universität wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

Eduard Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum

verfasst von / submitted by

Mag. Alexander Wilfing

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 792 316
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt / field of study as it appears on the student record sheet:	Musikwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Michele Calella
Mitbetreut von / Co-Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Violetta Waibel, M.A.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung 1
Vorwort und Inhalte 2
1. Tendenzen der Hanslick-Forschung und ihre historische Entwicklung 9
1.1. Die historische Forschung zu Hanslicks *VMS*-Traktat 11
1.2. Eduard Hanslick und die „idealistische“ Philosophie 15
1.3. Eduard Hanslick und die „österreichische“ Philosophie 23
1.4. Die soziokulturelle Kontextualisierung von Hanslicks *VMS*-Traktat 34
1.5. Die Forschung zur generellen historischen Hanslick-Rezeption 44
1.6. Anhang – Hanslicks „tönend bewegte Form[en]“ 55
2. These und Exkurs: Hanslicks Widerspruch? – Ästhetik versus Kritik 61
2.1. Legendenbildung: die historische Wendung Hanslicks 63
2.2. Legendenbildung: die emotionale Wendung Hanslicks 72
2.3. Legendenbildung: die absolute Ästhetik Hanslicks 78
3. Die historische Entwicklung der englischen Hanslick-Rezeption 87
3.1. Die erste englische Übersetzung von Hanslicks Schriften: Dwight und Pole 90
3.2. Erste Folge William Poles: Differente Diskurse zu Hanslicks *VMS*-Traktat 94
3.3. Englische Musikästhetik im achtzehnten Jahrhundert: Beattie und Smith 104
3.4. Zweite Folge William Poles: Edmund Gurneys *The Power of Sound* (1880) 112
3.5. *The Beautiful in Music* (1891) und *On the Musically Beautiful* (1986) 125
3.6. Anhang – Hanslicks Kritiken in *Dwight’s Journal of Music* (1852–1881) 139
4. Was ist ästhetischer Formalismus? – Definition, Geschichte, Vertreter 140
4.1. Die Wiege des ästhetischen Formalismus? – Kants *Kritik der Urteilskraft* 143
4.2. Hanslick als Feindbild: Clive Bell, Heinrich Schenker und die „New Musicology“ 163
4.3. Hanslick der Formalist: adäquate Kategorie oder „unoccupied classification“? 185
5. Eduard Hanslick und die analytische Philosophie: eine produktive Rezeption 208
5.1. Was ist analytische Musikästhetik? – Bestimmung, Entwicklung, Methodik 211
5.2. Musik, Gefühl, Gedanke – die kognitivistische Emotionstheorie 226
5.3. Enhanced Formalism – Hanslick, Davies, Kivy und tönend *bewegte* Formen 253
Originale Quellentexte 281
Übersetzte Quellentexte 282
Sekundärquellen 282
Abstract deutsch 343
Abstract englisch 344

Danksagung

Wie jede andere Arbeit ist auch meine vorliegende Dissertation von vielen Augen geprüft und durch konstruktive Diskussionen, hilfreiche Hinweise sowie konzeptuelle Unterstützung wesentlich verbessert worden. Mein Dank gilt hier primär meinem Betreuer Michele Calella, der sie von ihren frühesten Anfängen als ein langjähriges Großprojekt bis hin zu ihrer jetzigen Gestalt als recht fokussierte Untersuchung beständig begleitet hat und vor allem dafür sorgte, dass sich eine einst diffuse Thematik zu einem „organischen" Analyserahmen komprimieren konnte. Dies betrifft ebenfalls meine zweite Betreuerin Violetta Waibel, aber auch Barbara Boisits, Christoph Landerer und nicht zuletzt meine Frau Meike Wilfing-Albrecht, die meine gesamte Tätigkeit sorgfältig verfolgten, durch thematische Diskussionen bereicherten sowie erheblich dazu beitrugen, dass Missgriffe bestmöglich vermieden wurden. Für Rat zu einigen Aufsätzen, die bereits teilweise publiziert und deren inhaltliche Erkenntnisse partiell benutzt worden sind, danke ich vor allem Wolfgang Fuhrmann, Hans-Joachim Hinrichsen, Richard Klein, Nikolaus Urbanek und meinen beiden Betreuern. Das Kap. 4.1, das auf einem Vortrag am King's College London bei der „Fourth Annual Conference: Music and Philosophy" (Juni 2014) beruht, wäre ohne Hilfe von anderen Konferenz-Teilnehmern wie Krzysztof Guczalski in dieser Dichte wohl kaum möglich gewesen. Kap. 4.2 und meine dortige Erörterung von Heinrich Schenker und der „New Musicology" profitierte erheblich von diversen Gesprächen mit Lee Rothfarb, der mir die komplexe diskursive Verschiebung in der angloamerikanischen Musikwissenschaft aus erster Hand plastisch skizzieren konnte. Dies gilt auch für das fünfte Kapitel, das die im deutschen Sprachraum recht wenig rezipierte analytische Musikästhetik bearbeitet, deren historische Entwicklung und thematische Schwerpunkte mir durch Stephen Davies, Derek Matravers und Nick Zangwill maßgeblich verdeutlicht wurden. Allen bereits genannten Personen, aber etwa auch Werner Abegg, Andrew Edgar, Nicole Grimes, Hartmut Grimm, Clemens Höslinger, Anthony Pryer, Stefan Schmidl und Peter Stachel sei herzlich gedankt, dass sie mir eigene sowie fremde Arbeiten verfügbar gemacht haben, die an den für mich erreichbaren Bibliotheken leider fehlten und die auch elektronisch unauffindbar waren. Dies gilt auch für die Universität Wien, die mir eine längere Recherche an der British Library und der University of Cambridge finanziell möglich gemacht hat, sowie auch für Alexandra Matz und Benedikt Lodes, die ihr limitiertes Ankauf-Budget am Institut für Philosophie und der musikwissenschaftlichen Fachbereichsbibliothek meinethalben strapaziert haben. Für die letztendliche Ermöglichung einer halbwegs zeitgerechten Fertigstellung war das dreijährige FWF-Projekt „Hanslick im Kontext" (P26610-G15, Leitung: Christoph Landerer) sicherlich

entscheidend, das mir die nötige finanzielle Absicherung bescherte, aber auch viele wichtige Kontakte in den englischen Sprachraum eröffnet hat. Diese Arbeit ist meiner ganzen Familie gewidmet, die mir ständigen Rückhalt gab und die meine gewiss wirksamste Motivation an zahlreichen Engpässen gewesen ist.

Vorwort und Inhalte

Eduard Hanslicks Geschichte ist ein Klischee: Er war ein enorm konservativer Musikkritiker, der sich jeder neuen musikalischen Entwicklung von der Wagner'schen Openreform bis hin zur „Sinfonischen Dichtung" von Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Strauss vehement widersetzt hat und eine überkommene klassizistische Musikvorstellung verherrlichte, die für ihn von Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven sowie später Johannes Brahms verkörpert wurde. Musikalische Schönheit, die man nur bei „reiner" Musik finden könne, da Oper, Oratorium, Programmmusik oder auch alle weiteren gemischten Gattungen ästhetisch wertlos seien, ist für ihn nur dann wirklich vorhanden, wenn diese nach einer regelmäßigen, symmetrischen, mathematisch durchbildeten Strukturschematik komponiert worden ist, die mit der vollkommenen Sonatensatzform übereinstimmen muss. Diese normativ reaktionären Präferenzen sind von ihm besonders prägnant in seiner polemischen ästhetischen Streitschrift *Vom Musikalisch-Schönen* (*VMS*) aus dem Jahr 1854 theoretisch kodifiziert worden, in der die „reine absolute *Tonkunst*" (*VMS*, S. 52) von ihm als „tönend bewegte Formen" (*VMS*, S. 75) gefasst wurde. Diese Form, die mit der musikalischen Formenlehre zusammenfällt, muss nicht einmal erklingen, da „das componirte Tonstück, ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das *fertige* Kunstwerk ist", was deutlich bezeugt, dass Hanslicks Formbegriff als abstraktes, distanziertes Strukturideal begriffen werden sollte, das sich künstlerischer Spontaneität oder musikalischer Erneuerung striktest verwehrt (*VMS*, S. 109). Da Hanslicks *VMS*-Traktat also eine rein intellektuelle Durchdringung der musikalischen Komposition als einzige relevante Perspektive bestimmt, musste dieser ebenso sämtliche erdenkliche Verbindungen von Gefühl und Musik durchweg abstreiten: Diese kann somit weder emotionale Erfahrungen darstellen, noch expressiv ausdrücken oder auch rezeptiv erwecken. Musik, so Hanslicks Ontologie, hat mit der menschlichen Gefühlswelt nichts gemein und ist eine völlig autonome Klangstruktur, die man lediglich vernünftig begreifen, nicht affektiv erfassen kann. Das einzige akzeptable Instrument, um die absolut zeitlose Schönheit von „reiner" Musik angemessen einzufangen, ist für ihn die technische Musikanalyse, die durch ihren ahistorischen Formalismus und ihren methodischen Positivismus eine objektiv bindende Prüfung des musikalischen Gegenstands

möglich machen sollte: „Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst“ (*VMS*, S. 162).

So oder doch so ähnlich gestaltet sich Hanslicks Geschichte, die weithin gepflegte Legende des verbohrt reaktionären Fehlkritikers und formalistischen Musikästhetikers, die man nicht einzig unter populären Textsorten wie Konzertführern, Enzyklopädien oder auch generellen Übersichten finden kann, sondern welche ebenso bei wissenschaftlichen Fachpublikationen beständig auftaucht. Nochmals: Hanslick ist ein Klischee. Wie das Klischee Hanslick jedoch partikular gestaltet ist, also welche spezielle, meistens verzerrte Deutung seiner ästhetischen Abhandlung im jeweiligen Einzelfall vorherrscht, ist oftmals weniger von der individuellen Interpretation des separaten Exegeten abhängig, als von der vorgelagerten Diskursformation, der selbiger angehört. So ist es für einen deutschsprachigen Musikwissenschaftler sicherlich schwierig, Hanslicks Abhandlung ohne den sie umgebenden Wagnerdiskurs wahrzunehmen, während dessen „englischer“ Fachkollege diese wohl kaum von der jüngsten Formalismus-Diskussion in der „New Musicology“ trennen kann, wo Eduard Hanslick oft als der zentrale Vorläufer von Heinrich Schenker figuriert. Der theoretisch interessierte angloamerikanische Kunsthistoriker wird Hanslicks *VMS*-Traktat dagegen vielmehr vor dem ihm eher bekannten Hintergrund von Clive Bells *Art* (1914), dem englischen Archetypus einer formalen Ästhetik, situieren, während analytische Philosophen oft eine direkte Brücke zum wahren „Vater“ des ästhetischen Formalismus, dem Königsberger Philosophen Immanuel Kant, schlagen. Wenn in der vorliegenden Dissertation auch eine allgemeine Rezeptions-Geschichte von Hanslicks *VMS*-Traktat offeriert werden soll, muss also gleich eingangs deutlich gemacht werden, dass diese stets mit diversen Diskursen operiert, die Hanslicks Abhandlung und deren lokal sowie disziplinär gebundene Auslegung bestimmt haben. Die Geschichte von Hanslicks Rezeption ist folglich zugleich die darauf fokussierte Geschichte der Diskurse und Narrative, in denen Hanslicks *VMS*-Traktat prominent firmiert(e) und ohne welche etliche teilweise unvereinbare Explikationen seiner lediglich scheinbar transparenten Monographie niemals erklärt werden können. Warum gerade seine englische Rezeption derartig reizvoll scheint, liegt nicht einzig daran, dass eine aktive Debatte über formale Ästhetik in distinkten Kontexten geführt wurde, sondern ebenso daran, dass Hanslicks Konzeption in der jetzigen analytischen Musikästhetik weiterhin äußerst präsent ist, was die interessante Fragestellung nahelegt, wie dies historisch begründet werden kann.

Kap. 1, das als eine strukturelle Aufarbeitung der bisherigen Hanslick-Forschung angelegt ist und somit einzig deren generelle Tendenzen, nicht deren punktuelle Ergebnisse kritisch erörtert, belegt hierbei, dass Hanslicks Rezeption bis dato kaum ernsthaft untersucht wurde.

Obwohl Eduard Hanslicks *VMS*-Traktat und seine zutreffende Einordnung in die neuzeitliche Ideengeschichte seit seiner erstmaligen Drucklegung eine ständige Thematik der historischen Musikforschung repräsentiert, ist seine spätere Wirkung auf Komponisten, Philosophen und musikalische Schriftsteller auffallend unterforscht. Wie Kap. 1.1–1.4 zeigen, wurden primär die speziellen Einflüsse *auf* und die theoretischen Quellentexte *von* Hanslicks Musikästhetik minutiös ermittelt, nicht, welche späteren Autoren und ästhetischen Strömungen dieser selbst geprägt hat. Doch auch dabei wiegen disparate Resultate vor: Die ältere deutsche Forschung hat sich hier auf den eigenen Diskurs begrenzt und Hanslicks „Wurzeln" in der idealistischen Philosophie (Hegel, Kant, Schelling, Vischer), bei deutschen Literaten (z.B. Goethe, Lessing, Novalis, Schiller und die deutschen Romantiker) oder auch „kleineren" Ästhetikern (Herder, Michaelis, Nägeli, Weisse etc.) ausfindig gemacht (Kap. 1.2). Ohne diese besagten Vorläufer durchgängig auszublenden, hat die neuere Forschung ab den 1990er Jahren jedoch vermehrt die „lokalen" Vorbilder Hanslicks (Zimmermann, Herbart, Bolzano, Gutt) und den speziellen österreichischen Ausgangspunkt hervorgehoben (Kap. 1.3), der von der englischsprachigen Musikwissenschaft auch durch soziokulturelle Zusammenhänge und die generelle politische Situation des Habsburgischen Vielvölkerreichs ergänzt worden ist (Kap. 1.4). Dabei wurde Hanslicks Rezeption bei späteren zentralen Denkern schlicht marginal behandelt, was bei der betreffenden Fachliteratur und der stetigen Nennung von zahlreichen Schriftstellern, auf die Hanslicks *VMS*-Traktat vermeintlich entscheidend eingewirkt habe – Popper, Wittgenstein, Adler, Schenker, Schönberg, Strawinsky, Nietzsche, Ingarden, Adorno, Langer etc. – seltsam scheinen mag (Kap. 1.5). Dies kann aber wohl mit dem zuvor skizzierten Klischee Hanslick begründet werden, das die zentrale Thematik von mehreren Kapiteln darstellen wird (Kap. 4 und Kap. 5): Meist scheint weniger wichtig, was Eduard Hanslick wirklich gesagt hat, als die spezifisch konditionierte Rollenfunktion, die ihm durch einen fachlich distinkten Teildiskurs zugeteilt worden ist und die seine ästhetische Abhandlung nach mehr oder weniger externen Parametern ausdeutet, die mit den narrativen Konstrukten „des" ästhetischen Formalismus in Musikgeschichte, Musikanalyse, Kunsthistorie, Philosophie etc. doktrinär verknüpft sind.

Dem soll hier zunächst dadurch begegnet werden, dass sich Kap. 2 mit unterschiedlichen „Legendenbildungen" in der generellen Hanslick-Forschung beschäftigt, welche nicht von diskursiven Merkmalen der divergenten Sprachräume (Deutsch / Englisch) bestimmt sind, sondern vielmehr generell vertreten werden. Meine dabei zentrale Annahme, die die darauf folgenden Abschnitte ebenfalls exegetisch vorbereitet, bestimmt Hanslicks *VMS*-Traktat als die theoretische Grundlegung einer neuen akademischen Spezialdisziplin, der „objektiven" Musikästhetik, die eine perspektivische Betrachtungsweise der musikalischen Komposition

repräsentiert. Hanslicks Abhandlung stellt somit keine universale Bestimmung des Objekts „Musik“ in allen möglichen Kontexten von Komposition, Reproduktion und Rezeption dar, sondern betrifft einzig einen bedingten kunsttheoretischen Anwendungsraum, der mit einer grundsätzlichen Musik*definition* keineswegs identifiziert werden darf, also keine absolute Geltung besitzt. Kap. 2.1 erörtert hierbei Hanslicks Verhältnis zur historischen Entwicklung des musikalischen „Materialstands“ und ist vor allem gegen die übliche Meinung gerichtet, dass von ihm die historische Konstitution aller artifiziellen Gegenstände übersehen worden wäre. Obwohl Hanslicks Definition der „objektiven“ Musikästhetik tatsächlich ahistorisch beschaffen ist, da von ihm eine methodische Anlehnung an die empiristische Wissenschaft vorgenommen wurde, hat er die historische Kontingenz der musikalischen Grundelemente und des geschichtlich eingebundenen Schönheitsbegriffs deutlich erkannt, was hier textlich erwiesen wird. Kap. 2.2 ist dem alten Problem der vermeintlichen Widersprüchlichkeit von Hanslicks *VMS*-Traktat mit seinen kritischen Schriften gewidmet, weil ersterer emotionale Illustrationen der „reinen“ Musik angeblich vollständig zurückweise, letztere jedoch selbige wiederholt einsetzen. Auch hier kann mit der zuvor erörterten Differenz von Musik*ästhetik* und Musik*begriff* eine adäquate Lösung offeriert werden, mit der etwas ästhetisch irrelevant sein kann, ohne dass dies eine umfassende Bestimmung der musikalischen Komposition in allen möglichen Kontexten bedingen würde. Kap. 2.3 führt diese wesentliche Qualifikation der „objektiven“ Musikästhetik von Hanslicks *VMS*-Traktat aus und zeigt anhand weiterer Beispiele – etwa seiner ausdrücklichen Spezialästhetik sowie seiner normativen Bewertung von einzelnen Gattungen –, wie eine schlicht unangemessene Verabsolutierung der sorgsam begrenzten Konzeption Hanslicks diskursiv befestigte Fehldeutungen verursacht hat.

Das Kap. 3 behandelt daraufhin die englische Rezeption Hanslicks und deren historische Entwicklung, wobei „englisch“ generell eine sprachlich bestimmte Diskursform bezeichnet und keine geographische Demarkation signalisieren soll. Kap. 3.1 ist den ersten englischen Übersetzungen der Hanslick’schen Publikationen gewidmet, was bei seinen journalistischen Rezensionsarbeiten auf die mittleren 1860er Jahre datiert werden kann, als der konservative Bostoner Kritiker John Sullivan Dwight sie für das *Journal of Music* (1852–1881) vermehrt übersetzt abdruckte, um mit Hanslicks Reputation gegen einen zunehmenden Wagnerismus anzukämpfen. Für Hanslicks *VMS*-Traktat, der im Jahr 1891 von Gustav Cohen vollständig übertragen wurde, dürfte dabei schon William Poles *The Philosophy of Music* (1879) höchst relevant gewesen sein, der einige zentrale Passagen Hanslicks wortwörtlich übersetzt hatte und seine ästhetische Abhandlung in einem genuin philosophischen Zusammenhang, fernab jeglicher politischer Musikdebatten präsentierte. Mit dieser bedeutsamen Entkoppelung der

Hanslick'schen Musikästhetik von der damals virulenten Diskussion um das Wagner'sche Opernkonzept können ebenso einige generelle Differenzen der frühen englischen Rezeption von ihrem deutschen Gegenstück erklärt werden, die speziell anhand Hanslicks „Arabeske" in einem eigenen Kapitel (3.2) erläutert werden. Da die englische Rezeption von Hanslicks *VMS*-Traktat aber auch auf bereits bestehenden Strömungen der dortigen Ästhetik basierte, ist das Kap. 3.3 mit mehreren britischen Philosophen beschäftigt, die die „reine" Musik als legitime Kunstform außerhalb mimetischer Konzeptionen verstanden hatten, was primär für James Beattie und Adam Smith gelten muss, die damit einen fruchtbaren „Nährboden" für die frühe englische Rezeption Hanslicks bereitet haben. Kap. 3.4 stellt dann die erste „case study" dar, die die spezifische Einwirkung von Hanslicks Standpunkt auf Edmund Gurneys *The Power of Sound* (1880) detailliert behandelt. Da Gurneys Ästhetik aber wenig erforscht ist und bis heute unklar bleibt, ob er Hanslicks *VMS*-Traktat wirklich gelesen haben könnte, ist diese relativ spekulative Verbindung in diesem historischen Teilabschnitt angesiedelt, da Gurneys Position bei seiner vielleicht inexistenten *VMS*-Lektüre im Sinne von Beattie und Smith die Rezeption Hanslicks beeinflusst hat. Kap. 3.5 untersucht letztendlich die beiden vollständigen Übersetzungen von Hanslicks *VMS*-Traktat (1891/1986) und deren jeweilige Eigenarten, die mit ihrer spezifischen Terminologie mehrere diskursiv etablierte Deutungen Hanslicks erheblich geprägt haben. Neben einer teilweise verzerrenden Titelgebung und der zweifelhaften Übersetzung von diversen zentralen Begriffen – „tönend bewegte Formen", „Geist", „Ton" etc. – sind hier auch jene recht späten Auflagen von Hanslicks Abhandlung wesentlich geworden, die für die betreffende Übertragung zugrunde gelegt wurden, und die beinahe unverwüstliche Deutungstraditionen untermauerten, welche Hanslicks Standpunkt nicht immer vollauf gerecht werden.

Diese Diskurse sind dann auch zentrale Thematik des vierten Kapitels, das die Rezeption Hanslicks und seine verbreitete Einordnung als radikal formalistischer Musikästhetiker aus struktureller Perspektive aufarbeitet. Als „fremde" ästhetische Konzeption wurde Hanslicks *VMS*-Traktat in schon existente Diskurse des englischen Sprachraums integriert, die jeweils spezifisch gewichtet waren und die andere theoretische Schwerpunkte bekundeten, als ihre deutschen Gegenstücke. Besonders wesentlich ist hier eine rege englische Diskussion über ästhetischen Formalismus als noch immer legitime Position gewesen, die nach ihrer jeweils betroffenen Fachrichtung – Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, analytische Philosophie – diverse narrative Konstrukte eines allgemeinen ästhetischen Formalismus von Kants *Dritter Kritik* über Hanslicks *VMS*-Traktat bis hin zur Schenker'schen Musikanalyse und Bells *Art* bedingt haben. Wenn diese intensive Erörterung von formalistischen Ästhetikkonzepten für

die generelle Bedeutung Hanslicks sicherlich vorteilhaft gewesen ist, wurde dieser dadurch doch auch in diverse historische Narrative eingebaut, die seine eigene Position nicht immer völlig treffen. Kap. 4.1. erörtert dabei die für alle späteren Diskurse (die „New Musicology" wie etwa auch die analytische Philosophie) äußerst wichtige Herleitung Hanslicks aus dem „Kant'schen Formalismus", die im englischen Sprachraum allgemein verbreitet ist. Dabei zeigt sich aber, dass neben merklichen Differenzen zwischen diesen beiden Autoren – die vor allem methodische Fragestellungen anbelangen – auch nicht wirklich gesichert scheint, ob Kants *Dritte Kritik* als tatsächlich formalistische Kunsttheorie eingeordnet werden muss. Eine beinahe identische Diagnose, die im Kap. 4.2 detailliert dargestellt wird, gilt auch für Clive Bell und Heinrich Schenker als direkte Nachfolger Hanslicks, was seiner ästhetischen Abhandlung eine jeweils verzerrende Grundrichtung unterschiebt, die textlich schlecht belegt werden kann. Darauf basiert dann auch Hanslicks Funktion für die „New Musicology", die seine mutmaßlich ontologische Musikdefinition mit dem „Formalismus" und „Positivismus" der Schenker'schen Analysemethode historisch verbindet und Hanslicks *VMS*-Traktat als das ideale Beispiel eines reaktionären Musikbegriffs kennzeichnet. Kap. 4.3 fragt zuletzt danach, welche bestimmte Ausprägung „des" ästhetischen Formalismus bei Hanslicks *VMS*-Traktat entdeckt worden ist – ob er etwa mathematisch, architektonisch, strukturalistisch oder nach der musikalischen Formenlehre diagnostiziert wurde – und prüft deren jeweilige theoretische Plausibilität. Dabei wird auch noch prinzipieller problematisiert, inwiefern „der" ästhetische Formalismus als eine abstrakte Kategorie inhaltlich sinnvoll ist und ob er nicht eher als eine lediglich heuristische Begrifflichkeit verstanden werden muss, welcher keinerlei exegetische Deutungsfunktion zugesprochen werden sollte.

Kap. 5 ist letztlich durchweg mit der analytischen Musikästhetik beschäftigt, wo Hanslicks Abhandlung besonders eindeutig gewirkt hat sowie primär die Frage von Gefühl und Musik bis heute prägt. Dieses Kapitel, das sich auch mit der fraglichen Validität der Hanslick'schen Argumentation exakter befasst, ist aus dessen eigener ästhetischer Perspektive geschrieben, auch wenn man ihm bei vielen Punkten nicht mehr vollständig zustimmen kann. Dass etwa ästhetische „Schönheit" aus einer derzeitigen Perspektive wohl eher als generelle ästhetische Wertigkeit bezeichnet werden muss und seine gewiss evidente Bindung an die klassizistische Sonatensatzform ebenfalls durchweg überholt scheint, ist fraglos korrekt. Es soll hier jedoch trotzdem versucht werden, eine sozusagen „Hanslick'sche" Blickrichtung einzunehmen, die es letztendlich ermöglicht, nicht nur ihn im heutigen Kontext der analytischen Musikästhetik, sondern ebenso deren originäre theoretische Ansatzpunkte vor dem nur scheinbar veralteten ästhetischen Hintergrund von Hanslicks *VMS*-Traktat anzusiedeln. Dieser Debatte ist in Kap.

5.1 aber eine definitorische Bestimmung der analytischen Philosophie und ihrer historischen Entwicklung vorgelagert, die einerseits demonstriert, dass erst seit dem Jahr 1980 von einer genuinen analytischen Musikästhetik gesprochen werden kann, und andererseits ausarbeitet, welche speziellen Parameter zu der immer stärkeren englischen Rezeption Hanslicks geführt haben. Kap. 5.2 widmet sich dann der von Eduard Hanslick vorgebrachten kognitivistischen Emotionstheorie und ihrer beachtlichen Auswirkung auf die rezente analytische Diskussion zur musikalischen Expressivität. Hierbei werden jedoch nicht nur die positiven Reaktionen auf die theoretische Konzeption Hanslicks zentral, sondern auch jene neuen philosophischen Erklärungsmodelle, die seine betreffenden Folgerungen dezidiert ablehnen, jedoch Hanslicks Argument für richtig halten und diesem mithilfe andersartiger Lösungsansätze ausweichen. Wenn Kap. 5.2 die generelle analytische Rezeption Hanslicks bei der Frage von Gefühl und Musik behandelt, fokussiert sich Kap. 5.3 auf den „enhanced formalism“ von Peter Kivy und Stephen Davies, der musikalische Expressivität als objektive Eigenschaft der musikalischen Komposition bestimmen will. Wenn dieser „enhanced formalism“ auch durch beide Autoren als eine theoretische Erweiterung von Hanslicks *VMS*-Traktat begriffen wird, soll hier doch weiterführend demonstriert werden, inwiefern selbige bereits bei Eduard Hanslick angelegt gewesen ist, was auch dessen eigene Theorie der musikalischen Expressivität abschließend ausführlich expliziert und deren verschiedene Teilmomente aus einer sicherlich unüblichen Perspektive präsentiert.

1. Tendenzen der Hanslick-Forschung und ihre historische Entwicklung

Die Forschung zu Hanslicks *VMS*-Traktat ist kein methodisch einförmiges Themenfeld, sondern weist gänzlich verschiedene Verfahrensweisen auf, die einzeln erörtert werden müssen, um ihre jeweiligen Spezifika abzuklären. Dabei kann man von zwei Brüchen sprechen, die als geographische (deutsch / englisch) sowie disziplinäre (Philosophie / Musikwissenschaft) Demarkationen verstanden werden müssen.[1] Während die deutsche Forschung mit der recht fokussierten Fragestellung nach einer historischen Lokalisation von Hanslicks *VMS*-Traktat ein mehr oder weniger homogenes Erkenntnisprofil demonstriert, können diese betreffenden Bemühungen im englischen Sprachraum noch einmal thematisch in historische Erörterungen und philosophische Ansatzpunkte untergliedert werden. Fred Everett Maus scheint einer der wenigen Forscher, der die aktuelle Situation deutlich erkannte, ohne aber deren grundierende Bedingungen detaillierter darzulegen: „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.“[2]

Die zuletzt erwähnte Kategorie, also Hanslicks Relevanz für die analytische Musikästhetik, hat mit der eben skizzierten Methodik der deutschen Forschung fast keinerlei Berührung und setzt sich mit dessen ästhetischer Abhandlung durchweg ahistorisch auseinander. *Vom Musikalisch-Schönen* wird hier als eine kontemporäre Untersuchung aufgefasst, die in erster Linie für die eigenen systematischen Theorieansätze verwendbar scheint, womit deren inhaltliche Argumente in den gleichen Diskurs verlegt werden wie eine gegenwärtige Monographie von Stephen Davies, Peter Kivy oder Jerrold Levinson.[3] Da die analytische Kunsttheorie zumeist sprachkritisch beschaffen ist und mit speziellen Problemen operiert, die scheinbar lediglich die genaue Kenntnis der gerade aktuellen Forschung nötig machen – an dem geschichtlichen Bezugsrahmen einer partikularen Überlegung ist sie nicht wirklich interessiert – wirkt diese erste skizzierte Trennlinie durchaus konsequent.[4] Damit wird auch die auffallend defizitäre

[1] Vgl.: Landerer, Wilfing, „Hanslick und der cultural turn“ (2014).
[2] Maus, „Hanslick’s Composers“ (2013), S. 50.
[3] Dies wird etwa von Peter Kivy rezent explizit erhärtet: „It [*VMS*] is generally denominated the inaugural text in the founding of musical formalism as a position in the philosophy of art. And in that role, therefore, it is treated as a philosophical text, 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.)“ *Antithetical Arts* (2009), S. 53.
[4] Zur meist ahistorischen Methodologie der analytischen Kunsttheorie und damit verbundenen Problematiken siehe etwa: Lüdeking, *Analytische Philosophie der Kunst* (1998), S. 17f., S. 74f. Siehe dazu etwa auch: Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik“ (2007+2008). Zu der historischen, methodischen und thematischen Charakteristik der analytischen Musikästhetik vgl. Kap. 5.1.

Erforschung von Hanslicks Bedeutung für die gegenwärtige Musikphilosophie verständlich, deren eigene Vertreter derartige historische Thematiken überwiegend ignorieren.[5]

Die zweite, vielmehr sprachliche Separation basiert auf einem historischen, philologischen und ideengeschichtlichen Erkenntnisinteresse, das im deutschen Sprachraum dominiert, und einer soziokulturellen Verfahrensweise, die in der englischen Forschung vorwaltet. Während sich deutsche Arbeiten zu Hanslicks *VMS*-Traktat vor allem seiner noch immer umstrittenen Einordnung in die komplexe ästhetische Diskussion des neunzehnten Jahrhunderts von der damals aktuellen Tradition des romantischen Musikdenkens und des Deutschen Idealismus bis hin zu frühen Spuren von später zentralen Methoden – Positivismus, Phänomenologie – widmen, hat die englische Forschung interessante soziologische Ansatzpunkte gefunden, die sich auch mit dessen jüdischer Herkunft und seinem ethnischen Hintergrund als „deutscher Tscheche" befassen. Ausgehend von Geoffrey Payzants *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague* (1991), der Hanslicks Prager Jugend eingehend beleuchtet, haben speziell David Brodbecks Analysen der kritischen Tätigkeit Hanslicks bezüglich Antonín Dvořák, Bedřich Smetana und Karl Goldmark zweifellos aufgezeigt, wie sehr dessen ethnisch diversifizierte Lebensgeschichte seine vielgelesenen Rezensionen beeinflusst hat.[6] Es soll hier auch durch einen kritischen Vergleich der beiden gedruckten Kongresse zu Hanslicks Schaffen[7] belegt werden, wie dieser zweite Bruch auf die aktuelle Forschung wirkt und welche methodischen Einflussgrößen dabei jeweils wirksam werden (vgl. Kap. 1.4).

Die somit doppelte Teilung, die die moderne Forschung zwischen historischen Recherchen und soziokulturellen Fragestellungen sowie „Musikologie" und Philosophie changieren lässt und die nur wenige thematisch überlappende Abhandlungen nach sich zog, soll durch meine interdisziplinäre Arbeitsmethode immerhin teilweise bewältigt werden. Dafür muss in einem weiteren Abschnitt aber auch ein bisher beinahe gänzlich ignoriertes Themenfeld behandelt werden, dem meine eigene Analyse angehört, und das die äußerst spärliche Forschung zu der

[5] Eine äußerst wichtige Ausnahme scheint hierbei primär Philip Alperson, der seine eigene Disziplin ausgiebig reflektiert: „Englischsprachige Philosophie der Musik" (2009). Während Literatur zu den thematischen, politischen oder auch methodischen Diskrepanzen von „continental philosophy" und „analytic philosophy" durchaus existent ist, ist eine vergleichbare Durchdringung der analytischen Kunsttheorie bis heute lediglich sporadisch versucht worden. Siehe hierzu mehrere Beiträge in: Shusterman (Hrsg.), *Analytic Aesthetics* (1989). Vgl.: Davies, Stecker, „Twentieth-Century Anglo-American Aesthetics" (2009); Guyer, „History of Modern Aesthetics" (2003); Kap. 5.1.

[6] Vgl.: Brodbeck, „Dvořák's Reception in Liberal Vienna" (2007), „Hanslick's Smetana and Hanslick's Prague" (2009), „Viennese Performances of Smetana's *The Bartered Bride*" (2009), „On Hanslick's Reception of the Music of Goldmark" (2013), „The Symphony After Beethoven After Dahlhaus" (2013) oder auch *Defining „Deutschtum"* (2014).

[7] Vgl.: Antonicek, Gruber, Landerer (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken* (2010); Donovan, Grimes, Marx (Hrsg.), *Rethinking Hanslick* (2013).

späteren Wirkung Hanslicks erläutert, die nach Christoph Landerer Worten bis dato „ völlig vernachlässigt“ worden ist.[8] Wenn Landerers Diagnose aus dem Jahr 1993 auch nicht mehr vollends passend scheint, lässt sich trotz vereinzelter Ausnahmen prinzipiell festhalten, dass die sicherlich beachtenswerte Wirkungsgeschichte von Hanslicks *VMS*-Traktat, die sich über die Wiener Moderne (Popper, Wittgenstein), die anfängliche Musikforschung (Adler, Halm, Kurth, Schenker) und zahlreiche Komponisten (Pfitzner, Schönberg, Strawinsky) bis hin zu Nietzsche, Ingarden, Adorno, Langer und der analytischen Musikphilosophie nachverfolgen lässt, augenfällig unterforscht ist (vgl. Kap. 1.5).

Was Geoffrey Payzant bezüglich der prinzipiellen Hanslick-Forschung beobachtete, trifft dessen spätere Rezeption mindestens ebenso genau: „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.“[9] Dies wird schon alleine dadurch belegt, dass Hanslicks *VMS*-Traktat großteils indirekt angeführt wird, was bei der meistens falschen Verkürzung seines sicherlich populärsten Grundsatzes „*Tönend bewegte Formen* sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“ (*VMS*, S. 75) besonders auffällt (vgl. Kap. 1.6) und etwa Vladimir Karbusicky beobachten ließ, dass Hanslicks Abhandlung „eher bekämpft denn gelesen wurde“.[10] Um die hier erörterte Disparität der aktuellen Forschung überzeugend darzustellen, muss jedoch zuvor eine notwendig lückenhafte Gesamtschau der mittlerweile uferlosen Literatur gegeben werden, die in den nächsten Kapiteln erfolgen wird. Es werden jedoch weniger konkrete Ergebnisse der jeweiligen Forschung behandelt, als die allgemeine methodische Ausrichtung des spezifischen Verfahrens analysiert. Inhaltliche Einsichten, die für Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum wichtig wurden – etwa seine vorgeblich ahistorische Musikästhetik und deren ebenso zweifelhafte Abhängigkeit vom Herbart’schen Formalismus –, werden separat in den jeweiligen Abschnitten (hier etwa Kap. 2.1) erörtert.

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

Wer hat auf Hanslicks Buch *Vom Musikalisch-Schönen* entscheidend eingewirkt? Die Frage nach seinen ästhetischen Quellentexten ist für die deutsche Forschung zu Hanslicks Ästhetik bis heute zentral und hat höchst divergente Antworten erhalten. Trotz einer aktiven Analyse, die seit über hundert Jahren versucht, eine endgültige „genetische“ Grundlage für Hanslicks

[8] Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus II“ (1993), S. 20.
[9] Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 63.
[10] Karbusicky, *Grundriss der musikalischen Semantik* (1986), S. 30.

Publikation aufzufinden, und obwohl bereits um das Jahr 1900 eine flutartige „Hanslickiade" moniert wurde,[11] ist „das völlige Fehlen eines allgemeinen Forschungskonsenses" weiterhin festzuhalten.[12] Dies wird primär dadurch bedingt, dass kaum gesicherte Hinweise Hanslicks zu dessen theoretischer Basislektüre vorliegen, was eine gewissenhafte Rekonstruktion notwendig machen würde, die mit mehreren beträchtlichen Schwierigkeiten konfrontiert wäre. Denn die historische Gegebenheit, dass Hanslicks Nachlass vollständig verschollen ist[13] und seine ohnehin sporadisch geführten Tagebücher von ihm vernichtet worden sind,[14] muss eine empirisch begründete Exegese noch zusätzlich komplizieren. Dazu trägt auch das fast schon eklektische Verfahren Hanslicks und dessen ebenfalls erschwerende Gewohnheit bei, früher verfasste Dokumente mehrfach aufzugreifen und in aktuelle Schriften einzubauen.[15]

Hier kann man gar eine regelrechte „Montage-Technik" feststellen, die nicht einzig spätere Auflagen,[16] sondern ebenso die früheste Fassung von Hanslicks *VMS*-Traktat betrifft[17] und neben einzelnen Textstellen auch die historische Entstehung der vollständigen Untersuchung einschließt. Obwohl betreffs der letztlichen Werkgenese noch immer relativ wenig gesichert werden konnte, ist schon länger bekannt, dass mehrere Kapitel von Hanslicks *VMS*-Traktat verfrüht gedruckt wurden.[18] Sein Essay *Ueber den subjektiven Eindruck der Musik und seine Stellung in der Aesthetik*, der am 25.07., 01.08. und 15.08.1853 in der „Wiener Zeitung" publiziert worden ist, entspricht größtenteils den zukünftigen Abschnitten vier und fünf, sein Aufsatz *Die Tonkunst in ihren Beziehungen zur Natur* (13.03.1854) dem sechsten Kapitel.[19] Jene Forscher, die das vorzeitige Erscheinen überhaupt registriert haben, waren darin uneins,

[11] Seidl, *Vom Musikalisch-Erhabenen* ([2]1907/1887), S. 10.
[12] Landerer, „Eduard Hanslicks Musikästhetik" (2001), S. 91.
[13] Julius Korngold dürfte Hanslicks Dokumente geerbt haben, die bei seiner später abrupten Emigration (1938) verloren gingen. Vgl.: Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit* (2003), S. 24. Zu Hanslicks Nachlass siehe auch: Strauß (Hrsg.), *Hanslick Schriften I/1* (1993), S. 7–9 und Lomnäs, Lomnäs, Strauß (Hrsg.), *Der Prager Davidsbund* (1999), S. 39. Zu den seltsamen Umständen dieses vielleicht definitiven Verlustes siehe auch: Höslinger, „Eduard Hanslick in seinen Briefen" (2010), S. 126 und Strauß, „Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest" (1993), S. 292f.
[14] Vgl.: Hanslick, *Aus meinem Leben* (1987), S. 284; Freede, „The Critic as Subject" (2013), S. 196.
[15] Vgl.: Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 137; Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 131; Ders., „Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte" (2010), S. 62.
[16] Zu dem mittlerweile bekanntesten Beispielfall, einer beinahe wörtlichen, aber nicht kompletten Übernahme aus Zimmermanns *VMS*-Rezension, siehe weiter: Grimm, *Zwischen Klassik und Positivismus* (1982), S. 87, S. 94f. Zu dessen kontextuellem Zusammenhang siehe hier etwa auch: Landerer, „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm" (1999). Dieser Aspekt wird weiter unten näher erörtert (vgl. Kap. 2.1).
[17] Vgl.: Strauß, „Geburt der Ästhetik aus der Kritik" (1994), S. 394.
[18] Norbert Tschulik dürfte diese erstmals entdeckt haben: „Neues zur Ästhetik und Kritik von Hanslick" (1979). Rudolf Schäfke kannte diese etwa noch nicht und bestritt sogar deren Existenz: *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 7. Zu der gleich folgenden Thematik siehe auch: Wilfing, „Richard Wagner in Hanslicks Schriften" (2014), S. 161f.
[19] Vgl.: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 66; Ders., „Geburt der Ästhetik aus der Kritik" (1994), S. 394. Hanslicks Aufsätze finden sich etwa bei: Strauß (Hrsg.), *Hanslick Schriften I/2* (1994), wo auch alle abweichenden Formulierungen dieser beiden Versionen notiert werden.

ob diese tatsächliche „Vorabdrucke", oder nicht doch die früheste verfügbare Keimzelle von Hanslicks *VMS*-Traktat darstellen würden. Während Payzant darauf bestand, dass „both instalments and book were typeset from one and the same source – namely the final version of the manuscript [i.e. *VMS*]",[20] sind sie von Dietmar Strauß als erste erhaltene Zeugnisse von Hanslicks Abhandlung gesehen worden.[21]

Für Strauß' Deutung spricht ein ausgedehnter Silvesterbrief Hanslicks an den befreundeten Komponisten Vesque von Püttlingen (Pseudonym: J. Hoven), mit dem er in seiner Kärntner „Exilzeit"[22] wiederholt schriftlich verkehrte und der eine bisher wenig beachtete Andeutung enthält: Hanslick erwähnt hierbei seinen „Vortrag über das Verhältniß der Musik zur Natur", sein „erstes Katheder-Debüt", das „sehr günstig" ausfiel.[23] Dieser Brief, der etwa zwei Jahre vor dem erwähnten Vorabdruck verfasst wurde, zeigt klar, dass sich Hanslicks *VMS*-Traktat wirklich zunächst jenen spezifischen Thematiken widmet, die bis heute relativ selten gelesen werden, da seine geschichtliche Bedeutsamkeit auf die drei ersten Kapitel seiner ästhetischen Abhandlung begrenzt scheint, deren teils streitbarer Standpunkt eine langfristige Diskussion sichern konnte. 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 bekannten Standpunkte Eduard Hanslicks enthalten.[24] Mit diesen spärlichen Informationen endet aber auch unsere genauere Kenntnis der graduellen Entstehung von Hanslicks *VMS*-Traktat. Etwaige Vorstufen, die die textliche Genese der ersten Auflage seiner ästhetischen Abhandlung erhellen würden, sind heute nicht erhalten.

---

[20] Payzant, „‚Vom Musikalisch-Schönen': A pre-publication excerpt" (1985), S. 180.

[21] Vgl.: Strauß, „Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest" (1993), S. 291. Strauß' Kritik an der Annahme Payzants findet sich im ausführlichen Kommentarteil zu Hanslicks *VMS*-Traktat (1990) jedoch nicht. Payzants Arbeiten – in den 1980er Jahren publiziert – werden in der kritischen *VMS*-Ausgabe nirgends genannt und sind erst in den diversen Bänden von Hanslicks *Sämtlichen Schriften* minutiös gelistet.

[22] Zu der Klagenfurter Anstellung Hanslicks siehe auch: Wilhelmer, *Der junge Hanslick* (1959). Dort sind aber auch mehrere Kritiken gedruckt worden, die Wilhelmer Hanslick fälschlich zuschreibt. Vgl.: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 45; Ders., „Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest" (1993), S. 295. Schon Clemens Höslinger hatte darauf verwiesen, dass diese nicht von Eduard Hanslick stammen könnten, da sie von ihm brieflich negativ erwähnt werden, was seine betreffende Autorschaft ziemlich fraglich scheinen lässt: Ders., „Anmerkungen zum Thema Hanslick" (1966), S. 539f.

[23] Brief 13.12.1851, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung I, N. 31. 038. Für eine ausführliche Transkription bin ich Clemens Höslinger herzlich verbunden. Zur Vorlesung Hanslicks und dem betreffenden Silvesterbrief siehe auch: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 74.

[24] Vgl.: Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 45; Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 77. Dahlhaus verkehrte diese genetische Chronologie wenn dieser schreibt, dass dessen „erste[] Kapitel für sich publiziert worden sind, bevor die letzten geschrieben waren." *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977), S. 198.

Diese Lage mündete häufig darin, einen wenig stichhaltigen Umkehrschluss vorzunehmen und schlichte textliche Analogien von Hanslicks *VMS*-Traktat mit zahlreichen kanonischen Musikdenkern des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts heranzuziehen, um eine feste historische Grundlage für Hanslicks Positionen aufzufinden, ohne ihre jeweilige Plausibilität detailliert abzuklären. Damit konnten zahlreiche vermeintliche, aber auch mehrere faktische Einflüsse von – unter anderem – Goethe, Grimm, Hegel, Herder, Humboldt, Kant, Lessing, Michaelis, Nägeli, Novalis, Schelling, Schiller, Vischer, Weisse und deutschen Romantikern (Hoffmann, Wackenroder, Tieck) eruiert werden, die erst seit etwa dreißig Jahren und mit einer stückweise beginnenden Kontextualisierung von Hanslicks *VMS*-Traktat durch dessen „regionale" Vorbilder (Zimmermann, Herbart, Bolzano, Gutt etc.) ergänzt werden.[25] Klaus Mehner resigniert angesichts dieser zahllosen Textquellen und hielt eine „Suche nach einem bestimmenden philosophischen Fundament" Hanslicks für ein letztendlich „hoffnungsloses Unterfangen".[26] Payzant bemerkt infolge der bisweilen verwirrenden Forschungslage, dass man die zumeist unverträglichen Einflussfelder verschiedener philosophischer Schriftsteller zuerst exakter prüfen müsse und diese zudem niemals absolut setzen dürfte, um ernstlichen 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. 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.[27]

Der Verlust von Hanslicks Nachlass hat somit bewirkt, dass sich eine rein geisteshistorische Verfahrensweise durchzusetzen begann, wobei kontextuelle Bezugsfelder einer möglichen Rezeption ignoriert wurden. Ein schon älteres Beispiel dieses heiklen Verfahrens findet sich

[25] Die wohl komplettesten Darstellungen der historischen Hanslick-Forschung finden sich in: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 20–65; Landerer, „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm" (1999); Deaville, „Hanslick's Path Through Musical History" (2013).
[26] Mehner (Hrsg.), *Vom Musikalisch Schönen* (1982), S. 12. Trotz allem wird von ihm Hanslicks Kenntnis von Kant, Hegel, Goethe, Schiller, Schelling etc. rundweg behauptet: Ibid., S. 13.
[27] Hanslick, *On the Musically Beautiful* (1986), S. XVf. Vgl.: Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 157.

etwa in einem kurzen Aufsatz Bruchhagens, in dem einige markante Passagen aus Hanslicks *VMS*-Traktat schlechthin kontextfrei mit der „spekulativen Ästhetik" von Hegel und Vischer verglichen werden, woraus angeblich resultiere, dass dieser einer idealistischen Kunsttheorie anhängen würde.[28] Doch kann anhand mehrerer neuerer Beispiele gezeigt werden, dass diese mittlerweile problematische Vorgehensweise bei bis heute maßgeblicher Hanslick-Literatur konstant verwendet wurde. Als Muster sollen hier drei weiterhin wesentliche Abhandlungen 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 diese ständig gebräuchliche Argumentation bezüglich Hanslicks Textquellen teilen. Dabei sollen aber nur die häufigsten Kandidaten für diesen ideengeschichtlichen Rekonstruktionsversuch genannt werden, die die besagte Methode beispielhaft illustrieren. Die häufig peripheren Nennungen von anderen Autoren (z.B. Grimm, Humboldt, Novalis, Schiller, Weisse) werden anläßlich thematischer Erwägungen hier nicht mehr genauer behandelt, da, wie Nicholas Cook 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."[29]

1.2. Eduard Hanslick und die „idealistische" Philosophie

Dorothea Glatt, die bei ihrer Heidelberger Dissertation eine mutmaßliche Weiterführung und inhaltliche Abwandlung des romantischen Musikdenkens durch Eduard Hanslick aufzeigen wollte und dafür einige markante Begriffe („Phantasie", „Arabeske", „Form") entsprechend ableitete,[30] hat die hier erläuterte Problematik deutlich erkannt: „Die Frage, in welchem Umfang und ob überhaupt Hanslick direkt romantische Theoreme rezipiert hat, dürfte im einzelnen schwer zu belegen sein."[31] Doch wird diese gewiss richtige Diagnose umgehend derartig gewendet, dass man bei dem beachtlichen „Bildungsgrad[] und der außergewöhnlichen Belesenheit Hanslicks" damit rechnen müsse, „daß er die romantischen Kunsttheorien gekannt

[28] Bruchhagen, „Hanslick und die spekulative Ästhetik" (1936).
[29] Cook, *The Schenker Project* (2007), S. 44.
[30] Glatt, *Zur Musikästhetik Eduard Hanslicks* (1972), S. 40–62 („Phantasie", S. 44–49; „Arabeske", S. 49–55; „Form", S. 55–62).
[31] Ibid., S. 55.

hat“.[32] Herders Absage an den Kant’schen „Subjektivismus“ (vgl. Kap. 4.1) und das betonte Eintreten für eine „aesthetische[] Gegenstandsanalyse“ genügen hierbei bereits, ihn als den „Vorläufer Hanslicks“ auszuweisen,[33] da man bei diesem ebenso die basale Maxime findet, „daß in ästhetischen Untersuchungen vorerst das schöne Object, und nicht das empfindende Subject zu erforschen sei“.[34] Tatsächlich bedenklich wird dies dann, wenn Walter Benjamins Interpretation von Fichtes Denken in Glatts Buch dazu dient, Hanslicks Formbegriff der romantischen Kunsttheorie einzugliedern, ohne welche dieser „schwerlich einzusehen wäre“.[35] Dass Hanslicks Konzept einer autonomen Kunstmusik, die von „weltlichen“ Belangen völlig gelöst ist und nicht sprachlich übersetzt werden kann, solche romantischen Ausgangspunkte zweifellos nahelegt, soll dabei nicht bestritten werden.[36] Die äußerst spezifische Herleitung seiner damals durchaus verbreiteten Behauptungen aus den eben genannten philosophischen Quellentexten ohne eine mindestens rudimentäre Abklärung von Hanslicks Lektüre scheint jedoch nicht nur im Falle Glatts äußerst spekulativ.

Wenn Glatts Analyse der philosophischen Vorkenntnisse Hanslicks folglich dessen genaue Lektüre der gesamten romantischen Kunsttheorie nötig macht, hat etwa Werner Abegg eine andere prominente Quellenschrift angeboten, die im frühen zwanzigsten Jahrhundert oft auf Hanslicks *VMS*-Traktat bezogen wurde: Kants *Kritik der Urteilskraft*.[37] Da Eduard Hanslick ein passives, „pathologisches“ Hörverhalten (*VMS*, S. 127) für ästhetisch irrelevant hält und Kants Schrift eine subjektiv universale Schönheit von dem völlig subjektiven Angenehmen

[32] Ibid., S. 55.
[33] Ibid., S. 32, S. 35. Zu Eduard Hanslick und Johann Gottfried Herder siehe auch: Ibid., S. 28–39; Karbusicky, *Grundriss der musikalischen Semantik* (1986), S. 63; Khittl, „Das Paradigma des Musikalisch-Schönen“ (1992), S. 97; Köhler, „Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik“ (1995), S. 219; Nowak, „Musikästhetische Kant-Repliken“ (2003), S. 32f.
[34] Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1990), S. 22. Sofern nicht anders notiert, beruhen sämtliche deutschen Hanslick-Zitate auf dieser kritischen Ausgabe von Dietmar Strauß, die als „*VMS*“ in runden Klammern geführt wird. Dabei wird die erste Auflage (1854) benutzt und spätere Auflagen jeweils separat markiert.
[35] Glatt, *Zur Musikästhetik Eduard Hanslicks* (1972), S. 56. Zur Kritik an der These Glatts siehe etwa: Grimm, *Zwischen Klassik und Positivismus* (1982), S. 28–38; Ders., „Franz Grillparzer und Eduard Hanslick“ (1982), S. 22; Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik* (1983), S. 155–158; Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form* (2006), S. 195; Tadday, „Musik im metaphysischen Vakuum“ (2008).
[36] Zu den romantischen Teilelementen von Hanslicks *VMS*-Traktat, die in der bezüglichen Fachliteratur bestens bekannt sind, siehe etwa: Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik* (^{2}1964/1934), S. 377–381; Einstein, *Romantik in der Musik* (1950), S. 409f.; Breitkreutz, *Die musikästhetischen Anschauungen Hanslicks* (1969), S. 217–224; Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 26; Yoshida, „Eduard Hanslick and Musical Culture“ (2001), S. 181–184; Gärtner, „Hanslick und Liszt. Kontroverse“ (2002), S. 24; Ders., *Eduard Hanslick versus Franz Liszt* (2005), S. 40; Stegbauer, *Die Akustik der Seele* (2006), S. 80f.; Abegg, „Die Idee der ‚reinen Instrumentalmusik‘“ (2010), S. 32f. Siehe auch mehrere Beiträge Dietmar Strauß’ in den *Sämtlichen Schriften* Hanslicks: Bd. I/2, S. 391f., S. 396–399; Bd. I/4, S. 422.
[37] Vgl.: Kap. 4.1. Vgl. hier etwa auch: Marschner, „Kants Bedeutung für die Musikästhetik“ (1901); Nef, „Kant und die Musik“ (1905); Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze* (1910–1911); Maecklenburg, „Musikanschauung Kants“ (1915); Meyer, „Kants Stellung zur Musikästhetik“ (1920).

unterscheidet, bei dem nur „Reiz und Rührung“ dominieren,[38] wird Hanslicks Kenntnis der *Dritten Kritik* als gegeben angesehen. Zur Frage, ob das tatsächlich gesichert wäre, liest man: „Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘ wird er im philosophischen Grundstudium an der Prager Universität wenigstens flüchtig kennengelernt haben.“[39] Wenn Kants Schrift und deren direkter Einfluss auf Hanslicks *VMS*-Traktat auch noch genauer erörtert werden sollen, zumal diese für Hanslicks Rezeption in der analytischen Musikästhetik enorm wichtig wurden (vgl. Kap. 4.1), seien schon jetzt trotz allem einige erläuternde Bemerkungen eingeschoben: Die Lage vor dem Jahr 1848 hat für die österreichischen Universitäten nämlich völlig anders gelagerte Verhältnisse aufgewiesen, die diese vorweg plausibel scheinende Annahme Abeggs äußerst fraglich scheinen lassen. Kants Lehre, die von den Habsburgischen Machthabern als politisch gefährlich eingestuft und als zentraler Auslöser für die Französische Revolution angesehen wurde – man sprach sogar von einer buchstäblichen „Mordphilosophie“ und den „perversen Grundsätzen“ des Kant’schen „Materialismus“ –[40] war während Hanslicks Studienzeit sehr eigentümlich reglementiert.[41]

Eine Studien-Revisions-Kommission, die von Heinrich von Rottenhan geleitet wurde und streng restaurativ ausgerichtet war, hat am 04.07.1798 nämlich dekretiert, dass Kants Name im „studium generale“ – dem verbindlichen akademischen Vorbereitungskurs – nicht fallen durfte und im regulären philosophischen Doktoratsstudium peripher erwähnt, aber lediglich polemisch behandelt werden sollte.[42] Wenn eine genaue Datierung auch noch nicht erreicht werden konnte,[43] war Kants Lehre doch etwa seit dem Jahr 1800 aus dem philosophischen Grundstudium ausgeschlossen, wobei sich die politisch motivierte Prohibition bis zum Jahr 1860 hielt, als der erbittertste Kantgegner des österreichischen Bildungsministeriums,[44] Graf Leo Thun, letztlich abdankte, der mit Franz Exner und Hermann Bonitz das Humboldt’sche Bildungssystem an den Habsburgischen Universitäten schrittweise eingeführt hatte,[45] sie mit

[38] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 75 (§13, A223).
[39] Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 20.
[40] Vgl.: Sauer, *Österreichische Philosophie* (1982), S. 283.
[41] Siehe dazu kurz: Wilfing, „Eduard Hanslick zwischen Idealismus und Realismus“ (i.Dr.), „Die frühe österreichische Kantrezeption“ (2015) und „Die staatlich erwirkte Kant-Zensur“ (2015). Für einen größeren Kontext siehe auch: Feichtinger, *Wissenschaft als reflexives Projekt* (2010), S. 151–161; Wilfing, „Kant und die ‚österreichische Philosophie‘“ (2015).
[42] Vgl.: Sauer, „Von der ‚Kritik‘ zur ‚Positivität‘“ (1983), S. 35.
[43] Man schwankt zwischen 1793 (Domandl), 1798 (Sauer) oder 1803 (Topitsch): Domandl, „Verdrängter und aufgeklärter Humanismus“ (1995), S. 369; Sauer, *Österreichische Philosophie* (1982), S. 278; Topitsch, „Kant in Österreich“ (1949), S. 239, S. 243.
[44] Vgl.: Domandl, „Verdrängter und aufgeklärter Humanismus“ (1995), S. 369.
[45] Vergleiche prinzipiell: Frankfurter, *Geschichte der österreichischen Unterrichtsreform* (1893); Lentze, *Die Universitätsreform des Ministers Hohenstein* (1962); Ogris, *Die Universitätsreform des Ministers Hohenstein* (1999). Für eine generelle Übersicht siehe auch: Stachel, „Das österreichische Bildungssystem“ (1999).

seiner rigiden kantkritischen Besetzungspolitik aber noch immer ideologisch kontrollierte.[46] Eine umfassende historische Kontextualisierung, die nicht einzig zeitliche, sondern ebenso regionale Umstände in die philologische Erschließung von Hanslicks Textquellen einbinden muss, hätte folglich gezeigt, dass Kants Lehre an der Prager Universität während Hanslicks Studium politisch prekär war.[47] Ein absolut privates Studium von Kants *Dritter Kritik* kann dabei keineswegs ausgeschlossen werden, doch muss dieses wegen der damals schwierigen Sachlage gesondert verifiziert werden, was bisher niemals geschehen ist.[48] Dass „Hanslicks Lebensstationen […] nicht Berlin, Heidelberg und Göttingen, sondern Prag, Klagenfurt und Wien" gelautet haben, wurde – wie Christoph Landerer hervorhob – in der älteren Forschung mehrheitlich übersehen.[49]

Auch Carl Dahlhaus, der durch seine teilweise problematische Geistesgeschichte *Die Idee der absoluten Musik* zeigen wollte, wie die ganze ästhetische Musiktheorie des neunzehnten Jahrhunderts von diesem abstrakten Paradigma beherrscht worden ist,[50] bemerkte bezüglich Hanslicks *VMS*-Traktat, dass dessen zentrale Leitsätze durch Hegels Werke geprägt worden sind: „Man muß sich jedoch hüten, Hanslick zu rasch zu verstehen. […] Hanslick, der leicht verständliche Schriftsteller, muß auf Hegel, den schwer verständlichen Philosophen, bezogen werden, wenn man im Ernst begreifen will, was Hanslick überhaupt meinte und worin das Problem bestand, das er zu lösen versuchte."[51] Dahlhaus bekräftigt diese damals ohnehin verbreitete Vermutung,[52] indem von ihm der angebliche „geschichtliche[] Kontext um 1850"

[46] Siehe hierzu primär: Preglau-Hämmerle, *Die Funktion der österreichischen Universität* (1986), S. 101–107. Bereits Wieser stellte fest, dass bei rund fünfzig Kant-Seminaren an der Universität Wien 1848–1938 eine etwa zehnjährige Stagnation unter Graf Thun (1852–1860) eintrat, was seine betreffende Lehrpolitik dokumentiert: *Philosophie an der Universität Wien* (1950), S. 235. Diese Pause wurde schon durch Topitsch („Kant in Österreich" (1949), S. 250) betont.

[47] Hanslicks Ausbildung fiel dazu noch in das vormärzliche Studiensystem. Das „studium generale" wurde von ihm von 1840/41 bis 1842/43 absolviert. Nach einer kurzen Pause, in der er seine musikalische Erziehung bei Václav Tomášek abschloss, studierte dieser von 1843/44 bis 1845/46 Jura und dissertierte letztendlich im Jahr 1849. Vgl.: Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit* (2003), S. 23f.; Ludvová, „Zur Biographie Hanslicks" (1986) S. 40f.

[48] Vgl.: Wilfing, „Hanslick, Kant, and Musical Formalism" (i.V.). Für eine derartige Herleitung, die sich aber mit Grillparzers Musikästhetik und deren teilweise kantischen Ursprüngen befasst, siehe auch: Ders., „Grillparzers Verhältnis zur (Musik-)Ästhetik Kants" (i.V.).

[49] Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 15.

[50] Zur Kritik an Dahlhaus' Monographie vergleiche prinzipiell: Tadday, *Das schöne Unendliche* (1999), S. 118–134; Kertz-Welzel, *Die Transzendenz der Gefühle* (2001), S. 241–253; Pederson, „Defining the Term ‚Absolute Music'" (2009). Siehe dazu auch Taddays Arbeiten: „Zwischen Empfindung und Reflexion" (2004); „Analyse eines Werturteils" (2008); „Musik im metaphysischen Vakuum" (2008).

[51] Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (1978), S. 110f.

[52] Diese wurde primär mit Hanslicks Gebrauch des Begriffs „Idee" exegetisch begründet. Siehe dazu etwa eine knappe Auswahl an möglicher Literatur: Breitkreutz, *Die musikästhetischen Anschauungen Hanslicks* (1969), S. 135; Nowak, *Hegels Musikästhetik* (1971), S. 156; Glatt, *Zur Musikästhetik Eduard Hanslicks* (1972), S. 75–79; Schuhmacher, *Einführung Musikästhetik* (1975), S. 54; Mehner (Hrsg), *Vom Musikalisch Schönen* (1982), S. 12, S. 19; Grimm, *Zwischen Klassik und Positivismus* (1982), S. 39–51; Schmidt, „Hanslicks musikalischer

betont wurde, der fraglos bestätige, dass „Hanslicks Doktrin [der tönend bewegten Formen] eine Auseinandersetzung mit dem Hegelianismus, der herrschenden Philosophie der 1830er und 1840er Jahre“ benötigt haben müsse.[53] Wenn Dahlhaus hier auch sehr klar macht, dass Hanslicks Kenntnis wohl eher aus einem verwässerten Hegelianismus als „Umgangssprache der Intellektuellen“ hervorging, wurde dessen Lektüre von Hegels *Logik* in seiner früheren Analyse „Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff“ (1967) gar als eine gesicherte, „offenkundige“ Gegebenheit angesehen und damit erneut von inhaltlichen Kongruenzen auf eine philosophische Beeinflussung ohne kontextuelle Reflexion geschlossen.[54] Was für die oben skizzierte Restriktion der Kant’schen Philosophie an den vormärzlichen Universitäten Österreichs und noch unter Graf Thun gilt, ist jedoch verstärkt auf den Deutschen Idealismus anzuwenden, weshalb Hanslicks Vertrautheit mit den betreffenden Abhandlungen auch hier nicht schlicht postuliert, sondern vielmehr detailliert belegt werden müsste.

Doch auch ohne diese noch immer ausstehende Untersuchung ist die bis heute ungesicherte Hypothese einer unmittelbaren Abhängigkeit Hanslicks von Hegels Ästhetik im englischen Sprachraum ebenfalls verbreitet.[55] Dieses Narrativ dürfte direkt aus den Schriften Dahlhaus’ resultieren, die seit den frühen 1980er Jahren sukzessive übersetzt wurden und diese weithin akzeptierte Hypothese mehrfach vertreten.[56] Dahlhaus’ Deutung, die noch achtsam zwischen Hegel’scher Philosophie und dem mannigfaltigen Hegelianismus als wesentliche Inspiration Hanslicks schwankt,[57] wird hier aber sofort absolut gesetzt, was bei Max Paddison besonders

Formbegriff“ (1989), S. 91–93; Beinroth, *Musikästhetik* (1995), S. 156; Fricke, „Kant“ (2003), S. 35f.; Schnädelbach, „Hegel“ (2003), S. 59.

[53] Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (1978), S. 111. Vgl.: Ders., „Musikästhetische Paradigmen“ (1981), S. 28f.; Dahlhaus, Zimmermann (Hrsg.), *Musik – Zur Sprache gebracht* (1984), S. 304f.

[54] Dahlhaus, „Hanslick und der musikalische Formbegriff“ (1967), S. 146. Für die gleiche Annahme siehe auch Paddison, „Die vermittelte Unmittelbarkeit der Musik“ (2007), S. 208.

[55] Vgl.: Yoshida, „Eduard Hanslick in Musical Culture“ (2001), S. 181–184; Bowie „Music and the Rise of Aesthetics“ (2002), S. 45; Paddison „Aesthetics of Autonomy“ (2002), S. 335; Cha, „‚Ton‘ versus ‚Dichtung‘“ (2007), S. 389–391, S. 394f.; Cook, *The Schenker Project* (2007), S. 165; Goehr, „Musical Movement of Philosophy and Philosophical Movement of Music“ (2008), S. 27, S. 35; Rothfarb, „Fortunes of Musical Formalism“ (2011), S. 187–189, S. 194f.; Grey, „Hanslick“ (2011), S. 363. Siehe hierzu primär: Titus, „(Re)positioning Eduard Hanslick“ (2008).

[56] Für die zuvor zitierte Passage vergleiche: Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music* (1989), S. 110. Siehe auch: Ders., *Esthetics of Music* (1982), S. 52. Dahlhaus’ Relevanz für die englischsprachige Musikwissenschaft wird etwa dadurch bezeugt, dass er in Strunks *Source Readings in Music History* einen eigenen Abschnitt erhalten hatte: Morgan (Hrsg.), *Source Readings in Music History 7* (^{2}1998/1950), S. 239–244. Vgl.: Goehr, „Writing Music History“ (1992); Cadenbach et al., „Musikwissenschaft“ (2001), Sp. 1822; Balchin et al., „Musicology“ (2001), S. 523. Christoph Landerer nennt diese idealistische Interpretation von Hanslicks *VMS*-Traktat gar eine regelrechte Dahlhaus-Schule: Ders., „Wagner, Hanslick, Nietzsche“ (2004), S. 13.

[57] Zur Rolle des verbreiteten Hegelianismus in den ästhetischen Musikschriften des neunzehnten Jahrhunderts siehe primär: Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (1987); Titus, *Conceptualizing Music* (2005). Siehe auch deren knappere Überblicke: Sponheuer, „Zur ästhetischen Dichotomie“ (1980); Titus, „(Re)positioning Eduard Hanslick“ (2008). Zur Differenz von Linkshegelianern und Rechtshegelianern siehe etwa auch: Pederson, *German Music Criticism* (1995) und ihre konzisere Erörterung „Romantic Music Under Siege“ (1996).

auffällige Resultate generiert. Der schon vorher erwähnte Gebrauch des Begriffs „Geist" als eine wesentliche Komponente von musikalischer Schönheit in Hanslicks *VMS*-Traktat wird von ihm derartig gedeutet: „the term he uses here is the German word ‚Geist', a term which does not translate properly into English, but which can mean variously ‚mind', ‚spirit' or ‚intellect', and which was central to Hegel's dialectical philosophy."[58] Da die von ihm gezogene Parallele zur Hegel'schen Dialektik nicht eingehend differenziert wird, baut sich eine starke Kongruenz zwischen nominell analogen, aber inhaltlich disparaten Applikationen des Worts „Idee" auf, welche schon von Carl Dahlhaus präzisiert wurden: „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."[59]

Payzant bemerkt hierbei ebenso, dass Hanslicks Definition der „tönend bewegten Formen" als „mind giving external shape to itself from within"[60] in der „weiten" Tradition von Hegels Denken stehe, dieser aber nicht als wirklicher Hegelianer betrachtet werden könne. Für den kanadischen Philosophen ist das zumindest rudimentäre Verständnis von Hegels Lehre wohl eher aus Hanslicks Studium von damals rezenten Quellen – August Kahlert, Eduard Krüger, Friedrich Theodor Vischer – ableitbar.[61] Payzant übersieht hierbei jedoch die frühen Kritiken Hanslicks aus dessen „präformaler Denkperiode", die einer teleologischen Fortschrittsidee, einer direkten Verbindung von Musik und „Welt" oder auch einer auffallend emotivistischen Musikauffassung verpflichtet sind, die Dietmar Strauß mit guten Gründen von einer „frühen Bindung an die Ästhetik Hegels" sprechen ließ.[62] Eduard Hanslick gehörte damals noch der

[58] Paddison, „Aesthetics of Autonomy" (2002), S. 335. Zum „Geist"-Begriff und dessen schwerer englischen Übersetzung siehe auch: Kap. 3.5.

[59] Dahlhaus, Zimmermann (Hrsg.), *Musik – Zur Sprache gebracht* (1984), S. 305. Für diese negativ konstruierte Verbindung von Hanslick und Hegel siehe etwa auch: Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (1978), S. 112; Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (1987), S. 88; Roch, „Zwischen Geist und Materie" (2002), S. 154; Burford „Hanslick's Idealist Materialism" (2006), S. 170; Cook, *The Schenker Project* (2007), S. 50; Hirt, *When Machines Play Chopin* (2010), Kap. 3; Bonds, „Aesthetic Amputations" (2012), S. 8; Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 193.

[60] Hanslick, *On the Musically Beautiful* (1986), S. 30. Sofern nicht anders notiert, beruhen sämtliche englischen Hanslick-Zitate auf dieser rezentesten Übersetzung von Geoffrey Payzant (*OMB*). Sobald deren ältere Version von Gustav Cohen, *The Beautiful in Music* (1891) zitiert wird, wird dies jeweils separat angegeben.

[61] Vgl.: Payzant, „Eduard Hanslick and Alfred Julius Becher" (1983), S. 112; Ders., *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 61, S. 127. Sowohl Kahlerts Schriften, die zur Ästhetik Hegels tendierten, als auch Krügers Theorie, die sich gegen selbige wandte und diese zugleich ausgiebig referierte, werden im letzten Kapitel von Hanslicks *VMS*-Traktat kritisch erörtert (*VMS*, S. 160–163). Hegel wird hier auf etwa sechs Seiten überwiegend ablehnend angeführt: *VMS*, S. 27f., S. 77, S. 93, S. 160, S. 162, S. 170.

[62] Strauß, „Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest" (1993), S. 293. Zu den frühen Kritiken Hanslicks und ihren hegelianischen Teilmomenten siehe etwa: Tschulik, „Ästhetik und Kritik von Hanslick" (1979), S. 602f.; Strauß, „Geburt der Ästhetik aus der Kritik" (1994); Yoshida „Eduard Hanslick and Musical Culture" (2001), S. 181–184; Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit* (2003), S. 61–104; Vít, *Zwischen Ästhetik und Musikkritik*

später harsch kritisierten „romantischen“ Reformgruppe an, die ihm mit dessen persönlicher Verbindung zum „Prager Davidsbund“ bestens vertraut war.[63] Der wohl gewiss markanteste Beispielfall seiner ehemaligen Hegel’schen Ausrichtung findet sich im Aufsatz „Censur und Kunst-Kritik“ aus dem Jahr 1848, der in der diesbezüglichen Sekundärliteratur zurecht 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 steht [recte: 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.[64]

Obwohl Hanslick die prinzipielle Wichtigkeit derartiger kontextueller Teilelemente der musikalischen Komposition auch später niemals leugnet (vgl. *VMS*, S. 92f. und Kap. 2.1), ihnen jedoch keinen theoretischen Stellenwert in *Vom Musikalisch-Schönen* einräumte, sind solche romantische Denkansätze mit der übrigen ästhetischen Abhandlung schwerlich kompatibel. Gerade sein starkes politisches Engagement bei der Wiener Revolution,[65] seine getäuschten Hoffnungen und die bestürzende Hinrichtung des Kollegen Alfred Julius Becher dürften hier aber dazu geführt haben, dass sich Hanslicks Ansichten eindeutig wandelten, sodass man im fertigen Traktat lesen kann: „Die *ästhetische* Betrachtung kann sich auf keine Umstände stüt-

(2010), S. 102–110; Boisits, „Geist des musikalisch Schönen“ (2010); Dies., „Das Wort ist frei, die Kunst ist frei“ (2013); Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 153f.; Štědronská, *August Wilhelm Ambros* (2015), Kap. 2.

[63] Vgl.: Lomnäs, Lomnäs, Strauß (Hrsg.), *Der Prager Davidsbund* (1999); Vít, *Zwischen Ästhetik und Musikkritik* (2010). Zu der originalen Konzeption Schumanns siehe weiter: Appel, „Schumanns Davidsbund“ (1981). Für Hanslicks Wandlung vom „Romantiker“ zum „Formalisten“ siehe hier auch: Wilfing, „Richard Wagner in Hanslicks Schriften“ (2014), S. 165–170 und die dort erörterte Forschung.

[64] Strauß (Hrsg.), *Hanslick Schriften I/1* (1993), S. 156f.

[65] Zu Hanslicks Teilnahme an den damaligen Ereignissen, die von ihm nachmals kaschiert wurden (*Aus meinem Leben* (1987), S. 86) vergleiche prinzipiell: Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 135.

zen, die außerhalb des Kunstwerks selbst liegen“ (*VMS*, S. 108).[66] Payzant selbst konnte auf die hegelianischen Zeitungskritiken des jungen Hanslick aber noch nicht leichthin zugreifen, die erst seit den frühen 1990er Jahren von Dietmar Strauß ediert wurden und bisher nirgends übersetzt sind.[67] Die einzige größere englische Übertragung seiner zahlreichen Rezensionen ist bis heute Henry Pleasants’ *Vienna’s Golden Years of Music* aus dem Jahr 1950,[68] die eine eminent gekürzte Fassung seiner elfteiligen Besprechung von Richard Wagners *Tannhäuser* in der „Wiener Allgemeinen Musikzeitung“ (28.11.–29.12.1846) enthält, sonst jedoch einzig spätere Kritiken ab dem Jahr 1854 aufführt.[69] Vereinzelte Fragmente dieser hegelianischen „vormärzlichen Jugendsünden“[70] sind zwar auch in der englischen Forschung vorhanden,[71] aber eine umfassende Untersuchung seiner veränderten ästhetischen Orientierung weiterhin ausständig.[72]

Trotz dieser widrigen Umstände hat Geoffrey Payzant auf einen schwerlich bestreitbaren Stichwortgeber von Hanslicks *VMS*-Traktat hinweisen, nämlich Friedrich Theodor Vischer, der neben einigen Passagen in dessen ästhetischer Untersuchung (*VMS*, S. 47, S. 108, S. 154, S. 160) auch in anderen Schriften Hanslicks eine wichtige Funktion erfüllt.[73] Eine historische Hypothese über Vischers Prägung von Hanslicks *VMS*-Traktat wurde bereits durch Richard Wagners *Das Judentum in der Musik* (1850) vorsorglich angebracht, wo er in dessen zweiter Auflage (1869) völlig grundlos annimmt, dass die musikalischen Ausführungen in Vischers

[66] Zu dieser politischen Motivation, die hier nicht exakter erörtert werden kann, siehe etwa: Strauß, „Zur Neuausgabe von Hanslicks Schriften“ (1993); Ders., „Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest“ (1993), S. 285; Hinrichsen, „Brahms, Hanslick, Schillers ‚Nänie‘“ (1997), S. 153; Strauß, „Prager Davidsbündeleien“ (1998), S. 183; Geck, *Zwischen Romantik und Restauration* (2001), S. 177; Boisits, „Formalismus als österreichische Staatsdoktrin?“ (2004), S. 13; Gärtner, *Eduard Hanslick versus Franz Liszt* (2005), S. 108f.; Boisits, „Grenzen der Kunst und Metaphysik der Tonkunst“ (2006), S. 230; Boisits, „‚Tönend bewegte Formen‘ oder ‚seelischer Ausdruck‘“ (2006), S. 45; Garratt, *Music, Culture, Social Reform* (2010), S. 144f.; Gärtner, „Hanslicks Brahmskritiken“ (2010), S. 201; Landerer, „Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte“ (2010), S. 59f.; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 153f. Zu Bechers Wirken siehe auch: Ullrich, *Alfred Julius Becher* (1974).

[67] Zu den sporadischen Übersetzungen der kritischen Schriften Hanslicks in *Dwight’s Journal of Music* siehe weiter: Kap. 3.1, Kap. 3.6. Zu der nicht gerade rosigen Zukunft der deutschen Hanslick-Ausgabe vgl.: Strauß, „‚Eigentlich ein Skandal …‘“ (2007).

[68] Pleasants (Hrsg.), *Vienna’s Golden Years of Music* (1950). Zweite Auflage: *Eduard Hanslick: Music Criticisms* (1963). Vgl.: Yoshida, „Eduard Hanslick and Musical Culture“ (2001), S. 181.

[69] Vgl.: Pleasants (Hrsg.), *Eduard Hanslick: Music Criticisms* (1963), S. 33–45. Diese Kritik Hanslicks ist bei *Hanslick Schriften I/1* (1993), S. 57–94 sowie Brusatti, „Hanslicks erste Wagner-Kritik“ (1982–1984), S. 601–632 neuerlich abgedruckt. Für dessen historische Einordnung siehe etwa auch: Strauß, „Hanslicks Tannhäuser-Aufsatz“ (1993).

[70] Hanslick, *Aus dem Konzertsaal* (1870), S. XII.

[71] Siehe dazu etwa: Bonds, *Music as Thought* (2006), S. 111, direkte Arbeiten zu Hanslicks Kritiken oder auch vereinzelte Übertragungen in: Frisch (Hrsg.), *Brahms and His World* (1990), S. 145–150, S. 163–184 und Grey (Hrsg.), *Richard Wagner and His World* (2009), S. 409–425.

[72] Geoffrey Payzant schränkte seine betreffenden Betrachtungen in *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz* (1991) auf eine kurze Prager Episode von Hanslicks Biographie im Jahr 1846 ein. Zur kritischen Tätigkeit Hanslicks und einigen betreffenden Desideraten siehe auch: Kap. 2.

[73] Vgl.: Hanslick, „Begegnungen mit Friedrich Theodor Vischer“ (*Neue Freie Presse*, 28.09.1887, 29.09.1887). Neuerlich abgedruckt in: *Die moderne Oper 5* (1889), S. 279–295 und *Aus meinem Leben* (1987), S. 432–443.

Ästhetik von Eduard Hanslick verfasst worden wären. Deswegen bedauerte dieser auch, dass eine „vollblutig germanische" Abhandlung durch seine „musikalische Judenschönheit" und „zierlich verdeckte, jüdische Abkunft" entstellt worden wäre.[74] Wenn Karl Grunsky dieses folgenschwere Missverständnis gar aus Wagner'scher Perspektive dahingehend korrigierte, dass nicht Eduard Hanslick, sondern Karl Köstlin Vischers Musikteil verfasst hatte,[75] blieb Vischers Einfluss auf Hanslicks *VMS*-Traktat dennoch allgemein geläufig.[76] Einen wirklich stichhaltigen Quellenbeleg für diese durchaus denkbare Verbindung, die auch durch Briefe verbürgt werden kann,[77] hat aber erst Titus' Arbeit „The Quest for Spiritualized Form: (Re)-positioning Eduard Hanslick" geliefert, die plausibel nachweist, dass Hanslicks Theorie der historischen Entwicklung des musikalischen Tonmaterials (Kap. 2.1) von Vischers Ästhetik geprägt wurde und die den seltenen geschichtlichen Abhandlungen zu Hanslicks Vorläufern angehört, die methodisch überzeugen.[78]

1.3. Eduard Hanslick und die „österreichische" Philosophie

Trotz dieser kompakt skizzierten Problematik der bisherigen historischen Beschäftigung mit Hanslicks *VMS*-Traktat sind aber viele dieser analytischen Ergebnisse keinesfalls inkorrekt,

[74] Fischer, *Wagners ‚Das Judentum in der Musik'* (2000), S. 177, S. 187. Für die Antwort Hanslicks siehe auch: „Richard Wagner's *Judenthum in der Musik*" (*Neue Freue Presse*, 09.03.1869). Eine spätere, deutlich gekürzte Fassung ist neuerlich gedruckt bei: Fischer, *Wagners ‚Das Judentum in der Musik'*, S. 232–238. Für die direkte Wirkung von Wagners Irrtum, der von unkritischen Apologeten wörtlich tradiert wurde, siehe auch: Hanslick, *Die moderne Oper 3* (1884), S. 348. Zum Thema Wagner-Hanslick-Antisemitismus vergleiche generell: Grey, „Masters and Their Critics" (2003); Landerer, „Wagner, Hanslick, Nietzsche" (2004); Grey, „The Jewish Question" (2008); Landerer, „Hanslick" (2008); Botstein „German Jews and Wagner" (2009); Landerer, „Nietzsche, Wagner, Hanslick" (2012); Kasunic, „On Jewishness and Genre" (2013). Vgl.: Kap. 1.3 und die dort erörterten Hypothesen von Eric Sams.

[75] Grunsky, *Richard Wagner und die Juden* (1920), S. 26. Dieser kritisiert trotzdem, dass „die jüdische Denkart in der deutschen Gefühlsweise so raschen Anklang" gefunden habe und neben Friedrich Theodor Vischer auch David Friedrich Strauß „in Hanslicks Netze" geriet. Dass Vischer seine inhaltlichen Beziehungen zu Hanslicks Abhandlung ebenfalls erkannte, was den Irrtum Wagners erklären könnte, ist durch einen Brief Vischers belegt, den Eduard Hanslick („Begegnungen mit Friedrich Theodor Vischer") abdruckte: „Lebten Sie in meiner Nähe […] so hätte mir Ihre Schrift den Gedanken eingegeben, mich zu diesem Zweck an Sie zu wenden." *Die moderne Oper 5* (1889), S. 284. Vgl.: Titus, *Conceptualizing Music* (2005), S. 90; Schneider, „Form versus Gehalt" (2010), S. 46; Hinrichsen, „Eduard Hanslick contra Richard Wagner" (i.Dr.), Punkt 3.

[76] Nur Rudolf Schäfke hat dieses oftmals einseitig gefasste Verhältnis verkehrt, da der dritte Band von Vischers *Aesthetik* („Musik") im Jahr 1857 erschien und spricht von einer „direkten Einwirkung Hanslicks auf Vischer": *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 35. Zum Einfluss Vischers auf Hanslicks Abhandlung siehe weiter: Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik* ([2]1964/1934), S. 378f.; Markus, *Musikästhetik* (1967), Bd. 2, S. 396–398; Fahlbusch (Hrsg.), *Eduard Hanslick: Musikkritiken* (1972), S. 7; Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 40f.; Střítecký, „Vorgeschichte des Prager Formalismus" (1992), S. 90; Strauß, „Geburt der Ästhetik aus der Kritik" (1994), S. 394–396.

[77] Sein Vater dürfte Eduard Hanslick die zwei eben publizierten Einzelbände von Vischers Ästhetik zugesandt haben. Vgl.: Markus, *Musikästhetik* (1967), Bd. 2, S. 370; Mehner (Hrsg.), *Vom Musikalisch Schönen* (1982), S. 11; Titus, „(Re)positioning Eduard Hanslick" (2008), S. 75.

[78] Titus, „(Re)positioning Eduard Hanslick" (2008). Siehe dazu auch ihre weiteren Arbeiten: *Conceptualizing Music* (2005), S. 89–103; „Eduard Hanslick und Friedrich Theodor Vischer" (2012).

sondern lediglich kontextfrei, was dieses beträchtliche Teilsegment der deutschen Hanslick-Forschung heute relativ überholt scheinen lässt. Bildlich ausgedrückt: Ein letztlich korrektes Rechenergebnis kann auch dann sicher erzielt werden, wenn seine arithmetische Herleitung fehlerhaft gewesen ist. Die hier empfohlene Zurückhaltung wird auch dadurch bestätigt, dass trotz dieser vielen Versuche, Hanslicks *VMS*-Traktat aus einem einheitlichen Einflussfaktor abzuleiten, bis heute keine gänzlich stichhaltige Diagnostik gelungen ist, was hier zumindest teilweise dadurch erklärt werden kann, dass eine absolut unentbehrliche Kontextualisierung von Hanslicks Positionen meistens versäumt wurde. Christoph Landerer bemerkte mehrfach, dass „das völlige Fehlen eines allgemeinen Forschungskonsenses", sich auch einer „beispiellose[n] Einseitigkeit" verdanke, „mit der die maßgebliche Forschung bis in die jüngste Zeit hinein betrieben wurde":

> 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.[79]

Die erste wesentliche Modifikation dieser einseitigen Bemühungen ist mit einer verspäteten Beachtung des preußischen Philosophen Johann Friedrich Herbart geleistet worden, der von 1809 bis 1833 an der Universität Königsberg unterrichtet hatte und dessen enorme Wirkung auf das österreichische Bildungswesen bei der älteren deutschen Hanslick-Forschung lange nicht genügend verbreitet war. Herbarts System, das sich mit den restaurativen Bestrebungen der Habsburgischen Innenpolitik vorzüglich vertrug, wurde durch die überaus ambivalenten Rezensionen Eduard Benekes (1822) in den „Wiener Jahrbüchern" regional bekannt,[80] in den dreißiger Jahren immer breiter rezipiert und mit der Reform Graf Thuns zum intellektuellen

[79] Landerer, „Eduard Hanslicks Musikästhetik" (2001), S. 91. Die zuletzt zitierte Passage stammt aus: Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik* (^{2}1964/1934), S. 377. Siehe dazu etwa auch: Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus II" (1993), S. 20f.; Ders, „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm" (1999), S. 18; Ders, „Ästhetik von oben? Ästhetik von unten?" (2004), S. 38f.; Ders, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 9–22.

[80] Vgl.: Otto, „Der sezessionierte Herbart" (1995). Josef Adolf Hanslik [!], Eduards Vater, hat Eduard Benekes Schriften gespannt rezipiert. Siehe dazu primär Blaukopfs Forschung: „Hanslick, Adler und die empiristische Tradition" (1992), S. 714; *Pioniere empiristischer Musikforschung* (1995), S. 89; „Im Geiste Bolzanos und Herbarts" (1997), S. 250f. Zu Josef Adolf Hansliks Interessen vergleiche prinzipiell: Ludvová, „Zur Biographie Hanslicks" (1986); Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit* (2003), S. 11–25; Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 23–46; Grey, „Hanslick" (2011), S. 360; Ludvová, „Prager Realien zum Thema Hanslick" (2010); Reitterer, „Josef Adolf Hanslik" (2010).

Grundprinzip des österreichischen Bildungssystems.[81] Die Herbart'sche Philosophie beerbte damit den bis dato herrschenden dogmatischen Rationalismus (Leibniz, Wolff, Jacobi)[82] und markierte spätestens mit dem Jahr 1861, als der Herbartianer Zimmermann seine wichtige Wiener Professur antrat, die dominante Denklinie Österreichs, die erst mit Franz Brentanos Berufung (1874) in andere Bahnen gelenkt wurde.[83] Eduard Hanslick könnte hier aber auch schon durch seinen Prager Lehrer Franz Exner – dessen wirkliches Interesse für ästhetische Thematiken jedoch höchst fraglich scheint – mit Herbarts Schriften vertraut gemacht worden sein,[84] der von ihm als positives Leitbild genannt wurde.[85]

Dass Hanslick wegen dieser historischen Ausgangslage und etlichen deutlichen Analogien zu Herbarts Philosophie – etwa seiner objektivistischen Autonomieästhetik, seiner kritischen Einstellung zur emotivistischen Musikauffassung oder seiner drastischen Nobilitierung von technischen Musikaspekten – gar als ein lupenreiner Herbartianer gelten müsse, ist im frühen zwanzigsten Jahrhundert vielfach vertreten worden. Bereits Eduard von Hartmann kritisierte Hanslicks „Formalismus", der „jeden tieferen idealen Gehalt der Musik" leugnen würde, mit den Worten: „Diess hat Herbart gethan und Hanslick hat […] diesen Standpunct näher auszuführen […] versucht."[86] Für Johannes Volkelt war Hanslicks *VMS*-Traktat nur eine etwas maßvollere Fortführung von Herbarts Ästhetik,[87] und auch Guido Bagier verstand diesen als „erste ausführliche Untersuchung auf Herbart'scher Grundlage".[88] Zimmermann, Hanslick und Herbart wurden durch Heinrich Ehrlich[89] und Richard Wallaschek[90] gar als einheitliche ästhetische Position begriffen und Hanslicks Abhandlung als musikalischer Anwendungsfall

[81] Vgl.: Hoeschen, Schneider, „Der Ort des Herbartianismus" (2001) und „Herbartianismus im 19. Jahrhundert" (2006). Zum österreichischen Herbartianismus und Eduard Hanslick siehe weiter: Landerer, „Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte" (2010). Für einen größeren Kontext siehe etwa: Johnston, *Österreichische Geistesgeschichte* (1974). Einen Einblick in Herbarts Ästhetik und deren österreichische Weiterführung gibt etwa: Jäger, „Die Herbartianische Ästhetik" (1982).
[82] Zur Leibniz-Tradition Österreichs vergleiche prinzipiell: Haslmayr, „Hintergründe des Biedermeier" (2002). Zu ihrer politischen Motivation siehe auch: Blume, „Romantische Naturphilosophie" (1995).
[83] Vgl.: Sauer, „Die verhinderte Kanttradition" (1995), S. 313.
[84] Zu Hanslick und Exner siehe weiter: Printz, *Zur Würdigung Eduard Hanslick*s (1918), S. 5; Breitkreutz, *Die musikästhetischen Anschauungen Hanslicks* (1969), S. 226; Blaukopf, „Hanslick, Adler und die empiristische Tradition" (1992), S. 714; Khittl, „Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik" (1992), S. 88; Blaukopf, *Ästhetik Bernard Bolzanos* (1996), S. 45; Ders., „‚Denken in Musik'" (1997), S. 144; Stachel, *Ethnischer Pluralismus und wissenschaftliche Theoriebildung* (1999), S. 343; Stöck, „Guido Adlers Ästhetikentwurf" (2000), S. 20; Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 130f.; Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit* (2003), S. 141f.; Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 37–43; Gärtner (Hrsg.), *Vom Musikalisch-Schönen* (2010), S. 12.
[85] Vgl.: Hanslick, *Aus meinem Leben* (1987), S. 19.
[86] Hartmann, *Deutsche Aesthetik seit Kant* (1886), S. 492.
[87] Volkelt, *System der Ästhetik* (1905), Bd. 1, S. 430.
[88] Bagier, *Herbart und die Musik* (1911), S. 67.
[89] Ehrlich, *Musikästhetik in ihrer Entwicklung* (1881), S. 66.
[90] Wallaschek, *Ästhetik der Tonkunst* (1886), S. 149f.

von Herbarts System beurteilt. Dieses Verdikt findet sich auch bei Olga Stieglitz, die resolut festhielt: „Die Lehren Herbarts übertrug Ed. Hanslick auf die Musik in seinem Buche ‚Vom Musikalisch-Schönen'."[91] Analoge Schlüsse zog auch noch Paul Moos, der die ästhetischen Aphorismen in Herbarts Schriften – eine eigene Ästhetik hat dieser niemals vorgelegt –[92] als ursprüngliche Grundlegung aller „formalistischen" Überzeugungen auf dem musikalischen Fachgebiet einschätzte.[93] Diese Ansicht wurde ebenso durch Charles Lalo geteilt,[94] und noch Guido Adler zählte Hanslicks *VMS*-Traktat zur „Herbartschen Richtung".[95]

Erst Felix Printz hat bei seiner Münchner Dissertation (1918) auf die „gründliche Revision" dieser damals üblichen Kategorie gedrängt, die Eduard Hanslick „in einem direkten Abhängigkeits-, ja Schülerverhältnis zu Joh. Friedr. Herbart und seinem ästhetischen Formalismus" sah und setzte gleich darauf Hans Georg Nägelis *Vorlesungen über Musik* (1826) an die nun vakante Position Herbarts.[96] Ohne dessen inhaltliche Begründung für diese damals atypische Forderung erschöpfend auszuführen, scheint auffällig, dass gerade bekennende Herbartianer einen unmittelbaren Zusammenhang von Hanslick und Herbart skeptisch beäugten.[97] Moritz Lazarus, ein direkter Herbart-Schüler, der Hanslicks *VMS*-Traktat durchaus positiv aufnahm, beklagte etwa, dass Eduard Hanslick „die Leistungen Herbarts nicht gekannt hat; seine Arbeit würde dann gründlicher und fruchtbarer geworden sein".[98] Robert Zimmermann, der die

[91] Stieglitz, *Einführung in die Musikästhetik* (1912), S. 67. Vgl.: Thöne, *Ästhetik der Musik* (1927), S. 56.
[92] Vgl.: Kahl, „Herbart, Johann Friedrich" (1957), Sp. 184; Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes* (1997), S. 36f.; Ders., „Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann" (2001), S. 283. Siehe dazu auch besonders detailliert Henckmann, „Grundzüge von Herbarts Ästhetik" (2001).
[93] Moos, *Philosophie der Musik* (1922), S. 210. Dass Geoffrey Payzant Moos als „one of the earliest historians of musical aesthetics" ausgibt, scheint seltsam (*Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 42). Ihn hat hier wohl Moos' Titel irritiert, der gekonnt verdeckt, dass dieser seinen eigenen ästhetischen Standpunkt propagiert, der auf Hartmanns Philosophie beruhte. Als Beispiel seines subjektiven Verfahrens kann etwa eine polemische Abrechnung mit Johann Friedrich Herbart zitiert werden, die ein ideales Beispiel für die restliche Abhandlung darstellt: „Was er von musikästhetischen Bemerkungen zerstreut bietet, ist nicht nur widerspruchsvoll, sondern in der Haupttendenz geradezu gefährlich, und hat denn auch jahrzehntelang irreleitenden Einfluß ausgeübt." Ibid., S. 207. Zu Moos' Polemik siehe auch: Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik* (²1964/1934), S. 324 und mit speziellem Blickwinkel auf Eduard Hanslick: Printz, *Zur Würdigung Eduard Hanslicks* (1918), S. 39–45.
[94] Vgl.: Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique* (1908), S. 217.
[95] Adler, *Eduard Hanslick. Rede* (1913), S. 4. Vgl.: Ders., „Nekrolog Eduard Hanslick" (1906), S. 344.
[96] Printz, *Zur Würdigung Eduard Hanslicks* (1918), S. 1. Schon Croce hatte eine derartige Trennung gefordert: *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck* (1902), S. 431. Zu Hanslick und Nägeli siehe auch: Moos, *Philosophie der Musik* (1922), S. 211; Schäfke, *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 5f.; Ders., *Geschichte der Musikästhetik* (²1964/1934), S. 382; Dahlhaus, *Musikästhetik* (1967), S. 45; Ders., „Hanslick und der musikalische Formbegriff" (1967), S. 152f.; Breitkreutz, *Die musikästhetischen Anschauungen Hanslicks* (1969), S. 256–260; Glatt, *Zur Musikästhetik Eduard Hanslicks* (1972), S. 46, S. 53; Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 17; Henneberg, *Begriff des musikalischen Kunstwerks* (1983), S. 54f.; Fellerer, *Musikleben im 19. Jahrhundert* (1984), S. 166; Schmidt, „Hanslicks musikalischer Formbegriff" (1989), S. 96f.; Grimm, „Musik und Natur" (1993), S. 105; Grey, *Wagner's Musical Prose* (1995), S. 30f.; Köhler, *Natur und Geist* (1996), S. 62–65; Geck, *Zwischen Romantik und Restauration* (2001), S. 174; Gärtner, *Eduard Hanslick versus Franz Liszt* (2005), S. 113f.; Garratt, *Music, Culture, Social Reform* (2010), S. 38; Rothfarb, „Fortunes of Musical Formalism" (2011), S. 179f.; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 164f.
[97] Vgl.: Printz, *Zur Würdigung Eduard Hanslicks* (1918), S. 5f.
[98] Lazarus, *Das Leben der Seele* (1857), Bd. 2, S. 314.

systematische Erweiterung und akademische Propagierung der Herbart'schen Kunsttheorie maßgeblich beförderte,[99] hielt hier fest, dass Hanslicks *VMS*-Traktat für die formale Ästhetik „einen neuen Beleg geliefert habe, der um so mehr Beachtung verdient, als der Verf[asser] ursprünglich von *Herbart* ganz entgegengesetzter philosophischer Grundlage ausgegangen, durch die Macht der Thatsachen auf Resultate geführt wird, die mit obiger Lehre Herbarts vollkommen zusammenstimmen."[100] Einige Jahre später liest man bei ihm noch klarer: „Prof. Hanslick ist nicht Philosoph von Fach, auch nicht Herbart'scher."[101] Und Otakar Hostinský, der die ästhetischen Aphorismen Herbarts erstmals textlich bündelte,[102] hat seine betreffende Zurückhaltung besonders pointiert formuliert: „Ueberhaupt kann man von Hanslick gar nicht sagen, dass er vom philosophischen Standpuncte 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."[103]

Printz konnte überdies belegen, dass Herbarts Ästhetik in der ersten Auflage von Hanslicks *VMS*-Traktat nirgends erwähnt wird: Die früheste Nennung Herbarts erfolgte vielmehr in der dritten Auflage 1865 (*VMS*, S. 160) und erst seine sechste Auflage 1881 trug diesem wirklich Rechnung, indem Herbarts System als früheste tragfähige Gegenposition zur musikalischen Gefühlsästhetik ausgewiesen wird (*VMS*, S. 38).[104] Diese Ergebnisse aufgreifend, etablierte Rudolf Schäfke Hanslick als den primären Vertreter eines nuancierten Standpunkts zwischen Formalismus und Emotivismus, Autonomieästhetik und Heteronomieästhetik, die im frühen zwanzigsten Jahrhundert als plausible Opposition verstanden wurden, und nannte diesen eine „dritte Richtung der spezifisch musikalischen Schönheit".[105] Hanslicks Separation von dem Herbart'schen Formalismus, eine sukzessiv zunehmende Verschiebung der diesbezüglichen Quellenforschung hin zur idealistischen Systemästhetik und die auch generell schwindende Popularität von Herbarts Schriften im frühen zwanzigsten Jahrhundert führten dazu, dass der vormalige Gegenpol Hegels in der musikwissenschaftlichen Hanslick-Forschung nur mehr

[99] Vgl.: Cernoch, „Zimmermanns Grundlegung der Herbartschen Ästhetik" (1995).
[100] Zimmermann, *Aesthetik* (1858), Bd. 1, S. 784.
[101] Zimmermann, „Abwehr" (1864), S. 205.
[102] Vgl.: Hostinský, *Herbart's Aesthetik* (1891).
[103] Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne* (1877), S. 8.
[104] Vgl.: Printz, *Zur Würdigung Eduard Hanslicks* (1918), S. 8–10.
[105] Schäfke, *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 6. Eine ähnliche Wertung findet sich auch bei: Stange, *Die Musikanschauung Eduard Hanslicks* (1954), S. 232–240; Schmidt, „Hanslicks musikalischer Formbegriff" (1989), S. 91. Als Beispiel für die verfängliche Konstruktion einer mehr oder weniger exklusiven Konkurrenz von Formal-/Autonomieästhetik und Inhalts-/Heteronomieästhetik siehe hier etwa: Gatz, *Musik-Ästhetik grosser Komponisten* (1929), S. 9–25 oder auch Haydon, *Introduction to Musicology* (1941), S. 140–146. Für deren historische Einbettung siehe weiter: Tischer, „Gefühlsästhetik und Konzepte der Vergeistigung" (2003).

sporadisch behandelt wurde.[106] Christoph Khittl konnte somit im Jahr 1992 korrekt betonen, 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".[107]

Die erneut steigende Relevanz von Herbarts Schriften für die historische Interpretation von Hanslicks Abhandlung war um das Jahr 1990 einer immer stärkeren Kontextualisierung von *Vom Musikalisch-Schönen* geschuldet, welche neben Johann Friedrich Herbart auch seinen Prager Freund Robert Zimmermann und das lokale Milieu von Eduard Hanslicks Erziehung reflektierte. Während sich etwa Lothar Schmidt 1989 darum bemüht, Hanslicks *VMS*-Traktat aus der deutschen Ästhetik-Tradition abzuleiten und die wichtigen Theoreme Hanslicks aus der zentralen Literatur (Hegel, Goethe, Kant, Nägeli, Schelling, Schiller, Solger, Triest und vor allem Christan Friedrich Michaelis) folgern wollte,[108] untersuchte gleichzeitig Geoffrey Payzant dessen Prager Jugend und erzielte damals unbekannte Ergebnisse,[109] die zwei Jahre später in seiner Analyse *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz* umfassend publiziert wurden.[110] Payzant konnte zeigen, dass der Prager Kritiker Bernhard Gutt an Hanslicks Wandlung vom „Romantiker" zum „Formalisten" mit seinen dezidiert klassizistischen Geschmacksurteilen maßgeblich beteiligt gewesen war, was bis zur beinahe wörtlichen Übernahme von einzelnen Textstellen gehen konnte.[111] Payzants Resümee lautete: „My personal belief is that the single most important factor in Hanslick's change of view was the influence of the journalist Bernhard Gutt."[112] Obwohl Barbara Boisits gewiss korrekt betonte, dass Gutts Rolle von Payzants Forschung pointierter dargestellt wird, als dies wirklich vertreten werden kann, wurde durch diese erstmalige Fokussierung auf die Prager Wurzeln Hanslicks trotz allem eine zunehmend

---

[106] Für einige wenige Ausnahmen siehe aber: Huber, *Musikästhetik* (1954), S. 70; Heinz, *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter* (1968), S. 127; Breitkreutz, *Die musikästhetischen Anschauungen Hanslicks* (1969), S. 225–235; Zoltai, *Ethos und Affekt* (1970), S. 219; Heinz, „Musikwissenschaftliche Lehrmeinungen" (1971), S. 65; Glatt, *Zur Musikästhetik Eduard Hanslicks* (1972), S. 96; Klein, „Ästhetische Strömungen" (1985), S. 199; Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik* (1987), S. 257f.

[107] Khittl, „Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik" (1992), S. 85f.

[108] Vgl.: Schmidt, „Hanslicks musikalischer Formbegriff" (1989).

[109] Vgl.: Payzant, „Eduard Hanslick and Bernhard Gutt" (1989).

[110] Vgl.: Payzant, *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz* (1991), S. 107–115.

[111] Siehe etwa das dritte Kapitel von Hanslicks Abhandlung: „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 schrieb: „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." Gutt nach Payzant, *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz* (1991), S. 112f. Zum Begriff „Rhythmus im Großen" siehe auch: Dahlhaus, „Rhythmus im Großen" (1975).

[112] Payzant, *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz* (1991), S. 110. Zu Gutts Einfluss auf Hanslicks Ästhetik siehe auch: Khittl, „Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik" (1992), S. 97; Strauß, „Die Prager Berlioz-Rezeption" (1993), S. 306–313; Landerer „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm" (1999), S. 8f.; Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit* (2003), S. 105–117; Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 16f.

umfassendere Kontextualisierung von Hanslicks *VMS*-Traktat angestoßen.[113]

Diese dürfte aber auch auf Kurt Blaukopfs Forschung basieren, der sich mit Rudolf Hallers These der „österreichischen" Philosophietradition[114] intensiv befasste und dessen historische Erkenntnisse auf die musikalische Fachwelt anwandte. Hallers Ansicht, die schon durch Otto Neurath vertreten wurde, daher also auch als „Haller-Neurath-These" firmiert, besagt, dass eine österreichische Nationalphilosophie von Bernard Bolzano bis zu Ludwig Wittgenstein und dem Wiener Kreis vorhanden gewesen sei, die sich durch empiristische, positivistische oder auch antimetaphysische Theorieelemente ausgezeichnet habe.[115] Dieses Prinzip wurde durch Rudolf Haller mehrheitlich übernommen und weiterführend differenziert: Als Positiva der „österreichischen" Traditionsbildung betonte dieser eine „Forderung nach Wissenschaftlichkeit der Philosophie" und das damit folgende „naturwissenschaftliche Forschungsideal", eine empiristische Methodologie und eine sprachkritische Orientierung, die ein analytisches Philosophieren letztendlich begünstigt hätten. Die parallelen negativen Merkmale, also jene schon zuvor genannten separierenden Charakteristika zwischen Deutschland und Österreich, lassen sich noch kürzer fassen: Österreich habe Kants Lehre und den Deutschen Idealismus dezidiert abgelehnt und eine autochthone philosophische Schulrichtung grundgelegt.[116] In Neuraths Fassung: „Österreich erspart[e] sich das Zwischenspiel mit Kant."[117] Durch diesen neuen Fokus auf jene maßgeblichen Philosophen, die an Habsburgischen Lehreinrichtungen gewirkt haben und die dem recht groben Schema der „österreichischen" Philosophietradition gerecht wurden – Bolzano, Herbart, Zimmermann – nahm auch die zuvor etwas stagnierende Hanslick-Forschung eine günstige Richtung.

Denn Hallers Thesen wurden – wie zuvor bereits gesagt – in Blaukopfs Forschung adaptiert und auf die sukzessive Installation einer institutionell eingebundenen „Musikwissenschaft"

---

[113] Vgl.: Boisits, „Tönend bewegte Formen oder seelischer Ausdruck" (2006), S. 46. Payzants Annahme, dass Hanslicks *VMS*-Traktat als theoretische Ausarbeitung von Gutts Thesen gelten müsse, ist von Dietmar Strauss öfters betont und dessen Einfluss demgemäß übertrieben präsentiert worden. Siehe dazu zwei Beiträge Dietmar Strauß' in den *Sämtlichen Schriften* Hanslicks: Bd. I/1, S. 309–311, Bd. I/4, S. 415 und Ders., „Prager Davidsbündeleien" (1998), S. 171. Dies tradierte ebenfalls Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit* (2003), S. 116f. Für die englische Rezeption von Payzants Arbeiten siehe auch: Cairns, „Berlioz and Holy Germany" (2003), S. 20; Pryer, „Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies" (2013), S. 53.

[114] Vgl.: Haller, *Studien zur Österreichischen Philosophie* (1979); Ders., *Fragen zu Wittgenstein* (1986).

[115] Vgl.: Stock, „Erfassung der österreichischen Nationalphilosophie" (1986), S. 55f. Zur originalen Hypothese Neuraths, die von ihm durch soziologische Überlegungen untermauert wurde, siehe seine Aufsätze „Einheitswissenschaft und Psychologie" sowie „Entwicklung des Wiener Kreises" in: *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften* (1981), Bd. 2.

[116] Haller, *Fragen zu Wittgenstein* (1986), S. 38. Zur Kritik an seinem reduktionistischen Rezeptionskonstrukt und den politischen Motivationen der „österreichischen Nationalphilosophie" siehe weiter: Sauer, *Österreichische Philosophie* (1982), S. 9–22; Feichtinger, *Wissenschaft als reflexives Projekt* (2010), S. 151–161. Für eine kritische Analyse von Hallers Thesen siehe etwa auch: Morscher, „Brentano and Austrian Philosophy" (1978); Wilfing, „Kant und die ‚österreichische Philosophie'" (2015).

[117] Neurath, *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften* (1981), Bd. 2, S. 676.

in der ehemaligen Habsburgischen Donaumonarchie übertragen, die „in einem empiristisch-rationalen Klima entstand[]", das primär „durch vier Denker geprägt war": Johann Friedrich Herbart, Bernard Bolzano, Franz Brentano und Ernst Mach.[118] Diese Deutung Hanslicks als historischer Mitbegründer einer vorrangig empirisch ausgerichteten Musikforschung, die auf Rudolf Eitelbergers „Wiener Schule der Kunstgeschichte" bezogen werden kann,[119] ist von einigen späteren Arbeiten Blaukopfs zunehmend differenziert worden. Besonders bedeutend scheint dabei seine konsequente Einbeziehung des Prager Philosophen Bernard Bolzano, der in seiner Schrift *Über den Begriff des Schönen* (1849)[120] eine strikte puristische Kunsttheorie entwickelte, die wohl durch seinen direkten Studenten – und späteren Anhänger Herbarts – Robert Zimmermann auf Hanslicks *VMS*-Traktat gewirkt haben kann.[121] Aus der verzahnten Gemengelage von Herbartianismus und Bolzanismus, die man gar als politisch unterfüttertes „Gedankenamalgam" charakterisieren könnte,[122] resultierte schließlich ein „Wiener Formalismus",[123] der nicht lediglich Zimmermann, sondern ebenfalls Hanslick einschlösse.[124]

Diese Linie ist von Christoph Landerer ergänzt worden, der seit den frühen 1990er Jahren an der historischen Kontextualisierung von Hanslicks *VMS*-Traktat arbeitet und der Bernard Bolzano ebenfalls zentral werden lässt.[125] Bolzanos Philosophie, die eine reine interesselose Anschauung favorisiert, Vorstellen und Urteilen als wesentliche Bestandteile einer aktiven ästhetischen Erfahrung ausweist, eine emotivistische Kunstkonzeption dezidiert ausschlägt,

[118] Blaukopf, „Hanslick, Adler und die empiristische Tradition" (1992), S. 714. Siehe wesentlich ausführlicher: Ders.; „Im Geiste Bolzanos und Herbarts" (1997); Ders., „‚Denken in Musik'" (1997). Zur teilweise kritischen Würdigung von Blaukopfs Hypothese siehe auch: Rauhe, „Rückblick in die Zukunft" (1996), S. 12; Flotzinger, „Musiksoziologische Spurensuche" (1997), S. 157f.; Seiler, „Kurt Blaukopf und Robert Zimmermann" (2002), S. 194; Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit* (2003), S. 29f.

[119] Vgl.: Khittl, „Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik" (1992), S. 88f.; Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung* (1995), S. 105f.; Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 83f.; Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (2008), S. 31–33; Landerer, „Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte" (2010), S. 59.

[120] Zur Ästhetik Bolzanos vergleiche prinzipiell: McCormick, „Bolzano and the Dark Doctrine" (1981); Blaukopf, *Die Ästhetik Bernard Bolzanos* (1996); Neumaier, „Ästhetik bei Bernard Bolzano" (1999); Stachel, *Ethnischer Pluralismus und wissenschaftliche Theoriebildung* (1999), S. 316–347; Ders., „Schönheitslehre Bernard Bolzanos" (2003); Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 67–79; Vít, *Zwischen Ästhetik und Musikkritik* (2010), S. 79–86.

[121] Vgl.: Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung* (1995), S. 34. Für die historische Verknüpfung der beiden Philosophen vergleiche prinzipiell: Winter, *Zimmermanns Philosophische Propädeutik* (1975). Für eine eher kritische Erörterung siehe auch: Morscher, „Der Vermittler von Bolzanos Gedankengut?" (1997).

[122] Blaukopf, *Die Ästhetik Bernard Bolzanos* (1996), S. 68.

[123] Seiler, „Denken und Forschen der Wiener Schule" (2000), S. 60.

[124] Robert Zimmermann wurde nach seiner endgültigen Hinwendung zur Herbart'schen Philosophie dann auch zum wichtigsten ästhetischen Gegenspieler Friedrich Theodor Vischers, zwischen deren konträren Positionen (hier Herbartianismus, dort Hegelianismus) Hanslicks *VMS*-Traktat angesiedelt werden muss. Siehe dazu etwa: Mundt, „German Aesthetic Theory" (1959); Jäger, „Die Herbartianische Ästhetik" (1982); Klein, *Einführung in die Ästhetik* (1987), S. 8; Bujić, *Music in European Thought* (1988), S. 11; Schneider, „Form versus Gehalt" (2010); Titus, „Eduard Hanslick und Friedrich Theodor Vischer" (2012), S. 295f. Siehe vor allem: Schneider, „Realismus und formale Ästhetik" (2001).

[125] Siehe dazu seine erste Arbeit: Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus" (1993).

auf speziellen Theorien für jede individuelle Kunstgattung insistiert, das schöne Objekt als einzig relevant erachtet und es „in objektiver Bedeutung“ erfassen möchte usw., lasse klare Parallelen zu Hanslicks *VMS*-Traktat erkennen.[126] Dass Bolzanos Philosophie in Hanslicks Schriften trotzdem nirgends erwähnt wird, kann bei der politischen Gesamtlage des mittleren neunzehnten Jahrhunderts, die im Jahr 1819 zu der zwangsweisen Pensionierung und einem umfassenden Lehrverbot Bolzanos wegen seiner liberalen sozialen Ansichten geführt hatte, nicht wirklich verwundern.[127] Landerer konnte aber auch zeigen, dass Robert Zimmermann, den man als einen überzeugten Parteigänger von Johann Friedrich Herbart sehen müsse und der Hanslicks Kenntnis der herbartianischen Kunstphilosophie wahrscheinlich entscheidend begünstigte, sich erst in den Jahren 1853–1855 als dessen direkter Anhänger begriffen hatte, zuvor aber als „hauptsächliche[r] wissenschaftliche[r] Nachlaßverwalter“ Bolzanos agierte, was eine persönliche Vermittlung von Bolzanos Philosophie an Eduard Hanslick durchaus möglich scheinen lässt.[128]

Als weitere „lokale“ Quelle kann aber auch Franz Grillparzer genannt werden, der in seinen *Studien und Aufsätzen* einige ästhetische Aphorismen niederlegte, die Hanslicks Ansichten sehr stark ähneln.[129] Ihm war von Grillparzers Nachkommen erlaubt worden, dessen damals unbekannte Sentenzen auf etwaige brauchbare Musik-Passagen durchzusehen, die erst durch Stefan Hocks Edition (16 Bde., Berlin 1911) allgemein verfügbar wurden. Neben mehreren längeren Referenzen, die der sechsten *VMS*-Auflage beigefügt wurden (z.B. S. 15, S. 23f., S. 71f., S. 79), schrieb dieser dazu auch 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.[130] Da Hanslick, der nach eigener Aussage jeden engeren Kontakt mit dem von ihm verehrten Literaten auswich,[131] diese verstreuten Aussprüche aber wohl erst in den späten 1870er Jahren kennen lernte und Grillparzers Aphorismen auch nicht

[126] Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus I“ (1993), S. 27–29; Ders., „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm“ (1999), S. 17; Ders., „Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte“ (2010), S. 62. Diese Punkte werden in seiner Analyse *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 8–132 weiterführend differenziert. Siehe dazu auch: Stachel, *Ethnischer Pluralismus und wissenschaftliche Theoriebildung* (1999), S. 330–347; Ders., „Hanslicks Anteil am ‚Kronprinzenwerk‘“ (2010), S. 229.

[127] Zum Bolzano-Prozess vergleiche prinzipiell: Winter (Hrsg.), *Der Bolzanoprozess. Dokumente* (1944). Für einige neuere Studien siehe auch: Rumpler (Hrsg.), *Bernard Bolzano und die Politik* (2000).

[128] Vgl.: Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus I“ (1993), S. 27–30. Siehe hierzu ebenso: Stachel, *Ethnischer Pluralismus und wissenschaftliche Theoriebildung* (1999), S. 342; Landerer, „Hanslicks Musikästhetik“ (2001), S. 92–97; Ders., *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 86–97.

[129] Vgl.: Wilfing, „Arthur Schopenhauer und Eduard Hanslick“ (2013), S. 32f.; „Richard Wagner in Hanslicks Schriften“ (2014), S. 160. Für Grillparzers Publikationen siehe auch: Ders., *Sämtliche Werke* (1964–1969).

[130] Diese Essays sind online abrufbar: http://diepresse.com/home/anno/index.do. Neuerlich gedruckt in: Hanslick, *Die moderne Oper*, Bd. 2, S. 331–361; Bd. 5, S. 269–278. *Grillparzer und die Musik* findet sich auch in: Ders., *Aus meinem Leben* (1987), S. 409–432.

[131] Vgl.: Hanslick, *Aus meinem Leben* (1987), S. 184.

immer mit den eigenen ästhetischen Erkenntnissen übereinstimmten,[132] kann diese dennoch frappante Analogie mit der prinzipiellen kunstpolitischen Atmosphäre Österreichs und dem damals dominierenden Klassizismus erklärt werden.[133] Obgleich Grillparzer somit nicht als mögliche Textquelle zu Hanslicks *VMS*-Traktat begriffen werden kann, war seine verspätete Entdeckung für die deutsche Hanslick-Forschung trotzdem eminent wichtig und ein weiterer Schritt hin zur möglichst umfassenden Erschließung von Hanslicks Abhandlung.

Wichtige Beiträge hierfür wurden ebenso von Dietmar Strauß geleistet, welcher Hanslicks *VMS*-Traktat kritisch ediert und einen betreffenden Kommentarband veröffentlicht hat, der die Rezeption Hanslicks im deutschen Sprachraum intensiv erforschte. Dadurch wurde auch Johann Friedrich Herbart neuerlich präsenter, der mit Strauß' Arbeit seine frühere Stellung als wichtigster Quellentext von *Vom Musikalisch-Schönen* abermals ausfüllen konnte. Seine These beruht dabei primär auf dem schnellen Verfahren von Hanslicks Habilitation aus dem Jahr 1856, mit der sich dieser an der Wiener Universität für die noch nicht existente Disziplin „Geschichte und Aesthetik der Tonkunst" empfahl.[134] In einer kurzen angefügten Biographie schrieb dieser dann: „Am nächsten stehe ich jedoch dem philosophischen System *Herbarts*, das ich als bevorzugter Schüler Exners genau kennen zu lernen Gelegenheit hatte."[135] Strauß und andere Forscher haben dieses offizielle Dokument als evidenten Nachweis für die damit konform gehende Einstellung Hanslicks betrachtet, die nun zweifellos feststünde, was etwa Gabriele Eder zu folgender Auslegung motivierte: „Daß Hanslick […] dem Denken Herbarts zutiefst verpflichtet war, ist in den letzten Jahren gründlich belegt worden." Für Eder war er damit erneut „überzeugter Herbartianer"[136] und auch Ines Grimm hielt fest: „Mit der Veröffentlichung des Habilitationsgesuches Hanslicks wurde 1990 der quellenmäßige Nachweis gegeben, der Hanslicks Kenntnis der Schriften Herbarts belegt."[137]

---

[132] Zu den nicht gerade marginalen Differenzen, die bei Hanslicks Aufsätzen durchweg ignoriert werden, siehe weiter: Grimm, „Franz Grillparzer und Eduard Hanslick" (1982); Borchmeyer, *Ahasvers Wandlungen* (2002), S. 392–407; Ders., „Hanslick und Grillparzer" (2010).

[133] Vgl.: Grimm, „Franz Grillparzer und Eduard Hanslick" (1982), S. 29; Wilfing, „Grillparzers Verhältnis zur (Musik-)Ästhetik Kants" (i.V.); Ders., „Kant und die deutsche Romantik" (2015). Zu Hanslick und Grillparzer siehe auch: Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 16–18; Danuser, *Musikalische Prosa* (1975), S. 33–50; Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung* (1995), S. 108–112; Boisits, „Grenzen der Kunst und Metaphysik der Tonkunst" (2006), S. 226–228; Tischer, *Hands Aesthetik* (2004), S. 87–89.

[134] Für Hanslicks Professur und damit verknüpfte Thematiken, die hier nicht weiter erörtert werden, siehe etwa: Gruber, „Tradition und Herausforderung" (1998); Flotzinger, „Musikwissenschaft in ihrem Verhältnis zur Philosophie" (1999); Födermayer, Gruber, „Musikwissenschaft" (2003); Antonicek, „Hanslick und die Universität Wien" (2010). Hanslicks Seminare wurden durch Peter Mahr und Dietmar Strauß erfasst: Strauß, „Vom Kaffeehaus zum Katheder" (1995); Mahr, „Zur universitären Ästhetik der Donaumonarchie" (1998).

[135] Hanslick nach Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 145.

[136] Eder, „Eduard Hanslick und Guido Adler" (2000), S. 124, S. 134.

[137] Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit* (2003), S. 145. Diese Deutung vertraten ebenfalls: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 23f., S. 31; Khittl, „Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik" (1992), S. 87–90; Blaukopf, „Im Geiste Bolzanos und Herbarts" (1997), S. 253.

Dass Hanslicks Berufung auf Herbarts System jedoch schlicht aus politischen Erwägungen opportun gewesen sein kann und ihm diese eigens errichtete Lehrstelle sichern sollte, wurde schon von ihr selbst erörtert. Grimm zeichnet minutiös den herbartianischen Protektionismus des österreichischen Bildungswesens nach, ohne den die letztliche Professur Hanslicks – der einen juristischen Bildungsgang ohne größere philosophische Formalkenntnisse genommen hatte – wohl nicht möglich gewesen wäre.[138] Dies lässt aber eine ebenso plausible politische Erklärung für das angeführte Bekenntnis Hanslicks zu, das die reale Genese der ästhetischen Abhandlung somit nicht unbedingt faktisch darlegen muss, sondern seinem klugen Taktieren geschuldet sein kann.[139] Wie dazu etwa Geoffrey Payzant pointiert anmerkte: „if one sought a teaching position in Austria, philosophical or otherwise, one had to be, or profess to be, a Herbartian."[140] Somit bleibt die lange gewärtige Problematik der genaueren Verbindung von Hanslick und Herbart weiterhin ungelöst, sodass folgende Diagnose Payzants zu Hanslicks Abhandlung durchaus plausibel scheint: „VMS is an eclectic work, by no means exclusively or even significantly Herbartian."[141] Payzant schließt damit nicht aus, dass Herbarts System Hanslicks *VMS*-Traktat zumindest indirekt geprägt haben kann, was bei den eben skizzierten bildungspolitischen Rahmenbedingungen und dem österreichischen Herbartianismus gewiss niemals ungesehen vertretbar wäre, sondern illustriert lediglich, dass diese lange diskutierte Problematik weiterhin relevant ist und der definitiven Bewältigung noch harrt.[142]

---

[138] Vgl.: Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit* (2003), S. 141–143. Eine analoge Deutung findet sich auch bei: Strauß, „Vom Kaffeehaus zum Katheder" (1995), S. 362. Siehe hierzu auch: Khittl, „Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik" (1992), S. 90, der die ursächliche Verbindung dieser beiden Fragen – den herbartianischen Protektionismus und Hanslicks Berufung auf Herbarts System – ebenso dürftig reflektiert.

[139] Für eine solche abweichende Interpretation vergleiche ebenfalls: Födermayer, Gruber, „Musikwissenschaft" (2003), S. 353; Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 83–86; Ders., „Ästhetik von oben? Ästhetik von unten?" (2004), S. 47; Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (2008), S. 33; Gärtner, *Vom Musikalisch-Schönen* (2010), S. 10; Feichtinger, *Wissenschaft als reflexives Projekt* (2010), S. 150; Landerer, „Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte" (2010), S. 59; Bonds, „Aesthetic Amputations" (2012), S. 7; Landerer, „1848 und die Wissenschaften" (2013), S. 628f.; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 159.

[140] Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 131. Vgl.: Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (2008), S. 31–34.

[141] Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 137. Vgl.: Ders., „Hanslick, Sams, Gay, and ‚Tönend Bewegte Formen" (1981), S. 43; Kap. 2.1.

[142] Für einige weitere englische Angaben einer inhaltlichen Verbindung von Herbart und Hanslick siehe auch: Weitz, *Philosophy of the Arts* (1950), S. 115; Portnoy, *Philosopher and Music* (1954), S. 175; Sams, „Hanslick, Eduard" (1980), S. 153; Sparshott, „Aesthetics of Music" (1980), S. 128; Bent, *Analysis* (1987), S. 37; Bujić, *Music in European Thought* (1988), S. 7f.; Edgar, „Adorno and Musical Analysis" (1999), S. 444; Daverio, „Herbart, Johann Friedrich" (2001), S. 401; Nattiez, „The Contradictions of Immanence" (2004), S. 110; Katz, *A Language of Its Own* (2009), S. 246; Grey, „Hanslick" (2011), S. 362; Rothfarb, „Fortunes of Musical Formalism" (2011), S. 176; Bonds, „Aesthetic Amputations" (2012), S. 7; Noeske, „Body and Soul, Content and Form" (2013), S. 238; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 158–162. Siehe dazu auch eine englische Übersetzung von Fubinis *History of Music Aesthetics* (1991) und dessen dortiges Hanslick-Kapitel.

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

Mit einer geschichtlichen Kontextualisierung von *Vom Musikalisch-Schönen*, deren früheste Ansätze um das Jahr 1990 datiert werden können, wurde somit eine tragfähigere Grundlage für die dominierende Fragestellung im deutschen Sprachraum – wer hat Hanslicks Ästhetik letztlich geprägt – errichtet. Besonders Landerers Analyse der genetischen Entwicklung von Hanslicks *VMS*-Traktat, der am Habsburgischen Bildungsministerium unter Graf Leo Thun verfasst worden war,[143] hat dabei soziale, politische oder auch kulturelle Erklärungsansätze zielführend eingesetzt. Neben dem basalen Problem der ästhetischen Textquellen Hanslicks, das zur inhaltlichen Interpretation von Hanslicks *VMS*-Traktat lediglich bedingt beiträgt, hat die englische Diskussion einige analog gelagerte Thematiken entwickelt, die als ein „cultural turn" in der generellen Hanslick-Forschung bezeichnet werden kann.[144] Dies zeigt sich etwa durch einen knappen Vergleich der beiden rezenten Kongressbände zu Eduard Hanslick, die hier ungemein divergente Methodiken aufweisen. Während *Eduard Hanslick zum Gedenken* (2010) drei kategorial separierte Thematiken – „Hanslick im geistesgeschichtlichen Kontext: Ästhetik und Musikwissenschaft", „Biographie und Tätigkeit", „Hanslick als Kritiker und Literat" – ziemlich klassisch strukturiert, zeigt *Rethinking Hanslick* (2013) in seinen eigenen Kapiteln gleich vorweg eine eher kulturwissenschaftliche Gesamtausrichtung: „Rules of Engagement", „Liberalism and Societal Order", „Memoirs and Meaning in Social Contexts", „Critical Battlefields". Zwei Beispiele, die wegen ihrer vergleichbaren Fragestellung für den direkten Vergleich besonders passend scheinen – Oswald Panagl und Lauren Freede zu den Memoiren Hanslicks sowie Harald Hebling und Dana Gooley zu Hanslicks Bewertung der Wiener Operette –, sollen diesen methodischen Unterschied möglichst prägnant darlegen.[145]

Während Panagls Aufsatz – neben einer detaillierten Referierung und genauen stilistischen Besprechung von Hanslicks Memoiren – *Aus meinem Leben* in die historische Überlieferung der repräsentativen Autobiographie (Augustinus, Casanova, Rousseau) einordnet, analysiert Freedes Aufsatz „culture and identity".[146] Der Rang eines „heimischen Musikguts" für die historische Konstruktion der nationalen Identität Österreichs und die betreffende Bedeutung

[143] Vgl.: Khittl, „Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik" (1992), S. 87; Landerer, „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm" (1999), S. 11; Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit* (2003), S. 141f.; Landerer, „Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte" (2010), S. 57–59. Zur Bedeutung Landerers für diese rezente kontextuelle Ausrichtung siehe auch: Pritchard, „Rezension von ‚Rethinking Hanslick'" (2013), S. 352.
[144] Vgl.: Landerer, Wilfing: „Hanslick und der cultural turn" (2014).
[145] Panagl, „Eduard Hanslick als Autobiograph" (2010); Hebling, „Hanslick und die Operette" (2010); Freede, „The Critic as Subject" (2013); Gooley, „Hanslick on Johann Strauss Jr." (2013).
[146] Als eine andere Analyse der seltenen englischen Forschung zu den Memoiren Hanslicks, die bis heute nicht übersetzt wurden, siehe auch: Lenneberg, *Witnesses and Scholars* (1988), S. 150–160.

Hanslicks in der regen Debatte um eine scheinbar evidente „national musical supremacy“,[147] die die gerade damals anhebende Nationsbildung Deutschlands partiell spiegelt, werden von ihr ebenso erörtert,[148] wie die kulturpolitischen Komplexitäten von Hanslicks Memoiren, die im Habsburgischen Vielvölkerstaat eine spezifisch österreichische und die größere deutsche Identität vermitteln mussten. Ähnliche Tendenzen gelten ebenso für die beiden Arbeiten zu Hanslicks Diagnose der Wiener Operette: Harald Hebling führt eine inhaltliche Erläuterung von Hanslicks Kritiken durch, die dessen praktische Kriterien für die jeweilige Beurteilung sichtbar machen soll und die in der tabellarischen Aufstellung selbiger mündet. Dana Gooley ist darüber hinaus an der politischen Begründung dieser evaluativen Merkmale interessiert, die sich den sozialen Umständen des Wiener Liberalismus verdanken dürften: Die Operette, als legitime Kunstform, ist solange löblich, als sie die „natürlichen Grenzen“ ihres eigenen Genres achtet und sich nicht an der „Grand Opéra“ oder gar dem Wagner’schen Musikdrama misst, also deren musikalische Charakteristika (dramatische Deklamation und monumentale Instrumentation) nicht fälschlich übernimmt. Am Modell von Hanslicks Kritiken zu Johann Strauß Sohn, der von „kleinen Formen“ (Tanzmusik) zu immer größeren Gattungen bis hin zur Oper *Ritter Pázmán* (1892) „reifte“, wird dieser kritische Standpunkt besonders deutlich:

> [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 – monarchial 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.[149]

[147] Freede, „The Critic as Subject“ (2013), S. 192.

[148] Zu den politischen Rücksichten von Musikästhetik und Zeitungskritik im neunzehnten Jahrhundert, die auch Hanslicks Schriften prägten, siehe hier etwa Applegates Forschung „What Is German Music“ (1992) und „How German Is It“ (1998). Zum Thema Musik-Nation-Identität vergleiche ebenfalls: Pederson, *German Music Criticism* (1995); Potter, *Most German of the Arts* (1998); Applegate, Potter (Hrsg.), *Music and German National Identity* (2002); Eichner, *History in Mighty Sounds* (2012); Brodbeck, *Defining „Deutschtum“* (2014).

[149] Gooley, „Hanslick on Johann Strauss Jr.“ (2013), S. 103. In einem früheren Aufsatz bettet Dana Gooley die gesamte professionelle Musikkritik in die politischen Verhältnisse des mittleren neunzehnten Jahrhunderts ein: „The Institution of Criticism“ (2011). Für Hanslicks Affinität zum Wiener Liberalismus siehe neben Brodbecks Arbeiten weiter: Notley, „Brahms as Liberal“ (1993); Dies., *Lateness and Brahms* (2007), S. 207–211; Grimes, „Humanism, Liberalism, and Elegy“ (2013).

Diese Linie, die Hanslicks *VMS*-Traktat und ebenso dessen kritische Tätigkeit in den Bereich „Austrian Studies“ und die dort lokalisierten kulturwissenschaftlichen Forschungsinteressen versetzt hat, ist im englischen Sprachraum seit den mittleren 1970er Jahren verfolgt worden. Dabei wurden primär die jüdische Herkunft Hanslicks und ihre fragliche Wirkung auf seinen kritischen Standpunkt bedeutend, die von diesem durchweg geleugnet worden war. Auf den oben schon zitierten Ausfall Wagners, dass sich seine formale Ästhetik aus einem „jüdischen Stammbaum“ folgern ließe, replizierte Eduard Hanslick: „Es würde mir nur schmeichelhaft sein, auf ein und demselben Holzstoß mit Mendelssohn und Meyerbeer von Pater Arbuez Wagner verbrannt zu werden; leider muß ich diese Auszeichnung ablehnen, denn mein Vater und seine sämtlichen Vorfahren, soweit man sie verfolgen kann, waren erzkatholische Bauernsöhne, obendrein aus einer Gegend, welche das Judentum nur in Gestalt eines wandernden Hausierers gekannt hat.“[150] Seine Mutter Karoline, Tochter des jüdischen Großhändlers Salomon Abraham Kisch,[151] ist von ihm bei dieser heiklen Frage nirgends erwähnt worden. Eric Sams hatte diese im Jahr 1975 prominent eingeführt,[152] ohne aber deren damals strittige familiäre Konfession mit einer betreffenden Quellenangabe abzusichern, während Hanslicks Herkunft im deutschen Sprachraum konsequent unbeachtet blieb, um den Angriff Wagners hiermit letztgültig „abzuwehren“. Friedrich Blume, der den ersten *MGG*-Artikel zu Eduard Hanslick erstellt hatte, schrieb dazu etwa noch: „Die geschichtliche Gestalt Hanslicks ist der Nachwelt zumeist im Zerrspiegel kenntnisloser Entstellung oder übelwollender Verunglimpfung überliefert worden. [...] Die Entstellungen beginnen mit der bis in die jüngste Zeit nachgeschriebenen Behauptung, Hanslick sei jüdischer Abstammung gewesen.“[153]

Diese Frage zeitigt neben schlichten historischen Implikationen aber auch noch zusätzliche inhaltliche Ergebnisse: Denn Eric Sams hat mit der für ihn nun sicheren jüdischen Herkunft Hanslicks die weniger evidente Hypothese gekoppelt, dass seine energische Abwendung von Wagners Musik durch dessen polemische *Judentum*-Broschüre und ihre klar antisemitischen Diffamierungen erklärt werden könne, sodass Hanslicks *VMS*-Traktat als ein „book against

[150] Hanslick, *Aus meinem Leben* (1987), S. 220f.
[151] Vgl.: Ludvová, „Zur Biographie Hanslicks“ (1986), S. 39. Zu Hanslicks Wurzeln, die langzeitig tatsächlich ungesichert waren, siehe auch: Johnston, *The Austrian Mind* (1972), S. 132; Sams, „Hanslick, Eduard“ (1980), S. 152; Grey, „Hanslick, Eduard“ (2001), S. 828; Ludvová, „Prager Realien zum Thema Hanslick“ (2010), S. 164, S. 168f.
[152] Vgl.: Sams, „The Perfect Anti-Wagnerite“ (1975), S. 868.
[153] Blume, „Hanslick, Eduard“ (1956), Sp. 1485. Schon Guido Adler hat die gleiche Strategie verfolgt: *Richard Wagner* (1904), S. 188. Wenn Blume die einstige Religion von Karoline Hanslik leugnet, wird sie bei Werner Abeggs *MGG*-Artikel (2001) gar nicht berührt. Bei Johannes Rettelbach kann noch vom „angeblich jüdischen Wiener Musikkritiker E. Hanslick“ gelesen werden, was faktisch korrekt, jedoch soziokulturell undifferenziert ist: „Beckmesser, Sixt“ (2001), Sp. 636.

Wagner“ gelesen werden müsse:[154] „It was not ‚emotive meanings‘ in music that became anathema; it was a case of renouncing, and denouncing, Wagner and all his works.“[155] Dadurch erhielt eine zunächst faktische Unklarheit in Hanslicks Biographie eine andere Richtung, die nun auf eine mögliche Wirkung dieser sozialen Tatsache auf dessen kritische Schriften und somit auch auf Hanslicks Identität und ihre komplexe Konstitution abzielte. Wenn Peter Gay in seiner Apologie Hanslicks zu dieser damals offenen Thematik weiterhin schreiben konnte: „Does it matter? Did it stamp his work?“,[156] so muss dies nach einigen rezenten Ergebnissen der englischen Forschung sicher bejaht werden. Speziell Brodbecks Analysen zur Rezeption Goldmarks haben plastisch illustriert, wie sehr Hanslicks Urteil in punktuellen Einzelfällen von den intrikaten Spannungen seiner eigenen Identität geprägt war.

Goldmark, der jüdischer Herkunft war und aus den äußeren Regionen der Habsburgischen Donaumonarchie (Keszthely / Ungarn) stammte, hatte sich in der kaiserlichen Residenzstadt eine erhebliche Reputation als Komponist und Musiklehrer erworben und war damit jenem vorstehend beleuchteten Aufstiegs-Paradigma der liberalen Denkweise gefolgt. Diese schien nach Hanslicks Meinung jedoch gefährdet, als die erste Oper Goldmarks – *Die Königin von Saba* (1875) – sich eines „jüdischen“ musikalischen Lokalkolorits bediente und somit einen „Jewish-Oriental character“ bezeugte, welcher mit dem deutsch orientierten Musterbild der kulturellen Assimilation vermeintlich unverträglich war. David Brodbeck, der die verdeckte Motivation Hanslicks aus dessen betreffenden Rezensionen besonders sorgfältig destillierte, deutete 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. […] Clearly, Goldmark’s retention of ‚Jewish-Orientalisms‘ –

[154] Popper, *Unended Quest* (2010), S. 249. Zu dieser verbreiteten, aber trotzdem unplausiblen Hypothese siehe primär Wilfing, „Richard Wagner in Hanslicks Schriften“ (2014) und die dort erörterte Forschung. Diese wird gar im *Psychoanalytic Inquiry* (Lachmann „Creativity and Perversion“ (2006), S. 375f.) inhaltlich geschildert. Payzant setzt diese beiderseitige Entfremdung aus den gleichen Gründen für das Jahr 1847 an und legt dies mit einem Schreiben Wagners an Eduard Hanslick dar, das antisemitisch interpretierbar ist, was jedoch gekünstelt scheint: *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 67–71. Zu der Frage, ob die erste Auflage von Hanslicks *VMS*-Traktat ein „book against Wagner“ war – was gar noch Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 208 vertritt –, kann etwa Bujićs Fazit (*Music in European Thought* (1988), S. 7f.) genannt werden, das mir aus kontextuellen Erwägungen in dem obigen Aufsatz durchaus passend scheint: „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.“

[155] Sams, „The Perfect Anti-Wagnerite“ (1975), S. 868. Vgl.: Ders., „Hanslick, Eduard“ (1980), S. 152. Selbst Peter Wapnewski verficht diese nicht gerade evidente Annahme: „Hanslick als Darsteller seiner selbst“ (1987), S. 511. Diese wird von ihm auch erneut betont: „Hanslick als Kritiker der Musik“ (1989), S. 354. Zur Rezeption von Wagners Polemik, die wohl erst mit der zweiten Auflage (1869) wirklich einsetzte, siehe weiter: Fischer, *Wagners ‚Das Judentum in der Musik‘* (2000), S. 28, S. 199. Zu Sams’ These siehe auch: Strauß, „Neuausgabe von Hanslicks Schriften“ (1993), S. 266; Grey, „Masters and Their Critics“ (2003), S. 169; Landerer, „Wagner, Hanslick, Nietzsche“ (2004); Ders., „Hanslick“ (2008), S. 374; Grey, „Hanslicks Bewertung von Richard Wagner“ (2010), S. 242; Brodbeck, *Defining „Deutschtum“* (2014), S. 50.

[156] Gay, „Eduard Hanslick, Victim and Prophet“ (1978), S. 275.

as Hanslick heard the music – could not easily be reconciled with this liberal nationalist project."[157] Eduard Hanslick, der eine komplexe kulturelle Assimilation mit allen ihren sozialen Problemen durchlebt hatte und sich mehr oder weniger bewusst als „deutscher Österreicher" stilisierte,[158] musste dieser offene „Rückfall" in ein scheinbar nationales Musikkolorit somit doppelt suspekt scheinen. Wie David Kasunic im direkten Hinblick auf Gays Frage und im engeren Kontext von Hanslicks Rezeption Gustav Mahlers 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."[159]

Ähnliche Rücksichten müssen auch bei dem zweiten Drehpunkt von Hanslicks Biographie, seiner tschechischen Jugendperiode, reflektiert werden. Auch diese wurde durch Hanslicks Memoiren und die dort vorgenommene Selbstkonstruktion weitgehend unterdrückt: „Es versteht sich von selbst, – was man heute nicht mehr zu verstehen vorgibt – daß vor dem Jahre 48 in Prag der Privatunterricht wie der öffentliche ausschließlich in *deutscher* Sprache erteilt wurde. […] 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."[160] Friedrich Blume folgert erneut: „Hanslick selbst hat sich in seiner Autobiogr. […] wiederholt mit dieser Frage auseinandergesetzt: vor 1848 gab es in Prag keine andere als deutsche Kultur, […] Eduard Hanslick hat nie ein Wort Tschechisch gekonnt."[161] Robert Haas wies aber schon im Jahr 1926 auf die schöpferische Tätigkeit Hanslicks hin, die auch einige frühe Lieder – z.B.

[157] Brodbeck, „Hanslick's Reception of the Music of Goldmark" (2013), S. 140f. Zur vielleicht antisemitischen Argumentstruktur bei Eduard Hanslick siehe weiter: Stachel, „Goldmarks ‚Königin von Saba'" (2010), S. 215f. Vgl.: Lenneberg, *Witnesses and Scholars* (1988), S. 159; Dahm, *Der Topos der Juden* (2007), S. 85f.; Boisits, „Sulzers Wirken am Wiener Stadttempel" (2009), S. 95–102. Hanslicks Aufsatz „Ueber Religionsverschiedenheit" (*Wiener Zeitung*, 25.10.+26.10.1848) weist trotz liberaler Intention einige antisemitische Stereotypen auf. Neuerlich abgedruckt in: Strauß (Hrsg.), *Hanslick Schriften I/1* (1993). Siehe hierzu primär Brodbeck, *Defining „Deutschtum"* (2014), S. 43–53. Zur Goldmark-Rezeption Eduard Hanslicks und deren politischen Kontexten siehe auch: Ibid., S. 92–101, S. 213–217, S. 222–233.

[158] Dieses Konstrukt definierte sich aber nicht über essentiell politische, sondern eher über kulturelle Momente. Vgl.: Freede, „The Critic as Subject" (2013), S. 197–201. Hanslicks Stilisierung hat sie bei *Aus meinem Leben* prägnant resümiert (Ibid., 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."

[159] Kasunic, „On ‚Jewishness' and Genre" (2013), S. 312. Zu politischen Teilaspekten von Hanslicks Schriften, die soziale Themen im Gewand der Kritik verdeckt erörtern, siehe auch: Grimes, „Hanslick, Mendelssohn, and Cultural Politics" (2012). Für ein später gelagertes Spiegelbild, das als eine parallele Konstruktion verstanden werden kann, siehe auch: Cook, *The Schenker Project* (2007), Kap. 4.

[160] Hanslick, *Aus meinem Leben* (1987), S. 14.

[161] Blume, „Hanslick, Eduard" (1956), Sp. 1486. Blume wandte sich dabei direkt gegen Carl Pohls Eintrag zu Eduard Hanslicks Biographie in den diversen Auflagen von Groves' *Dictionary of Music and Musicians* (1879, 1904, 1927, 1945, 1954).

Milostná píseň pod Vyšehradem (Text: Václav Hanka) – einschloss,[162] die Jitka Ludvová um eine zweite tschechische Komposition – *Český houslista* (unbekannter Verfasser) – ergänzen konnte.[163] Ob Hanslick Tschechisch tatsächlich beherrschte, ist noch immer ungewiss, aber diese beiden Lieder bezeugen dennoch, dass eine intimere Beziehung zu seinem kulturellen Hintergrund bestanden hatte, als das von ihm nachmals geschildert wurde.[164] Dass diese klar national gefärbten Musikstücke in Hanslicks Biographie nirgends erwähnt werden, lässt sich mit den kulturellen Spannungen zwischen diesen Habsburgischen Reichsdomänen erklären, die dafür sorgte, dass eine mögliche Sympathie Hanslicks für die tschechische Verwurzelung politisch eminent aufgeladen gewesen wäre.

David Brodbeck hat hier neuerlich dargelegt, wie dieser lediglich biographisch scheinende Sachverhalt die praktische Tätigkeit Hanslicks geprägt hatte. Analog seiner zuvor erläuterten Bewertung Goldmarks war er bei Bedřich Smetana und Antonín Dvořák, die von ihm primär positiv gesehen und gar finanziell gefördert wurden,[165] um eine „kulturelle Germanisierung" dieser tschechischen Komponisten bemüht. Seine Motive waren dabei jener zuvor erörterten, aber bereits relativ veralteten Ideologie des Wiener Liberalismus verpflichtet gewesen, die bei dem zunehmend kritischeren Konfliktpotential in der multiethnischen Donaumonarchie einem neuen Paradigma weichen musste, das das liberale Konzept eines größeren deutschen Kulturbegriffs durch strikt nationale Elemente ersetzte.[166] Hanslick, der diesen patriotischen Strömungen äußerst skeptisch begegnete, ordnete Bedřich Smetana – der dem tschechischen Nationalismus bekennend verbunden war – der deutschen Tradition (Beethoven, Schumann, Mendelssohn etc.) bei und forderte deutsche Versionen seiner vokalen Produkte, „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*."[167] Bezüglich Antonín Dvořák, dessen *Slawische Rhapsodien* von ihm mit Schuberts Lyrismus assoziiert

[162] Vgl.: Haas, „Eduard Hanslick" (1926), S. 206.
[163] Vgl.: Ludvová, „Zur Biographie Hanslicks" (1986), S. 43. Für Hanslicks Beziehung zu seiner tschechischen Jugendperiode sowie primär diesen beiden Liedern siehe auch: Brodbeck, „Hanslick's Smetana and Hanslick's Prague" (2009), S. 16–21; Ludvová, „Prager Realien zum Thema Hanslick" (2010), S. 169–177; Bonds, *Defining „Deutschtum"* (2014), S. 25–42.
[164] Vgl.: Vysloužil, „Hanslick, Eduard" (2000), S. 896–899; Brodbeck, *Defining „Deutschtum"* (2014), S. 33.
[165] Vgl.: Clapham, „Dvořák's Relations with Brahms and Hanslick" (1971); Plantinga, *Romantic Music* (1984), S. 351f.; Larkin, „Hanslick and the Symphonic Poem" (2013). Clapham bringt auch die ersten Ansätze für die soziologische Erforschung der hierbei relevanten National-Konflikte (S. 250–252). Siehe auch schon: Markus, *Musikästhetik* (1967), Bd. 2, S. 374f.
[166] Zum Wiener Liberalismus und dessen historischer Entwicklung siehe etwa: Boyer, *Political Radicalism in Imperial Vienna* (1981); Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture* (1981); Judson, *Liberal Politics, Social Experience, and National Identity* (1996); Beller (Hrsg.), *Rethinking Vienna 1900* (2001); Kwan, *Liberalism and the Habsburg Monarchy* (2015). Ich stütze mich hier auf Brodbecks Bibliographie in seinen gerade erörterten Arbeiten.
[167] Brodbeck, „Hanslick's Smetana and Hanslick's Prague" (2009), S. 3.

wurden, kann eine analoge Tendenz bemerkt werden, die zwar gutwillige Intentionen verrät, dabei aber jene politische Gesamtlage Österreichs im ablaufenden neunzehnten Jahrhundert signifikant missdeutet: „Hanslick seeks to distance Dvořák from the cause of Czech nationalism by implying that the composer was, in effect, ‚one of us' – a German."[168]

Diese Taktik folgte aus dem größeren Projekt einer kulturellen Ubiquität, oder besser: aus der defensiven Leugnung von schon damals klaren Aporien der Innenpolitik Österreichs, die die immer stärkeren nationalen Tendenzen ihrer zahlreichen Teilgebiete – die sich vorrangig linguistisch manifestierten – nicht mehr effektiv drosseln konnte. Die instabile Struktur des österreichischen Vielvölkerreichs, dessen divergente Kulturräume nur mit der patriotischen Bezugnahme auf das Habsburger Kaiserhaus leidlich vereint wurden, führte dazu, dass eine offiziell egalitäre, aber faktisch „deutsche" Kulturpolitik entwickelt wurde, die das evidente Problem des ansteigenden Nationalismus schlichtweg totschwieg. Neben Brodbeck konnte vor allem Peter Stachel zeigen, wie diese komplexe politische Sachlage Hanslicks Schriften, hier seine ästhetische Abhandlung, beeinflusste:[169] Hanslicks Reduktion der musikalischen Komposition auf rein ästhetische Funktionen ohne soziale, politische oder auch moralische Implikationen, könnte – neben methodischen Beweggründen, welche später separat erörtern werden sollen (Kap. 2.1) – nämlich ebenfalls „egalitär aufgefaßt" werden: „Die Fähigkeit zu ästhetischer Wahrnehmung wird als eine individuell erworbene und im Prinzip allgemein zugängliche aufgefaßt und ist damit nicht vom sozialen Standort oder der Zugehörigkeit zu einer bestimmten ethnisch-nationalen Gruppe abhängig. Daß eine solche Konzeption […] gerade in dem von nationalen Konflikten geschüttelten habsburgischen Staat mit Resonanz rechnen konnte, erscheint plausibel."[170] Dass solche einzig partiell ästhetischen Rücksichten

[168] Brodbeck, „Dvořák's Reception in Liberal Vienna" (2007), S. 83.

[169] Stachels Aufsatz untersucht vordringlich Hanslicks Beteiligung am sogenannten *Kronprinzenwerk*, für das dieser mehrere Beiträge verfasste: Es sollte sämtliche Volksgruppen der Habsburgischen Donaumonarchie mit ihren kulturellen Leistungen darstellen, ohne einen direkten Vorrang der deutschen Reichshälfte aufzuweisen: „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." Ders., „Hanslicks Anteil am ‚Kronprinzenwerk'" (2010), S. 225. Hier wird auch die formale Leitung der „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich", ein teils auch deutlich politisches Großprojekt, durch Eduard Hanslick verortet, das dennoch praktisch von Guido Adler geleitet wurde (S. 228f.). Vgl.: Boisits, „The Denkmäler der Tonkunst in Österreich" (2008); Dies., „Musik als Denkmal" (2009).

[170] Stachel, „Hanslicks Anteil am ‚Kronprinzenwerk'" (2010), S. 230f. Dass also Hanslicks Ablehnung Richard Wagners zumindest teilweise auf dessen literarischen Publikationen basierte, die diverse Themen aus Philosophie, Religion, Politik etc. eminent autoritär erörtern, sich also nicht einzig seinen ästhetischen Überzeugungen, sondern ebenso dem damals verbreiteten „Wagnerkultus" verdankte, wird hier peripher erwähnt und in meinem Aufsatz „Richard Wagner in Hanslicks Schriften" (S. 170–175) detaillierter untersucht. Vgl.: Grimm, *Zwischen Klassik und Positivismus* (1982), S. 101f.; Anderson, „Polemics or Philosophy?" (2013), S. 66. Als Muster für die teilweise überbordende Heldenverehrung Richard Wagners siehe hier etwa die pathetischen Schlusszeilen aus von Hagens Analyse *Dichtung der ersten Scene des Rheingold* (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 aber überragend der Genius*

mit ihrer zugleich politischen Konnotation, also etwa jener besprochenen „Germanisierung" von Smetana und Dvořák und der damit engstens verbundenen Bagatellisierung von national gefärbten Idiomen, die dem idealen Konzept der international verbindlichen „Musiksprache" verpflichtet war – die aber klar auf der deutschen „Klassik" basierte –, in dessen kritischen Schriften ebenfalls auftreten sollten, kann kaum wirklich verwundern.[171]

Eduard Hanslicks absichtlich akontextuelle Musikästhetik – die im bereits zitierten Leitsatz mündete: „Die *ästhetische* Betrachtung kann sich auf keine Umstände stützen, die außerhalb des Kunstwerks selbst liegen" (*VMS*, S. 108) – war für dessen spätere Rezeption dann auch eminent prägend. Wie Nicole Grimes in ihrer wichtigen Einleitung zu *Rethinking Hanslick* prägnant darlegte, lässt sich für die deutschsprachige Musikwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg eine diskrepante Bewertung Hanslicks feststellen, die aus genau dieser politischen Konstruktion abgeleitet werden kann: Die westdeutsche Musikforschung, die von Hanslicks Paradigma entscheidend beeinflusst wurde und die sich einer positivistischen Programmatik und einer theoretischen Nobilitierung der autonomen Instrumentalmusik verschrieben hatte, sollte Hanslicks *VMS*-Traktat weitgehend zustimmend aufnehmen.[172] Dieses Urteil, das nur als schematische Charakteristik begriffen werden kann und sicher nicht allen westdeutschen Wissenschaftlern einzeln gerecht wird, traf aber nicht auf die ostdeutsche Forschung zu, die für ein marxistisches Kunstkonzept eingestanden hat, das die möglichst intensive Beziehung von Musik und „Welt", von Kunstwerk und Wirklichkeit etablieren wollte. Wie Mark Evan Bonds hierbei festhielt: „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."[173] Dieser Disput, den man als kontroverse Diskussion von Eduard Hanslicks Trennung des „Innermusikalischen" vom

Richard Wagner! Heil dir, Plato! Heil dir, Kant! Heil dir, Schopenhauer! Heil euch Genien alle! *Dreimal* Heil aber dir, Richard Wagner!" Zum Wagnerismus Österreichs vergleiche prinzipiell: McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics* (1974) oder auch kurz Stachel, *Ethnischer Pluralismus und wissenschaftliche Theoriebildung* (1999), S. 345–347.

[171] Siehe dazu etwa: Yoshida, „Eduard Hanslick and Musical Culture" (2001), S. 197f.; Tuksar, „Croatian Fin-de-Siècle Musical Culture" (1998); Ders., „Für und gegen Hanslick." (1998). Zur oben erörterten Strategie der konsequenten Germanisierung siehe auch: Brodbeck, *Defining „Deutschtum"* (2014), S. 150–156, S. 170–173, S. 193–198, S. 251–263, S. 282–289.

[172] Zur deutschsprachigen Musikwissenschaft nach dem „Dritten Reich" und ihrer methodischen Ausrichtung, die von Hanslicks *VMS*-Traktat eindeutig mitgeprägt wurde, siehe etwa: Applegate, „What Is German Music?" (1992); Hepokoski, „The Dahlhaus Project" (1991). Zu der historischen Herleitung, die Hanslicks *VMS*-Traktat mit dem musikalischen Strukturalismus und der damit verknüpften Musikanalyse unmittelbar assoziiert, sowie einer klaren Parallele zwischen marxistischer Musikforschung und „New Musicology" vgl. Kap. 4.2.

[173] Bonds, *Music as Thought* (2006), S. 113. Einen Überblick zum deutschen Musikdiskurs nach dem Zweiten Weltkrieg findet man in: Jungmann, *Kalter Krieg in der Musik* (2011). Eine großteils implizite Diskussion der konkurrierenden Musikideologien findet sich auch bei: Piersig, *Fortschrittsproblem in der Musik* (1977). Vgl.: Mayer, Stroh (Hrsg.), *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel?* (2000); Noeske, Tischer (Hrsg.), *Musikwissenschaft und Kalter Krieg* (2010).

„Außermusikalischen“ fassen könnte[174] und der mit seinem akontextuellen Ästhetikkonzept unmittelbar korreliert, hat dessen negative Rezeption in der ostdeutschen Musikforschung nachhaltig beeinflusst.

Stanislaw Markus, dessen umfassende Monographie *Musikästhetik* (1967) als verbindliche Abhandlung der marxistischen Theoriebildung gilt,[175] macht diese ablehnende Perspektive besonders einsichtig. Hanslicks *VMS*-Traktat, der das „grundlegende theoretische Dokument des musikalischen Formalismus“ repräsentiere, wird von ihm mit der ruinösen „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.“[176] Georg Knepler, der beim auch heute aktuellen Problem der „reinen“ Musik als ein direkter Gegenpart Dahlhaus’ gelesen werden kann,[177] behauptete ebenfalls, dass dessen ästhetische Abhandlung und ihre akontextuelle Orientierung den „gefährlichen Verfallsprozeß des bürgerlichen Musiklebens mitverschuldet“ hätte und „der Herold für die Vorherrschaft des Formalismus innerhalb der bürgerlichen Musikästhetik“ gewesen wäre.[178] Hanslicks Kernthema, dass eine musikalische

[174] Obwohl oftmals kritisiert (Kap. 2.1), ist diese definitorische Unterscheidung im theoretischen Musikdiskurs noch immer weithin anerkannt und kann eine nachhaltige Resonanz Hanslicks sicherlich bezeugen: Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (1978), S. 15, S. 42. Siehe dazu ebenfalls rezenter: Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 21f. Diese Teilung wird etwa auch durch Zofia Lissa aus einer marxistischen Perspektive kritisch reflektiert. Siehe dazu ihre Bücher *Aufsätze zur Musikästhetik* (1969), *Neue Aufsätze zur Musikästhetik* (1975) oder ihre beiden früheren Schriften *Fragen der Musikästhetik* (1954), S. 331–337, *Über das Spezifische der Musik* (1957), S. 49–59. Siehe dazu etwa auch: Karbusicky, *Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus* (1973); Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität* (1976); Kap. 2.1, Kap. 4.3.

[175] Vgl.: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 42.

[176] Markus, *Musikästhetik* (1967), Bd. 2, S. 367, S. 383, S. 388. Markus fasst dabei Hanslicks *VMS*-Traktat gar als eine politische Agitation auf, die den musikalischen Formalismus aus konservativen Beweggründen als das dominante Paradigma der europäischen Musikkultur durchsetzen wollte. Er bekräftigt demnach, „daß Hanslick in seiner Schrift bewußt auf polemische Weise die Prinzipien des musikalischen Formalismus begründete, ganz ohne Frage in der Absicht diese in breiten Kreisen der Musiker, Musikforscher und Musikliebhaber populär zu machen. […] Der höchst schädliche Einfluß der Schrift ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ besteht darin, daß sie dank einer allgemeinverständlichen Darstellung die formalistischen Prinzipien Hanslicks populär gemacht hat. […] [Also] gehört er zu den gefährlichsten Gegnern, zumal er sich der heimtückischen Methode der Polemik bedient hat.“ Ibid., S. 377, S. 384. Markus’ Verdikt verrät hier aber mehr über seine dezidiert marxistische Ausrichtung und seinen eigenen polemischen Extremismus als über Hanslicks *VMS*-Traktat, der in die einfache – und zudem falsche – Schematik „Marxismus = Fortschritt“, „Anti-Marxismus = Formalismus / Idealismus“ nicht passt.

[177] Zum Dahlhaus-Knepler-Konflikt siehe vor allem: Shreffler, „Berlin Walls“ (2003); Hansen, „Dahlhaus und das Politische“ (2008). Siehe dazu etwa auch: Hepokoski, „The Dahlhaus Project“ (1991), S. 239; Williams, *Constructing Musicology* (2001), S. 19f.; Donovan, Grimes, Marx (Hrsg.), *Rethinking Hanslick* (2013), S. 3f.; Deaville, „Hanslick’s Path Through Musical History“ (2013), S. 28; Janz, „Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft?“ (2013), S. 73–75. Zu Kneplers Rezeption Hanslicks siehe auch: Breitkreutz, *Die musikästhetischen Anschauungen Hanslicks* (1969), S. 10–15.

[178] Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* (1961), Bd. 2, S. 685, S. 743. Diese orthodoxe marxistische Interpretation Hanslicks wird wohl erst durch Breitkreutz’s Dissertation *Die musikästhetischen Anschauungen Hanslicks* (1969) oder auch Bimbergs Eintrag „Hanslick“ im *Handbuch der Musikästhetik* (1979) wirkungsvoll aufgeweicht und ist mit Grimms Arbeit *Zwischen Klassik und Positivismus* (1982) endgültig getilgt. Siehe dazu auch Lippolds Aufsatz „Grundlagen der Musikästhetik“ in dem zuvor genannten *Handbuch der Musikästhetik* (1979), S. 63–65. Auch Mehner forderte damals schon ein betreffendes Umdenken bei Hanslicks *VMS*-Traktat,

Komposition vorerst einmal „nur“ eine musikalische Komposition und keine sozialistische Widerspiegelung der außermusikalischen „Lebenswirklichkeit“ wäre, hatte bereits Zdeněk Nováček bewogen, Hanslicks *VMS*-Traktat als regelrecht „volksfremd“, mit anderen Worten gar als „kunstfeindlich“ zu klassifizieren.[179] Wieso Hanslicks Ästhetik trotz ihrer scheinbar offenkundigen Fehlerhaftigkeit eine derartige Wirkung entfalten konnte, der Ernst Meyer im Jahr 1952 „das letzte Stündlein ihrer Geltung“ beschieden hatte,[180] wird von Georg Knepler dann auch durch eine politische Hypothese begründet. In einer „zusehends konservativ und steril werdenden Musikübung des Bürgertums nach der Revolution von 1848“ ist eine primär pädagogische Musikfunktion zunehmend verkümmert: „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?“[181] Eberhard Lippold vermeint ebenfalls:

> 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, Außermusikalisches 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.[182]

Hanslicks Ablehnung von „externen“ Parametern für die ästhetische Theoriebildung, die von ihm an die separate Disziplin Kunstgeschichte weitergereicht werden (vgl. *VMS*, S. 92f.) und die selbst durch politische Rücksicht motiviert gewesen war, hat also dazu geführt, dass seine ästhetische Abhandlung von der ostdeutschen Musikforschung – die an einem engen Bezug von Musik und Politik interessiert gewesen war – vorwiegend abschätzig aufgefasst wurde. Wie James Deaville absolut schlüssig erläutert, hängt damit ebenfalls zusammen, dass Hans-

„Autonomieästhetik der Musik“ (1981), S. 199. Zu Bimbergs Relevanz für die marxistische Hanslick-Deutung siehe auch: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 49, S. 61.

[179] Nováček, *Einführung in die Musikästhetik* (1956), S. 123. In den *Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik* (1962), S. 573 wird Hanslicks *VMS*-Traktat gar als „volksfeindlicher Formalismus“ bezeichnet.

