinand Hands ‚Aesthetik der Tonkunst‘. Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 2004 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen 12).
- „Gefühlsästhetik und Konzepte der Vergeistigung“, in *Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800*, hrsg. von Helen Geyer und Thomas Radecke, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 39–50.
- Titus, Barbara: *Conceptualizing Music: Friedrich Theodor Vischer and Hegelian Currents in German Music Criticism 1848–1887*, Dissertation University of Oxford 2005.

- „The Quest for Spiritualized Form: (Re)positioning Eduard Hanslick“, in *AML* 80/1 (2008), S. 67–97.
- „Die Nachwirkung vorher verklungener Töne‘. Eduard Hanslick und Friedrich Theodor Vischer über die Historisierung des künstlerischen Materials“, in *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den 12. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung (Weimar 2004)*, hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, 3 Bde., Kassel u.a. 2012, Bd. 3, S. 294–300.
- Tolstoi, Lew Nikolajewitsch: „Was ist Kunst?“, übers. von Günter Dalitz, in ders., *Ästhetische Schriften*, hrsg. von Eberhard Dieckmann und Gerhard Dudek, Berlin 1984 (Gesammelte Werke in zwanzig Bänden 14), S. 39–232.
- Tomlinson, Gary: „The Web of Culture: A Context for Musicology“, in *19thCM* 7/3 (1984), S. 350–362.
- „Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer“, in *CM* 53 (1993), S. 18–24.
- „Reply to Lawrence Kramer“, in *CM* 53 (1993), S. 36–40.
- Topitsch, Ernst: „Kant in Österreich“, in *Philosophie der Wirklichkeitsnähe. Festschrift zum 80. Geburtstag Robert Reiningers (28. September 1949)*, hrsg. von Richard Meister, Wien 1949, S. 236–253.
- Tormey, Alan: *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, Princeton 1971.
- Torra-Mattenklott, Caroline: „Musik als Sprache der Leidenschaften. Literatur und Musikästhetik zwischen 1740 und 1800“, in *Handbuch Literatur & Musik*, hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold und Sina Dell’Anno, Berlin/Boston 2017 (Handwörterbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2), S. 324–337.
- Townsend, Dabney: „Shaftesbury’s Aesthetic Theory“, in *JAC* 41/2 (1982), S. 205–213.
- „Art and the Aesthetic: Hume, Kant, and the Essence of Art“, in *Art and Essence*, hrsg. von Stephen Davies und Ananta Ch. Sukla, Westport, Conn./London 2003 (Studies in Art, Culture, and Communities), S. 75–94.
- Treitler, Leo: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass./London 1989.
- „Music Analysis in a Historical Context“, in *CMS* 6 (1966), S. 75–88, oder in ders., *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass./London 1989, S. 67–78.
- „History, Criticism, and Beethoven’s Ninth Symphony“, in *19thCM* 3/3 (1980), S. 193–210, oder in ders., *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass./London 1989, S. 19–45.

- „To Worship That Celestial Sound': Motives for Analysis“, in *JM* 1/2 (1982), S. 153–170, oder in ders., *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass./London 1989, S. 46–67, oder in gekürzter Fassung („Structural and Critical Analysis“) in *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*, hrsg. von D. Kern Holoman und Claude V. Palisca, New York 1982 (DaCapo Press Music Series), S. 67–77.
- „Mozart and the Idea of Absolute Music“, in *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber 1988, S. 413–440, oder in ders., *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass./London 1989, S. 176–214.
- „The Power of Positivist Thinking“, in *JAMS* 42/2 (1989), S. 375–402.
- „Language and the Interpretation of Music“, in *Music and Meaning*, hrsg. von Jenefer Robinson, Ithaca/London 1997, S. 23–56.
- Trivedi, Saam: „Expressiveness as a Property of the Music Itself“, in *JAC* 59/4 (2001), S. 411–420.
- „The Funerary Sadness of Mahler's Music“, in *Imagination, Philosophy, and the Arts*, hrsg. von Matthew Kieran und Dominic McIver Lopes, London/New York 2003, S. 259–271.
- „Imagination, Music, and the Emotions“, in *RIP* 238 (2006), S. 415–435.
- „Resemblance Theories“, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London/New York 2011, S. 223–232.
- Tschierpe, Rudolph: *Kleines Musiklexikon*, Hamburg ²1954 (1946).
- Tschulik, Norbert: „Neues zur Ästhetik und Kritik von Eduard Hanslick“, in *ÖMZ* 34/12 (1979), S. 601–610.
- Tuksar, Stanislav: „Eduard Hanslick, Franjo Ksaver Kuhač et alii and the ‚National-International' Relationship in the Croatian Fin-de-Siècle Musical Culture“, in *IRASM* 29/2 (1998), S. 155–164.
- „Für und gegen Hanslick. Musiktheorie und -praxis in Zagreb von 1890 bis 1918“, in *Ambivalenz des Fin de siècle: Wien – Zagreb*, hrsg. von Damir Barbarić und Michael Benedikt, Wien/Köln/Weimar 1998 (Buchreihe des Institutes für den Donaauraum und Mitteleuropa 5), S. 172–198.
- „Ueber Musik. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. Eduard Hanslick“, in *Wolfgang Menzels Literaturblatt* 33 (1855), S. 129–132.
- Ujfalussy, József: „Die Logik der musikalischen Bedeutung. Ein Grundriß ihrer Problematik“, in *SMASH* 4/1–2 (1963), S. 3–19.
- Urmson, J. O.: „Representation in Music“, in *RIPL* 6 (1972), S. 132–146, oder in *Philosophy and the Arts*, hrsg. von Godfrey Vesey, London 1973, S. 132–146.

