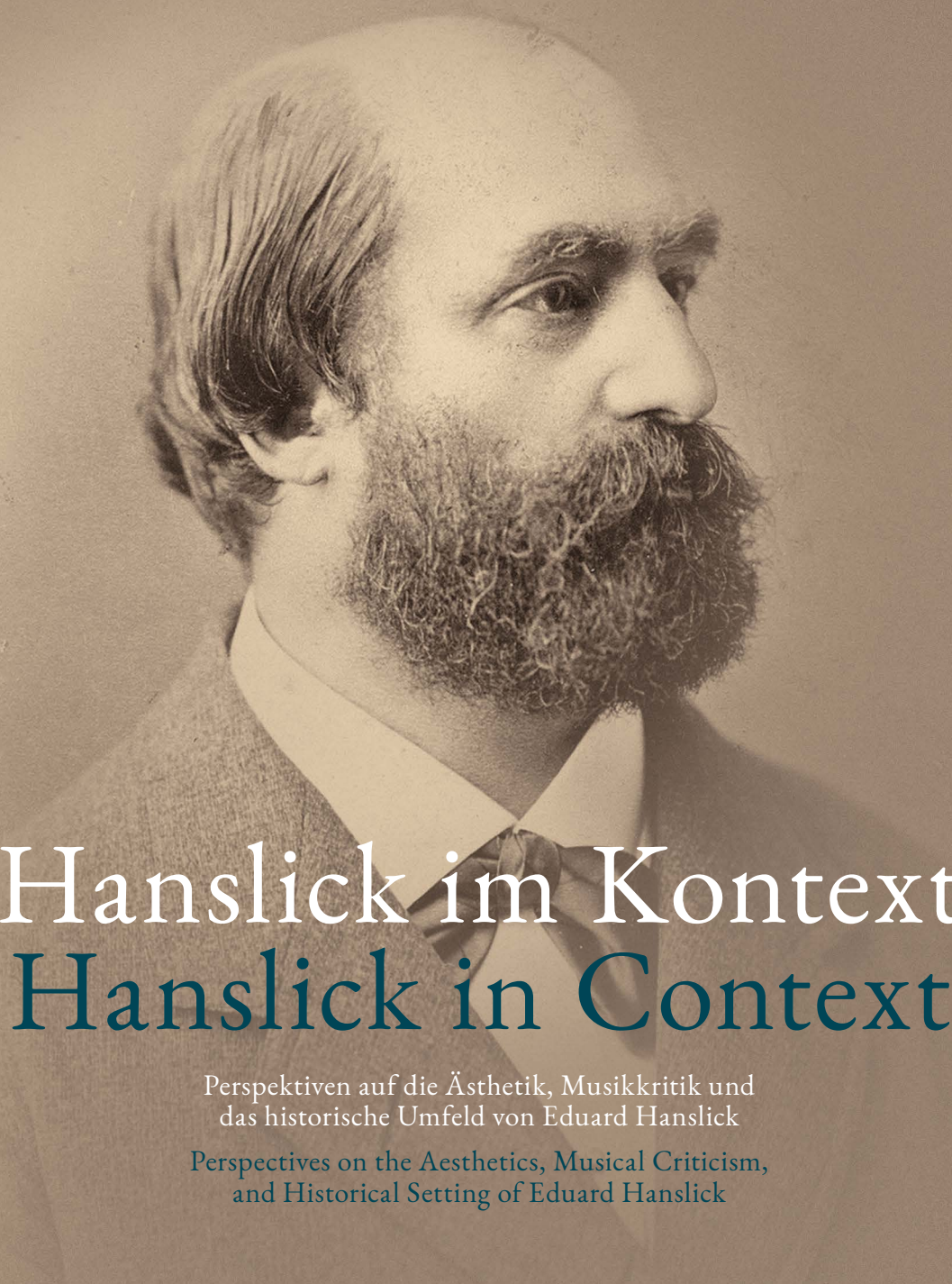


Alexander Wilfing, Christoph Landerer
und Meike Wilfing-Albrecht (Hg.)

A sepia-toned portrait of Eduard Hanslick, a man with a full, dark beard and mustache, wearing a suit and tie. The portrait is the background for the book cover.

Hanslick im Kontext Hanslick in Context

Perspektiven auf die Ästhetik, Musikkritik und
das historische Umfeld von Eduard Hanslick

Perspectives on the Aesthetics, Musical Criticism,
and Historical Setting of Eduard Hanslick

HOLLITZER



Hanslick im Kontext
Hanslick in Context

Hanslick im Kontext

Hanslick in Context

Perspektiven auf die Ästhetik, Musikkritik und
das historische Umfeld von Eduard Hanslick

Perspectives on the Aesthetics, Musical Criticism,
and Historical Setting of Eduard Hanslick

hrsg. von / ed. by
Alexander Wilfing, Christoph Landerer, Meike Wilfing-Albrecht

HOLLITZER



Die vorliegende Publikation wurde durch die Unterstützung
folgender Institutionen ermöglicht:

Europäische Musikforschungsvereinigung Wien (EMV)



Alexander Wilfing, Christoph Landerer, Meike Wilfing-Albrecht (Hg./Ed.):
Hanslick im Kontext / Hanslick in Context
Perspektiven auf die Ästhetik, Musikkritik und das historische Umfeld von Eduard Hanslick /
Perspectives on the Aesthetics, Musical Criticism, and Historical Setting of Eduard Hanslick
© Hollitzer Verlag, Wien 2020

Coverabbildung:
Eduard Hanslick, © ÖNB/Wien, Pf 5786:C(2E)

Lektorat der englischsprachigen Aufsätze: David Heyde

Satz und Covergestaltung: Nikola Stevanović
Gedruckt und gebunden in der EU
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-99012-829-9

HOLLITZER



INHALTSVERZEICHNIS / TABLE OF CONTENTS

Vorwort / Preface 7 / 13

Teil 1: *Vom Musikalisch-Schönen im Kontext*

Part 1: *On the Musically Beautiful in Context*

MARK EVAN BONDS

Hanslick and Leibniz 21

CHRISTOPH LANDERER

Hanslick und die Jurisprudenz 31

MARKÉTA ŠTĚDRONSKÁ

August Wilhelm Ambros' Relektüre von *Vom Musikalisch-Schönen* 47

ALEXANDER WILFING

Hanslick's Kantianism? Johann Heinrich Dambeck,
Christian Friedrich Michaelis, and Hans Georg Nägeli 61

Teil 2: *Vom Musikalisch-Schönen – Interpretationen*

Part 2: *On the Musically Beautiful – Close Readings*

THOMAS GREY

Re-Thinking Beauty in the Musically Beautiful 89

MANOS PERRAKIS

Lively Arabesque – Between the Sublime and the Beautiful 119

ANTHONY PRYER

Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen* and the Notion of
Performance Interpretation: Contexts and Consequences 131

LEE ROTHFARB

Hanslick's *Hauptsatz*: Brahms and Bruckner 153

NICK ZANGWILL

Hanslick on Non-Absolute Music 173

Teil 3: Hanslick im Kontext

Part 3: Hanslick in Context

NICOLE GRIMES

“Ueber Religionsverschiedenheit” – The Role of Religious
Difference in Hanslick’s Music Criticism 193

ANDREA KORENJAK

Hanslick’s Discourse on Musical Aesthetics in the Context of
Medicine and Psychiatry circa 1850 205

ANDREA SINGER

Hörer-Statistik zu Hanslicks musikgeschichtlichen
Vorlesungen an der Universität Wien 231

WERNER TELESKO

Rudolf von Eitelberger (1817–1885). Hanslick und die
Anfänge der Kunstgeschichte in Wien 251

Siglenverzeichnis / List of Abbreviations 265

Quellentexte / Primary Sources 265

Forschungsliteratur / Research Literature 267

Index 299

Vorwort

Eduard Hanslick war in mancher Hinsicht ein typischer Vertreter des schillernden Wiens im 19. Jahrhundert und dessen opulenter Kultur. 1825 in eine aufgeklärte Prager Familie geboren, übersiedelte er 1846 nach Wien, zwei Jahre vor der Revolution von 1848, bei der auch er eine – wenngleich unbedeutende – Rolle spielte. Obwohl Hanslick zu den frühen Anhängern Richard Wagners gehörte, wechselte er sehr bald die Seiten und wurde zum artikuliertesten und produktivsten Gegenspieler Wagners und der ‚Zukunftsmusik‘. In den Kritiken – dem Hauptteil seiner Produktion, der erst unlängst größere Bedeutung auch in der anglo-amerikanischen Forschung gefunden hat – ist Hanslick vor allem Kind seiner Zeit. Seine Musikästhetik dagegen ist und bleibt eine bemerkenswerte wissenschaftliche Leistung, die für die Musikphilosophie wie auch für frühe musikwissenschaftliche Überlegungen zur Bedeutung und dem Wesen der Musik relevant und für die Erforschung der generellen Grundlagen des spezifisch „Schönen“ dieser wesentlichen westlichen Kunstform noch immer zentral ist. Noch heute gilt Hanslicks knappe Schrift von 1854 mit dem bescheidenen Titel *Vom Musikalisch-Schönen* als „one of the most important (or to some, infamous) treatises on the nature and value of music ever written“¹ und allgemein als „the inaugural text in the founding of musical formalism as a position in the philosophy of art“².

