



Wilfing, A 2023 Musikalische Autonomie und das Gesamtkunstwerk: Eduard Hanslick und Richard Wagner im Dialog mit der Idealistischen Musikästhetik. *Open Library of Humanities*, 9(1): pp. 1–23. DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.8114>



Open Library of Humanities

## Musikalische Autonomie und das Gesamtkunstwerk: Eduard Hanslick und Richard Wagner im Dialog mit der Idealistischen Musikästhetik

Alexander Wilfing, Department of Musicology, Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage, Austrian Academy of Sciences, AT, [alexander.wilfing@oeaw.ac.at](mailto:alexander.wilfing@oeaw.ac.at)

---

Der Kunstwert von ‚reiner‘ Musik—Musik ohne Programm, Überschrift und Text—geriet mit dem Niedergang des mimetischen Kunstprinzips im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zum Problem (nicht nur) der idealistischen Musikästhetik. Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), die auf kommende Ästhetiker\_innen besonders nachhaltig wirkte, zog sogar den Status der Musik als Kunst generell in Frage und formulierte ein Dilemma, das mit innovativen Ansätzen überwunden werden musste. Im Hinblick auf dieses Dilemma setzt mein Artikel die Ästhetik der ‚absoluten Tonkunst‘ von Eduard Hanslick und die Idee des ‚reinemenschlichen‘ Gesamtkunstwerks von Richard Wagner in direkten Dialog mit der idealistischen Musikästhetik. Wagners und Hanslicks Konzepte von ca. 1850 werden hierbei als Lösungsstrategien der idealistischen Problematik interpretiert und folglich gezeigt, dass Gesamtkunstwerk und musikalische Autonomie als ästhetische Positionen die gleiche Wurzel haben und als Seiten der gleichen Medaille gelesen werden können. Die beiden Autoren vereint trotz bekannter disparater Ansichten die von idealistischen Philosophen gestellte Diagnose, dass ‚reine‘ Musik semantisch mangelhaft sei und Gefühle, Begriffe und Gegenstände nicht zweifelsfrei ausdrücken könne. Ohne Eduard Hanslick und Richard Wagner als Idealisten aufzufassen oder ihre jeweilige Ästhetik gar auf den Deutschen Idealismus zu reduzieren, soll durch diese Arbeit gezeigt werden, dass sich die Antipoden unter diesem Gesichtspunkt näher waren, als meistens vermutet wird.

---



### **Einleitung: Verbreitung und Problematisierung des ‚Gesamtkunstwerks‘**

Der Einsatz des Begriffs ‚Gesamtkunstwerk‘ hat, wie Anke Finger im siebten Kapitel von *Das Gesamtkunstwerk der Moderne* treffend festhält, mittlerweile ‚inflationäre‘ Züge angenommen (Finger, 2006: 141). Ein kurzer Aufruf des Begriffs auf Google unter der Rubrik ‚News‘ (Stand 14. Oktober 2021), der weit mehr als 40.000 Treffer erzielt, belegt, dass dieses Urteil nichts an Aktualität eingebüßt hat. Obwohl dieser Begriff meist auf Kunstobjekte, Aufführungen oder Landschaften angewendet wird, stößt man auch auf viele Treffer, die aus Perspektive der Wissenschaft reichlich kurios wirken und Fingers Aussage eine neue Pointe verleihen: So firmiert hier etwa die ‚Majestätische Blütenkugel‘ der Alliumgewächse ebenso als ‚perfekt komponiertes Gesamtkunstwerk‘ (Busch, 2021) wie das Restaurant Tantris Maison Culinaire in München (Frömmer, 2021), das schlechte Ergebnis der CDU/CSU bei der Bundestagswahl (n.n., 2021), der tätowierte Handballer Hampus Olsson (Gloser, 2021), der Kiosk Almi auf der Kirchstraße in Ludwigsburg (Klein, 2021), oder auch—um in das Jahr 2020 zurückzugehen—die Grätsche von Markus Schwabl von der SpVgg Unterhaching, der gegen den SV Wehen Wiesbaden nach artistischer Eroberung des Balls den Siegtreffer einleitete (Galler, 2020). Musikforscher\_innen, Kunsthistoriker\_innen oder Medienwissenschaftler\_innen, die mit dem Gesamtkunstwerk bspw. eher die performativ-theatralische Dekonstruktion von Musik in John Cages 4‘33“ oder auch Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater verbinden, mögen solche Zuschreibungen als metaphorisch klassifizieren, sie bürgen jedoch für die Präsenz des Begriffs und seiner vielen Facetten im geläufigen Vokabular.

Die Variabilität und Unschärfe dieses Begriffes, bei dem meist unklar bleibt, welche Kriterien erfüllt und welche Medien oder ästhetische Gattungen miteinander kombiniert werden müssen, um ein Objekt als tatsächliches ‚Gesamtkunstwerk‘ einzuordnen (Schmidt, 2011: 163), beschränkt sich keineswegs auf den alltäglichen Sprachgebrauch. Auch verschiedene akademische Disziplinen haben höchst gegensätzliche Vorstellungen, was als ‚wirkliches‘ Gesamtkunstwerk klassifiziert werden könnte. Musikwissenschaftler\_innen assoziieren diesen Terminus bspw. wohl noch heute vor allem mit Wagners Konzept des ‚Kunstwerks der Zukunft‘, das Musik, Drama und szenische Darstellung vereinigt. Der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr hat ihn, wie Hermann Bauer prägnant ausführt, im Gegenzug auf die ‚Integration der Gattungen unter einer führenden Gattung‘ angewandt, d.h. zum Beispiel auf die Kathedrale, die Ornamente, Skulpturen, Gemälde etc. zum ‚Gesamtkunstwerk‘ vereine; hiermit sei auch eine normative Komponente verbunden, denn ‚je mehr in einem Werk integriert ist, desto bedeutender ist es‘ (Bauer, 1989: 50). Sedlmayr und Wagner stimmen zwar überein, dass sich Kunstarten ästhetisch gegenseitig bereichern, sind aber uneins, welche Elemente ein ‚Gesamtkunstwerk‘ überhaupt bedingen. Diese

willkürlich gewählten Beispiele illustrieren das Spektrum eines Begriffes, der zum Zwecke der Analyse jeweils ausdrücklich eingegrenzt werden muss und hier vor allem mit Blick auf Wagners Theorie genutzt werden soll.

### **Die historische Verortung des ‚Gesamtkunstwerks‘ und das Konzept der ‚absoluten Tonkunst‘**

Allgemein gesprochen ist der Begriff des ‚Gesamtkunstwerks‘ ein relativ junger: Obwohl Karl Friedrich Eusebius Trahndorff schon von einem ‚Gesamt-Kunstwerke‘ sprach, das die ‚Kunst des Wortklanges, die Musik, Mimik und Tanzkunst‘ einschlieÙe und darauf gründe, dass alle Künste ‚aus dem Zeitlichen ... in das Räumliche ... und umgekehrt aus dem Räumlichen in das Zeitliche‘ streben würden (Trahndorff, 1827: 312), hat Wagner dieses Konzept letztendlich popularisiert (Borchmeyer, 1995: 1283). Obwohl Wagners Ästhetik, die sich über die Jahre beständig wandelte, mit der Idee des Gesamtkunstwerks nicht ident ist und er den Begriff nicht erstmals genutzt hat, bleibt dieser trotz allem mit seinem Schaffen sowie seinen (Zürcher) Schriften verknüpft: ‚The concept is nevertheless associated primarily with his name, owing not only to the nature of his arguments but also to the force of his personality, the vehemence of his claims, [and] their artistic elaboration in his own music dramas‘ (Koss, 2013: 158). Eine ähnliche Situation gilt auch für das Pendant des Gesamtkunstwerks im Reich der Musik: den Begriff der ‚absoluten Musik‘, der zwar von Wagner in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) mit kritischer Absicht eingeführt (Wagner, 1914a: 93),<sup>1</sup> aber erst durch Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* (1854; hier auch kurz *VMS*) ästhetisch produktiv wurde. Obwohl der Begriff ‚reine, absolute *Tonkunst*‘ in dieser Schrift nur ein Mal fällt (Hanslick, 1990: 52), genieÙt sie wegen Hanslicks Eintreten für die ‚Special-Aesthetik‘ der Musik sowie seinem Fokus auf ‚rein musikalische Eigenschaften‘ (Hanslick, 1990: 22 und 45) bis heute den Ruf als wichtigste Theorie der absoluten Musik (Grey, 2011: 361).