- „The Methods of Aesthetics“, in *Analytic Aesthetics*, hrsg. von Richard Shusterman, Oxford/New York 1989, S. 20–31.
- Väkevä, Lauri: „Philosophy of Music Education as Art of Life: A Deweyan View“, in *The Oxford Handbook of Philosophy in Music Education*, hrsg. von Wayne D. Bowman und Ana Lucía Frega, Oxford/New York 2012, S. 86–110.
- Valk, Thorsten: *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*, Frankfurt 2008.
- Venturelli, Aldo: „Der musiktreibende Sokrates. Musik und Philosophie in der Entstehungsgeschichte der ‚Geburt der Tragödie‘“, in *NF* 13 (2006), S. 25–37.
- Vergo, Peter: „Hanslick and the Visual Arts“, in *Umění/Art* 61/5 (2013), S. 437–443.
- Verzosa, Noel: „Realism, Idealism and the French Reception of Hanslick“, in *NCMR* 14 (2017), S. 51–64.
- Vít, Petr: *Zwischen Ästhetik und Musikkritik: Prager Musikdenken von 1760 bis 1860*, übers. von Brigitte Silná, Jan Gruna und Hana Pfalzová, Regensburg 2010 (Neue Wege – Nové Cesty 4).
- Vogel, Martin: *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*, Regensburg 1966 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 6).
- Volkelt, Johannes: *System der Ästhetik*, 3 Bde., München 1905–1914.
- „Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. Eduard Hanslick“, in *Leipziger Repertorium der deutschen und ausländischen Literatur* 13/1 (1855), S. 36–39.
- Vysloužil, Jiří: „Hanslick, Eduard“, in *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetendeutschland*, 2 Bde., hrsg. vom Sudetendeutschen Musikinstitut, München 2000, Bd. 1, Sp. 896–901.
- „Hanslick ‚Für und Wider‘ Dvořák: Ein Diskurs zur Ästhetik der Orchestermusik im 19. Jahrhundert“, in *Bruckner Symposien: Orchestermusik im 19. Jahrhundert im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1989 (20.–24. September 1989). Bericht*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz 1992, S. 101–105.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799.
- Wagner, Manfred: „Theorie und Ästhetik der Musik im Wien des 19. Jahrhunderts“, in *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997*, hrsg. von Gernot Gruber, Laaber 2001 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 8), S. 37–46.
- „Bruckner und Hanslick“, in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek,

- Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 309–316.
- Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften*, 14 Bde., hrsg. von Julius Kapp, Leipzig 1914.
- Wallaschek, Richard: *Ästhetik der Tonkunst*, Stuttgart 1886.
- Walton, Kendall L.: „Categories of Art“, in *TPR* 79/3 (1970), S. 334–367, oder in *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, hrsg. von Joseph Margolis, Philadelphia 1978, S. 88–114, oder in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, hrsg. von John W. Bender und H. Gene Blocker, Englewood Cliffs/Prentice Hall 1993, S. 282–301, oder in *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, hrsg. von Alex Neill und Aaron Ridley, Boston u.a. 1995, S. 331–354, oder in *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, hrsg. von Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen, Malden/Oxford/Carlton 2004 (Blackwell Philosophy Anthologies 21), S. 142–157, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 2, S. 231–256.
- „What is Abstract About the Art of Music?“, in *JAC* 46/3 (1988), S. 351–364.
- „Listening With Imagination: Is Music Representational?“, in *JAC* 52/1 (1994), S. 47–61, oder in *Music and Meaning*, hrsg. von Jenefer Robinson, Ithaca/London 1997, S. 57–82, oder in *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, hrsg. von Philip Alperson, University Park 1998, S. 47–61.
- Wapnewski, Peter: „Eduard Hanslick als Darsteller seiner selbst“, in *Aus meinem Leben*, hrsg. von Peter Wapnewski, Kassel u.a. 1987, S. 487–513, oder in *Peter Wapnewski: Zuschreibungen. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Fritz Wagner und Wolfgang Maaz, Hildesheim/Zürich 1994 (Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Mediävistik 4), S. 334–360.
- „Eduard Hanslick als Kritiker der Musik seiner Zeit“, in *Eduard Hanslick. Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken*, hrsg. von Peter Wapnewski, Kassel u.a. 1989, S. 320–356.
- Ward, Michael B.: „‘Absolute’ Philosophy? Gender, Nationalism, and Jewishness in Eduard Hanslick’s Formalism“, in *Nineteenth-Century Music Criticism*, hrsg. von Teresa Cascudo García-Villaraco, Turnhout 2017 (Music, Criticism & Politics 3), S. 337–354.
- Warren, Jeff R.: *Music and Ethical Responsibility*, Cambridge 2014.
- Waters, Edward N.: „John Sullivan Dwight, First American Critic of Music“, in *MQ* 21/1 (1935), S. 69–88.
- Weatherston, Martin: „Kant’s Assessment of Music in the ‚Critique of Judgment‘“, in *BJA* 36/1 (1996), S. 56–65.

- Weigel, Hans: *Apropos Musik. Unsystematische und laienhafte Versuche eines Liebhabers zur Heranführung an die Tonkunst in der zweiten Person Einzahl mit 18 imaginären Porträts von Hans Fronius*, Zürich/Stuttgart 1965.
- „Eduard Hanslick. Eine Ehrenrettung“, in *Neues Forum – Österreichische Monatsblätter für kulturelle Freiheit* 13 (1966), S. 413–418.
- Weitz, Morris (Hrsg.): *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings*, New York 1959.
- *Philosophy of the Arts*, Cambridge, Mass. 1950.
- „The Role of Theory in Aesthetics“, in *JAC* 15/1 (1956), S. 27–35, oder in *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings*, hrsg. von Morris Weitz, New York 1959, S. 145–156, oder in *Contemporary Studies in Aesthetics*, hrsg. von Francis J. Coleman, Boston u.a. 1968, S. 84–93, oder in *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, hrsg. von Joseph Margolis, Philadelphia 1978, S. 121–131, oder in *Philosophical Issues in Art*, hrsg. von Patricia H. Werhane, Englewood Cliffs 1984, S. 447–453, oder in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, hrsg. von John W. Bender und H. Gene Blocker, Englewood Cliffs/Prentice Hall 1993, S. 191–198, oder in *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, hrsg. von Alex Neill und Aaron Ridley, Boston u.a. 1995, S. 183–192, oder in *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, hrsg. von Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen, Malden/Oxford/Carlton 2004 (Blackwell Philosophy Anthologies 21), S. 12–18, oder in *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., hrsg. von James O. Young, London/New York 2005, Bd. 2, S. 3–13.
- Welch, R. D.: „The Assault on Modernism in Music“, in *MQ* 7/3 (1921), S. 408–417.
- Wellek, Albert: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt 1963.
- „Ausdruck“, in *MGG*, Kassel/Basel 1949–1951, Bd. 1, Sp. 863–869.
- Wellek, René: „Aesthetics and Criticism“, in *The Philosophy of Kant and Our Modern World: Four Lectures Delivered at Yale University Commemorating the 150th Anniversary of the Death of Immanuel Kant*, hrsg. von Charles W. Hendel, New York 1957, S. 65–89.
- Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009 (Edition Akzente).
- Wenzel, Silke: „Über die Legitimität und Rentabilität von Musikwissenschaft“, in *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung. Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5.–7. November 1999 in Oldenburg*, hrsg. von Wolfgang Martin Stroh und Günter Mayer, Oldenburg 2000, S. 339–345.

