

DIE ÖSTERREICHISCHE LITERATUR
EINE DOKUMENTATION IHRER
LITERARHISTORISCHEN ENTWICKLUNG

**In Zusammenarbeit mit dem Institut für Österreichische
Kulturgeschichte und dem Ludwig Boltzmann-Institut
für Österreichische Literaturforschung**

Herausgegeben
von
HERBERT ZEMAN

JAHRBUCH FÜR ÖSTERREICHISCHE KULTURGESCHICHTE
Herausgegeben vom Institut für österreichische Kulturgeschichte
Leitung: Dr. Gerda Mraz
XI.–XII. Band
1981–1982



AKADEMISCHE DRUCK- u. VERLAGSANSTALT
GRAZ - AUSTRIA
1982

DIE ÖSTERREICHISCHE LITERATUR
IHR PROFIL IM 19. JAHRHUNDERT
(1830–1880)

Herausgegeben
von
HERBERT ZEMAN



AKADEMISCHE DRUCK- u. VERLAGSANSTALT
GRAZ - AUSTRIA
1982

Inhaltsverzeichnis

Vorwort IX

LITERATURSOZIOLOGISCHE PROBLEME

I Verlage und Verlagspraxis

Werner M. Bauer:

Die Buchdrucker und Verleger Bernhard Philipp Bauer und Carl Schaumburg:
Ihre Bedeutung für das literarische Leben im österreichischen Vormärz 1

II Zeitschriftenwesen

Helmut W. Lang:

Die Zeitschriften in Österreich zwischen 1815 und 1830 13

III Theaterbetrieb

Norbert Oellers:

Heinrich Laube als Direktor des Wiener Burgtheaters 23

REZEPTIONS- UND WIRKUNGSGESCHICHTLICHE PROBLEME

IV Das Bild vom österreichischen Partner – italienische, deutsche und schweizerische Literatur

Erika Kanduth:

Zum Österreichbild in der italienischen Literatur des Risorgimento. 47

Martin Stern:

Literarisches Klischee und politische Wirklichkeit: Zum deutschen und schweizerischen Österreich-Bild im Vormärz und Nachmärz. 67

V Kulturaustausch und Kulturvermittlung in Ostmitteleuropa – ungarische, slavische und rumänische Literaturen

Moritz Csáky:

Die Bedeutung der deutschsprachigen Zeitschriften Ungarns für die österreichische Literatur des Vormärz 91

Walter Schamschula:

Aspekte des Biedermeier in der tschechischen Literatur 107

Virgil Nemoianu:

Ostmitteleuropäisches Biedermeier: Versuch einer Periodisierung (1780–1850) 125

LITERATURTHEORETISCHE PROBLEME, LITERATURKRITIK

VI Literaturgeschichte

Fritz Peter Knapp:

- Die altdeutsche Dichtung als Gegenstand literarhistorischer Forschung in Österreich von Jacob Grimms Wiener Aufenthalt (1814/15) bis zum Tode Franz Pfeiffers (1868) 141

VII Literatur und Ästhetik

Volker Hoffmann:

- Das Verhältnis der klassifikatorischen und normativen Verwendung der Sachgruppe „Gesund“–„Krank“ zwischen diätetischem Schrifttum und Texten der sogenannten schönen Literatur 173

Roger Bauer:

- Literatur und Philosophie – Anton Günther und seine Freunde 189

Georg Jäger:

- Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne . . . 195

VIII Literarische Kritik

Roger Bauer:

- Die „Neue Schule“ der Romantik im Urteil der Wiener Kritik 221

Silvester Lechner:

- Des Idyllikers geheime politische Sendung – Johann Gabriel Seidl und seine Rezensionen in den Wiener *Jahrbüchern der Literatur* (1842–49) 231

Horst Rüdiger:

- Grillparzer als Literaturkritiker 263

Wolfgang Proß:

- Literatur und Anthropologie – ihre Berührungspunkte in der österreichischen Literatur von Herder zu Freud 279

STIL- UND GATTUNGSGESCHICHTLICHE ASPEKTE

IX Drama

Herbert Zeman:

- Das Märchen vom realen Leben – Zur Dramatik Franz Grillparzers und Ferdinand Raimunds um 1830 297

Hans-Georg Werner:

- Grillparzers *Weh dem, der lügt* und die Tradition der ernsthaften Komödie . . 323

X Erzählliteratur in Prosa

Helmut Brandt:

- Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann* 343

Werner M. Bauer:

- Österreichische Vormärzprosa und spätaufklärerische Tradition – Beobachtungen zu Franz Ernst Pipitz: *Der Jakobiner in Wien* (1842) 365

Werner M. Bauer:

- Zwischen Galgen und Moral – Kriminalgeschichte und Spätaufklärung im österreichischen Raum 381

Hartmut Steinecke:

- Literatur als „Aufklärungsmittel“ – Zur Neubestimmung der Werke Charles Sealsfields zwischen Österreich, Deutschland und Amerika 399

	<i>Eugen Thurnher:</i>	
	Das Dichtertum Friedrich von Schwarzenbergs	423
	<i>Joseph P. Strelka:</i>	
	Leopold Kompert – Erzähler des jüdischen Ghetto	431
	<i>Werner Hahl:</i>	
	Vom Gottesstaat Österreich – Stifters <i>Witiko</i>	439
XI	Versepiik	
	<i>Werner M. Bauer:</i>	
	Beobachtungen zum komischen Epos in der österreichischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts	465
	<i>Cornelia Kritsch und Wolfgang Neuber:</i>	
	<i>Horror vacui</i> – Robert Hamerling und die Gründerzeit	499
XII	Lyrik	
	<i>Herbert Zeman:</i>	
	Die österreichische Lyrik des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahr- hunderts – eine stil- und gattungsgeschichtliche Charakteristik.	513
	<i>Rainer Hochheim:</i>	
	Nikolaus Lenau als Vorläufer des Expressionismus? Eine Studie zu seiner Naturmetaphorik.	549
	<i>Antal Mádl:</i>	
	Vorbilder und Funktion der Wiener Revolutionsdichtung des Jahres 1848 . .	569
XIII	Wiener Volksstück und Wiener Volkstheater	
	<i>Franz Hadamowsky:</i>	
	Zur Quellenlage des Wiener Volkstheaters von Philipp Hafner bis Ludwig Anzengruber.	579
	<i>Wolfgang Neuber:</i>	
	Nestroys Rhetorik.	589
	<i>Erwin Koppen:</i>	
	Die Zeitgenossen Nestroy und Labiche	615
	<i>Herbert Zeman:</i>	
	Johann Nestroy – Profile seines Lebens und Schaffens	633
XIV	Volkstümliches Erzählgut und Volkslied	
	<i>Leopold Schmidt:</i>	
	Johannes Nordmann und seine Sagenaufzeichnungen – Ergebnisse der Wanderungen eines österreichischen Journalisten der liberalen Zeit	661
	<i>Leopold Schmidt:</i>	
	Almer, Gstanzeln, Schnaderhüpfel – Aus der großen Zeit der Vierzeiler- sammlung in Österreich	673

ASPEKTE DER BEZIEHUNGEN ZWISCHEN DEN KÜNSTEN

XV Text und Musik

	<i>Herbert Zeman:</i>	
	Von der poetischen Idee der Hoffnung im vokalmusikalischen Schaffen Ludwig van Beethovens – Aspekte ethischer und ästhetischer Wechsel- wirkung zwischen den Künsten.	691

<i>Walter Salmen:</i>	
Das Motiv der Sphärenharmonie in der österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts	711
XVI Bildende Kunst und Dichtung	
<i>Josefine Nast:</i>	
Wiener Buchillustrationen zwischen 1820/30 und 1870/80	717
<i>Mara Reissberger:</i>	
Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Die Lebenden Bilder	741
Personenregister	831

Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne*

von

GEORG JÄGER

Nach der Erschütterung des Idealismus durch den Zusammenbruch der Revolution von 1848 wurde der Herbartianismus für einige Jahrzehnte, von ca. 1850 bis 1880, eine philosophische, psychologische und ästhetische Schule von Gewicht. Die Gründung einer Hauszeitschrift „für exacte Philosophie im Sinne des neuern philosophischen Realismus“ – in 11 Bänden von 1861 bis 1875 – machte die Gruppenbildung nach außen hin am sichtbarsten. Schon den Zeitgenossen fiel dabei die Konzentration von Herbartianern in Österreich auf. In der „Zusammenstellung der Literatur“ der „Schule“ im Gründungsband der genannten Zeitschrift¹ sind von 47 aufgeführten Parteigängern allein 11 in Österreich tätig. Vor allem die psychologischen Schriften Herbarts, die der Berliner Philosophieprofessor Beneke in den offiziellen Wiener *Jahrbücher[n] der Literatur* von 1822 bis 1825 mehrfach detailliert und wohlwollend besprochen hatte², waren in der Donaumonarchie bekannter als andernorts geworden. Nach der Jahrhundertmitte haben dann Bonitz

* Der Verfasser dankt der Österreichischen Gesellschaft für Literatur für ein Aufenthaltsstipendium in Wien, das die Ausarbeitung des Manuskripts ermöglicht hat.

1 F[riedrich] H[einrich] Th[eodor] Allihn: *Ueber das Leben und die Schriften J. F. Herbart's nebst einer Zusammenstellung der Literatur seiner Schule*, in: *Zeitschrift für exacte Philosophie* 1 (1861), 44–99. Folgende Österreicher oder in Österreich tätige Deutsche werden bio-bibliographisch erfaßt: Bonitz, Čupr, Drbal, Exner, Geyer, Květ, Lindner, Lott, Preiss, Resl, Zimmermann. Mit Ausnahme von August Geyer (Prof. des Kriminalrechts u. der Rechtsphilosophie in Innsbruck), František Květ (von Prag nach Warschau berufener Prof. für tschechische Sprache u. Literatur) und L. Preiss (Gymnasiallehrer in Görz) beziehe ich mich auf alle Genannten.

2 Silvester Lechner: *Gelehrte Kritik und Restauration. Metternichs Wissenschafts- und Pressepolitik und die Wiener „Jahrbücher der Literatur“ (1818–1849)* (Studien zur deutschen Literatur 49) Tübingen 1977, 303 Anm. 20 u. Mitarbeiterliste 368/69. Zur Rezension der Rede *Über die Möglichkeit und Nothwendigkeit, Mathematik auf Psychologie anzuwenden* (Königsberg 1822) siehe auch Walter Asmus: *Johann Friedrich Herbart. Eine pädagogische Biographie*, 2 Bde., Heidelberg 1968–70. Hier Bd. 2, 192.

und Exner von Wien aus die Diskussion über sie in Gang gebracht.³ Mit Zimmermanns Programmaufsatz über *Die spekulative Aesthetik und die Kritik* von 1854 und der von ihm ausgelösten Kontroverse (s. Bibliographie, Kap. 6) begann sich die formalistische Ästhetik zu formieren. Durch Schulbildungen an den beiden führenden Universitäten Prag und Wien sowie durch die leitende Stellung von Herbartianern in der Kultusbürokratie und im Bildungswesen kam es jetzt geradezu zu einer Herrschaft dieser philosophischen Richtung. Der Herbartianismus wurde „in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Philosophie Österreichs schlechthin“, wie es Winter formuliert.⁴

Um so erstaunlicher ist es, daß die Leistungen der österreichischen Herbartianer in der neueren Forschung noch keiner einlässigen historischen wie systematischen Analyse unterzogen wurden. Für die Herbartianische Ästhetik, die in erster Linie auf österreichischem Boden ausgearbeitet wurde (vgl. Bibliographie, Kap. 6), gilt dies im besonderen Maße. Die Aufgabe dieser Studie sehe ich deshalb darin, Gesichtspunkte zu ihrer Würdigung zu formulieren, von denen ich hoffe, daß sie anregend genug sind, um an der Sache Interesse zu erwecken.

1. Institutionelle und geistesgeschichtliche Voraussetzungen

Den Erfolg der Herbartianer in Österreich erklärt die Forschung mit Argumenten auf zwei Ebenen. Zum einen weist sie auf biographische Zusammenhänge und institutionelle Bedingungen hin, zum anderen sucht sie im geistigen Klima Österreichs nach Faktoren, die eine solche Philosophie attraktiv machten. In wissenssoziologischer Hinsicht ergeben sich dabei Parallelen zwischen dem Herbartianismus in Österreich und dem Krauseanismus („Krausismo“) in Spanien – wobei die Rolle Exners in Madrid del R o vertritt; in beiden Kulturkreisen schlossen sich liberale Gruppen einer in Deutschland an den Rand gedrängten, aber mit der eigenen Religion und Tradition vereinbarlichen Philosophie an.

Zunächst gilt es, die biographischen Verflechtungen in Erinnerung zu rufen. Ausgangspunkt und erstes Zentrum war die Universität Prag, wo Exner (1802–53)

3 Dario F. Romano: *Der Beitrag Herbarts zur Entwicklung der modernen Psychologie. Eine geschichtliche Analyse*, in: *Johann Friedrich Herbart. Leben und Werk in den Widersprüchen seiner Zeit*, hg. v. Friedrich W. Busch u. Hans-Dietrich Raapke, Oldenburg 1976, 89–103; hier 89. Vgl. ebd.: Die psychologischen Schriften Herbarts  bten „ihren gr o ten Einfluß wahrscheinlich in den ersten Jahrzehnten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ aus.