Hanslicks Tätigkeit als Rezensent, Ästhetiker und erster universitärer Musikwissenschaftler in Österreich – sein Traktat wurde schon 1856 als Habilitation akzeptiert – spannte einen breiten Bogen über die verschiedensten Publikationsmedien, theoretischen Perspektiven und praktischen Anregungen. Es ist daher keine ganz leichte Aufgabe, diese unterschiedlichen Facetten von Hanslicks Bedeutung einzufangen und wissenschaftlich aufzubereiten, letzteres vor allem auch mit Blick auf die sehr selektive Beachtung, die seine mannigfachen Arbeitsbereiche in der Forschung gefunden haben. Die Vielfalt der Bezüge, die bereits bei *Vom Musikalisch-Schönen* ersichtlich ist, stellt die Hanslick-Forschung bis heute vor beachtliche Herausforderungen. Der gerade 28-Jährige integrierte in seinem Traktat diskursive Elemente der Philosophie, Ästhetik, Rechtstheorie, Musikgeschichte, Kunstgeschichte, Naturwissenschaft, Psychologie, Medizin und zahlreicher zusätzlicher Disziplinen, um die zentralen Grundsätze seiner ästhetischen Methodologie zu untermauern. Die Vielzahl dieser – diversifizierten und zum Teil unvereinbar scheinenden – Denkansätze hat eine Fülle von Untersuchungen zu Hanslicks historischen Kontexten angeregt. Diese historisch-kontextuellen Analysen gelten der Aufdeckung der gedanklichen Vielschichtigkeit von Hanslicks ‚eklektischer‘

¹ Wayne D. Bowman: *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford: Oxford University Press, 1998, S. 140.

² Peter Kivy: *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music*. Oxford: Clarendon Press, 2009, S. 53.

Abhandlung und haben damit auch ein möglichst umfassendes Verständnis seiner komplexen Argumentation zum Ziel.

Die Forschung der letzten fünfzig Jahre ist durch die Entwicklung verschiedener theoretischer Ansätze und interpretatorischer Deutungsversuche gekennzeichnet. Die deutsche Forschung, die die Debatte in den 1970ern und 1980ern beherrschte (Carl Dahlhaus, Dorothea Glatt, Lothar Schmidt) situierte Hanslicks Verfahren im Kontext der Tradition deutscher Philosophie und ihrer idealistischen und romantischen Denkmodelle (Kant, Hegel, Goethe, Schiller, Humboldt etc.). Zwar trug diese Forschungsrichtung zum Verständnis des Aufbaus von Hanslicks Argument bei, doch haben neuere Studien seit den frühen 1990ern (Kurt Blaukopf, Christoph Landerer, Geoffrey Payzant u.a.) Hanslicks Ästhetik als spezifisch österreichischen Theorieentwurf rekontextualisiert und damit die Bedeutung von Personen von ‚lokaler‘ Relevanz wie Bernard Bolzano, Johann Friedrich Herbart oder Robert Zimmermann ins Zentrum der Analyse gerückt. Neueste Studien versuchen diese Traditionen zu kombinieren und sie gleichermaßen in ihre Interpretationen einzubeziehen (Mark Evan Bonds, Nicole Grimes, Kevin Karnes).

Die erwähnten Arbeiten beschränken sich auf *Vom Musikalisch-Schönen*, ein Buch mit einem Umfang von kaum mehr als hundert Seiten, das Hanslick am Beginn seiner Karriere verfasste. An *Vom Musikalisch-Schönen* zeigt sich klar Hanslicks Begabung als Theoretiker wie auch seine meisterhafte Beherrschung einer Prosa, die zugleich lebendig und präzise ist. Dieses Buch ist allerdings keinesfalls mit seinem Gesamtwerk gleichzusetzen. Als Ästhetiker agierte Hanslick nur in der Spätphase seiner Jugendzeit, d.h. nur einige Jahre in den frühen 1850ern. Hanslicks eleganter und geistreicher Schreibstil, ein wesentliches Markenzeichen des späteren „Bismarck der Musikkritik“ (Giuseppe Verdi) ist in *Vom Musikalisch-Schönen* noch nicht vollständig ausgebildet, seine Analysen schöpfen auch nicht aus dem enorm breiten musikalischen Repertoire, das Hanslick während des imposanten Zeitraums von sechzig Jahren rezensiert. Als erster österreichischer Professor für Musikwissenschaft (genauer gesagt für „Aesthetik und Geschichte der Tonkunst“) war Hanslick auch mit akademischen Belangen befasst und ist selbst ein früher Pionier auf dem Gebiet der Musiksoziologie. Seine *Geschichte des Concertwesens in Wien* (1869–1870) ist eine der ersten wissenschaftlichen Untersuchungen der historischen und soziologischen Grundlagen moderner Konzertkultur, die eine Art „Soziologie avant la lettre“ darstellt.³ Hanslicks umfangreiche Autobiographie von 1894 versorgt den Leser mit einer Fülle von Informationen zur Musikkultur von Prag, Wien und anderer bedeutender europäischer Musikstädte, die über den Zeitraum eines halben Jahrhunderts von den frühen 1840er Jahren

3 Kurt Blaukopf: *Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*. Wien: Hölzner-Pichler-Tempsky, 1995 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 1), S. 177.

bis zu den frühen 1890ern reichen. Keiner dieser Bereiche ist in der Fachwelt auf wesentliches Interesse gestoßen. Hanslicks wesentliches akademisches Erbe beschränkt sich weiterhin auf *Vom Musikalisch-Schönen*. Die Hanslick-Forschung befindet sich folglich in der seltsamen Situation, dass der äußerlich kleinste Anteil von Hanslicks Gesamtwerk das größte Interesse gefunden hat und besonders intensiv beforscht wurde.

Die einzige wirkliche Ausnahme von diesem Prinzip bildet Hanslicks Musikkritik, die jedenfalls auf ein gewisses akademisches Interesse gestoßen ist; das Zentrum dieser Arbeiten machen Hanslicks Aufsätze für die Wiener *Neue Freie Presse* aus. Bereits seit 1844 schrieb Hanslick gelegentlich Rezensionen für die *Prager Beiblätter zu Ost und West*. In der *Neuen Freien Presse* schließlich publizierte er bis zu seinem Todesjahr 1904 über 900 Artikel und Kritiken. Seine Texte waren dabei als eine „living history“ der zeitgenössischen Musikkultur intendiert, als ein „new approach to historical writing“, der „subjective impressions characteristic of journalistic criticism at the center of the historical narrative“ stellt.⁴ Wie Nicole Grimes zutreffend beobachtet: „These writings are as rich for their musical insights as they are for their penetrating and multifaceted exploration of the cultural, sociopolitical, and religious contexts in which the reviewed works were composed, performed, and received.“⁵

Mit Blick auf diese etwas eigentümliche grundlegende Situation der Hanslick-Forschung, die sich sowohl aus einer sehr unausgewogenen Beforschung der vielfältigen und verschiedenen Arbeitsfelder Hanslicks ergibt, als auch eine Folge verschiedenartiger Forschungsansätze zu seiner Ästhetik – dem akademischen Hauptfokusbereich – darstellt, ist auch die Herausforderung einer nicht auf einen bestimmten Werkbereich beschränkten, sondern vielmehr inhaltlich offenen Anthologie eine gewissermaßen eigentümliche beziehungsweise ungewöhnliche: Sie muss Aspekte und Elemente von Hanslicks Gesamtwerk auf eine Weise miteinander verknüpfen, die selbst nur ebenso ungleichmäßig und heterogen wirken können wie Hanslicks Schaffen. Dieser – nicht ganz einfachen – Aufgabe haben wir uns (hoffentlich nicht gänzlich erfolglos) gestellt.