[180] Meyer, *Musik im Zeitgeschehen* (1952), S. 75.

[181] Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* (1961), Bd. 2, S. 685.

[182] Lippold, *Zur ästhetischen Form-Inhalt-Relation* (1971), S. 22.

licks Kritiken, die neben gebräuchlichen Besprechungen wiederholt praktische Thematiken behandeln,[183] von ostdeutschen Wissenschaftlern wohlwollender aufgenommen wurden, als seine theoretische Untersuchung.[184] Bereits Knepler bemerkte beifällig: „Am merkwürdigsten ist es, daß sich in Hanslicks Schriften verständnisvolle musikalische Analysen finden die jeder formalistischen Theorie ausgesprochen zuwiderlaufen.“[185] Dahlhaus, als der sicherlich bedeutendste Repräsentant der westdeutschen Musikforschung, verfolgte dagegen konträr, den deutschen Werkkanon vor marxistischer Ideologiekritik sowie radikaler „sociopolitical interpretation“ abzuschirmen[186] und eine „viable alternative to Marxist theory“ auszubilden, die „a palpable threat to the integrity of the discipline“ darstellte.[187] Dahlhaus’ Zielrichtung hat als methodisches Nebenprodukt dann auch eine intensivere Erforschung von Hanslicks *VMS*-Traktat begünstigt, aber dessen kritische Tätigkeit aus den genannten Beweggründen weitgehend unterlassen:[188] „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‘.“[189] Nicole Grimes konnte durch diese musikpolitischen Beobachtungen die durchaus praktische Bedeutung einer soziokulturellen Kontextualisierung von Hanslicks *VMS*-Traktat stichhaltig illustrieren, die dessen konkrete Aussagen in ein neues Licht rückt, aber auch seine historische Rezeption strukturell erhellt.

1.5. Die Forschung zur generellen historischen Hanslick-Rezeption

Es wurde schon in den vorherigen Abschnitten erwähnt, dass Hanslicks *VMS*-Traktat in der deutschen Forschung vornehmlich historisch untersucht und auf seine geistesgeschichtlichen

[183] Strauß bemerkt zurecht, dass diese auch Musikerporträts, Reiseberichte, Nekrologe und generelle kulturelle Thematiken behandeln: Ders., „Neuausgabe von Hanslicks Schriften“ (1993), S. 267.
[184] Deaville, „Hanslick’s Path Through Musical History“ (2013), S. 28. Deaville irrt sich aber, wenn Fahlbuschs *Eduard Hanslick: Musikkritiken* (1972) von ihm als die „first German-language collection“ genannt wird, was seine These einer ostdeutschen „Begeisterung“ für die kritische Tätigkeit Hanslicks sogar weiter stützen würde. Kraliks *Hanslicks Wagner-Kritiken* (1947) sowie Tschuliks *Also sprach Beckmesser* (1965) gingen Fahlbuschs Sammlung deutlich voraus.
[185] Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* (1961), Bd. 2, S. 687. Dieses Argument findet sich auch bei Zofia Lissa, die ebenso betonte, dass „Hanslicks Einstellung gar nicht einheitlich war [...] obwohl er theoretisch das Prinzip ‚Musik – tönend bewegte Form [sic]‘ prägte, kann man oft bei ihm Versuche inhaltlicher Deutungen von Musikwerken finden.“ *Fragen der Musikästhetik* (1954), S. 332. Ebenfalls Fahlbusch: „Die lebendige Musik rang ihm bisweilen bewußte oder unbewußte Zugeständnisse ab, die mit seiner Theorie unvereinbar waren.“ *Eduard Hanslick: Musikkritiken* (1972), S. 16. Vgl.: Markus, *Musikästhetik* (1967), Bd. 2, S. 372. Zu den vermeintlichen Divergenzen von Ästhetik und Kritik bei Eduard Hanslick, welche kontrovers diskutiert wurde, was auf dem konsequenten Missverstehen von Hanslicks Methodik beruhen dürfte, siehe auch Kap. 2.2.
[186] Hepokoski, „The Dahlhaus Project“ (1991), S. 222.
[187] Shreffler, „Berlin Walls“ (2003), S. 499.
[188] Zu Dahlhaus’ Wirkung und seiner allgemeinen methodischen Orientierung siehe primär diverse Beiträge in Danuser, Gülke, Miller, Plebuch (Hrsg.), *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft* (2011).
[189] Donovan, Grimes, Marx (Hrsg.), *Rethinking Hanslick* (2013), S. 4.

Entstehungsbedingungen geprüft wurde. Als Motto dieses speziellen Verfahrens kann dabei erneut Klaus Mehners Vorwort zu *Vom Musikalisch-Schönen* dienen, das diese methodische Limitation ungewollt resümiert: „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.“[190] Christoph Landerer hat hier aber schon deutlich gezeigt, dass diese geschichtlichen Traditionslinien nur retrospektiv gezogen wurden und bisher selten nach den historischen Auswirkungen von Hanslicks Schriften gefragt wurde. Somit zeige sich mit der „ausschließlichen Ausrichtung auf Fragen der *Entstehungs*geschichte bzw. der Interpretation von Hanslicks Ideen“ eine offenkundige „Einseitigkeit der bisher betriebenen Hanslick-Forschung“, die darin mündet, dass „Fragen der *Wirkungs*geschichte […] bis heute völlig vernachlässigt worden“ sind.[191] Wie schon gesagt, kongruiert Landerers Diagnose aus dem Jahr 1993 mit dem gegenwärtigen Forschungsstand aber nicht mehr völlig, was vor allem dessen eigenen Analysen geschuldet ist, die die Rezeption Hanslicks seit ungefähr zwanzig Jahren immer wieder punktuell untersuchen.

Bei dem hier zitierten Beitrag „Bernard Bolzano, Eduard Hanslick und die Geschichte des musikästhetischen Objektivismus“ (1993) ist der zweite Aufsatz dem geistigen „Nachleben“ Hanslicks gewidmet, welches gemäß jener dort vollzogenen Erschließung der kontextuellen Bedingungen in erster Linie in der österreichischen Geistesgeschichte verortet werden muss. Im Sinne einer primär „regionalen“ Schulbildung wird von ihm, ohne eine direkte Rezeption Hanslicks anzunehmen, etwa auch auf die Husserl’sche Phänomenologie verwiesen, mit der die objektive Ästhetik Hanslicks einige frappante Parallelen aufweist.[192] Bereits Glatt hatte eine solche Analogie zu Roman Ingarden bekräftigt, der ein Schüler Husserls gewesen war und auf Hanslicks Grundlage die ontologische Problematik der musikalischen Komposition detailliert erörterte.[193] Landerer streift hier auch andere „regional“ relevante Intellektuelle – Hans Kelsen, Adolf Loos, Alois Riegl –, deren strikt puristische Konzepte in Rechtstheorie, Architektur und Kunsthistorie mit der autochthonen österreichischen Spezialästhetik erklärt

[190] Mehner (Hrsg.), *Vom Musikalisch Schönen* (1982), S. 12.
[191] Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus II“ (1993), S. 20.
[192] Vgl.: Landerer, „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm“ (1999), S. 16f.; Ders., „Ästhetik von oben? Ästhetik von unten?“ (2004), S. 42f., S. 50f.; Ders., Schuster, „Nietzsches Vorstudien zur ‚Geburt der Tragödie‘“ (2002), S. 131. Siehe dazu auch: Fodor, „Eduard Hanslick: ‚The Beautiful in Music‘“ (2011), S. 34.
[193] Vgl.: Glatt, *Zur Musikästhetik Eduard Hanslicks* (1972), S. 102–124. Siehe dazu weiter: Grlić, „Autonome oder gesellschaftsbedingte Musik“ (1976), S. 130; Eggebrecht, „Musik als Tonsprache“ (1977), S. 52; Damnjanović, „Hanslick als Begründer der Musikästhetik“ (1995), S. 722, S. 727; Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 86.

werden können, was ihre teilweise Kongruenz mit der methodischen Ausrichtung Hanslicks stützen kann.[194] Landerers Interesse gilt hier jedoch primär der Wiener Moderne, bei der sich zeige, dass deren zentrale philosophische Manifestation – der Wiener Kreis – auf Hanslicks Position ungemein divergent reagierte. Während mehrere deutsche Vertreter des Logischen Empirismus (z.B. Rudolf Carnap, Moritz Schlick) einen radikalen ästhetischen Emotivismus gepflegt haben, da Musik und Kunst den kognitivistischen Anforderungen des methodischen Positivismus nicht genügen konnte,[195] waren seine österreichischen Repräsentanten mit ihrer örtlichen musikalischen Sozialisation für Hanslicks *VMS*-Traktat wesentlich empfänglicher. Für Karl Popper und Ludwig Wittgenstein, die zuerst künstlerische Laufbahnen einschlagen wollten, wiesen musikalische Kompositionen ein größeres kognitives Potential auf, als dies ihre deutschen Kollegen billigen wollten und ihre entschiedene Ablehnung des ästhetischen Emotivismus könnte ebenso auf die „formalistische" Musikästhetik bezogen werden, die „in Wien […] auch lange nach Hanslicks Tod (1904) noch überaus bekannt" war.[196]

Karl Popper, der mit seiner Drei-Welten-Lehre an Bolzanos Philosophie anschloss und der Hanslicks *VMS*-Traktat gewiss kannte,[197] hat einen ästhetischen Objektivismus entwickelt, der psychologischen Betrachtungen skeptisch begegnet, das manifeste Kunstwerk als einzig zentral ansieht und dessen emotionale Wirkungen mit einer Hanslick'schen Stoßrichtung als evidente Tatsache bestimmt, jene aber als ästhetisch irrelevant erachtet.[198] Ob Wittgenstein Hanslicks *VMS*-Traktat dagegen wirklich studiert hatte oder dessen zentrale Ansätze durch seinen Lehrer Josef Labor mündlich vermittelt wurden, ist bis heute unklar.[199] Katrin Eggers etwa hält eine direkte Lektüre für äußerst fraglich und die allenfalls mittelbare Beeinflussung Wittgensteins durch Hanslicks *VMS*-Traktat für wesentlich plausibler.[200] Hier könnte ebenso dessen musikalisch traditionelles Elternhaus, das Eduard Hanslick häufiger besucht hatte,[201]

---

[194] Siehe dazu etwa: Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus II" (1993), S. 19–23; „Eduard Hanslicks Musikästhetik" (2001), S. 99–103; „Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte" (2010), S. 55. Zu Hanslick und Riegl siehe auch: Johnston, *The Austrian Mind* (1972), S. 153; Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung* (1995), S. 134–139.

[195] Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus II" (1993), S. 23–26. Hanslicks Rezeption im Logischen Empirismus wird von ihm in dem späteren Aufsatz „Eduard Hanslicks Musikästhetik" (2001) erneut behandelt (S. 103–114) und bildet ebenso das letzte Kapitel von *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 133–143. Vgl.: Boisits, „Grenzen der Kunst und Metaphysik der Tonkunst" (2006), S. 238–241.

[196] Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus II" (1993), 26.

[197] Poppers Lektüre wird durch seine Memoiren *Unended Quest* (2010), S. 249 eindeutig bestätigt. Sein Bezug auf Bolzanos Philosophie kann auch dort gefunden werden (S. 210, S. 220).

[198] Vgl.: Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus II" (1993), S. 28–32; „Eduard Hanslicks Musikästhetik" (2001), S. 103–108. Engel (*Musik und Wissenschaft* (1980), S. 62) erreicht analoge Ergebnisse: „Poppers Theorie des objektiven Geistes […] ist von Hanslicks Theorien deutlich beeinflußt."

[199] Vgl.: Fanselau, „Die Musik bei Wittgenstein" (2005), S. 108.

[200] Vgl.: Eggers, *Wittgenstein als Musikphilosoph* (2014), S. 35, S. 183.

[201] Vgl.: Landerer, „Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte" (2010), S. 56; Szabados, *Wittgenstein as Tone-Poet* (2014), S. 41.

relevant gewesen sein, das dessen klassizistischen Musikgeschmack maßgeblich bestimmte, der etwa dazu führte, Brahms' Oeuvre als finales Kapitel der europäischen Musikgeschichte aufzufassen.[202] Wittgensteins Spätphilosophie offenbart jedenfalls zahlreiche Analogien mit Hanslicks *VMS*-Traktat, etwa wenn dieser betont, dass „reine" Musik „sich selbst" vermittle, folglich keinesfalls referentiell sei und somit „weder als Mittel zur Erregung von Gefühlen noch als Medium zur Darstellung außermusikalischer Gehalte angesehen werden könne".[203] Hanne Ahonen fasst diese deutlichen Parallelen derartig 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."[204]

Katrin Eggers weist aber korrekt darauf hin, dass Wittgensteins Nahverhältnis zu Hanslicks *VMS*-Traktat nicht wirklich erforscht sei und sich meist innerhalb beiläufiger Bemerkungen erschließt, die keinerlei historische Qualifikation aufweisen.[205] Ähnlich der eben erläuterten Forschung zu den historischen Quellentexten Eduard Hanslicks (vgl. Kap. 1.2) beruhen diese oft auf recht vagen textlichen Analogien, so etwa, wenn Peter Faltin einfach behauptet, dass sich Wittgensteins Musikphilosophie als „brillantere Version von Hanslicks Ästhetik" lese, was von ihm als eine quasi evidente Tatsache gesehen wird, die nicht weiter erläutert werden müsse.[206] Ein Gros der momentan vorliegenden Forschungsansätze zu Hanslicks Rezeption ist aus derartig sekundären Randnotizen und somit vorweg zufällig entstanden. Als Muster kann etwa Hanslicks Rezeption durch einige bedeutende Komponisten sowie musikalische Strömungen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts – Neoklassizismus, Dodekaphonie, Neue

[202] Vgl.: Landerer, „Wittgenstein und die Musik" (2001), S. 14; Boisits, „Grenzen der Kunst, Metaphysik der Tonkunst" (2006), S. 238; Ahonen, *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 146.
[203] Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus II" (1993), S. 35 Vgl.: Ahonen, „Wittgenstein and Musical Communication" (2005), S. 520–523; Szabados, „Wittgenstein and Musical Formalism" (2006), S. 651–653; Eggers, *Wittgenstein als Musikphilosoph* (2014), S. 208f.
[204] Ahonen, *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 5.
[205] Eggers, *Wittgenstein als Musikphilosoph* (2014), S. 204. Für eine historisch fundiertere Beurteilung des hier besprochenen Verhältnisses siehe zwei Aufsätze Landerers: „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus II" (1993), S. 32–38; „Eduard Hanslicks Musikästhetik" (2001), S. 108–111.
[206] Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen* (1985), S. 165. Ähnliche Hinweise, die sich auf generelle inhaltliche Affinitäten und allgemeine Konvergenzen fokussieren, finden sich etwa in: Tilghman, *Wittgenstein, Ethics, and Aesthetics* (1991), S. 170; Damnjanović, „Hanslick als Begründer der Musikästhetik" (1995), S. 719; Strauß, „Diskussion um die Musik der Zukunft" (2002), S. 423–425; Birnbacher, „Musik und Musikalisches bei Wittgenstein" (2008), S. 61; Szabados, *Wittgenstein as Tone-Poet* (2014), S. 39–57.

Sachlichkeit etc. – bemüht werden, die nur derartig beiläufige Aussagen einschließt.[207] Dass Pfitzners „Einfalls-Ästhetik" auf Hanslicks *VMS*-Traktat rekurriere, ist mehrfach behauptet worden;[208] ob er Hanslicks Schriften jemals studiert hatte, wurde dagegen nirgends erforscht. Dass Arnold Schönbergs Konzeption des musikalischen „Gedankens" mit dem kognitiven Ansatzpunkt Eduard Hanslicks kompatibel wäre und sich wohl auch dem gleichen geistigen Kontext verdanke, hatte Allen Janik und Stephen Toulmin – die nur den „conservative critic" sehen wollen – noch zutiefst erstaunt,[209] wurde aber sehr bald „common sense".[210] Inwiefern Schönberg von der formalen Ästhetik Hanslicks tatsächlich beeinflusst war, ist bisher jedoch ebenso wenig erforscht, wie seine vielleicht unmittelbare Auswirkung auf Igor Strawinskys „Formalismus",[211] der Hanslicks *VMS*-Traktat in einer russischen Übersetzung (1885/1895) gelesen haben könnte.[212]

Eine fast analoge Diagnose gilt auch für die anfängliche Musikwissenschaft, bei der neben Guido Adlers Konnex mit Eduard Hanslick – der sich aufgrund augenfälliger biographischer Berührungspunkte und ein unmittelbares Schüler-Lehrer-Verhältnis gesondert aufdrängte – kaum nach seiner historischen Rezeption geforscht wurde.[213] Als Beleg für diese prinzipielle

[207] Für einige unspezifische Bemerkungen zu Hanslicks Resonanz innerhalb modernistischer kompositorischer Verfahrensweisen siehe etwa: Einstein, *History of Music* (1936), S. 209; Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik* (1963), S. 201, S. 266; Gay, „Eduard Hanslick, Victim and Prophet" (1978), S. 275; Floros „Grundsätzliches über Programmusik" (1983), S. 9; Klein, „Ästhetische Strömungen" (1985), S. 197; Klein, *Einführung in die Ästhetik* (1987), S. 87; Floros, *Musik als Botschaft* (1989), S. 66, S. 87; Redmann, *Methodologie der Musikanalyse* (2002), S. 117; Liessmann, „Ästhetik" (2003), S. 545; Titus, *Conceptualizing Music* (2005), S. 101; Dies., „(Re)positioning Eduard Hanslick" (2008), S. 88; Youmans, *Strauss's Orchestral Music* (2005), S. 13; Celestini, *Unordnung der Dinge* (2006), S. 155; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 3.

[208] Vgl.: Schäfke, *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 23–25; Blume, „Hanslick, Eduard" (1956), Sp. 1492; Ermen, *Musik als Einfall* (1986), S. 58; Eichhorn, „Annäherung durch Distanz" (1997), S. 200.

[209] Janik, Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (1973), S. 106. Für eine direkte Kritik dieser einseitigen Auffassung siehe auch: Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus II" (1993), S. 39.

[210] Vgl.: Suppan, „Liszt zwischen Hausegger und Hanslick" (1982), S. 115; Bujić, „Musicology and Intellectual History" (1985), S. 150; Ders., *Music in European Thought* (1988), S. 8; Cook, „Schenker's Theory of Music as Ethics" (1989), S. 434; Ders., *Music, Imagination, and Culture* (1990), S. 240; Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music* (1993), S. 72; Damnjanović, „Hanslick als Begründer der Musikästhetik" (1995), S. 719; Harré, „Emotion in Music" (1997), S. 116; Schmidt, *Schönberg und Mozart* (2004), S. 12f.; Beard, Gloag, *Musicology: Key Concepts* (2005), S. 57; Katz, *A Language of Its Own* (2009), S. 247; Schmalfeldt, *Process of Becoming* (2011), S. 28f.; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 12; und bes. Carpenter, „Musical Form and Musical Idea" (1984).

[211] Vgl.: Böhmer, „Musik als ‚tönend bewegte Form'" (1950); Herzfeld, *Musica Nova* (1954), S. 171; Engel, „Der Komponist als Ästhetiker" (1962), S. 258; Höslinger, „Anmerkungen zum Thema Hanslick" (1966), S. 544; Breitkreutz, *Die musikästhetischen Anschauungen Hanslicks* (1969), S. 7f.; Danz, *Die objektlose Kunst* (1981), S. 18; Mauser, „Strawinskys ‚Musikalische Poetik'" (1984); Bujić, *Music in European Thought* (1988), S. 8; Ellis, Nattiez, „Development of Semiology in Music" (1989), S. 25f.; Tarasti, „Music History Revisited" (1996), S. 19; Berger, *Theory of Art* (2000), S. 144; Stollberg, *Ohr und Auge, Klang und Form* (2006), S. 246; Henseler, *Stravinskijs Ästhetik* (2007), S. 103–111; Ball, *The Music Instinct* (2010), S. 386; Gärtner (Hrsg.), *Vom Musikalisch-Schönen* (2010), S. 17; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 12.

[212] Zu den zahlreichen Übertragungen von Hanslicks *VMS*-Traktat siehe auch: Haas, „Eduard Hanslick" (1926), S. 206; Khittl, „Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik" (1992), S. 83; Donovan, Grimes, Marx (Hrsg.), *Rethinking Hanslick* (2013), S. VII; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 7.

[213] Theophil Antonicek, Barbara Boisits, Gabriele Eder und Kevin Karnes müssen diesbezüglich insbesondere angeführt werden: Antonicek, „Musikwissenschaft in Wien" (1986); Eder, *Alexius Meinong und Guido Adler*

Beurteilung 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 Abhandlung, die „mit schlagender Kritik den falschen Standpunkt überschwänglicher Sentimentalität" bekämpft habe,[214] positiv erwähnt, während Eduard Hanslick dessen biologische Erkenntnisse in seine vierte *VMS*-Fassung (1874) als „epochemachende[] Bereicherungen" integriert (*VMS*, S. 118). Neben Steeges „Helmholtz, Music Theory, and Liberal-Progressive History", der diese scheinbar offenbare Verbindung nebenbei erforscht, dabei jedoch äußerst zwiespältige Ergebnisse zutage fördert,[215] finden sich aber einzig flüchtige Angaben dieses wechselseitigen Lektürevorgangs.[216] Dies gilt noch mehr für Hanslicks Einwirkung auf die energetische Musiktheorie von August Halm und Ernst Kurth, deren inhaltliche Herleitung aus Hanslicks Hypothese zur dynamischen Musikqualität (*VMS*, S. 46f.) allgemein verbreitet ist. Eine stringente historische Betrachtung dieses gängigen Narratives kann jedoch nirgends entdeckt werden, wobei durchaus sprechend scheint, dass Hanslicks Rezeption durch Halm sowie Kurth überwiegend gleichzeitig angegeben wird.[217] Blumes *MGG*-Artikel kann dabei erneut genutzt werden, um die vornehmlich kursorische Beschaffenheit dieser sporadischen Randnotizen zu Hanslicks Rezeption darzulegen, welche zweifellos bezeugen, dass sich eine planmäßige Forschung zu dessen historischer Bedeutung noch nicht finden lässt. Für ihn ist

(1995); Boisits, „Ästhetik versus Historie?" (2000); Eder, „Eduard Hanslick und Guido Adler" (2000); Antonicek, „Hanslick und Adler" (2005); Boisits, „Grenzen der Kunst und Metaphysik der Tonkunst" (2006); Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (2008); Eder, „Adler und sein Verhältnis zu Hanslick" (2010); Boisits, „Historisch/systematisch/ethnologisch" (2013). Siehe dazu auch: Kalisch, *Wissenschaft von der Musik* (1988), S. 140–143, S. 173f.; Stöck, „Guido Adlers Ästhetikentwurf" (2000); Födermayer, Gruber, „Musikwissenschaft" (2003), S. 367f.

[214] Helmholtz, *Lehre von den Tonempfindungen* (1863), S. 2.

[215] Vgl.: Steege, „Helmholtz, Music Theory, and Liberal-Progressive History" (2010), S. 297–299. Auch Eduard Hanslicks Wirkung auf Richard Wallaschek, die als ebenso nachhaltig bezeichnet werden muss, ist nur bei einer Arbeit McColls spezifisch behandelt worden: „Vienna's Most Uncomfortable Music Critic" (1998).

[216] Vgl.: Bujić, *Music in European Thought* (1988), S. 276f.; Reinecke, „Cybernetics and Musical Consciousness" (1993), S. 16f.; Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung* (1995), S. 94–99; Fubini, *Geschichte der Musikästhetik* (1997), S. 275; Blaukopf, „Kunstforschung als exakte Wissenschaft" (2000), S. 189; Paddison, „The Aesthetics of Autonomy" (2002), S. 336; Schmidt, *Schönberg und Mozart* (2004), S. 57–60; Titus, „(Re)positioning Eduard Hanslick" (2008), S. 87; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 245f.; Danuser, „Die Kunst der Kontextualisierung" (2014), Bd. 1, S. 114.

[217] Vgl.: Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (1978), S. 35, S. 124f.; Abegg, „Hanslick's Theory of Musical Beauty" (1981), S. 13; Kaden, *Musiksoziologie* (1984), S. 168; Scher, „Realismusbegriff in der Musik" (1984), S. 92f.; Grey, *Wagner's Musical Prose* (1995), S. 20; Köhler, *Natur und Geist* (1996), S. 16f.; Cook, *Beyond the Score* (2013), S. 77; Pritchard, „A Heap of Broken Images" (2013), S. 145f.; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 252. Zu Halm siehe ebenso separat: Schäfke, *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 26; Ders., *Geschichte der Musikästhetik* (^{2}1964/1934), S. 395; Schmalzriedt (Hrsg.), *Form und Sinn der Musik* (1978), S. 9; Rothfarb, „Hermeneutics and Energetics" (1992), S. 46, S. 56, S. 61; Ders., *August Halm* (2009), S. 19, S. 59, S. 169. Zu Kurth siehe ebenso separat: Breitkreutz, *Die musikästhetischen Anschauungen Hanslicks* (1969), S. 124; Suppan, „Liszt zwischen Hausegger und Hanslick" (1982), S. 115; Rothfarb, *Kurth as Theorist and Analyst* (1988), S. 190, S. 212; Bonde, „Music Analysis and Image Potentials" (1997), S. 126f.; Bonnefoit, „Paul Klee und die Musik" (2008), S. 126; Lettgen, *Die Melancholie der Musik* (2010), S. 259.

klar, „daß Hanslicks Schrift ‚Vom Musikalisch-Schönen' 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."[218] Wieso, wie und in welchem genauen Ausmaß die hier genannten Personen durch Hanslicks *VMS*-Traktat geprägt waren, ist von ihm aber nirgends erläutert worden.

Diese recht dürftigen Resultate zu Hanslicks Rezeption in der modernen deutschsprachigen Musikwissenschaft stehen dabei einem osteuropäischen Forschungsinteresse gegenüber, das die historische Bedeutung Hanslicks für die speziell autochthone Fachgeschichte wesentlich eingehender untersuchte. Bereits Christoph Landerer hat auf die Prager Wurzeln von Hanslicks *VMS*-Traktat aufmerksam gemacht und dabei dessen regionale Wirkung von der Prager Formschule um Otakar Hostinský bis hin zum tschechischen Strukturalismus angedeutet, die Hanslicks Positionen wegen ihrer teils Herbart'schen Orientierung affirmativ aufnahmen.[219] Dieser Ansatz ist wenig später von Jiří Fukač detailliert aufgedeckt und Hanslicks Funktion in der tschechischen Musikforschung gründlich analysiert worden: Die „abstrakte Denkart" Hanslicks, die ein mittleres Stadium zwischen romantischer Gefühlsästhetik und empirischer Kunsttheorie (z.B. Gustav Theodor Fechners „Ästhetik von unten")[220] darstelle, wurde durch Hostinskýs Tradierung in einen „konkreten Formalismus" modifiziert, der sich „gegebenen ästhetischen Entitäten" in objektiver Ausrichtung verschrieb.[221] Dass neben herbartianischen Kunsttheoretikern (Josef Durdík, Wilhelm Volkmann etc.), auch Hostinskýs Beschäftigung am Prager Konservatorium und der Prager Universität für eine positive Rezeption Hanslicks in der tschechischen Musikforschung gesorgt hatte, wurde dabei allseitig konstatiert. Dieser geographisch konzentrierte Fragenkomplex ist von Stanislav Tuksar oder auch Sanja Majer-Bobetko auf die kroatische Forschung angewandt worden: Tuksar konnte dabei zeigen, dass Hanslicks *VMS*-Traktat ab den 1870er Jahren einen immer größeren Einfluss auf kroatische Schriftsteller ausübte, wie eine erhaltene Vorlesung von Vjenceslav Novak – der die zentrale Passage von den „tönend bewegten Formen" erstmals kroatisch übersetzte – und eine direkte

[218] Blume, „Hanslick, Eduard" (1956), Sp. 1485.
[219] Vgl.: Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus" (1993), S. 16. Zur Prager Formschule und der dortigen Relevanz Herbarts siehe weiter: Jäger, „Die Herbartianische Ästhetik" (1982); Beckermann, „Janacek and the Herbartians" (1983).
[220] Fechner, *Vorschule der Aesthetik* (1876). Für einen kurzen Überblick zu Fechners Ästhetik siehe etwa: Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik* (1987), S. 303–314; Schneider, *Geschichte der Ästhetik* (1996), S. 126–133; Betzler, Cojocaru, Nida-Rümelin (Hrsg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie* ([2]2012/1998), S. 307–310.
[221] Fukač, „Empirische Denkweise in der Musikwissenschaft" (1996), S. 29. Siehe ebenso Stříteckýs Arbeiten „Vorgeschichte des Prager Formalismus" (1992) und „Vom Prager/Wiener Formalismus" (1996).

polemische Diskussion Hanslicks durch Franjo Ksaver Kuhač deutlich machen.[222] Speziell Franjo Marković, der die erste moderne kroatische Musikästhetik – *Razvoj i sustav obćenite estetike* (1903) – verfasst hatte, bezog Hanslicks *VMS*-Traktat in die eigenen systematischen Überlegungen mit ein.[223] Für Majer-Bobetko, die das intrikate Verhältnis von Hanslick und Marković gesondert erforschte, würde deswegen ersichtlich, dass Hanslicks Positionen „the Croatian musico-aesthetical thought of the two last decades of the 19th century" dominiert haben.[224]

Neben derartig allgemeinen Betrachtungen hat die rezentere Forschung in erster Linie zwei philosophische Schriftsteller mit Hanslicks *VMS*-Traktat verknüpft: Theodor W. Adorno und Friedrich Nietzsche.[225] Wenn Hanslicks *Geschichte des Concertwesens* auch durch mehrere Autoren als soziologische Untersuchung eingeschätzt wurde,[226] hat sich dessen inhaltliche Kongruenz mit Adornos Schriften auf seine ästhetische Abhandlung fokussiert. Dies scheint insofern sinnvoll, als Adornos Kenntnis von Hanslicks *VMS*-Traktat als gesichert betrachtet werden kann, da dieser sogar im Wintersemester 1932/1933 über Hanslicks Ästhetik gelesen hat.[227] Max Paddison hat die inhaltliche Beziehung der beiden Autoren in seinen zahlreichen Publikationen zu Theodor W. Adorno mehrmals konkretisiert, ohne dass eine einzige direkte Studie zum oft angesetzten Rückbezug Adornos auf Hanslicks Schriften erschienen wäre.[228] Paddison vermutet, dass Adornos Theorien zur historischen Entwicklung des musikalischen „Materialstands" von Hanslicks *VMS*-Traktat inspiriert worden wären, der die schöpferische Komposition als „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material" (*VMS*, S. 79) definiert, 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

[222] Letzterer hatte sogar eine Vorlesung Hanslicks besucht. Vgl.: Majer-Bobetko, „Words on Music in Northern Croatia" (2007), S. 201.
[223] Vgl.: Tuksar, „Für und gegen Hanslick" (1998), S. 182–195. Siehe ebenso dessen prägnante Auflistung der mehrheitlich philologischen Erkenntnisse in: „Croatian Fin-de-Siècle Musical Culture" (1998), S. 161.
[224] Majer-Bobetko, „Musico-Historical Themes in Franjo Marković" (2003), S. 36.
[225] Hanslicks Wirkung auf Heinrich Schenker, die hier ebenfalls behandelt werden könnte, wird später separat erörtert (Kap. 4.2), da sie dort thematisch relevanter scheint.
[226] Vgl.: Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung* (1995), S. 175–180; Střítecký, „Vom Prager/Wiener Formalismus" (1996), S. 40; Bontinck, „Die Wiener Schule der Musiksoziologie" (2000), S. 94; Yoshida, „Eduard Hanslick and Musical Culture" (2001), S. 191–198; Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (2008), S. 48–75; Antonicek, Gruber, Landerer (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken* (2010), S. 7.
[227] Siehe dazu die vollständige Aufstellung von Adornos Seminaren in Klein, Kreuzer, Müller-Doohm (Hrsg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (2011), S. 481.
[228] Einige beiläufige Erwähnungen von Hanslicks Wirkung auf Adornos Schriften finden sich etwa bei: Heinz, „Musikwissenschaftliche Lehrmeinungen" (1971), S. 65; Damnjanović, „Hanslick als Begründer der Musikästhetik" (1995), S. 723f.; Edgar, „Adorno and Musical Analysis" (1999), S. 441–444; Strauß, „Diskussion um die Musik der Zukunft" (2002), S. 422, S. 425; Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 82f.; Lettgen, *Die Melancholie der Musik* (2010), S. 293f.; Betzler, Cojocaru, Nida-Rümelin (Hrsg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie* ([2]2012/1998), S. 407.

hin für solch kleine Errungenschaft. […] Man hüte sich vor der Verwechselung, als *ob dieses* (gegenwärtige) *Tonsystem selbst* nothwendig in der Natur läge" (*VMS*, S. 147f.). Dass jedes musikalische Grundelement geschichtlich gewachsen, keinesfalls natürlich gegeben sei und daher einer langen Tradition der produktiven Interaktion von Komponist und „Material" in kodifizierten Konventionen geschuldet wäre, zeige enorm weitreichende Konsequenzen, die im frühen zwanzigsten Jahrhundert verfolgt wurden, z.B. „in the musical esthetics of T. W. Adorno".[229] Bei Adornos Umgang mit der mimetischen Kunsttheorie betont dieser auch eine „considerable but as yet little-recognised influence of Hanslick's arguments on Adorno", der Hanslicks Hypothese zur dynamischen Musikqualität als mittelbare Verbindung von „Geist" und „Material" wirkungsvoll aufgegriffen habe.[230] Dass Eduard Hanslicks Ansätze für eine strukturelle Hörtheorie (*VMS*, S. 127–144), die ein aktives ästhetisches Musik*verstehen* von einer passiven emotionalen Musik*aufnahme* kategorisch unterscheidet, auf die mehrgleisige Hörertypologie in Adornos Schriften bezogen wurde, erstaunt daher kaum.[231]

Dass Nietzsches Musikästhetik, vor allem seine späten Polemiken *Der Fall Wagner* (1888) und *Nietzsche contra Wagner* (1889), durch Hanslicks Argumente geprägt waren, ist bereits länger bekannt.[232] Wenn etwa die ausschweifende Instrumentation Richard Wagners, die die scheinbar mangelnde Substanz seiner „unendlichen Melodie" nachträglich kompensiere, in Hanslicks Kritiken derartig beurteilt wurde: „Die Farbe ist ihnen alles, der musikalische Gedanke nichts",[233] so schreibt dieser analog: „Die Farbe des Klanges entscheidet hier; *was* er-

[229] Paddison, „The Aesthetics of Autonomy" (2002), S. 336. Siehe dazu auch seine anderen Arbeiten: *Adorno's Aesthetics of Music* (1993), S. 66; „Die vermittelte Unmittelbarkeit der Musik" (2007), S. 208f.; „Music and Social Relations" (2010), S. 264. Vgl.: Windsor, „Autonomy, Mimesis, and Mechanical Reproduction" (1996), S. 139f.; Titus, *Conceptualizing Music* (2005), S. 102; Danuser, „‚Materiale Formenlehre'" (2007), S. 22–25; Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 82. Zu der einflussreichen Materialtheorie von Theodor W. Adorno vergleiche einführend: Hindrichs, „Der Fortschritt des Materials" (2011).

[230] Paddison, „Mimesis and Musical Expression" (2010), S. 131–134 (Zitat S. 134). Vgl.: Goehr, „Music and Movement" (2004), S. 166 und wesentlich ausführlicher „Musical Movement of Philosophy and Philosophical Movement of Music" (2008).

[231] Vgl.: Breitkreutz, *Die musikästhetischen Anschauungen Hanslicks* (1969), S. 200f., Subotnik, „The Challenge of Contemporary Music" (1991), S. 277; McClary, *Conventional Wisdom* (2000), S. 114; Strauß, „Diskussion um die Musik der Zukunft" (2002), S. 422; Caduff, *Die Literarisierung von Musik um 1800* (2003), S. 127; Cook, „Writing on Music" (2003), S. 257; Anderson, „Polemics or Philosophy?" (2013), S. 76.

[232] Vgl.: Wilfing, „Richard Wagner in Hanslicks Schriften" (2014), S. 163 und die dort erörterte Literatur. Für einige unspezifische Bemerkungen zum Verhältnis Nietzsche-Hanslick siehe etwa: Grimm, *Zwischen Klassik und Positivismus* (1982), S. 101f.; Pfotenhauer, *Die Kunst als Physiologie* (1985), S. 97–99; Hudek, „*Die Tyrannei der Musik*" (1989), S. 36–39; Janz, „Nietzsches Wagner-Erfahrung" (1991), S. 28f.; Storr, „Nietzsche and Music" (1994), S. 216f.; Gruber, „Nietzsches Begriff des Südländischen" (1997), S. 117; Janz, „Nietzsches Frage nach dem Wesen der Musik" (2000), S. 28; Dieminger, *Musik im Denken Nietzsches* (2002), S. 24; Fuhrimann, *Opern- und Konzertpublikum* (2004), S. 70f.; Tramsen, „Kunstphilosophie und -theorie" (2004), S. 44; Brobjer, „Nietzsche's *The Birth of Tragedy*" (2005), S. 296; Venturelli, „Der musiktreibende Sokrates" (2006), S. 34; Borchmeyer, „Hanslick und Grillparzer" (2010), S. 117; Lettgen, *Die Melancholie der Musik* (2010), S. 285–289; Hinrichsen, „Eduard Hanslick contra Richard Wagner" (i.Dr.), Punkt 2 und Punkt 4. Siehe dazu auch wesentlich ausführlicher: Fietz, *Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche* (1992), Kap. 1.

[233] Hanslick, „Orchesterkonzerte", in: *Die moderne Oper 7* (1896), S. 179.

klingt, ist beinahe gleichgültig."[234] Wenn Nietzsche dieses Diktum Wagners auf die Formel: „Unendlichkeit, aber ohne Melodie" bringt, wird sie von Eduard Hanslick als „melodisches Nervenfiber" bezeichnet, das nur ein andauerndes Melodisieren „in ewigen Trugschlüssen" darstelle, dabei aber kein „selbstständig melodiöses, rhythmisch gegliedertes" Musikthema nach sich ziehe:[235] sie ist für ihn „unausgesetzt wogendes Moduliren",[236] „knochenlose Ton-Molluske",[237] „Unding" (*VMS*, S. 70). Der Wiener Kritiker befand hierbei auch, dass sich in Richard Wagner ein „starkes, eigenartiges, complicirtes Talent" zeige, das aber durch dessen „Natur und Wirkung der Generalisirung" widerstrebe,[238] da er keine wirkliche musikalische Befähigung – für ihn: die originelle Schöpfung von autarken Melodien – besitze, aber doch „andere, eigenthümliche Vorzüge" aufweise, 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."[239] In Friedrich Nietzsche Schriften findet sich diese recht zurückhaltende Stellungnahme noch wesentlich pointierter, wenn dieser Wagners Theorie sarkastisch widergibt: „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 …"[240]

Diese eindeutigen argumentativen Überschneidungen von Hanslick und Nietzsche wurden durch Manfred Eger in mehreren Arbeiten behandelt und dabei zweifellos demonstriert, dass Nietzsches Ablehnung von Wagners Reformen zumindest teilweise auf Hanslicks Schriften basieren dürfte.[241] Dieser hatte hier aber versäumt, philologische Belegstellen für Nietzsches Hanslick-Lektüre beizubringen, womit dessen betreffende Ausführungen neuerlich lediglich inhaltlich orientiert waren und damit schlicht spekulativ bleiben mussten.[242] Nach Christoph Landerer und Marc-Oliver Schuster haben sich auch Frederick Love, Bertram Schmidt und Eric Dufour mit Hanslicks Rezeption durch Nietzsches Wagner-Kritik genauer befasst, diese

[234] Nietzsche, *Sämtliche Werke* (1999), Bd. 6, S. 24.
[235] Hanslick, „Wagner's *Rheingold* und sein Bayreuther Theater", in: *Die moderne Oper 1* (1875), S. 310.
[236] Hanslick, „R. Wagner's *Parsifal*", in: *Die moderne Oper 3* (1884), S. 314f.
[237] Hanslick, „*Die Meistersinger* von Richard Wagner", in: *Die moderne Oper 1* (1875), S. 303.
[238] Hanslick, „Was denken Sie von Wagner?", in: *Die moderne Oper 7* (1889), S. 63.
[239] Hanslick, „Wagner-Biographieen", in: *Die moderne Oper 3* (1884), S. 366.
[240] Nietzsche, *Sämtliche Werke* (1999), Bd. 6, S. 35.
[241] Seine erste betreffende Untersuchung findet sich im Kapitel „Der Fall Wagner" in: „*Wenn ich Wagnern den Krieg mache…*" (1988), S. 172f. Seine Thesen wurden dann in „Zum Fall Wagner/Nietzsche/Hanslick" (1999), S. 118–128 kritisch erörtert und bei zwei späteren Arbeiten neuerlich behandelt: *Nietzsches Bayreuther Passion* (2001), S. 319–334; „Nietzsches Ausfälle mit Hanslicks Einfällen" (2010).
[242] Zur Kritik an dessen historisch problematischer Verfahrensweise siehe etwa: Landerer, „Hanslick" (2008), S. 381f. Dort findet sich auch ein knappes Resümee der Beziehung Nietzsche-Hanslick (S. 378–385).

essentielle Grundlage aller weiteren systematischen Ähnlichkeiten jedoch ebenso vermissen lassen.[243] Erst Anna Cavalcanti konnte durch ihre detaillierte Darstellung „Nietzsche als Leser. Seine frühen Quellen und die Lektüre von Eduard Hanslick“ eine solche Basis schaffen, welche beweist, dass Nietzsche Hanslicks *VMS*-Traktat im Jahr 1865 – und damit vor seiner vermeintlich wagnerischen Abhandlung *Die Geburt der Tragödie* (1872) – gelesen hatte.[244] Dahlhaus' Hypothesen zur offenbaren Parallelität von Hanslicks Positionen zu einem frühen Fragment Nietzsches (12[1], 1871) und der dort impliziten Defensive gegen Richard Wagner konnten hierdurch weitgehend konkretisiert werden,[245] was vornehmlich Christoph Landerer und Marc-Oliver Schuster geleistet haben.[246] In einem rezenten Aufsatz von Martine Prange wurde sogar summarisch angenommen, dass eine wagnerische Begeisterung Nietzsches nur „for fifteen months rather than for the fourteen years as still widely believed“ vertretbar sei, da dessen Hanslick-Lektüre „a sign of anti-Wagnerism [and] interest in musical formalism" darstelle, das bisher großteils übersehen wurde.[247] Da Friedrich Nietzsche aber nicht einfach Hanslicks Standpunkt kopierte, wie dies noch Egers Texte unbefangen suggerieren, sondern dieser in ein durchweg produktives, jedoch keinesfalls unkritisches Verhältnis zu Hanslicks *VMS*-Traktat getreten war, ist hier noch wesentliche Forschungsarbeit durchzuführen.[248]

Anhand dieses möglichst kompletten Überblicks über eine lediglich sporadisch vorhandene Forschung zu Hanslicks Rezeption wird zweifellos ersichtlich, dass noch gewaltige Defizite für eine wissenschaftliche Wirkungsgeschichte von Hanslicks *VMS*-Traktat bestehen. Wenn James Deaville festhält, dass eine „comprehensive study of his influence upon early twentieth -century music aesthetics in German-speaking Europe“ noch immer ausstehe, wirkt dies als eine höchst vorsichtige Untertreibung.[249] Man muss hier vielmehr bemerken, dass Hanslicks

[243] Love, *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience* (1963); Ders., „Nietzsche's Quest for a New Aesthetic“ (1977); Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik* (1991); Dufour „L'Esthétique musicale formaliste“ (1999). Vgl.: Landerer, Schuster, „Nietzsches Vorstudien zur ‚Geburt der Tragödie'“ (2002), S. 114, S. 118.
[244] Vgl.: Cavalcanti, „Nietzsche als Leser“ (2006), S. 48. Diese Lektüre ist bereits länger bekannt, wurde jedoch nirgends genauer erörtert. Als frühe Quellen siehe etwa: Love, *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience* (1963), S. 32; Janz, „Nietzsches Verhältnis zur Musik seiner Zeit“ (1978), S. 315.
[245] Vgl.: Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne* (1974). Eine andere frühzeitige Diskussion des wichtigen Fragments findet sich in: Kropfinger, „Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‚Geist der Musik'“ (1985), S. 2–5. In einigen anderen Arbeiten zur vieldiskutierten Wagner-Nietzsche-Thematik, etwa Vogels *Apollinisch und Dionysisch* (1966), findet sich diese gesicherte Wirkung Hanslicks trotz seiner häufigen Nennung nirgends.
[246] Vgl.: Landerer, Schuster „Die Musik kann niemals Mittel werden“ (2000); Dies., „Nietzsches Vorstudien zur ‚Geburt der Tragödie'“ (2002); Dies., „‚Begehrlich schrie der Geyer in das Thal'“ (2005).
[247] Prange, „Was Nietzsche Ever a True Wagnerian?“ (2011), S. 43f. Zu Pranges Artikel siehe auch: Landerer, „Nietzsche, Wagner, Hanslick“ (2012).
[248] Vgl.: Landerer, „Form und Gefühl in Nietzsches Musikästhetik“ (2006), S. 58. Manos Perrakis war wieder darum bemüht, die ausufernden Kommentare zu Hanslicks Einfluss auf Nietzsches Musikdenken abzumildern: *Nietzsches Musikästhetik der Affekte* (2011), S. 113. Zu Perrakis' Studien siehe auch: Landerer, „Neue Arbeiten zu Nietzsches Musikästhetik“ (2012).
[249] Deaville, „Hanslick's Path Through Musical History“ (2013), S. 25. Sein Hinweis, dass Hanslicks Rezeption „terra incognita“ darstelle, ist bei dem gegenwärtigen Forschungsstand sicherlich angebracht (Ibid., S. 23).

Rezeption ein äußerst spärlich erkundeter Gegenstand ist, was bei der fachlichen Reputation seiner ästhetischen Abhandlung als „epochemachende“ Untersuchung,[250] als entscheidender „Epochenumbruch auf musikästhetischem Gebiet“[251] oder als die „vielleicht bedeutendste, einflußreichste ästhetisch-theoretische Schrift“[252] überaus seltsam scheint. Wie beim obigen Rekurs auf die verzweigte Forschung zu seinen historischen Textquellen (vgl. Kap. 1.1), ist auch hier ein enormer Mangel an philologisch gesicherten Ergebnissen festzuhalten, die die jeweilige Beziehung eines spezifischen Schriftstellers zu Hanslicks *VMS*-Traktat verbürgen würden. Deshalb erstaunt auch kaum, wenn seine inhaltliche Verbindung zu vielen späteren Autoren oft nur beiläufig genannt bzw. in einem weitläufigen thematischen Zusammenhang erörtert wird, womit auch hier meist spekulative Randnotizen vorherrschen, die als allgemein anerkannt ausgegeben werden. Bei der näheren Analyse dieser zahlreichen Marginalien zeigt sich aber klar, dass eine ernsthafte Forschung in den wenigsten Einzelfällen (hier etwa Adler, Nietzsche, Kroatien) vorliegt, mithin erneut inhaltliche Parallelen als zureichende Grundlage einer möglichen Rezeption behandelt werden. Die Geschichte von Hanslicks Rezeption bei späteren Autoren gehört deshalb zu den „many and formidable gaps in the literature concerning Hanslick and his book“, die Geoffrey Payzant schon im Jahr 1989 behoben sehen wollte und die bis heute offen bleiben.[253] In den nun folgenden Abschnitten sollen diese somit meist unbekannten Wirkungslinien von Hanslicks *VMS*-Traktat mit einer genau fixierten Thematik verfolgt und seine eminente Rezeption im englischen Sprachraum detaillierter aufgearbeitet werden.[254]

1.6. Anhang – Hanslicks „tönend bewegte Formen“

Diese Liste ist ein Produkt des Zufalles und wurde durch keine systematische Suchmethodik angeleitet. Ihre Existenz verdankt sich dem Hinweis Nikolaus Urbaneks, der einmal nebenbei erwähnte, wie oft die berühmte Passage Hanslicks „*Tönend bewegte Formen* sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“ (*VMS*, S. 75) verkürzt zitiert wird. Markus Gärtner hebt dies und die hieraus resultierenden Konsequenzen ebenso hervor: „Der Plural ‚Formen‘

[250] Henneberg, *Begriff des musikalischen Kunstwerks* (1983), S. 24.
[251] Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (1987), S. 7.
[252] Scher, „Literatur und Musik“ (1984), S. 16.
[253] Payzant, „Eduard Hanslick and Bernhard Gutt“ (1989), S. 133.
[254] Zu einer vorstellbaren Einwirkung Hanslicks auf ein paar hier nicht behandelte Theoretiker (Simmel, Ortega y Gasset, Viëtor etc.) siehe etwa auch Boisits, „Wie autonom ist Kunst?“ (2004), wobei diese ein unmittelbares Leseverhältnis nirgends postuliert.

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."[255] Dietmar Strauß zieht dabei gleiche Schlüsse: „Um Hanslick den Formalästhetikern zuordnen zu können, wurde der Plural ‚Formen' oft zu ‚Form' reduziert."[256] Mit einer gezielten Kontrolle der breiten Forschung zu Berlioz, Brahms, Bruckner, Liszt, Wagner etc. könnte dieses bereits beachtliche Verzeichnis auch noch um dutzende Einträge erweitert werden. Im Kontext meiner obigen Aussage ist die anschließend angeführte Literatur, in der Hanslicks Standpunkt durchgängig inkorrekt benannt wird, aber sicherlich ausreichend. Es wurde immer die zuerst eruierte Passage notiert, was aber nicht heißt, dass mehrere Autoren diese verkürzte Widergabe nicht auch generell benutzt hätten. Die Ordnung ist als eine strikt alphabetische Reihenfolge durchgeführt und reicht von Arthur Seidl (1887) und Karl Storck (1904) bis Peter Rinderle (2010) und Steffen Schmidt (2012).[257]

-*Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Berlin: Dietz Verlag 1962, S. 573.
-Abegg, Werner: *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, Regensburg: Gustav Bosse 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: Druckerei der Neuen Freien Presse 1913, S. 5.
-Ahrend, Thomas: „Form/Formenlehre/Offene Form" in: Loesch, Heinz von / Motte-Haber, Helga de la / Rötter, Günther / Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber Verlag 2010, S. 119–122, S. 121.
-Beck, Hermann: *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart*, Wilhelmshaven / Amsterdam / Locarno: Heinrichshofen's Verlag 1983 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 9), S. 242.
-Blumröder, Christoph von / Steinbeck, Wolfram: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, 2 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 3/1+3/2), Bd. 1, S. 204.[258]
-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: Reclam Verlag 1982, S. 110.
-Breitkreutz, Dieter: *Die musikästhetischen Anschauungen Eduard Hanslicks und ihre Gültigkeit in der Gegenwart*, Dissertation Halle 1969, S. 8.
-Bukofzer, Max: *Die musikalische Gemütsbewegung. Erlebnisse, Erkenntnisse, Bekenntnisse*, Nendeln: Kraus Reprint ^{2}1976 (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1935), S. 246.
-Cadenbach, Rainer: *Das musikalische Kunstwerk. Grundbegriffe einer undogmatischen Musiktheorie*, Regensburg: Gustav Bosse 1978 (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 5), S. 43.
-Conrad, Leopold: *Musica Panhumana. Sinn und Gestaltung in der Musik. Entwurf einer intentionalen Musikästhetik*, Berlin / New York: de Gruyter 1958, S. 350.
-Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel u.a.: Bärenreiter 1978, S. 129 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 4, S. 11–126, S. 108.

[255] Gärtner, *Eduard Hanslick versus Franz Liszt* (2005), S. 27. Vgl.: Ders., „Hanslick und Liszt" (2002), S. 15.
[256] Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 20. Für eine ähnliche Beurteilung siehe etwa auch: Strauß, „Neuausgabe von Hanslicks Schriften" (1993), S. 265; Ders., „Die Geburt der Ästhetik aus der Kritik" (1994), S. 391; Stachel, *Ethnischer Pluralismus und wissenschaftliche Theoriebildung* (1999), S. 335; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 221f.
[257] Für mehrere englische Varianten dieser reduktiven Interpretation vgl. Kap. 3.5. Jene Titel, die nur bei dieser punktuellen Aufstellung zitiert werden, sind nicht mehr in der abschließenden Bibliographie aufgeführt.
[258] Hier liest man vom „intellektuelle[n] Spiel mit Tönen und tönender Form, wie Hanslick sie an Musik einzig gelten lassen wollte".

-Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber Verlag [2]1989 (1980, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), S. 235 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 5, S. 11–390, S. 278.
-Dahlhaus, Carl: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laber Verlag 1987, S. 177 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 6, S. 11–251, S. 153.
-Dahlhaus, Carl: „Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff", in: *Die Musikforschung* 20/2 (1967), S. 145–153, S. 145 oder in: Ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 1988, S. 291–298, S. 291 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 5, S. 648–658, S. 648.
-Dahlhaus, Carl: „Das ‚Verstehen' von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse", in: Faltin, Peter / Reinecke, Hans-Peter (Hrsg.), *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln: Hans Gerig 1973, S. 37–47, S. 41 oder in: Ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 1988, S. 318–329, S. 322 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 5, S. 676–686, S. 681.
-Dahlhaus, Carl: „Formästhetik und Nachahmungsprinzip", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4/2 (1973), S. 165–174, S. 165 oder in: Ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 1988, S. 44–49, S. 44 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 5, S. 426–432, S. 427.
-Dahlhaus, Carl: „Ästhetik und Musikästhetik", in: Dahlhaus, Carl / Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.), *Systematische Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber Verlag 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), S. 81–108, S. 101 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 1, S. 586–615, S. 608.
-Dahlhaus, Carl: „Was heißt ‚außermusikalisch'", in: Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel [4]2001 (1985, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 100), S. 55–66, S. 59.
-Dahlhaus, Carl: „Das Verhältnis zum Text. Zur Entwicklung von Arnold Schönbergs musikalischer Poetik", in: Allroggen, Gerhard / Altenburg, Detlef (Hrsg.), *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1986, S. 290–295, S. 292 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 8, S. 740–748, S. 742.
-Dahlhaus, Carl: „Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik", in: Ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 1988, S. 67–77, S. 73 oder in: Aurnhammer, Achim / Manger, Klaus / Strack, Friedrich (Hrsg.), *Schiller und die höfische Welt*, Tübingen: Max Niemeyer 1990, S. 156–167, S. 162 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 5, S. 453–463, S. 460.
-Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich: „Musikalischer Gehalt (Dialog)", in: Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel [4]2001 (1985, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 100), S. 139–155, S. 154.
-Dahlhaus, Carl / Kantner, Leopold / Konold, Wulf / Krummacher, Friedhelm: „1789–1814", in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber Verlag [2]1994 (1985; Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), S. 333–395, S. 364.[259]
-Dahlhaus, Carl / Mayer, Günter: „Musiksoziologische Reflexionen", in: Dahlhaus, Carl / Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.), *Systematische Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber Verlag 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), S. 109–170, S. 132.
-Dahlhaus, Carl / Zimmermann, Michael (Hrsg.): *Musik – Zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel u.a.: Bärenreiter 1984, S. 300.
-Danz, Ernst-Joachim: *Die objektlose Kunst. Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers*, Regensburg: Gustav Bosse 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 118), S. 293.
-Degen, Helmut: *Handbuch der Formenlehre. Grundsätzliches zur musikalischen Formung*, Regensburg: Gustav Bosse 1957, S. 11.
-Dettelbach, Hans von: *Breviarium Musicae. Probleme, Werke, Gestalten*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1958, S. 16.
-Dettelbach, Hans von: *Das Imperium der Töne. Form und Bedeutung der Musik*, Graz / Wien: Leykam Verlag 1970, S. 57.
-Dräger, Hans / Wellek, Albert: „Musikästhetik", in: Blume, Friedrich (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter 1958, Bd. 9, Sp. 1000–1034, Sp. 1024.

[259] Hier liest man gar nur: „Der eigentliche ‚Inhalt' – so Hanslick – ist die ‚Form'."

-Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik verstehen*, München / Zürich: Piper Verlag 1995, S. 78.
-Eggebrecht, Hans Heinrich: *Die Musik und das Schöne*, München / Zürich: Piper Verlag 1997, S. 48.
-Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München / Zürich: Piper Verlag [7]2008 (1991), S. 609.
-Eggebrecht, Hans Heinrich: „Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik", in: Faltin, Peter / Reinecke, Hans-Peter (Hrsg.), *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln: Hans Gerig 1973, S. 48–57, S 49.
-Eggebrecht, Hans Heinrich: „Musik als Tonsprache", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 18/1 (1961), S. 73–100, S. 74 oder in: Ders., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik in der Musik*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel [3]2004 (1977; Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46), S. 7–53, S. 8.
-Ehrenfels, Christian von: „Ästhetische Vorlesungen. Aus dem Nachlaß", in: Ders., *Philosophische Schriften*, 4 Bde., hrsg. von Barry Smith, München / Wien: Philosophia Verlag 1982–1990 (Philosophia Resources Library), Bd. 2, S. 261–482, S. 458.
-Ehrenfels, Christian von: „Zur Klärung der Wagnerkontroverse", in: Ders., *Philosophische Schriften*, 4 Bde., hrsg. von Barry Smith, München / Wien: Philosophia Verlag 1982–1990 (Philosophia Resources Library), Bd. 2, S. 97–117, S. 100.
-Einstein, Alfred (Hrsg. und Übst.): *Das neue Musiklexikon*, Berlin: Max Hesse 1926 (Eaglefield-Hull, Arthur: *Dictionary of Modern Music and Musicians*, London / New York: Dent & Sons 1924), S. 259.
-Einstein, Alfred: *Die Romantik in der Musik*, Wien: Bergland Verlag 1950, S. 412.
-Ermen, Reinhard: *Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner*, Aachen: Rimbaud Presse 1986, S. 159.
-Faltin, Peter: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, hrsg. von Christa Nauck-Börner, Aachen: Rader Verlag 1985 (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung 1), S. 76.
-Faltin, Peter: „Musikalische Bedeutung. Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9/1 (1978), S. 5–33, S. 17.
-Fanselau, Clemens: „Die Musik bei Wittgenstein. Logik, Autonomieästhetik und musikalische Pragmatik", in: Bezzel, Chris (Hrsg.), *Sagen und Zeigen. Wittgensteins „Tractatus", Sprache und Kunst*, Berlin: Parerga Verlag 2005 (Philosophie und andere Künste), S. 103–126, S. 108.
-Fellerer, Karl: „Das Haydn- und Mozartbild im 19. Jahrhundert", in: Ders., *Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert*, Regensburg: Gustav Bosse 1984 (Fellerer, Karl: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1), S. 71–221, S. 166.
-Fietz, Rudolf: *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Würzburg: Königshausen & Neumann 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: Insel Verlag 2000, S. 106.
-Floros, Constantin: *Musik als Botschaft*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1989, S. 23.
-Fricke, Jobst: „Merkmale und Bedingungen des Sprachlichen in der Musik", in: Fricke, Jobst / Gätjen, Bram / Gervink, Manuel (Hrsg.), *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag am 21. Juli 1989*, Regensburg: Gustav Bosse 1989 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), S. 171–188, S. 176.
-Glatt, Dorothea: *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks*, München: Musikverlag Katzbichler 1972 (Schriften zur Musik 15), S. 51.
-Grimm, Hartmut: *Zwischen Klassik und Positivismus. Zum Formbegriff Eduard Hanslicks*, Dissertation Berlin 1982, S. 81.
-Grimm, Hartmut: „Die Musikanschauungen Franz Grillparzers und Eduard Hanslicks. Geistesverwandtschaft und Distanz", in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 24/1 (1982), S. 17–30, S. 27.
-Gruber, Siegfried: *Das Musikfeuilleton im 19. Jahrhundert am Beispiel Eduard Hanslicks*, Dissertation Wien 1972, S. 85.
-Gruhn, Wilfried: *Musiksprache, Sprachmusik, Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text*, Frankfurt / Berlin / München: Moritz Diesterweg 1978 (Schriftenreihe zur Musikpädagogik), S. 4.
-Hermand, Jost: *Beethoven. Werk und Wirkung*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2003, S. 75.
-Herzfeld, Friedrich: *Du und die Musik. Eine Einführung für alle Musikfreunde*, Berlin: Druckhaus Tempelhof 1950 (Unterhaltsame Wissenschaft), S. 269.
-Herzfeld, Friedrich: *Musica Nova. Die Tonwelt unseres Jahrhunderts*, Berlin: Ullstein Verlag 1954, S. 171.
-Herzfeld, Friedrich: *Alles über Musik. Schnell nachgeschlagen*, Mainz u.a.: Schott Verlag 1959, S. 216.
-Herzfeld, Friedrich: *Lexikon der Musik*, Berlin: Ullstein Verlag 1957, S. 223.
-Holz, Harald: *Musikphilosophie. Einige Überlegungen zur Wahrheit und Unwahrheit des musikalisch Schönen*, Aachen: Shaker Verlag 2000 (Berichte aus der Musikwissenschaft), S. 11.
-Huber, Kurt: *Musikästhetik*, hrsg. von Otto Ursprung, Ettal: Buch-Kunstverlag Ettal 1954, S. 70.
-Hübner, Kurt: *Die zweite Schöpfung. Das Wirkliche in Kunst und Musik*, München: C.H. Beck 1994, S. 35.

-Jungmann, Irmgard: *Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2008, S. 150.
-Kaden, Christian: *Musiksoziologie*, Berlin: Verlag Neue Musik 1984, S. 168.
-Kaden, Christian: „Musiksoziologie", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 21 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001, ST Bd. 6, Sp. 1618–1670, Sp. 1651.
-Kaden, Christian: „Zeichen", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 21 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001, ST Bd. 9, Sp. 2149–2220, Sp. 2149.[260]
-Klein, Evelin: *Einführung in die Ästhetik. Eine philosophische Collage*, Wien: Literas Verlag 1987, S. 86.
-Köhler, Rafael: „Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 52/3 (1995), S. 205–219, S. 219.
-Kropfinger, Klaus: *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg: Gustav Bosse 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 29), S. 133.
-Kropfinger, Klaus: „Musikalische Hermeneutik als Funktion der Form-Inhalt-Problematik", in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg: Gustav Bosse 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43), S. 73–80, S. 75.
-Liess, Andreas: *Kritische Erwägungen zu einer Ganzheitsphilosophie der Musik. Werkanalyse und Erlebnis*, Wien / Köln / Graz: Hermann Böhlaus Nachfolger 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: Henschel Verlag 1954, S. 332.
-Lodes, Birgit: „Hanslick und Beethoven", in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 259–296, S. 261.
-Luckner, Andreas: „Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie", in: *Musik-Konzepte* 11 (2007), S. 34–49, S. 40 (Sonderband Musikphilosophie*)*.
-Mersmann, Hans: *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Max Hesse 1926, S. 1.
-Mersmann, Hans: *Eine deutsche Musikgeschichte*, Potsdam / Berlin: Sanssouci Verlag 1934, S. 450.
-Mersmann, Hans: *Musikgeschichte in der abendländischen Kultur*, Frankfurt: Hans Menck 1955, S. 261.
-Moser, Hans Joachim: *Geschichte der deutschen Musik*, 3 Bde., Stuttgart / Berlin: J.G. Cotta 1923–1924, Bd. 3, S. 182.[261]
-Moser, Hans Joachim: *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Tutzing: Hans Schneider [14]1965 (Berlin: Max Hesse 1936; Handbücher der Musik 2), S. 414.[262]
-Moser, Hans Joachim: „Musik zwischen Seele und Kosmos", in: Ders., *Musik in Zeit und Raum. Ausgewählte Abhandlungen*, Berlin: Verlag Merseburger 1960, S. 255–259, S. 259.[263]
-Motte-Haber, Helga de la: „Musikalische Hermeneutik und empirische Forschung", in: Dahlhaus, Carl / Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.), *Systematische Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber Verlag 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), S. 171–244, S. 173.
-Naumann, Barbara: *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 1990, S. 69.
-Nestler, Gerhard: *Geschichte der Musik. Die großen Zeiträume der Musik von den Anfängen bis zur elektronischen Komposition*, Mainz u.a.: Schott Verlag; München / Zürich: Piper Verlag [4]1990 (1962), S. 575.
-Noller, Joachim: *Kleine Philosophie der musikalischen Moderne. Musik und Ästhetik im 20. Jahrhundert*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2003, S. 84.
-Oehlmann, Werner: *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin / New York: de Gruyter 1953, S. 128.
-Riemer, Otto: „Musikästhetik – nicht gefragt? Zur Zentenar-Erinnerung an Hanslicks Buch ‚Vom Musikalisch-Schönen' (1854)", in: *Musica* 8/5 (1954), S. 175–178, S. 177.
-Rinderle, Peter: *Die Expressivität von Musik*, Paderborn: Mentis Verlag 2010 (Kunst Philosophie 9), S. 79.
-Roch, Eckhard: „Zwischen Geist und Materie. Grundlagen des musikalischen Materialbegriffes in Philosophie und Rhetorik", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59/2 (2002), S. 136–164, S. 150.

[260] Hanslicks Standpunkt wird hier dahingehend charakterisiert, dass Musik „Form sei, tönende Bewegung an und für sich".
[261] Hier liest man gar nur: „bewegte Form".
[262] In seiner systematischen Zusammenfassung wird Hanslick mit Nägeli und Kant in die generelle Kategorie „Musik als Form" eingereiht.
[263] Hanslicks Textstelle erscheint hier als ein tönend bewegtes „Formenspiel", was mehr über Mosers Deutung Hanslicks, als über dessen ästhetische Abhandlung aussagt.

-Schmidt, Matthias: „Spurlinien der Wirkungsgeschichte“, in: Gruber, Gernot / Schmidt, Matthias (Hrsg.), *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik*, Laaber: Laaber Verlag 2006 (Handbuch der musikalischen Gattungen 2), S. 49–69, S. 68.
-Schmidt, Steffen: „Musik/sprache – Bestandsaufnahme einer Kultur“, in: Grüny, Christian (Hrsg.), *Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2012, S. 151–159, S. 156.
-Schuhmacher, Gerhard: *Einführung in die Musikästhetik*, Wilhelmshaven / Amsterdam / Locarno: Heinrichshofen’s Verlag 1975 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 15), S. 93.
-Seidel, Wilhelm: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987 (Erträge der Forschung 246), S. 20.
-Seidl, Arthur: *Vom Musikalisch-Erhabenen. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig: C.F. Kahnt ^{2}1907 (1887), S. 5.
-Seifert, Wolfgang: *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg: Gustav Bosse 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.: Bärenreiter 1987 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), S. 171.
-Sponheuer, Bernd: „Postromantische Wandlungen der ‚Idee der absoluten Musik‘: Eine Skizze“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 62/2 (2005), S. 151–163, S. 157.[264]
-Storck, Karl: *Geschichte der Musik*, 2 Bde., Stuttgart: Muth’sche Verlagshandlung ^{3}1918 (1904), Bd. 2, S. 277.
-Stuckenschmidt, Hans Heinz: „Zur Problematik der Musikkritik“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 9/3 (1952) S. 195–203, S. 201.
-Stumpf, Heike: *„…wollet mir jetzt durch die phantastisch geschlungenen Kreuzgänge folgen!“ Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt u.a.: Peter Lang 1996 (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 2), S. 10f.
-Suppan, Wolfgang: *Musica Humana. Die anthropologische und kulturethnologische Dimension der Musikwissenschaft*, Wien / Köln / Graz: Hermann Böhlaus Nachfolger 1986 (Forschen, Lehren, Verantworten 8), S. 9.
-Suppan, Wolfgang: „Franz Liszt zwischen Friedrich von Hausegger und Eduard Hanslick. Ausdrucks- contra Formästhetik“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 24/1 (1982), S. 113–131, S. 114.
-Tischer, Matthias: *Ferdinand Hands „Aesthetik der Tonkunst“. Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Sinzig: Studio Punkt 2004 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 12), S. 111.
-Tschierpe, Rudolph: *Kleines Musiklexikon*, Wien: Buchgemeinschaft Donauland 1954 (Hamburg: Hoffmann und Campe 1946), S. 89.
-Wellek, Albert: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt: Akademische Verlagsgesellschaft 1963, S. 205.
-Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München: Carl Hanser 2009, S. 123.
-Wiora, Walter: „Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik“, in: Salmen, Walter (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, Regensburg: Gustav Bosse 1965 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 1), S. 11–50, S. 28 oder in: Ders., *Historische und systematische Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von Hellmut Kühn und Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing: Hans Schneider 1972, S. 268–312, S. 288.
-Wörner, Karl: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, hrsg. von Lenz Meierott, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ^{8}1993 (1954), S. 469.[265]
-Wörner, Karl: *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn: Bouvier Verlag 1970 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte 92), S. 25.
-Zoltai, Dénes: „Zur Typologie des Verstehensproblems in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts“, in: Faltin, Peter / Reinecke, Hans-Peter (Hrsg.), *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln: Hans Gerig 1973, S. 320–332, 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: Herding, Klaus / Stumpfhaus, Bernhard (Hrsg.), *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin / New York: de Gruyter 2004, S. 224–243, S. 236.
-Zuckerkandl, Victor: *Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt*, Zürich: Rhein Verlag 1963, S. 77.
-Zuckerkandl, Victor: *Vom musikalischen Denken. Begegnung von Ton und Wort*, Zürich: Rhein Verlag 1964, S. 50.

[264] Hier liest man von der „paradoxe[n] Formulierung“ Hanslicks „von der ‚Form‘ als ‚Inhalt‘.“
[265] Hier liest man gar nur: „Musik ist nach Hanslicks Theorie ‚Form‘ […].“

2. These und Exkurs: Hanslicks Widerspruch? – Ästhetik versus Kritik

Wenn bei den vorherigen Abschnitten der wissenschaftliche Forschungsstand zu Hanslicks *VMS*-Traktat erörtert wurde, soll hier eine durchaus ähnliche, jedoch wesentlich kompaktere Untersuchung zu dessen kritischer Tätigkeit erfolgen, die auch einen zentralen thematischen Ansatzpunkt meiner vorliegenden Dissertation konstituieren wird. Wenn etwa schon Otakar Hostinský gemeint hatte, dass Hanslicks *VMS*-Traktat „mehr bekämpft, als begriffen, mehr verdammt, als verstanden" wurde,[266] so gilt dies noch mehr von seinen kritischen Aufsätzen, deren notwendig normative Disposition zu einer streitbaren Entgegnung der jeweils negativ rezensierten Komponisten oder auch ihrer literarischen Fürsprecher geführt hatte.[267] Eduard Hanslick, der sich gegen die vermeintlich revolutionären „Neudeutschen" positioniert hatte, geriet dabei zum historischen Paradebeispiel des „verbohrt konservativen Fehlkritikers",[268] das auch noch heute wirkt, wenn etwa Helmut Kirchmeyer (2006) ihn als „Speerspitze einer grundsätzlich gegen jede Art von zeitgenössischer Kunst gerichteten Bewegung" tituliert.[269] Obwohl neuere musikalische Strömungen in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hinreichend aufgezeigt haben, dass Hanslicks *VMS*-Traktat gegenüber Wagners Schriften als eine durchaus zeitgemäße Konzeption erachtet werden kann,[270] blieb diese enorm reservierte Bewertung Hanslicks bis in die späten 1960er Jahre nahezu bruchlos erhalten. Dabei waren die rezeptiven Vorzeichen jedoch diametral umgekehrt: Nach den bestürzenden Erfahrungen mit der nazistischen Musikkritik und der ideologischen Verketzerung von damals modernen Musikstilen (z.B. Jazz, Songstil, Atonalität) war man bei einer normativen Besprechung von „Neuer Musik" generell befangen. Diese Reaktion auf die kulturellen Ereignisse des „Dritten Reichs", die eine defensive Musikkritik nach sich zog, die jegliche negative Beurteilung von

[266] Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne* (1877), S. 5.
[267] Timothy McKinney erörtert hierbei etwa die regelrechte Lagerbildung in der Wiener Kritik: „Hanslick and Hugo Wolf" (2013). Siehe dazu auch: McColl, „Vienna's Most Uncomfortable Music Critic" (1998); Deaville, „Liszt's Conception of Programme Music" (2002). Für einige prinzipielle Abhandlungen zum österreichischen Musikjournalismus und dort ausgetragenen Grabenkämpfen siehe weiter: Gruber, *Musikfeuilleton im 19. Jahrhundert* (1972); Wagner (Hrsg.), *Geschichte der österreichischen Musikkritik* (1979); Botstein, *Music and Its Public* (1985); McColl, *Music Criticism in Vienna* (1996); Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (2008). Siehe dazu auch kurz: Gooley, „The Institution of Criticism" (2011). Für eine kompakte Querschau siehe auch die *MGG*-Einträge „Musikkritik" von Stuckenschmidt und Flamm, Tadday, Wicke.
[268] Tschulik (Hrsg.), *Also sprach Beckmesser* (1965), S. 5. Siehe dazu auch besonders prägnant: Heuß, „Eduard Hanslick und die Gegenwart" (1925). Zu Heuß, der Modernismus und Restauration gedanklich umkehrte und die formale Ästhetik Hanslicks aus einer reaktionären Perspektive als allzu progressiv bemängelte, siehe auch: Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 282, der die gewandelte Diskussion über „absolute" Kunstwerke im frühen zwanzigsten Jahrhundert konzentriert nachzeichnet.
[269] Kirchmeyer, „Ideologische Reflexion und musikgeschichtliche Realität" (2006), S. 274.
[270] Vgl.: Strauß, „Diskussion um die Musik der Zukunft" (2002), S. 413; Bonds, *Music as Thought* (2006), S. 113; Ders., *Absolute Music* (2014), S. 173–183. Siehe dazu auch noch Kap. 1.5 und die dort erörterte Wirkung Hanslicks auf progressive Komponisten wie Schönberg und Strawinsky.

neuartigen Musikstücken schlechtweg suspendierte, um eine spätere denkbare Widerlegung antizipativ abzuwehren, wurde dann auch mit der Wortbildung „Hanslick-Komplex“ belegt, die die betreffende Diskussion der 1960er Jahre weitgehend bestimmte.[271]

Zu dem exakt gleichen Zeitpunkt wurde aber auch eine posthume Restitution Hanslicks zu einem immer stärkeren Anliegen: Hans Weigel (1965) etwa trat für eine erneute Publikation seiner kritischen Schriften ein, die erst eine adäquate Bewertung seiner gesamten Musiksicht gestatten würde,[272] und auch Clemens Höslinger (1966) hat eine derartige kritische Ausgabe nachdrücklich eingefordert,[273] die noch Bernd Sponheuer (1987) als „dringendes Desiderat“ erachtete,[274] die aber erst seit den 1990er Jahren von Dietmar Strauß besorgt werden sollte.[275] Noch Greys Essay im *New Grove Dictionary* (^{2}2001), der – wie Dana Gooley korrekt betont – zahlreiche Vorurteile kritisch erfasst, die betreffs Hanslicks Schriften weiterhin existieren, kann eine noch immer verbreitete Bewertung Hanslicks als „narrow, pedantic, and backward -looking“[276] oder auch „stodgy, pedantic spokesperson for ‚conservative‘ musical causes“[277] fast schon optimal belegen. Der relativ rezente Verzicht auf die heute überalterte Vorstellung eines konstanten musikalischen „Fortschritts“, die diese pejorative Charakteristik langzeitig gestützt hatte, sorgte jedoch dafür, dass eine neue, sachlichere Evaluierung seiner kritischen Arbeiten möglich wurde.[278] Die oben beschriebene Leidenschaft im deutschen Musikdiskurs hatte folglich bewirkt, dass eine ernsthafte „faktische“ Erschließung der kritischen Tätigkeit Hanslicks erst klar verzögert einsetzen konnte und diese gegenüber Hanslicks *VMS*-Traktat lediglich sporadisch erforscht wurden. Zwar existieren zahlreiche Einzelstudien über Eduard Hanslicks Beziehung zu partikularen Komponisten – hier etwa Verdi,[279] Liszt,[280] oder auch

[271] Dieser Begriff findet sich etwa bei: Dahlhaus, „Vom Elend der Musikkritik“ (2001/1957), S. 79; Tschulik (Hrsg.), *Also sprach Beckmesser* (1965), S. 5; Fiechtner, „Österreich“ (1968), S. 81; Lesle, *Notfall Musikkritik* (1981), S. 140. Siehe dazu auch: Dettelbach, *Breviarium Musicae* (1958), S. 15. Für eine prägnante Einführung in Hanslicks Bewertung nach dem „Dritten Reich“ siehe auch: Weigel, „Eduard Hanslick. Eine Ehrenrettung“ (1966). Vgl.: Wilfing, „Richard Wagner in Hanslicks Schriften“ (2014), S. 156f.
[272] Vgl.: Weigel, *Apropos Musik* (1965), S. 110; Ders., „Eduard Hanslick. Eine Ehrenrettung“ (1966), S. 415.
[273] Vgl.: Höslinger, „Anmerkungen zum Thema Hanslick“ (1966), S. 543.
[274] Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (1987), S. 145.
[275] Strauß’ Edition ist aufgrund mangelnder Förderungen momentan eingestellt: Ders., „‚Eigentlich ein Skandal …‘“ (2007).
[276] Grey, „Hanslick, Eduard“ (2001), S. 830.
[277] Gooley, „The Institution of Criticism“ (2011), S. 289.
[278] Vgl.: Antonicek, Gruber, Landerer (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken* (2010), S. 6f.; Larkin, „Hanslick and the Symphonic Poem“ (2013), S. 289.
[279] Siehe etwa: Lippmann, „Hanslick und die italienische Musik“ (1993); Jahn, „Hanslick und die italienische Stagione“ (2005); Springer, „Hanslick versus Verdi“ (2005); Jahn, „Verdi in der Beurteilung Hanslicks“ (2010); Werr, „Eduard Hanslick über Giuseppe Verdi“ (2013).
[280] Siehe etwa: Altenburg, „Vom poetisch Schönen“ (1980); Suppan, „Liszt zwischen Hausegger und Hanslick“ (1982); Strauß, „Ungarische Musik im Spiegel der Wiener Presse“ (1999); Gärtner, „Hanslick und Liszt. Kontroverse“ (2002); Ders., „Der Hörer im Visier“ (2005); Ders., Kaleidoskop und Daguerrotyp“ (2010); Grimes, „A Critical Inferno“ (2012); Larkin, „Hanslick and the Symphonic Poem“ (2013).

Brahms[281] –, aber eine umfassende Untersuchung seines „kritischen Verfahrens", das seine sozialen, politischen, historischen, oder auch literarischen Hintergründe nuanciert aufdecken würde, ist bis heute nicht erfolgt.[282] Der Band *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression* (2013) entstand deshalb auch als nachträgliche Kompensation für diese eindeutig defizitäre Forschung und sollte Hanslicks Tätigkeit möglichst vollständig ergründen,[283] was bei den zuvor bereits erörterten Analysen (z.B. Brodbeck, Freede, Gooley, Grimes, Kasunic in Kap. 1.4) die ersten effektiven Ergebnisse gezeitigt hat.

2.1. Legendenbildung: die historische Wendung Hanslicks

Welchen Konnex die kritische Tätigkeit Hanslicks, die von ihm als „praktische[r] Ausläufer" (*VMS*, S. 22) der allgemeinen Musikästhetik konkretisiert worden ist, zu seiner ästhetischen Abhandlung tatsächlich einnehme, ist schon lange Thema der historischen Forschung. Dabei sind die frühen Aufsätze Hanslicks sowie dessen sukzessive Konversion vom „Romantiker" zum „Formalisten" besonders belangvoll geworden,[284] die eine rein persönliche Motivation für Hanslicks Resistenz gegen Wagners Reformen vermuten ließen. Wenn Eric Sams diese Wendung Hanslicks mit der Wagner'schen Judenbroschüre erklären wollte (vgl. Kap. 1.4), wurden bereits früher simple „ad hominem" Argumente präsentiert, die seine theoretischen Überlegungen auf eine schlicht subjektive Verstimmung reduzierten. Eine gängige derartige Begründung kann wohl bei Julius Kapp erstmals entdeckt werden:[285] Eduard Hanslick habe Franz Liszt brieflich ersucht, ein würdigendes *VMS*-Vorwort abzufassen, was von ihm aber abgelehnt worden wäre und zur radikalen Wendung Hanslicks geführt haben soll.[286] Diese

[281] Siehe dazu etwa: Clapham, „Dvořák's Relations with Brahms and Hanslick" (1971); Floros, „Brahms-Bild Eduard Hanslicks" (1988); Lesle, „Brahms' Vie□te im Meinungsst□eit" (1993); Hin□ichsen, „Brahms, Hanslick und Schillers ‚Nänie'" (1997); Rienäcker, „Hanslick über Brahms" (1997); Karnes, „Eduard Hanslick's History" (2004); Notley, *Lateness and Brahms* (2007); Wiesenfeldt, „Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eduard Hanslick" (2007); Gärtner, „Hanslicks Brahmskritiken" (2010); Grimes, „Humanism, Liberalism, and Elegy" (2013).

[282] Hirschfelds Broschüre *Das kritische Verfahren Eduard Hanslicks* (1885) behandelt lediglich seine negative Haltung zur „Alten Musik". Eine größere kontextuelle Untersuchung von Hanslicks Aufsätzen findet sich erst bei McColl, *Music Criticism in Vienna* (1996) oder auch Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (2008). Stanges *Musikanschauung Eduard Hanslicks* (1954) ist einem bereits veralteten Paradigma verhaftet und scheint heute unkritisch beschaffen bzw. methodisch unausgereift.

[283] Vgl.: Donovan, Grimes, Marx (Hrsg.), *Rethinking Hanslick* (2013), S. 3; Deaville, „Hanslick's Path Through Musical History" (2013), S. 21–24. Siehe dort auch mehrere Beiträge, die dessen kritische Tätigkeit exklusiv erläutern, vor allem den vierten Abschnitt „Critical Battlefields".

[284] Vgl.: Kap. 1.2. Siehe dazu auch: Wilfing, „Richard Wagner in Hanslicks Schriften" (2014), S. 165–170 und die dort besprochene Forschungsliteratur.

[285] Vgl.: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 50. Siehe dazu auch: Boisits, „Der Geist des musikalisch Schönen" (2010), S. 205.

[286] Vgl.: Kapp, „Autobiographisches von Franz Liszt" (1911–1912), S. 20f.

Legende, die häufig tradiert wurde[287] und sich noch in Saffles *Franz Liszt: A Research and Information Guide* ([3]2009) finden lässt,[288] ist zwar schon durch Dietmar Strauß einleuchtend widerlegt worden,[289] blieb aber aus verständlichen Beweggründen weiterhin opportun: Denn mit einem solchen Narrativ konnte, so etwa Markus Gärtner, „der liebgewonnene Vorwurf, Hanslick habe seine Schrift aus Rache für Liszts Tatenlosigkeit antineudeutsch gestaltet“,[290] problemlos konserviert und seine kritische Position zu Liszts Werken nachhaltig banalisiert werden. (Für die analoge Methodik bei Richard Wagner siehe auch Kap. 3.2). Dieser Modus verweist dabei aber auch auf eine charakteristische Verfahrensweise der wissenschaftlichen Hanslick-Exegese, die jetzt genauer erörtert werden soll, und die Hanslicks Kritiken häufig gegen seine ästhetische Abhandlung illegitim ausspielt.

Dieses Kalkül dürfte durch Rudolf Schäfkes *Eduard Hanslick und die Musikästhetik* (1922) eingeläutet worden sein, der die Aufsätze Hanslicks als genuine ästhetische Ausführungen klassifiziert hatte und immer wieder deren inhaltliche Differenzen zu Hanslicks *VMS*-Traktat erörterte. Für ihn, der mit der gebräuchlichen Einschätzung Hanslicks als radikaler Formalist brechen wollte, um diesen einer „dritte[n] Richtung der spezifisch musikalischen Schönheit“ zuzuweisen, wurden hierbei zwei Punkte wichtig, die belegen sollten, dass Eduard Hanslick von einer frühen romantischen Begeisterung, über seine formale Ästhetik, in seinen späteren Arbeiten „wieder zur Ausdrucksästhetik hinübergeglitten“ sei.[291] Um eine erneute Wendung Hanslicks darzutun, hat Rudolf Schäfke zuerst dessen angeblich gewandeltes Geschichtsbild akzentuiert und das mit einer relativ frühen Händel-Kritik Hanslicks (1860) verdeutlicht, in der die idealistische Vorstellung einer zeitlosen Schönheit, als „wenig mehr als eine schöne Redensart“ bezeichnet wurde.[292] Da Hanslicks *VMS*-Traktat eine derartig zeitlose Schönheit scheinbar vertreten habe, müsse betont werden, dass dieser „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,[293] was auch durch Hanslicks Memoiren bestätigt werde, in denen dieser seine niemals erfolgte Ausarbeitung einer umfassenden Musikästhetik dergestalt rechtfertigt:

---

[287] Vgl.: Altenburg, „Vom poetisch Schönen“ (1980), S. 8f.; Suppan, *Der musizierende Mensch* (1984), S. 166; Khittl „Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik“ (1992), S. 83f.; Schacher, „Vom Paulus zum Saulus“ (2003), S. 309.
[288] Vgl.: Saffle, *Franz Liszt: A Research Guide* ([3]2009/1991), S. 114.
[289] Zu seinen überzeugenden Darstellungen, dass dieses devote Schreiben nicht durch Eduard Hanslick verfasst wurde, siehe etwa: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 50; Ders., „Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest“ (1993), S. 291.
[290] Gärtner, „Kaleidoskop und Daguerrotyp“ (2010), S. 297. Vgl.: Ders., „Hanslick und Liszt. Kontroverse“ (2002), S. 14.
[291] Schäfke, *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 6.
[292] Hanslick, *Aus dem Konzertsaal* (1870), S. 202.
[293] Schäfke, *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 58f.

> 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 beantwortet. 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.[294]

Rudolf Schäfkes Konstrukt etablierte sich auch bald als ein festes Narrativ in der deutschen Hanslick-Forschung, das divergente Funktionen erfüllen konnte.[295] Neben einer sachlichen Beschreibung von Hanslicks Standpunkt sind hier aber immer wieder subjektive Tendenzen relevant geworden, die dessen „ahistorische" Musikästhetik gegen seine „spätere" Position oder diese gegen seinen „absoluten" Formalismus ausgespielt haben.[296] Ulrich Tadday etwa, der sich auch auf die zuvor zitierte Passage aus Hanslicks Memoiren berief, folgte Schäfkes Schema akkurat und hat die späteren Schriften Hanslicks als „Beitrag zur Revision seiner in jungen Jahren verfaßten ‚Ästhetik der Tonkunst'" gewertet.[297] Wie fest diese überaus griffige Methodik in der deutschen Forschung verankert scheint, belegt rezent auch Daniel Lettgen, der Hanslicks *VMS*-Traktat einen radikal „metahistorischen" Schönheitsbegriff unterschiebt

[294] Hanslick, *Aus meinem Leben* (1987), S. 154.

[295] Für Schäfkes Annahme vergleiche insgesamt: *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 55–70 sowie Ders., *Geschichte der Musikästhetik* ([2]1964/1934), S. 381. Eine scheinbare historische Wendung Hanslicks in seinen späteren Kritiken, sein angeblich geschichtsfreier Schönheitsbegriff und die betreffenden Referenzen auf *Aus meinem Leben* finden sich etwa in: Haas, „Eduard Hanslick" (1926), S. 207; Stange, *Musikanschauung Eduard Hanslicks* (1954), S. 237–239; Dahlhaus, *Musikästhetik* (1967), S. 80; Heinz, *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter* (1968), S. 29; Glatt, *Zur Musikästhetik Eduard Hanslicks* (1972), S. 87–89; Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 44f.; Matejka, *Das Scheitern der Musikwissenschaft* (1976), S. 54f.; Danz, *Die objektlose Kunst* (1981), S. 198; Jäger, „Die Herbartianische Ästhetik" (1982), S. 197; Mehner, *Vom Musikalisch Schönen* (1982), S. 22; Seidel, *Werk und Werkbegriff* (1987), S. 27; Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik* (1991), S. 33; Khittl, „Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik" (1992), S. 91f.; Lippmann, „Hanslick und die italienische Musik" (1993), S. 118; Cernoch, „Zimmermanns Grundlegung der Herbartschen Ästhetik" (1995), S. 684; Flamm, Tadday, Wicke, „Musikkritik" (2001), Sp. 1373; Eichhorn, *Paul Bekker* (2002), S. 485; Boisits, „Formalismus als österreichische Staatsdoktrin?" (2004), S. 133f.; Dies., „Grenzen der Kunst und Metaphysik der Tonkunst" (2006), S. 236; Dies., „Geist des musikalisch Schönen" (2010), S. 215; Dies., „Hanslicks Rechtfertigung der Ästhetik" (2010), S. 26; Lettgen, *Die Melancholie der Musik* (2010), S. 268f.; Betzler, Cojocaru, Nida-Rümelin (Hrsg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie* ([2]2012/1998), S. 405; Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 22, S. 28f.

[296] Vgl.: Deaville, „Hanslick's Path Through Musical History" (2013), S. 23. Für einen größeren Kontext siehe auch: Grimes, *Brahms's Critics: Continuity and Discontinuity* (2008).

[297] Flamm, Tadday, Wicke, „Musikkritik" (2001), Sp. 1373. Mit der direkten Referenz auf Rudolf Schäfke lässt sich eine solche Lesart schon bei Hans Joachim Moser oder Paul Bekker finden: Moser, *Geschichte der deutschen Musik* (1923–1924), Bd. 3, S. 182; Bekker, „Hanslick" (1923), S. 284f. Siehe dazu auch später: Stange, *Musikanschauung Eduard Hanslicks* (1954), S. 232f.; Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik* (1963), S. 201.

und daraus folgert, dass dieser später „seinen Wunschtraum unzerstörbarer Schönheit“ aufgeben musste.[298] Sogar Kevin Karnes, der die kritische Tätigkeit Hanslicks unlängst intensiv studierte, lässt ihn um das Jahr 1860 eine auffällige historische Wendung vollziehen, da er die geschichtliche Gebundenheit von musikalischer Schönheit erst damals erfasst habe: „he found himself sensing that the aesthetic criteria by which a work must be judged are not absolute and empirically verifiable but rather products of culture, the latter defined in both historical and geographical terms.“[299] Der wohl zentrale Auslöser für eine derartige *VMS*-Lesart scheint dabei jedoch die neuerliche Entdeckung Johann Friedrich Herbarts als die angeblich wichtigste Textquelle Hanslicks (vgl. Kap. 1.3), die von Dietmar Strauß forciert wurde und ihn vom „invariante[n] Schönheitsbegriff“ Eduard Hanslicks sprechen ließ, der von ihm aus dem Herbart’schen Formalismus geschöpft worden sei.[300] Seine These, dass man Hanslicks *VMS*-Traktat als Herbart’sche Folgeschrift sehen müsste, weicht dabei aber klar von seinen früheren Einwänden gegen Schäfkes Annahme ab, die von ihm im instruktiven Begleitband seiner kritischen *VMS*-Edition geäußert worden waren.

Dort wird eine historische Wendung Hanslicks unter alleiniger Berufung auf dessen eigene Memoiren deutlich verneint, da dessen ästhetische Abhandlung einige wiederholt überlesene Reflexionen auf die zeitlich wandelbare Beschaffenheit von konkreter Schönheit beinhalte, die Schäfkes Meinung entschieden entkräften.[301] In der ersten Auflage wird etwa eine solche historische Qualifikation der musikalischen Gefühlswirkung vorgebracht, deren partikulare 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 einer geschichtlichen Konventionalität wird dann auch auf das konkrete Material erweitert: „Es gibt keine Kunst, welche so bald und so viele Formen verbraucht, wie die Musik. Modulationen, Cadenzen, Intervallfortschreitungen, 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. Man kann von einer Menge Compositionen, die hoch über den [i.e. dem] All-

[298] Lettgen, *Die Melancholie der Musik* (2010), S. 269, S. 533.
[299] Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (2008), S. 50.
[300] Strauß, „Diskussion um die Musik der Zukunft“ (2002), S. 414. Vgl.: Ders., *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 79, S. 97 sowie mehrere Aufsätze in den von ihm edierten *Sämtlichen Schiften* Hanslicks (Band I/1, S. 266f., S. 285f., S. 310; Band I/2, S. 399). Strauß’ Lesart, die Hanslick und Herbart eine identische ahistorische Musikästhetik zuschreibt, findet sich etwa auch bei: Huber, *Text und Musik* (1992), S. 25; Hübner, *Die zweite Schöpfung* (1994), S. 119.
[301] Vgl.: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 9, S. 38, S. 74, S. 106. Siehe später ebenso: *Sämtliche Schriften I/1* (1993), S. 310; *Sämtliche Schriften I/3* (1995), S. 333.

tagsstand ihrer Zeit stehen, ohne Unrichtigkeit sagen, daß sie einmal schön *waren*“ (*VMS*, S. 86f.).[302] Bei Kap. 1.5 und der zuvor erörterten Einwirkung von Hanslick auf Adorno konnte schon Hanslicks Negation eines natürlich existenten Tonsystems dargelegt werden, die diese damals atypische Reflexion auf das basalste Element der westlichen Musikkultur ausdehnte (*VMS*, S. 147f.). Geoffrey 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.“[303] Zuletzt wird von Hanslicks *VMS*-Traktat auch noch eine zukünftige Erweiterung der historisch konventionellen Dur-Moll-Harmonik berücksichtigt, die für ihn zwar noch nicht zeitnah erschien, aber deren zentrale theoretische Konsequenzen von ihm trotz allem deutlich erkannt wurden:[304]

> So haben auch die ‚Tongelehrten‘ unsere Musik nicht ‚errichtet‘, sondern lediglich das fixirt 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 Vierteltöne‘ […], so würde Theorie, Compositionslehre und Aesthetik der Musik eine total andere. Der musikalische Theoretiker kann daher gegenwärtig den Ausblick auf diese Zukunft

[302] Dass Kevin Karnes bei dieser zentralen Passage von einem „revealing slip“ sprechen konnte, belegt erneut, welche fixierten Vorurteile darüber bestehen, was Eduard Hanslick gesagt haben soll: *Music, Criticism, and the Challenge of History* (2008), S. 51. Noch Bonds liest Hanslicks *VMS*-Traktat als einen „ahistorical approach“, der „music outside of history“ ansiedle und „musical beauty as a timeless quality of all music“ fasse: *Absolute Music* (2014), S. 177. Für einige analoge Lesarten vgl.: Meyer, *Style and Music* (1989), S. 188; Chua, *Absolute Music* (1999), S. 228; Alperson, „Philosophy of Music“ (2004), S. 261; Taruskin, „The Poietic Fallacy“ (2004), S. 23; Ders., *Oxford History of Western Music* (2005), Bd. 3, S. 441; Burford, „Hanslick’s Idealist Materialism“ (2006), S. 172f.; Bullock, „‚Lessons in Sensibility‘“ (2010), S. 308f.

[303] Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 127. Diese Lesart, die Hanslicks *VMS*-Traktat wörtlich nimmt, findet sich im englischen Sprachraum etwa auch bei: Kneif, „Non-Communicative Aspects in Music“ (1974), S. 56; Sams, „The Perfect Anti-Wagnerite“ (1975), S. 868; Ders., „Hanslick, Eduard“ (1980), S. 152; Payzant, „Hanslick, Sams, Gay, and ‚Tönend Bewegte Formen‘“ (1981), S. 46; Carpenter, „Musical Form and Musical Idea“ (1984), S. 395; Botstein *Music and Its Public* (1985), S. 866; Grey, *Wagner’s Musical Prose* (1995), S. 10; Herzog, „Music Criticism and Musical Meaning“ (1995), S. 303; Williams, *Claims of Modernity* (1997), S. 77; Edgar, „Adorno and Musical Analysis“ (1999), S. 443; Grey, „Hanslick, Eduard“ (2001), S. 830; Titus, *Conceptualizing Music* (2005), S. 96–98; Cook, *The Schenker Project* (2007), S. 171; Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 82; Titus, „(Re-)positioning Eduard Hanslick“ (2008), S. 80–84; Grey, „Hanslick“ (2011), S. 367f.; Hui, „‚Music-Infected Consciousness‘“ (2012), S. 238f.

[304] Ab der sechsten Auflage findet sich auch eine längere Passage, die aus den einleitenden Bemerkungen von *Die Moderne Oper* (Bd. 1, S. VI–VIII) entlehnt wurde und die eine scheinbare künstlerische „Unsterblichkeit“ von partikularen musikalischen Kunstwerken ausdrücklich zurückweist (*VMS*, S. 95f.). Dadurch wird aber, wie Rudolf Schäfke annahm – *Hanslick und die Musikästhetik*, S. 59 –, kein neues Argument eingeführt, sondern vielmehr eine bereits gegebene Reflexion lediglich zusätzlich elaboriert. Auch Bonds spricht von der „enriched historical perspective“ des späteren Hanslick, die von ihm aus dessen kritischen Schriften abgeleitet wird, sagt aber trotz dieser eingefügten Textpassage: „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.“ *Absolute Music* (2014), S. 238. Dass eine derartige Ergänzung mit der obigen Textstelle nicht lediglich gegeben ist, sondern ebenso diese historische Perspektive bereits präsent war und damit niemals zusätzlich „gestanden“ werden musste, soll hier nicht nochmals erläutert werden.

noch kaum anders frei lassen, als durch die einfache Anerkennung ihrer Möglichkeit (*VMS*, S. 149f.).[305]

Wieso Strauß diese von ihm selbst erwähnten Textstellen in seinen späteren Aufsätzen nicht mehr wesentlich erschienen und von ihm bei Hanslicks Abhandlung nun von einer historisch invarianten Schönheit gesprochen wird, ist mir völlig unklar. Dies dürfte vielleicht wirklich aus seiner neuerlichen Entdeckung des Herbart'schen Formalismus und dessen ahistorischer Konstitution resultieren,[306] was ihm eine derartige Deutung opportun machen konnte. Diese Lesart scheint dabei jedoch bereits durch Robert Zimmermann vorgezeichnet, der Hanslicks *VMS*-Traktat herbartianisch vereinnahmte[307] und der eigenen formalen Ästhetik annäherte, die tatsächlich unternimmt, das „als bestimmt aufzustellen, was *schön* sei, für *alle* Zeit und an *jedem* Ort."[308] Dass Eduard Hanslick hierzu völlig anders dachte, belegt etwa eine beinahe wortwörtliche Übernahme aus Zimmermanns *VMS*-Rezension, die ihre konträren Positionen prägnant illustriert. Dieser fasst dort Hanslicks Standpunkt derartig zusammen: „Das Schöne ist schön und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja auch, wenn es weder geschaut noch betrachtet wird. Denn das Schöne beruht auf sich gleich bleibenden *Verhältnissen*."[309] In der zweiten Auflage von Hanslicks *VMS*-Traktat kann später folgende 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 verdeckte Referenz jedoch endet 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

[305] Für Hanslicks Verhältnis zu historischen Entwicklungen vergleiche generell: Boisits, „Ästhetik versus Historie?" (2000); Landerer, „Aesthetica longa, ars brevis" (2004); Ders., *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 63–65 und S. 99–103. 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 selektive Auswahl aus diversen Epochen: Dahlhaus, „Hanslick und der musikalische Formbegriff" (1967), S. 147f.; Breitkreutz, *Die musikästhetischen Anschauungen Hanslicks* (1969), S. 56–59, S. 175–179; Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 73; Dorner „Grundprobleme der Musikästhetik" (1975), S. 397; Seidel, *Werk und Werkbegriff* (1987), S. 20; Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung* (1995), S. 102–104; Fubini, *Geschichte der Musikästhetik* (1997), S. 273–275; Stachel, *Ethnischer Pluralismus und wissenschaftliche Theoriebildung* (1999), S. 336; Städtke, „Form" (2000), S. 479; Redmann, *Methodologie der Musikanalyse* (2002), S. 10f.; Rohs, „Singend denken" (2012), S. 69.

[306] Dieser vertrat eine ahistorische Beschaffenheit des westlichen Tonsystems, was Eduard Hanslick eindeutig leugnete. Siehe dazu kurz: Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung* (1995), S. 99f. und die Aufsätze Landerers (1993, 1999, 2001, 2004). Zu Strauß' „stark herbartianische[r] Brille" vergleiche generell: Landerer, „Aesthetica longa, ars brevis" (2004), S. 12f.; Ders., *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 117f.

[307] Vgl.: Zimmermann, *Aesthetik* (1858), Bd. 1, S. 784. Siehe dazu auch Zimmermanns *VMS*-Besprechung, die im Kap. 3.5 genauer erörtert wird. Zu Zimmermanns Vereinnahmung siehe auch: Jäger, „Die Herbartianische Ästhetik" (1982), S. 197; Strauß, „Neuausgabe von Hanslicks Schriften" (1993), S. 264f.; Landerer, „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm" (1999), S. 13.

[308] Zimmermann, „Die spekulative Aesthetik und die Kritik" (1854), S. 39f.

[309] Zimmermann, *Studien und Kritiken* (1870), Bd. 2, S. 240. Für eine frühzeitige Entgegnung zur ahistorischen Musikästhetik Zimmermanns siehe etwa: Hartmann, „Zur Geschichte der Aesthetik", in: *Gesammelte Studien und Aufsätze* (1888).

Schäfke, der dieses direkte Exzerpt erstmals entdeckte, die besagte Variation als stilistische Änderung versteht,[310] hat Hartmut Grimm dessen enorme Relevanz für die formale Ästhetik Hanslicks bemerkt,[311] der sich einer Herbart'schen Auffassung von ewig gleich bleibenden 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" – eben niemals anschloss.[312]

In Hanslicks *VMS*-Traktat lässt sich aber eine weitere Passage finden, die das hier erörterte Vorurteil seines ahistorischen Formalismus stärken konnte, wenn von ihm im dritten Kapitel eine genauere Definition des Musikalisch-Schönen unternommen wird, die einige absehbare Fehlschlüsse antizipieren sollte. Dieses wird dort vom Architektonischen, Mathematischen, Symmetrischen, Regelmäßigen, Sprachlichen (*VMS*, S. 94–102) geschieden, aber auch eine energische Separation von Musikästhetik und Musikhistorie eingefordert (*VMS*, S. 91–94). Damit wird auch eine theoretische Überzeugung seines Prager Freunds Robert Zimmermann übernommen, der eine Hegel'sche „Verwandlung der Aesthetik in Kunstgeschichte" bereits damals kritisch gesehen hatte, die die „*Geschichte der Entstehung* eines Werkes" und deren „*ästhetische*[] *Beurtheilung*" gleichsetze.[313] Eduard Hanslick schreibt dazu auch: „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" zwischen musikalischer Komposition und der partikularen Entstehungszeit, 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. Hanslicks Resümee lautet dann auch: „Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und darf nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und

[310] Vgl.: Schäfke, *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 30.
[311] Vgl.: Grimm, *Zwischen Klassik und Positivismus* (1982), S. 87, S. 94f.
[312] Herbart, *Sämtliche Werke* (1851), Bd. 8, S. 27. Vgl.: Wilfing, „Eduard Hanslick zwischen Idealismus und Realismus" (i.Dr.) und die dort erörterte Forschung. Für diese partiell impliziten Einwände zu der ahistorischen Musikästhetik der Herbart'schen Formaltheorie vergleiche prinzipiell: Landerer, „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm" (1999), S. 12–16; Ders., „Eduard Hanslicks Musikästhetik" (2001), S. 93–96; Ders., „Ästhetik von oben? Ästhetik von unten?" (2004), S. 50f.; Ders., *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 100–103, S. 111f., S. 127f.; Ders., „Form und Gefühl in Nietzsches Musikästhetik" (2006), S. 58; Ders., „Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte" (2010), S. 61f.; Ders., „Aesthetica longa, ars brevis" (2004). Vgl.: Edgar, „Adorno and Musical Analysis" (1999), S. 443f. In der persönlichen Korrespondenz mit Andrew Edgar (23.07. 2014) hat sich zudem gezeigt, dass seine gleich folgende Aussage einen verzerrenden Druckfehler einschließt: „Herbart [recte: Hanslick] therefore suggests that analysis is as historically and culturally conditioned as composition (and the nature of the beautiful) itself." Ibid., S. 444.
[313] Zimmermann, „Die spekulative Aesthetik und die Kritik" (1854), S. 39.

der geschichtlichen Umgebung des Componisten, nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben“ (*VMS*, S. 92f.).[314]

Damit wurde von ihm aber nicht die historische Reflexion schlechthin aus der ästhetischen Wissenschaft verbannt, sondern einzig jene Forschungsfragen ausgeschlossen, die von ihm als musikextern verstanden wurden, da sie eben keine „rein musikalische[n] Bestimmungen“ repräsentieren (*VMS*, S. 82). Dass hier eine lediglich methodische Unterteilung vorliegt, die aus der objektiven Ausrichtung von Hanslicks *VMS*-Traktat resultiert, hat bereits Christoph Landerer bekräftigt, der dessen ästhetische Abhandlung auf die zunächst paradox wirkende Wendung gebracht hat: „Das Schöne ist ein historischer Gegenstand, die Ästhetik ein ahistorisches Unternehmen.“[315] Diese Formel meint aber eben keinen reduktiven Ausschluss des historischen Musikaspekts aus der ästhetischen Untersuchung, sondern eine nur methodische Anlehnung an die positivistische Naturwissenschaft[316] und ihre einzig annähernd erreichbare Idealvorstellung einer restlosen Objektivität. Eduard Hanslick entfernt daher alle „externen“ Parameter aus der Disziplin „Ästhetik“, lässt also nur „interne“ musikalische Eigenschaften und ihre historische Entwicklung als ästhetisch relevant gelten,[317] was dazu führt, dass etwa musikalische Originalität, eine dezidiert historische Kategorie, von ihm trotz allem adäquat

[314] Sponheuer schloss daraus etwa: „In Konsequenz dieses methodischen Programms siedelt er das Ästhetische in einer platonisierenden Sphäre zeitloser, weltentrückter Gegenständlichkeit an.“ Ders., „Zur ästhetischen Dichotomie“ (1980), S. 29. Vgl.: Heinz, *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter* (1968), S. 27; Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (1987), S. 173.

[315] Landerer, „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm“ (1999), S. 16. Siehe dazu auch sein *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 101f. und schon früher: Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 165. Obwohl Barbara Titus deshalb korrekt auf den historischen Blickwinkel Hanslicks hinweist, wird diese zentrale Differenz von ihr nicht wirklich beachtet: „Hanslick always looked at the time of the emergence of a work of art to judge it.“ Dies., „(Re)positioning Eduard Hanslick“ (2008), S. 83. Das gilt hier auch für Beinroth, *Musikästhetik* (1995), S. 161f., der Eduard Hanslick einen inhaltlichen Widerspruch zuschreibt, hierbei jedoch verkennt, dass dieser historische Bestimmung, zeitlich fixierte Genese und ästhetische Betrachtung – also eine vermeintlich überzeitliche Forscherperspektive – voneinander unterscheidet.

[316] „Methodisch“ deswegen, da Eduard Hanslick die empirischen Wissenschaften (Psychologie, Physiologie, Akustik) als nur negativ relevant auffasst, da sie vor „einschlägigen Fehlschlüssen“ schützen können (*VMS*, S. 123). Da sich diese nur mit elementaren Bestandteilen der musikalischen Komposition und der physiologischen Sinneserfahrung beschäftigen, das konstitutive intellektuelle Teilmoment des künstlerischen Gegenstandes und dessen ganzheitliche Wahrnehmung also nicht erfassen, sind diese lediglich ästhetische Hilfsdisziplinen, nicht schon selbst Ästhetik (*VMS*, S. 115). Hanslick weist eine „‚exacte[]‘ Musikwissenschaft, nach dem Muster der Chemie oder Physiologie“ sogar direkt zurück (*VMS*, S. 85). Zu Hanslicks Konzeption der genuin ästhetischen Wissenschaft siehe vor allem: Landerer, „Ästhetik von oben? Ästhetik von unten?“ (2004); Boisits, „Hanslicks Rechtfertigung der Ästhetik“ (2010); Gärtner (Hrsg.), *Vom Musikalisch-Schönen* (2010), S. 8f.

[317] Diese sicherlich problematische Unterscheidung von „intern“ und „extern“ wird heute kritisch gesehen. Für einen passenden Überblick zu dieser komplexen Fragestellung und der Debatte über Kontext und „Werk“ siehe etwa: Levinson, „What a Musical Work Is“ (1980); Treitler „Language and the Interpretation of Music“ (1997); Goehr, *The Quest for Voice* (1998), S. 6–47; Caplan, „Ontology“ (2011); Davies, „Medium“ (2011). Für einen prinzipiellen Theorieabriss siehe weiter: Dodd, *Works of Music* (2007), Goehr, *Imaginary Museum of Musical Works* (1992), S. 13–86 und eine akzentuierte Nobilitierung des externen Kontextes in der „New Musicology“ (unter anderem Tomlinson 1984, Kramer 1990, McClary 2000). Für eine sporadische musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den philosophischen Problematiken der musikalischen Ontologie siehe auch: Treitler, „Ontology of the Musical Work“ (1993).

gedacht werden kann. Wenn er in späteren Kritiken eben diesen historischen Überlegungen, die von ihm von der „reinen" Ästhetik separiert wurden, eine erhöhte Relevanz beimisst und immer wieder allgemeine historische Umstände erläutert, kann dies also nicht als eigentliche Rücknahme seines „früheren" Standpunkts gesehen werden, der oft als durchweg ahistorisch missdeutet wurde und auch eine gänzlich divergente Stoßrichtung aufweist. Denn Hanslick hat der historischen Werkbetrachtung eine zwar separate, jedoch genauso legitime Funktion beigelegt, die bei seinen kritischen Aufsätzen schlagend wurde, die eben keine ästhetischen Abhandlungen, sondern journalistische Zeitungskritiken darstellen.[318]

Ohne hier die theoretische Universalität von Hanslicks Separation aufzuheben, könnte wegen seiner dezidierten Fallbeispiele zusätzlich vermutet werden, dass von ihm primär gegen eine biographistische Musikhermeneutik angeschrieben wurde, die bei deutschen Forschern damals weithin verbreitet war[319] und auch noch heute mehrfach praktiziert wird.[320] Hanslick schreibt hierzu: „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 *Aesthetiker* hat sich lediglich an die *Werke* dieser Männer zu halten, zu untersuchen was daran *schön* sei und warum" (*VMS*, S. 93). Seine schon zuvor behandelte Reflexion auf eine sukzessive Entwicklung des musikalischen „Materialstands" zeigt dabei, dass für ihn der singulär legitime Gegenstand einer ästhetischen Untersuchung, die musikalische Komposition, geschichtlich determiniert ist, ihre wie auch immer geartete „Intention" aber eine rein biographische Gegebenheit bleiben muss, die keinerlei ästhetische Bedeutung aufweist und der kunsthistorischen Spezialforschung zugehört. Nur das faktisch Gegebene und seine historische Einbettung in der musikalischen Materialgeschichte ist ihm ästhetisch wesentlich, da sie „objektiv" analysiert werden können:[321] „In der Tonkunst gibt's

[318] Dass diese lediglich eingeschränkt zutreffenden Vorwürfe von „Ahistorismus" und „Akontextualismus" mit dem ästhetischen Formalismus engstens verknüpft sind, kann noch durch Peter Kivys Theorie bezeugt werden, der seinen „enhanced formalism", welcher emotionale Charaktere als objektive Eigenschaft der musikalischen Komposition dezidiert zulässt, gegen eben jene verteidigen musste: *Philosophy of Music* (2002), S. 101–109.
[319] Vgl.: Stange, *Musikanschauung Eduard Hanslicks* (1954), S. 241; Albrecht, Haase, Wiora, „Musikwissenschaft" (1961), Sp. 1208f.; Cadenbach, Jaschinski, Loesch, Mielke-Gerdes, „Musikwissenschaft" (2001), Sp. 1805f. Siehe vor allem: Lütteken, „Die nachhelfende Arbeit der Phantasie" (2010).
[320] Siehe dazu etwa Karl und Robinson, die ihre semantische Interpretation der zehnten Symphonie von Dmitri Schostakowitsch – die angeblich Hoffnung ausdrücke – unter anderem mithilfe biographischer Informationen begründen: „Musical Expression of Cognitively Complex Emotions" (1995). Siehe dazu etwa auch eine direkte Kritik Kivys: *Antithetical Arts* (2009), S. 157–175. Vgl.: Kap. 5.
[321] Dass diese analytische Objektivität selbst durch historische Parameter bestimmt ist, wurde etwa von Joseph Kerman eindringlich aufgezeigt: „How We Got Into Analysis" (1980). Vgl.: Kap. 4.2. Dass Eduard Hanslick die subjektive Perspektive des einzelnen Forschers, seine historische Konstitution, nicht genügend reflektiert, ist, wie Barbara Boisits anmerkt, gewiss korrekt: „Ästhetik versus Historie?" (2000), S. 96. Gunnar Hindrichs zeigte hierbei unlängst, dass dieses nuancierte Zusammenspiel von Material, Historie und Geist für Hanslicks *VMS*-Traktat zentral ist: *Autonomie des Klangs* (2014), S. 49–51.

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). Damit wird von ihm der „New Criticism" der englischsprachigen Literaturtheorie teilweise antizipiert,[322] den Monroe Beardsley und William Wimsatt in ihrer vielfach publizierten Abhandlung „The Intentional Fallacy" kanonisch formulierten und der noch heute lebhaft diskutiert wird.[323] Auch dort wird als methodischer Leitgedanke zwischen „internen" (materialen) sowie „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.[324]

2.2. Legendenbildung: die emotionale Wendung Hanslicks

Das zweite Argument Schäfkes für eine theoretische Diskrepanz von Ästhetik und Kritik bei Eduard Hanslick hat sich dann auch direkt mit den emotivistischen Musikbeschreibungen in Hanslicks Aufsätzen befasst, die angeblich bezeugen, dass dieser später „seine Ästhetik des spezifisch Musikalischen aufgegeben hat und Ausdrucksästhetiker geworden" sei.[325] Unter Berufung auf seine frühe romantische Begeisterung konnte Rudolf Schäfke deshalb urteilen,

---

[322] Vgl.: Stolnitz, *Philosophy of Art Criticism* (1960), S. 483f.; Gay, „Hanslick, Victim and Prophet" (1978), S. 275; Dipert, „The Composer's Intentions" (1980), S. 205; Schulte, „Schiller's ‚Reich des Klanges'" (1992), S. 134; Alperson, „The Philosophy of Music" (2004), S. 261; Ahonen, *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 72; Appelqvist, „Form and Freedom" (2011), S. 77f. Zu Beardsleys Vertrautheit mit Hanslicks *VMS*-Traktat siehe etwa auch: Beardsley, *Aesthetics: Short History* (1966), S. 363f.

[323] Vgl.: Beardsley, Wimsatt, „The Intentional Fallacy" (1946). Der Keim dieser wichtigen Analyse findet sich bei: Beardsley, „Intention" (1924). Für die erwähnten Nachdrucke siehe meine nachgestellte Literaturliste. Für Beardsleys Auffassung vergleiche wesentlich ausführlicher: Ders., *The Possibility of Criticism* (1970), S. 16–88. Für die extensive Geschichte und die graduelle Ablösung dieser kritischen Position siehe hier etwa: Carroll, „Intention and the Hermeneutics of Suspicion" (1993). Zu der weiterhin gegebenen Aktualität Beardsleys siehe aber auch: Davies, „Beardsley and the Autonomy of the Work of Art" (2005).

[324] Beardsley, Wimsatt, „The Intentional Fallacy" (1946), S. 477f. Zur aktuell weiterhin geführten Diskussion zwischen „Intentionalisten", „Anti-Intentionalisten", „hypothetischen Intentionalisten" etc. siehe etwa: Iseminger (Hrsg.), *Intention and Interpretation* (1992); Krausz (Hrsg.), *Is There a Single Right Interpretation?* (2002); Carlshamre, Petterson (Hrsg.), *Interpretation in the Aesthetic Disciplines* (2003); Carroll, *Beyond Aesthetics* (2001); Stecker, *Interpretation and Construction* (2003); Livingston, *Art and Intention* (2005). Siehe dazu auch knapp: Stecker, „Interpretation" (2001); Livingston, „Intention in Art" (2003).

[325] Schäfke, *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 68.

dass Hanslicks *VMS*-Traktat „nur eine vorübergehende Epoche in seinem musikästhetischen Nachdenken, eine zeitweilige Abweichung von seiner Auffassung der Musik als Ausdruck" darstelle.[326] Diese Deutung Hanslicks, die seine späten Artikel gegen seine frühe ästhetische Abhandlung ausspielte, um zu zeigen, dass dieser doch nicht derartig formalistisch gewesen wäre, also dass seine dortigen Ansichten übertrieben einseitig seien und selbst nicht von ihm dauerhaft vertreten wurden, war bald allgemein verbreitet. Bereits Bukofzer nutzte Schäfkes Annahme, um Hanslicks Einwände gegen die emotivistische Musikästhetik abzuschwächen, wenn von ihm einige „schreiende[] Widersprüche[]" zu seiner kritischen Tätigkeit angeführt wurden, welche einen gefühlvollen Musikausdruck häufig eigens betone.[327] Seit Pleasants' Auswahl aus Hanslicks Aufsätzen (1950) hatte sich eine derartige Auslegung im englischen Sprachraum mit divergenten Triebfedern ebenfalls entwickelt.[328] Wenn Eric Sams etwa hier noch eher Bukofzers Entkräftung zustimmte und schlicht meinte: „Hanslick's own practice turns out to be as self-contradictory as his preaching",[329] war Robert Hall an der posthumen Verteidigung Hanslicks interessiert, dessen kritische Arbeiten belegen würden, dass für ihn die musikalische Komposition letztlich dennoch emotional aufgeladen wäre:[330] „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."[331]

Wie sehr diese reziproke Abwägung von Ästhetik und Kritik schon zu Hanslicks Lebzeiten verbreitet war, wird durch eine später angebrachte Bemerkung in der sechsten *VMS*-Auflage deutlich gemacht, in der von ihm sein zeitweise emotionales Musikvokabular derartig erklärt wurde: „In Kritiken von Vocalmusik hat 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 Beschränkt-

[326] Ibid., S. 70. Diese Lesart wird auch durch Markus Gärtner auf Schäfkes Doktorarbeit zurückgeführt: *Eduard Hanslick versus Franz Liszt* (2005), S. 160. Siehe dazu in ersten Ansätzen auch schon: Adler, *Eduard Hanslick. Rede* (1913), S. 5.

[327] Bukofzer, *Die musikalische Gemütsbewegung* ([2]1976/1935), S. 246. Vgl.: Moser, *Lehrbuch der Musikgeschichte* ([14]1965/1936), S. 418; Markus, *Musikästhetik* (1967), Bd. 2, S. 372, S. 386–388; Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 64–67; Danz, *Die objektlose Kunst* (1981), S. 247; Beinroth, *Musikästhetik* (1995), S. 161.

[328] Für die diversen Tendenzen, die derartigen Deutungen zugrunde liegen, siehe etwa: Appelqvist, „Form and Freedom" (2011), S. 75f.; Maus, „Hanslick's Composers" (2013), S. 50. Vgl.: Kap. 4, Kap. 5.

[329] Sams, „The Perfect Anti-Wagnerite" (1975), S. 867. Vgl.: Treitler „Language and Interpretation of Music" (1997), S. 45; Higgins, *The Music Between Us* (2012), S. 223. Zu Kivys Lesart siehe weiter unten.

[330] Vgl.: Hall, „Hanslick's Supposed Formalism" (1967); Ders., „Hanslick and Musical Expressiveness" (1995); Ders., „Hanslick with Feeling" (1998). Für einige weitere Beispiele siehe auch: Sams, „The Perfect Anti-Wagnerite" (1975), S. 868; Sparshott, „Singing and Speaking" (1997), S. 204; Williams, *Constructing Musicology* (2001), S. 131; Keller, „Why is Music so Ideological?" (2007), S. 194.

[331] Appelqvist, „Form and Freedom" (2011), S. 76.

heit auf symbolischen und dynamischen Ausdruck“ (*VMS*, S. 63f.).[332] Hanslicks Argument war jedoch keinesfalls vollständig, da er sich auch bei instrumentalen Musikstücken immer wieder affektiver Begriffe bediente, etwa wenn der erste Satz der 3. Symphonie Beethovens für ihn von „schmerzlicher Resignation“ charakterisiert ist und ein Stück Brahms’ als „feurig bis zur Heftigkeit, bald trotzig herausfordernd, bald schmerzlich klagend“ gesehen wird.[333] Dietmar Strauß hat hier jedoch bereits korrekt betont, dass Hanslicks Metaphorik wohl auch auf dessen evaluative Betrachtung von „reiner“ Musik ausgedehnt werden müsse, da er „für ästhetische Untersuchungen einen streng objektbezogenen Wissenschaftsbegriff“ einfordert, für kritische Belange aber „eine auch auf den Leser zugeschnittene Sprache zuläßt“, womit diese vermeintlichen Widersprüche verschwinden würden.[334] Obgleich Hanslick durch diese antizipierende Einschränkung also eine auffällige Diskrepanz zwischen seinen theoretischen Hypothesen und den kritischen Arbeiten erklären wollte, hat dieser figurative Wortgebrauch nicht überall gänzlich überzeugt. So war etwa Hanslicks Begründung für Peter 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, nicht genug.[335] Dieser ließ zwar gelten, dass Hanslicks Argument eine eindeutige theoretische Inkonsistenz abgewendet hätte, glaubte jedoch trotz allem eine „practical contradiction“ in dem scheinbar ambivalenten Verhalten Hanslicks festzustellen:

> ‚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.[336]

[332] Für einen relativ rezenten Einsatz von Hanslicks Metaphorik und eine philosophische Untermauerung seines skeptischen Standpunkts siehe auch: Appelqvist, „Criteria of Understanding“ (2011), S. 31–33.
[333] Hanslick, „Orchester-Concerte (1856)“, in: Ders., *Aus dem Konzertsaal* (1870), S. 94 und „Brahms’ neueste Instrumental-Compositionen (1889)“, in: Ders., *Die moderne Oper 5* (1889), S. 149. Hanslick erörtert mehrere Sonaten und macht nicht ganz klar, welche hiermit gemeint ist, da er die „Violoncellsonate (op. 108)“ derartig illustriert. 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 schlicht inkorrekte Opuszahl oder ein falsches Instrument vorliegt, ist aus der lediglich figurativen Beschreibung nicht wirklich ableitbar, für den erwähnten Sachverhalt aber auch nicht weiter zentral. Gillespie plädiert dabei für die erste Variante: „Brahms’s Newest Instrumental Compositions“ (1990), S. 150.
[334] Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 101. Vgl.: Grey, „Hanslick, Eduard“ (2001), S. 830; Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 50; Zangwill, „Against Emotion“ (2004), S. 42.
[335] Kivy, „Something I’ve Always Wanted to Know About Hanslick“ (1988), S. 417. Zu den nachher folgenden Erörterungen vergleiche prinzipiell: Wilfing, „Arthur Schopenhauer und Eduard Hanslick“ (2013), S. 43–45.
[336] Kivy, *Essays on Musical Understanding* (2001), S. 40. Er hat diese ersten Sätze nach seiner früheren Analyse „Something I´ve Always Wanted to Know About Hanslick“ (1988), S. 416 zitiert.

Obwohl Hanslicks Emotionstheorie erst später exakter erörtert werden soll (Kap. 5.2), muss hier eine wesentliche Qualifikation seiner scheinbar umfassenden Gefühlskritik festgehalten werden, die klar macht, dass diese Lesart Peter Kivys auf einer kategorialen Verwechslung von Hanslicks Schriften basiert, die für die betreffende Hanslick-Forschung nur allzu üblich ist. Hanslicks *VMS*-Traktat vertrete nämlich angeblich dogmatisch, dass Emotionen, Gefühle und Affekte weder Zweck noch Inhalt von musikalischen Kunstwerken ausmachen können: „Beide Sätze haben das Aehnliche, daß der eine genau so falsch ist, wie der andere" (*VMS*, S. 26). Dennoch wird hier keine universale Bestimmung des musikalischen Kunstwerkes in Komposition, Reproduktion und Rezeption gegeben, sondern nur ein bedingter ästhetischer Anwendungsraum festgeschrieben, der mit seiner prinzipiellen Musikdefinition keineswegs identifiziert werden darf.[337] Im Vorwort zu der zweiten Auflage (1858) wird diese essentielle Präzisierung besonders deutlich: „Man hat mir eine vollständige ‚Polemik' gegen Alles, was Gefühl ist, aufgedichtet, während jeder unbefangene und aufmerksame Leser doch unschwer erkennt, daß ich nur gegen die falsche Einmischung der Gefühle in die *Wissenschaft* protestire" (*VMS*, S. 9).[338] Gleich darauf findet sich 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). Wie von ihm selbst betont wurde, hat die konsequente Entkoppelung von Musik und Gefühl entgegen gängigen Deutungen somit niemals sämtliche künstlerische Eigenschaften einbegriffen, sondern ist auf eine eindeutig festgelegte Perspektive beschränkt: die objektive Musikästhetik, die der „unverlierbaren Ueberzeugung" anhängt, „daß in ästhetischen Unter-

[337] Die These, dass Musik und Gefühl bei Eduard Hanslick in keinerlei Verbindung stehen würden, findet sich oft bei älteren Kritiken. Siehe etwa Kossmaly, welcher glaubt, dass Eduard Hanslick „der Musik jede Cooperation des Gefühls" abspricht, Stade, der ebenso vermeint, dass dieser jegliche „Gefühlserregung durch das Tonwerk […] nicht gelten lassen will", oder auch Lotze, der ihm gleichfalls unterstellt, „daß die Musik überhaupt weder die Fähigkeit noch die Aufgabe hätte, Gefühle zu erzeugen." Kossmaly, „Fragen der musikalischen Aesthetik" (1860), S. 57; Stade, *Vom Musikalisch-Schönen* (1869), S. 24f.; Lotze, *Grundzüge der Aesthetik* (1884), S. 31f. Siehe aber auch noch: Alperson, „On Musical Improvisation" (1984), S. 17; Lippman, *Western Musical Aesthetics* (1992), S. 299; Åhlberg, „Representation and Emotion in Music" (1994), S. 75; Carroll, Moore, „Not Reconciled: Comments for Kivy" (2007), S. 318; Dodd, *Works of Music* (2007), S. 264; und Zangwill, „Against Emotion" (2004), S. 29, der ihn derartig versteht: „Music, in itself, has nothing to do with emotion."

[338] Direkter Anlass dieser nachträglichen Rechtfertigung war wohl Lotzes Kritik („Göttingische Gelehrte Anzeigen", 1855), die Hanslicks *VMS*-Traktat eine komplette Separation von Gefühl und Musik vorwarf und seine allgemeine „Geringschätzung des subjectiven Eindrucks" geißelte. Dort liest man: der „letzte Werth, der durch keine Subsumption mehr zu begründen ist, wird immer wieder auf der unmittelbaren Evidenz des Gefühls beruhen." *Kleine Schriften* (1891), Bd. 3, S. 204f. Schäfke hatte diese wörtliche Entnahme wohl zuerst entdeckt: *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 39f. Vgl.: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 37, S. 92. Dieser betonte ebenfalls, dass Eduard Hanslick die vormalige Überschrift des zweiten Kapitels („Die Gefühle sind nicht *Inhalt* der Musik") zu „Die ‚Darstellung von Gefühlen' ist nicht Inhalt der Musik" geändert hat, was wohl einer ähnlichen Motivation geschuldet war und eine inkorrekte Deutung verhindern sollte (Ibid., S. 92).

suchungen vorerst das schöne Object, und nicht das empfindende Subject zu erforschen sei" (*VMS*, S. 22).[339] Dieser Punkt kann dann auch im ersten Kapitel der ersten Auflage entdeckt werden, welches durchaus ähnliche Überlegungen akzentuiert:

> 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).

Hier kann deutlich gesehen werden, dass Hanslicks *VMS*-Traktat die affektive Wirkung der musikalischen Komposition keinesfalls abstreitet, aber deren kausale Stabilität 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 Textstellen können jedoch nicht als rigorose Negation der wie auch immer veranlagten Verbindung von Gefühl und Musik gewertet werden, wie die unmittelbar anschließende Textpassage markant beweist:[340] „Die starken Gefühle selbst, welche Musik aus ihrem Schlummer wachsingt, und

[339] Mark Evan Bonds liest diese methodische Orientierung als eine theoretische Unterscheidung von „essence" und „effect": *Absolute Music* (2014), S. 189. Siehe bereits früher: Bowman, „Values of Musical ‚Formalism'" (1991), S. 53; Fisher, *Reflecting on Art* (1993), S. 255. Siehe weiters ebenso Beardsley und Wimsatt, die eine verwandte Separation vornehmen: „The Affective Fallacy" (1949), S. 31. Das Programm Hanslicks wird einige Seiten später von ihm besonders eingehend formuliert: „Die Erkenntniß eines Gegenstandes und dessen unmittelbare Wirkung auf unsre Subjectivität sind himmelweit verschiedene Dinge, ja man muß der letzteren in eben dem Maße sich zu entwinden wissen, als man der ersteren nahe kommen will. 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. Man beginnt vom subjectiven Eindruck und folgert auf das Wesen der Kunst. Das sind Rückschlüsse vom Unselbstständigen auf das Selbstständige, vom Bedingten auf das Bedingende" *VMS*, S. 34f.

[340] Periphere Hinweise, dass Eduard Hanslick den emotionalen Musikeffekt nirgends bestritten habe, kann man in der betreffenden Forschung genügend finden. Soweit mir bekannt ist, wurden daraus jedoch niemals die hier erläuterten Resultate für das intrikate Verhältnis von Ästhetik und Kritik bei Eduard Hanslick gezogen. Siehe dazu etwa aus bereits älterer Literatur, der zahlreiche rezentere Analysen beigefügt werden könnten: Bischoff, „Eduard Hanslick" (1855), S. 58; Wallaschek, *Ästhetik der Tonkunst* (1886), S. 141; Goldschmidt, *Musikästhetik des achtzehnten Jahrhunderts* (1915), S. 13; Bücken, *Geist und Form* (1929), S. 34; Einstein, *Romantik in der Musik* (1950), S. 410; Blume, „Hanslick, Eduard" (1956), Sp. 1491; Dahlhaus, „Hanslick und der musikalische Formbegriff" (1967), S. 145; Glatt, *Zur Musikästhetik Eduard Hanslicks* (1972), S. 43; Dahlhaus, „Fragmente zur musikalischen Hermeneutik" (1975), S. 163; Sams, „The Perfect Anti-Wagnerite" (1975), S. 868; Tschulik, „Ästhetik und Kritik von Hanslick" (1979), S. 606; Whittall, *Romantic Music* (1987), S. 95.

all' die süßen, wie schmerzlichen Stimmungen, in die sie uns Halbträumende einlullt, wir möchten sie nicht um Alles unterschätzen. […] Nur gegen die unwissenschaftliche Verwerthung dieser Thatsachen für ästhetische Principien legen wir Verwahrung ein" (*VMS*, S. 37). Diese Maxime, die in der eben zitierten Erklärung mündete, dass „der letzte Werth des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls" basiere, belegt die nuancierte Disposition von Hanslicks Musikbild, das von seinem ästhetischen Objektivismus getrennt werden muss und mit ihm nicht gleich gesetzt werden darf. Somit lese ich Hanslicks *VMS*-Traktat als eine perspektivische Betrachtungsweise der musikalischen Komposition, die – wie zuvor bereits anhand Hanslicks Verhältnis zum musikalischen Materialstand gezeigt wurde – von anderen legitimen Aspekten sorgfältig getrennt wurde, die einen differenten Kontext beleuchten und die somit keinen direkten Gegensatz zu seinen theoretischen Überlegungen beinhalten. Die scheinbar disparaten Methoden Hanslicks – die sich somit nicht praktisch aufheben, sondern parallel existieren können – stehen sich nicht unvermittelt gegenüber, sondern werden durch einen jeweils spezifischen Blickwinkel auf die musikalische Komposition begründet. Da ein bestimmtes Musikstück also nach rein ästhetischen Eigenschaften „objektiv" analysiert oder aus einer völlig anderen Perspektive, etwa seiner partikularen emotionalen Wirkung, erörtert werden kann, sind seine vermeintlich unverträglichen Sprechweisen durchaus vereinbar.[341]

Eduard Hanslick kann bei der streng objektiven Richtung – „Ästhetik" – folglich jegliche notwendige Verbindung von Gefühl und Musik dezidiert bestreiten, ohne hier eine figurative emotionale Beschreibung aus seinen kritischen Arbeiten durchgängig auszuschließen, da die jeweilige Perspektive auf den musikalischen Gegenstand essentiell differiert. Kivys Schluss, der eine adäquate Erklärung für den von ihm konstatierten „Widerspruch" von theoretischer Voraussetzung und praktischer Ausführung in Hanslicks Tätigkeit geben möchte, kann also nicht wirklich zufrieden stellen: „Each time Hanslick confronts a piece of real music, outside the philosopher's closet, he becomes aware by direct acquaintance of what his theory tells him cannot be. […] [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

[341] Dass Hanslicks *VMS*-Traktat als theoretische Musikästhetik von seinem subjektiven „Geschmack" striktest getrennt werden muss, hat schon Gerhard Engel in ersten Ansätzen erklärt: „Hanslicks Interesse an ästhetischen Problemen war unverkennbar systematischer Art: ihn interessierten - modern gesprochen - der Wahrheits- bzw. Falschheitsgehalt von Theorien; seine Ablehnung der Formel, daß Musik ‚Ausdruck des Gefühls' sei, war demnach nicht Ausdruck seines musikalischen Geschmacks, sondern seiner *intellektuellen Maßstäbe*, die ihm nicht gestatten, an einer Theorie festzuhalten, gegen die zuviel empirische Evidenz sprach oder die [im Sinn Poppers] unwiderlegbar schien." *Musik und Wissenschaft* (1980), S. 62. Auch Anthony Newcomb betonte 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." Ders., „Those Images That Yet Fresh Images Beget" (1983), S. 231. Zu diversen vorstellbaren Perspektiven auf den einzelnen musikalischen Gegenstand vergleiche einführend: Gracyk, „Evaluating Music" (2011).

not be denied: they *will* be heard, and Hanslick has the ear to hear them."[342] Das Fazit Kivys stammt jedoch aus der rigoristischen Interpretation von Hanslicks *VMS*-Traktat, in dem eine affektive Wirkung von musikalischen Kompositionen niemals negiert, sondern vielmehr gar explizit bemerkt worden ist: „*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." (S. 31).[343] Dieser Effekt kann für ihn nur keine materiell objektive Grundlage für eine wissenschaftliche Musikphilosophie repräsentieren, da aus subjektiven Eindrücken eben keine universalen Erkenntnisse über einen untersuchten Gegenstand ableitbar sind, was hierbei jedoch auf eine genuin ästhetische Perspektive beschränkt bleibt, die die emotionale Beteiligung als den integralen Bestandteil der individuellen Kunsterfahrung niemals generell leugnet. Der formale *Ästhetiker* Hanslick wird also nicht „outside the philosopher's closet" mit einem leidigen Erlebnis konfrontiert, das mit seiner objektiven Ausrichtung unvereinbar ist und ihn zum affektiven Musikkritiker „malgré lui" stempelt. Eduard Hanslick entwickelt dagegen vielmehr eine gezielt nuancierte Auffassung, die die objektive Ästhetik und die teils emotional aufgeladene Musikkritik gemeinsam bestehen lässt, deren jeweilige methodische Forderungen derartig different sind, dass keine unmittelbare Konfrontation möglich scheint und eine „practical contradiction" keinesfalls festgestellt werden kann.

2.3. Legendenbildung: die absolute Ästhetik Hanslicks

Beide Topoi, eine ahistorische Musikästhetik Hanslicks und sein nachmaliger Emotivismus, basieren indessen auf dem gleichen Problem; einer unrechtmäßigen Verabsolutierung seiner ästhetischen Abhandlung, die Hanslicks Musikbild nicht gänzlich wiedergibt, sondern einzig die theoretische Grundlegung einer akademischen Fachrichtung repräsentiert: der objektiven Musikästhetik. Wenn hier also etwa Rudolf Schäfke „nach den ästhetischen Ausführungen, die er [i.e. Hanslick] außerhalb seines Buches ‚Vom Musikalisch-Schönen' niedergelegt hat" fragen möchte,[344] so kann einfach repliziert werden: diese existieren nirgends. Auch Abegg, der eine generelle Differenz von Musikästhetik und Musikanschauung bei Eduard Hanslick

[342] Kivy, *Essays on Musical Understanding* (2001), S. 43. Vgl.: Ders., *Sound Sentiment* (1989), S. 154; Ders., *Music Alone* (1990), S. 185. Für eine völlig analoge Deutung, die sich auf Kivys These stützt, siehe etwa auch: Herzog, „Music Criticism and Musical Meaning" (1995), S. 301–303; Cha, „‚Ton' versus ‚Dichtung'" (2007), S. 392–394.
[343] Zu Kivys Lesart von Hanslicks *VMS*-Traktat siehe auch Kap. 5.3.
[344] Schäfke, *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 55.

zumindest immanent einräumt, sie aber sofort wieder theoretisch verharmlost,[345] folgt einer ähnlichen Methodik. Seine völlig korrekte Diagnose, dass Eduard Hanslick in den kritischen Aufsätzen regelmäßig biographische Hintergründe des jeweiligen Komponisten einbezieht, wird von ihm etwa derartig bewertet: „Ästhetik als objektive Beurteilung von Kunstwerken ist es nicht, was hier betrieben wird."[346] Das ist gewiss richtig, kann aber nicht als kritischer Hinweis auf den scheinbar veränderten Standpunkt Hanslicks fungieren, der hier eben keine ästhetische Feststellung formuliert, sondern seinen Lesern in einer einzig feuilletonistischen Musikbesprechung eine historisch interessante Information weitergibt, die mit *Vom Musikalisch-Schönen* nichts gemein hat, ihm aber trotzdem keinesfalls widerspricht. Dass Hanslicks *VMS*-Traktat keine ästhetische Abhandlung im breiten Wortsinn darstellt, sondern vielmehr gestreng die „Bedingung der Möglichkeit einer ästhetisch adäquaten wissenschaftlichen Musikbetrachtung und eines wissenschaftsfähigen Kunstwerkbegriffs" eruieren möchte, bei der ebenfalls praktische universitäre Gesichtspunkte – Hanslicks Habilitation für eine noch nicht existente Disziplin – schlagend scheinen, wurde somit oftmals verkannt.[347] Dieses Verfahren einer durchwegs unrechtmäßigen Universalisierung der spezifisch ästhetischen Hypothesen Hanslicks, die aus ihrem genau bemessenen Zusammenhang herausgelöst und somit schlicht absolut gesetzt wurden, hat mehrere verbreitete Irrtümer gezeitigt, die durch einige markante Beispiele diskutiert werden sollen.

Bereits Hanslicks Restriktion auf eine partikulare Musikästhetik, die auf den ersten Seiten seiner theoretischen Abhandlung prägnant erläutert wird, war einer derart externen Deutung

[345] Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 7f. Abegg denkt hier nur an einen äußerlichen Unterschied von einem gedruckten „Programm" und vielen täglich erscheinenden Zeitungsberichten, die man nicht methodisch vergleichen könne. Daraus folge, dass lediglich Hanslicks Schriften beachtet werden dürfen, die für eine erneute Lektüre geplant waren und die somit direkt miteinander konfrontiert werden können. Man muss aber betonen, dass eine schlichte biographische Gegebenheit – also dass Eduard Hanslick seine kritischen Arbeiten teilweise gesammelt publizierte – nicht darauf schließen lässt, dass sie als ästhetische Abhandlungen betrachtet werden können, da Hanslicks Definition der objektiven Musikästhetik dies schlicht ausschließt. Wie Cook richtig betont (*The Schenker Project* (2007), S. 262): „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."

[346] Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 43. Zur für mich falschen Grundthese Abeggs siehe auch seine Arbeit: „Hanslick's Theory of Musical Beauty" (1981), 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.

[347] Schirpenbach, *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung* (2006), S. 191. Frühere Ansätze einer solchen Deutung von Hanslicks Methodik finden sich etwa auch in: Damnjanović, „Hanslick als Begründer der Musikästhetik" (1995), S. 724; Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik* (2006), S. 60; Keil, *Basistexte Musikästhetik* (2007), S. 229. Dass Hanslicks *VMS*-Traktat als disziplinäre Basisschrift aufgefasst werden muss, die eine erst damals entstehende Musikwissenschaft von Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft methodisch abgrenzen sollte, wird auch hier knapp erörtert: Jungmann, *Sozialgeschichte der klassischen Musik* (2008), S. 46; Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (2008), S. 5; Boisits, „Hanslicks Rechtfertigung der Ästhetik" (2010), S. 21. Zur historischen Entwicklung der deutschsprachigen Musikwissenschaft vergleiche prinzipiell: Heinz, *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter* (1968).

wiederholt ausgesetzt (vgl. Kap. 3.5). Hanslick betont schon in der ersten Auflage ohne jede erdenkliche Unklarheit (*VMS*, S. 22): „Die ästhetischen Principe der Malerei, Architektur, Musik mußten gewonnen und *Special-Aesthetiken* entwickelt werden. Letztere sind freilich in ganz andrer Weise zu begründen, als durch ein bloßes Anpassen des allgemeinen Schönheitsbegriffs, weil dieser in jeder Kunst eine Reihe neuer Unterschiede eingeht. Es muß jede Kunst in ihren technischen Bestimmungen gekannt, will aus sich selbst begriffen und beurtheilt sein." Damit wird eine „idealistische Systemästhetik", die bei Schumanns Aphorismus: „Die Aesthetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden" eindeutig fortwirkte,[348] konsequent widerrufen und ein puristischer Standpunkt befürwortet, der in der „österreichischen" Theoriebildung durchaus verbreitet war.[349] Wenn also etwa ein anonymer Rezensent in „Wolfgang Menzels Literaturblatt" bemängelt, dass Hanslicks *VMS*-Traktat in differenten Kunstarten höchst prekäre Ergebnisse zeitige und man am „gotischen Dom […] nicht blos die Kunst, sondern auch das Heilige, dem sie zum Ausdruck dient" achten würde, geht dies an Hanslicks Argument schlicht vorbei.[350] Mit durchaus ähnlichen Gedanken hatte ebenso August Wilhelm Ambros die für ihn offenbare Absurdität von Hanslicks Standpunkt illustriert, der die ästhetische Wertigkeit der musikalischen Komposition nur aus objektiven, intrinsischen Eigenschaften deduzieren möchte: „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.[351] Noch Hermann Kretzschmar ignorierte ebenfalls, dass Hanslicks *VMS*-Traktat einen speziell musikalischen Schönheitsbegriff vorgebracht hat, der eben nicht auf jede weitere Kunstform angewendet werden konnte, sondern einzig von den partikularen Bedingungen der musikalischen Komposition abgenommen war und nur für sie gelten sollte. Hanslicks Gedanke der Identität von Inhalt und Form wird dann auch derartig kritisiert: „Die Unhaltbarkeit der Behauptung ergibt sich schon durch den Versuch sie auf andere Künste zu übertragen. Da bestünde der Inhalt der Poesie in Silbenreihen, der von Gemälden und Skulp-

[348] Schumann, *Gesammelte Schriften* (1985), Bd. 1, S. 43. Diese Passage wird seit der sechsten Auflage (1881) von ihm als negatives Beispiel angeführt (*VMS*, S. 23). Schumanns Ausspruch war auch nach Dahlhaus „in the worst sense of the word ‚Romantic' in its glossing over of the differences." Dahlhaus, „Language and Musical Language" (1992), S. 3.

[349] Zum Purismus als „österreichisches" Denkphänomen siehe vor allem: Landerer, „Eduard Hanslicks Musikästhetik" (2001), S. 98–103. Zum durchaus analogen Standpunkt Grillparzers siehe auch: Wilfing „Grillparzers Verhältnis zur (Musik-)Ästhetik Kants" (i.V.). Vgl.: Kap. 3.5.

[350] Anonym, „Rezension ‚Vom Musikalisch-Schönen' 1" (1855), S. 131. Für ein gleiches Argument siehe auch: Carrière, *Die Idee des Schönen* (1859), Bd. 2, S. 324. Siehe dazu auch die implizite Antwort Hanslicks, der die emotionale Wirkung jeder einzelnen Kunstform ebenfalls behandelt (*VMS*, S. 30).

[351] Ambros, *Gränzen der Musik und Poesie* (1856), S. 46. Vgl.: Carrière, *Die Idee des Schönen* (1859), Bd. 2, S. 324f., wo Ambros' Gedanke affirmativ angeführt wird.

turen in Farbe und Leinewand, in Marmor und Bronze.“[352] Man kann sofort sehen, dass hier eine elementare methodische Bestimmung von Hanslicks *VMS*-Traktat geradezu missachtet, dieser folglich bewusst absolut gesetzt und eminent verzerrt wird, um die eigene ästhetische Grundhaltung kontrastreich darzustellen.[353]

Wie Carl Dahlhaus korrekt anmerkt, ist dem ästhetischen Formalismus dessen „einseitige“ Ausrichtung nicht emphatisch vorzuwerfen, da er diese „selbst betont. Nicht von sämtlichen Implikationen, Voraussetzungen und Wirkungen der Kunst ist […] die Rede, sondern – wie in Eduard Hanslicks Musikästhetik – ausschließlich vom spezifisch Artifiziellen, von dem also, was Kunst von Nicht-Kunst und die eine Kunst von der anderen unterscheidet.“[354] Dies heißt zwar nicht, dass man einen universalen Kunstbegriff, der alle differenten Kunstformen zugleich umfasst, niemals vertreten könne – wenn dieser ästhetische Essentialismus mir auch höchst dubios scheint (Kap. 5.1) –, doch kann selbiger unmöglich retrospektiv auf Hanslicks *VMS*-Traktat projiziert werden, weil sein eigens definierter Bezugsrahmen hiermit eindeutig verlassen wird. Dies wird bei der analytischen Kunsttheorie besonders auffallend, die meist einen wesentlich holistischeren Ästhetikbegriff veranschlagt und der Hanslicks *VMS*-Traktat limitiert erscheint, da seine ästhetische Abhandlung mit der eigenen allgemeinen Konzeption konfrontiert und Hanslicks Definition folglich ignoriert wird. Wenn etwa Francis Sparshott unter „aesthetics of music“ auch eine philosophische Grundreflexion auf „the place of music in human life and its relevance to an understanding of human nature“ und „the place or places of music in the system of reality“ versteht, so sind dies sicherlich relevante Thematiken, die von Hanslicks *VMS*-Traktat jedoch sekundär behandelt werden, da er diese einer divergenten akademischen Spezialdisziplin (z.B. Musiksoziologie, Musikphilosophie, Musikontologie) zugeordnet hätte.[355] Obwohl Eustace Breakspeare schon lange vor Sparshotts *Grove*-Eintrag einen unsteten Gebrauch des Begriffs „Ästhetik“ im englischen Sprachraum moniert hat, der

[352] Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze* (1911), Bd. 2, S. 171. Für weitere ähnliche Argumente siehe etwa auch: Eckardt, *Vorschule der Aesthetik* (1864–1865), Bd. 2, S. 15; Krüger, *System der Tonkunst* (1866), S. 63; Gietmann, Sörensen, *Kunstlehre* (1900), Bd. 3, S. 7; Stieglitz, *Einführung in die Musikästhetik* (1912), S. 67.
[353] Für moderne Beispiele dieses geläufigen Vorgehens siehe auch: Kap. 3.5. Kretzschmars Textpassage wurde bereits früher direkt kritisiert: Kneif, „Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik“ (1975), S. 65; Bunkelmann, *Hermeneutik in Musikästhetik und Musikpädagogik* (1992), S. 28.
[354] Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977), S. 203.
[355] Sparshott, „Aesthetics of Music“ (1980), S. 120. Auch Gordon Epperson meinte etwa, dass eine vollständige Musikästhetik die „philosophical, psychological, and sociological significance of the art“ in sich fassen müsste (*The Musical Symbol* (1967), S. V) und Thomas Munro bestimmte ebenfalls: „aesthetics today is *the theoretical study of the arts and related types of behavior and experience*“ („Developments in Aesthetics“ (1964), S. 251). Das ist, wie gesagt, völlig legitim, aber eine methodische Bestimmung, die auf Hanslicks *VMS*-Traktat niemals unmittelbar übertragen werden kann. Dieser hatte die historische, künstlerische, soziologische, psychologische oder anders geartete Bedeutung von derartigen Forschungen niemals negiert, selbige jedoch aus methodischen Erwägungen von seiner ästhetischen Grundlegung konsequent abgekoppelt.

viele unnötige Debatten in der betreffenden Fachliteratur ausgelöst habe,[356] und noch Lydia Goehr aus den gleichen Gründen für eine terminologische Unterscheidung von „Philosophy of Music" und „Aesthetics of Music" votiert,[357] wird eine deutlich methodisch abweichende Monographie wie die objektive Ästhetik Eduard Hanslicks mit der holistischen analytischen Musikphilosophie noch immer synonym behandelt, wodurch verzerrende Rückschlüsse auf Hanslicks Standpunkt eigentlich zwingend scheinen.[358]

Ein solch „verzerrender Rückschluss" findet sich auch in der oft vertretenen Interpretation, dass Hanslicks *VMS*-Traktat die „reine" Musik normativ höher schätze, also für ihn nur die instrumentale Komposition die „wahre und wirkliche Musik" wäre.[359] Noch Floros hat dies ähnlich drastisch gesehen, als Hanslicks Ausspruch von der „reine[n] absolute[n] Tonkunst" (*VMS*, S. 52) von ihm derartig gedeutet wurde, dass hier eine künstlerische Berechtigung der „gemischten" Vokalmusik insgesamt bestritten und sie als separate Gattung rundweg negiert werde.[360] Weniger radikal, aber doch ähnlich entstellt gibt auch Geck Hanslicks Standpunkt wieder: Da die affektive Wirkung von vokalen Stücken nach Hanslicks Meinung nicht exakt von den „Worte[n], der Handlung, der Dekoration getrennt werden" könne (*VMS*, S. 53) und dieser falsche Schlüsse auf die musikalische Komponente verhindern möchte, folgert Geck: „Vokalmusik ist geringer zu schätzen […] Instrumentalmusik mit bestimmten Überschriften oder Programmen ist aus diesen Gründen geradezu abzulehnen. Kunstwert hat allein die ‚reine absolute Tonkunst'."[361] Zuletzt glaubten ebenfalls Blumröder und Steinbeck, dass Eduard

[356] Vgl.: Breakspeare, „Musical Aesthetics" (1880), S. 60f.
[357] Vgl.: Bowie, Davies, Goehr, Sparshott, „Philosophy of Music" (2001), S. 601–606. Siehe dazu etwa auch: Åhlberg, „Nature and Limits of Analytic Aesthetics" (1993), S. 5.
[358] Das gerade vermehrte Eintreten für gezielte begriffliche Trennungen in der analytischen Musikästhetik wird auch von jenen Autoren deutlich gemacht, die „aesthetic properties" von „artistic properties" scheiden wollen, wobei erstere „intern" – also direkt präsent – letztere jedoch „extern" sind und historische, biographische sowie symbolisch konventionelle Informationen transportieren: Davies, *Philosophy of Art* (2006), S. 53–58. Hamilton macht ebenso deutlich: „‚artistic' and ‚aesthetic' are equated, as too many writers are happy to do. But in fact, the terms are not co-extensive." *Aesthetics and Music* (2007), S. 5. Vgl.: Kivy, *The Corded Shell* (1980) sowie *Sound Sentiment* (1989), S. 114–116; Zangwill, „Beauty" (2003), S. 329f.; Gaut, *Art, Emotion, Ethics* (2007), S. 34–40. Siehe dazu noch wesentlich detaillierter: Dziemidok, „Between Aesthetic and Artistic Evaluations of Art" (1994); Eaton, „Art and the Aesthetic" (2004); Clercq, „Aesthetic Properties" (2011). Siehe hierzu primär: Zangwill, *Metaphysics of Beauty* (2011); Dowling, „Aesthetic Formalism", Kap. 1b, 2c.
[359] Anonym, „Rezension ‚Vom Musikalisch-Schönen' 2" (1855), S. 37. Vgl.: Gervinus, *Ästhetik der Tonkunst* (1868), S. 172.
[360] Vgl.: Floros, *Brahms und Bruckner* (1980), S. 27. Für eine direkte Kritik an Floros' Lesart siehe etwa auch: Grimes, „Humanism, Liberalism, and Elegy" (2013), S. 174.
[361] Geck, *Von Beethoven bis Mahler* (1993), S. 128. Dass dabei durchwegs kontextlos operiert wird, kann auch daraus ersehen werden, dass eine essentielle Qualifikation vorenthalten wird. Hanslicks Passage lautet nämlich vollständig: „Sogar Tonstücke mit bestimmten Ueberschriften oder Programmen müssen wir ablehnen, wo es sich um den ‚Inhalt' [!] der Musik handelt." Sie werden somit nirgends „geradezu abgelehnt", sondern lediglich methodisch ausgesondert. Hanslick weigert sich hier einzig, aus einer poetisch aufgeladenen Musikgattung die intrinsischen Möglichkeiten der ‚reinen' Musik abzuleiten, was keine absolute Negation der programmatischen Instrumentalmusik einschließt. Dass Kurt Hübner trotz allem annahm, dass vokale Stücke bei ihm als logische „Mißgestalt" gesehen werden, scheint schwerlich verständlich: *Die zweite Schöpfung* (1994), S. 32.

Hanslicks *VMS*-Traktat „jede Form der Vermengung der Künste“ ausnahmslos zurückweise, womit vokale Musik „für ihn im Rang nach wie vor hinter der instrumentalen“ angesiedelt wäre.[362] Diese Lesart, die – wie gleich genauer erörtert werden soll – auf einer abermaligen Universalisierung von Hanslicks Aussagen ruhen dürfte, hatte sich dann auch im englischen Sprachraum zunehmend durchgesetzt: Aus der neueren Literatur sollen hierbei einzig Mark Evan Bonds, Aaron Ridley, Robert Sharpe, Nick Zangwill sowie Theodore Gracyk genannt werden, die ebenso glauben, dass Eduard Hanslick die „reine“ Musik gegenüber gemischten Gattungen priorisiert, letztere sogar direkt als „subordinate“ betrachtete und eine regelrechte Hierarchie der musikalischen Großformen eingerichtet habe.[363] Dass eine derartig evaluative Charakteristik auf Hanslicks *VMS*-Traktat aber nicht zutrifft, wird bereits dadurch bezeugt, dass dort dezidiert gelesen werden kann, dass eine solche normative Hierarchie eine „unwissenschaftliche Procedur“ sei, „bei der meist flache Willkür [ab der vierten Auflage: dilettantische Einseitigkeit] das Wort führt“ (*VMS*, S. 52). Die Rede von einer „reine[n] absolute[n] Tonkunst“ (*VMS*, S. 52), auf der die eben referierte Beurteilung von Hanslicks *VMS*-Traktat gründet, ist aber kein wertendes Kriterium, sondern lediglich methodische Differenzierung. Das sicherlich puristische Argument Hanslicks kann also aus der prinzipiellen Orientierung seiner objektiven Ästhetik deduziert und als systematisch notwendig begriffen werden:[364]

> Wir haben absichtlich *Instrumentalsätze* zu Beispielen gewählt. Denn nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher. Wenn irgend eine allgemeine Bestimmtheit der Musik untersucht wird, etwas so ihr Wesen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Gränzen und Richtung feststellen soll, so kann nur von der Instrumentalmusik die Rede sein. Was die *Instrumentalmusik* nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die *Musik* könne es; denn nur sie ist reine absolute *Tonkunst* (*VMS*, S. 52).

[362] Blumröder, Steinbeck, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert* (2002), Bd. 1, S. 140. In einem anderen Aufsatz hat Wolfram Steinbeck nochmals behauptet, dass Eduard Hanslick der „absoluten Musik die alleinige Existenzberechtigung zuerkannte.“ Ders., „Romantik als Klassik“ (2002), S. 72. Vergleiche ebenfalls: Betzler, Cojocaru, Nida-Rümelin (Hrsg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie* ([2]2012/1998), S. 406; Asmuth, „Was bedeutet Musik?“ (2007), S. 85; Rinderle, *Musik, Emotionen und Ethik* (2011), S. 29.

[363] Bonds, *History of Music* (2003), S. 366; Ridley, *Philosophy of Music* (2004), S. 77f.; Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 17; Zangwill, „Against Emotion“ (2004), S. 30; Gracyk, „Aesthetics of Popular Music“. Siehe dazu etwa auch: Portnoy, *Philosopher and Music* (1954), S. 178; Botstein, *Music and Its Public* (1985), S. 47; Sheppard, *Aesthetics: Introduction* (1987), S. 54; Walton, „What is Abstract About the Art of Music?“ (1988), S. 352; Kingsbury, „Sociological Factors in Musicological Poetics“ (1991), S. 206f.; Fisher, *Reflecting on Art* (1993), S. 256; Yoshida, „Eduard Hanslick and Musical Culture“ (2001), S. 189; Alperson, „Philosophy of Music“ (2004), S. 260; Beard, Gloag, *Musicology: The Key Concepts* (2005), S. 57; Cha, „‚Ton‘ versus ‚Dichtung‘“ (2007), S. 38; Fodor, „Eduard Hanslick: The Beautiful in Music“ (2011), S. 34; Zangwill, *Music and Aesthetic Reality* (2015), S. 8.

[364] Zu der geschichtlich gebundenen Beschaffenheit von Hanslicks Argument und der intrikaten Differenz von Autonomie / Heteronomie und Instrumentalmusik / Programmmusik / Vokalmusik siehe vor allem: Dahlhaus, „Zur Struktur des Musikbegriffs“ (1987); Goehr, „Writing Music History“ (1992); Micznik, „Absolute Limitations of Programme Music“ (1999). Für einen konzisen Überblick vergleiche ebenfalls: Goehr, *Imaginary Museum of Musical Works* (1992), S. 211–218; Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 66–70; Karl, Robinson, „‚Between Absolute and Programme Music‘“ (2015).

Ob Eduard Hanslick deshalb zwischen „Musik“ und „Tonkunst“ begrifflich unterschied, wie Werner Abegg vermutet hat,[365] ist für die hier verhandelte Thematik weniger zentral als die logische Funktion von Hanslicks Argument. Und diese lässt keine normative Privilegierung der „absoluten Tonkunst“ zwingend scheinen, sondern einzig eine sorgfältige Evaluation der „rein musikalischen Eigenschaften“, die für ihn aus gemischten Gattungen niemals bruchlos abgeleitet werden können. Der Begriff der „reinen“ Musik, der die einstmalige Identifikation „Musik = vokale Musik“ mit dem späten achtzehnten Jahrhundert sukzessive ersetzte, macht also eine theoretische Aussonderung von nunmehr externen Parametern (Text, Dekoration, Programm) notwendig, wenn man die faktische Disposition der „reinen absoluten Tonkunst“ schlechthin eruieren möchte. Wie Mark Evan Bonds hierbei unlängst anmerkte: „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 does not extend the ‚boundaries‘ of the art.“[366] Dieses relativ rezente Konzept einer eigenständigen Instrumentalmusik, das ohne alle teleologischen Implikationen eine schlichte historische Gegebenheit ausmacht, verlangte somit eine eigene ästhetische Behandlung, die Hanslicks *VMS*-Traktat geben wollte und die für die derzeitige ästhetische Diskussion noch immer zentral bleibt.[367] Dessen „Ästhetik“, die auf instrumentale Musikformen konzentriert ist, gegen seine eigens fixierte Limitation auf die von ihm scheinbar missachtete Vokalmusik auszudehnen, um ihm einen restriktiven Musikbegriff anzulasten, scheint deshalb abermals eine unangemessene Verabsolutierung seiner vorsichtig getroffenen, deskriptiv orientierten Gliederung darzustellen. Da er seine darauf folgenden Passagen (*VMS*, S. 54–73) aber doch

[365] Vgl.: Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 24; Ders., „Die Idee der ‚reinen Instrumentalmusik‘“ (2010), S. 36. „Tonkunst“ wäre also zwar „reine“ Musik, aber auch nur ein kleines Segment des Begriffs „Musik“, der auch vokale Werke erfasst. Wilhelm Seidel konstatierte folglich korrekt, dass Hanslicks *VMS*-Traktat „nicht eine Ästhetik der Musik, sondern eine Ästhetik des Tonkunstwerks“ wäre: *Werk und Werkbegriff* (1987), S. 19. Henneberg zeigt hier sehr klar, dass der musikalische Werkbegriff im frühen neuzehnten Jahrhundert in seiner ontologischen Bestimmung noch allgemein verbreitet war und als gegebener Gegenstand gesehen wurde: *Begriff des musikalischen Kunstwerks* (1983), S. 36–38.

[366] Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 12. Vgl. Eduard Hanslick: „Die Vereinigung mit der Dichtkunst erweitert die Macht der Musik, aber nicht ihre Gränzen“ *VMS*, S. 53. Siehe hierzu ebenso: Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* (2009), S. 70; Grey, „Hanslick“ (2011), S. 366; Ders., „Absolute Music“ (2014), S. 44.