4 Eduard Winter: *Frühliberalismus in der Donaumonarchie. Religiöse, nationale und wissenschaftliche Strömungen von 1790–1868* (Beiträge zur Geschichte des religiösen u. wissenschaftlichen Denkens 7), Berlin 1968, 167. Übersichten über die Verbreitung des Herbartianismus und die wichtigsten Vertreter 167–69, 264–66, 304–06. – Im hier behandelten Themenbereich kommt es zu einem groben Lapsus: „Von Nahlowsky angeregt, schrieb der Wiener P dagogikprofessor T. Vogt über ‚Form und Inhalt der Ästhetik‘ gegen den Ästhetiker E. Hanslick, der Herbart wegen seines Formalismus angegriffen hatte.“ (304) Richtig ist: Weil Herbart die Gef hls sthetik in der Musik in Frage gestellt hat, sieht Hanslick (*Vom Musikalisch-Schönen*, 6. Aufl. Leipzig 1881, 17–18) in ihm einen Vorgänger seiner Lehre. Vogt ist von Zimmermann angeregt und geht ihm in der Kontroverse mit Nahlowsky an die Hand (vgl. Kap. 3). Und endlich heißt die Schrift: *Form und Gehalt in der Aesthetik* (vgl. Anm. 39).

durch seine philosophische Lehrtätigkeit und das persönliche Ansehen, das er genoß, die Studenten an sich zog und für Herbart gewann. Seine Kolleghefte zirkulierten „in vielen Hundert Abschriften“ und „enthielten Darstellungen der Psychologie, der Logik, der Ethik, welchen Herbarts Lehrbücher zu Grunde lagen“.⁵ Seine Schüler bilden den Grundstock der Herbartianer: Čupr, Hanslick, Lindner, Lott, Nahlowsky, Volkmann, zum Teil wenigstens auch Zimmermann. Zwei von ihnen wurden selbst wieder wichtige Professoren der Prager Universität. Lindner (1828–87) erhielt ein Ordinariat für Pädagogik, Psychologie und Ethik. Volkmann (1822–77) habilitierte sich – in einer für den Herbartianismus charakteristischen Verbindung – zunächst für Ästhetik, dann für Psychologie und wirkte als Professor der theoretischen und praktischen Philosophie und ihrer Geschichte. Das Gebiet der Ästhetik vertraten in Prag vor allem Durdík (1837–1902) und der Musikwissenschaftler Hostinsky (1847–1910; vgl. Bibliographie, Kap. 6).

Wien entwickelte sich nach 1848 zu einem zweiten Zentrum. Zimmermann (1824–98) war zunächst Professor der Philosophie in Prag, bevor er für Jahrzehnte – von 1861 bis 1896 – „die Leitprofessur für die Donaumonarchie“⁶ in Wien innehatte. Bis 1872 lehrte hier sein Kollege Lott (1807–74), der auf Exners Rat noch bei Herbart persönlich studiert hatte. Sein Schüler Vogt (1835–1906), Professor für Philosophie und Pädagogik, schloß sich in den ästhetischen Debatten an Zimmermann an (vgl. Kap. 3). Schließlich wirkte als Professor für Ästhetik und Geschichte der Musik an der Wiener Universität Hanslick (1825–1904), seit den Prager Studienjahren ein Freund Zimmermanns.⁷ Obwohl er nicht zu der engeren ‚Schule‘ gehört, muß er hier genannt werden, weil seine Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen* von den Herbartianern in Anspruch genommen wurde. – Von Lehrstuhlinhabern anderer Universitäten, die Schüler Exners waren, ist für diese Arbeit wegen seiner ästhetischen Studien der Grazer Philosophieprofessor Nahlowsky (1812–85) wichtig.

Die akademische Karriere der Herbartianer wurde durch die Politik des Unterrichtsministeriums möglich, wo Exner ab Juli 1848 als Organisator des mittleren und höheren Schulwesens wirkte. Zu seinem Mitarbeiter machte er Bonitz (1814–88) aus Berlin, den er „durch Hartenstein’s Empfehlung“ (*ADB* 47, 100) kennengelernt hatte. Hartenstein – der Herausgeber der ersten Gesamtausgabe Herbarts – und Drobisch, aus dem deutschen Zentrum des Herbartianismus in Leipzig, waren seine philosophischen Lehrer gewesen. Durch Exner und Bonitz wurde im Mini-

5 R[obert] Z[immermann]: *Franz Exner. Nekrolog*, in: *Akademische Monatsschrift* 5 (1853), 500–06; hier 502. Über seine persönliche Ausstrahlungskraft vgl. Eduard Hanslick: *Aus meinem Leben*, 2 Bde., Berlin 1894. Hier Bd. 1, 22: „Exners schöne Denkerstirne schien uns von einer Art idealem Heiligenschein umwoben.“ Biobibliographische Informationen bei Jan Wenski: *Franz Seraphin Exner. Österreichischer Philosoph und Schulorganisator. Eine geschichtlich-pädagogische Studie*, phil. Diss. Wien 1974 [masch.].

6 Winter: *Frühliberalismus* (Anm. 4) 304.

7 Vgl. Hanslick: *Aus meinem Leben* (Anm. 5) Bd. 1, 38/39, 149, 205, 282/83 über den Umgang mit Zimmermann. Zur späteren Distanzierung von der Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* und dem Übergang zu geschichtlichen Studien vgl. 242–45.

sterium „Herbart der offizielle Philosoph der Donaumonarchie“.⁸ Mit Hilfe des Ministeriums sowie dem Beistand, den sich Vertreter der ‚Schule‘ gegenseitig leisteten, gelangten sie nicht nur auf Lehrstühle, sondern auch zu anderen bildungspolitisch einflußreichen Posten. Den Philosophieunterricht auf Gymnasien, Logik und „empirische Psychologie“, haben sie ganz in ihrem Sinne eingerichtet. Die Lehrbücher von Drbal, Lindner und Zimmermann (vgl. Bibliographie mit Auflagenzahlen, Kap. 6)⁹ popularisierten die Psychologie Herbarts und setzten dabei die Grundlagen seiner Ästhetik, die Lehre vom „ästhetischen Urteil“ und den ästhetischen Gefühlen (vgl. Kap. 2), mit auseinander. In einer Kurzfassung in *Meyers Konversations-Lexikon* konnte Zimmermann seine Ansichten und sein System weitesten Kreisen nahebringen und sich so selbst als maßgebender Ästhetiker der Gegenwart vorstellen.¹⁰ Aus der selbstverständlichen engen Verbindung des gesamten Herbartianismus mit der Pädagogik erklärt sich auch, daß Zimmermanns Ästhetik in Lehrerkreisen sogleich praktisch umgesetzt wurde.¹¹

Allgemeinere Bedingungen für den Siegeszug des Herbartianismus lassen sich kaum auf einzelne Institutionen oder Personen zurückführen. Sie liegen vielmehr in geistesgeschichtlichen Zusammenhängen: In der philosophischen Leibniz-Tradition, in der Gläubigkeit und der starken Stellung der katholischen Kirche in der Monarchie, aber auch im Verhältnis der Philosophie zu den Naturwissenschaften und zur Politik – wobei die Stellung zur Religion und zur Politik im Neoabsolutismus von besonderer Brisanz war. Im Unterschied zu den Idealisten hat Herbart keine Theologie entwickelt, und seine Philosophie konnte von Schülern wie Drobisch und Lott theistisch interpretiert werden. Obwohl persönlich ein Liberaler, hat Herbart – und hier im schärfsten Widerspruch zu den Junghegelianern – „den

8 Robert Zimmermanns *Philosophische Propädeutik und die Vorlagen aus der Wissenschaftslehre Bernard Bolzanos. Eine Dokumentation zur Geschichte des Denkens und der Erziehung in der Donaumonarchie*, eingel. u. hg. v. Eduard Winter (Österr. Akademie d. Wiss., Philosoph.-histor. Kl., Sitzungsberichte, Bd. 299, Abh. 5), Wien 1975, 12.

9 Dazu Friedrich Heinrich Theodor Allihn: *Die neuesten Leistungen für die philosophische Propädeutik auf den k. k. Gymnasien Oesterreichs*, in: *Zeitschrift für exacte Philosophie* 3 (1863), 91–116. Über die Werke von Lindner und Zimmermann. Eine kritische Prüfung der Herbart'schen Psychologie, besonders anhand des Lindnerschen Lehrbuchs, mit der Forderung nach einer Umgestaltung des Faches bei Josef Schuchter: *Herbart und die Psychologie an den österreichischen Gymnasien*, in: *V. Programm des F. B. Privat-Gymnasiums am Seminarium Vincentinum (Knaben-Seminar der Diocese Brixen) am Schlusse des Schuljahres 1880*, Brixen: Weger, 3–37. – Winter (*Zimmermanns Philosophische Propädeutik*, Anm. 8) dokumentiert, wie der logische Teil von Zimmermanns Lehrbuch Bolzanos *Wissenschaftslehre* entnommen ist.

10 *Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens*, 3. Aufl., Bd. 1, Leipzig: Bibliographisches Institut 1874. Art. *Aesthetik*, 185–88. – Ebenso 4. Aufl. 1885, 963–66, mit bibliographischen Ergänzungen.

11 So hat der *Verein für wissenschaftliche Pädagogik*, ein Zusammenschluß von Herbartianern, seinen Mitgliedern Fragen zu Zimmermanns Ästhetik gestellt. Vgl. [Tuiskon] Ziller u. a.: *Welcher Gewinn läßt sich aus „Zimmermann's Aesthetik“, in Bezug auf die Hiecke'sche Erklärung des Inhalts Uhland'scher Gedichte ziehen?* und: G. Friedrich: *Welcher Gewinn läßt sich aus Zimmermanns Aesthetik in Bezug auf die Auffassung des Hexameters ziehen?* In: *Jahrbuch des Vereins für wissenschaftliche Pädagogik* 1 (1869), 109–17; 117–28. Friedrich war Gymnasialprofessor in Teschen. – Für den „Schulgebrauch“ hat der Zimmermann-Schüler Moriz Hofmann eine elementare formalistische Ästhetik verfaßt (vgl. Bibliographie, Kap. 6).

Gegensatz des Theoretischen und Praktischen auf das aller Entschiedenste“ festgehalten.¹² Letzteres ist das Ergebnis seiner auf Leibniz zurückgehenden, gegen den Pantheismus des Identitätssystems gerichteten Metaphysik. Seine Lehre läuft auf „den alten Gegensatz einer widerspruchsvollen Erscheinungswelt und einer wahren, von der Metaphysik zu begreifenden Welt der Dinge an sich“¹³ hinaus. Das Seiende, das bei Herbart „Reale“ statt Monade heißt, ist absolut einfach und so ohne erkennbare Qualität; es wird ohne Zeit, Raum und Veränderung gedacht. Alles Geschehen resultiert aus Verhältnissen/Relationen von „Realen“, insofern sie sich perspektivisch aus der Wahrnehmung ergeben, und wird als „objektiver Schein“ qualifiziert. In dieser Konstruktion, die in aller Wahrnehmung nur den Schein von Verhältnissen sieht, den eine Mehrzahl von an sich unerkennbaren Seienden bilden, liegt die metaphysische Wurzel der Formalästhetik (vgl. Kap. 3). Aufgrund der gemeinsamen antiidealistischen metaphysischen Denkweise und des gleichen philosophischen Ausgangspunktes konnte sich der Herbartianismus mit den von Bolzano in Prag ausgehenden Impulsen verbinden, so daß es auf dieser Grundlage zu einer „Leibniz-Renaissance“¹⁴ im 19. Jahrhundert in Österreich kommt. Fast alle Herbartianer haben eine oder mehrere Schriften über Leibniz verfaßt, Zimmermann allein etwa 10¹⁵, darunter *Leibniz und Herbart. Eine Vergleichung ihrer Monadologien* (1849).

In Herbarts einfachen Wesen, „für sich genommen“, geschieht „Nichts“.¹⁶ Seine Lehre kennt keine Natur- und Geschichtsphilosophie, die die Selbstrealisation Gottes oder die Offenbarung der Idee im Werden der Dinge verfolgt. An die Stelle der geschichtlichen Behandlung tritt in seiner Schule die Psychologie als Grundwissenschaft. Die Bedeutung dieser Tatsache für die österreichische Geistesgeschichte wird m. E. noch nicht voll erkannt; sie eröffnet auch erst das Verständnis der Formalästhetik (vgl. Kap. 4). Alle äußeren wie inneren Wahrnehmungen sieht Herbart als psychische „Vorstellungen“ an, die sich aus dem Zusammenhang ergeben, in dem wir uns als einfache Wesen mit anderen gleicher Art befinden. In seinem Hauptwerk *Psychologie als Wissenschaft neu gegründet auf Erfahrung*,

12 Johann Eduard Erdmann: *Versuch einer wissenschaftlichen Darstellung der Geschichte der neuern Philosophie*, Faksimile-Neudruck, Bd. 3, Stuttgart 1931, 14. Gute Darstellung von Herbarts Philosophie 12–84.

13 Wilhelm Windelband: *Die Geschichte der neueren Philosophie in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Kultur und den besonderen Wissenschaften*, Bd. 3, 4. durchges. Aufl. Leipzig 1907, 390. Über Herbart 385–406.

14 Robert Mühlher: *Ontologie und Monadologie in der österreichischen Literatur des XIX. Jahrhunderts*, in: *Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift für Josef Bick*, hg. v. Josef Stummvoll, Wien 1948, 488–504; hier 491. Winter (*Frühliberalismus*, Anm. 4, 264) nennt „das Zusammenfließen von Herbartianismus und Bolzanismus“ „das wichtigste Ereignis“ der österreichischen Geistesgeschichte in den Jahren nach 1848. – Vgl. auch die Betonung der Leibniz-Tradition im Herbartianismus bei William M. Johnston: *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848–1938*, Berkeley 1972, 281–86. In der ganzen Richtung sieht Johnston aber nur eine unfruchtbare Begriffswirtschaft, die ältere gedankliche Leistungen inventarisiert.