Im vorliegenden Sammelband werden Beiträge von deutschsprachigen und englischsprachigen Wissenschaftlern zusammengeführt, die die divergenten und vielfältigen Kontexte von Hanslicks Lebenswerk untersuchen und Analysen aus verschiedenen Blickwinkeln und disziplinären Perspektiven bereitstellen. Die Themen reichen von völlig neuen Fragestellungen wie Hanslicks Verhältnis zur Philosophie

4 Kevin Karnes: *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*. Oxford: Oxford University Press, 2008 (AMS Studies in Music), S. 22.

5 Nicole Grimes: „Introduction“, in: *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx. Rochester: University of Rochester Press, 2013 (Eastman Studies in Music 97), S. 1–11, hier S. 2.

von Gottfried Wilhelm Leibniz (Mark Evan Bonds) über neue Interpretationen theoretischer Schlüsselbegriffe wie jenem des „Schönen“ (Thomas Grey) und vergleichenden Untersuchungen seiner musikkritischen Behandlung verschiedener Komponisten (Lee Rothfarb) bis zu Hanslicks Tätigkeit als Universitätslehrer (Andrea Singer). Die Art der jeweiligen Aufbereitung dieser Themen durch die Autoren ist dabei als „liberal“ insofern zu verstehen, als wir darauf verzichtet haben, den einzelnen Beiträgern ein striktes Schema vorzuschreiben; manche Artikel werfen sehr spezifische Probleme auf, andere behandeln breitere Kontexte, manche Beiträge sind länger, andere kürzer, abhängig von den jeweiligen Erfordernissen der gewählten Fragestellungen. Gerade dieser offene Zugang zu einem Forschungsfeld, das sich durch wenig Homogenität auszeichnet, ist unserer Ansicht nach am besten geeignet, dem bunten und schillernden Eindruck gerecht zu werden, den Hanslick bei Lesern des 21. Jahrhunderts hervorruft. Im Zentrum unserer Anthologie steht zwar auch – unvermeidlich – *Vom Musikalisch-Schönen*, aber mit Aus- und Seitenblicken auf andere Aspekte und Bereiche von Hanslicks Schaffen.

Natürlich ist dabei die treffende Warnung von Nicholas Cook zu bedenken, dass kontextuelle Forschung ein Arbeiten mit offenem Ausgang sei: es gäbe daher stets „one more parallel to be drawn, one more context to be adduced“.⁶ Jedoch gerade im Hinblick auf Hanslick ist eine detailreiche Untersuchung seiner Kontexte für das Verständnis der Bandbreite und Tragweite seiner folgenreichen Abhandlung unerlässlich. *Hanslick im Kontext / Hanslick in Context* vereint deshalb die Beiträge führender Hanslick-Experten verschiedener akademischer Fachrichtungen und unterschiedlicher Perspektiven wie Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie, um eben dieser Vielfalt an Disziplinen und Diskursen, die die Abhandlung selbst abbildet, gerecht zu werden. Diese unterschiedlichen Perspektiven sind auch in *Vom Musikalisch-Schönen* miteinander verflochten und prägen auch andere Aspekte von Hanslicks Tätigkeit und Wirkung.

Dieser Band weist drei Teile auf, die die historischen Bedingungen von Hanslicks Abhandlung erforschen, Interpretationen seiner Musikästhetik präsentieren und generelle Kontexte des Lebens und Werkes von Hanslick behandeln: (1) Mark Evan Bonds und Alexander Wilfing erörtern Hanslicks Beziehung zu ästhetischen Vorläufern (Leibniz und der Kantianismus des 19. Jahrhunderts), Christoph Landerer untersucht Hanslicks juristische Ausbildung sowie deren Einfluss auf Hanslicks ästhetische Methodik und Markéta Štědranská thematisiert August Wilhelm Ambros' Relektüre von Hanslicks Argument in der späten Phase seiner Karriere. (2) Die Interpretationen von *Vom Musikalisch-Schönen* behandeln Hanslicks Konzeption des Schönen (Thomas Grey), die Eigenart von Hanslicks Arabesken-Metapher (Manos Perrakis), Hanslicks dürftige Reflexion der performativen

6 Nicholas Cook: *The Schenker Project: Culture, Race and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford: Oxford University Press, 2007, S. 44.

Seite von Musik (Anthony Pryer), Hanslicks Auffassung des musikalischen Themas sowie deren Auswirkung auf die antithetische Beurteilung von Brahms und Bruckner (Lee Rothfarb) und Hanslicks Aussagen zu ‚nicht-absoluter‘ Musik und der Beziehung von Musik und Text in *Vom Musikalisch-Schönen* (Nick Zangwill). (3) Der Teil, der die größeren Kontexte von Hanslicks Tätigkeit zum Thema hat, erläutert Hanslicks Verhältnis zur Religion (Nicole Grimes) und zur medizinischen Wirksamkeit von Musik in Bezug auf die damalige Psychiatrie (Andrea Korenjak), seine Rolle als erster Professor für „Aesthetik und Geschichte der Tonkunst“ an der Wiener Universität (Andrea Singer) und Hanslicks Beziehung zu Rudolf von Eitelberger – dem Gründer der Wiener Schule der Kunstgeschichte –, der die Position als erster österreichischer Universitätsprofessor für Kunstgeschichte nur vier Jahre vor Hanslicks Habilitation erlangte (Werner Telesko).

In Übereinstimmung mit dem Titel des vorliegenden Sammelbandes beruht dieses Buch auf der internationalen Fachkonferenz „Hanslick im Kontext / Hanslick in Context“, die wir am 30. September und 01. Oktober 2016 in den Räumlichkeiten der Österreichischen Gesellschaft für Musik veranstalteten, und auf dem identisch benannten Workshop, der am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, Abteilung Musikwissenschaft, der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am 18. März 2017 stattfand. Diese beiden Veranstaltungen wurden vom Wissenschaftsfonds FWF, der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und der Stadt Wien großzügig finanziert. Die Konferenz und der Workshop waren zudem Teil des Projekts „Hanslick im Kontext. Hanslicks ästhetische Ideen. Entstehung und historischer Ort“, ebenso gefördert vom Wissenschaftsfonds FWF (Projektnummer P26610, Christoph Landerer und Alexander Wilfing) in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Die genannten Teilnehmer rekrutieren sich größtenteils aus den internationalen Kooperationen des Forschungsprojekts, die von einigen Experten für Themen ergänzt wurden, die wir als bedeutsam für die Kontextualisierung von Hanslicks Gesamtwerk erachteten. Wir danken vor allem Meike Wilfing-Albrecht, Mitarbeiterin im gegenwärtigen Forschungsprojekt „Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*: Dynamische Aspekte des Texts und der Kontexte“ (Wissenschaftsfonds FWF, Projektnummer P30554-G30), die während der Buchproduktion zum Herausgeberteam stieß. Unser Dank gilt auch der Europäischen Musikforschungsvereinigung Wien und dem Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, Abteilung Musikwissenschaft, der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, die die vorliegende Publikation kofinanzierten. Nicht zuletzt danken wir David Heyde für das Lektorat der englischsprachigen Beiträge und Nicole Grimes, die die Website der Wiener Tagung (www.hanslick2016.com) für uns erstellte.

