



Friedrich Theodor v. Vischer und Robert v. Zimmermann (gemeinfrei):
Zur Debatte zw. spekulativer Ästhetik und formaler Ästhetik im 19. Jh.

Martina Sauer

Debatte zwischen Spekulativer Ästhetik und Ästhetik als Formwissenschaft

Zitierfähiges Originalmanuskript (S. 1-20) mit Ergänzungen in der Bibliographie inkl. Weblinks von 2024 (S. 21-27). Der Beitrag in erster Fassung ist erschienen in:

***Grundriss der Geschichte der Philosophie, Bd. 1/2, Die Philosophie des 19. Jahrhunderts: Deutschsprachiger Raum 1830-1870.* Hg. Gerald Hartung, Basel: Schwabe, 2023, 425-447**

1. Einleitung

1. Vorbemerkungen

Die Exponenten der spekulativen Ästhetik in der Mitte des 19. Jahrhunderts vertreten die Ansicht, dass eine Begegnung mit den verschiedenen Gegenstandsbereichen der Welt und unsere Einordnung in diese Weltbezüge nur gelingen kann, wenn nicht alles rein zufällig und verschieden ist, sondern vielmehr in einer alles übergreifenden Einheit zusammengehört und einer höheren Idee folgt. Das einzelne Individuum ist wie jede andere Erscheinung Teil dieses umfassenden Systems. Das spekulative Denken zeichnet sich dadurch aus, sich dessen bewusst zu werden. Teilzuhaben vermögen wir an dieser höheren Einheit und damit an dem Wahren und Schönen, so die Grundannahme, über die Anschauung beziehungsweise die Phantasie. Über sie vereinen wir uns mit der universellen, die Einheit durchströmenden Lebenskraft. Die tiefer liegende Frage nach der Sinnhaftigkeit alles Geschehens vermittelt sich insofern über das Schöne als Erscheinungsweise der höheren Wahrheit. Die beanspruchte Stellung der Ästhetik als universelle Wissenschaft innerhalb der Philosophie wird damit verständlich. Denn das Schöne steht für den höheren Sinn von allem, was ist und geschieht. In Übereinstimmung mit diesem Grundsatz, jedoch auf völlig anderen Grundlagen, kommen zu jener Zeit Vorstellungen auf, in denen es um den konkreten Nachweis des Schönen, Wahren und Guten in allem geht und damit darum, den uns betreffenden Wert der Dinge aus ihnen selbst abzuleiten. Es sind die Vertreter der Ästhetik als Formwissenschaft, die im Sinne einer exakten Wissenschaft danach streben, den Nachweis des Wertes eines jeden (und von allem) aus dem Gegebenen selbst zu erschließen. Schönheit ergibt sich nach ihren Beobachtungen in diesem Feld aus der Gemeinsamkeit beziehungsweise konkret dem Verhältnis der Formen, das sich aus dem bewussten Vergleichen des quantitativ gesehen Mehreren erschließt und insofern Grundlage für das ästhetische Urteil wird. Statt das Schöne nur zu fühlen, so ihr Ansatz, gelte es das Gefühl objektiv aus der Beschaffenheit der gefallenden Gegenstände herauszuarbeiten. Denn nur an ihnen entzündet sich das Gefallen. Es ist weder allgemein noch beliebig.

Höhere Ideen bestimmen derart nach dem Grundverständnis der sich entsprechend als spekulativ bezeichnenden Ästhetiktheorie das Schöne und Wahre, während es nach der Ästhetik als Formwissenschaft konkrete objektive Verhältnisse zwischen den Formen sind, die sowohl das eine als auch das andere ausmachen. Gehaltsästhetische treffen hier insofern auf formästhetische Positionen. Die Debatte darum wird insbesondere zwischen zwei Protagonisten ausgetragen. Dabei handelt es sich zum einen um den, mit Unterbrechung in der Schweiz, in Tübingen wirkenden Philosophen und Literaturwissenschaftler Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) und zum anderen um den über mehrere Stationen schließlich ab 1861 für fünfunddreißig Jahre in Wien, am damals wichtigsten Philosophie-Institut Österreichs, aktiven Mathematiker und Philosophen Robert von Zimmermann (1824-1898). Beide beziehen sich in ihrer Argumentation auf umfangreiche eigene Forschungen, die sie in, für die Zeit gängigen, umfangreichen, mehrbändigen Schriften zur Ästhetik vorstellen. Dabei bauen beide jeweils auf unterschiedlichen Traditionslinien aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts auf, in denen ihre jeweiligen Positionen theoretisch vorformuliert wurden. Vischer schließt dabei unmittelbar an Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) und Zimmermann an Johann Friedrich Herbart (1776-1841) an. So eröffnen insbesondere Vischer und Zimmermann mit ihrer Debatte einen Richtungsstreit, in dem es über fachliche Fragen hinaus letztlich um die Etablierung der spekulativen Ästhetik oder der Ästhetik als Formwissenschaft als Leitwissenschaft innerhalb der Philosophie geht. Am Ende verlieren beide ihre Funktion als übergeordnete Metawissenschaft. Zudem fördert ihr jeweiliges Beharren letztlich die tendenzielle Vereinzelung der Fächer beziehungsweise deren Ausdifferenzierung als eigenständige Disziplinen (Schneider 2001, 281).

Prinzipiell jedoch werden in der Debatte Grundsatzüberlegungen erkennbar, die für die Zukunft der Einzelwissenschaften wesentlich werden, obwohl sie sich später nach deren (sc. der Einzelwissenschaften) Etablierung kaum der Brisanz dieser Debatte bewusst sind, geschweige denn ihre Protagonisten kennen (zur Literaturwissenschaft: Schneider 2001, 259; Stöckmann 2016, 106-107; zur Kunstwissenschaft: Wiesing 2001, 283-284 und Wiesing 2008, 34-35; zur Musikwissenschaft: Payzant 2001, 1, 5, 22). Dieser Umstand steht im Gegensatz zur lebendigen, sich in den revolutionären Wirren widerspiegelnden Diskussionskultur in der Mitte des langen 19. Jahrhunderts, in der die notwendigen und letztlich nur in den Einzelwissenschaften zu klärenden Fragen zwar erkannt und sogar ausführlich in beiden Lagern bewegt werden, ihnen jedoch außerhalb des Anspruchs auf bloße Zuarbeit für die eigene Argumentation kein übergreifender Stellwert beigemessen wird. Das gilt sowohl für Vischer als auch für Zimmermann. Stattdessen steht für beide Diskussionspartner grundsätzlich die Frage im Vordergrund, worauf das Empfinden von Schönheit gründet. Breite Rückendeckung für dieses Interesse finden beide in der einen oder anderen zu dieser Zeit bedeutenden philosophischen Schule. So sind für Vischer nicht nur Hegels Schriften wichtig, sondern insbesondere auch diejenigen des Theologen und Philosophen Christian Hermann Weiße (1801-

1866) (vgl. § 6 in diesem Band), während Zimmermann sich neben Herbart auf die administrativ geförderte Herbart-Schule der Donaumonarchie stützen kann (vgl. § 13 in diesem Band).