Die Ästhetik um 1850 brachte hiermit zwei außerordentlich gegensätzliche, jedoch gerade darum miteinander verbundene Ansätze hervor: das Konzept Wagners, der das ‚Heil‘ der Kunst darin erblickte, möglichst vielfältige Kunstarten zu verschmelzen, und die konträre Position Hanslicks, der—wenngleich ihm das gerne angedichtet wurde (vgl. Gracyk, n.d.: Kap. 1; Rinderle, 2011: 29)—die artistische Kopplung von Musik mit anderen Künsten zwar nirgends ablehnte, aus genau dieser Kopplung aber

---

<sup>1</sup> Der Begriff fällt bei Wagner schon früher, als Teil des von ihm skizzierten Programms von Beethovens Symphonie Nr. 9 aus dem Jahr 1846. Hier wird er aber noch nicht erläutert oder theoretisch eingesetzt, was dann erst auf die Zürcher Schriften—*Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) und *Oper und Drama* (1851)—zutrifft (Pederson, 2013: 1–2).

auch nicht auf das Wesen der Musik als Kunst schließen lassen wollte (Hanslick, 1990: 52–53). Ist die zeitgleiche Entstehung dieser konträren Konzepte ein Zufall bzw. kann diese allein durch das geschichtliche Nahverhältnis dieser beiden Autoren erklärt werden? Obwohl *VMS* bis heute gerne als Anti-Wagner-Buch gelesen wird (Popper, 2010: 249; Bonds, 2014: 208), was genauer besehen wohl eine Verkürzung ihres tatsächlichen Verhältnisses repräsentiert (Landerer, 2008; Wilfing, 2014), greift diese meist biographisch untermauerte Verknüpfung (Jung, 2012) für mich zu kurz. Ich sehe vielmehr gute Gründe, mich Bojan Bujić anzuschließen, der Wagner zwar auch als zuträgliche Zielscheibe von Hanslicks polemischen Energien betrachtete, dann aber generell festhielt: ‚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‘ (Bujić, 1988: 7–8).

Bujićs These wird von mir dahingehend untermauert, dass Hanslicks Ansichten nicht als simple Replik auf Wagners Theorien gelesen werden sollten. Die Nähe ihrer Ideen, so konträr diese teils auch sein mögen, resultiert vielmehr daraus, dass sie auf verbreitete ästhetische Probleme ihres Zeitalters reagieren, ihr ‚conceptual framework‘ somit gleich ist. Denn wenn Wagners und Hanslicks Positionen auch unabhängig voneinander gedacht werden können, leitet sich deren Verbindung aus einer ihnen gemeinsamen Wurzel ab: der idealistischen Musikästhetik—vor allem jener von Kant und Hegel—und der von ihr diskutierten Problematik des semantischen Ungenügens von ‚reiner‘ Musik.<sup>2</sup> Das Gesamtkunstwerk und die Ästhetik der ‚absoluten Tonkunst‘ werden von mir als verwandte Antworten auf die Herausforderung der idealistischen Musikästhetik interpretiert, die Musik als Kunst infrage stellte. Während Hanslick und Wagner von der Forschung oft als unversöhnliche Kontrahenten charakterisiert werden, deren Musikdenken vollkommen gegensätzlich sei, werde ich zeigen, dass ihre Konzepte ähnlicher beschaffen sind als zumeist gedacht. Wenn ich als Klammer ihrer Ästhetik die idealistische Musikästhetik identifiziere, will ich hiermit jedoch keinesfalls behaupten, dass diese selbst idealistisch beschaffen sei. Bei Wagner, dessen Lektüre zwar Wortführer des Idealismus einschloss (Scruton, 2013), der aber auch von Autoren wie Feuerbach, Proudhon und Schopenhauer prominent beeinflusst wurde, dürfte man das ohnehin kaum vermuten. Bei Hanslick, der oft als Idealist gilt, sei auf die Breite seiner Quellen verwiesen, die neben Hegel und Kant etwa auch Bernard Bolzano, Johann Friedrich Herbart und Friedrich Theodor Vischer umfassen (Landerer und Wilfing, 2018).

---

<sup>2</sup> Der Begriff ‚reine Musik‘ ist hier ohne wertsetzende, ontologische oder metaphysische Implikationen als Bezeichnung für die instrumentale Komposition ohne Text, Titel oder Programm intendiert.

Mein Artikel wird Wagners und Hanslicks Positionen somit nicht auf den Deutschen Idealismus *reduzieren*, sondern vielmehr versuchen, die *Auswirkungen* der idealistischen Kunsttheorie auf die Musikästhetik zur Mitte des 19. Jahrhunderts auszuarbeiten, die sowohl das Gesamtkunstwerk als auch die Ästhetik der musikalischen ‚Autonomie‘ nach sich zogen. Zu diesem Zwecke werde ich zuerst einen kurzen Abriss von Kants Lehre und der dortigen Position der Musik geben, die ich als Dilemma betrachte, das späteren Denker\_innen einen Ansatzpunkt für verschiedenartige Theoriebildungen bot. Hier wird vor allem die in Kants *Kritik der Urteilskraft* formulierte Problematik des semantischen Ungenügens von Musik sowie deren Relevanz für die Schriften von Hanslick und Wagner im Zentrum stehen. Aus diesem Grunde werden die historischen Adaptionen der kantianischen Kunsttheorie bei Musikästhetikern wie Johann Nikolaus Forkel oder Christian Friedrich Michaelis als Vorläufer Hanslicks oder auch Wagners Lektüre von Friedrich Wilhelm Schelling und den Brüdern Schlegel nicht eigens erörtert, sondern Hanslick und Wagner mit Kant und Hegel in direkten Dialog gesetzt. Gemäß diesem Ansatz lese ich die Ästhetik von Hanslick und Wagner—deren Diagnose zum Wesen der Musik sich sehr ähnelt, die aus diesem Befund jedoch jeweils andere Schlüsse ziehen—als Replik auf Kants ‚Dritte Kritik‘. Als Resultat dieser Analyse werde ich zeigen, dass Gesamtkunstwerk und musikalische Autonomie als ästhetische Positionen die gleiche Wurzel haben und als Seiten der gleichen Medaille gelesen werden können, womit die Antipoden sich näher sind, als die Forschung meistens vermutet.

### **Zur Frage von Inhalt und Form: Musik als semantisch defizitäre Kunst**

In §51 von Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), die von seinen großen Schriften auf den Deutschen Idealismus besonders nachhaltig wirkte (siehe vor allem Paetzold, 1983), wurde ein komplexes Dilemma formuliert, das zukünftige Ästhetiker, Dichter und Musiker vor schwerwiegende Schwierigkeiten stellen sollte. Im Zuge einer Hierarchisierung der Kunstgattungen, die Kant als ‚Entwurf zu einer möglichen Einteilung der schönen Künste‘ erachtete (Kant, 2009: 211 [320]), bezweifelt er, ob Musik als ‚das schöne Spiel der Empfindungen‘ oder doch nur ‚angenehmer Empfindungen‘ einzuschätzen sei. ‚Nur nach der ersteren Erklärungsart‘, so Kant, ‚wird Musik gänzlich als schöne, nach der zweiten aber als angenehme Kunst (wenigstens zum Teil) vorgestellt werden‘ (Kant, 2009: 218 [325]). Aus dem für Kant nicht gänzlich geklärten Wesen der Musik ergibt sich auch ihre zwiespältige Einordnung im System der Künste (zur Musik bei Kant, vgl. Fricke, 2003; Giordanetti, 2005; Parret, 1998):

Nach der Dichtkunst würde ich, *wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist*, diejenige, welche ihr unter den redenden am nächsten kommt und sich damit auch

sehr natürlich vereinigen läßt, nämlich die *Tonkunst* setzen. Denn ob sie zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht, wie die Poesie, etwas zum Nachdenken übrigbleiben läßt, so bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuß als Kultur ... und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere der schönen Künste. (Kant, 2009: 222 [328])

Die zunehmende Emanzipation der Instrumentalmusik und die gleichzeitig abflauende Dominanz des mimetischen Kunstprinzips im 18. Jahrhundert (McAuley, 2021; Neubauer, 1986) hatten folglich bewirkt, dass eine neue ästhetische Begründung für die nun fragwürdig gewordene Wertigkeit der ‚reinen‘ Musik gesucht werden musste, die nicht mehr mit Referenz auf die Imitation von Gefühlen geleistet werden konnte. Es half nicht, dass auch Hegel in den von seinem Schüler Heinrich Gustav Hotho publizierten *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–1838) diese Problematik neuerlich bestärkte: Die Musik, so Hegel/Hotho, 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‘; diese bliebe dann jedoch ‚leer, bedeutungslos‘ und dürfe ohne ‚Inhalt und Ausdruck ... noch nicht eigentlich‘ zur Kunst zählen. Im vollständig ‚sinnlichen Element der Töne‘ müsse sich zuerst ‚Geistiges‘ äußern, sodass ‚sich auch die Musik zur wahren Kunst‘ erhebe, wobei unklar bleibt, ob dies erst mit Hilfe der Sprache möglich wird oder ‚aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischer Beseelung müsse empfunden werden‘ (Hegel, 1986: 3:148–149).