- Werhane, Patricia H. (Hrsg.): *Philosophical Issues in Art*, Englewood Cliffs 1984.
- Werr, Sebastian: „Fehlurteile? Eduard Hanslick über Giuseppe Verdi“, in *ÖMZ* 68/1 (2013), S. 23–30.
- White, Richard: „Absolute Music“, in *The Galaxy* 19 (1875), S. 391–399.
- Wicks, Robert: „The Divine Inspiration for Kant’s Formalist Theory of Beauty“, in *KSO* 1 (2015), S. 1–31.
- Wiesenfeldt, Christiane: „Eine Gattung in der Kritik. Die Violoncello-Sonate im Spiegel von Selmar Bagge und Johannes Brahms“, in *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*, hrsg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, Kassel u.a. 2007, S. 79–95.
- „Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eduard Hanslick“, in *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*, hrsg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, Kassel u.a. 2007, S. 275–348.
- Wieser, Alfred Rhaeticus: *Die Geschichte des Fachs Philosophie an der Universität Wien 1848–1938*, Dissertation Universität Wien 1950.
- Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek 1997.
- „Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann“, in *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Andreas Hoeschen und Lothar Schneider, Würzburg 2001, S. 283–296.
- Wiesinger, Albert: *Mozart und das Christentum in der Musik. Vortrag, gehalten zur Feier des 100jährigen Todestages Mozart’s am 13. Dezember 1891*, Wien 1892 (Christlich-Soziale Zeit- und Streitfragen 2).
- Wilfing, Alexander: „Gefühl und Musik bei Arthur Schopenhauer und Eduard Hanslick“, in *MÄ* 66 (2013), S. 31–46.
- „Richard Wagner in Eduard Hanslicks Schriften: Wagnerismus und Wagnerkultus“, in *MusAu* 31–32 (2014), S. 155–175.
- „Kant und die ‚österreichische Philosophie‘ – Eine Einführung“, in *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*, hrsg. von Violetta L. Waibel, Göttingen 2015, S. 19–27, oder als „Kant and ‚Austrian Philosophy‘ – An Introduction“, übers. von Katharina Walter, in *Detours: Approaches to Immanuel Kant in Vienna, in Austria and in Eastern Europe*, hrsg. von Violetta L. Waibel, Göttingen 2015, S. 19–26.
- „Die frühe österreichische Kant-Rezeption: Von Joseph II. bis Franz II.“, in *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*, hrsg. von Violetta L. Waibel, Göttingen 2015, S. 27–32, oder als „The Early Kant Reception in Austria – From Joseph II to Francis II“, übers. von Katharina Walter, in *Detours: Approaches to Immanuel Kant in Vienna, in Austria, and in Eastern Europe*, hrsg. von Violetta L. Waibel, Göttingen 2015, S. 26–31.

- „Die staatlich erwirkte Kant-Zensur: Von Franz II. bis Graf Thun-Hohenstein“, in *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*, hrsg. von Violetta L. Waibel, Göttingen 2015, S. 33–39, oder als „State Censorship of Kant – From Francis II to Count Thun“, übers. von Katharina Walter, in *Detours: Approaches to Immanuel Kant in Vienna, in Austria, and in Eastern Europe*, hrsg. von Violetta L. Waibel, Göttingen 2015, S. 32–39.
- „Kant und die deutsche Romantik bei Schriftstellern im Österreich des 19. Jahrhunderts“, in *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*, hrsg. von Violetta L. Waibel, Göttingen 2015, S. 275–278, oder als „Kant and German Romanticism in the Eyes of Austrian 19th Century Writers“, übers. von John Jamieson, in *Detours: Approaches to Immanuel Kant in Vienna, in Austria, and in Eastern Europe*, hrsg. von Violetta L. Waibel, Göttingen 2015, S. 265–268.
- „Eduard Hanslick zwischen Deutschem Idealismus und Österreichischem Realismus. Eine Fallstudie zur österreichischen Kantrezeption“, in *Ausgehend von Kant. Wegmarken der Klassischen Deutschen Philosophie*, hrsg. von Violetta L. Waibel, Max Brinnich, Christian Danz, Michael Hackl, Lore Hühn und Philipp Schaller, Würzburg 2016 (Studien zur Phänomenologie und praktischen Philosophie 38), S. 319–342.
- „Hermeneutik, Interpretation, Rezeption: ‚Friedenstag‘ von Richard Strauss – Ein nazistisches Bühnenstück?“, in *Mythos – Metamorphosen – Metaphysik*, hrsg. von Gernot Gruber und Oswald Panagl, Heidelberg 2016 (Wissenschaft und Kunst 29), S. 167–188.
- „Hanslick, Kant, and the Origins of *Vom Musikalisch-Schönen*“, in *MusAu* (2018) [<http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/47>].
- „Tonally Moving Forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s ‚Enhanced Formalism‘“, in *Principia – pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej* (2018) [<http://www.ejournals.eu/Principia/2016/Tom-63-2016/art/9686>].
- „‚Automania‘ und ‚Ideology of Autonomy‘ – Die Autonomie-Diskussion in der analytischen Musikästhetik und der New Musicology“, in *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik. Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, hrsg. von Nikolaus Urbanek und Melanie Wald-Fuhrmann, Stuttgart: Metzler 2018 (Abhandlungen zur Musikwissenschaft), S. 179–210.
- „Eduard Hanslicks Ästhetik und Richard Wagners Gesamtkunstwerk“ (i.Dr.).
- „Hanslick’s Kantianism? Johann Heinrich Dambeck, Christian Friedrich Michaelis, and Hans Georg Nägeli“ (i.Dr.).
- „Historicism, Modernity, and the Musically Beautiful: Re-Reading Hanslick’s Aesthetics“ (i.Dr.).

- „Musik, Maß, Genie. Grillparzers Verhältnis zur (Musik-)Ästhetik Kants“ (i.Dr.).
- „Spezialästhetik, Grenzziehung, Methodologie – Eduard Hanslick und August Wilhelm Ambros im ‚österreichischen‘ Ästhetikdiskurs um 1850“ (i.Dr.).
- Wilfing, Alexander und Christoph Landerer: „Eduard Hanslick und der Hegelianismus“, in *ZÄK* 62/2 (2017), S. 307–328.
- Wilhelmer, Ambros: *Der junge Hanslick. Sein ‚Intermezzo‘ in Klagenfurt 1850–1852*, Klagenfurt 1959 (Kärntner Museumsschriften 20).
- Wilkinson, Robert: „Art, Emotion and Expression“, in *Philosophical Aesthetics: An Introduction*, hrsg. von Oswald Hanfling, Milton Keynes/Oxford/Cambridge, Mass. 1992, S. 179–238.
- Williams, Alastair: *Constructing Musicology*, Aldershot u.a. 2001.
- Williams, Bernard: „Contemporary Philosophy: A Second Look“, in *The Blackwell Companion to Philosophy*, hrsg. von Nicholas Bunnin und E. P. Tsui-James, Oxford/Cambridge, Mass. 1996, S. 25–37.
- Windsor, W. Luke: „Autonomy, Mimesis and Mechanical Reproduction in Contemporary Music“, in *CMR* 15/1–2 (1996), S. 139–150.
- Winter, Eduard (Hrsg.): *Der Bolzanoprozeß. Dokumente zur Geschichte der Prager Karlsuniversität im Vormärz*, Brünn/München/Wien 1944 (Prager Studien und Dokumente zur Geistes- und Gesinnungsgeschichte Ostmitteleuropas 4).
- *Robert Zimmermanns Philosophische Propädeutik und die Vorlagen aus der Wissenschaftslehre Bernard Bolzanos. Eine Dokumentation zur Geschichte des Denkens und der Erziehung in der Donaumonarchie*, Wien 1975 (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte der Erziehung und des Unterrichts 16; Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse 299/5).
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, hrsg. von Joachim Schulte, Frankfurt 2003 (*Philosophical Investigations*, übers. von G. E. M. Anscombe, Malden/Oxford/Carlton 1953).
- Wollheim, Richard: *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics*, New York/Evanston/London 1968.
- Wolterstorff, Nicholas: „Philosophy of Art after Analysis and Romanticism“, in *JAC* 46 (1987), S. 151–167, oder in *Analytic Aesthetics*, hrsg. von Richard Shusterman, Oxford/New York 1989, S. 32–58.
- Wörner, Felix: „Otakar Hostinský, the Musically Beautiful, and the ‚Gesamtkunstwerk‘“, übers. von Nicole Grimes, in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/Woodbridge 2013 (Eastman Studies in Music), S. 70–87.