Mit der Debatte im 19. Jahrhundert treffen vor diesem Hintergrund nicht nur gehalts- und formästhetische Positionen und, damit verbunden, metaphysische Vorstellungen des Einsseins auf aus Spannungsverhältnissen hervorgehende Werturteile. Grundsätzlich betrachtet treffen hier auch idealistisch-spekulative Konzepte auf formal-logische, (historisch geprägte) metaphysische Fragen des Woher und Wodurch auf objektiv-wissenschaftliche Prinzipien bzw., wie es rückblickend Gustav Theodor Fechner (1801-1887) auf den Punkt bringen wird, eine Philosophie von oben und deren deduktive Verfahren auf eine Philosophie von unten und deren induktive Methoden (Fechner, *Vorschule der Aesthetik I*, 1-7) (vgl. § 9 in diesem Band).

2. Lebensstationen der Protagonisten und zeithistorische Hintergründe

Bereits der Theologe und Philosoph Weiße hat es schwer, sich in Leipzig als Hegelianer in Opposition zu dem dort dominierenden Herbartianismus als Professor zu etablieren. 1822 erlangt er eine erste Lehrberechtigung in Jurisprudenz und eine zweite 1828 in Philosophie. Im Anschluss an Letztere wird ihm eine außerordentliche Professur zuerkannt. Eine Bestellung zum ordentlichen Professor erfolgt jedoch nicht. Vergeblich wird darauf hingewiesen, «daß nicht nur die Herbartsche Philosophie an der Leipziger Universität offiziell vertreten sein dürfe» (Heinze 1896, 590). Dabei steht Weiße der Philosophie Hegels von Beginn an sogar kritisch gegenüber, wie er es in seiner frühen Schrift *Über den gegenwärtigen Standpunct der philosophischen Wissenschaft in besonderer Beziehung auf das System Hegels* (1829) zum Ausdruck bringt. Das verbindet ihn mit dem jüngeren Freund und Weggefährten Immanuel Hermann Fichte (1796-1879) (Burkhardt 2019, 278-282), in dessen 1828 gegründete *Zeitschrift für Philosophie und speculative Theologie* er sich als fester Mitarbeiter einbringt. 1837 zieht er sich vom Universitätsleben zurück und widmet sich intensiven theologischen Studien. Erst 1845, 23 Jahre nach dem ersten Versuch, ist er erfolgreich mit seiner Bewerbung um eine ordentliche Professur, nachdem er sich mit einer dritten und schließlich vierten Schrift, 1841 zunächst in Theologie und 1844 in Philosophie, nochmals für eine akademische Laufbahn als Professor qualifiziert (Burkhardt 2019, 279, Anm. 3).

Weißes – wenn auch in einigen Punkten abweichender – Nachfolger im Geiste, der schwäbische Philosoph und Literaturwissenschaftler Vischer, muss sich hingegen, obwohl er in Tübingen in einem Umfeld wirkt, in dem die spekulative Philosophie auf festem Boden steht, schließlich gegen den Widerstand von sehr viel stärker konservativen, sehr kirchennahen und damit sogar gegen Hegel gerichteten Kräften als Professor durchsetzen. Dabei entwickelt sich zunächst alles sehr gut für ihn. Nach seiner Ausbildung als evangelischer Theologe an der Universität in Tübingen 1825-1830 beginnt er

während seiner Tätigkeit als Pfarrvikar in Hornheim bei Vaihingen/Enz und als Repetent am Maulbronner Stift, sich intensiv mit Hegel auseinanderzusetzen. Angeregt wird er dazu durch den Hegelschen Gedanken, «daß die Religion in der Form der Vorstellung oder des Bildes enthalte, was die Philosophie in der Form des Begriffes darstelle» (Weltrich 1896, 33). Diese Aussage trifft sich mit seinem ausgeprägten Interesse an den Künsten. So schließt er sein Studium noch mit dem Dokortitel in Theologie 1832 ab, seine Habilitation 1836 widmet er jedoch Fragen der Kunst (‘Über das Erhabene und Komische: Ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen’ (1837)). Noch im Jahr der Veröffentlichung wird er zum außerordentlichen und schließlich 1844 zum ordentlichen Professor auf den neu geschaffenen Lehrstuhl in Ästhetik und deutsche Literatur in Tübingen berufen.

Schließlich ist es seine Antrittsvorlesung (gedruckt 1845), die zu einem unerwarteten Bruch mit seiner akademischen Laufbahn in Tübingen führt. Für die kirchennahen Konservativen stellen seine Thesen die Einheit der Kirche infrage. In der Folge wird er für zwei Jahre von seiner Tätigkeit bei vollen Bezügen suspendiert. Der Widerstand von Vischers Gegnern entzündet sich konkret an der Ausweitung von Hegels Thesen hin zu einem Pantheismus sowie an der Weiterführung der Hegelschen Ästhetik dahingehend, sämtliche Künste in ein lückenloses System zu überführen. Obwohl Jahre später eine Rehabilitierung erfolgt, ist der Bruch für Vischer einschneidend. Er nutzt die zweijährige Interimsphase sehr produktiv für die Ausarbeitung seines Hauptwerks ‘Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche in Vorlesungen’ (1846-1857). Ab 1847 nimmt er seine Vorlesungen wieder auf, doch die Angriffe gegen ihn halten an. So entschließt er sich 1854, eine Professur in Zürich anzunehmen. Erst nachdem sich 1866 die Wogen geglättet haben und er in seinem Ruhm als Wissenschaftler seinen Höhepunkt erreicht, wird auf höchster Ebene, durch den württembergischen Kultusminister, um seine Rückkehr geworben. Schließlich kehrt Vischer nach einigem Zögern als Professor in Tübingen und Stuttgart ins Schwäbische zurück. 1870 wird ihm vom württembergischen König für seine Heimattreue der mit einem Personaladel verbundene Kronorden verliehen (Weltrich 1896, 31-58).