Kant wies hier zwei Wege: 1. Die *Form* der Musik, die insofern für ästhetische Schönheit sorgen könne, als der sinnliche, subjektive und demzufolge nur angenehme Eindruck der Musik eine kognitive Komponente benötige, um erst jene umfassende Mittelbarkeit aufzuweisen, die das Urteil ‚schön‘ legitimiert. Diese musikalische oder auch ‚mathematische‘ Strukturierung kann ästhetisches Wohlgefallen insofern auslösen, als sie ‚die bloße Reflexion über eine solche Menge einander begleitender oder folgender Empfindungen ... als für jedermann gültige Bedingung seiner Schönheit verknüpft‘ und dafür sorgt, dass der ‚Geschmack sich ein Recht über das Urteil von jedermann zum voraus auszusprechen anmaßen darf‘ (Kant, 2009: 223 [329]). Diese Form sei aber nur unterschwellig mathematisch organisiert, weswegen Kant eine buchstäbliche Konstruktion von Kunstwerken zurückweist. Für ihn ist Mathematik nur ‚conditio sine qua non‘ der allgemeinen Mittelbarkeit (Kant, 2009: 224 [329]), was sich mit Hanslicks Ansichten deckt, der ebenso leugnet, dass Kunstwerke ‚berechnet‘ werden können: ‚Die Mathematik regelt bloß den elementaren Stoff zu

geistfähiger Behandlung und spielt verborgen in den einfachsten Verhältnissen, aber der musikalische Gedanke kommt ohne sie ans Licht‘ (Hanslick, 1990: 97).

2. Den *Inhalt* eines Werks, der in der *Kritik der Urteilskraft* als ‚ästhetische Idee‘ bezeichnet wird, also als ‚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‘ (Kant, 2009: 202 [314]). Diese zwei Wege haben bis heute dafür gesorgt, dass Kants letztendlich rudimentäre Musikästhetik zwiespältig interpretiert wurde, was vor allem frühe Schriften zur kantianischen Kunsttheorie aus der Musikwissenschaft eindrücklich nachweisen. So sah ihn Hermann Kretzschmar (1911: 255) als formalistischen Musikästhetiker, Kathi Meyer (1921: 470) als emotivistischen Musikästhetiker und Albert Maecklenburg (1914: 208) als Mischung aus diesen beiden Positionen. Für Paul Moos (1902: 7), der mir in diesem Kontext äußerst repräsentativ scheint, war die kantische Kunstlehre, die formalistische, naturalistische, sensualistische und idealistische Teilmomente miteinander verschmilzt, durch solche unterschiedliche Argumentstränge dann auch Ursprung der ‚Extreme‘ der vielgestaltigen Musikästhetik des 19. Jahrhunderts; ein Urteil, dem sich noch Arnold Schering (1910) anschloss.

Man sollte dabei im Hinblick auf die Wirkung von Kants ‚Dritter Kritik‘ nicht vergessen, dass sie eine transzendente Untersuchung ist, die die Bedingung der Möglichkeit von ästhetischer Beurteilung zum Thema hat, also jene Prinzipien analysiert, unter denen ein Gegenstand als ‚schön‘ gelten kann. Wenngleich die ästhetische Beurteilung für Kant allgemein mitteilbar ist und den privaten Rahmen des Angenehmen folglich verlässt (Kant, 2009: 99 [240]), steht hier doch nicht das schöne Objekt, sondern vielmehr das Subjekt des Urteils im Zentrum. Kants *Kritik* geht also von einer subjektiven Perspektive aus, die von ihm auch dezidiert benannt wird: ‚Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Object zum Erkenntnis sondern durch die Einbildungskraft auf das Subject und das Gefühl der Lust und Unlust desselben.‘ Das ‚Geschmackurteil‘, das somit weder wissenschaftlich noch ethisch objektiv ist, ist also kein ‚Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund *nicht anders* als *subjektiv* sein kann‘, ohne aber völlig privat, das heißt nur angenehm zu sein (Kant, 2009: 47–48 [203]).

Hegels Ästhetik—und zuvor schon Schiller (1971: 22), der zeigen wollte, ‚daß die Schönheit eine objective Eigenschaft‘ sei—problematisiert diesen Fokus auf das Subjekt und definiert dagegen das Kunstobjekt als ‚Brennpunkt‘ der Kunsttheorie: damit wurde, wie Regine Prange (2004) pointiert darstellt, die Ästhetik zur Kunstgeschichte. Die optimistischen Implikationen dieses Modells—Geschichte als

Motor der Perfektion—standen jedoch bald nach den Revolutionen von 1848/49, die das Bild einer stetig fortschreitenden (Kunst)entwicklung unterminierten, auf dem Prüfstand. Die historistischen Konsequenzen von Hegels Ästhetik stießen primär in Österreich auf Gegenwind: Aus dem direkten Umfeld von Hanslick lehnte etwa sein Prager Freund Robert Zimmermann—ordentlicher Professor für Philosophie in Wien (1861–1896) und wesentliche Galionsfigur des österreichischen Herbartianismus—die für ihn unrechtmäßige ‚Verwandlung der Aesthetik in Kunstgeschichte‘ ab, die die ‚Geschichte der Entstehung‘ und die ‚ästhetische[] Beurtheilung‘ eines Werkes miteinander identifiziere (Zimmermann, 1854: 39). Diese Kritik findet sich dann auch bei Hanslick, der Hegel rügte, da er den ‚*kunstgeschichtlichen* Standpunkt unmerklich mit dem rein ästhetischen verwechselt‘ hätte (Hanslick, 1990: 93; vgl. Landerer, 2010).

Obwohl die historistische und teleologische Ausrichtung des Hegelianismus nach 1848 immer problematischer wurde, ging seine Ästhetik in der ‚Umgangssprache der Intellektuellen‘ (Dahlhaus, 1978: 111) auf, in der Begriffspaare wie Form und Inhalt, Materie und Geist, Klassik und Romantik etc. starke Verbreitung fanden (Sponheuer, 1987). Mit dem Niedergang des mimetischen Kunstprinzips ist dann auch das Dilemma der ‚reinen‘ Musik als semantisch defizitärer Kunstform verknüpft, deren Form(en) mit Inhalt(en) erfüllt werden müssen, um ‚schön‘ zu sein. Peter Kivy bringt diesen Umstand auf den Punkt: ‚the reliable old formula, „The fine arts are the arts of representation, music is a representation of the passionate speaking voice, so music is one of the fine arts“, did not work any more‘ (Kivy, 2002: 52). Auf das besagte Problem fanden spätere Autor\_innen divergente Antworten, die jedoch häufig die Dichotomie von Form und Inhalt ungebrochen beibehielten. Gleichwohl der Unterschied zwischen ‚Formalästhetik‘ und ‚Inhaltsästhetik‘ ein Prokrustesbett ist, das den nuancierten Positionen von betroffenen Autor\_innen kaum gerecht wird (Tadday, 1999), stellt die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts in diesem Kontext auch eine Antwort auf Kant und Hegel dar, die das Dilemma der ‚reinen‘ Musik prominent formuliert hatten.

### **Das ‚Gefühl‘ als musikalischer Gegenstand: Wagner, Hanslick und die Romantik**

Obwohl Hanslick und Wagner immer wieder schlechtweg unvereinbare Ansichten vertraten, waren beide mit Blick auf die umrissene Diagnose einander durchaus nahe: ‚reine‘ Musik—Musik ohne Text, Programm, Überschrift etc.—sei semantisch mangelhaft, das heißt sie könne keine konkreten Gefühle, rationalen Begriffe und praktischen Gegenstände zweifelsfrei (‚allgemein mitteilbar‘) ausdrücken. Der Wagner-Forscher Thomas S. Grey machte bereits 1988 auf diesen häufig übersehenen Umstand aufmerksam: ‚Hanslick’s and Wagner’s respective assessment of instrumental music and its popularly accorded powers of expression are in fact quite



similar, even if they approached the issue of „absolute music“ from opposite sides‘ (Grey, 1988: 4; vgl. Cha, 2007). Wagner verstand Musik entsprechend romantischer Gepflogenheit als ‚Organ des Herzens‘ (Wagner, 1914a: 89), als universelle Expression, die das ‚Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen‘ besitze (Wagner, 1914b: 281). Musik als unmittelbare Offenbarung der Transzendenz und intuitive Sprache des genialen Künstlers, die als ‚tönendes Symbol unendlicher Sehnsucht‘ die ‚Ahnung des Absoluten‘ erschließe (Dahlhaus, 1978: 61), ist eine bekannte Denkfigur der Romantik, der man zum Beispiel bei E. T. A. Hoffmann begegnet, der in der Rezension zur 5. Symphonie Beethovens schreibt: ‚Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben‘ (Hoffmann, 1963: 34).