[367] Siehe dazu etwa Peter Kivys Studien, die bis auf *Osmin's Rage* (1988) der „absoluten Tonkunst“ – der „pure music“ oder „music alone“ – und ihren inhärenten Problemen gewidmet sind. Siehe vor allem: *Sound Sentiment* (1989), *Music Alone* (1990) und *Antithetical Arts* (2009). Siehe dazu auch Budd, *Values of Art* (1995), Kap. 4 („Music as an Abstract Art“), Kania „Philosophy of Music“ (2012), Kap. 1.1. sowie Stephen Davies, der seine thematische Konzentration auf philosophische 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.“ *Musical Meaning and Expression* (1997), S. XI.

der vokalen Musik widmet, die Oper als ein essentiell musikalisches Kunstwerk bestimmt[368] und eine relative Autarkie von Dichtung und Musik zeigen will, die dadurch bezeugt werde, dass man ein und dasselbe Musikstück mit äußerst differenten Dichtungen ausstatten könne, ohne dessen ästhetische Schönheit anzugreifen,[369] ist diese verzerrte Deutung von Hanslicks Abhandlung gewisslich begreiflich. Doch auch wenn seine eigenen Grenzen auf den letzten Seiten des zweiten *VMS*-Kapitels von ihm theoretisch überschritten worden sind, also vokale Musik dort nach teils instrumentalen Eigenschaften systematisiert wurde;[370] eine ästhetische Superiorität der eigenständigen Instrumentalmusik, der „reinen absoluten Tonkunst", ist von ihm niemals geäußert worden.

Nach diesem diskursiv bedeutenden Fallbeispiel, das eine partielle Erklärung in Hanslicks *VMS*-Traktat finden kann, soll noch eine kurze abschließende Exemplifikation für die häufig anzutreffende Universalisierung von Hanslicks Aussagen erfolgen, die den eben gezogenen Themenbogen mit dem eingangs erörterten Ausspielen von Ästhetik und Kritik harmonisch kombiniert. Im Aufsatz „Waltzing Around the Musically Beautiful" (2013) erörtert Chantal Frankenbach Hanslicks Wertung von praktischer Tanzmusik und die extensive methodische Differenzierung von einzelnen Hörformen (*VMS*, Kap. 5), die das „ästhetische Aufnehmen" von der „pathologischen" Musikwirkung unterscheidet. Nach ihrer präzisen Darstellung, die die politische Grundlage von Hanslicks Aufsätzen und deren nuancierte Vernetzung mit dem Wiener Liberalismus aufschlüsselt (vgl. Kap. 2.1), findet sich eine informative Textpassage, die das hier kritisierte Verfahren deutlich darstellt: Hanslicks Memoiren und seine kritischen Schriften, in denen praktische Tanzmusik durchaus positiv gesehen wird, belegten angeblich seinen gespaltenen Standpunkt, da er diese separate Kunstform in *Vom Musikalisch-Schönen* durchgängig herabgesetzt hat: „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."[371] Hanslicks Huldigung der Wiener Tänzerin Fanny Elßler (*AML*, S. 142f.) wird von ihr dann auch derartig gelesen: „Despite Hanslick's comments on the ‚simplicity' of the mus-

[368] Hanslick wehrt sich hier auch gegen Richard 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" (Wagner, *Gesammelte Schriften* (1914), Bd. 11, S. 21), was die eben errungene Autonomie der „absoluten Tonkunst" gefährde, die auf eine externe Funktion reduziert werde. Vgl.: Wilfing, „Hanslicks Ästhetik und Wagners Gesamtkunstwerk" (i.V.) und die dort erörterte Literatur.
[369] Diese Idee und die daraus deduzierte Folgerung, dass emotionaler Musikausdruck – der bei vokalen Kompositionen durch deren literarische Grundlage gegeben ist – und ästhetische Wertigkeit keine kausale Beziehung aufweisen, ist von Robert Yanal als die „Third Thesis" tituliert worden: „Hanslick's Third Thesis" (2006). Vgl.: Sams, „The Perfect Anti-Wagnerite" (1975), S. 867f.
[370] Vgl.: Heister, „Enthüllen und Zudecken" (1997), S. 7; Wörner, „The Musically Beautiful, and the ‚Gesamtkunstwerk'" (2013), S. 80.
[371] Frankenbach, „Waltzing Around the Musically Beautiful" (2013), S. 119.

ic, his impassioned description of Elssler is difficult to accord with the indictment of dance in his treatise."[372] Dass hier eine inhärente Diskrepanz zwischen Hanslicks *VMS*-Traktat und seinem subjektiven Geschmack konstruiert wird, belegt erneut, dass seine objektive Ästhetik absolut gesetzt und als gültiges Dokument seines gesamten Musikbilds genommen wird, was zugleich eindeutig illustriert, dass eine illegitime Mischung von Ästhetik und Kritik zu sehr problematischen Interpretationen führen muss, die auf die geringe Beachtung von Hanslicks Definition der objektiven Musikästhetik zurückgeht.[373] Erst eine kategorische Anerkennung dieses schlechthin essentiellen Unterschieds, der aus einer gewissenhaften Grenzziehung der Disziplin „Ästhetik" resultiert, kann nicht einzig seiner kritischen Tätigkeit, sondern ebenso Hanslicks *VMS*-Traktat wirklich gerecht werden und jene zuvor behandelten Fehldeutungen zureichend korrigieren.

[372] Ibid., S. 120. Für ein ähnliches Argument siehe auch: Zbikowski, „Music, Dance, and Meaning" (2012), S. 162–165.

[373] Ein Missverständnis Frankenbachs kann hier nur sehr peripher erläutert werden: Eduard Hanslick beschreibt das „ästhetische Aufnehmen" als eine aktive Arbeit, die pathologische Musikwirkung als ein passives Erleiden. Dies scheint insofern einsichtig, als das „ästhetische Aufnehmen" eine aktive intellektuelle Konzentration, die emotionale Wirkung für ihn aber eine passive Reaktion darstellt. Da ein tanzendes Individuum eine physische Tätigkeit ausführt, spricht Chantal Frankenbach von einem „curious twist of terms", der Eduard Hanslick dazu führe, den „physically moved [!] listener" als passiven Empfänger anzusehen: „Waltzing Around the Musically Beautiful" (2013), S. 117. Dieser Vorwurf ist aber insofern inkorrekt, als Hanslicks Definition die individuelle Bezugnahme auf einen musikalischen Gegenstand beschreibt: das „ästhetische Aufnehmen" zeigt somit aktive geistige Betätigung, der tanzende Nachvollzug einer gehörten Rhythmik aber passiv empfangene Motivation. Somit liegt hier kein „curious twist of terms" vor, der erst durch Frankenbachs Blickwinkel und ihre spezifische thematische Fokussierung auf physische Bewegung generiert wird, also mehr bei ihr, als bei Eduard Hanslick gefunden werden kann. Zu Hanslicks Hörertypen und der zentralen Differenz von aktiv und passiv siehe auch: Payzant, „Hanslick, Heinse and the ‚Moral' Effects of Music" (1988); Ders., *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002) S. 17–19. Für den weiteren Kontext siehe hier auch: Cook, *Music, Imagination, and Culture* (1990); Fuhrimann, *Opern- und Konzertpublikum* (2004), S. 53–92.

3. Die historische Entwicklung der englischen Hanslick-Rezeption

Wenn man 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 aus der deutschen Diskussion der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts herauswuchs und vor einem speziellen historischen Hintergrund verstanden wurde, der sich sehr bald einer hitzig geführten Wagner-Debatte zuwenden sollte, ist dieser geschichtliche Zusammenhang für andere Diskurse nicht derart gegeben. Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum ist von mehreren Faktoren abhängig, die die deutsche Diskussion niemals prägen konnten, wie von der jeweiligen Übersetzung (Kap. 3.5), bereits existenten ästhetischen Theoriegebäuden (Kap. 3.3) oder eben prinzipiellen Hintergründen, wie der bekannten Wagner-Debatte (Kap. 3.2), die nicht lediglich allgemeine musikalische Grundfragen, sondern ebenso handfeste politische Interessen umfasste, die für ihr englisches Gegenstück weniger relevant waren. Hanslicks *VMS*-Traktat ist im englischen Sprachraum also eine „auswärtige" Abhandlung, welche graduell assimiliert wurde und deren inhaltliche Auslegung von regionalen Parametern abhängig ist, die für deren deutsche Wirkung niemals wichtig waren. Als Beispiel für die sukzessive Integration Hanslicks kann hier etwa Donald Grouts *A History of Western Music* (1960) – „a central reference for generations of students" – dienen,[374] welche Eduard Hanslick bis zur siebten Auflage (2006), die durch Peter Burkholder besorgt wurde, nirgends anführte.[375] Während Hanslick in der deutschen Forschung Diskurse selbst setzen konnte, ist dessen historische Konjunktur im englischen Sprachraum noch mehr von den historischen Bedingungen und den prinzipiellen Veränderungen der dort aktuellen Debatten geprägt. Die zwei bedeutendsten Einflussgrößen auf Hanslicks Rezeption – die autarke „englische" Kontroverse über formale Ästhetik (Kant, Bell, Schenker) und die analytische Musikästhetik des späteren zwanzigsten Jahrhunderts – werden jeweils separat erörtert (vgl. Kap. 4 und Kap. 5). Hier sollen zuvor mehrere geschichtliche Voraussetzungen der Hanslick-Rezeption erörtert werden, die dazu führten, dass seine ästhetische Abhandlung zu einem absolut zentralen Dokument der aktuellen ästhetischen Diskussionen im englischen Sprachraum werden konnte, als die sie fraglos erachtet werden muss.

[374] Beard, Gloag, *Musicology: The Key Concepts* (2005), S. 82f.
[375] Auch Claude Palisca, der Grouts Buch bereits früher ediert hatte, verwies nicht auf Eduard Hanslick: Grout, Palisca, *History of Western Music* ([5]1996/1960). In der siebten Auflage scheint dieser dann als „most articulate proponent of absolute music" im Kontext Wagners auf: Grout, Palisca, Burkholder, *History of Western Music* ([7]2006/1960), S. 726f. Vgl.: Deaville, „Hanslick's Path Through Musical History" (2013), S. 15.

Für die beachtliche Bedeutung von Hanslicks *VMS*-Traktat, deren historische Bedingungen anschließend genauer erhellt werden, spricht etwa das *Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011) von Theodore Gracyk und Andrew Kania, das Hanslicks Schriften einen eigenen Aufsatz neben derartig etablierten Ästhetikern wie Plato, Kant, Nietzsche, Wagner oder auch Adorno widmet. Dieses Buch, das als ein „up-to-date overview of more than four dozen distinct topics relevant to the philosophy of music" angelegt wurde und nach eigenen Angaben das wohl erste „reference work ever devoted exclusively to the philosophical study of music" darstellt,[376] behandelt Eduard 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."[377] Dass Geoffrey Payzant die von ihm übersetzte Abhandlung als „philosophical classic"[378] und als „founding document of musical aesthetics as we know it"[379] sowie ihren Autor als den „founding father of musical aesthetics"[380] und als den „first professional musical journalist"[381] anführt, sollte angesichts subjektiver Interessen nicht wirklich erstaunen. Eine Relevanz Hanslicks für die gegenwärtige Fachdiskussion wird hier aber auch von David Huron im *Oxford Handbook of Music Psychology* (2008) akzentuiert, der ihn als noch immer entscheidenden Ansatzpunkt der analytischen Musikästhetik veranschlagt und seine anhaltende Bedeutung für die heutige 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."[382] Da mit Peter Kivy, Stephen Davies, Roger Scruton, Jerrold Levinson und Susanne Langer, die wohl wichtigsten Exponenten der englischsprachigen Musikphilosophie genannt werden, scheint dieses Urteil Hurons äußerst relevant. Und für die angloamerikanische Musikwissenschaft hält hier auch Benjamin Korstvedt fest, dass Eduard Hanslick neben Heinrich Schenker als der „most foundational commentator[] on nineteenth-century instrumental music" gelten müsse.[383]

Wenn bei den späteren Abschnitten zur individuellen Hanslick-Rezeption bei Kerman und McClary (Kap. 4.2.) oder Kivy und Davies (Kap. 5.3.) eine detailliertere Untersuchung der einzelnen Perspektiven erfolgen soll, die die partikulare Motivation für die jeweils erreichte

[376] Gracyk, Kania (Hrsg.), *Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011), S. XXIV.
[377] Grey, „Hanslick" (2011), S. 360f.
[378] Payzant, „Hanslick, Heinse and the ‚Moral' Effects of Music" (1988), S. 79.
[379] Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 17.
[380] Payzant, „Hanslick, Sams, Gay, and ‚Tönend Bewegte Formen'" (1981), S. 41.
[381] Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 63.
[382] Huron, „Aesthetics" (2008), S. 151.
[383] Korstvedt, „Reading Music Criticism" (2011), S. 19.

Deutung Hanslicks zeigen werden, ist dieses Kapitel generellen historischen Betrachtungen gewidmet, die einen „groben Pinsel“ geboten scheinen lassen. Dieser Vorbehalt trifft dabei primär das Kap. 3.2, in dem mehrere prinzipielle Divergenzen des deutschen und englischen Hanslick-Diskurses aufgezeigt werden sollen, was eine genauere Erörterung von einzelnen Forschern und ihren wissenschaftlichen Prädispositionen inopportun macht. Dies heißt aber nicht, dass eine jeweilige historische Bedingung der nun erörterten Bewertung von Hanslicks *VMS*-Traktat bei der lediglich skizzierten deutschen Diskussion übersehen worden wäre. Die frühe Kritik von Hanslicks Abhandlung durch – unter anderem – August Wilhelm Ambros, Adolph Kullak, Ferdinand Laurencin-d'Armond, Friedrich Stade oder auch Arthur Seidl,[384] die aus dem Neudeutschen Blickwinkel gespeist wurde,[385] muss klar anders gelesen werden, als die negativen Kommentare von modernen musikalischen Hermeneutikern wie etwa Hans Heinrich Eggebrecht, der Hanslicks *VMS*-Traktat als „maßlos überschätzt“ empfand.[386] Dass aber auch die Wagner'schen Kritikpunkte bis dato wirken und sie keine lediglich historische Faktizität darstellen, bezeugt etwa noch Martin Geck, der sich Eduard Hanslicks Ästhetik in einem eigenen Abschnitt von *Zwischen Romantik und Restauration* (2001) widmet, hier jene eben gelisteten Polemiken affirmativ referiert und sie folglich zugleich aktualisiert.[387] Wenn also auch keine detaillierte Erörterung des opulenten deutschen Hanslick-Diskurses möglich scheint, der aus ungemein disparaten Kontexten gespeist worden ist und der von mir nur als holzschnittartige Spiegelfläche für einige prinzipielle Eigenheiten der englischen Diskussion genutzt wird, müssen derartige nuancierende Überlegungen immer präsent bleiben.

---

[384] Ambros, *Gränzen der Musik und Poesie* (1856); Kullak, *Das Musikalisch-Schöne* (1858); Laurencin-d'Armond, *Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen* (1859); Stade *Vom Musikalisch-Schönen* (1869); Seidl, *Vom Musikalisch-Erhabenen* (1887). Vgl.: Hausegger, *Die Musik als Ausdruck* (1885). Dessen Bezug auf Hanslicks *VMS*-Traktat, der von ihm nicht namentlich aufgeführt wird, wurde primär durch Rudolf Flotzinger eingehend erforscht: „Hausegger zwischen Hanslick und Adler“ (2005); „Hauseggers Verhältnis zu Hanslick“ (2010).

[385] Diese größere Kategorie trifft aber auf August Wilhelm Ambros, der die symphonische Tondichtung kritisch aufnahm, lediglich bedingt zu. Siehe dazu etwa sein achtes Kapitel in *Gränzen der Musik und Poesie* (S. 137–179, bes. S. 156–179) und seine dortigen Einwände zu Hector Berlioz. Zu den direkten Schriften gegen Eduard Hanslick siehe neben einer tendenziösen Gesamtschau in Seidls *Vom Musikalisch-Erhabenen* ([2]1907/1887), S. 181–190 auch noch: Printz, *Zur Würdigung Eduard Hanslicks* (1918), S. 18–49; Moos, *Philosophie der Musik* (1922), S. 349–369; Deaville, „Hanslick's Path Through Musical History“ (2013), S. 17–21. Für die Hanslick-Polemik Laurencin-d'Armonds siehe weiter: Printz, *Zur Würdigung Eduard Hanslicks* (1918), S. 19f.; Boisits, „Geist des musikalisch Schönen“ (2010). Für eine entsprechende Charakteristik von Seidls Schrift vergleiche ebenfalls: Printz, *Zur Würdigung Eduard Hanslicks* (1918), S. 45–49; Mertsch, *Studien zum musikbezogenen Denken* (1986), S. 169–208.

[386] Eggebrecht, *Musik im Abendland* ([7]2008/1991), S. 687. Zur Programmatik Eggebrechts vgl.: Schirpenbach, *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung* (2006).

[387] Vgl.: Geck, *Zwischen Romantik und Restauration* (2001), S. 173–184. Siehe dazu Richard Kleins Hinweis, dass gerade Gecks Kritik für die noch immer enorme Aktualität von Hanslicks *VMS*-Traktat bürge: *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 22. Für andere rezente Polemiken gegen Hanslicks *VMS*-Traktat siehe etwa: Kirchmeyer, „Ideologische Reflexion und musikgeschichtliche Realität“ (2006), S. 274–278; Lettgen, *Die Melancholie der Musik* (2010), S. 255–272.

3.1. Die erste englische Übersetzung von Hanslicks Schriften: Dwight und Pole

Bei dieser beständigen Bedeutung Hanslicks für den englischen Sprachraum muss hier also zunächst danach gefragt werden, wie sich diese enorme Resonanz historisch entwickelt und wie sich Hanslicks Rezeption in verschiedenen Zeitabschnitten prinzipiell gestaltet hat. Man könnte logisch vermuten, dass Gustav Cohens Übersetzung *The Beautiful in Music* (1891) – die auf eine spanische (1865), französische (1877), italienische (1883), dänische (1885) und die genannte russische Übertragung (1885) gefolgt war –[388] als erster Anstoß für Hanslicks Reputation betrachtet werden müsse. Wie James Deaville relativ rezent zeigen konnte, setzte Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum jedoch schon früher ein, genauer gesagt mit *Dwight's Journal of Music*,[389] das von 1852 bis 1881 in Boston verlegt wurde und das „leading American periodical of its kind" war.[390] John Sullivan Dwight, der frühere Kritiker von Brook Farms *Harbinger*, hat diese innovative Zeitschrift mit der finanziellen Unterstützung der „Harvard Musical Association" gegründet und war nicht nur ihr alleiniger Herausgeber, sondern schrieb die meisten Beiträge sogar selbst.[391] Mit seiner vordringlich pädagogischen Programmatik, die die journalistische Zeitungskritik auf eine höhere Ebene heben sollte,[392] war John Dwight der „autocrat of Boston music", der bei musikalischen Geschmacksfragen einen ästhetischen Klassizismus (Beethoven, Händel, Mozart etc.) und eine „ever-stiffening resistance to Wagner and other new music" entschieden propagierte.[393] Für Joseph Horowitz ist dieser damit „the closest thing to a New World Hanslick" geworden,[394] der seine eigenen ästhetischen Präferenzen mit zahlreichen Übersetzungen von Hanslicks Kritiken stützte (vgl. Kap. 3.6): „This reprint activity began in the mid-1860s and increased during the course of the 1870s. It represents the first point of contact with Hanslick for Americans [...]. As such, then, the musical Northeast of the 1860s and 1870s – Dwight's readership base – became fa-

[388] Vgl.: Haas, „Hanslick, Eduard" (1926), S. 206; Khittl, „Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik" (1992), S. 83; Donovan, Grimes, Marx (Hrsg.), *Rethinking Hanslick* (2013), S. VII; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 7.
[389] Vgl.: Deaville, „Hanslick's Path Through Musical History" (2013), S. 23.
[390] Horowitz, *Wagner Nights* (1994), S. 24. Zu Dwights Tätigkeit vergleiche besonders ausführlich: Frishberg Saloman, *Beethoven's Symphonies and J. S. Dwight* (1995).
[391] Vgl.: Frishberg Saloman, „Dwight, John Sullivan" (2001), Sp. 1786f.
[392] Vgl.: Frishberg Saloman, „Dwight, John Sullivan" (2001), S. 814.
[393] Fertig, „Dwight, John Sullivan" (1980), S. 792. Bereits Waters meinte, dass dieser damit „single-handed in a musical desert" gewirkt hätte und Frishberg Saloman nennt ihn „this country's first music critic". Bei Irvin Lowens, der ihn als den „pope of music" und als „major critical figure in American Music" tituliert hatte, findet sich eine ähnliche Wertung: Waters, „First American Critic of Music" (1935), S. 69; Frishberg Saloman, „American Writers on Beethoven" (1990), S. 13; Lowens, „Periodicals of American Transcendentalism" (1957), S. 71, S. 73.
[394] Horowitz, *Wagner Nights* (1994), S. 141.

miliar with and received a favorable impression of Hanslick, which coincided with their conservative taste that rejected Wagner and Liszt during those decades."[395]

Dwight vertrat dabei einen musikalischen Internationalismus, der wie bei Eduard Hanslick jedoch deutlich deutsche Wurzeln aufwies, da für ihn die „reine" Musik der Wiener Klassik das ultimative Paradigma darstellte, das die musikalische Komposition zur überall gültigen Sprache machen konnte.[396] Damit wurde von ihm die für amerikanische Verhältnisse relativ ungewohnte Konzeption einer „reinen" Musik mit metaphysischen Implikationen etabliert, die von ihm als die „Sprache des Herzens" gefasst wurde, die aber auch helfende allegorische Illustrationen nötig mache, die „der abstrakten Instrumentalmusik entsprachen, ohne deren Essenz durch spezifische, narrative Interpretationen anzugreifen."[397] Für dessen allgemeine Ausrichtung spricht ebenso Dwights Apologie für Richard White,[398] der mit seinem Aufsatz „Absolute Music" (1875) einen frühen Beitrag zur positiven Definition der „reinen" Musik geleistet hatte, die aus keinem negativen Verhältnis zur vokalen Musik resultierte: „Absolute music is simply – music; and music not absolute is absolutely not music."[399] Diese eklatante Priorität der autonomen Kunstmusik, welche vokalen Stücken oder auch programmatischen Kompositionen vorgezogen wurde, deckte sich dabei auch mit Dwights Ansicht, der Whites Dogma durch seine generelle Affinität mit dem amerikanischen Transzendentalismus jedoch zudem religiös überhöhte: „Dwight held that great music in itself was ‚the language of natural religion'."[400] Diese Episode in der historischen Entwicklung des Begriffs „Absolute Musik" ist von Sanna Pederson derartig resümiert worden: „White's essay is significant because it is an early example of absolute music being used positively. It does not refer to or rely on Hanslick's ‚Vom Musikalisch-Schönen' even though he defines absolute music as beautiful music. His definition and explication, however, are idiosyncratic, and do not seem to have been adopted by others in the United States."[401]

---

[395] Deaville, „Hanslick's Path Through Musical History" (2013), S. 23. Zum konservativen Musikgeschmack des Bostoner Publikums und John Dwigths Germanophilie, die aus dessen klassizistischer Musikanschauung resultierte, siehe etwa auch: Waters, „First American Critic of Music" (1935), S. 73f.; Chase, *American Music* ([3]1987), S. 312–314; Frishberg Saloman, „Dwight and Perkins on Wagner" (1984); Preston, „Art Music from 1800 to 1860" (1998), S. 206f.; Broyles, „Art Music from 1860 to 1920" (1998), S. 215. Dwight wurde durch Eduard Hanslick ebenso einmal erwähnt: „Der Fortschritt Bostons zeigt sich auch in der Gründung einer eigenen *Musikzeitung*, welche Mr. Dwight, ein begeistertes und thätiges Mitglied der ‚Harvard Association' unter dem Titel ‚Dwight's Journal of music' begründete." Ders., „Die Musik in Amerika III" in: *Neue Freie Presse* (29.07.1890), S. 3. Neuerlich abgedruckt in: Ders., *Die moderne Oper 6* (1892), S. 82.
[396] Vgl.: Hatch, „Music for America" (1962), S. 580–582; Chmaj, „Fry versus Dwight" (1985).
[397] Frishberg Saloman, „Dwight, John Sullivan" (2001), Sp. 1787.
[398] Vgl.: Dwight, „Wagner and his Theory of Music" (1874), S. 254.
[399] White, „Absolute Music" (1875), S. 399.
[400] Chmaj, „Fry versus Dwight" (1985), S. 70. Zu Dwights Idealismus siehe auch: Rathert, „Der amerikanische Transzendentalismus" (1995); Broyles, „Musical Idealism in New England" (2000).
[401] Pederson, „Defining the Term ‚Absolute Music'" (2009), S. 255.

Wenn auch keine gradlinige Beziehung zu Hanslicks *VMS*-Traktat bestand, weist Dwights Votum für Whites Aufsatz trotz allem auf die ästhetische Ausrichtung des *Journal of Music* hin, die dazu führte, dass dort ab den 1860er Jahren immer wieder englische Übersetzungen von Hanslicks Schriften gedruckt wurden.[402] Daneben erfolgten aber auch direkte Hinweise auf seine ästhetische Abhandlung, die als „sensational and epoch-making pamphlet" gesehen wurde, das „like a flash of lightning […] the mists which had gathered around the scientific treatment of musical aesthetics" durchbohrt habe.[403] Eine sehr frühe Nennung Hanslicks ist in einem Beitrag Elterleins (1857) enthalten, der Hanslicks *VMS*-Traktat durch dessen starke formalistische Ausrichtung in einer Hegel'schen Nachfolge positioniert, Hanslicks Ästhetik jedoch einzig nebenbei behandelt.[404] Ab den mittleren 1860er Jahren wurden einige Kritiken Hanslicks übersetzt, was damals jedoch noch eine sporadische Begebenheit ausmacht, die in den frühen 1870ern graduell zunimmt und in den späten 1870ern (1878: 5 Kritiken, 1879: 7 Kritiken, 1880: 9 Kritiken) ihren definitiven Höhepunkt erreicht. Das wohl stärkste Eintreten für Hanslicks Schriften findet sich im Aufsatz „Aesthetics of Musical Art", der aus der *Pall Mall Gazette* entlehnt worden ist und Walter Lawsons Übersetzung von Hands *Aesthetik der Tonkunst* besprach.[405] Lawson wird dort für seine gewiss inkorrekte Aussage kritisiert, dass seit Hands Buch keine wichtige ästhetische Abhandlung erschienen sei und der Autor Blidge verdeutlicht zusätzlich, dass sogar würdigere 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."[406] Wenn eine gesamte englische Übersetzung auch erst etwa eine ganze Dekade später durch Gustav Cohen (1891) besorgt werden sollte, ist mit den Arbeiten Dwights doch eine erstmalige Verbreitung von Hanslicks Positionen im englischen Sprachraum gegeben, die seine spätere Relevanz teilweise begründet.[407]

Die wohl ersten englisch übersetzten Textpassagen aus Hanslicks *VMS*-Traktat, die schon durch James Deaville entdeckt wurden, finden sich auch in Dwights *Journal*.[408] Der Aufsatz

[402] Für eine tabellarische Aufstellung siehe auch: Kap. 3.6.
[403] Dwight, „Dr. Edward Hanslick" (1878), S. 270.
[404] Vgl.: Elterlein, „The Piano-Forte Sonatas of Beethoven" (1857), S. 297.
[405] Vgl.: Hand, *Aesthetik der Tonkunst* (1837+1841); Lawson, *Aesthetics of Musical Art* (1880).
[406] Blidge, „Aesthetics of Musical Art" (1880), S. 163.
[407] Siehe dazu etwa frühe affirmative Nennungen Hanslicks in: Bennett, „Hanslick and Gounod's Redemption" (1884); Carus, „The Significance of Music" (1895), S. 401; Lee, „The Riddle of Music" (1906). Siehe ebenso mehrere anonyme Nachrufe: „Obituary: Eduard Hanslick" (1904); „Dr. Eduard Hanslick Dead" (1904).
[408] Vgl.: Deaville, „Hanslick's Path Through Musical History" (2013), S. 32. Wenn Deaville auch keine genaue Referenz anführt, dürfte von ihm der nun zitierte Beitrag gemeint gewesen sein.

„Music the Exponent of Emotion“ (1855) von einem anonymen Verfasser, der die mögliche sprachliche Expressivität von „reiner“ Musik kritisch sondiert, enthält anfangs zwei separate Absätze aus dem deutschen Original (S. 75f. und S. 77).[409] Vor Gustav Cohens Fassung aus dem Jahr 1891 dürfte sonst nur William Pole einige zentrale Passagen aus seiner ästhetischen Abhandlung in *The Philosophy of Music* (1879) wortwörtlich übertragen haben,[410] die neben ihrer historischen Frühzeitigkeit auch noch durch ihren thematischen Schwerpunkt äußerst wichtig scheint. Wenn Dwights Interesse an Hanslicks Schriften durch dessen konservativen Musikgeschmack geweckt wurde, der seiner eigenen Präferenz entsprach, erörterte dagegen Poles Buch die modernen Facetten von Hanslicks *VMS*-Traktat, die sonst marginal behandelt wurden. Die bis heute dominanten Schwerpunkte betreffs Hanslicks Abhandlung – etwa sein angeblicher Formalismus oder dessen autonomistische Werkkonzeption – sind nicht zentral, sondern vielmehr Hanslicks Absetzung von der ihm meist fälschlich beigelegten Auffassung einer 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 kulturell arbiträr, mithin historisch gewachsen sind. Als die wesentliche schriftliche Autorität, die seinen damals relativ kontroversen Standpunkt argumentativ untermauern soll, wird hier von ihm „one of the most celebrated modern works on musical aesthetics, ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“ angeführt.[411]

Auf den Seiten 310–312 werden dann drei passende Passagen aus Hanslicks *VMS*-Traktat übersetzt, die für dessen moderne Deutung noch immer zentral scheinen, da sie die durchaus historische Konstitution von Hanslicks Standpunkt beleuchten, welche durch die neuerliche Entdeckung der Herbart’schen Quellentexte heute meist ungenügend interpretiert wird (vgl. 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,

[409] Anonym: „Music the Exponent of Emotion“ (1855), S. 123. Die erste dort zitierte Passage ist seine bekannte Analogie mit dem musikalischen „Kaleidoscop“ (Kap. 3.2), die zweite erörtert eine sprachliche Unfasslichkeit der musikalischen Komposition, die nur metaphorisch beschrieben werden kann.
[410] Wenn hier auch keine direkte Übersetzung erfolgt, muss noch auf Eustace Breakspeare hingewiesen werden, der Hanslicks *VMS*-Traktat in „Musical Aesthetics“ (1880) nach dessen französischer Übertragung ausführlich referiert (S. 64–67). Sein Urteil über Hanslicks Ästhetik, „which aims at a thorough subversion of the popularly held tenets of musical philosophy“ ist dabei jedoch negativ: diese wird als „very unsatisfactory“ bezeichnet (S. 64, S. 72).
[411] Pole, *The Philosophy of Music* (1879), S. 202.

is that they once were beautiful."[412] 2. Hanslicks Verneinung eines primär 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."[413] 3. Die schon erwähnte Weigerung Hanslicks, eine transhistorische Naturgesetzlichkeit für das westliche Tonsystem zuzulassen: „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."[414]

3.2. Erste Folge William Poles: Differente Diskurse zu Hanslicks *VMS*-Traktat

Poles Wahl der von ihm übertragenen Textstellen demonstriert, dass Hanslicks *VMS*-Traktat im englischen Sprachraum mit einer anderen geschichtlichen Prädisposition aufgenommen wurde, als bei dessen deutscher Rezeption, da er in einem philosophischen Zusammenhang, nicht als ein vor allem historisches Dokument präsentiert wurde. Eduard Hanslick war daher niemals derartig in die primär deutsche Diskussion um die sogenannte Neudeutsche Schule und ihre wichtigsten Exponenten (Berlioz, Wagner, Liszt) eingebunden, was eine differente Rezeption der ästhetischen Abhandlung ermöglichte, die dort kein vorweg musikpolitisches Parteimanifest repräsentierte, welches entsprechend diskreditiert werden musste. Die kaum auflösbar scheinende Verflechtung von Hanslicks *VMS*-Traktat mit der nur noch historisch bedeutenden Fragestellung um die fragliche ästhetische Berechtigung von programmatischer Instrumentalmusik und dem Wagner'schen Opernkonzept ist als prinzipielles Kennzeichen des deutschen Diskurses anzusehen, das auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg alle damit gepaarten Thematiken dominierte: Hanslicks *VMS*-Traktat und seine speziellen Argumente gegen Wagners Reformen, die hier nicht gesondert referiert werden sollen,[415] wurden immer

[412] Ibid., S. 310. Für die deutsche Passage vgl. *VMS*, S. 86f.
[413] Ibid., S. 311. Für die deutsche Passage vgl. *VMS*, S. 96f.
[414] Ibid., S. 311f. Für die deutsche Passage vgl. *VMS*, S. 148f.
[415] Zu einigen ästhetischen Divergenzen, aber auch diagnostischen Korrespondenzen von Hanslick und Wagner vergleiche prinzipiell: Grey, „Aesthetics of Musical Form" (1988); Ders., *Wagner's Musical Prose* (1995), S.

wieder durch seinen „glühenden Wagnerhaß“ begründet und dadurch scheinbar entkräftet.[416] Wie dieses reduktive Verfahren in das allgemeine musikalische Bewusstsein des deutschen Diskurses gedrungen ist, wird etwa von zahlreichen Enzyklopädien[417] und älteren generellen Musikgeschichten[418] veranschaulicht, die Eduard Hanslick als blinden Verehrer von Brahms und strikten Gegner von Wagner zeichnen. Eberhard Preußner hat diese heute unzureichende Argumentation etwa derartig illustriert: „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.“[419]

Wenn Heinrich Ehrlich auch schon im Jahr 1881 dafür eintrat, dass Hanslicks *VMS*-Traktat aus der fruchtlosen Verknüpfung mit Richard Wagner gelöst werden sollte, die eine positive Wirkung seines ästhetischen Standpunkts verhindere,[420] hat Peter Wapnewski diese negativ gebundene Rezeption Hanslicks noch nach etwa hundert Jahren als ein stetiges Narrativ der deutschen Musikliteratur bezeichnet.[421] Und Konrad Liessmann hält auch noch im Jahr 2003 fest, dass Eduard Hanslick „als scharfzüngiger Musikkritiker, Feuilletonist der ‚Neuen Freien Presse‘ und Feind Richard Wagners“ weithin bekannt sei.[422] Wenn sich Hanslicks Rezeption in spezifisch wissenschaftlichen Zusammenhängen auch nicht derartig einförmig darstellte – so haben schon Peter Faltin oder auch Vladimir Karbusicky in den mittleren 1980er Jahren

1–50; Ders., „Hanslicks Bewertung von Richard Wagner“ (2010); Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 237–246; Pederson, „Romanticism/Anti-Romanticism“ (2014), S. 176f.; Wilfing, „Richard Wagner in Hanslicks Schriften“ (2014); Ders., „Hanslicks Ästhetik und Wagners Gesamtkunstwerk“ (i.V.). Zur großteils emotivistischen Musikanschauung von Wagners „Schule“ siehe auch: Determann, *Ästhetik der „Neudeutschen Schule“* (1989); Deaville, „Liszt’s Conception of Programme Music“ (2002). Für die wohl rezenteste Erfassung der persönlich motivierten Streitpunkte siehe auch: Jung, „Wagner und Hanslick“ (2012). Die gewiss denkbare Kompatibilität dieser beiden Autoren ist schon durch Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne* (1877) und Henning, *Die Aesthetik der Tonkunst* (1896) erkannt worden.

[416] Kothe, *Abriss der allgemeinen Musikgeschichte* ([12]1929/1874), S. 455.

[417] Vgl.: Frank, *Kleines Tonkünstlerlexikon* ([11]1910/1867), S. 153; Schrader, *Handlexikon der Musik* ([2]1913/1882), S. 176; Moser, *Musiklexikon* ([2]1943/1935), S. 349; Tschierpe, *Kleines Musiklexikon* ([2]1954/1946), S. 88; Bauer, *Taschenlexikon der Musik* (1953), S. 58; Herzfeld, *Lexikon der Musik* (1957), S. 223; Obermayer, Santifaller, *Biographisches Lexikon* ([2]1993/1959), Bd. 2, S. 183; *Meyers Handbuch über die Musik* (1961), S. 674; Bamberger, Maier-Bruck, *Österreich Lexikon* (1966), Bd. 1, S. 466; *Meyers Personenlexikon* (1968), S. 593; Lloyd, *Lexikon der Musik* (1974), S. 700; Bamberger, Bruckmüller, Gutkas, *Österreich Lexikon* (1995), Bd. 1, S. 472; Bruckmüller, *Personen-Lexikon Österreich* (2001), S. 181; Jahn, *Biographische Enzyklopädie* (2003), Bd. 1, S. 340.

[418] Vgl.: Naumann, *Allgemeine Musikgeschichte* ([2]1927/1885), S. 750; Kreitmaier, *Streifzüge ins Reich der Tonkunst* (1924), S. 140; Moser, *Lehrbuch der Musikgeschichte* ([14]1965/1936), S. 291; Roh, *Der verkannte Künstler* ([2]1993/1948), S. 70; Högler, *Geschichte der Musik* (1949), Bd. 2, S. 188; Oehlmann, *Musik des neunzehnten Jahrhunderts* (1953), S. 128; Pfrogner, *Musik. Geschichte ihrer Deutung* (1954), S. 296; Mersmann, *Musikgeschichte* (1955), S. 197. Diese Liste kann durch weitere Bücher über Berlioz, Brahms, Bruckner, Liszt, Wagner oder andere romantische Komponisten sicherlich deutlich erweitert werden.

[419] Preußner, *Musikgeschichte des Abendlandes* (1951), Bd. 2, S. 607.

[420] Vgl.: Ehrlich, *Musikästhetik in ihrer Entwicklung* (1881), S. 70.

[421] Vgl.: Wapnewski, „Hanslick als Kritiker der Musik“ (1989), S. 325; Ders., „Eduard Hanslick als Darsteller seiner selbst“ (1987), S. 487. Siehe dazu auch: Draheim, „Musik und Kritik“ (1990), S. 353.

[422] Liessmann, „Ästhetik“ (2003), S. 544.

eine ungenügende Interpretation von Hanslicks *VMS*-Traktat beanstandet –,[423] blieb diese in generellen Kontexten doch eng an die Wagner'sche Bewegung bis hin zu ihren nachmaligen Exponenten im zwanzigsten Jahrhundert (Hausegger, Pfitzner, Strauss) gebunden. Inwiefern diese baldigst verbreitete Einordnung Hanslicks im „Dritten Reich" gefestigt wurde, das die musikalische Spätromantik nach seiner stilisierten Einschätzung angeblich tradiert hat, und welche historische Wirksamkeit die damals orthodoxe Aburteilung seiner „formalistischen" Musikästhetik auch nach dem Zweiten Weltkrieg gezeitigt hatte, kann hier nicht detailliert behandelt werden. Für die enorme „Gefahr", die Hanslicks *VMS*-Traktat für die nazistische Kunstpolitik repräsentierte, spricht aber eine illustrative Polemik gegen Eduard Hanslick im *Lexikon der Juden in der Musik* von Herbert Gerigk und Theophil Stengel, die mit fast drei Seiten nur von Mendelssohn (4 Seiten) und Meyerbeer (8 Seiten) übertroffen wird, was seine widrige Präsenz plastisch deutlich macht.[424]

Dass Hanslicks Ablehnung im „Dritten Reich" nicht einzig auf dessen jüdischer Herkunft basierte, sondern gemäß den vorstehenden Erläuterungen auch darauf beruhte, dass von ihm bei den musikpolitischen Fragestellungen nach Kultur, Nation, Genie etc. die klar „falsche" Position bezogen wurde, haben schon James Deaville sowie Peter Stachel erörtert.[425] Zwar hatte hier etwa Robert Scherwatzky mit allzu eindeutiger Motivation den „verständnislosen, hämisch-witzelnden Halbjuden Hanslick" bekämpft;[426] jedoch bereits Joseph Müller-Blattau machte implizit deutlich, wie sehr sich diese nazistische Agitation weiterhin daraus speiste, dass sich Eduard Hanslicks Rezensionen gegen Wagners Dramen und eine darin verwurzelte Orchestertechnik anderer romantischer Komponisten gewandt hat.[427] Gerigks und Stengels wirksam platzierte Polemik resultierte folglich genauso daraus, dass eben jene neudeutschen Komponisten, die Eduard Hanslick negativ besprach, im „Dritten Reich" besonders populär waren. Die Wagner'sche Denunziation Eduard Hanslicks in *Das Judentum in der Musik* (vgl. Kap. 1.2) und die hiermit verknüpfte Diskussion konnte daher bis zum mittleren zwanzigsten Jahrhundert erhalten werden, was eine adäquate Deutung von Hanslicks *VMS*-Traktat gewiss zusätzlich verhindert hatte. Schon Friedrich Blume ist mit einem „rettenden" *MGG*-Eintrag (1956) für Eduard Hanslick eingetreten und hat eine analoge Diagnose gestellt, die aber lang

[423] Vgl.: Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen* (1985), S. 76; Karbusicky, *Grundriss der musikalischen Semantik* (1986), S. 30.
[424] Gerigk, Stengel, *Lexikon der Juden in der Musik* (1940), S. 101–104. Lediglich Schönbergs sowie Mahlers Einträge können durch ganze drei Seiten mit der Hanslicks Bewertung konkurrieren.
[425] Vgl.: Deaville, „Hanslick's Path Through Musical History" (2013), S. 25–27; Stachel, *Ethnischer Pluralismus und wissenschaftliche Theoriebildung* (1999), S. 338.
[426] Scherwatzky, *Die großen Meister deutscher Musik* ([3]1942/1939), S. 310.
[427] Vgl.: Müller-Blattau, *Geschichte der deutschen Musik* (1938), S. 299. Siehe dazu auch schon Louis, *Widerspruch in der Musik* (1893), S. 2, der Hanslicks *VMS*-Traktat als „jüdische[] Feuilleton-Ästhetik" denunzierte.

ohne gravierende Resonanzen geblieben ist: „Der bittere Haß R. Wagners hat den Schwarm seiner Anbeter veranlaßt, Hanslick mit der verbohrten 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."[428]

Wenn man nach diesem groben Abriss der frühen deutschen Hanslick-Rezeption, die dazu auch einzig deren anfängliche Entwicklung bis ins mittlere zwanzigste Jahrhundert genauer verfolgt, die erste englische Rezeption betrachtet, finden sich zwar durchgängig unmittelbare Kongruenzen, aber auch einige augenfällige Unterschiede. Dabei muss zuerst betont werden, dass Hanslicks Einwände gegen Wagners Ästhetik auch bei der englischen Rezeption einen direkten Einfluss auf seine anfängliche Beurteilung ausgeübt haben. Das hier schon erörterte Narrativ von Eduard Hanslick als Wagner-Feind und Brahms-Freund findet sich somit auch bei älteren englischen Überblicken, fällt jedoch meistens nicht derart scharf aus wie bei der deutschen Wagner-Debatte, die zusätzlich politisch geladen war.[429] Daher hatte sich Stewart Deas gar dazu bewogen gesehen, mit dem Buch *In Defence of Hanslick* (1940) eine Apologie Hanslicks und dessen ästhetischer Standpunkte vorzulegen, die der noch damals dominanten Ablehnung von Hanslicks Schriften begegnete, die „in the hundreds of books that have been written about Wagner" gefunden werden konnte.[430] Dieser führte dabei eine schlicht extreme Polemik aus Ernest Newmans *Fact and Fiction About Wagner* (1931) an, die als illustrativer Quellenbeleg für die erste englische Rezeption Hanslicks aus der Wagner'schen Perspektive gelten kann: „Hanslick was, in fact, the most colossal ignoramus and charlatan that has ever succeeded in imposing himself on an editor as a musical critic."[431] Deas betont jedoch bereits

[428] Blume, „Hanslick, Eduard" (1956), Sp. 1485. Dass Wagners Broschüre sogar heute noch unter veränderten Bedingungen weiter wirkt, ist in den einleitenden Bemerkungen (Kap. 3) bereits belegt worden.

[429] Vgl.: Pohl, „Hanslick, Eduard" (1879), S. 662; Slonimsky, *Baker's Biographical Dictionary* ([7]1984/1900), S. 946; Finney, *History of Music* ([2]1948/1935), S. 507; Scholes, *Oxford Companion to Music* (1938), S. 238, S. 395; Allen, *Philosophies of Music History* (1939), S. 280; Blom, *Everyman Dictionary of Music* (1946), S. 235; Graf, *Composer and Critic* (1947), S. 244–252; Jacobs, *Penguin Dictionary Music* ([5]1991/1958), S. 166; Cannon, Johnson, Waite, *The Art of Music* (1960), S. 403; Lloyd, *Golden Encyclopedia of Music* (1968), S. 308; Headington, *History of Western Music* (1974), S. 196. Siehe auch noch: Rosen, *Romantic Poets, Critics, and Other Madmen* (1998), S. 236; Small, *Musicking* (1998), S. 89; Liébert, *Nietzsche and Music* (2004), S. 179; Beard, Gloag, *Musicology: The Key Concepts* (2005), S. 44; Janik, *Recomposing German Music* (2005), S. 20–30. Eine derartig pauschale Beurteilung ist auch von polemischen Publikationen wie Slonimskys *Lexicon of Musical Invective* (1953), in dem Hanslicks Schriften häufig zitiert werden, zusätzlich gestützt worden.

[430] Deas, *Defence of Hanslick* ([2]1972/1940), S. 1. Zur damals äußerst wichtigen Funktion von Deas' Buch siehe etwa zwei anonyme Kritiken, die weiter etliche inkorrekte Deutungen von Hanslicks *VMS*-Traktat sowie seiner historischen Einordnung umfassen: *The Musical Times* (1940); *Music&Letters* (1941). Zur Rolle Deas' in der frühen englischen Hanslick-Rezeption siehe auch: Gay, „Eduard Hanslick, Victim and Prophet" (1978), S. 264; Deaville, „Hanslick's Path Through Musical History" (2013), S. 27.

[431] Newman, *Fact and Fiction About Wagner* (1931), S. 31f. Eine derart harsche Wertung kann auch bei Apel, *Harvard Dictionary of Music* (1944), S. 468 und Kerman, „Hanslick's Critics" (1952), S. 607 entdeckt werden.

selbst, dass diese negative Diagnose über Eduard Hanslicks Ästhetik die damalige englische Rezeption nicht umfassend reflektieren könne und als „somewhat extreme“ gelten müsse.[432] Dies kann insoweit bestätigt werden, als sich schon Oscar Thompson im Jahr 1938 für eine separate Wertung von Hanslicks Tätigkeit engagierte, welche diesen aus dem Wagner'schen Diskursfeld lösen wollte:

> 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.[433]

Hanslicks Wagner-Kritik fand aber „hüben wie drüben“ ebenso positive Resonanz, wie eine englisch übersetzte Bekundung von Edgar Istel zeigt, welcher Richard Wagners Konzept des musikalischen Bühnendramas energisch kritisiert und Hanslicks *VMS*-Traktat als posthume Verteidigung des für ihn endgültigen Opernprinzips (Gesangsmelodie statt „Deklamation“) hochhält.[434] Doch auch noch Joseph Kerman, der die kritischen Schriften Hanslicks deutlich ablehnte, machte genau diesen Aspekt zu dem weiterhin zentralen Verdienst von Hanslicks Tätigkeit: „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. […] [H]e is hardly to be blamed for disliking ‚the music of the future'.“[435] Diese Distanz zur deutschen Wagner-Debatte führte auch dazu, dass Deas' Buch in seiner zweiten Auflage und wegen einer wachsenden Akzeptanz für Hanslicks *VMS*-Traktat mit der äußerst instruktiven Bemerkung eröffnet wird: „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'.“[436] Wenn sich hier der deutsche Diskurs in den 1960er Jahren noch mit dem „Hanslick-Komplex“ beschäftigt (Kap.

[432] Deas, *Defence of Hanslick* ([2]1972/1940), S. 1. Als eine frühe positive Rezeption kann unter anderem Samuel Alexander genannt werden, der seine musikalischen Ausführungen in *Beauty and Other Forms of Value* (1933) auf „the authority of Eduard Hanslick“ gestützt hatte (S. 41).
[433] Thompson (Hrsg.), *International Cyclopedia of Music* ([4]1946/1938), S. 1207. Zur Reaktion Hanslicks auf die ihm widerfahrene Beckmesser-Zuschreibung, die noch heute regelmäßig aufgegriffen wird, siehe hier auch: Hanslick, *Aus meinem Leben* (1987), S. 358.
[434] Istel, „For a Reversion to Opera“ (1924), S. 424. Vgl.: Deas, *Defence of Hanslick* ([2]1972/1940), S. 17.
[435] Kerman, „Hanslick's Critics“ (1952), S. 610. Vgl.: Ders., „Wagner: Thoughts in Season“ (1960).
[436] Deas, *Defence of Hanslick* ([2]1972/1940), S. V.

2),[437] ist der englische Sprachraum gerade damit befasst, Hanslicks Schriften erneut ernsthaft aufzugreifen: Pleasants Sammlung *Eduard Hanslick: Music Criticisms* wird bei Simon and Schuster (1950) publiziert, Cohens Edition in der *Library of Liberal Arts* von Bobbs-Merrill Publishing (1957) mit einem neuen Vorwort von Morris Weitz abermals aufgelegt und alle neun Bände von Hanslicks *Moderner Oper* (1875–1900) von Gregg International Publishers (1971) nochmals gedruckt.

Wie bereits anfangs erwähnt, haben Poles Buch und die von ihm übersetzten Textpassagen jedoch ebenso bewirkt, dass Hanslicks *VMS*-Traktat nicht nur als eine primär parteipolitische Anti-Wagner-Polemik, sondern auch als eigenständige philosophische Abhandlung gelesen wurde. Ohne jenen nachher gründlicheren Ausführungen zur analytischen Musikphilosophie vorzugreifen (Kap. 5), können die im deutschen Sprachraum allerorten bekannten Analogien von Kaleidoskop und Arabeske (*VMS*, S. 75–76) benutzt werden, um die stark differierenden Diskursfelder durch einen prägnanten Beispielfall aufzuhellen. Bereits Richard Wagner hat in seiner ersten Fassung von *Das Judentum in der Musik* (1850) gegen einen vermeintlichen Formalismus Mendelssohns mit dem „Formenreize des Kaleidoskopes" polemisiert, das eine musikalische Gefühlsleere des „jüdischen" Komponisten illustrieren würde.[438] Das Bild von Kaleidoskop und Arabeske wurde dann – ob als direkte Reaktion auf Wagners Polemik ist nicht bekannt – von Eduard Hanslick als positive Analogie für die „reine" Musik genutzt[439] und hat für inhaltsbezogene Musikästhetiker seit den frühesten *VMS*-Kritiken ein förmliches „Reizwort" dargestellt.[440] Bereits Ambros nannte diese „tönende Arabeske" Hanslicks einen „artige[n] Einfall, der bei näherer Prüfung wie eine Seifenblase zerplatzt"[441] und auch noch Ferruccio Busoni kritisierte dieses angeblich „verherrlichte Klang-Tapetenmuster".[442] Wie

[437] Vgl.: Dahlhaus, „Vom Elend der Musikkritik" (2001/1957), S. 79; Tschulik (Hrsg.) *Also sprach Beckmesser* (1965), S. 5; Fiechtner, „Österreich" (1968), S. 81; Lesle, *Notfall Musikkritik* (1981), S. 140. Siehe dazu auch: Dettelbach, *Breviarium Musicae* (1958), S. 15; Wilfing, „Richard Wagner in Hanslicks Schriften" (2014), S. 156f.

[438] Fischer, *Wagners ‚Das Judentum in der Musik'* (2000), S. 164.

[439] In späteren Auflagen (1858/1874) wurden weitere Modelle (Körper, Landschaft, Architektur) hinzugefügt, die aber auf eine dynamische Komponente ausdrücklich verzichteten: *VMS*, S. 76.

[440] Vgl.: Anonym, „Rezension ‚Vom Musikalisch-Schönen' 1" (1855), S. 131; Lobe, *Fliegende Blätter* (1857), Bd. 2, S. 88, S. 105; Carrière, *Die Idee des Schönen* (1859), Bd. 2, S. 324; Eckardt, *Vorschule der Aesthetik* (1865), Bd. 2, S. 15; Gervinus, *Ästhetik der Tonkunst* (1868), S. 173; Kirchmann, *Aesthetik auf realistischer Grundlage* (1868), Bd. 1, S. 284; Zwiedineck-Südenhorst, *Aufgabe und Mittel der Musik* (1868), S. 12; Hartmann, *Deutsche Aesthetik seit Kant* (1886), S. 494; Wolf, *Musik-Aesthetik* (1896), S. 6. Für eine kommentierte Auflistung der frühen Kritiken zu Hanslicks *VMS*-Traktat vergleiche allgemein: Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 301–315. Siehe dazu schon früher: Printz, *Zur Würdigung Eduard Hanslicks* (1918), S. 18–49.

[441] Ambros, *Gränzen der Musik und Poesie* (1856), S. 49.

[442] Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik* (2001/1907), S. 19. Vgl.: Stieglitz, *Einführung Musikästhetik* (1912), S. 67. Noch Dieter Borchmeyer befürwortet Busonis Verdikt: *Theater Richard Wagners* (1982), S. 118. Siehe dazu auch Arthur Seidls Fokus auf die nur analogische „Arabeske" Hanslicks in: *Vom Musikalisch-Erhabenen* ([2]1907/1887), S. 2, S. 6, S. 40, S. 42, S. 173, S. 182, S. 194 etc.

zentral dieser markante Terminus für die deutsche Rezeption Hanslicks werden sollte, kann etwa durch Lothar Schmidt belegt werden, der ihm einen eigenen Aufsatz widmete, während Dorothea Glatt mit ihm Hanslicks *VMS*-Traktat und die deutsche Romantik verbinden wollte (vgl. Kap. 1.2).[443] Dass Hanslicks Analogie aber einzig deutlich machen sollte, wie „*schöne Formen* ohne den Inhalt eines bestimmten Affectes" Gefallen erregen können, sie also sogar als „thätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes, der die ganze Fülle seiner Phantasie unablässig in die Adern dieser Bewegung ergießt" gesehen werden muss (*VMS*, S. 75), dieser hier somit gerade keinerlei faktische Gleichheit von Arabeske und Musik meint, ging dabei meist unter.[444]

Trotz dieser deutlichen Einengung des lediglich analogischen Arabesken-Vergleichs, kann eine derartige Definition von Hanslicks Formbegriff auch noch bei Thomas Kupsch entdeckt werden,[445] wobei Federico Celestinis Monographie *Die musikalische Groteske in der Wiener Moderne* (2006) diese weiterhin vorwaltende Assoziation besonders deutlich macht, bei der Eduard Hanslick in den Kapiteln zu Ornament und Arabeske ständig präsent ist.[446] Das noch immer passendste Fallbeispiel bleibt jedoch August Wilhelm Ambros, der den „Formenphilosophen", den „Männer[n] der ‚tönenden Arabeske'" – und damit ebenfalls Eduard Hanslick – unterstellte, dass sich ihnen „der Geist nicht zeigt, weil ihr nicht an ihn glaubt oder ihn in dem organischen Gefüge mit dem groben Skalpell des Anatomen ansuchen wollt."[447] Dieser eindeutig reduktiven Auslegung hat Eduard Hanslick aber schon in der ersten Auflage 1854 vorgebeugt, in der man eine weiterführende Konkretisierung seines eminent überbewerteten Arabeskenbildes finden kann: „Die Formen, welche sich aus *Tönen* bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzungen eines Vacuums, sondern sich von innen

[443] Vgl.: Schmidt, „Hanslicks musikalischer Formbegriff" (1989); Glatt, *Zur Musikästhetik Eduard Hanslicks* (1972), S. 49–55.
[444] Vgl.: Breitkreutz, *Die musikästhetischen Anschauungen Hanslicks* (1969), S. 68–70; Herzog, „Music Criticism and Musical Meaning" (1995), S. 301; Harré, „Emotion in Music" (1997), S. 116; Guter, Guter, „Impurely Musical Make-Believe" (2015), S. 289. Für eine knappe Analyse, die klar zeigt, dass Hanslicks „Arabeske" gezielt wörtlich gelesen wurde, um die „herzlose" Abstraktion seines ästhetischen Standpunkts „aufzuzeigen", siehe etwa auch: Fubini, *Geschichte der Musikästhetik* (1997), S. 273, S. 326.
[445] Vgl.: Kupsch, *Aspekte zur Philosophie der Musik* (2012), S. 139.
[446] Vgl.: Celestini, *Unordnung der Dinge* (2006), S. 112–139. Siehe dazu auch noch: Vergo, „Hanslick and the Visual Arts" (2013), S. 437.
[447] Zuletzt wird ihm Hanslicks Ästhetik „des absoluten Formenspiels", die mit Carl Vogt Moleschott verglichen wird, gar zum regelrechten „Materialismus": *Gränzen der Musik und Poesie* (1856), S. 106, S. 186. Siehe dazu eine direkte Replik in Zimmermanns Ambros-Rezension: *Studien und Kritiken* (1870), Bd. 2, S. 254 und Printz, *Würdigung Eduard Hanslicks* (1918), S. 19, S. 25. Für Eduard Hanslicks „Materialismus" siehe auch: Carrière, *Die Idee des Schönen* (1859), Bd. 2, S. 327; Laurencin-d'Armond, *Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen* (1859), S. 103; Eckardt, *Vorschule der Aesthetik* (1865), S. 15; Ders., *Wander-Vorträge* (1868), S. 180f.; Stade, *Vom Musikalisch-Schönen* (1869), S. 11f.; Schmitz, *Musikästhetik* (1915), S. 2f.; Heuß, „Eduard Hanslick und die Gegenwart" (1925), S. 503. Rezentere Kommentare zu Ambros' Deutung finden sich bei: Boisits, „Grenzen der Kunst und Metaphysik der Tonkunst" (2006), S. 233; Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 71; Noeske, „Body and Soul, Content and Form" (2013), S. 240; Štědronská, *August Wilhelm Ambros* (2015), S. 162–164, S. 216f.

heraus gestaltender Geist. 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 auf der deutschen Wagner-Debatte beruht, ist im englischen Sprachraum aber nicht derartig verbreitet, weshalb absolut logisch scheint, dass beide englischen *Grove*-Einträge bei der Thematik „Arabeske" Eduard Hanslick nirgends erwähnen,[448] der deutsche Aufsatz in der zweiten Ausgabe von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* diesen dagegen prominent aufgreift.[449]

William Johnstons Monographie *The Austrian Mind* macht diese diskursiven Unterschiede speziell fasslich. Original findet sich dort folgende Passage: „Hanslick postulated that music consists of ‚sounding forms set in motion' (‚tönend bewegte Formen'), whose interrelations engender impressions of beauty."[450] Otto Grohmas Übersetzung lautet dann aber: Hanslick „verlangte, Musik müsse aus ‚tönend bewegten Formen' (Arabesken) bestehen, deren Wechselbeziehungen Eindrücke von Schönheit hervorrufen."[451] Dass Hanslicks *VMS*-Traktat mit der musikalischen Arabeske gleichgesetzt wird, scheint somit ein deutsches Phänomen, das der hiesigen Wagner-Debatte entstammt und im englischen Sprachraum erst spät und unter gänzlich divergenten Bedingungen regelmäßig anzutreffen ist, was eine diskursive Relevanz von Poles Buch neuerlich nachweist.[452] Wenn sich Peter Kivy, Richard Taruskin, Gurminder Bhogal oder Thomas Grey nach dem Jahr 2000 immer stärker mit der „Arabeske" Hanslicks befassen,[453] ist dies nicht einer jüngst exportierten Wagner-Debatte, sondern einem rezenten englischen Interesse an Hanslicks Beziehung zur Kant'schen Philosophie geschuldet (vgl. Kap. 4.1). Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und die dort entwickelte Kategorie der „freien Schönheit" wird hier als die historische Begründung der formalen Ästhetik gesehen, die von Eduard Hanslick angeblich musikalisch aktualisiert wurde, wobei eine direkte Parallele von

[448] Vgl.: Brown, „Arabesque" (1980); Brown, Hamilton, „Arabesque" (2001).
[449] Vgl.: Schmidt, „Arabeske" (2001), Sp. 685. Siehe dazu auch Oesterles Überblick „Arabeske" im Handbuch *Ästhetische Grundbegriffe* (2000), S. 278, S. 285, der sicherlich autoritative Wirksamkeit entfalten konnte, und Welleks *MGG*-Eintrag „Ausdruck" (1949–1951), Sp. 865.
[450] Johnston, *The Austrian Mind* (1972), S. 133.
[451] Johnston, *Österreichische Geistesgeschichte* (1974), S. 143.
[452] Zwei von mir entdeckte Ausnahmen aus dem frühen englischen Hanslick-Diskurs sind hier etwa Roy Welch und Colin McAlpin: Welch („Assault on Modernism in Music" (1921), S. 415) nennt Hanslicks Musikbegriff eine „combination of arabesques in sound"; McAlpin („Music the Language of the Emotions" (1925), S. 433) wehrt sich gegen dessen reduktive Musikästhetik als „arabesque of sound". Max Rieser kritisiert dagegen eine „prevailing opinion", die instrumentale Kompositionen und plastische Arabesken miteinander gleichsetzt, ohne Eduard Hanslick persönlich anzuführen, was auf Morris Weitz ebenfalls zutrifft: Rieser, „On Musical Semantics" (1942), S. 424; Weitz, *Philosophy of the Arts* (1950), S. 112. Auch John Hospers erfasst Eduard Hanslicks Musikbegriff später noch als „moving arabesque": *Understanding the Arts* (1982), S. 126.
[453] Vgl.: Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 60; Taruskin *Oxford History of Western Music* (2005), Bd. 3, S. 441; Bhogal, „Debussy's Arabesque" (2006), S. 179f.; Grey, „Hanslick" (2011), S. 364. Zur Musik als „sonic wallpaper" vergleiche besonders ausführlich: Kivy, *Fine Art of Repetition* (1993), S. 327–359.

den Kant'schen „Zeichnungen *a la grecque*" zu Hanslicks „Arabeske" gezogen wird.[454] Das derzeitige Interesse am Begriff der Arabeske in Hanslicks *VMS*-Traktat entstammt demnach einem dezidiert philosophischen Problemgebiet, in dem Hanslicks Abhandlung schon durch Poles Buch platziert worden war, und kann daher ideal die diskursive Wirkung dieser frühen englischen Übersetzung illustrieren.

Diese Lösung von der, oder besser gesagt: diese niemals erfolgte Bindung an die emotional aufgeladene Diskussion um die Wagner'sche „Zukunftsmusik" hat hier ebenso bewirkt, dass Hanslicks Bedeutung für die ästhetische Forschung an einer höchst spezifischen Eigenschaft befestigt worden ist – dessen unspekulativer Grundhaltung. Wenn Daniel Lettgen etwa noch hierzu meinte, dass Hanslicks Abhandlung „gegen die moderne hermeneutisch-überhöhende und für die altmodisch kritisch-analysierende Position" votierte,[455] wurde dessen bedächtige Perspektive in den frühen Phasen der englischen Rezeption besonders geschätzt. Schon 1921 wurde dieser Aspekt von Roy 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."[456] Paul Lang scheint dabei ein nahezu ideales Beispiel, da er Hanslicks *VMS*-Traktat als eine „severely formalistic aesthetics which saw in musical creations merely the play of ‚sounding forms'" kritisiert, jedoch trotzdem anmerkt: „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."[457] Auch Edward Lippmann teilte diese gebräuchliche Einschätzung in einem knappen Resümee der 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."[458] Wenn sich Gordon Epperson, Sascha Talmor oder auch noch Eric Sams darin einig waren, Hanslicks *VMS*-Traktat als nötiges Korrektiv gegen einen

[454] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 84 (§16, A229). Vgl.: Wilfing, „Hanslick, Kant, and Musical Formalism" (i.V.). Für einige weitere Beispiele dieser rezenten Verbindung im englischen Sprachraum, welche später genauer erörtert wird (vgl. Kap. 4.1), siehe auch: Edgar, „Adorno and Musical Analysis" (1999), S. 441; Huron, „Aesthetics" (2008), S. 151; Davies, „Analytic Philosophy and Music" (2011), S. 297; Rothfarb, „Fortunes of Musical Formalism" (2011), S. 195; Ginsborg, „Kant" (2011), S. 334. Siehe hierzu primär: Carpenter, „Musical Form and Musical Idea" (1984); Appelqvist, „Form and Freedom" (2011).
[455] Lettgen, *Die Melancholie der Musik* (2010), S. 375.
[456] Welch, „Assault on Modernism in Music" (1921), S. 415.
[457] Lang, *Music in Western Civilization* (1941), S. 978.
[458] Lippman, „Esthetic Theories of Richard Wagner" (1958), S. 218.

romantischen „Mystizismus“ anzusehen,[459] so lag dies wohl auch an seiner streng objektiven Ausrichtung, die die musikalische Komposition, nicht deren partikulare Wirkung, für zentral erklärte (vgl. Kap. 5.1).

In Eduard Hanslicks Wortlaut: „Die Special-Aesthetiken sowie ihre praktischen Ausläufer, die Kunstkritiken, müssen, bei aller Verschiedenheit ihrer Standpunkte, sich trotzdem in der Einen unverlierbaren Ueberzeugnung 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 entwickelte, Hanslicks *VMS*-Traktat für ihn also recht limitiert wirken musste, wurde von ihm trotz allem gerade dieser Aspekt betont und als die zentrale Leistung Hanslicks angeführt: „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.“[460] Dass dies im englischen Sprachraum – der, grob gesagt, generell empirische Verfahren favorisiert –[461] eine besonders nachhaltige Wirksamkeit entfalten konnte, war der diskutierten Übersetzung in Poles Studie zumindest teilweise geschuldet, die Hanslicks *VMS*-Traktat abseits jeglichen musikalischen Parteienstreits als ernsthafte theoretische Abhandlung präsentierte, die einem allgemeinen Musikdiskurs, nicht einer partikularen Wagner-Debatte angehörte. Damit stand die frühe englische Aufnahme von Hanslicks Standpunkt unter völlig anderen theoretischen Bedingungen als deren deutsches Pendant, da eine diskursive Verlegung hin zur ernsthaften philosophischen Auseinandersetzung entdeckt werden kann, die bei dem späteren Umgang mit Hanslicks *VMS*-Traktat in der analytischen Musikästhetik eine andere Emphase schaffen sollte. Bei dieser relativ abstrakten Darlegung darf aber auch keinesfalls vergessen werden, dass eine englische Rezeption von Hanslicks Abhandlung in keinem ästhetischen Leerraum stattfand, sondern hier auch eine eigene musikästhetische Diskussionskultur beachtet werden muss, die sich schon lange vorher komplett etabliert hatte. Daher soll eine konzise Übersicht der englischen Musikästhetik des späten achtzehnten Jahrhunderts gegeben werden, die vor allem durch James Beattie und Adam Smith einige zentrale Gedanken Hanslicks antizipiert

[459] Vgl.: Ferguson, *Music as Metaphor* (1960), S. 26; Epperson, *The Musical Symbol* (1967), S. 109f.; Talmor, „The Aesthetic Judgment“ (1969), S. 108f.; Sams, „Hanslick, Eduard“ (1980), S. 152f.; Ball, *The Music Instinct* (2010), S. 386. Dies ließ George Dickie und Richard Sclafani urteilen, dass Richard Wagner zwar musikalisch weiterlebe, Eduard Hanslick die „theoretical debate“ jedoch eindeutig gewonnen hätte: *Aesthetics: A Critical Anthology* (1977), S. 386.

[460] Epperson, *The Musical Symbol* (1967), S. 6. Vgl.: Sams, „Hanslick, Eduard“ (1980), S. 152f.; Bujić, *Music in European Thought* (1988), S. 9f. Für die objektive Methodik Hanslicks als einen wesentlichen Beweggrund für seine positive Rezeption im englischen Sprachraum siehe auch: Rothfarb, „Fortunes of Musical Formalism“ (2011), S. 196f.

[461] Besonders deutlich betonte dies etwa Stolnitz, *Philosophy of Art Criticism* (1960), S. 20. Vgl.: Kap. 5.1, wo die methodische Ausrichtung der analytischen Kunsttheorie genauer erörtert wird.

hat, die seine produktive Rezeption im englischen Sprachraum sicherlich erleichterte.

3.3. Englische Musikästhetik im achtzehnten Jahrhundert: Beattie und Smith

Die allgemeine ästhetische Theoriebildung des achtzehnten Jahrhunderts war von dem aristotelischen Mimesis-Begriff geprägt, der eine imitative Funktion für alle „schönen Künste" vorsah, die erst zum damaligen Zeitpunkt als einheitliche Klassifikation verstanden worden sind.[462] Dieses Modell, das die musikalische Komposition ebenso betrifft, welche zumindest physische Bewegung und klangliche Ereignisse abbilden können sollte,[463] resultiert logisch darin, dass „reiner" Musik ein sekundärer Stellenwert zuerkannt wurde und das traditionelle Paradigma der vokalen Musik weiterhin dominierte, die der absolut unpräzisen Expressivität von instrumentalen Musikstücken die scheinbar notwendige Konkretheit verleihen sollte.[464] Erst Charles Avison hat das mimetische Kunstprinzip in dem *Essay on Musical Expression* (1752) teilweise suspendiert und die rein äußerliche Nachahmung („imitation") durch einen inneren Ausdruck („expression") ersetzt,[465] der aber noch nicht als emotionale Entäußerung eines partikularen Komponisten (Stichwort: Romantik), sondern vielmehr universal gedacht worden ist: „Musical expression was the expression of the passions of *men*, not of a man."[466]

---

[462] Siehe dazu jene weiterhin klassische Abhandlung von Kristeller, „The Modern System of the Arts" (1951), die aber heute vermehrt kritisiert wird. Vgl.: Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis* (2002), S. 7f.; Porter, „Is Art Modern?" (2009). Siehe aber auch eine neuerliche Entlastung Kristellers: Kivy, „The ‚Modern System' Re-Examined" (2012). Vergleiche rezenter ebenso Young, „The Ancient and Modern System" (2015), der allgemein behauptet, dass das System der Künste bei den antiken Griechen vollständig ausgeprägt war. Zu dem antiken Mimesis-Prinzip, das vielfach erforscht wurde, siehe weiter: Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis* (2002). Für den musikalischen Fachbereich siehe weiter: Neubauer, *The Emancipation of Music* (1986). Für eine parallele Diskussion zur historischen Entstehung des emphatischen Werkbegriffs siehe auch: Goehr, *Imaginary Museum of Musical Works* (1992) und ihre betreffende Kontroverse mit Reinhard Strohm in: „On the Problems of Dating" (2000). Siehe hierzu rezent ebenso: Strohm, „Der musikalische Werk-Diskurs" (2013).

[463] Vgl.: Schueller, „British Music Criticism" (1948), S. 549. Siehe dazu auch: Draper, „Aristotelian ‚Mimesis' in Eighteenth Century England" (1921), der die langsame Überleitung von einer aristotelischen Mimesis-Lehre zur romantischen Kunsttheorie demonstriert. Zur mimetischen Kunsttheorie im frühen achtzehnten Jahrhundert vergleiche prinzipiell: Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik* (1929).

[464] Vgl.: Palézieux, *Die Lehre vom Ausdruck* (1981), S. 218.

[465] Vgl.: Lippman, *Western Musical Aesthetics* (1992), S. 83; Baker, Paddison, Scruton, „Expression" (2001), S. 463; Gerhard, Motte-Haber, „Ausdruck" (2001), Sp. 1045. Kim betont jedoch sicher richtig, dass man von keinem regelrechten „Paradigmenwechsel" sprechen kann, da auch emotionale Entäußerung in eine mimetische Konzeption integriert werden kann: „Mimesis und Autonomie" (2011), S. 37. Vgl.: Neubauer, *Emancipation of Music* (1986), S. 6f.; Paddison, „Mimesis and Musical Expression" (2010). Zum Wandel dieser mimetischen Kunstkonzeption vergleiche prinzipiell: Abrams, *The Mirror and the Lamp* (1953).

[466] Schueller, „British Music Criticism" (1948), S. 564. Vgl.: Bicknell, „The Early Modern Period" (2011), S. 278. Dass hier eine direkte Rezeption von und kritische Reaktion auf französische Musikautoren – Abbé Dubos (1719), Charles Batteux (1746) etc. – wirksam wurde, geht über meinen thematischen Schwerpunkt hinaus und kann anderswo überprüft werden. Siehe dazu etwa die umfassende Beschreibung bei Goldschmidt, *Musikästhetik des achtzehnten Jahrhunderts* (1915) und Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik* (1929). Für eine rezentere Darstellung siehe auch: Fubini, *Geschichte der Musikästhetik* (1997), S. 140–144; Betzler, Cojocaru, Nida-Rümelin (Hrsg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie* ([2]2012/1998), S. 70–74, S. 285–292. Für eine knappe

Damit konnte auch die „reine“ Musik schließlich aufgewertet werden, da sie nun nicht mehr eine äußere Natur unzulänglich nachahmen musste, sondern dagegen diese inneren Zustände des fühlenden Menschen ausdrücken sollte. Dieses Modell markiert eine generelle Tendenz der englischen Musikästhetik, die etwa mit Charles Avison, James Beattie oder Adam Smith um eine künstlerische Aufwertung der bis dato relativ geringgeschätzten Instrumentalmusik bemüht gewesen war.[467]

James Beattie löste jenes vereinigende Mimesis-Konzept bei instrumentalen Musikwerken in dem heute selten erörterten Buchessay *On Poetry and Music as They Affect the Mind*, der im Jahr 1762 verfasst, jedoch erst im Jahr 1776 publiziert wurde,[468] dann ganz auf, da es für ihn einem irrigen generalisierenden Kunstverständnis, einer „strict analogy which all the fine arts are supposed to bear to one another“ entsprang.[469] Bei ihm kann dann auch jener damals fremde Begriff einer „reinen“ Musik („music purely instrumental“) gefunden werden,[470] der Werner Abegg sogar dazu führt, einen direkten Einfluss auf Hanslicks *VMS*-Traktat – ohne jegliche Nennung von historischen Bindegliedern – provisorisch anzunehmen.[471] Eine Form der musikalischen Nachahmung – die bereits erwähnte Imitation von physischer Bewegung und klanglichen Ereignissen – wird von ihm zwar weiter dezidiert gestattet, jedoch zugleich deutlich 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 principles of the art, and not repugnant either to melody or to harmony.“[472] James Beatties Erhöhung der originären musikalischen Verlaufsformen, die hier über einer weiter angeblich mimetischen Kunstfunktion angesiedelt werden, lässt diesen sogar direkt daran zweifeln, ob instrumentale

Skizze siehe auch: Draper, „Aristotelian ‚Mimesis‘ in Eighteenth Century England“ (1921), S. 379f.; Kristeller, „The Modern System of the Arts“ (1951), S. 24–31.

[467] Vgl.: Seidel, „Nachahmung der Natur“ (2004), S. 148f. Zu dem graduellen Rückgang des Mimesis-Prinzips siehe weiter: Goehr, *Imaginary Museum of Musical Works* (1992), S. 148–175; Bicknell, „The Early Modern Period“ (2011), S. 277–280.

[468] Vgl.: Palézieux, *Die Lehre vom Ausdruck* (1981), S. 109; Neubauer, *The Emancipation of Music* (1986), S. 154. Das Jahr 1778, welches Herbert Schueller nannte, ist nicht korrekt: „British Music Criticism“ (1948), S. 550. Für eine diesbezügliche Richtigstellung siehe hier etwa: Johnson, „Beattie, James“ (2001), S. 25; Purser, „Beattie, James“ (2001), Sp. 573; Kim, „Mimesis und Autonomie“ (2011), S. 35.

[469] Beattie, „On Poetry and Music“ (1778), S. 128.

[470] Ibid., S. 135.

[471] Vgl.: Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 24; Ders., „Idee der ‚reinen Instrumentalmusik‘“ (2010), S. 30. Hier wird der Terminus „Herleiten“ verwendet, der eine historische Verknüpfung von Beattie und Hanslick suggeriert, die nicht gestützt werden kann. Zu einer „reinen Instrumentalmusik“ bei James Beattie siehe hier auch: Darenberg, *Studien zur englischen Musikästhetik* (1960), S. 121. Adam Smith, dessen innovative ästhetische Überlegungen nun genauer erörtert werden, ist hier nicht mehr enthalten, da Darenbergs Untersuchung mit dem Jahr 1780 endet.

[472] Beattie, „On Poetry and Music“ (1778), S. 131. Zu Beatties Position siehe auch: Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik* (1929), S. 225f.; Palézieux, *Die Lehre vom Ausdruck* (1981), S. 114; Neubauer, *The Emancipation of Music* (1986), S. 152–154; Lippman, *Western Musical Aesthetics* (1992), S. 106–110.

Musikstücke als künstlerische Nachahmung von musikexternen Gegebenheiten verständlich wären: „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.“[473] Mehrere Absätze später wird Beatties Gedanke einer vollkommen eigenständigen Instrumentalmusik fern jeglicher nachahmender Obliegenheiten noch viel klarer gefasst:

> 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.[474]

Dass James Beattie mit einer solchen Aussage sehr nahe an einigen Punkten von Hanslicks *VMS*-Traktat steht, hat vor allem Werner Abegg textlich belegt.[475] Eine plausible historische Beziehung zur englischen Musikästhetik besteht aber erst mit dem schottischen Philosophen Adam Smith, der mit seiner Arbeit *On the Nature of that Imitation which takes place in what are called The Imitative Arts* (1795) einen lange wenig beachteten, aber ungemein wichtigen Beitrag zur ästhetischen Theoriebildung formuliert hat. Nikolaus de Palézieux konnte sogar noch im Jahr 1981 rechtens betonen, dass Smiths Artikel bisher „völlig außer acht gelassen“ worden wäre[476] und auch Richard Klein bemerkte unlängst, dass dieser wichtige Aufsatz erst seit den späten 1980er Jahren detailliert erforscht würde.[477] Dieses Urteil wird auch dadurch bestätigt, dass beide Auflagen des *New Grove Dictionary* und die frühere Ausgabe von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* keine separaten Einträge zu Adam Smith umfassen und

[473] Beattie, „On Poetry and Music“ (1778), S. 128. Die damals enorme Autorität von Aristoteles' Kunsttheorie erschließt sich auch durch eine prompte Apologie Beatties, die seine häretische Meinung mit dem griechischen Philosophen aussöhnen soll: „But while I thus insinuate, that Music is not an imitative art, I mean no disrespect to Aristotle, who seems in the beginning of his Poetics to declare the contrary. It is not the whole, but *the greater part* of music, which that philosopher calls imitative; and I agree with him so far as to allow this property to some music, though not to all. But he speaks of the ancient music, and I of the modern; and to one who considers how very little we know of the former, it will not appear a contradiction to say, that the one might have been imitative, though the other is not.“

[474] Ibid., S. 135. Der „great musician“ ist Charles Avison. Vgl.: Schueller, „British Music Criticism“ (1948), S. 550f.; Palézieux, *Die Lehre vom Ausdruck* (1981), S. 116.

[475] Vgl.: Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 24f.; Ders., „Idee der ‚reinen Instrumentalmusik'“ (2010), S. 30–32.

[476] Palézieux, *Die Lehre vom Ausdruck* (1981), S. 165.

[477] Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 15.

erst die neue Auflage einen Vermerk Wilhelm Seidels enthält, dessen betreffende Forschung im deutschen Sprachraum beinahe alleine steht.[478] Die Genese von Smiths Aufsatz, der das gewiss zentrale Dokument der „englischen" Musikästhetik ausmachte, das die eigenständige Instrumentalmusik als ästhetisch relevante Kunstgattung mit einer autonomen Gesetzlichkeit konzipierte und die „erste Ästhetik der absoluten Musik" darstellt,[479] ist bisher relativ unklar. Während Palézieux ihn für eine Glasgower Vorlesung aus den Jahren 1751–1764 ansieht,[480] wird dieser durch Wilhelm Seidel nach dem Jahr 1777 als das einzige erhaltene Bruchstück einer umfassenden ästhetischen Abhandlung angesiedelt.[481]

Neben seiner generellen historischen Signifikanz ist Smiths Essay für die eben verhandelte Problematik primär deshalb interessant, da er in deutscher Übersetzung in einer kurzlebigen Fachzeitschrift von Karl Adolph Cäsar erschien, die von Christian Friedrich Michaelis ediert wurde.[482] Daher könnte eine historisch mittelbare Verknüpfung mit Hanslicks *VMS*-Traktat

[478] Siehe Seidels Arbeiten: „Ästhetik des musikalischen Kunstwerks" (1988); „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten?" (1989); „Der Essay über die Musik von Adam Smith" (2000); „Smith, Adam" (2001); „Nachahmung der Natur" (2004). Relevant scheint ebenso, dass Smiths Ästhetik im englischen Sprachraum lediglich sporadisch behandelt wird und die betreffende Forschung großteils deutsch ist. Für einige wenige Ausnahmen, die ihn jedoch häufig peripher erwähnen, siehe etwa: Beardsley, *Aesthetics: Short History* (1966), S. 200; Neubauer, *The Emancipation of Music* (1986), S. 156; Barry, *Language, Music, and the Sign* (1987), S. 106–108; Lustig in Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music* (1989), S. 7; Bicknell, „The Early Modern Period" (2011), S. 279f.; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 105f. Wirkliche Ausnahmen sind etwa Malek, „Eighteenth-Century British Aesthetics" (1972); Kivy, *Sound and Semblance* (1984), S. 86–101; Lippman, *Western Musical Aesthetics* (1992), S. 111–115; Katz, *A Language of Its Own* (2009), S. 154f. Wenn aber etwa noch Jenefer Robinson („Two Concepts of Expression" (1997), S. 13) davon spricht, dass Smith eine veraltete imitative Musiktheorie vertrat, was der Beitrag „Criticism" im neuen *Grove* ebenfalls annimmt (Bd. 6, S. 681), oder Kathleen Higgins (*The Music Between Us* (2012), S. 122) Beatties Position als weniger mimetisch darstellt, wird dessen dürftige englische Rezeption umgehend ersichtlich.

[479] Seidel, „Smith, Adam" (2001), Sp. 963. Für eine verwandte Bewertung siehe weiter: Seidel, „Ästhetik des musikalischen Kunstwerks" (1988), S. 68; Ders., „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten?" (1989), S. 507; Ders., „Absolute Musik und Kunstreligion" (1995), S. 96; Ders., „Der Essay über die Musik von Adam Smith" (2000), S. 195; Ders., „Absolute Musik" (2001), Sp. 19; Ders., „Nachahmung der Natur" (2004), S. 148; Palézieux, *Lehre vom Ausdruck* (1981), S. 165; Klose, *Adam Smith und sein Essay* (1996); Einfalt, Wolfzettel, „Autonomie" (2000), S. 433. Für die noch frühere Datierung dieser nachhaltigen Neubewertung von „reiner" Musik votiert hierbei Anselm Gerhard und setzt dafür schon die 1760er Jahre an: *London und der Klassizismus* (2002), S. 138.

[480] Palézieux, *Die Lehre vom Ausdruck* (1981), S. 165. In seinem ersten Aufsatz zu Smiths Ästhetik hatte auch Wilhelm Seidel diese vermutlich inkorrekte Datierung vertreten, danach aber bald revidiert: „Ästhetik des musikalischen Kunstwerks" (1988), S. 68.

[481] Seidel, „Der Essay über die Musik von Adam Smith" (2000), S. 195. Seidel wendet sich sogar direkt gegen diese Hypothese Palézieuxs: „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten" (1989), S. 495f. Vgl.: Seidel, „Smith, Adam" (2001), Sp. 963; Klose, *Adam Smith und sein Essay* (1996), S. 2; Gerhard, *London und der Klassizismus* (2002), S. 138; Seidel, *Nachahmung der Natur* (2004), S. 148; Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 196.

[482] *Geist der neuesten Philosophie des In- und Auslandes* 2 (1802), S. 182–228. Cäsars Journal, das nach drei Jahren aufgrund mangelnder Verbreitung eingestellt wurde, ist im Jahr 1803 als dreibändige Buchpublikation neuerlich erschienen: *Pragmatische Darstellung des Geistes der neuesten Philosophie des In- und Auslandes. Von K. A. Cäsar, der Vernunftlehre ordentlichem Professor und des großen Fürstenkollegii Kollegiaten*. Diese deutsche Übersetzung wurde durch Lothar Schmidt bekannt gemacht: *Über den Geist der Tonkunst* (1997), S. 311. Vgl.: Klose, *Adam Smith und sein Essay* (1996), S. 143, S. 178; Seidel, „Essay über die Musik von Adam Smith" (2000), S. 196; Gerhard, *London und der Klassizismus* (2002), S. 310.

bestehen, der Michaelis' Schriften zumindest partiell gelesen hatte und die darin vermittelten Hypothesen des schottischen Philosophen rezipiert haben könnte. Dies wird etwa von Birgit Klose vorsichtig vermutet,[483] aber schon durch Anselm Gerhard als eine erwiesene Tatsache behandelt, die aber mangels historischer Nachweise ungemein spekulativ bleiben muss. Bei ihm kann betreffs Christian Friedrich Michaelis' *Ueber den Geist der Tonkunst* (1795–1800) ohne jede bedachtsame Rücksichten gelesen werden: „Damit ist aber das Bindeglied präzise bezeichnet, das Hanslicks Musikästhetik an die – unter anderem von Adam Smith beförderte – klassizistische Musikästhetik zurückbindet."[484] Da Michaelis' Publikation jedoch mehrere Jahre vor der – von ihm nicht einmal persönlich besorgten – Übersetzung von Adam Smiths Aufsatz entstand, muss eine solche direkte Ableitung der Hanslick'schen Musikästhetik aus der englischen Diskussion des achtzehnten Jahrhunderts weiterhin skeptisch betrachtet werden. Eine derartig förmliche Beziehung von Eduard Hanslick und Adam Smith ist hier auch keineswegs grundlegend, da die englische Musikästhetik und deren nachmalige Tradierung einen historischen Bezugsrahmen für die frühe englische Hanslick-Rezeption, nicht für die genetische Entstehung von Hanslicks *VMS*-Traktat bieten sollte, über welche relativ wenige empirische Erkenntnisse vorliegen (vgl. Kap. 1.1).

Smiths Essay, der eine allgemeine Entwicklung der „englischen" Musikästhetik abschließt, macht schon anfangs deutlich, dass eine mimetische Konzeption nicht jegliche künstlerische Untergattung beinhalten kann, da er eine kritische Position bereits eingangs einnimmt. Sein Titel lautet: *On the Nature of that Imitation which takes place in what are called* [!] *The Imitative Arts*.[485] Dabei wird von ihm eine autarke Version der künstlerischen Imitationstheorie entwickelt, die das ästhetische Wohlgefallen an der artifiziellen Nachahmung auf eine klare mediale Disparität von Kunstwerk und Gegenstand zurückführt, die eine hohe künstlerische Wertigkeit garantiert: „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."[486] Während für ihn die vokale Musik durch deren textliches Material zu einem solchen imitativen Verfahren vollauf befähigt scheint, indem diese selbst diskursive Konturen annimmt („music imitating

[483] Vgl.: Klose, *Adam Smith und sein Essay* (1996), S. 178.
[484] Gerhard, *London und der Klassizismus* (2002), S. 316. Zur deutschen Rezeption der englischen Kunsttheorie siehe auch kurz: Gerhard, Motte-Haber, „Ausdruck" (2001), Sp. 1046.
[485] Vgl.: Seidel, „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten?" (1989), S. 496f.; Klose, *Adam Smith und sein Essay* (1996), S. 3–5.
[486] Smith, „On the Nature of that Imitation" (1795), S. 183. Dieser Aspekt ist andernorts wesentlich detaillierter aufgearbeitet: Malek, „Eighteenth-Century British Aesthetics" (1972), S. 50f.; Seidel, „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten" (1989), S. 497f.; Klose, *Adam Smith und sein Essay* (1996), S. 7–23; Seidel, „Essay über die Musik von Adam Smith" (2000), S. 200f.; Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 37f.

discourse“)[487] und mit der stimmlichen Ausführung starke emotionale Reaktionen auslöst,[488] kann eine instrumentale Komposition dies nicht leisten. Für Smith wie für Eduard Hanslick (*VMS*, S. 44f.) liegt dies daran, dass reine Musik die kognitiven, begrifflichen Komponenten, die zur eindeutigen Darstellung eines bestimmten Gegenstands oder auch eines dramatischen Geschehnisses erforderlich sind, von sich aus niemals präzise imitieren kann, sondern dafür stets externe Mithilfe (z.B. Programm, Tanz, Text) benötigt. Entgegen Beattie wird dies auch für physische Bewegung und klangliche Ereignisse vertreten:

> 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.[489]

Wenn Smiths These der medialen Differenz auch nicht besagt, dass eine maximale Kohärenz zwischen imitiertem Gegenstand und künstlerischer Nachahmung vorwalten muss, gilt trotz allem, dass „they should resemble at least so far, that the one should always readily suggest the other“ – eine zwingende Bedingung, die für ihn nicht durch „reine“ Musik erfüllt wird.[490] Doch wenn frühere – und einige spätere – Theoretiker demgemäß gefolgert hätten, dass eine instrumentale Komposition die niedrigste Kunstform ausmache, da sie keinerlei mimetische

[487] Smith, „On the Nature of that Imitation“ (1795), S. 190.
[488] Ibid., S. 194. Zu Smiths Ästhetik der vokalen Musik siehe auch: Kivy, *Sound and Semblance* (1984), S. 93; Klose, *Adam Smith und sein Essay* (1996), S. 39–53. Richard Klein betont daher richtig, dass Adam Smith die mimetische Konzeption nirgends komplett revidiert, sondern lediglich einschränkt: *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 36–40, S. 45f. Diese These wird auch von John Neubauer vertreten, soll aber alle englischen Musikautoren des achtzehnten Jahrhunderts betreffen, das Konzept „Ausdruck“ also eine einfache historische Entwicklung der alten mimetischen Kunsttheorie darstellen: *The Emancipation of Music* (1986), S 151. Zu den mimetischen Möglichkeiten von vokaler Musik bei Adam Smith siehe vor allem: Seidel, „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten?“ (1989), S. 500–503.
[489] Smith, „On the Nature of that Imitation“ (1795), S. 195f. Seidel betont, dass dieser zentrale Gedanke in den folgenden Passagen viermal repetiert wird: „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten?“ (1989), S. 503.
[490] Smith, „On the Nature of that Imitation“ (1795), S. 196. Für Smiths Kritik an der mimetischen Kunsttheorie bei instrumentalen Musikwerken vergleiche ebenfalls: Malek, „Eighteenth-Century British Aesthetics“ (1972); Palézieux, *Die Lehre vom Ausdruck* (1981), S. 173–175; Klose, *Adam Smith und sein Essay* (1996), S. 55–61, S. 113–130. Siehe dazu auch alle Beiträge Wilhelm Seidels.

Komponenten umfasst, schließt Adam Smith anders: für ihn ist „reine“ Musik „complete in itself“.[491] Adam Smith konnte derartig urteilen, da er der musikalischen Strukturierung einen wesentlich zentraleren Stellenwert zuerkennt, als dies innerhalb ästhetischer Fragestellungen damals üblich war. Die höchst komplexe Korrelation und sich stetig verändernde Interaktion von z.B. Melodie, Harmonie, Rhythmus, Klangfarbe, Instrumentation „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 attention vacant for thinking of any thing else.“ Diese gänzliche kontemplative Versenkung in das Objekt „Musik“ und seine strukturelle Anordnung geht über eine rein sensualistische Wahrnehmung 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.“ Dem Thema („subject”) der musikalischen Komposition kommt hierbei enorme Relevanz zu, da es als realer „Inhalt“ des instrumentalen Musikstücks bestimmt wird, der ihm komplett inhärent ist und der keine weitere äußerliche Bestimmung nötig macht.[492] Um diese zentrale Passage in einem größeren Kontext neuerlich anzuführen:

> 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.[493]

Adam Smith betont jedoch, dass auch eine rein instrumentale Komposition einen ähnlichen Eindruck wie die regulär imitativen Kunstsparten hervorrufen könne, der aber nicht auf der hier gänzlich unmöglichen Nachahmung von musikexternen Gegenständen beruht, sondern

[491] Smith, „On the Nature of that Imitation“ (1795), S. 205.
[492] Zu Smiths Konzept des aktiven, strukturellen Musikhörens siehe hier etwa: Palézieux, *Die Lehre vom Ausdruck* (1981), S. 177–180; Seidel, „Ästhetik des musikalischen Kunstwerks“ (1988), S. 68f.; Ders., „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten?“ (1989), S. 507–509; Ders., „Absolute Musik und Kunstreligion“ (1995), S. 96f.; Klose, *Adam Smith und sein Essay* (1996), S. 63–83; Seidel, „Der Essay über die Musik von Adam Smith“ (2000), S. 202f.; Ders., „Nachahmung der Natur“ (2004), S. 149f. Wie Hanslick, der die „geistige Befriedigung“ des aktiven Hörens darin sucht, dass man seine eigenen musikalischen Antizipationen „hier bestätigt, dort angenehm getäuscht“ (*VMS*, S. 138) sieht, sagt Adam Smith: „Time and measure are to instrumental Music what order and method are to discourse; they break it into proper parts and divisions, by which we are enabled both to remember better what is gone before, and frequently to foresee somewhat of what is to come after [...] and, according to the saying of an ancient philosopher and musician, the enjoyment of Music arises partly from memory and partly from foresight.“ Ders., „On the Nature of that Imitation“ (1795), S. 204.
[493] Alle hier zitierten Passagen finden sich auf Ibid., S. 204f.

auf einem mentalen Umstand. Smiths These geht hier von drei divergenten Affektzuständen aus, die den prozessualen Gedankenverlauf mit einer jeweils speziellen Dynamik begleiten: Fröhlichkeit, Melancholie, Ruhe. Da er eine musikalische Komposition sowie deren aktive Aufnahme als eine geistige Leistung, als einen 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 ihren diversen Nuancen erregt werden kann.[494] „Reine" Musik kann keine ruhige Person oder fröhliche Geschichte imitieren, wie das andere Künste direkt fertig bringen, sondern „becomes itself a gay, a sedate, or a melancholy object; and the mind naturally assumes the mood or disposition which at the time corresponds to the object which engages its attention." Die hierdurch produzierte Stimmung wird aber nicht durch instrumentale Kompositionen repräsentiert, sondern beruht auf der subjektiven Affektivität sowie deren individuellen Bedingungen: „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. […] 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."[495]

Wenn durch diese psychologische Grundlegung auch eine intimere Verbindung von Musik und Gefühl gesetzt wird, als das bei Eduard Hanslick gefunden werden kann, ist nicht einmal hierbei von einem dezidierten Widerspruch auszugehen, da von ihm die emotionale Wirkung von instrumentalen Kompositionen und ihre individuelle Konstitution gleichfalls akzeptiert und einzig „gegen die unwissenschaftliche Verwerthung dieser Thatsachen für *ästhetische Principien*" protestiert wird (*VMS*, S. 37). Primär zielen dabei beide Denker auf die letztliche Etablierung einer autonomen ästhetischen Wertigkeit von „reiner" Musik, deren erster Fokus ihre eigene Struktur, ihre eigene gedankliche Entwicklung sein muss, die jeder mimetischen Obliegenheit übergeordnet ist. Bei Adam 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 imita-

[494] Zur These, wie Musik und Gefühl bei Adam Smith psychologisch verbunden sind, siehe auch: Seidel, „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten?" (1989), S. 504f.; Lippman, *Western Musical Aesthetics* (1992), S. 113; Klose, *Adam Smith und sein Essay* (1996), S. 63–83; Seidel, „Essay über die Musik von Adam Smith" (2000), S. 203; Ders., „Nachahmung der Natur" (2004), S. 149; Kim, „Mimesis und Autonomie" (2011), S. 36f.; Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 41–45.
[495] Smith, „On the Nature of that Imitation" (1795), S. 198.

tion which, without the accompaniment of some other art to explain and interpret its meaning, nobody is likely to understand?“[496] Dies kann folglich belegen, dass Smiths Theorie und die zwar nicht derartig radikalen, jedoch gleichfalls tendenziell prinzipiellen Überlegungen von Charles Avison, James Beattie sowie weiteren zeitgenössischen Musikästhetikern einen fruchtbaren Nährboden für die erste englische Rezeption von Eduard Hanslicks *VMS*-Traktat bereitet haben, dessen skeptische Perspektive auf eine fragliche Verbindung von Musik und Gefühl und deren limitierte referentielle Eigenschaften somit bereits partiell etabliert war.

3.4. Zweite Folge William Poles: Edmund Gurneys *The Power of Sound* (1880)

Wenn diese amimetische Musikästhetik die englische Rezeption von Hanslicks *VMS*-Traktat nachhaltig begünstigt haben kann, ist wohl deren erstes wichtiges Resultat Edmund Gurneys *The Power of Sound* (1880). Edmund Gurney, der neben seiner ausgeprägten Leidenschaft für praktische Musikübung auch rege an den strikt empirischen Wissenschaften interessiert war und der sich neben seinen medizinischen Schwerpunkten auch mit Physik, Physiologie und theoretischer Psychologie beschäftigte, hat damit einen zentralen Grundstein zur damals gerade anhebenden Entwicklung einer wissenschaftlichen Musikpsychologie vorgelegt, der von vielen etablierten Akademikern – z.B. William James und James Sully – äußerst positiv bewertet wurde.[497] Während Smiths Essay vor allem durch deutsche Forscher sondiert wird, ist Gurneys Ästhetik dagegen beinahe unbekannt, was auch damit belegt werden kann, dass *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* keinen eigenen Beitrag über Edmund Gurney oder seine historisch wesentliche Untersuchung beinhaltet,[498] die als „one of the finest studies in musical philosophy and psychology to emerge from the nineteenth century“,[499] als „one of the most original and important treatises on musical aesthetics ever written“ [500] oder auch als „the first complete and persuasive version of musical formalism“[501] beurteilt worden ist. Ob

[496] Ibid., S. 203.
[497] Zu Gurneys Biographie sowie einigen allgemeinen Informationen siehe etwa: Epperson, „Gurney, Edmund“ (1980); Gatens, „Gurney, Edmund“ (2001). Zu der überwiegend affirmativen Besprechung Sullys siehe auch: Gatens, „Fundamentals of Musical Criticism“ (1982), S. 18–22.
[498] Mir sind wenige periphere Nennungen Gurneys in der deutschen Forschung bekannt, die ihn aber alle primär als englisches Gegenstück zu Hanslicks *VMS*-Traktat ausweisen. Vgl.: Einstein, *Romantik in der Musik* (1950), S. 410; Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik* (1983), S. 196–198; Caldwell, „England“ (2001), Sp. 69; Einfalt, Wolfzettel, „Autonomie“ (2000), S. 433. Caldwells Aufsatz ist aber eine deutsche Übersetzung durch Thomas Schmidt und Einsteins Monographie ist zuerst englisch erschienen: *Music in the Romantic Era* (1947). Der Aufsatz „Autonomie“ behauptet lediglich eine „formalistische Musikkonzeption“ von Herbart und Nägeli bis hin zu Hanslick und Gurney.
[499] Gatens, „Fundamentals of Musical Criticism“ (1982), S. 18.
[500] Myers, „Gurney’s ‚The Power of Sound‘“ (1972), S. 36.
[501] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 65

Gurneys Ästhetik aber auch als „most impressive, thorough and carefully argued work ever written on musical aesthetics“ gelten könne, wie etwa Malcolm Budd annimmt,[502] und er als „most competent writer in the field“ sogar über Eduard Hanslick gestellt werden müsse, wie Roger Scruton vertritt,[503] ist wohl eher peripher relevant und obliegt subjektiven Wertfragen. Da sich hier aber schon Gordon Epperson völlig gewiss schien, dass Hanslicks *VMS*-Traktat mit ihm kaum qualitativ verglichen werden könnte,[504] ist wohl umso markanter, dass Rollo Myers Gurneys Ästhetik noch im Jahr 1972 als „virtually unknown“ bezeichnete,[505] und man im *New Grove Dictionary* ebenso lesen kann: „the book attracted little attention“.[506] Dieses Urteil ist für den englischen Sprachraum aber nicht mehr derart gültig, da Gurneys Ästhetik vor allem durch Jerrold Levinson populärer gemacht wurde, der seine eigene Theorie, dass „large-scale form in music is, at most, of minor relevance to the appreciation and evaluation of music“ – seinen gegen das architektonische Musikverständnis gerichteten „concatenationism“, der die partikulare Erfahrung des künstlerischen Augenblicks und der musikalischen „Oberfläche“ besonders akzentuiert –, auf Gurneys Schriften aufbaute.[507]

Dass eine geradlinige Verbindung von Hanslicks *VMS*-Traktat und Gurneys *The Power of Sound* bestehe, wurde dabei schon in Donald Fergusons *History of Musical Thought* (1935) bei seiner knappen Erörterung von Hanslicks Einwänden gegen musikalische Programmatik angemerkt – „Gurney's conclusion in this matter is largely the same as Hanslick's“ –[508] und ist seitdem mehrfach vertreten worden.[509] Ob Gurney Deutsch verstand oder aber etwa eine französische Übersetzung (1877) gelesen hatte, ist bei den relativ spekulativen Andeutungen

[502] Budd, „Gurney“ (2011), S. 371.
[503] Scruton, *The Aesthetic Understanding* (1983), S. 34.
[504] Vgl.: Epperson, *The Musical Symbol* (1967), S. 15.
[505] Myers, „Gurney's ‚The Power of Sound'“ (1972), S. 36.
[506] Epperson, „Gurney, Edmund“ (1980), S. 853. Zur Rezeption Gurneys, die relativ gering ausfiel, siehe auch: Levinson, *Music in the Moment* (1997), S. 1; Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 22.
[507] Levinson, *Music in the Moment* (1997), S. 2. Für eine prägnante Präsentation seiner komplexen Abhandlung siehe auch: Ibid., S. 13f. Für Gurneys Kritik am architektonischen Musikverständnis, das von Eduard Hanslick ebenfalls skeptisch betrachtet wurde (*VMS*, S. 94), siehe weiter: *The Power of Sound* (1880), S. 91–112. Wenn Levinson Gurneys Modell deshalb eminent schätzt, ist für Bojan Bujić, der von „Gurney's reductive approach“ spricht, Hanslicks *VMS*-Traktat weiterhin relevanter, da er dem musikalischen Strukturverlauf gerecht werden könne: Bujić, „Musicology and Intellectual History“ (1985), S. 149. Vgl.: Ders., *Music in European Thought* (1988), S. 262; Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 24.
[508] Ferguson, *History of Musical Thought* (^{2}1948/1935), S. 566. Vgl.: Ders., *Music as Metaphor* (1960), S. 26. Zur äußerst nuancierten Detailkritik Hanslicks an „Sinfonischen Dichtungen“ siehe etwa: Grimes, „A Critical Inferno“ (2012); Larkin, „Hanslick and the Symphonic Poem” (2013).
[509] Vgl.: Osborne, *Aesthetics and Criticism* (1955), S. 167; Frank, „Dilthey's Aesthetics of Music“ (1957), S. 478f.; Schwadron, „On Words and Music“ (1971), S. 95; Hospers, *Understanding the Arts* (1982), S. 126; Ball, *The Music Instinct* (2010), S. 273. Siehe dazu aber wesentlich vorsichtiger: Gatens, „Fundamentals of Musical Criticism“ (1982), S. 20; Bujić, „Musicology and Intellectual History“ (1985), S. 146; Alperson, „The Philosophy of Music“ (1994), S. 8; Levinson, „Gurney and the Appreciation of Music“ (1993), S. 181; Ders., *Music in the Moment* (1997), S. 1; Ball, *The Music Instinct* (2010), S. 273. Siehe hierzu ebenso bereits: Gehring, „Expression of Emotions in Music“ (1903), S. 425.

der obigen Autoren niemals eruiert worden. Caldwell verweist dabei zwar auf die verspätete Publikation von Cohens Ausgabe (1891), die *The Power of Sound* nicht mehr prägen konnte, bemerkt jedoch trotz allem, dass hier „der Einfluß von Hanslicks" *VMS*-Traktat keineswegs übersehbar sei, der „zwar erst 1891 ins Englische übersetzt wurde, aber schon vorher gelesen und diskutiert worden war."[510] Peter Kivy machte diesen augenblicklichen Forschungsstand, der Edmund Gurney als „direct heir of Hanslick's formalism" einordnet, besonders deutlich: „Surprisingly, there is no mention of Hanslick in it [*The Power of Sound*], although I find it difficult to believe that Gurney was unfamiliar with his predecessor's ideas. Gurney's own characterization of musical structure, ‚ideal motion', is hard not to hear as an echo of Hanslick's ‚tonally moving forms'."[511] Bevor solche textliche Parallelen genauer erörtert werden können, ist die historische Möglichkeit einer fraglichen Verbindung zwischen diesen beiden Autoren zwingend abzuklären, die man trotz Kivys These nicht einfach setzen kann, sondern historisch einsichtig machen muss. Da Gurney neben Herbert Spencer und Charles Darwin auch eine ganze englische Übersetzung von Helmholtz' *Tonempfindungen* als theoretischen Ausgangspunkt seiner eigenen Analyse benutzt, der – wie schon zuvor gesagt (Kap. 1.5) – Hanslicks *VMS*-Traktat positiv erwähnt,[512] ist eine historische Beziehung durchaus möglich. Wichtiger scheint hierbei jedoch erneut William Poles *Philosophy of Music* (1879), die auf Helmholtz' Abhandlung direkt basiert und die von Edmund Gurney demgemäß erschöpfend („exhaustively") konsultiert worden ist.[513] Poles Buch könnte folglich sichern, dass Edmund Gurney – der dezidiert hervorhob: „I have not read any of the German systems of aesthetics, general or musical" –[514] mit einigen theoretischen Grundpfeilern von Hanslicks *VMS*-Traktat zumindest peripher vertraut war, der dort über längere Absätze zitiert wird (vgl. Kap. 3.1).

Beide Texte weisen dabei einige thematische Kongruenzen auf, die schwerlich übergangen werden können, auch wenn diese nicht aus einem unmittelbaren Leseverhältnis hervorgehen müssen, sondern auch als „logical outcome of any autonomist aesthetics" begriffen werden

[510] Caldwell, „England" (2001), Sp. 69.
[511] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 63. Vgl.: Ders., *Philosophies of Arts* (1997), S. 28.
[512] Vgl.: Helmholtz, *The Sensations of Tone* (1875), S. 2.
[513] MacKerness, „Edmund Gurney and ‚The Power of Sound'" (1956), S. 359. Dieser betont jedoch selbst: „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." Gurney, *Power of Sound* (1880), S. VI. Da MacKerness keine weiteren Angaben zu Gurneys Lektüre macht und Poles Buch (1879) auf das Jahr 1877 datiert, in dem die ästhetischen Vorlesungen gehalten wurden, auf denen Poles Studie beruht, muss jene obige Angabe Gurneys bedachtsam registriert werden. Noch Sharpe lässt einen direkten Einfluss trotz markanter Parallelen gezielt offen, da für diesen keinerlei Nachweise erbracht werden können: *Philosophy of Music* (2004), S. 25. Vgl.: Harrell, „Issues of Music Aesthetics" (1964), S. 202.
[514] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. VI. Für dessen ständige Referenz auf Helmholtz' *Tonempfindungen* siehe etwa sein Kapitel „The Relations of Reason and Order to Beauty", S. 178–201.

können.[515] Mit dem Stichwort „Autonomie“ hat Bojan Bujić auch gleich einen wesentlichen Gleichklang zwischen Hanslick und Gurney berührt: Für Edmund Gurney sind musikalische Kunstwerke eine organische Ganzheit, die wesentlich präsentativ, keineswegs repräsentativ beschaffen sei 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.“[516] Als Form werden „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 und keine „existence independent from art“ hätten: „*Subjects* are the leading and recurrent phrases in a composition“.[517] Mit durchaus analogen Intentionen ist das organische Musikmodell von Eduard Hanslick im siebenten *VMS*-Kapitel 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 Allmäligkeit wie reiche Blüthen aus einer Knospe“ (*VMS*, S. 167). Das Bild einer „organischen Entwicklung“ verweist ebenso auf den exorbitanten Stellenwert, den Eduard Hanslick dem musikalischen Hauptthema anvertraut und der dessen klassizistische Stilempfindung deutlich werden lässt: „In Deutschland legt Theorie und Praxis einen überwiegenden Werth auf die musikalische *Durchführung*, gegenüber dem thematischen Gehalt. 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.).[518]

Noch wesentlich deutlichere Parallelen, die über eine damalige Popularität des organischen

[515] Bujić, „Musicology and Intellectual History“ (1985), S. 146.
[516] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 60. Vgl.: Budd, „Gurney“ (2011), S. 371, S. 378.
[517] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 55. Vgl.: Ibid., S. 205f. Der Begriff eines organischen Kunstwerks wird bei ihm auf S. 43–48 besonders deutlich erörtert. Dieses wird dort als „living organism“ definiert und der „mechanical structure“ entgegen gestellt, dessen wichtigstes Kennzeichen eine „absence of utility“ sei.
[518] Zu dem organischen Musikmodell vergleiche prinzipiell: Solie, „Organicism and Musical Analysis“ (1980); Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie* (1984); Meyer, *Style and Music* (1989), S. 189–205; Schmidt, *Organische Form in der Musik* (1990); Bonds, *Wordless Rhetoric* (1991). Zu Hanslicks Gebrauch siehe etwa auch: Notley, *Lateness and Brahms* (2007), S. 23; Steege, „Helmholtz, Music Theory, and Liberal-Progressive History“ (2010), S. 297; Scruton, „Composition“ (2011), S. 522f.; Noeske, „Body and Soul, Content and Form“ (2013). Für eine betreffende Komparation von Hanslick und Gurney siehe etwa auch: Bujić, „Musicology and Intellectual History“ (1985), S. 150f. William Newman hat die enorme Karriere des organischen Musikmodells in der englischen Musikanalyse sogar direkt auf Hanslicks *VMS*-Traktat zurückgeführt: „Musical Form as Generative Process“ (1954), S. 301f. Vgl.: Kap. 4.2.

Musikdenkens hinausgehen, finden sich bei den zuvor bereits erörterten Begriffen Gurneys. Wenn dieser „material" als „system of notes" definiert, liest man bei Eduard Hanslick: „Das *Material*, aus dem der Tondichter schafft, und dessen Reichthum nicht verschwenderisch genug gedacht werden kann, sind die gesammten *Töne*, mit der in ihnen ruhenden Möglichkeit zu verschiedener Melodie, Harmonie und Rhythmisirung" (*VMS*, S. 74). Dieses Material und seine künstlerische Verwendung sind einer musikexternen Zweckhaftigkeit keineswegs subordiniert und haben keine „direct reference to the world outside": „Frägt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: *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).[519] Zwar wird Gurneys Definition des musikalischen Formbegriffs als die „abstract proportions of time and pitch" den „tönend bewegten Formen" Hanslicks nicht völlig gerecht, kann aber als verwandte Bestimmung verstanden werden, die auch nicht größere musikalische Strukturschemata, sondern kleinere, organisch verbundene Tonfolgen bezeichnet. Auch Gurneys Definition des künstlerischen Gegenstandes als „auditory forms, i.e. series and combinations of sounds" mit seiner spezifischen Fokussierung auf das musikalische Hauptthema lässt sich bei Eduard Hanslick finden, der im letzten *VMS*-Teil einige divergente Bedeutungen dieses vagen Begriffs (z.B. Stoff, Sujet, Inhalt) erörtert: „Die Musik besteht nur aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen anderen Inhalt als sich selbst. […] Mag nun die Wirkung eines Tonstücks Jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen, der *Inhalt* desselben ist keiner, als eben die gehörten Tonformen, denn die Musik spricht nicht blos *durch* Töne, sie spricht auch *nur* Töne" (*VMS*, S. 162). Durch Hanslicks Hypothese der „tönend bewegten Formen", die Inhalt und Formen als ident sieht, wäre eine derartige Differenz auch gänzlich undenkbar: „Wo nicht eine Form von einem Inhalt dem Denken trennbar erscheint, da existirt auch kein selbstständiger Inhalt. In der Musik

[519] Vgl.: Ibid., S. 152f. Edmund Gurney bedenkt hier aber auch die historische Entwicklung des musikalischen Materialstands und seine möglichen Veränderungen: „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." *The Power of Sound* (1880), S. 55. Vgl.: Ibid., S. 231f. Eduard Hanslick bemerkt ebenfalls: „Jedes der Intervalle, die jetzt unserer Harmonie dienstbar sind, mußte einzeln gewonnen werden, und oft reichte ein Jahrhundert nicht hin für solch kleine Errungenschaft" *VMS*, S. 147. Eine zukünftig einschneidende Wandelbarkeit des westlichen Tonsystems ist für ihn aber wesentlich plausibler als für seinen englischen „Nachfolger", wenn von ihm die scheinbare „Natürlichkeit" der europäischen Dur-Moll-Harmonik bestritten wird: „So haben auch die ‚Tongelehrten' unsere Musik nicht ‚errichtet', sondern lediglich das fixirt 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." Ibid., S. 149f. Nur die „einfachsten Verhältnisse (Dreiklang, harmonische Progression)" sind für ihn „unwandelbare Grundpfeiler" des westlichen Tonsystems, die jeden „künftigen Weiterbau" grundieren werden (Ibid., S. 148). Vgl.: Kap. 2.1.

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). Dieses Plädoyer Gurneys für die immanente Bestimmung aller musikalischen Parameter, die mit Hanslicks Hypothese (*VMS*, S. 10): „die Schönheit eines Tonstücks ist *specifisch musikalisch*, d.h. den Tonverbindungen ohne Bezug auf einen fremden, außermusikalischen Gedankenkreis innewohnend“ offenbar korreliert, ist von Wayne Bowman besonders prägnant summiert 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.[520]

Ähnlich Hanslick ist auch Edmund Gurney an einer rationaleren Sprechweise über einzelne Musikwerke sowie deren ästhetische Wertigkeit interessiert, die „barren verbiage and meaningless analogies“[521] aus dem kritischen Diskurs verbannen und eine ernsthafte Wissenschaft des ästhetischen Wohlgefallens begründen sollte. Und gar die heftig umstrittene Separation Hanslicks zwischen einem aktiven, künstlerischen Musikverständnis und der rein passiven, emotionalen Musikwirkung (*VMS,* S. 127–144) lässt sich in Gurneys Analyse finden, in der zwei verschiedene Hörverhalten („definite“ / „indefinite“) voneinander abgegrenzt werden: „the two modes of effect [...] connect themselves most clearly and conveniently with perception and non-perception of form; 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.“[522] Obgleich Gurneys Differenz nicht derartig rigoros gerät wie bei Eduard Hanslick, ist die „indefinite“ Hörweise für ihn doch eher „sensuous and passive“, das bestimmte Hörverhalten dagegen zentral: „we have the right to identify the higher pleasure with the more specialised, that which of course belongs to the distinct exercise of the musical faculty, as opposed to the nearly universal nervous susceptibility to the effect of rich and powerful sound.“[523] Die damit klaren Parallelen,

[520] Bowman, „Values of Musical ‚Formalism'“ (1991), S. 48f. Vgl.: Ders., *Philosophical Perspectives on Music* (1998), S. 152f.
[521] MacKerness, „Edmund Gurney and ‚The Power of Sound'“ (1956), S. 359.
[522] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 305f. Zur Differenz Gurneys siehe weiter: Schoen, „The Aesthetic Attitude“ (1928), S. 162–164; Ders., „The Experience of Beauty“ (1931), S. 94f.
[523] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 307.

ihre gemeinsame musikalische Autonomieästhetik und ihre beiderseitige Konzentration auf formale Aspekte, die darin münden sollten, das Objekt „Musik" und nicht dessen rezeptive Wirkung als zentrale Aufgabe einer intersubjektiven Musikbetrachtung aufzubauen, haben folglich bewirkt, dass beide Autoren als ästhetische Formalisten angesehen wurden, was auch dadurch begründet scheint, dass man in *The Power of Sound* explizit lesen kann: „the world of Beauty is preeminently the world of Form."[524] Budd erklärt Gurney etwa zum „most impressive representative of the […] formalist theory that the abstract art of music is devoid of any human meaning",[525] Robert Sharpe hält fest „[i]f Hanslick is a formalist, Gurney is one too"[526] und Peter Kivy spricht gar von dessen gebräuchlicher Klassifikation als der „English Hanslick".[527] Gordon Epperson merkte jedoch bereits richtig an, dass auch die wesentlichen Widersprüche zwischen diesen beiden Autoren eingehend behandelt werden müssen, denn „the assignment of both Hanslick and Gurney to the ‚formalist theory' is destructive of those nuances of thought that separate them".[528] William Gatens[529] und Jerrold Levinson [530] sind dieser korrekten Anweisung ebenso gefolgt wie Bojan Bujić[531] und Wayne Bowman,[532] die zusätzlich bestritten, dass selbst Eduard Hanslick als rigoroser Formalist betrachtet werden könne und die eine derartige Kategorie folglich prinzipiell ausschlossen (vgl. Kap. 4.3).

Die gewiss zentrale Differenz dieser beiden Autoren findet sich bei dem äußerst disparaten Verhältnis zu der unsicheren Verknüpfung von Musik und Gefühl, die von Edmund Gurney weniger negativ behandelt wird, als von Eduard Hanslick. Gurney vertritt generell eine nicht gerade einheitliche Ausprägung der „arousal theory",[533] die – in der modernen Formulierung Peter Kivys – auch noch heute besagt: „music is sad (or cheerful, or whatever) in virtue of its arousing sadness in the listener."[534] Gurneys Hypothese umfasst hier aber eine essentielle Modifikation, die dieses schlichte Modell wesentlich komplexer strukturiert und ein direktes Problem der „arousal theory" antizipativ umgeht: Denn wenn der emotionale Ausdruck einer

[524] Ibid., S. 14. Dass formale Struktur als essentielle Bedingung für die objektive Evaluation des musikalischen Gegenstands gesehen werden muss, findet sich in der englischen Kunsttheorie, die auf ästhetische Wertfragen konzentriert war, relativ häufig, etwa bei: Ritchie, „Formal Structure of the Aesthetic Object" (1945).
[525] Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 52.
[526] Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 26.
[527] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 27.
[528] Epperson, *The Musical Symbol* (1967), S. 240.
[529] Vgl.: Gatens, „Fundamentals of Musical Criticism" (1982), S. 20f.
[530] Vgl.: Levinson, *Music in the Moment* (1997), S. 1.
[531] Vgl.: Bujić, „Musicology and Intellectual History" (1985), S. 146.
[532] Vgl.: Bowman, „Values of Musical ‚Formalism'" (1991), S. 42.
[533] Für eine genaue Analyse von Gurneys Theorie(n) und deren inhaltlicher Problematik vergleiche prinzipiell: Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 65–74.
[534] Kivy, *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 22. Zur Rolle und inhaltlichen Problematik der „arousal theory" in der analytischen Musikästhetik siehe vor allem Kap. 5.2.

musikalischen Komposition aus der jeweiligen rezeptiven Gefühlslage abgeleitet wird, steht man vor der ungewollten Konsequenz, dass man von der vielleicht gefühlten Langeweile auf eine folglich dargestellte Langeweile schließen muss.[535] Gurney hält aber fest: „The feeling in ourselves need not necessarily be the *same* as the quality attributed to the music: the special feeling corresponding to melancholy music is melancholy, but the special feeling corresponding to capricious or humorous music is not capriciousness or humorousness, but surprise or amusement: clearly, however, this mode of feeling is sufficiently identified with the contemplation of the quality.“[536] Dieser Schwenk wird dann damit begründet, dass auch eine materiale Fixierung von emotionalen Qualitäten gegeben sein kann, die aus den partikularen musikalischen Eigenschaften erschließbar wäre. Wenn Musik auch eine generell präsentative Kunstform ausmache und daher keine externen Parameter eindeutig imitieren kann, hat sie doch interne Aspekte, die eine analogische Bezugnahme auf „musikfremde“ Gegebenheiten erlauben würden: Timbre, Harmonik, Tonarten und vor allem dynamische Prozesse gestatten assoziative Verbindungen zu menschlichen Verhaltensweisen (z.B. Stimmfarbe, Bewegung, Gestik), die dezidierte emotionale Zustände nahelegen: „Musical motions express extra-musical moods and feelings through their resemblance to physical motions.“[537]

Der bereits angeführte Neologismus „ideal motion“, der den untrennbaren Zusammenhalt einer melodischen Figuration mit ihrer internen rhythmischen Verflechtung erklären möchte, die letztlich gestattet, den musikalischen Zeitverlauf als organische Entwicklung anzusehen, bildet somit eine direkte Analogie zur realen physischen Bewegung und hiermit verknüpften emotionalen Assoziationen.[538] Edmund Gurneys Ablehnung von allgemeinen musikalischen Beschreibungen und objektiv bindenden Wertungen – auch ästhetische Schönheit ist für ihn

[535] Vgl.: Rinderle, *Die Expressivität von Musik* (2010), S. 55.
[536] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 313. Diese Figur, dass eine erregte Emotion eben keine gespiegelte Empfindung sein muss, die adäquate Reaktion auf eine traurige Person also etwa nicht Trauer sein muss, sondern ebenso Mitleid sein kann, ist bei der neuesten Variante der „arousal theory“ durch Derek Matravers noch immer zentral. Vgl.: Matravers, „Art and the Feelings and Emotions“ (1991); Ders., *Art and Emotion* (1998), S. 145–164. Für Kritik an Matravers Standpunkt siehe etwa: Ridley, „Pitiful Responses to Music“ (1993); MacKinnon, „Artistic Expression and Arousal Theory“ (1996); Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 196–198; Kivy, *Essays on Musical Understanding* (2001), S. 119–151; Kingsbury, „Matravers on Musical Expressiveness“ (2002). Vgl.: Kap. 5.2.
[537] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 341. Vgl.: S. 319–321 (Timbre), S. 321 (Tonart), S. 322–324 (Harmonik), S. 324–329 (Bewegung/Rhythmik). Für Gurneys Analysen, die jene musikalischen Eigenschaften mit gefühlsmäßigen Konfigurationen parallelisieren, vgl.: Ibid., S. 329–334. Zum Ansatz Gurneys, der noch heute in der analytischen Musikästhetik und dem „enhanced formalism“ gefunden werden kann, vgl. Kap. 5.3.
[538] Zum Begriff „ideal motion“ vergleiche allgemein: Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 150–177. Zu seiner partiellen Unklarheit siehe auch kurz: Bowman, *Philosophical Perspectives on Music* (1998), S. 155–157; Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 64; Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 25; Budd, „Gurney“ (2011), S. 376.

primär subjektiv –[539] führt aber dazu, dass auch diese dynamischen Spiegelungen umgehend begrenzt werden, weil eine bestimmte musikalische Eigenschaft keinen absoluten Charakter aufweist, wie von ihm bei einer schlichten Differenz von „forte“ und „piano“ bündig erklärt wird. Gurney spricht hier 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. ‚Fortissimo' passages may be sombre as well as gay; and ‚pianissimo' is often as appropriate to passages full of passion, hurry, and excitement as to the gentlest lullaby.“[540] Einige Seiten später wird diese fundamentale Einschränkung von ihm auch prinzipiell 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.“[541] Dass Gurney somit über keinerlei definitive Hypothese zur fraglichen Verbindung von Musik und Gefühl verfügt, wird auch von Malcom Budd betont, der auf sein „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“ hinweist, die Gurneys Position zusätzlich verunklart.[542]

Dieser Mangel einer einheitlichen theoretischen Konzeption kann aber auch damit erklärt werden, dass Edmund Gurney diese nicht als einen unbedingt notwendigen Bestandteil von *The Power of Sound* sah und sie also auch nicht detaillierter entwickelte. Denn neben seiner dezidiert subjektiven Ausrichtung, die ihn eine sprachliche Beschreibung der musikalischen Komposition gar mit „an attempt as hopeless as to write English with the letters x y z“ parallel setzen ließ,[543] war der musikalische Gefühlsausdruck für ihn ein nur sekundäres Phänomen, das den letztlichen Kernpunkt seiner theoretischen Betrachtung nicht voll traf. Dieser wurde von der hiermit gepaarten, aber trotzdem separaten Problematik gebildet, wie die ästhetische Beurteilung beschaffen ist, also welche einzelnen Parameter bewirken, dass eine spezifische Komposition als musikalisch „wertvoller“ gesehen wird. Dabei wird eine zentrale Kategorie Gurneys schlagend, die ihn Hanslicks *VMS*-Traktat (*VMS*, S. 51) wiederum annähert, wenn

[539] Hier ist ein eminenter Widerspruch zu Hanslicks Ästhetik, der in der zweiten Auflage festhält: „Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es 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. Zu Gurneys prononciert subjektiver Einstellung siehe auch: Gatens, „Fundamentals of Musical Criticism“ (1982), S. 29; Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 54–56; Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 23f.; Budd, „Gurney“ (2011), S. 374.
[540] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 321.
[541] Ibid., S. 324. Vgl.: Ibid., S. 350–359. Siehe weiter: Budd, „Gurney“ (2011), S. 377.
[542] Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 65. Vgl.: Ders., „Gurney“ (2011), S. 377.
[543] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 336.

dieser betont: „But the great point, which is often strangely ignored [...] is that *ex*pressiveness of the literal and tangible sort is either *absent of only slightly present* in an immense amount of *im*pressive music; that 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.“[544] Dass damit keine wertfreie Differenz, sondern vielmehr eine normative Ordnung aufgestellt wird, die dem musikalischen Gefühlsausdruck eine zweitrangig Bedeutung zuschreibt, wird hier sofort deutlich: „no music is really expressive in any valuable way which does not also impress us as having the essential character of musical beauty.“[545] Dieser Eindruck, der auch schlicht „musical emotion“ genannt wird, ist von einer möglichen emotionalen Charakteristik also niemals abhängig: „the most mournful music, if sufficiently beautiful, may make us happy, and the most jubilant music may leave us mourning over its evanescence.“[546] Diese hierarchisch systematisierte Rangordnung von „expression“ und „impression“ wird dann auch thesenartig formuliert: „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 *im*press us with otherwise *un*known things, instead of to induce and support particular *subjective moods* and to *ex*press for us *known* things.“[547]

Jerrold Levinson fasst diesen wichtigen Gedanken von Gurneys Theorie, der mit Hanslicks *VMS*-Traktat durchaus vereinbar scheint, derartig 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.“[548] Gurney begreift diese musikalische „impressiveness“ als separate Emotion, die mit keinem gewöhnlichen Gefühlszustand identifiziert werden könne, sondern vielmehr eine „pleasurable emotion of a distinctive kind which is experienced when and only when a melodic form is found musically impressive or rewarding to listen to as music: when and only when a melodic form is experienced as ‚beautiful‘“ darstelle.[549] Gurney selbst nennt die „musical emotion“ als „prime characteristic of Music, the *alpha* and *omega* of its essential

[544] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 314. Monroe Beardsley und John Hospers sehen hier etwa auch die wichtigste Kohärenz mit Eduard Hanslick: Hospers, *Meaning and Truth in the Arts* (1946), S. 78–98; Beardsley, *Aesthetics: Short History* (1966), S. 275; Hospers, *Understanding the Arts* (1982), S. 126. Zu der Differenz von „expressive“ und „impressive“ siehe auch: Harrell, „Issues of Music Aesthetics“ (1964), S. 202; Epperson, *The Musical Symbol* (1967), S. 152–154; Gatens, „Fundamentals of Musical Criticism“ (1982), S. 21–23; Bowman, *Philosophical Perspectives on Music* (1998), S. 161–165; Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 25f.; Budd, „Gurney“ (2011), S. 376–378.
[545] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 314.
[546] Ibid., S. 375.
[547] Ibid., S. 490.
[548] Levinson, *Music in the Moment* (1997), S. 1.
[549] Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 53.

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."[550] Diese wurde von ihm mit einer Darwin'schen Gefühlstheorie untermauert und auf die sexuellen Paarungslaute unserer entfernten Vorfahren bezogen,[551] die zu der letztlichen Ausbildung einer distinkten „musical faculty" geführt habe, die als äußerst sublimierte Fähigkeit weiterhin fortwirkt.[552] Gurneys Theorie mündet daher auch in einem hedonistischen Musikverständnis, das ihn von Hanslicks *VMS*-Traktat eindeutig 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."[553] Da Hanslicks Abhandlung auf die theoretische Grundlegung einer eigenen ästhetischen Fachdisziplin hinarbeitet, welche einem allgemein bindenden Kriterium, einer intersubjektiv nachvollziehbaren Wissenschaftlichkeit folgen musste, scheint genau hier der gewiss auffälligste Widerspruch zu Gurneys Konzept lokalisiert. Diese teilweise eklatante Diskrepanz von Gurney und Hanslick schwindet jedoch wieder, wenn deren punktuellen Argumente für die sekundäre Bedeutung von musikalischen Gefühlslagen genauer erörtert werden, die diesen exkursorischen Unterabschnitt beschließen sollen.

Denn Gurney bietet hierbei mehrere Gründe, wieso expressive Elemente für die ästhetische Wertigkeit einer spezifischen musikalischen Komposition höchstens sekundär wichtig seien, „several of which are familiar from Hanslick."[554] Genauer gesagt sind hier drei Punkte derart gefasst, dass diese direkt aus der Ästhetik Eduard Hanslicks stammen könnten, wobei ersterer das bereits bekannte Argument darstellt, dass in einer „immense amount of beautiful music the element of definable expression is absent."[555] Eduard Hanslick lehnt eine emotivistische Musikästhetik ebenfalls damit ab, dass niemand ernsthaft bezweifle, dass eine große Anzahl

[550] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 120. Wenn Gurney den Begriff „Emotion" damit also auch in einer zweifachen Bedeutung (alltäglich/musikalisch) gebraucht, wird seine spezifische Verwendung jeweils kontextuell klar. Vgl.: Gatens, „Fundamentals of Musical Criticism" (1982), S. 21f.

[551] Gurney bezog damit bei der damals präsenten Kontroverse zwischen Charles Darwin und Herbert Spencer, der Musik aus Sprache ableiten wollte, eine klare Position. Siehe dazu bei ihm besonders prägnant das Kapitel „Speech Theory", S. 476–497. Zur Debatte von Darwin und Spencer siehe etwa kurz: Kivy, „Charles Darwin on Music" (1959); Lippman, *Western Musical Aesthetics* (1992), S. 270–286; Fubini, *Geschichte der Musikästhetik* (1997), S. 280–282; Kivy, *Music, Language, and Cognition* (2007), S. 14–30.

[552] Vgl.: Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 124. Zu Gurneys Darwinismus siehe auch: Gatens, „Fundamentals of Musical Criticism" (1982), S. 22f.; Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 56f.; Gatens, „Gurney, Edmund" (2001), S. 594; Budd, „Gurney" (2011), S. 373f.

[553] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 369.

[554] Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 25. Zu Gurneys Argument vergleiche detailliert: Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 66–74.

[555] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 339. Zu der beachtlichen historischen Wirksamkeit dieses zentralen Gedankens im gesamten zwanzigsten Jahrhundert siehe etwa von Gehring, „Expression of Emotions in Music" (1903), S. 418–421 bis Budd, *Values of Art* (1995), S. 155–157.

von „klassischen“ Musikstücken keine exakte Emotion darstellen: „Gut, – der Beweis wäre dadurch schon hergestellt, daß die Musik nicht Gefühle erwecken oder zum Gegenstand haben muß. Das ganze Gebiet der Figuralmusik fiele hinweg. Müssen aber große, historisch wie ästhetisch begründete Kunstgattungen ignorirt werden, um einer Theorie Haltbarkeit zu erschleichen, dann ist diese falsch. Ein Schiff muß untergehen, sobald es auch nur Ein Leck hat“ (*VMS*, S. 51). Der zweite Einwand Gurneys, der als das „argument from disagreement“ in die analytische Philosophie eingehen sollte,[556] 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.“[557] Eduard Hanslick schreibt zu der möglichen emotionalen Beschreibung eines gerade rezipierten Musikstücks ebenfalls: „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? Ueber die *Schönheit* und Schönheiten des Musikstücks werden wahrscheinlich Alle übereinstimmend denken, von dem *Inhalt* Jeder verschieden“ (*VMS*, S. 51f.). Und letztlich offeriert Edmund Gurney den wichtigen Gedanken, dass auch bei der möglichen musikalischen Repräsentation von speziellen Emotionen deren ästhetische Wertigkeit äußerst fraglich scheint, sofern diese als essentiell betrachtet wird:

> 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.[558]

In seinem fünften *VMS*-Kapitel wird durch Eduard Hanslick vergleichbar argumentiert:

> 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 In-

[556] Vgl.: Kap. 5.3. Siehe dazu etwa: Kivy, *The Corded Shell* (1980), S. 46–48; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 246–249; Kivy, *Sound Sentiment* (1989), S. 203f.; Zangwill, „Against Emotion“ (2004); Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 56f. Bereits Schoen hat das „argument from disagreement“ als zentral erachtet: „The Experience of Beauty“ (1931), S. 93f. Vgl.: Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 70f.
[557] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 339.
[558] Ibid., S. 340. Vgl.: Kap. 5.3.

> dividuelle 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 vorweg fragliche emotionale Bedeutung der musikalischen Komposition als deren zentrales Kriterium begriffen wird, da diese nicht lediglich immanent existiert, sondern beliebig evoziert werden kann. Wenn jegliche emotionale Expressivität als maßgebliches Kennzeichen der musikalischen Kunstdignität eingeschätzt wird, kann dieses durch jeden beliebigen Gegenstand ersetzt werden, der eine 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?"[559] Eduard Hanslick begegnet jeglichen musikalischen „Enthusiasten", die nur nach einer emotionalen Charakteristik verlangen und die ästhetische Wertigkeit aus selbiger ableiten wollen, mit einem durchaus analogen Argument: „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 kontextuellen Begleitumstände von speziellen Emotionen zudem keinesfalls ausdrücken kann, wird eine eindeutige Darstellung von herkömmlichen Affektzuständen von Edmund 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."[560] Auch hier bestehen deutliche Parallelen zu Eduard Hanslick, dessen kognitivistische Emotionstheorie aber erst später genauer erwogen werden soll (vgl. Kap. 5.2).

Die von mir erörterten Parallelen zwischen Eduard Hanslick und Edmund Gurney, die nur die sicherlich auffälligsten Ähnlichkeiten dieser beiden Autoren eruiert haben, somit kleinere Analogien und theoretische Widersprüche übergehen mussten, können natürlich keinesfalls nachweisen, dass Gurney Hanslicks *VMS*-Traktat definitiv gelesen habe oder eine gradlinige Rezeption seinerseits ausgemacht wäre. Bojan Bujićs Hinweis, dass viele dieser thematischen Konvergenzen als ein „logical outcome of any autonomist aesthetics" begriffen werden kön-

[559] Ibid., S. 341.
[560] Ibid., S. 342.

nen,[561] muss hierbei nochmals angeführt werden, um die problematische Forschungslage zu dieser interessanten Verbindung wiederholt anzuzeigen. Selbst wenn Edmund Gurney in der bereits erwähnten Diskussion über eine scheinbar gefährliche Loslösung der Wagner'schen Instrumentation von aller strukturellen Formgebung Hanslicks Position bezieht,[562] wenn für ihn der zentrale Gegenstand einer ernsthaften Musikästhetik nur die „reine" Musik ist[563] und daher musikalische Programmatik mit ihren ideellen, poetischen, moralischen Implikationen von ihm skeptisch betrachtet wird,[564] kann Bujićs Verdikt noch immer richtig bleiben. Doch scheint hierbei ebenso klar, dass direkte inhaltliche Analogien von *The Power of Sound* und *Vom Musikalisch-Schönen* bis hin zur detaillierten Argumentation gefunden werden können, die derartig auffällig sind, dass – nach Peter Kivy – eine gänzliche Unkenntnis von Hanslicks *VMS*-Traktat schwerlich vorstellbar ist.[565] Da diese historische Problematik ohne eine exakte gesonderte Erforschung von Gurneys Quellen jedoch niemals adäquat behoben werden kann, sind diese vorher belegten Parallelen mit klar akzentuierten Vorbehalten aufzufassen. Trotz allem kann aber letztlich resümiert werden, dass Gurneys Studien eine produktive Rezeption von Hanslicks Abhandlung beträchtlich erleichtert haben, da sie trotz ihrer relativ limitierten Verbreitung bewirkten, dass Hanslicks Positionen vor ihrer eigentlichen Übersetzung (1891) inhaltlich geläufig waren.

3.5. *The Beautiful in Music* (1891) und *On the Musically Beautiful* (1986)

Wenn eine direkte Rezeption von Hanslicks *VMS*-Traktat durch Edmund Gurney auch nach den vorstehenden Überlegungen als recht ungewisse Spekulation aufgefasst werden muss, ist mit der englischen Übersetzung Gustav Cohens eine eindeutige Grundlage für alle weiteren Analysen gegeben. Dabei muss aber auch bedacht werden, dass jede frühe Lesart Hanslicks von den sprachlichen Eigenheiten dieser erstmaligen Übertragung beeinflusst wurde, deren spezieller Charakter jetzt näher erörtert werden soll. Die sicherlich auffälligste Entscheidung Gustav Cohens besteht hierbei gewiss darin, den originalen Werktitel Hanslicks entscheidend abzuändern: Aus *Vom Musikalisch-Schönen* wurde *The Beautiful in Music*. Dieser Titel ist nicht lediglich unpräzise, sondern opponiert vielmehr unmittelbar Hanslicks Bestreben, das

[561] Bujić, „Musicology and Intellectual History" (1985), S. 146.
[562] Vgl.: Kap. 1.5. Siehe dazu: Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 301–303. Zu Gurneys Einwänden gegen Wagners Theorien siehe auch: Ibid., S. 380–422, S. 498–523.
[563] Vgl.: Kap. 2.3. Siehe dazu: Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 336.
[564] Vgl.: *VMS*, S. 36f., S. 85–89, S. 132–135. Siehe dazu: Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 349–379.
[565] Vgl.: Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 63.

gerade keinen universal-abstrakten Schönheitsbegriff (*Das Schöne* in der Musik) festsetzen wollte, der auf die separaten Kunstarten erst nachträglich angewendet werden könnte, ohne auf die spezifischen Eigenheiten der singulären Gattungen einzugehen. Dagegen widmet sich dessen Schrift der puristischen Konzeption einer autonomen musikalischen Kategorisierung (Vom *Musikalisch*-Schönen), die die ästhetische Konstitution des musikalischen Kunstwerks eruieren will.[566] Besonders prägnant wurde diese wesentliche Programmatik in der zweiten Auflage 1858 gefasst: „Die knechtische Abhängigkeit der Special-Aesthetiken von dem obersten metaphysischen Princip einer allgemeinen Aesthetik weicht immer mehr der Ueberzeugung, daß jede Kunst in ihren eigenen technischen Bestimmungen gekannt, aus sich sebst [selbst] heraus begriffen sein will. Das ‚System' macht allmälig 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). Hanslicks Ablehnung einer philosophischen Systemästhetik führte ihn auf eine „Wiener" Position, die auch Franz Grillparzer vertreten hatte und die für jede künstlerische Ausdrucksform eine eigenständige Perspektive einfordert, die ihre intrinsischen Divergenzen unangetastet lasse:

> 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.[567]

Khittl konnte zudem belegen, dass Hanslicks Leitbegriff des Musikalisch-Schönen als echter „terminus technicus" betrachtet werden müsse:[568] Bei den bereits erwähnten Vordrucken zu Hanslicks *VMS*-Traktat (vgl. Kap. 1.1) schreibt dieser noch vom „musikalisch Schönen",[569]

[566] Wilfing, „Arthur Schopenhauer und Eduard Hanslick" (2013), S. 39f. Für die generell objektive Einstellung der formalen Kunsttheorie siehe weiter: Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes* (1997). Für die formale Ästhetik als philosophische Gegenposition zum idealistischen Systemdenken siehe etwa auch: Ibid., S. 31–34. Für einen größeren Kontext siehe auch: Nachtsheim, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung* (1984).
[567] Grillparzer, *Sämtliche Werke* (1964–1969), Bd. 3, S. 235. Diese Passage wird auch von Eduard Hanslick ab der sechsten Auflage (1881) zitiert: *VMS*, S. 23. Grillparzers Eintreten für die spezielle Ästhetik mündete sogar darin, dass eine ergänzende Abhandlung zu Lessings *Laokoon* („Rossini oder über die Grenzen der Musik und Poesie") geplant wurde: Ders., *Sämtliche Werke* (1964–1969), Bd. 3, S. 897. Zu Grillparzer, Hanslick, Lessing und einer medial differenzierten Spezialästhetik siehe weiter: Neumann, „Einige Bemerkungen über Oper und Volkslied" (1972); Strauß, „Geburt der Ästhetik aus der Kritik" (1994), S. 392–395; Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 24–26. Vgl.: Kap. 1.3.
[568] Khittl, „Das Paradigma des Musikalisch-Schönen" (1992), S. 95f. Vgl.: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 74.
[569] Hanslick, „Ueber den subjektiven Eindruck der Musik und seine Stellung in der Aesthetik" und „Die Tonkunst in ihren Beziehungen zur Natur", in: Strauß (Hrsg.), *Hanslick Schriften I/2* (1994), S. 235, S. 254, S. 308.

ändert genau diese Stellen in den späteren Kapiteln jedoch zu „*Musikalisch*-Schönen“ (*VMS*, S. 109, S. 140, S. 152), was auf eine bewusste Substantivierung schließen lässt. Wenn Henry Pleasants den Werktitel Hanslicks in der Tradition Cohens *Beauty in Music* nennt, sieht man ein direktes Resultat von Cohens Eingriff, der schwere Irrtümer für Hanslicks Auslegung im englischen Sprachraum verursachte (Kap. 2.3).[570] Als Bespiel aus deren frühem Stadium sei hier etwa Colin McAlpin genannt, der die musikalische Komposition noch immer „Sprache des Gefühls“ nennt, dabei Hanslicks *VMS*-Traktat als ästhetischen Hauptgegner kennzeichnet und ihn mit einem ständigen Vergleich zu anderen Künsten treffen will: „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 rime and rhythm, and not of any intellectual meaning.“[571] Dass dieses populäre Argument, das Hanslicks Ästhetik nicht trifft, da es nicht einmal dessen zentrale Prämisse erfasst, bei deutschen Autoren wie August Wilhelm Ambros und Hermann Kretzschmar ebenfalls gefunden werden kann (vgl. Kap. 2.3), dürfte dabei ähnliche Ursachen haben, denn auch hier wird Hanslicks Werktitel manchmal verzerrt zitiert: Kathi Meyer-Baer zitiert diesen als „Über das Schöne in der Musik“,[572] während Franz von Kutschera das Buch „Vom musikalischen Schönen“ oder gar nur „Vom musikalisch Schönen“ nennt.[573]

Deshalb erstaunt auch kaum, dass Werner Abegg noch im Jahr 2010 betonen musste, dass Hanslicks Traktat *Vom Musikalisch-Schönen*, nicht „Vom Schönen in der Musik“ heiße: „In dieser Kontraktion liegt der Akzent auf dem Wort *Musikalisch*.“[574] Zwar kann man mit Leon Botstein dafür halten, dass Gustav Cohens Übersetzung eine historische Wertigkeit aufweise, die Hanslicks Auslegung im frühen zwanzigsten Jahrhundert indirekt erhellen könne, muss jedoch zugleich feststellen, dass die rezentere Übersetzung von Geoffrey Payzant Hanslicks

[570] Pleasants, *Eduard Hanslick: Music Criticisms* (²1963/1950), S. 10. Diese Version wird auch durch Georges Liébert, *Nietzsche and Music* (2004), S. 74 benutzt. Für ein besonders auffallendes Missverständnis siehe etwa: Szabados, *Wittgenstein as Tone-Poet* (2014), S. 61–63.
[571] McAlpin, „Music the Language of Emotions“ (1925), S. 428.
[572] Meyer, *Bedeutung und Wesen der Musik* (²1975/1930), S. 203.
[573] Kutschera, *Ästhetik* (²1998/1989), S. 478, S. 566. Eine ebenfalls verkürzte Benennung („Vom musikalisch Schönen“, „Vom musikalischen Schönen“) findet sich früh bei: Pohl, „Hanslick, Eduard“ (1879), S. 662; Gietmann, Sörensen, *Kunstlehre* (1900), Bd. 3, S. 2; Stieglitz, *Einführung in die Musikästhetik* (1912), S. 67; Nohl, *Die ästhetische Wirklichkeit* (1935), S. 154; Dettelbach, *Breviarium Musicae* (1958), S. 20; Stuckenschmidt, „Musikkritik“ (1961), Sp. 1140. Siehe aber auch noch: Behne, „Musikverstehen – Ein Mißverständnis“ (1993), S. 137; Motte-Haber, „Anmutung – Wirkung – Überwältigung“ (2004), S. 195; Wiesenfeldt, „Eine Gattung in der Kritik“ (2007), S. 84; Wald-Fuhrmann, *Melancholie in der Instrumentalmusik* (2010), S. 62.
[574] Abegg, „Die Idee der ‚reinen Instrumentalmusik‘“ (2010), S. 33. Vgl.: Ders., *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 71.

Abhandlung inhaltlich bereinigt habe.[575] Dieser betonte daher auch in seiner neueren Edition *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."[576] Andy Hamilton kritisiert ebenfalls genau diesen Faktor: „Hanslick's ‚Vom Musikalisch-Schonen' [!] has been translated misleadingly as ‚On the Beautiful in Music'; more accurately it is ‚On the Musically Beautiful', since for Hanslick the beauty of music is ‚specifically musical'."[577] Peter Kivy macht dazu einen eigenen Vorschlag, wenn dieser durch „On Musical Beauty" ein „more idiomatic rendering" von Hanslicks Werktitel schaffen möchte.[578] Weder Kivys Idee, noch Geoffrey Payzants Fassung, die den essentiellen Bindestrich vermissen lässt, der das Musikalisch-Schöne zu einem separaten Hauptwort und damit einer eigenen Kategorie werden lässt, sind also dazu geeignet, die Intention Hanslicks anschaulich einzufangen,[579] wenn sie auch von letzterem eindeutig erkannt wurde. Payzants Argument, das mit dem hier erörterten Gedanken identisch ist, soll wegen dessen prägnanter 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.[580]

Dass Hanslicks *VMS*-Traktat wie jede andere sprachliche Übersetzung einige prekäre Stellen umfasst, ist dagegen durchweg natürlich. Eine solche komplizierte Terminologie findet sich etwa beim Begriff „Geist", der als eine wesentliche Konzeption Hanslicks begriffen werden muss, aber kaum unmittelbar übertragen werden kann. Wie Lee Rothfarb unlängst bemerkte,

---

[575] Vgl.: Botstein „Between Aesthetics and History" (1989), S. 172–174. Diese Haltung Botsteins wird von Ian Bent zurecht kritisch betrachtet: *Music Analysis in the Nineteenth Century* (1994), Bd. 1, S. XVII.
[576] Hanslick, *On the Musically Beautiful* (1986), S. 93f.
[577] Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 81.
[578] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 22. Dieser Titel wurde schon bei Scholes (Hrsg.), *Oxford Companion to Music* (1938), S. 238 irrtümlich verwendet. Hans-Peter Reinecke übersetzt dagegen schlechthin verfälschend mit „On the Beauty of Music": „Cybernetics and Musical Consciousness" (1993), S. 16.
[579] Vgl.: Wilfing, „Hanslick, Kant, and Musical Formalism" (i.V.).
[580] Hanslick, *On the Musically Beautiful* (1986), S. 94. Vgl.: Epperson, „Rezension ‚On the Musically Beautiful'" (1987), S. 85; Taruskin, *Oxford History of Western Music* (2005), Bd. 3, S. 441; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 190.

sind alle englischen „Synonyme“, die als bisherige gedankliche Näherungen benutzt wurden (mind, spirit, intellect etc.), keinesfalls geeignet, die komplexe Bedeutung dieses historisch aufgeladenen Worthorizonts einzufangen,[581] weshalb hierbei oftmals das deutsche Original erklärend beigefügt wird. Besonders auffällig sind diese begrifflichen Schwierigkeiten aber erst bei Hanslicks Leitsatz: „*Tönend bewegte Formen* sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“ (*VMS*, S. 75), welcher sogar im englischen Sprachraum zur inhaltlichen Kernaussage von Hanslicks *VMS*-Traktat stilisiert wurde, was folglich bewirkte, dass eine große Vielfalt an divergierenden Übertragungen erprobt wurde, die oft mehr über das jeweils dominante Verständnis von Hanslicks Abhandlung aussagen, als über diese selbst.[582] Gustav Cohens Version, der eine spätere Auflage von Hanslicks *VMS*-Traktat übersetzt hatte, in der Hanslicks Hypothese – ab der dritten Edition – zu „Der Inhalt der Musik sind *tönend bewegte Formen*“ verkürzt worden ist, lautete hierbei: „The essence of music is *sound and motion*.“[583] Payzant merkte richtig an, dass Cohens Fassung „surely the worst“ wäre,[584] was zwei Gründe hat: 1. „Essenz“ und „Inhalt“ sind zwei durchweg differente Begriffe, die sich nicht decken: „Cohen’s word *essence* is pure fantasy.“[585] 2. Das Wort „Form“ wird hier einfach ausgespart, was die inhaltliche Bedeutung dieser zentralen Passage letztendlich vollständig verschleiert. Dies führte dazu, dass eine zentrale Annahme Hanslicks – die Identität von Inhalt und Form bei der musikalischen Komposition – leicht falsch gelesen werden konnte und den üblichen Vorwurf des ästhetischen Formalismus provozierte, „thus misleading generations of English-speaking readers.“[586]

Die allgemein feststellbare Unzufriedenheit mit Cohens Version schlug sich dann auch in zahlreichen Versuchen nieder, Hanslicks Kernsatz angemessener wiederzugeben. Hier sind mehrere übergeordnete Charakteristika schlagend geworden, die die jeweilige Stoßrichtung

[581] Vgl.: Rothfarb, „Fortunes of Musical Formalism“ (2011), S. 194. Siehe dazu auch: Dahlhaus, Katz (Hrsg.), *Contemplating Music* (1987), Bd. 1, S. 385; Payzant, „Hanslick on Music as Product of Feeling“ (1989), S. 135; Hall, „Hanslick with Feeling“ (1998), S. 2; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 148–150.
[582] Vgl.: Payzant, „Hanslick, Sams, Gay, and ‚Tönend Bewegte Formen‘“ (1981), S. 44.
[583] Hanslick, *The Beautiful in Music* (1891), S. 67. Dies wird auch als „sound in motion“ zitiert: Miller, „Motion in Musical Texture and Aesthetic Impact“ (1983), S. 60; Szabados, *Wittgenstein as Tone-Poet* (2014), S. 44.
[584] Payzant, „Hanslick, Sams, Gay, and ‚Tönend Bewegte Formen‘“ (1981), S. 44.
[585] Hanslick, *On the Musically Beautiful* (1986), S. 101. Wie diese verzeichnete Terminologie bis heute wirkt, zeigt etwa Huis „Instruments of Music, Instruments of Science“ (2011), S. 155: „Sonically moving forms […] were, according to Hanslick, the essence [!] of music.“ Schon Sheppard, *Aesthetics: Introduction* (1987), S. 40 sieht Hanslicks *VMS*-Traktat als „the theory that the essence [!] of art is to be found in form.“
[586] Payzant, „Hanslick, Sams, Gay, and ‚Tönend Bewegte Formen‘“ (1981), S. 44. Lang, *Music in Western Civilization* (1941), S. 978 und Hatten, *Interpreting Musical Gestures* (2004), S. 290 strichen dagegen das zentrale Konzept der musikalischen „Bewegung“ und schreiben schlicht von „sounding forms“ und „tonally sounding form“. Cohens Version wird noch später oftmals genutzt: Pascall, „Major Instrumental Forms“ (1990), S. 536; Kingsbury, „Sociological Factors in Musicological Poetics“ (1991), S. 206; Monelle, *Linguistics and Semiotics* (1992), S. 9; Wilkinson, „Art, Emotion, Expression“ (1992), S. 207; Martin, *Sounds and Society* (1995), S. 43; Edgar, „Adorno and Musical Analysis“ (1999), S. 442; Katz, *A Language of Its Own* (2009), S. 116.

des übersetzenden Wissenschaftlers verdeutlichen und seine subjektive Rezeption Hanslicks klar werden lassen. Die erste wichtige Kategorie ist auch hier eine inkorrekte Reduktion von Hanslicks „Formen" auf den Singular „Form" (vgl. Kap. 1.6), die etwa derartige Versionen zeitigte: „form moving in sound" (Einstein, Lustig),[587] „form moving in sounds" (Apel),[588] „form in tonal motion" (Ferguson),[589] „tonally moving form" (Välevä, Phillips),[590] „sounding moving form" (Gay),[591] „sonorous form in motion" (Rothfarb),[592] „form in tonal movement" (Bonde),[593] „form moved through sound" (Nettl),[594] „form put in motion by sound" (Taruskin),[595] „sounding form in motion" (Duckles, Kerman, Treitler, Karnes).[596] Dass die zentrale Differenz von „Form" und „Formen" wenig beachtet wurde, belegt Lustigs Version, der den unsteten Gebrauch in Dahlhaus' Original unverändert übernimmt und diese wichtige Passage auch mit „tonally moving forms" sowie „forms activated by sounding" übersetzt.[597] Diesem Problem scheinen diejenigen Versionen, die „form" durch „pattern" ersetzen, vermeintlich auszuweichen, doch auch Calvin Browns „moving patterns of sound",[598] Susanne Langers „dynamic sound-patterns",[599] Wayne Bowmans „sonorous, ‚tonally moving' pattern"[600] oder Katherine Gilberts und Helmut Kuhns „moving figures of sound"[601] werden jener vorher bereits erklärten Identität von Inhalt und Form bei Hanslicks *VMS*-Traktat nicht gerecht. Für diese hierbei überdeutliche Unsicherheit ist Susanne Langer das wohl idealste Beispiel, die Hanslicks Schlagwort in jeder einzelnen Publikation anders fasste: so in *Problems of Art* als „sonorous moving forms" und in *Feeling and Form* als „sounding forms in motion".[602]

Die zweite bedeutende Divergenz besteht darin, wie Hanslicks Terminus „tönend" jeweils begriffen wurde. Auf der einen Seite stehen diverse Autoren, die ihn als eine klar akustische

[587] Einstein, *History of Music* (1936), S. 209; Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music* (1989), S. 130.
[588] Apel, *Harvard Dictionary of Music* (1944), S. 18.
[589] Ferguson, *Music as Metaphor* (1960), S. 26.
[590] Väkevä, „Philosophy of Music Education" (2012), S. 95; Phillips, *Metaphysics and Music* (2015), S. 40.
[591] Gay, „Eduard Hanslick, Victim and Prophet" (1978), S. 272.
[592] Rothfarb, *Kurth as Theorist and Analyst* (1988), S. 190.
[593] Bonde, „Music Analysis and Image Potentials" (1997), S. 126.
[594] Nettl, „Music" (2001), S. 427.
[595] Taruskin, *Oxford History of Western Music* (2005), Bd. 3, S. 441.
[596] Bent, Brown, Buelow, Duckles, Lindley, Lockwood, Velimirović, „Musicology" (1980), S. 846; Kerman, „How We Got Into Analysis" (1980), S. 314; Treitler, „History, Criticism, and Beethoven's Ninth" (1980), S. 202; Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (2008), S. 30.
[597] Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music* (1989), S. 109, S. 152.
[598] Brown, *Music and Literature* (1948), S. 232.
[599] Langer, *Philosophy in a New Key* (^{3}1957/1942), S. 225.
[600] Bowman, „Values of Musical ‚Formalism'" (1991), S. 47.
[601] Gilbert, Kuhn, *History of Esthetics* (1939), S. 545.
[602] Langer, *Feeling and Form* (1953), S. 107 und *Problems of Art* (1957), S. 39. Zu den weiteren grammatischen Schwierigkeiten einer möglichst getreuen Übersetzung siehe auch: Rothfarb, „Fortunes of Musical Formalism" (2011), S. 169. Für eine frühe zutreffende Interpretation von Hanslicks Hypothese im englischen Sprachraum, die systematisch entwickelt wird, siehe etwa: Weitz, *Philosophy of the Arts* (1950), S. 35–51.

Definition erachtet haben und mit einer englischen Derivation von „sound“ treffen wollten. Die dabei entstandenen Übersetzungen, ohne einige zuvor schon genannte Fassungen, lauten dabei: „forms set in motion by sound“ (Cornell, Dahlhaus, Katz),[603] „forms set in motion by sounding“ (Bujić, Agawu),[604] „forms moving in sound“ (Newcomb, Schmalfeldt),[605] „forms moved in sounding“ (Scruton, Treitler, Frisch, Spitzer, Hamilton),[606] „forms moved through sound“ (Scruton),[607] „forms moving through sound“ (Bonds),[608] „forms set in motion through sound“ (Bonds),[609] „forms in sounding – musical – motion“ (Grey),[610] „sound forms in motion“ (Keller),[611] „sounding moving forms“ (Graf, Gay, Bowie, Goehr),[612] „sonically moving forms“ (Grey, Hui, Rothfarb),[613] „sonorous forms in motion“ (Sams, Rothfarb),[614] „sounding forms in motion“ (Grey, Kramer, Bonds, Tagg, Nussbaum, Vergo, Hepokoski),[615] „sounding forms of motion“ (Titus),[616] „sounding forms set into motion“ (Shaw-Miller),[617] „forms of sound in motion“ (Robinson),[618] sowie etwas exotischer „moving aural forms“ (Tarasti),[619] „spiritually animated ‚sounding forms‘“ (Grey)[620] und „moving phonic forms“ (Galeyev).[621] Jene zeitlich späteren Fassungen können zudem ebenso als direkte Reaktion auf eine andere

[603] Ambros, *Boundaries of Music and Poetry* (1893), S. 11; Dahlhaus, Katz, *Contemplating Music* (1987), Bd. 1, S. 382; Katz, *A Language of Its Own* (2009), S. 247 (hier „sounds“ statt „sound“).
[604] Bujić, *Music in European Thought* (1988), S. 19; Agawu, *Music as Discourse* (2009), S. 190.
[605] Newcomb, „Those Images That Yet Fresh Images Beget“ (1983), S. 232; Schmalfeldt, *In the Process of Becoming* (2011), S. 18.
[606] Scruton, *Aesthetic Understanding* (1983), S. 34; Treitler, „Idea of Absolute Music“ (1988), S. 435; Frisch, *Brahms and His World* (1990), S. 207; Spitzer, *Metaphor and Musical Thought* (2004), S. 16; Ders., *Music as Philosophy* (2006), S. 266; Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 88; Scruton, *Understanding Music* (2009) S. 4. Vgl.: Dahlhaus, *Esthetics of Music* (1982), S. 52.
[607] Scruton, *Aesthetics of Music* (1997), S. 353; Ders., *Beauty: Short Introduction* ([2]2011/2009), S. 100.
[608] Bonds, *History of Music* (2003), S. 364.
[609] Bonds, „Aesthetic Amputations“ (2012), S. 3; Ders., *Wordless Rhetoric* (1991), S. 180 (hier aber nur „by sound“, nicht „through sound“).
[610] Grey, „Hanslick“ (2011), S. 364.
[611] Keller, „Why is Music so Ideological?“ (2007), S. 194.
[612] Graf, *Composer and Critic* (1947), S. 248; Gay „Eduard Hanslick, Victim and Prophet“ (1978), S. 271; Bowie, Davies, Goehr, Sparshott, „Philosophy of Music“ (2001), S. 616 (hier „moved“ statt „moving“).
[613] Grey, „Hanslick, Eduard“ (2001), S. 529; Hui, „Instruments of Music, Instruments of Science“ (2011), S. 155; Rothfarb, „Fortunes of Musical Formalism“ (2011), S. 193; Hui, „Music-Infected Consciousness“ (2012), S. 238.
[614] Sams, „Perfect Anti-Wagnerite“ (1975), S. 867; Rothfarb, „Hermeneutics and Energetics“ (1992), S. 45.
[615] Grey, „Aesthetics of Musical Form“ (1988), S. 20; Kramer, *Music as Cultural Practice* (1990), S. 2; Lippman, *Western Musical Aesthetics* (1992), S. 299; Grey, *Wagner's Musical Prose* (1995), S. 19; Bonds, *Music as Thought* (2006), S. 107; Tagg, „Music, Moving Images, Semiotics“ (2006), S. 183; Nussbaum, *The Musical Representation* (2007), S. 233; Vergo, „Hanslick and the Visual Arts“ (2013), S. 437; Grey, „Absolute Music“ (2014), S. 45; Hepokoski, „Program Music“ (2014), S. 63; Nussbaum, „Reply to Budd“ (2015), S. 193.
[616] Titus, *Conceptualizing Music* (2005), S. 93; Dies., „(Re)positioning Eduard Hanslick“ (2008), S. 75.
[617] Shaw-Miller, *Visible Deeds of Music* (2002), S. 124.
[618] Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (1989), S. 92.
[619] Tarasti, *Guide to Musical Semiotics* (2002), S. 5.
[620] Grey, „Aesthetics of Musical Form“ (1988), S. 9.
[621] Galeyev, „Nature and Functions of Synesthesia“ (2007), S. 286. Siehe dazu auch rezent: „forms moved by the sounding of tones“ und „soundingly moving forms“ in: Srećković, „Eduard Hanslick's Formalism“ (2014), S. 122.