- Yanal, Robert J.: *Paradoxes of Emotion and Fiction*, University Park 1999.
- „Kant on Aesthetic Ideas and Beauty“, in *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, hrsg. von Robert J. Yanal, University Park 1994, S. 157–183.
- „Hanslick's Third Thesis“, in *BJA* 46/3 (2006), S. 259–266.
- Yoshida, Hiroshi: „Eduard Hanslick and the Idea of ‚Public‘ in Musical Culture: Towards a Socio-Political Context of Formalistic Aesthetics“, in *IRASM* 32/2 (2001), S. 179–199.
- Youmans, Charles: *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition: The Philosophical Roots of Musical Modernism*, Bloomington/Indianapolis 2005.
- Young, James O.: „The Ancient and the Modern System of the Arts“, in *BJA* 55/1 (2015), S. 1–17.
- Zammito, John H.: *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, Chicago/London 1992.
- Zangwill, Nick: *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca/London 2001.
- *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*, New York/London 2015.
- „UnKantian Notions of Disinterest“, in *BJA* 32/2 (1992), S. 149–152, oder in *Kant's ‚Critique of the Power of Judgment‘: Critical Essays*, hrsg. von Paul Guyer, Lanham u.a. 2003 (Critical Essays on the Classics), S. 63–66.
- „The Beautiful, the Dainty, and the Dumpy“, in *BJA* 35/4 (1995), S. 317–329, oder in ders., *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca/London 2001, S. 9–23.
- „Feasible Aesthetic Formalism“, in *Noûs* 33/4 (1999), S. 610–629, oder in ders., *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca/London 2001, S. 55–81.
- „In Defence of Moderate Aesthetic Formalism“, in *PQ* 50 (2000), S. 476–493, oder in ders., *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca/London 2001, S. 82–101.
- „Against Emotion: Hanslick Was Right About Music“, in *BJA* 44/1 (2004), S. 29–43, oder in ders., *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*, New York/London 2015, S. 27–40.
- „Empirical Approaches to Music and Emotion: A Survey and Methodological Reflections“, in *O Que Nos Faz Pensar* 32 (2014), S. 99–107, oder in ders., *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*, New York/London 2015, S. 65–70.
- „Friends Reunited: Susan McClary and Musical Formalism“, in *MT* 155 (2014), S. 63–69, oder in ders., *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*, New York/London 2015, S. 127–133.
- „Re-Centring Musicology and the Philosophy of Music“, in *JAP* 1/2 (2014), S. 231–240.

- Zbikowski, Lawrence M.: „Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth Century“, in *JMR* 31/2–3 (2012), S. 147–165.
- Zehentreiter, Ferdinand: *Musikästhetik. Ein Konstruktionsprozess*, Hofheim 2017.
- Zemach, Eddy M.: *Real Beauty*, University Park 1997.
- Ziff, Paul: „The Task of Defining a Work of Art“, in *Philosophical Review* 62/1 (1953), S. 58–78, oder in *Philosophy of Art and Aesthetics: From Plato to Wittgenstein*, hrsg. von Steven M. Cahn und Frank A. Tillman, New York/Evanston/London 1969, S. 524–540.
- Zimmermann, Robert: *Asthetik*, 2 Bde., Wien 1858–1865 (Bd. 1: *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*; Bd. 2: *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*).
- *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, 2 Bde., Wien 1870.
- „Die spekulative Aesthetik und die Kritik“, in *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* 6 (06.02.1854), S. 37–40.
- „Zur Aesthetik der Tonkunst. ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“, in *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* 47 (20.11.1854), S. 313–315.
- „Abwehr“, in *Zeitschrift für exacte Philosophie im Sinne des neuern philosophischen Realismus* 4 (1864), S. 199–206.
- Zuckert, Rachel: „The Purposiveness of Form: A Reading of Kant’s Aesthetic Formalism“, in *JHP* 44/4 (2006), S. 599–622.
- Zwiedineck-Südenhorst, Hans von: *Die Aufgabe und die Mittel der Musik. Aesthetisch-kritische Studie*, Graz 1868.
- Zwinggi, Stefan: *Musik als affektive Selbstverständigung. Eine integrative Untersuchung über musikalische Expressivität*, Freiburg/München 2016 (Musikphilosophie 7).

NAMENSINDEX

- Abbate, Carolyn | 216, 224, 234
Abegg, Werner | 7, 24, 26, 106, 112, 138,
139, 162, 168, 185, 194, 283, 311
Abert, Hermann | 68
Adler, Guido | 11, 19, 36, 38, 66, 67, 75, 76
Adorno, Theodor W. | 11, 19, 70, 71, 90,
118, 171, 225, 239
Agawu, Kofi | 225, 226, 228
Åhlberg, Lars-Olof | 260
Ahonen, Hanne siehe Appelqvist, Hanne
Alperson, Philip | 111, 171, 181, 240, 253,
269, 302
Ambros, August Wilhelm | 108, 119, 131,
132, 161, 236
Apel, Willi | 129, 165
Appelqvist, Hanne | 65, 99, 169, 184, 211,
218, 234, 324, 325
Apthorp, William Foster | 261
Aristoteles | 139, 274, 275
Arnheim, Rudolf | 179
Ashley-Cooper, Anthony (Third Earl
of Shaftesbury) | 196
Augustinus | 48
Avison, Charles | 137, 138, 139, 145