Der erkennbare Konflikt zwischen kirchennahen und kirchenfernen Parteien wirkt sich nicht nur auf die akademische Laufbahn Weißes und Vischers aus, sie spiegelt sich auch in der allgemeinen politischen Situation im Vorfeld der Revolution 1848 und danach wider. Bemerkbar macht sich das nicht nur in Deutschland, sondern ganz besonders auch in Österreich, denn dort endet der Konflikt in einer bildungspolitischen Revolution. In der angespannten Situation entwickeln sich die unterschiedlichen Ansätze von Hegelianern und Herbartianern zu einem eigenen Schauplatz. Anlass dafür ist, dass bis zu diesem Zeitpunkt in Österreich die Philosophie ausschließlich von der römisch-katholischen Kirche kontrolliert wurde. Die Abwendung von ihr äußert sich in der staatlich gelenkten Neuausrichtung der Philosophie in den Gymnasien und an den Universitäten an Herbart und Kant (1724-1804) und damit weg von Hegel und dem Einfluss der Kirche. Sie wird durch die Neubesetzung des Bildungsministeriums in Wien mit dem Prager Professor Franz Serafin Exner (1802-1853) vollzogen, der diesen Wandel ab 1849 konsequent umsetzt. Bis 1868

prägt die neue Orientierung die Stellenbesetzungen in der Donaumonarchie nachhaltig. Davon profitiert insbesondere Zimmermann, der durch familiäre Bande eng mit Exner verbunden ist und bereits mit 25 Jahren, 1849, zunächst Professor im tschechischen Olmütz, dann in Prag und schließlich ab 1861 in Wien wird. Einen entscheidenden Einfluss auf dessen Haltung nimmt zudem der noch 1819 als Kantianer entlassene Prager Professor Bernard Bolzano (1781-1848), der ebenfalls ein Freund der Familie Zimmermann ist. Neben dem Besuch des Gymnasiums hat der junge Zimmermann bei diesem Privatunterricht in Philosophie und Mathematik. Mit 16 Jahren, 1840, beginnt er mit dem Studium der Philosophie in Prag. Dort ist es Exner, zu dieser Zeit Professor an der Universität, der ihm die Philosophie Herbarts näherbringt. Mit dem Wechsel nach Wien legt Zimmermann seinen Schwerpunkt innerhalb der Philosophie, die zu jener Zeit noch keine Unterscheidung in Fachdisziplinen kennt, auf Physik, Chemie und Astronomie. 1846 schließt er das Studium mit der Promotion ab. Drei Jahre später folgt die Habilitation. Befördert durch Exner, der inzwischen zum Unterrichtsminister benannt wurde, nimmt Zimmermanns akademische Karriere ihren Lauf. Entsprechend selbstbewusst formuliert er bereits in der Antrittsvorlesung in Olmütz sein Programm, das von den anwesenden kirchennahen Kollegen mit Irritation wahrgenommen wird. Denn Thema ist die durch Exners «energische Hand» beförderte Umgestaltung der Philosophie (‘Über die jetzige Stellung der Philosophie auf der Universität’ (15. April 1850, 8) (Payzant 2001, 5-11, hier 8; Stöckmann 2016, 65). Die Philosophie, so beschreibt es Zimmermann darin, sei nun frei von Norm und Zwang. Künftig solle sie «als unerschöpfliche Wurzel des Geistes echter Wissenschaftlichkeit, alle besonderen Gebiete durchdringen» (Zimmermann, Über die jetzige Stellung der Philosophie auf der Universität, 8-9). Das Denken solle darin seinen Ausgang vom Gegebenen nehmen und sich in der Bearbeitung von Begriffen davon vollziehen (Zimmermann, Über die jetzige Stellung der Philosophie auf der Universität, 15). Schließlich sind es konkrete Fragen zur Ästhetik, die er in Abgrenzung zur spekulativen Philosophie ab Ende der 1850er Jahre ins Zentrum seiner Forschungen rückt. Seinen Ansatz stellt er in zwei später berühmten Schriften zur Ästhetik vor (‘Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft’ (1858); ‘Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft’ (1865)). Wie Vischer wurde auch Zimmermann für seine Verdienste 1896 vom österreichischen Kaiser in den Adelsstand erhoben.

2. Debatte

1. Vorbemerkungen

1830 ist der Leipziger Religionsphilosoph Weiße einer der ersten, der in Anlehnung an und zugleich Abgrenzung zu Hegel das Ziel formuliert, die Ästhetik als eigene ‹Wissenschaft von der Idee der Schönheit› einzuführen, so auch der Titel seiner zentralen, dreibändigen Schrift zum Thema: ‹System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit› (1830). Weiterführend ist es gerade dieser Anspruch, die Ästhetik als wissenschaftliche und entsprechend auf Logik beruhende Disziplin (Weiße, System der Aesthetik I, 3) zu etablieren, der theoretisch betrachtet als Auslöser für die Debatte um die spekulative Ästhetik einerseits und die Ästhetik als Formwissenschaft andererseits angesehen werden kann (vgl. § 11 in diesem Band). Denn er gibt, gerade mit Blick auf das, was Schönheit ausmacht, Anlass zu der grundlegenden Frage, ob es erlaubt sei, eine zentrale Ausgangsthese an den Anfang zu stellen, die es zu belegen gilt, oder ob es demgegenüber nicht nötig sei, zunächst vergleichend vorzugehen, d.h. die als schön charakterisierten Erscheinungsweisen zu analysieren und auf dieser Grundlage allgemeine Schlussfolgerungen zu ziehen. Grundlegend wird damit eine Debatte innerhalb der philosophischen Ästhetik entzündet, die in der Folge deren universalen Anspruch infrage stellt und zu einer Untersuchung der Einzelphänomene in von ihr gesonderten Einzelwissenschaften anregt. Die Herausbildung fachlich differenzierter Wissenschaftsbereiche nicht nur der Künste bekommt damit einen entscheidenden Schub.