Schopenhauer, der auf Wagners späte Schriften (*Beethoven*, 1870) einen nachhaltigen, wenngleich oft übertrieben dargestellten Einfluss ausübte (Zöller, 2008), verfocht ähnliche Ansichten, da er ‚reine‘ Musik als Ausdruck des ‚An-sich aller Erscheinungen‘ charakterisierte, das sich auch bei der Oper nie zum ‚bloßen Mittel‘ des Worts machen dürfte, da sie ‚die Quintessenz des Lebens‘ ausdrücke, aber eben nie konkrete Vorgänge darstelle (Schopenhauer, 1986: 364–365). Wagner, der der Kunst als solcher eine einzige Aufgabe zusprach—die möglichst vollendete Darstellung der *conditio humana* (Wagner, 1914a: 73)—konnte jedoch beim Unaussprechlichen der romantischen Musikästhetik nicht stehen bleiben, sondern musste die inhaltliche Unschärfe der Musik kompensieren bzw. konkretisieren, um spezifische Ereignisse, Emotionen und Gegenstände darzustellen. Zwar war die Musik für ihn ‚unendlich seelenvolles Element [und] unaussprechlich ausdrucksvolles Sprachvermögen‘, doch muss sich die ‚absolute Tonsprache‘ mit konkreten Objekten verbinden, um mehr als nur ‚unendliche Sehnsucht‘ zum Ausdruck zu bringen (Wagner, 1914a: 99). Hanslick, der die emotive Wirkung von Musik als zwingend subjektiv erachtete, sah dies noch radikaler: ‚Die Darstellung eines Gefühles oder Affectes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst‘ (Hanslick, 1990: 43). Einzelne Gefühle seien sogar von kognitiven Elementen abhängig, die von instrumentalen Kompositionen nicht selbstständig ausgedrückt werden können:

Ein bestimmtes Gefühl (noch mehr eine Leidenschaft und ein Affect) existirt als solches niemals ohne einen wirklichen historischen Inhalt, der eben nur in Begriffen dargelegt werden kann. Begriffe kann die Musik als ‚unbestimmte Sprache‘ zugestandener Weise nicht wiedergeben—ist nicht die Folgerung psychologisch unabwehrbar, daß sie auch bestimmte Gefühle nicht auszudrücken vermag?

Die *Bestimmtheit* der Gefühle ruht ja gerade in deren begrifflichem Kern. (Hanslick, 1990: 44–45; zur kognitivistischen Emotionstheorie von VMS, vgl. Wilfing 2016; Wilfing, 2019: 272–299)

Im weiteren Verlauf von VMS macht Hanslick dann auch Vokalwerke zum Thema, die die unterschiedene Bestimmung einer emotionalen Komponente genauer zuließen, wendet jedoch ein, dass hier nicht klar sei, *welche* Kunst den Ausdruck von Gefühlen tatsächlich ermöglicht: ‚Wir haben in der Vocalcomposition ein untrennbar verschmolzenes Product vor uns, aus dem es nicht mehr möglich ist, die Größe der einzelnen Factoren zu bestimmen‘ (Hanslick, 1990: 54–55). Aus Hanslicks Blickwinkel war dies auch unnötig: Wenn auch nicht klar ist, welcher exakten Denkrichtung Hanslicks Musikästhetik angehört—die Literatur sah ihn als Idealisten, Empiristen, Positivisten, Formalisten, Materialisten, Hermeneutiker und Phänomenologen (Landerer, 2004: 41–43)—war sein Ziel ohne Frage die methodische Grundlegung der ‚Aesthetik der Tonkunst‘, der er ein objektives Fundament verleihen wollte, indem sie ‚den Dingen selbst an den Leib‘ rückt. Dieser methodische Objektivismus, der die Musikästhetik als ‚Wissenschaft‘ konstituieren sollte, schien ihm nur mit einer Spezialästhetik durchführbar, die ‚jede Kunst in ihren technischen Bestimmungen‘ untersuchen und ‚aus sich selbst‘ fassen müsse: Daher war für ihn ‚vorerst das schöne Object und nicht das empfindende Subject zu erforschen‘ (Hanslick, 1990: 22), was auch als versteckte Ablehnung von Kants *Kritik der Urteilskraft* gelesen werden könnte, von der Hanslick sich hier abgrenzt (Bonds, 2014: 188–189).

### **Hanslicks Ästhetik der ‚absoluten Tonkunst‘: Formen, Gefühle und das Schöne**

In Anbetracht dieser methodischen Ausgangslage konnte Hanslick die nunmehr sekundäre Problematik der fragwürdigen Priorisierung von Musik und Wort schlichtweg übergehen, denn ‚nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher‘. Was diese nicht könne, so Hanslick, ‚von dem darf nie gesagt werden, die *Musik* könne es; denn nur sie ist reine, absolute *Tonkunst*‘ (Hanslick, 1990: 52). Aus Hanslicks Sichtweise der Spezialästhetik, die auf Lessings *Laokoon* Bezug nimmt und für die sich auch Grillparzer—der sich mit der Idee zu einer Schrift *Rossini oder über die Grenzen der Musik und Poesie* trug (Grillparzer, 1964: 897)—aussprach, kritisierte Hanslick dann auch Robert Schumanns Bekenntnis: ‚Die Aesthetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden‘ (Schumann, 1854: 1:43). Dieser Anschauung Schumanns stellte Hanslick mit der sechsten Auflage seines Traktats (1881) eine konträre Aussage aus Grillparzers Aphorismen gegenüber. Wenn auch substantielle Unterschiede zwischen Grillparzers und Hanslicks Ansichten bestehen,

die von der Forschung meistens ignoriert werden (vgl. hierzu kritisch Grimm, 1982), sind ihre Ideen in diesem Kontext durchaus identisch, sodass Hanslick die folgende Passage wörtlich aus Grillparzers Aphorismen übernahm (für das Originalzitat, vgl. Grillparzer, 1964: 235):

Der übelste Dienst, den man in Deutschland den Künsten erweisen konnte, war wohl der, sie sämtlich unter den 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. (Hanslick, 1990: 23)

Dieses Zitat, das als kritische Reaktion auf die idealistische Kunsttheorie interpretiert werden könnte (Wittmann, 1995), entsprach durchweg Hanslicks Standpunkt. Bei Hanslick stand hierbei erneut die zugespitzte Problematik des semantischen Ungenügens von Musik im Zentrum: Mit dem Wegfall des langfristig tradierten Mimesis-Prinzips war die Aufgabe verknüpft, den konkreten ‚Ausdruck‘ von Musik gesondert zu begründen, was für Hanslick meist wenig befriedigend auf diese Weise gelöst worden war: ‚Die Musik hat es mit den Gefühlen zu thun‘ (Hanslick, 1990: 25). Da dies aber keine spezifische Eigenheit der Musik sei—andere Künste erzeugen gleichfalls Gefühle—und Schönheit für ihn zudem immer Selbstzweck ist—was zugleich bedeutet, dass die menschliche Gefühlswelt nie Zweck der Musik sein kann (Hanslick, 1990: 25–49)—muss Hanslick letztlich darlegen, welcher ‚Natur das Schöne einer Tonkunst‘ tatsächlich sei. Hanslicks Vorschlag lautet schlicht und zugleich ziemlich revolutionär (für die konventionellen Theorieelemente von VMS, vgl. Bonds, 2014: 157–172): ‚Es ist ein spezifisch Musikalisches‘ (Hanslick, 1990: 74). Die früheste englische Übersetzung seiner Schrift durch Gustav Cohen (1891), die *The Beautiful in Music* lautet und durch diesen Titel ein Verfahren suggeriert, das dem Argument Hanslicks durchgängig widerspricht, bezeugt die Neuheit von Hanslicks Methodik. Denn dieser wollte eben keinen universalen Schönheitsbegriff bestimmen (*Das Schöne in der Musik*), der dann auf jede Gattung projiziert werden könnte, sondern alleinig die ästhetische Konstitution der Musik selbst klären, das heißt dem *Musikalisch-Schönen* auf den Grund gehen (Wilfing, 2019: 159–163).

Was ist aber nun das ‚spezifisch Musikalische‘?:

Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt. ... 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 zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken. (Hanslick, 1990: 74–75)

Die ‚freien Formen‘, die Hanslick hier eigens betont und die erst eine von anderen Künsten autonome, individuell musikalische Schönheit legitimieren, sind aber nicht nur symmetrische, mathematische oder architektonische Formverhältnisse (Hanslick, 1990: 94–97), sondern haben geistigen Gehalt: ‚Die Formen, welche sich aus *Tönen* bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vacuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist‘ (Hanslick, 1990: 78). Dies muss mit Blick auf eine tradierte Deutung von *VMS* eigens betont werden, die Hanslick als ästhetischen Materialisten interpretiert, für den abgesehen von der strukturellen Organisation des Kunstwerks nichts weiter existiere. So hatte schon Hanslicks Freund August Wilhelm Ambros in *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1856) die Ästhetik der ‚tönenden Arabeske‘ und die ‚Lügner des Inhaltes der Musik‘ mit dem Materialismus des 19. Jahrhunderts gleichgesetzt, dem sich ‚der Geist nicht zeigt, weil [er] nicht an ihn glaubt‘ (Ambros, 1856: 106 und 186)—ein Vorwurf, der etwa auch bei Moriz Carrière (1859: 2:327), Ludwig Eckardt (1865: 2:15) und Eugen Schmitz (1915: 2–3) zu finden ist und den Ambros aus teilweise religiöser Motivation mit dem Materialismus von Carl Vogt und Jacob Moleschott assoziierte (zu Hanslick und Ambros, vgl. Štědrónská, 2015: 142–167; Wilfing 2021).