Bach, Johann Sebastian | 229, 296
Bagier, Guido | 37
Baker, Nancy Kovaleff | 254, 284
Ball, Philip | 254
Barzun, Jacques | 293
Batteux, Charles | 137
Bayer, Josef | 282

Beard, David | 117, 225, 228, 237
Beardsley, Monroe | C. 97, 154, 250, 264,
265
Beattie, James | 13, 136, 138, 139, 140, 142,
145
Becher, Alfred Julius | 32, 292
Beethoven, Ludwig van | 55, 100, 121, 158,
218, 318
Beever, Allen | 243
Behne, Klaus-Ernst | 162
Beinroth, Fritz | 96, 231
Bekker, Paul | 88
Bell, Clive | 10, 14, 118, 180, 183, 205, 206,
207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216,
230, 237, 242, 243, 244, 245, 249, 250,
252, 271, 326
Bell, Jeffrey | 212
Beneke, Eduard | 36
Benjamin, Walter | 25
Benson, Stephen | 311
Berleant, Arnold | 171
Berlioz, Hector | 9, 76, 119, 125, 127
Bicknell, Jeanette | 277
Bimberg, Siegfried | 59
Bischoff, Ludwig | 280
Blaukopf, Kurt | 36, 41, 42, 43, 174
Blidge [Bridge, John Frederick?] | 123
Blume, Friedrich | 51, 53, 54, 68, 128
Blumröder, Christoph von | 111
Boisits, Barbara | 8, 41, 67, 75
Bolzano, Bernard | 11, 23, 41, 42, 43, 44,
195, 272

- Bonde, Lars Ole | 165
- Bonds, Mark Evan | 7, 51, 90, 91, 103, 112,
163, 168, 175, 203
- Bonitz, Hermann | 27
- Borchmeyer, Dieter | 162
- Bosanquet, Bernard | 258
- Botstein, Leon | 162, 182
- Bouwsma, Oets Kolk | 297
- Bowie, Andrew | 219
- Bowman, Wayne D. | 151, 152, 166, 239,
244, 245
- Bradley, Francis | 258
- Brahms, Johannes | 9, 64, 76, 85, 100, 127,
129, 130
- Breakspeare, Eustace J. | 110, 124
- Breitkreutz, Dieter | 59
- Brendel, Franz | 94, 280, 281
- Brentano, Franz | 37, 42, 195, 275
- Brodbeck, David | 18, 49, 52, 54, 55
- Brown, Calvin | 166
- Bruchhagen, Paul | 24
- Bruckner, Anton | 76, 127
- Buck, Percy | 261
- Budd, Malcolm | 146, 152, 154, 190, 268, 275
- Bujić, Bojan | 147, 148, 152, 159, 171, 175,
182
- Bukofzer, Max | 99
- Burnham, Douglas | 183
- Busoni, Ferruccio | 131
- Cage, John | 242
- Caldwell, John | 147
- Calella, Michele | 7, 8, 214, 225, 229
- Carnap, Rudolf | 63
- Carpenter, Patricia | 196
- Carrière, Moriz | 204
- Carroll, Noël | 229, 242
- Casanova, Giacomo | 48
- Cäsar, Karl Adolph | 141
- Casey, Edward S. | 297
- Celestini, Federico | 132
- Champlin, John Denison | 261
- Clercq, Rafael De | 243
- Cohen, Gustav | 13, 31, 120, 123, 124, 131,
147, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 172,
175, 204
- Collingwood, R. G. | 179, 260
- Cone, Edward T. | 255
- Cook, Nicholas | 7, 24, 106, 182, 217, 222,
224, 228, 315, 318
- Cooke, Deryck | 291
- Cooper, David E. | 259
- Crawford, Donald W. | 184
- Croce, Benedetto | 260
- Dahlhaus, Carl | 22, 24, 28, 29, 30, 58, 61,
73, 109, 166, 174, 201, 204, 218
- Damasio, Antonio | 276
- Danto, Arthur C. | 264, 267
- Darwin, Charles | 148, 156
- Davies, Stephen | 7, 15, 113, 118, 184, 210,
250, 253, 254, 256, 268, 269, 285, 291,
294, 295, 300, 302, 303, 306, 307, 308,
309, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318,
321, 322, 323, 324
- Deas, Stewart | 129, 130
- Deaville, James | 60, 74, 120, 121, 124, 128
- DeNora, Tia | 228
- Desprez, Josquin | 299
- Detels, Claire | 250
- Dickie, George | 135, 181, 265, 267
- Diffey, T. J. [Terence John] | 269
- Domandl, Sepp | 27
- Drabkin, William | 217
- Dubos, Jean-Baptiste | 137
- Duchamp, Marcel | 242
- Duckles, Vincent | 165
- Dufour, Éric | 73
- Dummett, Michael | 258
- Dunsby, Jonathan | 219, 221

Namensindex

- Durdík, Josef | 69
 Dvořák, Antonín | 18, 54, 55, 57
 Dwight, John Sullivan | 12, 120, 121, 122,
 123, 124
 Dziemidok, Bohdan | 247
- Eder, Gabriele | 46, 67
 Edgar, Andrew | 7, 93, 184
 Eger, Manfred | 72, 73, 74
 Eggebrecht, Hans Heinrich | 119
 Eggers, Katrin | 64, 65, 243, 314
 Ehrlich, Heinrich | 37, 127
 Einstein, Alfred | 165
 Eitelberger, Rudolf | 42
 Elßler, Fanny | 115
 Elterlein, Ernst von | 123
 Elton, William | 263, 266
 Emery, Stephen | 168
 Engel, Gerhard | 64, 115
 Engel, Pascal | 260
 Epperson, Gordon | 109, 135, 146, 152, 163,
 176, 248
 Exner, Franz Serafin | 27, 37, 46
- Fahlbusch, Lothar | 60, 61
 Faltin, Peter | 65, 127
 Feagin, Susan L. | 208
 Fechner, Gustav Theodor | 69
 Fellerer, Karl Gustav | 236
 Ferguson, Donald N. | 135, 147, 165
 Fichte, Johann Gottlieb | 25
 Fisher, John | 182, 237, 249
 Floros, Constantin | 110
 Føllesdal, Dagfinn | 248, 259
 Forney, Kristine | 251
 Frankenbach, Chantal | 114
 Freede, Lauren | 48
 Frege, Gottlob | 258
 Frijda, Nico H. | 279
 Fry, Roger | 205, 206, 207, 213, 243, 244
- Fuhrmann, Wolfgang | 7, 213
 Fukač, Jiří | 68
- Gabrielsson, Alf | 325
 Gärtner, Markus | 98
 Gatens, William J. | 152
 Gatz, Felix M. | 262
 Gaut, Berys | 268
 Gay, Peter | 52, 53, 165
 Geck, Martin | 110, 111, 120
 Gehring, Albert | 236
 Gerhard, Anselm | 141
 Gerigk, Herbert | 127, 128
 Gilbert, Katherine Everett | 166
 Gillespie, Susan | 168
 Ginsborg, Hannah | 185
 Glatt, Dorothea | 24, 25, 26, 63, 132, 200
 Gloag, Kenneth | 117, 225, 228, 237
 Gluck, Christoph Willibald | 314
 Goehr, Lydia | 110, 181, 267, 269
 Goethe, Johann Wolfgang von | 11, 23, 40
 Goldmark, Karl | 18, 52, 53, 54
 Goodman, Nelson | 179, 266, 320
 Gooley, Dana | 48, 49, 50, 84
 Gotshalk, D. W. [Dilman Walter] | 188
 Gracyk, Theodore | 111, 118, 239, 295
 Gray, Cecil | 261
 Greene, Theodore M. | 251
 Grey, Thomas S. | 7, 34, 84, 169
 Grillparzer, Franz | 44, 45, 160
 Grimes, Nicole | 7, 57, 61, 227
 Grimm, Hartmut | 7, 59, 93
 Grimm, Ines | 46
 Grimm, Jacob | 23, 24
 Grohma, Otto | 133
 Grout, Donald Jay | 117
 Grove, George | 54
 Gruber, Gernot | 218
 Grunsky, Karl | 34
 Grüny, Christoph | 283, 314, 317