Weiße steht mit seinem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit – und das ist gekoppelt an eine Begründungsfunktion der Logik – am Anfang dieser Debatte. Dabei geht er von einem Begriff der Idee aus, wie ihn Hegel begründete, gemäß dem in der Form der Idee die ganze Wahrheit alles Seienden liegt. Der Begriff der Form ist in diesem Zusammenhang so zu verstehen, wie etwa der Begriff der Zahl, in dem alle Einzelzahlen enthalten sind, wie sie in jedem Punkte im Raum und in der Zeit liegen. Als ‹Totalbegriff alles Seienden› (Weiße, System der Aesthetik I, 12) erhält der in solcher Weise als absolut charakterisierte Anspruch der Idee einen Stellenwert, der über allem und jedem steht und sich insofern als vollständiger Inbegriff aller Begriffsbestimmungen auszeichnet. Alles Seiende, sei es ein Sandkorn oder ein Strohalm, trägt damit in sich – dialektisch abgesondert und doch in der Idee aufgehoben – die eine spekulative Wahrheit. Teile oder Glieder dieses Ganzen sind auch jene, in eine Vielzahl besonderer Fächer zerfallenden Einzelwissenschaften, zu denen die Ästhetik gehört. Die philosophische Ästhetik bewahrt damit ihren universellen Stellenwert. Mit Bezug auf die von ihr angenommene Wahrheit als Inbegriff der Idee gilt entsprechend, dass es ohne

Wahrheit keine Schönheit gibt (Weiße, System der Aesthetik I, 26). Statt wie in der Philosophie im Begriff vermag jeder Einzelne diese in der Kunst – und, so gilt es zu ergänzen, in der Natur – über die Anschauung beziehungsweise Vorstellung zu erfahren. Denn in der allgemeinen Schönheit, wie sie in der Phantasie gegeben ist, realisiert sich diese. Der Unbegrenztheit des Äußeren in seiner Entwicklung in Zeit und Raum entspricht demnach die Unbegrenztheit der absoluten Idee. Erhabenes, Hässliches und Komisches lassen sich als ein Teil dieses unbegrenzten Äußeren verstehen und helfen über deren Verarbeitung, deutlich zu machen, dass die Idee sich je nur aus Widersprüchen dialektisch zur Wahrheit findet (Weiße, System der Aesthetik I, 137-140; ergänzend Karl Rosenkranz' (1805-1879) «Aesthetik des Häßlichen» (1853), III-XII). Diesen unmittelbaren Zusammenhang zu erkennen, löst entsprechend jeweils aufs Neue selige Befriedigung aus (Weiße, System der Aesthetik I, 66-100, 163-172).

Mit seiner theologisch geprägten Auffassung etabliert Weiße sich mit Fichte als einer der Hauptvertreter der Vereinigung der Philosophie mit christlicher Weltanschauung (Heinze 1896, 593; Burkhardt 2019, 280, vgl. § 7 in diesem Band) und grenzt sich damit zugleich von Hegel ab, der in der Selbstentäußerung des Geistes im Partikularen, wie es Kunst und Natur vorstellen, eine Trübung der absoluten Idee annimmt und von dort aus auf ein Ende der historischen Entwicklung des Schönen schließt (Weiße, System der Aesthetik I, 84-101). Dem entgegen betont Weiße auch im Gegensatz zu Friedrich Schlegel (1772-1829), dass, wenn das Schöne als begrenzt und nur in einzelnen besonderen Kunstwerken gesehen werde, dasjenige, was als schön anerkannt wird, eine willkürliche Entscheidung ist und letztlich zu einer Herabwürdigung des Schönen führt. Damit nimmt er Argumente vorweg, die sehr viel später Zimmermann gegen die spekulative Ästhetik vortragen wird. So schlussfolgert bereits Weiße, dass unter solchen Bedingungen die universale Logik des Schönen durch eine historisch bedingte abgelöst werde, die von den jeweiligen Produzenten und Rezipienten abhängt. Dabei schließt er jedoch auch solche Verfahren ein, wie sie später Zimmermann fordert. Denn nicht nur die symbolisch-reflektierende, inhaltliche Auslegungsmöglichkeit nimmt seiner Auffassung nach dem Schönen seinen Zauber, sondern auch die relativ-formalen, qualitativen Beurteilungen. Beide führen nach Weiße dazu, dass die Schönheit als Form oder Schein der Idee, die in Anderem und für Anderes ist, ihre dialektische Verbundenheit beziehungsweise Aufhebung in der absoluten Idee verliert. Zusammenfassend hält Weiße vor diesem Hintergrund fest: Schönheit lässt sich nicht an rational-kausalen Verstandesmaßstäben bemessen (Weiße, System der Aesthetik I, 100-139).

Mit der ersten Fassung seines Systems der Ästhetik, der mehrteiligen «Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche in Vorlesungen» (1846-1857) schließt Vischer unmittelbar an den von Weiße formulierten doppelten Anspruch an. Auch er verfolgt die Aufgabe, die Ästhetik als Wissenschaft zu etablieren. Dabei geht Vischer wie Weiße – letztlich in Abgrenzung zu Hegel – davon aus, dass die dialektische Idee der Schönheit als Wahrheit, im Anschauen des Besonderen mittels der Phantasie aufscheint. Eine besondere Herausforderung stellt jedoch für ihn die seit den 1850er Jahren durch Zimmermann vorgetragene Kritik an der spekulativen Ästhetik

dar. Sie erscheint umso drängender, da mit ihr der Geltungsanspruch und damit die Vorherrschaft der von Hegel geprägten spekulativen Ästhetik durch die von Herbart angeregte, als Formwissenschaft verstandene Ästhetik infrage gestellt wird. Bemerkenswert erscheint es, dass Vischer in Auseinandersetzung mit dieser Kritik nach und nach einen Wandel vollzieht und seinen ursprünglichen Ansatz überarbeitet. Die neue Fassung stellt er neun Jahre später (1866) im ersten Teil der *«Kritik meiner Aesthetik»* (*Kritische Gänge V*, 1-157) vor.