Editorische Bemerkung der Herausgeber

Die Abkürzungen *VMS* und *OMB* beziehen sich beim vorliegenden Sammelband auf Standard-Ausgaben von Hanslicks Abhandlung: (1) *VMS* auf Dietmar Strauß' synoptische Publikation aller zehn Fassungen von *Vom Musikalisch-Schönen*, die zu Hanslicks Lebzeiten erschienen sind (1854–1902),⁷ (2) *OMB* auf Geoffrey Payzants Übersetzung dieses Buches von 1986.⁸ Da die Vorbereitung des Sammelbandes im Jahr 2017 begann, konnte die neueste englische Übertragung des Traktates, die Lee Rothfarb und Christoph Landerer im folgenden Jahr besorgten,⁹ nicht mehr als einheitliche Grundlage der versammelten Aufsätze herangezogen werden. Zitate aus *Vom Musikalisch-Schönen* entstammen vorwiegend der Erstauflage dieser Abhandlung (1854), wobei Zitate aus späteren Auflagen mit dem Publikationsjahr und der hochgestellten Auflagennummer separat markiert werden (*VMS* ²1858, *VMS* ³1865, *VMS* ⁴1874 etc.). Übersetzungen aus Primärquellen werden zudem immer mit dem deutschen Original der jeweiligen Passagen ausgestattet.

7 *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in [sic] der Tonkunst. Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Dietmar Strauß. Mainz: Schott, 1990.

8 *On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*, übers. von Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett, 1986.

9 *Eduard Hanslick's „On the Musically Beautiful“: A New Translation*, übers. von Lee Rothfarb und Christoph Landerer. New York: Oxford University Press, 2018.

Preface

Eduard Hanslick was, in many ways, a typical representative of dazzling nineteenth-century Vienna and its opulent culture. Born into an enlightened family in Prague in 1825, Hanslick moved to Vienna in 1846, two years before the uprising of 1848, in which he played a—very minor—part. An early follower of Richard Wagner, he soon changed sides and developed a reputation as the most outspoken and prolific critic of Wagner and the “music of the future.” While Hanslick’s judgments in his criticisms, the main body of his work, are largely bound to the specific conditions of his time and place (and have only recently attracted considerable attention in Anglo-American scholarship), his aesthetics of music is, and continues to be, a major scholarly achievement and highly relevant for both the philosophy of music and early musicological explorations into the nature of musical meaning and the general conditions of the specifically “beautiful” in music as a central art form in the Western tradition. Hanslick’s rather smallish 1854 publication with the unassuming title *Vom Musikalisch-Schönen* (“On the Musically Beautiful”) is generally regarded as “one of the most important (or to some, infamous) treatises on the nature and value of music ever written”¹ and broadly considered, to this day, “the inaugural text in the founding of musical formalism as a position in the philosophy of art.”²

Hanslick’s work as a critic, an aesthetician of music, and Austria’s first academic musicologist—his treatise was accepted as a habilitation thesis as early as 1856—spans a wide range of mediums, theoretical perspectives, and practical stimulations. Mapping and covering these very different aspects of Hanslick’s significance is not an easy task, particularly with respect to the rather selective attention that the diversity of his work areas has found in scholarship. It is this diversity, already apparent in *Vom Musikalisch-Schönen*, that challenges Hanslick scholarship to this day. In his treatise, written at the age of twenty-eight, Hanslick manages to incorporate discursive elements of philosophy, aesthetics, legal theory, music and art history, the natural sciences, medicine, psychology, and numerous other disciplines in order to bolster the main tenets of his aesthetic approach. These—very different and at times seemingly incompatible—strands of thought gave rise to an abundance of studies exploring the historical contexts of Hanslick’s aesthetics. This analysis of Hanslick’s historical contexts aimed at clarifying the conceptual intricacies of Hanslick’s “eclectic” treatise in order to facilitate a more comprehensive understanding of his complex argument.

1 Wayne D. Bowman, *Philosophical Perspectives on Music* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 140.

2 Peter Kivy, *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music* (Oxford: Clarendon Press, 2009), 53.

Different lines of argumentation and scholarly approaches have developed in the last half-century. German scholarship, dominating much of the debate in the 1970s and 1980s (Carl Dahlhaus, Dorothea Glatt, Lothar Schmidt) situated Hanslick's approach in the tradition of German philosophy and idealist and romanticist modes of thought (Kant, Hegel, Goethe, Schiller, Humboldt, etc.). Although this line of scholarship obtained significant insights into the composition of Hanslick's argument, more recent studies from the 1990s onwards (Kurt Blaukopf, Christoph Landerer, Geoffrey Payzant, among others) re-located Hanslick's aesthetics in his "native" Austrian context, with figures of more local importance such as Bernard Bolzano, Johann Friedrich Herbart, or Robert Zimmermann in the main focus of attention. Most recent trends attempt to combine and integrate these traditions (Mark Evan Bonds, Nicole Grimes, Kevin Karnes).

The scholarship mentioned is limited to *Vom Musikalisch-Schönen*, a booklet of little more than one hundred pages that Hanslick wrote at the start of his career. *Vom Musikalisch-Schönen* clearly demonstrates Hanslick's skills as a theoretician and as a master of prose that is both vivid and precise. It is, however, by far not the main body of his work. Hanslick worked as an aesthete only in his later youth, during a couple of years in the early 1850s. The elegant and witty writing that the "Bismarck of musical criticism" (Giuseppe Verdi) was later known for is not fully displayed in his booklet of 1854, nor does it draw on the wide array of musical works that Hanslick reviewed during an impressive period of sixty years. Hanslick also engaged in more academic matters as Austria's first professor of musicology ("Aesthetics and History of Music") and even had a pioneering role in the sociology of music. His *Geschichte des Concertwesens in Wien* ("History of Concert Life in Vienna," 1869–70) is one of the first scholarly investigations into the historical and sociological foundations of modern concert culture, constituting a "sociology avant la lettre."³ Hanslick's voluminous autobiography, released in 1894, provides a wealth of information, covering the musical life of Prague, Vienna, and major musical hubs all over Europe over a period of half a century, from the early 1840s up to the early 1890s. None of these areas triggered considerable academic interest. Hanslick's main legacy is without doubt *Vom Musikalisch-Schönen*. We are thus in the curious situation that the smallest proportion of his work attracted the most attention and is covered by the most intense scholarly investigations.

The only other area of Hanslick's work that has received academic interest at least to a certain extent is his impressive body of musical criticism, the most central pieces of which appeared in the Austrian newspaper *Neue Freie Presse*. Hanslick started to write reviews of musical works as early as 1844, as an occasional contrib-

3 Kurt Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung: Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*, Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 1 (Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky, 1995), 177.

utor to the Prague journal *Beiblätter zu Ost und West*. In *Neue Freie Presse*, Hanslick published about 900 articles and reviews until his death in 1904. His criticism was intended as a “living history” of musical culture, “a new approach to historical writing” placing the “subjective impressions characteristic of journalistic criticism at the center of the historical narrative.”⁴ As Nicole Grimes observes, “these writings are as rich for their musical insights as they are for their penetrating and multifaceted exploration of the cultural, sociopolitical, and religious contexts in which the reviewed works were composed, performed, and received.”⁵

Given this—rather peculiar—situation of a state of research that is characterized by a highly unbalanced attention to different areas of Hanslick’s work and heterogeneous approaches to his aesthetics—the core area of scholarly investigations—it is easy to see the challenge of an anthology not limited to a specific aspect or work area of Hanslick’s oeuvre: it has to combine elements and cover aspects that will necessarily appear equally unbalanced and heterogeneous, and this is also the case in our essay collection.

The present volume brings together studies by German-language and English-language scholars that analyze these various and diverse contexts of Hanslick’s body of work and provide scholarly perspectives from different angles. The topics range from never-researched aspects and problems such as Hanslick’s relation to the philosophy of Leibniz (Mark Evan Bonds) to new interpretations of some of his core concepts like the “beautiful” (Thomas Grey), comparative analyses of his treatment of composers in his criticisms (Lee Rothfarb), and Hanslick’s impact as a university teacher (Andrea Singer). The treatment of the different topics is “liberal” insofar as we did not attempt to enforce a strict scheme that the authors had to follow; some of the articles raise very specific questions, others are interested in broader contexts, some are longer, some shorter, depending on the demands of each of the individual topics. It is this open approach to a research field characterized by a general lack of consistency, we believe, that does justice to the colorful and dazzling impression that Hanslick leaves on a twenty-first-century audience. At the center of this collection is also, unavoidably, *Vom Musikalisch-Schönen*, but with an outlook on other aspects and areas of Hanslick’s work.