15 Vgl. die Literaturzusammenstellung im Nekrolog von Hugo Spitzer, in: *Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog*, hg. v. Anton Bettelheim, Bd. 3, Berlin 1900, 202–12; hier 206. Das Maß der literarischen Fruchtbarkeit Zimmermanns verdeutlichen die über 100 aufgeführten Publikationen.

16 Erdmann (Anm. 12) 40.

Metaphysik und Mathematik (1824/25) versucht er daraus „eine Psychologie mit streng naturwissenschaftlicher Gesetzmäßigkeit“¹⁷ zu machen. Mit ihr wird Herbart zum wichtigsten systematischen Vorläufer Freuds¹⁸; er kennt schon „das ganze freie Spiel des psychischen Mechanismus“¹⁹, die „Förderung“, „Hemmung“ und – mit Vorwegnahme dieses Terminus – „Verdrängung“ von Vorstellungen in ihren sich ändernden „Verbindungen“ und „Verknüpfungen“. Das Ich gilt als Schauplatz wechselnder, mit psychologischer Gesetzmäßigkeit ablaufender Vorstellungen, ja als deren Produkt. Keine Vorstellung kann verlorengehen, wohl aber in das Unterbewußtsein – nach der Schulterminologie „unter die Schwelle des Bewußtseins“ – gedrückt werden, wo sie aber dennoch fortfährt, auf den psychischen Mechanismus zu wirken. Mit der Annahme unbewußt tätiger Vorstellungen arbeiten erste rezeptionstheoretische Weiterentwicklungen der Herbartianischen Ästhetik (vgl. Kap. 4). Wieweit die Herbartianische Psychologie mit solchen Auffassungen der Ästhetik der österreichischen Jahrhundertwende generell vorgearbeitet hat, bedürfte einer eigenen Untersuchung.

2. Die Grundlegung der Formalästhetik im Herbartianismus

Herbarts Schriften enthalten „über keine der philosophischen Disciplinen weniger als über die eigentliche Aesthetik“ (I, 773).²⁰ Doch entwerfen die im *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (1813, 4. Aufl. 1837), in der *Kurze[n] Encyclopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspuncten* (1831, 2. Aufl. 1841) und schließlich in seinem Hauptwerk *Psychologie als Wissenschaft neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik* (1824/25) verstreuten Äußerungen zusammengenommen das Programm einer formalistischen Ästhetik. Hostinsky hat 1891 diese Teile ausgezogen und kommentiert vorgelegt.²¹ Mit Hilfe der Erläuterungen und Ausführungen der Schüler will ich die Grundlagen der Lehre und die damit gegebenen Probleme verständlich zu machen suchen.

17 M[aria] Dorer: *Historische Grundlagen der Psychoanalyse*, Leipzig 1932, 103.

18 Das Standardwerk bleibt Dorer (Anm. 17). Vergleich der Psychologie Herbarts mit Freud 71–106, Herbartianismus in Wien 113–14, Griesinger als Verbindungsglied zwischen Herbart und Freuds Lehrer Meynert 160–70. Eine kritische Würdigung des Werkes bei Ernest Jones: *Das Leben und Werk von Sigmund Freud*, Bd. 1, Bern u. Stuttgart (1960), 429–37. Zu mit Dorer übereinstimmenden Ergebnissen kommt D[avid] B[allin] Klein: *A History of Scientific Psychology. Its Origins and Philosophical Backgrounds*, New York u. London (1970), 760–73. „All things considered, there can thus be no question of Freud's indebtedness to Herbart for the fundamentals of his psychological orientation.“ (769) – In Freuds letztem Gymnasialjahr wurde Lindners *Lehrbuch der empirischen Psychologie nach genetischer Methode* (vgl. Bibliographie, Kap. 6), praktisch ein „Auszug aus der Psychologie Herbarts“ (Jones, 432), durchgenommen. Eine spätere direkte Lektüre Herbarts ist für die Traumlehre wahrscheinlich (Jones, 431 Anm. 27).

19 Dorer (Anm. 17) 104.

20 Robert Zimmermann: *Aesthetik*, 2 Tle., Wien: Braumüller 1858–65. Im folgenden im Text nach Band und Seitenzahl zitiert; Hervorhebungen wurden teilweise von mir aufgehoben.

21 *Herbarts Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmäßig dargestellt und erläutert* von O[takar] Hostinsky, Hamburg u. Leipzig: Voss 1891. Dazu Fr[iedrich] Franke: *Zu Hostinskys Darstellung der Ästhetik Herbarts*, in: *Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik* 19 (1912), 293–300.

Die Aufgabenstellung einer Herbartianischen Ästhetik hat Zimmermann am klarsten umrissen. Der „Gegenstand der Aesthetik“ sind „die Verhältnisse, welche ein Urtheil des Beifalls oder des Missfallens mit sich führen“ (I, 770); die Gesamtheit dieser Verhältnisse hat die Lehre vom Schönen zu ermitteln. Als „Erkenntnisquelle“ dienen ihr dazu „die ästhetischen Geschmacksurtheile“ (I, 770), die das Wohlgefallen oder Mißfallen von Verhältnissen für jeden unmittelbar evident ausdrücken sollen. Durch die Allgemeingültigkeit der Geschmacksurteile wird es möglich, das Ziel der Ästhetik zu erreichen: „eine objektive Wissenschaft vom Gefallenden und Missfallenden“ (I, 772). Weil das Schöne ausschließlich in Verhältnissen liegt, gestaltet sich die Ästhetik als „reine Formwissenschaft“ zur „Morphologie des Schönen“: „Indem sie zeigt, dass nur Formen gefallen und missfallen, legt sie unter Einem dar, dass Alles, was gefällt oder missfällt, durch Formen gefallen und missfallen müsse.“ (II, 30) Sie ist also im Kern eine „allgemeine Formenlehre“, die darlegt, „durch welcherlei Formen etwas, gleichviel was, gefalle oder missfalle“ (II, 31). In einer programmatischen Selbstanzeige seiner Ästhetik hat Zimmermann „das ästhetische Glaubensbekenntniß“ des Verfassers wie folgt resumierte:²²

Ihm zufolge soll die Aesthetik keinen anderen Beruf haben, als zu sagen, was das Schöne sei. Wenn sie es setzt in Verhältnisse, und zwar solche, die unbedingt wohlgefällig sind, so erwächst ihr daraus kein anderer Beruf, als diese Verhältnisse anzugeben. Sie ist eine Proportionslehre im großartigen Maßstabe.

In der Formalästhetik meint man die Möglichkeit wissenschaftlicher Objektivität in den absolut wohlgefälligen Formen gefunden zu haben. Da das „ästhetische Urteil“ die Entscheidungsinstanz bildet, auf die man sich dabei beruft, führt seine Analyse in den Mittelpunkt des Systems.

Beim ästhetischen Urteil muß man unterscheiden: „1. das Material des ästhetischen Verhältnisses“, also Töne (Musik), Farben, Linien und Raumformen (Malerei, Plastik, Architektur), Gedanken (Dichtung); „2. die Form der Konsonanz oder Dissonanz“ dieser Verhältnisse; „3. das auffassende Subjekt, welches einmal das Gefühl des Beifalls oder Missfallens in sich als Thatsache erfährt und zum andern dieses Gefühl in einem Satz ausdrückt, dessen Subjekt die Form oder das Verhältnis ist, und dessen Prädikat der Ausdruck für das dadurch erzeugte Gefühl ist.“²³ Das ästhetische Urteil erfordert zwar die Vorstellung von mindestens zwei Gliedern eines Verhältnisses, das ein wertendes Gefühl zur Folge hat; doch ist das Material, an dem das Verhältnis auftritt, ästhetisch gleichgültig. Auf diesem Umstand beruht der Formalismus der Herbartianischen Schönheitslehre. Die Allgemeingültigkeit und Objektivierbarkeit des Schönen wird auf die Art des Verhältnisses von Subjekt und Prädikat im ästhetischen Urteil, Vorstellung und Gefühl, zurückgeführt. Die Besonderheit dieses Urteils liegt nämlich darin, daß Subjekt und

22 *Literarisches Centralblatt für Deutschland* 1858, Nr. 52, 25. Dec., Sp. 823–25; hier 824/25. Unterz. R. Z. – Übernommen aus Zimmermann: *Aesthetik* (Anm. 20) Bd. 1, 746.

23 O[tto] Flügel: *Über das Absolute in den ästhetischen Urteilen* (Pädagogisches Magazin, H. 167), Langensalza 1901, 22.

Prädikat „verschiedene Auffassungen eines und desselben Objectes (einmal im Vorstellen, einmal im Fühlen) und darum identisch“ sind.²⁴ Oder anders ausgedrückt: Das Urteil sagt „eine Identität“ aus und ist somit „evident“.²⁵ Trotz der Gleichheit im Gegenstand des Urteils bleiben jedoch Vorstellen und Fühlen als unterscheidbare und trennbare Auffassungsweisen erhalten – dies ist der entscheidende Punkt. Nach der von Herbart eingeführten Sprechweise gilt das Fühlen als „ein secundärer Zustand“, ein dem Vorstellen nachfolgender „Zusatz“ (II, 172). Die Herbartianer gehen sonach davon aus, daß das Schöne und Häßliche im Gefühlsurteil sicher bestimmbar und als Vorstellungsverhältnis gleichzeitig der empirischen wissenschaftlichen Untersuchung zugänglich ist. Eine solche Analyse des ästhetischen Urteils ergab sich aus einer längeren zeitgenössischen Diskussion, der es um die Frage ging, ob von einem Urteil im logischen Sinn gesprochen werden kann²⁶ und inwiefern das prädikative Gefühl zu Recht einen objektiven Charakter beansprucht.²⁷

Die Ästhetik als philosophische Disziplin stellt sonach „die Wissenschaft der logischen Bearbeitung“ der im ästhetischen Urteil zutage getretenen „Wertbegriffe“ dar. Ihr allgemeiner Teil faßt die „Grundverhältnisse“ zusammen, „welche Beifall oder Mißfallen ursprünglich erwecken“, jedoch „noch ohne Rücksicht auf den künstlerisch zu behandelnden Stoff“ (Farben, Formen, Töne, Gedanken = Ästhetik im engeren Sinn; Willensverhältnisse = Ethik als Teil der Ästhetik im weiteren Sinn).²⁸ Gleichzeitig hat Herbart darauf bestanden, daß die den besonderen Stoffen geltenden „Kunstlehren“ als „Teile“ der allgemeinen Ästhetik behandelt und ihr „nebengeordnet“ werden, „weil die verschiedenen Beurteilungen der Farben, Töne, Willensverhältnisse usw. alle ursprünglich und ohne Abhängigkeit für sich bestehen.“²⁹ Da das Verhältnis zwischen der „allgemeinen Ästhetik“ als System und den „Kunstlehren“ als ihren Teilen nicht klar bestimmt war, konnte sich ein

24 Ignaz Pokorny: *Die Hauptpunkte der Lehre von den Gefühlen bei Herbart und seiner Schule*, in: *Zeitschrift für exacte Philosophie* 8 (1869), 117–49, 229–80; hier 149.

25 Wilhelm Fridolin Volkmann: *Grundriss der Psychologie vom Standpunkte des philosophischen Realismus und nach genetischer Methode*, Halle: Fricke 1856, 322.

26 Dies bestreitet vor allem Hermann Lotze: *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (Geschichte der Wissenschaften in Deutschland. Neuere Zeit, Bd. 7), München: Cotta 1868, 235–42. Dagegen Robert Zimmermann in seiner Besprechung des Werkes, in: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 19 (1868), 442–52. Das ästhetische Urteil sei „logisch betrachtet, ein Axiom, psychologisch betrachtet, nothwendig“ (450). Wiederholt werden die Argumente Lotzes bei G[eorg] Neudecker: *Studien zur Geschichte der deutschen Aesthetik seit Kant*, Würzburg: Stahel 1878, 36–44.

27 Eine wirkungsästhetische Interpretation versucht O[tto] Foltz: *Über den Wert des Schönen* (Pädagogisches Magazin, H. 163), Langensalza 1901. Die Gefühle seien „Selbstzweck, die Gegenstände haben nur den Wert eines Mittels zum Zweck“ (17). Somit werde „die Wirkung des Schönen (Hässlichen)“ zum „einzigen Massstab“ des Wertes (ebd.). Der Widerlegung dieser Thesen widmet sich die Schrift von Flügel (Anm. 23). – Vgl. die Urteile Eduard von Hartmanns in Kap. 4.

28 Alfred Ziechner: *Herbarts Ästhetik. Dargestellt mit besonderer Rücksicht auf seine Pädagogik und im Zusammenhange mit der Entwicklung der Ästhetik an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert betrachtet*, phil. Diss. Leipzig 1908, 58–60 (z. T. Herbart-Zitate).

29 Ebd., 61 (Herbart-Zitat). Über die „zwei Arten des Formalismus“ (81), wie sie sich bei Zimmermann und Hostinsky darstellen, vgl. 58–61 u. 80–84. Siehe auch 108–11 zur Möglichkeit einer „allgemeinen Ästhetik“ als spekulativ entwickelter „formeller Einheit“ (109) von logisch nicht auseinander ableitbaren Elementarverhältnissen.

„abstrakter“ und „konkreter Formalismus“ entwickeln, je nachdem, ob man annahm, es gebe generelle ästhetische Verhältnisse für alle Stoffe (Zimmermann) oder aufeinander nicht zurückführbare spezifische für jede Art von Stoff (Hostinsky).