Dass Vischer nicht schon viel früher auf die von Zimmermann bereits am 6. Februar 1854 in *«Die Spekulative Aesthetik und die Kritik»* vorgetragene Kritik reagiert, hängt wohl auch mit seinen Querelen mit der württembergischen Administration und seinem dadurch veranlassten Rückzug in die Schweiz 1854 zusammen. Zudem wird er selbst in dem Aufsatz Zimmermanns nicht unmittelbar angegriffen, obwohl dessen Kritik an der spekulativen Ästhetik wohl auch bedingt durch die veränderte bildungspolitische Neuausrichtung in der Habsburgermonarchie sehr viel selbstbewusster und damit auch provokativer ausfällt als vielleicht unter anderen Umständen. Entsprechend löst sie auch gleich nach dem Erscheinen heftige Debatten aus, die sich zunächst nur in zwei kritischen Rezensionen und einer weiteren zur Verteidigung der Schrift äußern (Payzant 2001, 1-25, insb. 19-25). Stellung gegenüber Zimmermann bezieht Vischer dann erst vier Jahre später, und zwar in dem Moment, als er eine anonym veröffentlichte, abfällige Kritik über Vischers letztes Heft zur Musik in der *«Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen»* (3. Teil, 2. Abschnitt, 4. Heft, 1857, 673-675) schreibt, deren Urheber jedoch für die Zeitgenossen erkennbar ist. Sie kann als Auslöser für Vischers Gegenschrift *«Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst»* (1858) angesehen werden (vgl. dazu Vischer, *Kritische Gänge V*, 85-86). Darauf reagiert Zimmermann mit der Publikation einer ersten historisch-kritischen Schrift zur *«Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft»* (1858). Darin unterstreicht er den Führungsanspruch der Ästhetik als Formwissenschaft und gibt zugleich programmatisch einen Ausblick auf eine zweite, systematisch-theoretisch ausgerichtete Schrift, die dann jedoch erst sieben Jahre später erscheint (*«Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft»* (1865)) (Schneider 2001, 262-266). Für Vischer selbst scheinen diese Publikationen den Ausschlag zu geben, seinen eigenen Ansatz gründlich zu überdenken. Die Veröffentlichung dazu erfolgt entsprechend erst einige Jahre später 1866 im ersten Teil der *«Kritik meiner Aesthetik»* (Vischer, *Kritische Gänge V*, 1-157). Den ersten von ihm veröffentlichten Aufsatz zur Debatte sieht er zu diesem Zeitpunkt sogar nicht mehr als relevant an. Denn erst die intensive Auseinandersetzung mit dem zweiten Band der Zimmermann'schen *«Aesthetik»* (1865) habe ihm, so betont es Vischer, den Kerngedanken des formalanalytischen Ansatzes klargemacht. Wobei die Auseinandersetzung im Einzelnen mit den Positionen Zimmermanns von Vischer schließlich erst mit dem zweiten Teil der *«Kritik meiner Aesthetik»* aufgegriffen wird. Diesen Teil, den er als Fortsetzung und Schluss versteht, publiziert er acht Jahre später, 1873 (Vischer, *Kritische Gänge VI*, 1-93). Doch statt in Letzterem konkret seinen eigenen Ansatz vertiefend vorzustellen, liest sich dieser zweite Teil Vischers als

eine umfangreiche Rezension des zweiten Bandes der Zimmermann'schen ›Aesthetik‹ (1865). Zudem erscheint dieser zweite Teil zu einem Zeitpunkt, als der Höhepunkt der Debatte bereits überschritten ist. Für diese spielt er insofern nur eine untergeordnete Rolle.

Wesentlich für die Debatte ist dagegen der erwähnte erste Teil Vischers zur Kritik seiner eigenen Ästhetik von 1866 (Vischer, Kritische Gänge V, 1-157). Denn mit offenen, selbstkritischen Worten blickt Vischer darin – nicht nur angesichts der Angriffe durch die Formwissenschaft, sondern auch durch konservative kirchennahe Parteigänger, zu denen neben Moriz Carrière (1817-1895) (›Wechselbezüge zwischen Metaphysik und Aesthetik‹ (1853), 115-133) letztlich auch Weiße zählt (›System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit‹ (1830), vgl. auch Weiße in einer Kritik des ersten Bandes von Vischers ›System der Aesthetik‹ über ›Die Metaphysik des Schönen‹ (1846), 417-456) – auf sein eigenes Werk, seine zehn Bände der ›Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen‹ (1846-1857), zurück. Vor diesem Hintergrund erarbeitet Vischer die Grundlagen seiner Ästhetik neu beziehungsweise präzisiert diese. Die einzelnen, zuvor erarbeiteten Aspekte werden darin von ihm entsprechend eingeordnet. In einem letzten Beitrag, der erst viele Jahre später erscheint und in welchem zudem die Forschungen seines Sohnes Robert Vischer (1847-1933) ›Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik‹ (1873, 1-49) Eingang finden, fasst er nochmals seine jüngeren, überarbeiteten Forschungen zusammen (›Das Symbol‹ (1887)). Durch die Auseinandersetzung mit dem Herbartianismus angeregt, vollzieht damit Vischer einen Wandel, der in seinen Forschungen ab dem Jahr 1866 klar erkennbar wird. Gerade weil er die Argumente der Gegenseite ernst nimmt, nähert er sich dieser so zugleich an und verweist damit auf die Zeit nach der heftigen Debatte um die Vorrangstellung der spekulativen Ästhetik oder der Ästhetik als Formwissenschaft als Metawissenschaft. Der Anspruch beider auf die Vormachtstellung der philosophischen Ästhetik als zentrale Wissenschaft hat zu diesem Zeitpunkt längst ihre Geltung verloren.

2. Robert von Zimmermann (1824-1898)

Es zeigt sich, dass sich Zimmermanns Kritik im Kern sowohl an dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit der spekulativen Ästhetik entzündet als auch gegen die von ihr beanspruchte Vorrangstellung innerhalb der Philosophie richtet, wie sie Weiße und nachfolgend Vischer ins Feld führen. Doch Wissenschaftlichkeit, so setzt Zimmermann an, kann nur auf einer exakten, auf Mathematik beruhenden Logik aufbauen (Zimmermann, Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, 309-313). Ein nicht beweisfähiges, dunkles, bloßes Fühlen genüge nicht zur Beweisführung. Entsprechend sieht Zimmermann bereits den englischen Sensualismus als gescheitert an. Als gescheitert müsse jedoch auch der Ansatz des absoluten Idealismus bezeichnet werden, der eine absolute Idee beziehungsweise die Schönheit als spekulative, sich uns in der Erfahrungswelt zeigende Wahrheit a priori und insofern vor jeder Erfahrung voraussetze. Das

ermögliche der spekulativen Ästhetik, ungefährdet den Erfahrungsstoff zu benutzen, «den sie hinterher als ihre Erfindung ausgibt» (Zimmermann, Die Spekulative Aesthetik und die Kritik, 38, Spalte 3). Es sei vielmehr der von ihr als Grundlage der Wahrheit angesehene unendliche Fortschrittsprozess der Idee, der Geschichte mache, welche der spekulative Philosoph nur aufschreibe. Wissenschaft verwandelt sich seiner Ansicht nach unter diesen Prämissen in Geschichte. Wegweisend nimmt Zimmermann mit dieser Aussage vorweg, was Jahrzehnte später die künstlerischen Fächer prägen wird. Die Ästhetik verstanden als «genetischer Prozess der ihr eigenen Idee, der Idee des Schönen» bewirkt, dass die Geschichte des Schönen zum Programm der Wissenschaft über sie wird. Damit verwandelt sich die Ästhetik in Kunstgeschichte, so Zimmermann (Zimmermann, Die Spekulative Aesthetik und die Kritik, 39, Spalte 2, zur Nachwirkung Sauer 2018).