Für Hanslick bezieht die ‚reine‘ Musik ihren Gehalt von der historischen Entwicklung des Tonmaterials und von der Individualität des Komponisten, der das historisch gesättigte Material verwendet und spezifisch anreichert: ‚Das Componieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material‘ (Hanslick, 1990: 79). Mit dieser Figur, die inhaltliche Parallelen zu Theodor W. Adornos Material-Theorie aufweist (Paddison, 2010: 131–134), kann Hanslicks *VMS*-Traktat die geschichtlichen Eigenschaften von Musik theoretisch einbeziehen, ohne Ästhetik dabei gleich in Geschichte aufzulösen (Titus, 2008: 80–84). Die geläufige Deutung von *VMS* als ahistorische Kunsttheorie (vgl. relativ rezent Bonds, 2014: 177; Klein, 2014: 28–29), die sich aus Hanslicks Trennung von Musikästhetik und Kunstgeschichte speisen dürfte (Hanslick, 1990: 94), übersieht in diesem Kontext oftmals, dass Hanslick hier eine methodologische Differenzierung setzt, welche nicht besagt, dass Musik und das Schöne keine Geschichte hätten, sondern lediglich, dass Musikästhetik und Kunstgeschichte divergente Fragen behandeln (Landerer, 2010; Wilfing 2019, 86–98). Durch den Gehalt der Musik wird dann auch der ‚bestimmte[] musikalische[] Gedanke‘ (Hanslick, 1990: 81) zur eigenen Fakultät

erhoben: ‚Der Componist *dichtet* und *denkt*. Nur dichtet und denkt er, entrückt aller gegenständlichen Realität, in *Tönen*‘ (Hanslick, 1990: 169). Als Folge dessen findet Hanslick auf das Problem der semantisch defizitären Instrumentalmusik diese Replik:

Gegenüber dem *Vorwurf* der Inhaltlosigkeit also hat die Musik Inhalt, allein musikalischen, welcher ein nicht geringerer Funke des göttlichen Feuers ist, als das Schöne jeder andern Kunst. Nur dadurch aber, daß man jeden andern ‚Inhalt‘ der Tonkunst unerbittlich negirt, rettet man deren ‚Gehalt‘. Denn aus dem *unbestimmten Gefühle*, worauf sich jener Inhalt im besten Fall zurückführt, ist ihr eine geistige Bedeutung nicht abzuleiten, wohl aber aus der *bestimmten Tongestaltung* als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem, begriffslosem Material. (Hanslick, 1990: 171)

### **Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks und Hanslicks Reaktion**

Obwohl Wagner gemäß meiner obigen Skizze die emotivistische Musikästhetik im Gegensatz zu Hanslick keineswegs zurückwies, stellte sich auch ihm die Frage, wie das ‚unaussprechlich ausdrucksvolle Sprachvermögen‘ (Wagner, 1914a: 99) der Musik gebannt, das heißt auf konkrete Objekte bezogen werden könnte. Seine These des ‚allgemein-menschlichen‘ Gesamtkunstwerks, die in den Zürcher Schriften detailliert dargelegt wurde (vgl. zur Übersicht Hinrichsen, 2012; Koss, 2013; Young, 2014), kann nicht mehr in herkömmliche Diskursformen zum etwaigen Vorrang von Dichtung und Musik gepresst werden, welche Hanslick im Hinblick auf die bekannte Debatte zwischen Gluckisten und Piccinnisten diskutierte, durch deren Lektüre sich Wagner ‚manch‘ eitles Gerede hätte ersparen können‘ (Hanslick, 1990: 70). Wagners Lösung des Problems von Dichtung und Musik war individuell und ‚aufgehoben‘ im Sinne Hegels (siehe unten). Er griff dabei weniger auf Schumanns Bekenntnis zur ‚egalitären Ästhetik‘ zurück, sondern war primär vom Synthesis-Gedanken der Universalpoesie inspiriert, der vor allem durch August Wilhelm und Friedrich Schlegels *Athenäum* (Fragment 116; Schlegel, 1969: 1:118–119) popularisiert und von weiteren Dichtern der Romantik praktisch angewandt worden war (Bär, 1999; Meier, 1979).

Wagners Doktrin aus der Einleitung von *Oper und Drama*, dass ‚der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper‘ sich darin finden ließe, ‚daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama), aber zum Mittel gemacht war‘, sollte daher nicht verengt gelesen werden (Wagner, 1914b: 21). Der Begriff des ‚Dramas‘ meint hier keine literarische Subgattung—im Gegensatz zur Lyrik und Epik—sondern vielmehr eine ‚neue‘ Form von künstlerischer Entäußerung, die die Kunstarten, welche durch geschichtliche Verlaufsmuster immer weiter getrennt

worden waren, einander wieder annähere und letztendlich miteinander verschmelze, um ein ‚wirkliches‘ Kunstwerk zu erschaffen. Wagner erklärt dieses in *Das Kunstwerk der Zukunft* nach grundlegenden Ausführungen zum Zusammenhang von Natur, Leben, Mensch, Kunst und Wissenschaft, die seiner neuen Ästhetik das Gewicht einer anthropologisch untermauerten Kunsttheorie geben sollten: Das Gesamtkunstwerk, das ‚alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zugunsten der Erreichung des Gesamtzwecks *aller*‘ Künste habe nur ein Ziel, die ‚unbedingte[] unmittelbare[] Darstellung der vollendeten menschlichen Natur‘ (Wagner, 1914b: 67).

Als Basis des Gesamtkunstwerks als allumfassender Ausdrucksform der *conditio humana* nutzt Wagner die griechische Konzeption der μουσική τέχνη (*mousikē technē*), welche neben den ‚schönen Künsten‘ auch Mathematik, Philosophie, Religion etc. als integrale Elemente verstand (West, 1992; für ein engeres Konzept der *mousikē technē*, siehe aber auch Anderson, 1994). Wagner wollte diese nicht schlichtweg restituieren—die mythisch-religiöse Verbindung mit dem Hellenentum war ihm ein Dorn im Auge—sondern vielmehr zur ‚menschlichen‘ Kunst fortentwickeln, welche einen ‚unnationale[n], universelle[n]‘ Charakter tragen müsse (Wagner, 1914a: 68). Dies könne jedoch keine Kunst alleine leisten, sondern nur die Verbindung und Ergänzung *aller* Kunstarten: ‚somit wird der Egoist Kommunist, der Eine Alle, der Mensch Gott, die Kunstart Kunst‘ (Wagner, 1914a: 74). Diese Kunst war bisher einzig im Drama der Antike sowie seiner organischen Verknüpfung der ‚reinmenschlichen‘ Kunstgattungen—das heißt der ‚Tonkunst, Tanzkunst und Dichtkunst‘ (Wagner, 1914a: 74)—gegeben. Sie zerbrach, so Wagner, im Lauf der Zeit als Folge einer ‚egoistischen‘ Vereinzelung, sodass die Künste eine jeweils eigene geschichtliche Entwicklung durchmachten, die sie von ihrem hohen Zweck und vereinigten Ursprung entfernten.

Nach Wagners Narrativ wurden die Künste sich aber trotz ihrer wachsenden technischen Perfektionierung der Ausdrucksmittel letztlich bewusst, dass gewisse Schranken von ihnen allein nicht überwunden werden konnten. Der demnach defizitäre Ausdruck der Künste, der für Wagner nicht nur die ‚reine‘ Musik betraf, könne nur durch ihr gegenseitiges Zusammenspiel ausgeglichen werden. Dieses Prinzip basiere auf dem Umstand, dass die Grenze der einen Kunst den Beginn der anderen markiere: wenn eine Kunst im Ausdruck der *conditio humana* eine fixe Schranke antreffe, beginne das Potential der anderen eben erst mit seiner vollen Entfaltung, weshalb lediglich ihre Kombination eine ‚gemeinsame, unbeschränkte Kunst‘ nach sich ziehe (Wagner, 1914a: 77). In diesem Kontext äußert Wagner auch seine wohl geläufigste ästhetische Hypothese, Beethovens 9. Symphonie sei als historischer Schlussstein der ‚reinen‘ Musik, als irreversibles Bekenntnis ihres limitierten Ausdrucks und als unmittelbare

Antizipation seines dramatischen Opernprinzips einzuschätzen. Wagners Modell des Übergangs von der ‚absoluten Tonkunst‘ zum ‚reinmenschlichen‘ Gesamtkunstwerk, das die Künste in Hegels Sinne ‚aufhebe‘ (*tollere, conservare, elevare*), wird noch in *VMS* als ‚Wasserscheide‘ der Musikästhetik charakterisiert (Hanslick, 1990: 100).