Für Zimmermanns durch Bolzano geschultes methodisches Vorgehen lag das formal begriffliche Konstruieren und Systematisieren nahe. Seine *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* prägt den „abstrakten Formalismus“ am reinsten aus; ich will dies an ihrem Aufbau verdeutlichen. Die Ästhetik ist für ihn „eine apriorische“ und „keine empirische“ Wissenschaft (II, 32), weil Vorgaben der Psychologie zureichen, um im Schlußverfahren die absolut wohlgefälligen und mißfälligen Verhältnisse zu ermitteln. Zunächst stützt sich der Autor auf den „Begriff psychischer Vorstellungen, die einen Inhalt (Qualität) und eine gewisse Energie (Quantität) besitzen“ (II, 32), und leitet davon die Grundformeln für das qualitativ und quantitativ Schöne ab.³⁰ Dies ergibt (a) den allgemeinen Teil seiner Lehre (*Die ursprünglichen Formen*, § 81–166). Der logische Duktus wird jedoch auch im (b) besonderen Teil seines Systems nicht unterbrochen. Denn jetzt liefert die Metaphysik „die Begriffe vom Seienden“ (II, 106), die von der jedem Inhalt gegenüber indifferenten Ästhetik als bloße „Bilder“ (II, 106) genommen werden, auf die sie ihre allgemeinen Formen anwendet (*Die besonderen Formen*: Natur, Geist, Soziales; § 225–888). Nur anhangsweise kommen (c) die „Kunstlehren“ zur Sprache, die es mit der „Verwirklichung“ (II, 33) der Formen des Wohlgefälligen im jeweiligen Material zu tun haben (*Die realen Kunstwerke des Vorstellens*, § 889–969).

Das Apriorische und Deduktive sowie der Systemcharakter von Zimmermanns Werk geht aus Herbarts ästhetischen Lehren allein nicht hervor. Ein geradezu gegenteiliges Vorgehen beim Aufbau einer Ästhetik forderte beispielsweise Strümpell, ein Hauptvertreter des Herbartianismus in der Pädagogik. Vom abstrakten Begriff der Schönheit auszugehen, sah er als das größte Hindernis einer Verwissenschaftlichung der Ästhetik an. Da die gesuchten Verhältnisse sich nach den Stoffen verschieden gestalten und von ihnen nicht abtrennen lassen, kann die Ästhetik kein logisches System bilden, sondern wird „aus einer Anzahl einzelner Wissenschaften“ bestehen, von denen „keine mit der anderen mehr gemeinsam“ hat „als nur das allgemeine Merkmal, daß sich alle mit Auffindung der einfachen Grundverhältnisse des an sich Wohlgefälligen beschäftigen.“³¹ In ihrer Gliederung dürfe die Ästhetik deshalb „nur von der Eintheilung der Stoffe“ abhängen, wenn sie nicht „mit leeren Allgemeinbegriffen“ spielen wolle.³² Von einem solchen Standpunkt aus hat Hostinsky das Zimmermannsche System kritisiert. Sein Grund-

30 Die Formeln lauten für die Qualität: „Die überwiegende Identität der Formglieder gefällt, der überwiegende Gegensatz derselben missfällt unbedingt.“ (II, 38) Für die Quantität: „Die stärkere gefällt neben der schwächeren Vorstellung, die schwächere missfällt neben der stärkeren Vorstellung.“ (II, 37/38)

31 Ludwig Strümpell: *Was hindert die Ausbildung der Ästhetik zu einer Wissenschaft?* In L. S.: *Abhandlungen aus dem Gebiete der Ethik, der Staatswissenschaft, der Ästhetik und der Theologie*, H. 6, Leipzig: Deichert 1895, 14–23; hier 21. Strümpell spricht auch von „Republiken der Ästhetik“ (20).

32 Ebd., 17. Aufgrund seiner empirischen Vielfalt macht das Schöne keine Wissenschaft möglich, „in welcher man die Untersuchung an einem einzigen Hauptfaden fortspinnt“ (20).

gedanke ist, daß „die einzelnen Gebiete des Schönen“ „vollkommen selbständig, unabhängig“ bleiben und in der allgemeinen Ästhetik „neben einander“ bestehen müssen.³³ Er wirft Zimmermann „zu weit gehende Abstraction“ vor, so daß der Bereich verlassen wird, auf den sich ästhetische Urteile allein beziehen. Vielmehr gelte es, die ästhetischen Elemente eines jeden Gebietes der Schönheit „selbständig, ohne Rücksicht auf die Elemente anderer Gebiete“ aufzusuchen, „und zwar vor allem mit Hilfe psychologischer Analysen“.³⁴ Diese Auffassungsweise, die dem zeitgenössischen Positivismus entgegenkam, führte von Herbart zur Experimentalästhetik Fechners. Im Sinne einer wissenschaftlichen Grenzziehung macht man in dieser Richtung damit ernst, die Ästhetik auf die erfahrbare Evidenz zu beschränken. Statt einer „Behandlung von Oben herab“ wählt man eine „von Unten herauf“³⁵; auf empirischer Basis wird mit Hilfe von Versuchen und Beobachtungen ermittelt, was als schön gefällt. Eine solche Annäherung an naturwissenschaftliche Verfahren finden wir bei Zimmermann nicht. Wie ich zu zeigen versuchen werde, kommt es aber gerade durch die logische Stringenz bei ihm zu gedanklichen Konsequenzen, die manchmal der künstlerischen Entwicklung vorauszufliehen scheinen.

3. *Das Verhältnis von Form und Inhalt in der Form- und Gehaltsästhetik*

Für Zimmermann braucht, was Wohlgefallen oder Mißfallen erregt, keinen Inhalt zu haben. Töne können schön sein, ohne ein Gefühl auszudrücken, Linien, Formen und Farben, ohne einen Gegenstand abzubilden. Dort, wo ein Inhalt gegeben ist, bleibt er „ästhetisch betrachtet völlig gleichgültig“ (I, 750). Dies ist in zweifacher Art zu nehmen: Was immer das Kunstwerk für einen Inhalt hat, schön wird es doch nur auf Grund von Formverhältnissen, die der dargestellte Gegenstand mit sich führt oder mindestens zu gestalten erlaubt. So gefällt die menschliche Gestalt, das Musterbild aller Schönheit in der klassischen und idealistischen Ästhetik, nicht deshalb, weil sich hier am vollkommensten ein inneres Lebensprinzip im äußeren Stoff realisiert, sondern wegen seiner vielfältigen harmonisierenden Oberflächenformen. Die Körperformen des Vatikanischen Apoll beispielsweise gehören alle „zum Geschlecht der einfach, doppelt und mehrfach gekrümmten Flächen; die einen sind Kugel-, die andern Ellipsoid-, die dritten Parabolid-, Hyperbolid-, Kreis-

33 O[takar] Hostinsky: *Uiber die Bedeutung der praktischen Ideen Herbart's für die allgemeine Aesthetik*, Prag: Řivnač 1883, 8 u. 9. Der Titel bezieht sich auf den hier nicht erörterten Umstand, daß die fünf ästhetischen Grundbegriffe von Zimmermann aus den ethischen Herbarts abgeleitet sind.

34 Ebd. 10f. Zu entsprechenden Äußerungen Herbarts vgl. Ziechner (Anm. 28) 66.

35 G[ustav] Th[eodor] Fechner: *Das Associationsprincip in der Aesthetik*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1 (1866), 179–91; hier 179. Die Grundschrift Fechners *Zur experimentalen Aesthetik* erscheint dann 1871. Die bald internationale Ausbreitung dieser Richtung noch zu Lebzeiten Zimmermanns läßt sich an zwei Forschungsberichten ablesen: J[ean] Larguier des Bancel: *Les méthodes de l'esthétique expérimentale*, in: *L'Année psychologique* 6, Paris 1900, 144–90; Oswald Külpe: *Der gegenwärtige Stand der experimentalen Ästhetik*, in: *Bericht über den II. Kongreß für experimentelle Psychologie in Würzburg vom 18. bis 21. April 1906*, hg. v. F. Schumann, Leipzig 1907, 1–57.

segmentflächen u.s.w., jede Form für sich gefallend und alle unter einander harmonisch verwandt“; darin liegt „der Zauber“, der „aus den Formeigenschaften blosser plastischer Formen“ entspringt (II, 214/15). In diesem Fall betrachtet der Formalismus Inhalt nur, insofern an ihm Form ist.

Doch hat bei Zimmermann der Inhalt auch in seiner Abbildfunktion am ästhetischen Wohlgefallen Anteil. Das Verhältnis zwischen Nachbild und Vorbild stellt das „Charakteristische“ im Schönen dar (II, 45–47). Auf das „Was des Abgebildeten“ (II, 46) wird nicht gesehen, da es sich selbst hier um eine formale Kategorie handelt. „Nicht dass dies oder jenes, dass überhaupt ein Vorbild im Nachbilde wiederholt werde, macht das Wesen des Charakteristischen aus. Daher kann das Vorbild ebensowohl an sich schon wohlgefällig als missfällig, es kann in der Welt des Seienden, Natur und Geschichte, gegeben, oder im freien Schwung der Phantasie erfunden sein“ (II, 46). Auf eine Mehrheit von Formen angewandt, wird aus dem Charakteristischen das „System der Wahrheit“ (II, 86–87). „Wahrheit“ meint dabei nur wieder die Treue der Nachahmung und sagt nichts über das jeweils Nachgeahmte aus. Schöne wie häßliche, gegebene wie phantastisch verzerrte Naturbilder können in der Kunst gleicherweise erscheinen. „Die Naturwahrheit hat vor der Naturunwahrheit ästhetisch, d. h. vom Gesichtspunkte der Nachahmung eines Vorbildes aus, keinen Vorzug“ (II, 86; dazu 88–89). Auf diese Weise wird die Auffassung von der Kunst als Nachahmung in das formalistische System aufgenommen, ohne daß von der Kunst verlangt würde, daß, noch was sie gegebenenfalls nachzubilden habe.

Diese Zimmermannschen Bestimmungen führten Ende der fünfziger und in den sechziger Jahren innerhalb des Herbartianismus wie in Auseinandersetzung mit dem Idealismus zu umfänglichen Kontroversen, in deren Verlauf sich die verschiedenen Positionen präzise ausformulierten. Im Rahmen der „Schule“ versuchte Nahlowsky zur Inhaltsästhetik eine Brücke zu schlagen und setzte sich von Zimmermann ab. Er faßt Form und Inhalt als „Beziehungsbegriffe“.³⁶ Bei jeder Kunst komme es auf zweierlei an: „a) auf das Was, das darzustellen ist, und b) auf das Wie der Darstellung. Dem Was entspricht der Gedankengehalt, dem Wie dagegen entspricht die Form.“³⁷ Demgemäß sah Nahlowsky im „Einklang von Stoff und Form“ die „Grundbedingung der Schönheit“³⁸ und konnte sich weder einen formlosen Gehalt noch eine gehaltlose Form als schön denken. In der Entgegnung erkannte Zimmermann den „Einklang zwischen Form und Gehalt“ als eine ästhetische Kategorie (bei ihm das „Charakteristische“ und das „System der

36 Jos[eph] W[ilhelm] Nahlowsky: *Aesthetisch-kritische Streifzüge*, in: *Zeitschrift für exacte Philosophie* 3 (1863), 384–440; 4 (1864), 26–63. Auf Zimmermanns Angriff (Anm. 39): *Erwiderung und Verwahrung*, in: ebd. 4 (1864), 300–12; hier Bd. 3, 409. Auf 413 ff. der Nachweis, daß der Gehalt „für die aesthetische Beurtheilung keineswegs gleichgiltig“ (413) sei. So auch in ders.: *Das Gefühlsleben*, 2. verb. Aufl. Leipzig: Veit 1884, 133–38.

37 Nahlowsky: *Erwiderung und Verwahrung* (Anm. 36) 303; i. O. z. T. kursiv. Jede künstlerische Form wird betrachtet „als ein Mittel der Entäusserung von Gedanken und Stimmungen“ (305; i. O. z. T. kursiv). Auch wird das Kunstwerk als „ein organisches Ganze“ (304) begriffen.