Tradition gelesen werden, die bei Kinkeldey, Sorantin, Emery und Ferguson angelegt war,[622] die aber erst durch Geoffrey Payzant als einheitliche Übersetzung kanonisiert wurde. Denn Payzants Fassung lautet „tonally moving forms“ (*OMB*, S. 29), eine wörtliche Übertragung, die von den meisten heutigen Autoren benutzt wird und die etwa Susan Gillespie („forms set in motion by tones“),[623] Roger Scruton („forms moved through tones“),[624] Katherine Hirt („forms moving in tones“)[625] oder auch Mark Evan Bonds („tonally animated forms“)[626] in einer modifizierten Formulierung übernommen haben. Als eine direkte Reaktion kann diese eben genannte Betonung von „sound”, „sounding”, „sonically” deshalb gelesen werden, da Geoffrey Payzant seine rezente Version mit einer speziellen Deutung Hanslicks verbunden hat, die einen entscheidenden Gesichtspunkt der „tönend bewegten Formen“ verdeckt.[627]

Geoffrey Payzant leitete seine individuelle Interpretation des Wortes „Tönen“, das als ein negatives Korrelativ zum Terminus „Klang“ gelesen werden kann, aus der strikt technischen Bedeutung ab. Ein „Ton“ ist vom reinen „Klang“ dadurch verschieden, dass ersterer definitiv gemessen werden kann, in harmonischen Verhältnissen zu anderen „Tönen“ steht und sein Charakter, seine Funktion, seine Position etc. von dem jeweils benutzten Tonsystem in einer bestimmten Musikepoche abhängig sind: „In this sense, a ‚tone‘ is a sound, actual or imagined, perceived as occupying a position in a diatonic musical scale.“[628] Eine völlig korrekte, jedoch sprachlich inadäquate Übersetzung von Hanslicks Kernsatz würde daher lauten: „The content of music is forms dynamically related, the relationships being those inherent in the diatonic (i.e., tonal) musical system.“[629] Es ist sicherlich zutreffend, dass „Ton“ und „Klang“ durch Eduard Hanslick dezidiert getrennt wurden, wie man beim sechsten Kapitel, das eine unmittelbare Verknüpfung von Musik und Natur skeptisch hinterfragt, explizit lesen kann.

---

[622] Kinkeldey: „tonal moving forms“ („Music and Meaning“ (1936), S. 14), Sorantin: „tonal forms in motion“ („Problem of Musical Expression“ (1948), S. 73), Emery: „tonally aroused forms“ (in Dessoir, *Aesthetics and Theory of Art* (1970), S. 43). Fergusons Version findet sich im obigen Absatz.

[623] Gillespie, „Brahms’s Newest Instrumental Compositions“ (1990), S. 145.

[624] Scruton, *Aesthetics of Music* (1997), S. 353.

[625] Hirt, *When Machines Play Chopin* (2010), S. 80.

[626] Bonds, „Aesthetic Amputations“ (2012), S. 3; Ders., *Absolute Music* (2014), S. 141.

[627] Im Kontext dieser neuesten Übersetzung muss noch knapp bemerkt werden, dass ein „Fehler“ Payzants, der von Hanne Appelqvist bemängelt wurde („Form and Freedom“ (2011), S. 87), keiner ist. Wenn Hanslick von den dynamischen Eigenschaften von Musik und Gefühl spricht, die eine ungefähre Analogie erlauben würden, übersetzt Payzant: „It can reproduce the motion of a physical process according to the prevailing momentum: fast, slow, strong, weak, rising, falling.“ *On the Musically Beautiful* (1986), S. 11. In der ersten Auflage liest man von einem „psychischen“ Prozess (*VMS*, S. 46), der mit der achten Auflage (1891), die Payzants Referenz darstellt, aber durch „physisch“ ersetzt wurde. Vgl.: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 99; Maier, „Lotze und Zimmermann als Rezensenten Hanslicks“ (2013), S. 218.

[628] Hanslick, *On the Musically Beautiful* (1986), S. 95. Vgl.: Payzant, „Hanslick, Sams, Gay, and ‚Tönend Bewegte Formen‘“ (1981), S. 44–47; Ders, „Eduard Hanslick and Alfred Julius Becher“ (1983), S. 107–112; Ders, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 44–46.

[629] Hanslick, *On the Musically Beautiful* (1986), S. 102. Abegg offeriert eine ähnliche Deutung: „Die Idee der ‚reinen Instrumentalmusik‘“ (2010), S. 48.

Akustische Naturlaute sind für ihn „*Schall* und *Klang*, d.h. in ungleichen Zeittheilen aufeinander folgende Luftschwingungen. Höchst selten und dann nur isolirt 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 bedingungslose Gleichsetzung von „tönend“ mit „diatonic“ und „tonal“ sorgt dafür, dass Hanslicks „Formen“ ihre akustische Einbettung komplett verlieren, die dabei prominent mitschwingt.[630] Denn alle drei Elemente der „tönend bewegte[n] Formen“ werden durch Eduard Hanslick in den nächsten Absätzen implizit genauer erörtert:[631] „Bewegung“ und „Formen“ mit den Analogien von Kaleidoskop und Arabeske,[632] „Tönen“ mit einem kritischen Einspruch gegen idealistische Kunsttheorien und ihre „Unterschätzung des Sinnlichen“, 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).[633]

Wenn man wie etwa Geoffrey Payzant diese zweifache Bedeutung der „tönenden“ Formen verkennt, ist eine beständig auftretende Missdeutung von Hanslicks *VMS*-Traktat fast schon zwingend, die Hanslicks Konzeption mit dem modernen analytischen Werkbegriff und dem gedruckten Notentext gleichsetzt. Diese Lesart wird auch durch Eduard Hanslick scheinbar bestätigt, der im vierten Kapitel festhält, dass „für den philosophischen Begriff das componirte Tonstück, ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das *fertige* Kunstwerk ist“ (*VMS*, S. 109). Die gezielt benutzte Wendung „für den philosophischen Begriff“, die eine methodische Eingrenzung anzeigt, wird aber selten ausreichend berücksichtigt, was dazu führt, dass seine restliche Botschaft verloren gehen kann. Denn Hanslicks Textstelle schließt damit, dass dies keinesfalls inhibieren darf, „die Spaltung der Musik in Composition und Reproduction, eine

[630] Ein rezentes Beispiel bietet hier etwa Su Yin Mak, „Schubert as Schiller’s Sentimental Poet“ (2007), S. 253: „By ‚tönend bewegte Formen‘ I understand Hanslick to mean ‚forms (musical structures) articulated through the dynamic relationships of tonality‘.“ Siehe dazu etwa auch Sparshott, „Aesthetics of Music“ (1994), S. 72, der dies ähnlich radikal fasste: „The content of music, he says, consists of ‚tönend beweqte [sic] Formen‘, forms moving in terms of a tonal system.“ Vgl.: Alperson, „The Philosophy of Music“ (2004), S. 260.

[631] Für den gleich folgenden Gedanken bin ich Christoph Landerer herzlich verbunden, der auf eine immanente Erörterung dieser begrifflichen Kombination in einer persönlichen Unterhaltung hingewiesen hat.

[632] Lydia Goehr hält hier jedoch ebenso plastisch fest, dass Hanslicks Konzeption der musikalischen *Bewegung* langzeitig regelrecht ignoriert wurde: „Hanslick worried that the concept of ‚Bewegung‘ was overly neglected until he accorded it a prominent place in his notion of ‚tönend bewegte Formen‘. And yet, given the subsequent reception of his work, and especially that which read him as a positivist formalist ‚par excellence‘, the concept was smothered by the terms inside which it was sandwiched. More emphasis was put on the ‚tones‘ and ‚forms‘ and far less on the difficult concept of ‚Bewegung‘.“ Dies., „Music and Movement“ (2004), S. 116.

[633] Insofern scheint seltsam, dass Hanne Ahonen, die davon ausgeht, dass Hanslicks Begriff der musikalischen Komposition nicht auf die notierte Struktur begrenzt werden kann, sich auf Payzants Fassung beruft, die wohl ohne seine beigefügten Erklärungen gelesen wurde: *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 124. Eine neue englische Herausgabe – unlängst besorgt von Rothfarb, Landerer und mir, die bei *Oxford University Press* gedruckt werden soll – wird Hanslicks „Kernsatz“ mit „sonically moved forms“ fassen, was die zentrale akustische Komponente dezidiert honoriert. Grey hatte diese inhaltliche Schwachstelle von Payzants Fassung unlängst ebenfalls angemerkt: Grey, „Absolute Music“ (2014), S. 59.

der folgenreichsten Specialitäten unserer Kunst, überall zu beachten, wo sie zur Erklärung eines Phänomens beiträgt" (*VMS*, S. 109).[634] Die Partitur als den eigentlichen Gegenstand der „philosophischen" Untersuchung festzusetzen, verhindert somit nicht, das real erklingende Musikstück und dessen individuelle Interpretation in anderen thematischen Anbelangen als ebenso bedeutend anzusehen. Dass Hanslicks *VMS*-Traktat der modernen wissenschaftlichen Aufführungstheorie und ihren verzweigten Implikationen nicht mehr gerecht werden kann, wie etwa schon Wilhelm Seidel betonte, ist gewiss korrekt.[635] Dies kann aber mit Hanslicks Definition einer objektiven Musikästhetik begründet werden, die sich jeglicher partikularer Komponenten enthalten möchte und die das einzelne „Ereignis" als sekundär betrachtet, was aber nicht heißt, dass Partitur und „Werk" für ihn gleich wären. Vielmehr erhalten Notentext und Aufführung je nach spezifischer Fragestellung einen differenten Charakter, der von ihm aber nicht absolut gesetzt wird, wie eine spätere Passage deutlich macht, die sich dem Form-Inhalt-Problem erneut widmet:

> 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 blos 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).[636]

Diese Lesart von Hanslicks Werkbegriff, die von Payzants Deutung quasi offiziell gemacht und damit graduell verstärkt wurde, ist für die Rezeption Hanslicks nicht folgenlos geblieben, was hier kurz anhand zweier Beispiele belegt werden soll, die der „New Musicology" und der analytischen Musikästhetik entstammen. Die Adorno-Forscherin Rose Rosengard Subotnik, die die postmodernen Arbeitsweisen der englischsprachigen Musikwissenschaft maßgeblich

---

[634] Hier sei auch kurz auf das vierte *VMS*-Kapitel verwiesen, wo die produktive Komponente des ausführenden Instrumentalisten reflektiert wurde: „So liegt denn das Gefühlsentäußernde und erregende Moment der Musik im Reproductionsact, welcher den electrischen Funken aus dunklem Geheimniß lockt und in das Herz der Zuhörer überspringen macht" (*VMS*, S. 110). Siehe hierzu primär: Payzant, „Hanslick on the Rôle of the Performer" (1984). Zum Thema von Partitur und Erklingen bei Eduard Hanslick siehe auch: Glatt, *Zur Musikästhetik Eduard Hanslicks* (1972), S. 79–85. Vgl.: Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 41f.; Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung* (1995), S. 114; Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 109; Gärtner, *Eduard Hanslick versus Franz Liszt* (2005), S. 190; Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 29.

[635] Vgl.: Seidel, *Werk und Werkbegriff* (1987), S. 202. Zum Konnex von „Werk", Aufführung, Interpretation, Improvisation, Visualisierung etc. siehe vor allem Cook, *Beyond the Score* (2013).

[636] Vgl.: Scruton, „Analytical Philosophy and the Meaning of Music" (1987), S. 171.

beförderte,[637] kritisierte hier etwa, dass eine bestimmte Hörweise – das „structural listening" Theodor W. Adornos, das von ihr aus Hanslicks *VMS*-Traktat deduziert wurde – eine privilegierte Stellung einnehme, obwohl dadurch lediglich einzelne Merkmale der musikalischen Komposition, etwa ihre scheinbar autonome Gestaltung, erfasst werden können.[638] In einer extremen Steigerung könnte daher „structural listening" mit „intelligent score-reading without the physical experience on an external sound source" ersetzt werden, was aus Hanslicks Abhandlung 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."[639] Auch Philip Alperson erörterte mehrmals, dass Hanslicks Auffassung der musikalischen Komposition auf den beendeten Notentext begrenzt wäre, was sein „equivocal treatment of musical performance" erklären würde,[640] die für Eduard Hanslick „the aura of a necessary evil" habe.[641] Auch hier wird eindeutig übersehen, dass Hanslicks Konzeption der objektiven Ästhetik die von ihm gewählte Perspektive bestimmt und sie eben nicht dessen umfassenden Musikbegriff repräsentiert. Ob eine solche Lesart nur auf Payzants Fassung der „tonally moving forms" beruht, kann sicherlich bezweifelt werden,[642] doch scheint genauso plausibel, dass diese heute „offizielle" Übersetzung eine schon wirksame Deutung Hanslicks wesentlich bestärkte.[643]

Zuletzt muss noch eine weitere zentrale Wirkung von Gustav Cohen und Geoffrey Payzant erörtert werden, die die generelle Ausrichtung der englischen Hanslick-Rezeption zweifellos entscheidend beeinflusste und eine formalistische *VMS*-Interpretation erheblich bekräftigte. Denn wenn sich hier der deutsche Diskurs auf die erste Auflage von Hanslicks *VMS*-Traktat konzentriert, haben beide Autoren eine spätere Fassung – Cohen die siebte Auflage (1885), Payzant die achte Auflage (1891) – übersetzt, was auch diverse beachtliche Divergenzen im

---

[637] Zu Subotniks Standpunkt vergleiche prinzipiell: Calella, „Das Neue von gestern" (2013), S. 85–88.
[638] Subotnik, „The Challenge of Contemporary Music" (1991), S. 277–279.
[639] Ibid., S. 279. Vgl.: Dies., „Deconstruction of Structural Listening" (1988).
[640] Alperson, „Philosophy of Music Education" (1991), S. 221. Vgl.: Ders., „On Musical Improvisation" (1984), S. 28f.
[641] Alperson, „The Philosophy of Music" (2004), S. 266.
[642] Dieser Diskurs wurde schon vor Payzants Version geführt. Während Michael Hicks die Position Hanslicks dadurch beschrieb, dass „music […] fully in unplayed works" existiere, beriefen sich andere Autoren auf dessen Traktat, der für sie die ästhetische Bedeutsamkeit der sinnlichen Wahrnehmung hervorhebe: Hicks, „Energeia and The Work Itself" (1987), S. 70; Berleant, „The Sensuous and the Sensual" (1964), S. 190. Bujić, *Music in European Thought* (1988), S. 10 und Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 82 bemerken diesen sinnlichen Teilaspekt ebenso, welchen hier etwa noch Higgins, „Musical Idiosyncrasy" (1997), S. 85f.; Small, *Musicking* (1998), S. 135 und Kertz-Welzel, *Transzendenz der Gefühle* (2001), S. 297 regelrecht übersehen.
[643] Siehe dafür schon Eppersons Rezension von Payzants Übersetzung (1987), S. 85. Siehe dazu auch besonders eindeutig Kingsbury, „Sociological Factors in Musicological Poetics" (1991), S. 207: „Hanslick has attributed to music the properties of sound (‚sound in motion') while excising all traits of the sound-making (‚irrespective of performance')." Vgl.: Chua, *Absolute Music* (1999), S. 228; Cumming, *The Sonic Self* (2000), S. 247; Bonds, *Music as Thought* (2006), S. 108.

generellen Verständnis Hanslicks erzeugte.[644] In der ersten Auflage können nämlich mehrere idealistische Textstellen gefunden werden, die wegen einer vorwiegend affirmativen, partiell jedoch kritischen Rezension Zimmermanns geändert wurden, der ihre inhaltliche Diskrepanz zur formalen Ästhetik Hanslicks deutlich machte.[645] Diesem Prozess wurde dabei auch eine symbolische Bedeutung der musikalischen Komposition geopfert, die nun nur mehr schwach auftritt (*VMS,* S. 48f.), in der ersten Auflage 1854 jedoch zweimal prominent vertreten war. Obwohl Hanslick auch hier den autonomen Selbstzweck der schönen Formen stipuliert, der nicht „Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken" sei, können diese trotz allem „jene symbolische, die große Weltgesetze wiederspiegelnde Bedeutsamkeit besitzen [...], welche wir in jedem Kunstschönen vorfinden" (*VMS,* S. 75). Dieser Halbsatz, der den „tönend bewegten Formen" Eduard Hanslicks unmittelbar vorausging, ist in der zweiten Auflage 1858 vollständig gestrichen worden, was auf den letzten Absatz seiner ästhetischen Abhandlung genauso zutrifft. Dieser lautete in seiner ersten Fassung:

> 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 blos 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 jener erste Satz auch noch in der zweiten Auflage gefunden werden kann, wird diese letztendliche Reminiszenz an jegliche symbolische Bedeutung ab der dritten Auflage (1865) ersatzlos beseitigt, die hier jetzt damit schließt, dass eine geistige Substanz der musikalischen Komposition als „bestimmte[] schöne[] Tongestaltung" definiert wird, als „freie[] Schöpfung des Geistes aus geistfähigem Material" (*VMS,* S. 171). Beide Stellen werden durch Zimmermanns *VMS*-Rezension als „überflüssige Concession an eine falsche Aesthetik" kritisiert,[646] was bei dem wohl damals bereits existenten Vorhaben einer zukünftigen Habilitation umso schwerer wiegen musste, als diese korrigierenden Bemerkungen aus einem Herbart'schen

[644] Vgl.: Wilfing, „Eduard Hanslick zwischen Idealismus und Realismus" (i.Dr.). Zu den differenten Diskursen, die zumindest teilweise von den abweichenden *VMS*-Auflagen bestimmt werden, siehe auch: Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 44. In den beiden folgenden Abschnitten wird aber genauer gezeigt, dass gewisse idiosynkratische Interpretationen von Hanslicks *VMS*-Traktat speziellen diskursiven Formationen im englischen Sprachraum geschuldet sind, die gewisse durchgehende Abweichungen in den sprachlich distinkten Deutungen Hanslicks erklären können.
[645] Zimmermann, *Studien und Kritiken* (1870), Bd. 2.
[646] Ibid., S. 248.

Blickwinkel geäußert wurden.[647] Zimmermanns Beeinflussung, die Hanslicks *VMS*-Traktat als formales Manifest etablierte und bei der zweiten Auflage diese prägnanten Änderungen herbeiführte, wurde schon durch Rudolf Schäfke erörtert, der bei der ersten Ausgabe einige „idealistische Eierschalen" konstatierte, die graduell abgelegt wurden.[648] Damit wurde nach Christoph Landerer ein „Zwei-Phasen-Modell" von Hanslicks Entfaltung ausgerufen,[649] in dem sein anfänglicher „Idealismus" vom Herbart'schen Musikdenken unter Zimmermanns Einflussnahme abgelöst wurde. Speziell Dahlhaus hatte diese narrative Erklärung vertreten und hierbei bemerkt, dass sich Eduard Hanslick in der ersten Auflage auf die „philosophische Behandlung der Ästhetik", in der neunten Auflage (1896) aber auf die „naturwissenschaftliche Methode" berufen habe.[650] Christoph Landerer belegte dagegen, dass man eine derartige Wandlung keineswegs konstatieren könne, denn auch seine erste Auflage handelt von dem „Umschwung in der Wissenschaft", der eine metaphysische Musikästhetik durch „eine der inductiven naturwissenschaftliche Methode verwandte Anschauung" ersetzten würde (*VMS*, S. 21).[651]

Wenn sich Landerers Einwände gegen Dahlhaus' Hypothese auch primär daraus speisten, dass Hanslicks *VMS*-Traktat mit der heutigen empirischen Naturwissenschaft wenig gemein habe und sein obiger Begriff somit nicht im modernen Wortsinn gelesen werden darf,[652] sind

[647] Eine dritte Stelle, bei der Eduard Hanslick eine Formulierung Zimmermanns fast gänzlich übernahm, wurde bereits erörtert (Kap. 2.1). Vgl.: Landerer, „Aesthetica longa, ars brevis" (2004). Für diese kritische Rezeption Hanslicks und das dadurch entstehende Spannungsfeld vergleiche ebenfalls: Maier, „Lotze und Zimmermann als Rezensenten Hanslicks" (2013).

[648] Schäfke, *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 31. Siehe schon in ersten Ansätzen: Printz, *Zur Würdigung Eduard Hanslicks* (1918), S. 6–8. Diese Lesart findet sich auch bei: Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik* ([2]1964/1934), S. 380; Glatt, *Zur Musikästhetik Eduard Hanslicks* (1972), S. 75–79; Mehner, *Vom Musikalisch Schönen* (1982), S. 25–27; Strauß *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 113; Střítecký, „Vorgeschichte des Prager Formalismus" (1992), S. 90; Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung* (1995), S. 15, S. 96; Střítecký, „Vom Prager/Wiener Formalismus" (1996), S. 37f. Siehe ebenso mehrere 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) oder auch Strauß (Hanslicks *Schriften*, Bd. I/1, S. 312; Bd. I/2, S. 391f.).

[649] Landerer, „Ästhetik von oben? Ästhetik von unten?" (2004), S. 42.

[650] Dahlhaus, „Hanslick und der musikalische Formbegriff" (1967), S. 146. Vgl.: *VMS*, S. 21f. Diese Stelle, die Dahlhaus' Hypothese stützt, kann auch schon in der zweiten Auflage gefunden werden. Für Dahlhaus' Deutung siehe auch: Ders., *Musikästhetik* (1967), S. 80f.; Ders., „Formästhetik und Nachahmungsprinzip" (1973), S. 165–168. Schmidt teilte Dahlhaus' Deutung: „Hanslicks musikalischer Formbegriff" (1989), S. 105f., S. 112f.

[651] Landerer, „Ästhetik von oben? Ästhetik von unten?" (2004), S. 42f. Vgl.: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 33, S. 40, S. 94; Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 87–94; Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 192.

[652] Diese wird von der eigentlichen Musikästhetik sogar ausdrücklich unterschieden (*VMS*, S. 85 oder S. 115f.). Zu Hanslicks Konzeption einer wissenschaftlichen Methodologie, die sich trotz rhetorischer Anlehnung an die empiristische Naturwissenschaft auf die objektivistische Verfahrensweise einschränken lässt, siehe auch: Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung* (1995); Landerer *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004); „Ästhetik von oben? Ästhetik von unten?" (2004); Burford, „Hanslick's Idealist Materialism" (2006); Noeske, „Body and Soul, Content and Form" (2013). Eine Übersicht zu den wissenschaftlichen Tendenzbildungen im neunzehnten Jahrhundert findet sich etwa in: Mandelbaum, *History, Man, and Reason* (1971); Gregory, *Scientific Materialism* (1977); Knight, *The Age of Science* (1986); Lenoir, *Instituting Science* (1997); Burrow, *The Crisis of Reason* (2000).

Hanslicks Eingriffe in den ersten *VMS*-Text für die englische Rezeption doch nicht folgenlos geblieben. Denn wenn auch eine derartig essentielle Veränderung von Hanslicks Grundthese, wie dies etwa von Rudolf Schäfke vermutet wurde, nirgends entdeckt werden kann, liest sich Hanslicks *VMS*-Traktat in seinen späteren Fassungen trotz allem wesentlich „trockener" als mit dem romantisch anmutenden Schlusssatz. Dieser wurde zwar von Bojan Bujić – der eine gemischte Fassung aus erster sowie achter Auflage erstellte – englisch übersetzt und in seine ästhetische Anthologie *Music in European Thought* inkludiert,[653] war bei den „kanonischen" Übertragungen jedoch nirgends enthalten, die sich späterer Ausgaben bedienten.[654] Während Hanslicks Eingriffe als direkte Reaktion auf Zimmermanns Buchrezension zum allgemeinen Kenntnisstand der deutschen Hanslick-Forschung gehören und damit mehrere Facetten von Hanslicks *VMS*-Traktat eröffnet werden, ist seine erste Auflage im englischen Sprachraum lediglich spärlich bekannt. Erst Mark Evan Bonds, der die Musikästhetik Deutschlands seit etwa zwei Jahrzehnten intensiv erforscht, hat diese idealistischen Reminiszenzen Hanslicks für den englischen Sprachraum fruchtbar gemacht und ihre textliche Bedeutung als „ringing culmination of Hanslick's entire treatise" entschieden akzentuiert.[655] Damit ist für Hanslicks Abhandlung eine offenere Rezeption möglich gemacht worden, die über einen musikalischen Formalismus hinaus ging und ihre nuancierteren Gesichtspunkte klarer werden ließ, als das von den beiden vollständigen Übersetzungen gewährleistet wurde. Denn wenn etwa Gordon Epperson bemäkelt hatte, dass Eduard Hanslicks Ästhetik eine symbolische Bedeutung der musikalischen Komposition, ein „opening for ‚something more'", nirgends zulasse,[656] kann

[653] Vgl.: Bujić, *Music in European Thought* (1988), S. 39. Die drei ersten Kapitel von Hanslicks *VMS*-Traktat finden sich in mehreren philosophischen Textsammlungen, jedoch zumeist in Cohens Fassung: Carritt (Hrsg.), *Philosophies of Beauty* (1931), S. 180f.; Weitz (Hrsg.), *Problems in Aesthetics* (1959), S. 381–410; Kennick (Hrsg.), *Art and Philosophy* (1964), S. 190–213; Cahn, Tillman (Hrsg.), *Philosophy of Art* (1969), S. 389–396; Dickie, Sclafani (Hrsg.), *Aesthetics: A Critical Anthology* (1977), S. 407–422; Werhane (Hrsg.), *Philosophical Issues in Art* (1984), S. 430–433; Lippman (Hrsg.), *Musical Aesthetics* (1988), Bd. 2, S. 265–307; Fisher, *Reflecting on Art* (1993), S. 280–288. Dahlhaus, Katz (Hrsg.), *Contemplating Music* (1987), Bd. 1, S. 385–392 erstellen dagegen eine separate Fassung des dritten Kapitels. Ruth Solie (*Source Readings in Music History 6* ([2]1998/1950), S. 160–169) stützt sich auf Payzants Fassung. Keiner der genannten Ausschnitte beinhaltet den letzten Absatz der ersten Auflage Hanslicks.

[654] Wenn Cohen hierbei logisch verfuhr und die damals rezente siebente Auflage 1885 benutzte, wirkt Payzants Auswahl der achten Auflage 1891, die von ihm nicht weiter erklärt wurde, durchweg beliebig.

[655] Bonds, „Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music" (1997), S. 415. Zimmermanns Besprechung ist von ihm hierbei ebenfalls analysiert worden: Ibid., S. 416f. Vgl.: Bonds, *Music as Thought* (2006), S. 108–110 und seine neueren Arbeiten „Aesthetic Amputations" (2012) und *Absolute Music* (2014), S. 183–209, die diese historischen Zusammenhänge noch wesentlich detaillierter aufarbeiten. Siehe dazu auch: Youmans, *Strauss's Orchestral Music* (2005), S. 11f.; Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 66f.; Pederson, „Defining the Term ‚Absolute Music'" (2009), S. 252. Zu dieser textlichen Entdeckung und Bonds' Gewicht für die englische Forschung siehe auch: Donovan, Grimes, Marx (Hrsg.), *Rethinking Hanslick* (2013), S. 2. Als eine frühere, jedoch einzig periphere Betonung von Hanslicks Schlusswort siehe aber auch: Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music* (1989), S. 27–30.

[656] Epperson, *The Musical Symbol* (1967), S. 121.

diese reduktive Deutung wohl eher einem damals limitierten Textbestand angelastet werden als Hanslicks Konzeption, die bei ihrer ersten Auflage mit „something more“ geendet hat.[657]

3.6. Anhang – Hanslicks Kritiken in *Dwight's Journal of Music* (1852–1881)

-„Music after War. Vienna I“, Vol. 26, Nr. 18 (24.11.1866), S. 345–346.
-„Music after War. Vienna II“, Vol. 26, Nr. 19 (24.11.1866), 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 (02.12.1871), 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 (24.11.1877), 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.
-„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.

[657] Vgl.: Bujić, „Delicate Metaphors“ (1997), S. 19.

4. Was ist ästhetischer Formalismus? – Definition, Geschichte, Vertreter

Die Definition Hanslicks als ästhetischer Formalist ist eine diskursiv verbreitete Einordnung, die schwerlich bestritten werden kann. Es soll hier jedoch versucht werden, diese abstrakte Beurteilung und deren historische Hintergründe für den englischen Sprachraum abzuklären, die eine andere Wurzel haben dürfte, als ihr deutsches Gegenbild.[658] Wenn jene Wagner'sche Opernreform und die sie umgebenden Kontroversen hierbei erneut äußerst relevant scheinen, ist – wie nun näher gezeigt werden soll – die englischsprachige Formalismusdebatte aus einer philosophischen Problemstellung hervorgegangen, die eng mit dem englischen Kunstkritiker Clive Bell (vgl. Kap. 4.2) und der Kant'schen Urteilskritik (vgl. Kap. 4.1) verbunden ist. Es sei aber gleich eingangs angemerkt, dass diese meist kritische Auslegung Hanslicks als rigoroser Formalist in beiden sprachlich distinkten Diskursen durchaus gängig ist, jedoch niemals allgemein akzeptiert wurde. Zwei Exempel aus dem frühen zwanzigsten Jahrhundert sollen diese schwankende Einordnung deutlich machen: Denn wenn etwa Albert Maecklenburg die „formalistische Niederung" Hanslicks im Jahr 1915 überaus kritisch beäugte,[659] meinte Ludwig Misch nur einige Jahre später: Wer Hanslicks *VMS*-Traktat „für eine ‚Formal-Aesthetik' anspricht, der hat Hanslicks Ideen gründlichst mißverstanden."[660] Zwei genauso illustrative Fallbeispiele aus den letzten Jahren zeigen zudem, dass diese eminent konträren Positionen weiterhin bestehen, was die beständige Uneinigkeit in der gegenwärtigen Hanslick-Exegese zureichend verdeutlicht. In Maecklenburgs Traditionslinie verweist hier etwa der Germanist Thorsten Valk auf die „formalästhetischen Reduktionismen" Hanslicks,[661] während Werner Keil davon spricht, dass ihm „der seiner Intention nicht gerecht werdende Vorwurf des For-

[658] Der ästhetische Formalismus ist im englischen Sprachraum besonders intensiv diskutiert worden, da er für den generellen ästhetischen Fachdiskurs mit dessen nachhaltiger Konzentration auf das scheinbar „objektive" Kunstwerk zentral wurde und ihn sogar langzeitig dominierte. Vgl.: Curtin, „Varieties of Aesthetic Formalism" (1982), S. 315; Robinson, „Thinking About Musical Meaning" (1997), S. 2; Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. VIIf.; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 9; Kap. 4.2. Für Harold Osborne war „die" formale Ästhetik regelrecht bewiesen, sodass selbige von ihm einfach gesetzt wurde: „Despite the continued currency of the word ‚expression' in the language of art criticism, there has over the last thirty years been significant movement away from the romantic emphasis on emotional expression and evocation as the purpose and perfection of works of art." *Aesthetics and Art Theory* (1968), S. 182. Hierbei darf aber keinesfalls übersehen werden, dass emotivistische Kunsttheorien weiterhin vertreten wurden, wie Collingwoods *Principles of Art* (1938) oder Arnheims „Priority of Expression" bezeugen, für den ästhetischer Formalismus vom wirklichen Kunstobjekt wegführe, weil dieses essentiell „Ausdruck" sei. Wie Stephen Davies und Robert Stecker historisch aufgezeigt haben, ist die rezentere analytische Kunsttheorie durch spezielle Analysen – z.B. Richard Wollheim, *Art and Its Objects* (1968), Nelson Goodman, *Languages of Art* (1968), Kendall Walton, „Categories of Art" (1970) – zunehmend kontextuell geworden und hat formalistische Theoriemodelle sukzessive verdrängt: „Twentieth-Century Anglo-American Aesthetics" (2009), S. 67–69. Vgl.: Dowling, „Aesthetic Formalism". Zu Waltons Aufsatz aus einer „formalen" Perspektive siehe auch: Zangwill, „Defence of Moderate Aesthetic Formalism" (2001).

[659] Maecklenburg, „Musikanschauung Kants" (1915), S. 216.

[660] Misch, „Eduard Hanslick" (1925), S. 739.

[661] Valk, *Literarische Musikästhetik* (2008), S. 25.

malismus gemacht wurde."[662] Obwohl Hanslicks Bewertung als mehr oder weniger radikaler „Formalist" im deutschen Sprachraum sicherlich dominiert,[663] wird hier doch auch klar, dass kein völliger Konsens in dieser häufig normativen Fragestellung erzielt wurde.

Eine völlig analoge Diagnose gilt auch für den englischen Sprachraum, wo sein ästhetischer Standpunkt ebenfalls divergent beurteilt worden ist: In schon älteren Schriften wurde Eduard Hanslick als „high-priest of formalism" definiert,[664] der eine „strictly formalistic theory"[665] entworfen hätte, welche besage: „a musical composition is a mere tone design, existing for itself, without ideational or emotional significance."[666] Dieses Urteil findet sich auch noch in der rezenteren Forschung, wenn ihn Philip Alperson als „strict aesthetic formalist",[667] Lydia Goehr als „arch-formalist",[668] Michael Szekely gar als „strictest of all formalists"[669] und Max Paddison mit ultimativer Steigerung als „most extreme of musical formalists" bezeichnet.[670] Besonders nachhaltig muss diese kategoriale Einstufung auch durch mehrere philosophische Anthologien gewirkt haben, allen voran George Dickies sowie Richard Sclafanis *Aesthetics: A Critical Anthology* (1977), in der Hanslicks *VMS*-Traktat als „A Formalist Theory of Sound in Motion" tituliert wurde.[671] Dies gilt auch für den Aufsatz „Philosophy of Music" in der zweiten Auflage des *New Grove Dictionary*, der hier einen separaten Abschnitt „Formalism" enthält, in dem nur Eduard Hanslick namentlich aufgeführt wird.[672] Wenn Eduard Hanslicks Einstufung als ein formaler Ästhetiker also auch im englischen Sprachraum gesichert scheint, sind auch hier mehrere Autoren einer derartig abstrakten Charakteristik entgegen getreten.[673]

---

[662] Keil, *Basistexte Musikästhetik* (2007), S. 229.
[663] Siehe dazu aus diversen Epochen: Moos, *Philosophie der Musik* (1922), S. 241–245; Haas, „Eduard Hanslick" (1926), S. 207; Huber, *Musikästhetik* (1954), S. 69f.; Pfrogner, *Musik. Geschichte ihrer Deutung* (1954), S. 296; Mersmann, *Musikgeschichte* (1955), S. 261; Ringbom, *Deutbarkeit der Tonkunst* (1955), S. 106; Kickton, *Musikwissenschaft im Umriss* (1958), S. 33; Tschulik (Hrsg.), *Also sprach Beckmesser* (1965), S. 11; Zoltai, *Ethos und Affekt* (1970), S. 219; Henneberg, *Begriff des musikalischen Kunstwerks* (1983), S. 54f.; Fellerer, *Musikleben im 19. Jahrhundert* (1984), S. 166; Scher, „Literatur und Musik" (1984), S. 16; Klein, *Einführung in die Ästhetik* (1987), S. 86; Huber, *Text und Musik* (1992), S. 25; Kutschera, *Ästhetik* (^{2}1998/1989), S. 478; Einfalt, Wolfzettel „Autonomie" (2000), S. 433; Leuschner, *Orphic Song with Daedal Harmony* (2000), S. 30. Zu Dahlhaus' Position siehe etwa: Dahlhaus, Zimmermann (Hrsg.), *Musik – Zur Sprache gebracht* (1984), S. 417, wo Eduard Hanslick als „rigoroser Formalist" angeführt wird. Für eine marxistische Rezeption Hanslicks als bürgerlicher Formästhetiker siehe auch Kap. 1.4. Vgl.: Kap. 4.3.
[664] McAlpin „Music the Language of Emotions" (1925), S. 442.
[665] Frank, „Dilthey's Aesthetics of Music" (1957), S. 480.
[666] Minton, „Words and Music" (1939), S. 199f.
[667] Alperson, „Philosophy of Music Education?" (1991), S. 221.
[668] Goehr, *Imaginary Museum of Musical Works* (1992), S. 164.
[669] Szekely, „Perspectives on Musical Ontology" (2003), S. 121.
[670] Paddison, „Music and Social Relations" (2010), S. 264.
[671] Dickie, Sclafani (Hrsg.), *Aesthetics: A Critical Anthology* (1977), S. 407. Vgl.: Cahn, Tillman (Hrsg.), *Philosophy of Art* (1969), S. 389, wo man vor dem übersetzten *VMS*-Abschnitt lesen kann: „Eduard Hanslick was a highly influential Austrian music critic who developed a formalist theory of music."
[672] Vgl.: Bowie, Davies, Goehr, Sparshott, „Philosophy of Music" (2001), S. 616.
[673] Für einige weitere Beispiele, die Hanslicks Formalismus lediglich beiläufig erwähnen und ihn als gegebene Tatsache auffassen, siehe etwa: Lang, *Music in Western Civilization* (1941), S. 977; Erlich, *Russian Formalism*

Bojan Bujić hatte bspw. ausdrücklich beanstandet: „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.“[674] Durch Ruth Solie wurde diese einseitige Rezeption Hanslicks besonders prägnant resümiert: „For a brief and quite clearly written book, ‚On the Musically Beautiful‘ has given rise to a surprisingly extensive literature of debate. 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.“[675] Mit durchaus analoger Intention hat auch Nicholas Cook 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.“[676]

Wenn die subjektiven ästhetischen Standpunkte und die individuelle Hanslick-Deutung der gerade zitierten Forscher hier auch nicht genauer erörtert werden soll, kann bereits eingangs bemerkt werden, dass diese enorm divergenten Bestimmungen nicht einzig einer textlichen Unklarheit Hanslicks geschuldet sind, sondern vorrangig darauf beruhen, dass die abstrakte Kategorie „Formalismus“ keinerlei verbindlich festgelegte Bedeutung aufweist. Wenn diese diskursive Gegebenheit auch erst später exakter geklärt werden soll (vgl. Kap. 4.3), können trotz allem schon jetzt mehrere vorläufige Beispiele gegeben werden, die diesen gewichtigen Sachverhalt deutlich machen. Für Mary Mothersill ist das zentrale Moment des ästhetischen Formalismus der basale Gedanke, dass „elements which suggest or establish a link between

(1955), S. 40; Supičić, „Science on Music and Values in Music“ (1969), S. 72; Ders., „Expression and Meaning in Music“ (1971), S. 197; Johnston, *The Austrian Mind* (1972), S. 288; Supičić, „Contemporary Aesthetics of Music” (1975), S. 204; Rowell, *Thinking About Music* (1983), S. 123; Alperson, „On Musical Improvisation“ (1984), S. 17; Ellis, Nattiez, „Development of Semiology in Music“ (1989), S. 21; Ferrara, *Philosophy of Music* (1991), S. 3; Daverio, *German Romantic Ideology* (1993), S. XI; Ellis, *Music Criticism in France* (1995), S. 153; Herzog „Music Criticism and Musical Meaning“ (1995), S. 300; Blasius, *Claims of Music Theory* (1996), S. 193; Gardner, „Aesthetics“ (1996), S. 245; Williams, *Claims of Modernity* (1997), S. 77; Chua, *Absolute Music* (1999), S. 227; Williams, *Constructing Musicology* (2001), S. 131; Bowie, „Music and the Rise of Aesthetics“ (2002), S. 45; Dunsby, „Thematic and Motivic Analysis“ (2002), S. 909; Gramit, *Cultivating Music* (2002), S. 133; Donovan, Elliott (Hrsg.), *Music and Literature* (2004), S. XIV; Spitzer, *Metaphor and Musical Thought* (2004), S. 299; Beard, Gloag, *Musicology: The Key Concepts* (2005), S. 3; Burkholder, „Associative Musical Meaning“ (2006), S. 101; Keller, „Why is Music so Ideological?“ (2007), S. 194; Jaramillo, „Music Educator’s Professional Knowledge“ (2008), S. 348; Pieper, *Music and Middle-Class Culture* (2008), S. 121; Ball, *Music Instinct* (2010), S. 273; Eichner, *History in Mighty Sounds* (2012), S. 259; Brattico, Pearce, „Neuroaesthetics of Music” (2013), S. 52; Hepokoski, „Program Music“ (2014), S. 63.

[674] Bujić, *Music in European Thought* (1988), S. 8.

[675] Solie (Hrsg.), *Source Readings in Music History 6* ([2]1998/1950), S. 160.

[676] Cook, *Beyond the Score* (2013), S. 33. Siehe auch seine ähnlich deutliche Aussage in *The Schenker Project* (2007), S. 50, wo er Hanslicks *VMS*-Traktat und seinen angeblichen Formalismus als „one of the most ubiquitously misunderstood concepts in the literature of music“ anführt. Leon Botstein nannte diesen auch „the most-talked-about and least understood essay on the ‚true‘ nature of music“ und spricht später ähnlich vorsichtig von einer „narrow formalist agenda we have come to associate with Hanslick.“ *Music and Its Public* (1985), S. 46. Vgl.: Ders., „Brahms and His Audience“ (1999), S. 75.

the artwork and the world should be disregarded“,[677] für John Fisher besteht selbiges jedoch darin, dass artifizielle Formgebung „not just the most important consideration, but the *only relevant consideration*“ sei,[678] und für Chris Small leugnet dieser, dass „emotions have anything to do with the proper appreciation of music.“[679] Diese Ansätze, den recht vagen Begriff „Formalismus“ auf ein einheitliches Grundprinzip einzugrenzen, sind dabei logisch autark, d.h. jede vorher genannte Definition kann ohne die beiden anderen bestehen. Wie man hier etwa anhand Edmund Gurneys *The Power of Sound* sofort sehen kann (vgl. Kap. 3.4), würde Mothersills Bestimmung auf seine ästhetische Abhandlung, die jede „direct reference to the world outside“ rigoros ablehnt, durchaus zutreffen.[680] Die zwei abschließenden Definitionen sind aber mit seinem ästhetischen Standpunkt keinesfalls vereinbar, da er dem musikalischen Gefühlsausdruck eine klar ersichtliche Bedeutung zuspricht: Gurneys Position als formaler Ästhetiker wandelt sich also mit der speziellen Explikation der Kategorie „Formalismus“.[681] Bezüglich Hanslicks *VMS*-Traktat hatte daher schon Robert Sharpe völlig richtig betont: „In some respects Hanslick was a formalist, but what is meant here by ‚formalism‘ needs spelling out.“[682] Bevor diese zurecht geforderte Präzisierung erfolgen kann, müssen jedoch zuvor die zwei wichtigsten Exponenten des ästhetischen Formalismus für den englischen Sprachraum, Kant und Bell, genauer erörtert werden, was mehrere definitorische Schwierigkeiten dieser abstrakten Kategorie erhellen sollte. Dabei wird auch gleichzeitig demonstriert, dass Eduard Hanslicks „Formalismus“ oft eine narrative Funktion in einer scheinbar fixierten Genese des generellen ästhetischen Formalismus einnimmt und dabei häufig illustrativ verwendet wird, ohne seinen tatsächlichen Standpunkt textlich angemessen wahrzunehmen.

4.1. Die Wiege des ästhetischen Formalismus? – Kants *Kritik der Urteilskraft*[683]

Wie bei der knappen Diskussion von Hanslicks „Arabeske“ bereits gesagt wurde (Kap. 3.2), ist im englischen Sprachraum in den letzten Jahren ein vermehrtes Interesse für die mögliche Verbindung von Hanslicks *VMS*-Traktat und Kants *Kritik der Urteilskraft* festzustellen, das meist durch nachfolgende Definitionen begründet wird: Hanslicks Ästhetik figuriert vielfach

[677] Mothersill, *Beauty Restored* (1984), S. 222.
[678] Fisher, *Reflecting on Art* (1993), S. 250.
[679] Small, *Musicking* (1998), S. 135.
[680] Gurney, *The Power of Sound* (1880), S. 60.
[681] Zu der spezifischen Beschaffenheit von Gurneys Theorie und ob sie als musikalischer Formalismus erachtet werden kann, siehe vor allem: Bowman, „Values of Musical ‚Formalism‘“ (1991), S. 48–51.
[682] Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 17.
[683] Für eine kompakte Fassung meines aktuellen Abschnitts siehe auch: Wilfing, „Hanslick, Kant, and Musical Formalism“ (i.V.).

als „classical definition of formalistic aesthetics in music“,[684] als „the first and most influential theory of absolute music and musical formalism“,[685] oder auch als „inaugural text in the founding of musical formalism as a position in the philosophy of art.“[686] Die *Dritte Kritik* Kants erscheint zugleich oftmals als historischer Gründungstext des generellen ästhetischen Formalismus: David Whewell spricht etwa von der „powerfully formalistic theory“ Kants,[687] Peter Kivy nennt diesen „cradle of musical formalism“[688] und Marcia Eaton setzt „Kantians“ und „formalists“ einfach gleich.[689] Hanslicks *VMS*-Traktat wird also oft als die musikalische Anwendung des abstrakten ästhetischen Formalismus der Kant'schen Urteilskritik gesehen: Andrew Edgar führt etwa die technische Musikanalyse und deren formale Anlage auf „Kant and Herbart, through their influence on the critic Hanslick“ zurück,[690] David Huron meint dazu: „Kant's ideas were developed and extended by the famed Austrian music critic Eduard Hanslick“,[691] Lee Rothfarb entdeckt „the foundations, if not the details of Hanslick's formalist viewpoint“ in Kants System,[692] Stephen Davies entdeckt bei Hanslicks *VMS*-Traktat „the medieval equation of beauty with balance [...] as well as Kantian aesthetic formalism“[693] und Hanne Appelqvist hat ihren inhaltlichen Kongruenzen gar eine eigene Analyse gewidmet.[694] Durch Hannah Ginsborg ist die aktuelle englische Forschung zu der hier erörterten Thematik unlängst prägnant resümiert worden: „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.“[695]

---

[684] Yoshida, „Eduard Hanslick and Musical Culture“ (2001), S. 179.
[685] Grey, „Hanslick“ (2011), S. 360f.
[686] Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 53.
[687] Cooper, Margolis, Sartwell (Hrsg.), *Companion to Aesthetics* (1992), S. 7.
[688] Kivy, „Kant and the ‚Affektenlehre'“ (1993), S. 257. Für Burnham, „Immanuel Kant“, Kap. 2a, ist Kant der „founder of all formalism in aesthetics in modern philosophy“.
[689] Eaton, „Art and the Aesthetic“ (2004), S. 68. Schon Meter Ames hat den „disembodied formalism of Kantian aesthetics“ kritisiert, wogegen René Wellek vorsichtiger formulierte: „In some of his reflections Kant is surely in danger of falling into an extreme formalism.“ Die gewiss radikalste Deutung findet sich hier bei Israel Knox, der die Kant'sche Urteilskritik als „the most consistent, the most extreme and the most dialectically impeccable formalism in the history of aesthetic“ auffasst: Ames, „What Is Form?“ (1956), S. 86; Wellek, „Aesthetics and Criticism“ (1957), S. 86; Knox, *Kant, Hegel, and Schopenhauer* (1958), S. 39. Vgl.: Dunham, „Kant's Theory of Aesthetic Form“ (1939), S. 362; Hofstadter, Kuhns (Hrsg.), *Philosophies of Art and Beauty* (1964), S. 278; Sheppard, *Aesthetics: Introduction* (1987), S. 41. Zur Dominanz einer derartigen formalistischen Interpretation siehe etwa: Guyer, „Kant's Conception of Fine Art“ (1994), S. 284; Crawford, „Kant“ (2001), S. 55; Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 71; Stone-Davies, *Musical Beauty* (2011), S. 154, die selbige kritisch erörtern.
[690] Edgar, „Adorno and Musical Analysis“ (1999), S. 441.
[691] Huron, „Aesthetics“ (2008), S. 151.
[692] Rothfarb, „Fortunes of Musical Formalism“ (2011), S. 195.
[693] Davies, „Analytic Philosophy and Music“ (2011), S. 297.
[694] Vgl.: Appelqvist, „Form and Freedom“ (2011). Rothfarb führt diese komplexe historische Herleitung jedoch wesentlich vorsichtiger aus und erörtert diverse textliche Einflüsse auf Hanslicks *VMS*-Traktat im neunzehnten Jahrhundert, so etwa auch durch Hegel, Nägeli, Herbart und Zimmermann.
[695] Ginsborg, „Kant“ (2011), S. 334. Siehe hierzu ebenso: Garratt, „Values and Judgements“ (2014), S. 26. Für weitere deutliche Beispiele siehe auch: Baker, Scruton, „Expression“ (1980), S. 326; Carpenter, „Musical Form

Die hier erläuterte historische Verknüpfung ist – wie man bei Werner Abegg bereits sehen konnte (vgl. Kap. 1.2) – aber keine genuin englische „Erfindung", sondern wurde schon im frühen zwanzigsten Jahrhundert im deutschen Sprachraum mehrfach diskutiert. Während die englische Literatur Kants *Dritte Kritik* vor allem als formale Ästhetik kennt, findet sich im deutschen Kant-Diskurs dazu eine essentielle Abweichung, die das eben skizzierte Verhältnis zwischen beiden Autoren wesentlich komplexer erscheinen lässt. Zwar kann eine gradlinige Ableitung von Hanslicks *VMS*-Traktat aus dem Kant'schen Formalismus auch schon damals gefunden werden, wenn etwa Hermann Kretzschmar schlichtweg postulierte: „Die unselige formalistische, den Musikbetrieb und die Komposition gleich stark herabdrückende Auffassung der Tonkunst, die in Hanslicks bekanntem Buche vom ‚Musikalisch Schönen' ihre letzten Trümpfe ausgespielt hat, knüpft an Kant an."[696] Noch Peter Rohs stellt im Jahr 2012 eine entsprechende Verknüpfung her: „Kant gilt als der eigentliche Begründer des Formalismus in der Ästhetik, der dann für die Musik von Hanslick […] seine wirksamste Ausarbeitung erfahren hat."[697] Die *Dritte Kritik* Kants wird aber sonst meist als fokussierter Anfangspunkt von differenten ästhetischen Methodiken verstanden, wie etwa Paul Moos klar zeigt, der ihm eine prinzipiell uneinheitliche Kunsttheorie unterstellt und ihn unter mehreren Aspekten als Idealist, Formalist, Naturalist und Sensualist ausweist.[698] Die damals häufigste Deutung von Kants Theorie der schönen Künste findet sich aber bei der doppelgleisigen Wirkungshistorie, die ihn als den „Begründer der Formalästhetik" aber auch als „Vertreter der Inhaltsästhetik" charakterisiert.[699] Hanslicks *VMS*-Traktat wurde somit meist als einseitige Entwicklung der nuancierten Kant'schen Urteilskritik aufgefasst, die zwar erste Keime des strikt ästhetischen Formalismus eingeschlossen, diese aber durch weitere Aspekte ergänzt habe. Eine mehr oder

and Musical Idea" (1984); Kivy, *Sound and Semblance* (1984), S. 143; Subotnik, „Deconstruction of Structural Listening" (1988), S. 91; Lippman, *Western Musical Aesthetics* (1992), S. 293; Plantinga, „Poetry and Music" (1992), S. 324; Kivy, „Kant and the ‚Affektenlehre'" (1993), S. 250; Bonds, „Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music" (1997), S. 399; Chua, *Absolute Music* (1999), S. 228; Gaiger, „Schiller's Theory of Landscape Depiction (2000), S. 127; Campbell, „Criticism" (2001), S. 671; Savage, „Social ‚Werktreue'" (2004), S. 517; Davies, „Music" (2003), S. 492; Spitzer, *Music as Philosophy* (2006), S. 266; Katz, *Language of Its Own* (2009), S. 245; Fodor, „Eduard Hanslick: ‚The Beautiful in Music'" (2011), S. 34f.; Grey, „Hanslick" (2011), S. 365.

[696] Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze* (1910–1911), Bd. 1, S. 569. Obwohl dieser später doch eher Hans Georg Nägeli als den wichtigsten Vorgänger Hanslicks betrachtete, kann auch dann weiter gelesen werden: „Hanslick überträgt allerdings an vielen Stellen einfach Kant in ein allgemein verständliches, witziges, pointiertes, durch Dialektik und Beispiele fesselndes Deutsch und übernimmt von dem Königsberger auch Vergleiche und Einzelheiten." Ibid., Bd. 2, S. 255. Vgl.: Thöne, *Ästhetik der Musik* (1927), S. 56f.

[697] Rohs, „Singend denken" (2012), S. 63. Vgl.: Eggebrecht, *Die Musik und das Schöne* (1997), S. 48.

[698] Moos, *Philosophie der Musik* (1922), S. 18f. Vgl.: Schering, „Zur Musikästhetik Kants" (1910).

[699] So die beiden Titel von Marschners Aufsätzen über „Kants Bedeutung für die Musikästhetik" (1901), S. 19, S. 206. Eine völlig analoge Deutung findet sich auch bei: Hilbert, *Musikästhetik der Frühromantik* (1911), S. 10–19; Hamburger, *Das Form-Problem* (1915), S. 3–7; Maecklenburg, „Musikanschauung Kants" (1915), S. 208; Schäfke, *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 2. Für einen exakteren Überblick zur frühen deutschen Forschung siehe weiter: Schubert, „Musikästhetik in Kants *Kritik der Urteilskraft*" (1975), S. 12–15.

weniger unmittelbare Beeinflussung ist somit weiterhin behauptet worden,[700] wurde jedoch bereits damals behutsamer eingeordnet, als das diverse englische Autoren für nötig hielten. Dass Kants Rolle als der Vorläufer Hanslicks aber auch im deutschen Sprachraum anhaltend dominierte, belegt etwa noch Kathi Meyer, die ihn als absoluten „Anhänger der sogenannten Affektenlehre" ausweisen wollte und sich damit gegen eine weithin vertretene Anschauung positioniert, die diese narrative Beziehung aus einer negativen Perspektive illustriert: „In der Musikästhetik war es bisher üblich, Kant als Vertreter der formalen Methode und als Vorläufer eines Hanslick anzusehen."[701]

Bevor diese hier skizzierte historische Verbindung von Hanslicks *VMS*-Traktat und Kants *Kritik der Urteilskraft* eingehend untersucht werden kann, müssen zuvor mehrere relevante Merkmale von Kants Lehre sowie seines angeblichen ästhetischen Formalismus erörtert werden, die diese anschließende Untersuchung überhaupt möglich machen. Die jetzt folgenden Ausführungen können dabei nicht als vollständige Darstellung von Kants *Dritter Kritik* verstanden werden, sondern haben einen klaren Fokus auf Kants Theorie der „schönen Künste", die für dessen möglichen Formalismus und Hanslicks Rezeption besonders wichtig scheint. Anfangs muss unter dieser thematisch gebundenen Perspektive die Kant'sche Differenz von „freier" sowie „anhängender" Schönheit diskutiert werden: „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."[702] Für diese beiden Klassen werden

[700] Siehe dazu etwa: Marschner, „Kants Bedeutung für die Musikästhetik" (1901), S. 28–35 und Maecklenburg, „Die Musikanschauung Kants" (1915), S. 211, S. 216. Karl Nef spricht hierbei gar von der „Kant-Nägeli-Hanslickschen" Musikästhetik als kontinuierliche Schuldbildung: „Kant und die Musik" (1905), S. 35. Für spätere, lediglich kursorische Erwähnungen dieses angeblich bewiesenen Verhältnisses, die seine diskursive Bedeutung belegen können, aber keine nähere Diskussion enthalten, siehe hier etwa: Moser, *Musikästhetik* (1953), S. 167; Ders., *Lehrbuch der Musikgeschichte* ([14]1965/1936), S. 352; Markus, *Musikästhetik* (1967), Bd. 1, S. 182, S. 184, S. 191 und Bd. 2, S. 382, S. 385, S. 388; Dettelbach, *Imperium der Töne* (1970), S. 75; Schmidt, *Zur Theorie des musikalischen Charakters* (1981), S. 114; Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners* (1982), S. 118; Suppan, „Liszt zwischen Hausegger und Hanslick" (1982), S. 126; Ders., *Der musizierende Mensch* (1984), S. 161; Ders., *Musica Humana* (1986), S. 9; Huber, *Text und Musik* (1992), S. 24; Střítecký, „Vorgeschichte des Prager Formalismus" (1992), S. 90f.; Beinroth, *Musikästhetik* (1995), S. 156; Lubkoll, *Mythos Musik* (1995), S. 77; Fubini, *Geschichte der Musikästhetik* (1997), S. 172, S. 275; Geck, „Idealismus" (2001), Sp. 509; Kulenkampff, „Immanuel Kant" (2001), Sp. 1462; Wagner, „Theorie und Ästhetik der Musik" (2001), S. 44; Fricke, „Kant" (2003), S. 35f.; Rollmann, *Das Kunstschöne in Hegels Ästhetik* (2005), S. 24; Nowak, „‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck'" (2005), S. 53; Rinderle, *Musik, Emotionen und Ethik* (2011), S. 69.

[701] Meyer, „Kants Stellung zur Musikästhetik" (1920), S. 470, S. 481. Vgl.: Kulenkampff: „Musik bei Kant und Hegel" (1987), S. 147; Seidel, „Ästhetik des musikalischen Kunstwerks" (1988), S. 71. Für die direkte Antwort auf Meyers These, die Kants Rekurs auf die barocke Affektenlehre als historisch zufällig auffasst, siehe auch: Dahlhaus, „Kants Musikästhetik" (1953), S. 346f. Dass eine betreffende Forschung im englischen Sprachraum verzögert einsetzte, dürfte daran liegen, dass Kants *Dritte Kritik* dort erst seit den mittleren 1970ern vermehrt erörtert wird. Guyer nennt Crawford, *Kant's Aesthetic Theory* (1974) als initiale Analyse: „History of Modern Aesthetics" (2003), S. 48; „The Beautiful and the Good" (2012), S. 326.

[702] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 83 (§16, A229). Für knappe, aber dennoch detaillierte Diskussionen dieser problematischen Unterscheidung siehe etwa auch: Scare, „Kant on Free and Dependent Beauty" (1981); Stecker, „Free Beauty, Dependent Beauty, and Art" (1987); Lorand, „Kant on Free and Dependent Beauty"

von ihm mehrere manifeste Beispiele gegeben: Ein Gebäude hat stets anhängende Schönheit, da es neben abstrakten Elementen auch über eine praktische Zwecksetzung (Arsenal, Kirche, Palast,) verfügt, also nach selbiger beurteilt werden muss. „Zeichnungen *à la grecque*" oder auch „reine" Musik – „Musik ohne Text" – offerieren dagegen stets eine freie Schönheit, da sie „für sich nichts" meinen, also keine begriffliche Bedeutung aufweisen und rein ästhetisch rezipiert werden: „In der Beurteilung einer freien Schönheit (der bloßen Form nach) ist das Geschmacksurteil rein."[703] Kants Satz und seine explizite Betonung der „bloßen Form", auf der eine reine ästhetische Beurteilung alleinig beruhen kann, machen deutlich, wieso Kants *Dritte Kritik* oft als die historische Grundlegung eines generellen ästhetischen Formalismus angesehen werden konnte.

Zugleich scheint hier aber auch klar, dass Kants Text an dieser Stelle eine genau definierte Problematik behandelt und nur mit der rein ästhetischen Beurteilung – dem „reflektierenden" Geschmacksurteil – und nicht seinem jeweiligen Gegenstand – dem schönen Kunstwerk – befasst ist, der aus der „Analytik des Schönen" nicht bruchlos deduziert werden kann.[704] Wie Robert Stecker prägnant bemerkte: „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. […] In making the distinction between free and dependent beauty […] Kant acknowledges that not all appreciation of beauty is captured by the notion of a pure aesthetic judgment."[705] Da Kants Lehre von der freien Schönheit aus einer ästhetischen Beurteilung von natürlichen Gegenständen entwickelt wurde und artifizielle Kunstwerke lediglich sekundär einbezieht, könnte allgemein vermutet werden, dass letztere immer nur anhängende Schönheit aufweisen und nie rein ästhetisch rezipiert werden können. Dies meint aber nicht, dass „Kant holds a *formalist* theory of Natural Beauty and an *expressionist* theory of Fine Art", wie hier Dilman Gotshalk vertreten hat, da die universale Definition von „reiner" Schönheit in beiden Fällen auf dem gleichen Grundsatz beruhen muss.[706] Um aber Kunst *als* Kunst adäquat zu erfassen,

(1989); Dutton, „Kant and the Conditions of Artistic Beauty" (1994); Mallaband, „Kant's Distinction Between Free and Dependent Beauty" (2002).

[703] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 84 (§16, A229).

[704] Da etwa Rachel Zuckert in ihrer erhellenden Bestimmung des ästhetischen Formalismus von Kants *Kritik* ihre detaillierte Diskussion nur auf diese subjektive Perspektive fokussiert hat und damit einzig Kants Idee der „aesthetic purposive form in general" erörtert, war ihr dessen vermeintlich durchgängiger Formalismus niemals fraglich. Kants Theorie der „schönen Künste" ist von ihr hierbei jedoch gezielt ignoriert worden: Zuckert, „The Purposiveness of Form" (2006), S. 613.

[705] Stecker, „Free Beauty, Dependent Beauty, and Art" (1987), S. 89. Vgl.: Crawford, *Kant's Aesthetic Theory* (1974), S. 92; Lorand, „The Purity of Aesthetic Value" (1992), S. 14; Garratt, „Values and Judgements" (2014), S. 26. Eine solche reduktive Deutung, die die ersten Kapitel der *Dritten Kritik* Kants als seine gesamte Ästhetik auffasst, findet sich etwa bei: Beard, Gloag, *Musicology: The Key Concepts* (2005), S. 65f.

[706] Gotshalk, „Form and Expression in Kant's Aesthetics" (1967), S. 260; Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 211 (§51, A320). Für eine ähnliche Hypothese siehe auch: McCloskey, *Kant's Aesthetic* (1987), S. 138. Vgl.:

muss deren kategoriale Einordnung bewusst erkannt werden, d.h. die ästhetische Rezeption eines artifiziellen Gegenstands erfordert zwingend das Konzept „Kunst“ selbst und ist somit vorweg geistiger beschaffen als die ästhetische Beurteilung von natürlicher Schönheit:[707]

> 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.[708]

Aber auch ohne diese philosophischen Schwierigkeiten bei dem komplexen Verhältnis von „freier“ sowie „anhängender“ Schönheit in ihrer vertrackten Beziehung zu Natur und Kunst prinzipiell abzuklären, macht Kants *Dritte Kritik* fraglos deutlich, dass die reine Form eines gegebenen Gegenstands niemals genügt, um ihn als ein schönes 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.“[709] Wenn der betreffende Gegenstand diese minimale Forderung verfehlt, müsste dieser zwar nicht absolut zwingend aus der Klasse „Kunst“ entfernt werden; er ist aber nicht mehr „schöne Kunst“, sondern lediglich angenehmer Zeitvertreib, Kunst, die auf „die augenblickliche Unterhaltung, nicht auf einen bleibenden Stoff zum Nachdenken oder Nachsagen angelegt ist.“[710] Um von einem „bloßen“ Angenehmen zum wahrhaft Schönen aufzusteigen, muss „schöne Kunst“ – neben ihrer formalen Gestaltung, die aus der subjektiven Perspektive der rein ästhetischen Beurteilung ausreichend schien – eine objektive Bedeutung aufweisen, nämlich ästhetische Ideen. Diese werden in Kants *Kritik* derartig definiert: „unter einer äs-

---

Yanal, „Kant on Aesthetic Ideas and Beauty“ (1994), S. 172–175; Dowling, „Another Look at Kant’s Aesthetic“ (2010), S. 106–108; und Guyers Replik auf Gotshalks Deutung: „Formalism and the Theory of Expression“ (1977).

[707] Vgl.: Stecker, „Free Beauty, Dependent Beauty and Art“ (1987), S. 89; Weatherston, „Music in the *Critique of Judgment*“ (1996), S. 57; Savile, „Kant’s Aesthetic Theory“ (2006), S. 443; Zuckert, „The Purposiveness of Form“ (2006), S. 603.

[708] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 198f. (§48, A311). Kant hatte zuvor eine begriffliche Bestimmung (§6, A211–212) und die klassische Kategorie einer künstlerischen Vollkommenheit (§15, A 226–229) aus dem rein ästhetischen Geschmacksurteil ausdrücklich ausgeschlossen, was für den künstlerischen Gegenstand selbst aber nicht mehr gilt. Dies wird etwa durch John Fisher rundweg verkannt: „For Kant, the pure aesthetic judgement is one which he calls ‚nonconceptual‘, by which he means that it is not made by reference to any concepts of what the object being judged ought to be like. This is the artwork’s absolute freedom from having to correspond to anything external to itself.“ *Reflecting on Art* (1993), S. 245.

[709] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 191 (§44, A306).

[710] Ibid., S. 191 (§44, A305).

thetischen 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, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann."[711] Wie Budd rechtens bemerkte, ist deren künstlerische Darstellung keine zusätzliche Obliegenheit eines formal schönen Kunstwerks, sondern dagegen eine seiner unverzichtbaren Voraussetzungen: „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."[712] Damit haben artifizielle Gegenstände, wenn sie als „schöne Kunst" gelten sollen, zwei sich ergänzende Prämissen: Ihre formale Struktur muss unsere kognitiven Fakultäten, d.h. Einbildungskraft und Verstand, in ein „freies Spiel" versetzen sowie zugleich ästhetische Ideen präsentieren.[713] Für die hier einzig behandelte Problematik des ästhetischen Formalismus der Kant'schen Urteilskritik hat Peter Kivy somit korrekt betont: „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."[714]

Dieser Entwurf der „schönen Künste" und deren duale Prämisse haben hierbei bekanntlich schwerwiegende Konsequenzen für die ästhetische Wertigkeit der „reinen" Musik. Nachdem Kant sich letztlich entscheidet, auch „reine" Musik – die nur ein „Spiel der Empfindungen" darstellen würde – als eine „schöne Kunst" anzusehen, was von ihm mit der mathematischen Beschaffenheit der einzelnen Tonstufen und deren artifizieller Verbindung begründet wird, ordnet dieser die divergierenden Kunstgattungen nach ihrer ästhetischen Wertigkeit.[715] Die Poesie hat für ihn ohne eigentliche Überraschung die höchste Position, doch „reine" Musik – dies scheint bereits wesentlich erstaunlicher – folgt gleich danach, „wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist."[716] Diese These wird aber der „reinen" Musik umgehend

[711] Ibid., S. 202 (§49, A313–314).
[712] Budd, *Values of Art* (1995), S. 34. Vgl.: Yanal, „Kant on Aesthetic Ideas and Beauty" (1994); Kulenkampff, „Kant, Immanuel" (2001), S. 1460; Prettejohn, *Beauty and Art* (2005), S. 57; Dowling, „Another Look at Kant's Aesthetic" (2010), S. 97f.; Schellekens, „Immanuel Kant" (2012), S. 68f.
[713] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 67 (§9, A217).
[714] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 56–57. Für das komplette Argument Peter Kivys, das mit der vorher erläuterten Interpretation von Kants Theorie weitgehend kongruiert, siehe auch: Ders., *Antithetical Arts* (2009), S. 35–42. Vgl.: Ders., *Authenticities* (1995), S. 235 und den rezenten Aufsatz „The ‚Modern System' Re-Examined" (2012), S. 69: „Kant […] is frequently, and mistakenly, taken for proposing a formalist theory of the fine arts in the third *Critique*." Siehe hier auch besonders eindeutig: „That Kant himself was a formalist, in the sense of someone who thinks form is the *only* art-relevant property, is totally false." *Antithetical Arts* (2009), S. 30. Vgl.: Zangwill, „Feasible Aesthetic Formalism" (1999), S. 613; Guyer, *Kant* (2006), S. 321; Dowling, „Aesthetic Formalism", Kap. 3c. Für diesbezügliche Gegenstimmen siehe hier etwa: Pillow, *Sublime Understanding* (2000), Kap. 2; Townsend, „Art and the Aesthetic" (2003), S. 87.
[715] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 216–218 (§51, A324–325).
[716] Ibid., S. 222 (§53, A328).

gefährlich, weil „Reiz und Rührung“ für ihn nie ästhetisch relevant sind, den künstlerischen Gegenstand dem ausschließlich Angenehmen approximieren und dessen normative Stellung als schönes Kunstwerk letztendlich untergraben.[717] Für Kant ist „reine“ Musik die „Sprache der Affekte“: Ihre limitierte Fähigkeit, einen objektiven Gedanken darzustellen, ist auf jene ästhetischen Ideen eingeschränkt, die mit einer affektiven Mitteilung verbunden sind.[718] Sie hat für ihn keine semantische Bedeutung, da sie „durch lauter Empfindungen ohne Begriffe“ spreche, keine materielle Persistenz aufweise, vollkommen „transitorisch“ ausfalle und zur geistigen Reflexion somit nichts übrig lasse.[719] „Reine“ Musik, so das Urteil Kants, sei „mehr Genuß als Kultur […] und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere der schönen Künste.“[720] Wenn andere Künste eine begriffliche Bedeutung darbieten können, ist die ästhetische Wertigkeit der musikalischen Komposition nur mit ihrer formalen Gestaltung gegeben, welche aber nur eine Seite von Kants Theorie der „schönen Künste“ ausmacht:

> 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.[721]

Damit könnte folglich durchaus behauptet werden, dass Kants Konzept der „reinen“ Musik und ihrer mangelnden semantischen Bestimmtheit tatsächlich formalistisch beschaffen wäre. Dies macht Kants Theorie der „schönen Künste“ jedoch nicht zur streng formalen Ästhetik, da dessen kritische Diagnose zur begrifflichen Inhaltslosigkeit der „Musik ohne Text“ dafür sorgt, dass sie von ihm ästhetisch abgewertet wird.[722] Diese hierbei traditionelle Ausrichtung

[717] Ibid., S. 74f. (§13, A223).
[718] Ibid., S. 223 (§53, A328).
[719] Ibid., S. 222 (§53, A328).
[720] Ibid., S. 222 (§53, A328), S. 224 (§53, A330).
[721] Ibid., S. 223 (§53, A329). Hanslicks *VMS*-Traktat und Kants *Dritte Kritik* bestritten dennoch eine dominante Bedeutung der mathematischen Konstruktion bei der musikalischen Formgebung. Für Kant bildet diese nur die *conditio sine qua non* der allgemeinen Mitteilbarkeit und hat „an dem Reize und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt […] nicht den mindesten Anteil“ (Ibid., S. 224, §53, A329), während Eduard Hanslick rechtens leugnet, dass etwas „musikalisch berechnet“ wäre: „Die Mathematik regelt blos 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. Siehe dazu auch: Wilfing, „Eduard Hanslick zwischen Idealismus und Realismus“ (i.Dr.). Giordanetti betont dabei jedoch zurecht, dass sich Kants Worte auf die emotionale Wirkung der musikalischen Komposition fokussieren, nicht deren strukturelle Verfasstheit: „Musik bei Kant“ (2007), S. 128.
[722] Vgl.: Neubauer, *The Emancipation of Music* (1986), S. 184; Kivy, „Kant and the ‚Affektenlehre‘“ (1993), S. 262; Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 71f.; Ginsborg, „Kant“ (2011), S. 337; Gracyk, „Aesthetics of Popular Music“, Kap. 1.

von Kants Denken kann durch seine oftmals marginal behandelte Erörterung der Verbindung von Kunst und Moral zusätzlich erhellt werden. Kants *Dritte Kritik* als frühes Beispiel einer durchgängigen künstlerischen Autonomie anzusehen, was die „Analytik des Schönen" und die vier Momente des reflektierenden Geschmacksurteils zweifellos nahelegen, wäre folglich durchaus schwierig. Für Kant ist die Schönheit ein „Symbol der Sittlichkeit" (§59).[723] Schon Peter le Huray hat diesen wichtigen Sachverhalt illustriert: „Although Kant was so careful to distinguish between pleasures that were sensual, ethical and aesthetic, he could not ultimately avoid the time-honoured conclusion that the highest forms of art were those which contribute to ethical ends."[724] Paul Guyer, der wohl führende englische Experte für Kants *Dritte Kritik*, beobachtet 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."[725] Robert Wicks, der die *Dritte Kritik* Kants als grundsätzlich formalistisch interpretieren möchte, sagt klar: „Kant's moral interests significantly drive his aesthetic theory."[726] Eine völlig analoge Deutung findet sich auch bei Weatherstons Ausführungen zu Kants Lehre von den kognitiven Fakultäten: Wie bereits erörtert, entsteht das reflektierende Geschmacksurteil durch das freie Spiel von zwei geistigen Vermögen. Diese können jedoch mit der zusätzlichen Präsentation einer rationalen moralischen Idee, die über eine ästhetische Idee vermittelt wird, sogar weiter mit der reinen Vernunft selbst harmonisch verknüpft werden, was alle kognitive Fakultäten befördert und einen betreffenden Gegenstand als „schöne Kunst" geltend macht. Wie Martin Weatherston gründlich beschreibt:

> This is the full significance of Kant's discussion of the ‚purpose' of an artwork: both the moral concept which the work expresses and the concept by which the object is cognized come into our judgement. 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 *furthers* 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

[723] Diese gleich erörterte moralische Bedeutung der schönen Künste wird etwa von Hiroshi Yoshida übersehen, wenn dieser vollständige künstlerische Autonomie als ein „fundamentally Kantian concept" auffasst: „Eduard Hanslick and Musical Culture" (2001), S. 189. Als zusätzliches Fallbeispiel siehe auch: Beard, Gloag, *Musicology: The Key Concepts* (2005), S. 20; Appelqvist, „Form and Freedom" (2011), S. 82.
[724] Huray, „The Role of Music" (1979), S. 94.
[725] Guyer, „History of Modern Aesthetics" (2003), S. 30.
[726] Wicks, „Kant's Formalist Theory of Beauty" (2015), S. 9. Vgl.: Greene, „Kant's Aesthetic Theory" (1939), S. 335; Hare, *Modern Aesthetics* (1967), S. 151; Gardner, „Aesthetics" (1996), S. 233. Vergleiche ausführlich: Crowther, *The Kantian Sublime* (1989), S. 51–77; Guyer, *The Experience of Freedom* (1993), S. 27–47, S. 172–179; Allison, *Kant's Theory of Taste* (2001), S. 254–261. Siehe dazu auch: Recki, *Ästhetik der Sitten* (2001).

> 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.[727]

Doch auch ohne eine umfassende Interpretation von Kants Theorie, wie sie bei Weatherstons Darstellungen versucht wurde, kann diese intrikate Beziehung von Kunst und Moral in Kants *Dritter Kritik* schwerlich übersehen werden. Im englischen Sprachraum geschieht dies aber dann, wenn eine diesbezüglich entscheidende Textpassage von Kants Schrift immer wieder ignoriert wird:[728] „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."[729] Speziell betrifft dies für ihn „reine" Musik, von der dieser später sogar sagen wird, dass sie „nur darum schöne (nicht blos angenehme) Kunst [sei], weil sie der Poesie zum Vehikel dient."[730] Für Kant ist Kunst der „sichtbare Ausdruck sittlicher Ideen" und Geschmack „ein Beurteilungsvermögen der Versinnlichung sittlicher Ideen."[731] Trotz einer weithin verbreiteten Interpretation erhält somit „freie" Schönheit in Kants *Dritter Kritik* keine größere ästhetische Wertigkeit als ihr „anhängendes" Gegenstück, da diese nicht mit rationalen Konzepten verbunden ist und die kognitiven Fakultäten also auch nicht komplett auslastet.[732] Daher ist „reine" Musik, das von ihm selbst gewählte Beispiel einer „freien" Schönheit, eine höchst prekäre „schöne Kunst", die stets droht, eine einzig angenehme Unterhaltung darzustellen und daher ständig zwischen einem „schönen Spiel der Empfindungen" und einer simplen Reihung von nur „angenehmen Empfindungen" oszilliert.[733]

---

[727] Weatherston, „Music in the *Critique of Judgment*" (1996), S. 58. Diese Lesart findet sich auch bei: Elliott, „The Unity of Kant's *Critique*" (1968) und Zammito, *Genesis of Kant's Critique* (1992), S. 290f. Zur rationalen „Fixierung" siehe auch: Neubauer, *The Emancipation of Music* (1986), S. 186f. und Kulenkampff: „Musik bei Kant und Hegel" (1987), S. 150f. Für die komplexe Verflechtung von Moral, Kultur und Kunst in Kants *Dritter Kritik* siehe wesentlich ausführlicher: Kemal, *Kant and Fine Art* (1986), S. 35–105, bes. S. 68–91.

[728] Bedeutende Ausnahmen sind hier der vorher genannte Aufsatz Hurays („The Role of Music" (1979), S. 94), Neubauer, *The Emancipation of Music* (1986), S. 183 oder auch Guyers Arbeiten.

[729] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 219 (§52, A326).

[730] Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1977), S. 575 (§68, BA 197).

[731] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 92 (§17, A235), S. 259 (§60, A356).

[732] Paul Guyer widmet dieser Thematik sogar einen eigenen Aufsatz – „Kant's Conception of Fine Art" (1994) – und urteilt hierbei: „nowhere does he assume, let alone argue, that objects of pure judgments of taste are in any way more valuable than objects of impure judgments." Ders., „The Beautiful and the Good" (2012), S. 331. Diese Lesart findet sich auch bei: Schubert, „Musikästhetik in Kants *Kritik der Urteilskraft*" (1975), S. 22–25; Bonds, „Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music" (1997), S. 399; Ders., *Music as Thought* (2006), S. 17f. Vgl.: Zangwill, „Feasible Aesthetic Formalism" (1999), S. 626 und dessen betreffende Diskussion von Schaper, *Studies in Kant's Aesthetics* (1979) sowie Zangwill, *Music and Aesthetic Reality* (2015), S. 8.

[733] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 218 (§51, A325). Zu diesem unsicheren Standpunkt in Kants System siehe etwa: Schueller, „Kant and the Aesthetics of Music" (1955); Parret, „Kant on Music and the Arts" (1998). Dass Kants Urteil bei der musikalischen Komposition allgemein schwankend wäre, wird etwa von Arden Reed vertreten: „The Debt of Disinterest" (1980), S. 569. Für eine detaillierte Diskussion vergleiche ebenfalls: Crawford, *Kant's Aesthetic Theory* (1974).

Nach diesen inhaltlich notwendigen Anmerkungen zu Kants Theorie der „schönen Künste“ kann jetzt seine im englischen Sprachraum immer stärker etablierte Verbindung zu Hanslicks *VMS*-Traktat genauer erörtert werden, die ich mit einem direkten textlichen Vergleich dieser beiden Autoren detaillierter analysieren möchte. Dabei soll etwa Peter Kivys These – die als besonders deutliches Beispiel für das aktuelle Narrativ in der englischen Forschung fungiert – geprüft werden, die einen akuten Einfluss Kants auf Hanslicks Konzeption postuliert: „I do not think there can be any doubt that Hanslick was greatly influenced by Kant’s philosophy of beauty.“[734] Obwohl gewiss einige ähnlich gelagerte Argumente in diesen beiden Schriften gefunden werden können, basieren derartig universale Diagnosen nie auf einer punktuellen textkritischen Untersuchung, sondern haben sich als stehende Narrative in der Historie der Ästhetik etabliert, die sehr selten genauer erprobt wurden. Dies zeigt sich schon daran, dass bis heute unklar ist, ob Eduard Hanslick die Werke Kants jemals studiert hat, den er in seiner ästhetischen Abhandlung neben Rousseau, Herbart, Hegel und anderen Denkern nur als eine jener „gewichtigen Stimmen“ anführt, die „die Inhaltslosigkeit der Musik“ verfochten haben (*VMS*, S. 160) und der in seinen späteren Memoiren überhaupt nirgends genannt wird. Dass Kants System bis zum Jahr 1860 aus dem österreichischen Bildungssystem ausgeschlossen war, offiziell lediglich polemisch behandelt werden durfte und eine anhaltende Bevorzugung der „Leibniz-Wolff’schen Popularphilosophie“ vorherrschte, die später durch positivistisch ausgerichtete Denkkonzepte (Herbart, Bolzano, Brentano) ergänzt wurde, ist bereits erörtert worden (vgl. Kap. 1.2 und Kap. 1.3).[735] Der Verlust von Hanslicks Nachlass (vgl. Kap. 1.1) sorgt zudem dafür, dass auch seine private Lektüre der *Dritten Kritik*, die durchaus möglich gewesen wäre, niemals gesichert werden kann und daher gänzlich spekulativ bleiben muss. Geoffrey Payzant warnte daher vor übereilten Annahmen zu einer engeren Affinität zwischen beiden Autoren, die zwar einige interessante Berührungen aufweisen würden, aber: „we have neither internal nor collateral evidence upon which to make a positive claim for an influence from the one to the other.“[736]

Durch diese ungünstigen historischen Bedingungen, die eine letztgültige Einschätzung von Hanslicks Kenntnis der Kant’schen Urteilskritik unmöglich machen, muss zuletzt trotzdem

[734] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 60. Für eine ähnlich markante Herleitung siehe auch Robert Anderson, der sich auf Abeggs Aussage (vgl. Kap. 1.2) beruft und die direkte Lektüre von Kants *Kritik* plausibel machen möchte: „Polemics or Philosophy?“ (2013), S. 74.
[735] Für einen kurzen, jedoch äußerst dichten Überblick vergleiche neuerlich: Sauer, „Von der ‚Kritik‘ zur ‚Positivität‘“ (1983); Ders., „Die verhinderte Kanttradition“ (1995); Feichtinger, *Wissenschaft als reflexives Projekt* (2010), S. 151–161. Siehe auch meine schon erwähnten Arbeiten: „Kant und die ‚österreichische Philosophie‘“ (2015); „Die frühe österreichische Kantrezeption“ (2015); „Die staatlich erwirkte Kant-Zensur“ (2015).
[736] Hanslick, *On the Musically Beautiful* (1986), S. XVI.

auf eine einfache inhaltliche Gegenüberstellung zurückgegriffen werden, die einige zentrale Parallelen zwischen diesen beiden Autoren klären soll. Die wohl deutlichste Ähnlichkeit ist dabei deren verwandte Konzeption der ästhetischen Wahrnehmung und des „Schönen". Die vier Kant'schen Momente des reflektierenden Geschmacksurteils scheinen hierbei 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."[737] Ohne dessen sorgfältige Separation der ästhetischen Beurteilung vom „Angenehmen" und „Moralischen" ausdrücklich aufzugreifen – der letzte Punkt einer subjektiven Universalität des reflektierenden Geschmacksurteils, der für Kants Lehre vom „sensus communis" essentiell ist (§20 und §40), ist für Eduard Hanslick komplett belanglos –, wird ästhetische Schönheit in Hanslicks *VMS*-Traktat vergleichbar abgegrenzt: „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 kann, aber selbst keinen andern hat, als sich selbst" (*VMS*, S. 26).[738] Hanslicks Bestimmung der reinen ästhetischen Wahrnehmung weist ebenfalls kantische Anklänge auf: „Das Organ, womit das Schöne aufgenommen wird, ist nicht das Gefühl, sondern die *Phantasie*, als die Thätigkeit des reinen Schauens" (*VMS*, S. 28). Diese beinahe kontemplative Kunsterfahrung wird auch noch von der rein geistigen Reflexion und der passiven emotionalen Ergriffenheit dezidiert geschieden, was an die Kant'sche Trennung von reflektierendem Geschmacksurteil und der begrifflichen Bestimmung erinnert: „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).[739]

Bei diesen evidenten textlichen Parallelen muss jedoch deutlich gemacht werden, dass jene historisch bedeutende Konzeption des interesselosen Wohlgefallens nicht nur auf die *Dritte Kritik* Kants zurückgeht.[740] Vielmehr dürfte diese einen schon früher etablierten ästhetischen

[737] Für die vier Punkte siehe auch: Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 58 (§5, A211), S. 70 (§9, A219), S. 93 (§17, A236), S. 99 (§22, A240).
[738] Diese Passage stammt aus der zweiten Auflage 1858, in der dieser Gedanke kompakter formuliert wird als in den früheren Editionen.
[739] Aus diesen vagen Parallelen, deren historische Einbettung anschließend genauer erörtert wird, schließt etwa Patricia Carpenter („Musical Form and Musical Idea" (1984), S. 408f.), dass seine „general aesthetic […] from Kant's ‚Critique'" stamme. Vgl.: Nattiez, „The Contradictions of Immanence" (2004), S. 110–112.
[740] Für einige wesentliche Differenzen zwischen Kants Lehre und den modernen Versionen des interesselosen Wohlgefallens siehe auch: Zangwill, „UnKantian Notions of Disinterest" (1992). Für die wichtigste englische Variante dieser ästhetischen Konzeption, die wesentlich psychologisch konstituiert ist, siehe weiter: Bullough,

Standpunkt darstellen, der sich wohl mit Anthony Ashley-Cooper, Third Earl of Shaftesbury (1671–1713) und Francis Hutcheson (1694–1747) formiert hat und der die moderne Debatte bis zum heutigen Zeitpunkt dominiert.[741] Wie Jerome Stolnitz besonders prägnant erläuterte: Shaftsbury „sets into motion the idea which – more than any other – marks off modern from traditional aesthetics and around which a great deal of the dialectic of modern thought has revolved, viz. the concept of ‚aesthetic disinterestedness'."[742] Dies betrifft ebenso Hanslicks Annahme, dass musikalische Schönheit keinen anderen Zweck als sich selbst hätte, die auf den ersten Blick aus Kants Lehre der zweckfreien Zweckmäßigkeit unmittelbar resultiert und für die Eduard Hanslick keinerlei zusätzliche Argumente bereithält, sondern selbige einfach behauptet. Wenn dies auch heute höchst fraglich scheinen mag, war ein solcher ästhetischer Standpunkt im frühen neunzehnten Jahrhundert bereits derartig üblich, dass eine detaillierte Begründung oder eine direkte Referenz auf die *Dritte Kritik* Kants nicht nötig war, von der sich dieser bereits gelöst hatte.[743] Ferdinand Hand, dessen damals weithin gelesene *Ästhetik der Tonkunst* (1837/1841) Hanslick sicherlich bekannt war,[744] schrieb hierzu bspw.: „Es ist das Kunstwerk sich selbst Zweck; es will und soll überall nur schön seyn."[745] Dies gilt auch für Ludwig Tieck, der mit seiner kreativen Herausgabe von Wackenroders *Phantasien über die Kunst* (1799) den romantischen Musikdiskurs entscheidend gestaltet hat. „Reine" Musik, so Ludwig Tieck, „phantasirt spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten."[746] Und Karl Philipp Moritz hatte einen solchen Gedanken schon ganze fünf Jahre

„Psychical Distance as an Aesthetic Principle" (1912). Für dessen zahlreiche Nachdrucke in vielen ästhetischen Anthologien siehe meine nachgestellte Literaturliste.

[741] Vgl.: Betzler, Cojocaru, Nida-Rümelin (Hrsg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie* ([2]2012/1998), S. 474, S. 819; Kivy, „Child Mozart as Aesthetic Symbol" (1967), S. 253; Dickie, *Introduction to Aesthetics* ([2]1997/1971), S. 12–15; Reed, „The Debt of Disinterest" (1980), S. 563f.; Rowell, *Thinking About Music* (1983), S. 109; Cooper, Margolis, Sartwell (Hrsg.), *A Companion to Aesthetics* (1992), S. 251; Bohls, „Denial of the Particular" (1993), S. 27; McMahon, „Beauty" (2001), S. 232; Carroll, „Aesthetic Experience" (2002), S. 149f.; Levinson, „Philosophical Aesthetics" (2003), S. 9; Eldridge, *Philosophy of Art* (2003), S. 50; Guyer, „Eighteenth-Century Aesthetics" (2009), S. 33; Scruton, *Beauty: A Short Introduction* ([2]2011/2009), S. 22; Alperson, „Music Education" (2011), S. 617; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 81. Zum größeren Kontext siehe etwa auch: Kivy, *The Seventh Sense* ([2]2003/1976); Huray, „The Role of Music" (1979); Guyer, „Origins of Modern Aesthetics" (2004).

[742] Stolnitz, „Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory" (1961), S. 98. Siehe auch: Ders., „Origins of ‚Aesthetic Disinterestedness'" (1961), S. 132: „Lord Shaftsbury, writing in the opening decade of the eighteenth century, is the first philosopher to call attention to disinterested perception." Auch Peter le Huray sagt klar: „The concept of aesthetic ‚disinterest' was perhaps the most distinctively original contribution that English writers of the period made to aesthetic theory." Ders., „The Role of Music" (1979), S. 93. Die Theorie Stolnitz' wird inzwischen skeptischer betrachtet: Townsend, „Shaftesbury's Aesthetic Theory" (1982), S. 211f.; Guyer, *The Experience of Freedom* (1993), S. 48–61; Guyer, „The Origins of Modern Aesthetics" (2004), S. 27f.

[743] Vgl.: Henneberg, *Begriff des musikalischen Kunstwerks* (1983), S. 176.

[744] Vgl.: *VMS*, S. 40, S. 149–151 und Hanslick, *Aus meinem Leben* (1987), S. 30.

[745] Hand, *Aesthetik der Tonkunst* (1837–1841), Bd. 2, S. 39. Zu Hands Einfluss auf Eduard Hanslick siehe auch: Printz, *Zur Würdigung Eduard Hanslicks* (1918), S. 10f.; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 166–169; Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit* (2003), S. 117–137. Zum Disput Nägeli-Hand siehe weiter: Tischer „Gefühlsästhetik und Konzepte der Vergeistigung" (2003).

[746] Wackenroder, *Phantasien über die Kunst* (1799), S. 261.

vor Kants *Dritter Kritik* eindeutig formuliert:

> Da das Nützliche seinen Zwek 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 Zwek bei seinem Werke beständig vor Augen haben. Und wenn das Werk nur seinen äußern Zwek erreicht, so mag es übrigens in sich beschaffen sein, wie es wolle; dies kömmt, in so fern es bloß nützlich ist, gar nicht in Betracht. […] Bei dem Schönen ist es umgekehrt. Dieses hat seinen Zwek 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 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 Zwekmäßigkeit durch seine innere Zwekmäßigkeit ersetzt sein; der Gegenstand muß etwas in sich selbst Vollendetes sein.[747]

Diese Zitate belegen plastisch, dass Kants Theorie von der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" und dem interesselosen Wohlgefallen, die wegen ihrer historischen Wirkmächtigkeit zurecht primär mit der *Kritik* Kants assoziiert werden, ein autonomes Momentum entwickelt haben, das sich vom originalen Hintergrund der Kant'schen Philosophie sehr bald löste. Hanslicks Hypothese, dass musikalische Schönheit keinen anderen Zweck als sich selbst hätte, könnte jeder zuvor genannten Textquelle oder zahlreichen verwandten Monographien entstammen, die dem größeren theoretischen Bezugssystem von Kants Lehre nicht unmittelbar verbunden sind. Eine wesentlich plausiblere Beziehung, die wohl nicht nur dem damaligen „Zeitgeist" geschuldet scheint, zeigt sich aber bei der Kant'schen Steigerung der kognitiven Betätigung im reflektierenden Geschmacksurteil, mit der die damals verbreitete Konzeption der „reinen" Musik als lediglich physische Stimulation von ihm letztlich verdrängt wurde, was mit einer erhöhten Relevanz der musikalischen Formgebung geschieht.[748] Weil Kant die musikalische Schönheit auf ihre formale Struktur bezieht, wird deren kognitive Komponente bekräftigt, da auch „reine" Musik nun nicht mehr passiv erlebt, sondern in der musikalischen Hörerfahrung konstituiert werden muss. Dieses Konzept könnte Eduard Hanslick wohl auch von Christian Friedrich Michaelis bezogen haben, der ebenso vertrat, dass musikalische Schönheit nur auf

[747] Moritz, „Vereinigung aller schönen Künste" (1785), S. 227f., S. 230f. Vgl.: Guyer, *The Experience of Freedom* (1993), S. 141–144. Zu Moritz' Aufsatz siehe vor allem Dahlhaus, „Karl Philipp Moritz" (1978), der seine sowie Kants Lehre auf einen pietistischen Hintergrund und die daraus gewonnene gleichförmige Geisteshaltung zurückführt.

[748] Eine lediglich zeitgeistige Verknüpfung von Hanslick, Schiller, Kant usw. sehen dabei etwa Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form* (2006), S. 194f. und Gracyk, *On Music* (2013), S. 23. Zum „stimulus model", das auf Descartes' Philosophie rekurrieren dürfte, siehe etwa auch: Kivy, *Music Alone* (1990), S. 30–41.

der „Komposition, also in der Form, nämlich der Melodie und Harmonie" basieren würde.[749] Da Michaelis seine Schrift *Ueber den Geist der Tonkunst* (1795–1800) jedoch selbst als die buchstäbliche Ausarbeitung von Kants Theorie sah – ihr beredter Untertitel lautet weiter: *mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft* –, wäre eine mittelbare Herleitung weiterhin möglich. Aber Kant hat die von ihm mitinitiierte Sichtweise der formalen Struktur nicht aus einer generellen Perspektive verstanden: Da für ihn nur bestimmte Tonstufen über eine formale Anlage verfügen, folglich mathematisch organisiert sind,[750] hat er die rationale Ordnung der gesamten musikalischen Komposition und ihre „logische" Entfaltung niemals abstrakt erfassen können, die auch „reine" Musik als eine „schöne Kunst" festigt. Die *Dritte Kritik* vertritt immer noch die klassische ästhetische Opposition von „Inhalt" und „Form",[751] die dem traditionellen mimetischen Kunstbegriff verhaftet bleibt.[752] Wenn Kants Lehre auch erste Ansätze des musikalischen Formalismus gegeben hat, ist seine dezidierte Kunsttheorie weiterhin traditionellen Bedingungen geschuldet, die das schöne Kunstwerk mit moralischer Bedeutung und begrifflicher Darstellung verknüpfen. Wie Paul Guyer rechtens bemerkte:

> 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.[753]

Trotz dieser eben angestellten Beobachtung wollte Peter Kivy jedoch zeigen, dass Hanslicks *VMS*-Traktat eine historische Entwicklung von Kants Theorie der freien Schönheit darstelle. Für ihn hat Eduard Hanslick Kants Lehre der rein formalen Schönheit ohne die (bei schönen Kunstwerken schlichtweg unerlässliche) Verknüpfung mit semantischen Konnotationen und

[749] Michaelis, *Ueber den Geist der Tonkunst* (1800), Bd. 2, S. 29. Zu der relativ plausiblen Kenntnis Hanslicks siehe auch: *VMS*, S. 39. Zum Bezug von Hanslick auf Michaelis siehe vor allem: Schmidt, „Hanslicks musikalischer Formbegriff" (1989). Vgl.: Seidel, „Ästhetik des musikalischen Kunstwerks" (1988), S. 76–82; Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit* (2003), S. 153–160.

[750] Vgl.: Schueller, „Kant and the Aesthetics of Music" (1955), S. 242; Weatherston, „Music in the *Critique of Judgment*" (1996), S. 62; Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 32f. In einem späteren Abschnitt wird diese Lesart Kants, die für meine weiteren Gedanken ohne größere Relevanz ist, von ihm aber wiederum bezweifelt (S. 42–49). Herbert Schueller versucht eine betreffende Interpretation von Kants *Dritter Kritik*, die von ihm mit einem kognitiver beschaffenen Musikbegriff ausgestattet wird, um ihre anhaltende Aktualität darzulegen. Vgl.: Bicknell „Can Music Convey Semantic Content" (2002); Berger, „‚Musik' nach Kant" (2006).

[751] Vgl.: Guyer, „Kant's Conception of Fine Art" (1994), S. 279; Fricke, „Kants Theorie der schönen Kunst" (1998), S. 685–689; Crawford, „Kant" (2001), S. 62; Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 56–59; Guyer, „Origins of Modern Aesthetics" (2004), S. 39f.; Kieran, *Revealing Art* (2005), S. 55; Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 35; Dowling, „Another Look at Kant's Aesthetic" (2010), S. 96; Guyer, „The Beautiful and the Good" (2012), S. 333.

[752] Vgl.: Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis* (2002), S. 10. Zu Hanslicks Verhältnis zur antiken Mimesis siehe auch: Paddison, „Mimesis and Musical Expression" (2010), S. 130–134.

[753] Guyer, „The Symbols of Freedom in Kant's Aesthetics" (1998), S. 339.

moralischen Implikationen ausgebaut und der „reinen" 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, as its best, has a ‚logic'."[754] Schon früher hatte Peter Kivy ein ähnliches Argument entwickelt, das auf Hanslicks Benutzung des „Kant-like" Begriffs „Arabeske" rekurriert, der in der *Dritten Kritik* Kants – entgegen allgemeiner Überzeugung – aber nicht fällt.[755] Dieser Begriff verweist jedoch auf eine weitere wichtige Textquelle Hanslicks – Hans Georg Nägelis *Vorlesungen über Musik* (1826) –, wo die musikalische „Arabeske" und das „freie Spiel" Kants prominent eingeführt und für die figürliche Illustration der „reinen" Musik benutzt werden, die derartig bestimmt wird: „Ein durchaus und durchein *spielendes Wesen* ist sie, 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."[756] Folglich beweist auch die moderate historische Hypothese Kivys, die als negative Reaktion Hanslicks auf den Kant'schen Zwiespalt der „reinen" Musik als eine „schöne Kunst" gefasst war – und die sich auch gegen ähnliche problematische Überlegungen in Hegels Werken richten könnte –,[757] nicht, dass Hanslicks *VMS*-Traktat von Kants *Dritter Kritik* ursächlich abhängen würde oder eine unmittelbare Entwicklung von Kants Lehre der „freien" Schönheit darstelle. Kivys These scheint jedoch gänzlich unhaltbar, sobald diese mit Hanslicks Definition der formalen Struktur unumwunden konfrontiert wird, die von Kants Theorie deutlich differiert.

Denn wenn Kant „Form" nicht ohne ihre historisch traditionelle Entsprechung – also nicht

[754] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 63. Für ein deutsches Gegenstück zu Kivys These, also einer negativen Einwirkung von Kants *Kritik* auf Hanslicks *VMS*-Traktat, siehe weiter: Grlić, „Autonome oder gesellschaftsbedingte Musik" (1976), S. 129.

[755] Kant gibt zwar „Zeichnungen *à la grecque*, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw" als manifeste Beispiele der freien Schönheit, benutzt aber nie den Begriff „Arabeske": Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 84 (§16, A229). Wenn Glatt etwa direkt beteuert, dass Kant sein „Verständnis der ‚freien Schönheit' […] an Zeichnungen von Arabesken exemplifiziert" hätte (*Zur Musikästhetik Eduard Hanslicks* (1972), S. 53), und §16 als einzigen Nachweis anführt, wird ihm der Begriff „Arabeske" schlechthin unterstellt. Für die gleiche Strategie siehe auch: Markus, *Musikästhetik* (1967), Bd. 2, S. 239, S. 396; Carpenter, „Musical Form and Musical Idea" (1984), S. 405; Schmidt, „Hanslicks musikalischer Formbegriff" (1989), S. 96f. Zu dem genannten Argument von Peter Kivy siehe auch: *Music Alone* (1990), S. 101f. Für einige weitere Parallelen von Hanslick und Kant bei Kivy siehe auch: *Fine Art of Repetition* (1993), S. 256, S. 293, S. 345, S. 348.

[756] Nägeli, *Vorlesungen über Musik* (1826), S. 32. Für Nägelis „Arabeske" siehe auch: Ibid., S. 45.

[757] In Hegels Ästhetik findet sich dieses kantische Dilemma ähnlich wieder: Die Musik habe zwar „unter allen Künsten die meiste Möglichkeit […] sich nicht nur von jedem wirklichen Text sondern auch von dem Ausdruck irgendeines bestimmten Inhalts zu befreien." Dann bleibt diese aber „leer, bedeutungslos" und darf ohne einen „Inhalt und Ausdruck" den schönen Künsten „noch nicht eigentlich" zugerechnet werden. Im rein „sinnlichen Element der Töne" muss sich „Geistiges" darstellen, erst dann „erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst", wobei offen bleibt, ob das durch konkrete Sprache in der vokalen Musik eintritt oder auch „aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischer Beseelung müsse empfunden werden." *Vorlesungen über die Ästhetik* (1986), Bd. 3, S. 148f. Vgl.: Wilfing, „Hanslicks Ästhetik und Wagners Gesamtkunstwerk" (i.V.).

ohne begriffliche Bedeutung und semantische Konnotation – denken kann,[758] findet sich bei Eduard Hanslick die bereits zitierte Identität von Inhalt und Form: „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). Dass der Inhalt der Musik aus „tönend bewegten Formen“ bestehe, hebt diese herkömmliche Unterscheidung in Kants *Kritik* auf. Mit den „tönend bewegten Formen“ sind die elementarsten Komponenten der musikalischen Komposition bezeichnet, also thematische Einheiten und ihre strukturelle Verknüpfung: „Frägt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: *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).[759] Wie Kivy richtig betont, wird die musikalische Denkleistung durch diese innovative Konzeption der formalen, logischen Strukturierung auf eine Ebene mit der rationalen Reflexion gehoben, was das Kant’sche Dilemma der mangelnden semantischen Bestimmtheit von „reiner“ Musik schließlich suspendiert. Aber wenn man die radikal divergente Bedeutung des Worts „Form“ in Hanslicks *VMS*-Traktat und der *Dritten Kritik* Kants in ihrem ganzen Ausmaß anerkennt, kann dieser offenbare Gleichlauf ihres jeweiligen Vokabulars die verbreitete Hypothese von Hanslicks Dependenz zu Kants Theorie nicht mehr stützen. Carl Dahlhaus bemerkte folglich rechtens: „Der Formbegriff Kants ist denn auch von dem Eduard Hanslicks so verschieden, daß es irreführend ist, sie im gleichen Gedankenzuge zu nennen, wie überhaupt die Zuordnung musikästhetischer Systeme, Essays und Aphorismen zu Richtungen ein borniertes, unphilosophisches Verfahren ist.“[760]

Dieser Gedanke beendet meine vorstehende Untersuchung der möglichen Kohärenzen von Hanslicks *VMS*-Traktat und der *Dritten Kritik* Kants, die nun mit einer gestrafften Erörterung ihrer gewiss eklatantesten Widersprüche ausklingen soll. Hierbei könnten natürlich ziemlich auffallende Thematiken behandelt werden, die keiner weiteren Analyse bedürfen, wie etwa

[758] Christel Fricke liest den Kant’schen Kunstbegriff demgemäß prinzipiell als „semantisches Artefakt“: Dies., „Kants Theorie der schönen Kunst“ (1998), S. 685–689. Für Kirk Pillow ist der Kant’sche Kunstbegriff sogar durchweg „erhaben“ geartet: *Sublime Understanding* (2000), Kap. 3.

[759] Diese Identität von Inhalt und Form hat Geoffrey Payzant besonders prägnant summiert: „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. This is the basic proposition of Hanslick’s book, and his main distinction separating music from all the other fine arts.“ Ders., *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 83.

[760] Dahlhaus, *Musikästhetik* (1967), S. 50. Vgl.: Carpenter, „Musical Form and Musical Idea“ (1984), S. 411f.; Nowak, „Musikästhetische Kant-Repliken“ (2003), S. 37.

jene bereits erwähnte These Kants, dass „reine“ Musik als „Sprache der Affekte“ betrachtet werden müsste – ein damals weithin etabliertes Leitmotiv, das Eduard Hanslick bekanntlich striktest ablehnt.[761] Oder auch die schon weniger augenfällige Gegebenheit, dass Kants *Kritik* im Hinblick auf das rein reflektierende Geschmacksurteil eine mehr oder weniger exklusive Konzeption der ästhetischen Wahrnehmung der schönen Natur darstellt. Diese fehlt aber in Hanslicks Vorhaben einer objektiven Ästhetik der musikalischen Komposition durchgängig, da das westliche Tonsystem – außer seinen „einfachsten Verhältnisse[n] (Dreiklang, harmonische Progression)“ – für ihn keine natürliche Grundlage erkennen lässt, sondern vielmehr ein kulturelles Artefakt ausmacht, das beständigen historischen Veränderungen unterworfen ist (*VMS,* S. 147f.). Neben derartig äußerlichen Gegensätzen können aber zwei fundamentale Kontradiktionen diagnostiziert werden, die Kants Lehre substantiell unterlaufen und deshalb unzweideutig demonstrieren, dass sie mit Hanslicks *VMS*-Traktat letztendlich unverträglich ist. Beide Punkte berühren grundsätzliche methodologische Fragestellungen, die sich daraus ableiten, dass Kants *Dritte Kritik* ein ideales Beispiel für eine theoretische Verfahrensweise repräsentiert, die man als „idealistische Systemästhetik“ bezeichnen könnte, womit hier eine ästhetische Konzeption bezeichnet werden soll, die mit einem umfassenden philosophischen Gedankengebäude immanent verwoben ist, das der „reinen“ Ästhetik mancherlei strukturelle Bedingungen abverlangt.

Die *Dritte Kritik* Kants soll die *Kritik der reinen Vernunft* (1781) und die *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), also alle drei „oberen Erkenntnißvermögen“ (Verstand, Vernunft und Urteilskraft) miteinander verknüpfen[762] und muss wegen dieser merklichen Zielsetzung bestimmten moralischen und epistemologischen Voraussetzungen nachkommen. Für Eduard Hanslick war – wie bereits gezeigt werden konnte (Kap. 3.5) – diese restriktive Einbindung der für ihn autonomen Disziplin „Ästhetik“ mit ihren vorneweg bestimmten Grundsätzen ein völlig irriges Verfahren für eine moderne, objektiv ausgerichtete Kunsttheorie. Wie er in der zweiten Auflage besonders deutlich formuliert: „Die knechtische Abhängigkeit der Special-Aesthetiken von dem obersten metaphysischen Princip einer allgemeinen Aesthetik weicht immer mehr der Ueberzeugung, daß jede Kunst in ihren eigenen technischen Bestimmungen gekannt, aus sich sebst [sic] heraus begriffen sein will. Das ‚System‘ macht allmälig der ‚Forschung‘ Platz und diese hält fest an dem Grundsatz, daß die Schönheitsgesetze jeder Kunst

[761] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 223 (§53, A328). Wie Small gerade hier eine identische Ausrichtung von Hanslicks *VMS*-Traktat und der *Dritten Kritik* Kants finden konnte, scheint schwerlich einsichtig: *Musicking* (1998), S. 135.
[762] Vgl.: Kant, „Erste Einleitung in die *Kritik der Urteilskraft*“, in: Ders., *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 485–496 (Kap. 1+2, A195–205). Siehe dazu auch: Giordanetti, „Musik bei Kant“ (2007), S. 126f.

untrennbar sind von den Eigenthümlichkeiten ihres Materials, ihrer Technik“ (*VMS*, S. 23). Die *Dritte Kritik* Kants kann diese elementare Bedingung einer ernsthaften (Musik-)Ästhetik nach Hanslicks Vorstellung nicht einmal rudimentär befriedigen und müsste daher von ihm als spekulative Philosophie prinzipiell verworfen werden. Auch jene zweite gleich erörterte Differenz betrifft methodische Divergenzen, also basale Probleme, die auf diese essentielle theoretische Polarisierung hinweisen. Denn eine zentrale Innovation von Kants Lehre besteht gewiss in dessen transzendentaler philosophischen Verfahrensweise: Wie die zwei früheren *Kritiken* die Bedingung der Möglichkeit von Wissen und Moral eruiert haben, ermittelt seine *Dritte Kritik* die Bedingung der Möglichkeit eines weiteren Vermögens: der Urteilskraft und ihrer apriorischen Beschaffenheit. Folglich resultiert seine ästhetische Abhandlung aus einer subjektiven Perspektive, wie man gleich eingangs nachlesen kann: „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.[763]

Dieser Punkt, der die generelle Ausrichtung von Kants *Kritik der Urteilskraft* verdeutlicht, wurde durch Eduard Hanslick eindeutig abgelehnt: Die wissenschaftliche Musikästhetik, als eine objektive Disziplin, die der positivistischen Naturwissenschaft wenigstens methodisch angenähert werden soll (vgl. Kap. 2.1), müsse dieses übliche Vorgehen aufgeben, das „vom subjectiven Gefühl ausgeht, um nach einem poetischen Spaziergang über die ganze Peripherie des Gegenstandes wieder zum Gefühl zurückzukehren.“ Dagegen hat sie „die Regel festzuhalten, daß in ästhetischen Untersuchungen vorerst das schöne Object und nicht das empfindende Subject zu erforschen ist“ (*VMS*, S. 22 und S. 24). Für den englischen Sprachraum ist jedoch anzumerken, dass Payzants Fassung diese sehr klare Aussage, die mit Kants Lehre niemals vereinbart werden kann, wesentlich verunklart hat, da er von „the principle that the primary object of aesthetical investigation is the beautiful object, not the feeling of the subject“ sprach.[764] Das mag hier zwar noch nach Hanslicks Opposition zu einer 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 Subjekt (the perceiving subject) wandte, wie Gustav Cohen passend übersetzt[765] und wie Hanslicks

[763] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 47f. (§1, A203–205). Um Fehldeutungen vorzubeugen: Dieser *Ansatz* von Kants Lehre ist zwar subjektiv, nicht aber die *ästhetische Beurteilung*, der von ihm – wie bereits gesagt – eine allgemeine Mitteilbarkeit zugesprochen wird und die den privaten Bereich des vollständig Subjektiven (= Angenehmen) übersteigt. Vgl.: Ibid., S. 99 (§22, A240).
[764] Hanslick, *On the Musically Beautiful* (1986), S. 2.
[765] Hanslick, *The Beautiful in Music* (1891), S. 17. Vgl.: Gray, „The Task of Criticism“ (1920), S. 13; Baker, Scruton, „Expression“ (1980), S. 326.

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).

Eduard Hanslick hat sich damit gegen das zentrale Kriterium der *Dritten Kritik* Kants – die transzendentale Untersuchung des erkennenden Subjekts und die apriorischen Bedingungen seines reflektierenden Geschmacksurteils – positioniert und daher dessen „Kopernikanische Revolution“, das innovative Herzstück des Deutschen Idealismus, niemals befolgt.[766] Damit existieren jedenfalls zwei gewichtige Argumente, die die historische Hypothese einer kausal beschaffenen Entwicklung „des“ musikalischen Formalismus von Kants *Kritik* auf Hanslicks *VMS*-Traktat schwächen. 1. Kants Theorie der „schönen Künste“ kann kaum als ein formales Konzept erachtet werden, da die „schönen Künste“ für ihn zumindest teilweise an moralische Vorstellungen und rationale Begriffe gebunden sind: eine essentielle Bedingung, die „reine“ Musik für ihn nicht trifft.[767] 2. Hanslicks Vorhaben der wissenschaftlichen Musikästhetik als objektiver Disziplin, die auf eine spezifische Erforschung von rein musikalischer Schönheit ausgerichtet ist und die sich also auf den künstlerischen Gegenstand, nicht dessen subjektive Erkenntnis konzentriert, widerspricht den elementaren Grundsätzen der *Dritten Kritik* Kants.

[766] Bereits Carrière stellte richtig fest: „Schon die ersten Zeilen [von *VMS*] zeigen, daß wir es mit einem Schriftsteller zu thun haben welcher die Kantische Kritik vornehm ignorirt 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.“ *Die Idee des Schönen* (1859), Bd. 2, S. 322. Siehe dazu auch Christoph Landerer, der den objektiven Standpunkt Hanslicks von Bernard Bolzano herleitet, der sich direkt gegen Kants Lehre wandte: *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 96; Ders., „Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte“ (2010), S. 56. Vgl.: Schmidt, „Hanslicks musikalischer Formbegriff“ (1989), S. 91f.; Liessmann, „Ästhetik“ (2003), S. 545; Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 27. Appelqvist verkennt die essentielle Kontradiktion, wenn sie das subjektive Fundament von Kants *Kritik* nur mit Hanslicks Meinung zu objektiven musikalischen Schönheitsregeln – die, wie sie rechtens schreibt, in Hanslicks *VMS*-Traktat nirgends existent sind –, aber nicht mit Hanslicks Programm der objektiven Kunsttheorie konfrontiert: „Form and Freedom“ (2011), S. 81f. Diese absolut fundamentale Kontradiktion wird auch durch Patricia Carpenter lediglich nebenbei angeführt: „Musical Form and Musical Idea“ (1984), S. 409f.

[767] Dass Kants *Dritte Kritik* keine strikt formalistische Kunsttheorie beinhaltet, wurde – neben schon erwähnten Forschern – bereits vielfach vertreten: Bowman, „The Values of Musical ‚Formalism‘“ (1991), S. 44–46; Lorand, „The Purity of Aesthetic Value“ (1992), S. 14; Kemal, *Kant's Aesthetic Theory* ([2]1997/1992), S. 150; Dziemidok, „Artistic Formalism“ (1993), S. 188; Savile, *Kantian Aesthetics Pursued* (1993), S. 106; Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 71; Ginsborg, „Kant“ (2011), S. 335f.; Rothfarb, „Fortunes of Musical Formalism“ (2011), S. 173; Hamilton, „Artistic Truth“ (2013), S. 239; Zangwill, *Music and Aesthetic Reality* (2015), S. 8; sowie vor allem Guyer, „Kant's Conception of Fine Art“ (1994). Dahlhaus hat den „narrativen Charakter“ des Kant'schen Formalismus besonders prägnant getroffen: „[D]aß Kants Begriffsanalyse zur Ursprungsgeschichte des musikästhetischen Formalismus wurde, beruhte auf dem Irrtum, daß man, entgegen Kants Absicht, das ästhetische Urteil umstandslos mit dem Kunsturteil gleichsetzte. […] Das Kunsturteil, das nach Kants Überzeugung ethische und praktische Bestimmungsmerkmale 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. Und das Ergebnis der irrtümlichen Reduktion war der musikästhetische Formalismus, den Kant nicht gewollt, aber herbeigeführt hat.“ Ders., „Hegel und die Musik“ (1988), S. 232. Vgl.: Ders., „Kants Musikästhetik“ (1953), S. 344–347; *Musikästhetik* (1967), S. 49; „Musikästhetische Paradigmen“ (1981), S. 22; Dahlhaus, Zimmermann (Hrsg.), *Musik – Zur Sprache gebracht* (1984), S. 134ff.

Die im englischen Sprachraum gemeinhin vertretene Hypothese, dass Eduard Hanslick seine objektive Methodik in der formalen Tradition der Kant'schen Urteilskritik entwickelt hätte, übersieht folglich wichtige Eckpfeiler von Hanslicks *VMS*-Traktat, die seinem scheinbaren Wegbereiter offenkundig opponieren. Wenn hier ein wie auch immer gearteter Einfluss der *Dritten Kritik* Kants auf die ästhetische Abhandlung Hanslicks nicht letztgültig abgestritten werden soll, scheint dennoch erwiesen, dass Peter 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 betrachtet werden muss, da sie auf einer nicht gesicherten Grundlage beruht, deren direkte Folgen in den nächsten Kapiteln erläutert werden.[768]

4.2. Hanslick als Feindbild: Clive Bell, Heinrich Schenker und die „New Musicology"[769]

Wenn Kant im englischen Sprachraum als Hanslicks Vorläufer und Edmund Gurney als sein zeitnahes Gegenstück figuriert, fand sich dessen geeigneter Nachfolger in dem Kunstkritiker Clive Bell, dessen Buch *Art* (1914) als das „Gründungsdokument des angelsächsischen Formalismus" gelten kann.[770] Schon diese historische Einschätzung verdeutlicht prägnant, dass hier eine ähnliche Methodik schlagend wurde wie im Falle Kants: Die auch hier nicht näher spezifizierte Klassifikation eines ästhetischen Formalismus sorgt dafür, dass eine historische Verbindung von Clive Bell und Eduard Hanslick aufgebaut wird, die das geläufige Narrativ ihrer theoretischen Ähnlichkeit zur evidenten Tatsache erheben soll. Mit dieser historischen Konstruktion, die für Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum entscheidend werden sollte, konnte man vom „pure formalism of Hanslick (and Bell and Fry)" schreiben,[771] oder beide Autoren schlichtweg gleichsetzen und Clive Bell als „Hanslick's formalist equivalent in painting" titulieren.[772] Wie man etwa bei Karlheinz Lüdekings und Paul Guyers Arbeiten

[768] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 60.
[769] Der Maler Roger Fry, der zur Zeit Bells auch eine formalistische Kunsttheorie entwickelt hat, wird hier aus pragmatischen Beweggründen nicht weiter behandelt. Dies liegt auch daran, dass Clive Bell immer wieder als das zentrale Beispiel, als die „most influential version" (Neill, „Art and Emotion" (2003), S. 423) der formalen Ästhetik geführt wird, also eine nahezu exemplarische Bedeutsamkeit erreichen konnte. Vgl.: Carroll, „Formalism" (2001), S. 87; Feagin, „Roger Fry, Clive Bell" (2012), S. 113. Für mehrere mögliche Parallelen Hanslicks zu Walter Pater, die aus den gleichen Motiven nicht detailliert behandelt werden sollen, siehe etwa auch: Kivy, *Philosophies of Arts* (1997), S. 97f.; Bullock, „Lessons in Sensibility" (2010), S. 308f.; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 271–273.
[770] Kutschera, *Ästhetik* (^{2}1998/1989), S. 172.
[771] Ames, „What Is Form?" (1956), S. 92.
[772] Hall, „Hanslick and Musical Expressiveness" (1995), S. 87. Siehe auch seine Arbeit „Hanslick with Feeling" (1998), S. 5, wo dieser jedoch einzig als „supposed ‚Hanslick' of painting" auftaucht. Vgl.: Talmor, „Aesthetic Judgment" (1969), S. 108; Sheppard, *Aesthetics: Introduction* (1987), S. 40; Snyman, „Clive Bell's Formalism" (1993), S. 134; Kivy, *Philosophies of Arts* (1997), S. 28; Ders., *Music, Language, and Cognition* (2007), S. 18; Rinderle, *Musik, Emotionen und Ethik* (2011), S. 69; Vergo, „Hanslick and the Visual Arts" (2013), S. 442.

zu Kant und Bell zeigen kann, ist die argumentative Übereinstimmung gänzlich ausgeprägt, da auch hier Kants *Dritte Kritik* als Quelle Clive Bells und seines ästhetischen Formalismus angesehen wurde.[773] So hat etwa Gene Blocker summarisch angenommen: „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."[774] Folglich ergibt sich für die rege englische Diskussion zum Nutzen und Nachteil des ästhetischen Formalismus ein triadisches Konstrukt, das vom späten achtzehnten (Kant) ins mittlere neunzehnte (Hanslick) bis zum frühen zwanzigsten Jahrhundert (Bell) führt und die theoretischen Grundlagen der „formalist position" darstellt.[775] Die relativ problematische Beschaffenheit dieser historisch fraglichen Gruppierung konnte schon im obigen Kapitel bei Hanslicks *VMS*-Traktat und der *Dritten Kritik* Kants gezeigt werden und wird jetzt auch bei Clive Bells Ästhetik mit einer knappen Analyse erfolgen, der unter ähnlichen Prämissen mit den beiden besagten Autoren verknüpft wird, was schon Richard Shusterman im Falle Kants explizit betonte:

> Such narratives involve both remembering and forgetting. 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 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.[776]

Bell hatte seine ästhetische Abhandlung als eine aktualisierte Entwicklung von Kants *Kritik der Urteilskraft* betrachtet, mit der damals innovative Kunstformen – vor allem die abstrakte Malerei – erfasst werden sollte, welchen traditionelle Kunsttheorien nicht gerecht wurden.[777]

---

[773] Vgl.: Guyer, „Kant's Conception of Fine Art" (1994), S. 284; Lüdeking, *Analytische Philosophie der Kunst* (1998), S. 27; Guyer, „Kant's Ambitions in the Third ‚Critique'" (2006), S. 579. Beide sehen diese historische Konstruktion jedoch kritisch, stellen sich also gegen einen damals verbreiteten Denkkonsens.

[774] Blocker, *Philosophy of Art* (1979), S. 159. Vgl.: Kupperman, „Art and Aesthetic Experience" (1975), S. 31; Eaton, „Kantian and Contextual Beauty" (1999), S. 12, S. 14; Levinson, „Philosophical Aesthetics" (2003), S. 5; Eaton, „Beauty and Ugliness" (2006), S. 42.

[775] Zur Kritik dieser narrativen Herleitung siehe neben Guyers Arbeiten: Schaper, *Studies in Kant's Aesthetics* (1979), S. 78; McCloskey, *Kant's Aesthetic* (1987), S. 16f.; Yanal, „Kant on Aesthetic Ideas and Beauty" (1994), S. 179f.; Allison, *Kant's Theory of Taste* (2001), S. 228f.; Kieran, *Revealing Art* (2005), S. 54f.

[776] Shusterman, „Aesthetics Between Nationalism and Internationalism" (1993), S. 162.

[777] Bell, *Art* (1914), S. 8f. Vgl.: Weitz, *Philosophy of the Arts* (1950), S. 1; Stolnitz, *Philosophy of Art Criticism* (1960), S. 139; Dickie, *Introduction to Aesthetics* ([2]1997/1971), S. 58; McLaughlin, „Clive Bell's Aesthetic" (1977), S. 437; Sheppard, *Aesthetics: Introduction* (1987), S. 44; Carroll, „Historical Narratives and the Philosophy of Art" (1993), S. 313; Fisher, *Reflecting on Art* (1993), S. 255; Cooper, Margolis, Sartwell (Hrsg.), *A Companion to Aesthetics* (1992), S. 51; Dziemidok, „Artistic Formalism" (1993), S. 189; Snyman, „Clive Bell's

Diesem Ansatz kann Clive Bell insofern folgen, als für ihn auch eine subjektive Perspektive auf das schöne Objekt als zentrale Methodik einer ästhetischen Wissenschaft fungiert: „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."[778] Ohne hier die evidenten Widersprüche zu Hanslicks *VMS*-Traktat und Kants *Dritter Kritik* unmittelbar anzusprechen, die schon angesichts entsprechender Definitionen deutlich werden, soll seine weitere Theorie gestrafft skizziert werden. Diese „peculiar emotion" wird von ihm eine „aesthetic emotion" genannt, deren evozierte Gegenwart als elementares Kennzeichen der Klasse „Kunst" gelten soll:[779] „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."[780] Bell sucht also nach dem einigenden Grundprinzip der medial divergenten Kunstformen, das schlicht gesetzt wird und von ihm die historisch wirkmächtige Bezeichnung „significant form" erhält:[781] „lines and colours combined in a particular way, certain forms and 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."[782] Dieses Argument, das Bells Studie als die „Aesthetic Hypothesis" grundiert – so der Titel des ersten Kapitels – ist von Thomas McLaughlin derartig 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 capa-

Formalism" (1993), S. 128f.; Carroll, „Formalism" (2001), S. 88. Zum „feedback loop" zwischen ästhetischer Theoriebildung und modernistischer Kunstrezeption vgl.: Carroll, „Educative Powers of Art" (2003), S. 368f.

[778] Bell, *Art* (1914), S. 12.

[779] Gould betont korrekt, dass diese „aesthetic emotion" keine bloß emotionale Kunstwirkung darstellt, sondern eher als „aesthetic experience", als exaltierte kontemplative Rezeptionshaltung begriffen werden muss: „Clive Bell on Aesthetic Experience" (1994). Vgl.: Carroll, „Formalism" (2001), S. 88. Es wird jedoch später gezeigt, dass dieser Begriff von ihm nicht durchgehend beibehalten wurde, da er oft zur normalen Affektivität tendiert.

[780] Bell, *Art* (1914), S. 13.

[781] Dieser Terminus wird noch durch Susanne Langer benutzt (vgl. Kap. 5.3): *Philosophy in a New Key* (^{3}1957/ 1942), S. 205. Zu Bell und Langer siehe etwa: Damnjanović, „Die Kunst als symbolische Form" (1987), S. 233; Sheppard, *Aesthetics: Introduction* (1987), S. 48; Cooper, Margolis, Sartwell, *Companion to Aesthetics* (1992), S. 260; Monelle, *Linguistics and Semiotics* (1992), S. 8f.; Snyman, „Clive Bell's Formalism" (1993), S. 134.

[782] Bell, *Art* (1914), S. 13. Eine derartig generelle Definition, die divergente Kunstformen einem allgemeinen Grundprinzip unterordnen möchte, ist mit Eduard Hanslicks keinesfalls vereinbar. Den Plan einer umfassenden Kunsttheorie hat er in seinen späteren Schriften schließlich aufgegeben. Für Clive Bells nachmals differenzierte Literaturtheorie siehe etwa: Weitz, *Philosophy of the Arts* (1950), S. 8–10. Schoen, der den globalen Anspruch von Bells These rundweg ignoriert, sah gerade hierin dessen basale Identität mit Hanslicks *VMS*-Traktat: „The Aesthetic Attitude" (1928), S. 174; Ders., „The Experience of Beauty" (1931), S. 102. Zur frühen analytischen Missbilligung der essentialistischen Kunstbestimmung, die mit Wittgensteins Gegenmodell von „family resemblances" bestritten wurde, siehe primär: Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics" (1956), Mandelbaum, „Generalization Concerning the Arts" (1965) sowie deren zahlreiche Nachdrucke. Vgl.: Kap. 5.1.

ble of stirring aesthetic emotion."[783]

Diese These Bells ist dabei schon häufig (und mit guten Gründen) als zirkuläres Argument gelesen worden, das die reziproke Bedingung von „significant form" und „aesthetic emotion" postuliert, ohne dass diese unabhängig voneinander definiert werden könnten.[784] Für die bildenden Künste hatte diese auch die keinesfalls eingängige Konsequenz, dass deren konkreter repräsentativer Darstellungsgehalt als ästhetisch belanglos bestimmt und ihm somit lediglich informative Bedeutung zuerkannt wurde, da er zur direkten emotionalen Erfahrung niemals beitrage.[785] Wie Susan Feagin unlängst bemerkte, war diese reduktive Perspektive von Bells *Art*, sein „radical claim that representation is irrelevant to the appreciation and value of art", neben seinem zirkulären Argument die eigentlich unhaltbare Implikation für viele kritische Kollegen.[786] Wenn hier eine inhaltliche Parallelität zu Hanslicks Separation des emotionalen Musikeffekts von der objektiven Kunsttheorie konstatiert werden könnte, bestehen trotzdem völlig unterschiedliche Voraussetzungen: Bei klassischen figürlichen Kunstwerken, die eine eindeutige gegenständliche Repräsentation aufweisen, muss Bells These als eine tatsächliche Radikalität erscheinen, die von einer objektiv gegebenen Darstellung auf eine „signifikante Formgebung" abstrahiert. Bei der „reinen" Musik muss jedoch überhaupt bewiesen werden, dass hier repräsentierte (Gefühls-)Elemente gegenwärtig sind – was zwar durchaus vertreten werden kann, aber keine evidente Tatsache darstellt –,[787] die Hanslicks *VMS*-Traktat negiere.

---

[783] McLaughlin, „Clive Bell's Aesthetic" (1977), S. 434.

[784] Vgl.: Hospers, *Meaning and Truth in Arts* (1946), S. 100; Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics" (1956), S. 6; Stolnitz, *Philosophy of Art Criticism* (1960), S. 145f.; Margolis, *Language of Art and Art Criticism* (1965), S. 43; Dickie, *Introduction to Aesthetics* ([2]1997/1971), S. 54; Hospers, *Understanding the Arts* (1982), S. 117; Sheppard, *Aesthetics: Introduction* (1987), S. 45; Kutschera, *Ästhetik* (1998/1989), S. 173; Fisher, *Reflecting on Art* (1993), S. 253; Gould, „Clive Bell on Aesthetic Experience" (1994), S. 131; Gardner, „Aesthetics" (1996), S. 238; Levinson, *Pleasures of Aesthetics* (1996), S. 5; Carroll, *Philosophy of Art* (1999), S. 118f.; Ders., „Formalism" (2001), S. 95; Dickie, *Art and Value* (2001), S. 61; Neill, „Art and Emotion" (2003), S. 423; Stecker, „Definition of Art" (2003), S. 141; Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik" (2007), S. 512. Die These Bells ist trotzdem verteidigt worden, wobei gezeigt werden sollte, dass sein „circulus" kein „circulus vitiosus" sei: McLaughlin, „Clive Bell's Aesthetic" (1977); Cooper, Margolis, Sartwell, *Companion to Aesthetics* (1992), S. 52; Feagin, „Roger Fry, Clive Bell" (2012), S. 119–121; Gracyk, *The Philosophy of Art* (2012), S. 135.

[785] Vgl.: Bell, *Art* (1914), S. 17.

[786] Feagin, „Roger Fry and Clive Bell" (2012), S. 113. In Bells Worten: „Let no one imagine that representation is bad in itself; a realistic form may be as significant, in its place as part of the design, as an abstract. But 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." *Art* (1914), S. 20.

[787] Vgl.: Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 259. Die rezentere analytische Diskussion über rein musikalische Repräsentation wird hier nicht genauer erörtert. Vgl.: Kivy, *Sound and Semblance* (1984); Ders., *Music Alone* (1990), Kap. 4; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 79–121; Scruton, *The Aesthetics of Music* (1997), S. 118–139; Ridley, *The Philosophy of Music* (2004), S. 47–69; Kivy, *Music, Language, and Cognition* (2007), S. 199–213; Nussbaum, *Musical Representation* (2007); Kivy, *Sounding Off* (2012), S. 147–163; Robinson, „Representation in Music and Painting" (1981); Callen, „Transfiguring the Emotions in Music" (1984); Robinson, „Music as Representational Art" (1987); Dempster, „How Does Debussy's Sea Crash" (1994); Walton, „Listening With Imagination" (1994); Davies, „Representation in Music" (1993). Siehe dazu auch schon: Howard, „Representational Music" (1972); Urmson „Representation in Music" (1972); Kuhns, „Music as Representational Art" (1978) und vor allem Scrutons Analyse „Representation in Music" (1976), der die modernere

Doch wenn Bells These die bildliche Darstellung zugunsten signifikanter Strukturierung als durchweg irrelevant ausgibt, findet sich bei Eduard Hanslick ein dezidiertes Zugeständnis an die traditionelle Tonmalerei, der zwar keine große ästhetische Wertigkeit beigelegt, die aber auch nicht vollständig 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 specifische 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).[788]

Wenn hier noch ein ziemlich marginaler Widerspruch dieser beiden Autoren erörtert wurde, finden sich aber auch einige eklatante Gegensätze, die deren ästhetischen „Formalismus" als mindestens genauso disparat ausweist, wie den Vergleich Hanslicks mit Kants *Dritter Kritik*. Dies trifft primär die subjektive Perspektive Clive Bells, die als das basale Kriterium seiner ästhetischen Konzeption gesehen werden muss: „any system of aesthetics which pretends to be based on some objective truth is so palpably ridiculous as not to be worth discussing."[789] Wenn dieser polemische Standpunkt auch noch als methodisch eingebetteter Antagonismus zu den „absoluten Gesetzen" der traditionellen Kunsttheorie verstanden werden kann, zeigt sich wenig später, dass Bells *Art* durchweg subjektiv beschaffen ist: „All systems of aesthetics must be based on personal experience – that is to say, they must be subjective."[790] Diese „personal experience" ist hier aber nicht eine kognitive Fakultät im Sinne Kants (Kap. 4.1), sondern schlichte individuelle Wahrnehmung, die mit der objektiven Konzeption Hanslicks keinesfalls kompatibel ist: „In stark contrast to Bell, who claims that any aesthetics must be founded on subjectivity, Hanslick […] insists that his theory of music derives from a purely objective approach."[791] Clive Bell will zwar die signifikante Strukturierung, die für ihn klar dem artifiziellen Gegenstand innewohnt, als ein objektives Kriterium etablieren, muss damit

Diskussion entscheidend angestoßen hat. Für eine rezentere musikwissenschaftliche Auseinandersetzung siehe etwa auch: Walden (Hrsg.), *Representation in Western Music* (2013).

[788] Hanslick gilt trotz allem meist als der „unnachgiebige Gegner des Repräsentationalismus": Sorensen, „Das chinesische Musikzimmer" (2011), S. 61. Siehe dazu aber etwa: Kivy, *Sound and Semblance* (1984), S. 144f.; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 210; Alperson, „The Philosophy of Music" (2004), S. 259.

[789] Bell, *Art* (1914), S. 13.

[790] Ibid., S. 14.

[791] Fisher, *Reflecting on Art* (1993), S. 255.

jedoch insofern scheitern, als sie an die „aesthetic emotion“ und deren subjektive Prämissen gebunden bleibt. Diese offen prekäre Konstruktion soll dadurch gemildert werden, dass eine rezeptive Erkenntnis der „aesthetic emotion“ als die elementare Bedingung einer adäquaten Beurteilung postuliert wird, die allen „sensitive people“ offen stünde.[792] Nach Bell sind also alle jene, die etwa noch immer repräsentative Eigenschaften als essentiellen Bestandteil der figürlichen Darstellung betrachten und damit seiner theoretischen Ausrichtung opponieren, schlicht „vulgar“.[793] Dass man sich dabei einer „petitio principii“ gegenüber sieht, die Bells These vorwegnehmend immunisieren soll, diese damit jedoch wissenschaftlich unbrauchbar macht, muss nicht weiterführend argumentiert werden. 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.“[794]

Für Bell ist die ästhetische Wertigkeit des künstlerischen Gegenstandes demnach essentiell von dessen rezeptiver Wirkung abhängig – eine Idee, die Eduard Hanslick striktest ablehnte (vgl. Kap. 2.2). Dass Bells Fokus auf die affektive Reaktion teils äußerst radikal ausfiel und sein theoretisches Missverhältnis zu Hanslicks *VMS*-Traktat hier kaum deutlicher angezeigt werden könnte, belegt unter anderem folgende beredte Passage: „I have no right to consider anything a work of art to which I cannot react emotionally. […] In pure aesthetics we have only to consider our emotion and its object.“[795] Dieser Ansatz bewirkt sogar, dass Clive Bell die divergenten Kunstformen nach ihrer emotivistischen Leistungsspanne hierarchisiert und etwa literarische Gattungen ästhetisch abwertet, da sie nicht ohne konzeptuelle Eigenschaften existieren könnten: „Literature is never pure art. Very little literature is a pure expression of

[792] Bell, *Art* (1914), S. 12.
[793] Ibid., S. 12.
[794] Weitz, *Philosophy of the Arts* (1950), S. 33. Diese deutlich exklusorische Argumentation wird heute zumeist verkehrt und für „die“ formale Ästhetik benutzt: jene Hörer, die keine emotionalen Musikeffekte wahrnehmen, seien nicht „properly qualified“ in einem spezifischen Musikidiom: Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 249. Diese diskursive Elimination ist von Jerrold Levinson besonders freimütig formuliert worden: „Another worry about the class of *appropriately backgrounded listeners* [...] is that 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.“ *Pleasures of Aesthetics* (1996), S. 107. Schon Lobe (*Fliegende Blätter für Musik* (1855–1857), S. 95) benutzt Levinsons „Totschlag“-Argument: „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.“ Levinsons Argument kann aber einfach verkehrt werden (so infected by the emotionalist doctrine that they are disinclined to hear or even incapable of hearing music as formal structure), und scheint darum ebenso falsch wie Bells These. Wie Ahonen (*Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 89) korrekt bemerkt: „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.“. Vgl.: Dickie, *Introduction to Aesthetics* (^{2}1997/1971), S. 54f.; Wilkinson, „Art, Emotion, Expression“ (1992), S. 198; Snyman, „Clive Bell’s Formalism“ (1993), S. 133; Appelqvist, „Criteria of Understanding“ (2011), S. 29; Kap. 5.3.
[795] Bell, *Art* (1914), S. 14.

emotion."[796] Wenn Bell hier auch kein klassisches Ausdrucksmodell begründete – die wahre Basis der ästhetischen Beurteilung ist für ihn beständig „significant form" und die hierdurch ausgelöste „aesthetic emotion", niemals direkte expressive Kunstwirkung –[797] scheint dessen eingangs erörterte Definition als formaler Ästhetiker hiermit dennoch einseitig.[798] Geradezu inkorrekt wird jene prinzipielle Einordnung aber dann, wenn von Clive Bells Theorie auf alle „formalen" Ästhetiker rekurriert werden soll, wie man dies etwa bei Jerome Stolnitz findet, der die „logical structure of the [!] formalist theory" kritisch prüfen möchte und diese einzig durch jenes zuvor erläuterte zirkuläre Argument – die reziproke Bedingung von „significant form" und „aesthetic emotion"– darlegt, das man bei anderen „formalen" Ästhetikern (Kant, Gurney, Hanslick) nicht findet.[799] Ob Clive Bells „formalist credentials" demnach wirklich „beyond reproach" sind, wie Peter Kivy unlängst festhielt,[800] ist keine deskriptive Diagnose, sondern hängt erneut von der jeweils benutzten Definition des ästhetischen Formalismus ab, die etwa bei Smalls Lesart – die formale Ästhetik negiere, dass „emotions have anything to do with the proper appreciation of music" – auf Bells These keinesfalls angewendet werden kann.[801] Mothersills Bestimmung, dass dieser nötig mache, dass „elements which suggest or establish a link between the artwork and the world should be disregarded",[802] trifft Bells *Art* dagegen ziemlich genau:

> 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 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.[803]

Zu Bells Theorie und ihrer fraglichen Verbindung mit Hanslicks *VMS*-Traktat kann aber eine

[796] Ibid., S. 83.
[797] Ibid., S. 38.
[798] Siehe dazu etwa Weitz, *Philosophy of the Arts* (1950), S. 2, der bei ihm neben seiner formalen Ästhetik auch emotivistische Theorieansätze festhalten konnte. Für Neill, „Art and Emotion" (2003), S. 422 ist Clive Bell gar ein gänzlicher Anhänger der „expression theory". Siehe dazu auch Bell, „Beyond Beautiful and Ugly" (2010), S. 27f., der hier einen deutlichen Widerspruch zu Hanslicks *VMS*-Traktat konstatiert. Bei der ähnlich gelagerten Kunsttheorie Frys ist dies ebenfalls angemerkt worden: Lang, „Significance of Form" (1962), S. 171f.
[799] Stolnitz, *Philosophy of Art Criticism* (1960), S. 145. Auch Catrin Misselhorn zielt mit ihren gewiss richtigen Einwänden zum zirkulären Argument Clive Bells auf „die" formale Ästhetik: „Probleme der analytischen Ästhetik" (2007), S. 512. Vgl.: Stecker, „Value in Art" (2003), S. 311f.
[800] Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 22.
[801] Small, *Musicking* (1998), S. 135.
[802] Mothersill, *Beauty Restored* (1984), S. 222.
[803] Bell, *Art* (1914), S. 21. Vgl.: Hospers, *Understanding the Arts* (1982), S. 115; Gardner, „Aesthetics" (1996), S. 251.

letzte historische Parallelität konstatiert werden, die die beiden Autoren zumindest mittelbar verknüpft und ihre englische Rezeption als ästhetische Formalisten äußerlich angleicht. Wie Thomas McLaughlin festhielt: „Bell has unfortunately, if inevitably, been identified almost completely with the phrase ‚significant form', and has suffered the fate common to any critic 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."[804] Dass Eduard Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum unter gänzlich ähnlichen Prämissen vor sich ging, ist bereits mehrfach angedeutet worden und soll auch noch genauer analysiert werden (vgl. Kap. 4.3). Bei einem textlich entkoppelten Verständnis von „tonally moving forms" und „significant form" kann aber auch nicht wirklich erstaunen, dass eine einseitige Reduktion auf „den" ästhetischen Formalismus stattgefunden hat, die bei beiden Autoren mit durchaus legitimen Vorbehalten betrachtet werden muss. Eine derartig verkürzte Deutung von Hanslicks *VMS*-Traktat in der englischen Kunsttheorie ist dabei jedoch primär auf eine wesentlich forciertere Formalismus-Diskussion zurückzuführen, als sie im deutschen Sprachraum bemerkt werden kann, wo Fry, Bell, Gurney, Greenberg, Beardsley etc. kaum ernsthaft rezipiert wurden und die modernere analytische Musikästhetik auch erst unlängst intensiver beachtet worden ist.[805] Derartig unterschiedliche Voraussetzungen von Hanslicks Rezeption sind aber nicht nur für den philosophischen Forschungsbereich (Kant, Gurney, Bell) festzuhalten, dessen generelle Differenz zum deutschen Fachdiskurs (analytisch versus kontinental) noch exakter bestimmt werden soll (vgl. Kap. 5.1), sondern betreffen ebenfalls die akademische Musikwissenschaft, die mit der amerikanischen Schenker-Schule einen separierten „Sonderweg" beschritten hat, der für Hanslicks Rezeption abermals regional wichtig wurde.

In dem Aufsatz „How We Got Into Analysis, and How to Get Out" (1980) und seiner darauf folgenden Abhandlung *Contemplating Music* (1985) hat sich Joseph Kerman gegen eine für ihn veraltete Konzeption der amerikanischen Musikwissenschaft ausgesprochen, die sich nur mit „the factual, the documentary, the verifiable, the analysable, the positivistic" beschäftige: „Musicologists are respected for the facts they know about music. They are not admired for

[804] McLaughlin, „Clive Bell's Aesthetic" (1977), S. 433.

[805] Ein gutes Beispiel bietet dafür etwa Klaus-Ernst Behnes und Adolf Nowaks Artikel „Musikästhetik" in der zweiten Auflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ST Bd. 6, 2001), wo die neueren theoretischen Ästhetikkonzepte zwar bis ins zwanzigste Jahrhundert (Phänomenologie, Neue Musik, Marxismus, Russischer Formalismus, Strukturalismus etc.) verfolgt werden, die analytische Musikästhetik jedoch nirgends auftaucht. Bei Rinderle, *Die Expressivität von Musik* (2010) sowie *Musik, Emotionen und Ethik* (2011), Grüny, *Kunst des Übergangs* (2014) oder auch Hindrichs, *Autonomie des Klangs* (2014) ist diese bereits relevant vertreten, was auf einen (einseitig) verstärkten Austausch schließen lässt. Eine durchaus ähnliche Situation galt auch für die „New Musicology", deren allgemeine Konstitution nachher genauer erörtert werden soll: Bertone, Fuhrmann, Grant, „Was ist neu an New Musicology?" (2004), S. 107.

their insight into music as aesthetic experience."[806] Konkret bezog dieser sich hier auf zwei scheinbar separate Probleme, die aber durch eine einheitliche ideologische Grundstimmung, die objektiv-positive Wissenschaft, getragen waren:[807] 1. eine rein archivalische Forschung, die nur an Texten, Daten, Fakten für die musikalische Editionstechnik ohne weiterführende Interpretation interessiert war und 2. die Schenker'sche Musiktheorie, die seit dem Zweiten Weltkrieg und der dadurch bewirkten Emigration von zahlreichen Schenker-Schülern zu der führenden amerikanischen Analysemethode werden konnte,[808] die als die absolut-objektive, überzeitliche Beschreibung der tonalen Struktur und ihrer inneren Prozesse gesehen wurde. In Kermans Worten: „the process of subjecting musical masterpieces to technical operations, descriptions, reductions, and demonstrations purporting to show how they ‚work'."[809] Diese Kritik an einer „widespread phobia as regards historical interpretation" ist als entscheidende Schnittstelle der englischen „Musicology" anzusehen,[810] die als eine „dividing line between an old and a new musicology",[811] als ein historischer „watershed text"[812] oder als regelrechte „Initialzündung" aufgefasst wird.[813] Hanslicks Abhandlung, die in der „New Musicology"[814]

[806] Kerman, *Contemplating Music* (1985), S. 12.
[807] Für einen konzisen Überblick zu Kermans Einwänden siehe etwa: Treitler, „Power of Positivist Thinking" (1989); Cook, *Music: Short Introduction* (1998), S. 83–95; Williams, *Constructing Musicology* (2001), S. 2–7; Bertone, Fuhrmann, Grant, „Was ist neu an New Musicology" (2004); Calella, „Das Neue von gestern" (2013); und mehrere Stichworte bei Beard, Gloag, *Musicology: The Key Concepts* (2005). Eine ähnliche Diagnose zur „Old Musicology" findet sich auch bei McClary, *Reading Music* (2007), S. IX: „At the time I entered the discipline in 1968, musicologists acknowledged only three modes of professional activity: archival research, the production of scholarly editions, and quasi-mathematical formal analysis." Für ein relativ knappes Beispiel der „Old Musicology" siehe hier etwa: Bent et al., „Musicology" (1980).
[808] Zur amerikanischen Anziehungskraft und dauerhaften Ausbreitung von Schenkers Theorie siehe vor allem: Rothstein, „Americanization of Heinrich Schenker" (1986); Cook, *The Schenker Project* (2007), S. 275–281.
[809] Kerman, *Contemplating Music* (1985), S. 65. Bei dieser ahistorischen Musikanalytik Schenkers („Ursatz") sollte peripher erwähnt werden, dass sein verpflichtendes philosophisches Propädeutikum von ihm bei Robert Zimmermann absolviert wurde: Titus, „Eduard Hanslick und Friedrich Theodor Vischer" (2012), S. 294. Für den „academic background" Schenkers siehe vor allem: Cook, *Schenker Project* (2007); Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (2008). Der dabei markante Gegensatz zu Hanslicks *VMS*-Traktat und dem dort fraglos historisch konzipierten Schönheitsbegriff ist schon genauer erörtert worden (Kap. 2.1).
[810] Kerman, *Contemplating Music* (1985), S. 44.
[811] Beard, Gloag, *Musicology: The Key Concepts* (2005), S. XIV.
[812] Kramer, „Musicology of the Future" (1992), S. 7; Ders., *Classical Music and Postmodern Knowledge* (1995), S. 13; McCreeless, „Semiotics and Music" (2000), S. 42; Williams, *Constructing Musicology* (2001), S. 3.
[813] Bertone, Fuhrmann, Grant, „Was ist neu an New Musicology?" (2004), S. 110. Für einen etwas kritischeren Standpunkt zu diesem gängigen Narrativ siehe etwa auch: Hooper, *Discourse of Musicology* (2006), S. 6.
[814] Dieser Begriff wird hier nur heuristisch, keineswegs kategorisch verwendet. Wie vor allem Michele Calella zeigen konnte, ist ein zentrales Merkmal der „New Musicology" ein „methodische[r] Pluralismus und das Fehlen eines einheitlichen theoretischen Konzepts", weshalb man nur von einem lockeren Verbund sprechen kann: „Das Neue von gestern" (2013), S. 86. Für eine präliminare Charakteristik der „New Musicology" siehe auch: Kramer „The Musicology of the Future" (1992); Rosand, „The Musicology of the Present" (1994); sowie knapp Agawu, „Analyzing Music" (1997), S. 300. Vergleiche hierzu auch Lawrence Kramer, der auf die wiederholte Fragestellung, was „New Musicology" sei, dergestalt replizierte („Musicology and Meaning" (2003), S. 6): „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 hat keinerlei uniforme Methodik, nur das zentrale Anliegen, „to combine aesthetic insight into music with a fuller understanding of its cultural, social, historical, and political dimensions than was customary for most of the twentieth century." Für Susan McClary wird dieser Begriff aber gar nur von „detractors"

ein exemplarisches Musterbeispiel für das veraltete Musikbild darstellte, wurde durch Joseph Kerman schon sehr früh derartig etikettiert: „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'."[815]

Kermans Diagnose entsprang hierbei jedoch keiner gesonderten Beurteilung von Hanslicks *VMS*-Traktat, sondern war an die eben skizzierte Ablehnung des musikalischen Positivismus gebunden, der ihm bei Schenkers Methodik besonders relevant schien, die für viele Autoren eine theoretisch untermauerte Ausprägung der formalen Ästhetik Hanslicks darstellte. Somit findet sich auch hier eine zeitlich versetzte Spiegelung des vorher analysierten Verhältnisses Kant-Hanslick / Hanslick-Bell, die auf der retrospektiv orientierten Metaebene eine nominell lückenlose Entwicklung des ästhetischen Formalismus annimmt. So hat etwa Jonathan Petty summarisch festgestellt: „Hanslick's rejection of music as a medium for expressing feelings articulated an approach brought to fruition by Heinrich Schenker."[816] Auch Carolyn Abbate, die dem engen Kreise der „New Musicology" zugehört, bemerkte, dass Heinrich Schenkers „ancestry […] Hanslick's aesthetics of music as pure structure" enthalte[817] und Derek Miller fasste dieses rezente Narrativ derartig: „Hanslick's support for absolute music […] provided the impetus for a formalist musicology that eschewed traditional criticism's emphasis on a composer's purported philosophical purpose […] in favour of analysing the ‚music itself'",[818] die für Lawrence Kramer schlichtweg inexistent ist, da „the objects of our understanding are produced by, as, and through a dense weave of ‚highly conditioned historical takes', the ascribed identity of which cannot transcend its multiform origins."[819] Hanslicks *VMS*-Traktat wird dann auch mit der Schenker'schen Musikanalyse unmittelbar verbunden: „A Hanslickian analysis is concerned with things like musical structure, chord progressions, etc. Perhaps

benutzt: *Reading Music* (2007), S. XI; *Feminine Endings* ([2]2001/1991), S. XIII. Der institutionelle Durchbruch der „New Musicology" wird oft mit der jährlichen Konferenz der „American Musicological Society" im Jahr 1990 (Oakland) datiert: Kramer, „Musicology of the Future" (1992), S. 6; Ders., *Classical Music and Postmodern Knowledge* (1995), S. 13; Subotnik, *Deconstructive Variations* (1996), S. XXVI; Fuhrmann, Bertone, Grant „Was ist neu an New Musicology" (2004), S. 110; Kramer, *Critical Musicology* (2006), S. Xf.; Calella, „Das Neue von gestern" (2013), S. 83.

[815] Kerman, „How We Got Into Analysis" (1980), S. 314. Für diese problematische Interpretation, deren Punkte („Form" statt „Formen", „reine" Musik) bereits andernorts abgehandelt wurden, vgl. Kap. 2.3., Kap. 3.5.

[816] Petty, „Hanslick, Wagner, Chomsky" (1998), S. 39.

[817] Abbate, *Unsung Voices* (1991), S. 40.

[818] Miller, „On Piano Performance" (2011), S. 263.

[819] Kramer, „Criticizing Criticism, Analyzing Analysis" (1992), S. 77. Vgl.: Ders., „Musicology of the Future" (1992), S. 9, Ders., *Interpreting Music* (2011), S. 14; Ders., „Philosophizing Musically" (2014), S. 394, wo sein durchgreifender Konstruktivismus ebenso deutlich wird. Siehe dazu auch: Tomlinson, „The Web of Culture" (1984), S. 354. Zu dieser rezenten Diskussion um die „music itself" vergleiche besonders ausgewogen: Hooper, *Discourse of Musicology* (2006), Kap. 3.

the finest exemplar of musical formalism is Heinrich Schenker […] whose analytic system emphasized the omnipresence of tonic-dominant-tonic relationships at the micro and macro levels of a work."[820] Wenn diese skizzierte historische Entwicklung einer formalen Ästhetik zwar auch keine exklusiv „englische" Hypothese darstellt, zumal bereits mehrere deutsche Forscher eine unmittelbare Abhängigkeit von Hanslick und Schenker eruiert hatten,[821] wird bei der sicher eminenteren Bedeutung der Schenker'schen Musikanalyse für den englischen Sprachraum doch sofort deutlich, wieso diese historische Verbindung in der amerikanischen Musikwissenschaft wesentlich eingehender behandelt worden ist.

Neben einigen allgemeinen Kohärenzen in den ästhetischen Überzeugungen von Hanslick und Schenker – Wort und Ton, Inhalt und Form, Musik und Gefühl, objektive Ästhetik etc. –[822] scheint ebenso manifest, dass Hanslicks *VMS*-Traktat als die methodische Begründung einer „formalist musicology" angesehen wurde. Bereits Dahlhaus erachtete Eduard Hanslick als den geistigen Wegbereiter der musikalischen Formanalyse[823] und für den marxistischen Ästhetiker Ujfalussy schrieb dieser „die Interpretierung des Musikwerks ausschließlich dem Bereich der bloß technischen Kategorien, der technisch-formellen Analyse zu."[824] Dass eine derartige historische Konstruktion jedoch teilweise überspitzt ausfällt, kann durch Hanslicks Stellung zur technischen Musikanalyse problemlos dargestellt werden, die äußerst gespalten ausfällt. In *VMS* trifft man auf eine einzige „Analyse": Hanslicks Illustration von Beethovens *Prometheus*-Ouvertüre (1801, op. 43), deren metaphorische Beschaffenheit schon durch die

[820] Miller, „On Piano Performance" (2011), S. 265. Für einige weitere, jedoch lediglich periphere Erwähnungen von Hanslicks Einfluss auf Schenkers Methodik und die technische Musikanalyse siehe etwa: Portnoy, *Philosopher and Music* (1954), S. 241; Sams, „Hanslick, Eduard" (1980), S. 153; Subotnik, „Musicology and Criticism" (1982), S. 151; Blasius, *The Claims of Music Theory* (1996), S. 5; Edgar, „Adorno and Musical Analysis" (1999), S. 441; Berger, *Theory of Art* (2000), S. 144; Shreffler „Berlin Walls" (2003), S. 513; Morris, „Musical Virtues" (2004), S. 48; Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 22; Steinberg, *Listening to Reason* (2004), S. 64, S. 84; Titus, *Conceptualizing Music* (2005), S. 101f.; Dies., „(Re)positioning Eduard Hanslick" (2008), S. 88; Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (2008), S. 21; Katz, *Language of Its Own* (2009), S. 247; Cook, Dibben, „Emotion in Culture and History" (2010), S. 48; Cook, *Beyond the Score* (2013), S. 33; Deaville, „Hanslick's Path Through Musical History" (2013), S. 25; Pritchard, „A Heap of Broken Images" (2013), S. 146; Bonds, *Absolute Music* (2014), S. 252, S. 285. Dass hier kein völliger Konsens erreicht werden konnte, belegt etwa noch William Drabkin, der Schenkers Konzeption aus Hauseggers Abhandlung *Musik als Ausdruck* (1885) ableiten möchte: „Heinrich Schenker" (2002), S. 834.

[821] Vgl.: Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik* (^{2}1964/1934), S. 395, S. 400; Abegg, „Hanslick's Theory of Musical Beauty" (1981), S. 13; Suppan, „Liszt zwischen Hausegger und Hanslick" (1982), S. 115; Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie* (1984), S. 126.

[822] Zu diesen fundamentalen Gemeinsamkeiten siehe vor allem Cook, *The Schenker Project* (2007), S. 48–62, der seine differenzierte Interpretation derartig resümiert: es gibt „such a close link between the basic conceptual framework of Hanslick's book and Schenker's essay [„Der Geist der musikalischen Technik" (1895)] that one may [!] see Hanslick's approach as fundamental to Schenker's thinking." Ibid., S. 48. Siehe dazu schon früher: „Schenker's theory as a whole can [!] be seen as attempting to supply the explanations and demonstrations that Hanslick had called for in ‚The Beautiful in Music', and to make visible the connections between musical elements to which Hanslick referred." Ders., „Schenker's Theory of Music as Ethics" (1989), S. 420.

[823] Vgl.: Dahlhaus, „Theorie der musikalischen Form" (1977), S. 21.

[824] Ujfalussy, „Logik der musikalischen Bedeutung" (1963), S. 7.

ersten Worte klar wird: „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 Springbrunnes perlen herab, um in den nächsten vier Takten dieselbe Figur und dasselbe Figurenbild auszuführen“ (*VMS*, S. 49). Das punktuell relevante Resümee von Hanslicks Erklärung lautet dann aber: „Einen weiteren *Inhalt* als den eben ausgedrückten vermögen wir durchaus nicht in dem Thema zu erkennen, am wenigsten ein *Gefühl* zu nennen, welches es darstelle oder im Hörer erwecken müßte. Solche Zergliederung macht ein Gerippe aus blühendem Körper, geeignet, alle Schönheit, aber auch alle falsche Deutelei zu zerstören“ (*VMS*, S. 50). Wie die positivistische Naturwissenschaft (vgl. Kap. 2.1) hat die technische Formanalyse für ihn somit einzig negative Relevanz, die vor der „falschen Deutelei“ der emotivistischen Musikauffassung schützen, jedoch keinen positiven Beitrag zu seiner ästhetischen Konzeption leisten kann. Die objektive Methodik und die von „externen“ Faktoren penibel isolierte Ästhetik Hanslicks mögen zwar eine „formalist musicology“ mittelbar inspiriert haben, aber ihn als wesentlichen Wegbereiter der musikalischen Formanalyse anzusehen, scheint schlichtweg problematisch. Wie Fred Everett Maus pointiert anmerkte: „Hanslick writes disparagingly about musical analysis.“[825]

Dies hat vor allem Gernot Gruber bemerkt, der korrekt betonte, dass sich Eduard Hanslick „gegenüber der Analyse begründet sehr reserviert verhalten“ hat[826] und ein gleicher Hinweis findet sich auch bei Hanne Appelqvist, die klar sieht, dass die theoretische Terminologie der technischen Musikanalyse für ihn nicht weniger figurativ ausfällt als die der emotivistischen Musikbeschreibung,[827] weshalb Eduard Hanslick schließlich festhält: „Will man Jemand den ‚Inhalt‘ eines Motivs namhaft machen, so muß man ihm das *Motiv selbst vorspielen*“ (*VMS*, S. 167). Dass Hanslicks Vorbehalt gegen die musikalische Detailanalyse nicht daran hindern sollte, die methodische Vorgehensweise der „Old Musicology“ unter einem Schenker’schen Paradigma aus seiner ästhetischen Abhandlung abzuleiten, kann durch drei rezente Beispiele aus divergenten Disziplinen – Musiktheorie, Musikphilosophie, Musikwissenschaft – belegt

[825] Maus, „Hanslick’s Animism“ (1992), S. 276. Maus bietet auch eine innovative Textdeutung von Hanslicks *VMS*-Traktat, der für ihn eine erotisch geladene Metaphorik aufweist und sich also einer modernen technischen Musikanalyse teilweise verwehrt: Ibid., S. 277–291. Dass sich dabei neben durchaus adäquaten Beobachtungen aber auch die eigene Theorie Maus’ für diese abweichende Interpretation verantwortlich zeigt, die die narrative Konzeption einer „persona theory“ verfolgt (vgl. Kap. 5), macht dessen betreffende Erkenntnisse nicht weniger hilfreich.

[826] Gruber, „Geschichte der musikalischen Analyse“ (2007), S. 34f. Vgl.: Bücken, *Geist und Form* (1929), S. 33f.; Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik* (^{2}1964/1934), S. 383; Newcomb, „Those Images That Yet Fresh Images Beget“ (1983), S. 230; Grey, „Metaphorical Modes in Nineteenth-Century Music Criticism“ (1992), S. 93; Ders., „Hanslick, Eduard“ (2001), S. 830; Födermayer, Gruber, „Musikwissenschaft“ (2003), S. 354; Grey, „Hanslick“ (2011), S. 367; Ders., „Absolute Music“ (2014), S. 54.