Für Wagner war Beethovens 9. Symphonie das Musterbild und der Endpunkt der künstlerischen Verknüpfung von Wort und Ton, die ‚Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur *allgemeinsamen Kunst*‘. Sie ist aber noch nicht Manifestation des ‚reinmenschlichen‘ Gesamtkunstwerks, sondern vielmehr das ‚*menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft*‘. Auf Beethovens 9. Symphonie, die die Grenzlinien der Vokalmusik komplett auslotet, ist ‚kein *Fortschritt* möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das *allgemeinsame Drama*, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat‘ (Wagner, 1914a: 103–104). Wagners Resümee lautet:

Das *wahre Streben* der Kunst ist daher das *allumfassende*: jeder vom wahren *Kunsttriebe* Beseelte will durch die höchste Entwicklung seiner besonderen Fähigkeit nicht die Verherrlichung *dieser besonderen Fähigkeit*, sondern die Verherrlichung *des Menschen in der Kunst überhaupt* erreichen. Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das *Drama*: nach seiner *möglichen Fülle* kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm *jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle* vorhanden ist. Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem *gemeinsamen Drange aller Künste* zur unmittelbarsten Mitteilung an eine *gemeinsame Öffentlichkeit* hervorgehend: jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Öffentlichkeit zum *vollen Verständnisse* nur durch gemeinsame Mitteilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen, denn die Absicht jeder einzelnen Kunstart wird nur im gegenseitig sich verständigenden und verständnisgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten vollständig erreicht. (Wagner, 1914a: 157–158)

Hanslick konnte Wagners Prinzip des ‚reinmenschlichen‘ Gesamtkunstwerks, das zudem mit politischen Komponenten durchsetzt war (Bermbach, 1994; Danuser und Münkler, 2002), ästhetisch keinesfalls gutheißen. Für ihn wurde die mit dem Ende des 18. Jahrhunderts schrittweise gewonnene Autonomie der Musik, deren philosophische Konsolidierung Hanslick wesentlich beförderte, durch Wagners Konzept gefährdet und gar annulliert, da es den Zweck der Musik außerhalb der Musik selbst setzte. Wenngleich Beethovens Symphonie zu den großen Werken zähle, stellte sie für Hanslick zugleich die ‚Lieblinglüge der modernen Musikkritik‘ dar, die sie in Wagners Tradition als inneres ‚Drängen der Musik zur Bestimmtheit der Wortsprache‘ verstanden wissen wollte

(Hanslick, 1990: 100). Hanslick nahm sich hier im Gegenzug David Friedrich Strauß zum Beispiel, der Beethovens 9. Symphonie mit einer plastischen Skulptur verglichen hatte, deren ‚Beine, Leib, Brust, Arme ... aus farblosem Marmor‘ gebildet seien, deren Haupt jedoch ‚colorirt‘ wäre (Hanslick, 1990: 101). Beethovens Unterlaufen von vermeintlichen Genregrenzen im Finale (dem ‚Haupt‘) verstieß somit gegen Hanslicks ‚Purismus‘, der historisch gefestigte Schranken zwischen Gattungen gewahrt wissen wollte (Gooley, 2013).

Hanslicks Einwände richteten sich primär gegen jene ‚neudeutschen‘ Musikautoren, die die vermutete inhaltliche Botschaft von Musik—die für Hanslick notwendig spekulativ bleiben musste—als Maßstab ihrer Relevanz begriffen (Hanslick, 1990: 101). Für ihn führte dieses Verfahren dazu, spezielle mediale Merkmale der Musik zugunsten ihrer mutmaßlichen semantischen Eigenschaften zu marginalisieren. Die bereits zitierte ‚Wasserscheide‘, die ‚weithin sichtbar und unübersteiglich sich zwischen die Strömungen entgegengesetzter Ueberzeugungen‘ lege (Hanslick, 1990: 100), beruhte folglich vor allem auf der Perspektive, unter welcher Beethovens 9. Symphonie jeweils beurteilt werde. Aus dem Blickwinkel von Hanslicks *VMS*-Traktat gesprochen: Musik als *Musik* oder Musik als *Medium* eines nicht genuin musikalischen Inhalts (Goehr, 2008: 45–78). Denn mit der—für Hanslick nie objektiv sicheren—poetischen Bedeutung werde ‚reiner‘ Musik eine musikfremde Bestimmung aufgebürdet, die das kantische Dilemma neuerlich entstehen lässt: der tönende Gedanke verkomme zum Platzhalter des verbalen Denkens, das mit Rekurs auf die mimetische Kunstlehre aufs Neue den Ausdruck von begrifflichen Konzepten zum Zweck der Künste erklärt—eine Idee, die für die Musik bereits Geltung verloren hatte.

In gleichem Sinne kritisiert Hanslick die bereits zitierte Zweck–Mittel–Relation in Wagners Theorie, die für ihn ‚auf falschem Boden‘ steht, denn ‚eine Oper, in der die Musik immer und wirklich *nur als Mittel* zum dramatischen Ausdruck gebraucht wird, ist ein musikalisches Unding‘ (Hanslick, 1990: 70). ‚Nur im *logischen* (wir hätten beinahe gesagt im „juristischen“) Sinn‘, so Hanslick, ‚ist der Text Hauptsache, die Musik Accessorium, die ästhetische Anforderung an den Componisten geht viel höher, sie verlangt selbstständige (wenn gleich untrennbare) *musikalische Schönheit*‘ (Hanslick, 1990: 56). Er moniert die ‚spezifisch dramatische‘ Ausrichtung von Wagners Werken (Hanslick, 1990: 68), die die ‚natürliche‘ Entfaltung der Musik behindere und unterbinde, da sie die organische Gestaltung der Melodie dem Bedarf des Textes unterordne (vgl. Maus, 1992 und Noeske, 2013 zum Organizismus von Hanslicks Musikbild). Für ihn war klar, dass ‚die declamatorisch-*dramatische Genauigkeit* und die *musikalische Vollendung* nur die Hälfte Weges mit einander fortschreiten‘, da Musik zur schrittweisen Entwicklung, das Wort aber eher zum geballten Ausdruck tendiere (Hanslick, 1990: 64–65):



[D]ie unfreie Stellung ..., welche Musik und Text zu einem fortwährenden Ueberschreiten oder Nachgeben zwingt, macht, daß die Oper wie ein constitutioneller Staat auf einem steten Kampfe zweier berechtigter Gewalten beruht. Dieser Kampf, in dem der Künstler bald das eine, bald das andere Princip muß siegen lassen, ist der Punkt, aus welchem alle Unzulänglichkeiten der Oper entspringen, und alle Kunstregeln auszugehen haben, welche eben für die *Oper* Entscheidendes sagen wollen. In ihre Consequenzen verfolgt, müssen das musikalische und das dramatische Princip einander nothwendig durchschneiden. ... Darum wird das Augenmerk des echten Operncomponisten wenigstens ein stetes Verbinden und Vermitteln sein, niemals ein principiell unverhältnißmäßiges Vorherrschen des einen oder andern Moments. Im Zweifel wird er sich aber für die Bevorzugung der *musikalischen* Forderung entscheiden, denn *die Oper ist vorerst Musik, nicht Drama*. (Hanslick, 1990: 66–67)

Wagners Theorie wollte jedoch genau diese paradoxe Stellung von Musik und Wort endgültig aufheben und das Drama als Ersatz der für ihn veralteten Oper etablieren. Neuerlich—dies geht aus den ersten beiden Teilen von *Oper und Drama* hervor (,Die Oper und das Wesen der Musik‘ und ,Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst‘)—sind sich Wagners und Hanslicks Diagnosen zum Verhältnis von ,Tonkunst‘ und ,Dichtkunst‘ wie ihr grundsätzlicher Problemaufriss der Oper äußerst ähnlich. Hanslick hatte seine Ästhetik, die die spezifischen Eigenheiten der Musik ermaß und somit streng genommen nicht unmittelbar auf Wagners Dramen angewandt werden konnte, jedoch aus der ,absoluten‘ Musik bezogen, die er als Kunst unbedürftig aller musikfernen Funktionen konzipierte. Wagners Theorie, die die gleichmäßige Subsumption jeder Kunst unter das ideelle Prinzip der dramatischen Entäußerung beanspruchte, wirkte auf ihn daher ausgenommen problematisch. Abgesehen von der für Hanslick opernpraktisch unerwünschten Unterordnung der Musik unter das Drama, schien ihm Wagners Konzept eine Rücknahme der schrittweise errungenen Emanzipation und theoretischen Nobilitierung der Musik als Kunst im 18. und 19. Jahrhundert, was den für ihn zentralen Gedanken der musikalischen Autonomie destabilisierte.

### **Schlussbetrachtung: Antagonisten im Nahverhältnis**

Dass Hanslicks Einwände der theoretischen Grundlegung des Gesamtkunstwerks in Wagners Schriften genauer besehen nicht gerecht werden, das wie erläutert anderen ästhetische Prämissen folgt, hatte schon Otakar Hostinský in seiner relativ unbekanntem Abhandlung *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik* (1877) aufgezeigt. Hostinský skizzierte hier eine

zweigleisige Musikästhetik, die die musikalische Autonomie in Hanslicks *VMS*-Traktat mit Wagners Konzept des ‚allgemeinsamen Gesamtkunstwerks‘ insofern vereinte, als er die je differente Grundlage ihrer Theoreme—,absolute Tonkunst‘ und ‚Drama‘—erfasst und die Anwendungsbereiche von Hanslicks und Wagners Ästhetik demgemäß spezifiziert (Wörner, 2013). Hostinskýs Beurteilung wird von den vorstehenden Erläuterungen insofern bestätigt, als Wagners Dramen und die hinter diesen stehenden Konzepte keineswegs unmittelbar durch Hanslicks Prinzipien der ‚reinen‘ Musik sowie deren Autonomie ausgehebelt werden. Wie die Reduktion von Hanslicks *VMS*-Traktat auf die Glorifizierung der ‚Form‘ als erheblich verkürzte Lesart seiner Gehaltsästhetik gefasst werden muss (Wilfing 2016), verfehlt auch eine Identifikation von Wagners Begriff des ‚Dramas‘ mit dem Text einer Oper den Ansatz seiner Zürcher Schriften. Mit Blick auf vokale Musik ist Hanslicks Betonung der musikalischen Spezialästhetik daher einzig als willkürliche Begrenzung anzusehen: Was für die ‚reine‘ Musik gilt, muss noch lange nicht für das Gesamtkunstwerk als Genre gelten (et vice versa).