Although Nicholas Cook is certainly correct in asserting that contextual scholarship is an open-ended affair and that “there is always one more parallel to be drawn, one more context to be adduced,”⁶ we hold that a detailed account

4 Kevin Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*, AMS Studies in Music (Oxford: Oxford University Press, 2008), 22.

5 Nicole Grimes, introduction to *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, ed. Nicole Grimes, Siobhán Donovan, and Wolfgang Marx, Eastman Studies in Music 97 (Rochester: University of Rochester Press, 2013), 2.

6 Nicholas Cook, *The Schenker Project: Culture, Race and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 44.

of Hanslick's historical contexts is necessary to grasp the range and implications of Hanslick's momentous monograph. *Hanslick im Kontext / Hanslick in Context* therefore brings together leading Hanslick scholars from assorted academic backgrounds—encompassing contributions from musicology and philosophy to psychology and art history—in order to do justice to the multitude of disciplines and discourses intertwined in *Vom Musikalisch-Schönen*, while also covering other aspects of Hanslick's work and his impact.

The present volume consists of three parts, one exploring the historical contexts of Hanslick's treatise, one comprising close readings of this book, and one elaborating upon more general contexts of Hanslick's life and work: (1) Mark Evan Bonds and Alexander Wilfing analyze Hanslick's reliance on aesthetic precursors (Leibniz and nineteenth-century Kantianism), Christoph Landerer examines Hanslick's education in law and its influence on his aesthetic approach, and Markéta Štědranská discusses August Wilhelm Ambros's reformed appraisal of Hanslick's aesthetics in the later years of his career. (2) The interpretations of *Vom Musikalisch-Schönen* are concerned with Hanslick's concept of beauty (Thomas Grey), the precise nature of Hanslick's metaphor of the arabesque (Manos Perarakis), Hanslick's deficient reflection on music's performative aspects (Anthony Pryer), Hanslick's theory of the musical theme and its effect on his antithetical evaluation of Brahms and Bruckner (Lee Rothfarb), and, finally, with Hanslick's notion of "non-absolute" music and the relation of music and text in Hanslick's aesthetics (Nick Zangwill). (3) The segment concerned with more general contexts of Hanslick's writings analyses his attitude towards religion (Nicole Grimes), his stances on the medical effects of music in relation to contemporary psychiatry (Andrea Korenjak), his role as the first professor of "Aesthetics and History of Music" at the University of Vienna (Andrea Singer), and his relation to Rudolf von Eitelberger, founder of the Vienna School of Art History, who attained his position as Austria's first university professor of art history four years prior to Hanslick (Werner Telesko).

In keeping with the title of the present volume, this book is based on the international conference "Hanslick im Kontext / Hanslick in Context," held at the Austrian Society of Music in Vienna (September 30 and October 1, 2016), and the workshop of the same name, held at the Institute of History of Art and Musicology, Division of Musicology, at the Austrian Academy of Sciences (March 18, 2017). Both events were funded by the Austrian Science Fund FWF, the Austrian Academy of Sciences, and the City of Vienna. The conference and the workshop were conducted as part of the research project "Hanslick in Context: Hanslick's Aesthetic Ideas, Their Genesis, and Their Place in the History of Ideas," funded by the Austrian Science Fund FWF (project number P26610, Christoph Landerer and Alexander Wilfing), in collaboration with the Austrian Academy of Sciences.

The team of contributors named above for the most part consists of international collaborators of the research project, supplemented by several experts on topics that we considered important for a contextualization of Hanslick's body of work. We owe special thanks to Meike Wilfing-Albrecht, contributor to our current research project "Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen*: Dynamic Features of the Text and Its Contexts" (Austrian Science Fund, project number P30554-G30), who agreed to become part of the editorial team during the production process of this book. We also want to thank the Europäische Musikforschungsvereinigung Wien and the Institute of History of Art and Musicology, Division of Musicology, at the Austrian Academy of Sciences for co-funding this book. Finally, we are grateful especially to David Heyde for proofreading the articles written in English and to Nicole Grimes, who set up the website of the Vienna conference (www.hanslick2016.com).

Editors' Note

Throughout this book, the abbreviations *VMS* and *OMB* refer to specific editions of Hanslick's treatise: (1) to Dietmar Strauß's synoptical edition of all ten versions of *Vom Musikalisch-Schönen* published during Hanslick's lifetime (1854–1902)⁷ and (2) to Geoffrey Payzant's translation of this book in 1986.⁸ As production of the present volume began in 2017, the new English-language rendition of Hanslick's treatise, provided by Lee Rothfarb and Christoph Landerer the following year,⁹ could not be used as the common source for the chapters of this book. Finally, German-language quotations from *Vom Musikalisch-Schönen* are typically taken from the initial edition (1854). The use of a later edition is signified by the year of publication and a superscript number indicating the specific edition (*VMS*²1858, *VMS*³1865, *VMS*⁴1874, and so on). Translations of German-language primary sources are always supplemented by the original wording of these quotes.

7 *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in [sic] der Tonkunst; Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe*, ed. Dietmar Strauß (Mainz: Schott, 1990).

8 *On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*, trans. Geoffrey Payzant (Indianapolis: Hackett, 1986).

9 *Eduard Hanslick's "On the Musically Beautiful": A New Translation*, trans. Lee Rothfarb and Christoph Landerer (New York: Oxford University Press, 2018).

Teil 1:
Vom Musikalisch-Schönen im Kontext

Part 1:
On the Musically Beautiful in Context

Hanslick and Leibniz

MARK EVAN BONDS

Tracing the origins of any writer's thought is a challenging task, and all of us can be grateful to Christoph Landerer and Alexander Wilfing for having initiated the first systematic attempt to map the intellectual roots of Eduard Hanslick's musical aesthetics. Hanslick himself made the challenge all the more difficult for any number of reasons. *Vom Musikalisch-Schönen* is a highly eclectic treatise that resists being pigeonholed into any one particular philosophical tradition. Hanslick's contemporaries variously labeled him both a realist and an anti-realist, both an idealist and an anti-idealist.¹

Hanslick himself was for the most part reluctant to align himself with any one figure or school of thought, save perhaps that of Johann Friedrich Herbart (1776–1841); but even here, as has been well documented, his contemporaries were divided on the legitimacy of Hanslick's Herbartian credentials.² His claims were probably motivated by considerations that were as much political as philosophical.³ And while Hanslick was very specific about earlier writers with whom he disagreed, he cited very little in the way of philosophical literature that had anticipated his own arguments. Indeed, as I have shown elsewhere, he went out of his way at times to obscure or minimize his debt to others, most notably Hans Georg Nägeli (1773–1836), Ferdinand Gotthelf Hand (1786–1851), and Christian Hermann Weisse (1801–66).⁴

Given all these challenges in tracing the influence of earlier writers on Hanslick, it is with due caution that I consider the role that the German philosopher Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) might have played in the intellectual origins of *Vom Musikalisch-Schönen*. Hanslick never actually mentions Leibniz by

¹ Mark Evan Bonds, *Absolute Music: The History of an Idea* (Oxford: Oxford University Press, 2014), appendix.

² Alexander Wilfing and Christoph Landerer, "Eduard Hanslick und der Hegelianismus," *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 62, no. 2 (2017): 307–8.

³ Geoffrey Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful: Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick* (Christchurch: Cybereditions, 2001), 131; Christoph Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano: Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, Beiträge zur Bolzano-Forschung 17 (St. Augustin: Academia, 2004), 83–86; Kevin Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*, AMS Studies in Music (Oxford: Oxford University Press, 2008), 31–34; Bonds, *Absolute Music*, 159; and Christoph Landerer and Nick Zangwill, "Hanslick's Deleted Ending," *British Journal of Aesthetics* 57, no. 1 (2017): 90–91.