[827] Vgl.: Appelqvist, „Form and Freedom” (2011), S. 79.

werden, die die beachtliche Verbreitung dieser historischen Hypothese anschaulich machen: So war Eduard Hanslick für Richard Taruskin „a forerunner of today's musicology. […] His formalist esthetic is the one that has underwritten the concept of classical music ever since his time. His neo-Kantian ‚art for art's sake' views have been the (sometimes tacit) mainstay not only of music appreciation but of practically all university music study until at least the middle of the twentieth century."[828] Jonathan Dunsby stellt eine ähnliche Diagnose: „Hanslick's main intention was to show that musical ‚meaning' resides purely in the life of ‚tones'. This prototypically structuralist, post-Kantian venture offered a pan-thematic view of music that can be regarded as the aesthetic bedrock of the next century and a half of theorizing."[829] Und Andy Hamilton konstatiert vergleichbar: „Hanslick's standpoint was widely influential. Twentieth-century musicologists treated formal analysis as essential to the understanding of music", was der oben zitierten Aussage Hanslicks eigentlich augenfällig widerspricht.[830] Da die Schenker'sche Theorieschule ab den 1980er Jahren jedoch immer stärker kritisiert wurde und Hanslicks *VMS*-Traktat als ihr historischer Vorgänger firmierte, ist unschwer abzusehen, dass diese stark gegenläufige Entwicklung zu einer impliziten Ablehnung seiner ästhetischen Abhandlung führen musste. Wie hier etwa Hiroshi Yoshida prägnant anmerkt: „It appears to me that Hanslick has become nothing but, as it were, common enemy of our contemporary musicologists."[831]

Kermans Vorwurf an die Schenker'sche Musikanalyse bezog sich aber nicht nur auf deren zutiefst ahistorische Methodologie,[832] sondern auch auf ihr organistisches Musikverständnis, das der thematischen Ausarbeitung eine (für ihn) übertriebene Wichtigkeit zugestehe: „None of the arts has been affected more deeply than music by the ideology of organicism […]. By removing the bare score from its context in order to examine it as an autonomous organism,

[828] Taruskin, *Oxford History of Western Music* (2005), Bd. 3, S. 442.
[829] Dunsby, „Thematic and Motivic Analysis" (2002), S. 909. Vgl.: Kivy, „Music Criticism" (1990), S. 315f.
[830] Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 82. Auch Aaron Ridley ist ein ideales Beispiel dafür, dass dieses beliebte Narrativ bis zur analytischen Musikästhetik vorgedrungen ist: „it was also being argued that the relation between music and the passions was so vague […] that we would do better to confine our attention to the purely musical aspects of the musical experience [hier wird Hanslicks *VMS*-Traktat zitiert]. And it is this latter view which – with the rise of positivist techniques of analysis – has held sway ever since." *Music, Value, and the Passions* (1995), S. 2. Vgl. Ders., *Philosophy of Music* (2004), S. 1–16, wo eine ästhetische „autonomania" als das basale Problem der aktuellen Forschung genannt wird, sowie Bowie, „Music and the Rise of Aesthetics" (2002), S. 45, wo man auch liest: „Hanslick's rejection of feeling as unscientific is often used to underpin the insistence of much twentieth-century musicology on musical analysis." Vgl.: Chua, *Absolute Music* (1999), S. 228; Maus, „Hanslick's Animism" (1992), S. 277; Alperson, „The Philosophy of Music" (2004), S. 262.
[831] Yoshida, „Eduard Hanslick and Musical Culture" (2001), S. 180.
[832] Vgl.: Kerman, *Contemplating Music* (1985), S. 85. Selbige wird etwa von Leo Treitler („To Worship That Celestial Sound" (1982), S. 159) markant resümiert: „Prevailing modes of structural analysis are anti-historical, in two respects: they decontextualize their objects in their rationalistic treatment of them; and they are taught and practiced without notice taken of their own historicality, or, in general, of the role that particular models play in the organization of understanding."

the analyst removes that organism from the ecology that sustains it.“[833] Dieser Fokus auf die organische Entwicklung des musikalischen Hauptthemas bedingt dabei auch eine historische Restriktion des analysierbaren Musikrepertoires, das von einem „klassischen“ Musikbegriff dominiert wird und auf die Dur-Moll-Tonalität beschränkt bleibt: „Theory and analysis were deployed to celebrate the virtues of the music that the theorists treasured.“[834] Trotz meinen vorherigen Einwänden zu Hanslicks Bedeutung für die Schenker'sche Musikanalyse besteht hier eine eindeutig gegebene Verbindung zu seiner ästhetischen Abhandlung, wo das Thema als „selbstständige, ästhetisch nicht weiter teilbare musikalische Gedankeneinheit“, als „der wahre Stoff und Inhalt des ganzen Tongebildes“ bezeichnet wird: „Alles darin ist Folge und Wirkung des Thema's, durch es bedingt und gestaltet, von ihm beherrscht und erfüllt. Es ist das selbstständige Axiom, das zwar augenblicklich befriedigt, aber von unserm Geist bestritten und entwickelt gesehen werden will, was denn in der musikalischen Durchführung, analog einer logischen Entwicklung stattfindet“ (*VMS*, S. 165–168). Hier fällt dann auch jener Begriff, der bei Joseph Kerman als zentrales Merkmal der bisherigen Musikanalyse figuriert und die musikalische Komposition zur autarken „Monade“ erhebt:[835] „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.). Die musikalische Wertigkeit und ästhetische Bedeutung des für ihn alles bedingenden Hauptthemas besteht somit in dessen inhärenter Potentialität und der

[833] Kerman, *Contemplating Music* (1985), S. 65, S. 73. Bei Kermans Aufsatz „Critics and the Classics“ (1994), S. 55f. ist „the organicist's creed“ mit einem Zitat Charles Rosens genauer erfasst worden: „in Classical music ‚the movement, the development, and the dramatic course of a work all can be found latent in the material, that the material can be made to release its charged force so that the music […] is literally impelled from within.‘“ Vgl.: Ders., *Contemplating Music* (1985), S. 151f.; Ders., „How We Got Into Analysis“ (1980). Rosens Passage findet sich in: *The Classical Style* (1971), S. 120.

[834] Kerman, *Contemplating Music* (1985), S. 69. Zur historischen Einschränkung siehe auch: Ibid., S. 69–72. In „How We Got Into Analysis“ (1980) wird diese implizite organische Denkweise der technischen Musikanalyse wesentlich detaillierter durchleuchtet: „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 of art.“ Ibid., S. 315. Siehe dazu auch: Treitler, *Music and the Historical Imagination* (1989) – vor allem dessen dortige Essays „Historical Criticism“ (1967), „The Present as History“ (1969), „History, Criticism, and Beethoven's Ninth“ (1980), „‚To Worship That Celestial Sound‘“ (1982) –, der die normativen Funktionen dieser alten organischen Konzeption und ihrer narrativen Teilaspekte auf die allgemeine musikalische Historiographie und ihre ideologischen Bedingungen ausweitet. Vgl.: Williams, *Constructing Musicology* (2001), S. 4.

[835] Zu Hanslicks Organizismus, der im Kontext Gurneys skizziert wurde (Kap. 3.4), siehe auch: Notley, *Lateness and Brahms* (2007), S. 23; Steege, „Helmholtz, Music Theory, and Liberal-Progressive History“ (2010), S. 297; Scruton, „Composition“ (2011), S. 522; Noeske, „Body and Soul, Content and Form“ (2013). Zu dessen historischer Einbettung siehe vor allem: Solie, „Organicism and Musical Analysis“ (1980); Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie* (1984); Meyer, *Style and Music* (1989), S. 189–205; Schmidt, *Organische Form in der Musik* (1990); Bonds, *Wordless Rhetoric* (1991). Hanslicks *VMS*-Traktat ist von William Newman gar als wichtigste Triebfeder für die enorme Karriere des organischen Musikmodells in der englischen Musikanalyse bezeichnet worden: „Musical Form as Generative Process“ (1954), S. 301f.

damit gegebenen Möglichkeit zur kunstvollen Durchführung: „Substantiality [Gehalt] is the efficacy and the fecundity of a theme.“[836] Eduard Hanslick war, wie etwa Jonathan Dunsby korrekt betont, „the ultimate ‚thematicist‘.“[837]

Dass aber auch das organische Musikmodell keine restlos verbürgte Beziehung von Eduard Hanslick und Heinrich Schenker garantiert, belegt etwa eine rege geführte Debatte zu einem frühen Aufsatz Schenkers – „Der Geist der musikalischen Technik“ –, der höchst ambivalent interpretiert worden ist, da dort unter anderem gelesen werden kann, dass „reine“ Musik „im Grunde Nichts von Causalität und Logik weiss“, was mit dem späteren Schenker keinesfalls problemlos vereinbart werden kann.[838] William Pastille hat das organische Musikdenken des jungen Schenker deshalb ernsthaft hinterfragt und prinzipiell angenommen, dass sich dieses bei ihm erst nachmals entwickelt hätte, der „anti-organicist“ also erst zum „arch-organicist“ werden musste.[839] Das hat Allan Keiler vehement bestritten, der Pastilles Deutung als „utter absurdity“ bezeichnete,[840] bei Heinrich Schenker einen konstanten Musikbegriff behauptete und für diese verfängliche Entgleisung Schenkers eine kontextuelle Interpretation offerierte: „Schenker’s anti-organicist position, as I have discussed it so far, 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.“[841] Korsyn[842] und Cook[843] haben jedoch bemerkt, dass man den „Geist“-Essay Schenkers lediglich gezwungen als „vigorous attack on the formalism of Eduard Hanslick“ fassen könne,[844] da hier eher klar parallele Konzepte gefunden werden können, welche Allan Keiler schlichtweg missdeutete. Wenn man nun aber nicht Keilers Lesart von Schenkers Aufsatz, sondern dessen betreffende Deutung Hanslicks exakter studiert, wird seine typologische Bedeutung für dessen englische Rezeption umgehend ersichtlich. Hanslicks Formbegriff wird im traditionellen theoretischen

[836] Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 15. Dieses Thema, das für ihn ein zentrales Element von Hanslicks *VMS*-Traktat darstellte, ist von Geoffrey Payzant mehrmals bearbeitet worden: Ibid., S. 88–91, S. 96–98, S. 117–119. Vgl.: Grimm, „Franz Grillparzer und Eduard Hanslick“ (1982), S. 21f., Grey, „Hanslick, Eduard“ (2001), S. 828f., die die ästhetische Bedeutung der motivisch-thematischen Entwicklungsleistung für Hanslicks Musikbegriff ebenfalls analysieren.
[837] Dunsby, „Thematic and Motivic Analysis“ (2002), S. 909. Die „thematicist theory“ wurde schon von Joseph Kerman derartig erörtert: „all strict thematicist theories are alike in their tendency to exaggerate the importance of the thematic and motivic shapes that are conceived of as the essence of music’s organic unity.“ *Contemplating Music* (1985), S. 77. Vgl.: Savage, „Social ‚Werktreue‘“ (2004), S. 517f.
[838] Schenker, „Geist der musikalischen Technik“ (1895), S. 246. Zu der Debatte um diesen Aufsatz vergleiche allgemein: Cook, *The Schenker Project* (2007), S. 36–38.
[839] Pastille, „Heinrich Schenker, Anti-Organicist“ (1984), S. 32.
[840] Keiler, „The Origins of Schenker’s Thought“ (1989), S. 291.
[841] Ibid., S. 289.
[842] Korsyn, „Schenker’s Organicism Reexamined“ (1993), S. 109.
[843] Cook, *The Schenker Project* (2007), S. 48.
[844] Keiler, „The Origins of Schenker’s Thought“ (1989), S. 291.

Formverständnis als abstrakter Terminus begriffen, der einem musikalischen Themeninhalt gegenüber steht: „Form is an abstraction, externalized from the idiosyncratic or unique quality of individual pieces, that serves to summarize broad stylistic features.“[845]

Da Hanslicks Ansichten zur Identität von Inhalt und Form mit einer derartigen Konzeption aber nichts gemein haben, können Schenkers Einwände zur historischen Vorherrschaft eines solchen technischen Formbegriffs nicht einmal indirekt als eine negative Wertung Hanslicks gesehen werden, dessen betreffende Auffassung schlicht inkorrekt referiert wird. Schenkers Betonung des „individual content“ – der als thematisches Musikmaterial verstanden werden muss – ist mit Hanslicks *VMS*-Traktat durchaus vereinbar, der (trotz Keilers Deutung) keine theoretische Überhöhung der „generalizing form“ beinhaltet, die für Hanslicks Reflexionen keineswegs wesentlich war.[846] Erst in den finalen Absätzen seiner ästhetischen Abhandlung trennt dieser den „ursprünglich logischen“ von dem „specifisch *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 –[847] der einem „Inhalt“, den musikalischen Hauptthemen und deren kunstvoller Verarbeitung, gegenüber gestellt wird (*VMS*, S. 167). Diese „Form“, die für die musikalische Formenlehre zentral ist, steht aber in einer markanten Diskrepanz zu Hanslicks Verständnis von Form als struktureller Verknüpfung von musikalischen Teilelementen, wie sie bei seinen „tönend bewegten Formen“ fokussiert artikuliert wird, und ist eine zusätzliche Qualifikation, die von Allen Keiler fälschlich absolut gesetzt wird. Diese Lesart wird speziell deutlich, wenn Keiler Schenkers Eintreten für künstlerische Autonomie und schrankenlose Schaffensfreiheit, seine kritische Haltung zu „the tyranny of mechanical rules and cold logic in favor of the infinite variety of moods, styles and genres that are created by the composer’s fantasy“ als „voice of a young composer reacting against the detached formalism of Hanslick’s dogma“ liest.[848] Keilers Passage lässt durchaus vermuten, dass hier nur das opportune Idealbild einer „Hanslick’schen“ Musikästhetik als negativer Modellfall eines musikalischen Formalismus gezeichnet wird, die mit dessen faktischen Aussagen keinesfalls kompatibel ist.

[845] Ibid., S. 286.
[846] Ibid., S. 286.
[847] Diese Termini sind durch Eduard Hanslick regelrecht unglücklich gewählt worden: Hanslicks *VMS*-Traktat nutzt meist den „ursprünglich logischen“ Formbegriff (Identität von Inhalt und Form), nicht einen „specifisch musikalischen“ Formbegriff, der in der theoretischen Formenlehre angesiedelt ist. Bei dem ansonsten ständigen Insistieren Hanslicks auf eine spezifisch musikalische Schönheit (*VMS*, S. 10, S. 74, S. 77) mussten eigentlich zwangsweise Fehldeutungen entstehen, wie etwa Werner Abegg belegt, der hier einen Widerspruch Hanslicks entdecken wollte, welcher jedoch einzig aus dieser ungeschickten Begrifflichkeit resultiert: *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 50f. Für Hanslicks Distinktion, die man als einen „generative“ sowie einen „conformational“ Formbegriff verstehen könnte, siehe auch: Bonds, *Wordless Rhetoric* (1991), S. 1–30.
[848] Keiler, „The Origins of Schenker’s Thought“ (1989), S. 287.

Denn Eduard Hanslick stellt unter anderem 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.).[849]

Das Urteil Keilers über Hanslicks *VMS*-Traktat belegt dessen funktionale Bedeutung für die amerikanische Musikwissenschaft, der als bequem anwendbare Projektionsfläche für einen ästhetischen Standpunkt gebraucht wird, den Eduard Hanslick niemals vertreten hatte. Denn gegen dessen „detached formalism" wäre somit selbst Heinrich Schenker eine progressive Alternative, der dessen vermeintlichen Schematismus in seinem „Geist"-Aufsatz konsequent verworfen hätte. Bereits Nicholas Cook hat jedoch gezeigt, dass Allen Keilers Argument bei einer exakten Lektüre von Hanslicks *VMS*-Traktat niemals gehalten werden könne: „Keiler is right, then, in characterising Schenker as an ‚anti-formalist', but only in a sense that makes Hanslick an antiformalist too."[850] Derartige Einwände konnten jedoch nicht verhindern, dass Hanslicks Abhandlung zum negativen Musterfall der „Old Musicology" hochstilisiert wurde, was seine moderne englische Rezeption tiefgreifend beeinflusste. Dies scheint hierbei partiell verständlich, da Joseph Kerman mit seiner prinzipiellen Stellungnahme zum positivistischen Analyseprinzip, zum organischen Musikmodell und zur antiquarischen Musikforschung, die auf das Jahr 1965 datiert werden kann, als dieser erstmals „musicology" als einen umfassend veranlagten „music criticism" konzipiert hatte,[851] keinerlei detaillierte Distinktion zwischen einzelnen Vertretern des für ihn veralteten Paradigmas ausführen konnte. Wenn dieser später

[849] Wie man Eduard Hanslicks Konzession, dass eine musikalische Komposition „gefühlvoll" sein kann, gegen dessen sonstige Einwände zur fraglichen Verbindung von Gefühl und Musik lesen kann, wird im letzten Kapitel (5.3) detailliert dargestellt.

[850] Cook, *The Schenker Project* (2007), S. 58.

[851] Kerman, „A Profile for American Musicology" (1965). Zu Kermans Aufsatz als initialem Anzeichen eines „dialogue […] about the need for criticism in history and the case for history in criticism" siehe weiter: Treitler, „Music Analysis in an Historical Context" (1966) sowie rezent Calella, „Das Neue von gestern" (2013), S. 83–85, der klar zeigt, dass Kermans Terminus höchst unklar ausfällt und keine wirkliche Definition involviert. Für eine direkte Reaktion auf Kermans Entwurf eines neuen „music criticism", der dies ebenfalls nachweist, siehe

„analysis“ als den „essentially formalist type of criticism“ definiert, der mit „internal musical relations in technical language“ umgehe, müsste eigentlich umgehend deutlich werden, dass eine derartige Kategorie auf Hanslicks *VMS*-Traktat und seine dabei entworfene Konzeption der objektiven Ästhetik niemals zutrifft.[852] Dieser Grund für eine typologische Interpretation Hanslicks war aber etwa dreißig Jahre später nicht mehr faktisch gegeben, als Joseph Kerman eine durchgreifende Neuorientierung der amerikanischen Musikwissenschaft hervorgehoben hat, die radikale Methoden (Feminismus, Ideologiekritik, Poststrukturalismus) einsetzte und die mit jungen Forschern wie Carolyn Abbate, Susan McClary oder auch Lawrence Kramer um das Jahr 1990 überzeugend vollzogen war.[853]

Doch selbst dieses neuartige Paradigma und seine allmähliche Installation als feste Größe des primär englischen Diskurses bewirkte keine neue Evaluation Hanslicks, der noch immer als ein idealisierter Gegenentwurf zur postmodernen Musikwissenschaft benutzt wurde, die bisher einzig teilweise akzeptiert ist und folglich weiterhin paradigmatische Gegenpositionen zu deren umfassender Etablierung benötigt.[854] Letztere wurden bereits in den ersten Arbeiten Kermans mit äußerst pauschalen Begriffen festgelegt und als „stereotypisierte Denkmuster“ der „Old Musicology“ ausgewiesen – Positivismus und Formalismus –,[855] für die Hanslicks *VMS*-Traktat als die radikalste „formalistic doctrine“ die scheinbar konziseste Manifestation

auch: Lowinsky, „Character and Purposes of American Musicology“ (1965). Für einen fasslichen Beispielfall des historisch gesättigten „music criticism“ siehe etwa Treitlers Analyse der Neunten Symphonie Beethovens: „‚To Worship That Celestial Sound‘“ (1982), S. 161–170.

[852] Kerman, „Critics and the Classics“ (1994), S. 53.

[853] Kerman, „American Musicology in the 1990’s“ (1991), S. 142. Kermans Beispiele sind hier unter anderem Abbate, *Unsung Voices* (1991), McClary, *Feminine Endings* (1991) sowie Kramer, *Music as Cultural Practice* (1990). Damit wurde, wie Joseph Kerman selbst betont (S. 141), ein ehemaliger Kritikpunkt aus *Contemplating Music* (1985), S. 17 endgültig überholt: „In fact nearly all musical thinkers travel at a respectful distance behind the latest chariots (or bandwagons) of intellectual life in general […]. Semiotics, hermeneutics, and phenomenology are being drawn upon only by some of the boldest of musical studies today. Poststructuralism, deconstruction, and serious feminism have yet to make their debuts in musicology or music theory.“ Vgl.: Williams, *Constructing Musicology* (2001), S. 7; Hooper, *Discourse of Musicology* (2006), S. 7.

[854] Für eine prägnante Chronologie der „New Musicology“, die auch deutlich aufzeigt, dass sich diese lediglich teilweise etablieren konnte und sie, trotz Kramers Verdikt (*Interpreting Music* (2011), S. 63), noch nicht „more or less normative“ beschaffen sei, siehe etwa: Agawu, „How We Got Out of Analysis“ (2004), S. 267–269. Als die bis dato „aggressivste Abrechnung mit der ‚New Musicology‘“ (Calella, „Das Neue von gestern“ (2013), S. 91), die noch einige Jahre nach diesen obigen Studien erschien, die von Joseph Kerman als aktuelles Paradigma gesehen wurden, siehe auch: Toorn, *Music, Politics, and the Academy* (1995). Für eine analytische Erörterung einer beinahe „babylonischen“ Sprachverwirrung in der gegenwärtigen Musikwissenschaft siehe auch: Korsyn, *Decentering Music* (2003), Kap. 1. Zu der heutigen Situation der „New Musicology“, die als schon historisches Phänomen, als „historical moment already passed“ gesehen werden kann, siehe etwa auch: Hooper, *Discourse of Musicology* (2006), S. 7; Maus, „What Was Critical Musicology?“ (2011).

[855] Calella, „Das Neue von gestern“ (2013), S. 84. Kramer nennt diese beiden Begriffe ebenso als die negativen Kriterien der veralteten Musicology („Musicology of the Future“ (1992), S. 5; *Classical Music and Postmodern Knowledge* (1995), S. XIV, S. 46) wie McClary und Leppert (*Music and Society* (1987), S. XII) was bei Beard und Gloag (*Musicology: The Key Concepts* (2005), S. 137) schon kanonisch betrachtet wird. Siehe hierzu jedoch Agawu, „Analyzing Music“ (1997), S. 299: „Although these terms [Formalismus/Positivismus] carry considerable semantic and ideological baggage, their complex histories were subsequently suppressed in the drive to inform about the limitations of theory-based analysis.“ Zur Analyse dieser mangelhaften Unterscheidung, die

darstellte.[856] Die teilweise verzerrte Rezeption Hanslicks im englischen Sprachraum wurde hier auch von Kofi Agawu als ein direktes Resultat der geradezu phobischen Ablehnung des musikalischen Formalismus eingeschätzt: „Hanslick's treatise has come to be associated in the English-speaking world with formalist aesthetics."[857] Auch wenn merkliche methodische Differenzen zwischen einzelnen Exponenten der „New Musicology" bestehen, weisen diese ein uniformes Feindbild auf, das von Susan McClary und Richard Leppert in einer knappen Formel gefasst wurde: die „ideology of autonomy",[858] die durch „Hanslick's much-quoted aphorism, that ‚sounding forms in motion are the one and only content of music'", also seiner moderner formulierten Auffassung, dass „music is all syntax and no semantics, or that music lacks denotative of referential power" bestmöglich eingefangen werde.[859] Da also etwa Rose Subotniks Inspiration durch Adornos Schriften, die feministische Kulturkritik Susan McClarys und die musikalische Anwendung der hermeneutischen Literaturtheorie durch Lawrence Kramer – der hier apodiktisch behauptet „works of music have discursive meaning" –[860] eine referentielle Bedeutung der musikalischen Komposition systematisch voraussetzen, musste Hanslicks *VMS*-Traktat als eine weiterhin angemessene Angriffsfläche fungieren.

Diese Rezeption Hanslicks als radikaler Autonomist, der die soziale, kulturelle, politische oder auch historische Einbettung von „reiner" Musik konsequent ausschließe und das ideale Beispiel für die formalistische Kunstideologie repräsentiere, welche sich in einer hermetisch abgeschlossenen Strukturanalyse – der Schenker'schen Theorieschule – erschöpfen würde, prägten dessen moderne Aufnahme in der „New Musicology" entscheidend. Dass sich diese

als ein „straw target" gefasst werden kann, siehe etwa auch: Samson, „Analysis in Context" (1999), S. 54; Williams, *Constructing Musicology* (2001), S. 5; Hooper, *Discourse of Musicology* (2006), S. 6, S. 14, S. 30. Dass hier aber auch jene Forscher, die ihren eigenen analytischen Standpunkt beschreiben wollten, auf den Terminus „Formalismus" rekurrieren, hat diese begriffliche Sackgasse zusätzlich kompliziert. Vgl.: Rothfarb, „Fortunes of Musical Formalism" (2011), S. 167.

[856] Subotnik, „The Challenge of Contemporary Music" (1991), S. 277.

[857] Agawu, „How We Got Out of Analysis" (2004), S. 283.

[858] Leppert, McClary (Hrsg.), *Music and Society* (1987), S. XIII, S. 9.

[859] Kramer, *Music as Cultural Practice* (1990), S. 2; Ders., *Critical Musicology* (2006), S. 2f.

[860] Ibid., S. 1. In seiner späteren Publikation *Musical Meaning* (2002), S. 2 wird dies jedoch bereits wesentlich bedächtiger formuliert: „the character of Western music regularly turns on the question whether the music takes on context-related meaning in particular cases." Siehe dazu auch rezent: Ders., *Interpreting Music* (2011), Kap. 1 („Hermeneutics"). Zur Kritik an Kramers Methode siehe etwa Calella, „Das Neue von gestern" (2013), S. 89 und Zangwill, „Re-Centering Musicology" (2014), der Kramers Position, dass „music conveys meanings, like literature or paintings, only with sounds rather than words or paint" dieserart kritisierte: „It is not just that they [die ‚New Musicologists'] think that music sometimes does other things, which is hardly controversial, but that embodying meanings is what is distinctive and interesting about much music. That is controversial. And they look to literary method as the primary means of understanding music. Music is reduced to literature." Ibid., S. 233. Vgl.: Zangwill, *Music and Aesthetic Reality* (2015), S. 3. Für einen ähnlichen Einspruch Kramers gegen Tomlinson Arbeitsweise, die für ihn eine „musicology without music" zeitige, siehe auch: Cook, „Theorizing Musical Meaning" (2001), S. 186f.; Calella, „Das Neue von gestern" (2013), S. 87f. Dieser Streit ist in *Current Musicology* 53 (1993) geführt worden (siehe meine nachgestellte Literaturliste bei Kramer und Tomlinson).

autonomistische Konzeption Hanslicks auf seine akademische Programmatik der objektiven Ästhetik bezog, hier also kein absoluter Musikbegriff entwickelt wurde, der die musikalische Komposition vollständig erfassen sollte, ist dabei konsequent missachtet worden, was diese einseitige Auslegung seiner ästhetischen Abhandlung durchaus erklärbar macht: „Hanslick's ostensible formalism now appears to have been exaggerated in twentieth-century accounts that ignore his broader argument."[861] Besonders illustrativ scheint dies bei Susan McClarys Aufsatz „Narrative Agendas in ‚Absolute' Music" (1993), der einen seltenen Beitrag aus der „New Musicology" darstellt, der Hanslicks *VMS*-Traktat nicht einzig abschreckend erwähnt, sondern diesem einen größeren Kontext verleiht: „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."[862] In einer exemplarischen Charakterisierung wird Eduard Hanslick auch hier als ein wesentlicher Wegbereiter dieses autonomen Musikbegriffs angegeben und als „the chief polemicist for the absolutists" bezeichnet, die die musikalische Forschung noch immer hemmen würden, „blocking all but the most formalistic approaches to criticism." Da aber auch „reine" Musik ein humanes Produkt darstelle, also „the same dominant social beliefs and tensions as other cultural artefacts" mitteile, müsse diese aus ihrer einzig scheinbar autarken Stellung gelöst werden, die ihr der ideologische Formalismus verliehen habe: „The treasured distinction between the musical and the so-called extramusical is starting to dissolve, allowing hermeneutic readings of compositions traditionally held to be exempt from interpretation."[863]

In McClarys Aufsatz tritt also Eduard Hanslick als ein autoritärer Dogmatiker auf, der „the verbal cues of programs for sullying music's purity" verboten hätte, da „programs threatened to blow the lid off the metaphysical claims of the absolutists, for tone poems employed the

[861] Agawu, „How We Got Out of Analysis" (2004), S. 269. Zu dem „broader argument" siehe auch Kap. 2.
[862] McClary, „Narrative Agendas in ‚Absolute' Music" (1993), S. 326. Zur Kritik des für sie falschen Konzepts des „purely musical" siehe auch: Dies., *Conventional Wisdom* (2000), S. 1–31.
[863] McClary, „Narrative Agendas in ‚Absolute' Music" (1993), S. 327–329. Zur Methodik McClarys aus einer generellen Perspektive siehe auch: Taruskin, „Material Gains" (2009); Zangwill, „Friends United" (2014); oder kurz Calella, „Das Neue von gestern" (2013), S. 90f. Zur Musik als ein kulturell konstituiertes Erkenntnisobjekt und die damit verbundenen methodischen Konsequenzen vergleiche besonders: Tomlinson, „The Web of Culture" (1984). Siehe hierzu ebenso Kramer, *Music as Cultural Practice* (1990) sowie *Classical Music and Postmodern Knowledge* (1995), S. 18, der den hier angesprochenen Paradigmenwechsel prägnant resümierte: „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."

same codes, the same gestural vocabulary, the same structural impulses – although always acknowledging (at least in part) what they signified.“[864] Abgesehen davon, dass McClarys Rhetorik Hanslicks *VMS*-Traktat hier eine nahezu konspirative Stoßrichtung unterschiebt – selbst wenn man McClarys Deutung faktisch teilen möchte, war ihm seine eigene ästhetische Ideologie sicherlich niemals einsichtig –, fasst diese seine objektive Ästhetik erneut absolut auf und weitet deren eindeutig definierte Gültigkeit auf einen allgemeinen Musikbegriff aus. Dass Hanslicks *VMS*-Traktat die programmatische Instrumentalmusik keineswegs ablehnte, sondern einzig betont, dass aus der poetisch aufgeladenen Musikgattung keine unmittelbaren Rückschlüsse auf „reine“ Musik möglich seien, wurde bereits genauer behandelt (vgl. Kap. 2.3). Wie aber etwa schon Nicole Grimes korrekt bemerkt hat,[865] tradiert McClary hier auch die „klassische“ Einseitigkeit der marxistischen Musikforschung, die Hanslicks Abhandlung als zentralen Ausläufer des bürgerlichen Formalismus klassifiziert und dabei dessen kritische Tätigkeit, die klar differenten Parametern unterliegt (vgl. Kap. 2.2), schlichtweg ignoriert:[866] „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.“[867] Dass diese fast schon lineare Rezeption Hanslicks, welche seine ästhetische Abhandlung zunehmend verschiebt und immer radikaler auffasst, aus der speziellen ideologischen Prädisposition der „New Musicology“ resultierte,

[864] McClary, „Narrative Agendas in ‚Absolute' Music“ (1993), S. 334. Agawu konnte hier aber schon eindeutig nachweisen, dass diese skizzierte Exklusivität des analytischen Musikdiskurses, die für McClarys Position aus argumentativen Beweggründen opportun schien, bereits damals nicht mehr der gegebenen Sachlage entsprach, indem dieser zahlreiche musikanalytische Untersuchungen aus der neueren Literatur kursorisch referierte, die sich McClarys Darstellung nicht mehr fügten und viele Aspekte der „New Musicology“ offenkundig antizipiert haben: „Analyzing Music“ (1997), S. 304–307. Für die analytische Kunsttheorie hat Noël Carroll im Jahr 2000 bereits wieder eine rezentere Wendung zu rein ästhetischen Thematiken konstatiert, die auf eine klar verspätete Reaktion der englischen „musicology“ schließen lassen: „Stated very broadly […], contemporary criticism has been preoccupied for over a generation [!] with the interpretation of the meaning of artworks, increasingly for their ideological import. […] The almost exclusive monopoly of the message in the contemporary artworld is giving rise to the apprehension that something is being left out. Another corrective is in the offing. And the name for that corrective is aesthetics.“ Ders., „Art and the Domain of the Aesthetic“ (2000), S. 191f.

[865] Vgl.: Donovan, Grimes, Marx (Hrsg.), *Rethinking Hanslick* (2013), S. 4f.

[866] Dass die „New Musicology“, je nach punktueller Begrifflichkeit, in den letzten Jahren oder der letzten Phase des Kalten Kriegs mehrere damals ungewohnte Teilaspekte der ostdeutschen Musikwissenschaft übernommen und ohne deren dialektischen Materialismus für ihren neuen Ansatz nutzbar gemacht hat, kann hier nicht weiter erörtert werden. Siehe dazu etwa: Wenzel, „Legitimität und Rentabilität von Musikwissenschaft“ (2000); Bertone, Fuhrmann, Grant, „Was ist neu an New Musicology“ (2004); und primär Shreffler, „Berlin Walls“ (2003), S. 500, die die methodische Konvergenz besonders deutlich macht, die marxistische Musikforschung hier aber durch einen französischen Strukturalismus vermittelt erachtet: „In rejecting the notion of artistic autonomy and theorizing music as social discourse, East German Marxist musicology of the 1960s and 70s moreover anticipates some of the main tenets of the ‚new' (or critical) musicology.“ Für die einzig zentrale englische Hanslick-Rezeption muss hier aber der knappe Hinweis auf die dadurch erklärbare Parallelität von speziellen rezeptiven Grobmuster genügen.

[867] Donovan, Grimes, Marx (Hrsg.), *Rethinking Hanslick* (2013), S. 5.

die die amerikanische Ausprägung des Schenker'schen Musikparadigmas ernstlich beschnitt und für diesen Zweck eine narrative Geschichte der „ideology of autonomy" konstruierte, in der Hanslicks *VMS*-Traktat eine wesentlich abschreckende Rollenfunktion zugeteilt wurde, kann somit strategisch begründet werden.[868]

McClarys Aufsatz ist hier aber einzig der auffälligste Beispielfall der modernen Rezeption Hanslicks aus der „New Musicology", die als eine polemisch inspirierte Bewegung entstand und also wenig erstaunlich grobkörnige Konstruktionen der eigenen Fachgeschichte entwarf, die simplifiziert dargestellt wurde, um die eigene methodische Positionierung besser fassbar abzusetzen. Dieses Pendel hin zur musikalischen Hermeneutik ist hier jedoch schnell wieder über eine vorwiegend verständliche Neukonzeption von musikalischer Signifikation hinaus gekippt, da diese schlichtweg angenommen, nicht kontextuell konstruiert wurde, wie schon Tia DeNora vor etwa zwanzig Jahren betonte: McClarys „work treats musical compositions as if they are simply ‚waiting to be read' – that is, as if their meanings are located outside of situated contexts of reception."[869] Dass McClarys Ansatz und Hanslicks *VMS*-Traktat jedoch durchaus vereinbar wären und ihre vermeintliche Gegnerschaft auf einer jeweils exklusiven Konstruktion beruhen dürfte, wurde rezent durch Nick Zangwill vertreten, der bei der „New Musicology" eine „fear of music" konstatierte, welche durch Hanslicks Programm korrigiert werden könnte: „Music is elusive. […] And this creates discomfort. In the urge to understand music, there is, therefore, a temptation to try to understand it in other terms – in terms of emotion, representation, politics, religion and so on. But it is crucial to resist this temptation. Music itself is betrayed by such theories."[870] Für ihn ist die dekonstruktive Verfahrensweise von McClarys Gender-Studien, die die „New Musicology" nur exemplarisch repräsentieren,

[868] Dieses Narrativ ist bei Beard, Gloag, *Musicology: The Key Concepts* (2005), S. 57 und S. 106f. etwa schon regelrecht kanonisiert. Dass eine derartige Konstruktion historisch ambivalent ausfallen musste, zeigt sich hier auch bei der „New Musicology": Wenn McClary etwa Carl Dahlhaus, den „Hanslick seiner Generation" (Geck, *Von Beethoven bis Mahler* (1993), S. 254), deutlich kritisiert, da er „reine" Musik als teilweise „self-contained, innocent of social or other referential meanings" entwarf („Narrative Agendas in ‚Absolute' Music" (1993), S. 327), wurde dieser durch Joseph Kerman als soziologisch interessierter „metahistorian" eingeschätzt (*Contemplating Music* (1985), S. 145). Vgl.: Calella, „Das Neue von gestern" (2013), S. 84f., S. 99f.

[869] DeNora, *Construction of Genius* (1995), S. 127. Siehe dazu auch Cook, *The Schenker Project* (2007), S. 15, der ebenso festhielt: „the first-generation ‚New' musicologists […] largely as a result of the arguably pernicious influence of Adorno, attempted to read social meaning straight off the music." Für eine recht rezente Methode, die die musikalische „Bedeutung" kontextuell rekonstruiert und als historisch kontingent begreift, siehe auch: Ders., „Theorizing Musical Meaning" (2001). Richard Taruskin („Material Gains" (2009), S. 459f.) hatte diese subjektive Hermeneutik ebenfalls kritisch erörtert, die für ihn mehr über die soziale Agenda McClarys aussagt als die von ihr untersuchten Kompositionen, was von ihm mit einer erhellenden Textpassage festgemacht wird (McClary, „Talking Politics During Bach Year" (1987), S. 60–62): „What I am suggesting here is deconstruction as a political act. […] 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." Vgl.: Taruskin, „Afterword: What Else?" (2013), S. 292–294.

[870] Zangwill, „Re-Centering Musicology" (2014), S. 231f. Sein Beispiel ist hier primär Lawrence Kramer, der für ihn schlicht literarische Musikexege betreibt, während Susan McClary das von ihr angesetzte „Programm"

keine substantielle Schilderung der musikalischen Komposition selbst, sondern postmoderne Diagnostik des männlich dominierten Musikdiskurses, was eine merkliche Verschiebung der argumentativen Stoßrichtung beinhaltet: „gender descriptions of instrumental music should not be taken literally, and are metaphorical descriptions of aesthetic properties of music.“[871] Wenn somit McClarys Exegese – gegen deren originale Intention – „nur“ als metaphorische Beschreibung der musikalischen Komposition und als faktische Ergründung der diskursiven Sprechweise über selbige gesehen wird, wäre sie mit dem *VMS*-Traktat Hanslicks theoretisch kompatibel, sofern dessen ästhetische Abhandlung nicht unrecht absolut gesetzt und als eine exklusive Definition des Begriffs „Musik“ gelesen wird:

> „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.“[872]

4.3. Hanslick der Formalist: adäquate Kategorie oder „unoccupied classification“?

In den vorherigen Betrachtungen zu Hanslicks Beziehung mit Kant, Bell, Schenker und der modernen musikalischen Strukturanalyse wurde somit deutlich, dass zahlreiche betreffende Kommentatoren eine individuelle Konstruktion „des“ ästhetischen Formalismus und seiner historischen Genese entworfen haben, der Hanslicks *VMS*-Traktat aus teilweise strategischen Beweggründen eingegliedert wurde. Dieses Kapitel, das die hier behandelte Diskussion über Hanslicks Formalismus komplettieren soll, wird sich nun mit der unmittelbaren Bestimmung

---

an der musikalischen Strukturierung festmachen würde: „For McClary, most of the time, music is still music, and not literature.“ Ibid., S. 239; Ders., *Music and Aesthetic Reality* (2015), S. 23.

[871] Zangwill, „Friends United“ (2014), S. 66. Dass sich diese figurativen Erklärungen gemäß einer partikularen Ideologie formieren, also prinzipiell ersetzbar sind durch andere literarische, emotionale, politische oder auch soziale Metaphern – was auch Taruskins Auffassung entspricht – wird hier ebenso erläutert: Ibid., S. 65. Vgl.: Ders., „Music, Metaphor, and Emotion (2007); Kivy, *Sounding Off* (2012), S. 59–64.

[872] Zangwill, „Friends United“ (2014), S. 69. Patricia Herzog legt eine derartige Distinktion zwischen „musical meaning and musical interpretation“ für die rezente analytische Kunsttheorie fest, denn „what music can mean differs from what it does mean“, was Cooks Modell durchaus entspricht: „As a matter of logical fact, absolute music *can* be about something, it can have extramusical content. Nevertheless, music *has* extramusical content only under appropriate conditions of interpretation.“ Herzog, „Music Criticism and Musical Meaning“ (1995), S. 304. Für eine ähnliche Position siehe auch: Kivy, „‚Absolute Music' and the ‚New Musicology'“ (2000), der „reine“ Musik als *eine* mögliche Rezeption der musikalischen Komposition bestimmt, die aus einer differenten Perspektive ebenfalls inhaltlich verstanden werden kann. Wie hier auch Charles Rosen bemerkt: „The difficulty is that music, more than any other art, can accommodate different meanings, different ideologies, different uses. […] The greatest disappointment for me in the studies of the ‚new musicologists' is the failure to appreciate the inherent instability of musical meaning.“ *Critical Entertainments* (2000), S. 270.

von Hanslicks Standpunkt befassen, welche nicht immer durch derartige Interessen und ihre narrative Funktion geprägt war. Präzise gesagt soll also nun eruiert werden, welche spezielle Variante „des" ästhetischen Formalismus Hanslick diskursiv beigelegt wurde und in wie fern diese abstrakte Kategorie auf ihn überhaupt sinnreich angewendet werden kann. Dabei sollen vor dieser prinzipiellen Fragestellung zuerst einige allgemeine Tendenzen erarbeitet werden, wie Hanslicks Aphorismus der „tönend bewegten Formen" und sein Begriff „Form" generell gelesen wurden. Dass auch hier eine affektiv geladene Kontroverse dominiert, die sich meist zwischen binären Oppositionen – Form vs. Gefühl, Form vs. Inhalt, Form vs. „Welt" etc. – bewegt, belegt schon Otakar Hostinský, der für seine eigene Epoche festhielt: „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. So ist denn das Wort ‚Form' in der modernen Aesthetik nachgerade etwas gar Furchtbares geworden, der Inbegriff alles kunstphilosophischen Gräuels, sozusagen der leibhaftige ästhetische Antichrist selbst. Es herrscht eine förmliche Idiosynkrasie gegen dieses Wort."[873] Dass sich diese verbreitete Einstellung auch ganze hundert Jahre später noch nicht essentiell gewandelt hatte, zeigt noch Norbert Tschulik, der Hanslicks *VMS*-Traktat „allzu oft und allzu vereinfachend mit dem Schreckenswort ‚formalistisch' etikettiert" sieht.[874] Zuletzt soll hier auch noch Fritz Beinroth genannt werden, der Hegel und Hanslick vor genau zwanzig Jahren von dem für ihn infamen „Vorwurf" reinigen wollte, „Zugeständnisse an die Formalästhetik gemacht zu haben", wobei dessen spezifische Wortwahl deutlich machen kann, wie formale Ästhetik von ihm generell beurteilt wurde: G.W.F. Hegel dürfe nicht „zum Befürworter der Formalästhetik […] degradier[t]" werden; Eduard Hanslick ist „eine *Ästhetik des Formalismus* […] unterstell[t], seine Schrift als ‚das theoretische Manifest des musikalischen Formalismus' […] deklassiert" worden.[875]

Welche Version „des" ästhetischen Formalismus ist Eduard Hanslick nun jedoch dezidiert beigelegt worden? Die erste sowie einfachste Erwiderung auf diese keineswegs transparente Fragestellung besteht darin, dass Hanslicks Abhandlung einen praktischen kompositorischen Formalismus propagiert hätte, wie dies Allen Keiler aus seinem Schenker'schen Blickwinkel vermutet hat (Kap. 4.2). Eine derartig karikierende Interpretation von Hanslicks *VMS*-Traktat findet sich aber meistens lediglich bei politischen Diskussionen über „rein formale" Musik,

[873] Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne* (1877), S. 8f.
[874] Tschulik, „Ästhetik und Kritik von Hanslick" (1979), S. 606.
[875] Beinroth, *Musikästhetik* (1995), S. 127, S. 132. Die von Beinroth zitierte Passage stammt dabei aus: Markus, *Musikästhetik* (1967), Bd. 2, S. 376.

die von diversen Systemen aus diversen Motiven pejorativ beurteilt wurde – aus nazistischer Perspektive durch ihre überbordende „Geistigkeit", die eine „analytische, intellektualistisch-formalistische Zergliederung" bedingen würde;[876] aus marxistischer Perspektive, da sie eine intrikate Beziehung von Musik und „Welt" scheinbar negiere: Die „rein formale" Musik „ist krankhaft, sie schließt gesunde, subjektive Assoziationen aus, ihre Wirkung endet mit einer Störung des Nervensystems des Zuhörers und dem Eindruck eines Chaos, und ihre Werke verlieren ihre allgemeine gesellschaftliche Berechtigung."[877] Wenn auch solche Lesarten in den folgenden Abschnitten wegen ihrer eindeutig ideologischen Beschaffenheit nicht weiter erörtert werden sollen,[878] kann doch schnell gezeigt werden, dass eine derartige Deutung mit den faktischen Aussagen Hanslicks, seiner starken Betonung der künstlerischen Spontaneität (*VMS*, S. 79f.), der schon öfters erörterten Hypothese, dass sich einzelne Elemente historisch abnutzen (*VMS*, S. 86f.) etc. keinesfalls vereinbar sind. Dieser hatte vielmehr mehrfach eine „formalistische" Schaffensweise abgewiesen, die von ihm als schablonenhaft, uninspiriert, monoton begriffen wurde. Hier sei nur seine betreffende Besprechung von Mozarts *Così fan tutte* zitiert, deren damals oft als frivol erachtete Dichtung bewirkt hätte, dass Mozarts Musik stellenweise mangelhaft ausgefallen wäre: „Daß dieses geistlose Stück, dessen Personen uns nicht die mindeste Theilnahme abgewinnen, auch Mozart's schöpferische Phantasie gelähmt und zu weichlichem Formalismus [!] verleitet hat, braucht nicht geleugnet zu werden. Zahl-

[876] Fellerer, *Einführung in die Musikwissenschaft* (1942), S. 122.

[877] Nováček, *Einführung in die Musikästhetik* (1956), S. 123. Siehe dazu auch: Meyer, *Musik im Zeitgeschehen* (1952), S. 148f., der den musikalischen Formalismus mit „l'art pour l'art" fälschlich gleichsetzt und den daraus gewonnenen Mischbegriff auf Hanslicks *VMS*-Traktat bezieht sowie Markus, *Musikästhetik* (1967), der dessen marxistische Bekämpfung aus einer musikalisch reaktionären Perspektive doktrinär betreibt. Siehe dazu weiter Just, *Marx, Engels, Lenin und Stalin* (1953), S. 34: „Deswegen ist der entschiedene Kampf gegen den Formalismus, in welchen Spielarten dieser auch auftreten möge, die erste Bedingung für die Entwicklung einer realistischen Kunst. Der Formalismus ist das Haupthindernis für die Künstler, das Leben wahrheitsgetreu darzustellen, im revolutionären Kampf die Position der Arbeiterklasse zu beziehen und sich eng mit dem Volk zu verbinden."

[878] Für die nazistische Interpretation ist wohl erneut Wagners Polemik autoritativ gewesen, der Hanslicks *VMS*-Traktat als eine theoretische Fundierung der „formalistischen" Instrumentalmusik von Mendelssohn Bartholdy auffassen wollte: „Es war gewiß kein Kunststück, auch für die Musik das ‚Schöne' als Hauptpostulat hinzustellen: brachte der Autor [Hanslick] dies in der Art zu Stande, daß Alles über diese geniale Weisheit erstaunt, so gelang nun aber auch das allerdings Schwerere, nämlich die moderne jüdische Musik als die eigentliche ‚schöne' Musik aufzustellen; und zur stillschweigenden Anerkennung dieses Dogmas gelangte er ganz unvermerklich, indem er der Reihe Haydns, Mozarts und Beethovens, so recht wie natürlich, Mendelssohn anschloß, ja – wenn man seine Theorie vom ‚Schönen' recht versteht, diesem Letzteren eigentlich die wohltuende Bedeutung zusprach, das durch seinen unmittelbaren Vorgänger, Beethoven, einigermaßen in Konfusion geratene Schönheitsgewebe glücklich wieder arrangiert zu haben." Fischer, *Wagners ‚Das Judentum in der Musik'* (2000), S. 177f. Diese These wurde etwa von Wiesinger, *Christenthum in der Musik* (1892), S. 5; Grunsky, *Richard Wagner und die Juden* (1920), S. 24; Gerigk, Stengel, *Lexikon der Juden in der Musik* (1940) akkurat tradiert und damit regelrecht kanonisiert. Siehe dazu auch: Goehr, *The Quest for Voice* (1998), S. 59, die Wagners Deutung von Hanslicks Abhandlung als eine „debate over the correct and incorrect employment of rules" auslegt sowie Hinrichsen, „Eduard Hanslick contra Richard Wagner" (i.Dr.), Punkt 1, wo man die oben genannte Textpassage Wiesingers finden kann.

reiche musikalische Schönheiten strömen ihr reines, sanftes Licht auch in dieser Partitur aus; leider sind sie fast durchwegs gleichartigen Charakters und entbehren der contrastirenden Schlagschatten.“[879]

Diese Deutung Hanslicks basiert jedoch fern aller genuin ideologischen Implikationen auf einem unmittelbaren Missverständnis seines mangelhaft bestimmten Formbegriffs, der – wie bereits erörtert (vgl. Kap. 1.6 und 3.5) – immer wieder aus der hier unpassenden Perspektive der musikalischen Formenlehre aufgefasst wurde. Neben Keiler hat etwa auch Julius Portnoy Hanslicks Formbegriff als musikalischen Schematismus interpretiert: Musik „was composed of tonal patterns which were thematically developed in a prescribed [!] form.“[880] Wenn dies auch eine eher dissidente Meinung darstellt, findet diese sich auch noch bei Béla Szabados’ Aufsatz zum musikalischen „Formalismus“ Wittgensteins (2006), welcher belegen soll, dass Hanslicks *VMS*-Traktat von diesem letztlich abgelehnt wurde. Dieser Aufsatz ist für die hier erörterte Debatte insofern schlichtweg exemplarisch, als man einzig implizit erkennen kann, was mit musikalischem „Formalismus“ neben einem vagen Bezug auf die „formal structure“ überhaupt gemeint sei. Erst durch Szabados’ Berufung auf eine Textpassage Wittgensteins, in der letzterer bemerkt: „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“, wird Szabados’ Auslegung von Hanslicks Formbegriff einsichtig. Denn dieser erklärt weiter: „what is evident is that the first passage raises doubts about musical formalism, 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.“[881] Wie dies gegen Hanslicks *VMS*-Traktat sprechen sollte, der genau solche Punkte selbst betont, wird erst dann vollständig erkennbar, wenn man den Formbegriff Hanslicks als musikalische Architektonik (Streichquartett, Symphonie, Oratorium) missversteht. Dass Hanslicks Begriff „Form“ dem musikalischen Schematismus keinesfalls entspricht, er von ihm somit nicht als „rigid system of immutable factors, but rather as a system of changing relations“ definiert wird, muss hier nicht abermals erörtert werden.[882]

---

[879] Hanslick, „Mozarts Opern“, in: *Die moderne Oper 3* (1884), S. 128. Für eine moderne Diskussion von verschiedenen Varianten „des“ musikalischen Formalismus in einem fachspezifischen Wortverständnis siehe etwa auch: Danuser, *Gesammelte Vorträge* (2014), Bd. 1, S. 308.
[880] Portnoy, *Philosopher and Music* (1954), S. 175. Vgl.: Cazden, „Realism in Abstract Music“ (1955), S. 17.
[881] Szabados, „Wittgenstein and Musical Formalism“ (2006), S. 651, S. 654f.
[882] Bujić, *Music in European Thought* (1988), S. 10. Vgl.: Redmann, *Methodologie der Musikanalyse* (2002), S. 19; Loesch, „Autonomie der Kunst“ (2004), S. 196; McClatchie, *Analyzing Wagner’s Operas* (1998), S. 35;

Mit dieser architektonischen Fehlinterpretation von Hanslicks Begriff „Form“ ist der wohl älteste Irrtum zu seinem musikalischen Formalismus verbunden, „Hanslicks ‚Tonarabeske‘“, die von Arthur Seidl als eine mathematische Strukturierung des „Symmetrisch-, Architektonisch- und Plastisch-Schönen“[883] oder noch von Gunter Scholz als „klingende Mathematik“ verstanden wurde.[884] Für den englischen Sprachraum hat Eric Sams diese reduktive Deutung Hanslicks mit seinem autoritativen *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 for its regularity of pattern.“[885] Dieses Urteil wird auch noch von Treitler und Abbate belegt, die aus der kritischen Perspektive der „New Musicology“ Hanslicks *VMS*-Traktat als die philosophische Grundlegung des mathematischen Musikbegriffs („sounding architecture“) auffassen, der eine „absolutist conception of music“ fundiert hätte.[886] Hanslicks Begriff „Form“ gerät damit zum „simple pattern-making“, zum „sonic wallpaper“, zu einer normativen Konzeption der mathematischen Regelmäßigkeit als leitender Grundsatz der musikalischen Komposition.[887] Aus einer solchen Auslegung wurde zudem immer wieder eine rigoristische Werthoheit von Hanslicks Standpunkt abgeleitet, wie man bei Rienäcker exemplarisch nachweisen kann, für den Hanslicks *VMS*-Traktat eine rein strukturelle Kunstform favorisiere, „in der vorgegebene Maße im Zeichen des ewiggültigen Schönen eingehalten, [und] alle jene Momente ausgeblendet sind, die das Gefüge in Unordnung bringen.“[888] Hanne Ahonen hat für den englischen Sprachraum in diesem Sinne ebenso unlängst notiert, dass Hanslicks *VMS*-Traktat oft als „‚purist‘, ‚barren‘, ‚restrictive‘, ‚doctrinaire‘, or ‚aesthetically paranoid‘“ gelesen werde:[889] „Hanslick is portrayed as a purist who,

Nattiez, „The Contradictions of Immanence“ (2004), S. 106; Appelqvist, „Form and Freedom“ (2011), S. 81. Dass Hanslicks Hypothese der Identität von Inhalt und Form leicht falsch gelesen werden kann, wird etwa auch von Werner Abegg bezeugt, welcher einem ähnlichen Fehlschluss unterliegt, wenn dieser zeigen möchte, dass Hanslicks Annahme nicht völlig zutrifft: „Die Fülle von Klaviervariationen über Volkslieder oder Opernarien hat Hanslick mit Sicherheit gekannt […]. Hier wird ein Inhalt, der eine ausgeprägte, bekannte Gestaltqualität besitzt, doch unbestreitbar in verschiedensten Formen behandelt.“ *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 50. Dieses Modell Abeggs steht aber quer zu Hanslicks *VMS*-Traktat, der den genannten Sonderfall derartig lösen würde: jegliche Variation auf ein bereits bestehendes Musikthema ist eine neuartige, untrennbare Kombination von musikalischen Teilelementen. Dieses Thema ist hier also kein enthobener „Gegenstand“ der musikalischen Komposition, sondern wird mit der individuellen Bearbeitung diese musikalische Komposition selbst. Abeggs vermeintlich stichhaltiges Gegenbeispiel zu der Hypothese Hanslicks beruht somit nur auf einer falschen Deutung von Hanslicks Formbegriff, der eine derartige Separation nicht nötig macht. Siehe dazu auch: McClatchie, *Analyzing Wagner’s Operas* (1998), S. 35f.

[883] Seidl, *Vom Musikalisch-Erhabenen* (²1907/1887), S. 2.

[884] Scholtz, *Schleiermachers Musikphilosophie* (1981), S. 76.

[885] Sams, „Hanslick, Eduard“ (1980), S. 151.

[886] Abbate, *Unsung Voices* (1991), S. 17; Treitler, „The Idea of Absolute Music“ (1988), S. 435.

[887] Shaw-Miller, *Visible Deeds of Music* (2002), S. 125; Kivy, *Fine Art of Repetition* (1993), S. 348.

[888] Rienäcker, „Hanslick über Brahms“ (1997), S. 16. Vgl.: Danz, *Die objektlose Kunst* (1981), S. 199, S. 244f., der Hanslicks Formbegriff hier auch als mathematische Architektonik fassen möchte.

[889] Ahonen, *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 65.

by emphasizing musical rules, puts forth strong restrictions on the practice of music criticism and perhaps even on musical practices themselves. In this sense, musical formalism is taken to be an enemy of artistic freedom."[890]

Bei der vorherigen Diskussion von Allen Keilers Analyse zu Schenkers Aufsatz „Der Geist der musikalischen Technik" konnte bereits belegt werden, dass eine derartige Restriktion der künstlerischen Schaffensfreiheit bei Hanslicks *VMS*-Traktat nicht entdeckt werden kann, der dagegen produktive Spontaneität als essentielle Bedingung des historisch gefassten Schönen betrachtet. Dieses Urteil erstaunt ebenfalls insofern, als Hanslicks Abhandlung kaum direkte Hinweise darauf enthält, was nun ein einzelnes Musikstück „schön" werden lässt: „Es ist von außerordentlicher Schwierigkeit, dies selbstständige Schöne in der Tonkunst, dies specifisch Musikalische zu schildern" (*VMS*, S. 77). Die besten materialen Ansatzpunkte werden durch eine negative Definition gegeben, die klar zeigt, dass jene eben erörterte Deutung Hanslicks nicht durch seine eigene Schrift gestützt werden kann: „Keineswegs ist das ‚Specifisch-Musikalische' als blos akustische Schönheit, oder proportionale Dimension zu verstehen, […] 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). Eduard Hanslick scheint gegen Arthur Seidls Lesart antizipativ anzuschreiben, wenn dieser dezidiert festhält, dass musikalische Schönheit nicht mit dem „Symmetrischen" oder auch „Architektonischen" zusammenfalle, „worin doch niemals ein Schönes, vollends ein *Musikalisch*-Schönes bestand. Das abgeschmackteste Thema kann vollkommen symmetrisch gebaut sein. […] 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.). Und auch eine lediglich mathematische Interpretation von Hanslicks Formbegriff wird von ihm eindeutig geleugnet: „In einer Tondichtung, sei sie die schönste oder die schlechteste, ist gar nichts mathematisch berechnet. Schöpfungen der Phantasie sind keine Rechenexempel. […] das ästhetische Bereich fängt erst an, wo jene Elementarverhältnisse in ihrer Bedeutung aufgehört haben. Die Mathematik regelt blos den elementaren Stoff zu geistfähiger Behandlung und spielt verborgen in den einfachsten Verhältnissen, der musikalische Gedanke kommt ohne sie ans Licht"

[890] Appelqvist, „Form and Freedom" (2011), S. 75. Als einen rezenten Prototyp siehe etwa Janik, *Recomposing German Music* (2005), S. 23, die Eduard Hanslick als orthodoxen Apologeten einer „veralteten" musikalischen Formenlehre missversteht. Siehe dazu auch Roger Scruton, den Fiona Ellis derart zitiert: „A formalist, we are told, is someone ‚who believes that we understand music in terms of its formal organization – i.e. in terms of the balance, order, and architecture which is achieved through tones'." Ellis, „Scruton and Budd on Musical Meaning" (2001), S. 50. Vgl.: Harré, „Emotion in Music" (1997), S. 116; Scruton, *Aesthetics of Music* (1997), S. 353. Diese Lesart wird aber von Scrutons Passage augenscheinlich problematisiert.

(*VMS*, S. 97). Auch hier hat das sekundäre Verständnis von Hanslicks *VMS*-Traktat, der als bedeutender Wegbereiter einer „Entmathematisierung der Musiktheorie und Musikphilosophie“ betrachtet werden kann, dessen textliche Aussagen offenkundig überwachsen.[891]

Neben diesen heute eher exotischen Deutungen von Hanslicks Formalismus wurde dessen generelle Rezeption von einer verzerrten Bestimmung der komplexen Beziehung von Inhalt und Form geprägt, die bei den vorstehenden Ausführungen bereits oftmals tragend schien. In der wohl einfachsten Ausprägung ist der „einseitige[] Kritikaster“ Eduard Hanslick derartig begriffen worden, dass dieser musikalisches „Formenspiel“ ohne jede geistvolle Bedeutung propagiere.[892] Das naheliegendste Gegenargument bestand dabei meist in der linguistischen Gegebenheit, dass Form „das Äußere eines Innern“ bezeichne,[893] eine „inhaltlose Form“ also „ein Unding“ darstelle, „eine Musik als tönendes Nichts.“[894] Wie hier jene zuvor analysierte Interpretation von Hanslicks Formbegriff als „Form ohne Gehalt“, als „bloße Proportionen, ‚Tonformen‘, ‚Tonverhältnisse‘“ zentral werden konnte, die die musikalische Komposition „mit ihrer physikalischen Seinsweise“ vermeintlich unmittelbar identifiziere, ist problemlos einzusehen.[895] Dass Karl Fellerer hier etwa Ambros’ *Gränzen der Musik und Poesie* (1856) von der formalen Ästhetik Hanslicks lobend abhob, da er sich – entgegen Hanslick – mit der „beseelten Form“ befasst hätte,[896] belegt eingefahrene Deutungsmuster bezüglich Hanslicks *VMS*-Traktat, für die sich dieser jedoch immerhin teilweise schuldig fühlte: „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.“[897] Dass dieser hierbei ebenfalls dezidiert bezeugte: „wir anerkennen keine Schönheit ohne Geist“ (*VMS*, S. 78), hat ungenaue Rezipienten nicht daran hindern können, ihn dergestalt aufzufassen: „Er sprach der

[891] Schneider, *Semiotik der Musik* (1980), S. 266. Für ein paar frühere Kritiken dieser aktuell seltenen Deutung von Hanslicks Formalismus siehe etwa auch: Solie (Hrsg.), *Source Readings in Music History 6* (^{2}1998/1950), S. 160; Schuhmacher, *Einführung Musikästhetik* (1975), S. 51; Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 106; Landerer, „Geschichte des musikästhetischen Objektivismus I“ (1993), S. 23; Edgar, „Adorno and Musical Analysis“ (1999), S. 443; Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 57; Nattiez, „The Contradictions of Immanence“ (2004), S. 109. Als Beispiel für eine wirklich mathematische Musikkonzeption siehe etwa Carus, „Significance of Music“ (1895), S. 402: „Music is among the arts what arithmetic is among the sciences: as arithmetic is among all formal sciences the most purely formal science, so music is among all arts the most abstract art. Music consists in numerical relations. There is no music but can be expressed in numbers.“

[892] Tenschert, *Musikerbrevier* (1940), S. 200.

[893] Dettelbach, *Imperium der Töne* (1970), S. 57.

[894] Tenschert, *Musikerbrevier* (1940), S. 201.

[895] Massow, „Musikalischer Formgehalt“ (1988), S. 274.

[896] Fellerer, *Musikleben im 19. Jahrhundert* (1984), S. 65.

[897] Hanslick, *Aus meinem Leben* (1987), S. 155.

Musik jede geistige, symbol. Bedeutung ab.“[898]

Dieses Urteil ist im englischen Sprachraum ebenfalls gegeben: Bereits Albert Gehring hat in Hanslicks Formbegriff „nothing but a beautiful play of tones […] without pointing to or imitating extra-musical realities“ gesehen, während musikalische „expressionists“ auf einem „significant content“ insistiert hätten, „which raises it from the level of a worthless kaleidoscopic pastime to that of a true and noble art.“[899] Anders als bei dem deutschen Musikdiskurs speiste sich eine derartige Bewertung Hanslicks nicht nur aus einer direkten Lektüre seiner ästhetischen Abhandlung, sondern basierte vermehrt auf der allgemeinen Bestimmung „des“ ästhetischen Formalismus, der Hanslicks *VMS*-Traktat angepasst werden musste. Władysław Tatarkiewicz erörtert diesen beispielsweise folgendermaßen: „According to extreme formalism, *only* form is important, or stated negatively, content does not matter.“[900] Dies trifft sich auch mit der bereits zitierten Definition von John Fisher, dass artifizielle Formgebung „the *only relevant consideration*“ für „die“ formale Ästhetik sei,[901] was zwar etwa Bells Theorie adäquat erfasst, auf Hanslicks *VMS*-Traktat jedoch einzig bedingt zutrifft (siehe unten). Das hier evidente Verlangen nach einer umfassenden Charakteristik des generellen ästhetischen Formalismus, das sich auch John Hospers – „The theory of art known as *formalism* […] says that form is all-important“ –,[902] Patricia Werhane – „Formalism is often interpreted to mean that an artwork’s most important features are its formal characteristics“ –[903] oder auch noch David Beard und Kenneth Gloag – „The concept of formalism signifies an aesthetic perspective that prioritizes formal detail above other factors“ –[904] eindeutig anmerken lässt, generiert notwendig undifferenzierte Kategorieraster, die partikulare Standpunkte unter einem höchst unscharfen Schlagwort summieren. Denn wenn für „den“ ästhetischen Formalismus mehrere erläuternde Fallbeispiele aus den verschiedenen Kunstsparten angeführt werden sollen, folgt neben Bells *Art* fast schon notorisch Hanslicks *VMS*-Traktat, welcher sich als ideales Muster für den jeweils abstrakt bestimmten Formalismus scheinbar aufdrängt.

Bei Hanslicks *VMS*-Traktat kann aber nicht von „dem Primat der ‚Form‘ vor dem ‚Inhalt‘“ gesprochen werden, was diese erörterten Einwände großteils aufhebt, die einem textfremden

[898] Bamberger, Maier-Bruck, *Österreich Lexikon* (1966), Bd. 1, S. 466. Dass diese verwaschene Charakteristik einer allgemeinen Enzyklopädie entnommen wurde, belegt umso mehr deren erstaunliche Verbreitung. Schon Eugen Schmitz dachte, dass eine formale Ästhetik der „reinen“ Musik jegliche „weitere ‚geistige‘“ Bedeutung abspreche: *Musikästhetik* (1915), S. 2.
[899] Gehring, „Expression of Emotions in Music“ (1903), S. 414. Noch Janik versteht Eduard Hanslick als „reducing music to empty form“: *Recomposing German Music* (2005), S. 20.
[900] Tatarkiewicz, „Form in the History of Aesthetics“ (1973), S. 221.
[901] Fisher, *Reflecting on Art* (1993), S. 250.
[902] Hospers, *Understanding the Arts* (1982), S. 114.
[903] Werhane (Hrsg.), *Philosophical Issues in Art* (1984), S. 100.
[904] Beard, Gloag, *Musicology: The Key Concepts* (2005), S. 65.

Denkschema verpflichtet bleiben, das diese beiden Begriffe bei musikalischen Kunstwerken als trennbare Bereiche auffasst, was Hanslicks Definition ihrer konkreten Gleichheit schlicht ignoriert.[905] Inhalt ohne Form ist für ihn ebenso wenig existent, wie Form ohne Inhalt, zumal beide abstrakt teilbare Faktoren in der musikalischen Komposition zu „untrennbarer Einheit verschmolzen" sind (*VMS*, S. 165). Doch auch wenn man diese definitorische Besonderheit absichtlich verwerfen, also eine externe Kritik an Hanslicks Abhandlung anbringen möchte, kann unmöglich behauptet werden, dass hier eine „leere Form", ein letztlich mathematischer Schematismus gefordert worden ist. Zwar ist „das Schöne einer Tonkunst […] ein *specifisch Musikalisches*", welches, „unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt" (*VMS*, S. 74), doch ist es damit nicht gleich leere Form. Wie Eduard Hanslick selbst einige Seiten später dezidiert anmerkt: „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 ideelle, geistige Gehalt, der Hanslicks Abhandlung fortwährend abgestritten wurde, ist von ihm keinesfalls eliminiert, sondern 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*. [...] Das Ideelle in der Musik ist ein *tonliches*; nicht etwa begriffliches, welches erst in Töne zu übersetzen wäre" (*VMS*, S. 80).[906]

Eine Musik mit einem solchen ideellen Gehalt, der als inhärente Qualität der musikalischen Komposition verstanden werden muss, ist bereits „schön" – „Nichts irriger und häufiger, als die Anschauung, welche ‚schöne Musik' mit und ohne geistigen Gehalt unterscheidet [!]" (*VMS*, S. 81) –, was erneut belegt, dass für ihn „Schönheit" und „Geistigkeit" nicht getrennt

[905] Schirpenbach, *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung* (2006), S. 16. Diese Lesart wird von ihm später richtig gestellt: Ibid., S. 71 und S. 81. Bereits Hamilton hatte Hanslicks Bewertung als rigoroser Formalist deshalb generell hinterfragt: „he seems to equate form and content, rather than treating them as opposites in the way that formalists are meant to [...]. [I]t is odd for a formalist to say that form and content are inseparable; that reads more like a traditional criticism of formalism." *Aesthetics and Music* (2007), S. 88. Geoffrey Payzant hat hier auch korrekt bemerkt, dass sich die spätere englische Diskussion um ästhetischen Formalismus mehr mit dem scheinbaren Dualismus von „Form" und „Emotion", nicht „Form" und „Inhalt" befasst: Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 117. Eine derartige Differenz von „formalists / intellectualists" und „emotionalists / expressionalists" kann auch bei McAlpin, „Music the Language of Emotions" (1925), S. 427 und Greene, „The Problem of Meaning in Music" (1947), S. 308 bereits entdeckt werden.

[906] Welcher tatsächlich essentielle Unterschied zwischen einem „musikalisch immanenten" Gefühlsgehalt und der bis dahin gebräuchlichen Ausdruckstheorie sowie einem schon knapp untersuchten Erregungsmodell (vgl. Kap. 3.4) besteht, wird noch genauer gezeigt (vgl. Kap. 5.2, Kap. 5.3).

begriffen werden können. Eduard Hanslick gesteht dabei sogar zu, dass affektive Begriffe – stolz, zärtlich, beherzt, aber auch duftig, frostig, nebelhaft – für die figurative Beschreibung einer geistigen Qualität benutzt werden können, solange diese als immanente Eigenschaften, nicht als musikalische „Darstellungen" ausgelegt 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).[907] Was „Tonformen" jedoch qualitativ nuanciert, was eine „schöner" oder auch „ideeller" als andere werden lässt, wird von Eduard Hanslick lediglich unpräzise reflektiert: „Die Phantasie des *geistreichen* Künstlers wird nun aus den geheim-ursprünglichen Beziehungen der musikalischen Elemente und ihrer unzählbar möglichen Combinationen die feinsten, verborgensten entdecken, sie wird Tonformen bilden, die aus freister Willkür erfunden und doch zugleich durch ein unsichtbar feines Band mit der Nothwendigkeit verknüpft erscheinen. Solche Werke oder Einzelnheiten [sic] derselben werden wir ohne Bedenken ‚geistreich' nennen" (*VMS*, S. 87).[908] Doch auch ohne eine spezifischere Bestimmung ist der ideelle Gehalt der musikalischen Komposition in Hanslicks *VMS*-Traktat mit der zentralen Definition als „freie Schöpfung des Geistes aus geistfähigem Material" (*VMS*, S. 171) doppelt befestigt: Denn nicht nur das musikalische „Grundmaterial" als historisch geformtes Erzeugnis des humanen Intellekts ist schon geistig gesättigt, sondern ebenso dessen individuelle Aneignung und sein spontaner Gebrauch durch einen „geistvoll" schaffenden Komponisten.[909] Wie Wayne Bowman pointiert festhielt: „Nor were Hanslick's forms empty, cerebral abstractions – skeletal affairs, unclothed mannequins. They were con-

[907] Eine gleich darauf folgende Passage macht diesen zentralen Gedanken zusätzlich deutlich: „so liegt die leidenschaftliche Einwirkung eines Thema's 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. Dass historisch wandelbare Beschreibungen dabei ebenso vorliegen, die „mit dem wechselnden Standpunkt conventioneller Befangenheit" different gefasst werden können (*VMS*, S. 36), muss nicht neuerlich behandelt werden (vgl. Kap. 2.1).

[908] Die dabei mangelnde Konkretheit von Hanslicks Auffassung, die nicht darauf schließen lässt, welche realen Faktoren zur partikularen musikalischen „Schönheit" beitragen, kann auch methodisch verstanden werden, da ein normativer Rigorismus vermieden wird: „Der ganze Verlauf der gegenwärtigen Untersuchung spricht überhaupt kein *Sollen* aus, sondern betrachtet nur ein *Sein*; kein *bestimmtes* musikalisches Ideal läßt sich daraus als das wahrhaft Schöne deduciren, sondern blos nachweisen, was in jeder auch in den entgegengesetzten Schulen in gleicher Weise das Schöne ist" *VMS*, S. 92. Dass diese scheinbar deskriptive Methodologie schon durch den Begriff „Schön" regelrecht unterlaufen wird, soll hier einzig peripher angemerkt werden.

[909] Dieser Punkt geht immer wieder verloren, so etwa wenn Theodore Gracyk die historische Konstitution von Hanslicks Geistbegriff übersieht: „If music is art, Hanslick cannot maintain the kaleidoscope analogy. Sensing the problem, Hanslick dodges it by introducing a lot of talk about music's appeal to ‚Geist' – the human spirit or mind – and on that basis elevates it, placing it among the arts. Instrumental music has a lofty-spiritual content that a kaleidoscope pattern lacks. Unfortunately, […] Hanslick never explains how this works for instrumental music." Gracyks Lösung besteht dann in Adornos Theorie des musikalischen Materialstands: „It is completely wrong to think that each piece of music brings together form and content, or to think, with Hanslick, that the musical form just is the musical content. Every musician inherits a backlog of musical structures [large-scale structures, unit structures, melody structures usw.]. As music, these designs are merely jumping-off points for musical activity. *These structures are musical materials*." Ders., *On Music* (2013), S. 27f., S. 33f. Genau dies

crete, kinetic, vital. They moved."[910]

Wenn man sich dem englischen Sprachraum letztlich exklusiv zuwendet, hat sich dort eine spezifische Interpretation der formalen Ästhetik Hanslicks etabliert, die als streng autonome Konzeption des Begriffs „Musik", als regelrechter Strukturalismus aufgefasst wird.[911] Schon Julius Portnoy definierte Hanslicks Musikbild als „self-contained art which had no reference to anything outside of pure tone and rhythm"[912] und auch Sascha Talmor summiert Hanslicks *VMS*-Traktat mit einer verwandten Stoßrichtung: „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."[913] Hanslicks Musikbegriff wird immer wieder durch einige wenige signalhafte Schlagworte beschrieben, die diskursiv gesichert scheinen: Sein „demand for complete autonomy for artworks"[914] habe dazu geführt, dass musikalische Kunstwerke für ihn „no meaning outside themselves" aufweisen.[915] Hanslicks „translates musical beauty into self-sufficient tonal forms",[916] die für ihn somit einzig „self-referential"[917] sind und ihre generelle Wertigkeit nur im „aesthetic appeal of beautiful patterns" finden würden.[918] Philip Alperson hat diese aktuelle englische Rezeption von Hanslicks *VMS*-Traktat, der nur auf die strukturellen Formelemente der einzelnen musikalischen Komposition konzentriert scheint, charakteristisch zusammengefasst: „the relevant properties are construed relatively narrowly

---

wird in Hanslicks *VMS*-Traktat jedoch eindeutig vertreten (vgl. Kap. 2.1), weshalb Gracyks Einwand ins Leere läuft.

[910] Bowman, „Values of Musical ‚Formalism'" (1991), S. 47. Die Relevanz von Hanslicks Begriff „Geist" für seine formale Ästhetik wurde bereits vielfach erwähnt, was die auffällige Persistenz dieses erörterten Vorurteils noch wesentlich frappanter scheinen lässt. Für einige selektiv ausgewählte Betonungen dieses ideellen Gehalts von Hanslicks *VMS*-Traktat siehe etwa: Breitkreutz, *Die musikästhetischen Anschauungen Hanslicks* (1969), S. 71–81, S. 125–189; Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen* (1985), S. 76; Huber, *Text und Musik* (1992), S. 24; Beinroth, *Musikästhetik* (1995), S. 155; Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 110–112; Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 26. Für einige englische Beispiele siehe auch: Epperson, *The Musical Symbol* (1967), S. 117; Lippman, *Western Musical Aesthetics* (1992), S. 298; Storr, *Music and the Mind* (1992), S. 74; Bent, *Music Analysis* (1994), Bd. 2, S. 33; Burford, „Hanslick's Idealist Materialism" (2006), S. 179; Paddison, „Aesthetics of Autonomy" (2002), S. 335; Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 88; Hirt, *When Machines Play Chopin* (2010), Kap. 3.

[911] Einen relativ seltenen Nachweis einer solchen Deutung für die deutsche Hanslick-Forschung findet man bei Dieter Kleinrath, der dem Semiotiker Jean-Jacques Nattiez einen „strukturalistischen Ansatz, vergleichbar der Formalästhetik Hanslicks" zuschreibt: „Franz Liszts Spätwerk" (2011), S. 47. Siehe aber auch schon: Suppan, „Liszt zwischen Hausegger und Hanslick" (1982), S. 115. Auch Tarasti sieht Hanslicks *VMS*-Traktat als Proto-Strukturalismus, der die moderne semiotische Musikanalyse historisch befördert hätte („Music History Revisited" (1996), S. 31), negiert jedoch einen semiotischen Ansatzpunkt bei Eduard Hanslick (*A Theory of Musical Semiotics* (2010), S. 30), der ihm von Monelle, *Linguistics and Semiotics* (1992), S. 10 wiederum attestiert wird. Siehe dazu etwa auch: Williams, *Constructing Musicology* (2001), 24; Klein, *Intertextuality in Western Music* (2005), S. 26; Hui, „Instruments of Music, Instruments of Science" (2011), S. 155f.

[912] Portnoy, *Philosopher and Music* (1954), S. 176.

[913] Talmor, „The Aesthetic Judgment" (1969), S. 108.

[914] Fisher, *Reflecting on Art* (1993), S. 257.

[915] Storr, *Music and the Mind* (1992), S. 74.

[916] Rothfarb, „Fortunes of Musical Formalism" (2011), S. 168.

[917] Paddison, „Aesthetics of Autonomy" (2002), S. 333.

[918] Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 3.

as perceptual properties of a certain sort: the sensual, syntactic and structural properties of musical works."[919] Wenn hier auch keinesfalls geleugnet werden soll, dass diese allgemeine Schilderung von Hanslicks Standpunkt einige wichtige Parameter seiner objektiven Ästhetik zutreffend beschreibt – wobei diese mit der zuvor erläuterten Spezifikation seines „erfüllten" Formbegriffs kombiniert werden muss –, stellt sich bei den eben zitierten Kriterien dennoch eine bereits bekannte Problematik.

Denn Hanslicks *VMS*-Traktat wird hier nicht als eine ästhetische Grundlegung verstanden, die eine spezielle wissenschaftliche Forschungsperspektive auf den analysierten Gegenstand entwickeln möchte (vgl. Kap. 2), sondern erneut als universal ausgeweitete Bestimmung von Hanslicks Musikbegriff. Wenn Robert Morgan Hanslicks Standpunkt etwa derartig erläutert: „musical significance derives primarily from internal compositional relationships rather than specific external reference,"[920] dann kann dies nur als ein essentialistisches Missverständnis gekennzeichnet werden. Dazu völlig analog scheint etwa auch Smalls Lesart, für den Eduard Hanslick angeblich geleugnet habe, dass „emotions have anything to do with the proper appreciation of music."[921] Erst aus der spezifischen Perspektive der objektiven Musikästhetik Hanslicks werden derartige Exegesen adäquat, also wenn man die gerade zitierten Passagen qualifizierend umformuliert: „*from the viewpoint of aesthetic analysis*, musical significance derives primarily from internal compositional relationships", „Hanslick's formalism denies that emotions have anything to do with the *aesthetic description* of music" etc. Dabei sollte erneut Hanslicks Bekenntnis zitiert werden, das eindeutig nachweist, wie die eben erörterten Lesarten seine ästhetische Perspektive auf einen universellen Musikbegriff ausdehnen: „Ich theile vollkommen die Ansicht, daß der letzte Werth [!] des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird" (*VMS*, S. 10). Hanslicks *VMS*-Traktat propagiert keine reduzierte Ontologie des Objekts „Musik" in allen denkbaren Beziehungen, sondern dagegen eine möglichst objektive Perspektive, die andere legitime Horizonte der wissenschaftlichen Musikforschung keineswegs ausschließt, sondern vielmehr grundiert: „Dadurch, daß wir auf *musikalische Schönheit* dringen, haben wir den geistigen Gehalt nicht ausgeschlossen, sondern ihn vielmehr bedingt" (*VMS*, S. 77).[922] Wenn dies von ihm auch sicher niemals bemerkt

[919] Alperson, „Music Education" (2011), S. 618.
[920] Morgan (Hrsg.), *Source Readings in Music History 7* ([2]1998/1950), S. 5.
[921] Small, *Musicking* (1998), S. 135.
[922] Obwohl Patricia Werhane auch eine abstrakte Definition „des" ästhetischen Formalismus aufstellen möchte, wurde diese konditionale Einschränkung von ihr implizit erfasst: „The formalists argue that works of art should [!] be considered for their own sake. […] Works of art, then, should [!] be considered as autonomous phenomena and examined accordingly. In an aesthetic examination one should [!] look at the work itself to find out its meaning and value." *Philosophical Issues in Art* (1984), S. 99. Trotzdem verfällt sie an dieser Stelle aber immer wieder in essentialistische Interpretationen des ästhetischen Formalismus: „A work of art is [!] an independent

worden wäre, entspricht Hanslicks Abhandlung daher sogar Taruskins Diagnose: „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.“[923]

Die offenkundig essentialistische Verabsolutierung von Hanslicks *VMS*-Traktat ist im englischen Diskurs aber auch von einer langen Debatte zur generellen Bestimmung des Begriffs „Kunst“ gestärkt worden, welche schon um das Jahr 1950 als fruchtlose Bemühung begriffen wurde.[924] Bis heute werden jedoch ästhetische Theorieansätze nach ihrer – zumeist lediglich projizierten – Tauglichkeit als umfassende Kunstdefinition untersucht, welche häufig schnell als nicht gegeben dargelegt werden kann. So muss eine direkte „expression theory“ – „art is the expression of emotion“ – sofort durch die problemlose Beobachtung falsifiziert werden, dass zahlreiche emotionale Äußerungen keine künstlerischen Gegenstände sind.[925] Obwohl Hanslick den ästhetischen Formalismus nie als eine mehr oder weniger normative Definition des musikalischen Kunstbegriffs festgesetzt hatte, ist ihm eine solche Position vor allem von Noël Carroll beigelegt worden.[926] Formalismus als „aesthetic theory“ wird hier als „common denominator argument“ gefasst, da ästhetische Eigenschaften die einzigen Merkmale wären, die jedes spezifische Kunstwerk aufweise, wodurch die Klasse „Kunst“ als adäquat begrenzte Kategorie gesichert wäre: „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. The only appropriate response to an artwork qua art is the contemplation of its design.“[927] Hierbei müsste jedoch neuerlich betont werden, dass sich Hanslicks *VMS*-Traktat mit der analytisch diskutierten Problematik eines umfassenden Kunstbegriffs schlicht niemals befasst hatte, da er im Jahr 1854 noch absolut evident schien und erst durch moderne Kunstwerke (Duchamps

phenomenon,“ der Eduard Hanslick unmittelbar widerspricht: „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 unläugbare 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.

[923] Taruskin, „Is There a Baby in the Bathwater?“ (2006), S. 171.

[924] Vgl.: Ziff, „The Task of Defining a Work of Art“ (1953); Gallie, „Art as an Essentially Contested Concept“ (1956); Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“ (1956); Kennick, „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“ (1958). Für einen konzisen Überblick zu der frühen Debatte siehe vor allem Lüdeking, *Analytische Philosophie der Kunst* (1998), S. 17–93, der Weitz’ Aufsatz als „am weitesten diskutierte[n] einzelne[n] Essay der anglo-amerikanischen Ästhetik der letzten Generation“ bezeichnet (S. 59). Vgl.: Betzler, Cojocaru, Nida-Rümelin (Hrsg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie* ([2]2012/1998), S. 907; Kap. 5.1.

[925] Vgl.: Dickie, *Introduction to Aesthetics* ([2]1997/1971), S. 50f.; Cooper, Margolis, Sartwell (Hrsg.), *Companion to Aesthetics* (1992), S. 110; Davies, „Definitions of Art“ (2001), S. 170. Vgl.: Kap. 5.2.

[926] Vgl.: Carroll, „Formalism“ (2001), S. 87. „Formalismus“ als Kunstdefinition wird von ihm in *Philosophy of Art* (1999) besonders ausführlich behandelt, Eduard Hanslick hier aber noch nicht prominent aufgeführt.

[927] Carroll, „Educative Powers of Art“ (2003), S. 370. Vgl.: Sheppard, *Aesthetics: Introduction* (1987), S. 40.

Fountain, Warhols *Brillo Boxes*, Onos *Toilet Piece*, Cages *4´33´´*) notgedrungen prinzipiell reflektiert werden musste.[928] Carrolls Arbeiten belegen dennoch, dass diese absolut gesetzte Variante „des" ästhetischen Formalismus – die aus Bells *Art* bezogen worden ist, der „significant form" als unumstößliche Kunstdefinition etablieren wollte (vgl. Kap. 4.2) – Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum fortwährend beeinflusste. Erst Andy Hamilton hat bei Hanslicks Insistieren auf der musikalischen Spezialästhetik, die für medial different verfasste Kunstformen keine praktische Gültigkeit behauptet, verwundert angemerkt: „It is interesting in light of the received interpretation of Hanslick as a formalist, that he rejects this characteristic claim of formalism."[929]

Die gerade zitierte Wendung „this characteristic claim of formalism" verweist dabei schon darauf, dass Hanslicks *VMS*-Traktat gegen externe Modelle „des" ästhetischen Formalismus gehalten wird, die darüber bestimmen, inwieweit dieser als streng formal gelten muss. Doch hat hier gerade Hamiltons Abhandlung deutlich gezeigt, dass eine solch abstrakte Definition „des" ästhetischen Formalismus eine „unoccupied classification" darstellt,[930] die mehr durch den aktuellen Fachdiskurs generiert wird als durch faktische formalistische Ästhetiktraktate. Dies wurde unlängst ebenfalls von Katrin Eggers abweisend registriert, die die semantische Flexibilität dieser ungemein dehnbaren Bezeichnung derartig kritisiert: „Dieser Begriff wird meines Erachtens vor allem deswegen so gerne eingesetzt, weil er so wenig greifbar ist."[931] Auch Franz von Kutschera hatte diese keinesfalls transparente, sondern vielmehr heuristische Begriffsbildung deutlich fassbar gemacht: „Es ist nun nicht leicht zu sagen, worin eine formalistische Kunstauffassung besteht. Der Formalismus ist zumeist ein Feindbild, man findet kaum Autoren, die sich selbst als ‚Formalisten' bezeichnen, und bei denen, die von anderen so genannt werden, finden sich keine klaren Thesen und Argumente."[932] Hier wird aber auch eine typische Strategie der allgemeinen ästhetischen Klassifikation ersichtlich, wenn dieser kurz darauf festhält: „Wenn man formalistische Positionen systematisch bestimmen will, so ist es auch nicht entscheidend, wer sie vertreten hat, ja ob sie überhaupt irgend jemand vertreten hat," und von ihm dann trotz allem jene üblichen Beispiele der analytischen Philosophie

[928] Vgl.: Carroll, „Historical Narratives and the Philosophy of Art" (1993); Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 30–35; Davies, *Philosophy of Art* (2006), S. 64–68. Für rezentere Arbeiten zum analytischen Kunstbegriff siehe etwa: Carroll (Hrsg.), *Theories of Art Today* (2000); Davies, *Definitions of Art* (1991); Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value* (1997); Carroll, *Philosophy of Art* (1999), S. 206–267; Davies, „Definitions of Art" (2001); Dickie, *Art and Value* (2001); Stecker, „Definition of Art" (2003); Dickie, „Defining Art" (2004); Davies, *Philosophy of Art* (2006), S. 26–51; Davies, *Philosophical Perspectives on Art* (2007), S. 23–83; Kania, „Definition" (2011); Gracyk, *The Philosophy of Art* (2012), S. 103–122.
[929] Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 81.
[930] Vgl.: Ibid., S. 87f. Dies wird weiter unten näher erörtert.
[931] Eggers, *Wittgenstein als Musikphilosoph* (2014), S. 211.
[932] Kutschera, *Ästhetik* (²1998/1989), S. 172.

– Fry, Bell und Hanslick, der „einen dezidierten Formalismus in der Musikästhetik“ erstmals verfocht – genannt werden.[933] Wie eminent unpräzise eine leidlich adäquate Definition „des“ ästhetischen Formalismus beschaffen sein muss, die Zimmermann, Hanslick, Kant, Bell, Fry etc. gleichermaßen einschließen soll, wird etwa durch Rafael de Clercq ungewollt bestätigt: „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.“[934] Zuletzt soll hier auch noch Larry Shiner zitiert werden, welcher ebenso belegt, dass oft ein möglichst nebulöser Begriff „des“ ästhetischen Formalismus eingesetzt wurde, um disparate Konzepte als uniforme theoretische Ausrichtung darzustellen:

> 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 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.[935]

Diese enorm breite und damit beinahe inhaltlose Definition „des“ ästhetischen Formalismus hat schon Wayne Bowman vermuten lassen, dass hier oftmals strategische Rücksichten einer ästhetischen Gegenpartei wirksam wurden, die letztlich bewirken, dass einzelne Aspekte von formal orientierten Ästhetikern zu einer persiflierten Gesamtposition verschmolzen wurden: „the ‚formalism' described by advocates of absolute expressionism is a position espoused by no musical formalist of whom I am aware.“[936] Bowmans Beispiel war dabei Bennett Reimers *A Philosophy of Music Education* (1970), der zwei Formen einer möglichen Musikaufnahme differenziert: „absolutism“ und „referentialism“. In Reimers Wortlaut: „The Absolutist says that in order to find an art work's meaning, you must go to the work itself and attend to the

[933] Ibid., S. 176, S. 478. Zu Bells These vgl.: Ibid., S. 172–176.
[934] Clercq, „Aesthetic Properties“ (2011), S. 145.
[935] Shiner, *Invention of Art* (2001), S. 248. Dass eine unpräzise Definition des musikalischen Formalismus auch durch dessen ästhetische Fürsprecher strategisch eingesetzt wurde, belegt hier etwa Allan Beever, der von der historisch zutreffenden Beobachtung, dass auch emotivistische Musikschriftsteller nicht ohne eine unmittelbare Rückbindung an die technische Musikstruktur auskommen, auf einen generellen Siegeszug „des“ ästhetischen Formalismus schließt, was jedoch gewiss ein „non sequitur“ darstellt: „Formalism in Music and Law“ (2011).
[936] Bowman, „Values of Musical ‚Formalism'“ (1991), S. 42.

qualities which make the work a created thing. In music, you would go to the sounds themselves, and attend to what those sounds do. The Referentialist disagrees. According to his view, the meaning and value of a work of art exist outside of the work itself. In order to find the art work's meaning you must go to the ideas, emotions, attitudes, events, which the work refers you to in the world outside the art work."[937] Der „absolute formalist" – welcher wieder einmal am Beispiel von Bell und Fry erörtert wurde – begreift ästhetische Erfahrung nun als „primarily an intellectual one", als „recognition and appreciation of form for its own sake", was eine ästhetische Erfahrung, die „aesthetic emotion" Clive Bells, erzeuge: „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."[938] Aus einem derartig definierten musikalischen Formalismus, der als eine elitäre Attitüde und regelrecht eskapistische Konzeption bestimmt wird, werden ebenfalls normative Folgerungen gezogen: „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 form, the better the art work and the more aesthetic the experience of it. In the rarified realm of pure form, untouched by the homeliness or ordinary life, the Formalist finds his satisfaction and his delight."[939]

Nach Reimers Definition ist der ästhetische Formalismus also eine „intellectual exercise", welche „totally distinct from life" wäre, sich nur auf „the internal qualities of music and their inherent, unique meanings" fokussiere sowie dabei „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 diese nichts zur musikalischen Bedeutung beitragen würden: „What really matters is the internal interplay of sound-relations and the incomparable experience they can give."[940] Neben meinen vorher notierten

[937] Reimer, *Philosophy of Music Education* (1970), S. 14f. Reimers Position, die von ihm als „absolute expressionism" zwischen diesen beiden extremen Positionen situiert wird, kann man in dem ersten Kapitel ab S. 24 prüfen. Für die aktuell erörterte Thematik ist nur sein paradigmatischer Definitionsversuch „des" ästhetischen Formalismus interessant.
[938] Ibid., S. 21. Dass Bells „Aesthetic Hypothesis" mit einer derartigen Darstellung erfasst werden mag, sie aber eben nicht Hanslicks *VMS*-Traktat betrifft, wurde bereits vorstehend analysiert.
[939] Ibid., S. 22. Wieso selbst bei einer solch verzerrten Darstellung „des" ästhetischen Formalismus eine elitäre Haltung betont wird, die die meisten Menschen als „inherently incapable of pure aesthetic enjoyment" versteht, ist nur dann wirklich einsichtig, wenn man dies aus dem „intuitiven" Formalismus von Clive Bell folgert (vgl. Kap. 4.2). Das rein technische Verständnis eines musikalischen Strukturverlaufs ist eine erlernbare Expertise, die jedem engagierten Musikhörer offen steht, der also auch keinesfalls „inherently incapable" sein kann. Vgl.: Bowman, *Philosophical Perspectives on Music* (1998), S. 149.
[940] Ibid., S. 23. Vgl.: Ders., *Philosophy of Music Education* (^{3}2003), S. 41f.

Einwänden zu Bell, Kant oder auch Gurney (vgl. Kap. 3.4, 4.1, 4.2) hat vor allem Bowmans Forschung gezeigt, dass diese abstrakten Merkmale auf die meisten scheinbaren Formalisten nicht einmal bedingt passen, was von ihm an vier ähnlich gelagerten Beispielen (Kant, Hanslick, Gurney, Meyer) ausführlich dargestellt wird. Seine gewiss richtige Diagnose lautet dann auch: „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."[941] Andy Hamilton verwies ebenso auf die begriffliche Ambivalenz „des" ästhetischen Formalismus, der für ihn nur eine „loose association of doctrines" ohne „well-formulated definition" bezeichne, die weite sowie enge, evaluative sowie ontologische Ausprägungen ohne universal gebilligtes Bindeglied einschließe: „In fact, like many philosophical positions, formalism turns out to be unoccupied."[942] Um einen fixierten ästhetischen Formalismus als einheitliche theoretische Ausrichtung im heutigen Fachdiskurs festzulegen, die eine lediglich funktionale, heuristische Konstruktion überschreitet, scheint somit ein bindendes Spezifikum notwendig, das alle formalen Ästhetiker zumindest implizit teilen. Ist ein solches Kriterium tatsächlich bestimmbar?

Wenn man bei der genauen Definition des basalen Prinzips des ästhetischen Formalismus von einer generellen Problematik ausgehen darf, so gilt dies schon – wenn auch viel seltener behandelt – für den Begriff „Form". Der Philosoph Władysław Tatarkiewicz hat etwa gleich mehrere divergente Bedeutungen identifiziert und deren historische Entwicklung kursorisch nachgezeichnet:[943] 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").[944] Zimmermann, Herbart oder auch Clive Bell werden hierbei in der ersten Klasse geführt, die man als

[941] Bowman, „Values of Musical ‚Formalism'" (1991), S. 53. Vgl.: „It is not altogether surprising, […] to find the term ‚formalism' used more often by detractors as an epithet of abuse than by adherents as a term that accurately describes views they hold. ‚Formalism' is a rather pejorative label for convictions regarded as essentially positive by those who hold them." Ders., *Philosophical Perspectives on Music* (1998), S. 194. Bei jener bereits zitierten Äußerung Kutscheras müsste gefragt werden, ob es wirklich sinnvoll scheint, gegen einen ästhetischen Standpunkt vorzugehen, von dem völlig unklar ist, „wer [ihn] vertreten hat, ja ob [ihn] überhaupt irgend jemand vertreten hat." *Ästhetik* (²1998/1989), S. 176. Diese Methode scheint dabei eher eine ideologisch angereicherte Donquixoterie und keine ernsthafte ästhetische Beschäftigung mit „der" formalen Kunstlehre.

[942] Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 87. Man kann hier etwa auch noch jenen „enhanced formalism" anführen, der die künstlerische Darstellung von emotionalen Bewegungen als objektiv erkennbare Eigenschaft der musikalischen Strukturierung konkretisiert (vgl. Kap. 5.3).

[943] Seine detaillierte dreibändige Abhandlung *Historia Estetyki* (1962) ist als *History of Aesthetics* (1970–1974) englisch übersetzt worden. Zu Hanslicks *VMS*-Traktat hat sich dieser hierbei jedoch nirgends geäußert, da seine Studie nur bis zum Jahr 1700 reicht.

[944] Tatarkiewicz, „Form in the History of Aesthetics" (1973), S. 216. Für eine detailliertere Untersuchung vgl.: Ders., *Geschichte der sechs Begriffe* (2003), S. 317–355. Auch Bohdan Dziemidok hatte mehrere abweichende

späteren ästhetischen Strukturalismus bezeichnen könnte, während Hanslicks *VMS*-Traktat der zweiten Kategorie zugehören würde.[945] Dass hier auch diese abstrakte Deutung Hanslicks nicht ohne interpretative Schwierigkeiten bleibt, zeigt nicht nur sein dabei völlig ignorierter Geistbegriff, sondern ebenso seine schon erläuterte Hypothese, dass Inhalt und Form bei der musikalischen Komposition keine antithetischen Teilelemente einer normativen Hierarchie ausmachen, dagegen vielmehr identisch wären: „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). Dass Haydons Begriff eines „genetic pattern or scheme of organization common to a number of different works of art“, also einer musikalischen Formenlehre, der von ihm neben Tatarkiewiczs Bestimmungen etabliert wird, Hanslicks Terminus „Form“ auch nicht trifft, ist bereits eingehend behandelt worden.[946] Ob man nun Hanslicks Wendung der „tönend bewegten Formen“ strukturalistisch interpretieren und danach ersterer Kategorie zuordnen möchte oder nicht; das Gesamtresultat Tatarkiewiczs zur historischen Entwicklung des Begriffs „Form“ bleibt gewiss plausibel: „the ambiguity of the term is as great as its persistence.“[947]

Deswegen befremdet auch kaum, dass eine wesentlich komplexere Begrifflichkeit, die den für sich schon unklaren Terminus „Form“ nur als essentielles Teilmoment beinhaltet, ebenso beachtliche definitorische Schwierigkeiten demonstriert. Diesen hat sich Bohdan Dziemidok in seinem Artikel „Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses“ (1993) unlängst gestellt, der den äußerst seltenen Versuch zur begrifflichen Determination „des“ ästhetischen Formalismus repräsentiert, welcher nicht durch apriorische Annahmen über seine essentielle Charakteristik entwertet wird. Dziemidok bestimmt dabei einen „artistic formalism“, der mit der künstlerischen Wertigkeit von artifiziellen Erzeugnissen („the value of a work of art *qua* artwork“) befasst ist und sie von ihren formalen Aspekten entweder gänzlich („radical version“) oder zumindest vorwiegend („moderate version“) abhängig macht: „Its ‚meaning‘ or its (conceptual, cognitive, material, etc.) ‚content‘ has no important consequences for its val-

Bedeutungen des Begriffs „Form“ erörtert, bezieht sich hier aber auf die Untersuchung Tatarkiewiczs, sodass dessen eigener Aufsatz hier nicht genauer behandelt werden muss: „Artistic Formalism“ (1993), S. 186.

[945] Vgl.: Tatarkiewicz, „Form in the History of Aesthetics“ (1973), S. 219f. Für eine gründlichere Aufarbeitung von Hanslicks Formbegriff siehe auch: Grimm, *Zwischen Klassik und Positivismus* (1982) und die vorstehende Darstellung.

[946] Haydon, *Introduction to Musicology* (1941), S. 130.

[947] Tatarkiewicz, „Form in the History of Aesthetics“ (1973), S. 216. Vgl.: Stolnitz, *Philosophy of Art Criticism* (1960), S. 227–230; Sparshott, *Structure of Aesthetics* (1963), S. 328f.; Carroll, *Philosophy of Art* (1999), S. 137–141.

ue. Hence, only the formal aspects should be considered as criteria of artistic excellence."[948] Der „aesthetic formalism", der von dem „artistic formalism" bewusst getrennt wird, zeichnet sich jedoch primär durch eine spezielle Haltung („aesthetic attitude") aus, die man mit dem interesselosen Wohlgefallen oder einer ästhetischen Kontemplation identifizieren könnte.[949] Die dabei vollzogene Gliederung Dziemidoks scheint also recht klar: „artistic formalism" ist eine ontologische Ausrichtung, die bei einer ästhetischen Bewertung die formalen Merkmale vor ihren inhaltlichen Teilelementen privilegiert („form versus content"), während „aesthetic formalism" eine rezeptive Konzeption darstellt, die das scheinbar autonome Kunstwerk von dessen „weltlichen" Faktoren separiert („form versus context").[950] Neben durchaus positiven Effekten – wie der beförderten Akzeptanz von modernen Kunstformen und der erzwungenen Verbesserung von antiformalen Theorieansätzen – hat „der" ästhetische Formalismus für ihn aber primär negative Resultate gezeitigt, da selbiger normativ beschaffen und als allgemeine 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 of valuation universally applicable to all art forms. Hence their search for the common denominator [Carroll]."[951]

Nach dieser durchaus sensiblen Trennung von divergenten Auslegungen „des" ästhetischen Formalismus, bei der man schon skeptisch nachfragen müsste, was diese neben einem relativ unklaren Begriff „Form" überhaupt verbindet, muss umso mehr erstaunen, dass Hanslicks *VMS*-Traktat reichlich pauschal als „the originator of artistic formalism" bezeichnet wird.[952] Dass dies bei der zuvor erörterten Definition „des" künstlerischen Formalismus durchgängig unplausibel scheint, muss nach der schon mehrfach elaborierten Qualifikation der objektiven Richtlinie Hanslicks nur mehr flüchtig skizziert werden: 1. kennt dieser keinerlei normative Hierarchie von Inhalt und Form, die für ihn ident sind, 2. vertritt dieser keinen ontologischen Musikbegriff, was für den „artistic formalism" essentiell wäre und 3. lehnt dieser eine medial umfassende Kunsttheorie eindeutig ab und handelt einzig von der spezifisch musikalischen Schönheit. Es soll hier aber keinesfalls bestritten werden, dass Hanslicks *VMS*-Traktat eine formale Ästhetik darstellt, die „reine" Musik aus einem semantisch reduzierten Blickwinkel erörtern möchte, um einen möglichst objektiven Ausgangspunkt für eine wissenschaftliche Musikästhetik aufzubauen. Was vielmehr bestritten wird, ist, dass eine abstrakte Definition

[948] Dziemidok, „Artistic Formalism" (1993), S. 185. Vgl.: Dowling, „Aesthetic Formalism", Kap. 2, Kap. 3.
[949] Dziemidok, „Artistic Formalism" (1993), S. 188.
[950] Ibid., S. 189.
[951] Ibid., S. 192.
[952] Ibid., S. 189.

„des“ ästhetischen Formalismus – neben einer lediglich heuristischen Konstruktion für einen generellen Querschnitt zur Geschichte der Ästhetik – tatsächlich fruchtbar wäre. Im Hinblick auf die generelle englische Diskussion zum ästhetischen Formalismus als einer allgemeinen Kunsttheorie scheint diese für Hanslicks Rezeption vielmehr hinderlich, da sein ästhetischer Standpunkt an destillierten Konstrukten dieser theoretischen Ausrichtung gemessen wurde, was eine selektive Wertung seiner individuellen „Formalästhetik“ verursachte, die an bereits bestehende Musterfälle angepasst wurde. Dazu Gordon Epperson: „Of what real service, to an art that calls for exquisite distinctions, have such limiting concepts as autonomy, formalism […] really been? 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.“[953] Dass eine solche Methodik, die Kant, Hanslick, Bell, Schenker und viele andere formale Ästhetiker auf einen einheitlichen Grundbegriff bringen möchte, der deren partikulare Theorieaspekte zugunsten einer vorweg existenten Systematik großteils ausblendet, notwendigerweise reduktionistisch beschaffen sein muss, soll jetzt durch einige Beispiele abschließend dargestellt werden.[954]

Die vorstehend untersuchten Klassifikationen von Hanslicks Formbegriff sollen auch hier zentral bleiben, da diese wiederholt erweitert und als prinzipielle Bestimmung eines abstrakt gefassten Formalismus begriffen wurden, dessen Kriterien Hanslicks *VMS*-Traktat scheinbar erfülle. Dabei sollen aber auch immer wieder Kants *Dritte Kritik* und Bells *Art* vergleichend konsultiert werden, die als angeblich identische Versionen „des“ ästhetischen Formalismus diesbezüglich verdeutlichen können, dass derart pauschale Kategorien für die faire textliche Rezeption eines spezifischen Schriftstellers tatsächlich inadäquat ausfallen. Zuerst soll hier die schon erläuterte Definition genauer geprüft werden, dass eine formalistische Kunsttheorie die semantische Bedeutung des künstlerischen Gegenstands absichtlich ausblende und einzig formale Aspekte als relevant betrachte. Als Beispiel sei hier erneut Fishers Begriff zitiert, der „den“ ästhetischen Formalismus („formalism proper“) folgendermaßen charakterisiert: „Formal relations and properties can be considered *important* in an artwork, or, more extremely,

[953] Epperson, „Rezension von ‚On the Musically Beautiful‘“ (1987), S. 86. Siehe dazu auch Nattiez, *Music and Discourse* (1990), S. 109: „Hanslick as an exemplary case shows us how risky it might be to place out trust in the more or less clear connotations of a word like ‚formalist‘.“ Vgl.: Beardsley, *Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), S. 338; Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002) S. 60.

[954] Wie hier auch Føllesdal („Analytic Philosophy: What is it?“ (1997), S. 1f.) in einem anderen Kontext ähnlich deutlich ausspricht: „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.“

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*."[955] Wer diese typischen Formalisten aber sein sollen, wird aus den bereits durchgeführten Untersuchungen keineswegs deutlich: Zwar kann gewiss gesagt werden, dass Bells These der signifikanten Formgebung von dem konkreten repräsentativen Darstellungsgehalt eines gegebenen Kunstwerks absichtlich abstrahiert, aber seine dauernde Appellation an die ästhetische Erfahrung („aesthetic emotion") lässt Fishers Begriff dennoch reduktiv scheinen; auf Kants *Dritte Kritik* und seine elaborierte Kunsttheorie, die die „ästhetische Idee" zum fundamentalen Kennzeichen der „schönen Künste" erhebt, scheint selbiger schlechtweg unanwendbar; und dass Hanslicks *VMS*-Traktat aus den oben besagten Motiven niemals erlaubt, Form und Inhalt als normativ beschaffene Teilmomente der musikalischen Komposition aufzufassen und hier auch kein ontologischer Musikbegriff, sondern lediglich eine perspektivische Werkbetrachtung vorliegt, wurde mehrmals eingehend analysiert.

Eine weitere kollektive Definition „des" ästhetischen Formalismus bestand darin, dass die autonomistische Theoriebildung einiger formaler Ästhetiker genutzt wurde, um ein globales Kriterium ihrer ästhetischen Methodologie nachzuweisen, wenn auch schon Leonard Meyer betont hatte, dass diese beiden gedanklichen Standpunkte keineswegs koextensiv seien. Dieser unterschied vielmehr zwischen „absolutists" und „referentialists", wobei erstere meinten, dass „musical meaning lies exclusively within the context of the work itself", letztere jedoch darauf pochten, dass „music also communicates meanings which in some way refer to the extramusical world of concepts, actions, emotional states, and character."[956] Wie eben gesagt, besteht für ihn hier aber keine analoge Differenz, da „formalists" und „expressionists" beide „absolutists" darstellen können, „that is, both may see the meaning of music as being essentially intramusical (non-referential), but the formalist would contend that the meaning of music lies in the perception and understanding of the musical relationships set forth in the work of art and that the meaning in music is primarily intellectual."[957] Meyers gewiss wesentliche Qualifikation hat spätere Autoren aber nicht daran gehindert, den ästhetischen Formalismus mit einem durchgreifenden Autonomismus gleichzusetzen, wie etwa Mary Mothersill oder Stephen Davies paradigmatisch verdeutlichen: Für erstere besagt selbiger – wie schon zitiert

[955] Fisher, *Reflecting on Art* (1993), S. 250. Dieser Begriff findet sich auch bei: Sheppard, *Aesthetics* (1987), S. 43; Lippman, *Western Musical Aesthetics* (1992), S. 292; Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 67.
[956] Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (1956), S. 1. Viele Autoren setzen „formalists" und „autonomists" aber noch immer gleich. Siehe dazu unter anderem Detels, „Autonomist/Formalist Aesthetics" (1994).
[957] Ibid., S. 2. Für eine ähnliche Gliederung aus der späteren Forschung vgl.: Werhane, *Philosophical Issues in Art* (1984), S. 101; Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. XIf.; Dziemidok, „Artistic Formalism" (1993), S. 188f.; Nattiez, „Contradictions of Immanence" (2004), S. 106f.; Gaut, *Art, Emotion, Ethics* (2007), S. 11.

–, dass „elements which suggest or establish a link between the artwork and the world should be disregarded“;[958] für letzteren reichen bereits autonomistische Theoriemerkmale, um z.B. Monroe Beardsley als einen ästhetischen Formalisten auszuweisen, da er „artworks as autonomous, as ‚standing on their own'“ verstand.[959] Bei einem textlichen Vergleich mit den hier behandelten Exponenten einer solchen Theorie wird aber wieder schnell deutlich, dass auch diese generelle Definition nicht dazu taugt, deren angeblichen Formalismus nachzuweisen. Wenn Bells These hiermit durchaus stimmig getroffen wird (vgl. Kap. 4.2), ist Kants *Dritte Kritik* wegen ihrer fundamentalen Fokussierung auf die intrikate Verbindung von Kunst und Moral nach diesem Schema keineswegs formalistisch, wenn sie auch immer wieder derartig bewertet wird. Für Hanslicks Situierung als radikaler Autonomist wird hier eine schon näher erläuterte rezeptive Eigenheit des englischen Sprachraums schlagend, dem zumeist lediglich eine spätere Auflage von Hanslicks *VMS*-Traktat zugänglich ist, sodass etwa die keineswegs autonomistische Schlussbemerkung, dass auch „reine“ Musik mit „allen andern großen und schönen Ideen“ vereinigt werden könnte (*VMS*, S. 171), gemeinhin unbeachtet bleibt (siehe hierzu genauer Kap. 3.5).[960]

Zuletzt soll noch eine zusätzliche Bestimmung „des“ ästhetischen Formalismus untersucht werden, welche diesen als theoretische Gegenposition zur emotivistischen Musikauffassung betrachtet: eine generelle Definition, die – wie Geoffrey Payzant bereits betont hat – für den englischen Sprachraum gewiss besonders bedeutsam wurde und die traditionelle Distinktion von „Form“ und „Inhalt“ letztendlich verdrängte.[961] So ist der ästhetische Formalismus etwa schon durch Kristine Forney und Joseph Machlis eine „tendency to elevate formal above expressive values“ genannt worden,[962] was zum gleichen Zeitpunkt etwa auch Frank Howes[963] und David Martin[964] vertraten. Noch Kivy will sich vor der Beschuldigung des Formalismus schützen, indem dieser darauf hinweist, dass expressive musikalische Eigenschaften von ihm

[958] Mothersill, *Beauty Restored* (1984), S. 222. Sie stellt trotz allem heraus, dass ästhetischer Formalismus keine befestigte Kunstdoktrin umfasse, sondern vielmehr „a loose association of doctrines“ darstelle (Ibid., S. 226).
[959] Davies, *Definitions of Art* (1991), S. 64. Vgl.: Szabados, *Wittgenstein as Tone-Poet* (2014), S. 93–96.
[960] Doch auch bei den jüngeren Auflagen, wo diese sowie ähnliche Aussagen gestrichen wurden – etwa Hanslicks Einfall, dass auch eine musikalische Komposition „jene symbolische, die großen Weltgesetze wiederspiegelnde Bedeutsamkeit besitzen kann, welche wir in jedem Kunstschönen vorfinden“ (*VMS*, S. 75) – bleibt klar, dass Hanslicks *VMS*-Traktat eine besondere Konstruktion des ästhetischen Autonomismus begründet, der eben keine materiale Bestimmung – es *ist* autonom – sondern einzig eine wissenschaftliche Objektivierung – es wird autonom *erachtet* – nötig macht. Vgl.: Breitkreutz, *Musikästhetische Anschauungen Hanslicks* (1969), S. 5.
[961] Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 117. Vgl.: Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 89: „So 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.“ Vgl.: Lippman, *Western Musical Aesthetics* (1992), S. 291; Cumming, *The Sonic Self* (2000), S. 186; Szabados, *Wittgenstein as Tone-Poet* (2014), S. 16.
[962] Forney, Machlis, *The Enjoyment of Music* (^{6}1990/1955), S. 425.
[963] Vgl.: Howes, „Foundations of Musical Aesthetics“ (1956), S. 79f.
[964] Vgl.: Martin, „Incompability of Expressionism and Formalism“ (1956), S. 94.

dezidiert gebilligt würden, „which card-carrying musical formalist do not."[965] Dieser Begriff „des" musikalischen Formalismus, der vollauf negiere, dass „emotions have anything to do with the proper appreciation of music"[966] und welcher deshalb als „rejection of the emotive-content claim"[967] gefasst werden könnte, scheint jedoch abermals ungeeignet, die diversen formalen Ästhetiker des englischen Diskurses adäquat zu bündeln. Dass hier etwa Clive Bells These über beachtliche emotionale Teilmomente verfügt, wenn man über dessen „Aesthetic Hypothesis" hinausliest, wurde bereits ebenso betont (vgl. Kap. 4.2), wie Kants Ansicht, dass reine Musik die „Sprache der Affekte" sei,[968] was die tatsächliche Plausibilität einer solchen Definition neuerlich fraglich scheinen lässt. Inwieweit Hanslicks *VMS*-Traktat jenem groben Schema praktisch entspricht, wurde bereits detailliert dargelegt und soll auch ferner zentral bleiben (vgl. Kap. 5.2 und Kap. 5.3). Doch auch wenn man diese abstrakte Bestimmung „des" ästhetischen Formalismus als zutreffende Beschreibung von Hanslicks Standpunkt erachten sollte, muss bei der variablen englischen Diskussion über eine allgemeine Präzisierung „der" formalen Ästhetik dennoch resümiert werden, dass keine jener zuvor erörterten Kategorien geeignet scheint, die dort genannten Exponenten dieser theoretischen Orientierung zugleich angemessen einzufangen. Wie Geoffrey Payzant völlig richtig betonte und wie ich ebenfalls vorstehend konstatiert habe, stellt dies aber eine mehr oder weniger notwendige Problematik von kategorialen Überbegriffen dar, die als abstrakte Reduktion auf die einzelnen konkreten Vertreter des vorweg theoretisch konzipierten Formalismus nur mehr bedingt zutreffen, was hier durch Hanslicks Beispiel deutlich gemacht wurde:[969]

> 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.[970]

[965] Kivy, *Authenticities* (1995), S. 250. Vgl.: Ders., *Philosophy of Music* (2002), S. 88.
[966] Small, *Musicking* (1998), S. 135.
[967] Ahonen, *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 65.
[968] Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2009), S. 223 (§53, A328).
[969] Für eine vergleichbare Argumentation zu „der" emotivistischen Musikkonzeption siehe auch: DeNora, „How is Extra-Musical Meaning Possible?" (1986), S. 85.
[970] Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 58.

5. Eduard Hanslick und die analytische Philosophie: eine produktive Rezeption

Nachdem in den vorstehenden Teilkapiteln einige strukturelle Eigenschaften der englischen Hanslick-Rezeption erläutert wurden, die auf einer vehementen Diskussion des ästhetischen Formalismus und seiner spezifischen Exponenten basierte, soll nun die produktive Aufnahme Hanslicks in der analytischen Kunsttheorie abschließend diskutiert werden. Wenn etwa Seidl Hanslicks *VMS*-Traktat als einen „fatalen Blocke mitten auf dem Wege der Musikaesthetik" bezeichnet hatte[971] und ihn gar noch Jean Harrell als „old hat" sah,[972] hat sich dieser negative Standpunkt in den drei letzten Dekaden offenbar essentiell gewandelt. Dies kann hier primär mit der langsamen Etablierung einer genuin analytischen Musikästhetik seit dem Jahr 1980 erklärt werden (vgl. Kap. 5.1), die vor allem musikalische Expressivität intensiv erforscht[973] und die dabei Hanslicks Argumente als noch immer zentrale Prüfsteine erachtet, welche zwar nicht unbedingt akzeptiert werden müssen, die man aber auch nicht einfach ignorieren kann. Dies wird etwa durch Philip Alperson dezidiert bestätigt, der im Jahr 1994 explizit festhielt: „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,"[974] und der auch zehn Jahre danach betonte: „Contemporary discussion of musical meaning owe a considerable debt to the influential book ‚Vom Musickalisch-Schönen' [sic] [...]. 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."[975] Als ein finales Beispiel soll hier erneut David Huron zitiert werden, der aus der externen Perspektive der empiristischen Musikpsychologie ebenfalls resümierte: „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."[976]

Dieses Urteil geht hier über eine einzig historische Bestimmung deutlich hinaus, die Philip

[971] Seidl, *Vom Musikalisch-Erhabenen* ([2]1907/1887), S. 37.
[972] Harrell, „Issues of Music Aesthetics" (1964), S. 197.
[973] Auch ohne genauere Überprüfung aller englischen Publikationen zur analytischen Musikästhetik wird dies schon durch das relativ rezente *Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011) bezeugt, das nach sechs divergenten Thematiken unterteilt ist: 1. „General Issues", 3. „History", 4. „Figures", 5. „Kinds of Music", 6. „Music, Philosophy, and Related Subjects" und das sein zweites Kapitel der Thematik „Emotion" widmet, das vier Aufsätze umfasst: Budd, „Music's Arousal of Emotions", Matravers, „Arousal Theories", Robinson, „Expression Theories", Trivedi, „Resemblance Theories". Vgl.: „If a single topic has dominated the philosophical discussion of music, it is that of music's emotional expressiveness." Davies, „Music" (2003), S. 502.
[974] Alperson, „New Directions in the Philosophy of Music" (1994), S. 1.
[975] Alperson, „The Philosophy of Music" (2004), S. 257.
[976] Huron, „Aesthetics" (2008), S. 151. Vgl.: Rothfarb, „Hermeneutics and Energetics" (1992), S. 44; Kivy, *Fine Art of Repetition* (1993), S. 6; Robinson, „Thinking About Musical Meaning" (1997), S. 1–4; Robinson, *Deeper Than Reason* (2005), S. 297; Srećković, „Eduard Hanslick's Formalism" (2014), S. 113.

Ball nur von „one of the first serious modern studies of musical aesthetics“[977] oder Geoffrey Payzant von dem „founding document of musical aesthetics“ sprechen ließ.[978] Roger Scruton bemerkte vielmehr generell, dass Hanslicks *VMS*-Traktat eine „philosophical seriousness and competence“ aufweise, die „few serious rivals in the field of musical aesthetics“ habe,[979] und Morris Weitz misst dessen systematische Bedeutsamkeit sogar mit dem zentralen englischen Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts: „It is to music what Hume's ‚Inquiry Concerning Human Understanding' 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. […] Hanslick's ‚The Beautiful in Music' remains a model of aesthetic analysis and philosophy.“[980] Neben dem „bold, controversial viewpoint“ von Hanslicks *VMS*-Traktat hat Lee Rothfarb einige pragmatische Beweggründe für dessen erstaunliche Verbreitung im englischen Sprachraum angegeben: „length (relative brevity), longevity (ten editions in his lifetime), language (general intelligibility), and limitation (restricted subject matter). […] Given that limitation and the verbal clarity, the ideas in ‚Vom Musikalisch-Schönen' are easy to acquire, digest, and retain for personal reflection on, and public dialog about, music.“[981] Ohne solche praktische Antworten für die anhaltende Bedeutung Hanslicks abzuwerten, soll in den folgenden Abschnitten dennoch versucht werden, dessen historische Rezeption in der analytischen Philosophie systematisch darzustellen und die zwei relevantesten Teilmomente seiner theoretischen Abhandlung für die aktuelle ästhetische Diskussion in ihrer inhaltlichen Wirksamkeit aufzuzeigen. Bereits Fred Everett Maus, der für seine analoge Diagnose einige beredte Einträge aus dem *New Grove Dictionary* (Baker, Scruton, Sparshott) heranzieht, um die institutionelle Anerkennung von Hanslicks Standpunkt darzulegen, weist hier auf die „remarkable continuity between Hanslick's most explicit formulations and the concerns of contemporary writers on musical aesthetics“ hin: „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.“[982] Wieso gerade Hanslicks *VMS*-Traktat eine derart eklatante Zugkraft entfalten konnte, soll jetzt genauer erörtert werden.

[977] Ball, *The Music Instinct* (2010), S. 256.
[978] Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 17.
[979] Baker, Scruton, „Expression“ (1980), S. 330.
[980] Hanslick, *The Beautiful in Music* (1957), S. VII.
[981] Rothfarb, „Fortunes of Musical Formalism“ (2011), S. 195–197.
[982] Maus, „Hanslick's Animism“, S. 273f. Vgl.: Ders., „Narrative, Drama, and Emotion“ (1997), S. 294. Francis Sparshott („Aesthetics of Music“ (1980), S. 128) nennt Hanslicks *VMS*-Traktat „one of the permanently possible positions in the aesthetics of music“. Für Robert Sharpe (*Philosophy of Music* (2004), S. 16) ist dieser neben Edmund Gurney „one of the two thinkers who have most influenced the analytic movement in the philosophy of music“ und Stephen Davies („Analytic Philosophy and Music“ (2011), S. 297) erklärte genauso: „more than any other, he established the agenda for the debate that was to follow.“

Bei dem aktuellen Einfluss von Hanslicks Abhandlung auf die ästhetische Theoriebildung muss hier aber noch eine wichtige thematische Limitation benannt werden: In der derzeitigen Diskussion um die exakte theoretische Verfasstheit von „musikalischer Expressivität" stößt man auf unerhört disparate philosophische Analysemodelle, die vorweg verbieten, hier eine möglichst umfassende Strukturanalyse des gesamten englischen Diskurses vorzulegen. Nach meinem generellen Arbeitstitel sollen somit primär jene gegenwärtigen Erklärungsversuche erläutert werden, die eine unmittelbare Beziehung zu Hanslicks *VMS*-Traktat aufweisen, was für den englischen Sprachraum vor allem durch seine kognitivistische Emotionstheorie (vgl. Kap. 5.2) und sein dynamisches Musikmodell (vgl. Kap. 5.3) gegeben scheint. Ein fast schon ideales Beispiel für eine derartig inhaltlich begründete Aussparung offeriert hierbei etwa die aktuell populäre „persona theory",[983] die etwa nach Rinderles Worten besagt, „daß die Wahrnehmung von expressiven Eigenschaften letztlich auf die *Entdeckung* einer fiktiven *persona* in einem Musikstück zurückgeht. 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."[984] Auch Robert Steckers und Saam Trivedis Versionen dieser relativ rezenten emotivistischen Musikauffassung – „musical expressiveness consists in correctly hearing an (imaginary) persona whose (felt) emotions are expressed by it,"[985] „music is expressive of the emotions of an indefinite make-believe [!] musical persona"[986] – machen prompt deutlich, weshalb derartige theoretische Konzeptionen für die behandelte Thematik keinesfalls relevant sind. Denn ihre vorab subjektive Konstitution (fiktiv, imaginary, make-

[983] Diese Theorie wurde wohl von Cone, *The Composer's Voice* (1974), S. 20–40 erstmals prominent vertreten. Für einige rezente Beispiele von namhaften Exponenten vgl.: Levinson, „Music and Negative Emotion" (1982); Ders., *Music, Art, and Metaphysics* (1990), S. 336–375; Karl, Robinson, „Levinson on Hope in ‚The Hebrides'" (1995); Levinson, „Still Hopeful" (1995); Karl, Robinson, „Musical Expression of Complex Emotions" (1995); Ridley, *Music, Value, and the Passions* (1995), S. 171–191; Ders., „Musical Sympathies" (1995); Levinson, *Pleasures of Aesthetics* (1996), S. 90–125; Ders., „Emotion in Response to Art" (1997); Robinson, „Thinking About Musical Meaning" (1997); Levinson, „Sound, Gesture, Spatial Imagination" (2002); Ders., „Music as Narrative" (2004); Robinson, „The Emotions in Art" (2004); Dies., *Deeper Than Reason* (2005), S. 322–347; Levinson, „Musical Expressiveness" (2006); Ridley, „*Persona* Sometimes *Grata*" (2007); Robinson, „Music and Emotion" (2008); Dies., „Emotional Responses to Music" (2010); Hatten, Robinson, „Emotions in Music" (2012); Karl, Robinson, „Between Absolute and Programme Music" (2015). Für einige musikwissenschaftliche Anwendungsbeispiele siehe etwa: Hatten, *Meaning in Beethoven* (1994); Ders., *Interpreting Musical Gestures* (2004); Newcomb, „Absolute Music and Programme Music" (1984); Maus, „Music as Drama" (1988); Newcomb, „Action and Agency" (1997). Für einen personell ungebundenen Make-Believe-Zugang siehe etwa auch: Walton, „What is Abstract About Music?" (1988); Budd, „Music and the Communication of Emotion" (1989); Ders., „Music and the Expression of Emotion" (1989); Walton, „Listening With Imagination" (1994).

[984] Rinderle, *Die Expressivität von Musik* (2010), S. 118f. Vgl.: Ders., „Theorien der musikalischen Expressivität" (2006), S. 220–232.

[985] Stecker, „Musical Expression of Emotion" (1999), S. 276. Vgl.: Ders., „Expressiveness and Expression in Music and Poetry" (2001).

[986] Trivedi, „Expressiveness as a Property of Music Itself" (2001), S. 411. Vgl.: Ders., „The Funerary Sadness of Mahler's Music" (2003); Ders., „Imagination, Music, and the Emotions" (2006); Ders., „Music and Imagination" (2011); Ders., „Resemblance Theories" (2011).

believe) lässt sofort sehen, dass hier eine vielleicht zutreffende Erklärung der musikalischen Wahrnehmung ausgearbeitet wird, aber keine objektiv befestigte Explikation der materialen musikalischen Expressivität. Die „persona theory" stellt also eine innovative psychologische Epistemologie des emotionalen Musikhörens dar,[987] die mit der objektiven Orientierung von Hanslicks *VMS*-Traktat keine unmittelbaren Bezugspunkte aufweist, was meine betreffende Aussparung methodisch begründen kann.[988]

5.1. Was ist analytische Musikästhetik? – Bestimmung, Entwicklung, Methodik

Bevor Hanslicks Rezeption in der analytischen Musikästhetik genauer erörtert werden kann, scheint zuvor deren methodisch beschränkte Explikation notwendig. Was ist also analytische Musikästhetik? Diese Frage kann hier lediglich teilweise aufgelöst werden, da eine kritische Evaluation der analytischen Kunsttheorie und ihrer historischen Entwicklung bis heute nicht erfolgt ist. Diese Lage wird etwa mit der Forderung Shustermans nach einer „critical history" der analytischen Kunstphilosophie deutlich gemacht, die im Jahr 1994 weiterhin ausständig war,[989] was auch Paul Guyer noch etwa zehn Jahre später energisch hervorhob: „‚Analytical' Aesthetics since the 1950s has yet to receive a full-dress history."[990] Wenn dies auch für den deutschen Sprachraum mit Lüdekings Publikation *Analytische Philosophie der Kunst* (1998) nicht mehr völlig zutrifft, ist dessen detaillierte Darstellung der analytischen Theoriebildung

[987] Trotz Rinderles Beteuerung ist diese theoretische Konzeption für mich keine „intuitiv plausible" Erklärung der emotionalen Musikwirkung (*Die Expressivität von Musik* (2010), S. 130), da sie der „normalen" Erfahrung wohl kaum wirklich entspricht. Auch eine diesbezügliche Konkretisierung, dass man sich der fiktiven Persona keineswegs tatsächlich bewusst sein muss, diese aber den affektiven Musikeffekt dennoch grundiere, ist nicht gerade hilfreich (Rinderle zitiert Levinson, *Contemplating Art* (2006), S. 103f.), da damit jegliche Behauptung aufgestellt werden kann, etwa auch: Egal, ob der individuelle Konzertbesucher eine musikalische Komposition emotional wahrnimmt, *unbewusst* erkennt dieser einzig deren formale Struktur. Die im englischen Sprachraum äußerst verbreitete Appellation an die „normale" Intuition erscheint dabei aber auch als eine generell defizitäre Strategie in wissenschaftlichen Zusammenhängen: *Intuitiv* ist der Planet Erde eine ebene Fläche, die sich nicht bewegt, objektiv gesehen ist beides schlicht falsch.

[988] Trivedis Aufsatz belegt hierbei deutlich, dass musikalische Expressivität nur aus der rezeptiven Perspektive konstruiert wird: „Music is *make-believedly* sad [...] it is *imagined* by the listener to be sad." Ders., „Expressiveness as a Property of Music Itself" (2001), S. 419. Dass folglich subjektive Projektionen an die musikalische Komposition herangetragen werden – der gleiche Hörer bei demselben Musikstück zu divergenten Zeitpunkten also inkohärente Projektionen vornehmen kann – wird von ihm dezidiert bestätigt: „Funerary Sadness of Mahler's Music" (2003), S. 266. Für die kritische Evaluation der „persona theory" siehe primär Arbeiten von Davies und Kivy: Kivy, „Sound Sentiment" (1983); Ders., *Sound Sentiment* (1989), S. 177–209; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 182f.; Ders., „*Contra* the Hypothetical Persona" (1997); Ders., „Perspectives on Music's Expressiveness" (2001); Kivy, *Essays on Musical Understanding* (2001), S. 92–118; Ders., *Philosophy of Music* (2002), S. 113–119; Davies, *Philosophy of Art* (2006), S. 149f.; Ders., „Artistic Expression and Pure Music" (2006); Kivy, „Critical Study: Deeper than Emotion" (2006); Davies, „Emotions Expressed and Aroused by Music" (2010), S. 28–31 und vor allem Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 101–175.

[989] Shusterman, „Analyzing Analytic Aesthetics" (1994), S. 391.

[990] Guyer, „History of Modern Aesthetics" (2003), S. 51. Für eine lange ähnliche Situation bei der allgemeinen analytischen Philosophie siehe auch: Critchley, „What Is Continental Philosophy?" (1995), S. 355.

für die gerade erörterte Thematik insofern schwerlich hilfreich, als sich dieser primär auf die dort situierten Versuche einer generellen Kunstdefinition fokussierte, die von 1950 bis 1980 besonders intensiv gepflegt wurden. Da die moderne analytische Musikästhetik – wie gleich genauer gezeigt werden soll – aber erst um das Jahr 1980 dezidiert einsetzte,[991] ist Lüdekings Abhandlung neben ihren thematischen Limitationen für deren historische Bestimmung somit einzig sekundär nützlich. Da auch hier keine adäquat detaillierte Schließung dieser sicherlich beträchtlichen Forschungslücke durchgeführt werden kann, soll vielmehr versucht werden, die historische Entwicklung und die methodische Ausrichtung der analytischen Kunsttheorie aus einem strukturellen Blickwinkel darzustellen. Das hierbei zentrale Kriterium ist der Weg zur recht späten Genese einer partikularen analytischen Musikästhetik, die auf die generellen diskursiven Wandlungen in der englischen Philosophie zurückgeht, und natürlich Hanslicks *VMS*-Traktat bzw. die wesentlichen Bedingungen für dessen positive Rezeption.

Analytische Philosophie als eigene methodische Ausrichtung kann grob auf das zwanzigste Jahrhundert datiert werden und ist als eine „nationale", sprachliche Konstruktion das direkte Ergebnis des Zweiten Weltkriegs und der von ihm bewirkten Separation von „kontinentalen" und „analytischen" Diskursformen.[992] Ihre Wurzeln reichen nicht nur in die eigene Tradition (Russell, Moore), sondern ebenso in den deutschen Sprachraum (Wittgenstein, Wiener Kreis, Frege), was eine geographische Grenzziehung schwerlich sinnvoll macht und etwa Michael Dummett trotz einer verbreiteten Benennung als die „Anglo-American Philosophy" von der „Anglo-Austrian Philosophy" sprechen lässt.[993] Obwohl Jerrold Levinson korrekt bemerkt, dass analytische Philosophen weiterhin auf einzelne Regionen – Großbritannien, Vereinigte Staaten, Kanada, Australien, Neuseeland, Skandinavien – geographisch konzentriert sind,[994] ist der sogenannte „continental divide" trotz allem zunehmend rückläufig.[995] Da durch diese graduelle Mischung von früher relativ isolierten Diskursen auch eine sprachliche Separation von analytischen („englischen") und kontinentalen (deutschen, französischen, italienischen) Denktraditionen keinesfalls brauchbar scheint, muss nach einem anderen Kriterium gesucht werden, das die analytische Philosophie von ihren kontinentalen Vorläufern differenziert.[996]

---

[991] Vgl.: Alperson, „Englischsprachige Philosophie der Musik" (2009), S. 879.
[992] Vgl.: Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik" (2007), S. 508.
[993] Dummett, *Origins of Analytical Philosophy* (1993), S. 1f.
[994] Vgl.: Levinson (Hrsg.), *Oxford Handbook of Aesthetics* (2003), S. V. Man kann auch noch Israel und Polen als wichtige Zentren der analytischen Philosophie aufführen.
[995] Vgl.: Searle, „Contemporary Philosophy in the United States" (1996), S. 1f.; Williams, „Contemporary Philosophy: A Second Look" (1996), S. 25; Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik" (2007), S. 509.
[996] Die hier verwendeten Demarkationen funktionieren selbstredend idealtypisch, keinesfalls faktisch. Ebenso wenig wie alle „deutschen" Philosophen Idealisten oder alle Philosophen Frankreichs Existentialisten gewesen sind, waren jemals sämtliche „englische" Philosophen analytisch orientiert. Vgl.: Critchley, „What Is Continental Philosophy?" (1998), S. 5f.

Dieses Kriterium wurde dann auch meist in einer negativen Definition gefunden, d.h. in einer vornehmlich methodischen Abgrenzung der analytischen Philosophie von vorher existenten Richtungen, die ihr eine typische Silhouette verleihen sollte. Dies scheint insofern sinnvoll, als die anfängliche analytische Philosophie sich aus der eigenen empirischen Überlieferung mit einer sprachkritischen Argumentation gegen einen importierten Hegel'schen Idealismus (Bernard Bosanquet, Francis Bradley, John McTaggart etc.) wandte und folglich tatsächlich als eine kritische Reaktion auf „kontinentale" Denktraditionen verstanden werden kann.[997]

Wie Karlheinz Lüdeking jedoch richtig betont – und wie bei der oben erörterten Diskussion zur allgemeinen Bestimmung „des" ästhetischen Formalismus ebenfalls gezeigt wurde – hat diese negative Definition der analytischen Philosophie zu einer pauschalen Konstruktion der vermeintlichen Gegenposition beigetragen, die „eine Art Kulisse" bietet, „die vornehmlich 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."[998] Tiger Roholt notierte hierbei schon die asymmetrische Beschaffenheit einer derartigen Separation, die als eine heuristische Verkürzung betrachtet werden muss, da „one branch is defined in terms of methodology, the other in terms of place. […] There is no unified Continental philosophical tradition."[999] Neben dieser gewiss beachtlichen Schwierigkeit muss aber noch weiter bedacht werden, dass auch die analytische Philosophie keinerlei homogene Theoreme aufweist, sondern diese vage von einer „Bandbreite von Themen, Positionen und Argumentationsformen" zusammengehalten wird, was neben kanonischen Schriftstellern vor allem durch verbreitete methodische und stilistische Richtlinien geleistet wird.[1000] Das hier zentrale Merkmal besteht dabei wohl in einem betont positiven Verhältnis zur empiristischen Naturwissenschaft, deren

[997] Vgl.: Hacker, „The Rise of Analytic Philosophy" (1997); Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik" (2007), S. 508.
[998] Lüdeking, *Analytische Philosophie der Kunst* (1998), S. 17. Für eine durchaus analoge Diagnose zur „New Musicology" siehe etwa auch: Hooper, *Discourse of Musicology* (2006), S. 34.
[999] Roholt, „Continental Philosophy and Music" (2011), S. 284. Vgl.: Williams, „Contemporary Philosophy: A Second Look" (1996), S. 25f.; Critchley, „What Is Continental Philosophy?" (1998), S. 5f.
[1000] Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik" (2007), S. 509. Vgl.: Åhlberg, „Nature and Limits of Analytic Aesthetics" (1993), S. 10; Searle, „Contemporary Philosophy in the United States" (1996), S. 12. Dass auch eine derartige inhaltliche Definition nicht unbedingt problemlos konzipiert werden kann, hält etwa Richard Shusterman fest, der klar zeigt, dass eine drastische Limitation der analytischen Methodologie mehrere zentrale ästhetische Exponenten (Wittgenstein, Goodman, Wollheim, Danto) letztendlich exkludieren würde: „Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect" (1987), S. 116. Auch Dagfinn Føllesdal lehnt diese ab: Die „analytische" Philosophie wird von ihm nur als eine rationale Methodik der theoretischen Argumentation definiert, die keine eigene Richtung darstellt, sondern vielmehr in den distinktesten „Strömungen" von der Antike bis heute auftritt: „One can be an analytic philosopher *and also* a phenomenologist, existentialist, hermeneuticist, Thomist, etc. Whether one is an analytic philosopher depends [solely] on what importance one ascribes to argument and justification." Ders., „Analytic Philosophy: What is it?" (1997), S. 14.

aufgeklärte Transparenz und methodische Rigorosität als ideales Modell des „vernünftigen" Fachdiskurses gesehen wird. Für Neil Levy stellt diese wissenschaftliche Grundorientierung den essentiellen Gegensatz zum „kontinentalen" Philosophieren dar, das „the hegemony of science in modern culture" niemals durchweg akzeptierte[1001] und das für David Cooper sogar völlig mit „anti-scientism" konvergiere.[1002] Analytische Philosophie dagegen, so etwa Pascal Engel, „mimics the scientific style of inquiry, which proposes hypotheses and theories, test them in the light of data, and aims at widespread discussion and control by the peers."[1003]

Beide Kriterien der generellen analytischen Philosophie – ihre negative Definition und ihre szientifische Grundhaltung – können auch für die engere analytische Kunsttheorie eingesetzt werden. Lars-Olof Ålberg bestärkt Lüdekings Herleitung insofern, als von ihm eine reaktive Genese der primär gegen metaphysische Spekulationen gerichteten analytischen Philosophie ebenfalls bestätigt wird: „analytical aesthetics developed in opposition to speculative philosophies of art, in particular to the idealist aesthetics of Croce and Collingwood."[1004] Hier kann auch eine gewisse Parallele zu der ursprünglichen historischen Verortung Hanslicks gezogen werden, der als ein wichtiges Korrektiv zu dem „fantastic nonsense" und den „sentimental speculations" des frühen neunzehnten Jahrhunderts verstanden wurde,[1005] das die objektive Musikästhetik „on the final downhill section of its route toward scientific analysis" gebracht habe (vgl. Kap. 3.2).[1006] Auch Tiger Roholts Definition des modernen „scientism" lässt sich mit Hanslicks *VMS*-Traktat erstaunlich problemlos vereinbaren: „Scientism is the view that the model of the natural sciences should be the model for all philosophy, or, more generally, all knowledge acquisition. Key aspects of this model include the belief in the possibility of objective observation […] and, relatedly, the viability of removing the object under investi-

[1001] Levy, „Analytic and Continental Philosophy" (2003), S. 288.
[1002] Cooper, „Analytical and Continental Philosophy" (1994), S. 9. Vgl.: Critchley, „What Is Continental Philosophy?" (1998), S. 12f.
[1003] Engel, „Analytical Philosophy and Cognitive Norms" (1999), S. 222. Vgl.: Levy, „Analytic and Continental Philosophy" (2003), S. 290; Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik" (2007), S. 509f. Obwohl hierbei wohl auch eher die juristische Ausbildung Hanslicks und das „römische" Rechtssystem Österreichs schlagend wurden, das ein ähnliches Testverfahren benutzte (Pryer, „Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies" (2013), S. 57f.), findet sich hier doch eine auffallende Parallelität mit einem Argument Hanslicks zur „emotivistischen" Musikanschauung. Denn weil man nie „in einer der 48 Fugen und Präludien aus J.S. Bach's ‚wohltemperirten Klavier' ein Gefühl werde nachweisen können", muss diese auch als generelle Musikästhetik abgelehnt werden: „Das ganze Gebiet der Figuralmusik fiele hinweg. Müssen aber große, historisch wie ästhetisch begründete Kunstgattungen ignoriert werden, um einer Theorie Haltbarkeit zu erschleichen, dann ist diese falsch. Ein Schiff muß untergehen, sobald es auch nur Ein Leck hat" *VMS*, S. 51. Für eine rezente Version von Hanslicks Argument des „counter example" mit dem gleichen Beispiel siehe etwa auch: Graham, „Expressivism" (2001), S. 119f. Vgl.: Sharpe, *Music and Humanism* (2000), S. 55.
[1004] Åhlberg, „Nature and Limits of Analytic Aesthetics" (1993), S. 9. Als ein beliebiges Fallbeispiel siehe hier etwa: Gallie, „Function of Philosophical Aesthetics" (1954).
[1005] Lang, *Music in Western Civilization* (1941), S. 978.
[1006] Lippman, „Esthetic Theories of Richard Wagner" (1958), S. 218.

gation from its context."[1007] Die nur strategische Anlehnung Hanslicks an die positivistische Naturwissenschaft, dessen objektive Leitlinie, die die musikalische Komposition und deren ästhetische Wertigkeit als intersubjektiv untersuchbares Forschungsobjekt konzeptualisiert sowie dessen methodische Distanzierung von etlichen „musikexternen" Kontextfaktoren, die für ihn zur ästhetischen Bestimmung des objektiven Kunstwerks niemals sinnvoll beitragen (vgl. Kap. 2.1–2.3), harmonieren hervorragend mit der wissenschaftlichen Grundausrichtung der analytischen Musikästhetik.

Der gleiche szientifische Positivismus der generellen analytischen Philosophie sorgte aber auch sehr lange dafür, dass musikästhetische Fragestellungen als völlig irrelevant betrachtet wurden. Dies lässt sich besonders prägnant mit den ersten Ausgaben von *Grove's Dictionary of Music* zeigen, das in den frühesten Auflagen (1879–1889, 1904–1910) gar keinen Eintrag zu der „trivialen" Thematik Ästhetik umfasst, die erst durch Percy Buck in der dritten Edition eine typische Diagnose erlangt: „Few people pretend to understand (and most people doubt the ability of any one to understand) what the majority of the above writers [Ästhetiker aus diversen Epochen von Platon und Plotin bis Kant und Hegel] really want to say, and to those to whom metaphysics is not an end in itself the whole output of human thought in this field seems to be distressingly dreary and sterile. […] 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."[1008] Wenn Cecil Gray eine analog pejorative Bewertung vornimmt, da für ihn Hanslicks *VMS*-Traktat „the only tolerably complete system of musical aesthetics in existence" darstelle – was seine restlose Absage an die Disziplin „Ästhetik" einzig partiell schwächt –,[1009] findet man in Percy Scholes' *Oxford Companion to Music* (1938) noch immer keinerlei Anzeichen dafür, dass eine derartige Richtung überhaupt existieren würde. In den 1960er Jahren müssen auch noch Jerome Stolnitz sowie Francis Sparshott im ersten Kapitel ihrer ästhetischen Abhandlungen die schlichte Existenz der Disziplin „Ästhetik" stützen und deren eigenständigen Wissensbeitrag ausführlich verteidigen.[1010] Wie Andy Hamilton zeigt, dürfte diese durchaus schwierige Situation der ästhetischen Theoriebildung in der generellen analytischen Philosophie auch noch heute teilweise zutreffen: „Art is one of the most impor-

[1007] Roholt, „Continental Philosophy and Music" (2011), S. 290. Für eine rezente analytische „Demontage" des „aesthetic scientism" siehe hier etwa: Ridley, *The Philosophy of Music* (2004), S. 1–16.
[1008] Buck, „Aesthetics" (1927–1928), S. 43. Bei Apthorp, Champlin (Hrsg.), *Cyclopedia of Music and Musicians* (1888–1890) findet sich kein eigener Eintrag zu „aesthetics", „criticism" oder „philosophy". Für das damit partikular bewiesene Desinteresse der eigenständigen Kunstwissenschaften, das mit einem bereits behandelten Positivismus erklärt werden kann (Kap. 4.2), siehe auch: Munro, „Aesthetics as Science" (1951), S. 162. Noch Osborne, *Aesthetics and Criticism* (1955), Kap. 2 hat hier eine „Apologia for Aesthetics" schreiben müssen.
[1009] Gray, *The History of Music* (1928), S. 267.
[1010] Vgl.: Stolnitz, *Philosophy of Art Criticism* (1960); Sparshott, *Structure of Aesthetics* (1963).

tant of human activities, yet it is regarded by many Analytic philosophers as having peripheral philosophical significance – an astonishing and absurd state of affairs."[1011]

Wie James Urmson ausführlich demonstriert hat, ist dieser anfangs ungünstige Standpunkt der analytischen Kunsttheorie auf die allgemeine methodische Ausrichtung der vermeintlich wissenschaftlichen Sprachphilosophie zurückzuführen, die die Disziplin „Ästhetik" als nicht genügend objektiv, kaum positiv prüfbar und damit essentiell spekulativ ansah, was letztlich erkläre, dass sie in der analytischen Philosophie langzeitig inexistent war.[1012] John Passmore hat diese generell ablehnende Stimmung in seinem oftmals zitierten Aufsatz „The Dreariness of Aesthetics" (1951) besonders 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."[1013] Auch hier wird die methodische Unklarheit und rundweg subjektive Veranlagung der ästhetischen Urteilsfindung als singuläre Erklärung für das analytische Desinteresse an dem betreffenden Gegenstand angegeben,[1014] die dazu führte, dass eine echte philosophische Kunsttheorie noch nicht akademisch eingebunden war, wie Thomas Munro ebenfalls explizit bemerkte: „the subject of aesthetics itself is still […] often treated as an orphan stepchild in American philosophy departments."[1015] Trotz allem lässt sich hier jedoch bereits um das Jahr 1940 eine graduell wachsende Bedeutung von ästhetischen Fragestellungen konstatieren, die man vor allem durch deren zunehmende institutionelle Einbindung festmachen kann: Im Jahr 1941 wird das *Journal of Aesthetics and Art Criticism* begründet, im Jahr 1942 die *American Society for Aesthetics*.[1016] Dabei muss hier aber eigens betont werden, dass mit dem *Journal of Aesthetics* ein besonders beachtlicher Meilenstein genommen wurde, da die analytische Philosophie mit eher kompakt konzipierten Problematiken beschäftigt ist[1017] und der einzelne Aufsatz damit auch eine deutlich zentralere Bedeutung aufweist als im parallelen deutschen

[1011] Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 2.
[1012] Vgl.: Urmson, „The Methods of Aesthetics" (1989), S. 20.
[1013] Passmore, „The Dreariness of Aesthetics" (1951), S. 318.
[1014] Vgl.: Silvers, „Letting the Sunshine in" (1987), S. 138; Shusterman, „Aesthetics Between Nationalism and Internationalism" (1993), S. 166; Lamarque, „British Journal of Aesthetics" (2000), S. 2. Für einen kompakten Überblick zu dieser initialen Sachlage siehe auch: Kivy, „Introduction: Aesthetics Today" (2004), S. 1–4.
[1015] Munro, „Aesthetics and Philosophy in American Colleges" (1946), S. 183.
[1016] Vgl.: Munro, „Aesthetics as Science" (1951), S. 161; Ders., „Developments in Aesthetics" (1964), S. 252. Das Pendant für das Vereinigte Königreich, die *British Society of Aesthetics* und das *British Journal of Aesthetics*, wurde sogar erst im Jahr 1960 aufgebaut. Lydia Goehr weist hierbei jedoch darauf hin, dass diese Angabe Munros die historischen Gegebenheiten nicht exakt darstellt: Eine informelle Gründung der *American Society* erfolgte bereits im Jahr 1939 durch Felix Gatz und das *Journal of Aesthetics* (Gründer: Dagobert Runes) muss auch schon auf das Jahr 1941 datiert werden. Munro, der die *American Society* ab dem Jahr 1942 leitete sowie ihr das *Journal of Aesthetics* rund zwei Jahre später strukturell angliederte, erreichte jedoch erst eine produktive Kooperation dieser beiden Organe: Goehr, „Institutionalization of a Discipline" (1993), S. 103f., S. 106f.
[1017] Vgl.: Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik" (2007), S. 509.

Fachdiskurs: „In the world of analytical philosophy the journals play as important a role as book-length studies.“[1018] Die dadurch gelungene Stärkung von ästhetischen Forschungen hat sich dann auch in einer konkreten Steigerung des betreffenden Kursangebots an zahlreichen amerikanischen Universitäten niedergeschlagen, das von 1953 bis 1963 beinahe verdoppelt wurde: „Aesthetics“, so Thomas Munro im Jahr 1964 – also etwa zwei Dekaden nach seiner zuvor angeführten skeptischen Beurteilung –, „is well on its way toward becoming a standard subject in American higher education.“[1019]

Wenn sich ein historischer Wendepunkt der früher ablehnenden Grundhaltung der strikten analytischen Philosophie überhaupt situieren lässt, so dürfte dieser wohl mit William Eltons Anthologie *Aesthetics and Language* (1954) erfolgt sein.[1020] Diese Edition, in der etwa auch Passmores „Dreariness of Aesthetics“ (1951) neuerlich gedruckt wurde, stellt keinen völligen Umbruch dar, sondern vielmehr eine kritische Würdigung der bis dahin marginal gepflegten Disziplin „Ästhetik“. Das Ziel Eltons sowie seine doppelte Intention kann man dem knappen Vorwort unschwer ablesen: 1. sollten diverse „aesthetic confusions“ der alten (vornehmlich idealistischen) Kunsttheorie mit sprachkritischen Analysemitteln ausgehoben werden, 2. war Eltons Edition aber auch als musterhaftes Kompendium organisiert „to provide philosophers and their students with a number of pieces that may serve as models of analytical procedures in aesthetics.“[1021] Diese noch eher vage analytische Methodologie ist durch Peter Lamarque folgendermaßen zusammengefasst worden: „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.“[1022] Jener Punkt, der für Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum besonders bedeutsam wurde, dürfte hierbei in der absichtlichen Suspendierung von allgemeinen Kunsttheorien, also einem ästhetischen Anti-Essentialismus bestanden haben (vgl. Kap. 4.2 und Kap. 4.3), wie ihn auch Passmores Untersuchung gefordert hatte: „The alternative [zu ‚pretentious nonsense‘] isn’t subjectivism

[1018] Åhlberg, „Nature and Limits of Analytic Aesthetics“ (1993), S. 6.
[1019] Munro, „Developments in Aesthetics“ (1964), S. 254, S. 260. Anita Silvers sieht diese Epoche vom Zweiten Weltkrieg bis in die frühen 1960er Jahre ebenso als die methodische Konsolidierung einer genuin analytischen Kunsttheorie: Dies., „Letting the Sunshine in“ (1987), S. 137f. Diese hatte jedoch zugleich eine immer stärkere Isolation von konkurrierenden Ästhetikdiskursen hervorgerufen, da „kontinentale“ Untersuchungen im *Journal of Aesthetics and Art Criticism* nun seltener übersetzt erschienen, was unter Thomas Munro – Editor von 1945 bis 1964 – regelmäßig geschehen war. Vgl.: Shusterman, „Aesthetics Between Nationalism and Internationalism“ (1993). Lydia Goehr bemerkte trotzdem korrekt: „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*.“ Dies., „Institutionalization of a Discipline“ (1993), S. 108.
[1020] Vgl.: Howes, „Foundations of Musical Aesthetics“ (1956), S. 75; Lüdeking, *Analytische Philosophie der Kunst* (1998), S. 54; Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik“ (2007), S. 503.
[1021] Elton (Hrsg.), *Aesthetics and Language* (1954), S. 1.
[1022] Lamarque, „British Journal of Aesthetics“ (2000), S. 3.

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!"[1023] Dies wird auch durch Thomas Munro dezidiert bestätigt, der die „recent wave of specialization in studies of the arts"[1024] als notwendige Bedingung einer ästhetischen Wissenschaft betrachtet, was von Frank Howes auf eine knappe Formel gebracht wird: „Not philosophy only but criticism has stirred up interest in aesthetic issues."[1025]

Wenn diese berührten Bedenken gegenüber essentialistischen Kunstdefinitionen auch noch keine spezialisierten Untersuchungen von einzelnen Kunstwerken bedingen müssen, stellten diese doch eine auffällige Verschiebung des englischen Diskurses dar, der medial uniformen Bestimmungen zunehmend skeptisch begegnete. Wie bereits peripher behandelt wurde (vgl. Kap. 4.3), finden sich seit den mittleren 1950er Jahren mehrere wichtige Arbeiten zu einem allgemeinen Kunstbegriff, die sich nicht dessen notwendigen Bedingungen widmen, sondern diesen graduell auflösen und ihn mit Wittgenstein'schen Familienähnlichkeiten ersetzen.[1026] Diese zielen auf keinen essentiellen Kunstbegriff, sondern erachten partikulare Kunstwerke als modellhafte Beispielfälle eines variablen Konzepts „Kunst", dessen einzelne Exemplare über kein einheitliches Kennzeichen verfügen, aber dennoch genetisch 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."[1027] Ohne hier auf die damit weiterhin ungelösten Probleme einzugehen,[1028] war diese deutliche Ablehnung von essentialistischen Kunstdefinitionen doch eine gewichtige Wegmarke hin zur partikularen Musikästhetik, die aus einem künstlerisch angereicherten Blickwinkel betrieben wurde und die zwar auch – aber nicht einzig – abstrakte Themen erforscht. Diese These hatte Richard Shusterman motiviert, die methodische Ausrichtung der analytischen Kunsttheorie

[1023] Passmore, „The Dreariness of Aesthetics" (1951), S. 335.
[1024] Munro, „Aesthetics as Science" (1951), S. 170.
[1025] Howes, „Foundations of Musical Aesthetics" (1956), S. 76.
[1026] Vgl.: Ziff, „The Task of Defining a Work of Art" (1953); Gallie, „Art as an Essentially Contested Concept" (1956); Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics" (1956); Kennick, „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake" (1958). Siehe dazu auch: Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik" (2007), S. 513–517.
[1027] Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (2003/1953), S. 56 (§65). Diese Theorie wird auch „cluster concept" genannt, „concepts that lump together many different elements, elements that share no common core". Levy, „Analytic and Continental Philosophy" (2003), S. 285. Für eine rezentere Anwendung siehe etwa: Gaut, „‚Art' as a Cluster Concept" (2000). Siehe jedoch ebenso kritisch: Davies, „Cluster Theory of Art" (2004).
[1028] Misselhorn akzentuiert zutreffend, dass mit dem Theoriemodell Wittgensteins die bedeutende Problematik der substantiellen Kunstdefinition lediglich verlegt wurde, da man weiter danach fragen muss, welche fixierten Kriterien benutzt werden, um einen bestimmten Gegenstand in der Familie „Kunst" rechtmäßig zu inkludieren: „Probleme der analytischen Ästhetik" (2007), S. 514. Vgl.: Mandelbaum, „Generalization Concerning the Arts" (1965); Dickie, *Introduction to Aesthetics* (^{2}1997/1971), S. 69–73; Davies, „Weitz's Anti-Essentialism" (2004).

an diesem Punkt als recht einförmig aufzufassen: „Pointing out how the various arts are very different […] 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."[1029] Damit findet sich also auch hier die fruchtbare Bedingung für Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum, der mit seiner dezidierten musikalischen Spezialästhetik eine bedeutende Konzeption der analytischen Kunsttheorie vorwegnahm und sich folglich unschwer in die damals aktuelle Debatte einfügen ließ.

Die frühe analytische Kunsttheorie geriet aber zuerst zur sprachkritischen Konzeptanalyse, die generelle ästhetische Vorstellungen wie die exaktere Eigenart des „aesthetic attitude"[1030] oder auch die genaue Anzahl und spezifische Verfasstheit von „aesthetic properties" klären wollte.[1031] Diese äußerst abstrakte Methodik war um das Jahr 1950 sogar derartig verbreitet, dass etwa Robert Donington den Terminus „Ästhetik" mit einer theoretischen Untersuchung der ästhetischen Erfahrung gleichsetzte: „The term should stand for the theory of perception, but in fact it now means the theory of artistic experience."[1032] In genau diesem Sinne ist die analytische Kunsttheorie von Lambert Wiesing als eine eigentliche Metaästhetik bezeichnet worden, welche sich mit der konzeptuellen Durchleuchtung und sprachlichen Funktionalität der ästhetischen Terminologie beschäftigte, nicht mit dem einzelnen Kunstwerk,[1033] was von Shustermans Selbstreflexion ebenfalls dezidiert bestätigt wurde: „Analytic aesthetics saw it-

[1029] Shusterman, „Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect" (1987), S. 117. Siehe dazu auch: Kivy, *Philosophies of Arts* (1997). Åhlberg betont aber richtig, dass auch hier keine exklusive Eigenschaft der analytischen Kunsttheorie lokalisiert werden kann, da zentrale Vertreter (Beardsley, Osborne, Danto) eine essentialistische Verfahrensweise gepflegt haben: „Nature and Limits of Analytic Aesthetics" (1993), S. 10.

[1030] Für einen knappen Überblick aus dieser frühen Periode siehe etwa Shipleys *Dictionary of World Literature* ([2]1953/1924) und den dortigen Eintrag zum „aesthetic attitude", S. 7f. Für die vielleicht konziseste Explikation dieser ästhetischen Grundhaltung siehe auch: Beardsley, *Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), Kap. 11; Ders., „On the Generality of Critical Reasons" (1962). Siehe dazu aber auch Dickies Repliken: „The Myth of the Aesthetic Attitude" (1964); „Beardsley's Phantom Aesthetic Experience" (1965); „Beardsley's Theory of Aesthetic Experience" (1974). Auf diese hatte Monroe Beardsley wiederum defensiv reagiert in: „Aesthetic Experience Regained" (1969). Für einen rezenten Überblick zu der noch immer aktuellen Diskussion siehe etwa auch: Goldman, „The Aesthetic" (2001); Carroll, „Aesthetic Experience" (2002); Iseminger, „Aesthetic Experience" (2003); Levinson, „Aesthetic Appreciation of Music" (2009).

[1031] Siehe hierzu primär Frank Sibleys Aufsatz „Aesthetic Concepts" (1959) und dessen zahlreiche Nachdrucke in ästhetischen Anthologien, die ihn zur wohl meistkopierten Untersuchung der analytischen Kunstphilosophie werden lassen (vgl. meine nachgestellte Literaturliste). Zum Streit zur exakten Anzahl von einzelnen „aesthetic properties", der von Frank Sibley und Monroe Beardsley geführt wurde, siehe auch: Dickie, „Beardsley, Sibley, and Critical Principles" (1987). Für einen rezenten Überblick siehe weiter: Goldman, „The Aesthetic" (2001); Lyas, „Sibley" (2001); Zangwill, „Beautiful, Dainty, Dumpy" (1995); Levinson, Matravers, „Aesthetic Properties" (2005). Aus der neueren deutschen Forschung siehe etwa auch: Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik" (2008), S. 108–113; Betzler, Cojocaru, Nida-Rümelin (Hrsg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie* ([2]2012/1998), S. 825–833.

[1032] Donington, „Aesthetics" (1954), S. 64. Vgl.: Hospers, *Meaning and Truth in the Arts* (1946), Kap. 1.

[1033] Vgl.: Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes* (1997), S. 27–30. Zum Bezug von Philosophie, Sprache, Musik und der analytischen Kunsttheorie vergleiche ebenfalls: Bowie, „Was heißt ‚Philosophie der Musik'?" (2007).

self fundamentally as a second-order discipline engaged in the clarification and critical refinement of the concepts of art and art criticism."[1034] Dies lässt sich auch besonders eindeutig an der damals verbreiteten Titelgebung von analytischen Monographien ablesen, die oft mit einem gradlinigen Sprachbezug versehen waren, wie man bei Eltons *Aesthetics and Language* (1954), Margolis' *Language of Art and Art Criticism* (1965), Goodmans *Languages of Art* (1968) oder auch mehreren einzelnen Aufsätzen problemlos erkennen kann.[1035] Auch hier war die szientifische Orientierung der analytischen Philosophie der fraglos zentrale Faktor, da man mit der konzeptionellen Untersuchung von ästhetischen Denkmustern eine scheinbar objektive Grundlage des philosophischen Fachdiskurses gefunden hatte: „Philosophy would be the Analytic of Concepts. Philosophy would be conceptual analysis. As such, philosophy would finally become scientific."[1036]

Dieser Bezug auf die „wissenschaftliche" Forschungsmethode bedingte jedoch ebenso eine zweckmäßige Verdrängung von kontextuellen, kulturellen oder auch sozialen Aspekten der ästhetischen Diskussion, die eine ahistorische Orientierung erkennen lässt, die schon durch Roholts Begriff des szientifischen Philosophierens als „removing the object under investigation from its context" explizit deutlich wurde.[1037] Wie Catrin Misselhorn hervorhob, wurde eine solche Praktik von der sprachkritischen Verfahrensweise der allgemeinen analytischen Philosophie begünstigt, die nur „Wahrheit und Objektivität zum Ziel" habe und daher genuin ästhetische Teilprobleme auch nicht als spezifische Gegenstände mit dezidierter historischer Verortung, sondern dagegen vielmehr als „zeitlos oder allgemein" ansieht.[1038] Dieses Urteil wird auch durch Karlheinz Lüdeking bestätigt, der bei der frühen analytischen Kunsttheorie von „verbreitete[r] historische[r] Blindheit" spricht, da sie aus einer rundweg „zeitlosen, rein logischen Perspektive" operieren würde.[1039] Selbst Richard Shusterman sah hierin erneut ein

[1034] Shusterman, „Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect" (1987), S. 118. Für eine generelle Perspektive (Philosophie als „second-order discipline") siehe auch: Searle, „Contemporary Philosophy in the United States" (1996), S. 6. Dieses Urteil bezeugt ebenfalls Frank Howes' zuvor genannte Bedeutung des „art criticism": Denn ohne eine schon vollzogene Etablierung der ernsthaften Kunstkritik, die hier auch historische Forschungen und die technische Werkanalyse einschließt, würde dieser analytischen Programmatik die notwendige Anlaufstelle fehlen. Vgl.: Beardsley, *Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), S. 3–7; Shusterman, „Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect" (1987), S. 118f.

[1035] Für drei charakteristische Beispielarbeiten aus den frühen 1960er Jahren siehe etwa: Gombrich, Saw, „Art and the Language of the Emotions" (1962); Ducasse, „Art and the Language of the Emotions" (1964); Mothersill, „Is Art a Language?" (1965). Vgl.: Kivy, „Introduction: Aesthetics Today" (2004), S. 2.

[1036] Wolterstorff, „Philosophy of Art after Analysis" (1989), S. 34. Siehe hier etwa auch John Searle: „The aim of philosophers, therefore, is to state analytic truths concerning logical relations among the concepts of our language. In this period of philosophy, the task of philosophy was taken to be the task of conceptual analysis. Indeed, for most philosophers who accepted this view, philosophy and conceptual analysis were the same." Ders., „Contemporary Philosophy in the United States" (1996), S. 5.