38 Nahlowsky: *Streifzüge* (Anm. 36) Bd. 3, 416; i. O. z. T. kursiv. „Sonach kann weder die gehaltlose Form, noch der formlose Gehalt als schön befunden werden.“ (409)

Wahrheit“) durchaus an, bestritt aber, daß überall, wo ein ästhetisches Verhältnis vorliegt, notwendig Gehalt sei. „Mit andern Worten: Einklang zwischen Form und Gehalt ist *w e s e n t l i c h*, wo Gehalt ist, keineswegs aber: es ist *w e s e n t l i c h*, dass überall Gehalt sei.“³⁹ Dieser Satz ergibt sich daraus, daß Einklang immer wohlgefällig ist und sein Gegenteil mißfällt. Die Harmonie zwischen Inhalt und Form stellt so „einen einzelnen Fall des Einklangs überhaupt“⁴⁰ dar und bleibt formal. Mit dem radikalen Vorschlag, das diskutierte Verhältnis aus der Ästhetik gänzlich zu streichen, schaltete sich die Redaktion der Herbartianischen Hauszeitschrift „für exacte Philosophie“ in diese Auseinandersetzung ein.⁴¹

Entscheidender sind die Streitschriften Vischers. Seine Ausführungen über die Form, die wichtigsten im Spätidealismus, entstanden aus der Notwendigkeit heraus, den eigenen Standpunkt dem Formalismus gegenüber abzugrenzen. Inhalt und Form sind bei ihm „ein Wert, eine Kraft“⁴², eine unter zwei Blickwinkeln erscheinende untrennbare Einheit. In dem Aufsatz *Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst* lautet die später wiederholte und verteidigte Definition von Form: „Das Äußere eines Innern, richtiger das Äußere mit seinem Innern, die Einheit des Innern und Äußern, von der Seite des Äußern betrachtet.“⁴³ Ob schon Inhalt und Form eine Einheit bilden, ist doch der Inhalt das bestimmende Moment. Die Form zeigt dies darin, daß der Inhalt ihre andere Seite ist, daß sie ihn also an sich trägt. Umgekehrt ist der Gehalt in der Form – im Hegelschen Sinn von ‚conservare‘ und ‚tollere‘ – „aufgehoben“.⁴⁴ Aufgrund der so gefaßten Einheit muß die Form das Wesen ihres Inhalts zur Erscheinung bringen; deshalb bleiben hier Schönheit und Sittlichkeit aneinander gebunden: „das Gute wird in der Kunst schön, das Schlechte, Böse häßlich.“⁴⁵ Vischer kann sogar „einen Dignitätsunterschied“⁴⁶ zwischen Werken und ganzen Gattungen nach den in ihnen zur

39 Robert Zimmermann: *Abwehr*, in: *Zeitschrift für exacte Philosophie* 4 (1864), 199–206; hier 204. Einen Mitstreiter findet Z. in Theodor Vogt: *Form und Gehalt in der Aesthetik. Eine kritische Untersuchung über Entstehung und Anwendung dieser Begriffe*, Wien: Gerold 1865. Gegen Nahlowsky 75–87.

40 Ebd., 204.

41 Redaktionsnotiz. Ebd., 206.

42 Friedrich Theodor Vischer: *Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Aesthetik* (Ders.: *Vorträge*, hg. v. Robert Vischer, 1. Reihe) Stuttgart: Cotta 1898, 60; i. O. z. T. gesp.

43 Vischer: *Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst* (1858), in ders.: *Kritische Gänge*, hg. v. Robert Vischer, Bd. 4, 2. verm. Aufl. München 1922, 198–221; hier 202. Selbstzitat der Kernsätze in der wichtigsten Spätschrift: *Kritik meiner Ästhetik* (1866/73), in: *Kritische Gänge*, Bd. 4, 222–419; hier 280. Über die Form 265 ff.; Kritik von Zimmermanns Formalästhetik insbesondere 330–93. – Der Aufsatz von 1858 stellt eine Reaktion Vischers auf die formalistische Kritik seiner Musikästhetik (*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 3. Tl., 2. Abschn., 4. H., Stuttgart 1857) dar: *Literarisches Centralblatt für Deutschland* 1857, Nr. 43, 24. Oct., Sp. 673–75. Im gleichen Blatt dann wieder eine formalistische Besprechung von Vischers Broschüre: Jg. 1859, Nr. 5, 29. Jan., Sp. 67–68. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Vischer bei Zimmermann: *Aesthetik* (Anm. 20) Bd. 1, 715–44. Speziell mit der Schrift von 1858 befaßt sich Vogt (Anm. 39) 185–206.

44 Vischer: *Verhältnis von Inhalt und Form* (Anm. 43) 209/10: „Der Gehalt ist im Schönen in die reine Form aufgehoben, aber nur in dem Sinn, daß er nicht mehr in seiner Getrenntheit, in seiner Besonderheit wahrgenommen wird; er ist als solcher nicht mehr da, nur weil er ganz in die Form übertragen ist.“

45 Ebd., 211.

46 Ebd., 219. Auch in der Ästhetik zählt der „Wert des Gehalts“, d. h. „die Bedeutung, die der Gegenstand anspricht nach der Stelle, welche ihm in den großen Hauptgebieten des Lebens zukommt“ (ebd.).

Darstellung kommenden Gegenständen machen – so daß z. B. in der bildenden Kunst ein Historienbild mehr wert ist als eine Landschaft. Die Unterschiede in den Bestimmungen von Form, wie sie zwischen Vischer und Zimmermann bestehen, offenbaren tiefgreifende Gegensätze in den ästhetischen Grundannahmen, die eine Verständigung unmöglich machten. Von drei Gesichtspunkten aus will ich die Position Zimmermanns von Vischer abzuheben versuchen:

(a) *Schein statt Erscheinung*. Wegen ihrer Erkenntnisfunktion wird der Kunst im Idealismus Wahrheit zugesprochen. Das Schöne ist bei Vischer „eine spezifische, selbständige, nichts ersetzende und durch nichts zu ersetzende Art, mit dem Wahren, d. h. dem Weltinhalt bekannt zu werden und bekannt zu machen.“⁴⁷ So kann er das Schöne schlichtweg „Wahrheit in Anschauungsform“⁴⁸ nennen. Die Herbartianer sehen den Grundfehler der Gehaltsästhetik darin, „die Schönheit in der Uebereinstimmung der Idee mit der sinnlichen Erscheinung, also in einem materiellen Kriterium“⁴⁹ zu suchen. Die Ursache des Wohlgefallens am Schönen liege allein im Bild, im Schein begründet, nicht in einem Vorbild oder der Erscheinung von Etwas. Der schöne Schein „bedarf keines fremden Adelsbriefs“: „Er ist seine eigene Erscheinung[,] und das wodurch er gefällt, sind seine eigenen Formen.“⁵⁰ Mit dem Wahren – dem, was wirklich ist – und dem Sittlichen – dem, was sein soll – hat das Schöne im Formalismus nichts zu schaffen. Es ist „weder gut[,] noch wahr, noch religiös“ und verlangt selbst dann Anerkennung, „wenn es sich am Unwahren und Schlechten finden sollte“.⁵¹ Man darf dies nicht mißverstehen. Auch die Formalisten wollten das Schöne mit dem Guten verbunden wissen, aber sie verlangen dann eine Verknüpfung von ‚zwei Werten‘, wovon nur der eine ästhetisch gefordert ist.

Zuletzt führt die Frage, ob sich uns im Schönen etwas offenbart, in die Metaphysik. Vischer schreibt ganz richtig: „unser ganzer Streit ist im Grund ein metaphysischer“.⁵² Für den Pantheisten Vischer und seine Anhänger „bedeutet philosophisch nach dem Wesen der Dinge forschen soviel als: nach ihrer letzten Einheit forschen; Wesen des Universums und nur e i n Wesen, dies ist uns gleichbedeu-

47 Vischer: *Kritik meiner Ästhetik* (Anm. 43) 288.

48 Ebd., 289. „Sagen wir also einfach: im Schönen ist das Wahre Gestalt und Anschauung, ist sie [die Wahrheit] schlechthin und ganz“ (288). Über „die berüchtigte Idee“ als „Lebensgehalt“ der Form 278.

49 Robert Zimmermann: *Anthroposophie. Entwurf eines Systems idealer Weltansicht auf realistischer Grundlage*, Wien: Braumüller 1882, 42. Im Idealismus soll das Schöne nicht gefallen, „weil es s c h ö n , sondern weil es E r s c h e i n u n g des Absoluten, der Idee, oder weil es von Gott sei.“ Ders.: *Asthetik* (Anm. 20) Bd. 2, 64.

50 Zimmermann: *Asthetik* (Anm. 20) Bd. 2, 64.

51 Vogt (Anm. 39) 91. Zur Unterscheidung zwischen ethischem oder politischem und ästhetischem Wert s. Zimmermann: *Asthetik* (Anm. 20) Bd. 1, 715–17. 751 über das „Verhältniss des Guten und Schönen“: „Der angemessenste Inhalt der schönen Form wird das Gute sein, wie das Schöne die angemessenste Form des Guten; allein beide stehen unabhängig von einander.“

52 Vischer: *Kritik meiner Ästhetik* (Anm. 43) 382. Die pantheistische wie die formalistische Ästhetik seien „nicht nur Analoga“, „sondern beide sind auch A u s f l ü s s e der Metaphysik, zu der sie das Analogon bilden“ (383). Die Polemik der Formalisten gegen ihn rühre „im Grunde von einem metaphysischen Widerwillen her“ (381).

tend“.⁵³ Nun weiß aber die Herbartische Philosophie „nichts vom Absoluten“; ihre Vielfalt von „Realen“ kennt „ein solches Eines“ nicht.⁵⁴ Für seine Richtung hat Zimmermann die „durchgängige Analogie“ (I, 768) zwischen dem metaphysischen Realismus und dem Formalismus ebenso klar ausgesprochen. Wie ich oben bei Herbart andeutete, sollen alle unsere Erscheinungen und Vorstellungen aus dem Zusammen mehrerer Seienden entstehen, wovon jedes von einfacher Qualität und also unserer Erkenntnis entzogen ist. Es ist mithin „derselbe Grundgedanke“, der die „theoretische wie ästhetische Erkenntnis auf bloße Zusammen“, auf „Formen“ zurückführt „und das objektive Was der im Zusammen befindlichen Glieder als theoretisch unerkennbar oder ästhetisch gleichgiltig bei Seite liegen lässt“ (I, 768).⁵⁵

Aus den beiden Annahmen, daß allein den Realen Sein zukommt und daß alle unsere Erscheinungen und Vorstellungen auf Verhältnissen unter ihnen beruhen, geht in unserem Zusammenhang hervor: Daß eine Ästhetik, die es ausschließlich mit Verhältnissen zu tun hat, sich nicht mit dem Sein beschäftigt; aber auch, daß eine solche Ästhetik sich auf alle unsere Erscheinungen und Vorstellungen erstrecken kann. Mit dem zweiten Punkt haben wir es im Folgenden zu tun.

(b) *Universalismus des Schönen.* Zum Formbegriff Vischers gehört „Anschaulichkeit und geschlossenes individuelles Gebilde“.⁵⁶ Auf der Geschlossenheit und Individualität des Werkes beruht nach idealistischer Annahme die spezifisch ästhetische Art von Erkenntnis. Das Werk als Mikrokosmos, als geschlossenes Verweisungsgefüge soll in kontemplativer Anschauung die Idee, das Absolute erfahrbar machen. Mir scheint dies ein Hauptgrund für die Betonung des Werkcharakters des Schönen. Im Formalismus dagegen ist das ästhetische Wohlgefallen oder Mißfallen ein psychischer Tatbestand; es resultiert aus Verhältnissen von Vorstellungen aller Art und hängt nicht von der Anschaulichkeit ab. In Zimmermanns System

53 Ebd., 381. „Unsere Lehre ist pantheistisch, das Schöne ist das vollendete und vollendende Zeugnis für die pantheistische Philosophie, und so wird es wohl mit meinem: *hinc illae lacrymae* seine Richtigkeit haben (383). Vischer begreift die Auseinandersetzung zwischen Formal- und Gehaltsästhetik als einen „Streit des Theismus mit dem Pantheismus“ (382). Dem widerspricht Eduard von Hartmann: *Die deutsche Aesthetik seit Kant. Erster historisch-kritischer Theil der Aesthetik* (Ders.: *Ausgewählte Werke*, Bd. 3) Berlin: Duncker 1886, 273–76. Hartmann führt die Unterschiede zwar ebenfalls auf die Metaphysik zurück. Doch sieht er die Ursache des Zerwürfnisses eher – meiner Ansicht nach zu Unrecht – im erkenntnistheoretischen Idealismus als im metaphysischen Realismus der Herbartianer. Die „Quelle des ästhetischen Formalismus“ Zimmermanns sucht er gar „in dem abstrakten Platonischen Idealismus Solger’s und ganz besonders Krause’s“ (275). Die der Zimmermannschen Ästhetik zugrundeliegenden metaphysischen und theologischen Ansichten, wie überhaupt die Differenzen der Formalisten untereinander und zu Herbart in solchen Fragen bedürften einer eigenen Untersuchung.