Namensindex

- Guczalski, Krzysztof | 7
- Gurney, Edmund | 13, 146, 147, 148, 150,
151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158,
183, 205, 213, 243, 245, 254, 292, 297
- Guter, Eran | 7
- Gutt, Bernhard | 11, 23, 41
- Guyer, Paul | 184, 188, 192, 193, 199, 206,
257
- Haas, Robert | 54
- Hagen, Edmund von | 56
- Hall, Robert W. | 99
- Haller, Rudolf | 41, 42
- Halm, August | 19, 67, 68, 301
- Hamilton, Andy | 162, 172, 242, 243, 245,
261, 284
- Hand, Ferdinand | 123, 197
- Händel, Georg Friedrich | 121
- Hanka, Václav | 54
- Hanslik, Josef Adolf | 36, 37, 50
- Hanslik, Karoline | 50, 51
- Hardenberg, Georg Philipp Friedrich von
(Novalis) | 11, 23, 24
- Harrell, Jean G. | 253
- Hartmann, Eduard von | 37
- Hartmann Cavalcanti, Anna | 73
- Hatten, Robert S. | 164
- Hausegger, Friedrich von | 119, 127, 217
- Haydn, Joseph | 318
- Haydon, Glen | 246
- Hebling, Harald | 48, 49
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich | 11, 23, 24,
28, 29, 30, 31, 32, 39, 40, 95, 185, 195,
200, 231
- Helmholtz, Hermann von | 67, 148, 164
- Herbart, Johann Friedrich | 11, 23, 36, 37, 38,
39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 68, 89, 93,
125, 173, 174, 184, 185, 195, 246, 274
- Herder, Johann Gottfried | 11, 23, 25
- Hicks, Michael | 171
- Higgins, Kathleen Marie | 140, 172
- Hinrichsen, Hans-Joachim | 7
- Hirschfeld, Robert | 85
- Hirt, Katherine | 168
- Hobbes, Thomas | 296
- Hock, Stefan | 44
- Honold, Alexander | 76
- Höslinger, Clemens | 7, 22, 84, 107
- Horowitz, Joseph | 121
- Hospers, John | 134, 155, 237, 319
- Hostinský, Otakar | 39, 68, 69, 83, 231
- Howes, Frank | 251, 263
- Hübner, Kurt | 111
- Hui, Alexandra E. | 164
- Humboldt, Alexander von | 23, 24
- Hume, David | 207, 254, 296
- Huray, Peter le | 192, 193
- Huron, David | 118, 119, 184, 253, 281
- Husserl, Edmund | 62, 63
- Hutcheson, Francis | 196, 207
- Ingarden, Roman | 11, 19, 63
- Isenberg, Arnold | 267
- Istel, Edgar | 130
- Jacobi, Friedrich Heinrich | 36
- James, William | 146, 276, 277
- Janik, Allen | 66
- Johnston, William M. | 133
- Juslin, Patrik N. | 256, 272, 281
- Kahlert, August | 31
- Kania, Andrew | 118
- Kant, Immanuel | 10, 11, 14, 23, 26, 27, 28,
40, 42, 57, 95, 118, 134, 183, 184, 185,
186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193,
194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201,
202, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 230,
237, 243, 245, 249, 250, 252, 271, 290,
326

Namensindex

- Kapp, Julius | 86
 Karbusicky, Vladimir | 19, 127
 Karnes, Kevin | 89, 90, 165
 Kasunic, David | 53
 Käuser, Andreas | 76
 Keil, Werner | 180
 Keiler, Allan | 222, 223, 224, 231, 232, 234
 Kelsen, Hans | 63
 Kenny, Anthony | 277
 Kerman, Joseph | 97, 119, 129, 130, 165, 167,
 214, 216, 220, 221, 224, 225, 228, 326
 Kertz-Welzel, Alexandra | 172, 283
 Khittl, Christoph | 40, 161
 Kim, Jin-Ah | 137
 Kingsbury, Henry | 172
 Kinkeldey, Otto | 168
 Kirchmeyer, Helmut | 83
 Kirwan, James | 268
 Kisch, Salomon Abraham | 50
 Kivy, Peter | 15, 17, 92, 100, 101, 104, 105,
 118, 119, 147, 148, 152, 159, 163, 183,
 190, 194, 199, 200, 201, 205, 212, 250,
 251, 268, 275, 277, 285, 291, 296, 299,
 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308,
 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316,
 317, 318, 321, 322, 323
 Klein, Richard | 7, 120, 139, 142, 283, 314
 Klengel, Paul | 282
 Klose, Birgit | 141
 Knepler, Georg | 58, 59, 60, 61
 Knox, Israel | 184
 Korngold, Julius | 20
 Korstvedt, Benjamin M. | 119
 Korsyn, Kevin | 222
 Kossmaly, Carl | 101
 Köstlin, Karl | 34
 Kramer, Lawrence | 214, 217, 224, 225, 226,
 227, 228, 229, 230
 Kretzschmar, Hermann | 68, 108, 109, 161,
 186
 Kristeller, Paul Oskar | 136, 137
 Krüger, Eduard | 31
 Kuhač, Franjo Ksaver | 69
 Kuhn, Helmut | 166
 Kullak, Adolph | 119
 Kupsch, Thomas | 132, 283
 Kurth, Ernst | 19, 67, 68, 301
 Kutschera, Franz von | 162, 243, 245
 Labor, Josef | 64, 324
 Lachmann, Frank M. | 51
 Lalo, Charles | 38
 Lamarque, Peter | 263, 269
 Landerer, Christoph | 7, 8, 19, 23, 29, 35, 36,
 43, 44, 48, 62, 63, 68, 73, 74, 91, 92, 94,
 163, 169, 174, 274
 Lang, Paul Henry | 135, 164
 Lange, Karl | 277
 Langer, Susanne K. | 11, 19, 118, 166, 167,
 207, 301, 302, 320
 Laurencin-d'Armond, Ferdinand | 88, 119
 Lawson, Walter E. | 123
 Lazarus, Moritz | 38
 Leibniz, Gottfried Wilhelm | 36
 Leppert, Richard | 225
 Lessing, Gotthold Ephraim | 11, 23, 160
 Lettgen, Daniel | 89, 134
 Levi, David S. | 324
 Levinson, Jerrold | 95, 118, 147, 152, 155,
 211, 255, 258, 267, 270, 285, 305, 307,
 326
 Levy, Neil | 259
 Liébert, Georges | 161
 Liessmann, Konrad Paul | 127
 Lindström, Erik | 325
 Lippman, Edward A. | 135
 Lippold, Eberhard | 60
 Liszt, Franz | 9, 76, 85, 86, 87, 121, 125, 127,
 130
 Lissa, Zofia | 58, 61