[1037] Roholt, „Continental Philosophy and Music" (2011), S. 290.

[1038] Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik" (2007), S. 509f.

[1039] Lüdeking, *Analytische Philosophie der Kunst* (1998), S. 75.

allgemeines Kennzeichen der „analytical aesthetics", die sich durch einen „general ahistorical approach" auszeichne, der zwar nicht jeden englischen Ästhetiker betreffe,[1040] aber doch eine merkliche Abweichung vom kontinentalen Philosophieren repräsentiere, das auch seine innovativen Theorieansätze oft vor einem reflektierten historischen Hintergrund entwickeln würde, der die früheren Stationen einer bestimmten Problematik mit den eigenen Gedanken produktiv kombiniere.[1041] Dies lässt somit darauf schließen, dass eine gezieltere Verzahnung der früheren analytischen Kunsttheorie mit dem historischen Blickwinkel der musikalischen Spezialforschung zur letztlichen Entstehung der analytischen Musikästhetik beigetragen hat, was sich auch durch einen knappen Vergleich von zwei rezenten ästhetischen Anthologien anekdotisch bestätigen lässt: Während Levinsons *Oxford Handbook of Aesthetics* (2003) aus einer primär analytischen Blickrichtung konzipiert wurde und daher auch nur einen einzigen Artikel zu historischen Thematiken umfasst – Guyer, „History of Modern Aesthetics" (2003) –, finden sich im *Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011) zahlreiche derartige Analysen, die neben einzelnen Ästhetikern – z.B. Plato, Kant, Nietzsche, Hanslick, Gurney – auch generelle geschichtliche Darstellungen offerieren (Antike, Mittelalter, Neuzeit etc.). Wenn auch aus einem derart isolierten Vergleich keine prinzipielle Gesetzlichkeit abgeleitet werden kann, wird damit dennoch plausibel, wie eine steigende Relevanz der eigenständigen Kunstwissenschaften für die analytische Kunsttheorie dazu führen konnte, dass sich medial diversifizierte Spezialästhetiken etabliert haben, in denen Hanslicks *VMS*-Traktat intensiver rezipiert wurde.

Diese zweite, konkretere Ausrichtung, die bereits Thomas Munro, Anita Silvers oder auch Arnold Isenberg als wesentlich fruchtbarer einschätzten,[1042] machte somit gerade die äußerst

[1040] Ein anderer wirkungsreicher Lösungsvorschlag, der die differenten Kunstarten weiter abstrakt behandelt – weshalb dieser auch einzig peripher erwähnt werden soll – hat eine diskursive Definition des Begriffs „Kunst" etabliert. Ein Werk ist also nicht durch dessen intrinsische Eigenschaften ein förmliches „Kunstwerk", sondern durch eine diskursive Festlegung der wie auch immer gearteten „artworld" (Institutionen, Experten, Publikum), was eine historische Denkebene intensiviert. Die zwei prominentesten Theorievertreter sind hier wohl: Dickie, *Art and the Aesthetic* (1974); Ders., *The Art Circle* (1984); Ders., *Art and Value* (2001); Danto, „The Artworld" (1964); Ders., *Transfiguration of the Commonplace* (1981).

[1041] Shusterman, „Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect" (1987), S. 120f. Wolterstorff („Philosophy of Art after Analysis" (1989), S. 38) fasst diese ahistorische Orientierung in eine äußerst prägnante Formulierung: „The analytic philosopher of art, like his fellow analytic philosophers, practised his craft with resolute ahistoricism – slicing into the conceptual scheme of art criticism at a certain moment in its history, 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, scarcely guided in his analyses even by the doctrine of foundationalism and constructivism." John Searle („Contemporary Philosophy in the United States" (1996), S. 22) weist dabei auch auf eine parallele Situation in der allgemeinen analytischen Philosophie hin, die sich erst spät ihrer eigenen historischen Konstitution bewusst wurde.

[1042] Munro, „Developments in Aesthetics" (1964); Silvers, „Letting the Sunshine in" (1987); Isenberg, „Analytical Philosophy and the Study of Art" (1987). Vgl.: Gardner, „Aesthetics" (1996), S. 241; Misselhorn, „Probleme der analytischen Ästhetik" (2008), S. 126; Kivy, „Introduction: Aesthetics Today" (2004), S. 4.

abstrakte Methodik der analytischen Kunsttheorie für deren graduelle inhaltliche Stagnation verantwortlich, da sie von der materialen Kunstwelt immer weiter abrückte, und trat für eine gezieltere Beziehung zu dem separaten Gegenstand ein.[1043] Dass diese nötige Reform immer genauer gesehen wurde, lässt sich sogar durch beständig schrumpfende Mitgliederzahlen der *American Society of Aesthetics* in den frühen 1970ern belegen, die für Lydia Goehr aus deren dezidiert theoretischer Orientierung resultierten: „a direction, the critics said, that was encouraging ‚logicians and analysts' to engage in a lot of ‚web-spinning'."[1044] Die damit geforderte Konzentration auf das partikulare Kunstwerk war ein zentraler Markstein für die allmähliche historische Entwicklung der genuin analytischen Musikästhetik und ist von Harold Osborne „the most distinctive feature of practical aesthetic attitudes today" genannt worden, die „the concentration of attention on the work of art as a thing in its own right" nötig mache.[1045] Wie lange diese konkretere Einstellung in der englischen Kunsttheorie propagiert werden musste, wird etwa auch noch durch Berys Gaut und Dominic McIver Lopes belegt, die ihr *Routledge Companion to Aesthetics* im Jahr 2001 mit der markanten Deklaration „Philosophy has rediscovered aesthetics" eröffnen und diesen rezenten Aufstieg zumindest teilweise mit einer „increased attention to the practice, history, and criticism of the individual arts" begründen: „Understanding art as a whole depends on an appreciation of the arts individually and what makes each of them unique."[1046] Dass dieses partikulare Programm mit Hanslicks Gedanken einer spezialisierten Musikästhetik, die explizit betonte: „wo es sich um das Specifische einer Kunst handelt, [sind] ihre *Unterschiede* von verwandten Gebieten wichtiger […], als die Aehnlichkeiten", exzellent korreliert, muss nicht mehr detailliert erläutert werden (*VMS*, S. 98).[1047] Mit dieser materialen Fixierung der analytischen Philosophie ist also eine ästhetische Erforschung des gesonderten Kunstwerks und seiner medial differenten Gattungen verstärkt geleistet worden, was sich zuerst – bedingt durch deren sprachkritische Grundtendenz – auf literarische Gegenstände fokussierte, aber auch immer stärker musikalische Kompositionen

[1043] Ohne diese intrikate Verbindung von Theorie und Praxis, so Arnold Isenberg, wäre eine genuin analytische Kunsttheorie eigentlich inexistent: „Analytical Philosophy and the Study of Art" (1987), S. 129.
[1044] Goehr, „Institutionalization of a Discipline" (1993), S. 108.
[1045] Osborne, *Aesthetics and Art Theory* (1968), S. 184.
[1046] Gaut, McIver Lopes (Hrsg.), *Routledge Companion to Aesthetics* (2001), S. XVI. Vgl.: Alperson, „Englischsprachige Philosophie der Musik" (2009), S. 881.
[1047] Dafür scheint auch eine inhaltliche Aufspaltung der analytischen Kunsttheorie signifikant einzustehen: So sehr Hanslicks *VMS*-Traktat in der analytischen Musikästhetik omnipräsent ist, so sehr fehlt dieser jedoch bei prinzipiellen analytischen Monographien zum Begriff „Beauty". Weder Sircello (*New Theory of Beauty*, 1975), noch Mothersill (*Beauty Restored*, 1984) oder Zemach (*Real Beauty*, 1997) nennen diesen namentlich; in James Kirwans *Beauty* (1999, S. 102) wird dieser einmal beiläufig erwähnt. Die mir bekannte Ausnahme ist Zangwills *Metaphysics of Beauty* (2011), in der Hanslicks *VMS*-Traktat prominent vertreten ist, was jedoch leicht mit den früheren Arbeiten Zangwills zur partikularen Musikästhetik – siehe vor allem „Against Emotion: Hanslick Was Right About Music" (2004) – erklärt werden kann.

separat erfasste.

Die vielleicht entscheidende Schnittstelle kann hier grob auf das Jahr 1980 datiert werden, das mehrere fundamentale Publikationen hervorbrachte, die „an important role in awakening interest in the philosophy of music and in identifying key topics" spielten: Peter Kivys *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Stephen Davies' „The Expression of Emotion in Music" oder etwa auch Malcolm Budds „The Repudiation of Emotion: Hanslick on Music", welcher dessen „nineteenth-century formalist arguments as relevant to the contemporary debate" darstellte.[1048] Auch Philip Alperson hat für diese ansteigende Bedeutung der partikularen Musikästhetik in der analytischen Kunsttheorie einen ähnlichen Zeitrahmen erarbeitet und dazu dezidiert kenntlich gemacht, dass ihr „in den letzten 30 Jahren wahrscheinlich mehr Aufmerksamkeit von englischsprachigen Ästhetikern zuteil geworden [ist] als irgendeiner anderen Kunst."[1049] Diese These ist auch durch empirische Dokumente belegbar: Terry Diffey hat dazu etwa eine statistische Aufstellung der veröffentlichten Abhandlungen im *British Journal of Aesthetics* für die Jahre 1978–1989 erbracht, die tendenziell nachweist, dass eine auffallende Verschiebung der analytischen Kunsttheorie zu materiellen Problemen erfasst werden kann.[1050] Denn wenn jetzt einzelne Gattungen vermehrt behandelt werden – Musik, Literatur und visuelle Künste belegen die Plätze 6, 3 und 2 – werden früher zentrale Thematiken, wie ein ontologischer Kunstbegriff (Platz 11), „aesthetic experience" (Platz 13) oder auch „aesthetic concepts" (Platz 16) immer seltener bearbeitet. Eine durchaus ähnliche Diagnose gilt nach Diffeys Listung auch für das *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, das die bildenden Künste auf Platz 1, Literatur auf Platz 2 und Musik auf Platz 5 der analysierten Gegenstände dokumentiert, während allgemeine Fragestellungen auf die hinteren Positionen verdrängt wurden, so abermals ontologische Definitionen auf Platz 8, „aesthetic experience" auf Platz 7 und „aesthetic concepts" auf Platz 16.[1051] Peter Lamarque, der das *British Journal* von 1995 bis 2008 edierte, verwies hierbei speziell auf eine „increasingly high proportion of papers on the philosophy of music, which must reflect a growing interest," welches auch er

[1048] Davies, „Analytic Philosophy and Music" (2011), S. 294. Zum damaligen analytischen Musikdiskurs und der direkten Wirkung von Kivys Buch siehe auch: Kivy, „Feeling the Musical Emotions" (1999), S. 1f.
[1049] Alperson, „Englischsprachige Philosophie der Musik" (2009), S. 879.
[1050] Vgl.: Diffey, „American and British Aesthetics" (1993), S. 173f.
[1051] Es muss hier vorsichtig angemerkt werden, dass diese Statistik Diffeys nur als ein punktueller Querschnitt des damaligen Diskurses betrachtet werden kann. Wenn etwa keine ästhetischen Monographien einbezogen und einige weitere Journale ebenfalls ignoriert werden, ist mit den zwei wichtigsten Zeitschriften der analytischen Kunsttheorie eine zumindest tendenzielle Neuorientierung argumentierbar, die meiner abstrakten Perspektive auch eine empirische Grundlage zukommen lässt. Levinson vertritt hierbei, dass diese unkonkreten Thematiken weiter zentrale Probleme der analytischen Kunsttheorie repräsentieren – was gewiss korrekt ist –, macht jedoch zugleich implizit deutlich, dass eine material gebundene Erörterung dieses früher einzig abstrakten Gegenstands stattfindet: „Philosophical Aesthetics" (2003). Vgl.: Kivy, „Introduction: Aesthetics Today" (2004), S. 4.

auf die frühen 1980er datiert: „The need has arisen to turn down papers on music just for the sake of balance in the journal. This growth of interest is noteworthy for it was not predictable twenty years ago.“[1052] Und zuletzt verweist ebenfalls Stephen Davies im ersten Absatz seines Essays „Music“ im *Oxford Handbook of Aesthetics* (2003) auf dieses rezente Ansteigen von musikästhetischen Abhandlungen in der analytischen Kunsttheorie mit einer völlig analogen Zeitangabe: „If medals were awarded for growth in aesthetics in the last thirty years, the philosophy of music would win the gold.“[1053]

Wenn also die moderne analytische Musikästhetik eine intimere Bindung an die historische Perspektive der musikalischen Spezialforschung nötig hatte, ist diese graduelle Entwicklung noch nicht gänzlich vollendet. Alperson kritisierte hierbei gewiss zurecht, dass etwa Fragen der musikalischen Instrumentalität, d.h. ihre mehr oder weniger funktionale Integration in soziale, politische oder auch kulturelle Kontexte in der analytischen Musikästhetik weiterhin ungenügend reflektiert wird, obwohl selbige bei zahlreichen Kunstwerken als entscheidende Determinanten betrachtet werden müssen.[1054] Zwar kann eine solche zentrale Korrektur bei einigen Themen bereits fraglos bemerkt werden,[1055] doch werden primär abstrakte Probleme immer noch ohne ihren häufig essentiellen geschichtlichen Bezugsrahmen behandelt, was für die traditionellen Gegenstände der analytischen Kunsttheorie speziell zutrifft, obwohl bereits Kendall Walton zweifelsfrei aufgezeigt hatte, dass auch „aesthetic properties“ und „aesthetic experience“ von kulturellen Parametern abhängen.[1056] Eine durchaus ähnliche Diagnose gilt auch für die hierbei zentrale Thematik der musikalischen Expressivität, welche selten als ein primär geschichtliches Kulturphänomen gedacht wird, sondern vielmehr generell verhandelt werden soll. Dies wird bei der weithin verbreiteten Konzentration auf die „common practice period“ klar,[1057] also auf die „klassische europäische“ Instrumentalmusik von 1600 bis 1900, an der die virulente Thematik von Gefühl und Musik exklusiv erläutert wird, was auch eine weiterhin dominierende Fokussierung auf das musikalische „Kunstwerk“ gegenüber freieren

[1052] Lamarque, „British Journal of Aesthetics“ (2000), S. 14f.
[1053] Davies, „Music“ (2003), S. 489. Vgl.: Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 16.
[1054] Alperson, „Englischsprachige Philosophie der Musik“ (2009), S. 881f. Dieses Defizit wird heute – unter anderem inspiriert von der „New Musicology“ – häufiger bemerkt. Für einen autoritativen Beispielfall siehe etwa Bowie, Davies, Goehr, Sparshott, „Philosophy of Music“ (2001), S. 624 im *New Grove Dictionary*.
[1055] Siehe dazu etwa Levinsons Etablierung eines historisch grundierten Kunstbegriffs, der dessen kontingente Teilmomente ausführlich mitdenkt und der von ihm mehrmals verfeinert wurde: Ders., „Defining Art Historically“ (1979); „Refining Art Historically“ (1989); „Extending Art Historically“ (1993); „The Irreducible Historicality of the Concept of Art“ (2002). Zur Kritik von Levinsons Auffassung vergleiche prinzipiell: Davies, „First Art and Art’s Definition“ (1997). Siehe auch eine historisch orientierte Ausführung in Goehr, *Imaginary Museum of Musical Work*s (1992) sowie ihren Aufsatz „Being True to the Work“ (1989).
[1056] Vgl.: Waltons „Categories of Art“ (1970).
[1057] Alperson, „Englischsprachige Philosophie der Musik“ (2009), S. 882. Siehe dazu etwa auch: Davies, Fisher, „Music and Song“ (2009), S. 92; Davies, „Analytic Philosophy and Music“ (2011), S. 301.

Formen, wie der musikalischen Improvisation, nach sich zieht.[1058] Wie sehr dieser historisch eingeschränkte Eurozentrismus in der analytischen Kunsttheorie verwurzelt war, wird etwa von der zweiten Auflage des *Companion to Aesthetics* (2009) belegt, welche erst hier diverse Arbeiten zu verschiedenen ästhetischen Zeitabschnitten – sechs „historical overviews" – und divergenten Kulturräumen – „African", „Amerindian", „Chinese", „Indian", „Islamic" und „Japanese Aesthetics" – beinhaltet.[1059] Dass Hanslicks *VMS*-Traktat für derartig zeitgemäße Schwerpunkte ebenfalls keinerlei Lösung offeriert, darf aber nicht darüber hinweg täuschen, dass gerade dessen kulturell beschränkte Konzeption einer objektiven Musikästhetik zu einer analytischen Begrenztheit auf die „common practice period" geführt hatte, weil die von ihm entwickelten Argumente zur fraglichen Bedeutung der musikalischen Expressivität – die für die analytische Musikästhetik langzeitig regelrecht elementar waren (vgl. Kap. 5.2) – selbst dergestalt orientiert sind.

Mit den vorstehenden Betrachtungen soll hierbei jedoch keinesfalls suggeriert werden, dass sich Hanslicks *VMS*-Traktat in die eben skizzierte Diskussion der analytischen Kunsttheorie mühelos einfüge. Vielmehr konnte bereits deutlich gemacht werden, dass eine unvermittelte Transposition von Hanslicks Abhandlung in die bestehende analytische Kunstdebatte einige gravierende Fehlschlüsse verursacht hat, die mit einer völlig inadäquaten Identifikation von Hanslicks *VMS*-Traktat mit anderen formalistischen Theorieansätzen – Kant, Bell, Schenker – erklärt werden kann (vgl. Kap. 4). Die vorrangig ahistorische Ausrichtung der analytischen Kunsttheorie hat hier ebenso bewirkt, dass Hanslicks Abhandlung als beinahe kontemporäre Untersuchung verstanden wird, deren inhaltliche Argumente in den derzeitigen Fachdiskurs verlegt werden, ohne deren historische Verortung und ihre dadurch bedingten Limitationen angemessen einzuschätzen.[1060] Wenn etwa zurecht betont wird, dass Hanslicks Abhandlung

[1058] Ibid., S. 882–884. Auch hierbei können jedoch bereits verstärkte Tendenzen zu einem kulturell sensitiven Ansatzpunkt beobachtet werden: Davies, „Non-Western Art and Art's Definition" (2000); Dutton, „‚But They Don't Have Our Concept of Art'" (2000); Ders., „Aesthetic Universals" (2001); Crowther, *Defining Art* (2007), Part 1; Davies, „Cross-Cultural Musical Expressiveness" (2011). Für mehrere rezentere Analysen dieser freien Formen durch „englische" Philosophen – die aber primär ontologische Thematiken diskutieren – siehe weiter: Thom, *For an Audience* (1993); Gracyk, *Rhythm and Noise* (1995); Kivy, *Authenticities* (1995); Godlovitch, *Musical Performance* (1998); Davies, *Musical Works and Performances* (2001); Davies, *Art as Performance* (2004); Peters, *Philosophy of Improvisation* (2009); Davies, *Philosophy of the Performing Arts* (2011). Vgl.: Alperson, „The Philosophy of Music" (2004), S. 271.

[1059] Vgl.: Cooper, Davies, Higgins, Hopkins, Stecker (Hrsg.), *A Companion to Aesthetics* (2009), S. XV.

[1060] Das wahrlich omnipräsente Missverständnis von Hanslicks *VMS*-Traktat als eine schlicht falsche Ontologie der musikalischen Komposition (Kap. 4.3) kann etwa aus der analytischen Diskussion zu eben dieser Thematik abgeleitet werden. Dies wird auch durch Pryers Arbeit „Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies" (2013) deutlich gemacht, der einerseits konstatiert, dass Hanslicks *VMS*-Traktat eben keine ontologische Bestimmung des Objekts „Musik" enthält (S. 52), diesem jedoch genau das wenig später wiederum unterstellt: „Hanslick approaches his positive thesis – what music actually *is* [!] – by appealing to what he thought of as the methods of scientific investigation. However what these methods eventually produced was a list of ingredients of music that seem to be hopelessly disconnected and diverse. Some items are austerely reductionist in re-

eine mögliche Verbindung von ethischen Momenten mit der rein ästhetischen Wertigkeit der musikalischen Komposition konsequent ausschließt,[1061] so kann dies einzig aus einer fraglos unhistorischen Blickrichtung als direkte Kritik an Hanslicks Standpunkt formuliert werden, da die geschichtlichen Voraussetzungen dieser puristischen Überzeugung mit dem heutigen Diskurs nicht unmittelbar kompatibel sind: Da die musikalische Komposition sich eben erst von ihrer strikt funktionalen Rangordnung in der „klassischen" Systemästhetik losgemacht und eine separate Dignität erhalten hatte, konnte dieser schwerlich interessiert sein, die neue Differenz von Ästhetik und Ethik sofort wieder philosophisch einzuebnen. Heute, nach einer langfristigen Akzeptanz der puristischen Konzeption, die den künstlerischen Autonomismus sogar ontologisch verwendete, muss diese basale Thesis „des" musikalischen Formalismus sicherlich nochmals verhandelt werden, was aber durch generelle historische Veränderungen in der derzeitigen Kunsttheorie veranlasst wurde, denen Hanslicks *VMS*-Traktat unmöglich gerecht werden konnte.[1062] Dieses Beispiel macht somit klar, dass einige gewiss wesentliche Divergenzen zwischen Hanslicks *VMS*-Traktat und der aktuellen analytischen Musikästhetik bestehen, die hier keinesfalls nachlässig übersehen werden dürfen. Doch welche partikularen Theorieelemente von Hanslicks Abhandlung den relativ rezenten Anliegen der analytischen Musikästhetik zweifellos entgegen kamen sowie deren diskursive Ausrichtung entscheidend bestimmten, soll jetzt abschließend untersucht werden.

5.2. Musik, Gefühl, Gedanke – die kognitivistische Emotionstheorie

Es kann wohl kaum wirklich erstaunen, dass Hanslicks *VMS*-Traktat seine höchste Wirkung in der analytischen Musikästhetik dank seiner kritischen Analyse der fraglichen Verbindung von Gefühl und Musik erlangt hat. Bevor diese spezielle Richtung von Hanslicks Rezeption jedoch genauer erörtert werden kann, müssen Hanslicks Argumente – die sich primär in den ersten beiden Kapiteln seiner ästhetischen Untersuchung finden lassen – möglichst prägnant resümiert werden. Nach Hanslicks Überblick zur emotivistischen Musikbetrachtung werden

lation to the ‚content' of music (tones and forms alone), others oddly idealist in terms of the ‚substance' attributed to music […], and the whole is somewhat undertheorized in terms of how a ‚sonic' object might be distinguished from a ‚musical' one, or how ‚beautiful' musical works might be distinguished from merely pleasant and well-crafted ones" (S. 52f.). Vgl.: Nattiez, *Music and Discourse* (1990), S. 138; Detels, „Autonomist/Formalist Aesthetics" (1994), S. 145; Hatten, *Musical Meaning in Beethoven* (1994), S. 232; Gardner, „Aesthetics" (1996), S. 251; Harré, „Emotion in Music" (1997), S. 116; DeBellis, „Music" (2001), S. 531; Alperson, „The Philosophy of Music" (2004), S. 262; Szabados, *Wittgenstein as Tone-Poet* (2014), S. 61–63, S. 66f., S. 88–90.

[1061] Vgl.: Gaut, *Art, Emotion, Ethics* (2007), S. 68; Rinderle, *Musik, Emotionen und Ethik* (2011), S. 29.

[1062] Zu dieser aktuellen Diskussion siehe hier etwa: Levinson (Hrsg.), *Aesthetics and Ethics* (1998); Cobussen, Nielsen, *Music and Ethics* (2012); Warren, *Music and Ethical Responsibility* (2014). Siehe hier auch kurz: Gaut, „Art and Ethics" (2001); Eldrige, „Aesthetics and Ethics" (2003); Carroll, „Art and the Moral Realm" (2004).

spezifische Emotionen aus einer zweifachen Perspektive mit der musikalischen Komposition verbunden: als ihr Zweck und als ihr Inhalt. „Beide Sätze", so Eduard Hanslick, „haben das Aehnliche, dass der eine genau so falsch ist, wie der andere" (*VMS*, S. 26). Die erste, primär funktionale Bestimmung wird prinzipiell abgewiesen, da jedwede Schönheit ihre ästhetische Bedeutung in sich selbst trage: „es ist zwar schön nur *für* das Wohlgefallen eines anschauenden Subjects, aber nicht *durch* dasselbe" (*VMS*, S. 26).[1063] Damit wird aber nicht negiert, dass musikalische Kompositionen eine emotionale Wirksamkeit entfalten können – wie das bei allen anderen Künsten ebenfalls eintreten kann (*VMS*, S. 30) – sondern einzig bestritten, dass diese psychologische Gegebenheit als vitale, singuläre Funktion für das Objekt „Musik" gelten muss (vgl. Kap. 2.2): [1064] „*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). Hanslicks Konzeption der objektiven Musikästhetik macht dabei zudem plausibel, dass aus der subjektiven Wirksamkeit eines bestimmten Gegenstands nicht seine tatsächliche Verfasstheit erschlossen werden könne, da die kausale Relation der analysierten Phänomene hierdurch verkehrt würde (*VMS*, S. 34f.). Wie bereits gezeigt wurde (vgl. Kap. 2.2), basiert Hanslicks Ablehnung einer solchen Methodik auch auf der historisch wandelbaren Bestimmung des emotionalen Musikeffekts eines spezifischen Kunstwerks, der eine „*nothwendig causale*[]" Beziehung von Gefühl und Musik fraglich scheinen lässt (*VMS*, S. 35).

Hanslicks Argument zum Gefühl als Inhalt von Musik findet sich dann im zweiten Kapitel seiner ästhetischen Abhandlung, wo dieser dezidiert behauptet, dass eine „Darstellung eines Gefühles oder Affectes […] gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst" liegen könne (*VMS*, S. 43). Hanslicks Begründung für seinen skeptischen Standpunkt wird dann auch die fraglos zentrale Ursache für dessen wachsende Rezeption in der analytischen Musikästhetik ausmachen: Alle Künste, so Eduard Hanslick, werden durch die traditionelle Philosophie als darstellend konzipiert. Wenn dies etwa für Romane, Gedichte, Gemälde, Skulpturen etc. eine

[1063] Christoph Landerer hat hier plausibel gemacht, dass diese spezielle Variante des ästhetischen Objektivismus auf Bernard Bolzanos Ästhetik basieren könnte, welcher ebenso vertritt: „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." Bolzano, „Über den Begriff des Schönen", S. 81. Zum Bezug von Hanslick auf Bolzano siehe primär erneut: Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004) und einige seiner Aufsätze in meiner nachgestellten Literaturliste.

[1064] Auch wenn diese essentielle Distinktion wiederholt ignoriert wurde, ist inzwischen größtenteils anerkannt, dass Hanslicks *VMS*-Traktat eine emotionale Musikwirkung niemals negiert, sondern einzig deren ästhetische Relevanz und wissenschaftliche Verwendbarkeit hinterfragt. Siehe dazu etwa aus der neueren Literatur: Fuhrimann, *Opern- und Konzertpublikum* (2004), S. 67; Rinderle, *Die Expressivität von Musik* (2010), S. 15; Cook, Dibben, „Emotion in Culture and History" (2010), S. 50; Bonds, „Aesthetic Amputations" (2012), S. 9.

recht problemlose Zuschreibung verkörpert, da sie eine begriffliche Komponente beinhalten, die wiederum sprachlich paraphrasiert werden kann, ist bei der musikalischen Komposition eine derartige denotative Bezugsebene keineswegs problemlos vorzufinden. Da Musik keine rationale Semantik besitzt und eine gestrenge Trennung von Emotion und Intellekt vermutet wird, hat man ihr die parallele Fähigkeit verliehen, das gesamte menschliche Affektspektrum umfassend abzubilden, um an ihrer mimetischen Charakteristik festzuhalten: „Demnach seien die Töne und ihr kunstreicher Zusammenhang blos 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: das Flüstern der Zärtlichkeit, das Stürmen der Kampflust“ (*VMS*, S. 43). Diese Ansicht ist für Eduard Hanslick aus prinzipiellen methodischen Beweggründen jedoch falsch: Emotion und Intellekt sind keine antithetischen Dimensionen, die ohne deren jeweiliges Gegenstück existieren können, sondern vielmehr notwendig verbundene Bereiche des menschlichen Innenlebens. Weil Hanslicks Hypothese der kognitiven Teilelemente von bestimmten Emotionen für die beiden letzten Kapitel der vorliegenden Untersuchung zentral ist, sei eine fast vollständige Wiedergabe seiner 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 unablehnbar, 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 einer kognitivistischen Emotionstheorie – die gleich näher erörtert werden soll – ist von Hanslicks *VMS*-Traktat sicher nicht erstmals erhoben worden, sondern weist mehrere historische Vorgänger auf. Betreffs Hanslicks Abhandlung wird dabei erneut Herbarts System zentral, das „einen extrem-kognitiven Reduktionismus" propagierte,[1065] der „Gefühle[] als Unterklasse von Vorstellungen" einordnet und deren essentielle Verknüpfung mit kognitiven Komponenten somit ähnlich eindeutig konstatiert.[1066] Es gibt hier wohl auch stichhaltige Argumente, dass eine kompatible Auffassung schon durch Aristoteles vertreten worden ist, für den spezifische Emotionen auf drei separaten Elementen basierten: auf einem konkreten Sachverhalt und dessen subjektiver Bewertung, auf einer affektiven Rückwirkung (Lust / Unlust) und auf einer daraus resultierenden Handlungsmotivation.[1067] Um ein relativ prominentes Fallbeispiel heranzuziehen:[1068] Wenn ich mich über Onkel Charlie ärgere, da er bei dem familiären Kartenspiel betrügt, ist mein Zorn intentional ausgerichtet und weist einen konkreten Gegenstand auf – Onkel Charlie.[1069] Damit Onkel Charlies Handlung mich jedoch wütend macht, muss auch ein komplexes Netzwerk von zusätzlichen kognitiven Parametern erfüllt sein. Ich muss etwa über spezielle moralische Ansichten verfügen, die Charlies Betrug als eine verwerfliche Handlungsweise charakterisieren, ich muss glauben, dass eine gezielte Absicht Charlies vorliegt und sich dieser nicht einzig geirrt hat etc.[1070] Wenn sich aber zeigt, dass Onkel Charlie eben nicht bewusst betrügt, er also eine falsche Karte lediglich irrtümlich ausgespielt hat und ich die gesamte Situation dadurch anders bewerte, wird sich auch meine ärgerliche Erregung auflösen, die nun keinen intentionalen Gegenstand mehr hat. Wie Budd bei der aristotelischen Emotionstheorie und ihrer kognitiven Ausrichtung dezidiert bemerkt: „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."[1071]

[1065] Landerer, „Form und Gefühl in Nietzsches Musikästhetik" (2006), S. 54.
[1066] Landerer, „Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte" (2010), S. 60. Siehe dazu etwa auch schon: Schäfke, *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 13. Zu der Herbart'schen Gefühlstheorie siehe auch: Jäger, „Die Herbartianische Ästhetik" (1982), S. 210–214.
[1067] Vgl.: Wolf, „Gefühle im Leben und in der Philosophie" (1993), S. 115; Ridley, *Music, Value, and the Passions* (1995), S. 20; Ders., „Emotion and Feeling" (1997), S. 170–172; Solomon, „Philosophy" (1999), S. 513; Deigh, „Concepts of Emotions" (2010), S. 26. Zu Aristoteles' Gefühlstheorie vergleiche ausführlich: Belfiore, *Tragic Pleasures* (1992). Zu ihm und Eduard Hanslick siehe auch: Berger, *Theory of Art* (2000), S. 142, S. 207.
[1068] Vgl.: Kivy, „How Music Moves" (1987), S. 151; *Music Alone* (1990), Kap. 8; „Feeling the Musical Emotions" (1999), S. 4; *Essays on Musical Understanding* (2001), S. 133–138; *Philosophy of Music* (2002), S. 125.
[1069] Seit Franz Brentano wird hier vom „intentionalen" Gegenstand des mentalen Zustandes gesprochen. Vgl.: Beardsley, *Aesthetics: A Short History* (1966), S. 367; Wilkinson, „Art, Emotion, Expression" (1992), S. 216; Kivy, „Feeling the Musical Emotions" (1999), S. 3.
[1070] Der Grad meiner gefühlten Entrüstung wird auch von meiner persönlichen Vorgeschichte abhängen. Wenn ich beim getürkten Pokerspiel mein gesamtes Vermögen verloren habe oder Onkel Charlie mich bereits früher ungerecht behandelt hat, wird diese tendenziell drastisch ausfallen. Zur Rolle der subjektiven Disposition und der persönlichen Lebenshistorie in der „cognitive theory" siehe etwa: Rorty, „Explaining Emotions" (1978).
[1071] Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 4. Vgl.: Ridley, *Music, Value, and the Passions* (1995), S. 20.

Ein damit konkurrierendes Emotionskonzept, das aktuell vermehrt reaktiviert wird, ist die sogenannte „James-Lange-Theorie", die sich mehr auf die physiologischen Bedingungen des menschlichen Gefühlslebens konzentriert.[1072] Nach Rötter werden emotionale Erregungen von William James auf viszerale, körperliche Veränderungen zurückgeführt: Eine affektive Reaktion ist also kein primär kognitives Phänomen, sondern beruht vorerst auf körperlichen Modulationen, deren nachträgliche Wahrnehmung eine bewusste Emotion generiert.[1073] Die hier zentrale Divergenz findet sich also in einer jeweils konträren Kausalität, die man anhand einfacher Beispiele erläutern kann: Angst beim Anblick eines Löwen ist für William James ein primär physiologisches Ereignisschema, d.h. ich sehe einen Löwen, reagiere automatisch (Erstarren, Kontraktion der Magengegend, Schweißausbruch) und bemerke aufgrund dieser körperlichen Wirkungen meine paralysierende Verängstigung. Genau anders herum ist dieses hypothetische Fallbeispiel für den kognitivistischen Emotionstheoretiker beschaffen: Ich sehe einen Löwen, bewerte diesen als eine imminente Bedrohung und habe daher jene oben erwähnten körperlichen Resonanzen. James' Modell kann dabei besonders plausibel auf die zahlenmäßig beschränkten Grundemotionen des menschlichen Affektspektrums (Erstaunen, Freude, Trauer, Angst, Zorn, Ekel) angewendet werden,[1074] muss aber angesichts komplexer Situationen deutlich limitiert scheinen. Wenn man bei dem obigen Beispiel etwa einen Hund statt eines Löwen nimmt, wird schnell fasslich, wie sehr auch solche „basalen" Gefühle von den persönlichen Erfahrungen und dem kulturellen Hintergrund des jeweiligen Individuums bestimmt werden, die völlig konträre emotionale Wirkungen (z.B. Vorsicht, Freude, Angst) zeitigen können. Bei den kognitiv komplexen Emotionen (Entrüstung, Eifersucht, Stolz etc.)

[1072] Derek Matravers hat in einer persönlichen Unterhaltung (Mai 2014) beiläufig angemerkt, dass diese früher überholt scheinende Lehrmeinung auf philosophischen Fachkongressen wieder verstärkt verwendet wird. Dies dürfte jedoch primär darauf basieren, dass Antonio Damasio, der sich einer physiologischen Emotionstheorie verpflichtet sieht, hier eine positive Wirkung auf die erstarkende Rezeption der James-Lange-Theorie ausgeübt hat, die daher wieder häufiger benutzt wird. Zu William James und Antonio Damasio siehe etwa kurz: Griffith, „Emotions" (1998), S. 197; Lenzen, „Theorie der Gefühle" (2004), S. 88; Laudon, „The Elements of Expression in Music" (2006), S. 132; Rinderle, *Die Expressivität von Musik* (2010), S. 22; Deigh, „Concepts of Emotions" (2010), S. 325–327; Johnson, „Theories of Emotion", Kap. 4c.

[1073] Vgl.: Rötter, *Psychologische und physiologische Beobachtungen* (1987), S. 6; Mayring, Ulich, *Psychologie der Emotionen* (1992), S. 21f. Für eine kurze Skizze siehe auch: Deigh, „Concepts of Emotions" (2010), S. 18–21; Rötter, „Moderne psychologische Emotionstheorien" (2012). Mit dem physiologischen Emotionskonzept hatte Leonard Meyer seine diesbezügliche Informationstheorie der musikalischen Expressivität legitimiert, die auf subjektive strukturelle Erwartungen und ihre Enttäuschung, Verwirklichung, Suspendierung, Verlagerung etc. gestützt werden soll: *Emotion and Meaning in Music* (1956), Kap. 1. Es ist jedoch schwerlich einzusehen, wie damit neben basalen Gefühlen – Staunen über abrupte Modulationen, Freude über bestätigte Vorhersagen, Enttäuschung über verfehlte Antizipationen – auch komplizierte Affektzustände erklärt werden können.

[1074] Vgl.: Griffith, „Emotions" (1998), S. 201f. Für eine praktische ästhetische Anwendung dieses sogenannten „affect program", d.h. evolutionär notwendiger Grundgefühle, die sich durch jeweils distinktive Mienenspiele auszeichnen, siehe etwa: Nussbaum, *Musical Representation* (2007), S. 204f.; Davies, „Emotions Expressed and Aroused by Music" (2010), S. 34f.; Ders., „Cross-Cultural Musical Expressiveness" (2011). Für eine separate psychologische Falluntersuchung vgl.: Argstatter, Mohn, Wilker, „Six Basic Emotions in Music" (2011).

– die man auch „Platonic attitudes" nennen könnte –[1075] wird vollends deutlich, dass James' Modell nur auf einige wenige Gefühle direkt passt, da hier etwa Stolz nicht durch körperliche Veränderungen erklärt werden kann, sondern evaluative Elemente benötigt, die eine solche Emotion überhaupt entstehen lassen.[1076] Wie Jeanette Bicknell konzise festhält: „While most emotions (and all of the fundamental emotions) have physiological aspects, it should be remembered that physiological effects are not, by themselves, sufficient for emotions."[1077]

Wenn William James und Karl Lange die historischen Gründerväter einer physiologischen Emotionstheorie darstellen, gilt dies für ihr kognitives Gegenstück aus der psychologischen Spezialdisziplin von Stanley Schachter und Jerome Singer, die erstmals empirisch beweisen wollten, dass emotionale Erregungen wesentlich kognitiv beschaffen sind.[1078] Ohne hier auf die zweifelhafte Tragfähigkeit ihres „notorischen" Experiments detaillierter einzugehen,[1079] das andernorts vollständig resümiert wurde,[1080] muss hier lediglich angemerkt werden, dass Singer und Schachter mit ihrer kognitiven Perspektive eine entscheidende Weichenstellung für die analytische Philosophie grundgelegt haben, wo Anthony Kenny mit *Action, Emotion, and Will* im Jahr 1963 eine ausgefeilte kognitivistische Emotionstheorie präsentierte.[1081] In den frühen 1970er Jahren formierte sich dann auch eine graduell intensivere Diskussion um die fundamentale Beschaffenheit von menschlichen Affektzuständen und ihrer theoretischen Unterscheidung.[1082] Wenn eine terminologische Übereinstimmung im diffizilen Problem zur essentiellen Bestimmung von Emotionen, Gefühlen, Affekten usw. auch noch nicht erwirkt werden konnte[1083] und einige Forscher sogar prinzipiell bezweifeln, dass eine allumfassende

[1075] Vgl.: Moravcsik, „Understanding and the Emotions" (1982).
[1076] Vgl.: Roberts, „What an Emotion is" (1988), S. 188f.; Solomon „Philosophy" (1999), S. 511; Davies, „Emotions Expressed and Aroused by Music" (2010), S. 22.
[1077] Bicknell, *Why Music Moves Us* (2009), S. X. Vgl.: Gracyk, *On Music* (2013), S. 72f.
[1078] Vgl.: Schachter, Singer, „Cognitive Social and Physiological Determinants of Emotional States" (1962).
[1079] Vgl.: Davies, *Musical Understandings* (2011), S. 59: „I call the experiment notorious because the methodology is suspect, the results have proved difficult or impossible to replicate and the interpretation of the outcome is contested."
[1080] Vgl.: Rötter, *Psychologische und physiologische Beobachtungen* (1987), S. 9f.; Roberts, „What an Emotion is" (1988), S. 206f.; Gordon, *Structure of Emotions* (1990), S. 96–100. Zur deutschen Rezeption der Schachter-Singer-Theorie siehe weiter: Rösing, „Interpretation emotionaler Erscheinungen" (1975); Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik* (1987), Kap. 22; Mayring, Ulich, *Psychologie der Emotionen* (1992), Kap. 3.
[1081] Für Kennys Analyse als erstmalige philosophische Formulierung der „cognitive theory" siehe etwa: Fink-Eitel, Lohmann (Hrsg.), *Zur Philosophie der Gefühle* (1993), S. 11; Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 269. Als Skizze der analytischen Emotionstheorie siehe auch: Evans, *Emotion: Short Introduction* (2003).
[1082] Dieses Datum findet sich auch bei Jorgensen, Levinson, Ponzetti, *Encyclopedia of Human Emotions* (1999), Bd. 1, S. VII: „The fourth, which emerged in the 1970s, is the cognitive model in which emotions are seen as a means, along with rational thought, of evaluating the situation and making decisions about what actions to take. It remains a major model followed today by psychologists in research."
[1083] Vgl.: Sparshott, „Music and Feeling" (1994), S. 24, S. 33; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 213; Ders., „Perspectives on Music's Expressiveness" (2005), S. 171; Ben-Ze'ev, „The Thing Called Emotion" (2010), S. 42; Juslin, Sloboda, „Interface Between the Inner and Outer World" (2010), S. 74, wo gar ganze zweiundneunzig unterschiedliche Emotionsbegriffe aus der betreffenden Spezialliteratur notiert werden.

Emotionstheorie überhaupt erreichbar sei,[1084] können dennoch mehrere wichtige Parameter dieser disparaten Kategorien offeriert werden. Als Basis der nun folgenden Diskussion kann hier etwa die begriffliche Einführung des rezenten *Handbook of Music and Emotion* (2010) dienen,[1085] die mit spezieller Rücksicht auf die analytische Musikästhetik später punktueller differenziert werden soll: 1. Affekt ist der universale Überbegriff für alle „evaluative states", die eine Positiv-Negativ-Reaktion nach sich ziehen; 2. Emotionen umfassen eine kurze aber intensive „affective reaction", die einen intentionalen Gegenstand hat und von zusätzlichen Komponenten – unter anderem Handlungsimpuls, Ausdruckstrieb, Körpergefühl – begleitet wird; 3. Stimmungen können durch ihre größere Zeitdauer und ihre geringere Intensität von „richtigen" Emotionen getrennt werden und müssen zudem keinen intentionalen Gegenstand aufweisen; 4. Gefühl ist die subjektive Erfahrung der erlebten Emotionen, welche meist eine körperliche Wahrnehmung, eine „feeling component" einschließt.[1086]

Der hier genauer entwickelte Unterschied von Stimmungen, Emotionen und Gefühlen, der im Jahr 1988 als ein wahrer „truism among philosophers" bezeichnet wurde[1087] und der als rudimentärer Theorieanteil schon durch Eduard Hanslick etabliert wurde, hat einen enormen Einfluss auf die analytische Musikästhetik genommen – „emotions aren't feelings."[1088] Wie aber etwa Nico Frijda korrekt betonte,[1089] ist eine universelle Klassifikation von spezifischen Emotionen oft schwer möglich, da ihre partikulare Konstitution kontextuell abhängig bleibt. Dieses Urteil gilt auch für das oben erwähnte „affect program", das sich besonders plausibel physiologisch konstituieren lässt: So kann Ekel als die direkte Reaktion auf einen penetranten Riecheindruck auftreten, jedoch ebenso eine rein rationale Ursache haben, etwa wenn diese körperliche Empfindung von der eindringlichen Kontemplation einer ekelhaften Vorstellung erregt wird. Es ist also wenig sinnvoll, einzelne affektive Zustände einer absoluten Kategorie zuzuordnen, sondern wesentlich fruchtbarer, diese einzelnen Regungen je nach ihren basalen Faktoren in die abstrakte Schematik von Gefühl, Emotion und Stimmung einzugliedern. Ob Trauer in einem speziellen Beispielfall eine Emotion – Trauer über einen Verlust – oder eine Stimmung (Stichwort: Weltschmerz) darstellt, muss somit punktuell entschieden werden.[1090]

[1084] Vgl.: Solomon, „Philosophy of Emotions" (1993), S. 11; Griffith, „Emotions" (1998), S. 202.
[1085] Vgl.: Juslin, Sloboda, „Aims, Organization, and Terminology" (2010), S. 10.
[1086] Für eine ähnliche Definition siehe etwa auch: Schwarz, Winkielman, „Mood" (1999), S. 449; Solomon „Philosophy" (1999), S. 512; Lenzen, „Theorie der Gefühle" (2004), S. 88; Juslin, „Emotional Responses to Music" (2009), S. 131f.; Ben-Ze'ev, „The Thing Called Emotion" (2010), S. 54–56; Davies, „Emotions Expressed and Aroused by Music" (2010), S. 23; Rinderle, *Die Expressivität von Musik* (2010), S. 22f.; Ders., *Musik, Emotionen und Ethik* (2011), S. 37–39. Vgl.: Dorschel, „Empfindung, Gefühl, Emotion" (1994).
[1087] Roberts, „What an Emotion is" (1988), S. 185. Vgl.: Deigh, „Concepts of Emotions" (2010), S. 26.
[1088] Roberts, „What an Emotion is" (1988), S. 185. Vgl.: Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 92.
[1089] Vgl.: Frijda, „Moods, Emotion Episodes, and Emotions" (1993), S. 381f.
[1090] Vgl.: Rorty, „Explaining Emotions" (1978), S. 156f.

Daraus kann aber keinesfalls abgeleitet werden, dass sämtliche menschliche Affektzustände derart wechselhaft rubrizierbar wären, da viele „affect states" die bewusste Evaluation eines intentionalen Gegenstands nötig haben. Obwohl Entrüstung, Eifersucht, Stolz eine fühlbare körperliche Wirkung auslösen, also eine „feeling component" umfassen, können diese ohne eine kognitive Komponente niemals auftreten. Wie Robert Solomon hierbei zurecht festhält: „Whatever else we may say about the place of feeling in emotion, feeling alone is not sufficient. […] 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."[1091] Die daraus resultierende kognitivistische Emotionstheorie, die deutliche Parallelen zu dem zuvor erörterten Argument Hanslicks erkennen lässt, ist von ihm folgendermaßen zusammengefasst worden:[1092]

> 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.[1093]

Wenn diese skizzierte kognitive Bedingung von definitiven Emotionen akzeptiert wird, die für ihr fühlbares Auftreten und ihre bewusste Erfahrung also eine gedankliche Komponente nötig haben, greift sofort jenes schon erörterte Argument Hanslicks, das fassliche Emotionen von einer musikalischen Repräsentation theoretisch ausschließt.[1094] Insofern erstaunt etwas,

---

[1091] Solomon, „Philosophy of Emotions" (1993), S. 10f.

[1092] Dabei muss aber gewiss bemerkt werden, dass Hanslicks Begriff „Gefühl" – wie aus dem obigen Kontext klar werden sollte – in der modernen englischen Konzeption viel eher als „emotion" gefasst werden muss. Vgl.: Ridley, *The Philosophy of Music* (2004), S. 102. Wie später jedoch ebenso gezeigt wird, ist der Begriff „Gefühl" für Eduard Hanslick aber eng mit der „feeling component" verknüpft, was in der starken Version der englischen kognitivistischen Emotionstheorie nicht immer zutrifft und als eine wichtige Differenz betrachtet werden muss. Vgl.: Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 113f.

[1093] Solomon, „Philosophy of Emotions" (1993), S. 12. Zu der kognitivistischen Gefühlskonzeption vergleiche ausführlich: Solomon, *The Passions* (1976); Lyons, *The Emotions* (1980); Clore, Collins, Ortony, *Structure of Emotions* (1988); Sousa, *Rationality of Emotion* (1987); Gordon, *Structure of Emotions* (1990). Siehe ebenso rezenter: Nussbaum, *Intelligence of Emotions* (2001). Für eine genauere Evaluation der vielen konkurrierenden Theoriekonzepte siehe auch: Deigh, „Cognitivism in the Theory of the Emotions" (1994); Goldie, *Emotions: A Philosophical Exploration* (2000); Robinson, *Deeper Than Reason* (2005), Part 1; Deigh, „Concepts of Emotions" (2010); Johnson, „Theories of Emotion". Zu Solomons Relevanz für diesen analytischen Gefühlsdiskurs siehe etwa auch: Nussbaum, „Forging Democratic Emotions" (2010), S. 399.

[1094] Es ist deshalb absolut zentral, dass hier eine „richtige" Emotion gemeint ist, die ein kognitives Teilmoment aufweisen muss, nicht jegliche affektive Regung. Wenn etwa Jenefer Robinson sagt, dass „some music has the power to affect our feelings without much, if any cognitive mediation" und dann folgende Beispiele anführt –

dass diese gewichtige Hypothese von Hanslicks *VMS*-Traktat durch viele deutsche Forscher langzeitig übersehen oder doch zumindest mangelhaft eingeschätzt wurde, was schon dessen früheste Kritiker betrifft.[1095] Diese wird zwar etwa von Franz Brendel eingehend besprochen, einige Seiten später jedoch wieder komplett verdrängt, wenn dieser schreibt, dass „sehr verschiedene Vorstellungen *dasselbe* Gefühl zur Begleitung haben können", dieses trotz allem aber bestimmt verfasst sei und keinesfalls verwechselt werden könne: „Dasselbe gilt von der Musik. Ob also z.B. die Sehnsucht nach dem Meere oder nach der Schweiz gerichtet ist, ist für das Gefühl und in Folge davon für die Musik sehr gleichgültig. 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."[1096] Hanslicks Argument bestand jedoch genau darin, dass eine abstrakte Sehnsucht schlicht niemals vorkommt, da sie von Objekten, Zuständen, Situationen notwendig abhängig ist, die ein solches Gefühl überhaupt erkennbar werden lassen: Sehnsucht ist auf *etwas* gerichtet oder schlichtweg inexistent, da dieses *Etwas* eine ihrer essentiellen Bedingungen kennzeichnet. Wie Charles Nussbaum prägnant bemerkt: „an emotional state requires an intentional object in order to *be* an emotional state."[1097] Eine ebenso wesentliche Verkennung der faktischen Tragweite von Hanslicks Argument ist durch dessen prominentes Zugeständnis generiert worden, dass auch „reine" Musik die dynamische Komponente der menschlichen Gefühlswelt darstellen kann (vgl. *VMS*, S. 46f. und Kap. 5.3). Josef Bayer und Paul Klengel haben diese scheinbare Konzession umgehend verwendet, um erneut darauf abzuheben, dass also abstrakte Emotionen „in allgemeiner und idealer Weise" musikalisch darstellbar wären:[1098] „Eben unter diesem Dynamischen der Gefühle versteht er ja die Bewegung eines psychischen Vorgangs. Wenn nun die Musik diese darzustellen vermag, so vermag sie eben auch allgemeine Typen der Gefühle oder, wenn man lieber will, un-

„Music can make me feel tense or relaxed; it can disturb, unsettle, and startle me; it can calm me down or excite me; it can get me tapping my foot, singing along, or dancing; it can maybe lift my spirits and mellow me out" – wird eindeutig ersichtlich, dass eben keine definitiven Emotionen beschrieben werden, sondern vielmehr affektive Zustände oder ungerichtete Stimmungen: Robinson, „Expression and Arousal of Emotion in Music" (1994), S. 18. Für eine ähnliche Unschärfe vgl.: Callen, „Transfiguring the Emotions in Music" (1984), S. 80; Levinson, „Emotion in Response to Art" (1997), S. 22; oder auch noch Juslin et al., „How Does Music Evoke Emotions?" (2010), S. 609, wo „calm" und „excitement" – bei Juslin, „Music and Emotion" (2011), S. 116 gar „interest" und bei Huron, „Aesthetics" (2008), S. 154 eine „startle response" – „emotions" genannt werden.

[1095] Bischoff, „Eduard Hanslick" (1855), S. 58 und Wallaschek, *Ästhetik der Tonkunst* (1886), S. 144, die die kognitivistische Emotionstheorie als wesentliche Komponente von Hanslicks Abhandlung nennen, müssen hier für das neunzehnte Jahrhundert als auffällige Ausnahmen angeführt werden.

[1096] Brendel, „Rezension ‚Vom Musikalisch-Schönen'" (1855), S. 78, S. 90. Ob bei dem „Gefühl an sich" schon Schopenhauers Gefühlstheorie (*Sämtliche Werke* (1986), Bd. 1, §52, S. 364) Pate stand, auf die auch Hanslicks *VMS*-Traktat indirekt kritisch referiert (*VMS*, S. 61f.), kann hier lediglich vermutet werden: Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 56; Wilfing, „Arthur Schopenhauer und Eduard Hanslick" (2013), S. 35–38.

[1097] Nussbaum, *The Musical Representation* (2007), S. 202.

[1098] Bayer, *Aesthetik in Umrissen* (1856–1863), Bd. 1, S. 319.

bestimmte Gefühle darzustellen.“[1099] Dieses Ergebnis ist aus Hanslicks Blickwinkel jedoch schlicht inkorrekt: Zwar kann auch „reine“ Musik die adjektivischen Begleitumstände eines „unbestimmten“ Affektzustands (abklingend, ansteigend, stürmisch, gedämpft) unmittelbar wiedergeben, jedoch alleine damit keine eindeutig erkennbare Gefühlsregung repräsentieren, welche eben von einem kognitiven Gegenstand bestimmt wird: „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).[1100]

Dass auch noch einige spätere Autoren davon sprechen, dass „reine“ Musik eine spezielle Emotion „frei oder frei geworden von einem realen Anlasse“ oder auch „ungegenständliche Empfindungen“ ausdrücken könnte,[1101] muss deshalb weniger erstaunen als die betreffende Beurteilung von Albert Wellek. Der überaus renommierte Musikpsychologe hat sich gegen einen „positivistisch angehauchte[n] Intellektualismus“ von Hanslicks *VMS*-Traktat gestellt und zum dort argumentierten Kognitivismus lediglich bemerkt, dass er „so zeitgebunden und überlebt“ geartet sei, „daß es nicht verlohnt, auf alle enthaltenen Irrtümer heute noch einzugehen.“[1102] Auch Werner Abegg sieht die Hanslick’sche Emotionstheorie von der modernen Psychologie widerlegt, aber „auch ohne Psychologie läßt sich sagen, daß Gefühle sehr wohl ohne begriffliche Bestimmtheit existieren können“, wobei gerade Paul Moos als die einzige Quelle dieses scheinbar evidenten Sachverhalts angeführt wird, über dessen psychologische Qualifikationen man sicher geteilter Meinung sein kann.[1103] Alexandra Kertz-Welzel nennt Hanslicks Hypothese, dass reine Musik nicht fähig wäre, Gefühle und Affekte unverkennbar darzustellen, eine lediglich „apodiktische[]“ Behauptung – wenn auch auf die von ihr zitierte Passage das hier zentrale Argument Hanslicks direkt folgt –,[1104] und Thomas Kupsch negiert sogar, dass Hanslicks *VMS*-Traktat eine nennenswerte Emotionstheorie einschließen würde: „Hanslick glaubte sich sicher, zwischen Vernunft und Gefühl unterscheiden zu können. Aber: ist diese Gegenüberstellung wissenschaftlich? […] Erst das 20. Jahrhundert brachte eine

[1099] Klengel, *Aesthetik der Tonkunst* (1876), S. 24.
[1100] Dass neben diesem kognitiven Argument zum Dreischritt Bewegung-Emotion-Musik, das eine eindeutige Zuordnung eines einzelnen dynamischen Musikprozesses zu einer spezifischen Gefühlsregung problematisch werden lässt, auch noch weitere systematische Schwierigkeiten festgestellt werden können, wird noch genauer erörtert (vgl. Kap. 5.3). Vgl.: Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 217f.
[1101] Bukofzer, *Die musikalische Gemütsbewegung* (^{2}1976/1935), S. 245; Kutschera, *Ästhetik* (^{2}1998/1989), S. 529. Vgl.: Huber, *Musikästhetik* (1954), S. 70; Hübner, *Die zweite Schöpfung* (1994), S. 35.
[1102] Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik* (1963), S. 237, S. 205.
[1103] Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 58, S. 69.
[1104] Kertz-Welzel, *Transzendenz der Gefühle* (2001), S. 265. Sie wirft diesem mangelhafte Argumentation vor und zitiert einzig die knappe Aussage: „Die Darstellung eines Gefühls oder Affectes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst“, die in die oben eingerückt angeführte Textpassage einmündet (*VMS*, S. 43).

nennenswerte Emotionsforschung hervor [!], deren Diskussionsgegenstand im wesentlichen das wechselseitige Verhältnis zwischen Kognition und Emotion ist."[1105] Dass hier auch noch Klein Hanslicks Standpunkt als vorsichtiges „Herumeiern" bezeichnet und die – aus heutiger Perspektive durchwegs unplausible – Gefühlstheorie Schopenhauers eindringlich favorisiert, kann bereits dadurch geklärt werden, dass eine psychologisch untermauerte Konzeption des menschlichen Affektlebens in der deutschen Ästhetik eindeutig versäumt worden ist.[1106] Das vollauf moderne kognitivistische Emotionskonzept von Hanslicks *VMS*-Traktat ist in seiner wirklichen Tragweite wohl erst durch neuere Schriften gänzlich erkannt[1107] sowie etwa von Christoph Grüny als direkter Vorbote der derzeitigen Behandlung dieser zentralen Thematik in der analytischen Kunsttheorie begriffen worden.[1108]

Eine völlig differente Situation kann dann bei englischen Ästhetikern bemerkt werden, wo Fred Everett Maus markant festhielt, dass „Hanslick's argument that music cannot represent specific feelings […] has earned respectful discussion." Mit einer speziellen Betonung seines kognitiven Arguments, dass eine „individuation of feelings requires specific thought-content and that music has no way to communicate the relevant thoughts", schließt dieser 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 issue."[1109] Hamilton hat hierzu richtig betont, dass Hanslicks Argument „widely influential in analytic aesthetics" gewesen wäre,[1110] und Nancy Baker und Roger Scruton haben durch ihren Artikel „Expression" im *New Grove Dictionary* (1980) die eminente Bedeutung der klar kognitiven Ausrichtung von Hanslicks *VMS*-Traktat quasi kanonisch formuliert: „Any attempt to distinguish emotions from one another must be in terms of their characteristic objects and in terms of the thoughts that define those objects. 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. Such was Hanslick's argument, and it is marked [...] by a philosophical seriousness and competence that have few rivals in the field of musical aesthetics."[1111] Dass Budds Artikel „The

[1105] Kupsch, *Aspekte zur Philosophie der Musik* (2012), S. 171.
[1106] Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 66.
[1107] Vgl.: Huppertz, „Musik und Gefühl" (2003), S. 23; Schirpenbach, *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung* (2006), S. 101; Stegbauer, *Die Akustik der Seele* (2006), S. 274f.; Asmuth, „Was bedeutet Musik?" (2007), S. 84f.; Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* (2009), S. 67; Rinderle, *Die Expressivität von Musik* (2010), S. 15.
[1108] Grüny, *Kunst des Übergangs* (2014), S. 166.
[1109] Maus, „Hanslick's Composers" (2013), S. 50.
[1110] Hamilton, *Aesthetics and Music* (2007), S. 82. Vgl.: Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 20.
[1111] Baker, Scruton, „Expression" (1980), S. 330. Diese Stelle blieb bei der zweiten Auflage wörtlich erhalten: (2001), S. 469. Vgl.: Scruton, „Analytical Philosophy and the Meaning of Music" (1987), S. 172; Ders., *Aesthetics of Music* (1997), S. 165f. Zur Relevanz Hanslicks und seiner kognitivistischen Gefühlstheorie für die eigene

Repudiation of Emotion: Hanslick on Music“ (1980), der Hanslicks Diagnose zur fraglichen Verbindung von Gefühl und Musik detailliert untersucht, für diese starke Präsenz Hanslicks in der analytischen Musikästhetik vermutlich besonders wesentlich war, da er das kognitive Argument „as relevant to the contemporary debate“ erfasst hatte,[1112] wurde schon vorstehend ausgeführt (Kap. 5.1): „Hanslick's ‚cognitive' account of the emotions conforms to a model that nowadays is widely accepted by philosophers.“[1113] Folglich ist die eingangs konstatierte „remarkable continuity between Hanslick's most explicit formulations and the concerns of contemporary writers on musical aesthetics“ auch nicht mehr derartig erstaunlich, da Maus' These zu dessen bleibender Bedeutung auf genau dieser modernen Situation beruhen dürfte: „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.“[1114]

Ich glaube daher, dass Hanslicks Rezeption in der jüngeren analytischen Kunsttheorie von der modernen Psychologie und ihrem eigenen kognitivistischen Emotionskonzept erheblich profitiert hat, die mit der letztlichen Begründung einer genuinen analytischen Musikästhetik zeitlich halbwegs kongruiert.[1115] Dabei dürfte jedoch ein komplexes Wechselspiel zwischen diesen beiden Faktoren gegeben sein: Eine kognitivistische Emotionstheorie hat sich bei der analytischen Musikästhetik wohl einerseits ausgebreitet, da sie von Hanslicks *VMS*-Traktat prominent vertreten wurde, doch dürfte dieser ebenfalls vermehrt rezipiert worden sein, weil von ihm eine frühe Form der kognitivistischen Emotionstheorie eingebracht worden war.[1116]

Ästhetik Scrutons siehe auch: Cumming, „Roger Scruton's Aesthetics of Music“ (1994); Boghossian, „Scruton on Musical Expression“ (2002). Als weitere kanonische Behandlung von Hanslicks Argument siehe etwa auch: Gardner, „Aesthetics“ (1996), S. 245; Bowie, Davies, Goehr, Sparshott, „Philosophy of Music“ (2001), S. 622.

[1112] Davies, „Analytic Philosophy and Music“ (2011), S. 294.

[1113] Davies, „Music“ (2003), S. 492.

[1114] Maus, „Hanslick's Animism“, S. 273f. Vgl.: Madell, *Philosophy, Music, and Emotion* (2002), S. 6: „Writers on music have also been very influenced in developing their views on the nature of music's expression of emotion by a famous argument which dates from well before the analytic tradition [...]. Although Hanslick wrote in the late nineteenth century, his central argument is very much in accord with the dominant contemporary view of emotion.“ Vgl.: Stecker, „Expression of Emotion in the Arts“ (1984), S. 413; Alperson, „Directions in the Philosophy of Music“ (1994), S. 2; Goldman, „Emotions in Music“ (1995), S. 61, S. 69; Madell, „What Music Teaches About Emotion“ (1996), S. 63; Ders., „Emotion and Feeling“ (1997), S. 156.

[1115] Etwa 1970/1980, als sich eine analytische Musikästhetik entwickelte, kann auch ein „cognitive turn“ in der psychologischen Emotionstheorie konstatiert werden: Crowther, *Defining Art* (2007), S. 171; Deigh, „Concepts of Emotions“ (2010), S. 32; Juslin, Sloboda, „Past, Present, Future of Music and Emotion“ (2010), S. 934.

[1116] So hat etwa Stephen Davies bei einer persönlichen Unterhaltung (Juni 2014) deutlich werden lassen, dass seine eigene Lektüre von Hanslicks *VMS*-Traktat durch genau diesen Aspekt bedingt war. Siehe dafür indirekt: Davies, „Analytic Philosophy and Music“ (2011), S. 297. Davies und Kivy, die als zwei sehr zentrale Autoren in der analytischen Musikästhetik betrachtet werden müssen, haben dieses kognitive Argument Hanslicks mit ihren zahlreichen Publikationen dauerhaft verbreitet und selbst durchweg akzeptiert (vgl. Kap. 5.3). Es ist hier etwa durch Peter Kivy die „strongest reason to think that musical emotivism cannot be right“ genannt worden: Ders., *Sound Sentiment* (1989), S. 157. Vgl.: Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 212–219. Die Präsenz Hanslicks in der analytischen Musikästhetik kann auch deshalb bedeutend genannt werden, weil diese nach Michael Huppertz „hermetisch“ beschaffen ist: „Es wird sehr stark ‚en famille' argumentiert, nicht-sprachanalytische Perspektiven spielen kaum eine Rolle.“ Ders., „Musik und Gefühl“ (2003), S. 5.

Die Relevanz Hanslicks für die englische Diskussion kann hier wohl besonders anschaulich aus einer negativen Perspektive dargelegt werden, d.h. mit jenen modernen Ästhetikern, die den Konnex von Gefühl und Musik weiterhin bewahren wollen, hierbei jedoch auf Hanslicks Argument unmittelbar reagieren mussten. Kendall Walton, der – wie bereits gesagt (Kap. 5) – für den personell ungebundenen „Make-Believe"-Zugang zur musikalischen Komposition argumentiert,[1117] kann hier als relativ frühes Beispiel dieser üblichen Spielart von Hanslicks Rezeption gesehen werden. Da er das kognitive Argument Hanslicks anstandslos akzeptiert, ist für ihn der dynamische Musikaspekt (vgl. *VMS*, S. 46f.) sofort zentral: „Music is incapable of capturing the cognitive elements, but it can portray the ‚psychical motion'."[1118] Doch auch hier hatte schon Hanslicks *VMS*-Traktat fasslich gemacht, dass distinkte Gefühle die gleiche dynamische Eigenschaft, identische „psychical motions" besitzen können (vgl. *VMS*, S. 47): „Anger and fear might (in one sense of the term) ‚feel' alike; what distinguishes them is their cognitive content. […] So music can't distinguish between them. It can't express anger, specifically, as contrasted to fear. But it might portray what fear and anger have in common, a less specific state of feeling of which both are instances." Waltons Ergebnis, das eine völlig analoge Richtung nimmt, zeigt dann auch, wie das Argument Hanslicks auch jene modernen Ästhetiker geprägt hat, die eine semantische Konnotation von „reiner" Musik weiter wahren möchten: „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 (represents, portrays, depicts) something of which both are instances, it does apparently have semantic content, a subject matter – a very general one at least."[1119]

Eine durchaus ähnliche Position wird hier auch durch Derek Matravers ergriffen, der zwar eine relativ flexible Variante der kognitivistischen Emotionstheorie entfaltet,[1120] trotz allem

[1117] Um die nicht weiter erörterte Hypothese von Kendall Walton lediglich punktuell darzulegen, sei hier eine signifikante Textpassage reproduziert: „Music gets us to imagine experiencing a certain feeling, and possibly expressing it or being inclined to express it in a certain manner. It often does this without getting us to imagine knowing about – let alone perceiving – someone else having that experience or expressing it in that manner." Walton, „Listening With Imagination" (1994), S. 59. Musik ist für ihn ein „‚prop' in games of make-believe", aber: „when I step outside my game with music and consider the music itself, all I see is music, not a fictional world to go with it. There are just the notes, and they themselves don't call for imagining anything." Ibid., S. 52, S. 60. Jerrold Levinson hat Waltons Ansatz dann auch analytisch formuliert: „a passage P is expressive of E iff [if and only if] 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* (1996), S. 94.

[1118] Walton, „What is Abstract About the Art of Music?" (1988), S. 356.

[1119] Ibid., S. 356. Zur problematischen Unterscheidung von „forest fire" und „fury" siehe dabei schon: Scruton, „Representation in Music" (1976), S. 277. Bei Budd, der die sogenannte Make-Believe-Theorie ebenso vertritt, können analoge Denkmuster entdeckt werden: „Music and the Expression of Emotion" (1989).

[1120] Vgl.: Matravers, *Art and Emotion* (1998), S. 14–28.

aber eine „slightly sophisticated version" der „arousal theory" vertritt.[1121] Ich spreche hierbei von einer leicht modifizierten Ausprägung, da von ihm eine „narrow cognitive theory", die das kognitive Ingrediens der einzelnen Emotionen als „belief" fixiert und damit anderweitige „propositional attitudes" – z.B. Vorstellungen, Gedanke, Wünsche – notwendig ausschließt, dezidiert abgelehnt wird.[1122] Diese Skepsis spiegelt eine schon länger ersichtliche Diskussion zu der „narrow cognitive theory", die bei einigen Autoren – Robert Solomon, William Lyons, Joel Marks –[1123] als eine „belief theory" auftritt und die durch diesen engen Fokus überaus limitiert scheint. Bereits Robert Roberts hat hier prägnant bemerkt: „concerns, cares, desires, loves, interests, enthusiasms are dispositions to emotions, just as much as are beliefs, images, thoughts and concepts."[1124] Aus der analytischen Kunsttheorie ist ein flexiblerer Standpunkt vor allem durch Jenefer Robinson vertreten worden, die darauf bestand, dass eine kognitive Komponente „*not* always a belief, but [...] often more like a conception of, point of view on, or thought about, something that is held in mind" wäre.[1125] Dazu muss sicherlich angemerkt werden, dass Hanslicks *VMS*-Traktat eine solche „belief theory" nirgends behauptet, sondern vielmehr unscharf von „physiologischen und pathologischen Voraussetzungen" gesprochen wird. Einzelne Emotionen werden „durch Vorstellungen, Urtheile, kurz durch eben das ganze Gebiet verständigen und vernünftigen Denkens" und somit durch einen recht unspezifischen „Gedankenapparat" verursacht, nicht durch eine sehr spezielle Kategorie der menschlichen Rationalität, wie etwa „belief" (*VMS*, S. 43f.).[1126] Matravers' Innovation gründet dann auch auf genau diesen „physiologischen Voraussetzungen", auf einer theoretischen Nobilitierung des körperlichen Affektelements: „a piece of music expresses an emotion *e* if it causes a lis-

[1121] Matravers, „Expression in Music" (2007), S. 108.
[1122] Matravers, *Art and Emotion* (1998), S. 18. Vgl.: Ibid., S. 20–25.
[1123] Vgl.: Solomon, *The Passions* (1976); Lyons, *The Emotions* (1980); Marks, „A Theory of Emotion" (1982).
[1124] Roberts, „What an Emotion is" (1988), S. 191. Vgl.: Rorty, „Explaining Emotions" (1978), S. 152f.; Budd, „Music's Arousal of Emotions" (2011), S. 234; Davies, *Musical Understandings* (2011), S. 48f. Siehe hier auch für einen größeren Überblick: Nussbaum, *The Musical Representation* (2007), S. 191, S. 203.
[1125] Robinson, „L'Education Sentimentale" (1997), S. 40. Robinsons Motivation scheint hierbei direkt das „paradox of fiction": Wenn „belief" als ein essentieller Bestandteil von emotionalen Erregungen angesehen wird, kann nicht mehr einsichtig begründet werden, warum man auf eine fiktive Person in Büchern, Dramen, Filmen etc. affektiv reagiert, da man sich klar darüber bewusst ist, dass diese nicht wirklich existiert. Zum wiederholt studierten „paradox of fiction", das für die eben erwähnte „persona theory" ebenso gravierende Konsequenzen zeitigt, siehe hier etwa: Boruah, *Fiction and Emotion* (1988); Dadlez, *What's Hecuba To Him?* (1997); Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction* (1999). Siehe auch kurz: Radford, „How Can We Be Moved by Anna Karenina" (1975); Lamarque, „How Can We Fear and Pity Fictions?" (1981); Yanal, „The Paradox of Emotion and Fiction" (1994). Für diese beiden Punkte vergleiche eingehend: Matravers, *Art and Emotion* (1998), S. 14–56; Eldridge, *Philosophy of Art* (2003), S. 183–204; Robinson, *Deeper Than Reason* (2005), Part 1, Part 2.
[1126] Dies wird etwa durch Geoffrey Madell (oder auch Robinson, *Deeper Than Reason* (2005), S. 295) komplett übersehen, der ihn als einen „judgmentalist" charakterisiert und damit offenkundig missversteht: „What Music Teaches About Emotion" (1996), S. 71f.; „Emotion and Feeling" (1997), S. 156; *Philosophy, Music, and Emotion* (2002), S. 45–50. Obwohl Hanslicks Emotionstheorie der analytischen Konzeption großteils verwandt ist, dürfen nuancierte Differenzen keinesfalls ignoriert werden, wenn dessen Position adäquat skizziert werden soll.

tener 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*."[1127] Da „reine" Musik nach Hanslicks Argument, das bei Matravers' Hypothese durchwegs akzeptiert wird, den kognitiven Teilaspekt von wirklichen Emotionen unmöglich darstellen kann, wird diese theoretische Schwierigkeit von ihm folglich dergestalt umschifft, dass jenes kognitiv neutrale und dynamisch beschaffene „Feeling"-Segment, die körperliche Erregung, für musikalische Expressivität ausreichend scheint: „reine" Musik „may simply arouse the physiological and phenomenological components of an emotion."[1128]

Auch Aaron Ridley, der die „powerful objection" Eduard Hanslicks ebenfalls unmittelbar anerkennt,[1129] ist einer ähnlichen theoretischen Konzeption der musikalischen Expressivität zugeneigt, wenn „genuinely objectless passions", „states of passion that lack clearly defined material objects", als „feelings" definiert werden,[1130] deren gestischer Charakter auch durch „reine" Musik und deren dynamische Melismatik dargestellt werden könne. Diese durchaus drastische Verlagerung des Problems von Gefühl und Musik, die durch Hanslicks Argument bedingt scheint, spiegelt sich auch im recht jungen Fokus auf die ästhetische Bedeutung von „music and mood".[1131] Denn wenn damit objektlose Emotionen („feeling", „mood") als die einzige plausible Möglichkeit begriffen werden, wie eine expressive Bedeutung von „reiner" Musik gesichert werden kann, ist dessen kognitivistisches Emotionsmodell bereits implizit gebilligt worden: „by employing the explanatory framework of mood instead of emotion, we can avoid several of the difficulties that have arisen in the debate over emotions and music. Many of these difficulties were spawned by the assumption of a particular conception of what

[1127] Matravers, *Art and Emotion* (1998), S. 149. Vgl.: Ders., „Art, Expression, and Emotion" (2001), S. 358f.; Ders., „Expression in the Arts" (2010), S. 624f. Für eine analoge „feeling theory" ohne diesen „arousal aspect" siehe etwa: Levinson, *Music, Art, and Metaphysics* (1990), S. 336–375.

[1128] Matravers, „Art and the Feelings and Emotions" (1991), S. 328. Zu Matravers' Innovation siehe etwa auch: Kingsbury, „Matravers on Musical Expressiveness" (2002), S. 14; Packalén, „Music, Emotions, Truth" (2008), S. 43. Zur inzwischen verbreiteten Distinktion von „feeling theories" und „cognitive theories" siehe auch: Löw-Beer, „Zur Einschätzung von Gefühlen" (1993); Deigh, „Concepts of Emotions" (2010).

[1129] Ridley, *Music, Value, and the Passions* (1995), S. 104. Vgl.: Ders., „Musical Sympathies" (1995), S. 50. In seiner relativ rezenten Publikation *Philosophy of Music* (2004), S. 70 wird Hanslicks *VMS*-Traktat noch immer als jene philosophische Untersuchung bezeichnet, die das Problem von Gefühl und Musik als ein philosophisch interessantes etabliert hat: „it was Hanslick who sharpened the problem up and gave it the focus it still retains." Siehe dazu etwa auch Fisher, *Reflecting on Art* (1993), S. 332: „The problem was discovered by the great music critic and formalist Eduard Hanslick in the nineteenth century."

[1130] Ridley, *Music, Value, and the Passions* (1995), S. 31f.

[1131] Vgl.: Radford, „Muddy Waters" (1991); Goldman, „Emotions in Music (A Postscript)" (1995), S. 63; Carroll, „Art and Mood" (2003); Carroll, Moore, „Not Reconciled: Comments for Kivy" (2007); Robinson, „Emotional Responses to Music" (2010), S. 660–668. Siehe dazu auch Peter Kivys Repliken *Sound Sentiment* (1989), S. 157–165, S. 224–228; „Mood and Music" (2006); „Moodology" (2007); „Moodophilia" (2007); *Antithetical Arts* (2009), S. 79–99. Wie man „moods" und „objectless emotions / feelings" letztendlich unterscheiden kann, scheint äußerst schwierig, was eine vollständige Identifikation dieser beiden Begriffe plausibel macht: Hunter, Schellenberg, „Music and Emotion" (2010), S. 133; Higgins, *The Music Between Us* (2012), S. 132f.

emotions are: the cognitive theory of emotions."[1132] Wenn die durchaus fragliche ästhetische Plausibilität einer solchen dynamischen „Feelingtheorie" auch noch nicht genauer diskutiert werden kann (vgl. Kap. 5.3), zeigt sich dabei trotz allem, wie Hanslicks *VMS*-Traktat auf die analytische Kunsttheorie eingewirkt hat und wie sehr dessen kognitives Argument weiterhin relevant bleibt. Selbst Jenefer Robinson, die als die vielleicht beharrlichste Vertreterin einer „persona theory" gesehen werden kann (Kap. 5), macht deren betreffende Bemühungen von der philosophischen Tragfähigkeit der Hanslick'schen Beweisführung abhängig: „If Hanslick is right, music cannot represent or express cognitively complex emotions because it cannot specify their cognitive content."[1133] Wie sehr dies als geläufiges Verfahren der gesamten analytischen Musikästhetik gelten muss, belegt dabei etwa auch noch Geoffrey Madell, der im ersten Absatz seiner relativ jungen Analyse *Philosophy, Music, and Emotion* (2002) die ganze moderne Debatte dahingehend charakterisiert, dass sie an „fairly major flaws" kranke und der seinen eigenen Entwurf der musikalischen Expressivität derartig einleitet: „the fundamental reason why contemporary 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."[1134]

Nach diesen primär „negativen" Reaktionen auf das Argument Hanslicks, die das von ihm gestellte Problem der kognitiven Emotionen durchgängig akzeptieren und also trotz anderer

[1132] Sizer, „Moods in the Music and the Man" (2007), S. 307. Srećkovićs Feststellung, dass Hanslicks Argument „under many attacks in later philosophical works" gestanden habe („Eduard Hanslick's Formalism" (2014), S. 117), scheint folglich lediglich teilweise zutreffend. Dessen Resultat wurde zwar häufig negativ bewertet, die philosophische Argumentation – wie eben belegt – aber vielfach akzeptiert und eine andere Lösung für das nun neu gefasste Problem der genuinen musikalischen Expressivität anvisiert („feelings", „mood", etc.): „Contemporary writers on the expressiveness of music take this position [Hanslicks Standpunkt] to be essentially correct, and adjust their theories accordingly." Madell, „Emotion and Feeling" (1997), S. 156. Vgl.: Levinson, *Music, Art, and Metaphysics* (1990), S. 341; Alperson, „Directions in the Philosophy of Music" (1994), S. 2; Ahonen, *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 97; Davies, „Analytic Philosophy" (2011), S. 297.

[1133] Karl, Robinson, „Levinson on Hope in ‚The Hebrides'" (1995), S. 195. Der von ihr favorisierte Ansatzpunkt läuft jedoch darauf hinaus, dass auch „reine" Musik kognitiv komplexe Emotionen darstellen könnte. Wie sie dies später selbst fasst: „Karl and Robinson [„Musical Expression of Cognitively Complex Emotions" (1995)] believe that ‚some music can be interpreted as an unfolding of the psychological experience of [a] musical persona over time', and in this particular case [10. Symphonie Schostakowitschs] a specific passage is interpreted as an expression of the persona's hope for a brighter future, despite being confronted with menaces from the past." Dies., „Thinking About Musical Meaning" (1997), S. 14.

[1134] Madell, *Philosophy, Music, and Emotion* (2002), S. 1. Madells Konzept ist für die aktuelle Thematik nicht wirklich relevant, da er einen exzessiv subjektiven Standpunkt einnimmt: „I shall try to show that a proper understanding of what it is for music to express emotion leads us to a view of the nature of emotion very different from the dominant view. There are many reasons for rejecting the dominant view, but one reason which I shall emphasise is that it cannot allow a proper understanding of musical emotion." Ibid., S. 5. Mir scheint das jedoch vollkommen kontraintuitiv: Die Theorie der Emotion soll also danach bewertet werden, ob sie der – wessen? – musikalischen Wahrnehmung korrespondiert. Kann also die Plausibilität der Astronomie somit ebenso danach bewertet werden, ob sie mit meiner astrologischen Überzeugung übereinstimmt? Vgl.: Madell, „What Music Teaches About Emotion" (1996), S. 63; Ders. „Emotion and Feeling" (1997), S. 156.

Resultate dessen auffallende Wirksamkeit im englischen Sprachraum belegen können, sollen hier auch noch die philosophischen Konsequenzen von Hanslicks *VMS*-Traktat für die beiden verbreitetsten Emotionsmodelle des analytischen Musikdiskurses abschließend demonstriert werden: die „arousal theory" und die „expression theory".[1135] Es gibt zahlreiche theoretische Ansatzpunkte für die Verbindung von Gefühl und Musik,[1136] die oft aus einem ästhetischen Wertproblem resultieren. Weil „reine" Musik keine fassliche Referenz auf „externe" Objekte aufweist, die deren artifizielle Wertigkeit verweisend verbürgen kann, werden menschliche Gemütszustände herangezogen, deren faktische Bedeutung für die alltägliche Lebensrealität zweifellos gegeben scheint. Schon Colin 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."[1137] Für den deutschen Sprachraum bemerkte Paul Moos zum etwa gleichen Zeitpunkt: „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 entgegenbringt und sie zu den künstlerischen Errungenschaften rechnen läßt."[1138] Selbst Robert Sharpe hält hier noch reichlich distanziert fest: „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."[1139] Es scheint folglich durchaus plausibel, die heutige Debatte über musikalische Expressivität als eine historische Fortsetzung des typischen Dilemmas der ästhetischen Profundität von „reiner" Musik anzusehen, die bei Kants *Dritter Kritik* bereits erörtert wurde (vgl. Kap. 4.1) und welche neben Hanslicks *VMS*-Traktat ebenfalls analytische Philosophen beschäftigte.[1140] Wenn hier der deutsche Diskurs auch nicht detailliert behandelt

[1135] Eine wichtige positive Reaktion, die Hanslicks Argument zu der theoretischen Unmöglichkeit eines klaren, unmissverständlichen Emotionsausdrucks durch „reine" Musik aus einer aktuellen Perspektive aufgreift sowie durch moderne Aspekte ergänzt, ist Zangwills Aufsatz „Against Emotion: Hanslick Was Right About Music" (2004), der wie folgt schließt: „Emotion is a thorough distraction when thinking about the nature of music. The experience of music may cause emotions, just as making music may be caused by emotions. But the 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." Ibid., S. 41f.
[1136] Für eine kompakte Quersicht siehe etwa als Standard-Referenz Budd, *Music and the Emotions* (1985). Vgl.: Scruton, „Books in the Philosophy of Music" (1994); Levinson, „Emotion in Response to Art" (1997); Rinderle, „Theorien der musikalischen Expressivität" (2006); Matravers, „Connection Between Music and the Emotions" (2010); Gracyk, Kania (Hrsg.), *Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011). Zur groben Übersicht in der empirischen Psychologie vgl.: Erola, Vuoskoski, „Review of Music and Emotion Studies" (2013).
[1137] McAlpin, „Music the Language of Emotions" (1925), S. 429f.
[1138] Moos, *Philosophie der Musik* (1922), S. 222.
[1139] Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 97f. Für einen jeweils rezenteren Beispielfall dieser weiter üblichen Strategie siehe etwa: Goldman, „Value" (2011), S. 155; Rinderle, *Musik, Emotionen und Ethik* (2011), S. 190.
[1140] Siehe dazu etwa eine rezente Debatte über „musical profundity": Kivy, „The Profundity of Music" (1990); Levinson, „Musical Profundity Misplaced" (1992); White, „Toward a Theory of Profundity in Music" (1992);

werden kann, lassen sich bei der englischen Diskussion doch generelle Tendenzen ermitteln, wie eine derartige Beziehung von Gefühl und Musik theoretisch gesichert werden könnte.[1141]

Trotz zahlreicher nuancierter Variationen zwischen einzelnen Ästhetikern, welche teilweise lediglich aufgrund minimaler Adaptionen einer bereits bestehenden Konzeption differieren, spielt sich die bezügliche Diskussion weiterhin zwischen mehreren bekannten Komponenten des musikalischen Standardmodells ab: Komponist, Werk, Rezipient. Diesen Aspekten der musikalischen Expressivität entsprechen drei parallele Entwürfe für den Konnex von Gefühl und Musik, die äußerst divergent kombiniert werden können: „representation / possession", „expression", „arousal". Musikalische Expressivität könnte also als emotionale Entäußerung des spezifischen Komponisten („expression"), als immanente Eigenschaft der musikalischen Komposition („possession") oder auch als affektive Reaktion des idealen Hörers („arousal") gefasst werden.[1142] Wie zuvor gesagt, sind neben monistischen Konzeptionen, die auf einem dieser separaten Elemente basieren, aber auch diverseste Varianten möglich, welche selbige heterogen verknüpfen:[1143] Das Gefühl des individuellen Komponisten kann etwa als direkter Ausdruck, als subjektiv erfahrene, aber erst nachträglich musikalisch konzipierte, oder auch als eine völlig fremde Emotion begriffen werden, die von diesem bewusst gestaltet wird, was ein solches Konzept zwischen „expression theory" und „possession theory" situiert. Letztere, welche musikalische Expressivität als eine objektiv gegebene Eigenschaft der musikalischen Komposition betrachtet, kann etwa autonom bestehen oder mit der „arousal theory" in einem

---

Reimer, „The Experience of Profundity in Music" (1995); Ridley, *Music, Value, and the Passions* (1995), S. 132–165; Kivy, *Philosophies of Arts* (1997), S. 140–178; Davies, „Profundity in Instrumental Music" (2002); Kivy, „Another Go at Musical Profundity" (2003). Zum „Kantian Dilemma" siehe etwa auch: Kivy, *Essays on Musical Understanding* (2001), S. 20–23.

[1141] Eduard Hanslick hat die ästhetische Wertigkeit von „reiner" Musik, übrigens derartig begründet: „Es ist die *geistige Befriedrigung*, die der Hörer darin findet, den Absichten des Componisten fortwährend zu folgen und voran zu eilen, sich in seinen Vermuthungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden. […] Nur solche Musik wird vollen künstlerischen Genuß bieten, welche dies geistige Nachfolgen, welches ganz eigentlich ein *Nachdenken der Phantasie* genannt werden könnte, hervorruft und lohnt" (*VMS*, S. 138). Hanslicks Hypothese weist neuerlich deutliche Parallelen zu Bernard Bolzano auf: Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 107f. Diese These wurde durch Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (1956) ebenfalls entwickelt und von Peter Kivy unter neuen Namen („cherchez le théme", „game of hide and seek") benutzt: *Music Alone* (1990); *Philosophy of Music* (2002), S. 70–79. Auch Martin, „Unrealized Possibility in Aesthetic Experience" (1955), S. 394 führt diese schon auf Hanslicks *VMS*-Traktat zurück.

[1142] Vgl.: Zangwill, „Against Emotion: Hanslick Was Right About Music" (2004), S. 32; Ahonen, *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 66; Rinderle, *Expressivität von Musik* (2010), Kap. 2.

[1143] Für eine ausführliche Untersuchung von einigen subtileren Spielarten siehe vor allem: Levinson, *Pleasures of Aesthetics* (1996), S. 90–125, der folgende Kategorien mit jeweils mehreren Varianten aufführt: „*evocation*-based", „*make-believe*-based", „*metaphor*-based", „*judgment*-based", „*appearance-of-expression*-based". Die Klassifikation „evocation-based" ist mit der „arousal theory" gleich, die zwei letzten Ansätze fallen circa unter die eben genannte Überschrift „possession" und die beiden mittleren Konzepte sind für diese gerade behandelte Problematik durch deren subjektiven Anfangspunkt („Make-Believe") nicht weiter relevant (vgl. Kap. 5). Hier ist das häufig nachgedruckte Theoriekonzept von Elliott, „Aesthetic Theory and the Experience of Art" (1967) ebenso situiert, der den musikalischen Affektausdruck „as our own expression", also „from within" hören will (Ibid., S. 119). Vgl.: Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 133–139.

gemischten Ansatzpunkt bruchlos verknüpft werden.[1144] Ein noch umfassender konzipiertes Theoriemodell, das Peter Rinderle als „sogenanntes *Transmissionsmodell* der musikalischen Expressivität" bezeichnete,[1145] kann auch alle drei genannten Bestandteile einbeziehen: Der Ausdruck des Künstlers wird durch dessen schöpferische Veranlagung auf die musikalische Komposition übertragen, die eine analoge Reaktion bei dem idealen Hörer erzeugt etc. Wenn durch diese partikularen Fallbeispiele auch nur ein kleiner Bereich aller möglichen Varianten der musikalischen Expressivität aufgeführt wurde, sollen jetzt nur jene drei oben skizzierten Basismodelle selbiger erörtert und die Wirkung Hanslicks auf die betreffende philosophische Argumentation untersucht werden. Die sogenannte „possession theory", die als historische Entwicklung von Hanslicks *VMS*-Traktat betrachtet werden kann, wird aufgrund komplexer theoretischer Querbezüge im letzten Kapitel separat erörtert, während die finalen Seiten des vorliegenden Teilabschnitts den „kausalen Theorien" in der Bedeutung Rinderles gewidmet sind.

Hier muss dabei zuerst betont werden, dass beide Ansätze nur als theoretische Erklärungen der musikalischen Expressivität dienen sollen und somit keine universelle Bestimmung des Begriffs „Kunst" sind, was vor allem bei der „expression theory" mehrfach versucht wurde. Wie bereits gesagt (vgl. Kap. 4.3), kann eine derartige Definition – „art is the expression of emotion" – jedoch sogleich dadurch entkräftet werden, dass man auf zahlreiche emotionale Äußerungen hindeutet, die keine künstlerischen Gegenstände repräsentieren: „Many of the things that transmit emotion, or give intuitive expression to their creator's feelings, or display significant form, are not art works."[1146] Die Splitter des Bechers, den ich bei einem zornigen Ausbruch geworfen habe, die roten Rosen, die ich einem geliebten Menschen übergebe, die schwarze Kleidung, die ich bei einem traurigen Ereignis anhabe, können direkter Ausdruck

[1144] Als die besten Beispiele, die noch detailliert behandelt werden (vgl. Kap. 5.3), können hier etwa Peter Kivy und Stephen Davies genannt werden, die eine durchaus verwandte „possession theory" vertreten, bei der Kivy aber eine kausale musikalische Affekterregung theoretisch zurückweist (siehe unten), während Davies sie als „musical contagion" zulässt, die auf einer „mirroring response" beruhe, ohne deren praktischen Mechanismus jedoch tatsächlich aufzuhellen, was von ihm der empirischen Psychologie zugeschoben wird: Davies, *Musical Understandings* (2011), S. 47, S. 64. Vgl.: Ders., „The Expression of Emotion in Music" (1980), S. 80; *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 178; „Music" (2003), S. 507; „Perspectives on Music's Expressiveness" (2005), S. 188; *Philosophy of Art* (2006), S. 161; „Artistic Expression and Pure Music" (2006), S. 186f.; „Emotions Expressed and Aroused by Music" (2010), S. 35–38.

[1145] Rinderle, *Expressivität von Musik* (2010), S. 58. Vgl.: Carroll, *Philosophy of Art* (1999), S. 65; Ridley, „Expression in Art" (2003), S. 212. Als Muster eines solchen Modells kann hier etwa Leo Tolstois Analyse *Was ist Kunst?* (1984/1898), aber auch noch Deryck Cookes *Language of Music* (1959) gelten. Rinderle trennt hierbei „kausale Theorien" („expression"/„arousal") und „semantische" Konzeptionen („possession"), was als weitere mögliche Gliederung angeführt werden soll: *Expressivität von Musik* (2010), S. 37. Vgl.: Addis, *Of Mind and Music* (1999), Kap. 1; Bicknell, *Why Music Moves Us* (2009), S. XIf.

[1146] Davies, „Definitions of Art" (2001), S. 170. Trotz dieser stichhaltigen Argumentation – so John Hospers – hat die „expression theory of art, in one form or another" die „aesthetic scene for the last 200 years" dominiert: „Concept of Artistic Expression" (1955), S. 313. Vgl.: Sharpe, *Contemporary Aesthetics* (1983), S. 98.

meiner gegenwärtigen Affektsituation sein, werden aber nie als Kunstwerke klassifiziert.[1147] Dieser Einwand, der bei analytischen Philosophen mittlerweile allgemein akzeptiert scheint, kann auch bei Eduard Hanslick gefunden werden, der sich gegen musikalische Expressivität als allumfassende Kunstdefinition derartig verwahrt: „Lust und Trauer können durch Musik in hohem Grade erweckt werden; das ist richtig. Nicht in noch höherem vielleicht durch den Gewinnst des großen Treffers oder die Todeskrankheit eines Freundes? 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).[1148] Jenes Problem, das bei der gerade analysierten Konzeption als theoretische Begründung der musikalischen Expressivität selbst zuerst bemerkt werden muss, besteht hierbei jedoch darin, dass selbige schlechthin redundant scheint: Es kann wohl kaum ernstlich prädiziert werden, dass *jeder* individuelle Komponist bei dem künstlerischen Schaffensprozess von eben jener emotionalen Anwandlung beherrscht gewesen ist, die das vollendete Kunstwerk ausdrücken soll, dass seine bewusste Gestaltung somit immer als „begeistertes Extemporiren“ aufgefasst werden muss (*VMS*, S. 105).[1149] Sobald dagegen gestattet wird, dass auch eine „trübsinnige“ Tondichtung von einem gerade freudigen Komponisten geschrieben werden kann, der wegen eines erteilten Auftrags fröhlich aufgelegt ist, wird diese musikalische Expressivität zu einer objektiven Eigenschaft der musikalischen Komposition, was die „expression theory“ hiermit unnötig macht. Dazu Eduard Hanslick:

[1147] Es soll hier kurz notiert werden, dass mein erstes Beispiel eine völlig spontane Handlung darstellt, während letztere gesellschaftlich konventionalisiert sind, was eine wesentliche Abweichung repräsentiert. Für jene hier diskutierte „expression theory“ als die prinzipielle Bestimmung des Begriffs „Kunst“ ist eine solche zusätzliche Distinktion aber ohne wirkliche Relevanz. Vgl.: Benson, „Emotion and Expression“ (1967), wo die nuancierten Abstufungen zwischen diversen Ausdrucks-Begriffen eingehend behandelt werden.

[1148] Dass Hanslick auch musikalische Gegenbeispiele zur „expression theory“ als definitorische Bestimmung des allgemeinen Kunstbegriffs bereitstellt (Bachs *Kunst der Fuge*), was der analytischen Verfahrensweise des kritischen „counter example“ entspricht, wurde bereits vorstehend behandelt (*VMS*, S. 51. Vgl.: Kap. 5.1). Siehe dazu Gurneys Differenz von „impressive“ und „expressive“, mit der Hanslicks Standpunkt parallel scheint (vgl. Kap. 3.4) und die etwa auch John Hospers für eine kritische Evaluation der „expression theory“ aufgreift: „Concept of Artistic Expression“ (1955), S. 330. Vgl.: Cooper, Margolis, Sartwell, *Companion to Aesthetics* (1992), S. 148; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 270f.; Sharpe, *Music and Humanism* (2000), S. 55.

[1149] Zur Kritik dieser unplausiblen Auffassung siehe etwa: Hospers, „Concept of Artistic Expression“ (1955), S. 323f.; Beardsley, *Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), S. 326; Stolnitz, *Philosophy of Art Criticism* (1960), S. 162f.; Gombrich, „Art and the Language of the Emotions“ (1962), S. 216; Dickie, *Introduction to Aesthetics* (^{2}1997/1971), S. 121f.; Urmson, „Representation in Music“ (1972), S. 140f.; Kivy, *The Corded Shell* (1980), *Sound Sentiment* (1989), S. 14f.; Sharpe, *Contemporary Aesthetics* (1983), S. 106; Davies, „The Expression Theory Again“ (1986), S. 148; Radford, „Emotions and Music“ (1989), S. 71; Goldman, „Emotions in Music“ (1995), S. 60; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 171; Graham, *Philosophy of the Arts* (1997), S. 25; Sharpe, *Music and Humanism* (2000), S. 7; Graham, „Expressivism“ (2001), S. 122; Ridley, „Expression“ (2003), S. 219; Davies, „Perspectives on Music’s Expressiveness“ (2005), S. 177; Ders., „Artistic Expression and Pure Music“ (2006), S. 184; Ders., *Musical Understandings* (2011), S. 23; Higgins, *The Music Between Us* (2012), S. 124; Kania, „Philosophy of Music“ (2012), Kap. 3.1; Naar, „Art and Emotion“, 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 Ergebniß der persönlichen Gefühle des Componisten ist. Nur ausnahmsweise extemporirt dieser die Melodien als Ausdruck eines bestimmten, ihn eben erfüllenden Affectes. Der Charakter dieses Affects, 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 blos 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 Objective sind hier die *musikalischen* Bestimmtheiten eines Tonstücks. Streng ästhetisch [!] können wir von irgend einem Thema sagen: es *klinge* stolz oder trübe, nicht aber: es sei Ausdruck der stolzen oder trüben Gefühle des Componisten (*VMS*, S. 106f.).[1150]

Als nur vereinzeltes Musterbeispiel eines derartigen expressiven Standpunkts kann hier etwa Jacques Barzun zitiert werden, der den emotionalen Musikausdruck demgemäß konzipierte: „What we forget is that there is such a thing as meaning and understanding in one step, immediate and without imitation. 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."[1151] Abgesehen davon, dass aus der Perspektive Hanslicks umgehend angemerkt werden müsste, dass „reine" Musik diesen nötigen Kontext eben nicht geben kann, also völlig diffus bleiben muss, ob hier „pain" oder „joy" musikalisch ausgedrückt werde, macht dieser schon in seinem nächsten Abschnitt implizit deutlich, dass die kategoriale Distinktion von instinktiver Entäußerung und bewusster Darstellung von ihm ebenfalls erkannt worden ist: „Music – and every other art – is expressive in the same sense as a cry or a gesture. […] Music is of course far more complex than cries, faces, or gestures, but like a brilliant pantomime its consecutive intention is immediately perceived and understood."[1152] Die von ihm genannte „brilliant pantomime" weist dabei schon auf die letztliche Redundanz der geläufigen „expression theory" hin, denn musikalische Expressivität beruht

[1150] Hier wäre auch Hanslicks Ablehnung von intentionalen Kunsttheorien anzusiedeln (vgl. Kap. 2.1), die ein derartiges Räsonieren vorderhand zweifelhaft macht: „Was nicht zur Erscheinung kommt, ist in der Musik gar nicht da, was aber zur Erscheinung gekommen ist, hat aufgehört, bloße Intention zu sein." Für die „ästhetische Beurtheilung [ist alles] nicht vorhanden, was außerhalb des Kunstwerks lebt" *VMS*, S. 88f. Hierbei kann auch eine analoge Reflexion bei analytischen Philosophen festgehalten werden. Dazu Stephen Davies: „The artist's intention that some emotion be expressed in his or her artwork is neither a necessary nor a sufficient condition for that work's expressing that emotion. And 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." Ders., „The Expression Theory Again" (1986), S. 165f.

[1151] Barzun, „The Meaning of Meaning in Music" (1980), S. 11.

[1152] Ibid., S. 11.

damit nicht mehr auf einem unmittelbaren Gefühlsausbruch des individuellen Komponisten, sondern dagegen – wie von Eduard Hanslick obenstehend argumentiert – auf der expressiven Disposition der musikalischen Komposition, die nun mit einer theoretischen Rückbeziehung auf deren Schöpfer niemals adäquat erklärt werden kann. Wie hier etwa Stephen Davies mit einem analogen Gedanken dargelegt hat: „It is as if the composer expresses her sadness not by venting or showing it in the usual fashion but by picking up the mask of tragedy and holding it before her face. 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."[1153] Sobald folglich musikalische Expressivität als eine immanente Eigenschaft des betreffenden Musikstücks verstanden wird, kann einer genuinen „expression theory" keine systematische Leistungsfähigkeit zugesprochen werden, zumal deren zentrale Annahme nun an der eigentlichen Problematik schlichtweg vorbeigeht.

Wenn man sich nun Hanslicks Einwänden zur „arousal theory" – „music is sad (or cheerful, or whatever) in virtue of its arousing sadness in the listener" –[1154] widmet, muss zuerst erneut betont werden, dass von ihm eine affektive Wirkung der musikalischen Komposition niemals allgemein geleugnet wurde, sondern einzig deren ästhetische Bedeutung und interpersonelle Verbindlichkeit: „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" (*VMS*, S. 34). Für ihn ist die „Existenz dieser Wirkung […] unleugbar, wahrhaft und echt", man muss aber zwei

[1153] Davies, *Musical Understandings* (2011), S. 23. Zu anderen ähnlichen Argumenten siehe hier etwa folgende, erneut selektiv gewählte Aufstellung dieses geläufigen Kritikpunkts: Langer, *Philosophy in a New Key* ([3]1957/1942), S. 173–180; Gotshalk, „Aesthetic Expression" (1954), S. 80f.; Beardsley, *Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), S. 326–332; Davies, „The Expression Theory Again" (1986), S. 156–160; Goldman, „Emotions in Music" (1995), S. 59f.; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 179–182; Ders., „*Contra* the Hypothetical Persona" (1997), S. 95; Graham, *Philosophy of the Arts* (1997), 27; Sharpe, *Music and Humanism* (2000), S. 8f.; Matravers, „Art, Expression, and Emotion" (2001), S. 354; Davies, „Music" (2003), S. 504; Zangwill, „Against Emotion" (2004), S. 38; Davies, „Perspectives on Music's Expressiveness" (2005), S. 178; Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 250; Davies, „Emotions Expressed and Aroused by Music" (2010), S. 29; Kania, „Philosophy of Music" (2012), Kap. 3.1; Gracyk, *On Music* (2013), S. 78f. Für parallele deutsche Beispiele siehe auch: Huppertz, „Musik und Gefühl" (2003), S. 6; Rinderle, *Expressivität von Musik* (2010), S. 43; Bossart, *Ästhetik nach Wittgenstein* (2013), S. 89f., die mit dem analytischen Musikdiskurs bestens vertraut sind.

[1154] Kivy, *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 22. Ebenso gänzlich analytisch formuliert: „Where E is an emotion, M is the music, and L is the listener […]: M is E = M evokes E in L." Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 149. Als besonders illustrative Fallbeispiele der „arousal theory" siehe hier etwa: Nolt, „Expression and Emotion" (1981); Mew, „The Expression of Emotion in Music" (1985). Für deren punktuelle Problematik siehe etwa auch: Stecker, „Nolt on Expression and Emotion" (1983); Ridley, „Mr. Mew on Music" (1986). Vgl.: Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 188–192.

Probleme striktest trennen: welche spezifische Verbindung von Gefühl und Musik entdeckt werden kann und welches Quantum dieser affektiven Reaktionen tatsächlich ästhetisch wäre (*VMS*, S. 111). Die erste Frage wird dahingehend problematisiert, dass jene physiologischen, psychologischen und – aus heutiger Perspektive – neurologischen Zusammenhänge, die aus einem akustischen Höreindruck eine emotionale Konsequenz „erzeugen" bis dato noch nicht adäquat eruiert sind,[1155] sodass hieraus keinerlei theoretische Konzeption der musikalischen Expressivität abgeleitet werden könne (*VMS*, S. 113–124). Damit wird dann auch jene zweite Thematik verknüpft und die affektive Reaktion des jeweiligen Rezipienten mit der lediglich physiologischen Direktwirkung des akustischen Ereignisses legitimiert, das Eduard Hanslick als das „elementarische" Musikmoment charakterisiert (*VMS*, S. 127–129). Da ein ästhetisch signifikantes Hörerlebnis aber stets primär geistiges Genießen sein muss, kann von ihm die scheinbar durchweg körperlich begründete Affektwirkung als verlässliche Grundlage einer objektiven Musikästhetik entkräftet werden: „Weit sei es von uns, die Rechte des Gefühls an die Musik verkürzen zu wollen. Allein dies Gefühl, welches sich thatsächlich mehr oder minder mit der reinen Anschauung paart, kann nur dann als künstlerisch gelten, wenn es sich seiner *ästhetischen Herkunft bewußt bleibt*, d.h. der Freude an einem und zwar gerade diesem bestimmten *Schönen*" (*VMS*, S. 127).[1156] Den Fokus der ästhetischen Hörerfahrung muss also die musikalische Komposition selbst, nicht deren emotionale Wahrnehmung ausmachen, die als sekundäres Ausstrahlen der „reinen Anschauung" durchweg akzeptiert, jedoch ästhetisch nivelliert wird, was hier auch einen besonders bekannten Terminus in Hanslicks *VMS*-Traktat vorbereitet:

> 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

[1155] Dies gilt auch noch für die heutige Forschung bedingt: Der vorher erwähnte praktische Mechanismus der „musical contagion" in Davies' Theorie, der von ihm der empiristischen Wissenschaft zugeschoben worden ist, wird auch von der psychologischen Spezialdisziplin als eine entscheidende Forschungslücke wahrgenommen. Vgl.: Juslin, „Emotional Responses to Music" (2009), S. 136; Juslin, Sloboda, „Past, Present, Future of Music and Emotion" (2010), S. 942. Siehe dazu auch schon: Kivy, *Sound Sentiment* (1989), S. 212. Für die Beziehung Hanslicks zur psychologischen Spezialforschung siehe etwa: Laudon, „The Elements of Expression in Music" (2006).

[1156] Wie dazu etwa auch Theodore Gracyk bemerkt: „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." Ders., *On Music* (2013), S. 95. Siehe dazu etwa auch: Payzant, „Hanslick, Heinse and the ‚Moral' Effects of Music" (1988), S. 89. Vgl.: Kap. 3.4.

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).

Dieses Argument Hanslicks hat eine gewichtige Strömung in der analytischen Musikästhetik vorbereitet, die auf zwei durch Hanslicks *VMS*-Traktat bereits genauer entfaltete Gedanken rekurriert und die emotionale Expressivität als eine objektive Eigenschaft der musikalischen Komposition konzipieren will: das „our-song-phenomenon" und die „heresy of the separable experience". Peter Kivy hat die erste Idee – die dieser direkt Hanslicks *VMS*-Traktat verdankt –[1157] mehrfach verwendet, um auf eine allgemeine Problematik der gängigen „arousal theory" hinzudeuten: ihre stetige Tendenz, in rundweg subjektive Annahmen auszuarten. Ein Teil der affektiven Reaktionen auf „reine" Musik basiere hierbei nämlich auf den bereits bestehenden persönlichen Assoziationen mit einer spezifischen Komposition: „depending upon the special circumstances of an individual listener's experiences, or, perhaps, that listener's particular emotional state at the time of hearing a piece of music, the music might, because of those special circumstances, or that particular emotional state, arouse a very real emotion like melancholy or cheerfulness in the listener. I prefer to call this the ‚our-song' phenomenon."[1158] Wenn eine bestimmte Komposition mit einem freudigen Erlebnis des einzelnen Rezipienten assoziativ verbunden ist – etwa weil diese Musik beim ersten Tanz mit dem späteren Partner („our-song") gespielt wurde –, kann deren freudige Wirkung aus völlig arbiträren Umständen abgeleitet werden, die mit ihrem expressiven Objektgehalt nichts gemein habe: „the fact that so much of the power music does have to arouse the emotions is due to private, idiosyncratic associations is itself 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."[1159] Kivys Kritik ist mit einem weiteren

[1157] Vgl.: Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 23f. Diese These, die aus psychologischen Assoziationsmustern bezogen wurde, sei im achtzehnten Jahrhundert von den britischen Empiristen (Hobbes, Locke, Hume) bereits prominent vertreten, aber erst durch Eduard Hanslick im musikalischen Spezialdiskurs etabliert worden. Vgl.: Ders., *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 29–33. Kivy irrt sich aber, wenn dieser unten detailliert behandelte Mechanismus von ihm mit Hanslicks Wortspiel „pathologisch" identifiziert wird. Dieser Begriff – wenn auch gewiss partiell medizinisch konnotiert (Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung* (1995), S. 100–102) – meint vorerst primär die völlig passive Aufnahme des musikalischen Klangereignisses, das mit einer aktiven ästhetischen Hörleistung kontrastiert wird. Vgl.: Payzant, „Hanslick, Heinse and the ‚Moral' Effects of Music" (1988), S. 86f.; Ders., *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002), S. 86, S. 143; Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano* (2004), S. 61.

[1158] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 111. Vgl.: Ridley, „Expression in Art" (2003), S. 219; Matravers, „Arousal Theories" (2011), S. 212; Naar, „Art and Emotion", Kap. 3a.

[1159] Kivy, *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 30. Ein sicher eingängiges Fallbeispiel sind funktionale Musikstücke: werden „religiöse", „patriotische", „martialische" Kompositionen derartig gesehen, weil diese einen solchen inhärenten Charakter aufweisen, oder weil sie für solche Anlässe (z.B. Gottesdienste, Staatsakte, Schlachten) benutzt werden und mit ihnen daher assoziativ verbunden sind?

Beispiel sicherlich plausibler darzulegen: Dass mich der 2. Satz von Bachs *Suite Nr. 3* BWV 1068 („Air") traurig stimmt – und nicht ruhig, besinnlich, melancholisch usw. – kann daran liegen, dass mit ihm das einstige Begräbnis eines guten Freundes umrahmt worden ist; dass Bachs Stück für einen solchen Anlass als eine geeignete Untermalung ausgewählt wurde, ist aber davon vollkommen unabhängig und durch dessen objektive musikalische Eigenschaften sowie deren expressive Charakteristik bestimmt. In der analytischen Musikästhetik wird hier oft auf einen betreffenden Aphorismus Bouwsmas verwiesen, 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."[1160]

Dieser Protest, der nur als bedingt treffende Karikatur der „arousal theory" gesehen werden könnte, da von ihm nur eine äußerst spezielle Variante dieses prinzipiellen Ausdruckmodells berührt wird, kann hier um den zweiten erwähnten Kritikpunkt ergänzt werden, der auch auf Hanslicks *VMS*-Traktat zurückgeht: die „heresy of the separable experience".[1161] Das gewiss zentrale Problem der gängigen „arousal theory" rekurriert nämlich darauf, dass musikalische Expressivität von der affektiven Affizierung des idealen Hörers abhängig gemacht wird, was die musikalische Komposition auf eine schlichte Mediation von emotionalen Verfassungen reduzieren würde.[1162] Das Objekt „Musik" wird unter dieser kritischen Perspektive Hanslicks rundweg ersetzbar: „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 von ihm wenig später erneut betont wird, findet sich hier eine generelle Problematik von – moderner gesprochen – „kausalen Theorien", die adäquat erklären müssen, warum musikalische Kunstwerke neben ihrer freigesetzten Affektwirkung

[1160] Bouwsma, „The Expression Theory of Art" (1950), S. 100. Vgl.: Huppertz, „Musik und Gefühl" (2003), S. 6; Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 63; Davies, *Musical Understandings* (2011), S. 81–86. Für ein sehr rezentes Beispiel, das diese notwendige Separation zwischen genuinen emotionalen und schlichtweg „pathologischen" Musikerlebnissen in Kivys Sinne offenbar weiterhin ignoriert, siehe etwa: Juslin, „Music and Emotion: Seven Questions, Seven Answers" (2011), S. 128.

[1161] Für mehrere analytische Philosophen, die dieses Argument Hanslicks für ihre eigenen Konzepte benutzen, siehe hier etwa: Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 125, S. 143f., S. 152; Ders., *Values of Art* (1995), S. 152f.; Ridley, *Music, Value and the Passions* (1995), S. 38–49; Scruton, *Aesthetics of Music* (1997), S. 145f.; Madell, *Philosophy, Music, and Emotion* (2002), S. 32, S. 57, S. 99; Ridley, „Expression in Art" (2003), S. 212; Neill, „Art and Emotion" (2003), S. 422; Nussbaum, *Musical Representation* (2007), S. 190, S. 214, S. 247f.; Matravers, „Arousal Theories" (2011), S. 220f. Dieser Begriff ist von Budds Buch (1985) geprägt worden.

[1162] Derek Matravers versucht genau diesen Vorwurf in seiner neuen „arousal theory" theoretisch abzuwehren: *Art and Emotion* (1998). Wie oben bereits erwähnt (vgl. Kap. 3.4) ist für ihn hierbei zentral, dass eine ausgelöste Affektivität mit dem zugeschriebenen Emotionsausdruck keinesfalls identisch sein muss: „As the arousal theory distinguishes the emotion from the emotion attributed, it distinguishes the emotion which the work arouses in us form the emotion that we attribute to the work." Matravers, „Art and the Feelings and Emotions" (1991), S. 328. Für Kritik an Matravers' Standpunkt siehe etwa: Ridley, „Pitiful Responses to Music" (1993); MacKinnon, „Artistic Expression and Arousal Theory" (1996); Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 196–198; Kivy, *Essays on Musical Understanding* (2001), S. 119–151; Kingsbury, „Matravers on Musical Expressiveness" (2002).

ästhetisch wertvoll bleiben: „Sobald die Musik nur als Mittel angewandt wird, eine gewisse Stimmung in uns zu fördern, accessorisch, decorativ, da hört sie auf, *als Kunst* zu wirken. [...] In allen diesen Fällen ist es ganz gleichgültig, *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.). Bereits Edward Casey hat auf diese immanente Schwierigkeit der „arousal theory" mit Hanslicks Argument verwiesen: Weil hier eine „relative devaluation of the middle term [i.e. des künstlerischen Gegenstandes]" erfolge, „which becomes merely a medium or means for conveying feeling from artist to spectator", müssen solche kausalen Konzepte der musikalischen Expressivität äußerst skeptisch gesehen werden: „This devaluation is already a clue that something has gone wrong with the analysis."[1163] Wenn also musikalische Expressivität und ihre ästhetische Bedeutung nur aus einer gemäßen Reaktion des einzelnen Hörenden abgeleitet werden, ist jeder beliebige Gegenstand, der die gleiche Wirkung erzeugt, für die musikalische Komposition substituierbar, was diese folglich komplett irrelevant macht: Eduard Hanslick empfiehlt hierfür den „Schwefeläther" (*VMS*, S. 129), der analytische Musikdiskurs eine weniger spezielle „feeling drug".[1164]

Auch dabei scheint deshalb eine mögliche Redundanz der „arousal theory" vorzuliegen, da die bewirkten emotionalen Reaktionen im objektiven Kunstwerk verankert werden müssen, sofern dieses ästhetisch bedeutsam bleiben soll, was erneut bedingt, dass affektive Parameter faktisch gegeben und von der subjektiven Hörleistung unabhängig sind.[1165] Doch auch wenn die normale „arousal theory" als theoretische Begründung der persönlichen Gefühlswirkung, nicht einer objektiven musikalischen Expressivität, gefasst werden kann, findet sich hier eine

[1163] Casey, „Expression and Communication in Art" (1971), S. 199. Vgl.: Wilkinson, „Art, Emotion, Expression" (1992), S. 184f.; Neill, „Art and Emotion" (2003), S. 422; Ridley, „Expression in Art" (2003), S. 212f.
[1164] Vgl.: Kivy, *Sound Sentiment* (1989), S. 218, S. 222, S. 242; Ders., *Music Alone* (1990), S. 31, S. 96; Ridley, *Music, Value, and the Passions* (1995), S. 38; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 321f.; Bowman, *Philosophical Perspectives on Music* (1998), S. 144; Matravers, *Art and Emotion* (1998), S. 169–185; Kieran, „Value of Art" (2001), S. 216; Madell, *Philosophy, Music, and Emotion* (2002), S. 33–35; Matravers, „Experience of Emotion in Music" (2003), S. 360; Ridley, „Expression in Art" (2003), S. 213; Stecker, „Value in Art" (2003), S. 313; Robinson, *Deeper Than Reason* (2005), S. 351, S. 393, S. 397; Ahonen, *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 90; Boghossian, „Explaining Musical Experience" (2007), S. 118; Morris, „Doing Justice to Musical Works" (2007), S. 62; Nussbaum, *The Musical Representation* (2007), S. 190f.; Ball, *The Music Instinct* (2010), S. 258; Davies, „Emotions Expressed and Aroused by Music" (2010), S. 22.
[1165] Dieses Problem der denkbaren Redundanz betrifft jedoch einzig jene Form der „arousal theory", die als die theoretische Konzeption der musikalischen *Expressivität* verstanden werden möchte. Sobald diese nur als ein philosophisches Erklärungsmodell der affektiven *Wirkung* von musikalischen Kompositionen eingesetzt wird, sie eher psychologisch ausgerichtet ist, scheint dieses getilgt. Vgl.: Matravers, „Arousal Theories" (2011), S. 216. Dann muss jedoch ebenso betont werden, dass diese keine ästhetische Bedeutung in Hanslicks Verständnis einschließt, da sie nur die affektive Reaktion des rezipierenden Individuums aufschlüsselt, nicht deren objektive musikalische Bedingungen. Vgl.: Kivy, *The Corded Shell* (1980), S. 23; Ders., *Sound Sentiment* (1989), S. 212–214; Davies, „*Contra* the Hypothetical Persona" (1997), S. 95; Trivedi, „Funerary Sadness of Mahler's Music" (2003), S. 261–263; Davies, „Perspectives on Music's Expressiveness" (2005), S. 178f.; Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 57f.; Kania, „Philosophy of Music" (2012), Kap. 3.1; Gracyk, *On Music* (2013), S. 93f.

neuerlich gravierende Problematik, die auch schon durch Hanslicks *VMS*-Traktat antizipiert wurde: Die These „Eine düstere Musik erregt Gefühle der Trauer in uns, eine heitere erweckt Fröhlichkeit" ist für ihn nicht richtig, denn „wenn jedes hohle Requiem, jeder lärmende Trauermarsch, jedes winselnde Adagio die Macht haben sollte, uns traurig zu machen, wer möchte denn länger so leben? Blickt eine Tondichtung uns an mit klaren Augen der Schönheit, so erfreuen wir uns inniglich daran, und wenn sie alle Schmerzen des Jahrhunderts zum Gegenstand hätte" (*VMS*, S. 140). Die eben erwähnte gravierende Problematik besteht somit darin, dass mit der „arousal theory" nicht restlos erklärt werden kann, wieso viele Hörer auch eine „traurige", „wütende" oder etwa generell „schmerzliche" Komposition mehrmals rezipieren, wenn sie von ihr in eben diese negativen Zustände versetzt werden. Das „paradox of negative emotion" ist etwa durch Derek Matravers derartig summiert worden: „Any theory that claims that music arouses the feelings or emotions needs to explain why listeners are motivated to listen to music that arouses negative feelings or emotions. That is, the theory appears to be committed to the following inconsistent triad: 1. People avoid negative feelings or emotions. 2. Some pieces of music arouse negative feelings or emotions. 3. People do not avoid such pieces of music."[1166] Analytische Philosophen sind jener theoretischen Schwierigkeit, die die „arousal theory" empfindlich unterminiert, mit diversen Strategien begegnet, wobei speziell Peter Kivys Lösung für die Rezeption Hanslicks interessant scheint. Denn von ihm wird eine faktische Erregung von „richtigen" Emotionen durch „reine" Musik vehement bestritten, da als einzige Reaktion auf musikalische Expressivität eine relativ abstrakte „musical emotion" existiert, die als eine gehobene Stimmung verstanden werden müsse, die auf der besonnenen Wahrnehmung von „musical beauty" basiere: eine Position, die mit der vorherigen Textstelle Hanslicks durchweg kongruent ist.[1167] Andere Lösungen, die eine musikalisch eingebundene

[1166] Matravers, „Arousal Theories" (2011), S. 213f. Zu dem „paradox of negative emotion" siehe etwa: Urmson, „Representation in Music" (1972), S. 142; Hospers, *Understanding the Arts* (1982), S. 209–211; Kivy, *Corded Shell* (1980), S. 23f. und *Sound Sentiment* (1989), S. 234–259; Radford, „Emotions and Music" (1989), S. 38–41; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 193; Levinson, „Emotion in Response to Art" (1997), S. 29–31; Matravers, *Art and Emotion* (1998), S. 157f.; Kivy, „Feeling the Musical Emotions" (1999), S. 11f.; Sharpe, *Music and Humanism* (2000), S. 20–23; DeBellis, „Music" (2001), S. 536; Kivy, *Essays on Musical Understanding* (2001), S. 127–133; Ders., *Philosophy of Music* (2002), S. 122–125; Madell, *Philosophy, Music, Emotion* (2002), S. 140–143; Davies, „Music" (2003), S. 507f.; Ders., „Perspectives on Music's Expressiveness" (2005), S. 189f.; Ders., *Philosophy of Art* (2006), S. 157–160; Packalén, „Music, Emotions, Truth" (2008) S. 43; Davies, „Emotions Expressed and Aroused by Music" (2010), S. 38–40; Gracyk, *The Philosophy of Art* (2012), S. 36; Kania, „Philosophy of Music" (2012), Kap. 3.2; Zangwill, *Music and Aesthetic Reality* (2015), S. 64f., S. 397f.; Panaiotidi, „Was hat Musik mit den Gefühlen zu tun?" (2012), S. 78–83.

[1167] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), Kap. 7. Sein Beispiel sind hier etwa Renaissance-Komponisten (Josquin Desprez, Orlando di Lasso etc.), deren musikalische Kompositionen keinen präzisen expressiven Detaileffekt erkennen lassen: „The point I want to make about this music is that it is wonderful, beautiful, magnificent music. But a lot of it is not *expressive* music in the sense we have been talking about. It is not, by turns, expressive of sadness, happiness, anguish, and fear, and the limited other garden-variety emotions music may be expressive of: it is not that kind of music at all. It is, overall, serene, tranquil music. But it is, nonetheless, deeply moving

Affekterregung durch „reine“ Musik dagegen bewahren wollten – und dafür unter anderem pädagogische Überlegungen (wir lernen durch negative Emotionen) oder mehrere indirekte Vorteile einer derartigen Erfahrung für ihre jeweiligen Argumente einsetzten –,[1168] sind zwar nicht derart direkt aus Hanslicks *VMS*-Traktat abzuleiten, belegen jedoch trotz allem dessen bezügliche Rezeption aus einer indirekten Perspektive.

5.3. Enhanced Formalism – Hanslick, Davies, Kivy und tönend *bewegte* Formen

In dem vorstehenden Teilabschnitt konnte folglich gezeigt werden, wie die kognitivistische Emotionstheorie von Hanslicks *VMS*-Traktat für dessen englische Rezeption relevant wurde und welche positiven sowie negativen Reaktionen sie bei analytischen Philosophen gezeitigt hat. Es wäre aber gewiss verfrüht, die Wirkung Hanslicks auf diese spezifische Komponente seiner ästhetischen Konzeption einzuengen, die auch sonst produktiv rezipiert wurde. Dabei ist vor allem Hanslicks Hypothese zu den dynamischen Eigenschaften von Gefühl und Musik bedeutend geworden, die nicht einzig zustimmend aufgenommen, sondern ebenso regelrecht konstruktiv entwickelt wurde, was weiter unten detaillierter dargestellt wird. Wenn Hanslick auch eine theoretische Verbindung von Gefühl und Musik in den oben erörterten Varianten entschieden abgelehnt hatte, wird von ihm doch eine zumindest mittelbare Beziehung dieser medial differenten Parameter durchaus gestattet: „Einen Kreis von *Ideen* hingegen kann die Musik mit ihren eigensten Mitteln reichlichst 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 u. dgl.“ (*VMS*, S. 45). Anders als bei bestimmten emotionalen Projektionen (heiter, traurig, zornig etc.), die für ihn als figurative Metaphorik gesehen werden müssen, kann auch „reine“ Musik mit einigen affektiv geladenen Adjektiven versehen werden, die auf eben diese 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

music: music that deeply moves and excites us by its serene, tranquil beauty, not by its being expressive of the garden-variety emotions, which it is *not*.“ *Philosophy of Music* (2002), S. 129. Vgl.: Ders., „How Music Moves“ (1987); *Music Alone* (1990), Kap. 8; „Feeling the Musical Emotions“ (1999). Wie etwa auch Eduard Hanslick ist ihm deshalb attestiert worden, dass Musik für ihn „no ‚emotive impact‘“ habe (z.B. Nussbaum, *The Musical Representation* (2007), S. 214), was bei beiden Autoren falsch ist: Ders., *Sound Sentiment* (1989), S. 229. Für seinen variablen Standpunkt vgl.: Ders., „Auditor’s Emotion: Contention, Concession, Compromise“ (1993).

[1168] Siehe hierzu primär: Levinson, „Music and Negative Emotion“ (1982); Davies, „Why Listen to Sad Music?“ (1994); Ridley, *Music, Value, and the Passions* (1995), Kap. 7; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 307–320; Levinson (Hrsg.), *Suffering Art Gladly* (2013); Naar, „Art and Emotion“, Kap. 4.

Erscheinung finden können“ (*VMS*, S. 45). Die nunmehr lediglich rhetorische Fragestellung, welche separate Komponente der menschlichen Affektivität musikalisch ausgedrückt werden könne, wird von ihm dann nochmals solcherart beantwortet: „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).[1169] Für Eduard Hanslick ist der „Begriff der *Bewegung*“ in den bisher angestellten „Untersuchungen des Wesens und der Wirkung der Musik auffallend vernachlässigt worden“, obwohl dieser ihm als „der wichtigste und fruchtbarste“ erscheint (*VMS* [3]1865, S. 47f.).[1170]

Dieser Konnex von Gefühl und Musik über gemeinsame dynamische Eigenschaften ist im englischen Sprachraum vor allem durch Susanne Langer entwickelt worden, welche selbigen – hier ganz Schülerin Ernst Cassirers – in ihrer wirkmächtigen Symboltheorie *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (1942) prominent aufgegriffen hat. Dort wird von ihr zwischen diskursiven und präsentativen Symbolformen differenziert: Erstere (z.B. Sprache) haben befestigte semantische Bedeutungen in einer fixierten logischen Syntaktik, während letztere (z.B. Kunst) keine abstrakt geregelte Semantik besitzen und als ganzheitliche Gegenstände mit jeweils spezifischer Bedeutung betrachtet werden müssen.[1171] Für Langer ist die „reine“ Musik ein ideales Beispiel der präsentativen Symbolformen, da sie zwar über emotionale Bedeutung, aber nicht über fixierte Denotate verfüge, jenen speziellen musikalischen Einzelelementen also eine abstrakte semantische Konnotation, ein „dictionary meaning“, schlicht fehle: „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. Apart from a few onomatopoetic themes

[1169] Wie oben bereits bemerkt (Kap. 3.5), wird diese wichtige Passage ab der vierten Auflage geändert und man liest jetzt von dem „physischen Vorgang“, der dergestalt musikalisch darstellbar wäre. Ob ein „später nicht mehr erkannter Druckfehler“ vorliegt, wie Dietmar Strauß hierbei vermutet, oder eine bewusste Variation Hanslicks, kann wohl niemals eindeutig aufgeklärt werden: Strauß, *Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht* (1990), S. 99. Der Kontext der obigen Passage (Gefühl) lässt einen schlichten Lapsus jedoch plausibel scheinen. Vgl.: Maier, „Lotze und Zimmermann als Rezensenten Hanslicks“ (2013), S. 218.

[1170] Wenn hier nur Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum eingehend erforscht werden soll, darf trotz allem peripher bemerkt werden, dass dieser Aspekt für seine deutsche Rezeption ebenso zentral wurde. Neben einem „energetischen“ Musikkonzept – Kurth, Halm (vgl. Kap. 1.5) – wurde dies auch von der marxistischen Musikästhetik eindeutig gesehen, die den dynamischen Grundgedanken als den „diskussionswürdige[n] Kern in Hanslicks Ästhetik“ auffasste: Bimberg, „Geschichte der Musikästhetik“ (1979), S. 396.

[1171] Zu Langers Differenz vergleiche ausführlich: Langer, *Philosophy in a New Key* (1942), Kap. 4. Vgl.: Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 107–109; Cothey, *Nature of Art* (1990), S. 87–91; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 125–127; Panaiotidi, „Zwischen Gefühl und Illusion“ (2009), S. 60–63. Für eine eher ausführliche Besprechung von Langers Theorien und ihrem problematischen Symbolbegriff siehe etwa: Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 104–120; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 127–134; Addis, *Of Mind and Music* (1999), S. 23–32; Panaiotidi, „Zwischen Gefühl und Illusion“ (2009), S. 67–73. Siehe vor allem: Nagel, „Rezension von ‚Philosophy in a New Key‘“ (1943).

that have become conventional […] music has no literal meaning."[1172] „Reine" Musik kann also auch keinerlei bestimmte Emotionen ausdrücken, die auf diese „wörtliche" Bedeutung keinesfalls verzichten können, sondern einzig deren „logical form", die mit direkter Referenz auf Hanslicks *VMS*-Traktat erklärt wird: „That musical structures logically resemble certain dynamic patterns of human experience is a well-established fact. Even Hanslick admitted as much."[1173] Wie vor ihr Carroll Pratt – welcher meinte „music sounds the way emotions feel" –,[1174] vertritt ebenso Susanne Langer, dass musikalische Expressivität mit einer „logischen" Entsprechung der jeweiligen dynamischen Eigenschaften gesichert werden könne: „there are certain aspects of the so-called ‚inner life' – physical or mental – which have formal properties similar to those of music: patterns of motion and rest, of tension and release, of agreement and disagreement, preparation, fulfilment, excitation, sudden change etc."[1175] Bereits Eduard Hanslick, der „the *formal* similarity of music and emotive experience" dezidiert betont hatte und hier „very close to a correct analysis" komme, habe also ihre „certain similarity of logical form" eindeutig gesehen, die darauf beruhe, dass „reine" Musik „the morphology of feeling" symbolisch darstellen könne.[1176] Dass diese hierbei namentliche Bezugnahme auf Hanslicks *VMS*-Traktat dazu führen sollte, dass Langers Theorie der präsentativen Symbolformen und ihre zurückhaltende Charakterisierung von musikalischer Expressivität[1177] als eine mehr oder weniger unmittelbare Entwicklung von Hanslicks Argumenten gefasst wurde,[1178] scheint bei den eben zitierten eindeutigen Referenzen keinesfalls erstaunlich.

[1172] Langer, *Philosophy in a New Key* ([3]1957/ 1942), S. 185f.
[1173] Ibid., S. 183.
[1174] Pratt, *The Meaning of Music* (1931), S. XXV; Ders., *Music as the Language of Emotion* (1952), S. 26. Siehe hierzu äußerst kritisch: Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 37–51; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 134–137.
[1175] Langer, *Philosophy in a New Key* ([3]1957/ 1942), S. 184f.
[1176] Ibid., S. 185, S. 193, S. 194.
[1177] „Reine" Musik kann auch für sie niemals bestimmte Emotionen ausdrücken: „It is a limited idiom, like an artificial language, only even less successful; *for music at its highest, though clearly a symbolic form, is an 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; for the *assignment* of one rather than another possible meaning to each form is never explicitly made." Ibid., S. 195. Zur Frage von Gefühl und Musik bei Langer siehe etwa auch: Kivy, *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 46, S. 60; Åhlberg, „Representation and Emotion in Music" (1994), S. 72; Mahrenholz, „Langer, Susanne" (2001), S. 1171f.; Price, „Can Music Seem to be Emotional" (2004), S. 34–41; Reichling, „Form, Feeling, Isomorphism" (2004), S. 23–26. Für eine rezente Variante von Langers Theorie siehe auch: Addis, *Of Mind and Music* (1999).
[1178] Vgl.: Beardsley, *Aesthetics: A Short History* (1966), S. 351f.; Sherburne, „Meaning and Music" (1966), S. 581; Hall, „Hanslick's Supposed Formalism" (1967), S. 436; Johnston, *The Austrian Mind* (1972), S. 133; Kerman, „How We Got Into Analysis" (1980), S. 314; Sams, „Hanslick, Eduard" (1980), S. 153; Osborne, „Expressiveness in the Arts" (1982), S. 25; Alperson, „Philosophy of Music Education" (1991), S. 224; Dahlhaus, Katz, *Contemplating Music* (1992), Bd. 3, S. 163; Sparshott, „Portraits in Music" (1993), S. 242; Ders., „Music and Feeling" (1994), S. 34; Hübner, *Die zweite Schöpfung* (1994), S. 38; Taruskin, *Text and Act* (1995), S. 108f.; Bonde, „Music Analysis and Image Potentials" (1997), S. 126; Fubini, *Geschichte der Musikästhetik* (1997), S. 303; Sparshott, „Aesthetics of Music" (1994), S. 73; Balchin, „Musicology" (2001), S. 504; Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 28; Gabrielsson, Juslin, „Emotional Expression in Music" (2003), S. 506; Alperson, „Philo-

Der sicherlich auffälligste Unterschied dieser beiden Autoren findet sich hier aber im höchst elaborierten Symbolbegriff Susanne Langers, für den man bei Hanslicks *VMS*-Traktat keine theoretische Entsprechung entdecken kann.[1179] Eine solche methodische Abweichung ist bei den relativ rezenten Konzepten von Peter Kivy und Stephen Davies aber nicht mehr gegeben, die man als analytische Erweiterung von Hanslicks Hypothese zur „Isomorphie" von Gefühl und Musik lesen kann, die über deren jeweilige dynamische Eigenschaften konstituiert wird. Beide Theorien, die im Jahr 1980 voneinander unabhängig publiziert wurden[1180] und die im englischen Sprachraum unter diversen Termini geläufig sind („contour theory", „possession theory", „enhanced formalism", „doggy theory" etc.),[1181] haben einen analogen Theoriekern, der jetzt anhand Kivys Version erläutert werden soll, welcher zumeist als zentraler Vertreter dieses methodischen Ansatzpunkts angegeben wird.[1182] Das für ihn initiale Problem besteht dabei darin, dass „reine" Musik häufig affektiv gehört und auch dergestalt beschrieben wird, was nach Saam Trivedis Worten zu dem zentralen Problem der musikalischen Expressivität in der analytischen Kunsttheorie führt: „Reine" Musik wird also oft affektiv erfahren, jedoch „as something that has neither life nor consciousness, music cannot itself possess such mental states. And this leads to the philosophical problem of musical expressiveness, the problem of how something *inanimate* and *insentient* such as music can be, and be heard as, sad, happy,

sophy of Music" (2004), S. 265; Reichling, „Form, Feeling, Isomorphism" (2004), S. 18; Kruse, „Emotion in Musical Meaning" (2005), S. 767; Ahonen, *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 80; Cook, *The Schenker Project* (2007), S. 315; Goehr, „The End of Art" (2008), S. 91; Packalén, „Music, Emotions, Truth" (2008), S. 57; Katz, *A Language of Its Own* (2009), S. 247; Cook, Dibben, „Emotion in Culture and History" (2010), S. 59; Higgins, *The Music Between Us* (2012), S. 123; Grüny, *Kunst des Übergangs* (2014), S. 85.

[1179] Hanslick spricht zwar auch von der „symbolischen" Bedeutung der Töne, Akkorde, Tonleitern, die von ihm mit der Goethe'schen Farbenlehre (Stichwort: Tonarten-Charakteristik) verglichen wird, lässt diese aber nur für isolierte Elemente gelten: „Auf ästhetischem Boden neutralisiren sich derlei elementare Selbstständigkeiten unter der Gemeinsamkeit höherer Gesetze" *VMS*, S. 48f. Vgl.: Matravers, *Art and Emotion* (1998), S. 215f.

[1180] Davies, „The Expression of Emotion in Music" (1980); Kivy, *The Corded Shell* (1980). Alle beiden Autoren haben musikwissenschaftliche Universitätslehrgänge (MA) absolviert. Stephen Davies' Abschluss ist mir bei einer persönlichen Unterhaltung (Juni 2014) mitgeteilt worden, Peter Kivys Studium findet sich in: Cumming, „Kivy, Peter" (2001), S. 644.

[1181] Als „contour theory" hat sie Peter Kivy in *The Corded Shell* (1980), S. 77 eigenhändig bezeichnet. Alperson hat die ebenso treffende Benennung „enhanced formalism" geprägt, die Peter Kivy daraufhin übernahm. Vgl.: Alperson, „Philosophy of Music Education" (1991), S. 227; „The Arts of Music" (1992), S. 217; „The Philosophy of Music" (2004), S. 262–269; Kivy, *Philosophies of Arts* (1997), S. 205; *Philosophy of Music* (2002), S. 90; *Antithetical Arts* (2009), S. 97. Der Titel „doggy theory" ist von Jenefer Robinson erdacht worden (*Deeper Than Reason* (2005), S. 293; „Music and Emotions" (2008), S. 400; „Expression Theories" (2011), S. 201) und deutet darauf hin, dass Kivy und Davies für deren zentrale theoretische Innovation das illustrative Fallbeispiel eines Hundes – „Saint Bernard" bei Kivy, „Basset Hound" bei Davies – bemühen (siehe unten).

[1182] Kivy hat auch einen eigenen Eintrag im *New Grove Dictionary*, wo man liest: „A modified form of his position has been taken up by Stephen Davies." Cumming, „Kivy, Peter" (2001), S. 644. Wann Davies eine eigene Theorie der musikalischen Expressivität konzipiert hatte und wieso auch bei ihm ein „Basset Hound" essentiell figuriert, wird von ihm später separat erläutert: *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 227; *Themes in the Philosophy of Music* (2005), S. 2f. Diese Lage ist insofern ironisch, als die „contour theory" von ihm inzwischen wesentlich vehementer propagiert wird als von Peter Kivy, der sie im Jahr 2002 partiell aufgab (*Philosophy of Music* (2002), S. 40–48) und die objektive musikalische Expressivität heute eher als „black box" sieht („Critical Study: Deeper than Emotion" (2006), S. 300f.).

and the like."[1183] Es ist bereits gezeigt worden (vgl. Kap. 5.2), dass Peter Kivy die bis dahin geläufigen Erklärungen der musikalischen Expressivität – „arousal theory" und „expression theory" – mit den eben dargelegten Argumenten dezidiert zurückwies, womit danach gefragt werden muss, wie nun seine eigene Lösung für das Problem von Gefühl und Musik aussieht. Die essentielle theoretische Neukonzeption der alten Frage erfolgt hierbei primär durch seine direkte Referenz auf Alan Tormeys Trennung der häufig synonym gebrauchten Leitbegriffe „express" sowie „expressive of".[1184] Ersterer scheint stets an die intentionale Affektsituation des sich äußernden Individuums gebunden, d.h. damit meine Tränen als direkter Ausdruck meiner Trauer gefasst werden können, muss eine derartige Stimmung tatsächlich vorliegen. Diese Sachlage gilt aber nicht für alle weinenden Individuen, da unter anderem professionelle Schauspieler die von ihnen ausgedrückte Gefühlslage keinesfalls wirklich verspüren müssen, diese somit nicht unmittelbar extemporiert („express"), sondern dagegen vielmehr dargestellt („expressive of") wird. Um Peter Kivys inzwischen prominentes Fallbeispiel aufzunehmen:

> 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 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').[1185]

Mit dieser veränderten Konstruktion der ästhetischen Terminologie scheint folglich durchaus möglich, auch jenen leblosen Objekten eine emotionale „Expression" beizulegen, die diese niemals wirklich besitzen können („possess"), was das zentrale Problem Trivedis direkt löst. Doch stellt dies nur die notwendige Grundlegung von Kivys Theorie dar, die aus mehreren hieraus abgeleiteten Teilelementen entworfen wird: einer „speech theory", einer „possession theory" (die zur „contour theory" vereint werden) und einer „convention theory". Diese sollen jetzt jeweils separat skizziert werden: Die „speech theory" wird von ihm aus der Florentiner Camerata des späten sechzehnten Jahrhunderts und dem damaligen rezitierenden Gesangsstil

[1183] Trivedi, „Resemblance Theories" (2011), S. 223.
[1184] Tormey, *The Concept of Expression* (1971), Kap. 2. Vgl.: Ridley, „Expression in Art" (2003), S. 213–218; Robinson, „The Emotions in Art" (2004), S. 180; Dies., *Deeper Than Reason* (2005), S. 240–244. Für eine sehr zeitnahe Explikation siehe etwa auch: Aldrich, „‚Expresses' and ‚Expressive'" (1978).
[1185] Kivy, *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 12. Wie Saam Trivedi neuerlich illustrativ resümiert hat: „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." Ders., „Resemblance Theories" (2011), S. 223.

(„stile rappresentativo“) gewonnen, der als eine historische Erneuerung der antiken Tragödie gesehen wurde und eine möglichst getreuliche Entsprechung von Sprache und Gesang leisten sollte. Auch „reine“ Musik, so Peter Kivy, kann eine unmittelbare „resemblance of human expression“ beinhalten, die mit einer musikalischen Nachahmung der „passionate speaking voice“ geleistet werde, welche anders als bei der Florentiner Camerata keinerlei emotionale Auswirkung generieren müsse, sondern „lediglich“ identifiziert („recognize“) werde.[1186] Die „cognitive speech theory of musical expressiveness“ wird von ihm dann derartig summiert: „(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.“[1187] Mit der gezielten Adaption der seconda pratica, die nur diese spezielle Variante von musikalischer Expressivität plausibel begründen kann, ist hier aber nur der erste Aspekt von Kivys Modell skizziert worden. Der wesentlich bedeutendere Theorieanteil, der auf die zuvor erläuterte Definition von „express“ verweist, wird von ihm aus der schon zitierten Analogie des „Bernhardiners“ entwickelt, der mit seinen hängenden Mundwinkeln, abfallenden Augenlidern und der gefurchten Stirnpartie an einen traurigen Menschen erinnert, ohne dass wir diesen selbst als momentan bedrückt beurteilen: „Thus, 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.“[1188]

„Reine“ Musik kann somit legitim anhand expressiver Kategorien beschrieben werden, da sie spezifische intrinsische Eigenschaften dokumentiert, die affektive Ausdrücke fast schon zwingend nahelegen: „music, in many respects, resembles our expressive behavior.“[1189] Um ein sehr einfaches Beispiel anzugeben: Freudlose Menschen tendieren dazu, primär langsame Bewegungen auszuführen, eine „gedrückte“ Körperhaltung anzunehmen oder sich auch leise und schleppend kundzutun, was direkt musikalisch ausgedrückt werden kann.[1190] Damit diese

[1186] Kivy, *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 20–24. Zur Florentiner Camerata siehe hier etwa: Katz, *Divining the Powers of Music* (1986) oder kurz: Rieser, „On Musical Semantics“ (1942); Schueller, „Between Music and Sister Arts“ (1953); Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 16–18.
[1187] Kivy, *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 24. Vgl.: DeBellis, „Music“ (2001), S. 533f.
[1188] Ibid., S. 50. Peter Kivy sieht diesen originellen Standpunkt schon durch Johann Mattheson antizipiert: Ibid., S. 39–45; Ders., „Mattheson as Philosopher of Art“ (1984); Ders., „How Music Moves“ (1987), S. 154.
[1189] Kivy, *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 52.
[1190] Vgl.: Trivedi, „Resemblance Theories“ (2011), S. 225: „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. Likewise, 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.“

dynamischen Eigenschaften als die musikalische Darstellung einer traurigen Person gelesen werden können – was eine eindeutige intermediale Transposition ausmacht –, benötigt Peter Kivy aber eine zusätzliche Hypothese, die man als evolutionäre Behauptung verstehen 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 tend to see living forms in clouds, in stains on walls, in the shadowy things lurking in the woods. 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.'"[1191] Für Kivy kann diese instinktive Disposition folglich erklären, weshalb musikalische Dynamismen als eine direkte Analogie zu ausdrucksvollen Verhaltungsweisen wahrgenommen und nicht andere Objekte, die sich ähnlich bewegen, bevorzugt assoziiert werden: „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."[1192] Diese „contour theory" der musikalischen Expressivität wird dann auch noch durch eine detaillierte Erörterung von kulturell determinierten Ausdrucksmitteln komplettiert, womit diese auch als „function, simply, of the customary association of certain musical features with certain emotive ones, quite apart from any structural analogy between them" gesehen werden könnte.[1193] Kivys Fazit zu der umfassenden Konzeption der objektiven musikalischen Expressivität als „convention" respektive „contour theory" lautet danach derartig:

> 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.[1194]

[1191] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 41. Vgl.: Ders., *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 57–70.
[1192] Kivy, *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 58. Zu diesem fraglichen Teilmoment von Kivys Theorie siehe weiter unten. Vgl.: Panaiotidi, „Was hat Musik mit den Gefühlen zu tun?" (2012), S. 72f.
[1193] Kivy, *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 77. Vgl.: Ibid., S. 71–83.
[1194] Ibid., S. 77. Für ein konzises deutsches Resümee von Kivys Theorie siehe etwa auch: Rinderle, „Theorien der musikalischen Expressivität" (2006), S. 211–217; Ders., *Die Expressivität von Musik* (2010), S. 95–113. Jerrold Levinson hat mit seiner analytischen Formulierung von Kivys Theorie auf ihre eklektische Veranlagung aufmerksam gemacht: „I can find in Kivy's text three proposals that one might take Kivy to be making. One is

In seinem bereits zitierten Aufsatz „The Expression of Emotion in Music“ (1980) entwickelt zugleich Stephen Davies eine durchaus ähnliche Hypothese zur musikalischen Expressivität: Wie bei Peter Kivy wird von ihm das kognitive Konzept Hanslicks ebenfalls akzeptiert, auf die dynamische „Isomorphie“ von Gefühl und Musik fokussiert – „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 zuvor erläuterte Bedeutung von „expressive of“ identisch verwendet, was bei ihm mit dem knappen Beispiel eines „traurig scheinenden Individuums“ exemplarisch 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, in fact, but to the look of him, to what I will call ‚emotion characteristics in appearances‘.“[1195] Diese sind also auch keine subjektive Empfindung, sondern dagegen vielmehr „publicly displayed“, auf das habituelle Verhalten referierend, und weisen somit kein kausales Verhältnis zu wirklich verspürten Emotionen auf, was ihre bezügliche Anwendung auf das leblose Gebilde „Musik“ abermals gestattet: „The music itself is the owner of the emotion it expresses.“[1196] Auch hier wird also auf ein erkanntes Verhältnis von musikalischen Dynamismen und der physischen Bewegung von affektiv erregten Personen gezielt, das die oben erörterte Position Hanslicks gewärtig werden lässt: „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.“[1197] Auch Stephen Davies muss sich für die theoretische Tragfähigkeit seiner skizzierten Konzeption auf eine humane Tendenz zur intuitiven „animation“ berufen,

---

that a passage is expressive of E iff the passage is seen as resembling in contour behavior characteristic of E; the second is that a passage is expressive of E iff the passage is related to E by either contour resemblance or conventional association or both; and the third is that a passage is expressive of E iff listeners are disposed to animate the passage with emotion E.“ Ders., *Pleasures of Aesthetics* (1996), S. 106. Siehe hierzu ebenso Ridleys Melisma-Kontur-Modell – *Music, Value, and the Passions* (1995) – inklusive „speech theory“ (S. 74–81).

[1195] Davies, „The Expression of Emotion in Music“ (1980), S. 68. Oder später wesentlich ausführlicher (*Musical Meaning and Expression* (1997), S. 223): „Emotion characteristics are attributed to the appearances people present and not, as is true of emotions, to the people themselves. It is faces and the like that are sad-looking. Faces do not feel emotions and do not think thoughts; they are nonsentient. Emotion characteristics in appearances do not, like felt emotions, take emotional objects or involve beliefs, desires, or attitudes. To say that someone displays the emotion characteristic of sadness in his appearance is not to say that he feels sadness or that there is anything about which he feels sad; it is not to attribute to him a feeling of sadness at all.“

[1196] Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 199.

[1197] Ibid., S. 229. Diese Theorie wurde durch Jerrold Levinson erneut präzise 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.“ Ders., *Pleasures of Aesthetics* (1996), S. 103. Eine wesentliche Ergänzung besteht darin, dass diese analogische „resemblance“ zusätzlich qualifiziert wird. Diese meint keine völlig zufällige und relativ gezwungene *Ähnlichkeit* von medial distinkten Objekten, sondern bezieht sich hier auf die menschliche *Wahrnehmung*: „one’s perceptual experience of seeing a man in a painting is obviously founded on the experience of a resemblance between the appearance [!] of the painting and the appearance of real men. 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.“ Davies, „Aesthetic Relevance of Authors’ Intentions“ (1982), S. 70.

ohne hier aber evolutionäre Spekulationen anzustellen: „we are much more inclined to find faces in the appearances of cars than to find cars in the appearances of faces. […] Given the importance in general to us of other people and of a concern with their feelings, we are motivated to see faces or human characteristics where we can, but we are not similarly motivated to see willows and cars where we can. […] The disposition to find human appearances wherever possible seems inherent to our mode of experiencing the world."[1198] Zum Zweck einer fairen Balance soll hier auch Davies' Resümee abschließend reproduziert werden:

> 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.[1199]

Musikalische Expressivität wird hier also nicht als ein „ausgedrückter", „empfangener" oder „repräsentierter" Gefühlsinhalt der musikalischen Komposition verstanden, sondern dagegen als eine ihrer tatsächlich immanenten Eigenschaften: „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."[1200] Eine durchaus ähnliche Position wird auch durch Eduard Hanslick vertreten, der vergleichbar beanstandet, dass repräsentierende Verweisverhältnisse

---

[1198] Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 228. Siehe dazu auch: Ders., „Music" (2003), S. 506. Für eine prägnante Kurzfassung von Davies' Konzept siehe etwa: Stecker, „Musical Expression of Emotion" (1999), S. 275–278; Robinson, „Expression Theories" (2011), S. 201–204; Trivedi, „Resemblance Theories" (2011), S. 224–229. Für eine eigenhändige Zusammenfassung der beiden Theorien siehe weiter: Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 37–42; Davies, *Philosophy of Art* (2006), S. 150–152.

[1199] Ibid., S. 239. Auch Davies reflektiert eingehend auf die historischen Konventionen bezüglich musikalischer Expressivität (Ibid., S. 242), die bei der „contour theory" von Crowther, *Defining Art* (2007), Kap. 7 detailliert eruiert werden. Da einige nuancierte Differenzen von Davies und Kivy für uns nur sekundär relevant sind, sei einzig notiert, dass Davies' Modell wesentlich phänomenologisch ausgerichtet ist, Kivys Entwurf sich aber auf die objektive Definition von musikalischer Expressivität konzentriert. Ihre deutlich konträren Standpunkte zur musikalischen Gefühlswirkung wurden bereits erörtert. Zu den von Stephen Davies eigenhändig aufgeführten Gegensätzen siehe auch: Ibid., S. 260f. Vgl.: Robinson, „Music and Emotions" (2008), S. 401.

[1200] Davies, „Philosophical Perspectives on Music's Expressiveness" (2005), S. 181. Der Punkt, dass hier eben kein repräsentierendes Verweisverhältnis diagnostiziert wird, ist für Kivy genauso essentiell (*The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 64–66). Die hier zentrale Divergenz von Ähnlichkeit und Repräsentation besteht dabei darin, dass deren jeweilige Elemente eine klar differente Beziehung aufweisen: Wenn A B ähnelt, ähnelt B A, doch wenn A B repräsentiert, repräsentiert B A keineswegs automatisch, d.h. es gibt kein reziprokes Verhältnis von Ähnlichkeit und Repräsentation, wie man etwa sofort daran erkennt, dass sich Zwillinge ähnlich sehen, aber einander keinesfalls repräsentieren. Vgl.: Urmson, „Representation in Music" (1972), S. 134. Siehe dazu ebenso bereits: Goodman, *Languages of Art* (1968), S. 4.

von einer einzig perzeptiven Ähnlichkeit abgegrenzt werden müssen: „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*. Es ist kein müßiges Wortgefecht, wenn ausdrücklich gegen den Begriff ‚darstellen' vorgegangen wird […]. Etwas ‚darstellen' involvirt immer die Vorstellung von zwei getrennten, verschiedenen Dingen, deren eines erst ausdrücklich durch einen besonderen Act auf das andere bezogen wird" (*VMS*, S. 16).[1201] In Kontrast zu Davies und Kivy habe Hanslicks *VMS*-Traktat hier aber dezidiert abgelehnt, dass musikalische Expressivität in dem gerade erläuterten Verständnis konzipiert werden könnte, sodass Kivys Fazit lautet: „What ‚enhanced formalism' is, then, is an enhancement of Hanslick's formalism, allowing it to include emotive properties as perceptual properties *of the music*."[1202] Ist das aber alles? Es wurde bereits mehrmals angedeutet, dass diese philosophische Neukonzeption der musikalischen Expressivität als analytische Erweiterung von Hanslicks Hypothese zur „Isomorphie" von Gefühl und Musik gelesen werden kann, welche über deren jeweilige dynamische Eigenschaften konstituiert wird – eine recht vorsichtige Annahme, die von Peter Kivy offenbar bestätigt wird. Ich glaube jedoch, dass diese konstatierte Verbindung auch noch weiterführend argumentiert und Hanslicks *VMS*-Traktat eine zumindest immanent gegebene „possession theory" rückwirkend zugeschrieben werden könnte, wobei jedoch der retrospektive Blickwinkel der nun folgenden Darstellung explizit betont werden muss. Wenn diese jetzt erörterte Deutung Hanslicks auch eine der für mich vorstellbaren Interpretationen seiner ästhetischen Abhandlung repräsentiert – wieso sollte ich sie ansonsten aufstellen? –, glaube ich *nicht*, dass sie die einzig mögliche Exegese ausmacht[1203] oder auch ohne vorherige Kenntnis von Davies und Kivy zureichend entwickelt werden könnte. Trotz allem denke ich, dass diese mehrere interessante Teilelemente von Hanslicks *VMS*-Traktat in ein neues Licht rückt, die für die gerade entwickelte Annahme von Eduard Hanslick als zumindest partiellem Vorgänger von Davies und Kivy schlechterdings unentbehrlich scheinen.

Schon Peter Kivy hatte diese zuvor zitierte Passage zum Duft der Rose in seiner rezentesten Monographie *Antithetical Arts* (2009) erstmals angeführt und diese derartig ausgelegt: „what

[1201] Kivy, Davies und unter anderem James Urmson vertreten ebenfalls, dass künstlerische Repräsentation ohne auktoriale Intention niemals gedacht werden könne: Urmson, „Representation in Music" (1972), S. 135; Kivy, *Sound and Semblance* (1984), S. 212–215; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), Kap. 1.

[1202] Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 98. Vgl.: „I have come to see myself as a formalist of Hanslick's stripe, with regard to pure instrumental music, 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." Ders., *Sound Sentiment* (1989), S. 187.

[1203] Eine solch normative Hierarchie von literarischer Hermeneutik ist für mich prinzipiell fragwürdig: Wilfing, „Hermeneutik, Interpretation, Rezeption" (i.Dr.). Für diese weiterhin diskutierte Problematik siehe etwa kurz: Davies, „Relativism in Interpretation" (1995); Margolis, „Interpretation on a Relativistic Model" (1995); Currie, „Interpretation in Art" (2003).

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."[1204] In der Rosen-Analogie, so Peter Kivy, „Hanslick has exactly the property-ontology of modern enhanced formalism staring him in the face […]. Hanslick had it right there, but failed to recognize the potential of the model or, therefore, avail himself of it."[1205] Peter Kivys Theorie „is much indebted to Hanslick's extreme formalism, and embodies many of his conclusions", weiche jedoch genau hierin von Hanslicks Rigorosität ab, da musikalische Expressivität 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" definiert werden.[1206] Wenn Kivy die zweite Auflage von Hanslicks *VMS*-Traktat bekannt gewesen wäre, hätte dieser vielleicht gestaunt, dass sich die von ihm eben formulierte Hypothese dort – und nur dort! –[1207] gedanklich wiederfindet: „‚Gefühl' muß der Musik innewohnen, wie der Duft der Rose, aber es liegt ihr nicht auf, wie die Maske dem Schauspieler" (*VMS*, S. 10). Doch wenn dies auch die sicherlich deutlichste Andeutung einer inhärenten „possession theory" in der ästhetischen Abhandlung Hanslicks darstellt, die Peter Kivy und Stephen Davies aus den genannten Gründen unbekannt bleiben musste, können mehrere weitere Passagen entdeckt werden, die eine durchaus vergleichbare Stoßrichtung erkennen lassen. In jeder seiner Auflagen spricht Eduard Hanslick davon, dass auch „reine" Musik als die „Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes [...] in hohem Grade die Fähigkeit" besitzen würde „selbst geist- und gefühlvoll zu sein [!]" (*VMS*, S. 80). Diesen geistigen Gehalt, der hier Denken und Fühlen gleichsam einschließt, „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 muss diesen demnach inhärent sein, was in der direkt folgenden Präzisierung besonders deutlich wird: „Unsre Ansicht über

[1204] Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 64.
[1205] Ibid., S. 65. Kivy nennt dies dort auch „an interesting anomaly, a missed opportunity, perhaps, and nothing more" und spielt diese wichtige Passage derartig herunter: „it was an afterthought clearly inconsistent with the main text of ‚On the Musically Beautiful'. […] And were Hanslick to become a convert to the fragrance model, he would have had to completely revise his book to bring it into conformity." Ibid., S. 65. Dass dies wohl nicht stimmt und Hanslicks Fließtext auch einige derartige Gedanken vorbringt, wird gleich genauer erläutert.
[1206] Ibid., S. 64f. Völlig analog schreibt Stephen Davies: „Of course, many have argued that music is expressive because it is experienced as similar to human behavior and comportment. Typically though, such views hold that this resemblance grounds an inference to someone's felt emotions or felt mood, or to some abstract notion of an occurrent emotion. The position for which I have argued is distinguished by its explanation of how expressiveness resides in the appearance presented in music, without any connection to occurrent emotions." *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 239.
[1207] Wie oben detailliert ausgeführt (vgl. Kap. 3.5), wurden einzig die 7. und 8. Auflage von Cohen und Payzant übersetzt. Das Vorwort zur zweiten Auflage, wo sich dieser wichtige Gedanke finden lässt, ist meines Wissens niemals übersetzt worden. Peter Kivy ist mit einer solchen Deutung natürlich mitnichten alleine, wie man bei Nattiez („Contradictions of Immanence" (2004), S. 116) deutlich sehen kann: „*Position one* […] *is that feelings are not inherent in the music*. […] He writes, for example, that ‚the rose is fragrant, but we do not say that its content is the representation of fragrance'. Hanslick cannot accept that music *contains* feelings."

den Sitz des besondren Geistes und Gefühls [ab *VMS* [2]1858 ‚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 von ihm neuerlich deutlich gemacht, dass sich dieser primär gegen einen direkten repräsentativen Zusammenhang von Gefühl und Musik stellt, wenn Eduard Hanslick rundweg zugesteht, dass auch „reine" Musik durch affektive Begriffe illustriert werden kann („stolz, mißmüthig, zärtlich, beherzt, sehnend") sowie diese vorerst erstaunliche Konzession danach derartig qualifiziert: „Wir können die Bezeichnungen aber auch aus anderen Erscheinungskreisen nehmen, und eine Musik ‚duftig, frühlingsfrisch, nebenhaft, frostig' nennen. Gefühle sind also zur Bezeichnung musikalischen [!] Charakter's nur *Phänomene wie andre*, welche Aehnlichkeiten dafür bieten. 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 u.s.f." (*VMS*, S. 81).[1208] Musikalische Expressivität, sofern überhaupt existent, muss also eine immanente musikalische Eigenschaft sein, die auf affektive Zustände niemals referiert, sondern selbige dagegen verkörpert: Die „leidenschaftliche Einwirkung eines Thema's [liegt] 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.).[1209] Wir haben schon vorher gesehen, dass Eduard Hanslick durchaus gestattet, dass emotionale Erregungen des schaffenden Komponisten von dem objektiven Kunstwerk „aufgesogen" werden können, diese dann aber „nur mehr als musikalische Bestimmtheit, als Charakter des Stücks" gelten würden, was von ihm zusätzlich konkretisiert wird: „Da schon den einzelnen musikalischen Elementen ein charakteristischer Ausdruck eignet, so werden vorherrschende Charakterzüge der Componisten: Sentimentalität, Energie, Nettigkeit [ab *VMS* [6]1881 statt ‚Nettigkeit' dann ‚Heiterkeit u.s.w.'] sich durch die consequente Bevorzugung gewisser Tonarten, Rhythmen, Uebergänge recht wohl nach den *allgemeinen* Momenten abdrücken, welche die Musik wie-

[1208] Angesichts derartig markanter Textstellen scheint seltsam, dass sogenannte „traditionelle Formalisten" wie Eduard Hanslick und Edmund Gurney – nach Peter Kivy – „always [have] been associated with the denial that music can be described [!] in emotive terms." *Philosophy of Music* (2002), S. 88. Was Hanslicks *VMS*-Traktat einzig negiert, war eine interpersonelle Verbindlichkeit und wissenschaftliche „Verwertbarkeit" von derartigen Illustrationen (siehe unten). Vgl.: Payzant, „Hanslick on Music as Product of Feeling" (1989), S. 133.