Somit muss auch gefragt werden, aus welchen Gründen Hanslick im zweiten Kapitel seines Traktats die Eigenschaften der ‚absoluten Tonkunst‘ auf die Vokalmusik angewendet hat und wieso dieser im Sinne einer konsequenten Spezialästhetik die intrinsischen Unterschiede verschiedener musikalischer Gattungen quasi nicht beachtete. Diese auf den ersten Blick folgewidrige Identifikation von instrumentaler und vokaler Musik schuldet sich wohl Hanslicks Bedenken, dass Wagners Theorie einen Rückgriff auf die idealistische Musikästhetik repräsentiere, der Kants These, dass Musik nur darum Kunst sei, ‚weil sie der Poesie zum Vehikel dient‘ (Kant 1997, 575), wieder neues Leben schenke. Die Distanz zwischen Wagners und Hanslicks Positionen wird aber erst dann in rechtes Licht gerückt, wenn man sie ohne Rücksicht auf gegenseitige Trugschlüsse vor dem Hintergrund des kantischen Problems der defizitären Semantik von Musik liest: Wie ich zu belegen versuche, basieren die inkompatiblen Endergebnisse ihrer ästhetischen Hypothesen entgegen geläufiger Erzählungen auf nahezu identen Ansichten zum begrenzten expressiven Potential von ‚reiner‘ Musik, die aus der idealistischen Musikästhetik abgeleitet werden können. Eduard Hanslick und Richard Wagner, die oft als entscheidende Antagonisten im Ästhetikdiskurs des 19. Jahrhunderts bemüht werden, waren sich letzten Endes somit näher, als uns verbreitete historische Narrative glauben machen wollen. Ihr tatsächliches theoretisches Verhältnis ist eines von vielen Kapiteln der polarisierten ästhetischen Diskussionen des 19. Jahrhunderts, das eine neue Lesart und differenziertere Neubewertung nötig macht, zu welcher dieser Artikel einen Beitrag leistet.

---

## Danksagung

Die Arbeiten zu diesem Beitrag wurden im Rahmen des Projekts „Eduard Hanslick’s Criticism between Aesthetics, Journalism, and Scholarship“ (FWF, P35379) möglich gemacht.

## Interessenkonflikte

Der Autor ist Gast-Herausgeber der Special Collection, war bei seinem Artikel jedoch nicht am Begutachtungsprozess beteiligt.

---

## Bibliographie

**Ambros, A W** 1856 *Die Gränzen der Musik und Poesie: Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*. Prag: Mercy. <https://books.google.at/books?id=6spJAAAAAYAAJ&hl=de&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>

**Anderson, W D** 1994 *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press.

**Bär, J A** 1999 *Sprachreflexion der deutschen Frühromantik: Konzepte zwischen Universalpoesie und grammatischem Kosmopolitismus*. Berlin: de Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110807813>

**Bauer, H** 1989 *Kunsthistorik: Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. München: Beck.

**Bermbach, U** 1994 *Der Wahn des Gesamtkunstwerks: Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt a.M.: Fischer.

**Bonds, M E** 2014 *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199343638.001.0001>

**Borchmeyer, D** 1995 Gesamtkunstwerk. In: Finscher, L (ed.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter. Sachteil Bd. 3, S. 1282–1289. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12135>

**Bujić, B** (ed.) 1988 *Music in European Thought, 1851–1912*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511896965>

**Busch, G** 2021 Majestätische Blütenkugeln. hna.de. Kassel: Verlag Dierichs. 13. Oktober. <https://www.hna.de/wohnen/allium-der-zierlauch-mit-den-majestaetischen-bluetenkugeln-91036515.html> [letzter Zugriff 14. Oktober 2021].

**Carrière, M** 1859 *Ästhetik: Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst*. Leipzig: Brockhaus. <https://books.google.at/books?id=7jkCAAAAQAAJ&dq=%C3%84sthetik%3A%20Die%20Idee%20des%20Sch%3%B6nen%20und%20ihre%20Verwirklichung%20durch%20Natur%2C%20Geist%20und%20Kunst&hl=de&pg=PR3#v=onepage&q&f=false>

**Cha, J-W** 2007 *Ton versus Dichtung: Two Aesthetic Theories of the Symphonic Poem and Their Sources*. *Journal of Musicological Research* 26(4): 377–403. DOI: <https://doi.org/10.1080/01411890701620481>

**Dahlhaus, C** 1978 *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.

**Danuser, H und Münkler H** (eds.) 2002 *Zukunftsbilder: Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik*. Schliengen: Edition Argus.

- Eckardt, L** 1864–1865 *Vorschule der Aesthetik: Zwanzig Vorträge*. Karlsruhe: Bielefeld's Hofbuchhandlung. [https://books.google.at/books?id=PKg\\_AAAAYAAJ&hl=de&pg=PR3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.at/books?id=PKg_AAAAYAAJ&hl=de&pg=PR3#v=onepage&q&f=false)
- Finger, A** 2006 *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Fricke, C** 2003 Kant. In: Sorgner, S L und Fürbeth, O (eds.) *Musik in der deutschen Philosophie: Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler. S. 21–38.
- Frömmer, R** 2021 Tattris wiedereröffnet: Das ist neu im Gourmet-Tempel. *Abendzeitung München*, 11. Oktober. <https://www.abendzeitung-muenchen.de/muenchen/essenundtrinken/tantris-wiedereroeffnet-das-ist-neu-im-gourmet-tempel-art-762519> [letzter Zugriff 14. Oktober 2021].
- Galler, S** 2020 Eine Grätsche als Gesamtkunstwerk. *Süddeutsche Zeitung*, 29. November. <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/sport/spvgg-unterhaching-eine-graetsche-als-gesamtkunstwerk-1.5131169> [letzter Zugriff 14. Oktober 2021].
- Giordanetti, P** 2005 *Kant und die Musik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Gloser, S** 2021 Nächte Verlängerung beim HCE: Auch Hampus Olsson will mit Erlangens Handballern besser werden. *nordbayern.de*, 15. September. <https://www.nordbayern.de/sport/hc-erlangen/auch-hampus-olsson-will-mit-erlangens-handballern-besser-werden-1.11350168> [letzter Zugriff 14. Oktober 2021].
- Goehr, L** 2008 *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*. New York: Columbia University Press.
- Gooley, D** 2013 Hanslick on Johann Strauss Jr.: Genre, Social Class, and Liberalism in Vienna. In: Grimes et al. (eds.) 2013. S. 91–107.
- Gracyk, T** o.J. The Aesthetics of Popular Music. *Internet Encyclopedia of Philosophy*, ISSN 2161-0002. <https://iep.utm.edu/aesthetics-of-popular-music/> [letzter Zugriff 15. Februar 2023].
- Grey, T S** 1988 Wagner, the Overture, and the Aesthetics of Musical Form. *19th-Century Music* 12(1): 3–22. DOI: <https://doi.org/10.2307/746606>
- Grey, T S** 2011 Hanslick. In: Gracyk, T und Kania, A. (eds.) *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. London: Routledge. S. 360–370.
- Grillparzer, F** 1964 Studien und Aufsätze. In Frank, P und Pörnbacher, K (eds.) *Franz Grillparzer: Sämtliche Werke; ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. München: Hanser. Bd. 3, S. 209–1189.
- Grimm, H** 1982 Die Musikanschauungen Franz Grillparzers und Eduard Hanslicks: Geistesverwandtschaft und Distanz. *Beiträge zur Musikwissenschaft* 24(1): 17–30.
- Hanslick, E** 1990 *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in [sic] der Tonkunst; historisch-kritische Ausgabe*. Ed. D Strauß. Mainz: Schott.
- Hinrichsen, H-J** 2012 Die Zürcher Kunstschriften. In: Lütteken, L (ed.) *Wagner-Handbuch*. Kassel: Bärenreiter. S. 125–136.
- Hegel, G W F** 1986 *Vorlesungen über die Ästhetik*. Ed. E Moldenhauer und K M Michel. 3 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hoffmann, E T A** 1963 *Schriften zur Musik: Nachlese*. Ed. F Schnapp. München: Winkler.