Um das Phänomen des Schönen zu verstehen, gilt es nach Zimmermanns Ansicht entsprechend anders anzusetzen. Hoffnung auf ein Gelingen dieses Unternehmens bildet für ihn die Beobachtung, dass das offensichtliche Scheitern, das Schöne und zugleich Wahre unserer Erfahrungswelt zu erklären, bereits innerhalb der Naturphilosophie den Weg dahin ebnete, die vereinzelt empirisch arbeitenden Fächer unter dem Dach einer allgemeinen Naturwissenschaft zusammenzuführen. Diese Entwicklung könne nun auf vergleichbare Weise auch zum Aufbau einer allgemeinen Kunstwissenschaft als gemeinsamer Boden der philosophischen Ästhetik beitragen. Denn gerade Letztere erlaube es, wissenschaftlich haltbare, «feste Begriffe des Schönen» zu entwickeln, die «objektiv an die Beschaffenheit der gefallenden Gegenstände gebunden sind» (Zimmermann, Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, 315). Sie liegen konkret in den Ton- und Farbvorstellungen, seien es wie in der Musik die harmonisch oder disharmonisch wirkenden Verbindungen von Terz und Quinte beziehungsweise Prim und Sekunde oder wie in der Malerei diejenigen von Violett und Hochgelb oder Grün und Gelb (Zimmermann, Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, 314-319). Der Kunstgenuss beruht entsprechend weder auf der Grundlage, «sich des Gottes in der eigenen Brust bewusst» zu sein und seine Idee nachzuschaffen, noch auf einem sensualistischen Fühlen, sondern allein auf den Vorgaben im Kunstwerk (Zimmermann, Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, 323, vgl. ferner 350). Entgegen der Unergründlichkeit und damit dem subjektiven Belieben, der Willkür und Gesetzlosigkeit, die die Maxime gerade des Idealismus seit Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) über Schelling und Hegel impliziere, lässt sich, wie er betont, in Weiterführung von Kant und im Anschluss an Herbart als ursprüngliche Quelle und Wirkung des Schönen die harmonische Gemütsstimmung bestimmen, deren «eigenthümliche[r] Zauber» sich «dem *weit allgemeineren Zauber verdankt, den alles Harmonische ausübt*» (Zimmermann, Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, 334-335). Insofern ist die ästhetische Stimmung, die sich angesichts von Werken der Kunst einstellt, nicht nur Einzelnen, Privilegierten vorbehalten, sondern für alle erfahrbar. Denn das Gefühl der Harmonie beruht eben nicht wie bei Hegel auf einem logischen Begriff beziehungsweise einer notwendigen Selbstbewegung

des Geistes und damit einem vorgegebenen Anspruch auf eine Harmonie von Erscheinung und Idee, die letztlich nur von wenigen Einsichtigen gefühlt wird, sondern auf der lebendigen Wirklichkeit der Erfahrung des Harmonischen, die jeden betrifft (Zimmermann, Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, 322-340).

Vor diesem Hintergrund gilt nach Zimmermann in der Nachfolge von Herbart, dass die Erfahrung, weil sie jeden betrifft und angeht, sich als Grundlage auch der allgemeinen Sittenlehre formulieren lässt. Denn die allgemeine, harmonische Gemütsstimmung, die mit dem Lustgefühl verbunden ist, steht in dieser Hinsicht im Einklang mit der Maxime guten Handelns. Insofern vermag der ästhetische Genuss für den praktischen Vernunftgebrauch, der sich zwischen Willen und Einsicht entscheiden muss, richtungsweisend zu werden. Denn im als Werturteil verstandenen Ästhetischen liegt dasjenige, was den Wert der Dinge – und des Handelns – unmittelbar angeht. Die Aufgabe der Ästhetik liegt entsprechend darin, diesen Wert über die Verhältnisbestimmung der Formen aufzuzeigen. Denn weder das Schöne noch das Wahre und Gute sind objektiv gegeben, noch bildet das Schöne mit dem Wahren und Guten eine Einheit, wie es Zimmermann vor allem in seiner zweiten Schrift zur Ästhetik zum Thema macht (Zimmermann, Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, 346-348, und Zimmermann, Aesthetik II, 167-184).

In diesem Sinne ist das ästhetische Werturteil unabhängig von der theoretischen Beurteilung des Seins der Einheit. Denn die wirkliche Ästhetik ist frei von inhaltlichen und materiellen Vorgaben im Sinn von Ideen oder Vorwissen. Sie beruht auf keinem normativen Wert, sondern auf einem davon unabhängigen Formwert. Seiendes kann schön oder hässlich sein. Insofern geht es Zimmermann zufolge nicht um die weltgeschichtliche Entfaltung des Absoluten in Würdigem. Vaterländisches oder einen Werkmeister entsprechend als würdig anzusehen, kann daher keine Grundlage für ein ästhetisches Urteil sein (Zimmermann, Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, 340-343). Der jeweilige historische Standpunkt zu einer gegebenen Zeit ist kein Maßstab; über Stillosigkeit zu klagen, wie es der Hegelianer Vischer tut, macht entsprechend keinen Sinn (Zimmermann, Die Spekulative Aesthetik und die Kritik, 40). So bleibt die Ästhetik Vischers, trotz dessen Annäherung an die formalistische Position, indem er zwischen stofflicher Gehalts- und ästhetischer reiner Formwirkung unterscheidet, für Zimmermann «doch nur das umhüllende Prachtgewand *seiner* Theologie» (Zimmermann, Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, 342). Dem entgegen gelte es festzuhalten, dass Kunstwissenschaft, als Formwissenschaft verstanden, allein auf Werturteilen gemäß der Form beruht und damit auf objektiven Prinzipien der Werke selbst. Ideen und von ihnen ausgehend materielle oder historische Aspekte, die sich an Fragen orientieren, ob das inhaltlich Vorgestellte bzw. woher und wodurch es besteht, spielen für das Urteil keine Rolle. Insofern kommt dem «Prozess durch welchen das Schöne *wird*, sei es nun der *psychologische* im Inneren des einzelnen, sei es der *metaphysisch-geschichtliche* in der Offenbarung des (persönlichen oder unpersönlichen) Weltsubjekts», keine Bedeutung zu (Zimmermann, Zur Reform der Aesthetik