[1209] Vgl.: „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 besondre Art uns anzusprechen; so daß es dem gebildeten Musiker 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 poetischeste Schilderung der Gefühlskrisen, welche der Referent dabei durchgemacht" *VMS*, S. 83.

derzugeben fähig ist“ (*VMS*, S. 106). Als eine letzte Passage sind hier auch noch seine bereits zitierten Einwände zur genuinen „expression theory“ neuerlich anzuführen, die durch diesen andersartigen Gesamtkontext auch eine unorthodoxe Stoßrichtung signalisieren:

> Nicht das thatsächliche Gefühl des Componisten, als eine blos 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 Objective sind hier die *musikalischen* Bestimmtheiten eines Tonstücks. Streng ästhetisch können wir von irgend einem Thema sagen: es *klinge* stolz oder trübe, nicht aber: es sei Ausdruck der stolzen oder trüben Gefühle des Componisten (*VMS*, S. 107).[1210]

Mit den eben angeführten Textpassagen scheint somit auch bei Eduard Hanslick eine gewisse Tendenz zum „enhanced formalism“ in Kivys Sinne existent, der dessen „contour theory“ in nuce enthält. Hier sollte natürlich keinesfalls behauptet werden, dass Hanslicks *VMS*-Traktat die rezentere Konzeption von Davies und Kivy obsolet machen würde, da diese nicht einzig wesentlich nuancierter und theoretisch komplexer gestaltet ist als Eduard Hanslicks reichlich rudimentärer Ausgangspunkt, sondern selbiger auch ausschließlich retrospektiv und ziemlich mühevoll aus der ästhetischen Abhandlung rekonstruiert worden ist.[1211] Trotz allem scheint diesbezüglich verwunderlich, dass Davies und Kivy diese Gedanken Hanslicks, die für ihre eigene Theorie durchaus wertvoll gewesen wären, schlichtweg ignorierten, was wohl nicht auf ein falsches Bedürfnis nach persönlicher Originalität zurückgeht, sondern sich eher jenen eingefahrenen Deutungsmustern von Hanslicks *VMS*-Traktat verdankt, die oben hinlänglich beschrieben wurden. Kivys Fazit zur „negativen Hypothese“ Hanslicks liest sich dann auch derartig: „Hanslick’s negative thesis was that it is not the sole or primary purpose of music, as an art, either to arouse or to represent what I have been calling the garden-variety emotions. His argument for this theses was simple and direct. Music, as an art, *cannot* either arouse or

[1210] Werner Abegg sieht diesen Aspekt für mich richtig: „Musik enthält also Gefühle, die zwar von dem spezifisch Musikalischen nicht ablösbar sind, aber zu ihrem immanenten Gehalt gehören. […] Musik [ist] Trägerin von Gefühlen, ja diese bilden zusammen mit dem Geist den immanenten Gehalt der Komposition und sind für die Ästhetik von entscheidender Bedeutung. Sie äußern sich allerdings nur durch die Musik selbst, von der sie nicht abgetrennt werden können.“ *Musikästhetik und Musikkritik bei Hanslick* (1974), S. 59. Siehe dazu schon: Schäfke, *Hanslick und die Musikästhetik* (1922), S. 20. Im Schema Meyers (vgl. Kap. 4.3) sei dieser somit als ein „pure ‚absolutist‘“, nicht als ein „non-referential expressionist“ einzuordnen: Rothfarb, „Hermeneutics and Energetics“ (1992), S. 55. Vgl.: Weitz in Hanslick, *Beautiful in Music* (1957), S. XII; Treitler, „Idea of Absolute Music“ (1988), S. 435; Nattiez, „The Contradictions of Immanence“ (2004), S. 106.

[1211] Derartig radikal urteilen hier aber Stephen Benson („Crossed Desires of Words and Music“ (2010), S. 181), der Peter Kivy als „latter-day Hanslick“ ausweist, und Matthew Pritchard („Rezension von ‚Rethinking Hanslick‘“ (2013), S. 351), der auch von „Peter Kivy’s neo-Hanslickian propositions“ spricht sowie gewagt festhält: „which makes one wonder, if one was not already disposed to do so, how much genuinely new insight the analytical tradition brings us.“

represent the garden-variety emotions", da diese durch deren kognitive Komponente definiert werden, die nicht musikalisch dargestellt werden kann. „*Therefore*, it cannot be the sole or primary purpose of music, as an art, either to arouse or to represent the garden variety emotions."[1212] Aus der Art und Weise, wie Hanslicks Argument formuliert wurde, dürfte jedoch keinesfalls geschlossen werden, so Peter Kivy, dass Musik den Ausdruck von Gefühlen als einen „secondary or minor purpose" umfasse, was mit der kognitivistischen Emotionstheorie schlichtweg unmöglich werde.[1213] Wenn Kivy auch sicher richtig liegt, dass Eduard Hanslick mit diesem speziellen Argument schlüssig kritisiert, dass bestimmte Emotionen musikalisch *dargestellt* werden können oder ihre affektive Wirkung eine interpersonelle *Verbindlichkeit* haben würde, scheint dessen betreffende Herleitung dennoch inkorrekt. Nicht jenes kognitive Argument – obwohl natürlich bedeutend – führt dazu, dass sich Zweck und Inhalt von Musik in der künstlerischen Repräsentation von affektiven Regungen niemals finden lasse, sondern dessen wesentlich generellere Auffassung, dass jegliche Schönheit einen reinen ästhetischen Selbstzweck verkörpere (vgl. *VMS*, S. 26).

Wie bereits eingehend ausgeführt wurde (vgl. Kap. 2.2), ist die „Evidenz des Gefühls" als „der letzte Werth des Schönen" für Hanslicks Musikbild ebenso zentral, wie für viele andere Autoren (*VMS*, S. 10), wird aber aufgrund mangelnder interpersoneller Verbindlichkeit aus der objektiven Musikästhetik exkludiert, was eben nicht zugleich bedeutet, dass sie von der musikalischen Komposition in allen möglichen Kontexten isoliert werden muss. Wenn Peter Kivy deshalb schreibt, dass 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 nur fraglos richtig, dass dies für den ästhetischen Fachbereich gilt, aber eben nicht besagt, diese müsse in jedem „art-relevant way" von „reiner" Musik getrennt werden.[1214] Stephen Davies verfolgt hierbei eine völlig analoge Strategie, indem dessen eigene theoretische Konzeption von ihm als „lesson to be learned from Hanslick" bestimmt wurde, die um den durch Eduard Hanslick vermeintlich übersehenen „Possession"-Blickwinkel ergänzt werden musste, was ihn bei der gerade behandelten Interpretation von Hanslicks *VMS*-Traktat zu der sprechenden Feststellung veranlasst: „I am inclined to concur with Kivy."[1215] Dass dieser offenbar implizit

[1212] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 22. Vgl.: Ders., „What Was Hanslick Denying?" (1990), S. 17.
[1213] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 22f.
[1214] Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 55f. Vgl.: Ders., *Essays on Musical Understanding* (2001), S. 95.
[1215] Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 204, S. 221. Auch Peter Rinderle, der mit den Thesen von Davies und Kivy bestens vertraut war, hat die bei Eduard Hanslick wohl vorhandenen Teilmomente eines „enhanced formalism" übersehen: „Theorien der musikalischen Expressivität" (2006), S. 215. Erst Peter Kivys Hinweis auf die Rosen-Analogie führt dazu, dass von ihm eine betreffende Orientierung zumindest angedacht wurde, wobei auch von ihm die essentielle Ergänzung in der zweiten Auflage 1858 nirgends genannt wird: *Die*

vorhandene „enhanced formalism“ in Hanslicks *VMS*-Traktat von Davies und Kivy derartig ignoriert werden konnte, dürfte somit primär darauf beruhen, dass dieser durch beide Autoren trotz treffender Tendenzen dennoch überzeichnet interpretiert und ihm eine derartig radikale Position verliehen wurde, wie sie Eduard Hanslick niemals vertrat. Besonders fasslich wird ihre übertriebene Textdeutung bei Hanslicks Argument zur relativen Autarkie von Dichtung und Musik, die dadurch bezeugt werde, dass man ein und dasselbe Musikstück mit merklich differenten Dichtungen ausstatten könne, ohne seine ästhetische Schönheit anzugreifen (vgl. Kap. 2.3). Obwohl Hanslick hier nur für eine relative Unschärfe von dichterisch gebundener musikalischer Expressivität argumentiert, da die dynamischen Musikaspekte ohne textliche Lenkung auf differente Emotionen passen können,[1216] wird dies von Peter Kivy als „idea that *any* music is suitable to *any* expressive text“ verstanden, was Hanslicks *VMS*-Traktat nicht wirklich gerecht wird.[1217] Denn auch für ihn sind verschiedene Abstufungen von expressiver Adäquatheit durchaus erreichbar, wie man etwa daran sieht, dass Eduard Hanslick bezüglich Christoph Willibald Glucks Arie „Che faró senza Euridice“ dezidiert feststellt, dass „Musik für den Ausdruck schmerzlicher Traurigkeit gewiß weit bestimmtere Töne besitzt“ (*VMS*, S. 57).[1218] Eduard Hanslick sagt somit weder, dass eine *direkte, notwendige* Entsprechung der dynamischen Eigenschaften von Gefühl und Musik bestehen würde, noch, dass – wie Peter Kivy vorstehend mutmaßte – Musik, Text und affektiver Ausdruck *komplett* arbiträr wären. Er behauptet lediglich, dass eine *tendenzielle Bandbreite* vorliegen würde, die zwar gestatte, bestimmte emotionslastige Beschreibungen *auszuschließen*, die aber eben keine ursächliche

Expressivität von Musik (2010), S. 95. Die Lesart von Davies und Kivy wird auch von Elvira Panaiotidi („Was hat Musik mit den Gefühlen zu tun?“ (2012), S. 70f.) rückhaltlos akzeptiert.

[1216] Vgl.: „Man kann also von diesem dramatisch so effectvollen Motiv [aus dem zweite Finale von Meyerbeers *Hugenotten*] nur behaupten, daß es seinem Text nicht widerspreche, nicht aber, daß Zorn und Rache den Inhalt desselben bilde, indem ein ganz entgegengesetzter Affect gleich richtigen Ausdruck darin findet“ *VMS*, S. 56. „Man wird z.B. in einer sehr wirksamen 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* ([2]1858), S. 55. Vgl.: Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 206.

[1217] Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 9. Eduard Hanslick schreibt hierzu nur: „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. Dieses äußerst markante Beispiel Hanslicks illustriert hierbei prompt, dass Kivys Lesart falsch sein muss: Obgleich Silhouetten keinerlei letztgültige Identifikation des schattenhaft Dargestellten ermöglichen, verbieten diese trotz allem, alle erdenklichen Gestaltungen als angemessene Konkretisierung wahrzunehmen.

[1218] Zu Hanslicks Gluck-Stelle, die schon immer problematisch eingeschätzt wurde, hiermit jedoch befriedigend dechiffriert scheint, siehe etwa aus dem englischen Fachdiskurs: Sams, „The Perfect Anti-Wagnerite“ (1975), S. 867; Hatten, *Musical Meaning in Beethoven* (1994), S. 216; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997) S. 208f.; Swain, *Musical Languages* (1997), S. 56–58; Cook, *Analysing Musical Multimedia* (1998), S. 94f.; Zangwill, „Feasible Aesthetic Formalism“ (1999), S. 623f.; Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful* (2002) S. 48–50, S. 109, S. 114–116. Siehe vor allem: Kivy, „Something I’ve Always Wanted to Know About Hanslick“ (1988); Yanal, „Hanslick’s Third Thesis“ (2006).

Beziehung von Gefühl, Musik und Text sei, was ihre rein *ästhetische* Wertigkeit in Hanslicks Definition fraglich scheinen lässt.[1219]

Wenn also auch Peter Kivy und Stephen Davies diese mögliche Verbindung mit Hanslicks *VMS*-Traktat offenkundig unterschätzt haben, was auf ihrer teils stark forcierten Auslegung von Hanslicks Konzeption basieren dürfte, die sich wieder einem narrativ fixierten Hanslick-Diskurs verdankt, wurde dieses intimere Verhältnis von anderen Autoren deutlich gesehen. Noch relativ unpräzise bemerkte Richard Klein hierzu unlängst, dass Peter Kivys Bücher als moderner Versuch gesehen werden können, „Hanslicks Schrift noch einmal zu schreiben – unter Ausblendung ihres idealistischen und romantischen Erbteils".[1220] Diese Parallele von Hanslicks *VMS*-Traktat und dem „enhanced formalism" der analytischen Musikästhetik ist hier aber von niemandem eindeutiger lokalisiert worden als von Nicholas Cook. Schon 1998 betonte dieser, dass Peter Kivy und Stephen Davies in einem Hanslick'schen Bezugsrahmen operieren würden, wobei seltsam scheinen könnte, dass eine aktuelle Debatte zur objektiven musikalischen Expressivität auf einem angeblich vehementen Verleugner selbiger basieren könne, was auf dem „widespread misreading of Hanslick" beruhe, „whose essential argument was not that music cannot occasion profound feeling, but that such feeling is not the proper subject-matter for aesthetics [!]. […] And if we put on one side the argument about beauty, we shall find in Hanslick's book not only the essentials of the Kivy/Davies approach to musical expression, but also a suggestion of how we can go beyond the self-imposed limitations of that approach."[1221] Eduard Hanslick negierte – wie Davies und Kivy – die schon erörterten Konzepte der „arousal theory" und „expression theory", aber entdeckt zugleich „the core of musical expression in its kinetic qualities, which […] reproduce the dynamic properties" von affektiven Regungen, was von beiden analytischen Philosophen angewendet und durch deren

[1219] Vgl.: Srećković, „Hanslick's Formalism" (2014), S. 119: „It is clear in the passage that he thinks that 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." Vgl.: Ibid., S. 131.

[1220] Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), S. 191. Eggers, *Wittgenstein als Musikphilosoph* (2014), S. 14, sieht diesen Konnex aber über Susanne Langer vermittelt, was nicht nötig scheint. Vgl.: Hatten, *Musical Meaning in Beethoven* (1994), S. 297; Martin, „Musical ‚Topics' and Expression" (1995), S. 418; Maus, „Narrative, Drama, Emotion" (1997), S. 294; Robinson, „Thinking About Musical Meaning" (1997), S. 2; Alperson, „The Philosophy of Music" (2004), S. 267; Grüny, *Kunst des Übergangs* (2014), S. 166.

[1221] Cook, *Analysing Musical Multimedia* (1998), S. 87f. Vgl.: „The most visible symbol of this is the way in which Hanslick's ‚Vom Musikalisch-Schönen' came to be read as a denial of music's capacity to support expressive meaning. Looking back on it, it is hard to see how even so richly polysemic a text as ‚Vom Musikalisch-Schönen' might have been thought to say *that*. 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 would also have seen Hanslick's book as an exercise in aesthetic categorization, not denying music's expressive power but drawing a clear line between expression and beauty." Ders., „Theorizing Musical Meaning" (2001), S. 174.

schon behandelte Hypothesen weiterführend generalisiert wurde.[1222] Somit hatte dieser nicht nur die kognitivistische Emotionstheorie des analytischen Musikdiskurses, sondern ebenso die „contour theory" von Davies und Kivy zumindest teilweise antizipiert, was meiner obigen 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'.[1223]

Nachdem dadurch gezeigt wurde, inwiefern Hanslicks *VMS*-Traktat als zumindest teilweise systematische Vorwegnahme des „enhanced formalism" von Stephen Davies und Peter Kivy gefasst werden kann, sollen jetzt einige generelle Probleme dieser theoretischen Konzeption abschließend behandelt werden, welche zeigen, warum Eduard Hanslick hier keine explizite „possession theory" entwickelt hatte, sondern selbige lediglich peripher andeutet. Die ersten beiden Punkte – Peter Kivys Problem des „musical arousal" und das der kognitiv komplexen Emotionen – werden dabei aus der Perspektive Hanslicks problemlos scheinen, während der letztendlich analysierte Kritikpunkt von ihm eigenhändig vorgebracht worden ist und für den „enhanced formalism" gewiss delikat scheint. Jenefer Robinson hat dabei mehrere Probleme der „contour theory" gelistet und unter anderem konstatiert, dass diese nicht adäquat erklären könne, warum „listeners are so powerfully moved by emotional expression in music. 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?"[1224] Für Davies' Konzept, das eine „musical contagion" vorsieht, die auf einer „mirroring response" beruhen soll (vgl. Kap. 5.2), trifft dieser Einwand nicht zu,[1225] aber sehr wohl für Peter Kivy, der eine affektive

[1222] Cook, *Analysing Musical Multimedia* (1998), S. 88f. Vgl.: „It would be convenient, if not entirely accurate, to describe this approach to musical meaning as neo-Hanslickian; […] it is a position much closer to Hanslick's own views than those ascribed to him in the century after the publication of ‚Vom Musikalisch-Schönen', one that does not reject music's meaningfulness but rather inscribes meaning within the musical text." Ders., „Theorizing Musical Meaning" (2001), S. 175.
[1223] Cook, *Analysing Musical Multimedia* (1998), S. 89.
[1224] Robinson, „Expression Theories" (2011), S. 203.
[1225] Vgl.: Davies, „Expression of Emotion in Music" (1980), S. 80; *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 178; „Perspectives on Music's Expressiveness" (2005), S. 188; *Philosophy of Art* (2006), S. 161; „Artistic Expression and Pure Music" (2006), S. 186; „Emotions Expressed and Aroused by Music" (2010) S. 35–38; *Musical Understandings* (2011), S. 47, S. 64. Nach Jenefer Robinson („Expression Theories" (2011), S. 204) ist dies aber nicht genug, da „the power [!] of our emotional responses" dadurch niemals erklärt werden könne. Vgl.: Dies., *Deeper Than Reason* (2005), S. 309f.

Erregung durch „reine“ Musik ursprünglich dementierte,[1226] diese später jedoch als ein ihm nicht fassbares Phänomen zugestand, das als eine spezielle Hörweise begriffen werden kann, die aber niemals universal vorwaltet.[1227] Wie dies Stephen Davies exzellent summiert: „Peter Kivy allows that music tends (albeit weakly) to evoke in the listener the emotion it expresses, that this tendency sometimes is carried through (so that some listeners do experience the emotion that is expressed in the music), 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.“[1228] Weil Eduard Hanslick, der von Davies und Kivy in dem Punkt unzweideutig missverstanden wird,[1229] die affektive Erregung durch „reine“ Musik niemals negiert hat, sondern einzig ihre interpersonelle Verbindlichkeit – und daher deren objektiv ästhetische (= wissenschaftliche) Verwertbarkeit – beargwöhnte, kann auch er von dem Kritikpunkt Robinsons dispensiert werden, der auch nur dann wirklich drängend wird, wenn man die *ästhetische* Bedeutung von affektiven Reaktionen sichern *will*: eine wichtige Kondition, die Robinsons „Einwände“ ziemlich limitiert scheinen lässt.

Ein anderes, durchaus verwandtes Bedenken wird von ihr auch dagegen eingebracht, dass von dem „enhanced formalism“ niemals adäquat erklärt werden kann, wie kognitiv komplexe Emotionen (z.B. Eifersucht, Scham, Stolz) musikalisch darstellbar seien, da sie eine schlicht essentielle gedankliche Komponente nötig haben, die keine distinkte äußerliche Erscheinung aufweise: „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.“[1230] In Christan Grünys *Kunst des Übergangs* (2014) kann ebenso gelesen werden: „es ist kein Zufall, daß Kivy fast ausschließlich auf diese Gefühle [i.e. 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?“[1231] Peter Kivy und Stephen Davies sind hier auch

[1226] Vgl.: Kivy, „How Music Moves“ (1987); *Music Alone* (1990), Kap. 8; „Feeling Musical Emotions“ (1999); *Philosophy of Music* (2002), Kap. 7. Nach Ridley, *Music, Value, and the Passions* (1995), S. 130–134 ist dies jedoch schlicht „robotic listening“.
[1227] Vgl.: Kivy, „Auditor’s Emotion: Contention, Concession, Compromise“ (1993).
[1228] Davies, „Kivy on Auditors’ Emotions“ (1994), S. 235.
[1229] Von Stephen Davies wird seine bezügliche Auffassung sogar derartig skizziert: Hanslick „would banish all emotional responses in favor of dispassionate cognition. He wanted, in particular, to purge from the practice of music criticism idle and meaningless talk of emotion. The critic should focus on the music rather than on emotions provoked by personal associations triggered by the music.“ *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 283. Dass Hanslicks *VMS*-Traktat niemals negierte, dass musikalische Kompositionen mit affektiven Begriffen illustriert werden können, ist mit den obigen Zitaten bereits deutlich gemacht worden. Vgl.: Zangwill, „Feasible Aesthetic Formalism“ (1999), S. 629.
[1230] Robinson, „Expression Theories“ (2011), S. 203. Vgl.: Dies., Hatten, „Emotions in Music“ (2012), S. 76.
[1231] Grüny, *Kunst des Übergangs* (2014), S. 166f.

wirklich überzeugt, dass „reine“ Musik keine „subtle expressive properties“, sondern einzig „gross expressive properties“ (Trauer, Freude, etc.) sowie „moderate expressive properties“ beinhalten könne, die eine weitergehende Differenzierung von „anguished melancholy“ und „funeral melancholy“, von „violent anger and a less violent kind“, gestatte.[1232] Wie Stephen Davies besonders deutlich macht, können primär „Platonic attitudes“ keinesfalls musikalisch dargestellt werden, was von den meisten analytischen Philosophen ebenfalls geteilt wird:[1233] „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.“[1234] Und wie von ihm später dezidiert bestätigt wird: „The range of emotions music is heard as presenting in this manner is restricted, as is also true for human appearances, to those emotions or moods having characteristic behavioral expressions: music presents the outward features of sadness or happiness in general.“[1235] Dass kognitiv komplexe Emotionen im „enhanced formalism“ nicht oder lediglich unzureichend ausgedrückt werden können, ist wie bei dem vorherigen Kritikpunkt Robinsons jedoch einzig dann tatsächlich problematisch, wenn ihre musikalische Darstellung weiterhin verteidigt werden *soll*. Für Eduard Hanslick und Peter Kivy, die die fragwürdige theoretische Plausibilität eines derartigen Verfahrens energisch bezweifeln, bleiben Robinsons Einwände aber eine völlig externe „Kritik“ und ein für sie nicht triftiges „Problem“, das sich hier erst gar nicht stellt.[1236]

[1232] Kivy, *Sound Sentiment* (1989), S. 183. Zur Oper wird analog gesagt: „The Romantic notion that music unaided is capable of such fine expressive distinctions *is*, I am certain, critical caprice and musical nonsense. What is left is an account […] modified to give some positive role to music in the demarcation of expressive distinctions, while giving the text the role of ‚fine tuning‘.“ *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 110f. Vgl.: Ders., *Music Alone* (1990), Kap. 9.

[1233] Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 213–215. Als ein weiteres Beispiel siehe hierzu äußerst markant Hilary Putnam, „Why Instrumental Music Has No Shame“ (1987), wobei Jerrold Levinson (*Music, Art, and Metaphysics* (1990), S. 336–375, bes. Part One / IV, S. 351–357) als die sicherlich wichtigste Abweichung betrachtet werden muss, der hier aber auch nicht ohne „Make-Believe“-Element auskommt.

[1234] Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 215. Vgl.: Ders., „The Expression of Emotion in Music“ (1980), S. 70f.; Ders., „Artistic Expression and Pure Music“ (2006), S. 183; Ders., *Musical Understandings* (2011), S. 130. Siehe dazu etwa auch: Kivy, *Music Alone* (1990), S. 175–177.

[1235] Ibid., S. 239. In seinem frühen Aufsatz „The Expression of Emotion in Music“ (1980), S. 71 werden daher etwa „embarrassment, hope, acceptance, despair, puzzlement, annoyance, amusement, nervousness“ von einer musikalischen Darstellung ausgeschlossen, da sie kein „naturally expressive behavior“ – „behavior that can be seen as expressive without further knowledge of emotional objects“ – anzeigen.

[1236] In Davies' Konzept findet sich dazu eine deutliche Variation. Das Gefühl „Hoffnung“ kann zwar von der „reinen“ Musik niemals „besessen“, für ihn aber durch selbige indirekt abgebildet werden: „It is arguable that, *as feelings*, emotions have natural progressions; for example, from slightly hysterical gaiety to fearful apprehension, to shock, to horror, to gathering resolution […]. Thus, by judiciously ordering the emotion characteristics presented in an extended musical work, the composer can express in his music those emotional states that are not susceptible to presentation in mere appearances.“ Ders., „The Expression of Emotion in Music“ (1980), S. 78. Davies' Antwort ist für Jenefer Robinson jedoch dürftig, da für sie – wie für Eduard Hanslick – „Hoffnung“ eine rationale Komponente benötigt, die mit diesen Mitteln niemals offeriert werden kann: Dies., *Deeper Than Reason* (2005), S. 307–309; Dies., „Expression Theories“ (2011), S. 203.

Dies kann aber nicht für die nun zuletzt behandelte Problematik des „enhanced formalism" gelten, die von Eduard Hanslick schon selbst erörtert worden ist und die ihn wohl auch dazu führte, seine implizit existente „contour theory" niemals detaillierter auszuarbeiten: die von ihm vertretene Auffassung, dass objektive musikalische Expressivität niemals kausal geartet sei und diese folglich mangelnde interpersonelle Verbindlichkeit dokumentieren würde, oder (englisch gefasst) das „argument from disagreement". Der lediglich potentielle musikalische Gefühlsausdruck, so Eduard Hanslick, 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). Dies hängt jedoch nicht nur von der persönlichen Befindlichkeit und den musikalischen Vorkenntnissen des rezipierenden Individuums ab, sondern betrifft selbst ganze gelehrte Narrative, wie von ihm an dem beliebig gewählten Fallbeispiel von Beethoven und Mozart illustrativ dargestellt wird: „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." Den stark affektiv geladenen Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart wurden Joseph Haydns Symphonien als „klassische" Darstellung von „reine[m] Wohlsein" gegenüber gestellt, aber „zwanzig bis dreißig Jahre 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* [6]1881, S. 32f.). Hanslicks Kernpunkt besteht hierbei jedoch darin, dass musikalische Expressivität und artistische Schönheit keine notwendige Verknüpfung aufweisen, also keine komplementären Begriffssphären repräsentieren, sondern logisch distinkt seien: „Durch diese Verschiedenheit der Gefühlswirkung ist jedoch die *musikalische* Schätzung vieler einst so aufregend wirkender Werke, der ästhetische Genuß, den ihre Originalität und *Schönheit* uns heute noch bereitet, an und für sich nicht alterirt. […] 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* [6]1881, S. 33).[1237]

[1237] Es muss daran erinnert werden, dass diese logische Trennung von Expression und Schönheit nicht zugleich bedeutet, dass letztere historisch indifferent wäre: „Man kann von einer Menge Compositionen, die hoch über [dem] Alltagsstand ihrer Zeit stehen, ohne Unrichtigkeit sagen, daß sie einmal schön *waren*" *VMS*, S. 86f. Wie Cook richtig betont, wollte dieser primär zeigen, dass sich musikalische Expressivität und artistische Schönheit keinesfalls gegenseitig *bedingen* würden: „Theorizing Musical Meaning" (2001), S. 174. Hanslicks Argument und sein hier skizziertes Fallbeispiel findet sich bei Hospers, „Concept of Artistic Expression" (1955), S. 330f. wieder und konnten dadurch nachhaltig fortwirken, da Hospers' Aufsatz zur analytischen Kernlektüre zählt.

Kurz darauf findet sich sein zentrales Argument, das als „argument from disagreement“ in den analytischen Musikdiskurs eingegangen ist und das eine experimentelle „Feldforschung“ zu der interpersonellen Verbindlichkeit von musikalischer Expressivität anempfiehlt. Eduard Hanslick glaubt dabei fest, dass eine direkte Umfrage zu dem emotionalen Affektgehalt eines beliebigen Musikstücks auch unter musikalisch sachkundigen Konzertbesuchern zu äußerst divergenten Ergebnissen führen wird, was seine objektive Gültigkeit fraglich scheinen lässt: „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? Ueber die *Schönheit* [...] des Musikstücks werden wahrscheinlich alle übereinstimmend denken, von dem *Inhalt* Jeder verschieden“ (*VMS*, S. 51f.). Wie bereits gezeigt wurde, heißt dies aber nicht, dass musikalische Expressivität schlichtweg inexistent wäre, sondern einzig, dass diese niemals definitiv beschaffen ist, sie der musikalischen Strukturierung demgemäß innewohnt, aber eben nicht allgemein verbindlich ist, da die dynamischen Eigenschaften von Gefühl und Musik für eine eindeutige Zuordnung mitnichten ausreichen: Sie sind „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).[1238] Man kann folglich durchaus gebündelt schließen, dass musikalische Expressivität von Eduard Hanslick als eine immanente, potentielle Eigenschaft von „reiner“ Musik gedacht wurde, die über gemeinsame dynamische Qualitäten von Gefühl und Musik möglich scheint und damit *praktisch relevant* ist, die aber doch einer allgemein bindenden Grundlage entbehrt, was sie für die *ästhetische Wissenschaft* letztendlich untauglich macht. Wie von ihm bei Moritz von Schwinds Gemälde zu Beethovens *Chorfantasie* op. 80 diesbezüglich aufschlussreich kommentiert wurde: „wie der Maler Scenen und Gestalten aus den Tönen heraussieht, 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).

[1238] Dieser Gedanke findet sich bei ihm etwa auch angesichts emotionaler Deutungen von ganzen Stücken: „Der Tonsetzer, heißt es, habe vier von einander verschiedene *Seelenzustände*, die aber mit einander (wie?) zusammenhängen, in den einzelnen Sätzen der Sonate darzustellen. Um den unläugbaren Zusammenhang der Sätze zu rechtfertigen und ihre verschiedene Wirkung zu erklären, zwingt man ordentlich den Zuhörer, ihnen bestimmte Gefühle als Inhalt zu unterlegen. 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. Siehe dazu auch: Lippman, „Symbolism in Music“ (1953), S. 564. Dieses Problem der „feeling component“ hat Peter Kivy als kritischen Einwand zur „arousal theory“ sogar selbst betont: *Essays on Musical Understanding* (2001), S. 143f.

Hanslicks Misstrauen zu einer generell bindenden Parallelität von Gefühl und Musik speist sich also aus zwei verwandten Einwänden: 1. ist die dynamische Komponente, die eine mehr oder weniger mittelbare „Isomorphie" von Gefühl und Musik überhaupt begründet, niemals tatsächlich ausreichend, um *diesem* Thema *dieses* Gefühl endgültig beizulegen, weil sie nur *eine* separate Qualität von affektiven Regungen einschließt; 2. sei ebenso empirisch belegbar, dass auch unter ähnlich gebildeten Musikhörern augenfällig bemerkbare Differenzen bei der emotionalen Beschreibung ein und derselben musikalischen Komposition bestehen würden, was einen solchen Gedanken weiterführend problematisch werden lässt. Insofern Peter Kivy und Stephen Davies ihren „enhanced formalism" über eine perzipierte Ähnlichkeit fundieren, die uns dank evolutionär entstandener Animations-Tendenzen im dynamischen Musikaspekt gerade mentale Prozesse erfassen lässt, ist der erste Punkt für sie sicher kritisch: „the resemblance between music and the natural appearance and behavior associated with an emotion is slight. 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."[1239] Wie hier auch schon Nelson Goodman allgemein konstatiert hat, ist die gerade analysierte Problematik eine schlichtweg prinzipielle Schwierigkeit von solchen theoretischen Ansatzpunkten, denn „almost anything may stand for almost anything else."[1240] Hinzu kommt ebenso, dass zwischen dynamischen Eigenschaften des akustischen Gegenstands „Musik" und mentalen Prozessen eine eindeutig entferntere Ähnlichkeit vorherrscht als bei den emotionalen Gesichtszügen von Mensch und Hund (die von Davies und Kivy analogisch eingesetzt werden), weil erstere medial distinkt

[1239] Matravers, „Art, Expression, and Emotion" (2001), S. 357. William Kennick hat dieses Problem etwa auch schon betreffs Hanslicks *VMS*-Traktat eindeutig angemerkt: „Music and the emotions are not alone in having dynamic properties. If anger rises and falls, so do the tides, the barometer, and the daily temperature. Has the rising and falling of music any more in common with emotions than with many other things?" *Art and Philosophy* (1964), S. 251. Für eine identische Schwierigkeit bei Langers Konzept siehe Åhlbergs Bedenken: „even if we admit the existence of such structural similarities it does not follow ipso facto that music reflects or presents aspects of the emotions, or that music reflects the nature of feelings. Numerous non-human, physical processes exhibit similar dynamic patterns, yet music does not reflect or express them. Think of the sea, for example, which is a natural phenomenon exhibiting patterns of motion and rest and of tension and resolution. […] Langer takes it for granted that there is an intrinsic connection between music and our emotional life." Ders., „Representation and Emotion in Music" (1994), S. 71. Vgl.: Newcomb, „Sound and Feeling" (1984) S. 618f.; Robinson, „Music and Emotions" (2008), S. 397f.; Panaiotidi, „Zwischen Gefühl und Illusion" (2009), S. 70.

[1240] Goodman, *Languages of Art* (1968), S. 5. Im Fall des „enhanced formalism" hat dies etwa Paul Boghossian präzise kritisiert: „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." Ders., „Scruton on Musical Expression" (2002), S. 52. Vgl.: Budd, *Music and the Emotions* (1985), S. 34; Ders., „Music and the Communication of Emotion" (1989), S. 27; Goldman, „Emotions in Music" (1995), S. 62f.; Scruton, *Aesthetics of Music* (1997), S. 147f.; Stecker, „Musical Expression of Emotion" (1999), S. 274; Trivedi, „Expressiveness as Property of Music" (2001), S. 412; Levinson, „Musical Expressiveness" (2006), S. 103; Ahonen, *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 86; Robinson, „Music as Metaphor of Emotional Life" (2007), S. 163; Matravers, „Expression in the Arts" (2010), S. 624; Rinderle, *Expressivität von Musik* (2010), S. 75; Appelqvist, „Criteria of Understanding" (2011), S. 20; Trivedi, „Resemblance Theories" (2011), S. 227; Panaiotidi, „Was hat Musik mit den Gefühlen zu tun?" (2012), S. 72.

sind, während letztere durchaus verwandt scheinen –[1241] ein triftiges Problem, das Peter Kivy später selbst durchaus 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.“[1242] Die Evolutions-Hypothese von Davies und Kivy gerät damit also zum rundweg zentralen Baustein ihrer theoretischen Konzeptionen, der zwingend akzeptiert werden muss, um die nötige Priorität der lediglich sekundären Ähnlichkeit von Gefühl und Musik halbwegs befriedigend nachzuweisen. Für Eduard Hanslick, der schon musikalische Schönheit radikal objektiv begreift, welche „zwar nur *für* das Wohlgefallen eines anschauenden Subjects, aber nicht *durch* dasselbe“ existiert, wären diese essentiell erforderlichen Animations-Tendenzen wohl derartig subjekt-gebunden gewesen, dass sie von ihm als eine nicht suffizient befestigte psychologische Hilfshypothese empfunden worden wären (*VMS*, S. 26).

So sehr also auch Peter Kivy die für ihn berechtigten Vorbehalte zur Evolutions-Hypothese erfassen konnte, lehnte dieser das „argument from disagreement“ aus Hanslicks *VMS*-Traktat trotzdem striktest ab, das seine gesamte Theorie der musikalischen Expressivität letztgültig 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 *X*s.“[1243] Wie Kivy korrekt bemerkt, ist dieses spezifische Argument ein „non sequitur“, da aus einer allgemeinen Uneinigkeit über eine bestimmte Eigenschaft niemals gefolgert werden kann, dass nicht doch eine jener disputierten Qualitäten auf das Objekt „Musik“ zutrifft. Und Kivys Einwand wäre auch sicher treffend, wenn Eduard Hanslick dies derartig generell behauptet hätte, was aber, von Peter Kivy niemals bemerkt, schlicht falsch ist. Denn musikalische Expressivität *ist* für Eduard Hanslick ein „objective property of *X*s“, aber nicht derart entschieden determiniert, dass sie für die objektive Musikästhetik relevant wäre, was die theoretische Stoßrichtung von Hanslicks Argument gänzlich verändert. Wie oben bereits gezeigt wurde, votiert dieser nicht für eine vollkommene Unstimmigkeit verschiedener musikalischer Gefühlsbegriffe, sondern sagt nur, dass auf ein und dasselbe Musikstück diverse – und im jeweiligen Einzelfall partiell

[1241] Matravers („Expression in Music“ (2007), S. 102) bemerkt hierzu korrekt: „I can understand experiencing a sound (the foghorn) as resembling another sound (that made by a whale), but it is difficult to see how this generalizes to cross-modal experienced resemblance: experiencing a sound (the music) as resembling a sight (a person moving slowly).“ Vgl.: Levinson, „Musical Expressiveness“ (2006), S. 105; Nussbaum, *Musical Representation* (2007), S. 229f.; Zangwill, *Music and Aesthetic Reality* (2015), S. 56f. Wenn Davies („Perspectives on Music's Expressiveness“ (2005), S. 184) sagt, dass transmediale Wahrnehmung eine psychische „Tatsache“ darstelle – „this is how we hear it“ (vgl.: Sparshott, „Music and Feeling“ (1994), S. 28; Ridley, *Music, Value, and the Passions* (1995), S. 111f.) – ist dies keine adäquate Antwort, da der zentrale Eckpfeiler des „enhanced formalism“ *postuliert* und nicht *belegt* wird. Vgl.: Howard, „Kivy's Theory of Musical Expression“ (1993), S. 13; Rinderle, *Expressivität von Musik* (2010), S. 114f.; Appelqvist, „Criteria of Understanding“ (2011), S. 21.
[1242] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 46.
[1243] Kivy, *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 46.

konträre – Emotionen passen können. Kivys These ist hier aber auf einem derartig abstrakten Detaillevel angesiedelt, dass man nur sehr schwer sehen kann, ob Eduard Hanslick ihm hier tatsächlich opponiert hätte: „Imagine that two people should disagree about whether the Saint Bernard's face is expressive of ‚deep brooding melancholy' or ‚petulant childish disappointment'. 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."[1244] Dass man bei zwei gegensätzlichen Emotionsbegriffen (traurig/lustig) zweifellos annehmen kann, dass eine weitreichende Einstimmigkeit in deren spezifischer Anwendung auf einen präsentierten Gegenstand vorherrscht, ist nach Hanslicks Argument jedoch sicherlich ungenügend. Um das mit einem knappen Beispiel probeweise anzudeuten: Wenn eine musikalische Komposition süß *oder* sauer, weiß *oder* schwarz, hart *oder* weich genannt werden soll, kann hier ebenfalls vermutet werden, dass eine (wohl verblüffende) Einhelligkeit zwischen diversen Meinungen vorliegen würde; macht dies aber Säuerlichkeit, Weichheit, Schwärze etc. zu einer objektiven musikalischen Eigenschaft in Kivys Sinne?[1245]

Ohne das für mich wichtige Problem dieser binären Begriffe als wesentlich einzuschätzen, schreibt Peter Kivy von einem „general agreement about gross distinctions; and that, I think, is all that is needed. That two critics should disagree about whether a theme is expressive of ‚noble grief' or ‚abject sorrow' does not worry me much."[1246] Dabei dürfte jedoch schwerlich akzeptabel scheinen, eine solche zentrale Problematik als nur individuelle Geschmacksfrage auszuschließen, die Eduard Hanslick und – wie wir gleich sehen werden – auch einige andere Autoren gewiss different bewertet hätten. Kivys Fazit zu Hanslicks Argument lautet jedoch ziemlich absehbar derartig: „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 that the argument is good; for there is no such disagreement over the expressive properties of music at […] the level of geps and meps."[1247] Das Wort „total" zeigt bereits deutlich, dass

[1244] Kivy, *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 48.
[1245] Zu der wichtigen Differenz von „besser passend" und „objektiv zwingend" siehe auch: Appelqvist, „Criteria of Understanding" (2011), S. 33. Zu Davies' Position, der an die empirische Psychologie appelliert, siehe unten.
[1246] Kivy, *The Corded Shell* (1980) und *Sound Sentiment* (1989), S. 47. Vgl.: Ders., „What Was Hanslick Denying?" (1990), S. 7; Ders., *Essays on Musical Understanding* (2001), S. 95f.
[1247] Kivy, *Sound Sentiment* (1989), S. 203f. Bei seiner gerade zitierten Indifferenz, ob ein gegebenes Musikstück „noble grief" oder „abject sorrow" enthalte, ist mir nicht wirklich einsichtig, wo die musikalische Expressivität auf der „meps"-Ebene („moderate expressive properties") belegt worden wäre. Auch diese wichtige Distinktion zwischen differenten Nuance-Stufen von emotionaler Bestimmtheit – was *sind* „geps", „meps", „seps" und wo liegen deren *Grenzen* – ist für ihn augenscheinlich Auffassungssache, was dessen scheinbare Widerlegung von Hanslick Argument vage macht. Vgl.: Ahonen, *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 92.

Hanslicks Argument von Peter Kivy folgenschwer überzeichnet wird, sodass dieses von ihm als „bad" mühelos abgetan und dagegen neuerlich behauptet werden kann: „there is more or less general agreement, among qualified listeners, as to what the music is expressive of, in any given instance."[1248] Kivys These wird aber nur dann wirklich schlüssig, wenn emotionale Bezeichnungen gewählt werden, die relativ abstrakt oder sogar rundweg allgemein ausfallen, wie hier auch Stephen Davies gestand, welcher Hanslicks Argument aus den obigen Gründen trotzdem ablehnen musste: „At the level of fine-grained discriminations between emotions, according to which grief, sadness, despair, depression, misery, sorrow, and despondency 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."[1249] Auf einem derartig abstrakten Detaillevel, das nun auf die von mir kritisierte Opposition von nur binären Begriffen zusteuert, verliert sich aber nicht einzig Hanslicks Argument, sondern ebenso jedes wirkliche Interesse an *dieser* musikalischen Expressivität, die kaum mehr kritisches Potential entfalten kann, wenn man nur „traurige" und „fröhliche" oder auch „positive" und „negative" musikalische Kompositionen unterscheidet.[1250] Dieser Rückzug auf immer höhere Grade der emotionalen Abstraktheit kann also auch als ein direktes Eingehen auf Hanslicks Argument verstanden werden, das somit nicht derart „bad" war, wie Peter Kivy glauben machen wollte, sondern welches, wie dieser selbst betont, „a long-lasting and powerful effect on future speculation" beweist.[1251]

Auch Stephen Davies muss aber das „argument from disagreement" schlichtweg ablehnen, da es den von ihm gewünschten Objektgehalt von musikalischer Expressivität problematisch

[1248] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 57, S. 31. Wie sehr dieser Hanslicks Argument wirklich verfehlt, zeigt sich auch hier: „The claim is simply that listeners are in complete [!] disagreement in any given case about what emotive term or description correctly characterizes the music. There is, Hanslick thinks, complete disarray [!]." Ibid., S. 26. Zu Kivys Hanslick-Deutung siehe hier auch: „What Was Hanslick Denying?" (1990).

[1249] Davies, „Artistic Expression and Pure Music" (2006), S. 183. Vgl.: Ders., *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 250; Kingsbury, „Matravers on Musical Expressiveness" (2002), S. 14; Davies, *Philosophy of Art* (2006), S. 145f.

[1250] Vgl.: Newcomb, „Sound and Feeling" (1984), S. 631f. Hinzu kommt, dass Kivy und Davies das suspekte Argument des idealen Hörers („competent listener") mehrfach einsetzen (vgl. Kap. 4.2), um die interpersonelle Verbindlichkeit auf diesem allgemeinen Gefühlsniveau abzusichern und die weiter bemerkbaren Diskrepanzen nachträglich auszuschließen: Kivy, *Sound Sentiment* (1989), S. 147f.; Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 248f. In einem anderen Kontext hat Peter Kivy deutlich gesehen, wie schwach dieses als „stipulative definition" letztlich ausfällt und kritisiert selbiges mit dem „every true Englishman"-Argument: „‚Every true Englishmen does his duty' [...]. ‚But Smythers is a true Englishman, born and bred, and *he* doesn't do his duty; so the generalization is false.' [...] ‚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*." *Antithetical Arts* (2009), S. 170.

[1251] Kivy, *Philosophy of Music* (2002), S. 26. Für die rezente Benutzung des „argument from disagreement" in Hanslicks Verständnis siehe etwa: Gardner, „Aesthetics" (1996), S. 245f.; Swain, *Musical Languages* (1997), S. 47; Sharpe, *Philosophy of Music* (2004), S. 19f.; Grüny, *Kunst des Übergangs* (2014), S. 168. Sharpe, *Music and Humanism* (2000), S. 54–56 sieht dieses damals vielmehr kritisch, appelliert dann aber mit Stephen Davies und Peter Kivy an möglichst allgemeine Emotionen, die selbiges angeblich entkräften.

scheinen lässt und benutzt hierfür ein empirisches Experiment von Carroll Pratt,[1252] welches belegt haben soll, 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.“[1253] Solche Studien sind aber für seine gewünschte Folgerung schlichtweg unbrauchbar: Erstens sind diese vorweg zirkulär, da der befragende Psychologe dem von ihm gewählten Musikwerk einen objektiven Gefühlsgehalt beilegen muss, um die danach erhaltenen Antworten als „richtig“ oder „falsch“ zu sehen.[1254] Zweitens finden derartige Versuche bei einer ungewollt autoritativen Atmosphäre statt, was zahlreiche Probanden dazu führen könnte, eine jener möglichen Antworten abzuhaken, auch wenn ihnen keine wirklich zutreffend erscheint oder sie das rezipierte Musikstück eigentlich ausdruckslos beurteilen.[1255] Drittens können experimentelle Laborbedingungen und die meist äußerst knappen „Werke“, die oft nur einige wenige Sekunden dauern, mit dem alltäglichen Hörverhalten keinesfalls verglichen werden, was die nötige weiterführende Generalisierung der erzielten Ergebnisse erschwert.[1256] Und viertens verfälschen vorgegebene Wahloptionen das letztendliche Studienresultat, das auch hier zirkulär scheint und das damit sicher niemals belegen kann, dass eine allgemeine Verbindlichkeit von musikalischer Expressivität mit dieser für die behandelte Fragestellung schlichtweg inadäquaten Methodologie „experimentell nachgewiesen“ worden wäre.[1257] Wie hier auch Gabrielsson und Lindström deutlich machen, sind zwar „free descriptions“ wesentlich 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.“[1258] Dass aber selbst vorgegebene Wahloptionen einen teilweise

[1252] Vgl.: Pratt, *The Meaning of Music* (1931), S. XVIII–XX; Ders., *Music as the Language of Emotion* (1952), S. 14f.
[1253] Davies, *Musical Meaning and Expression* (1997), S. 249. Was hier als eine „hohe“ Kohärenz gewertet wird, ist übrigens ungemein schwankend, was man etwa daran sehen kann, dass David Levi („Expressive Qualities in Music Perception“ (1978), S. 428), bei der für mich großen Spanne von 40%–90% sagt: „the percentage of agreement tends to be high.“ Vgl.: Gabrielsson, Juslin, „Emotional Expression in Music“ (2003), S. 515.
[1254] Als ein rezentes Beispiel siehe hier etwa: Argstatter, Mohn, Wilker, „Six Basic Emotions in Music“ (2011), wo kurze Stücke (3–5 Sekunden) komponiert wurden, um die „six basic emotions“ darzustellen (Überraschung, Freude, Trauer, Angst, Zorn, Ekel), die den befragten Probanden daraufhin vorgespielt wurden. Wenn bei dem dritten „ekelhaften“ Musikstück ca. je dreißig Prozent „Angst“, „Zorn“ und „Ekel“ gehört haben, die Autoren jedoch weiter von „richtigen“ und „falschen“ Eindrücken sprechen, wird klar, dass diese „already assume the emotive-content claim“, der erst bewiesen werden müsste: Ahonen, *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 92.
[1255] Vgl.: Kivy, *Sounding Off* (2012), S. 166–188; Appelqvist, „Criteria of Understanding“ (2011), S. 24.
[1256] Vgl.: Kivy, „Moodology“ (2007), S. 313–317; Erola, Vuoskoski, „Review of Music and Emotion Studies“ (2013), S. 323, S. 326.
[1257] Vgl.: Scherer, „Which Emotions Can Be Induced by Music“ (2004), S. 240; Erola, Vuoskoski, „Review of Music and Emotion Studies“ (2013), S. 312.
[1258] Gabrielsson, Lindström, „Musical Expression of Emotion“ (2010), S. 371. Siehe dazu auch Pratt, *The Meaning of Music* (1931), S. 211f., der eine ähnliche Diagnose stellen muss, diese aber mit dem beliebten Argument

gewaltigen Spielraum bei der emotionalen Beschreibung von musikalischen Kompositionen offen hält, wird durch jenes zuvor skizzierte Experiment zu den „six basic emotions" belegt, bei dem nur Trauer (87%) und Freude (83%) mehrheitlich identifiziert wurden, während die anderen „dargestellten" Affektzustände wesentlich seltener „richtig" gehört wurden (Angst 58%, Überraschung 47%, Zorn 44%, Ekel 42%).[1259] Das hier evidente Problem der nur kurz behandelten empirischen Psychologie ist vor allem durch Hanne Ahonen prägnant summiert worden, wobei sich das zuvor zitierte Beispiel von Hanslicks „Silhouette" beinahe zwingend aufdrängt (vgl. *VMS*, S. 57f.):

> The procedure of such studies may be compared to Rorschach's inkblot test in which symmetrical inkblots are shown to the subjects and they are supposed to say what they see in them. The inkblots do not objectively signify anything, but according to the theory behind this test, what the subjects see in the blots reveals something about their character. Now, it is obvious that, if the subjects where given four choices from which to choose what the blot is supposed to signify, there would be significant convergence in the results. This is because the blot *do look more like* butterflies, say, than like skyscrapers. But this does not mean that the blots objectively signify butterflies. Similarly for music.[1260]

Dieses Beispiel und die oben erörterten Experimente zeigen somit, dass Hanslicks Argument zu der geringen interpersonellen Verbindlichkeit von musikalischer Expressivität wohl doch nicht derart „schlecht" war, wie Peter Kivy und Stephen Davies das aus sicher begreiflicher Motivation beschreiben mussten, was – wie bereits gesagt – auch Hanslicks Vorbehalt gegen seinen eigenen „enhanced formalism" durchaus erklären kann. Es erhellt jedoch ebenso, dass Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum wohl noch wesentlich komplexer beschaffen ist, als anfänglich vermutet wurde. Das obige vierte Kapitel hat hier zwar deutlich gemacht, wie Hanslicks *VMS*-Traktat in englischen Diskursen mit den „formalen" Konzepten diverser anderer Autoren verknüpft wurde – Kant und Schenker für die Musikwissenschaft, Kant und Bell für die Musikphilosophie –, was die einseitige Deutung seines ästhetischen Standpunkts

---

von immer weiter abstrahierbaren Gefühlsbegriffen marginalisieren will, das – wie zuvor bereits erwähnt – auf die einzig binäre Opposition „lustig/traurig", „positiv/negativ" zusteuert. Vgl.: Ball, *The Music Instinct* (2010), S. 263.

[1259] Argstatter, Mohn, Wilker, „Six Basic Emotions in Music" (2011), S. 509. Wenn keinerlei affektive Begriffe autoritativ festgelegt werden, ist die betreffende Schwankung noch wesentlich auffälliger. Vgl.: Gabrielsson, Juslin, „Emotional Expression in Music" (2003), S. 508: „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." Vgl.: Ibid., S. 528f.

[1260] Ahonen, *Wittgenstein and Musical Communication* (2007), S. 93. Für eine andere, rezentere Analyse dieser partiell inadäquaten Experimente, die bei analytischen Philosophen dennoch graduell beliebter werden (Robinson, *Deeper Than Reason* (2005), Kap. 12 und Kap. 13), und der ich mich inhaltlich komplett anschließe, siehe auch: Zangwill, „Empirical Approaches to Music and Emotion" (2014). Siehe hierzu ebenso: Appelqvist, „Form and Freedom" (2011), S. 78f.; Dies., „Criteria of Understanding" (2011), S. 24f.

durch kritische Forscher wie Susan McClary, Jenefer Robinson, Joseph Kerman und Jerrold Levinson hinlänglich begründen kann. In diesem letzten Kapitel ist aber ebenfalls ersichtlich geworden, dass auch jene analytischen Musikästhetiker, die sich als historische Fortführung von Eduard Hanslicks „extreme formalism" verstanden haben,[1261] zu teilweise überzogenen Interpretationen seiner niemals absolut geltenden Aussagen (vgl. Kap. 2.3) verleitet wurden, was seinen ästhetischen Standpunkt folgenreich verzerrte. Die hier erzählte Geschichte von Hanslicks Rezeption ist deshalb weniger die Geschichte des Traktats selbst, sondern dagegen vielmehr die Geschichte der Diskurse und Narrative, in denen selbiger – oft als der schlichte Prototyp eines historisch überlebten und essentiell limitierten Musikbildes – firmierte. Wenn – oder besser: zumal? – Hanslicks *VMS*-Traktat im englischen Sprachraum auch als ein fest etablierter Bestandteil der universitären Musikstudien betrachtet werden kann,[1262] ist dessen exegetische Auslegung keineswegs kanonisch, sondern zumeist deutlich von den speziellen Interessen und der theoretischen Prädisposition des jeweils lesenden Forschers abhängig, was eine facettenreiche Wirkgeschichte seiner ästhetischen Abhandlung herbeiführte. Um diese personell distinkten Deutungen von Hanslicks *VMS*-Traktat, die oft durch spezielle Narrative grundiert scheinen, systematisch darzustellen, waren somit auch meist diskursive Analysen einer speziellen kollektiven Textlesart nötig, welche Hanslicks Rezeption aus einem relativ allgemeinen Blickwinkel gefasst haben. Dadurch konnte aber auch ein wichtiger Grundstein für eher punktuell ausgerichtete Untersuchungen gelegt werden, die Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum von der hier dominanten prinzipiellen Analyseebene auf individuell fokussierte Wirkfelder begrenzen muss, deren detaillierte Aufarbeitung ein gewiss weiterhin relevantes Desiderat darstellt.

[1261] Kivy, *Antithetical Arts* (2009), S. 64. Vgl.: Hatten, *Musical Meaning in Beethoven* (1994), S. 231f.
[1262] Als das direkte Zeugnis einer studentischen Pflichtlektüre siehe hier etwa: Davies, *Themes in the Philosophy of Music* (2005), S. 2; Taruskin, „Afterword: What Else?" (2013), S. 289.

Literaturverzeichnis

Originale Quellentexte

-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.: Schott Verlag 1990.
-Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Rudolph Weigel [1]1854.
-Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Rudolph Weigel [2]1858.
-Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze, Musikkritiken*, hrsg. von Klaus Mehner, Leipzig: Reclam Verlag 1982.
-Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Markus Gärtner, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010.

-Hanslick, Eduard: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien: Wilhelm Braumüller 1869, Faksimile Reprint: Hildesheim / New York: Olms Verlag 1979.
-Hanslick, Eduard: *Aus dem Konzertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien: Wilhelm Braumüller 1870, Faksimile Reprint: o.O.: Elibron Classics 2005 (Geschichte des Concertwesens Band 2).
-Hanslick, Eduard: *Die moderne Oper 1. Kritiken und Studien*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1875, Faksimile Reprint: o.O.: Elibron Classics 2006.
-Hanslick, Eduard: *Die moderne Oper 2. Musikalische Stationen*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1880, Faksimile Reprint: o.O.: Elibron Classics 2006.
-Hanslick, Eduard: *Die moderne Oper 3. Aus dem Opernleben der Gegenwart. Neue Kritiken und Studien*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1884, Faksimile Reprint: o.O.: Elibron Classics 2006.
-Hanslick, Eduard: *Suite. Aufsätze über Musik und Musiker*, Wien: Karl Prochaska 1884.
-Hanslick, Eduard: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre 1870–1885*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1886.
-Hanslick, Eduard: *Die moderne Oper 4. Musikalisches Skizzenbuch. Neue Kritiken und Schilderungen*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1888, Faksimile Reprint: o.O.: Elibron Classics 2006.
-Hanslick, Eduard: *Die moderne Oper 5. Musikalisches und Literarisches. Kritiken und Schilderungen*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1889, Faksimile Reprint: o.O.: Elibron Classics 2006.
-Hanslick, Eduard: *Die moderne Oper 6. Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1892, Faksimile Reprint: o.O.: Elibron Classics 2006.
-Hanslick, Eduard: *Die moderne Oper 7. Fünf Jahre Musik (1891–1895). Kritiken*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1896, Faksimile Reprint: o.O.: Elibron Classics 2006.
-Hanslick, Eduard: *Die moderne Oper 8. Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899). Musikalische Kritiken und Schilderungen*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1899, Faksimile Reprint: o.O.: Elibron Classics 2005.
-Hanslick, Eduard: *Die moderne Oper 9. Aus neuer und neuester Zeit. Musikalische Kritiken und Schilderungen*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1900, Faksimile Reprint: o.O.: Elibron Classics 2006.
-Hanslick, Eduard: *Aus meinem Leben*, hrsg. von Peter Wapnewski, Kassel u.a.: Bärenreiter 1987 (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1894).

-Strauß, Dietmar (Hrsg.): *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/1: Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1993.
-Strauß, Dietmar (Hrsg.): *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/2: Aufsätze und Rezensionen 1849–1854*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1994.
-Strauß, Dietmar (Hrsg.): *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/3: Aufsätze und Rezensionen 1855–1856*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1995.
-Strauß, Dietmar (Hrsg.): *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/4: Aufsätze und Rezensionen 1857–1858*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2002.
-Strauß, Dietmar / Lomnäs, Bonnie (Hrsg.): *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/5: Aufsätze und Rezensionen 1859–1861*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2005.
-Strauß, Dietmar / Lomnäs, Bonnie (Hrsg.): *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/6: Aufsätze und Rezensionen 1862–1863*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2008.
-Strauß, Dietmar / Lomnäs, Bonnie (Hrsg.): *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/7: Aufsätze und Rezensionen 1864–1865*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2011.

-Fahlbusch, Lothar (Hrsg.): *Eduard Hanslick: Musikkritiken*, Leipzig: Reclam Verlag 1972.
-Jahn, Michael (Hrsg.): *Was denken Sie von Wagner? Mit Eduard Hanslick in der Wiener Hofoper. Kritiken und Schilderungen*, Wien: Der Apfel 2007.
-Kralik, Heinrich (Hrsg.): *Aus Eduard Hanslicks Wagner-Kritiken*, Wien / Zürich / New York: Europa Verlag 1947.
-Tschulik, Norbert (Hrsg.): *Also sprach Beckmesser. Aus den Schriften von Eduard Hanslick*, Wien: Bergland Verlag 1965.
-Wapnewski, Peter (Hrsg.): *Eduard Hanslick. Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1989.

Übersetzte Quellentexte

-Hanslick, Eduard: *The Beautiful in Music: A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics*, übst. von Gustav Cohen, London: Novello & Company 1891.
-Hanslick, Eduard: *The Beautiful in Music: A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics*, übst. von Gustav Cohen, hrsg. von Morris Weitz, Indianapolis: Bobbs-Merrill Publishing 1957.
-Hanslick, Eduard: *On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*, übst. von Geoffrey Payzant, Indianapolis: Hackett Publishing 1986.

-Deas, Stewart: *In Defence of Hanslick*, Farnborough: Gregg International Publishers [2]1972 (London: Williams & Norgate 1940).[1263]
-Gillespie, Susan (Übst.): „Eduard Hanslick: Memories and Letters", in: Frisch, Walter (Hrsg.), *Brahms and His World*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 1990, S. 163–184.
-Gillespie, Susan (Übst.): „Eduard Hanslick: Brahms's Newest Instrumental Compositions (1889)", in: Frisch, Walter (Hrsg.), *Brahms and His World*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 1990, S. 145–150.
-Grey, Thomas (Übst.): „Hanslick contra Wagner: ‚The *Ring* Cycle Comes to Vienna' and ‚*Parsifal* Literature'", in: Ders. (Hrsg.), *Richard Wagner and His World*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 2009, S. 409–425.
-Pleasants, Henry (Hrsg.): *Vienna's Golden Years of Music, 1850–1900*, übst. von Henry Pleasants, New York: Simon and Schuster 1950.
-Pleasants, Henry (Hrsg.): *Eduard Hanslick: Music Criticisms 1846–1899*, übst. von Henry Pleasants, London: Penguin Books [2]1963 (1950).[1264]
-Gelistete Beiträge in *Dwight's Journal of Music* (vgl. Kap. 3.6).

Sekundärquellen

-*Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Berlin: Dietz Verlag 1962.
-*Meyers Großes Personenlexikon*, Mannheim / Zürich: Bibliographisches Institut 1968.
-*Meyers Handbuch über die Musik*, Mannheim / Zürich: Bibliographisches Institut 1961.
-Abbate, Carolyn: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 1991.
-Abegg, Werner: *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, Regensburg: Gustav Bosse 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 44).
-Abegg, Werner: „Hanslick, Eduard", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 29 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001, PT Bd. 8, Sp. 667–672.
-Abegg, Werner: „Hanslick's Theory of Musical Beauty", in: *Journal of the Indian Musicological Society* 12/3–4 (1981), S. 5–13.
-Abegg, Werner: „Eduard Hanslick und die Idee der ‚reinen Instrumentalmusik'", in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 29–38.
-Abrams, Meyer: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford / New York: Oxford University Press 1953.
-Addis, Laird: *Of Mind and Music*, Ithaca / London: Cornell University Press 1999.

[1263] Deas' Buch enthält zahlreiche übersetzte Rezensionen, die sich meist sogar über einige Seiten erstrecken.
[1264] Ebenfalls erschienen als: *Hanslick's Music Criticisms*, New York: Dover Publications 1988.

-Adler, Guido: *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1904.
-Adler, Guido: *Eduard Hanslick. Rede gehalten bei der Enthüllung der Büste in der Universität*, Wien: Druckerei der Neuen Freien Presse 1913.
-Adler, Guido: „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: Oxford University Press 2009.
-Agawu, Kofi: „Analyzing Music Under the New Musicological Regime", in: *Journal of Musicology* 15/3 (1997), S. 297–307.
-Agawu, Kofi: „How We Got Out of Analysis, and How to Get Back in Again", in: *Music Analysis* 23/2 (2004), S. 267–286.
-Åhlberg, Lars-Olof: „The Nature and the Limits of Analytic Aesthetics", in: *British Journal of Aesthetics* 33/1 (1993), S. 5–16.
-Åhlberg, Lars-Olof: „Susanne Langer on Representation and Emotion in Music", in: *British Journal of Aesthetics* 34/1 (1994), S. 69–80.
-Ahonen, Hanne: *Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication*, Dissertation Columbia University 2007.
-Ahonen, Hanne: „Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication", in: *Philosophy* 80 (2005), S. 513–529.
-Albrecht, Hans / Haase, Hans / Wiora, Walter: „Musikwissenschaft", in: Blume, Friedrich (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter 1961, Bd. 9, Sp. 1192–1220.
-Aldrich, Virgil: „‚Expresses' and ‚Expressive'", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37/2 (1978), S. 203–217.
-Alexander, Samuel: *Beauty and Other Forms of Value*, London: Macmillan 1933.
-Allen, Warren: *Philosophies of Music History*, New York u.a.: American Book Company 1939.
-Allesch, Christian: *Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*, Göttingen / Toronto / Zürich: Verlag für Psychologie 1987.
-Allison, Henry: *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.
-Alperson, Philip: „On Musical Improvisation", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43/1 (1984), S. 17–29.
-Alperson, Philip: „Introduction: The Philosophy of Music", in: Ders. (Hrsg.), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, University Park: Pennsylvania University Press ^{2}1994 (1987), S. 1–30.
-Alperson, Philip: „What Should One Expect from a Philosophy of Music Education?", in: *Journal of Aesthetic Education* 25/3 (1991), S. 215–242.
-Alperson, Philip: „The Arts of Music", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50/3 (1992), S. 217–230.
-Alperson, Philip: „Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1994), S. 1–11 oder in: Ders. (Hrsg.), *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, University Park: Pennsylvania University Press 1998, S. 1–12.
-Alperson, Philip: „The Philosophy of Music: Formalism and Beyond", in: Kivy, Peter (Hrsg.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell 2004, S. 254–275.
-Alperson, Philip: „Englischsprachige Philosophie der Musik. Ein Blick von Irgendwo", in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 57/6 (2009), S. 879–884, übst. von Amelie Stuart.
-Alperson, Philip: „Music Education", in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 614–623.
-Altenburg, Detlef: „Vom poetisch Schönen. Franz Liszts Auseinandersetzung mit der Musikästhetik Eduard Hanslicks", in: Ders. (Hrsg.), *Ars musica, musica scientia. Festschrift Heinrich Hüschen zum fünfundsechzigsten Geburtstag am 02. März 1980 überreicht von Freunden, Kollegen und Schülern*, Köln: Gitarre und Laute 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: Heinrich Mercy 1856.
-Ambros, August Wilhelm: *The Boundaries of Music and Poetry: A Study in Musical Aesthetics*, übst. von John Cornell, New York: Schirmer Books 1893.
-Ames, Meter: „What Is Form?", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15/1 (1956), S. 85–93.
-Anonym: „Rezension ‚Vom Musikalisch-Schönen' 1", in: *Wolfgang Menzels Literaturblatt* 33 (1855), S. 129–132.

-Anonym: „Rezension ‚Vom Musikalisch-Schönen' 2", in: *Leipziger Repertorium der deutschen und ausländischen Literatur* 13/1 (1855), S. 36–39.
-Anonym: „Music the Exponent of Emotion", in: *Dwight's Journal of Music* 7/16 (21.07.1855), S. 123–124.
-Anonym: „Dr. Eduard Hanslick Dead", in: *New York Times* (08.08.1904), S. 7.
-Anonym: „Obituary: Eduard Hanslick", in: *The Musical Times* 45 (1904), S. 598.
-Anonym: „Rezension von Stewart Deas ‚In Defence of Hanslick'", in: *The Musical Times* 81 (1940), S. 449–450.
-Anonym: „Rezension von Stewart Deas ‚In Defence of Hanslick'", in: *Music&Letters* 22/1 (1941), S. 89–90.
-Anderson, Robert: „Polemics or Philosophy? Music Pathology in Eduard Hanslick's ‚Vom Musikalisch-Schönen'", in: *The Musical Times* 154 (2013), S. 65–76.
-Antonicek, Theophil: „Musikwissenschaft in Wien zur Zeit Guido Adlers", in: *Studien zur Musikwissenschaft* 37 (1986), S. 165–193.
-Antonicek, Theophil: „Hanslick und Adler – ein problematisches Verhältnis", in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot (Hrsg.), *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft damals und heute. Internationales Symposion (1998) zum Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren*, Tutzing: Hans Schneider 2005 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 40), S. 61–68.
-Antonicek, Theophil: „Eduard Hanslick und die Universität Wien", in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 195–204.
-Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.): *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43).
-Apel, Willi: *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1944.
-Appel, Bernhard: „Schumanns Davidsbund. Geistes- und sozialgeschichtliche Voraussetzungen einer romantischen Idee", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 38/1 (1981), S. 1–23.
-Appelqvist, Hanne: „Form and Freedom: The Kantian Ethos of Musical Formalism", in: *The Nordic Journal of Aesthetics* 40–41 (2011), S. 75–88.
-Appelqvist, Hanne: „On Music, Wine, and the Criteria of Understanding", in: *Northern European Journal of Philosophy* 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: *German Studies Review* 15/4 (1992), S. 21–32.
-Applegate, Celia: „How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century", in: *19th-Century Music* 21/3 (1998), S. 274–296.
-Applegate, Celia / Potter, Pamela (Hrsg.): *Music and German National Identity*, Chicago / London: University of Chicago Press 2002.
-Apthorp, William / Champlin, John (Hrsg.): *Cyclopedia of Music and Musicians*, 3 Bde., New York: Charles Scribner's Sons 1888–1890.
-Argstatter, Heike / Mohn, Christine / Wilker, Friedrich-Wilhelm: „Perception of Six Basic Emotions in Music", in: *Psychology of Music* 39 (2011), S. 503–517.
-Arnheim, Rudolf: „The Priority of Expression", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8/2 (1949), S. 106–109.
-Asmuth, Christoph: „Was bedeutet Musik? Eine kritische Untersuchung musikalischer Referenz", in: *Musik-Konzepte* 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.: Peter Lang 1983 (Europäische Hochschulschriften 36/6).
-Avison, Charles: *An Essay on Musical Expression*, London: Lockyer Davis 1752.
-Bagier, Guido: *Herbart und die Musik mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie*, Langensalza: Beyer & Söhne 1911.
-Baker, Nancy / Paddison, Max / Scruton, Roger: „Expression", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London: Macmillan ^{2}2001, Bd. 8, S. 463–472.
-Baker, Nancy / Scruton, Roger: „Expression", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., London: Macmillan 1980, Bd. 6, S. 324–332.
-Balchin, Robert / Béhague, Gerard / Bujić, Bojan / Christensen, Thomas / Clarke, Eric / Duckles, Vincent / Fallows, David / Gianturco, Carolyn / Goehr, Lydia / Gribenski, Jean / Haggh, Barbara / Kanazawa, Masakata / Libin, Lawrence / McClary, Susan / Page, Janet / Pasler, Jann / Platt, Peter / Potter, Pamela / Seebass, Tilman / Stanley, Glenn / Tomlinson, Gary / Velimirović, Miloš: „Musicology", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London: Macmillan ^{2}2001, Bd. 17, S. 488–533.

-Ball, Philip: *The Music Instinct: How Music Works and Why We Can't Do Without It*, London: Vintage Books 2010.
-Bamberger, Maria / Bamberger, Richard / Bruckmüller, Ernst / Gutkas, Karl (Hrsg.): *Österreich Lexikon*, 2 Bde., Wien: Verlagsgemeinschaft Österreich-Lexikon 1995.
-Bamberger, Richard / Maier-Bruck, Franz (Hrsg.): *Österreich Lexikon*, 2 Bde., Wien / München: Österreichischer Bundesverlag; Verlag für Jugend und Volk 1966.
-Barry, Kevin: *Language, Music, and the Sign: A Study in Aesthetics, Poetics, and Poetic Practice from Collins to Coleridge*, Cambridge: Cambridge University Press 1987.
-Barzun, Jacques: „The Meaning of Meaning in Music: Berlioz Once More", in: *The Musical Quarterly* 66/1 (1980), S. 1–20.
-Bauer, Hertha: *Taschenlexikon der Musik*, Stuttgart / Wien: Humboldt Verlag 1953.
-Bayer, Josef: *Aesthetik in Umrissen. Zur allgemeineren philosophischen Orientierung auf dem Gebiete der Kunst*, 2 Bde., Prag: Heinrich Mercy 1856–1863.
-Beard, David / Gloag, Kenneth: *Musicology: The Key Concepts*, London / New York: Routledge 2005.
-Beardsley, Monroe: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York u.a.: Harcourt, Brace & World 1958.
-Beardsley, Monroe: *Aesthetics From Classical Greece to the Present: A Short History*, Alabama: University of Alabama Press 1966.
-Beardsley, Monroe: *The Possibility of Criticism*, Detroit: Wayne State University Press 1970.
-Beardsley, Monroe: „Intention", in: Shipley, Joseph (Hrsg.), *Dictionary of World Literature: Criticism, Forms, Technique*, New York: Philosophical Library [2]1953 (1924), S. 229–233.
-Beardsley, Monroe: „On the Generality of Critical Reasons" in: *Journal of Philosophy* 59 (1962), S. 477–486.
-Beardsley, Monroe: „Aesthetic Experience Regained", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28/1 (1969), S. 3–11 oder in: Callen, Donald / Wreen, Michael (Hrsg.), *The Aesthetic Point of View: Selected Essays of Monroe Beardsley*, Ithaca / London: Cornell University Press 1982, S. 77–92.
-Beardsley, Monroe / Wimsatt, William: „The Intentional Fallacy", in: *Sewanee Review* 54/3 (1946), S. 468–488 oder in: Wimsatt, William (Hrsg.), *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press 1954, S. 3–18 oder in: Weitz, Morris (Hrsg.), *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings*, New York: Macmillan Company 1959, S. 275–288 oder in: Cahn, Steven / Tillman, Frank (Hrsg.), *Philosophy of Art and Aesthetics: From Plato to Wittgenstein*, New York / Evanston / London: Harper & Row 1969, S. 657–669 oder in: Lodge, David (Hrsg.), *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*, London: Longman 1972, S. 334–345 oder in: Newton-DeMolina, David (Hrsg.), *On Literary Intention: Critical Essays*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1976, S. 1–13 oder in: Margolis, Joseph (Hrsg.), *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia: Temple University Press 1978, S. 293–306 oder in: Neill, Alex / Ridley, Aaron (Hrsg.), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Boston u.a.: McGraw-Hill 1995, S. 374–385 oder in: Young, James (Hrsg.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., London / New York: Routledge 2005, Bd. 2, S. 194–208.
-Beardsley, Monroe / Wimsatt, William: „The Affective Fallacy", in: *Sewanee Review* 57/1 (1949), S. 31–55 oder in: Wimsatt, William (Hrsg.), *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press 1954, S. 21–39 oder in: Lodge, David (Hrsg.), *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*, London: Longman 1972, S. 345–358.
-Beattie, James: „On Poetry and Music as They Affect the Mind", in: Ders., *Essays*, Edinburgh: William Creech 1778, Faksimile Reprint: London: Forgotten Books 2012, S. 1–318.
-Beckerman, Michael: „Janacek and the Herbartians", in: *The Musical Quarterly* 69/3 (1983), S. 388–407.
-Beever, Allan: „Formalism in Music and Law", in: *University of Toronto Law Journal* 61/2 (2011), S. 213–239.
-Behne, Klaus-Ernst: „Musikverstehen – Ein Mißverständnis?", in: Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Kunst verstehen, Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposium (München 1992)*, Laaber: Laaber Verlag 1993 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 3), S. 129–150.
-Behne, Klaus-Ernst / Nowak, Adolf: „Musikästhetik", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 21 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001, ST Bd. 6, Sp. 968–998.
-Beinroth, Fritz: *Musikästhetik von der Sphärenharmonie bis zur musikalischen Hermeneutik. Ausgewählte tradierte Musikauffassungen*, Aachen: Verlag Shaker 1995 (Berichte aus der Musikwissenschaft).
-Bekker, Paul: „Hanslick", in: *Musikblätter des Anbruch* 5/10 (1923), S. 283–292.
-Belfiore, Elizabeth: *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 1992.
-Bell, Clive: *Art*, London: Chatto and Windus 1914, Faksimile Reprint: Champaign, Illinois: Book Jungle 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: Berghahn Books 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: *The Philosophical Review* 76/3 (1967), S. 335–357.
-Benson, Stephen: „Fairy-Tale Opera and the Crossed Desires of Words and Music", in: *Contemporary Music Review* 29/2 (2010), S. 171–182.
-Bent, Ian: *Analysis*, London: Macmillan 1987 (The New Grove Handbooks in Music).
-Bent, Ian: *Music Analysis in the Nineteenth Century*, 2 Bde., Cambridge: Cambridge University Press 1994.
-Bent, Ian / Brown, Howard / Buelow, George / Duckles, Vincent / Lindley, Mark / Lockwood, Lewis / Velimirović, Miloš: „Musicology", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., London: Macmillan 1980, Bd. 12, S. 836–863.
-Ben-Ze'ev, Aaron: „The Thing Called Emotion", in: Goldie, Peter (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford / New York: Oxford University Press 2010, S. 41–62.
-Berger, Karol: *A Theory of Art*, Oxford / New York: Oxford University Press 2000.
-Berger, Christian: „‚Musik' nach Kant", in: Beiche, Michael / Riethmüller, Albrecht (Hrsg.), *Musik. Zu Begriff und Konzepten. Berliner Symposium zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*, München: Franz Steiner 2006, S. 31–41.
-Berleant, Arnold: „The Sensuous and the Sensual in Aesthetics", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23/2 (1964), S. 185–192.
-Betzler, Monika / Cojocaru, Mara-Daria / Nida-Rümelin, Julian (Hrsg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Alfred Kröner ^{2}2012 (1998).
-Bhogal, Gurminder: „Debussy's Arabesque and Ravel's ‚Daphnis et Chloé' (1912)", in: *Twentieth Century Music* 3/2 (2006), S. 171–199.
-Bicknell, Jeanette: *Why Music Moves Us*, New York: Palgrave Macmillan 2009.
-Bicknell, Jeanette: „The Early Modern Period", in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 273–283.
-Bicknell, Jeanette: „Can Music Convey Semantic Content? A Kantian Approach", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60/3 (2002), S. 253–261.
-Bimberg, Siegfried: „Geschichte der Musikästhetik" in: Bimberg, Siegfried / Kaden, Werner / Lippold, Eberhard / Mehner, Klaus / Siegmund-Schultze, Walther (Hrsg.), *Handbuch der Musikästhetik*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1979, S. 303–445.
-Birnbacher, Dieter: „Musik und Musikalisches bei Wittgenstein", in: *Musik&Ästhetik* 46 (2008), S. 49–64.
-Bischoff, Ludwig: „Eduard Hanslick", in: *Niederrheinische Musikzeitung* 3 (1855), S. 49–53, S. 57–60, S. 65–66, S. 73–75.
-Blasius, Leslie: *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 1996 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 9).
-Blaukopf, Kurt: *Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1995 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 1).
-Blaukopf, Kurt: *Die Ästhetik Bernard Bolzanos. Begriffskritik, Objektivismus, „echte" Spekulation und Ansätze zum Empirismus*, St. Augustin: Academia Verlag 1996 (Beiträge zur Bolzano-Forschung 8).
-Blaukopf, Kurt: „Eduard Hanslick, Guido Adler und die empiristische Tradition der Musikforschung in Österreich", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 47/12 (1992), S. 714–717.
-Blaukopf, Kurt: „‚Denken in Musik'. Die historischen Wurzeln der österreichischen Moderne", in: Stadler, Friedrich (Hrsg.), *Wissenschaft als Kultur. Österreichs Beitrag zur Moderne*, Wien / New York: Springer Verlag 1997 (Veröffentlichungen des Instituts Wiener Kreis 6), S. 133–152.
-Blaukopf, Kurt: „Im Geiste Bolzanos und Herbarts. Ansätze empiristischer Musikforschung in Wien und Prag", in: Ganthaler, Heinrich / Neumaier, Otto (Hrsg.), *Bolzano und die österreichische Geistesgeschichte*, Sankt Augustin: Academia Verlag 1997 (Beiträge zur Bolzano-Forschung 6), S. 237–264.
-Blaukopf, Kurt: „Von der Ästhetik zur ‚Zweigwissenschaft'. Robert Zimmermann: Vorläufer des Wiener Kreises", in: *Musicologica Austriaca* 18 (1999), S. 49–60 (Miscellanae Musicae. Rudolf Flotzinger zum sechzigsten Geburtstag) oder in: Seiler, Martin / Stadler, Friedrich (Hrsg.), *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999)*, Wien: ÖBV & HPT 2000 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 5), S. 35–46.
-Blaukopf, Kurt: „Kunstforschung als exakte Wissenschaft. Von Diderot zur Enzyklopädie des Wiener Kreises", in: Stadler, Friedrich (Hrsg.), *Elemente moderner Wissenschaftstheorie. Zur Interaktion von Philosophie, Geschichte und Theorie der Wissenschaften*, Wien / New York: Springer Verlag 2000 (Veröffentlichungen des Instituts Wiener Kreis 8), S. 177–211.
-Blidge, [?]: „Aesthetics of Musical Art", in: *Dwight's Journal of Music* 40/21 (09.10.1880), S. 162–163.
-Blocker, Gene: *Philosophy of Art*, New York: Charles Scribner's Sons 1979.
-Blom, Eric: *Everyman's Dictionary of Music*, London / New York: Dent & Sons 1946.

-Blume, Friedrich: „Hanslick, Eduard“, in: Ders. (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter 1956, Bd. 5, Sp. 1482–1493 oder in: Ders., *Syntagma Musicologicum: Gesammelte Reden und Schriften*, 2 Bde., hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel u.a.: Bärenreiter 1963–1973, Bd. 1., S. 833–843.
-Blume, Hermann: „Romantische Naturphilosophie und ‚praktischer Idealismus‘. Zur Entwicklung philosophischer Konzeptionen im Werk Ernst Freiherr von Feuchtersleben“, in: Benedikt, Michael / Knoll, Reinhold / Rupitz, Josef (Hrsg.), *Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung 3. Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880)*, Klausen-Leopoldsdorf: Editura Triade 1995, S. 383–388.
-Blumröder, Christoph von / Steinbeck, Wolfram: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, 2 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 3/1+3/2).
-Boghossian, Paul: „On Hearing the Music in the Sound: Scruton on Musical Expression“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60/1 (2002), S. 49–55.
-Boghossian, Paul: „Explaining Musical Experience“, in: Stock, Kathleen (Hrsg.), *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*, Oxford / New York: Oxford University Press 2007, S. 117–129.
-Bohls, Elizabeth: „Disinterestedness and Denial of the Particular: Locke, Adam Smith, and the Subject of Aesthetics“, in: Mattick, Paul (Hrsg.), *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstitution of Art*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 16–51.
-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: Boisits, Barbara / Stachel, Peter (Hrsg.), *Das Ende der Eindeutigkeit. Zur Frage des Pluralismus in der Moderne und Postmoderne*, Wien: Passagen Verlag 2000 (Studien zur Moderne 13), S. 89–108.
-Boisits, Barbara: „Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer Formalästhetik innerhalb der Wissenschaft Zentraleuropas“, in: *Musicological Annual* 40/1 (2004), S. 129–136.
-Boisitis, Barbara: „Wie autonom ist Kunst? Zur Frage des Gesellschaftsbezugs ästhetischer Theorien des 20. Jahrhunderts“, in: Antonicek, Theophil / Harrandt, Andrea / Partsch, Erich (Hrsg.), *Bruckner Symposion: Kreativität und Gesellschaft. Die materielle und soziale Situation des Künstlers im Rahmen des internationalen Brucknerfestes Linz 2000 (20.–24. September 2000). Bericht*, Linz: Anton Bruckner Institut Linz 2004, S. 37–43.
-Boisits, Barbara: „Grenzen der Kunst und die Metaphysik der Tonkunst. Über Musikanschauung und Musikästhetik in Österreich“, in: Acham, Karl (Hrsg.), *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften 6.2.: Philosophie und Religion. Gott, Sein, Sollen*, Wien: Passagen Verlag 2006, S. 207–249.
-Boisits, Barbara: „‚Tönend bewegte Formen‘ oder ‚seelischer Ausdruck‘. Zu einer musikästhetischen Streitfrage im 19. Jahrhundert“, in: *De musica disserenda* 2/2 (2006), S. 43–52.
-Boisits, Barbara: „Music as Monument: The Denkmäler der Tonkunst in Österreich: A Patriotic Activity“, in: Marković, Tatjana / Mikić, Vesna (Hrsg.), *Musical Culture & Memory*, Belgrad: University of Arts in Belgrade 2008 (Musicological Studies 2), S. 121–128.
-Boisits, Barbara: „‚diese gesungenen Bitten um Emancipation‘. Akkulturationsdiskurse am Beispiel von Salomon Sulzers Wirken am Wiener Stadttempel“, in: Borchard, Beatrix / Zimmermann, Heidy (Hrsg.), *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2009 (Jüdische Moderne 9), S. 91–107.
-Boisits, Barbara: „Musik als Denkmal. Zur Geschichte der Editionen alter Musik in Österreich im 19. Jahrhundert“, in: Boisits, Barbara / Harer, Ingeborg (Hrsg.), *Alte Musik in Österreich. Forschung und Praxis seit 1800. Symposion Graz, 22.–24. März 2007, Bericht*, Wien: Mille Tre 2009 (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 7), S. 109–134.
-Boisits, Barbara: „Der Geist des musikalisch Schönen. Ferdinand Peter Graf Laurencins hegelianische Kritik an Eduard Hanslicks Formauffassung“, in: Cavallini, Ivano / White, Harry (Hrsg.), *Musicologie sans frontières – Muzicologija bez granica – Musicology Without Frontiers. Svečani zbornik za Stanislava Tuksara – Essays in Honour of Stanislav Tuksar*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo 2010 (Muzikološki zbornici 13), S. 205–222.
-Boisits, Barbara: „Die Gesetze des spezifisch Musikalischen. Eduard Hanslicks Rechtfertigung der Ästhetik gegenüber historischer und naturwissenschaftlicher Kunstbetrachtung“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 21–28.
-Boisits, Barbara: „‚Das Wort ist frei, die Kunst ist frei‘ – Wiener Musikkritik im Revolutionsjahr 1848“, in: Dies. (Hrsg.), *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49*, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2013, S. 555–578.

-Boisits, Barbara: „Historisch/systematisch/ethnologisch: Die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute“, in: Calella, Michele / Urbanek, Nikolaus (Hrsg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 35–55.
-Bolzano, Bernard: „Über den Begriff des Schönen. Eine philosophische Abhandlung“, in: Gerhardus, Dietrich (Hrsg.), *Bernard Bolzano. Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik*, Frankfurt: Athenäum Verlag 1972 S. 1–118.
-Bonde, Lars: „Music Analysis and Image Potentials in Classical Music“, in: *Nordisk Tidsskrift for Musikkterapi* 6/2 (1997), S. 121–128.
-Bonds, Mark Evan: *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1991 (Studies in the History of Music 4).
-Bonds, Mark Evan: *A History of Music in Western Culture*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 2003.
-Bonds, Mark Evan: *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 2006.
-Bonds, Mark Evan: *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford / New York: Oxford University Press 2014.
-Bonds, Mark Evan: „Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century“, in: *Journal of the American Musicological Society* 50/2 (1997), S. 387–420.
-Bonds, Mark Evan: „Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Hanslick’s ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“, in: *19th-Century Music* 36/1 (2012), S. 3–23 oder in: Ders., *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford / New York: Oxford University Press 2014, S. 183–209.
-Bonnefoit, Régine: „Paul Klee und die ‚Kunst des Sichtbarmachens‘ von Musik“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 65/2 (2008), S. 121–151.
-Bontinck, Irmgard: „Kurt Blaukopf und die Wiener Schule der Musiksoziologie“, in: Seiler, Martin / Stadler, Friedrich (Hrsg.), *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999)*, Wien: ÖBV & HPT 2000 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 5), S. 89–106.
-Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung*, Stuttgart: Reclam Verlag 1982.
-Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt / Leipzig: Insel Verlag 2002.
-Borchmeyer, Dieter: „Hanslick und Grillparzer – ‚oder über die Grenzen der Musik und Poesie‘“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 113–122.
-Boruah, Bijoy: *Fiction and Emotion: A Study in Aesthetics and the Philosophy of Mind*, Oxford: Clarendon Press 1988.
-Bossart, Yves: *Ästhetik nach Wittgenstein. Eine systematische Rekonstruktion*, Frankfurt / Paris / Lancaster: Ontos Verlag 2013.
-Botstein, Leon: *Music and Its Public: Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna 1870–1914*, Dissertation Harvard 1985.
-Botstein, Leon: „Review: Between Aesthetics and History“, in: *19th-Century Music* 13/2 (1989), S. 168–178.
-Botstein, Leon: „Brahms and His Audience: The Later Viennese Years 1875–1897“, in: Musgrave, Michael (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Brahms*, Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 51–75.
-Botstein, Leon: „German Jews and Wagner“, in: Grey, Thomas (Hrsg.), *Richard Wagner and His World*, Oxford / Princeton: Princeton University Press 2009, S. 151–197.
-Bouwsma, Oets Kolk: „The Expression Theory of Art“, in: Black, Max (Hrsg.), *Philosophical Analysis: A Collection of Essays*, Ithaca / London: Cornell University Press 1950, S. 75–101 oder in: Elton, William (Hrsg.), *Aesthetics and Language*, Oxford / New York: Basil Blackwell 1954, S. 73–99 oder in: Philipson, Morris (Hrsg.), *Aesthetics Today*, Cleveland / New York: Meridian Books 1961, S. 145–168 oder in: Kennick, William (Hrsg.): *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, New York: St. Martin’s Press 1964, S. 261–282.
-Bowie, Andrew: „Music and the Rise of Aesthetics“, in: Samson, Jim (Hrsg.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 29–54.
-Bowie, Andrew: „Was heißt ‚Philosophie der Musik‘?“, in: *Musik-Konzepte* 11 (2007), S. 5–18 (Sonderband Musikphilosophie).
-Bowie, Andrew / Davies, Stephen / Goehr, Lydia / Sparshott, Francis: „Philosophy of Music“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London: Macmillan ^{2}2001, Bd. 19, S. 601–631.
-Bowman, Wayne: *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 1998.
-Bowman, Wayne: „The Values of Musical ‚Formalism‘“, in: *Journal of Aesthetic Education* 25/3 (1991), S. 41–59.
-Boyer, John: *Political Radicalism in Late Imperial Vienna: Origins of the Christian Social Movement, 1848–1897*, Chicago / London: University of Chicago Press 1981.

-Brattico, Elvira / Pearce, Marcus: „The Neuroaesthetics of Music“, in: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 7/1 (2013), S. 48–61.
-Breakspeare, Eustace: „Musical Aesthetics“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 6 (1880), S. 59–77.
-Breitkreutz, Dieter: *Die musikästhetischen Anschauungen Eduard Hanslicks und ihre Gültigkeit in der Gegenwart*, Dissertation Halle 1969.
-Brendel, Franz: „Rezension ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 42 (1855), S. 77–82, S. 89–91, S. 97–100.
-Bertone, Sophie / Fuhrmann, Wolfgang / Grant, Morag: „Was ist neu an New Musicology?“, in: Habermas, Rebekka / Mallinckrodt, Rebekka von (Hrsg.), *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*, Göttingen: Wallstein Verlag 2004, S. 107–122.
-Brobjer, Thomas: „Sources of and Influences on Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*“, in: *Nietzsche-Studien* 34 (2005), S. 278–299.
-Brodbeck, David: *Defining „Deutschtum“: Political Ideology, German Identity, and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna*, Oxford / New York: Oxford University 2014 (The New Cultural History of Music Series).
-Brodbeck, David: „Dvořák’s Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of ‚Deutschtum‘“, in: *Journal of the American Musicological Society* 60/1 (2007), S. 71–132.
-Brodbeck, David: „Hanslick’s Smetana and Hanslick’s Prague“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 134/1 (2009), S. 1–36.
-Brodbeck, David: „Ausgleichs-Abende: The First Viennese Performances of Smetana’s ‚The Bartered Bride‘“, in: *Austrian Studies* 17 (2009), S. 43–61.
-Brodbeck, David: „The Symphony After Beethoven After Dahlhaus“, in: Horton, Julian (Hrsg.), *The Cambridge Companion to the Symphony*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 61–95.
-Brodbeck, David: „‚Poison-Flaming Flowers from the Orient and Nightingales from Bayreuth‘: On Hanslick’s Reception of the Music of Goldmark“, in: Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 132–159.
-Brown, Calvin: *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens, GA: University of Georgia Press 1948.
-Brown, Maurice: „Arabesque“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., London: Macmillan 1980, Bd. 1, S. 512–513.
-Brown, Maurice / Hamilton, Kenneth: „Arabesque“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London: Macmillan ^{2}2001, Bd. 1, S. 794–795.
-Broyles, Michael: „Puritanism, Democracy, and the Establishment of Musical Idealism in New England“, in: Eberl, Kathrin / Ruf, Wolfgang (Hrsg.), *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, 2 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter 2000, Bd. 1, S. 207–213.
-Broyles, Michael: „Art Music from 1860 to 1920“, in: Nicholls, David (Hrsg.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 214–254.
-Bruchhagen, Paul: „Hanslick und die spekulative Ästhetik“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 30 (1936), S. 270–276.
-Bruckmüller, Ernst (Hrsg.): *Personen-Lexikon Österreich*, Wien: Verlagsgemeinschaft Österreich-Lexikon 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: Colles, Henry (Hrsg.), *Groves’s Dictionary of Music and Musicians*, 5 Bde., London: Macmillan 1927–1928, Bd. 1, S. 43–45.
-Bücken, Ernst: *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1929 (Handbuch der Musikwissenschaft 5).
-Budd, Malcolm: *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London / New York: Routledge 1985.
-Budd, Malcolm: *Values of Art: Pictures, Poetry, and Music*, London / New York: Penguin Press 1995.
-Budd, Malcolm: „The Repudiation of Emotion: Hanslick on Music“, in: *British Journal of Aesthetics* 20/1 (1980), S. 29–43 oder in: Ders., *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London / New York: Routledge 1985, S. 16–36.
-Budd, Malcolm: „Music and the Communication of Emotion“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 74/2 (1989), S. 129–138.
-Budd, Malcolm: „Music and the Expression of Emotion“, in: *Journal of Aesthetic Education* 23/3 (1989), S. 19–29.

-Budd, Malcolm: „Gurney“, in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 371–379.
-Budd, Malcolm: „Music's Arousal of Emotions“, in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 233–242.
-Bujić, Bojan (Hrsg.): *Music in European Thought 1851–1912*, Cambridge: Cambridge University Press 1988 (Cambridge Readings in the Literature of Music).
-Bujić, Bojan: „Musicology and Intellectual History: A Backward Glance to the Year 1885“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 111 (1985), S. 139–154.
-Bujić, Bojan: „Delicate Metaphors“, in: *The Musical Times* 138 (1997), S. 16–22.
-Bukofzer, Max: *Die musikalische Gemütsbewegung. Erlebnisse, Erkenntnisse, Bekenntnisse*, Nendeln: Kraus Reprint [2]1976 (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1935).
-Bullock, Philip: „‚Lessons in Sensibility': Rosa Newmarch, Music Appreciation, and the Aesthetic Cultivation of the Self“, in: *The Yearbook of English Studies* 40/1 (2010), S. 295–318.
-Bullough, Edward: „Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle“, in: *British Journal of Psychology* 5/2 (1912), S. 87–118 oder in: Rader, Melvin (Hrsg.), *A Modern Book of Esthetics: An Anthology*, New York: Holt, Rinehart, Winston [4]1979 (1935), S. 392–411 oder in: Wilkinson, Elizabeth (Hrsg.), *Edward Bullough. Aesthetics: Lectures and Essays*, London: Bowes & Bowes 1957, S. 91–130 oder in: Weitz, Morris (Hrsg.), *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings*, New York: Macmillan Company 1959, S. 646–656 oder in: Levich, Marvin (Hrsg.), *Aesthetics and the Philosophy of Criticism*, New York: Random House 1963, S. 233–254 oder in: Kennick, William (Hrsg.), *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, New York: St. Martin's Press 1964, S. 534–551 oder in: Dickie, George / Sclafani, Richard (Hrsg.), *Aesthetics: A Critical Anthology*, New York: St. Martin's Press 1977, S. 758–782 oder in: Neill, Alex / Ridley, Aaron (Hrsg.), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Boston u.a.: McGraw-Hill 1995, S. 297–311.
-Bunkelmann, Rainer: *Hermeneutik in Musikästhetik und Musikpädagogik im zwanzigsten Jahrhundert*, Regensburg: Gustav Bosse 1992 (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 14).
-Burford, Mark: „Hanslick's Idealist Materialism“, in: *19th-Century Music* 30/2 (2006), S. 166–181.
-Burkholder, Peter: „A Simple Model for Associative Musical Meaning“, in: Almén, Byron / Pearsall, Edward (Hrsg.), *Approaches to Meaning in Music*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2006 (Musical Meaning and Interpretation), S. 76–106.
-Burnham, Douglas: „Immanuel Kant: Aesthetics“, in: *Internet Encyclopedia of Philosophy* (http://www.iep.utm.edu/kantaest; 11.07.2015).
-Burrow, John: *The Crisis of Reason: European Thought, 1848–1914*, New Haven: Yale University Press 2000 (Yale Intellectual History of the West).
-Busoni, Ferruccio*: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Ergänzte und kommentierte Neuausgabe*, hrsg. von Martina Weindel, Wilhelmshaven: Florian Noetzel 2001 (Frankfurt / Leipzig: Insel Verlag [2]1916, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 145).
-Cadenbach, Rainer / Jaschinski, Andreas / Loesch, Heinz von / Mielke-Gerdes, Dorothea: „Musikwissenschaft“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* 21 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001, ST Bd. 6, Sp. 1789–1834.
-Caduff, Corina: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München: Wilhelm Fink 2003.
-Cahn, Steven / Tillman, Frank (Hrsg.): *Philosophy of Art and Aesthetics: From Plato to Wittgenstein*, New York / Evanston / London: Harper & Row 1969.
-Cairns, David: „Berlioz and Holy Germany – a Nation of Musicians“, in: Döhring, Sieghart / Jacobshagen, Arnold / Braam, Gunther (Hrsg.), *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, Köln: Dohr Verlag 2003, S. 13–24.
-Caldwell, John: „England: Historischer Abriß, Musikgeschichtliche Entwicklung, Die Musik im Leben der Nation“, übst. von Thomas Schmidt, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 21 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001 ST Bd. 3, Sp. 27–73.
-Calella, Michele: „Das Neue von gestern und das was übrig bleibt: ‚New Musicologies'“, in: Calella, Michele / Urbanek, Nikolaus (Hrsg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 82–110.
-Callen, Donald: „The Sentiment in Musical Sensibility“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40/4 (1982), S. 381–393.
-Callen, Donald: „Transfiguring the Emotions in Music“, in: Margolis, Joseph (Hrsg.), *The Worlds of Art and the World*, Amsterdam: Rodopi 1984 (Grazer philosophische Studien 19), S. 69–91.
-Campbell, Stuart / Capra, Marco / Conati, Marcello / Ellis, Katherine / Grant, Mark / Langley, Leanne / Maus, Fred Everett / Rothstein, Edward / Scaife, Nigel / Stanley, Glenn: „Criticism“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London: Macmillan [2]2001, Bd. 6, S. 670–698.
-Cannon, Beekman / Johnson, Alvin / Waite, William: *The Art of Music: A Short History of Musical Styles and Ideas*, New York: Thomas Crowell Company 1960.

-Caplan, Ben / Matheson, Carl: „Ontology“, in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 38–47.
-Carlshamre, Staffan / Petterson, Anders (Hrsg.): *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*, Montreal: McGill University Press 2003.
-Carpenter, Patricia: „Musical Form and Musical Idea: Reflections on a Theme of Schoenberg, Hanslick, and Kant“, in: Hatch, Christopher / Maniates, Maria / Strainshamps, Edmond (Hrsg.), *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, New York / London: W. W. Norton & Company 1984, S. 394–427.
-Carrière, Moriz: *Ästhetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst*, 2 Bde., Leipzig: Brockhaus 1859.
-Carroll, Noël (Hrsg.): *Theories of Art Today*, Madison: The University of Wisconsin Press 2000.
-Carroll, Noël: *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London / New York: Routledge 1999 (Contemporary Introductions to Philosophy).
-Carroll, Noël: *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.
-Carroll, Noël: „Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/2 (1993), S. 245–252 oder in: Ders., *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 180–189.
-Carroll, Noël: „Historical Narratives and the Philosophy of Art“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/3 (1993), S. 313–326.
-Carroll, Noël: „Art and the Domain of the Aesthetic“, in: *British Journal of Aesthetics* 40/2 (2000), S. 191–208.
-Carroll, Noël: „Formalism“, in: Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001, S. 87–96.
-Carroll, Noël: „Aesthetic Experience Revisited“, in: *British Journal of Aesthetics* 42/2 (2002), S. 145–168.
-Carroll, Noël: „Aesthetics and the Educative Powers of Art“, in: Curren, Randall (Hrsg.), *A Companion to the Philosophy of Education*, Malden / Oxford: Blackwell 2003, S. 365–383.
-Carroll, Noël: „Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures“, in: *The Monist* 86/4 (2003), S. 521–555.
-Carroll, Noël: „Art and the Moral Realm“, in: Kivy, Peter (Hrsg.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell 2004, S. 126–151.
-Carroll, Noël / Moore, Margaret: „Not Reconciled: Comments for Peter Kivy“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65/3 (2007), S. 318–322.
-Carus, Paul: „The Significance of Music“, in: *The Monist* 5/3 (1895), S. 401–407.
-Casey, Edward: „Expression and Communication in Art“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30/2 (1971), S. 197–207.
-Cavalcanti, Anna: „Nietzsche als Leser. Seine frühen Quellen und die Lektüre von Eduard Hanslick“, in: Knoche, Michael / Ulbricht, Justus / Weber, Jürgen (Hrsg.), *Zur unterirdischen Wirkung von Dynamit. Vom Umgang Nietzsches mit Büchern zum Umgang mit Nietzsches Büchern*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2006 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 48), S. 47–69.
-Cazden, Norman: „Realism in Abstract Music“, in: *Music&Letters* 36/1 (1955), S. 17–38.
-Celestini, Federico: *Die Unordnung der Dinge. Die musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885–1914)*, München: Franz Steiner 2006 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 56).
-Cernoch, Georg: „Zimmermanns Grundlegung der Herbartschen Ästhetik. Eine Brücke zwischen Bolzano und Brentano“, in: Benedikt, Michael / Knoll, Reinhold / Rupitz, Josef (Hrsg.), *Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung 3. Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880)*, Klausen-Leopoldsdorf: Editura Triade 1995, S. 681–715.
-Cha, Jee-Weon: „‚Ton‘ versus ‚Dichtung‘: Two Aesthetic Theories of the Symphonic Poem and Their Sources“, in: *Journal of Musicological Research* 26/4 (2007), S. 377–403.
-Chase, Gilbert: *American Music From the Pilgrims to the Present*, hrsg. von Richard Crawford, Urbana / Chicago: University of Illinois Press ^{3}1987 (1955).
-Chmaj, Betty: „Fry versus Dwight: American Music's Debate over Nationality“, in: *American Music* 3 (1985), S. 63–84.
-Chua, Daniel: *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press 1999 (New Perspectives in Music History and Criticism).
-Clapham, John: „Dvořák's Relations with Brahms and Hanslick“, in: *The Musical Quarterly* 57/2 (1971), S. 241–254.
-Clercq, Rafael de: „Aesthetic Properties“, in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 144–154.
-Clore, Gerald / Collins, Allan / Ortony, Andrew: *The Cognitive Structure of Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press 1988.
-Cobussen, Marcel / Nielsen, Nanette: *Music and Ethics*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2012.
-Collingwood, Robin: *The Principles of Art*, Oxford / New York: Oxford University Press 1938.

-Cone, Edward: *The Composer's Voice*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1974.
-Cook, Nicholas: *Music, Imagination, and Culture*, Oxford: Clarendon Press 1990.
-Cook, Nicholas: *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Clarendon Press 1998.
-Cook, Nicholas: *Music: A Very Short Introduction*, Oxford / New York: Oxford University Press 1998.
-Cook, Nicholas: *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2007 (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology).
-Cook, Nicholas: *The Schenker Project: Culture, Race and Music Theory in ‚Fin-de-siècle' Vienna*, Oxford / New York: Oxford University Press 2007.
-Cook, Nicholas: *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford / New York: Oxford University Press 2013.
-Cook, Nicholas: „Schenker's Theory of Music as Ethics", in: *Journal of Musicology* 7/4 (1989), S. 415–439 oder in: Ders., *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2007 (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology), S. 57–81.
-Cook, Nicholas: „Theorizing Musical Meaning", in: *Music Theory Spectrum* 23/2 (2001), S. 170–195 oder in: Ders., *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2007 (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology), S. 213–240 oder als: „Musikalische Bedeutung und Theorie", in: Becker, Alexander / Vogel, Matthias (Hrsg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, übst. von Alexander Becker, Frankfurt: Suhrkamp 2007, S. 80–128.
-Cook, Nicholas: „Writing on Music or Axes to Grind: Road Rage and Musical Community", in: *Music Education Research* 5/3 (2003), S. 249–261 oder in: Ders., *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2007 (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology), S. 307–319.
-Cook, Nicholas / Dibben, Nicola: „Emotion in Culture and History: Perspectives From Musicology", in: Juslin, Patrik / Sloboda, John (Hrsg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford / New York: Oxford University Press 2010 (Series in Affective Science), S. 45–72.
-Cooke, Deryck: *The Language of Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 1959.
-Cooper, David: „The Presidential Address: Analytical and Continental Philosophy", in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 94 (1994), S. 1–18.
-Cooper, David / Davies, Stephen / Higgins, Kathleen / Hopkins, Robert / Stecker, Robert (Hrsg.): *A Companion to Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell ^{2}2009 (1992).
-Cooper, David / Margolis, Joseph / Sartwell, Crispin (Hrsg.): *A Companion to Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell 1992.
-Cothey, Antony: *The Nature of Art*, London / New York: Routledge 1990.
-Crawford, Donald: *Kant's Aesthetic Theory*, Madison: University of Wisconsin Press 1974.
-Crawford, Donald: „Kant", in: Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001, S. 51–64.
-Critchley, Simon: „What Is Continental Philosophy?", in: *International Journal of Philosophical Studies* 5/3 (1995), S. 347–365.
-Critchley, Simon: „Introduction: What Is Continental Philosophy?", in: Critchley, Simon / Schroeder, William (Hrsg.), *A Companion to Continental Philosophy*, Malden / Oxford: Blackwell 1998, S. 1–17.
-Croce, Benedetto: *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*, übst. von Hans Feist und Richard Peters, Tübingen: Paul Siebeck 1930 (Gesammelte Philosophische Schriften 1; *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, Bari: Giuseppe Laterza 1902).
-Crowther, Paul: *The Kantian Sublime: From Morality to Art*, Oxford: Clarendon Press 1989 (Oxford Philosophical Monographs).
-Crowther, Paul: *Defining Art, Creating the Canon: Artistic Value in an Era of Doubt*, Oxford: Clarendon Press 2007.
-Cumming, Naomi: *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2000 (Advances in Semiotics).
-Cumming, Naomi: „Metaphor in Roger Scruton's Aesthetics of Music", in: Pople, Anthony (Hrsg.), *Theory, Analysis, and Meaning in Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1994, S. 3–28.
-Cumming, Naomi: „Kivy, Peter", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London: Macmillan ^{2}2001, Bd. 13, S. 644.
-Currie, Gregory: „Interpretation in Art", in: Levinson, Jerrold (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003, S. 291–306.
-Curtin, Deane: „Varieties of Aesthetic Formalism", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40/3 (1982), S. 315–326.
-Dadlez, Eva: *What's Hecuba To Him? Fictional Events and Actual Emotions*, University Park: Pennsylvania University Press 1997.
-Dahlhaus, Carl: *Musikästhetik*, Köln: Hans Gerig 1967 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 1, S. 447–532.

-Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München: Emil Katzbichler 1974 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 7).
-Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Hans Gerig 1977 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 1, S. 11–155.
-Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel u.a.: Bärenreiter 1978 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 4, S. 11–126.
-Dahlhaus, Carl: *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 1988 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 5, S. 393–851.
-Dahlhaus, Carl: *Esthetics of Music*, übst. von William Austin, Cambridge: Cambridge University Press 1982.
-Dahlhaus, Carl: *Nineteenth-Century Music*, übst. von Bradford Robinson, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1989 (California Studies in 19th Century Music 5).
-Dahlhaus, Carl: *The Idea of Absolute Music*, übst. von Roger Lustig, Chicago / London: University of Chicago Press 1989.
-Dahlhaus, Carl: „Zu Kants Musikästhetik", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 10/4 (1953), S. 338–347 oder in: Ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 1988, S. 49–55.
-Dahlhaus, Carl: „Vom Elend der Musikkritik", in: *Melos* 24 (1957), S. 132–136 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 2, S. 77–84.
-Dahlhaus, Carl: „Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff", in: *Die Musikforschung* 20/2 (1967), S. 145–153 oder in: Ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 1988, S. 291–298.
-Dahlhaus, Carl: „Formästhetik und Nachahmungsprinzip", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4/2 (1973), S. 165–174 oder in: Ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 1988, S. 44–49.
-Dahlhaus, Carl: „Fragmente zur musikalischen Hermeneutik", in: Ders. (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg: Gustav Bosse 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43), S. 159–172.
-Dahlhaus, Carl: „Rhythmus im Großen", in: *Melos* 42 (1975), S. 439–441 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 2, S. 270–275.
-Dahlhaus, Carl: „Zur Theorie der musikalischen Form", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34/1 (1977), S. 20–37 oder in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, 10 Bde., Laaber: Laaber Verlag 2000–2008, Bd. 2, S. 284–300.
-Dahlhaus, Carl: „Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9/2 (1978), S. 279–294 oder in: Ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 1988, S. 30–43.
-Dahlhaus, Carl: „Musikästhetische Paradigmen" in: Dahlhaus, Carl / Kühn, Hellmut / Motte-Haber, Helga de la / Zimmerschied, Dieter (Hrsg.), *Funk-Kolleg Musik*, 2 Bde., Frankfurt: Fischer Verlag 1981, Bd. 2, S. 11–39.
-Dahlhaus, Carl: „Hegel und die Musik seiner Zeit", in: Gethmann-Siefert, Annemarie / Pöggeler, Otto (Hrsg.), *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, Bonn: Bouvier Verlag 1983 (Hegel-Studien 22), S. 333–350 oder in: Ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 1988, S. 230–248.
-Dahlhaus, Carl: „Zur Struktur des Musikbegriffs", in: Ders. (Hrsg.), *Tiefenstruktur in Musik und Baukunst. Festschrift Fritz Winckel zum 80. Geburtstag*, Berlin: Technische Universität Berlin 1987, S. 3–15 oder als „‚Reine, absolute Tonkunst'" in: Ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 1988, S. 298–310.
-Dahlhaus, Carl: „Sprache und Tonsprache", in: Ders., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 1988, S. 310–318 oder als „Language and Musical Language", in: Chapple, Gerald / Hall, Frederick / Schulte, Hans (Hrsg.), *The Romantic Tradition: German Literature and Music in the Nineteenth Century*, übst. von James Lawson und Gerald Chapple, Lanham / New York / London: University Press of America 1992, S. 1–21.
-Dahlhaus, Carl / Katz, Ruth (Hrsg.): *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music*, 4 Bde., Stuyvesant: Pendragon Press 1987–1993 (Aesthetics in Music 5).
-Dahlhaus, Carl / Zimmermann, Michael (Hrsg.): *Musik – Zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel u.a.: Bärenreiter 1984.
-Dahm, Annkatrin: *Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschrifttum*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007 (Jüdische Religion, Geschichte und Kultur 7).
-Damnjanović, Milan: „Susanne K. Langer. Die Kunst als symbolische Form. Mit besonderer Berücksichtigung der Musiktheorie", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 18/2 (1987), S. 217–236.

-Damnjanović, Milan: „Eduard Hanslick als Begründer der modernen Musikästhetik“, in: Benedikt, Michael / Knoll, Reinhold / Rupitz, Josef (Hrsg.), *Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung 3. Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880)*, Klausen-Leopoldsdorf: Editura Triade 1995, S. 717–727.
-Danto, Arthur: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1981.
-Danto, Arthur: „The Artworld“, in: *Journal of Philosophy* 61 (1964), S. 571–584.
-Danuser, Hermann: *Musikalische Prosa*, Regensburg: Gustav Bosse 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 46).
-Danuser, Hermann: *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, 4 Bde., Schliengen: Edition Argus 2014.
-Danuser, Hermann: „‚Materiale Formenlehre‘. Ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik“, in: Fahlbusch, Markus / Nowak, Adolf (Hrsg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing: Hans Schneider 2007 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33), S. 19–49 oder in: Ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, 4 Bde., Schliengen: Edition Argus 2014, Bd. 1, S. 355–377.
-Danuser, Hermann: „Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft“, in: Bleek, Tobias / Bork, Camilla (Hrsg.), *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung. Für Reinhold Brinkmann*, Stuttgart: Franz Steiner 2010, S. 41–63 oder in: Ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, 4 Bde., Schliengen: Edition Argus 2014, Bd. 1, S. 104–123.
-Danuser, Hermann / Gülke, Peter / Miller, Norbert / Plebuch, Tobias (Hrsg.): *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, Schliengen: Edition Argus 2011.
-Danz, Ernst-Joachim: *Die objektlose Kunst. Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers*, Regensburg: Gustav Bosse 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 118).
-Darenberg, Karl: *Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg: Cram & Co. 1960.
-Daverio, John: *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, New York: Schirmer Books 1993.
-Daverio, John: „Herbart, Johann Friedrich“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London: Macmillan ^{2}2001, Bd. 11, S. 400–401.
-Davies, David: *Art as Performance*, Malden / Oxford: Blackwell 2004.
-Davies, David: *Philosophy of the Performing Arts*, Malden / Oxford: Blackwell 2011.
-Davies, David: „Medium“, in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 48–58.
-Davies, Stephen: *Definitions of Art*, Ithaca / London: Cornell University Press 1991.
-Davies, Stephen: *Musical Meaning and Expression*, Ithaca / London: Cornell University Press 1997.
-Davies, Stephen: *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford / New York: Oxford University Press 2001.
-Davies, Stephen: *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 2005.
-Davies, Stephen: *The Philosophy of Art*, Malden / Oxford: Blackwell 2006.
-Davies, Stephen: *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford / New York: Oxford University Press 2007.
-Davies, Stephen: *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 2011.
-Davies, Stephen: „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: Oxford University Press 2005, S. 134–151 oder in: Young, James (Hrsg.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., London / New York: Routledge 2005, Bd. 4, S. 3–18.
-Davies, Stephen: „The Aesthetic Relevance of Authors’ and Painters’ Intentions“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41/1 (1982), S. 65–76.
-Davies, Stephen: „The Expression Theory Again“, in: *Theoria* 52/3 (1986), S. 146–167 oder in: Ders., *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford / New York: Oxford University Press 2007, S. 241–256.
-Davies, Stephen: „Representation in Music“, in: *Journal of Aesthetic Education* 27/1 (1993), S. 16–22.
-Davies, Stephen: „Kivy on Auditors’ Emotions“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/2 (1994), S. 235–236.
-Davies, Stephen: „Why Listen to Sad Music If It Makes One Feel Sad?“, in: Ders., *Musical Meaning and Expression*, Ithaca / London: Cornell University Press 1994, S. 307–319 oder in: Robinson, Jenefer (Hrsg.), *Music and Meaning*, Ithaca / London: Cornell University Press 1997, S. 242–253.
-Davies, Stephen: „Relativism in Interpretation“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/1 (1995), S. 8–13.
-Davies, Stephen: „*Contra* the Hypothetical Persona in Music“, in: Hjort, Mette / Laver, Sue (Hrsg.), *Emotion and the Arts*, Oxford / New York: Oxford University Press 1997, S. 95–109 oder in: Ders., *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 2005, S. 152–168.

-Davies, Stephen: „First Art and Art's Definition", in: *Southern Journal of Philosophy* 35/1 (1997), S. 19–34 oder in: Ders., *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford / New York: Oxford University Press 2007, S. 68–83.
-Davies, Stephen: „Non-Western Art and Art's Definition", in: Carroll, Noël (Hrsg.), *Theories of Art Today*, Madison: The University of Wisconsin Press 2000, S. 199–216 oder in: Ders., *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford / New York: Oxford University Press 2007, S. 51–67.
-Davies, Stephen: „Definitions of Art", in: Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001, S. 169–180.
-Davies, Stephen: „Philosophical Perspectives on Music's Expressiveness", in: Juslin, Patrik / Sloboda, John (Hrsg.), *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford / New York: Oxford University Press 2001 (Series in Affective Science), S. 23–44 oder in: Ders., *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 2005, S. 169–191.
-Davies, Stephen: „Profundity in Instrumental Music", in: *British Journal of Aesthetics* 42/4 (2002), S. 343–356 oder in: Ders., *Musical Understanding and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 2011, S. 188–199.
-Davies, Stephen: „Music", in: Levinson, Jerrold (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003, S. 489–515.
-Davies, Stephen: „The Cluster Theory of Art", in: *British Journal of Aesthetics* 44/3 (2004), S. 297–300 oder in: Ders., *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford / New York: Oxford University Press 2007, S. 39–42.
-Davies, Stephen: „Weitz's Anti-Essentialism", in: Lamarque, Peter / Olsen, Stein (Hrsg.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Malden / Oxford: Blackwell 2004 (Blackwell Philosophy Anthologies 21), S. 63–68.
-Davies, Stephen: „Beardsley and the Autonomy of the Work of Art", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63/2 (2005), S. 179–183.
-Davies, Stephen: „Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music", in: Kieran, Matthew (Hrsg.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Malden / Oxford: Blackwell 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: Oxford University Press 2011, S. 7–20.
-Davies, Stephen: „Emotions Expressed and Aroused by Music: Philosophical Perspectives", in: Juslin, Patrik / Sloboda, John (Hrsg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford / New York: Oxford University Press 2010 (Series in Affective Science), S. 15–43.
-Davies, Stephen: „Analytic Philosophy and Music", in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 294–304.
-Davies, Stephen: „Cross-Cultural Musical Expressiveness: Theory and the Empirical Program", in: Goldie, Peter / Schellekens, Elisabeth (Hrsg.), *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, Oxford / New York: Oxford University Press 2011, S. 376–388 oder in: Ders., *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 2011, S. 34–46.
-Davies, Stephen / Koopman, Constantijn: „Musical Meaning in a Broader Perspective", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59/3 (2001), S. 261–273 oder in: Ders., *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 2011, S. 71–87.
-Davies, Stephen / Fisher, John: „Music and Song", in: Cooper, David / Davies, Stephen / Higgins, Kathleen / Hopkins, Robert / Stecker, Robert (Hrsg.), *A Companion to Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell ^{2}2009 (1992), S. 91–95.
-Davies, Stephen / Stecker, Robert: „Twentieth-Century Anglo-American Aesthetics", in: Cooper, David / Davies, Stephen / Higgins, Kathleen / Hopkins, Robert / Stecker, Robert (Hrsg.), *A Companion to Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell ^{2}2009 (1992), S. 61–73.
-Dean, Winton: „Criticism", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., London: Macmillan 1980, Bd. 5, S. 36–50.
-Deas, Stewart: *In Defence of Hanslick*, Farnborough: Gregg International Publishers ^{2}1972 (London: Williams & Norgate 1940).
-Deaville, James: „The Controversy Surrounding Liszt's Conception of Programme Music", in: Samson, Jim / Zon, Bennett (Hrsg.), *Nineteenth-Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2002, S. 98–124.
-Deaville, James: „Negotiating the ‚Absolute': Hanslick's Path Through Musical History", in: Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 15–37.
-DeBellis, Mark: „Music", in: Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001, S. 531–544.
-Deigh, John: „Cognitivism in the Theory of the Emotions", in: *Ethics* 104/4 (1994), S. 824–854.

-Deigh, John: „Concepts of Emotions in Modern Philosophy and Psychology“, in: Goldie, Peter (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford / New York: Oxford University Press 2010, S. 17–40.
-Dempster, Douglas: „How Does Debussy's Sea Crash? How Can Jimi's Rocket Red Glare? Kivy's Account of Representation in Music“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/4 (1994), S. 415–428.
-DeNora, Tia: *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1995.
-DeNora, Tia: „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*, übst. von Stephen Emery, Detroit: Wayne State University Press 1970 (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt*, Stuttgart: Ferdinand Enke 1906).
-Detels, Claire: „Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory, and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1994), S. 113–126 oder in: Alperson, Philip (Hrsg.), *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, University Park: Pennsylvania University Press 1998, S. 145–158.
-Determann, Robert: *Begriff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule“. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhundert*, Baden-Baden: Valentin Koerner 1989 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 81).
-Dettelbach, Hans von: *Breviarium Musicae. Probleme, Werke, Gestalten*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1958.
-Dettelbach, Hans von: *Das Imperium der Töne. Form und Bedeutung der Musik*, Graz / Wien: Leykam Verlag 1970.
-Dickie, George: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca / London: Cornell University Press 1974.
-Dickie, George: *The Art Circle: A Theory of Art*, New York: Haven Publications 1984.
-Dickie, George: *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, Oxford / New York: Oxford University Press ^{2}1997 (*Aesthetics: An Introduction*, Indianapolis: Bobbs-Merrill Publishing 1971).
-Dickie, George: *Art and Value*, Malden / Oxford: Blackwell 2001.
-Dickie, George: „The Myth of the Aesthetic Attitude“, in: *American Philosophical Quarterly* 1/1 (1964), S. 55–65 oder in: Dickie, George / Sclafani, Richard (Hrsg.), *Aesthetics: A Critical Anthology*, New York: St. Martin's Press 1977, S. 800–814 oder in: Bender, John / Blocker, Gene (Hrsg.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1993, S. 373–384.
-Dickie, George: „Beardsley's Phantom Aesthetic Experience“, in: *Journal of Philosophy* 62 (1965), S. 129–136.
-Dickie, George: „Beardsley's Theory of Aesthetic Experience“, in: *Journal of Aesthetic Education* 8/2 (1974), S. 13–23.
-Dickie, George: „Beardsley, Sibley, and Critical Principles“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46/2 (1987), S. 229–237.
-Dickie, George: „Defining Art: Intension and Extension“, in: Kivy, Peter (Hrsg.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell 2004, S. 45–62.
-Dickie, George / Sclafani, Richard (Hrsg.): *Aesthetics: A Critical Anthology*, New York: St. Martin's Press 1977.
-Dieminger, Susanne: *Musik im Denken Nietzsches*, Essen: Blaue Eule 2002 (Kleine Arbeiten zur Philosophie 56).
-Diffey, Terry: „On American and British Aesthetics“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/2 (1993), S. 169–175.
-Dipert, Randall: „The Composer's Intentions: An Examination of Their Relevance for Performance“, in: *The Musical Quarterly* 66/2 (1980), S. 205–218.
-Dodd, Julian: *Works of Music: An Essay in Ontology*, Oxford / New York: Oxford University Press 2007.
-Domandl, Sepp: *Wiederholte Spiegelungen. Von Kant und Goethe zu Stifter. Ein Beitrag zur österreichischen Geistesgeschichte*, Linz: Oberösterreichischer Landesverlag Linz 1982 (Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich 32).
-Domandl, Sepp: „Verdrängter und aufgeklärter Humanismus. Wiederholte Spiegelungen“, in: Benedikt, Michael / Knoll, Reinhold / Rupitz, Josef (Hrsg.), *Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung 3. Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880)*, Klausen-Leopoldsdorf: Editura Triade 1995, S. 367–379.
-Donington, Robert: „Aesthetics“, in: Blom, Eric (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 9 Bde., London: Macmillan 1954, Bd. 1, S. 64–65.
-Donovan, Siobhán / Elliott, Robin (Hrsg.): *Music and Literature in German Romanticism*, Rochester: Camden House 2004 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

-Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.): *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97).
-Dorner, Leo: „Zu den Grundproblemen der Musikästhetik“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 30/8 (1975), S. 393–400.
-Dorschel, Andreas: „Empfindung, Gefühl, Emotion. Zur Analyse von Bewertungen“, in: Apel, Karl-Otto / Kettner, Matthias (Hrsg.), *Mythos Wertfreiheit? Neue Beiträge zur Objektivität in den Human- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt / New York: Campus Verlag 1994, 157–173.
-Dowling, Christopher: „Zangwill, Moderate Formalism, and Another Look at Kant's Aesthetic“, in: *Kantian Review* 15/2 (2010), S. 90–117.
-Dowling, Christopher: „Aesthetic Formalism“, in: *Internet Encyclopedia of Philosophy* (http://www.iep.utm.edu/aes-form; 11.07.2015).
-Drabkin, William: „Heinrich Schenker“, in: Christensen, Thomas (Hrsg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 812–843.
-Dräger, Hans / Wellek, Albert: „Musikästhetik“, in: Blume, Friedrich (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter 1958, Bd. 9, Sp. 1000–1034.
-Draheim, Joachim: „Musik und Kritik – Anmerkungen zu zwei bisher unveröffentlichten Briefen von Eduard Hanslick“, in: Albrecht, Michael von / Schubert, Werner (Hrsg.), *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge. Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*, Frankfurt u.a.: Peter Lang 1990 (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 23), S. 352–372.
-Draper, John: „Aristotelian ‚Mimesis' in Eighteenth Century England“, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 36 (1921), S. 372–400.
-Ducasse, Curt: „Art and the Language of the Emotions“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23/1 (1964), S. 109–112.
-Dummett, Michael: *Origins of Analytical Philosophy*, London: Duckworth; Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1993.
-Dufour, Éric: „L'Esthétique musicale formaliste de ‚Humain trop Humain'“, in: *Nietzsche-Studien* 28 (1999), S. 215–233.
-Dunham, Barrows: „Kant's Theory of Aesthetic Form“, in: Bowers, David / Whitney, George (Hrsg.), *The Heritage of Kant*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 1939, S. 359–375.
-Dunsby, Jonathan: „Thematic and Motivic Analysis“, in: Christensen, Thomas (Hrsg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 907–926.
-Dutton, Denis: „Kant and the Conditions of Artistic Beauty“, in: *British Journal of Aesthetics* 34/3 (1994), S. 226–241.
-Dutton, Denis: „‚But They Don't Have Our Concept of Art'“, in: Carroll, Noël (Hrsg.), *Theories of Art Today*, Madison: The University of Wisconsin Press 2000, S. 217–238.
-Dutton, Denis: „Aesthetic Universals“, in: Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001, S. 203–214.
-Dwight, John: „Richard Wagner and his Theory of Music“, in: *Dwight's Journal of Music* 34/6 (27.06.1874), S. 254–255.
-Dwight, John: „Dr. Edward Hanslick“ in: *Dwight's Journal of Music* 38/8 (20.07.1878), S. 270.
-Dziemidok, Bohdan: „Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/2 (1993), S. 185–193.
-Dziemidok, Bohdan: „On the Need to Distinguish Between Aesthetic and Artistic Evaluations of Art“, in: Yanal, Robert (Hrsg.), *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, University Park: Pennsylvania University Press 1994, S. 73–86.
-Eaton, Marcia: „Kantian and Contextual Beauty“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57/1 (1999), S. 11–15.
-Eaton, Marcia: „Art and the Aesthetic“, in: Kivy, Peter (Hrsg.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell 2004, S. 63–77.
-Eaton, Marcia: „Beauty and Ugliness In and Out of Context“, in: Kieran, Matthew (Hrsg.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Malden / Oxford: Blackwell 2006 (Contemporary Debates in Philosophy 5), S. 39–50.
-Eckardt, Ludwig: *Vorschule der Aesthetik. Zwanzig Vorträge*, 2 Bde., Karlsruhe: Bielefeld Verlag 1864–1865.
-Eckardt, Ludwig: *Wander-Vorträge aus Kunst und Geschichte*, Stuttgart: Rieger'sche Verlagsbuchhandlung 1868.
-Eder, Gabriele (Hrsg.): *Alexius Meinong und Guido Adler. Eine Freundschaft in Briefen*, Amsterdam: Rodopi 1995 (Studien zur österreichischen Philosophie 24).

-Eder, Gabriele: „Eduard Hanslick und Guido Adler. Aspekte einer menschlichen und wissenschaftlichen Beziehung“, in: Seiler, Martin / Stadler, Friedrich (Hrsg.), *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999)*, Wien: ÖBV & HPT 2000 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 5), S. 107–142.
-Eder, Gabriele: „Guido Adler und sein Verhältnis zu Eduard Hanslick“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 85–102.
-Edgar, Andrew: „Adorno and Musical Analysis“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57/4 (1999), S. 439–449.
-Erola, Tuomas / Vuoskoski, Jonna: „A Review of Music and Emotion Studies: Approaches, Emotion Models, and Stimuli“, in: *Music Perception* 30/3 (2013), S. 307–340.
-Eger, Manfred: *„Wenn ich Wagnern den Krieg mache…“ Der Fall Nietzsche und das Menschliche, Allzumenschliche*, Wien: Paul Neff 1988.
-Eger, Manfred: *Nietzsches Bayreuther Passion*, Freiburg: Rombach Verlag 2001 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 90).
-Eger, Manfred: „Zum Fall Wagner/Nietzsche/Hanslick“, in: Schirmer, Andreas / Schmidt, Rüdiger (Hrsg.), *Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*, Wien / Köln / Graz: Hermann Böhlaus Nachfolger 1999, S. 111–131.
-Eger, Manfred: „Nietzsches Ausfälle mit Hanslicks Einfällen. Fakten und Fatalitäten um den ‚Fall Wagner‘“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 103–112.
-Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik in der Musik*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel ^{3}2004 (1977; Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46).
-Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München / Zürich: Piper Verlag ^{7}2008 (1991).
-Eggebrecht, Hans Heinrich: *Die Musik und das Schöne*, München / Zürich: Piper Verlag 1997.
-Eggebrecht, Hans Heinrich: „Musik als Tonsprache“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 18/1 (1961), S. 73–100 oder in: Ders., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik in der Musik*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel ^{3}2004 (1977; Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46), S. 7–53.
-Eggers, Katrin: *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*, Freiburg / München: Alber Verlag 2014 (Musikphilosophie 2).
-Ehrlich, Heinrich: *Die Musikästhetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart. Ein Grundriss*, Leipzig: Leuckart Verlag 1881.
-Eichhorn, Andreas: *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes*, Hildesheim / New York: Georg Olms 2002 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 29).
-Eichhorn, Andreas: „Annäherung durch Distanz. Paul Bekkers Auseinandersetzung mit der Formalästhetik Hanslicks“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 54/3 (1997), S. 194–209.
-Eichner, Barbara: *History in Mighty Sounds: Musical Constructions of German National Identity 1848–1914*, Woodbridge: Boydell Press 2012 (Music in Society and Culture).
-Einfalt, Michael / Wolfzettel, Friedrich: „Autonomie“, in: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Steinwachs, Burkhart / Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, 7 Bde., Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2000, Bd. 1, S. 431–479.
-Einstein, Alfred: *A Short History of Music*, London: Cassell & Company 1936.
-Einstein, Alfred: *Music in the Romantic Era*, New York / London: W. W. Norton & Company 1947.
-Einstein, Alfred: *Die Romantik in der Musik*, Wien: Bergland Verlag 1950 (*Music in the Romantic Era*, New York / London: W. W. Norton & Company 1947).
-Eldridge, Richard: *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
-Eldridge, Richard: „Aesthetics and Ethics“, in: Levinson, Jerrold (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003, S.722–732.
-Elliott, Ray: „Aesthetic Theory and the Experience of Art“, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 67 (1967), S. 111–126 oder in: Osborne, Harold (Hrsg.), *Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 1972, S. 145–157 oder in: Margolis, Joseph (Hrsg.), *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia: Temple University Press 1978, S. 45–57 oder in: Neill, Alex / Ridley, Aaron (Hrsg.), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Boston u.a.: McGraw-Hill 1995, S. 153–164 oder in: Feagin, Susan / Maynard, Patrick (Hrsg.), *Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 1997 (Oxford Readers), S. 278–288.
-Elliott, Ray: „The Unity of Kant’s *Critique of Aesthetic Judgment*“, in: *British Journal of Aesthetics* 8/3 (1968), S. 244–259.

-Ellis, Fiona: „Scruton and Budd on Musical Meaning“, in: *British Journal of Aesthetics* 41/1 (2001), S. 39–58.
-Ellis, Katherine: *Music Criticism in Nineteenth-Century France:* La Revue et Gazette musicale de Paris, *1834–80*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.
-Ellis, Katharine / Nattiez, Jean-Jacques: „Reflections on the Development of Semiology in Music“, in: *Music Analysis* 8/1 (1989), S. 21–75.
-Elterlein, Ernst von: „The Piano-Forte Sonatas of Beethoven“, in: *Dwight's Journal of Music* 12/12 (19.12. 1857), S. 297.
-Elton, William (Hrsg.): *Aesthetics and Language*, Oxford / New York: Basil Blackwell 1954.
-Engel, Gerhard: *Musik und Wissenschaft. Zur Wissenschaftslehre, Ästhetik und Didaktik der Musik aus der Sicht des neueren Kritizismus*, Frankfurt / Berlin / München: Moritz Diesterweg 1980 (Schriftenreihe zur Musikpädagogik).
-Engel, Hans: „Der Komponist als Ästhetiker“, in: Brennecke, Wilfried / Haase, Hans (Hrsg.), *Hans Albrecht in Memoriam. Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1962, S. 257 –267.
-Engel, Pascal: „Analytic Philosophy and Cognitive Norms“, in: *The Monist* 82/2 (1999), S. 218–234.
-Epperson, Gordon: *The Musical Symbol: An Exploration in Aesthetics*, Ames: The Iowa State University Press 1967.
-Epperson, Gordon: „Gurney, Edmund“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., London: Macmillan 1980, Bd. 7, S. 853.
-Epperson, Gordon: „Rezension von Eduard Hanslick / Geoffrey Payzant ‚On the Musically Beautiful'“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46/1 (1987), S. 85–86.
-Erlich, Victor: *Russian Formalism: History – Doctrine*, Den Haag: Mouton & Co. 1955 (Slavistische Drukken en Herdrukken 4).
-Ermen, Reinhard: *Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner*, Aachen: Rimbaud Presse 1986.
-Evans, Dylan: *Emotion: A Very Short Introduction*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003.
-Faltin, Peter: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, hrsg. von Christa Nauck-Börner, Aachen: Rader Verlag 1985 (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung 1).
-Faltin, Peter: „Musikalische Bedeutung. Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9/1 (1978), S. 5–33.
-Fanselau, Clemens: „Die Musik bei Wittgenstein. Logik, Autonomieästhetik und musikalische Pragmatik“, in: Bezzel, Chris (Hrsg.), *Sagen und Zeigen. Wittgensteins „Tractatus“, Sprache und Kunst*, Berlin: Parerga Verlag 2005 (Philosophie und andere Künste), S. 103–126.
-Feagin, Susan: „Roger Fry and Clive Bell“, in: Giovannelli, Alessandro (Hrsg.), *Aesthetics: The Key Thinkers*, London / New York: Continuum Books 2012, S. 113–125.
-Fechner, Gustav Theodor: *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1876.
-Feichtinger, Johannes: *Wissenschaft als reflexives Projekt. Von Bolzano über Freud zu Kelsen: Österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938*, Bielefeld: Transcript Verlag 2010.
-Fellerer, Karl: *Einführung in die Musikwissenschaft*, Berlin: Bernhard Hahnefeld 1942 (Neues Wissen in allgemeinverständlichen Einzeldarstellungen).
-Fellerer, Karl: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts*, 4 Bde., Regensburg: Gustav Bosse 1984 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 60).
-Ferguson, Donald: *A History of Musical Thought*, New York / London: Appleton-Century-Crofts ^{2}1948 (1935).
-Ferguson, Donald: *Music as Metaphor: The Elements of Expression*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press 1960.
-Ferrara, Larry: *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*, New York / Westport, Conn. / London: Greenwood Press 1991 (Contributions to the Study of Music and Dance).
-Fertig, Walter: „Dwight, John Sullivan“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., London: Macmillan 1980, Bd. 5, S. 792.
-Fiechtner, Helmut: „Österreich“, in: Kaufmann, Harald (Hrsg.), *Symposion für Musikkritik*, Graz: Universal Edition 1968 (Studien zur Wertungsforschung 1), S. 81–90.
-Fietz, Rudolf: *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1992 (Epistemata Philosophie 117).
-Fink-Eitel, Heinrich / Lohmann, Georg (Hrsg.): *Zur Philosophie der Gefühle*, Frankfurt: Suhrkamp 1993.
-Finney, Theodore: *A History of Music*, New York: Harcourt, Crace and Company ^{2}1948 (1935).
-Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners ‚Das Judentum in der Musik'. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt / Leipzig: Insel Verlag 2000.
-Fisher, John: *Reflecting on Art*, Mountain View / London: Mayfield Publishing 1993.

-Flamm, Christoph / Tadday, Ulrich / Wicke, Peter: „Musikkritik“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 21 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001, ST Bd. 6, Sp. 1362–1389.
-Floros, Constantin: *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1980.
-Floros, Constantin: *Musik als Botschaft*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1989.
-Floros, Constantin: *Johannes Brahms: „Frei aber einsam“. Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich / Hamburg: Arche Verlag 1997.
-Floros, Constantin: „Grundsätzliches über Programmusik“, in: Floros, Constantin / Marx, Hans / Petersen, Peter (Hrsg.), *Programmusik. Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung*, Laaber: Laaber Verlag 1983 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 6), S. 9–29.
-Floros, Constantin: „Das Brahms-Bild Eduard Hanslicks“, in: Antonicek, Susanne / Biba, Otto (Hrsg.), *Brahms -Kongress Wien 1983. Kongressbericht*, Tutzing: Hans Schneider 1988, S. 155–166 oder in: Ders., *Johannes Brahms: „Frei aber einsam“. Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich / Hamburg: Arche Verlag 1997, S. 225–238.
-Flotzinger, Rudolf: „Musiksoziologische Spurensuche“, in: Stadler, Friedrich (Hrsg.), *Wissenschaft als Kultur. Österreichs Beitrag zur Moderne*, Wien / New York: Springer Verlag 1997 (Veröffentlichungen des Instituts Wiener Kreis 6), S. 153–166.
-Flotzinger, Rudolf: „Österreichische Musik und Musikwissenschaft in ihrem Verhältnis zur Philosophie“, in: Asmuth, Christoph / Scholz, Gunter / Stammkötter, Franz-Bernhard (Hrsg.), *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*, Frankfurt / New York: Campus Verlag 1999, S. 97–110.
-Flotzinger, Rudolf: „Hausegger zwischen Hanslick und Adler“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot (Hrsg.), *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft damals und heute. Internationales Symposion (1998) zum Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren*, Tutzing: Hans Schneider 2005 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 40), S. 141–154.
-Flotzinger, Rudolf: „Hauseggers Verhältnis zu Hanslick“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 77–84.
-Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): *Musikgeschichte Österreichs*, 2 Bde., Graz / Wien / Köln: Verlag Styria 1977–1979.
-Födermayer, Franz / Gruber, Gernot: „Musikwissenschaft“, in: Acham, Karl (Hrsg.), *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften 5: Sprache, Literatur und Kunst*, Wien: Passagen Verlag 2003, S. 339–401.
-Fodor, Attila: „Eduard Hanslick: ‚The Beautiful in Music‘ – An Aesthetics of the Absolute Music“, in: *Studia Ubb Musica* 56/2 (2011), S. 29–41.
-Føllesdal, Dagfinn: „Analytic Philosophy: What is it and Why Should One Engage in it?“, in: Glock, Hans-Johann (Hrsg.), *The Rise of Analytic Philosophy*, übst. von Hans-Johann Glock, Oxford: Blackwell 1997, S. 1–16.
-Forney, Kristine / Machlis, Joseph: *The Enjoyment of Music: An Introduction to Perceptive Listening*, New York / London: W. W. Norton & Co. [6]1990 (London: Dennis Dobson 1955).
-Frank, Paul: *Kleines Tonkünstlerlexikon enthaltend kurze Biographien der Tonkünstler früherer und neuerer Zeit. Für Musiker und Freunde der Tonkunst*, hrsg. von Carl Kipke, Leipzig: Carl Merseburger [11]1910 (Glogau: Carl Flemming 1867).
-Frank, Paul: „Wilhelm Dilthey’s Contribution to the Aesthetics of Music“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15/4 (1957), S. 477–480.
-Frankenbach, Chantal: „Waltzing Around the Musically Beautiful: Listening and Dancing in Hanslick’s Hierarchy of Musical Perception“, in: Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 108–131.
-Frankfurter, Salomon: *Graf Leo Thun-Hohenstein, Franz Exner und Hermann Bonitz. Beiträge zur Geschichte der österreichischen Unterrichtsreform*, Wien: Hölder Verlag 1893.
-Freede, Lauren: „The Critic as Subject: Hanslick’s ‚Aus meinem Leben‘ as a Reflection on Culture and Identity“, in: Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 187–211.
-Fricke, Christel: „Kants Theorie der schönen Kunst“, in: Parret, Herman (Hrsg.), *Kants Ästhetik. Kant’s Aesthetics. L’esthétique de Kant*, Berlin / New York: de Gruyter 1998, S. 674–689.
-Fricke, Christel: „Kant“, in: Fürbeth, Oliver / Sorgner, Stefan (Hrsg.), *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 21–38.

-Frijda, Nico: „Moods, Emotion Episodes, and Emotions“, in: Haviland, Jeanette / Lewis, Michael (Hrsg.), *Handbook of Emotions*, New York / London: Guilford Press 1993, S. 381–403.
-Frisch, Walter (Hrsg.): *Brahms and His World*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 1990.
-Frishberg Saloman, Ora: *Beethoven's Symphonies and J. S. Dwight: The Birth of American Music Criticism*, Boston: Northeastern University Press 1995.
-Frishberg Saloman, Ora: „Dwight and Perkins on Wagner: A Controversy Within the American Cultivated Tradition: 1852–1854“, in: Hatch, Christopher / Maniates, Maria / Strainshamps, Edmond (Hrsg.), *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, New York / London: W. W. Norton & Company 1984, S. 78–92.
-Frishberg Saloman, Ora: „American Writers on Beethoven, 1838–1849: Dwight, Fuller, Cranch, Story“, in: *American Music* 8 (1990), S. 12–28.
-Frishberg Saloman, Ora: „Dwight, John Sullivan“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London: Macmillan [2]2001, Bd. 7, S. 814.
-Frishberg Saloman, Ora: „Dwight, John Sullivan“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 29 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001, PT Bd. 5, Sp. 1785–1788.
-Fubini, Enrico: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, übst. von Sabina Kienlechner, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 1997 (*L'estetica musicale dal settecento a oggi*, Turin: Giulio Einaudi 1964 und *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*, Turin: Giulio Einaudi 1976);
-Fubini, Enrico: *A History of Music Aesthetics*, übst. von Michael Hatwell, London: Macmillan 1991.
-Fukač, Jiří: „Empirische Denkweise in der tschechischen Musikwissenschaft. Ihre Ursachen, Manifestationen und kognitive Folgen“, in: Bontinck, Irmgard (Hrsg.), *Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie. Konvergenz der Disziplinen und empiristische Tradition*, Wien / Mülheim: Guthmann Peterson 1996, S. 23–34.
-Fuhrimann, Daniel: *Klangtrunken, melodieberauscht, klatsch- und gefallsüchtig. Opern- und Konzertpublikum in der deutschen Literatur des langen 19. Jahrhunderts*, Dissertation Bern 2004.
-Gabrielsson, Alf / Juslin, Patrik: „Emotional Expression in Music“, in: Davidson, Richard / Goldsmith, Hill / Scherer, Klaus (Hrsg.), *Handbook of Affective Sciences*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003 (Series in Affective Sciences), S. 503–534.
-Gabrielsson, Alf / Lindström, Erik: „The Role of Structure in the Musical Expression of Emotion“, in: Juslin, Patrik / Sloboda, John (Hrsg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford / New York: Oxford University Press 2010 (Series in Affective Science), S. 367–400.
-Gaiger, Jason: „Schiller's Theory of Landscape Depiction“, in: *Journal of the History of Ideas* 61/1 (2000), S. 115–132.
-Galeyev, Bulat: „The Nature and Functions of Synesthesia in Music“, in: *Leonardo* 40/3 (2007), S. 285–288.
-Gallie, Walter: „The Function of Philosophical Aesthetics“, in: Elton, William (Hrsg.), *Aesthetics and Language*, Oxford / New York: Basil Blackwell 1954, S. 13–35.
-Gallie, Walter: „Art as an Essentially Contested Concept“, in: *Philosophical Quarterly* 6 (1956), S. 97–114.
-Gardner, Sebastian: „Aesthetics“, in: Bunnin, Nicholas / Tsui-James, Eric (Hrsg.), *The Blackwell Companion to Philosophy*, Malden / Oxford: Blackwell 1996, S. 229–256.
-Garratt, James: *Music, Culture, and Social Reform in the Age of Wagner*, Cambridge: Cambridge University Press 2010.
-Garratt, James: „Values and Judgements“, in: Downes, Stephen (Hrsg.), *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, London / New York: Routledge 2014, S. 23–41.
-Gärtner, Markus: *Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer grundlegenden Kontroverse*, Hildesheim / New York: Georg Olms 2005 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 39).
-Gärtner, Markus: „Hanslick und Liszt. Rekonstruktion einer musikästhetischen Kontroverse“, in: *Musik&Ästhetik* 23 (2002), S. 13–31.
-Gärtner, Markus: „Der Hörer im Visier. Hanslicks und Liszts Prinzipienstreit über die wahre Art, Musik zu verstehen“, in: Strauß, Dietmar / Lomnäs, Bonnie (Hrsg.), *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/5: Aufsätze und Rezensionen 1859–1861*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2005, S. 457–468.
-Gärtner, Markus: „Der süße Kern der Selbstkontrolle. Eduard Hanslicks Brahmskritiken und Norbert Elias' Zivilisationstheorie“, in: Goltz, Maren / Sandberger, Wolfgang / Wiesenfeldt, Christiane (Hrsg.), *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008*, München: Henle Verlag 2010, S. 196–203.
-Gärtner, Markus: „Kaleidoskop und Daguerrotyp. Positionen im Grundsatzstreit zwischen Eduard Hanslick und Franz Liszt“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 297–308.

-Gatens, William: „Fundamentals of Musical Criticism in the Writings of Edmund Gurney and His Contemporaries“, in: *Music&Letters* 63/1 (1982), S. 17–30.
-Gatens, William: „Gurney, Edmund“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London: Macmillan [2]2001, Bd. 10, S. 594–595.
-Gatz, Felix: *Die Musik-Ästhetik grosser Komponisten. Ein Quellenbuch der Musik-Anschauungen von Schumann, Liszt, Wagner, Busoni, Pfitzner, Schönberg mit Einführungen und Erläuterungen*, Stuttgart: Ferdinand Enke 1929.
-Gatz, Felix: *Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen. Ein Quellenbuch der deutschen Musik-Ästhetik von Kant und der Frühromantik bis zur Gegenwart mit Einführung und Erläuterungen*, Stuttgart: Ferdinand Enke 1929.
-Gaut, Berys: *Art, Emotion, and Ethics*, Oxford: Clarendon Press 2007.
-Gaut, Berys: „‚Art‘ as a Cluster Concept“, in: Carroll, Noël (Hrsg.), *Theories of Art Today*, Madison: The University of Wisconsin Press 2000, S. 25–44.
-Gaut, Berys: „Art and Ethics“, in: Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001, S. 341–352.
-Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.): *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001.
-Gay, Peter: „For Beckmesser: Eduard Hanslick, Victim and Prophet“, in: Keylor, William / Weiner, Dora (Hrsg.), *From Parnassus: Essays in Honor of Jacques Barzun*, New York / Evanston / London: Harper&Row 1976, S. 42–54 oder in: Ders., *Freud, Jews, and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture*, Oxford / New York: Oxford University Press 1978, S. 255–277.
-Gay, Peter: „Eine Lanze für Beckmesser. Eduard Hanslick – Opfer und Prophet“, in: Ders., *Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur*, übst. von Karl Berisch, Hamburg: Hoffmann und Campe 1986, S. 263–282.
-Geck, Martin: *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 1993.
-Geck, Martin: *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848–1871*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler; Kassel u.a.: Bärenreiter 2001.
-Geck, Martin: „Idealismus“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 21 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001, ST Bd. 4, Sp. 509–510.
-Gehring, Albert: „The Expression of Emotions in Music“, in: *The Philosophical Review* 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: Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 212–235.
-Gerhard, Anselm: *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der „absoluten“ Musik und Muzio Clementis Klavierwerk*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2002.
-Gerhard, Anselm / Motte-Haber, Helga de la: „Ausdruck“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 21 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001 ST Bd. 1, Sp. 1043–1051.
-Gerigk, Herbert / Stengel, Theophil (Hrsg.): *Lexikon der Juden in der Musik*, Frankfurt: Bernhard Hahnefeld 1940 (Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage 2).
-Gervinus, Georg: *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Wilhelm Engelmann 1868.
-Gietmann, Gerhard / Sörensen, Johannes: *Kunstlehre*, 5 Bde., Freiburg: Herdersche Buchhandlung 1900.
-Gilbert, Katharine / Kuhn, Helmut: *A History of Esthetics*, London: Macmillan 1939.
-Ginsborg, Hannah: „Kant“, in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 328–338.
-Giordanetti, Piero: „Musik bei Kant“, in: *Musik-Konzepte* 11 (2007), S. 123–136 (Sonderband Musikphilosophie).
-Glatt, Dorothea: *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks*, München: Musikverlag Katzbichler 1972 (Schriften zur Musik 15).
-Godlovitch, Stan: *Musical Performance: A Philosophical Study*, London / New York: Routledge 1998.
-Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press 1992.
-Goehr, Lydia: *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy: The 1997 Ernest Bloch Lectures*, Oxford / New York: Oxford University Press 1998.
-Goehr, Lydia: *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York: Columbia University Press 2008 (Columbia Themes in Philosophy, Social Criticism, and the Arts).
-Goehr, Lydia: „Being True to the Work“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/1 (1989), S. 55–67.

-Goehr, Lydia: „Writing Music History“, in: *History and Theory* 31/2 (1992), S. 182–199.
-Goehr, Lydia: „The Institutionalization of a Discipline: A Retrospective of the Journal of Aesthetics and Art Criticism and the American Society of Aesthetics, 1939–1992“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/2 (1993), S. 99–121.
-Goehr, Lydia: „‚On the Problems of Dating‘ or ‚Looking Backward and Forward with Strohm‘“, in: Talbot, Michael (Hrsg.), *The Musical Work: Reality of Invention?*, Liverpool: Liverpool University Press 2000 (Liverpool Music Symposium 1), S. 231–246.
-Goehr, Lydia: „Music and Movement“, in: Deliège, Irène (Hrsg.), *Musicae Scientiae. Forum de Discussion 3: Aspects du temps dans la création musicale*, Liège: Presses de Bruxelles 2004, S. 111–124.
-Goehr, Lydia: „‚Doppelbewegung‘: The Musical Movement of Philosophy and the Philosophical Movement of Music“, in: Hermand, Jost / Richter, Gerhard (Hrsg.), *Sound Figures of Modernity: German Music and Philosophy*, Madison: The University of Wisconsin Press 2006, S. 19–63 oder in: Dies., *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York: Columbia University Press 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“, in: Honneth, Axel (Hrsg.), *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, übst. von Eberhard Ortland, Frankfurt: Suhrkamp 2005, S. 279–317.
-Goehr, Lydia: „‚For the Birds / Against the Birds: Modernist Narratives on the End of Art“, in: Herwitz, Daniel / Kelly, Michael (Hrsg.), *Action, Art, History: Engagements with Arthur C. Danto*, New York: Columbia University Press 2007 (Columbia Themes in Philosophy), S. 43–81 oder in: Dies., *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York: Columbia University Press 2008 (Columbia Themes in Philosophy, Social Criticism, and the Arts), S. 79–107.
-Goldie, Peter: *The Emotions: A Philosophical Exploration*, Oxford: Clarendon Press 2000.
-Goldman, Alan: „Emotions in Music (A Postscript)“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/1 (1995), S. 59–69.
-Goldman, Alan: „The Aesthetic“, in: Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001, S. 181–192.
-Goldman, Alan: „Value“, in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 155–164.
-Goldschmidt, Hugo: *Die Musikästhetik des achtzehnten Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich / Leipzig: Rascher & Co. 1915.
-Gombrich, Ernst / Saw, Ruth: „Symposium: Art and the Language of the Emotions“, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 36 (1962), S. 215–234.
-Goodman, Nelson: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill Publishing 1968.
-Gooley, Dana: „Hanslick and the Institution of Criticism“, in: *Journal of Musicology* 28/3 (2011), S. 289–324.
-Gooley, Dana: „Hanslick on Johann Strauss Jr.: Genre, Social Class, and Liberalism in Vienna“, in: Grimes, Nicole / Donovan, Siobhán / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 91–107.
-Gordon, Robert: *The Structure of Emotions: Investigations in Cognitive Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press 1990 (Cambridge Studies in Philosophy).
-Gotshalk, Dilman: „Aesthetic Expression“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 13/1 (1954), S. 80–85.
-Gotshalk, Dilman: „Form and Expression in Kant’s Aesthetics“, in: *British Journal of Aesthetics* 7/3 (1967), S. 250–260.
-Gould, Carol: „Clive Bell on Aesthetic Experience and Aesthetic Truth“, in: *British Journal of Aesthetics* 34/2 (1994), S. 124–133.
-Gracyk, Theodore: *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock Music*, London: Duke University Press 1995.
-Gracyk, Theodore: *The Philosophy of Art: An Introduction*, Cambridge: Polity Press 2012.
-Gracyk, Theodore: *On Music*, London / New York: Routledge 2013 (Thinking in Action).
-Gracyk, Theodore: „Evaluating Music“, in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 165–175.
-Gracyk, Theodore: „Aesthetics of Popular Music“, in: *Internet Encyclopedia of Philosophy* (http://www.iep.utm.edu/music-po; 09.07.2015).
-Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.): *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011.
-Graf, Max: *Composer and Critic: Two Hundred Years of Musical Criticism*, London: Chapman & Hall 1947.
-Graham, Gordon: *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*, London / New York: Routledge 1997.
-Graham, Gordon: „The Value of Music“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/2 (1995), S. 139–153.
-Graham, Gordon: „Expressivism: Croce and Collingwood“, in: Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001, S. 119–130.

-Gramit, David: *Cultivating Music: The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770–1848*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2002.
-Gray, Cecil: *The History of Music*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.; New York: Alfred Knopf 1928 (The History of Civilization).
-Gray, Cecil: „The Task of Criticism", in: *The Sackbut* 1 (1920), S. 9–13.
-Greene, Theodore: „The Problem of Meaning in Music and the Other Arts", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 5/4 (1947), S. 308–313.
-Greene, Theodore: „Reassessment of Kant's Aesthetic Theory", in: Bowers, David / Whitney, George (Hrsg.), *The Heritage of Kant*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 1939, S. 323–356.
-Gregory, Frederick: *Scientific Materialism in Nineteenth-Century Germany*, Dordrechet 1977 (Studies in the History of Modern Science 1).
-Grey, Thomas (Hrsg.): *Richard Wagner and His World*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 2009.
-Grey, Thomas: *Wagner's Musical Prose: Text and Contexts*, Cambridge: Cambridge University Press 1995 (New Perspectives in Music History and Criticism).
-Grey, Thomas: „Wagner, the Overture, and the Aesthetics of Musical Form", in: *19th-Century Music* 12/1 (1988), S. 3–22.
-Grey, Thomas: „Metaphorical Modes in Nineteenth-Century Music Criticism: Image, Narrative, and Idea", in: Scher, Steven (Hrsg.), *Music and Text: Critical Inquiries*, Cambridge: Cambridge University Press 1992, S. 93–117.
-Grey, Thomas: „Hanslick, Eduard", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London: Macmillan ^{2}2001, Bd. 10, S. 827–833.
-Grey, Thomas: „Wagner's ‚Die Meistersinger' as National Opera (1868–1945)", in: Applegate, Celia / Potter, Pamela (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago / London: University of Chicago Press 2002, S. 78–104.
-Grey, Thomas: „Masters and Their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser and ‚Die Meistersinger'", in: Vazsonyi, Nicholas (Hrsg.), *Wagner's* Meistersinger*: Performance, History, Representation*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2003, S. 165–189.
-Grey, Thomas: „The Jewish Question", in: Ders. (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 203–218.
-Grey, Thomas: „Berückend wie ein Zauber, aber nicht beglückend wie ein Kunstwerk. Eduard Hanslicks Bewertung von Richard Wagner als musiktheatralischer Maler und Regisseur", in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 233–248.
-Grey, Thomas: „Hanslick", in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 360–370.
-Grey, Thomas: „Absolute Music", in: Downes, Stephen (Hrsg.), *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, London / New York: Routledge 2014, S. 42–61.
-Griffith, Paul: „Emotions", in: Bechtel, William / Graham, George (Hrsg.), *A Companion to Cognitive Science*, Malden / Oxford: Blackwell 1998, S. 197–203.
-Grillparzer, Franz: *Sämtliche Werke, Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hrsg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, 4 Bde., München: Carl Hanser 1964–1969.
-Grimes, Nicole: *Brahms's Critics: Continuity and Discontinuity in the Critical Reception of Johannes Brahms*, Dissertation Dublin 2008.
-Grimes, Nicole: „A Critical Inferno: Hoplit, Hanslick and Liszt's ‚Dante Symphony'", in: *Journal of the Society for Musicology in Ireland* 7 (2012), S. 3–22.
-Grimes, Nicole: „‚Wordless Judaism, Like the Songs of Mendelssohn?' Hanslick, Mendelssohn and Cultural Politics in Late Nineteenth-Century Vienna", in: Grimes, Nicole / Mace, Angela (Hrsg.), *Mendelssohn Perspectives*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2012, S. 49–62.
-Grimes, Nicole: „German Humanism, Liberalism, and Elegy in Hanslick's Writings on Brahms", in: Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 160–184.
-Grimm, Hartmut: *Zwischen Klassik und Positivismus. Zum Formbegriff Eduard Hanslicks*, Dissertation Berlin 1982.
-Grimm, Hartmut: „Die Musikanschauungen Franz Grillparzers und Eduard Hanslicks. Geistesverwandtschaft und Distanz", in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 24/1 (1982), S. 17–30.
-Grimm, Hartmut: „Musik und Natur – Musikalische Ausdrucksästhetik im 19. Jahrhundert", in: Heister, Hanns-Werner / Heister-Grech, Karin / Scheit, Gerhard (Hrsg.), *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie. Festschrift Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, 3 Bde., Hamburg: Bockel Verlag 1993, Bd. 1, S. 105–113.

-Grimm, Ines: *Eduard Hanslicks Prager Zeit. Frühe Wurzeln seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“*, Saarbrücken: Pfau Verlag 2003.
-Grlić, Danko: „Autonome oder gesellschaftsbedingte Musik. Versuch eines marxistischen Zugangs“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 7/2 (1976), S. 125–145.
-Grout, Donald: *A History of Western Music*, New York / London: W. W. Norton & Co. 1960.
-Grout, Donald / Palisca, Claude: *A History of Western Music*, New York / London: W. W. Norton & Co [5]1996.
-Grout, Donald / Palisca, Claude / Burkholder, Peter: *A History of Western Music*, New York / London: W. W. Norton & Co [7]2006.
-Gruber, Gernot: „Nietzsches Begriff des ‚Südländischen‘ in der Musik“, in: Pöltner, Günther / Vetter, Helmuth (Hrsg.), *Nietzsche und die Musik*, Frankfurt u.a.: Peter Lang 1997, S. 115–128.
-Gruber, Gernot: „Tradition und Herausforderung. Historische Musikwissenschaft an der Universität Wien“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 53/10 (1998), S. 8–19.
-Gruber, Gernot: „Zur Geschichte der musikalischen Analyse und ihrer hermeneutischen Konzepte“, in: Blumröder, Christoph von / Galliat, Simone / Steinbeck, Wolfram (Hrsg.), *Musik und Verstehen*, Laaber: Laaber Verlag 2007 (Spektrum der Musik 8), S. 29–36.
-Gruber, Siegfried: *Das Musikfeuilleton im 19. Jahrhundert am Beispiel Eduard Hanslicks*, Dissertation Wien 1972.
-Grunsky, Karl: *Richard Wagner und die Juden*, München: Deutscher Volksverlag 1920 (Deutschlands führende Männer und das Judentum 2).
-Grüny, Christian: *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2014.
-Gurney, Edmund: *The Power of Sound*, London: Smith, Elder & Co. 1880, Faksimile Reprint: Miami: HardPress Publishing 2013.
-Guter, Eran / Guter, Inbal: „Impurely Musical Make-Believe“, in: Bareis, Alexander / Nordrum, Lene (Hrsg.), *How to Make Believe: The Fictional Truths of the Representational Arts*, Berlin / New York: de Gruyter 2015 (Narrotologia 49), S. 283–306.
-Guyer, Paul: *Kant and the Experience of Freedom: Essays on Aesthetics and Morality*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.
-Guyer, Paul: *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press 2005.
-Guyer, Paul: *Kant*, London / New York: Routledge 2006 (Routledge Philosophers).
-Guyer, Paul: „Formalism and the Theory of Expression in Kant’s Aesthetics“, in: *Kant-Studien* 68/1 (1977), S. 46–70 oder in: Young, James (Hrsg.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., London / New York: Routledge 2005, Bd. 1, S. 310–335.
-Guyer, Paul: „Kant’s Conception of Fine Art“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/3 (1994), S. 275–285.
-Guyer, Paul: „The Symbols of Freedom in Kant’s Aesthetics“, in: Parret, Herman (Hrsg.), *Kants Ästhetik. Kant’s Aesthetics. L’esthétique de Kant*, Berlin / New York: de Gruyter 1998, S. 338–355 oder in: Ders., *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 222–241.
-Guyer, Paul: „History of Modern Aesthetics“, in: Levinson, Jerrold (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003, S. 25–60.
-Guyer, Paul: „The Origins of Modern Aesthetics: 1711–35“, in: Kivy, Peter (Hrsg.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell 2004, S. 15–44 oder in: Ders., *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 3–36.
-Guyer, Paul: „Kant’s Ambitions in the Third ‚Critique‘“, in: Ders. (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Kant and Modern Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 538–587.
-Guyer, Paul: „Eighteenth-Century Aesthetics“, in: Cooper, David / Davies, Stephen / Higgins, Kathleen / Hopkins, Robert / Stecker, Robert (Hrsg.), *A Companion to Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell [2]2009 (1992), S. 32–51.
-Guyer, Paul: „The Beautiful and the Good: Aesthetics, 1790–1870“; in: Hahn, Songsuk / Wood, Allen (Hrsg.), *The Cambridge History of Philosophy in the Nineteenth Century (1790–1870)*, Cambridge: Cambridge University Press 2012, S. 323–383.
-Haas, Robert: „Eduard Hanslick“, in: Gierach, Erich (Hrsg.), *Sudetendeutsche Lebensbilder*, Reichenberg: Gebrüder Stiepel 1926, S. 205–209.
-Hacker, Peter: „The Rise of Twentieth Century Analytic Philosophy“, in: Glock, Hans-Johann (Hrsg.), *The Rise of Analytic Philosophy*, übst. von Hans-Johann Glock, Oxford: Blackwell 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: Christian Kaiser 1876.
-Hall, Robert: „On Hanslick’s Supposed Formalism in Music“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25/4 (1967), S. 433–436.