- Jung, C** 2012 Wagner und Hanslick: Kurze Geschichte einer Feindschaft. *Österreichische Musikzeitschrift* 67(6): 14–21. DOI: <https://doi.org/10.7767/omz.2012.67.6.14b>
- Kant, I** 1997 Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Weischedel, W (ed) *Immanuel Kant: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik* 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 397–690.
- Kant, I** 2009 *Kritik der Urteilkraft*. Ed. H Klemme. Hamburg: Meiner. DOI: <https://doi.org/10.28937/978-3-7873-2069-1>
- Kivy, P** 2002 *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Klein, F** 2021 Kiosk Almi in der Kirchstraße: Der Späti als Gesamtkunstwerk. *Ludwigsburger Kreiszeitung*, 10. September. [https://www.lkz.de/lokales/stadt-ludwigsburg\\_artikel,-kiosk-almi-in-der-kirchstrasse-der-spaeti-als-gesamtkunstwerk-\\_arid,651817.html](https://www.lkz.de/lokales/stadt-ludwigsburg_artikel,-kiosk-almi-in-der-kirchstrasse-der-spaeti-als-gesamtkunstwerk-_arid,651817.html) [letzter Zugriff 14. Oktober 2021].
- Klein, R** 2014 *Musikphilosophie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Koss, J** 2013 Gesamtkunstwerk. In: Vazsonyi (ed.) 2013. S. 158–160.
- Kretzschmar, H** 1911 *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. <https://archive.org/details/gesammelteaufs02kret/page/n3/mode/2up?view=theater&q=formal>
- Landerer, C** 2004 Ästhetik von oben? Ästhetik von unten? Objektivität und ‚naturwissenschaftliche‘ Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik. *Archiv für Musikwissenschaft* 61(1): 38–53. <https://www.jstor.org/stable/4145408>
- Landerer, C** 2008 Hanslick. In: Sorgner et al. (eds.) 2008. S. 373–385.
- Landerer, C** 2010 Aesthetica longa, ars brevis: Vergänglichkeit des Schönen und Zeitlosigkeit der Ästhetik bei Eduard Hanslick. *Musik & Ästhetik* 53: 10–19.
- Landerer, C** und **Wilfing, A** 2018 Eduard Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen*: Text, Contexts, and their Developmental Dimensions; towards a Dynamic View of Hanslick's Aesthetics. *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*. <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/51>
- Maecklenburg, A** 1914 Die Musikanschauung Kants. *Die Musik* 14(5): 207–218. <https://archive.org/details/DieMusik14jg1qBd.531914-1915/page/n229/mode/2up?view=theater>
- Maus, F E** 1992 Hanslick's Animism. *Journal of Musicology* 10(3): 273–292. DOI: <https://doi.org/10.2307/763652>
- McAuley, T** 2021 Immanuel Kant and the Downfall of the *Affektenlehre*. In: Lochhead, J, Mendieta, E und Smith, S D (eds.) *Sound and Affect: Voice, Music, World*. Chicago: University of Chicago Press. S. 342–360. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226758152.003.0017>
- Meier, H** 1979 Orte neuer Mythen: Von der Universalpoesie zum Gesamtkunstwerk. In: Poser H (ed.) *Philosophie und Mythos: Ein Kolloquium*. Berlin: de Gruyter. S. 154–173.
- Meyer, K** 1921 Kants Stellung zur Musikästhetik. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3(8): 470–482. <https://archive.org/details/ZeitschriftFuerMusikwissenschaft03jg1920-21/page/470/mode/2up?view=theater>

- Moos, P** 1902 *Moderne Musikästhetik in Deutschland: Historisch-kritische Uebersicht*. Leipzig: Seemann. <https://archive.org/details/modernemusiksth00moosgoog/page/n5/mode/2up>
- Neubauer, J** 1986 *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press.
- N.N.** 2021 Wer ist die ‚Tratschtante‘ in der Union? Maischberger entlockt NRW-Innenminister eine Vermutung. *Münchener Zeitungs-Verlag*, 9. Oktober. <https://www.merkur.de/politik/ard-maischberger-talk-sondierungen-ampel-jamaika-laschet-details-presse-reul-oezdemir-lauterbach-fdp-gruene-91037443.html> [letzter Zugriff 14. Oktober 2021].
- Noeske, N** 2013 Body and Soul, Content and Form: On Hanslick’s Use of the Organism Metaphor. In: Grimes et al. (eds.) 2013. S. 236–258.
- Paddison, M** 2010 Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression. *Musical Analysis* 29(1–3): 126–148. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2011.00333.x>
- Paetzold, H** 1983 *Ästhetik des deutschen Idealismus: Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Wiesbaden: Steiner.
- Parret, H** 1998 Kant on Music and the Hierarchy of the Arts. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56(3): 251–264. DOI: <https://doi.org/10.2307/432365>
- Pederson, S** 2013 Absolute Music. In: Vazsonyi (ed.) 2013. S. 1–4.
- Popper, K** 2010 *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*. London: Routledge.
- Prange, R** 2004 *Die Geburt der Kunstgeschichte: Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*. Köln: Deubner.
- Rinderle, P** 2011 *Musik, Emotionen und Ethik*. Freiburg: Alber.
- Schering, A** 1910 Zur Musikästhetik Kant’s. *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* 11(6): 169–175. <https://archive.org/details/ZeitschriftDerInternationalenMusikgesB111909-10/page/n198/mode/1up?view=theater>
- Schiller, F** 1971 *Kallias oder über die Schönheit: Fragment aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*. Stuttgart: Reclam.
- Schlegel, A W und Schlegel, F** 1969 *Athenaeum: Eine Zeitschrift*. Ed. C Grützmacher. Reinbeck: Rowohlt.
- Schmidt, W G** 2011 Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk‘? Zur medienhistorischen Neubestimmung des Begriffs. *Archiv für Musikwissenschaft* 68(2): 157–179. DOI: <https://doi.org/10.25162/afmw-2011-0007>
- Schmitz, E** 1915 *Musikästhetik*. Leipzig. Breitkopf & Härtel.
- Schopenhauer, A** 1986 *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Ed. W Freiherr von Löhneysen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schumann, R** 1854 *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: Wiegand. [https://books.google.at/books?id=g\\_xaAAAAQAAJ&dq=schumann%20gesammelte%20schriften&hl=de&pg=PR1#v=onepage&q&f=false](https://books.google.at/books?id=g_xaAAAAQAAJ&dq=schumann%20gesammelte%20schriften&hl=de&pg=PR1#v=onepage&q&f=false)
- Scruton, R** 2013 *Wagner and German Idealism*. <https://www.roger-scruton.com/articles/275-wagner-and-german-idealism> [letzter Zugriff 17. Oktober 2021].

- Sponheuer, B** 1987 *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. Kassel: Bärenreiter.
- Štědrónská, M** 2015 *August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850*. München: Allitera.
- Tadday, U** 1999 *Das schöne Unendliche: Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*. Stuttgart: Metzler. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05580-4>
- Titus, B** 2008 The Quest for Spiritualized Form: (Re)positioning Eduard Hanslick. *Acta Musicologica* 80(1): 67–97. <https://www.jstor.org/stable/27793353>
- Trahdorff, K F E** 1827 *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*. Berlin: Maurer. [https://books.google.de/books?id=i\\_pLAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=i_pLAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Wagner, R** 1914a Das Kunstwerk der Zukunft. In: Kapp, J (ed.) *Richard Wagner: Gesammelte Schriften*. Bd. 10. Leipzig: Hesse & Becker. S. 47–185.
- Wagner, R** 1914b Oper und Drama. In: Kapp, J (ed.) *Richard Wagner: Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Leipzig: Hesse & Becker.
- West, M L** 1992 *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon.
- Wilfing, A** 2014 Richard Wagner in Eduard Hanslicks Schriften: Wagnerismus und Wagnerkultus. *Musicologica Austriaca* 31–32: 155–175. <https://musau.org/assets/Uploads/OEGMW/MusAu-Printausgabe/MusAu-31-2012/MusAu-31-2012-8-Wilfing.pdf>
- Wilfing, A** 2016 Tonally Moving Forms: Peter Kivy and Eduard Hanslick's „Enhanced Formalism.“ *Principia: prisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej* 63: 5–35. DOI: <https://doi.org/10.4467/20843887PI.16.001.7640>
- Wilfing, A** 2019 *Re-Reading Hanslick's Aesthetics: Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen*. Wien: Hollitzer. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvkrwbs>
- Wilfing, A** 2021 Spezialästhetik, Grenzziehung, Methodologie: August Wilhelm Ambros und Eduard Hanslick im österreichischen Ästhetikdiskurs um 1850. In Marketa Štědrónská (ed.) *August Wilhelm Ambros: Wege seiner Musikkritik, -ästhetik und -historiographie*. Wien: Hollitzer. S. 37–60. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1jpf66r.5>
- Wittmann, P** 1995 Zu Grillparzers Rezeption von Kant und Hegel. In Benedikt, M, Knoll, R und Rupitz, J (eds.) *Bildung und Einbildung: Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus; Philosophie in Österreich (1820–1880)*. Cluj: Editura Triade. S. 529–540.
- Wörner, F** 2013 Otakar Hostinský, the Musically Beautiful, and the *Gesamtkunstwerk*. In: Grimes et al. (eds.) 2013. S. 70–87.
- Young, J** 2014 *The Philosophies of Richard Wagner*. Lanham: Lexington.
- Zimmermann, R** 1854 Die spekulative Aesthetik und die Kritik. *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* 6: 37–40. <https://books.google.at/books?id=kMILAAAACAAJ&hl=de&pg=PA37#v=onepage&q&f=false>
- Zöllner, G** 2008 Schopenhauer. In Sorgner et al. (eds.) 2008. S. 355–372.