als exacter Wissenschaft, 344; Zimmermann, Aesthetik II, 185-187). Denn das Werturteil des Schönen ergibt sich über das mathematisch beschreibbare Verhältnis der Formen, für das der Einzelne über das Gemüt empfänglich ist und entsprechend mit einem Lust- oder Unlustgefühl reagiert. Die Koppelung an das Werk bedeutet zugleich, dass hier der menschliche Wille keinen Einfluss nehmen kann. Das ästhetische Urteil entwickelt sich aus dem Verhältnis, einem Vergleichen der Formen. Es ist bewusst, evident und benennbar (Bartsch 2017, 227-234). Gleiche Ursachen haben demnach gleiche Wirkungen. Im Musikalischen etwa wird eine Quinte als harmonisch und eine Sexte und Septime als disharmonisch empfunden. Allein in diesen Wirkungsverhältnissen liegt die Erkenntnisquelle der Ästhetik als reine Formwissenschaft. Gehaltsästhetik und Formästhetik beziehungsweise Historismus und wissenschaftliches Denken schließen sich demzufolge aus. Die Aufgabe Letzterer liegt je nach Fachrichtung darin, Faktoren zu suchen und objektive Prinzipien des Gefallens bzw. Missfallens aufzustellen. Die Spannungen, die sich zwischen Lust und Unlust ergeben, sind letztlich unabhängig vom Subjekt und dem Urteil beziehungsweise Prädikat. Sie beruhen allein auf den Bezügen zwischen den Tönen und Farben. Lob und Tadel richten sich schließlich danach, wie die Formen umgesetzt werden, bzw. nach den ästhetischen Regeln und nicht nach der Entstehungsgeschichte des Werks (Zimmermann, Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, 340-357; Zimmermann, Die Spekulative Aesthetik und die Kritik, 39, 3. Spalte). Als Vorbilder führt Zimmermann hier nach Herbart insbesondere die Einzeluntersuchungen seines lebenslangen Freundes Eduard Hanslick (1825-1904) und dessen bis heute diskutierte Schrift *«Vom Musikalisch-Schönen»* (1854) an (Zimmermann [Rezension], Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, 673-675), sowie diejenigen zum *Goldenen Schnitt in Natur und Kunst* von Adolph Zeising (1810-1876) (*«Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers»* (1854)) (vgl. § 8 in diesem Band) und zu den *«Farbenaccorden»* in der Malerei von Friedrich Wilhelm Unger (1810-1876) (Unger, *Über die Theorie der Farbenharmonie*; Zimmermann, *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft*, 355-357). Im zweiten Band seiner *«Aesthetik»* bezieht er zudem noch die aktuellen physiologischen und psychologischen Untersuchungen im Musikalischen von Hermann von Helmholtz (1821-1894, *«Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik»* (1863)) und von Wilhelm Wundt (1832-1920, *«Vorlesungen über die Menschen- und Thierseele»* (1863)) ein (Zimmermann, *Aesthetik II*, 42).

3. Friedrich Theodor Vischer (1807-1887)

Angesichts der heftigen Kritik, mit welcher Zimmermann die Wissenschaftlichkeit der spekulativen Ästhetik bezweifelt, stellt sich insbesondere der in Deutschland und der Schweiz für seine Forschungen zum Thema anerkannte Philosoph und Literaturwissenschaftler Friedrich Theodor

Vischer der Herausforderung. Mit der Schrift ›Kritik meiner Aesthetik‹, die er konkret als Selbstkritik versteht und entsprechend in ›Kritische Gänge V & VI‹ (1866/1873) veröffentlicht (vgl. hierzu ergänzend seinen letzten Aufsatz ›Das Symbol‹ von 1887), reagiert er nicht nur, wie bereits angemerkt, auf die Einwände der Formwissenschaften, die keinen Gott oder sonstige Einflüsse von außerhalb auf die Künste gelten lassen, sondern zugleich auch auf diejenigen Kritiker vor allem in Deutschland, die ihn als Pantheisten und damit wegen fehlender Nähe zu Gott ablehnen. Bereits im Vorwort des ersten Teils hebt er hervor, dass er sich mit dieser Neufassung grundlegend der Frage stellen möchte: «Was ist reine Form?» (Vischer, Kritische Gänge V, vi).

Vor dieser Hintergrundfrage gilt sein Augenmerk in seinen Ausführungen zunächst dem, was er zuvor in seiner zehnbändigen ›Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen‹ (1846-1857) vorgestellt hat. Selbstkritisch greift er darin vor allem seinen von ihm definierten Begriff der Phantasie auf. Diesen korrigierend stellt er nun fest, dass das Schöne nicht im Gegenstand liege, sondern erst im Anschauen werde. Der Kontakt zwischen einem Gegenstand und dem auffassenden Subjekt bringt seiner Ansicht nach das Schöne erst hervor. Erstmals in der Geschichte der Ästhetik, wie es später im 20. Jahrhundert zu einem eigenständigen Begriff werden soll – u.a. bei Aby M. Warburg (1866-1929), ›Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*‹ (1893) – fasst Vischer das Tätigwerden des Subjekts als einen «(Grund-)Act» auf, den wir unbewusst vollziehen (Vischer, Kritische Gänge V, 14). Das Subjekt steht insofern – im Gegensatz zu Vischers ursprünglichem Ansatz – am Anfang der Untersuchung und nicht am Ende. Der Akt der Phantasie beziehungsweise die ästhetische Anschauung zeichnet sich, wie er hervorhebt, durch Genuss am Tätigsein aus. Alle Menschen vermögen das zu empfinden, während die künstlerische Tätigkeit eine besondere Begabung voraussetzt. Sie ermöglicht den Künstlern, uns mit ihren Werken deutlich zu machen, dass wir das Schöne erst im Anschauen erleben. Vischer definiert damit das Schöne als etwas, das erst im Prozess des Anschauens und damit im Inneren des Einzelnen entsteht und daher nicht außerhalb vorgefunden werden kann. Dass wir Letzteres dennoch vermuten, ist eine Folge von Selbsttäuschung, der wir vor allem angesichts der Natur erliegen. Dasjenige, was wir sehen, ist reiner Schein.