54 Ebd., 372, 339.

55 Dazu Zimmermann: *Aesthetik* (Anm. 20) Bd. 1, 767: „Wie das Wesen der Metaphysik darin besteht, mit Beiseitelassung des unerkennbaren Was der Seienden, nur deren *wechseltende Zusammen* als Grundlage des scheinbaren Geschehens ins Auge zu fassen, so begnügt sich die Aesthetik statt der einzelnen nur theoretisch vorgestellten ästhetisch gleichgiltigen Verhältnissglieder deren ästhetischen Beifall oder ästhetisches Mißfallen erzeugende Verhältnisse[,] d. i. ihre ästhetisch wichtigen *Zusammen* aufzustellen.“

56 Vischer: *Kritik meiner Ästhetik* (Anm. 43) 291. Er verlangt „Anschaulichkeit, denn wir sind mit dem Schönen schlechterdings im sinnlichen Gebiete“ (278).

erscheint die Anschaulichkeit „nur als ein Nebenpunkt bei der Energie“⁵⁷, indem sie als ein Mittel der Intensität zur ästhetischen Vollkommenheit beiträgt (II, 87; z. B. wirken Bilder intensiver als Begriffe). Zu Recht weist Eduard von Hartmann darauf hin, daß Anschaulichkeit „hiernach keineswegs unerlässliche Bedingung und Grundlage alles Schönen“, sondern „nur ein begünstigender und verstärkender Nebenumstand“ sei.⁵⁸ Das Schöne erstreckt sich bei Zimmermann sowohl über alle Bereiche innerer Erfahrung (Vorstellen, Fühlen, Wollen) wie auf äußere Wirklichkeitsbereiche, die sich wegen ihrer Größe (Natur als Ganzes) oder Abstraktheit (Gesellschaft, Staat) der Anschauung entziehen. In die *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* zieht „die ganze soziale, sittliche, wissenschaftliche Welt“ „als gleichwiegender Stoff mit der Kunst in das weitgeöffnete Tor“ ein.⁵⁹ Formverhältnisse sind eben allgemein, oder wie Vischer treffend formuliert: „Der Formalist zieht am Zipfel der bloßen Form, und weil an diesem die ganze Welt hängt, so zieht er die ganze mit heraus.“⁶⁰ Das Kunstwerk im engeren Sinn taucht denn auch spät und an untergeordneter Stelle des Systems auf, nämlich dort, wo das schöne Vorstellen sich im sozialen Leben kommuniziert (*Aesthetik* II, § 889–969: *Die realen Kunstwerke des Vorstellens*).⁶¹

(c) *Künstlerische Konsequenzen*. Da der Formalismus die Einheit von Form und Inhalt aufgibt, auf der der klassische und idealistische Kunstcharakter beruht, können ihm historisch unterschiedliche Konsequenzen vorgeworfen werden: daß die Darstellungsmittel der Künste zu selbständiger Geltung gelangen (Betonung der Technik, Formalismus im heutigen Wortverstand); daß, wo die Künste Gegenstände darstellen, deren Auswahl keinen ästhetischen Maßstäben unterliegt (Naturalismus, Aufnahme des Häßlichen in die Kunst). Mir scheint, daß diese Kritik Wichtiges am Formalismus deutlich macht: Seine Grundsätze sind nicht nur weit toleranter als die des ‚Idealrealismus‘ oder ‚Realidealismus‘, auf den sich die verschiedenen zeitgenössischen spätidealistischen wie realistischen Ästhetiker (Vischer, Carriere, Schasler) und Kritiker (J. Schmidt, Freytag, Fontane, Gottschall u. a.) verständigten.⁶² Der Formalismus scheint vor allem in der Lage, die realhistorische Dissoziation des klassisch-idealistischen Kunstcharakters zu reflektieren: die Frei-

57 E. v. Hartmann (Anm. 53) 271.

58 Ebd., 272.

59 Vischer: *Kritik meiner Ästhetik* (Anm. 43) 291. Die Universalität des Schönen als Formverhältnis hebt auch die verständnislose und überhebliche Kritik von Max Schasler hervor: *Kritische Geschichte der Aesthetik. Grundlegung für die Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, 2. Abt., Berlin: Nicolai 1872. Über die Herbartianische Ästhetik 1092–1102, hier 1098.

60 Ebd., 371.

61 Hierzu Vischer, ebd., 367: Erst „die besonderen Formen des sozialen Geistes“ führen „endlich das auf, was andern Menschen allein Kunstwerk heißt, nämlich die Mitteilung des innern Bildes an andere, den Aufschluß desselben für die Welt, die Exekution im Material.“

62 Die realistische Literaturästhetik und -kritik wurde in ihrer idealistischen Tradition von der Forschung der letzten Jahre eingehend dargestellt (Werner Hahl, 1971; Helmuth Widhammer, 1972; Hermann Kinder, 1973; *Realismus und Gründerzeit*, 2 Bde., 1975–76). Eine Zusammenfassung gibt Helmuth Widhammer: *Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848–1860)* (Sammlung Metzler 152) Stuttgart 1977. Neuere Arbeiten zur philosophischen und systematischen Grundlegung der Ästhetik des Zeitraums fehlen weitgehend (bis auf Willi Oelmüller zu Vischer, 1959).

setzung der Form ebenso wie des Inhalts in den Stilrichtungen der Moderne, die sich nach (im außerdeutschen Bereich schon gleichzeitig mit) dem Realismus entwickeln. Zugleich arbeitet der werktranszendente Schönheitsbegriff einer Ästhetisierung aller Lebenszusammenhänge vor.

Zur Verdeutlichung von Verirrungen, die der Formalismus hervorruft oder rechtfertigt, zieht die Kritik meist Beispiele aus der Malerei heran. Vischer meint seine Einwände in dem Satz „dem Formalismus ist Komponieren alles“⁶³ zusammenfassen zu können; in der Praxis führe die einseitige Hervorhebung der Form „zu totem, konventionellem Klassizismus“.⁶⁴ Wenige Seiten später soll jedoch auch das historische Widerspiel einer auf Komposition, Umriss und Linien bedachten Kunst vom Formalismus gefördert werden: der „Kolorismus“, d. h. „Bevorzugung der Farbenstimmung auf Kosten idealen Wertes in Zeichnung und Ausdruck“.⁶⁵ Beides wird möglich, weil der Gegenstand gleichgültig ist; einmal dient er der Entfaltung von räumlichen Formen, im anderen Fall stellt er „nur ein Gerüst für Farbenharmonien“⁶⁶ dar. Ins Grundsätzlichere gehen die Exempel in Vischers späten Vorlesungen. Zunächst wird daran erinnert, daß seiner Natur nach Häßliches und Abstoßendes durch die Formen, in denen es auftritt, schön scheinen kann. Daneben taucht bereits die Möglichkeit abstrakter und serieller Kunst auf. „Wenn es gleichgültig ist, was zusammengesetzt ist“, dann könnte ein Maler „lauter Mißfarben, lauter Farben, die uns an Schmutz erinnern“, formal harmonisch komponieren. „Man gruppiere also Kröten verschiedener Art zu einer Figur, worin durch die geordnete Wiederkehr derselben Species eine Einheit hergestellt ist, dann ist das schön. Nach diesem Grundsatz müßten ferner auch bloße Formen- und Farbenreihen, die nichts vorstellen, schön sein, wenn nur in ihrem gegenseitigen Verhältnis Harmonie waltet.“⁶⁷

4. Die psychologische Fundierung der Formalästhetik

Die formale ist zugleich eine psychologische Ästhetik. Wer nach den Gründen des ästhetischen Wohlgefallens und Mißfallens fragt, wird von Herbart selbst an die Psychologie verwiesen.⁶⁸ Eduard von Hartmann sieht darin „die offenbare Bankrott-erklärung der Aesthetik als selbständiger Wissenschaft und ihre Zurückführung

63 Vischer: *Kritik meiner Ästhetik* (Anm. 43) 387.

64 Ebd., 390.

65 Ebd., 394. Vischer nennt hier als Koloristen Courbet, später Makart.

66 Ebd., 397.

67 Vischer: *Das Schöne und die Kunst* (Anm. 42) 59. In der Tat beruht nach Adolph Göller, Prof. für Baukonstruktionslehre und Eisenbahnhochbau an der Technischen Hochschule in Stuttgart, alle „Schönheit der bedeutungslosen Formen“ auf dem sog. „Reihengesetz“, d. h. auf der „Aufeinanderfolge irgend welcher gleichgestalteter Vorstellungselemente“, ihrer Kombination und ihren Kontrasten. A. G.: *Zur Aesthetik der Architektur. Vorträge und Studien*, Stuttgart: Wittwer 1887. Darin besonders: *Ueber ein neuentdecktes Gesetz der Formästhetik*, 147–75; hier 157.

68 Hostinsky: *Herbarts Ästhetik* (Anm. 21) 18: „Psychologische Analysen sind es, an die er nicht bloß sich wenden, sondern die er selbst vornehmen muß.“ Dazu Kommentar 79–80.

auf Psychologie“.⁶⁹ Obwohl vom Spätidealismus unverstanden, stellen sich Leistungen und Möglichkeiten einer auf der Herbartianischen Psychologie begründeten Ästhetik als zukunftsweisend dar. Zunächst kann die Psychologie das Gefallen von Verhältnissen verständlich machen, ohne dabei ihrerseits über das Formale solcher Verhältnisse hinausgehen zu müssen. Bei den Ursachen des Gefallens erhält dabei das Unterbewußte einen aktiven Part. Und schließlich verlangt der Formalismus nach einer ergänzenden Rezeptionstheorie, die dem Aufnehmenden wesentliche Leistungen bei der Bildung von ästhetischen Objekten zuweist. In ersten Ansätzen wird eine solche Rezeptionsästhetik bereits skizziert.

Eine Ästhetik, „welche auf den Inhalt der Vorstellungen verzichtet“, kann „nur noch von der Wechselwirkung der Vorstellungen als psychischer Faktoren abhängen“.⁷⁰ Wirklich bilden die Verstellungsverhältnisse im Schönen „ein psychisches Kunstwerk“ (II, 278); die ästhetischen Bilder gefallen „als psychische Gebilde“ (II, 278/79) – worin eben ihr formaler, gegenüber einer eventuellen theoretischen (als Abbilder von Seiendem) oder praktischen Gültigkeit (als Vorbilder des Handelns) gleichgültiger Charakter liegt. Die Erklärung des ästhetischen Genusses soll „in der naturgesetzlichen Beschaffenheit des Bewusstseins“⁷¹ zu finden sein. Die Anregung der Vorstellungstätigkeit gefällt: „Wird das Vorstellen in eine seiner Natur angemessene Richtung versetzt, so entsteht ein Lust-, findet das Gegenteil statt, ein Unlustgefühl.“⁷²

Eine nähere Analyse des Geschmacksurteils bezeichnete Herbart als „vielleicht die grösste aller psychologischen Aufgaben“⁷³, und seine Schule ist darin auch zu keinem endgültigen Resultat gelangt. Aber schon aus der Tatsache, daß das Prädikat im ästhetischen Urteil ein Gefühl ist (s. Kap. 2), geht hervor, daß die Harmonie oder Dissonanz von Verstellungsverhältnissen mindestens teilweise im Unterbewußtsein liegt. Eine Schuldefinition von Gefühl lautet: „Gefühl ist das Bewusstsein der Spannung von Vorstellungen.“⁷⁴ Spannungen entstehen dadurch, daß Vorstellungen durch Hemmung ganz oder zum Teil unter die ‚Schwelle des Bewusstseins‘ gedrückt (unangenehmes Gefühl) oder durch gegenseitige Hilfeleistung wieder gehoben werden (angenehmes Gefühl). Die unterdrückten Vorstellungen bleiben, obschon inhaltlich unbewußt, als ‚ein Streben vorzustellen‘ im Bewußtsein wirksam. Alle neu hinzutretenden Vorstellungen setzen eine psychische Dynamik in Gang, die aus ihrer Verbindung mit den bereits vorhandenen Vorstellungsmassen entsteht und ein wohlgefälliges oder mißfälliges Gefühl zur Folge hat, je nachdem ob die nun entstehenden Verstellungsverhältnisse sich fördern oder hemmen. Als „ein Bewusstsein der (ruhenden, abnehmenden oder zuneh-

69 E. v. Hartmann (Anm. 53) 277. „Die formalistische Aesthetik ist nicht nur durch und durch Psychologie, sie ist sogar spezifisch Herbart'sche Psychologie.“ (ebd.)

70 Ebd., 278, das Zitat geht weiter: „d. h. es muss der Formalismus sich in Psychologie auflösen“.

71 Zimmermann: *Anthroposophie* (Anm. 49) 47. Ähnlich: *Aesthetik* (Anm. 20) Bd. 2, 281.

72 Ebd.

73 Hostinsky: *Herbarts Ästhetik* (Anm. 21) 30.

74 Pokorny (Anm. 24) 128; i. O. kursiv. „Das Fühlen wäre dann ein Bewusstsein von dem, was nicht im Bewusstsein ist.“ (127)

menden) Spannung der Vorstellungen“⁷⁵ erhält das Gefühl seine qualitative Bestimmung.

Das formale Gefallen am Schönen erläutert Zimmermann ganz auf diese Weise. Die Schönheit wird nicht auf die im Werk direkt gegebenen Vorstellungsinhalte zurückgeführt, sondern auf die durch sie reproduzierten Vorstellungen. Harmonie oder Dissonanz in einem ästhetischen Verhältnis „muss auf die durch die gegebenen Vorstellungen reproducirten Vorstellungsmassen mitbezogen werden, und wenn diese sich überwiegend bei beiden identisch zeigen, d. h. beide überwiegend *dieselben* oder doch ähnliche Vorstellungen reproduciren, dann *consoniren*, im Gegenfall *dissoniren* die beiden Vorstellungen“ (II, 282). Zimmermann gelingt es damit, die Ursache des Schönen bei Tönen, Farben und Worten auf analoge Art zu konstruieren. Dabei geht er von der richtigen Voraussetzung aus, daß nicht schon Verhältnisse von einfachen Elementen (a:b) gefallen können, sondern erst Verhältnisse von Zusammengesetzten (ax:ay), bei denen gleiche neben verschiedenen Teilen auftreten. Denn bei nur gleichen Teilen würde es sich um ein Identisches handeln, bei nur verschiedenen könnte gar kein Verhältnis entstehen. Das Zusammengesetzte bilden in der Musik Grund- und (die von Helmholtz nachgewiesenen) Obertöne, in der Malerei Grund- und von ihnen erregte Komplementärfarben, in der Literatur die lexikalischen Begriffsinhalte der Worte in ihrer jeweiligen Verknüpfung und die nach psychologischen Assoziationsgesetzen dabei mit hervorgerufenen Gedanken und Bilder.