Namensindex

- Lobe, Johann Christian | 211
 Lodes, Benedikt | 8
 Loos, Adolf | 63
 Lotze, Hermann | 101, 102
 Louis, Rudolf | 128
 Love, Frederick R. | 73
 Lowens, Irving | 121
 Lüdeking, Karlheinz | 206, 257, 258, 260, 266
 Ludvová, Jitka | 50, 54
 Lustig, Roger | 165, 166
- MacKerness, E. D. | 148
 Mach, Ernst | 42
 Machlis, Joseph | 251
 Madell, Geoffrey | 284, 287, 288, 289
 Maecklenburg, Albert | 180
 Mahler, Gustav | 53
 Majer-Bobetko, Sanja | 69
 Mak, Su Yin | 169
 Margolis, Joseph | 266
 Marković, Franjo | 69
 Markus, Stanislaw A. | 58, 59
 Martin, F. David | 251
 Matravers, Derek | 7, 153, 286, 287, 297, 299
 Maus, Fred Everett | 17, 218, 254, 283, 284
 McAlpin, Colin | 133, 161, 251, 289
 McClary, Susan | 119, 214, 215, 224, 225,
 226, 227, 228, 229, 230, 326
 McIver Lopes, Dominic | 268
 McLaughlin, Thomas M. | 208, 213
 McTaggart, John | 258
 Mehner, Klaus | 23, 59, 62
 Mendelssohn Bartholdy, Felix | 50, 55, 127,
 131
 Meter Ames, Van | 184
 Meyer, Ernst Hermann | 59
 Meyer, Kathi | 161, 186
 Meyer, Leonard B. | 250, 276
 Meyerbeer, Giacomo | 50, 128
 Meyers, Rollo | 147
- Michaelis, Christian Friedrich | 11, 23, 40,
 141, 198
 Mikhailov, Alexandr | 23, 75
 Miller, Derek | 216
 Miller, Samuel D. | 164
 Misch, Ludwig | 180
 Misselhorn, Catrin | 266
 Moleschott, Jakob | 132
 Monelle, Raymond | 239
 Moore, G. E. [George Edward] | 258
 Moos, Paul | 38, 186, 283
 Morgan, Robert P. | 240
 Moritz, Karl Philipp | 197
 Moser, Hans Joachim | 89
 Mothersill, Mary | 182, 183, 212, 250, 268
 Motte-Haber, Helga de la | 162
 Mozart, Wolfgang Amadeus | 121, 232, 318,
 319
 Muelder Eaton, Marcia | 184
 Müller-Blattau, Joseph | 128
 Munro, Thomas | 109, 262, 263, 267
- Nägeli, Hans Georg | 11, 23, 38, 40, 80, 185,
 200
 Nattiez, Jean-Jacques | 248, 309
 Naumann, Barbara | 76
 Nef, Karl | 186
 Neill, Alex | 212
 Nettle, Bruno | 165
 Neubauer, John | 142
 Neurath, Otto | 41, 42
 Newman, Ernest | 129
 Newman, William | 221
 Nietzsche, Friedrich | 11, 19, 70, 71, 72, 73,
 74, 75, 118
 Novak, Vjenceslav | 69
 Nussbaum, Charles | 281
- Oesterle, Günter | 133
 Ono, Yoko | 242

Namensindex

- Ortega y Gasset, José | 75
- Osborne, Harold | 179, 261, 264, 267
- Paddison, Max | 30, 70, 71, 181
- Palézieux, Nikolaus de | 139, 140, 141
- Panagl, Oswald | 48
- Passmore, J. A. [John Arthur] | 262, 263
- Pastille, William | 221, 222
- Pater, Walter | 205
- Payzant, Geoffrey | 18, 19, 21, 23, 31, 33, 40,
41, 47, 51, 75, 91, 118, 162, 163, 165,
168, 169, 171, 172, 175, 195, 201, 203,
251, 252, 254, 300
- Pederson, Sanna | 122
- Petty, Jonathan Christian | 216
- Pfützner, Hans | 19, 65, 68, 127
- Phillips, Wesley | 165
- Plato | 118
- Pleasants, Henry | 33, 99, 131, 161
- Pohl, Carl | 54
- Pole, William | 13, 124, 125, 131, 134, 136,
148
- Popper, Karl | 11, 19, 63, 64
- Portnoy, Julius | 232, 239
- Prange, Martine | 74
- Pratt, Carroll C. | 301, 323, 325
- Preußner, Eberhard | 127
- Printz, Felix | 38, 39
- Pritchard, Matthew | 311
- Pryer, Anthony | 7, 271
- Püttlingen, Vesque von | 22, 107
- Reimer, Bennett | 244, 245
- Reinecke, Hans-Peter | 163
- Ridley, Aaron | 111, 219, 255, 287
- Riegl, Alois | 63, 244
- Riemann, Hugo | 68
- Rienäcker, Gerd | 234
- Rieser, Max | 134
- Rinderle, Peter | 256, 291, 313
- Roberts, Robert C. | 286
- Robinson, Jenefer | 96, 140, 255, 281, 286,
288, 316, 317, 318, 326
- Roholt, Tiger C. | 259, 260, 266
- Rohs, Peter | 186
- Rosen, Charles | 229, 292
- Rosengard Subotnik, Rose | 171
- Rossini, Gioachino | 96
- Rothfarb, Lee A. | 7, 68, 163, 164, 165, 169,
184, 185, 254
- Rottenhan, Heinrich von | 27
- Rousseau, Jean-Jacques | 48, 195
- Russell, Bertrand | 258
- Saffle, Michael | 86
- Sams, Eric | 50, 51, 86, 99, 233
- Sauer, Werner | 27
- Schachter, Stanley | 277
- Schäfke, Rudolf | 21, 34, 39, 87, 88, 89, 90,
93, 98, 99, 102, 106, 174
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph | 11,
23, 40
- Schenker, Heinrich | 7, 10, 11, 14, 19, 118,
214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
222, 223, 224, 226, 228, 229, 230, 234,
241, 249, 271, 326
- Scherwatzky, Robert | 128
- Schiller, Friedrich | 11, 23, 24, 40, 243
- Schlick, Moritz | 63
- Schmid, Stefan | 7
- Schmidt, Bertram | 73
- Schmidt, Lothar | 40, 132, 141
- Schmitz, Eugen | 236
- Scholes, Percy Alfred | 261
- Scholtz, Gunter | 233
- Schönberg, Arnold | 11, 19, 66, 127
- Schopenhauer, Arthur | 24, 281, 283
- Schostakowitsch, Dmitri Dmitrijewitsch | 96
- Schumann, Robert | 55, 108, 130
- Schuster, Marc-Oliver | 73, 74, 131