⁴ Bonds, *Absolute Music*, 165–69.

name in his treatise. This in itself is remarkable, given the apparent compatibility of his views with Leibniz's well-known definition of music as "a secret arithmetical activity of the soul unaware that it is calculating."⁵ Leibniz, moreover, enjoyed considerable prestige in the Austrian academic world of the mid-nineteenth century, and Hanslick would have had every reason to align himself with Leibnizian thought in his quest to secure a foothold in the Austrian educational system.

Leibniz was a polymath whose influence was so deep and wide-ranging that it is difficult to isolate and trace in its own right. He was a philosopher, mathematician, historian, and diplomat whose best-known work is his *Monadologie* ("Monadology"), written in Vienna in 1712–14 under the patronage of Prince Eugen (1663–1736). This brief but difficult treatise posits monads as the basic building blocks of the universe, non-material in their own right but manifesting themselves in perceptible forms in a variety of guises. Our perceptions of these manifestations, Leibniz maintained, are necessarily confused and imperfect; only God comprehends their true nature and relationship and has ordained them to work in cosmic harmony. The theory of monads thus represents an essentially anti-materialistic conception of the universe, even while insisting on the objectivity of the world around us. The world may remain only dimly perceptible to our intuitions, but it exists as an entity in its own right.

Leibniz's monadology offered an alternative to Kant's (1724–1804) understanding of the relationship between perception and reality, between the *Ding an sich* and our intuitions of it. Hanslick very much believed in the objective nature of musical beauty and refused to accept the Kantian proposition that we can never know the thing-in-itself. He repeatedly emphasized the difficulty of understanding the musically beautiful, but at no point did he appeal to Leibniz's approach, which foregrounds the imperfections of human intuition, and which would in fact have provided ready support for Hanslick's case for the objective quality of the musically beautiful. This is all the more surprising when we consider the respect—bordering on reverence—accorded Leibniz in Austrian academic circles in the middle of the nineteenth century, in part for his worldview that placed God at the center of the universe, in part because he offered a counterweight to the Prussian and Protestant Kant.⁶ We know that Hanslick was deeply conscious of the political implications

5 Letter to the mathematician Christian Goldbach (1690–1764), April 17, 1721, in Gottfried Wilhelm Leibniz, *Epistolae ad diversos* (Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1734), 1:241. Original wording: "Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animae." On the enormous resonance of this observation in German music theory in the eighteenth century, see Ulrich Leisinger, *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994), 43–58.

6 On Leibniz's influence on Austrian philosophy in general, see William M. Johnston, *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848–1938*, Studies in the History of Society and Culture 21 (Berkeley: University of California Press, 1972), 274–89.

of various lines of philosophical thought, and it was for this very reason that he tried to emphasize—or as some would maintain, inflate—his own credentials as a Herbartian. Yet Herbart himself had openly acknowledged his debt to Leibniz and even developed a monadology of his own, based on Leibniz's. As one recent historian of philosophy has noted, Herbart “expressly saw his metaphysics as a rehabilitation of Leibnizian doctrine.”⁷ And Hanslick would have known more than a little something about all this, for in the mid- to late 1840s he was sharing a flat in Vienna with his lifelong friend Robert Zimmermann (1824–98), who at the time was writing a dissertation that would bear the title “Leibniz's *Monadology*, with an Investigation of Leibniz's and Herbart's Theories of Real Events.” A few years after this, Zimmermann would go on to publish a briefer treatise comparing the monadologies of Leibniz and Herbart.⁸ Zimmermann was himself a protégé of Bernard Bolzano (1781–1848), known during his lifetime as the “Bohemian Leibniz,” and who, like Herbart, had developed yet another monadology of his own.⁹

Leibniz was also central to the work of Franz Serafin Exner (1802–53), one of only two professors from Hanslick's earlier years in Prague whom he singled out for praise in his memoirs (*AML*, 22).¹⁰ In 1843, Exner had published a short treatise on Leibniz's “universal science” (“Universal-Wissenschaft”), an explication of the earlier philosopher's attempt to “mathematize” philosophy, part of a broader effort to bring greater clarity of thought to the field.¹¹ In 1848, Exner left Prague for Vienna to become the *Ministerialrat* (Undersecretary) for educational reform across the Austrian Empire. He helped make “Herbartianism” the quasi-official state philosophy of Austria, a counterweight to Prussia's Hegelianism.¹² Hanslick would later go out of his way to identify Exner as a fellow “Herbartian” (“Herbartianer,” *AML*, 22).

7 Frederick Beiser, “Herbart's Monadology,” *British Journal for the History of Philosophy* 23, no. 6 (2015): 1056.

8 Robert Zimmermann, *Leibnitz' Monadologie: Deutsch, mit einer Abhandlung über Leibnitz' und Herbart's Theorien des wirklichen Geschehens* (Vienna: Braumüller und Seidel, 1847); and his *Leibnitz und Herbart: Eine Vergleichung ihrer Monadologien* (Vienna: Braumüller, 1849). In his memoirs, Hanslick explicitly mentions Zimmermann's work on his dissertation during their years together in Vienna. Cf. *AML*, 149.

9 Peter Stachel, “Leibniz, Bolzano und die Folgen: Zum Denkstil der österreichischen Philosophie, Geistes- und Sozialwissenschaften,” in *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*, vol. 1, *Historischer Kontext, wissenschaftssoziologische Befunde und methodologische Voraussetzungen*, ed. Karl Acham (Vienna: Passagen, 1999), 253–96; Paisley Livingston, “Bolzano on Art,” *British Journal of Aesthetics* 56, no. 4 (2014): 269–84; and Peter Simons, “Bolzano's Monadology,” *British Journal for the History of Philosophy* 23, no. 6 (2015): 1074–84.

10 The other professor was the physicist Ferdinand Hessler (1803–65).

11 Franz Exner, *Über Leibnitz'ens Universal-Wissenschaft* (Prague: Borrosch et André, 1843).

12 Andreas Hoeschen and Lothar Schneider, “Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus,” in *Herbarts Kultursystem: Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, ed. Andreas Hoeschen and Lothar Schneider (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001), 9–22.

The monadologies of Leibniz and Herbart were further developed by the philosopher Hermann Lotze (1817–81), another of the very few philosophers for whom Hanslick expressed open admiration.¹³ Like Herbart and Exner, Lotze pointed to mathematics as a fundamental basis of metaphysics and saw in it the basis of logic and a key to the understanding of perception. Just a few months after the publication of *Vom Musikalisch-Schönen* in the fall of 1854, Hanslick sent Lotze—whom he had never met—a copy of the treatise, along with a gushing letter acknowledging the influence of Lotze’s work on chapters four and five of *Vom Musikalisch-Schönen*, that is, those addressing the “Subjective Impression of Music” (“Analyse des subjectiven Eindrucks der Musik”) and “The *Aesthetic* Perception of Music as Opposed to the *Pathological*” (“Das *ästhetische* Aufnehmen der Musik gegenüber dem *pathologischen*”).¹⁴

All these figures—Herbart, Zimmermann, Exner, and Lotze—share two things: an intense engagement with the thought of Leibniz and Hanslick’s admiration. It could be argued that Hanslick’s failure to mention Leibniz in *Vom Musikalisch-Schönen* is not so terribly surprising, given his reluctance to acknowledge the full breadth of his own philosophical patrimony. But it *is* surprising that he should so conspicuously *avoid* engaging with Leibniz’s endlessly quoted definition of music as “a secret arithmetical activity of the soul unaware that it is calculating.” Ulrich Leisinger has documented in detail just how well known this dictum was throughout German-speaking lands in the eighteenth century, and its renown continued well into the nineteenth.¹⁵

Leibniz’s dictum was original in its formulation but not in its substance. It is part of a much longer tradition of Pythagoreanism and very much in line with the views of such earlier figures as the composer and music theorist Andreas Werckmeister (1645–1706), who had observed that “when a well-disposed person hears music, his psyche [*Gemüt*] perceives the delightfulness intended by the Creator, but he does not know the cause, which without numbers would never have taken him there.”¹⁶ Calculations are an active function of the spirit or soul (*anima*), and for Leibniz, intellectual pleasure was the highest form of pleasure.