Zimmermann spricht von der „Consonanz der Gedanken“, die sich in der sukzessiven Form der Dichtung als „Gedankenharmonie“ (II, 293) gestaltet. Dabei kann der ästhetische Gedanke „richtig und giltig“ (II, 297) sein, d. h. der Erfahrung und der Logik entsprechen, muß es aber nicht. Denn die Phantasie verfährt „in logischer Hinsicht *w i l l k ü r l i c h*“ (II, 298):

sie sorgt zwar dafür, dass zwischen den einzelnen Gedanken Harmonie, nicht aber, dass in irgend einer andern Beziehung der Inhalt der Gedanken herrsche. Es ist ihr z. B. ganz gleichgiltig, ob der Inhalt des Gedankens *A*, der in ihrer Gedankenreihe *f r ü h e r* steht, so beschaffen sei, dass er eigentlich erst *n a c h* dem Inhalt des Gedankens *B*, der bei ihr *s p ä t e r* steht, kommen dürfte, entweder weil er die *F o l g e* von *B* und dieser sein *G r u n d*, oder weil *B* einem Punct in der Zeitlinie verknüpft ist, der vor dem Punct in derselben, der durch *A* ausgefüllt wird, gelegen ist. Sie verstellt daher nicht nur die Zeit-[.] sondern auch die Causalitätsverhältnisse der Inhalte ihrer Gedanken, oder sie behält sie bei, jenes ohne sich ein Gewissen, dieses, ohne sich ein Verdienst daraus zu machen, denn beides ist ihr „ganz egal“. (II, 298/99)

Mit der Aufhebung aller zeitlichen und logischen Ordnungen würde der Sache nach eine surrealistische Dichtung ästhetisch möglich. Um so mehr, als die Phantasie bei der Kombination von Vorstellungen ja nach psychischen, das Unterbewußtsein einschließenden Gesetzmäßigkeiten verfährt. Wenn eine solche Folgerung auch keineswegs in der Intention des Autors lag, so wohl doch in der Konsequenz seines Systems.

75 Ebd., 130.

Wie hat man sich die Mitwirkung des Unterbewußten bei Gedankenverhältnissen vorzustellen? Zimmermann führt seine Meinung beim Problem des Inhalts von Kunstwerken näher aus. Mögliche Inhalte werden zunächst als „psychische Gemeinbilder“ bestimmt, die aus einer Vielzahl individueller Vorstellungen „durch Verschmelzung des Gleichartigen, durch Hemmung des Entgegengesetzten“ (II, 279) entstanden sind. Auf den ersten Blick scheint sich dies kaum von der bei den Herbartianern üblichen psychologischen Herleitung von Begriffen zu unterscheiden. Nun soll aber das „psychische Gemeinbild“ „jede ursprüngliche einzelne Anschauung“ repräsentieren, „aus der es entstanden ist“ (II, 279); damit ist es gleichweit entfernt von der begrifflichen Abstraktion, „welche nur die allen ursprünglichen Anschauungen gemeinsamen Merkmale umfaßt, und die Verbindung mit den ursprünglich zugleich gegebenen Unterscheidungsmerkmalen der einzelnen völlig abgeschnitten hat“, „wie von der erfüllten Concretion der einzelnen Anschauungen“, in welchen „a l l e Stellen durch bestimmten und zwar spezifisch eigenthümlichen I n h a l t besetzt“ (II, 279) sind. Das Gemeinbild bewahrt also als psychisches Produkt alle individuellen Einzelmerkmale auf, wenngleich sie um des Gemeinsamen willen „aus dem Bewusstsein verdrängt“ (II, 279) sind. Ich erinnere: In der Herbartischen Psychologie geht keine Vorstellung je verloren, selbst die ins Unterbewußte abgedrängten Vorstellungen sind in ihrer Wirkung auf das Bewußtsein weiterhin präsent. Entsprechend nimmt Zimmermann an, daß bei den Gemeinbildern die Stellen der individuellen Einzelmerkmale „l e e r“, aber eben dadurch „noch merklich“ sind (II, 279). Er spricht auch von „leergelassenen (in der Form beharrenden) Stellen“ (II, 280). Durch die Leerstellen ermöglicht das Gemeinbild eine je neue „Concretion“, wodurch verdrängte persönliche Erinnerungen ins Bewußtsein steigen und dadurch ein psychisches Wohlgefühl erregen. „Das psychische Gemeinbild theilt mit der Einzelanschauung die F o r m ; es braucht also nur seine leer gelassenen Stellen mit den specifischen Merkmalen irgend einer Einzelanschauung zu erfüllen[,] d. h. die Hemmung, welche bisher auf denselben lastete, aufhören zu lassen, so steht die concrete Einzelanschauung v o l l s t ä n d i g im Bewusstsein da“ (II, 280). Bei der Beschreibung der Reproduktionen anregenden Bauweise ästhetischer Objekte arbeitet Zimmermann also bereits mit Leerstellen und spricht von Konkretionen.

Diese wichtigen Erörterungen werden eher beiläufig auf wenigen Seiten der Ästhetik vorgetragen. Da das wissenschaftliche Gespräch, dem Zimmermann angehört, ganz untergegangen ist, scheint es mir an dieser Stelle angebracht, durch exemplarische Hinweise den Kontext zu rekonstruieren. Besonders intensiv hat sich der Sprachwissenschaftler Steinthal mit der Abstraktheit von Vorstellungen und ihrer individuellen Realisation beschäftigt. Nach ihm behält die Vorstellung im sog. „Verbindungsmerkmal“ „die individuelle Modification des immer allgemeineren Vorstellungsinhaltes“⁷⁶ an sich. Er benutzt als Beispiel die Vorstellung der Farbe Weiß⁷⁷:

76 H[eymann] Steinthal: *Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft* (H. S.: *Abriss der Sprachwissenschaft*, Tl. 1), Berlin: Dümmler 1871, 118.

77 Ebd., 118/19.

Weiß ist freilich immer weiß; aber anders ist es mit Milch, anders mit Schnee, mit Zucker, Pferd u.s.w. verbunden, und je nach der Verbindung hat es ein andres Verbindungsmerkmal in sich. So hat jede Vorstellung so viele Verbindungsmerkmale, aus wie vielen Anschauungen sie ausgelöst ist; und so oft der Begriff mit seinen Vorstellungen, welche immer abstract sind, in eine concrete Anschauung rückgebildet wird, macht sich das Verbindungsmerkmal geltend, um den Inhalt der Vorstellung in die richtige Verbindung zu bringen und ihm die richtige individuelle Modification zu verleihen.

In ihren Verbindungsmerkmalen besitzt jede Vorstellung „die Fähigkeit zur Concretion, den Trieb zur Rückkehr in eine bestimmte Anschauung einer einzelnen Wirklichkeit“.⁷⁸ Das Verbindungsmerkmal Steinthals entspricht somit der Leerform bei Zimmermann; der aktive Charakter der Anschlußstellen („Trieb“) verweist auf das Streben der verdrängten Anschauungen, wieder ins Bewußtsein zu kommen. – Cohen, der später die Marburger Schule des Neukantianismus gründete, und Siebeck, Verfasser einer Monographie über das „Wesen der ästhetischen Anschauung“, unterscheiden bei den Vorstellungen gleichfalls „inhaltige“ und „formale Elemente“⁷⁹ bzw. eine „materiale“ und „formale Seite“.⁸⁰ Schönheit leiten beide aus Kombinationen von Vorstellungen auf Grund ihrer Form ab, wie sie vom Auffassenden vorgenommen werden.

Über das Zimmermannsche Konzept von Leerstellen, das durch vergleichbare Gedanken in der Nachfolge Herbarths verdeutlicht wurde, bahnt sich eine Ergänzung des Formalismus durch eine Rezeptionsästhetik an, wie sie später im tschechischen Strukturalismus (Unterscheidung von ‚Artefakt‘ und ‚Konkretisation‘ bei Mukařovský) vorliegt. Mit der Annahme von Leerstellen arbeitete besonders der polnische Ästhetiker Ingarden in seinem Modell künstlerischer Texte. Dieser Herausbildung einer Rezeptionsästhetik aus der Herbartianischen Apperzeptionstheorie sollte einmal historisch nachgegangen werden.

5. Die ahistorische Werkästhetik bei Zimmermann

Der rationalistische Grundzug von Zimmermanns Philosophie, der den Aufbau der Ästhetik bestimmt (s. Kap. 2), prägt auch seine künstlerischen Wertmaßstäbe. Sie sehen von allem Historischen ab und kennen nur ein mehr und weniger Richtiges oder Falsches. Die Unfähigkeit, geschichtlichen Gegebenheiten ästhetisch

78 Ebd., 121. Bei der Verbindung von Vorstellungen sind die Verbindungsmerkmale „das Treibende und Leitende“ (119).

79 Hermann Cohen: *Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewußtseins*, in: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 6 (1869), 173–263; hier 225, i. O. gesp. Die formalen Elemente sind in der Dichtkunst „Maß und Princip der ästhetischen Combination“ (230). „In der ästhetischen Vorstellung appercipiren die formalen Elemente einander“ (228, i. O. gesp.), d. h., die Vorstellungen gehen anschauliche Verbindungen ein, die ihren Inhalten äußerlich bleiben. Cohen betrachtet die mythische und kindliche Apperzeption als formal und erörtert von daher die Möglichkeit von Poesie im wissenschaftlichen Zeitalter.

80 Hermann Siebeck: *Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst*, Berlin: Dümmler 1875, 48. Zu Siebeck vgl. E. v. Hartmann (Anm. 53) 317–28.

gerecht zu werden, ist sicherlich die zur Kritik am meisten herausfordernde Seite seines Entwurfs. Doch erwies sich die damit einhergehende Konzentration auf das Werk als ein formales Gebilde als historisch anregend.

Eine Wissenschaft vom Schönen hält Zimmermann nur unter der Voraussetzung von unwandelbar wohlgefälligen Formverhältnissen für möglich (I, 745). Die Wahrheit soll auch in der Ästhetik „keine Geschichte“ (I, 744) haben. Sein Werk hat es deshalb nur mit dem „Bleibenden“ zu tun, mit dem „unbedingt zu allen Zeiten und allen Orten Wohlgefälligen“ (I, 745). Den gegenteiligen Standpunkt, „Verwandlung der Wissenschaft in Geschichte“⁸¹, sieht der Autor in Hegels Ästhetik verwirklicht, der er historischen Relativismus vorwirft. Wo die Wissenschaft zu einer Geschichte der Selbstrealisation der Idee wird, erscheint jede geschichtliche Tatsache als „Ausdruck einer bestimmten Stufe dieses Fortschritts“⁸² relativ berechtigt. Alles, was seinen „historischen Geburtsschein“ vorweist, darf auf einen „Platz in der Gesetzgebung des Schönen“⁸³ Anspruch machen. „Die Geschichte des Schönen ist daher [bei Hegel] die eigentliche Wissenschaft davon; die Aesthetik verwandelt sich in Kunstgeschichte.“⁸⁴ Darüber hinaus diagnostiziert Zimmermann scharfsinnig den künstlerischen Historismus als gedankliche Konsequenz der idealistischen Geschichtsphilosophie.⁸⁵

Aus dem Unterschied des historischen Verstehens von der philosophischen Urteilsfindung ergibt sich für die Kunstkritik der betonte „Gegensatz des historischen Begreifens und ästhetischen Beurtheilens“.⁸⁶ Für den Formalismus besteht die Geschichte der Kunst in der Aufeinanderfolge von subjektiven (persönlichen, nationalen, epochalen) Brechungen, Verfehlungen und Verfälschungen des *einen* Schönen. Gemäß der Ahistorizität des Ideals vom Schönen gibt es auch „nur *einen* Stil“ (II, 153); jeder geschichtliche Stil erscheint als eine „Lüge“ (II, 152). Um sein Ideal und dessen Gegenteil zu bezeichnen, greift Zimmermann auf die in der romantischen und idealistischen Kunstphilosophie erarbeiteten Kategorien des ‚Klassischen‘ und ‚Romantischen‘ zurück, entzieht ihnen dabei aber allen historischen Gehalt. Im Unterschied zum „Classischen“ will er „Classicität“ nicht als eine zur Norm erhobene geschichtliche Größe verstanden wissen (II, 95; insgesamt 89–95). Der Philosoph weist das „Axiom von der absoluten Geschmacks-

81 Robert Zimmermann: *Die spekulative Aesthetik und die Kritik*, in: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* 1854, Nr. 6, 6. Febr., 37–40; hier 38b.

82 Ebd., 39b. „Indem die absolute Methode die absolute Entwicklung der Dinge ist, ist die Entwicklung der Dinge der Beweis der Methode.“ (38b)

83 Ebd., 39c.

84 Ebd., 39b.

85 Vgl. Zimmermann: *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft*, in: *Zeitschrift für exacte Philosophie* 2 (1862), 309–58; hier 345: „Aus der Aesthetik des ‚substantiellen Gehalts‘ ist der Historismus hervorgegangen.“

86 Ebd., 344. „Die Frucht jener Verwandlung der Aesthetik in Kunstgeschichte ist es, wenn jeder Künstler selbstgefällig sich begnügt, ein ‚historisches Gewächs‘ zu sein, und die Kritik sich zufriedenstellt, ihn als solches ‚begriffen‘ zu haben.“ *Die spekulative Aesthetik und die Kritik* (Anm. 81) 39c. Gegen die „Vermengung philosophischer und historischer Bestimmungen“ (709) in der idealistischen Ästhetik wendet sich Zimmermann in der *Aesthetik* (Anm. 20) Bd. 1, 707–15.

regelung der geschichtlichen Antike“ (II, 95) ausdrücklich zurück und spricht auch Shakespeare Klassizität zu. Wie „Classicität“ ist auch „romantisch“ ein systematischer Begriff ohne begrenzten zeitlichen Bezug. Mit ihm wird alles ästhetisch mißfällige unvollkommene Vorstellen von Formverhältnissen charakterisiert, wie es durch Einmischung des „Privatgeistes“ (II, 163) zustande kommen soll.⁸⁷ „Das[!] Bereich des Classischen ist das ‚Allgemeinmenschliche‘, das des Romantischen das Individuelle, Nationale, Geschichtliche“ (II, 97). Ihre häßlichen Formmängel gleiche die romantische Kunst durch stoffliche Reize und daran geknüpfte subjektive Erregungen aus. Solche Ausführungen wiederholen bekannte Argumente aus der Romantikkritik; Zimmermann zeigt sich mit derartigen Auffassungen einer im Sinne der Weimarer Klassik moderierten Aufklärung verpflichtet.