-Hall, Robert: „Hanslick with Feeling“, in: *Canadian Aesthetics Journal* 2 (1998) [www.uqtr.-quebec.ca/AE/vol_2/hall.html, 15.08.2011].
-Hall, Robert: „Hanslick and Musical Expressiveness“, in: *Journal of Aesthetic Education* 29/3 (1995), S. 85–92.
-Haller, Rudolf: *Studien zur Österreichischen Philosophie. Variationen über ein Thema*, Amsterdam: Rodopi Verlag 1979 (Studien zur Österreichischen Philosophie 1).
-Haller, Rudolf: *Fragen zu Wittgenstein und Aufsätze zur Österreichischen Philosophie*, Amsterdam: Rodopi Verlag 1986 (Studien zur Österreichischen Philosophie 10).
-Halliwell, Stephen: *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 2002.
-Hamburger, Margarethe: *Das Form-Problem in der neueren deutschen Ästhetik und Kunsttheorie*, Heidelberg: Carl Winters 1915.
-Hamilton, Andy: *Aesthetics and Music*, London / New York: Continuum Books 2007.
-Hamilton, Andy: „Artistic Truth“, in: O'Hear, Anthony (Hrsg.), *Philosophy and the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press 2013 (Royal Institute of Philosophy Supplement 71), S. 229–261.
-Hand, Ferdinand: *Aesthetik der Tonkunst*, 2 Bde., Leipzig: Allgemeine Niederländische Buchhandlung; Jena: Carl Hochhausen 1837+1841.
-Hand, Ferdinand: *Aesthetics of Musical Art or The Beautiful in Music*, übst. von Walter Lawson, London: William Reeves 1880.
-Hansen, Mathias: „Carl Dahlhaus und das Politische“, in: *Musik&Ästhetik* 47 (2008), S. 5–18.
-Hare, William (5th Earl of Listowel): *Modern Aesthetics: An Historical Introduction*, London: Allen & Unwin 1967.[1265]
-Harré, Rom: „Emotion in Music“, in: Hjort, Mette / Laver, Sue (Hrsg.), *Emotion and the Arts*, Oxford / New York: Oxford University Press 1997, S. 110–118.
-Harrell, Jean: „Issues of Music Aesthetics“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23/2 (1964), S. 197–206.
-Hartmann, Eduard von: *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, Leipzig: Wilhelm Friedrich 1886 (Aesthetik Band 1).
-Hartmann, Eduard von: *Gesammelte Studien und Aufsätze gemeinverständlichen Inhalts*, Leipzig: Hermann Haacke [3]1888 (Berlin: Carl Duncker 1876).
-Haslmayr, Harald: „Geistige Hintergründe des Biedermeier“, in: Bernd, Clifford / Pichl, Robert / Wagner, Margarete (Hrsg.), *The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria. Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte*, Wien: Lehner Verlag 2002 (Sonderpublikationen der Grillparzer-Gesellschaft 5), S. 285–296.
-Hatch, Christopher: „Music for America: A Critical Controversy of the 1850's“, in: *American Quarterly* 14/4 (1962), S. 578–586.
-Hatten, Robert: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2004 (Musical Meaning and Interpretation).
-Hatten, Robert: *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 1994 (Musical Meaning and Interpretation).
-Hatten, Robert / Robinson, Jenefer: „Emotions in Music“, in: *Music Theory Spectrum* 34/2 (2012), S. 71–106.
-Hausegger, Friedrich von: *Die Musik als Ausdruck*, hrsg. von Andreas Dorschel und Elisabeth Kappel, Wien / London / New York: Universal Edition 2010 (Wien: Carl Konegen 1885; Studien zur Wertungsforschung 50).
-Haydon, Glen: *Introduction to Musicology: A Survey of the Fields, Systematic & Historical, of Musical Knowledge & Research*, New York: Prentice-Hall 1941.
-Headington, Christopher: *The Bodley Head History of Western Music*, London: Bodley Head 1974.
-Hebling, Harald: „‚Eigentlich missratene große Opern'. Hanslick und die Operette – eine Quersicht“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 325–332.
-Hegel, Georg Friedrich Wilhelm / Hotho, Heinrich Gustav: *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 Bde., hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Michel, Frankfurt: Suhrkamp 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: Gustav Bosse 1968 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 11).

[1265] Erstmals erschienen als: *A Critical History of Modern Aesthetics*, London: Allen & Unwin 1933.

-Heinz, Rudolf: „Musikwissenschaftliche Lehrmeinungen in ihrer Beeinflussung durch zeitgenössische Philosophie“, in: Koopmann, Helmut / Schmoll, Adolf (Hrsg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, 2 Bde., Frankfurt: Vittorio Klostermann 1971 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 12/1+12/2), Bd. 1, S. 58–65.
-Heister, Hanns-Werner: „Enthüllen und Zudecken. Zu Brahms Semantisierungsverfahren“ in: Ders. (Hrsg.), *Johannes Brahms oder die Relativierung der „absoluten“ Musik*, Hamburg: Bockel Verlag 1997 (Zwischen/Töne 5), S. 7–35.
-Hellsberg, Clemens: „Eduard Hanslick und die Wiener Philharmoniker“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 205–214.
-Helmholtz, Hermann von: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Friedrich Vieweg ^{6}1913 (1863).
-Helmholtz, Hermann von: *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, übst. von Alexander Ellis, London: Longmans, Green & Co. 1875.
-Henckmann, Wolfhart: „Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik“, in: Hoeschen, Andreas / Schneider, Lothar (Hrsg.), *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 231–258.
-Henneberg, Gudrun: *Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerks im Spiegel des deutschsprachigen Schrifttums der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Tutzing: Hans Schneider 1983 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 17).
-Henning, Carl: *Die Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig: Johann Barth 1896.
-Henseler, Ute: *Zwischen „musique pure“ und religiösem Bekenntnis: Igor Stravinskijs Ästhetik von 1920 bis 1939*, Hofheim: Wolke Verlag 2007 (sinefonia 9).
-Hentschel, Frank: *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt / New York: Campus Verlag 2006.
-Hepokoski, James: „The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources“, in: *19th-Century Music* 14/3 (1991), S. 221–246.
-Hepokoski, James: „Program Music“, in: Downes, Stephen (Hrsg.), *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, London / New York: Routledge 2014, S. 62–83.
-Herbart, Johann Friedrich: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gustav Hartenstein, 12 Bde., Leipzig: Leopold Voss 1851.
-Herzfeld, Friedrich: *Musica Nova. Die Tonwelt unseres Jahrhunderts*, Berlin: Ullstein Verlag 1954.
-Herzfeld, Friedrich: *Lexikon der Musik*, Berlin: Ullstein Verlag 1957.
-Herzog, Patricia: „Music Criticism and Musical Meaning“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/3 (1995), S. 299–312.
-Heuß, Alfred: „Eduard Hanslick und die Gegenwart. Aus Anlaß von Hanslicks 100. Geburtstag am 11. September“, in: *Zeitschrift für Musik* 92 (1925), S. 501–505.
-Hicks, Michael: „Energeia and ‚The Work Itself‘“, in: *Journal of Aesthetic Education* 21/3 (1987), S. 69–75.
-Higgins, Kathleen: *The Music Between Us: Is Music a Universal Language?*, Chicago / London: University of Chicago Press 2012.
-Higgins, Kathleen: „Musical Idiosyncrasy and Perspectival Listening“, in: Robinson, Jenefer (Hrsg.), *Music and Meaning*, Ithaca / London: Cornell University Press 1997, S. 83–102.
-Hilbert, Werner: *Die Musikästhetik der Frühromantik. Fragment einer wissenschaftlichen Arbeit*, Remscheid: Gottlieb Schmidt 1911.
-Hindrichs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp 2014.
-Hindrichs, Gunnar: „Der Fortschritt des Materials“, in: Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 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: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.), *Johannes Brahms oder die Relativierung der „absoluten“ Musik*, Hamburg: Bockel Verlag 1997 (Zwischen/Töne 5), S. 121–154.
-Hinrichsen, Hans-Joachim: „Ästhetische Grundsätze oder persönliches Ressentiment? Eduard Hanslick contra Richard Wagner“, in: Glanz, Christian / Heer, Hannes / Rathkolb, Oliver (Hrsg.), *„Alles dort morsch, treulos. Und so roh.“ Richard und Cosima Wagners Blick auf Wien* (Arbeitstitel, i.V.).
-Hirschfeld, Robert: *Das kritische Verfahren Eduard Hanslicks*, Wien: Löwit Verlag 1885.
-Hirt, Katherine: *When Machines Play Chopin: Musical Spirit and Automation in Nineteenth-Century German Literature*, Berlin / New York: de Gruyter 2010 (Interdisciplinary German Cultural Studies 8).

-Hoeschen, Andreas / Schneider, Lothar: „Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus“, in: Dies. (Hrsg.), *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 9–22.
-Hoeschen, Andreas / Schneider, Lothar: „Herbartianismus im 19. Jahrhundert. Umriss einer intellektuellen Konfiguration“, in: Raphael, Lutz / Tenorth, Heinz-Elmar (Hrsg.), *Ideen als gesellschaftliche Gestaltungskraft im Europa der Neuzeit. Beiträge für eine erneuerte Geistesgeschichte*, München: Oldenbourg Verlag 2006 (Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit 20), S. 447–477.
-Hofstadter, Albert / Kuhns, Richard (Hrsg.): *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, New York: Random House 1964 (The Modern Library).
-Högler, Fritz: *Geschichte der Musik*, 2 Bde., Wien: Österreichischer Bundesverlag 1949.
-Hoeckner, Berthold: *Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 2002.
-Hooper, Giles: *The Discourse of Musicology*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2006.
-Horowitz, Joseph: *Wagner Nights: An American History*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1994.
-Höslinger, Clemens: „Einige Anmerkungen zum Thema Hanslick“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 21/10 (1966), S. 535–545.
-Höslinger, Clemens: „Eduard Hanslick in seinen Briefen“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 123–138.
-Hospers, John: *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1946.
-Hospers, John: *Understanding the Arts*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1982.
-Hospers, John: „The Concept of Artistic Expression“, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 55 (1955), S. 313–344 oder in: Weitz, Morris (Hrsg.), *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings*, New York: Macmillan Company 1959, S. 193–217.
-Hostinský, Otakar: *Das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpuncte der formalen Aesthetik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1877.
-Hostinský, Otakar: *Herbart's Aesthetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmässig dargestellt und erläutert*, Hamburg / Leipzig: Leopold Voss 1891.
-Howard, Vernon: „On Representational Music“, in: *Noûs* 6/1 (1972), S. 41–53.
-Howard, Vernon: „Kivy's Theory of Musical Expression“, in: *Journal of Aesthetic Education* 27/1 (1993), S. 10–16.
-Howes, Frank: „The Foundations of Musical Aesthetics“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 83 (1956–1957), S. 75–87.
-Huber, Kurt: *Musikästhetik*, hrsg. von Otto Ursprung, Ettal: Buch-Kunstverlag Ettal 1954.
-Huber, Martin: *Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt u.a.: Peter Lang 1992 (Münchner Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 12).
-Hübner, Kurt: *Die zweite Schöpfung. Das Wirkliche in Kunst und Musik*, München: C.H. Beck 1994.
-Hudek, Franz-Peter: *„Die Tyrannei der Musik“. Nietzsches Wertung des Wagnerschen Musikdramas*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1989 (Epistemata Philosophie 64).
-Hui, Alexandra: „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.
-Hui, Alexandra: „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: *Journal of the History of Behavioral Sciences* 48/3 (2012), S. 236–250.
-Hunter, Patrick / Schellenberg, Glenn: „Music and Emotion“, in: Fay, Richard / Jones, Mari / Popper, Arthur (Hrsg.), *Music Perception*, New York: Springer Verlag 2010, S. 129–164.
-Huppertz, Michael: „Musik und Gefühl“, in: *Musik&Ästhetik* 26 (2003), S. 5–41.
-Huray, Peter le: „The Role of Music in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Aesthetics“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 105 (1978–1979), S. 90–99.
-Huron, David: „Aesthetics“, in: Cross, Ian / Hallam, Susan / Thaut, Michael (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford / New York: Oxford University Press 2009, S. 151–159.
-Iseminger, Gary (Hrsg.): *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press 1992 (The Arts and Their Philosophies).
-Iseminger, Gary: „Aesthetic Experience“, in: Levinson, Jerrold (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003, S. 99–116.
-Isenberg, Arnold: „Analytical Philosophy and the Study of Art“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987), S. 125–136 (Analytic Aesthetics).

-Istel, Edgar: „For a Reversion to Opera“, in: *The Musical Quarterly* 10/3 (1924), S. 405–437, übst. von Theodore Baker.
-Jacobs, Arthur: *The Penguin Dictionary of Music*, London: Penguin Books [5]1991 (1958).
-Jäger, Georg: „Die Herbartianische Ästhetik. Ein österreichischer Weg in die Moderne“, in: Zeman, Herbert (Hrsg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880*), Graz: Akademische Verlagsanstalt 1982 (Die Österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung), S. 195–219.
-Jahn, Bruno (Hrsg.): *Deutsche Biographische Enzyklopädie der Musik*, 2 Bde., München: Saur Verlag 2003.
-Jahn, Michael: „Eduard Hanslick und die italienische Stagione an der Wiener Hofoper im Jahr 1854“, in: Ders. (Hrsg.), *Von Martha (1847) bis Daphne (1940). Schriften zur Wiener Operngeschichte*, Wien: Der Apfel 2005 (Veröffentlichung des *rism-österreich* B/2), S. 17–70.
-Jahn, Michael: „Eduard Hanslick und die Wiener Oper“, in: Ders. (Hrsg.), *Was denken Sie von Wagner? Mit Eduard Hanslick in der Wiener Hofoper. Kritiken und Schilderungen*, Wien: Der Apfel 2007, S. 285–293.
-Jahn, Michael: „‚Bei all' seiner Intelligenz eine gemeine Natur'. Verdi in der Beurteilung Hanslicks“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 317–324.
-Janik, Allan / Toulmin, Stephen: *Wittgenstein's Vienna*, New York: Simon and Schuster 1973.
-Janik, Elizabeth: *Recomposing German Music: Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*, Leiden / Boston: Koninklijke Brill 2005 (Studies in Central European Histories).
-Janz, Curt: „Friedrich Nietzsches Verhältnis zur Musik seiner Zeit“, in: *Nietzsche-Studien* 7 (1978), S. 308–326.
-Janz, Curt: „Das Gesetz über uns. Friedrich Nietzsches Wagner-Erfahrung“, in: Steiert, Thomas (Hrsg.), *„Der Fall Wagner“. Ursprünge und Folgen von Nietzsches Wagner-Kritik*, Laaber: Laaber Verlag 1991, S. 13–32.
-Janz, Curt: „Friedrich Nietzsches Frage nach dem Wesen der Musik“, in: *Nietzscheforschung* 5/6 (2000), S. 23–37.
-Janz, Tobias: „Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft?“, in: Calella, Michele / Urbanek, Nikolaus (Hrsg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 56–81.
-Jaramillo, Maria: „The Music Educator's Professional Knowledge“, in: *Music Education Research* 10/3 (2008) S. 347–359.
-Johnson, David: „Beattie, James“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., London: Macmillan 1980, Bd. 2, S. 322–323.
-Johnson, David: „Beattie, James“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London: Macmillan [2]2001, Bd. 3, S. 25.
-Johnson, Gregory, „Theories of Emotion“, in: *Internet Encyclopedia of Philosophy* (http://www.iep.utm.edu/emotion; 20.07.2015).
-Johnston, William: *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History 1848–1938*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1972.
-Johnston, William: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, übst. von Otto Grohma, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag [4]2006 (1974).
-Jorgensen, Peter / Levinson, David / Ponzetti, James (Hrsg.): *Encyclopedia of Human Emotions*, 2 Bde., New York: Macmillan Reference 1999.
-Judson, Pieter: *Exclusive Revolutionaries: Liberal Politics, Social Experience, and National Identity in the Austrian Empire, 1848–1914*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1996.
-Jung, Christian: „Wagner und Hanslick. Kurze Geschichte einer Feindschaft“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 67/6 (2012), S. 14–21.
-Jungmann, Irmgard: *Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2008.
-Jungmann, Irmgard: *Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2011 (KlangZeiten. Musik, Politik, Gesellschaft 9).
-Juslin, Patrik: „Emotional Responses to Music“, in: Cross, Ian / Hallam, Susan / Thaut, Michael (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford / New York: Oxford University Press 2009, S. 131–140.
-Juslin, Patrik: „Music and Emotion: Seven Questions, Seven Answers“, in: Deliège, Irène / Davidson, Jane (Hrsg.), *Music and the Mind: Essays in Honour of John Sloboda*, Oxford / New York: Oxford University Press 2011, S. 113–135.
-Juslin, Patrik / Liljeström, Simon / Lundqvist, Lars-Olov / Västfjäll, Daniel: „How Does Music Evoke Emotions? Exploring the Underlying Mechanisms“, in: Juslin, Patrik / Sloboda, John (Hrsg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford / New York: Oxford University Press 2010 (Series in Affective Science), S. 605–642.

-Juslin, Patrik / Sloboda, John: „Introduction: Aims, Organization, and Terminology“, in: Dies. (Hrsg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford / New York: Oxford University Press 2010 (Series in Affective Science), S. 3–12.
-Juslin, Patrik / Sloboda, John: „At the Interface Between the Inner and Outer World: Psychological Perspectives“, in: Dies. (Hrsg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford / New York: Oxford University Press 2010 (Series in Affective Science), S. 73–97.
-Juslin, Patrik / Sloboda, John: „The Past, Present, and Future of Music and Emotion Research“, in: Dies. (Hrsg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford / New York: Oxford University Press 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: Dietz Verlag 1953.
-Kaden, Christian: *Musiksoziologie*, Berlin: Verlag Neue Musik 1984.
-Kahl, Willi: „Herbart, Johann Friedrich“, in: Blume, Friedrich (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter 1957, Bd. 6, Sp. 183–185.
-Kalisch, Volker: *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden: Valentin Koerner 1988 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 77).
-Kania, Andrew: „Definition“, in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 3–13.
-Kania, Andrew: „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: Suhrkamp 1977 (Immanuel Kant Werkausgabe XII; 1798).
-Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Heiner Klemme, Hamburg: Felix Meiner 2009 (1790).
-Kapp, Julius: „Autobiographisches von Franz Liszt“, in: *Die Musik* 41/1 (1911–1912), S. 10–21.
-Karbusicky, Vladimir: *Grundriss der musikalischen Semantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986 (Grundrisse 7).
-Karbusicky, Vladimir: *Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus. Zur Entstehungsgeschichte und Kritik der marxistisch-leninistischen Ästhetik*, München: Wilhelm Fink 1973 (Kritische Information 3).
-Karl, Gregory / Robinson, Jenefer: „Levinson on Hope in ‚The Hebrides‘“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/2 (1995), S. 195–199.
-Karl, Gregory / Robinson, Jenefer: „Shostakovich’s Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitively Complex Emotions“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/4 (1995), S. 401–415 oder in: Robinson, Jenefer (Hrsg.), *Music and Meaning*, Ithaca / London: Cornell University Press 1997, S. 154–178.
-Karl, Gregory / Robinson, Jenefer: „Yet Again: ‚Between Absolute and Programme Music‘“, in: *British Journal of Aesthetics* 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: Oxford University Press 2008 (AMS Studies in Music).
-Karnes, Kevin: „Eduard Hanslick’s History: A Forgotten Narrative of Brahms’s Vienna“, in: *American Brahms Society Newsletter* 22 (2004), S. 1–5.
-Kasunic, David: „On ‚Jewishness‘ and Genre: Hanslick’s Reception of Gustav Mahler“, in: Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 311–338.
-Katz, Ruth: *Divining the Powers of Music: Aesthetic Theory and the Origins of Opera*, Stuyvesant: Pendragon Press 1986 (Aesthetics in Music 4).
-Katz, Ruth: *A Language of Its Own: Sense and Meaning in the Making of Western Art Music*, Chicago / London: University of Chicago Press 2009.
-Keil, Werner (Hrsg.): *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Paderborn: Wilhelm Fink 2007.
-Keiler, Allan: „The Origins of Schenker’s Thought: How Man is Musical“, in: *Journal of Music Theory* 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: *Journal of Musicological Research* 26/2 (2007), S. 91–122.
-Kemal, Salim: *Kant and Fine Art: An Essay on Kant and the Philosophy of Fine Art and Culture*, Oxford: Clarendon Press 1986.
-Kemal, Salim: *Kant’s Aesthetic Theory: An Introduction*, London: Macmillan ²1997 (1992).
-Kenny, Anthony: *Action, Emotion, and Will*, London / New York: Routledge; Boston: Kegan Paul 1963.
-Kennick, William (Hrsg.): *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, New York: St. Martin’s Press 1964.
-Kennick, William: „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“, in: *Mind* 67 (1958), S. 317–334 oder in: Barrett, Cyril (Hrsg.), *Collected Papers on Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell 1965, S. 1–21 oder in:

Bender, John / Blocker, Gene (Hrsg.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1993, S. 134–144.
-Kerman, Joseph: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1985.[1266]
-Kerman, Joseph: *Write all These Down: Essays on Music*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1994.
-Kerman, Joseph: „Hanslick's Critics", in: *The Hudson Review* 4/4 (1952), S. 607–611.
-Kerman, Joseph: „Wagner: Thoughts in Season", in: *The Hudson Review* 13/3 (1960), S. 329–349 oder in: Ders., *Write all These Down: Essays on Music*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1994, S. 257–273.
-Kerman, Joseph: „A Profile for American Musicology", in: *Journal of the American Musicological Society* 18 /1 (1965), S. 61–69 oder in: Ders., *Write all These Down: Essays on Music*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1994, S. 3–11.
-Kerman, Joseph: „How We Got Into Analysis, and How to Get Out", in: *Critical Inquiry* 7/2 (1980), S. 311–331 oder in: Ders., *Write all These Down: Essays on Music*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1994, S. 12–32 oder als „The State of Academic Music Criticism" in: Price, Kingsley (Hrsg.), *On Criticizing Music: Five Philosophical Perspectives*, Baltimore / London: Johns Hopkins University Press 1981, S. 38–54.
-Kerman, Joseph: „Critics and the Classics", in: Cohen, Ralph (Hrsg.), *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, Berkeley / Los Angeles: University of California Press 1985, S. 217–244 oder in: Ders., *Write all These Down: Essays on Music*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1994, S. 51–72.
-Kerman, Joseph: „American Musicology in the 1990s", in: *The Journal of Musicology* 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*, Sankt Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2001 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 71).
-Khittl, Christoph: „Eduard Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik", in: Heller, Friedrich (Hrsg.), *Biographische Beiträge zum Musikleben Wiens im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Leopoldine Blahetka, Eduard Hanslick, Robert Hirschfeld*, Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1992 (Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs 1), S. 81–109.
-Khittl, Christoph: „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.
-Kickton, Erika: *Musikwissenschaft im Umriss*, Berlin: Max Hesse 1958 (Max Hesses Handbücher der Musik 108).
-Kieran, Matthew: *Revealing Art*, London / New York: Routledge 2005.
-Kieran, Matthew: „Value of Art", in: Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001, S. 215–226.
-Kim, Jin-Ah: „Mimesis und Autonomie. Zur Genese der Idee der ‚autonomen Musik'", in: *Die Musikforschung* 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: *British Journal of Aesthetics* 42/1 (2002), S. 13–19.
-Kinkeldey, Otto: „Music and Meaning", in: *Bulletin of the American Musicological Society* 1 (1936), S. 14–15.
-Kirchmann, Julius von: *Aesthetik auf realistischer Grundlage*, 2 Bde., Berlin: Julius Springer 1868.
-Kirchmeyer, Helmut: „Ideologische Reflexion und musikgeschichtliche Realität. Kritische Betrachtungen zum Prinzip zeitgemäßer Vorstellungen von Objekt-Wertungen und zum Problem einer virtuellen Musikgeschichtsschreibung", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 63/4 (2006), S. 257–289.
-Kirwan, James: *Beauty*, Manchester / New York: Manchester University Press 1999.
-Kivy, Peter: *The Seventh Sense: A Study of Francis Hutcheson's Aesthetics and Its Influence in Eighteenth-Century Britain*, Oxford: Clarendon Press ^{2}2003 (New York: Burt Franklin 1976).
-Kivy, Peter: *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 1980 (Princeton Essays on the Arts 9).
-Kivy, Peter: *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Ithaca / London: Cornell University Press ^{2}1991 (Princeton / Oxford: Princeton University Press 1984).

[1266] Ebenfalls erschienen als: *Musicology*, London: Fontana Paperbacks 1985.

-Kivy, Peter: *Osmin's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 1988.
-Kivy, Peter: *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions. Including the Compleat Text of ‚The Corded Shell'*, Philadelphia: Temple University Press 1989 (The Arts and Their Philosophies).
-Kivy, Peter: *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca / London: Cornell University Press 1990.
-Kivy, Peter: *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.
-Kivy, Peter: *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca / London: Cornell University Press 1995.
-Kivy, Peter: *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, Cambridge: Cambridge University Press 1997.
-Kivy, Peter: *New Essays on Musical Understanding*, Oxford: Clarendon Press 2001.
-Kivy, Peter: *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press 2002.
-Kivy, Peter: *Music, Language, and Cognition and Other Essays in the Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press 2007.
-Kivy, Peter: *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, Oxford: Clarendon Press 2009.
-Kivy, Peter: *Sounding Off: Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 2012.
-Kivy, Peter: „Charles Darwin on Music", in: *Journal of the American Musicological Society* 12/1 (1959), S. 42–48 oder in: Ders., *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 214–225.
-Kivy, Peter: „Child Mozart as an Aesthetic Symbol", in: *Journal of the History of Ideas* 28/2 (1967), S. 249–258 oder in: Ders. (Hrsg.), *Essays on the History of Aesthetics*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 1992, S. 275–284 oder in: Ders., *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 200–213.
-Kivy, Peter: „Sound Sentiment: A Reply to Donald Callen", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41/3 (1983), S. 332–334.
-Kivy, Peter: „Mattheson as Philosopher of Art", in: *The Musical Quarterly* 70/2 (1984), S. 248–265 oder in: Ders., *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 229–249.
-Kivy, Peter: „How Music Moves", in: Alperson, Philip (Hrsg.), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, University Park: Pennsylvania University Press ^{2}1994 (1987), S. 149–163 oder in: Ders., *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca / London: Cornell University Press 1990, S. 146–172 oder in: Young, James (Hrsg.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., London / New York: Routledge 2005, Bd. 4, S. 19–32.
-Kivy, Peter: „Something I've Always Wanted to Know About Hanslick", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46/3 (1988), S. 413–417 oder in: Ders., *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 265–275.
-Kivy, Peter: „A New Music Criticism?", in: *The Monist* 73/2 (1990), S. 247–268 oder in: Ders., *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 296–323.
-Kivy, Peter: „The Profundity of Music", in: Ders., *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca / London: Cornell University Press 1990, S. 202–218 oder in: Lamarque, Peter / Olsen, Stein (Hrsg.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Malden / Oxford: Blackwell 2004 (Blackwell Philosophy Anthologies 21), S. 463–469.
-Kivy, Peter: „What Was Hanslick Denying?", in: *Journal of Musicology* 8/1 (1990), S. 3–18 oder in: Ders., *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 276–295.
-Kivy, Peter: „Kant and the ‚Affektenlehre': What He Said and What I Wish He Had Said", in: Hudson, Hud / Meerbote, Ralf (Hrsg.), *Kant's Aesthetics*, Altascadero: Ridgeview Publishing 1991, S. 63–74 oder in: Ders., *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 250–264.
-Kivy, Peter: „Auditor's Emotion: Contention, Concession, and Compromise", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/1 (1993), S. 1–12 oder in: Ders., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford: Clarendon Press 2001, S. 71–91.
-Kivy, Peter: „Feeling the Musical Emotions", in: *British Journal of Aesthetics* 39/1 (1999), S. 1–13 oder in: Ders., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford: Clarendon Press 2001, S. 92–118.
-Kivy, Peter: „‚Absolute Music' and the ‚New Musicology'", in: Greer, David / King, Jonathan / Rumbold, Ian (Hrsg.), *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society London 1997*, Oxford / New York: Oxford University Press

2000, S. 378–388 oder in: Ders., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford: Clarendon Press 2001, S. 155–167.
-Kivy, Peter: „Another Go at Musical Profundity: Stephen Davies and the Game of Chess“, in: *British Journal of Aesthetics* 43/4 (2003), S. 401–411 oder in: Ders., *Music, Language, and Cognition and Other Essays in the Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press 2007, S. 154–166.
-Kivy, Peter: „Introduction: Aesthetics Today“, in: Ders. (Hrsg.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell 2004, S. 1–12.
-Kivy, Peter: „Critical Study: Deeper than Emotion“, in: *British Journal of Aesthetics* 46/3 (2006), S. 287–311.
-Kivy, Peter: „Mood and Music: Some Reflections for Noël Carroll“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/2 (2006), S. 271–281 oder in: Ders., *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, Oxford: Clarendon Press 2009, S. 79–99.
-Kivy, Peter: „Moodology: A Response to Laura Sizer“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65/3 (2007), S. 312–318.
-Kivy, Peter: „Moodophilia: A Response to Noël Carroll and Margaret Moore“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65/3 (2007), S. 323–329.
-Kivy, Peter: „What *Really* Happened in the Eighteenth Century: The ‚Modern System‘ Re-Examined (Again)“, in: *British Journal of Aesthetics* 52/1 (2012), S. 61–74.
-Klein, Evelin: *Einführung in die Ästhetik. Eine philosophische Collage*, Wien: Literas Verlag 1987.
-Klein, Hans-Dieter: „Ästhetische Strömungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: Wessely, Othmar (Hrsg.), *Bruckner-Symposion. Johannes Brahms und Anton Bruckner im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1983 (08.–11. September 1983). Bericht*, Linz: Anton Bruckner Institut Linz 1985, S. 197–200.
-Klein, Michael: *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2005 (Musical Meaning and Interpretation).
-Klein, Richard: *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2014.
-Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2011.
-Kleinrath, Dieter: „‚Klar ausgeprägte Gedanken und Gefühl‘. Die Suche nach einem neuen musikalischen Ausdruck in Franz Liszts Spätwerk“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 66/5 (2011), S. 45–53.
-Klengel, Paul: *Zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig: Oswald Mutze 1876.
-Klose, Birgit: *Die erste Ästhetik der absoluten Musik. Adam Smith und sein Essay über die „sogenannten imitativen Künste“*, Dissertation Marburg 1996.
-Kneif, Tibor: „Some Non-Communicative Aspects in Music“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 5/1 (1974), S. 51–59.
-Kneif, Tibor: „Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik“, in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg: Gustav Bosse 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43), S. 63–71.
-Knepler, Georg: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., Berlin: Henschel Verlag 1961.
-Knight, David: *The Age of Science: The Scientific World-View in the Nineteenth Century*, Malden / Oxford: Blackwell 1986.
-Knox, Israel: *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*, London: Thames and Hudson 1958.
-Köhler, Rafael: *Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie*, Stuttgart: Franz Steiner 1996 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 37).
-Köhler, Rafael: „Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 52/3 (1995), S. 205–219.
-Korstvedt, Benjamin: „Reading Music Criticism Beyond the Fin-de-siècle Vienna Paradigm“, in: *The Musical Quarterly* 94/2 (2011), S. 156–210.
-Korsyn, Kevin: *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford: Oxford University Press 2003.
-Korsyn, Kevin: „Schenker’s Organicism Reexamined“, in: *Integral* 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 / Procházka, Rudolph: *Abriss der allgemeinen Musikgeschichte*, hrsg. von Max Chop, Leipzig: Leuckart Verlag [12]1929 (1874).
-Kramer, Lawrence: *Music as Cultural Practice 1800–1900*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1990 (California Studies in 19th Century Music 8).
-Kramer, Lawrence: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1995.
-Kramer, Lawrence: *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2002.

-Kramer, Lawrence: *Critical Musicology and the Responsibility of Response: Selected Essays*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2006 (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology).
-Kramer, Lawrence: *Interpreting Music*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2011.
-Kramer, Lawrence: „Criticizing Criticism, Analyzing Analysis", in: *19th-Century Music* 16/1 (1992), S. 76–79.
-Kramer, Lawrence: „The Musicology of the Future", in: *Repercussions* 1/1 (1992), S. 5–18.
-Kramer, Lawrence: „Music Criticism and the Postmodern Turn: In Contrary Motion with Gary Tomlinson", in: *Current Musicology* 53 (1993), S. 25–35 oder in: Ders., *Critical Musicology and the Responsibility of Response: Selected Essays*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2006 (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology), S. 45–55.
-Kramer, Lawrence: „Musicology and Meaning", in: *The Musical Times* 144 (2003), S. 6–12.
-Kramer, Lawrence: „Philosophizing Musically: Reconsidering Music and Ideas", in: *Journal of the Royal Musical Association* 139/2 (2014), S. 387–404.
-Krausz, Michael (Hrsg.): *Is There a Single Right Interpretation?*, University Park: Pennsylvania University Press 2002 (Studies of the Greater Philadelphia Philosophy Consortium).
-Kreitmaier, Josef: *Dominanten. Streifzüge ins Reich der Ton- und Spielkunst*, Freiburg: Herder & Co. 1924.
-Kretzschmar, Hermann: *Gesammelte Aufsätze über Musik*, 2 Bde., hrsg. von Alfred Heuß, Leipzig: Breitkopf & Härtel; Leipzig: C.F. Peters 1910–1911.
-Kristeller, Paul: „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics", in: *Journal of the History of Ideas* 12/4 (1951), S. 496–527 und 13/1 (1951), S. 17–46 oder in: Kivy, Peter (Hrsg.), *Essays on the History of Aesthetics*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 1992, S. 3–64 oder in gekürzter Fassung: Feagin, Susan / Maynard, Patrick (Hrsg.), *Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 1997 (Oxford Readers), S. 90–102 und Kelly, Michael (Hrsg.), *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 Bde., Oxford / New York: Oxford University Press 1997, Bd. 3, S. 416–428.
-Kropfinger, Klaus: „Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‚Geist der Musik'", in: *Nietzsche-Studien* 14 (1985) S. 1–12.
-Krüger, Eduard: *System der Tonkunst*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1866.
-Kruse, Felicia: „Emotion in Musical Meaning: A Peircean Solution to Langer's Dualism", in: *Transactions of the Charles Peirce Society* 41/4 (2005), S. 762–778.
-Kuhns, Richard: „Music as a Representational Art", in: *British Journal of Aesthetics* 18/2 (1978), S. 120–125.
-Kulenkampff, Jens: „Musik bei Kant und Hegel", in: *Hegel-Studien* 22 (1987), S. 143–163.
-Kulenkampff, Jens: „Kant, Immanuel", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 21 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler ^{2}2001, PT Bd. 9, Sp. 1456–1463.
-Kullak, Adolph: *Das Musikalisch-Schöne. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig: Heinrich Matthes 1858.
-Kupperman, Joel: „Art and Aesthetic Experience", in: *British Journal of Aesthetics* 15/1 (1975), S. 29–39.
-Kupsch, Thomas: *Zeit als angehörtes Werden. Ausgewählte Aspekte zur Philosophie der Musik*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2012.
-Kutschera, Franz von: *Ästhetik*, Berlin / New York: de Gruyter ^{2}1998 (1989).
-Kwan, Jonathan: *Liberalism and the Habsburg Monarchy, 1861–1895*, New York: Palgrave Macmillan 2015.
-Lachmann, Frank: „Violations of Expectations in Creativity and Perversion", in: *Psychoanalytic Inquiry* 26/3 (2006), S. 362–385.
-Lalo, Charles: *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris: Felíx Alcan 1908.
-Lamarque, Peter: „How Can We Fear and Pity Fictions?, in: *British Journal of Aesthetics* 21/4 (1981), S. 291–304.
-Lamarque, Peter: „The British Journal of Aesthetics: Forty Years On", in: *British Journal of Aesthetics* 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: Academia Verlag 2004 (Beiträge zur Bolzano-Forschung 17).
-Landerer, Christoph: „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.
-Landerer, Christoph: „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.
-Landerer, Christoph: „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 54/9 (1999), S. 6–20.
-Landerer, Christoph: „‚Die raffinierteste aller Künste'. Ludwig Wittgenstein und die Musik", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 56/11 (2001), S. 10–19.

-Landerer, Christoph: „Eduard Hanslicks Musikästhetik und ihr österreichisches Nachleben. Ein ‚Wiener Denkstil'?", in: *Musicologica Austriaca* 20 (2001), S. 91–117.
-Landerer, Christoph: „Aesthetica longa, ars brevis. Vergänglichkeit des Schönen und Zeitlosigkeit der Ästhetik bei Eduard Hanslick", in: Brügge, Joachim / Födermayr, Franz / Gratzer, Wolfgang / Hochradner, Thomas / Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift Gernot Gruber zum fünfundsechzigsten Geburtstag*, Tutzing 2004, S. 49–59 oder in: *Musik&Ästhetik* 14 (2010), S. 10–19.
-Landerer, Christoph: „Ästhetik von oben? Ästhetik von unten? Objektivität und ‚naturwissenschaftliche' Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 61/1 (2004), S. 38–53.
-Landerer, Christoph: „Wagner, Hanslick, Nietzsche und das ‚Judentum in der Musik'", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 59/6 (2004), S. 5–14.
-Landerer, Christoph: „Form und Gefühl in Nietzsches Musikästhetik", in: *Nietzsche-Forschung* 13 (2006), S. 51–58.
-Landerer, Christoph: „Hanslick", in: Birx, Harry / Knoepffler, Nikolaus / Sorgner, Stefan (Hrsg.), *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch*, Reinbek: Rowohlt Verlag 2008, S. 373–385.
-Landerer, Christoph: „Eduard Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte", in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 55–64.
-Landerer, Christoph: „‚Dies ist alles sehr beängstigend'. Nietzsche, Wagner, Hanslick und die ‚jüdische Presse'. Zu Martine Pranges Beitrag ‚Was Nietzsche Ever a True Wagnerian'", in: *Nietzsche-Studien* 41 (2012), S. 182–190.
-Landerer, Christoph: „Neue Arbeiten zu Nietzsches Musikästhetik", in: *Nietzsche-Studien* 41 (2012), S. 482–488.
-Landerer, Christoph: „1848 und die Wissenschaften. Staatliche Bildungsplanung und der österreichische Weg in die Moderne", in: Boisits, Barbara (Hrsg.), *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49*, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2013, S. 617–631.
-Landerer, Christoph / Schuster, Marc-Oliver: „‚Die Musik kann niemals Mittel werden'. Nietzsches Ästhetik und ihre Wurzeln bei Hanslick", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 55/6 (2000), S. 17–24.
-Landerer, Christoph / Schuster, Marc-Oliver: „Nietzsches Vorstudien zur ‚Geburt der Tragödie' in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard Hanslicks", in: *Nietzsche-Studien* 31 (2002), S. 114–133.
-Landerer Christoph / Schuster, Marc-Oliver: „‚Begehrlich schrie der Geyer in das Thal'. Zu einem Motiv früher Wagner-Entfremdung in Nietzsches Nachlass", in: *Nietzsche-Studien* 34 (2005), S. 246–255.
-Landerer, Christoph / Wilfing, Alexander: „Hanslick und der cultural turn", in: *Musik&Ästhetik* 72 (2014), S. 117–121.
-Lang, Berel: „Significance of Form: The Dilemma of Roger Fry's Aesthetics", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 21/2 (1962), S. 167–176.
-Lang, Paul: *Music in Western Civilization*, London / New York: Dent & Sons 1941.
-Langer, Susanne: *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press ^{3}1957 (1942).
-Langer, Susanne: *Feeling and Form: A Theory of Art Developed From „Philosophy in a New Key"*, New York: Charles Scribner's Sons 1953.
-Langer, Susanne: *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, London / New York: Routledge; Boston: Kegan Paul 1957.
-Larkin, David: „Battle Rejoined: Hanslick and the Symphonic Poem in the 1890s", in: Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 289–310.
-Laudon, Robert: „The Elements of Expression in Music: A Psychological View", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 37/2 (2006), S. 123–133.
-Laurencin-d'Armond, Ferdinand: *Dr. Eduard Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr*, Leipzig: Heinrich Matthes 1859.
-Lazarus, Moritz: *Das Leben der Seele in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze*, 3 Bde., Berlin: Heinrich Schindler 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: Gordon & Breach 1988.
-Lenneberg, Hans: „Il Bismarck della Critica Musicale. The Memoirs of Eduard Hanslick", in: *Opera Quarterly* 2/1 (1984), S. 29–36.
-Lenoir, Timothy: *Instituting Science: The Cultural Production of Scientific Disciplines*, Stanford: Stanford University Press 1997 (Writing Science).

-Lentze, Hans: *Die Universitätsreform des Ministers Graf Leo Thun-Hohenstein*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1975 (Veröffentlichungen der Kommission für Philosophie 7; Sitzungsberichte der philologisch-historischen Klasse 239/2).
-Lenzen, Wolfgang: „Grundzüge einer philosophischen Theorie der Gefühle", in: Herding, Klaus / Stumpfhaus Bernhard (Hrsg.), *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin / New York: de Gruyter 2004 S. 80–103.
-Leppert, Richard / McClary, Susan (Hrsg.): *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press 1987.
-Lesle, Lutz: *Notfall Musikkritik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1981.
-Lesle, Lutz: „‚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.: Schott Verlag 2010.
-Leuschner, Pia-Elisabeth: *Orphic Song with Daedal Harmony. Die „Musik" in Texten der englischen und deutschen Romantik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (Stiftung für Romantikforschung 9).
-Levi, David: „Expressive Qualities in Music Perception and Music Education", in: *Journal of Research in Music Education* 26/4 (1978), S. 425–435.
-Levinson, Jerrold (Hrsg.): *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press 1998 (Cambridge Studies in Philosophy and the Arts).
-Levinson, Jerrold (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003.
-Levinson, Jerrold (Hrsg.): *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*, New York: Palgrave Macmillan 2013.
-Levinson, Jerrold: *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca / London: Cornell University Press 1990.
-Levinson, Jerrold: *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca / London: Cornell University Press 1996.
-Levinson, Jerrold: *Music in the Moment*, Ithaca / London: Cornell University Press 1997.
-Levinson, Jerrold: *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press 2006.
-Levinson, Jerrold: „Defining Art Historically", in: *British Journal of Aesthetics* 19/3 (1979), S. 232–250 oder in: Ders., *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca / London: Cornell University Press 1990, S. 3–25 oder in: Young, James (Hrsg.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., London / New York: Routledge 2005, Bd. 2, S. 55–73.
-Levinson, Jerrold: „What a Musical Work Is", in: *Journal of Philosophy* 77 (1980), S. 5–28 oder in: Bender, John / Blocker, Gene (Hrsg.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1993, S. 338–354 oder in: Lamarque, Peter / Olsen, Stein (Hrsg.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Malden / Oxford: Blackwell 2004 (Blackwell Philosophy Anthologies 21), S. 78–91 oder in: Young, James (Hrsg.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., London / New York: Routledge 2005, Bd. 3, S. 3–23.
-Levinson, Jerrold: „Music and Negative Emotion", in: *Pacific Philosophical Quarterly* 63 (1982), S. 327–346 oder in: Robinson, Jenefer (Hrsg.), *Music and Meaning*, Ithaca / London: Cornell University Press 1997, S. 215–241 oder in gekürzter Fassung: Feagin, Susan / Maynard, Patrick (Hrsg.), *Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 1997 (Oxford Readers), S. 328–338.
-Levinson, Jerrold: „Refining Art Historically", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/1 (1989), S. 21–33 oder in: Ders., *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca / London: Cornell University Press 1990, S. 37–59.
-Levinson, Jerrold: „Musical Profundity Misplaced", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50/1 (1992), S. 58–60.
-Levinson, Jerrold: „Edmund Gurney and the Appreciation of Music", in: *Iyyun* 42 (1993), S. 181–205.
-Levinson, Jerrold: „Extending Art Historically", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/3 (1993), S. 411–423 oder in: Ders., *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca / London: Cornell University Press 1996, S. 150–171.
-Levinson, Jerrold: „Still Hopeful: Reply to Karl and Robinson", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 /2 (1995), S. 199–201.
-Levinson, Jerrold: „Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain", in: Hjort, Mette / Laver, Sue (Hrsg.), *Emotion and the Arts*, Oxford / New York: Oxford University Press 1997, S. 20–34 oder in: Ders., *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press 2006, S. 38–55.
-Levinson, Jerrold: „Sound, Gesture, Spatial Imagination, and the Expression of Emotion in Music", in: *European Review of Philosophy* 5 (2002), S. 137–150 oder in: Ders., *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press 2006, S. 77–90.

-Levinson, Jerrold: „The Irreducible Historicality of the Concept of Art“, in: *British Journal of Aesthetics* 42/4 (2002), S. 367–379 oder in: Ders., *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press 2006, S. 13–26.
-Levinson, Jerrold: „Philosophical Aesthetics: An Overview“, in: Ders. (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003, S. 3–24.
-Levinson, Jerrold: „Music as Narrative and Music as Drama“, in: *Mind & Language* 19/4 (2004), 428–441 oder in: Ders., *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press 2006, S. 129–142.
-Levinson, Jerrold: „Musical Expressiveness as Hearability-as-expression“, in: Kieran, Matthew (Hrsg.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Malden / Oxford: Blackwell 2006 (Contemporary Debates in Philosophy 5), S. 192–206 oder in: Ders., *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press 2006, S. 91–108.
-Levinson, Jerrold: „The Aesthetic Appreciation of Music“, in: *British Journal of Aesthetics* 49/4 (2009), S. 415–425.
-Levinson, Jerrold / Matravers, Derek: „Aesthetic Properties“, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 79 (2005), S. 191–227.
-Levy, Neil: „Analytic and Continental Philosophy: Explaining the Differences“, in: *Metaphilosophy* 34/3 (2003), S. 284–304.
-Liébert, Georges: *Nietzsche and Music*, übst. von David Pellauer und Graham Parkes, Chicago / London: University of Chicago Press 2004.
-Liessmann, Konrad: „Ästhetik“, in: Acham, Karl (Hrsg.), *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften 5: Sprache, Literatur und Kunst*, Wien: Passagen Verlag 2003, S. 543–577.
-Lippman, Edward (Hrsg.): *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, 3 Bde., Stuyvesant: Pendragon Press 1986 –1990 (Aesthetics in Music 4).
-Lippman, Edward: *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln / London: University of Nebraska Press 1992.
-Lippman, Edward: *The Philosophy and Aesthetics of Music*, Lincoln / London: University of Nebraska Press 1999.
-Lippman, Edward: „Symbolism in Music“, in: *The Musical Quarterly* 39/4 (1953), S. 554–575 oder in: Ders., *The Philosophy and Aesthetics of Music*, Lincoln / London: University of Nebraska Press 1999, S. 3–25.
-Lippman, Edward: „The Esthetic Theories of Richard Wagner“, in: *The Musical Quarterly* 44/2 (1958), S. 209 –220 oder in: Ders., *The Philosophy and Aesthetics of Music*, Lincoln / London: University of Nebraska Press 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: Laaber Verlag 1993 (Analecta Musicologica 28), S. 107–152.
-Lippold, Eberhard: *Zur Frage der ästhetischen Form-Inhalt-Relation in der Musik*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1971 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR 3).
-Lippold, Eberhard: „Gegenstand, Methoden und weltanschaulich-philosophische Grundlagen der Musikästhetik“ in: Bimberg, Siegfried / Kaden, Werner / Lippold, Eberhard / Mehner, Klaus / Siegmund-Schultze, Walther (Hrsg.), *Handbuch der Musikästhetik*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 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: Henschel Verlag 1954.
-Lissa, Zofia: *Über das Spezifische der Musik*, Berlin: Henschel Verlag 1957.
-Lissa, Zofia: *Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl*, Berlin: Henschel Verlag 1969.
-Lissa, Zofia: *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelmshaven / Amsterdam / Locarno: Heinrichshofen's Verlag 1975 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 38).
-Livingston, Paisley: *Art and Intention: A Philosophical Study*, Oxford: Clarendon Press 2005.
-Livingston, Paisley: „Intention in Art“, in: Levinson, Jerrold (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003, S. 275–290.
-Lloyd, Norman (Hrsg.): *The Golden Encyclopedia of Music*, New York: Western Publishing Company 1968.
-Lloyd, Norman (Hrsg.): *Großes Lexikon der Musik*, übst. von Alfred Baumgartner, Gütersloh: Bertelsmann Lexikon-Verlag 1974.
-Lobe, Johann: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, 2 Bde, Leipzig: Baumgärtner's Buchhandlung 1855–1857.
-Lodes, Birgit: „Hanslick und Beethoven“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 259–296.
-Loesch, Heinz von: „Autonomie der Kunst und Autonomie des Werkes“, in: Motte-Haber, Helga de la / Tramsen, Eckhard (Hrsg.), *Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 2004, S. 183–200.

-Lomnäs, Bonnie / Lomnäs, Erling / Strauß, Dietmar: *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: Pfau Verlag 1999.
-London, Justin: „Musicology", in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 495–505.
-Lorand, Ruth: „Kant on Free and Dependent Beauty" in: *British Journal of Aesthetics* 29/1 (1989), S. 32–40.
-Lorand, Ruth: „The Purity of Aesthetic Value", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50/1 (1992), S. 13–21.
-Lotze, Hermann: *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München: J.G. Cotta 1868 (Geschichte der Wissenschaften in Deutschland 7).
-Lotze, Hermann: *Grundzüge der Aesthetik. Dictate aus den Vorlesungen*, Leipzig: Hirzel Verlag 1884.
-Lotze, Hermann: *Kleine Schriften*, 3 Bde., hrsg. von David Peipers, Leipzig: Hirzel Verlag 1891.
-Louis, Rudolf: *Der Widerspruch in der Musik. Bausteine zu einer Ästhetik der Tonkunst auf realdialektischer Grundlage*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1893.
-Love, Frederick: *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1963.
-Love, Frederick: „Nietzsche's Quest for a New Aesthetic of Music: ‚die allergrößte Symphonie', ‚großer Stil', ‚Musik des Südens'", in: *Nietzsche-Studien* 6 (1977), S. 154–194.
-Löw-Beer, Martin: „Zur Einschätzung von Gefühlen und Gefühlsleben", in: Fink-Eitel, Heinrich / Lohmann, Georg (Hrsg.), *Zur Philosophie der Gefühle*, Frankfurt: Suhrkamp 1993, S. 89–111.
-Lowens, Irving: „Writings About Music in the Periodicals of American Transcendentalism (1835–50)", in: *Journal of the American Musicological Society* 10/2 (1957), S. 71–85.
-Lowinsky, Edward: „Character and Purposes of American Musicology: A Reply to Joseph Kerman", in: *Journal of the American Musicological Society* 19 (1965), S. 222–234.
-Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg: Rombach Verlag 1995 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 32).
-Lüdeking, Karlheinz: *Analytische Philosophie der Kunst. Eine Einführung*, München: Wilhelm Fink 1998.
-Ludvová, Jitka: „Zur Biographie Eduard Hanslicks", in: *Studien zur Musikwissenschaft* 37 (1986), übst. von Anna Urbanová, S. 37–46.
-Ludvová, Jitka: „Einige Prager Realien zum Thema Hanslick", in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 163–180.
-Lütteken, Laurenz: „Die ‚nachhelfende Arbeit der Phantasie'. Ästhetik, Werturteil und musikalische Wissenschaft im Umfeld Hanslicks", in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 65–76.
-Lyas, Colin: „Sibley", in: Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001, S. 131–141.
-MacKerness, Eric: „Edmund Gurney and ‚The Power of Sound'", in: *Music&Letters* 37/4 (1956), S. 356–367.
-MacKinnon, John: „Artistic Expression and the Claims of the Arousal Theory", in: *British Journal of Aesthetics* 36/3 (1996), S. 278–289.
-Madell, Geoffrey: *Philosophy, Music, and Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2002.
-Madell, Geoffrey: „What Music Teaches About Emotion", in: *Philosophy* 71 (1996), S. 63–82.
-Madell, Geoffrey: „Emotion and Feeling", in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 71 (1997), S. 147–162.
-Maecklenburg, Albert: „Die Musikanschauung Kants", in: *Die Musik* 14/1 (1915), S. 207–218.
-Mahr, Peter: „Graz, Wien, Prag. Zur universitären Ästhetik der Donaumonarchie von 1880–1914. Vorlesungsverzeichnisse, Kurzbiographie und Interpretationen", in: Benedikt, Michael / Kiss, Endre / Knoll, Reinhold (Hrsg.), *Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung 4. Anspruch und Echo. Sezession und Aufbrüche in den Kronländern zum Fin-de-Siècle. Philosophie in Österreich (1880–1920)*, Klausen-Leopoldsdorf: Editura Triade 1998, S. 793–816.
-Mahrenholz, Simone: „Langer, Susanne Katharina", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 21 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001, PT Bd. 10, Sp. 1170–1172.
-Maier, Franz: „Lotze und Zimmermann als Rezensenten von Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen'", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 70/3 (2013), S. 209–226.
-Majer-Bobetko, Sanja: „Musico-Historical Themes in the Aesthetical System of the Croatian Philosopher Franjo Marković", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 34/1 (2003), S. 33–44.
-Majer-Bobetko, Sanja: „Words on Music in Northern Croatia and Slavonia During the 19th Century and Until the World War I", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 38/2 (2007), S. 197–216.

-Mak, Su Yin: „Schubert as Schiller's Sentimental Poet", in: *Eighteenth-Century Music* 4/2 (2007), S. 251–263.
-Malek, James: „Adam Smith's Contribution to Eighteenth-Century British Aesthetics", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31/1 (1972), S. 49–54.
-Mallaband, Philip: „Understanding Kant's Distinction Between Free and Dependent Beauty", in: *The Philosophical Quarterly* 52/1 (2002), S. 66–81.
-Mandelbaum, Maurice: *History, Man, and Reason: A Study in Nineteenth-Century Thought*, Baltimore / London: Johns Hopkins Press 1971.
-Mandelbaum, Maurice: „Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts", in: *American Philosophical Quarterly* 2/3 (1965), S. 219–228 oder in: Dickie, George / Sclafani, Richard (Hrsg.), *Aesthetics: A Critical Anthology*, New York: St. Martin's Press 1977, S. 500–515 oder in: Werhane, Patricia (Hrsg.), *Philosophical Issues in Art*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1984, S. 454–463 oder in: Neill, Alex / Ridley, Aaron (Hrsg.), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Boston u.a.: McGraw-Hill 1995, S. 192–201 oder in: Young, James (Hrsg.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., London / New York: Routledge 2005, Bd. 2, S. 27–43.
-Margolis, Joseph: *The Language of Art and Art Criticism: Analytic Questions in Aesthetics*, Detroit: Wayne State University Press 1965.
-Margolis, Joseph: „Plain Talk About Interpretation on a Relativistic Model", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/1 (1995), S. 1–7.
-Marks, Joel: „A Theory of Emotion", in: *Philosophical Studies* 42/1 (1982), S. 227–242.
-Markus, Stanislaw: *Musikästhetik*, übst. von Karl Krämer und Lothar Fahlbusch, 2 Bde., Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1967–1977.
-Marschner, Franz: „Kants Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart I", in: *Kant-Studien* 6 (1901), S. 19–40 oder in: Nachtsheim, Stephan (Hrsg.), *Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen*, Chemnitz: Gudrun Schröder 1997 (Musikästhetische Schriften nach Kant 1), S. 207–225.
-Marschner, Franz: „Kants Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart II", in: *Kant-Studien* 6 (1901), S. 206–243 oder in: Nachtsheim, Stephan (Hrsg.), *Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen*, Chemnitz: Gudrun Schröder 1997 (Musikästhetische Schriften nach Kant 1), S. 226–258.
-Martin, David: „Unrealized Possibility in the Aesthetic Experience", in: *Journal of Philosophy* 52 (1955), S. 393–400.
-Martin, David: „On the Supposed Incompability of Expressionism and Formalism", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15/1 (1956), S. 94–99.
-Martin, Peter: *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester / New York: Manchester University Press 1995.
-Martin, Robert: „Musical ‚Topics' and Expression in Music", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/4 (1995), S. 417–424.
-Massow, Albrecht von: „Musikalischer Formgehalt", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 55/4 (1998), S. 269–288.
-Matejka, Wilhelm: *Das Scheitern der Musikwissenschaft and ihren abstrakten Voraussetzungen. Philosophische Voraussetzungen einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft*, Tutzing: Hans Schneider 1976 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, II/5).
-Matravers, Derek: *Art and Emotion*, Oxford: Clarendon Press 1998.
-Matravers, Derek: „Art and the Feelings and Emotions", in: *British Journal of Aesthetics* 31/4 (1991), S. 322–331.
-Matravers, Derek: „Unsound Sentiment: A Critique of Kivy's ‚Emotive Formalism'", in: *Philosophical Papers* 22/2 (1993), S. 135–147.
-Matravers, Derek: „Art, Expression, and Emotion", in: Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001, S. 353–362.
-Matravers, Derek: „The Experience of Emotion in Music", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61/4 (2003), S. 353–363.
-Matravers, Derek: „Expression in Music", in: Stock, Kathleen (Hrsg.), *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*, Oxford / New York: Oxford University Press 2007, S. 95–116.
-Matravers, Derek: „Expression in the Arts", in: Goldie, Peter (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford / New York: Oxford University Press 2010, S. 617–634.
-Matravers, Derek: „Recent Philosophical Work on the Connection Between Music and the Emotions", in: *Music Analysis* 29/1 (2010), S. 8–18.
-Matravers, Derek: „Arousal Theories", in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 212–222.
-Maus, Fred Everett: „Music as Drama", in: *Music Theory Spectrum* 10 (1988), S. 56–73 oder in: Robinson, Jenefer (Hrsg.), *Music and Meaning*, Ithaca / London: Cornell University Press 1997, S. 105–130.

-Maus, Fred Everett: „Hanslick's Animism", in: *Journal of Musicology* 10/3 (1992), S. 273–292.
-Maus, Fred Everett: „Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55/3 (1997), S. 293–303.
-Maus, Fred Everett: „What Was Critical Musicology?", in: *Radical Musicology* 5 (2011) [http://www.radical-musicology.org.uk/special_critmus/maus.htm, 14.04.2015]
-Maus, Fred Everett: „Hanslick's Composers", in: Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 38–51.
-Mauser, Siegfried: „Strawinskys ‚Musikalische Poetik' und Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', in: *Musik -Konzepte* 34–35 (1984), S. 89–98.
-Mayer, Günter / Stroh, Wolfgang (Hrsg.): *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung. Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5.–7. November 1999 in Oldenburg*, Oldenburg: Bibliothekssystem der Universität Oldenburg 2000.
-Mayring, Philipp / Ulich, Dieter: *Psychologie der Emotionen*, Stuttgart / Berlin / Köln: Kohlhammer Verlag 1992 (Grundriß der Philosophie 5).
-McAlpin, Colin: „Is Music the Language of the Emotions?", in: *The Musical Quarterly* 11/3 (1925), S. 427–443.
-McClary, Susan: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press ^{2}2001 (1991).
-McClary, Susan: *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2000.
-McClary, Susan: *Reading Music: Selected Essays*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2007 (Contemporary Thinkers on Critical Musicology 5).
-McClary, Susan: „The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year" in: Leppert, Richard / McClary, Susan (Hrsg.), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 13–62 oder in: Dies., *Reading Music: Selected Essays*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2007 (Contemporary Thinkers on Critical Musicology 5), S. 15–64.
-McClary, Susan: „Narrative Agendas in ‚Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony", in: Solie, Ruth (Hrsg.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1993, S. 326–344 oder in: Dies., *Reading Music: Selected Essays*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2007 (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology).
-McClatchie, Stephen: *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalistic Ideology*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 1998 (Eastman Studies in Music).
-McCloskey, Mary: *Kant's Aesthetic*, London: Macmillan 1987.
-McColl, Sandra: *Music Criticism in Vienna 1896–1897: Critically Moving Forms*, Oxford: Clarendon Press 1996 (Oxford Monographs on Music).
-McColl, Sandra: „To Bury Hanslick or to Praise Him? The Obituaries of August 1904", in: *Musicology Australia* 18 (1995), S. 39–51.
-McColl, Sandra: „Richard Wallaschek: Vienna's Most Uncomfortable Music Critic", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 29/1 (1998), S. 41–73.
-McCormick, Peter: „Bolzano and the Dark Doctrine: An Essay in Aesthetics", in: Smith, Barry (Hrsg.), *Structure and Gestalt: Philosophy and Literature in Austria-Hungary and her Successor States*, Amsterdam: John Benjamins 1981 (Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe 7), S. 69–111.
-McCreeless, Patrick: „Semiotics and Music: An End-of-Century Overview", in: Eberl, Kathrin / Ruf, Wolfgang (Hrsg.), *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, 2 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter 2000, Bd. 1, S. 36–47.
-McGrath, William: *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven / London: Yale University Press 1974.
-McKinney, Timothy: „Hanslick and Hugo Wolf", in: Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 261–288.
-McLaughlin, Thomas: „Clive Bell's Aesthetic: Tradition and Significant Form", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35/4 (1977), S. 433–443.
-McMahon, Jennifer: „Beauty", in: Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001, S. 227–238.
-Mehner, Klaus: „Plädoyer für eine Autonomieästhetik der Musik", in: Goldschmidt, Harry / Knepler, Georg (Hrsg.), *Musikästhetik in der Diskussion. Vorträge und Diskussionen*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1981, S. 198–228.

-Mersmann, Hans: *Musikgeschichte in der abendländischen Kultur*, Frankfurt: Hans Menck 1955.
-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 Berlin 1986.
-Mew, Peter: „The Expression of Emotion in Music", in: *British Journal of Aesthetics* 25/1 (1985), S. 33–42.
-Meyer, Ernst: *Musik im Zeitgeschehen*, Berlin: Henschel Verlag 1952.
-Meyer, Kathi: „Kants Stellung zur Musikästhetik", in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3 (1920), S. 470–482.
-Meyer, Kathi: *Bedeutung und Wesen der Musik. Der Bedeutungswandel der Musik*, Baden-Baden: Valentin Koerner [2]1975 (1932, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 5).
-Meyer, Leonard: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago / London: University of Chicago Press 1956.
-Meyer, Leonard: *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1989 (Studies in the Criticism and Theory of Music).
-Michaelis, Christian Friedrich: *Ueber den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Ein ästhetischer Versuch*, Leipzig: Schäferische Buchhandlung 1795.
-Michaelis, Christian Friedrich: *Ueber den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Zweyter Versuch*, Leipzig: Schäferische Buchhandlung 1800.
-Micznik, Vera: „The Absolute Limitations of Programmatic Music: The Case of Liszt's ‚Die Ideale'", in: *Music&Letters* 80/2 (1999), S. 207–240.
-Miller, Derek: „On Piano Performance: Technology and Technique", in: *Contemporary Theatre Review* 21/3 (2011), S. 261–275.
-Miller, Samuel: „Motion in Musical Texture and Aesthetic Impact", in: *Journal of Aesthetic Education* 17/1 (1983), S. 59–67.
-Minton, Arthur: „Words and Music", in: *The English Journal* 28/3 (1939), S. 199–207.
-Misch, Ludwig: „Eduard Hanslick", in: *Allgemeine Musikzeitung* 37 (1925), S. 737–739.
-Misselhorn, Catrin: „Probleme der analytischen Ästhetik (I). Begriffliche und methodologische Fragen", in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 61/4 (2007), S. 503–521.
-Misselhorn, Catrin: „Probleme der analytischen Ästhetik (II). Thematischer Überblick und ausgewählte Fragestellungen", in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 62/1 (2008), S. 108–129.
-Monelle, Raymond: *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur: Harwood Academic Publishers 1992 (Contemporary Music Studies 5).
-Moos, Paul: *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann. Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit*, Stuttgart / Berlin / Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt 1922, Faksimile Reprint: Hildesheim / New York: Georg Olms 1975.[1267]
-Moravcsik, Julius: „Understanding and the Emotions", in: *Dialectica* 36/2 (1982), S. 207–224.
-Morgan, Robert (Hrsg.): *Source Readings in Music History 7: The Twentieth Century*, New York / London: W. W. Norton & Company [2]1998 (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.
-Morris, Michael: „Doing Justice to Musical Works", in: Stock, Kathleen (Hrsg.), *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*, Oxford / New York: Oxford University Press 2007, S. 52–78.
-Morris, Mitchell: „Musical Virtues", in: Dell'Antonio, Andrew (Hrsg.), *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2004, S. 44–69.
-Morscher, Edgar: „Brentano and His Place in Austrian Philosophy", in: Chisholm, Roderick / Haller, Rudolf (Hrsg.), *Die Philosophie Franz Brentanos. Beiträge zur Brentano-Konferenz (Graz 4.–8. September 1877)*, Amsterdam: Rodopi Verlag 1978 (Grazer philosophische Studien 5), S. 1–9.
-Morscher, Edgar: „Robert Zimmermann – der Vermittler von Bolzanos Gedankengut? Zerstörung einer Legende", in: Ganthaler, Heinrich / Neumaier, Otto (Hrsg.), *Bolzano und die österreichische Geistesgeschichte*, Sankt Augustin: Academia Verlag 1997 (Beiträge zur Bolzano-Forschung 6), S. 145–190.
-Moser, Hans Joachim: *Geschichte der deutschen Musik*, 3 Bde., Stuttgart / Berlin: J.G. Cotta 1923–1924.
-Moser, Hans Joachim: *Musiklexikon*, Berlin: Max Hesse [2]1943 (1935).
-Moser, Hans Joachim: *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Tutzing: Hans Schneider [14]1965 (Berlin: Max Hesse 1936; Handbücher der Musik 2).
-Moser, Hans Joachim: *Musikästhetik*, Berlin / New York: de Gruyter 1953.
-Mothersill, Mary: *Beauty Restored*, Oxford: Clarendon Press 1984.
-Mothersill, Mary: „Is Art a Language?", in: *Journal of Philosophy* 62 (1965), S. 559–572.

[1267] Erstmals erschienen als: *Moderne Musikästhetik in Deutschland. Historisch-kritische Übersicht*, Leipzig: Hermann Seemann 1902.

-Motte-Haber, Helga de la: „Anmutung – Wirkung – Überwältigung“, in: Herding, Klaus / Stumpfhaus, Bernhard (Hrsg.), *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin / New York: de Gruyter 2004, S. 189–198.
-Müller-Blattau, Joseph: *Geschichte der deutschen Musik*, Berlin: Friedrich Vieweg 1938.
-Mundt, Ernest: „Three Aspects of German Aesthetic Theory“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 17/3 (1959), S. 287–310.
-Munro, Thomas: „Aesthetics and Philosophy in American Colleges“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4/3 (1946), S. 180–187.
-Munro, Thomas: „Aesthetics as Science: Its Development in America“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9/3 (1951), S. 161–207.
-Munro, Thomas: „Recent Developments in Aesthetics in America“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23/2 (1964), S. 251–260.
-Myers, Rollo: „Edmund Gurney's ‚The Power of Sound'“, in: *Music&Letters* 53/1 (1972), S. 36–43.
-Naar, Hichem: „Art and Emotion“, in: *Internet Encyclopedia of Philosophy* (http://www.iep.utm.edu/art-emot; 12.07.2015).
-Nachtsheim, Stefan: *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920*, Berlin: Gebr. Mann 1984.
-Nagel, Ernest: „Rezension von Susanne Langer Philosophy in a ‚New Key'“, in: *Journal of Philosophy* 40 (1943), S. 323–329.
-Nägeli, Hans Georg: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart / Berlin: J.G. Cotta 1826, Faksimile Reprint: Hildesheim / New York: Georg Olms 1980.
-Nattiez, Jean-Jacques: *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, übst. von Carolyn Abbate, Princeton / Oxford: Princeton University Press 1990 (*Musicologie générale et sémiologie*, Paris: Christian Bourgois 1987).
-Nattiez, Jean-Jacques: „Hanslick: The Contradictions of Immanence“, in: Ders., *The Battle of Chronos and Orpheus: Essays in Applied Musical Semiology*, übst. von Jonathan Dunsby, Oxford / New York: Oxford University Press 2004, S. 105–126.
-Naumann, Emil: *Allgemeine Musikgeschichte*, hrsg. von Alfred Loeven, Berlin: Eigenbrödler Verlag ^{2}1927 (1885).
-Nef, Karl: „Kant und die Musik“, in: *Die Grenzboten* 64/3 (1905), S. 32–36.
-Neill, Alex: „Art and Emotion“, in: Levinson, Jerrold (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003, S. 421–435.
-Nettl, Bruno: „Music“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London: Macmillan ^{2}2001, Bd. 17, S. 425–437.
-Neubauer, John: *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven / London: Yale University Press 1986.
-Neumaier, Otto: „Ästhetik bei Bernard Bolzano“, in: Morscher, Edgar (Hrsg.), *Bernard Bolzanos geistiges Erbe für das 21. Jahrhundert. Beiträge zum Bolzano-Symposium der Österreichischen Forschungsgemeinschaft (Wien Dezember 1998)*, Sankt Augustin: Academia Verlag 1999 (Beiträge zur Bolzano-Forschung 11) S. 411–438.
-Neumann, Peter: „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: Hölder-Pichler-Tempsky 1981.
-Newcomb, Anthony: „Those Images That Yet Fresh Images Beget“, in: *Journal of Musicology* 2/3 (1983), S. 227–245.
-Newcomb, Anthony: „Once More ‚Between Absolute Music and Programme Music': Schumann's Second Symphony“, in: *19th-Century Music* 7/3 (1984), S. 233–250.
-Newcomb, Anthony: „Sound and Feeling“, in: *Critical Inquiry* 10/4 (1984), S. 614–643.
-Newcomb, Anthony: „Action and Agency in Mahler's Ninth Symphony, Second Movement“, in: Robinson, Jenefer (Hrsg.), *Music and Meaning*, Ithaca / London: Cornell University Press 1997, S. 131–153.
-Newman, Ernest: *Fact and Fiction About Wagner*, London / Toronto / Melbourne: Cassell & Company 1931.
-Newman, William: „Musical Form as a Generative Process“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12/3 (1954), S. 301–309.
-Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 15 Bde., Berlin / New York: de Gruyter ^{2}1999 (1967–1977).
-Noeske, Nina: „Body and Soul, Content and Form: On Hanslick's Use of the Organism Metaphor“, in: Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 236–258.

-Noeske, Nina / Tischer, Matthias (Hrsg.): *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2010 (KlangZeiten. Musik, Politik, Gesellschaft 7).
-Nohl, Hermann: *Die ästhetische Wirklichkeit. Eine Einführung*. Frankfurt: Gerhard Schulte-Bulmke 1935.
-Nolt, John: „Expression and Emotion", in: *British Journal of Aesthetics* 21/2 (1981), S. 139–150.
-Notley, Margaret: *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*, Oxford / New York: Oxford University Press 2007.
-Notley, Margaret: „Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna", in: *19th-Century Music* 17/2 (1993), S. 107–123.
-Nováček, Zdeněk: *Einführung in die Musikästhetik*, übst. von Bruno Liehm, Berlin: Henschel Verlag 1956 (*Úvod do estetiky hudby*, Bratislava 1952).
-Nowak, Adolf: *Hegels Musikästhetik*, Regensburg: Bosse Verlag 1971 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 25).
-Nowak, Adolf: „Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800", in: Geyer, Helen / Radecke, Thomas (Hrsg.), *Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2003, S. 25–37.
-Nowak, Adolf: „‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck'. Eine Kantsche Idee und ihre musikästhetische Rezeption", in: Ertelt, Thomas (Hrsg.), *Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag*, Mainz u.a.: Schott Verlag 2005, S. 49–59.
-Nussbaum, Charles: *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*, Cambridge, Mass. / London: The MIT Press 2007.
-Nussbaum, Charles: „Reply to Budd", in: *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 8/2 (2015), S. 190–202.
-Nussbaum, Martha: *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.
-Nussbaum, Martha: „Equality and Love at the End of ‚The Marriage of Figaro': Forging Democratic Emotions", in: *Journal of Human Development and Capabilities* 11/3 (2010), S. 397–423.
-Obermayer-Marnach, Eva / Santifaller, Leo (Hrsg.): *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften ^{2}1993 (Wien / Köln / Graz: Hermann Böhlaus Nachfolger 1959).
-Oehlmann, Werner: *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin / New York: de Gruyter 1953.
-Oesterle, Günter: „Arabeske", in: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Steinwachs, Burkhart / Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, 7 Bde., Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2000, Bd. 1, S. 272–286.
-Ogris, Werner: *Die Universitätsreform des Ministers Leo Graf Thun-Hohenstein. Festvortrag anläßlich des Rektorstages im Großen Festsaal der Universität Wien am 12. März 1999*, Wien: Wiener Universitätsverlag 1999 (Wiener Universitätsreden Neue Folge 8).
-Osborne, Harold: *Aesthetics and Criticism*, London / New York: Routledge; Boston: Kegan Paul 1955.
-Osborne, Harold: *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction*, London: Longman 1968.
-Osborne, Harold: „Expressiveness in the Arts", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41/1 (1982), S. 19–26.
-Otto, Barbara: „Der sezessionierte Herbart. Wissenschaftsrezeption im Staatsinteresse zur Zeit Metternichs", in: Benedikt, Michael / Knoll, Reinhold / Rupitz, Josef (Hrsg.), *Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung 3. Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880)*, Klausen-Leopoldsdorf: Editura Triade 1995, S. 141–153.
-Packalén, Elina: „Music, Emotions, and Truth", in: *Philosophy of Music Education Review* 16/1 (2008), S. 41–59.
-Paddison, Max: *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.
-Paddison, Max: „Music as Ideal: The Aesthetics of Autonomy", in: Samson, Jim (Hrsg.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 318–342.
-Paddison, Max: „Die vermittelte Unmittelbarkeit der Musik: Zum Vermittlungsbegriff in der Adornoschen Musikästhetik", in: Becker, Alexander / Vogel, Matthias (Hrsg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, übst. von Alexander Becker, Frankfurt: Suhrkamp 2007, S. 175–236.
-Paddison, Max: „Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression", in: *Music Analysis* 29/3 (2010), S. 126–148.
-Paddison, Max: „Music and Social Relations: Towards a Theory of Mediation", in: Deliège, Irène / Paddison, Max (Hrsg.), *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2010, S. 259–276.
-Palézieux, Nikolaus de: *Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg: Dieter Wagner 1981 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 23).

-Panagl, Oswald: „Eduard Hanslick als Autobiograph“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 181–194.
-Panaiotidi, Elvira: „Zwischen Gefühl und Illusion. Die Immanenz der musikalischen Bedeutung bei Susanne K. Langer“, in: *Musik&Ästhetik* 50 (2009), S. 59–73.
-Panaiotidi, Elvira: „Was hat Musik mit den Gefühlen zu tun? Hanslicks Frage und der ‚starke‘ Kognitivismus“, in: *Musik&Ästhetik* 63 (2012), S. 70–96.
-Parret, Herman: „Kant on Music and the Hierarchy of the Arts“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56 /3 (1998), S. 251–264.
-Pascall, Robert: „Major Instrumental Forms: 1850–1890“, in: Abraham, Gerald (Hrsg.), *Romanticism (1830–1890)*, Oxford / New York: Oxford University Press 1990, S. 534–658.
-Passmore, John: „The Dreariness of Aesthetics“, in: *Mind* 60 (1951), S. 318–335 oder in: Elton, William (Hrsg.), *Aesthetics and Language*, Oxford / New York: Basil Blackwell 1954, S. 36–55.
-Pastille, William: „Heinrich Schenker, Anti-Organicist“, in: *Nineteenth-Century Music* 8 (1984), S. 28–36.
-Payzant, Geoffrey: *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague: A Documentary Narrative*, Calgary: University of Calgary Press 1991.
-Payzant, Geoffrey: *Hanslick on the Musically Beautiful: Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick*, Christchurch: Cybereditions 2002.
-Payzant, Geoffrey: „Hanslick, Sams, Gay, and ‚Tönend Bewegte Formen‘“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40/1 (1981), S. 41–48.
-Payzant, Geoffrey: „Eduard Hanslick and the ‚geistreich‘ Dr. Alfred Julius Becher“, in: *The Music Review* 44 (1983), S. 104–115.
-Payzant, Geoffrey: „Eduard Hanslick on the Rôle of the Performer“, in: Cloutier, Cécile / Seerveld, Calvin (Hrsg.), *Opuscula aesthetica nostra: A Volume of Essays on Aesthetics and the Arts in Canada*, Edmonton: Academic Printing and Publishing 1984, S. 73–80.
-Payzant, Geoffrey: „Eduard Hanslick’s ‚Vom Musikalisch-Schönen‘: A pre-publication excerpt“, in: *The Music Review* 46 (1985), S. 179–185.
-Payzant, Geoffrey: „Saltcellars and Candelabra: Hanslick on Bach“, in: Cooper, Richard (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach: The Audition of God. Papers from the 1985 McGill Bach Symposium*, Montreal: McGill University Press 1985, S. 71–83.
-Payzant, Geoffrey: „Hanslick, Heinse and the ‚Moral‘ Effects of Music“, in: *The Music Review* 49 (1988), S. 126–133 oder in: Chapple, Gerald / Hall, Frederick / Schulte, Hans (Hrsg.), *The Romantic Tradition: German Literature and Music in the Nineteenth Century*, Lanham / New York / London: University Press of America 1992, S. 79–92.
-Payzant, Geoffrey: „Eduard Hanslick and Bernhard Gutt“, in: *The Music Review* 50 (1989), S. 124–133.
-Payzant, Geoffrey: „Hanslick on Music as Product of Feeling“, in: *Journal of Musicological Research* 9/2–3 (1989), S. 133–145.
-Pederson, Sanna: *Enlightened and Romantic German Music Criticism 1800–1850*, Dissertation Pennsylvania 1995.
-Pederson, Sanna: „Romantic Music Under Siege in 1848“, in: Bent, Ian (Hrsg.), *Music Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 57–74.
-Pederson, Sanna: „Defining the Term ‚Absolute Music‘ Historically“, in: *Music&Letters* 90/2 (2009), S. 240–262.
-Pederson, Sanna: „Romanticism/Anti-Romanticism“, in: Downes, Stephen (Hrsg.), *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, London / New York: Routledge 2014, S. 170–187.
-Perrakis, Manos: *Nietzsches Musikästhetik der Affekte*, Freiburg / München: Karl Alber 2011 (Musikphilosophie 1).
-Peters, Gary: *The Philosophy of Improvisation*, Chicago / London: University of Chicago Press 2009.
-Petty, Jonathan: „Hanslick, Wagner, Chomsky: Mapping the Linguistic Parameters of Music“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 123/1 (1998), S. 39–67.
-Pfotenhauer, Helmut: *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 1985.
-Pfrogner, Hermann: *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg / München: Karl Alber 1954 (Orbis Academicus. Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen).
-Phillips, Wesley: *Metaphysics and Music in Adorno and Heidegger*, New York: Palgrave Macmillan 2015.
-Pieper, Antje: *Music and the Making of Middle-Class Culture: A Comparative History of Nineteenth-Century Leipzig and Birmingham*, New York: Palgrave Macmillan 2008.
-Piersig, Johannes: *Das Fortschrittsproblem in der Musik um die Jahrhundertwende. Von Richard Wagner bis Arnold Schönberg*, Regensburg: Gustav Bosse 1977 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 53).

-Pillow, Kirk: *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*, Cambridge, Mass / London: The MIT Press 2000.
-Plantinga, Leon: *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York / London: W. W. Norton & Company 1984 (The Norton Introduction to Music History).
-Plantinga, Leon: „Poetry and Music: Two Episodes in a Durable Relationship", in: Baker, Nancy / Hanning, Barbara (Hrsg.), *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*, Stuyvesant: Pendragon Press 1992 (Festschrift Series 11), S. 321–354.
-Pohl, Carl: „Hanslick, Eduard", in: Grove, George (Hrsg.), *A Dictionary of Music and Musicians by Eminent Writers, English and Foreign*, 4 Bde., London: Macmillan 1879–1889, Bd. 1, S. 661–662 oder in: Fuller Maitland, John (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5 Bde., London: Macmillan 1904–1910, Bd. 2, S. 295 oder in: Colles, Henry (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5 Bde., London: Macmillan 1927–1928, Bd. 2, S. 520 oder in: Blom, Eric (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 9 Bde., London: Macmillan 1954, Bd. 4, S. 66–67.[1268]
-Pole, William: *The Philosophy of Music*, London: Trübner & Company 1879.
-Popper, Karl: *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*, London / New York: Routledge 2010 (*Autobiography by Karl Popper*, La Salle: Open Court Publishing 1974; The Philosophy of Karl Popper 1).
-Porter, James: „Is Art Modern? Kristeller's ‚Modern System of the Arts' Reconsidered", in: *British Journal of Aesthetics* 49/1 (2009), S. 1–24.
-Portnoy, Julius: *The Philosopher and Music: A Historical Survey*, New York: The Humanities Press 1954.
-Potter, Pamela: *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven / London: Yale University Press 1998.
-Prange, Martine: „Was Nietzsche Ever a True Wagnerian? Nietzsche's Late Turn to and Early Doubt About Richard Wagner", in: *Nietzsche-Studien* 40 (2011), S. 43–71.
-Pratt, Carroll: *The Meaning of Music: A Study in Psychological Aesthetics*, Boston u.a.: McGraw-Hill 1931, Faksimile Reprint: New York / London: Johnson Reprint Corporation 1968.
-Pratt, Carroll: *Music as the Language of Emotion: A Lecture Delivered in the Whittall Pavilion of the Library of Congress, December 21, 1950*, Washington: Library of Congress Press 1952 (Louis Charles Elson Memorial Lectures).
-Preglau-Hämmerle, Susanne: *Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Innsbruck: Inn-Verlag 1986 (Vergleichende Gesellschaftsgeschichte und politische Ideengeschichte der Neuzeit 5).
-Preston, Katherine: „Art Music from 1800 to 1860", in: Nicholls, David (Hrsg.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 186–213.
-Prettejohn, Elizabeth: *Beauty and Art 1750–2000*, Oxford / New York: Oxford University Press 2005 (Oxford History of Art).
-Preußner, Eberhard: *Musikgeschichte des Abendlandes. Eine Betrachtung für Musikliebhaber*, 2 Bde., Wien: Hollinek Verlag 1951 (Orpheus-Bücher 6/7).
-Price, Kingsley: „How Can Music Seem to be Emotional?", in: *Philosophy of Music Education Review* 12/1 (2004), S. 30–42.
-Printz, Felix: *Zur Würdigung des musikästhetischen Formalismus Eduard Hanslicks*, Dissertation München 1918.
-Pritchard, Matthew: „‚A Heap of Broken Images'? Reviving Austro-German Debates over Musical Meaning, 1900–1936", in: *Journal of the Royal Musical Association* 138/1 (2013), S. 129–174.
-Pritchard, Matthew: „Rezension von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx ‚Rethinking Hanslick'", in: *Music&Letters* 94/2 (2013), S. 349–352.
-Pryer, Anthony: „Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies: How Not to Construct an Ontology of Music", in: Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 52–69.
-Purser, John: „Beattie, James", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 29 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001, PT Bd. 2, Sp. 573–574.
-Putnam, Hilary: „Why Instrumental Music Has No Shame (Why Only Certain Emotions are Expressed by Instrumental Music)", in: *British Journal of Aesthetics* 27/1 (1987), S. 55–61.
-Radford, Colin: „How Can We be Moved by the Fate of Anna Karenina?", in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 49 (1975), S. 67–80.

[1268] Die 4. Auflage von *Grove's Dictionary* (hrsg. von Henry Colles, 6 Bde., London: Macmillan 1944–1945) war mir leider nirgends zugänglich. Pohls Text wird sich aber wohl auch dort unverändert wiederfinden, da er in der 5. Auflage wörtlich enthalten ist.

-Radford, Colin: „Emotions and Music: A Reply to the Cognitivists“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/1 (1989), S. 69–76 oder in: Young, James (Hrsg.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., London / New York: Routledge 2005, Bd. 4, S. 33–44.
-Radford, Colin: „Muddy Waters“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49/3 (1991), S. 247–252.
-Rathert, Wolfgang: „Der amerikanische Transzendentalismus“, in: Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.), *Musik und Religion*, Laaber: Laaber Verlag 1995, S. 190–214.
-Rauhe, Hermann: „Rückblick in die Zukunft. Laudatio auf Kurt Blaukopf aus Anlaß seines 80. Geburtstages“, in: Bontinck, Irmgard (Hrsg.), *Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie. Konvergenz der Disziplinen und empiristische Tradition*, Wien / Mülheim: Guthmann Peterson 1996, S. 11–22.
-Recki, Birgit: *Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant*, Frankfurt: Vittorio Klostermann 2001 (Philosophische Abhandlungen 81).
-Redmann, Bernd: *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse*, Laaber: Laaber Verlag 2002 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 9).
-Reed, Arden: „The Debt of Disinterest: Kant’s Critique of Music“, in: *Modern Language Notes* 95/3 (1980), S. 563–584.
-Reichling, Mary: „Intersections: Form, Feeling, and Isomorphism“, in: *Philosophy of Music Education Review* 12/1 (2004), S. 17–29.
-Reimer, Bennett: *A Philosophy of Music Education*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1970 (Contemporary Perspectives in Music Education).[1269]
-Reimer, Bennett: „The Experience of Profundity in Music“, in: *Journal of Aesthetic Education* 29/4 (1995), S. 1–21.
-Reinecke, Hans-Peter: „Cybernetics and Musical Consciousness“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 24/1 (1993), S. 13–22.
-Reitterer, Hubert: „Josef Adolf Hanslik als Bibliotheksbeamter und Satiriker“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 139–162.
-Rettelbach, Johannes: „Beckmesser, Sixt“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 29 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001, PT Bd. 2, Sp. 635–637.
-Ridley, Aaron: *Music, Value, and the Passions*, Ithaca / London: Cornell University Press 1995.
-Ridley, Aaron: *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2004.
-Ridley, Aaron: „Mr. Mew on Music“, in: *British Journal of Aesthetics* 26/1 (1986), S. 69–70.
-Ridley, Aaron: „Pitiful Responses to Music“, in: *British Journal of Aesthetics* 31/1 (1993), S. 72–74.
-Ridley, Aaron: „Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/1 (1995), S. 49–57.
-Ridley, Aaron: „Emotion and Feeling“, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 71 (1997), S. 163–176.
-Ridley, Aaron: „Expression in Art“, in: Levinson, Jerrold (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003, S. 211–227.
-Ridley, Aaron: „*Persona* Sometimes *Grata*: On the Appreciation of Expressive Music“, in: Stock, Kathleen (Hrsg.), *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*, Oxford / New York: Oxford University Press 2007, S. 130–146.
-Riemer, Otto: „Musikästhetik – nicht gefragt? Zur Zentenar-Erinnerung an Hanslicks Buch ‚Vom Musikalisch–Schönen‘ (1854)“, in: *Musica* 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: *Journal of Philosophy* 39 (1942), S. 421–432.
-Riethmüller, Albrecht: *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Wiesbaden: Franz Steiner 1976 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 15).
-Rinderle, Peter: *Die Expressivität von Musik*, Paderborn: Mentis Verlag 2010 (Kunst Philosophie 9).
-Rinderle, Peter: *Musik, Emotionen und Ethik*, Freiburg / München: Karl Alber 2011 (Musikphilosophie 3).
-Rinderle, Peter: „Theorien der musikalischen Expressivität“, in: *Philosophische Rundschau* 53/3 (2006), S. 204–235.
-Rinderle, Peter: „Musik als expressive Geste einer imaginären Person“, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 62/1 (2008), S. 53–72.

[1269] Später unter der erweiterten Überschrift: *A Philosophy of Music Education: Advancing the Vision*, Upper Saddle River / London: Prentice Hall [3]2003.

-Ringbom, Nils-Eric: *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*, Åbo: Åbo Akademi 1955 (Acta Academiae Aboensis Humaniora 22/1).
-Ritchie, Benbow: „The Formal Structure of the Aesthetic Object", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 3/11 (1945), S. 5–14.
-Roberts, Robert: „What an Emotion is: A Sketch", in: *The Philosophical Review* 97/2 (1988), S. 183–209.
-Robinson, Jenefer: *Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Clarendon Press 2005.
-Robinson, Jenefer: „Representation in Music and Painting", in: *Philosophy* 56 (1981), S. 408–413.
-Robinson, Jenefer: „The Expression and Arousal of Emotion in Music", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1 (1994), S. 13–22 oder in: Alperson, Philip (Hrsg.), *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, University Park: Pennsylvania University Press 1998, S. 13–22 oder in: Lamarque, Peter / Olsen, Stein (Hrsg.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Malden / Oxford: Blackwell 2004 (Blackwell Philosophy Anthologies 21), S. 470–479 oder in: Young, James (Hrsg.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., London / New York: Routledge 2005, Bd. 4, S. 45–59.
-Robinson, Jenefer: „Music as a Representational Art", in: Alperson, Philip (Hrsg.), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, University Park: Pennsylvania University Press ^{2}1994 (1987), S. 167–192.
-Robinson, Jenefer: „L'Education Sentimentale", in: *Australasian Journal of Philosophy* 73/2 (1995), S. 212–226 oder in: Davies, Stephen (Hrsg.), *Art and Its Messages: Meaning, Morality, and Society*, University Park: Pennsylvania University Press 1997, S. 34–48 oder in: Young, James (Hrsg.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., London / New York: Routledge 2005, Bd. 3, S. 142–158.
-Robinson, Jenefer: „Introduction: New Ways of Thinking About Musical Meaning", in: Dies. (Hrsg.), *Music and Meaning*, Ithaca / London: Cornell University Press 1997, S. 1–20.
-Robinson, Jenefer: „Two Concepts of Expression", in: *Journal of Aesthetic Education* 31/2 (1997), S. 9–17.
-Robinson, Jenefer: „The Emotions in Art", in: Kivy, Peter (Hrsg.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell 2004, S. 174–192.
-Robinson, Jenefer: „Can Music Function as a Metaphor of Emotional Life?", in: Stock, Kathleen (Hrsg.), *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*, Oxford / New York: Oxford University Press 2007, S. 149–177.
-Robinson, Jenefer: „Music and Emotions", in: *Journal of Literary Theory* 1/2 (2008), S. 395–419.
-Robinson, Jenefer: „Emotional Responses to Music: What Are They? How do They Work? And Are They Relevant to Aesthetic Appreciation?", in: Goldie, Peter (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford / New York: Oxford University Press 2010, S. 651–680.
-Robinson, Jenefer: „Expression Theories", in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 201–211.
-Roch, Eckhard: „Zwischen Geist und Materie. Grundlagen des musikalischen Materialbegriffes in Philosophie und Rhetorik", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59/2 (2002), S. 136–164.
-Roh, Franz: *Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens*, Köln: DuMont Buchverlag ^{2}1993 (München: Ernst Heimeran 1948).
-Roholt, Tiger: „Continental Philosophy and Music", in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 284–293.
-Rohs, Peter: „Singend denken. Musikästhetische Überlegungen im Anschluss an einen Begriff von C. Ph. E. Bach", in: Kreuzer, Johann / Mohr, Georg (Hrsg.), *Vom Sinn des Hörens. Beiträge zur Philosophie der Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 55–74.
-Rollmann, Veit-Justus: *Das Kunstschöne in Hegels Ästhetik am Beispiel der Musik*, Marburg: Tectum Verlag 2005.
-Rorty, Amélie: „Explaining Emotions", in: *Journal of Philosophy* 75 (1978), S. 139–161 oder in: Dies. (Hrsg.), *Explaining Emotions*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1980, S. 103–126.
-Rosand, Ellen: „The Musicology of the Present", in: *American Musicological Society Newsletter* 25 (1995), S. 10–15.
-Rosen, Charles: *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York / London: W. W. Norton & Company 1971.
-Rosen, Charles: *Romantic Poets, Critics, and Other Madmen*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1998.
-Rosen, Charles: *Critical Entertainments: Music Old and New*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 2000.
-Rösing, Helmut: „Zur Interpretation emotionaler Erscheinungen in der Musik", in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg: Gustav Bosse 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43), S. 175–185.

-Rothfarb, Lee: *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1988 (Studies in the Criticism and Theory of Music).
-Rothfarb, Lee: *August Halm: A Critical and Creative Life in Music*, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2009 (Eastman Studies in Music).
-Rothfarb, Lee: „Hermeneutics and Energetics: Analytical Alternatives in the Early 1900s", in: *Journal of Music Theory* 36/1 (1992), S. 43–68.
-Rothfarb, Lee: „Nineteenth-Century Fortunes of Musical Formalism", in: *Journal of Music Theory* 55/2 (2011), S. 167–220.
-Rothstein, William: „The Americanization of Heinrich Schenker", in: *In Theory Only* 9/1 (1986), S. 5–17 oder in: Siegel, Hedi (Hrsg.), *Schenker Studies*, Cambridge: Cambridge University Press 1990, S. 193–203.
-Rötter, Günther: *Die Beeinflussbarkeit emotionalen Erlebens von Musik durch analytisches Hören. Psychologische und physiologische Beobachtungen*, Frankfurt u.a.: Peter Lang 1987 (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik 1).
-Rötter, Günther: „Moderne psychologische Emotionstheorien und ihre Bedeutung für die Musik", in: Ebling, Martin / Rötter, Günther (Hrsg.), *Hören und Fühlen*, Frankfurt u.a.: Peter Lang 2012 (Schriftenreihe der Carl Stumpf Gesellschaft 2), S. 9–20.
-Rowell, Lewis: *Thinking About Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, Amherst: University of Massachusetts Press 1983.
-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 / Graz / Weimar: Böhlau Verlag 2000 (Studien zu Politik und Verwaltung 61).
-Saffle, Michael: *Franz Liszt: Research and Information Guide*, London / New York: Routledge ^{3}2009 (1991).
-Sams, Eric: „Eduard Hanslick, 1825–1904: The Perfect Anti-Wagnerite", in: *The Musical Times* 116 (1975), S. 867–868.
-Sams, Eric: „Hanslick, Eduard", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., London: Macmillan 1980, Bd. 8, S. 151–153.
-Samson, Jim: „Analysis in Context", in: Cook, Nicholas / Everist, Mark (Hrsg.), *Rethinking Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 1999, S. 35–54.
-Sauer, Werner: *Österreichische Philosophie zwischen Aufklärung und Restauration. Beiträge zur Geschichte des Frühkantianismus in der Donaumonarchie*, Amsterdam: Rodopi Verlag 1982 (Studien zur österreichischen Philosophie 2).
-Sauer, Werner: „Von der ‚Kritik' zur ‚Positivität'. Die Geisteswissenschaften in Österreich zwischen josephinischer Aufklärung und franziszeischer Restauration", in: Schnedl-Bubeníček, Hanna (Hrsg.), *Vormärz. Wendepunkt und Herausforderung. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Kulturpolitik in Österreich*, Salzburg / Wien: Geyer Edition 1983, S. 17–46.
-Sauer, Werner: „Die verhinderte Kanttradition. Über eine Eigenheit der österreichischen Philosophie", in: Benedikt, Michael / Knoll, Reinhold / Rupitz, Josef (Hrsg.), *Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung 3. Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880)*, Klausen-Leopoldsdorf: Editura Triade 1995, S. 303–317.
-Savage, Roger: „Social ‚Werktreue' and the Musical Work's Independent Afterlife", in: *The European Legacy* 9/4 (2004), S. 515–524.
-Savile, Anthony: *Kantian Aesthetics Pursued*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1993.
-Savile, Anthony: „Kant's Aesthetic Theory", in: Bird, Graham (Hrsg.), *A Companion to Kant*, Malden / Oxford: Blackwell 2006, S. 441–454.
-Scare, Geoffrey: „Kant on Free and Dependent Beauty", in: *British Journal of Aesthetics* 21/4 (1981), S. 351–362.
-Schacher, Thomas: „Vom Paulus zum Saulus. Eduard Hanslicks Auseinandersetzung mit Berlioz", in: Döhring, Sieghart / Jacobshagen, Arnold / Braam, Gunther (Hrsg.), *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, Köln: Dohr Verlag 2003, S. 305–315.
-Schachter, Stanley / Singer, Jerome: „Cognitive Social and Physiological Determinants of Emotional States", in: *Psychological Review* 69/3 (1962), S. 379–399 oder in: King, Richard (Hrsg.), *Readings for an Introduction to Psychology*, Boston u.a.: McGraw-Hill 1966, S. 246–267.
-Schäfke, Rudolf: *Eduard Hanslick und die Musikästhetik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1922 (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen 1).
-Schäfke, Rudolf: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing: Hans Schneider ^{2}1964 (Berlin: Max Hesse 1934).
-Schaper, Eva: *Studies in Kant's Aesthetics*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1979.
-Scheit, Gerhard / Svoboda, Wilhelm: „Von der Gefühlsästhetik zur Identitätspflege. Von Hanslicks Musikalisch-Schönem und Adornos ‚Überwinterungsversuchen' zur ‚Musikpflege' des Völkischen Beobachters", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 66/6 (2011), S. 20–31.

-Schellekens, Elisabeth: „Immanuel Kant“, in: Giovannelli, Alessandro (Hrsg.), *Aesthetics: The Key Thinkers*, London / New York: Continuum Books 2012, S. 61–74.
-Schenker, Heinrich: „Der Geist der musikalischen Technik“, in: *Musikalisches Wochenblatt* 26 (02., 09., 16., 23., 30. Mai und 13., 20. Juni 1895), S. 245–246, S. 257–259, S. 273–274, S. 279–280, S. 297–298, S. 309–310, S. 325–326.
-Scher, Steven: „Literatur und Musik: Entwicklung und Stand der Forschung“, in: Ders. (Hrsg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin: Erich Schmidt 1984, S. 9–25.
-Scher, Steven: „‚O Wort, du Wort, das mir fehlt!‘ Der Realismusbegriff in der Musik“, in: Ders. (Hrsg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin: Erich Schmidt 1984, S. 84–99.
-Scherer, Klaus: „Which Emotions Can Be Induced by Music? What are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them?“, in: *Journal of New Music Research* 33/3 (2004), S. 239–251.
-Schering, Arnold: „Zur Musikästhetik Kants“, in: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* 11 (1910), S. 169–175.
-Scherwatzky, Robert: *Die großen Meister deutscher Musik in ihren Briefen und Schriften*, Göttingen: Deuerlichsche Verlagsbuchhandlung ^{3}1942 (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: Franz Steiner 2006 (Monolithographien 2).
-Schmalfeldt, Janet: *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 2011 (Oxford Studies in Music Theory).
-Schmalzriedt, Siegfried (Hrsg.): *August Halm. Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1978.
-Schmidt, Bertram: *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches ‚Geburt der Tragödie‘ und die Wiener klassische Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991 (Traditionserkenntnis und Zeitkritik. Philosophische Korrekturen 3).
-Schmidt, Lothar (Hrsg.), *Christian Friedrich Michaelis: Über den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, Chemnitz: Gudrun Schröder 1997 (Musikästhetische Schriften nach Kant 2).
-Schmidt, Lothar: *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1990 (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6).
-Schmidt, Lothar: „Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 46/2 (1989), S. 91–120.
-Schmidt, Lothar: „Arabeske“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 29 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler ^{2}2001, ST Bd. 1, Sp. 684–686.
-Schmidt, Marlene: *Zur Theorie des musikalischen Charakters*, München / Salzburg: Emil Katzbichler 1981 (Beiträge zur Musikforschung 9).
-Schmidt, Matthias: *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte*, Wien: Lafite Verlag 2004 (Publikationen der internationalen Schönberg Gesellschaft 5).
-Schmitz, Eugen: *Musikästhetik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1915 (Handbücher der Musiklehre 8).
-Schnädelbach, Herbert: „Hegel“, in: Fürbeth, Oliver / Sorgner, Stefan (Hrsg.), *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2003, S. 55–75.
-Schneider, Herbert: „Hanslick rezensiert französisches Musiktheater. ‚Ohne Verständnis – kein Genuß‘“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 333–357.
-Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart: Reclam Verlag 1996.
-Schneider, Lothar: „Realismus und formale Ästhetik. Die Auseinandersetzung zwischen Robert Zimmermann und Friedrich Theodor Vischer als poetologische Leitdifferenz im späten neunzehnten Jahrhundert“, in: Hoeschen, Andreas / Schneider, Lothar (Hrsg.), *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 259–281.
-Schneider, Lothar: „Form versus Gehalt. Konturen des intellektuellen Feldes im späten 19. Jahrhundert“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 39–54.
-Schneider, Reinhard: *Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik*, München: Wilhelm Frick 1980 (Kritische Information 90).

-Schoen, Max: „The Aesthetic Attitude in Music“, in: *Psychological Monographs* 39/2 (1928), S. 162–183.
-Schoen, Max: „The Experience of Beauty in Music“, in: *The Musical Quarterly* 17/1 (1931), S. 93–109.
-Scholes, Percy (Hrsg.): *The Oxford Companion to Music*, New York / Oxford: Oxford University Press 1938.
-Scholtz, Gunter: *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1981.
-Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, 5 Bde., Frankfurt: Suhrkamp 1986.
-Schorske, Carl: *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, New York: Vintage Books 1981.
-Schrader, Bruno (Hrsg.): *Bremers Handlexikon der Musik. Eine Enzyklopädie der Tonkunst*, Leipzig: Reclam Verlag ^{2}1913 (1882).
-Schubert, Giselher: „Zur Musikästhetik in Kants *Kritik der Urteilskraft*“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 /1 (1975), S. 12–25.
-Schueller, Herbert: „‚Imitation‘ and ‚Expression‘ in British Music Criticism in the 18th Century“, in: *The Musical Quarterly* 34/4 (1948), S. 544–566.
-Schueller, Herbert: „Correspondences Between Music and the Sister Arts, According to 18th-Century Aesthetic Theory“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11/4 (1953), S. 334–359.
-Schueller, Herbert: „Immanuel Kant and the Aesthetics of Music”, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14/2 (1955), S. 218–247.
-Schuhmacher, Gerhard: *Einführung in die Musikästhetik*, Wilhelmshaven / Amsterdam / Locarno: Heinrichshofen’s Verlag 1975 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 15).
-Schulte, Hans: „Work and Music: Schiller’s ‚Reich des Klanges‘“, in: Chapple, Gerald / Hall, Frederick / Schulte, Hans (Hrsg.), *The Romantic Tradition: German Literature and Music in the Nineteenth Century*, Lanham / New York / London: University Press of America 1992, S. 133–164.
-Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Gerd Nauhaus, 4 Bde., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1985.
-Schwadron, Abraham: „On Words and Music: Towards an Aesthetic Conciliation“, in: *Journal of Aesthetic Education* 5/3 (1971), S. 91–108.
-Schwarz, Norbert / Winkielman, Piotr: „Mood“, in: Jorgensen, Peter / Levinson, David / Ponzetti, James (Hrsg.), *Encyclopedia of Human Emotions*, 2 Bde., New York: Macmillan Reference 1999, Bd. 1, S. 449–455.
-Scruton, Roger: *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, London / New York: Methuen & Co. 1983.
-Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press 1997.
-Scruton, Roger: *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*, London u.a.: Bloomsbury 2009.
-Scruton, Roger: *Beauty: A Very Short Introduction*, Oxford / New York: Oxford University Press ^{2}2011 (2009).
-Scruton, Roger: „Representation in Music“, in: *Philosophy* 51 (1976), S. 273–287 oder in: Ders., *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, London / New York: Methuen & Co. 1983, S. 62–76.
-Scruton, Roger: „Expression“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., London: Macmillan 1980, Bd. 6, S. 324–333 oder in: Ders., *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, London / New York: Methuen & Co. 1983, S. 49–61.
-Scruton, Roger: „Analytical Philosophy and the Meaning of Music“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987), S. 169–176 (Analytic Aesthetics) oder in: Shusterman, Richard (Hrsg.), *Analytic Aesthetics*, Oxford / New York: Basil Blackwell 1989, S. 85–96.
-Scruton, Roger: „Recent Books in the Philosophy of Music“, in: *Philosophical Quarterly* 44 (1994), S. 503–518.
-Scruton, Roger: „Composition“, in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 517–524.
-Searle, John: „Contemporary Philosophy in the United States“, in: Bunnin, Nicholas / Tsui-James, Eric (Hrsg.), *The Blackwell Companion to Philosophy*, Malden / Oxford: Blackwell 1996, S. 1–24.
-Seidel, Wilhelm: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987 (Erträge der Forschung 246).
-Seidel, Wilhelm: „Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800“, in: Danuser, Hermann / Motte-Haber, Helga de la / Leopold, Silke / Miller, Norbert (Hrsg.), *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum sechzigsten Geburtstag*, Laaber: Laaber Verlag 1988, S. 67–84.
-Seidel, Wilhelm: „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith“, in: Fricke, Jobst / Gätjen, Bram / Gervink, Manuel (Hrsg.), *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag am 21. Juli 1989*, Regensburg: Gustav Bosse 1989 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), S. 495–511.

-Seidel, Wilhelm: „Absolute Musik und Kunstreligion um 1800“, in: Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.), *Musik und Religion*, Laaber: Laaber Verlag 1995, S. 90–114.
-Seidel, Wilhelm: „Der Essay über die Musik von Adam Smith“, in: *Musiktheorie* 15/3 (2000), S. 195–232.
-Seidel, Wilhelm: „Absolute Musik“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 21 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001, ST Bd. 1, Sp. 15–24.
-Seidel, Wilhelm: „Smith, Adam“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 29 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler [2]2001, PT Bd. 15, Sp. 963–964.
-Seidel, Wilhelm: „Nachahmung der Natur. Über Modulationen des Prinzips im Blick auf die Musik“, in: Motte-Haber, Helga de la / Tramsen, Eckhard (Hrsg.), *Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 2004, S. 133–150.
-Seidel, Wilhelm: „Ein fortschrittsgläubiger Klassizist. Hanslick und die Musik von Haydn und Mozart“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 249–258.
-Seidl, Arthur: *Vom Musikalisch-Erhabenen. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig: C.F. Kahnt [2]1907 (1887).
-Seiler, Martin: „Empiristische Motive im Denken und Forschen der Wiener Schule der Kunstgeschichte“, in: Seiler, Martin / Stadler, Friedrich (Hrsg.), *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999)*, Wien: ÖBV & HPT 2000 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 5), S. 50–86.
-Seiler, Martin: „Kurt Blaukopf und Robert Zimmermann. Spuren altösterreichischer Philosophie im Werk eines Musiksoziologen der Gegenwart“, in: Diem-Wille, Gertraud / Nagl, Ludwig / Stadler, Friedrich (Hrsg.), *Weltanschauungen des Wiener Fin de Siècle 1900/2000. Festgabe für Kurt Rudolf Fischer zum achtzigsten Geburtstag*, Frankfurt u.a.: Peter Lang 2002, S. 185–194.
-Serauky, Walter: *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster: Helios Verlag 1929 (Universitas Archiv 17).
-Sharpe, Robert: *Contemporary Aesthetics: A Philosophical Analysis*, Brighton: Harvester Press 1983.
-Sharpe, Robert: *Music and Humanism: An Essay in the Aesthetics of Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 2000.
-Sharpe, Robert: *Philosophy of Music: An Introduction*, Chesam: Acumen Publishing 2004.
-Shaw-Miller, Simon: *Visible Deeds of Music: Art and Music From Wagner to Cage*, New Haven / London: Yale University Press 2002.
-Sheppard, Anne: *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford / New York: Oxford University Press 1987.
-Sherburne, Donald: „Meaning and Music“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24/4 (1966), S. 579–583 oder in: Werhane, Patricia (Hrsg.), *Philosophical Issues in Art*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1984, S. 131–136.
-Shiner, Larry: *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago / London: The University of Chicago Press 2001.
-Shipley, Joseph (Hrsg.): *Dictionary of World Literature: Criticism, Forms, Technique*, New York: Philosophical Library [2]1953 (1924).
-Shreffler, Anne: „Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History“, in: *Journal of Musicology* 20/4 (2003), S. 498–525.
-Shusterman, Richard (Hrsg.): *Analytic Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell 1989.
-Shusterman, Richard: „Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987), S. 115–124 (Analytic Aesthetics) oder in: Ders. (Hrsg.), *Analytic Aesthetics*, Oxford / New York: Basil Blackwell 1989, S. 1–19 oder in: Bender, John / Blocker, Gene (Hrsg.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1993, S. 10–19.
-Shusterman, Richard: „Aesthetics Between Nationalism and Internationalism“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/2 (1993), S. 157–167.
-Shusterman, Richard: „On Analyzing Analytic Aesthetics“, in: *British Journal of Aesthetics* 34/4 (1994), S. 389–394.
-Sibley, Frank: „Aesthetic Concepts“, in: *The Philosophical Review* 68/4 (1959), S. 421–450 oder in: Kennick, William (Hrsg.), *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, New York: St. Martins Press 1964, S. 351–373 oder in: Barrett, Cyril (Hrsg.), *Collected Papers on Aesthetics*, Malden / Oxford: Blackwell 1965, S. 61–89 oder in: Cahn, Steven / Tillman, Frank (Hrsg.), *Philosophy of Art and Aesthetics: From Plato to Wittgenstein*, New York / Evanston / London: Harper & Row 1969, S. 572–594 oder in: Dickie, George / Sclafani, Richard (Hrsg.), *Aesthetics: A Critical Anthology*, New York: St. Martin’s Press 1977, S. 815–837 oder in: Margolis, Joseph (Hrsg.), *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia: Temple

University Press 1978, S. 64–87 oder in: Bender, John / Blocker, Gene (Hrsg.): *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1993, S. 243–259 oder in: Neill, Alex / Ridley, Aaron (Hrsg.), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Boston u.a.: McGraw-Hill 1995, S. 311–331 oder in: Ders., *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, hrsg. von John Benson, Betty Redfern, Jeremy Cox, Oxford: Clarendon Press 2001, S. 1–23 oder in: Lamarque, Peter / Olsen, Stein (Hrsg.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Malden / Oxford: Blackwell 2004 (Blackwell Philosophy Anthologies), S. 127–141 oder in: Young, James (Hrsg.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., London / New York: Routledge 2005, Bd. 2, S. 209–230.[1270]
-Silvers, Anita: „Letting the Sunshine in: Has Analysis Made Aesthetics Clear?"; in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987), S. 137–149 (Analytic Aesthetics) oder in Bender, John / Blocker, Gene (Hrsg.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1993, S. 19–34.
-Sircello, Guy: *A New Theory of Beauty*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 1975 (Princeton Essays on the Arts).
-Sizer, Laura: „Moods in the Music and the Man: A Response to Kivy and Carroll", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65/3 (2007), S. 307–312.
-Slonimsky, Nicolas: *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, Oxford / New York: Oxford University Press [7]1984 (1900).
-Slonimsky, Nicolas: *Lexicon of Musical Invective: Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, New York: Coleman-Ross Company 1953.
-Small, Christopher: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, NH / London: Wesleyan University Press 1998 (Music / Culture 13).
-Smith, Adam: „On the Nature of that Imitation which takes place in what are called The Imitative Arts", in: Wightman, William / Bryce, John (Hrsg.), *Adam Smith: Essays on Philosophical Subjects*, Oxford: Clarendon Press 1980, S. 171–209.
-Snyman, Johan: „The Significance and Insignificance of Clive Bell's Formalism", in: *Koers. Bulletin for Christian Scholarship* 58/2 (1993), S. 127–139.
-Solie, Ruth (Hrsg.): *Source Readings in Music History 6: The Nineteenth Century*, New York / London: W. W. Norton & Company [2]1998 (1950).
-Solie, Ruth: „The Living Work: Organicism and Musical Analysis", in: *19th-Century Music* 4/2 (1980), S. 147–156.
-Solomon, Robert: *The Passions: Emotions and the Meaning of Life*, Indianapolis: Hackett Publishing 1976.
-Solomon, Robert: „The Philosophy of Emotions", in: Haviland, Jeanette / Lewis, Michael (Hrsg.), *Handbook of Emotions*, New York / London: Guilford Press 1993, S. 3–15.
-Solomon, Robert: „Philosophy", in: Jorgensen, Peter / Levinson, David / Ponzetti, James (Hrsg.), *Encyclopedia of Human Emotions*, 2 Bde., New York: Macmillan Reference 1999, Bd. 1, S. 509–514.
-Sorantin, Eric: „The Problem of Musical Expression", in: *Bulletin of the American Musicological Society* 11 (1948), S. 72–74.
-Sorensen, Roy: „Das Chinesische Musikzimmer", in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 59/1 (2011), S. 61–63.
-Sousa, Ronald: *The Rationality of Emotion*, Cambridge, Mass. / London: The MIT Press 1987.
-Sparshott, Francis: *The Structure of Aesthetics*, Toronto: University of Toronto Press; London / New York: Routledge; Boston: Kegan Paul 1963.
-Sparshott, Francis: *Theory of the Arts*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 1982.
-Sparshott, Francis: „Aesthetics of Music", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., London: Macmillan 1980, Bd. 1, S. 120–134.
-Sparshott, Francis: „Aesthetics of Music: Limits and Grounds", in: Alperson, Philip (Hrsg.), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, University Park: Pennsylvania University Press [2]1994 (1987), S. 33–98.
-Sparshott, Francis: „Music and Feeling", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1994), S. 23–35 oder in: Alperson, Philip (Hrsg.), *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, University Park: Pennsylvania University Press 1998, S. 23–35.
-Sparshott, Francis: „Singing and Speaking", in: *British Journal of Aesthetics* 37/3 (1997), S. 199–210.
-Sparshott, Francis: „Portraits in Music – A Case Study: Elgar's ‚Enigma' Variations", in: Krausz, Michael (Hrsg.), *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Oxford: Clarendon Press 1993, S. 231–246.
-Spitzer, Michael: *Metaphor and Musical Thought*, Chicago / London: University of Chicago Press 2004.

[1270] Übersetzt als „Ästhetische Begriffe" von Rosalinde Sartorti in: Bittner, Rüdiger / Pfaff, Peter (Hrsg.), *Das ästhetische Urteil. Beiträge zur sprachanalytischen Ästhetik*, Köln: Kiepenheuer&Witsch 1977 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek), S. 87–110.

-Spitzer, Michael: *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 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.: Bärenreiter 1987 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30).
-Sponheuer, Bernd: „Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine historische Skizze am Beispiel Schumanns, Brendels und Hanslicks", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 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: Edition Praesens 2005, S. 63–152.
-Srećković, Sanja: „Eduard Hanslick's Formalism and his Most Influential Contemporary Critics", in: *Belgrade Philosophical Annual* 28 (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 Graz 1999.
-Stachel, Peter: „Das österreichische Bildungssystem zwischen 1749 und 1918", in: Acham, Karl (Hrsg.), *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften 1: Historischer Kontext, wissenschaftssoziologische Befunde und methodologische Voraussetzungen*, Wien: Passagen Verlag 1999, S. 115–146.
-Stachel, Peter: „Die Schönheitslehre Bernard Bolzanos", in: Acham, Karl (Hrsg.), *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften 5: Sprache, Literatur und Kunst*, Wien: Passagen Verlag 2003, S. 499–518.
-Stachel, Peter: „Eine ‚vaterländische' Oper für die Habsburgermonarchie oder eine ‚jüdische Nationaloper'? Carl Goldmarks ‚Königin von Saba' in Wien", in: Müller, Sven / Nieden, Gesa zur / Ther, Philipp / Toelle, Jutta (Hrsg.), *Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2010 (Die Gesellschaft der Oper 5), S. 197–218.
-Stachel, Peter: „‚Mit Wärme und lebhafter Anschaulichkeit'. Eduard Hanslicks Anteil am ‚Kronprinzenwerk'" in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 215–232.
-Stade, Friedrich: *Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. Eduard Hanslick's gleichnamige Schrift*, Dissertation Freiburg 1869.
-Städtke, Klaus: „Form", in: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Steinwachs, Burkhart / Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, 7 Bde., Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2000, 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 Münster 1954.
-Stecker, Robert: *Artworks: Definition, Meaning, Value*, University Park: Pennsylvania University Press 1997.
-Stecker, Robert: *Interpretation and Construction: Art, Speech, and the Law*, Malden / Oxford: Blackwell 2003 (New Directions in Aesthetics).
-Stecker, Robert: „Nolt on Expression and Emotion", in: *British Journal of Aesthetics* 23/3 (1983), S. 234–239.
-Stecker, Robert: „Expression of Emotion in (Some of) the Arts", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42/4 (1984), S. 409–418.
-Stecker, Robert: „Free Beauty, Dependent Beauty, and Art", in: *Journal of Aesthetic Education* 21/1 (1987), S. 89–99.
-Stecker, Robert: „Davies on the Musical Expression of Emotion", in: *British Journal of Aesthetics* 39/3 (1999), S. 273–281.
-Stecker, Robert: „Expressiveness and Expression in Music and Poetry", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59/1 (2001), S. 85–96.
-Stecker, Robert: „Interpretation", in: Gaut, Berys / McIver Lopes, Dominic (Hrsg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London / New York: Routledge 2001, S. 239–252.
-Stecker, Robert: „Definition of Art", in: Levinson, Jerrold (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003, S. 136–154.
-Stecker, Robert: „Value in Art", in: Levinson, Jerrold (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003, S. 307–324.
-Štědronská, Markéta: *August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850*, München: Allitera Verlag 2015 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 75).
-Steege, Benjamin: „Helmholtz, Music Theory, and Liberal-Progressive History", in: *Journal of Music Theory* 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: Vandenhoeck & Ruprecht 2006 (Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie 325).
-Steinbeck, Wolfram: „Romantik als Klassik", in: Gruber, Gernot (Hrsg.), *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2002 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 21), S. 65–74.
-Steinberg, Michael: *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 2004.
-Steuer, Max: „Zu Eduard Hanslicks 70. Geburtstag", in: Ders., *Zur Musik. Geschichtliches, Ästhetisches und Kritisches*, Leipzig: Bartholf Senff 1903, S. 18–20.
-Stieglitz, Olga: *Einführung in die Musikästhetik*, Stuttgart / Berlin: J.G. Cotta 1912.
-Stock, Wolfgang: „Die Erfassung der österreichischen Nationalphilosophie im Rahmen der empirischen Metaphilosophie. Ein Beitrag zur Methode der Historiographie der Philosophie", in: Nyíri, János (Hrsg.), *Von Bolzano zu Wittgenstein. Zur Tradition der österreichischen Philosophie*, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1986 (Schriftenreihe der Wittgenstein-Gesellschaft 12/2), S. 54–73.
-Stöck, Gilbert: „Der Einfluß der Prager philosophisch-empirischen Methodik auf Guido Adlers Ästhetikentwurf des Jahres 1885", in: Eberl, Kathrin / Ruf, Wolfgang (Hrsg.), *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle, Saale 1998*, 2 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter 2000, Bd. 2, S. 16–22.
-Stollberg, Arne: *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, München: Franz Steiner 2006 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 58).
-Stolnitz, Jerome: *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*, Boston: Houghton Mifflin; Cambridge: Riverside Press 1960.
-Stolnitz, Jerome: „On the Origins of ‚Aesthetic Disinterestedness'", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20/2 (1961), S. 131–143 oder in: Dickie, George / Sclafani, Richard (Hrsg.), *Aesthetics: A Critical Anthology*, New York: St. Martin's Press 1977, S. 607–625.
-Stolnitz, Jerome: „On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory", in: *The Philosophical Quarterly* 11 (1961), S. 97–113.
-Stone-Davies, Férdia: *Musical Beauty: Negotiating the Boundary Between Subject and Object*, Eugene: Cascade Books 2011.
-Storr, Anthony: *Music and the Mind*, New York: The Free Press; New York / Oxford: Maxmell Macmillan International 1992.
-Storr, Anthony: „Nietzsche and Music", in: Griffiths, Allen (Hrsg.), *Philosophy, Psychology, and Psychiatry*, Cambridge: Cambridge University Press 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.: Schott Verlag 1990.
-Strauß, Dietmar: „‚...O Praga! Quando te aspiciam!...' Die Prager Berlioz-Rezeption und das Musikalisch-Schöne", in: Ders. (Hrsg.), *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/1: Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1993, S. 300–314.
-Strauß, Dietmar: „Hanslicks Tannhäuser-Aufsatz im rezeptionsgeschichtlichen Kontext", in: Ders. (Hrsg.), *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/1: Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1993, S. 315–322.
-Strauß, Dietmar: „Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest. Zu Eduard Hanslicks Schriften 1844–1854", in: Ders. (Hrsg.), *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/1: Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1993, S. 271–299.
-Strauß, Dietmar: „Zur Neuausgabe von Hanslicks Schriften", in: Ders. (Hrsg.), *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/1: Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1993, S. 263–270.
-Strauß, Dietmar: „Die Geburt der Ästhetik aus der Kritik? Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen' im Umfeld seiner frühen Rezensionen", in: Ders. (Hrsg.), *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/2: Aufsätze und Rezensionen 1849–1854*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1994, S. 391–402.
-Strauß, Dietmar: „Vom Kaffeehaus zum Katheder. Hanslicks Musikfeuilletons in der ‚Presse' und das Studium der Musikgeschichte", in: Ders. (Hrsg.), *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/3: Aufsätze und Rezensionen 1855–1856*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1995, S. 333–369.
-Strauß, Dietmar: „Prager Davidsbündeleien", in: Frobenius, Wolf / Maaß, Ingeborg / Waldura, Markus / Widmaier, Tobias (Hrsg.), *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag 1998, S. 170–184.

-Strauß, Dietmar: „Ungarische Musik im Spiegel der Wiener Presse 1850–1900“, in: Fricke, Stefan / Frobenius, Wolf / Konrad, Sigrid / Schmitt, Theo (Hrsg.), *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*, Saarbrücken: Pfau Verlag 1999, S. 64–77.
-Strauß, Dietmar: „Eduard Hanslick und die Diskussion um die Musik der Zukunft“, in: Ders. (Hrsg.), *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/4: Aufsätze und Rezensionen 1857–1858*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2002, S. 407–426.
-Strauß, Dietmar: „‚Eigentlich ein Skandal …‘ Die Situation der Gesamtausgabe der Schriften Eduard Hanslicks“, in: *Die Tonkunst* 1/3 (2007), S. 258–260.
-Strauß, Dietmar: „Vom Musikalisch-Langweiligen. Eduard Hanslick und der Ennui im 19. Jahrhundert“, in: Lomnäs, Bonnie / Strauß, Dietmar (Hrsg.), *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/6: Aufsätze und Rezensionen 1862–1863*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2008, S. 447–461 oder in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 11–20.
-Strauß, Dietmar: „Eduard Hanslick und die Neue Freie Presse“, in: Lomnäs, Bonnie / Strauß, Dietmar (Hrsg.), *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe Band I/7: Aufsätze und Rezensionen 1864–1865*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2011, S. 531–539.
-Střítecký, Jaroslav: „Form und Sinn. Zur Vorgeschichte des Prager Formalismus und Strukturalismus“, in: *Bohemia* 33/1 (1992), S. 88–100.
-Střítecký, Jaroslav: „Vom Prager/Wiener Formalismus zum Prager Strukturalismus. Zu einer mitteleuropäischen Tradition“, in: Bontinck, Irmgard (Hrsg.), *Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie. Konvergenz der Disziplinen und empiristische Tradition*, Wien / Mülheim: Guthmann Peterson 1996, S. 35–48.
-Strohm, Reinhard: „Looking Back at Ourselves: The Problem with the Musical Work-Concept“, in: Talbot, Michael (Hrsg.), *The Musical Work: Reality of Invention?*, Liverpool: Liverpool University Press 2000 (Liverpool Music Symposium 1), S. 128–152.
-Strohm, Reinhard: „Werk – Performanz – Konsum. Der musikalische Werk-Diskurs“, in: Calella, Michele / Urbanek, Nikolaus (Hrsg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 341–355.
-Stuckenschmidt, Hans Heinz: „Musikkritik“, in: Blume, Friedrich (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter 1961, Bd. 9, Sp. 1130–1148.
-Subotnik, Rose: *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis / Oxford: University of Minnesota Press 1991.
-Subotnik, Rose: *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press 1996.
-Subotnik, Rose: „Musicology and Criticism“, in: Holoman, Dallas / Palisca, Claude (Hrsg.), *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*, New York: DaCapo Press 1982 (DaCapo Press Music Series), S. 145–160 oder in: Dies., *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis / Oxford: University of Minnesota Press 1991, S. 87–97.
-Subotnik, Rose: „The Challenge of Contemporary Music“, in: Alperson, Philip (Hrsg.), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, University Park: Pennsylvania University Press ^{2}1994 (1987), S. 359–396 oder in: Dies., *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis / Oxford: University of Minnesota Press 1991, S. 265–293.
-Subotnik, Rose: „Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky“, in: Narmour, Eugene / Solie, Ruth (Hrsg.), *Explorations in Music, the Arts and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, Stuyvesant: Pendragon Press 1988 (Festschrift Series 7), S. 87–122 oder in: Dies., *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press 1996, S. 148–176.
-Supičić, Ivo: „Science on Music and Values in Music“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28/1 (1969), S. 71–77.
-Supičić, Ivo: „Expression and Meaning in Music“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 2/2 (1971), S. 193–212.
-Supičić, Ivo: „Contemporary Aesthetics of Music and Musicology“, in: *Acta Musicologica* 47/2 (1975), S. 193–207.
-Suppan, Wolfgang: *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*, Mainz u.a.: Schott Verlag 1984 (Musikpädagogik. Forschung und Lehre 10).
-Suppan, Wolfgang: *Musica Humana. Die anthropologische und kulturethnologische Dimension der Musikwissenschaft*, Wien / Köln / Graz: Hermann Böhlaus Nachfolger 1986 (Forschen, Lehren, Verantworten 8).
-Suppan, Wolfgang: „Franz Liszt zwischen Friedrich von Hausegger und Eduard Hanslick. Ausdrucks- contra Formästhetik“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 24/1 (1982), S. 113–131.
-Swain, Joseph: *Musical Languages*, New York / London: W. W. Norton & Company 1997.

-Szabados, Béla: *Wittgenstein as Philosophical Tone-Poet: Philosophy and Music in Dialogue*, Amsterdam: Rodopi 2014 (Studien zur österreichischen Philosophie 45).
-Szabados, Béla: „Wittgenstein and Musical Formalism“, in: *Philosophy* 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: J.B. Metzler 1999.
-Tadday, Ulrich: „Zwischen Empfindung und Reflexion. Zur romantischen Musikästhetik“, in: Motte-Haber, Helga de la / Tramsen, Eckhard (Hrsg.), *Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 2004, S. 201–219.
-Tadday, Ulrich: „Analyse eines Werturteils. ‚Die Idee der absoluten Musik‘ von Carl Dahlhaus“, in: *Musik& Ästhetik* 47 (2008), S. 104–117.
-Tadday, Ulrich: „Musik im metaphysischen Vakuum: Wackenroders Kritik der Metaphysik der Instrumentalmusik“, in: *Musiktheorie* 23/1 (2008), S. 71–76.
-Tagg, Philip, „Music, Moving Images, Semiotics, and the Democratic Right to Know“, in: Brown, Stephen / Volgsten, Ulrik (Hrsg.), *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*, New York / Oxford: Berghahn Books 2006, S. 163–186.
-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: de Gruyter 2002.
-Tarasti, Eero: *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2010.
-Tarasti, Eero: „Music History Revisited (by a Semiotician)“ in: Ders. (Hrsg.), *Musical Semiotics in Growth*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 1996 (Acta Semiotica Fennica 4), S. 5–36.
-Taruskin, Richard: *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford / New York: Oxford University Press 1995.
-Taruskin, Richard: *The Oxford History of Western Music*, 6 Bde., Oxford / New York: Oxford University Press 2005.
-Taruskin, Richard: „The Poietic Fallacy“, in: *The Musical Times* 145 (2004), S. 7–34.
-Taruskin, Richard: „Is There a Baby in the Bathwater?“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 63/3–4 (2006), S. 163–185 und S. 309–327.
-Taruskin, Richard: „Material Gains: Assessing Susan McClary“, in: *Music&Letters* 90/3 (2009), S. 453–467.
-Taruskin, Richard: „Afterword: What Else?“, in: Walden, Joshua (Hrsg.), *Representation in Western Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 287–308.
-Tatarkiewicz, Władysław: *History of Aesthetics*, 3 Bde., hrsg. von Jean Harrell, übst. von Adam Czerniawski und Ann Czerniawski, Bristol / Sterling: Thoemmes Press ^{2}1999 (1970–1974; *Historia Estetyki. Estetyka Starozytna*, Warschau: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1962).
-Tatarkiewicz, Władysław: *Geschichte der sechs Begriffe: Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis*, übst. von Friedrich Griese, Frankfurt: Suhrkamp 2003 (Denken und Wissen. Eine polnische Bibliothek; *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warschau: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1976).
-Tatarkiewicz, Wladislaw: „Form in the History of Aesthetics“, in: *Dictionary of the History of Ideas* 2 (1973), S. 216–225.
-Tenschert, Roland: *Musikerbrevier. Nachdenkliches und Ergötzliches aus dem Reich der Musik*, Wien: Wilhelm Frick 1940.
-Thaler, Lotte: *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München / Salzburg: Emil Katzbichler 1984 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 25).
-Thom, Paul: *For an Audience: A Philosophy of the Performing Arts*, Philadelphia: Temple University Press 1993 (The Arts and Their Philosophies).
-Thompson, Oscar (Hrsg.): *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, hrsg. von Nicolas Slonimsky, London / New York: Dent & Sons ^{4}1946 (New York: Dodd, Mead & Co. 1938).
-Tilghman, Benjamin: *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics: The View From Eternity*, London: Macmillan 1991 (Swansea Studies in Philosophy 7).
-Tischer, Matthias: *Ferdinand Hands „Aesthetik der Tonkunst“. Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Sinzig: Studio Punkt 2004 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 12).
-Tischer, Matthias: „Gefühlsästhetik und Konzepte der Vergeistigung“, in: Geyer, Helen / Radecke, Thomas (Hrsg.), *Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2003, S. 39–50.
-Titus, Barbara: *Conceptualizing Music: Friedrich Theodor Vischer and Hegelian Currents in German Music Criticism, 1848–1887*, Dissertation Oxford 2005.
-Titus, Barbara: „The Quest for Spiritualized Form: (Re)positioning Eduard Hanslick“, in: *Acta Musicologica* 80/1 (2008), S. 67–98.

-Titus, Barbara: „‚Die Nachwirkung vorher verklungener Töne'. Eduard Hanslick und Friedrich Theodor Vischer über die Historisierung des künstlerischen Materials", in: Altenburg, Detlef / Bayreuther, Rainer (Hrsg.) *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den 12. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung (Weimar 2004): Freie Referate und Forschungsberichte*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2012, S. 294–300.
-Tolstoi, Leo: „Was ist Kunst?", in: Ders., *Ästhetische Schriften*, hrsg. von Gerhard Dudek, übst. von Günter Dalitz, Berlin: Rütten & Leoning 1984 (Gesammelte Werke in zwanzig Bänden 14), S. 39–232.
-Tomlinson, Gary: „The Web of Culture: A Context for Musicology", in: *Nineteenth-Century Music* 7/3 (1984), S. 350–362.
-Tomlinson, Gary: „Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer", in: *Current Musicology* 53 (1993), S. 18–24.
-Tomlinson, Gary: „Reply to Lawrence Kramer", in: *Current Musicology* 53 (1993), S. 36–40.
-Thöne, Johannes: *Ästhetik der Musik. Entwurf einer modernen Harmonie- und Kompositionslehre*, Bad Nenndorf: Selbstverlag 1927.
-Toorn, Pieter van den: *Music, Politics, and the Academy*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1995.
-Topitsch, Ernst: „Kant in Österreich", in: Meister, Richard (Hrsg.), *Philosophie der Wirklichkeitsnähe. Festschrift zum 80. Geburtstag Robert Reiningers*, Wien: Sexl Verlag 1949, S. 236–254.
-Tormey, Alan: *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 1971.
-Townsend, Dabney: „Shaftesbury's Aesthetic Theory", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41/2 (1982), S. 205–213.
-Townsend, Dabney: „Art and the Aesthetic: Hume, Kant, and the Essence of Art", in: Davies, Stephen / Sukla, Ananta (Hrsg.), *Art and Essence*, Westport / London: Praeger Publishers 2003 (Studies in Art, Culture, and Communities), S. 75–94.
-Tramsen, Eckhard: „Kunstphilosophie und -theorie im 19. und 20. Jahrhundert", in: Motte-Haber, Helga de la / Tramsen, Eckhard (Hrsg.), *Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 2004, S. 38–57.
-Treitler, Leo: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1989.
-Treitler, Leo: „Music Analysis in an Historical Context", in: *College Music Symposium* 6 (1966), S. 75–88 oder in: Ders., *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1989, S. 67–78.
-Treitler, Leo: „On Historical Criticism", in: *The Musical Quarterly* 53/2 (1967), S. 188–205 oder in: Ders., *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1989, S. 79–94.
-Treitler, Leo: „The Present as History", in: *Perspectives of New Music* 7/2 (1969), S. 1–58 oder in: Ders., *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1989, S. 95–156.
-Treitler, Leo: „History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony", in: *19th-Century Music* 3/3 (1980), S. 193–210 oder in: Ders., *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1989, S. 19–45.
-Treitler, Leo: „‚To Worship That Celestial Sound': Motives for Analysis", in: *Journal of Musicology* 1/2 (1982), S. 153–170 oder in: Ders., *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1989, S. 46–67 oder in gekürzter Fassung („Structural and Critical Analysis"): Holoman, Dallas / Palisca, Claude (Hrsg.), *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*, New York: DaCapo Press 1982 (DaCapo Press Music Series), S. 67–77.
-Treitler, Leo: „Mozart and the Idea of Absolute Music", in: Danuser, Hermann / Motte-Haber, Helga de la / Leopold, Silke / Miller, Norbert (Hrsg.), *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum sechzigsten Geburtstag*, Laaber: Laaber Verlag 1988, S. 413–440 oder in: Ders., *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1989, S. 176–214.
-Treitler, Leo: „The Power of Positivist Thinking", in: *Journal of the American Musicological Society* 42/2 (1989), S. 375–402.
-Treitler, Leo: „History and the Ontology of the Musical Work", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 /3 (1993), S. 483–497.
-Treitler, Leo: „Language and the Interpretation of Music", in: Robinson, Jenefer (Hrsg.), *Music and Meaning*, Ithaca / London: Cornell University Press 1997, S. 23–56.
-Trivedi, Saam: „Expressiveness as a Property of the Music Itself", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59/4 (2001), S. 411–420.
-Trivedi, Saam: „The Funerary Sadness of Mahler's Music", in: Kieran, Matthew / Lopes, Dominic (Hrsg.), *Imagination, Philosophy, and the Arts*, London / New York: Routledge 2003, S. 259–271.

-Trivedi, Saam: „Imagination, Music, and the Emotions“, in: *Revue Internationale de Philosophie* 60/4 (2006), S. 415–435.
-Trivedi, Saam: „Music and Imagination“, in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 113–122.
-Trivedi, Saam: „Resemblance Theories“, in: Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London / New York: Routledge 2011, S. 223–232.
-Tschierpe, Rudolph: *Kleines Musiklexikon*, Wien: Buchgemeinschaft Donauland ^{2}1954 (Hamburg: Hoffmann und Campe 1946).
-Tschulik, Norbert: „Musikkritik in Österreich“, in: Wagner, Manfred (Hrsg.), *Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen*, Tutzing: Hans Schneider 1979 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 5), S. 3–26.
-Tschulik, Norbert: „Neues zur Ästhetik und Kritik von Eduard Hanslick“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 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: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 29/2 (1998), S. 155–164.
-Tuksar, Stanislav: „Für und gegen Hanslick. Musiktheorie und -praxis in Zagreb von 1890 bis 1918“, in: Barbarić, Damir / Benedikt, Michael (Hrsg.), *Ambivalenz des Fin de siècle: Wien – Zagreb*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1998, S. 172–198.
-Ujfalussy, József: „Die Logik der musikalischen Bedeutung. Ein Grundriß ihrer Problematik“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 4/1 (1963), S. 3–19.
-Ullrich, Hermann: *Alfred Julius Becher. Der Spielmann der Wiener Revolution*, Regensburg: Gustav Bosse 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 40).
-Urmson, James: „Representation in Music“, in: *Royal Institute of Philosophy Lectures* 6 (1972), S. 132–146 oder in: Vesey, Godfrey (Hrsg.), *Philosophy and the Arts*, London: Macmillan 1973, S. 132–146.
-Urmson, James: „The Methods of Aesthetics“, in: Shusterman, Richard (Hrsg.), *Analytic Aesthetics*, Oxford / New York: Basil Blackwell 1989, S. 20–31.
-Väkevä, Lauri: „Philosophy of Music Education as Art of Life: A Deweyan View“, in: Bowman, Wayne / Frega, Ana (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Philosophy in Music Education*, Oxford / New York: Oxford University 2012, S. 86–110.
-Valk, Thorsten: *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*, Frankfurt: Vittorio Klostermann 2008.
-Venturelli, Aldo: „Der musiktreibende Sokrates. Musik und Philosophie in der Entstehungsgeschichte der ‚Geburt der Tragödie‘“, in: *Nietzscheforschung* 13 (2006), S. 25–38.
-Vergo, Peter: „Hanslick and the Visual Arts“, in: *Umění/Art* 61/5 (2013), S. 437–443.
-Vít, Petr: *Zwischen Ästhetik und Musikkritik: Prager Musikdenken von 1760 bis 1860*, übst. von Brigitte Silná, Jan Gruna und Hana Pfalzová; Regensburg: ConBrio 2010 (Neue Wege – Nové Cesty 4).
-Vogel, Martin: *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*, Regensburg: Gustav Bosse 1966 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 6).
-Volkelt, Johannes: *System der Ästhetik*, 3 Bde., München: C.H. Beck 1905–1914.
-Vysloužil, Jiři: „Hanslick, Eduard“ in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetendeutschland*, 2 Bde., hrsg. vom Sudetendeutschen Musikinstitut, München: Langen Müller 2000, Bd. 1, S. 896–901.
-Vysloužil, Jiří: „Hanslick ‚Für und Wider‘ Dvořák: Ein Diskurs zur Ästhetik der Orchestermusik im 19. Jahrhundert“, in: Wessely, Othmar (Hrsg.), *Bruckner Symposien: Orchestermusik im 19. Jahrhundert im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1989 (20.–24. September 1989). Bericht*, Linz: Anton Bruckner Institut Linz 1992, S. 101–105.
-Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg: Friedrich Perthes 1799.
-Wagner, Manfred: „Theorie und Ästhetik der Musik im Wien des 19. Jhdts.“, in: Gruber, Gernot (Hrsg.), *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997*, Laaber: Laaber Verlag 2001 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 8), S. 37–46.
-Wagner, Manfred: „Bruckner und Hanslick“, in: Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), S. 309–316.
-Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Julius Kapp, 14 Bde., Leipzig: Hesse & Becker 1914.
-Wald-Fuhrmann, Melanie: *‚Ein Mittel wider sich selbst‘. Die Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2010.
-Walden, Joshua (Hrsg.): *Representation in Western Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2013.
-Wallaschek, Richard: *Ästhetik der Tonkunst*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1886.

-Walton, Kendall: „Categories of Art“, in: *The Philosophical Review* 79/3 (1970), S. 334–367 oder in: Margolis, Joseph (Hrsg.), *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia: Temple University Press 1978, S. 88–114 oder in: Bender, John / Blocker, Gene (Hrsg.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1993, S. 282–301 oder in: Neill, Alex / Ridley, Aaron (Hrsg.), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Boston u.a.: McGraw-Hill 1995, S. 331–354 oder in: Lamarque, Peter / Olsen, Stein (Hrsg.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Malden / Oxford: Blackwell 2004 (Blackwell Philosophy Anthologies 21), S. 142–157 oder in: Young, James (Hrsg.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., London / New York: Routledge 2005, Bd. 2, S. 231–256.
-Walton, Kendall: „What is Abstract About the Art of Music?“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46/3 (1988), S. 351–364.
-Walton, Kendall: „Listening With Imagination: Is Music Representational?“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1 (1994), S. 47–61 oder in: Robinson, Jenefer (Hrsg.), *Music and Meaning*, Ithaca / London: Cornell University Press 1997, S. 57–82 oder in: Alperson, Philip (Hrsg.), *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, University Park: Pennsylvania University Press 1998, S. 47–61.
-Wapnewski, Peter: „Eduard Hanslick als Darsteller seiner selbst“, in: Ders. (Hrsg.), *Aus meinem Leben*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1987, S. 487–513 oder in: Maaz, Wolfgang / Wagner, Fritz (Hrsg.), *Peter Wapnewski: Zuschreibungen. Gesammelte Schriften*, Hildesheim: Weidmannsche Buchhandlung 1994 (Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Mediävistik 4), S. 334–360.
-Wapnewski, Peter: „Eduard Hanslick als Kritiker der Musik seiner Zeit“, in: Ders. (Hrsg.), *Eduard Hanslick. Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1989, S. 320–356.
-Warren, Jeff: *Music and Ethical Responsibility*, Cambridge: Cambridge University Press 2014.
-Waters, Edward: „John Sullivan Dwight: First American Critic of Music“, in: *The Musical Quarterly* 21/1 (1935), S. 69–88.
-Weatherston, Martin: „Kant's Assessment of Music in the *Critique of Judgment*“, in: *British Journal of Aesthetics* 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*, Zürich / Stuttgart: Artemis Verlag 1965.
-Weigel, Hans: „Eduard Hanslick. Eine Ehrenrettung“, in: *Neues Forum* 13 (1966), S. 413–418.
-Weitz, Morris (Hrsg.): *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings*, New York: Macmillan Company 1959.
-Weitz, Morris: *Philosophy of the Arts*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1950.
-Weitz, Morris: „The Role of Theory in Aesthetics“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15/1 (1956), S. 27–35 oder in: Ders. (Hrsg.), *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings*, New York: Macmillan Company 1959, S. 145–156 oder in: Coleman, Francis (Hrsg.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, Boston u.a.: McGraw-Hill 1968, S. 84–93 oder in: Margolis, Joseph (Hrsg.), *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia: Temple University Press 1978, S. 121–131 oder in: Werhane, Patricia (Hrsg.), *Philosophical Issues in Art*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1984, S. 447–453 oder in: Bender, John / Blocker, Gene (Hrsg.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1993, S. 191–198 oder in: Neill, Alex / Ridley, Aaron (Hrsg.), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Boston u.a.: McGraw-Hill 1995, S. 183–192 oder in: Lamarque, Peter / Olsen, Stein (Hrsg.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Malden / Oxford: Blackwell 2004 (Blackwell Philosophy Anthologies 21), S. 12–18 oder in: Young, James (Hrsg.), *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, 4 Bde., London / New York: Routledge 2005, Bd. 2, S. 3–14.
-Welch, Roy: „The Assault on Modernism in Music“, in: *The Musical Quarterly* 7/3 (1921), S. 408–417.
-Wellek, Albert: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt: Akademische Verlagsgesellschaft 1963.
-Wellek, Albert: „Ausdruck“, in: Blume, Friedrich (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter 1949–1951, Bd. 1, Sp. 863–869.
-Wellek, René: „Aesthetics and Criticism“, in: Hendel, Charles (Hrsg.), *The Philosophy of Kant and Our Modern World*, New York: The Liberal Arts Press 1957, S. 65–89.
-Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München: Carl Hanser 2009.
-Wenzel, Silke: „Über die Legitimität und Rentabilität von Musikwissenschaft“, in: Mayer, Günter / Stroh, Wolfgang (Hrsg.), *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung. Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5.–7. November 1999 in Oldenburg*, Oldenburg: Bibliothekssystem der Universität Oldenburg 2000, S. 339–345.
-Werhane, Patricia (Hrsg.): *Philosophical Issues in Art*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1984.
-Werr, Sebastian: „Fehlurteile? Eduard Hanslick über Giuseppe Verdi“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 68 /1 (2013), S. 23–30.

-White, David: „Toward a Theory of Profundity in Music“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50/1 (1992), S. 23–34.
-White, Richard: „Absolute Music“, in: *The Galaxy: A Magazine of Entertaining Reading* 19 (1875), S. 391–399.
-Whittall, Arnold: *Romantic Music: A Concise History From Schubert to Sibelius*, London: Thames and Hudson 1987.
-Wicks, Robert: „The Divine Inspiration for Kant's Formalist Theory of Beauty“, in: *Kant Studies Online* 1 (2015), S. 1–31.
-Wiesenfeldt, Christiane: „Eine Gattung in der Kritik. Die Violoncello-Sonate im Spiegel von Selmar Bagge und Johannes Brahms“, in: Sandberger, Wolfgang / Wiesenfeldt, Christiane (Hrsg.), *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms in Dialog mit der Geschichte*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2007, S. 79–95.
-Wiesenfeldt, Christiane: „Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eduard Hanslick“, in: Sandberger, Wolfgang / Wiesenfeldt, Christiane (Hrsg.), *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms in Dialog mit der Geschichte*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2007, S. 275–348.
-Wieser, Alfred: *Die Geschichte des Fachs Philosophie an der Universität Wien 1848–1938*, Dissertation Wien 1950.
-Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek: Rowohlt Verlag 1997.
-Wiesing, Lambert: „Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann“, in: Hoeschen, Andreas / Schneider, Lothar (Hrsg.), *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 283–296.
-Wiesinger, Albert: *Mozart und das Christenthum in der Musik*, Wien: Austria Drescher 1892 (Christlich-Sociale Zeit- und Streitfragen 2).
-Wilhelmer, Ambros: *Der junge Hanslick. Sein „Intermezzo“ in Klagenfurt 1850–1852*, Klagenfurt: Verlag Landesmuseum Kärnten 1959 (Kärntner Museumsschriften 20).
-Wilfing, Alexander: „Gefühl und Musik bei Arthur Schopenhauer und Eduard Hanslick“, in: *Musik&Ästhetik* 66 (2013), S. 31–46.
-Wilfing, Alexander: „Richard Wagner in Eduard Hanslicks Schriften: Wagnerismus und Wagnerkultus“, in: *Musicologica Austriaca* 32 (2014), S. 155–175.
-Wilfing, Alexander: „Kant und die ‚österreichische Philosophie' – Eine Einführung“, in: Waibel, Violetta (Hrsg.), *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 19–27 oder als: „Kant and ‚Austrian Philosophy' – An Introduction“, in: Dies. (Hrsg.), *Detours: Approaches to Immanuel Kant in Vienna, in Austria and in Eastern Europe*, übst. von Katharina Walter, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 19–26.
-Wilfing, Alexander: „Die frühe österreichische Kant-Rezeption: Von Joseph II. bis Franz II.“, in: Waibel, Violetta (Hrsg.), *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 27–32 oder als: „The Early Kant Reception in Austria – From Joseph II to Francis II“, in: Dies. (Hrsg.), *Detours: Approaches to Immanuel Kant in Vienna, in Austria, and in Eastern Europe*, übst. von Katharina Walter, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 26–32.
-Wilfing, Alexander: „Die staatlich erwirkte Kant-Zensur: Von Franz II. bis Graf Thun“, in: Waibel, Violetta (Hrsg.), *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 32–39 oder als: „State Censorship of Kant – From Francis II to Count Thun“, in: Dies. (Hrsg.), *Detours: Approaches to Immanuel Kant in Vienna, in Austria, and in Eastern Europe*, übst. von Katharina Walter, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 32–39.
-Wilfing, Alexander: „Kant und die deutsche Romantik bei österreichischen Schriftstellern des neunzehnten Jahrhunderts“, in: Waibel, Violetta (Hrsg.), *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 275–278 oder als: „Kant and German Romanticism in the Eyes of Austrian 19th Century Writers“, in: Dies. (Hrsg.), *Detours: Approaches to Immanuel Kant in Vienna, in Austria, and in Eastern Europe*, übst. von John Jamieson, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 265–268.
-Wilfing, Alexander: „Eduard Hanslick zwischen Deutschem Idealismus und Österreichischem Realismus. Eine Fallstudie zur österreichischen Kantrezeption“ (i.Dr.)
-Wilfing, Alexander: „Hermeneutik, Interpretation, Rezeption: ‚Friedenstag' von Richard Strauss – Ein nazistisches Bühnenstück?“ (i.Dr.)
-Wilfing, Alexander: „Eduard Hanslicks Ästhetik und Richard Wagners Gesamtkunstwerk“ (i.V.)
-Wilfing, Alexander: „Hanslick, Kant, and the Unstable History of Musical Formalism“ (i.V.)
-Wilfing, Alexander: „Musik, Maß, Genie. Grillparzers Verhältnis zur (Musik-)Ästhetik Kants“ (i.V.)
-Wilkinson, Robert: „Art, Emotion, and Expression“, in: Hanfling, Oswald (Hrsg.), *Philosophical Aesthetics: An Introduction*, Malden / Oxford: Blackwell 1992, S. 179–238.
-Williams, Alastair: *New Music and the Claims of Modernity*, Farnham / Aldershot: Ashgate 1997.

-Williams, Alastair: *Constructing Musicology*, Farnham / Aldershot: Ashgate 2001.
-Williams, Bernard: „Contemporary Philosophy: A Second Look“, in: Bunnin, Nicholas / Tsui-James, Eric (Hrsg.), *The Blackwell Companion to Philosophy*, Malden / Oxford: Blackwell 1996, S. 25–37.
-Windsor, Luke: „Autonomy, Mimesis, and Mechanical Reproduction in Contemporary Music“, in: *Contemporary Music Review* 15/1 (1996), S. 139–150.
-Winter, Eduard (Hrsg.): *Der Bolzanoprozess. Dokumente zur Geschichte der Prager Karlsuniversität im Vormärz*, Brünn / München / Wien: Rudolf Rohrer 1944 (Prager Studien und Dokumente zur Geistes- und Gesinnungsgeschichte Ostmitteleuropas 4).
-Winter, Eduard: *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: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1975 (Veröffentlichungen der Kommission für Philosophie 16; Sitzungsberichte der philologisch-historischen Klasse 299/5).
-Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, hrsg. von Joachim Schulte, Frankfurt: Suhrkamp 2003 (*Philosophical Investigations*, übst. von Gertrude Anscombe, Malden / Oxford: Blackwell 1953).
-Wolf, Ursula: „Gefühle im Leben und in der Philosophie“, in: Fink-Eitel, Heinrich / Lohmann, Georg (Hrsg.), *Zur Philosophie der Gefühle*, Frankfurt: Suhrkamp 1993, S. 112–135.
-Wolf, William: *Musik-Aesthetik in kurzer und gemeinfasslicher Darstellung*, 2 Bde., Stuttgart: Carl Grüninger 1896.
-Wolff, Janet: „Foreword: The Ideology of Autonomous Art“, in: Leppert, Richard / McClary, Susan (Hrsg.), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 1–12.
-Wollheim, Richard: *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics*, New York / Evanston / London: Harper & Row 1968.
-Wolterstorff, Nicholas: „Philosophy of Art after Analysis and Romanticism“, in: Shusterman, Richard (Hrsg.), *Analytic Aesthetics*, Oxford / New York: Basil Blackwell 1989, S. 32–58.
-Wörner, Felix: „Otakar Hostinský, the Musically Beautiful, and the ‚Gesamtkunstwerk‘“, in: Donovan, Siobhán / Grimes, Nicole / Marx, Wolfgang (Hrsg.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, übst. von Nicole Grimes, Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 70–87.
-Yanal, Robert: *Paradoxes of Emotion and Fiction*, University Park: Pennsylvania University Press 1999.
-Yanal, Robert: „Kant on Aesthetic Ideas and Beauty“, in: Ders. (Hrsg.), *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, University Park: Pennsylvania University Press 1994, S. 157–183.
-Yanal, Robert: „The Paradox of Emotion and Fiction“, in: *Pacific Philosophical Quarterly* 75/1 (1994), S. 54–75.
-Yanal, Robert: „Hanslick's Third Thesis“, in: *British Journal of Aesthetics* 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: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 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: Indiana University Press 2005.
-Young, James: „The Ancient and the Modern System of the Arts“, in: *British Journal of Aesthetics* 55/1 (2015), S. 1–17.
-Zammito, John: *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, Chicago / London: University of Chicago Press 1992.
-Zangwill, Nick: *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca / London: Cornell University Press 2001.
-Zangwill, Nick: *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*, London / New York: Routledge 2015.
-Zangwill, Nick: „UnKantian Notions of Disinterest“, in: *British Journal of Aesthetics* 32/2 (1992), S. 149–152 oder in: Guyer, Paul (Hrsg.), *Kant's ‚Critique of the Power of Judgment‘: Critical Essays*, Lanham / Oxford / New York 2003 (Critical Essays on the Classics), S. 63–66.
-Zangwill, Nick: „The Beautiful, the Dainty, and the Dumpy“, in: *British Journal of Aesthetics* 35/4 (1995), S. 317–329 oder in: Ders., *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca / London: Cornell University Press 2001, S. 9–23.
-Zangwill, Nick: „Feasible Aesthetic Formalism“, in: *Noûs* 33/4 (1999), S. 610–629 oder in: Ders., *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca / London: Cornell University Press 2001, S. 55–81.
-Zangwill, Nick: „Defusing Anti-Formalist Arguments“, in: *British Journal of Aesthetics* 40/3 (2000), S. 376–383 oder in: Ders., *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca / London: Cornell University Press 2001, S. 102–111.
-Zangwill, Nick: „In Defence of Moderate Aesthetic Formalism“, in: *The Philosophical Quarterly* 50 (2000), S. 476–493 oder in: Ders., *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca / London: Cornell University Press 2001, S. 82–101.

-Zangwill, Nick: „Beauty“, in: Levinson, Jerrold (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford / New York: Oxford University Press 2003, S. 325–343.
-Zangwill, Nick: „Against Emotion: Hanslick Was Right About Music“, in: *British Journal of Aesthetics* 44/1 (2004), S. 29–43 oder in: Ders., *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*, London / New York: Routledge 2015, S. 27–40.
-Zangwill, Nick: „Music, Metaphor, and Emotion“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65/4 (2007), S. 391–400 oder in: Ders., *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*, London / New York: Routledge 2015, S. 41–59.
-Zangwill, Nick: „Empirical Approaches to Music and Emotion: A Survey and Methodological Reflections“, in: *O Que Nos Faz Pensar. Colóquios de Filosofia* 32 (2014), S. 99–107 oder in: Ders., *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*, London / New York: Routledge 2015, S. 65–70.
-Zangwill, Nick: „Friends United: Susan McClary and Musical Formalism“, in: *The Musical Times* 155 (2014), S. 63–69 oder in: Ders., *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*, London / New York: Routledge 2015, S. 127–133.
-Zangwill, Nick: „Re-Centering Musicology and the Philosophy of Music“, in: *Journal of Aesthetics and Phenomenology* 1/2 (2014), S. 231–240.
-Zbikowski, Lawrence: „Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth Century“, in: *Journal of Musicological Research* 31/2 (2012), S. 147–165.
-Zemach, Eddy: *Real Beauty*, University Park: Pennsylvania University Press 1997.
-Ziff, Paul: „The Task of Defining a Work of Art“, in: *Philosophical Review* 62/1 (1953), S. 58–78 oder in: Cahn, Steven / Tillman, Frank (Hrsg.), *Philosophy of Art and Aesthetics: From Plato to Wittgenstein*, New York / Evanston / London: Harper & Row 1969, S. 524–540.
-Zimmermann, Robert: *Aesthetik*, 2 Bde., Wien: Wilhelm Braumüller 1858–1865.
-Zimmermann, Robert: *Studien und Kritiken*, 2 Bde., Wien: Wilhelm Braumüller 1870.
-Zimmermann, Robert: „Die spekulative Aesthetik und die Kritik“, in: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* (06.02.1854), S. 37–40.
-Zimmermann, Robert: „Abwehr“, in: *Zeitschrift für exacte Philosophie* 4 (1864), S. 199–206.
-Zoltai, Dénes: *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*, übst. von Béla Weingarten, Berlin / Budapest: Akademie Verlag 1970 (*A zeneesztétika története. Ethosz és affektus*, Budapest: Akadémiai Kiadó 1966).
-Zuckert, Rachel: „The Purposiveness of Form: A Reading of Kant’s Aesthetic Formalism“, in: *Journal of the History of Philosophy* 44/4 (2006), S. 599–622.
-Zwiedineck-Südenhorst, Hans von: *Die Aufgabe und die Mittel der Musik. Aesthetisch-kritische Studie*, Graz: Josef Kienreich 1868.

Abstract deutsch

Die vorliegende Dissertation untersucht die historische Entwicklung von Eduard Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum, die strukturell bedeutenden Diskursformen, die diese entscheidend beeinflusst haben, sowie dessen beachtliche Auswirkung auf die gegenwärtige Theoriebildung in der analytischen Musikästhetik. Kap. 1 ist der Hanslick-Forschung unter einer strukturellen Perspektive gewidmet und erörtert vielfältige betreffende Tendenzen der gegenwärtigen Musikwissenschaft sowie mehrere methodische Bruchstellen der sprachlich distinkten Diskurse über Hanslicks *VMS*-Traktat. Kap. 2 analysiert daraufhin drei weiterhin verbreitete „Legendenbildungen" bei der textlichen Auslegung von Hanslicks Abhandlung, die kritisch sondiert werden und die die weiteren Abschnitte exegetisch vorbereiten. Kap. 3 ist mit der historischen Entwicklung der englischen Hanslick-Rezeption und der erstmaligen Übersetzung von Hanslicks Schriften beschäftigt: Es zeigt einige allgemeine Differenzen des frühen englischen Diskurses zu seinem deutschen Gegenstück auf, behandelt geschichtliche Vorbedingungen von Hanslicks Aufnahme – die sich primär auf die englische Musikästhetik des achtzehnten Jahrhunderts fokussieren –, fragt nach den frühesten Belegen für Hanslicks Rezeption (Edmund Gurney) und ermittelt spezifische Eigenarten der englischen Rezeption, die mit den beiden vollständigen Übersetzungen von Hanslicks *VMS*-Traktat (Cohen 1891 / Payzant 1986) begründet werden können. Kap. 4 untersucht zahlreiche narrative Konstrukte bezüglich Hanslicks Abhandlung und „dem" ästhetischen Formalismus – die im englischen Sprachraum mit spezifischen Schriftstellern (z.B. Kant, Bell, Schenker) engstens verknüpft scheinen –, erforscht generell, welcher spezifische Formalismus Eduard Hanslick in diversen englischen Diskursen beigelegt wurde – wobei seine kritische Rezeption in der „New Musicology" und der analytischen Musikästhetik zentral werden –, und diskutiert letztlich, inwiefern die äußerst abstrakte Kategorie „des" ästhetischen Formalismus faktisch existiert. Kap. 5 versucht daraufhin, die positive Rezeption Hanslicks in der modernen englischsprachigen Musikphilosophie nachzuzeichnen, welche primär durch dessen progressive kognitivistische Emotionstheorie veranlasst wurde, die eine konsekutive philosophische Ausarbeitung seines impliziten „enhanced formalism" bei Stephen Davies und Peter Kivy bewirkt hat.

Abstract englisch

This dissertation explores the historical development of Hanslick's reception in Anglo-American discourse, i.e. the most significant structural conditions that have influenced some common presumptions in regard to his aesthetic treatise, as well as his notable impact on the fairly recent analytical philosophy of music. Chapter 1 structurally addresses the general outline of contemporary Hanslick scholarship and identifies several dissimilar tendencies in current research, as well as various systematic differences between the language-dependent approaches to Hanslick's „On the Musically Beautiful". Chapter 2 debunks several long-held „myths" in regard to Hanslick's aesthetic treatise via critical examination, thereby exegetically preparing the following segments. Chapter 3 is concerned with the historical development of Anglo-American Hanslick reception and the earliest translation of Hanslick's writings: it demonstrates several noteworthy differences between the initial English discourse and its German counterpart, it determines various historical preconditions for Hanslick's impact – primarily exploring the aesthetics of music in eighteenth-century Britain –, it examines the earliest instances of Hanslick's reception (Edmund Gurney), and it discusses some peculiar aspects of his contemporary interpretation by analysing the complete translations of his aesthetic treatise (1891 / 1986) and their unique features. Chapter 4 investigates numerous narrative constructions in regard to Hanslick's formalism in Anglo-American discourse, closely linked to specific authors (Kant, Bell, Schenker). Focusing on his critical reception in the „New Musicology" and analytical philosophy of music, this chapter attempts to specify which particular version of aesthetic formalism was commonly attributed to him and whether aesthetic formalism as an abstract category is a viable concept. Chapter 5 finally explores the positive reception of Hanslick's aesthetic treatise in modern analytical philosophy of music, primarily motivated by his progressive cognitive theory of emotion. This aspect leads to a concluding investigation of subsequent developments of his (mostly implicit) notion of „enhanced formalism" in the musical aesthetics of Stephen Davies and Peter Kivy.