13 Ernst Wolfgang Orth, “Die Auffassung des Monadischen bei Rudolf Hermann Lotze,” in *Monadisches Denken in Geschichte und Gegenwart*, ed. Sigmund Bonk (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003), 151–59; Frederick Beiser, *Late German Idealism: Trendelenburg and Lotze* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 236–37; and William Woodward, *Hermann Lotze: An Intellectual Biography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015).

14 On Hanslick’s admiration of Lotze, see Bonds, *Absolute Music*, 147–48.

15 Leisinger, *Leibniz-Reflexe*, 43–58.

16 Andreas Werckmeister, *Musicalische Paradoxal-Discourse* (Quedlinburg: Calvisius, 1707), 25. Original wording: “Wenn nun ein wohlgesinnter Mensch eine Music höret / so empfindet sein Gemüthe zwar die Lieblichkeit / so der Schöpfer geordnet / aber er weiß doch nicht die Ursache / wo ihn nicht die Zahlen dahin gebracht hätten.” Unless otherwise indicated, all translations are my own.

This Pythagorean conception of music as an art of sounding numbers was still very much current in Hanslick's time. In a remarkable passage from Ferdinand Hand's *Asthetik der Tonkunst* ("Aesthetics of Musical Art," 1837–41), a treatise Hanslick later acknowledged to have studied carefully in writing *Vom Musikalisch-Schönen* (*AML*, 39–40), Hand notes that

contrary to Emanuel Bach, [Johann Friedrich] Reichardt, too, maintained that the essential art of music consists of the process of becoming conscious of the inner, secret calculus of the soul. But Bach wanted nothing to do with this idea, perhaps precisely because he believed it to threaten his own principle that "music must move the heart."¹⁷

Hand goes on to make an eloquent and extended defense of Leibniz's dictum, arguing that it offers a model by which the mental and the sensory can work in tandem. Music, Hand maintained, occupies the mind not through objects or concepts but through the process of comparing, combining, and ordering sonorous relationships—in effect, what Hanslick would later call *tönend bewegte Formen* (*VMS*, 75).¹⁸

In short, then, Hanslick had the means, the motive, and the opportunity to build on Leibniz's aphoristic ontology of music. The idea of music as a calculus of the soul would seem ideally suited to Hanslick's purposes, for it connects the mind and spirit, gives priority to the operations of the spirit, and above all bypasses the dreaded phenomenon of "pathological listening," that is, listening that is non-reflective and quite literally mindless. Numbers and their functions, by contrast, are pure, abstract, and autonomous, and their potentially intricate combinations provide just the sort of self-contained profundity Hanslick wanted to demonstrate for music and the act of engaged listening. From a purely political standpoint, moreover, as noted before, Leibniz would have been an obvious intellectual lode-star for any ambitious Austrian civil servant working in the early 1850s.

Why then, given all these circumstances, did Hanslick refuse to embrace Leibniz's ontology of music? There is no single or clear answer to this question, though I think one important element lies in Hanslick's lack of generosity in acknowledging antecedents to his own views of music, a tendency that led one early reviewer to note rather dryly that *Vom Musikalisch-Schönen* was not "nearly as new as one might be tempted to believe" ("keineswegs vollständig neu ist, wie man zu glauben versucht sein könnte").¹⁹

¹⁷ Ferdinand Hand, *Asthetik der Tonkunst* (Leipzig: Hochhausen und Fournes; Jena: Carl Hochhausen, 1837), 1:123. Original wording: "Auch Reichardt behauptete gegen Emanuel Bach, daß die eigentliche Kunst der Musik in dem Bewußtwerden des inneren geheimen Calculs der Seele bestehe; doch Bach wollte auf diesen Gedanken nicht eingehen, vielleicht eben darum, weil er seinen Grundsatz: 'die Musik müsse das Herz rühren' gefährdet glaubte."

¹⁸ *Ibid.*, 1:123–26.

¹⁹ *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, ed. Julius Schladebach (Dresden: Schaefer, 1855), 1:83. On the conventional elements of Hanslick's treatise in general, see Bonds, *Absolute Music*, 157–72.

But surely there is more to it than this. And indeed, Hanslick had himself explicitly rejected Leibniz's dictum once before in an extraordinary essay called "Censur und Kunstkritik" ("Censorship and Art Criticism"), published in late March 1848, which is to say, shortly after the outbreak of violence in the revolution that had erupted in Vienna.

In our time, the philosophy of art no longer sees in art (thanks above all to *Hegel's* efforts!) a mere plaything of sensuous delight, but rather recognizes it as a manifestation of the divine, as an equal sister of religion, of philosophy, which are simply different refractions of the same ray of light. Everything that has been said here of art in general applies specifically to music as well, the "youngest but not the least" of the divine sisters. We have gone beyond the inadequate perspective that saw in music merely a symmetrical succession of pleasing tones and phrases, and the definition of the great philosopher *Leibnitz** [*sic*] is now of nothing more than merely historical interest. The works of the great composers are more than music; they are reflections of the *philosophical, religious, and political* worldviews of their time. Are not the proud majesty and painful skepticism of German philosophy woven into the late works of Beethoven and the works of *Berlioz*? Are not the Italians—*Palestrina, Allegri, Lotti*—and the Germans—*Bach, Handel, Mendelssohn*—immortal documents in the history of religious thought, the one reflecting the characteristics of Catholicism, the other of Protestantism?

**Leibnitz* defines music as an "exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi."²⁰

Were it not signed by Hanslick himself, it would be difficult to believe that this actually came from his pen. Here, he repudiates Leibniz on the grounds that his defi-

20 Eduard Hanslick, "Censur und Kunstkritik," *Wiener Zeitung*, March 24, 1848, 385; repr. *EHS*, 1:156–58. Original wording:

"Die Kunst-Philosophie unserer Zeit sieht in der Kunst (Dank sei es vor Allem *Hegel's* Bemühungen!) nicht mehr ein bloßes Spielzeug zu sinnreichem Ergötzen, sie erkennt sie als eine Manifestation der Gottheit, als eine ebenbürtige Schwester der Religion, der Philosophie—welches nur verschiedene Brechungen sind desselben Lichtstrahls.

Alles, was hier von der Kunst im Allgemeinen gesagt wurde, gilt speciell auch von der Tonkunst, der 'jüngsten, nicht geringsten' der göttlichen Schwestern. 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** 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. Webt nicht in Beethovens letzten Werken, und in *Berlioz* die stolze Hoheit und die schmerzliche Scep sis der Deutschen Philosophie? Sind nicht die Italiener: *Palestrina, Allegri, Lotti*; die Deutschen: *Bach, Händel, Mendelssohn* unvergängliche Documente zur Geschichte des religiösen Bewußtseins, so wie zu einer Charakteristik des Katholicismus einer-, des Protestantismus andererseits?

**Leibnitz* definirt die Musik als ein 'exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.'"

nition of music does not adequately reflect the social, political, and religious ideas that go beyond what we hear. Six years later, in *Vom Musikalisch-Schönen*, he attacks those very views as fundamentally wrong.²¹ Converts are always the most zealous.