Namensindex

- Schwind, Moritz von | 320
- Sclafani, R. [Richard] J. | 135, 181
- Scruton, Roger | 118, 146, 168, 254, 284
- Searle, John R. | 265, 266
- Seidl, Arthur | 76, 233, 235, 253
- Seidel, Wilhelm | 112, 140, 141, 143, 170
- Sharpe, Robert A. | 111, 152, 183, 254, 290
- Shiner, Larry | 243
- Shusterman, Richard | 206, 257, 265
- Sheppard, Anne | 164
- Sibley, Frank N. | 265
- Sircello, Guy | 268
- Silvers, Anita | 262, 267
- Simmel, Georg | 75
- Singer, Jerome | 277
- Small, Christopher | 172, 182, 212
- Smetana, Bedřich | 240
- Smith, Adam | 13, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146
- Smith, Steven G. | 152
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand | 40
- Solie, Ruth A. | 182
- Solomon, Robert C. | 279
- Sorantin, Eric | 168
- Sparshott, Francis E. | 109, 169, 254, 261
- Spencer, Herbert | 148, 156
- Sponheuer, Bernd | 84, 94
- Spontini, Gaspare | 96
- Srećković, Sanja | 288
- Stachel, Peter | 7, 55, 56, 76, 128
- Stade, Friedrich | 101, 119
- Stange, Eberhard | 89
- Stecker, Robert | 179, 188
- Steege, Benjamin | 67
- Steinbeck, Wolfram | 111
- Stengel, Theophil | 128
- Stieglitz, Olga | 38
- Stolnitz, Jerome | 196, 197, 212, 261, 46
- Stone-Davies, Férdia J. | 184
- Storck, Karl | 76
- Strauß, David Friedrich | 34
- Strauß, Dietmar | 21, 22, 31, 33, 41, 45, 75, 84, 86, 89, 92, 100, 102, 127, 161
- Strauß, Johann (Sohn) | 49, 50
- Strauss, Richard | 9
- Strawinsky, Igor | 11, 19, 66
- Sully, James | 146
- Szabados, Béla | 164, 233
- Szekely, Michael | 181
- Tadday, Ulrich | 88
- Talmor, Sascha | 135, 240
- Tarasti, Eero | 239
- Taruskin, Richard | 163, 165, 219, 229, 241
- Tatarkiewicz, Władysław | 237, 246
- Thompson, Oscar | 130
- Thöne, Johannes | 38
- Thun, René | 76
- Thun und Hohenstein, Leo von | 27, 29, 36, 48
- Tieck, Ludwig | 197
- Titus, Barbara | 35
- Tolstoi, Lew Nikolajewitsch | 291
- Tomášek, Václav | 28
- Tomlinson, Gary | 230
- Topitsch, Ernst | 27
- Tormey, Alan | 303
- Toulmin, Stephen | 66
- Treitler, Leo | 165, 167, 220, 224, 234
- Triest, Johann Carl Friedrich | 40
- Trivedi, Saam | 256, 304
- Tschulik, Norbert | 21, 231
- Tuksar, Stanislav | 69
- Urbanek, Nikolaus | 7, 75
- Urmson, J. O. | 261
- Väkevä, Lauri | 165
- Valk, Thorsten | 180
- Verdi, Giuseppe | 85
- Viëtor, Wilhelm | 75

Namensindex

- Vischer, Friedrich Theodor | 11, 23, 24, 31,
 33, 34, 35, 39, 43
 Vogt, Carl | 132
 Volkelt, Johannes | 37
 Volkmann, Wilhelm | 69

 Wackenroder, Wilhelm Heinrich | 197
 Wagner, Richard | 13, 33, 34, 49, 50, 51, 52,
 56, 71, 72, 73, 74, 76, 84, 86, 87, 114,
 117, 118, 119, 121, 125, 126, 127, 128,
 129, 130, 131, 133, 134, 135, 180, 232
 Waibel, Violetta L. | 7
 Wallaschek, Richard | 37, 280
 Walton, Kendall L. | 179, 270, 285, 286
 Wapnewski, Peter | 51, 127
 Warhol, Andy | 242
 Waters, Edward N. | 121
 Weatherston, Martin | 192, 193
 Weigel, Hans | 84
 Weisse, Christian Hermann | 11, 23, 24
 Weitz, Morris | 131, 134, 210, 254
 Welch, Roy | 133, 135
 Wellek, Albert | 89, 282
 Wellek, René | 184
 Werhane, Patricia H. | 237
 Whewell, David | 183
 White, Richard | 122
 Wicks, Robert | 192
 Wiesenfeldt, Christiane | 162
 Wiesing, Lambert | 265
 Wiesinger, Albert | 232
 Wilfing-Albrecht, Meike | 7, 23
 Wimsatt, W. K. [William Kurtz] | 97
 Wittgenstein, Ludwig | 11, 19, 41, 63, 64, 65,
 233, 258, 264
 Wolff, Christian | 36
 Wollheim, Richard | 179

 Yanal, Robert J. | 113
 Yoshida, Hiroshi | 220

 Zangwill, Nick | 7, 101, 111, 229, 230, 268,
 289
 Zehentreiter, Ferdinand | 76, 162
 Zemach, Eddy M. | 268
 Zimmermann, Robert | 11, 21, 23, 37, 39,
 40, 42, 43, 44, 92, 94, 132, 172, 173, 174,
 215, 246
 Zuckert, Rachel | 188
 Zwinggi, Stefan | 283

HOLLITZER



www.hollitzer.at