Indem Zimmermann das Kunstwerk für die ästhetische Betrachtung aus allen historischen Zusammenhängen löst, lenkt er den Blick auf seinen formalen Werkcharakter. Wiederholt wendet er sich gegen die im Positivismus verbreitete biographische Methode, das Werk aus der Situation des Autors bzw. Künstlers heraus zu verstehen. „Die Kritik trifft das Kunstwerk und nicht den Künstler.“⁸⁸ Auch hier besteht er darauf, die „ästhetische Kritik“ von der „Geschichte des Kunstwerks“⁸⁹ getrennt zu halten. Mit solcher Forderung nach Konzentration auf den künstlerischen Bau der Werke hat der Formalismus auf mehrere Disziplinen gewirkt.⁹⁰ Am frühesten wohl in der Musiktheorie und -kritik durch Hanslick, für den die Musik „aus Tonreihen, Tonformen“ besteht, die „keinen andern Inhalt als sich selbst“⁹¹ kennen. Dann in der Kunstgeschichte bei Alois Riegl (geb. in Linz 1858) und in der Literaturwissenschaft bei Oskar Walzel (geb. in Wien 1864); beide sind im österreichischen Kulturraum groß geworden. Die einzige Würdigung der Ästhetik von Herbart und Zimmermann in der Literaturwissenschaft, die ich kenne, stammt von Walzel. Er fand im Formalismus einen „Bundesgenossen“ im „Kampf für eine bessere Würdigung der Form“ und einen methodischen Vorläufer der von ihm propagierten ‚wechselseitigen Erhellung der Künste‘.⁹²

87 Zur Bestimmung des „Romantischen“ vgl. *Aesthetik* (Anm. 20) Bd. 2, 95–101, 163–64, 171–72, 177, 312–14, 318–19, 342–44.

88 Zimmermann: *Die spekulative Aesthetik und die Kritik* (Anm. 81) 39c.

89 Ebd.

90 Hinweise bei Guido Morpurgo-Tagliabue: *L'esthétique contemporaine. Une enquête*, (Paris 1960). *L'esthétique formaliste*, 32–52 (über Herbart, Zimmermann, Hanslick, Fiedler); Lionello Venturi: *Geschichte der Kunstkritik*, München (1972), 274–88 (besonders über das Begriffspaar des ‚Taktischen‘ und ‚Optischen‘ bei Zimmermann, Riegl und Wölfflin); Johnston (Anm. 14) 288–89.

91 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, 6. verm. u. verb. Aufl. Leipzig: Barth 1881, 183. Dazu Dorothea Glatt: *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks* (Schriften zur Musik 15), München 1972.

92 O[skar] Walzel: *Herbart über dichterische Form*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 10 (1915), 435–54; hier 453 u. 442. Walzel ist überzeugt, „daß auf Herbarts Weg heute erfolgreich weiterschritten werden kann, während seine Gegner [vor allem Vischer] dem erfolgreichen Weiterstreiten Hemmnisse bauen“ (439).

6. Quellenbibliographie zur Herbartianischen Ästhetik in Österreich

(Folgendes Verzeichnis ist ein erster Versuch, die systematischen ästhetischen Schriften des Herbartianismus in Österreich zu erfassen. Nicht berücksichtigt werden vorwiegend geschichtliche und kritische Werke. Jedoch führe ich wegen der Wichtigkeit der Psychologie für den Herbartianismus die psychologischen Lehrbücher an, sofern sie über ästhetische Urteile oder Gefühle handeln.)

Franz ČUPR (*Chrast 1821, † Prag 1882; Gymnasialprof. u. Dozent in Prag)

Grundriß der empirischen Psychologie, Prag: André 1852. IV, 80 S.

Mathias Amos DRBAL (*Prödlitz/Mähren 1829, † Brünn 1885; Gymnasiallehrer, Landesschulinspektor für die Gymnasien in Mähren)

Ueber das Erhabene. Eine philosophische Abhandlung, in: *Programm des kaiserl. königl. Gymnasiums zu Linz für das Schuljahr 1857/58*, Linz: Eurich 1858, 3–24.

Lehrbuch der empirischen Psychologie. Zum Unterrichte für höhere Lehranstalten sowie zur Selbstbelehrung, 2. umgearb. Aufl. Wien: Braumüller 1875. VIII, 317 S. – Darin: § 116. *Die ästhetischen Gefühle (das Gefühl des Schönen und des Häßlichen insbesondere)*; § 117. *Unterschied des Sittlichen vom Schönen*. – 1. Aufl. 1868, 6. Aufl. 1897.

Josef DURDÍK (*Hořice 1837, † Prag 1902; Prof. der Philosophie an der Böhm. Univ. Prag)

Všeobecná aesthetika [Allgemeine Ästhetik], Prag: Kober 1875. XI, 707 S.

Ueber das Gesamtkunstwerk als Kunstideal (Separat-Abdruck aus der „Politik“) Prag: Dattel in Komm. o. J. 26 S.

Poetika jakožto aesthetika umění basnického [Die Poetik als die Ästhetik der Dichtkunst] 2. Aufl. Prag: Kober 1889. 562 S. – 1. Aufl. 1881.

Eduard HANSLICK (*Prag 1825, † Wien 1904; Musikkritiker, o. Prof. für Ästhetik u. Geschichte der Musik an der Univ. Wien)

Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst, Leipzig: Weigel 1854. VI, 104 S. – 9. Aufl. 1896. – Dazu die programmatische Rezension von Robert Zimmermann: *Zur Aesthetik der Tonkunst*, in: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* 1854, Nr. 47, 20. Nov., 313–15. Wiederabdruck R. Z.: *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, Bd. 2, Wien: Braumüller 1870, 239–53.

Moriz HOFMANN (Ps. Maurus Hoffmann, *Mährisch-Ostrau 1865, † ?; Schüler R. Zimmermanns, Handels-Ministerialbeamter)

Leitfaden der Aesthetik. Zum Schulgebrauch und zur Selbstbelehrung, Wien: Perels 1891. [5], 90 S. – 3. Aufl. 1901.

Otakar (Ottokar) HOSTINSKY (*Martinowes/Böhmen 1847, † Prag 1910; o. Prof. für Ästhetik an der Böhm. Univ. Prag, Musikwissenschaftler)

Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpuncte der formalen Aesthetik. Eine Studie, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1877. [3 Bl.], 160 S. *Die Lehre von den musikalischen Klängen. Ein Beitrag zur aesthetischen Begründung der Harmonielehre*, Prag: Dominicus 1879. VII, 135 S.

Uiber die Bedeutung der praktischen Ideen Herbart's für die allgemeine Aesthetik, Prag: Řivnač 1883. 31 S.

Herbarts Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmäßig dargestellt und erläutert, Hamburg u. Leipzig: Voss 1891. XXV, 136 S.

Esthetika. Napsal Zdeněk Nejedlý. Díl. I. Všeobecná esthetika (Laichterův výbor nejlepších spisů poučných 44) Prag: Laichter 1921. II, 453 S. (mehr nicht erschienen).

Gustav Adolf LINDNER (*Rožďalowitz/Böhmen 1828, † Weinberge bei Prag 1887; o. Prof. für Pädagogik, Psychologie u. Ethik an der Böhm. Univ. Prag)

Ueber die Bedingungen und Grenzen des Schönen, in: *Programm des k. k. Gymnasiums Cilli am Schlusse des Schuljahres 1858*, Cilli: Jeretin 1858, 3–18.

Lehrbuch der empirischen Psychologie, als inductiver Wissenschaft. Für den Gebrauch an höheren Lehranstalten und zum Selbstunterrichte, 2. vollst. umgearb. u. erw. Aufl. Wien: Gerold 1868. X, 205 S. – Darin: § 65. *Aesthetische Gefühle*; § 66. *Das ästhetische Elementar- und Totalgefühl. Form und Gehalt des Schönen*; § 67. *Der ästhetische Geschmack*. – 1. Aufl. 1858, 11. Aufl. 1898, mit weiteren Bearbeitungen.

Einleitung in das Studium der Philosophie. Mit Rücksicht auf das Bedürfniß der Gymnasien entworfen, Wien: Gerold 1866. X, 101 S. – Darin: § 53. *Aesthetik*; § 55. *Principien der Aesthetik*; § 56. *Methode der Aesthetik*; § 60. *Die übrigen Theile der Aesthetik [neben den „Formen des Wollens“]*.

Joseph Wilhelm NAHLOWSKY (*Prag 1812, † Graz 1885; o. Prof. der Philosophie an der Univ. Graz)

Das Gefühlsleben. In seinen wesentlichsten Erscheinungen und Bezügen dargestellt, 2. durchges. u. verb. Aufl. Leipzig: Veith 1884. XII, 193 S. – Darin: § 17. *Die ästhetischen Gefühle*; § 18. *Das ästhetische Elementar- und Gruppengefühl. Die einzelnen Elemente und Momente des Schönen*; § 19. *Das ästhetische Totalgefühl und seine Koeffizienten*. – 1. Aufl. 1862.

Aesthetisch-kritische Streifzüge, in: *Zeitschrift für exacte Philosophie* 3 (1863), 384–440; 4 (1864), 26–63. – Dazu Robert Zimmermann: *Abwehr*, in: *ebd.* 4 (1864), 199–206; Nahlowsky: *Erwiederung und Verwahrung*, in: *ebd.*, 300–12.

G. L. Wenzel RESL (Gymnasiallehrer in Czernowitz)

Bedeutung der Reihenreproduction für die Bildung synthetischer Begriffe und ästhetischer Urtheile. Eine psychologische Abhandlung, in: *Jahres-Bericht über den Zustand des k. k. Ober-Gymnasiums zu Czernowitz in dem Herzogthume Bukowina während des Schuljahres 1856–1857*, Wien: Schweiger 1857, 1–29 u. 46. – Wiederabdruck in: *Zeitschrift für exacte Philosophie* 6 (1866), 146–90, 225–52.

Theodor VOGT (*Schirgiswalde/Oberlausitz 1835, † Wien 1906; o. Prof. der Philosophie u. Pädagogik an der Univ. Wien)

Form und Gehalt in der Aesthetik. Eine kritische Untersuchung über Entstehung und Anwendung dieser Begriffe, Wien: Gerold 1865. IV, 206, [2] S.

Wilhelm Fridolin VOLKMANN (*Prag 1822, † ebd. 1877; o. Prof. der theoretischen u. praktischen Philosophie an der Univ. Prag)

Grundriss der Psychologie vom Standpunkte des philosophischen Realismus und nach genetischer Methode, Halle: Fricke 1856. XII, 407 S. – Darin: § 101. [Über ästhetische Urteile]; § 125. *Die ästhetischen Gefühle*.

Robert ZIMMERMANN (*Prag 1824, † ebd. 1898; o. Prof. der Philosophie an der Univ. Prag 1852, an der Univ. Wien 1861)

Empirische Psychologie für Obergymnasien (R. Z.: *Philosophische Propädeutik für Obergymnasien*, 1. Abt.) Wien: Braumüller 1852. XIV, 96 S. – Darin: § 94. *Ästhetische Gefühle*. – 3. Aufl. 1867.

Die spekulative Aesthetik und die Kritik, in: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* 1854, Nr. 6, 6. Febr., 37–40. – Dagegen polemisch vom idealistischen Standpunkt Siegmund Barrach: *Ueber spekulative Aesthetik und Kritik. Ein Sendschreiben an Herrn Dr. Robert Zimmermann, Professor der Philosophie an der Prager Universität*, Wien: Tendler & Co. in Comm. 1854. 47 S. – Eine Abfuhr erhielt diese Broschüre durch Mathias Drbal: *Die absolute Kritik. Antwort auf das Sendschreiben des Herrn Sigmund Barrach an Herrn Dr. Robert Zimmermann, k. k. o. ö. Professor der Philosophie an der Prager Universität*, Wien: Braumüller 1854. 45 S.

Ueber ästhetische Proportionslehren, mit Rücksicht auf: A. Zeising „Neue Lehre von den Proportionslehren des menschlichen Körpers. Leipzig, R. Weigel [!], in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst 1856, Nr. 3, 19. Jänner, 18–19; Nr. 4, 26. Jänner, 25–27.

Aesthetik. Erster, historisch-kritischer Theil: Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft. Zweiter, systematischer Theil: Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft, Wien: Braumüller 1858–65. XXIV, 804, [2]; XVII, [1], 527 S.

Aesthetische Revue [Sammelrezension], in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 4 (1869), 325–28.

Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, in: *Zeitschrift für exacte Philosophie* 2 (1862), 309–58. – Wiederabdruck R. Z.: *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, Bd. 1, Wien: Braumüller 1870, 223–65.

Rezension von Hermann Lotze: *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München 1868, in: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 19 (1868), 442–52. – Wiederabdruck u. d. T.: *Ueber Lotze's Kritik der formalistischen Aesthetik*, in R. Z.: *Studien und Kritiken*, Bd. 1 (s. oben), 370–83.

Anthroposophie im Umriss. Entwurf eines Systems idealer Weltansicht auf realistischer Grundlage, Wien: Braumüller 1882. 308 S. – Darin: *Die ästhetischen Ideen*, 40–76.