By the time he came to write *Vom Musikalisch-Schönen*, however, Hanslick seems to have been caught in something of a dilemma: Leibniz's dictum was too well known and too immediately relevant to be ignored altogether in his own treatise on music, yet to refute Leibniz explicitly would have been politically unwise. Hanslick got around this problem by attacking Leibniz's formulation on the essence of music through its reformulation in the work of a more recent writer, the Danish scientist Hans Christian Oersted (1777–1851). In a dialogue published in German translation in 1851, Oersted's interlocutors debate the basis for the pleasure given to us by music. They agree in the end that this pleasure lies in the mind's unconscious calculation of sounds, which themselves are based in number.²² In *Vom Musikalisch-Schönen*, Hanslick concedes that music and, for that matter, all the arts rely to varying degrees on mathematics in the form of ratios, proportions, length, and so on. But he refuses to relate this mathematical foundation to the process by which the imagination allows us to perceive the musically beautiful:

I confess that I do not understand it when Oersted asks: "Would the lifetime of several mathematicians be enough to calculate all the beauties of a Mozart symphony?" What is there that should or can be calculated? Perhaps the ratio of the vibrations of each tone with those of the next or the lengths of individual phrases or sections with relation to each other? What makes a piece of music a work of art and raises it above the level of physical experiment is something spontaneous, spiritual, and therefore incalculable. In the musical artwork, mathematics has just as small or great a share as in the productions of the other arts. For ultimately mathematics must also guide the hand of the painter and sculptor; mathematics is involved in the measures of verses, in the structures of the architect, and in the figures of the dancer. In every precise study, the application of mathematics, as a function of reason, must find a place. Only we must not grant it an actual, positive, creative power, as so many musicians and aesthetical conservatives would cheerfully have it. Mathematics is in a way like the production of feelings in the listener: It occurs in all the arts, but only in the case of music is a big fuss made about it (OMB, 41–42).²³

21 On the widespread disillusionment of music critics with Hegelian thought, see Sanna Pederson, "Enlightened and Romantic German Music Criticism, 1800–1850" (PhD diss., University of Pennsylvania, 1995); and her "Romantic Music Under Siege in 1848," in *Music Theory in the Age of Romanticism*, ed. Ian Bent (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 57–74.

22 Hans Christian Oersted, "Ueber die Gründe des Vergnügens, welches die Töne hervorbringen," trans. Karl Ludwig Kannegiesser, in Hans Christian Oersted, *Neue Beiträge zu dem Geist in der Natur* (Leipzig: Carl Lorck, 1851), 32.

23 Original wording: "Wenn Oerstedt fragt: 'Sollte wohl die Lebenszeit mehrerer Mathematiker hinreichen, alle Schönheiten einer Mozart'schen Symphonie zu berechnen?' so bekenne ich, daß ich das

Hanslick's representation of Oersted's dialogue is willfully misleading: Oersted himself had made no claim of any kind: the character quoted is one of five participants in a discussion, and the question, taken in context, is in fact rhetorical: everyone present readily acknowledges that such a thing would not be possible.²⁴

Nor did Hanslick use any subsequent edition of *Vom Musikalisch-Schönen* to revise his argument, even though the Leibnizian conception of music would go on to attract a growing number of advocates after 1854. The most notable of these was the renowned philosopher Friedrich Theodor Vischer (1807–87). As in the case of Lotze, Hanslick sent Vischer a copy of the first edition of *Vom Musikalisch-Schönen*, along with an admiring letter. Three years later, in his *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* ("Aesthetics or the Science of Beauty," 1846–57), Vischer would argue that music rests on what he called a "concealed relationship of numbers" ("verborgene Zahlenverhältnisse").²⁵ What Vischer called the apparent contradiction between the interiority of feeling and the mathematical nature of music's medium of expression could be resolved by his broader view of the essence of music as "a manifestation of the spirit [*Geistesform*] to which no content can be ascribed ... which can find expression only through the quantitative vibrations that correspond to the inner motions of its life. In this sense what is of concern is ... the independent proposition that music is an unconscious calculation." After quoting Leibniz's dictum that music is an unconscious mathematical exercise of the mind, Vischer declares music to be "ideality itself, the revealed soul of all arts, the mystery of all form, an intimation of the laws that structure the cosmos."²⁶

nicht verstehe. Was soll denn oder kann berechnet werden? Etwa das Schwingungsverhältnis jedes Tones zum nächstfolgenden, oder die Längen der einzelnen Perioden gegen einander, oder was sonst? Was eine Musik zur Tondichtung macht, und sie aus der Reihe physikalischer Experimente hebt, ist ein Freies, Geistiges, daher unberechenbar. Am musikalischen *Kunstwerk* hat die Mathematik einen ebenso kleinen, oder ebenso großen Antheil, wie an den Hervorbringungen der übrigen Künste. Denn Mathematik muß am Ende auch die Hand des Malers und Bildhauers führen, Mathematik webt im Gleichmaß der Vers- und Strophenlängen, Mathematik im Bau des Architekten, in den Figuren des Tänzers. In jeder genauen Kenntniß muß die Anwendung der Mathematik, als Vernunftthätigkeit, eine Stelle finden. Nur eine wirklich positive, schaffende Kraft muß man ihr nicht einräumen wollen, wie dies manche Musiker, diese Conservativen der Aesthetik, gerne möchten. Es ist mit der Mathematik ähnlich, wie mit der Erzeugung der Gefühle im Zuhörer—sie findet bei allen Künsten statt, aber großer Lärm darüber ist blos bei der Musik." *VMS*, 97–98.

24 For more on Hanslick's treatment of Oersted, see Bonds, *Absolute Music*, 201–6.

25 Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen*, vol. 2/1, *Die Lehre vom Natur-schönen* (Leipzig: Mäcken, 1847), 353 (§396).

26 Vischer, *Aesthetik*, vol. 3, *Die Kunstlehre* (Leipzig: Mäcken, 1857), 820–23 (§762) and 826 (§764). Original wording: "Eine Geistesform, von welcher kein Inhalt ausgesagt werden kann ... läßt sich nur durch gezählte Schwingungen ausdrücken, die ihrem innern Bewegungsleben entsprechen. In diesem Sinne gilt es ... von der freien Erfindung, daß die Musik ein unbewußtes Rechnen ist. ... Sie [die Musik] ist das Ideal selbst, die blosgelegte Seele aller Künste, das Geheimniß aller Form, eine Ahnung weltbauender Gesetze."

By this point, Arthur Schopenhauer's (1788–1860) writings had finally begun to receive wider recognition, including his variation on Leibniz's theme that “music is a secret *metaphysical* exercise of the soul unaware that it is *philosophizing* [my italics].”²⁷ Nor did the proximity of Hanslick's ontology of music to Leibniz's go unnoticed by his contemporaries. In 1857 the Viennese critic Franz Gerstenkorn (1834–1910) accused Hanslick's aesthetics of music of being nothing more than “applied mathematics in disguise” (“eine verkappte angewandte Mathematik”).²⁸

Despite his best efforts, then, Leibniz's ontology of music was something Hanslick could never fully avoid nor escape. I would offer one last point of speculation as to why he refused to accept a conception of music that would otherwise have been both philosophically compatible and politically advantageous. Leibniz's definition of the art is grounded not in sound objects themselves but in cognition, in the “calculations of the soul.” Hanslick, a true believer in the objectivity of the musically beautiful, felt compelled to locate that quality within the musical work itself, independent of any performance and independent of any listener. He could not bring himself to make cognition the basis of a viable ontology of the art. In the opening line of the first chapter of the original edition of *Vom Musikalisch-Schönen*,²⁹ Hanslick had declared that

The time of those aesthetic systems in which the beautiful is considered only in regard to the “sensations” it has aroused has passed. The desire for an objective understanding of things, insofar as such is granted to human inquiry, had to top-ple a method that takes subjective sensation as its point of departure, one that strolls around the periphery of the phenomenon being investigated in order to come full circle back to sensation. No path leads into the center of things, even though every one of them should point in that direction. The courage and capacity to close in on things themselves, to investigate that which is permanent, objective, and unchangingly valid quite apart from the multiple thousands of impressions they make on humans: these characterize modern knowledge in all its various branches.³⁰

27 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ed. Arthur Hübscher (Zurich: Diogenes, 1977), 1:332. Original wording: “Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi.”

28 Franz Gerstenkorn, “Dr. Hanslick und der ‘Tannhäuser,’” *Neue Zeitschrift für Musik* 47, no. 18 (1857): 193.

29 The original opening section of chapter 1 was heavily revised for the second edition of 1858 and thus does not occur in Payzant's translation, which is based on the eighth edition of 1881.

30 “Die Zeit jener ästhetischen Systeme ist vorüber, welche das Schöne nur in Bezug auf die dadurch wachgerufenen ‘Empfindungen’ betrachtet haben. Der Drang nach objectiver Erkenntniß der Dinge, soweit sie menschlicher Forschung vergönnt ist, mußte eine Methode stürzen, welche von der subjectiven Empfindung ausging, um nach einem Spaziergang über die Peripherie des untersuchten Phänomens wieder zur Empfindung zurückzugelangen. Kein Pfad führt ins Centrum