Genau an diesem Punkt setzt Vischers Selbstkritik an, da er die Natur in seiner zehnbändigen ›Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen‹ noch als eigenständig Schönes vorgestellt hat. Doch mit der Konkretisierung dessen, was die Phantasie ausmacht, muss, so Vischer, dieses Kapitel dort nun herausgenommen werden. Entgegen dem ursprünglichen Ansatz gilt es jetzt vielmehr, den allgemeinen Charakter und relativen Wert der Natur gegenüber den Künsten herauszustellen. Denn grundlegend zeichnet sich der Zugang auch zu ihr dadurch aus, dass wir schon immer «unsere Seele in den Gegenstand» legen und ihn von innen heraus erhöhen (Vischer, Kritische Gänge V, 1-21). Gerade Künstler geben sich dem hin und reagieren damit auf die Stimmung beziehungsweise die Gefühlswelt, die sie angesichts der Natur gewahren. So vermögen gerade sie, deren «geahnte(n) Bewegungsverhältnisse [...] durch Beziehung einer mathematisch geordneten Darstellungsform zur bestimmten Gestaltung [zu] bringen» (Vischer, Kritische Gänge V, 12). Insofern

knüpft der Künstler seine schöpferische Phantasie an das, was als wahre Tiefe der Wirklichkeit von ihm erlebt wird. Es ist das Leben selbst, dem er damit Ausdruck verleiht. Schlussfolgernd hält er dazu fest, dass auf dieser von ihm aufgezeigten Grundlage im Gegensatz zur Sichtweise der Formwissenschaft die Formen aus der Natur und der Gehalt aus dem Leben stammen. Dabei kann über das inniglich verstandene Lebensbild, das mit dem Werk aufscheint, zudem der Bogen zu den Einzelwissenschaften geschlagen werden (Vischer, Kritische Gänge V, 12-13; zur Neuordnung des Systems der Ästhetik Kritische Gänge V, 1-7, 17-19).

Im Folgenden präzisiert Vischer diesen Zusammenhang. So zeichnet sich die Phantasie dadurch aus, dass sie im Gegensatz zur gewöhnlichen Wahrnehmung nicht nur verweilend, scharf auffassend und innig aneignend ist, sondern einen Akt darstellt, «woran das ganze Seelen- und Geistesleben des Menschen so Theil nimmt, daß die Sinnlichkeit [...] in Bedeutung tritt» (Vischer, Kritische Gänge V, 24-25). In der Ästhetik, so heißt es hier, «fungiert die Sinnlichkeit wie fühlende Seele, Leidenschaft, Wille, Gedanke, der sehende hörende Nerv empfindet nicht nur, fühlt wie Gemüth, denkt wie Verstand und Vernunft» (Vischer, Kritische Gänge V, 24-25). Der Akt lasse sich insofern als ein Verstehen dessen fassen, was uns begegnet. Er lässt sich als eine Weise des Denkens begreifen. Dieser Vorgang erfolgt jedoch nicht über Worte und Begriffe, sondern über Gestalt, Bewegung und Ton. Sie bilden den Quell der Zeichensprache der Künste. Wobei die Art des Verhaltens Tieren gleicht und sich vor allem durch Intensität und Tiefe unterscheidet beziehungsweise kein Tierisches mehr ist, da es «im ästhetischen Acte positiv heraufgehoben [wird] zum Geistesleben, dessen Organ es ist, oder umgekehrt mit ihm durchdrungen [ist]. Ein sinnlicher Act also, der eben so sehr ein geistiger ist, ein geistig inhaltsvoller» (Vischer, Kritische Gänge V, 26).

Im Sinn der spekulativen Ästhetik zeichnet sich diese Verbindung mit dem Inhalt als eine ganz besondere aus. Sie ist durch den Charakter der Unendlichkeit geprägt, der gesättigt ist von dem höchsten Inhalt, der unbedingten, absoluten, idealen Luft, so Vischer. So vermag über den ästhetischen Akt die Harmonie des Weltalls in die Erscheinung hinein- und aus der Erscheinung herausgeschaut werden. Im Einklang mit Weiße und in Abgrenzung zu Hegel sieht Vischer die Erscheinungen, wie sie in der Sinnlichkeit erfahren werden, und den Geist in seiner höchsten Bedeutung als Idee in einer Koinzidenz, die keinen Abfall oder eine Abstufung, wie sie Hegel annimmt, kennt. Die Einheit beider wird im ästhetischen Akt der Anschauung erfahren, sie ist reiner Schein beziehungsweise vermittelt der Form und damit durch die Phantasie geschaffenes Idealbild, durch die die Wahrheit leuchtet, so Vischer. Erhabenes und Komisches – aber auch Hässliches, wie er später ergänzt – in all ihren Formunterschieden gehören genauso dazu. Vor diesem Hintergrund geht Vischer davon aus, dass die Ästhetik nicht in der Theologie aufgeht, wie es noch Weiße und Carrière durch die Vorstellung eines persönlichen und allgegenwärtigen Gottes gefordert haben. Statt einer theistischen vertritt er eine pantheistische Auffassung, nach der Gott in allen Dingen der Welt existiert. Ferner grenzt er sich auch von einer ausschließlich begrifflich bestimmten Philosophie ab, denn die Ästhetik ermöglicht seiner

Auffassung nach eine Anschauung ohne Begriff und erlaubt auf diesem Weg, die Welt als vollkommen zu erfassen (Vischer, Kritische Gänge V, 26-48; zur Formfrage 38, 45 bzw. zum Hässlichen 120-121).

Eine herausragende Aufgabe übernimmt, wie Vischer unterstreicht, in diesem Feld der Künstler, der über den geordneten Stoff und damit über die Form die Harmonie zu hören beziehungsweise das Schöne zu sehen und zu hören erlaubt. Dabei nimmt er diese Formen selbst nur innerlich und damit unsinnlich von der lebendigen Gestalt auf und vermag sie zum bloßen Schein beziehungsweise Bild zu formen, das selbst erneut ein unsinnliches ist, da es in der Vorstellung des Rezipienten realisiert werden muss. Der Akt der ästhetischen Anschauung, die Phantasie, ist insofern mit der Form identisch. Mit dieser Annahme, dass Anschauung und Form identisch seien, trifft sich Vischer mit der Formwissenschaft, wie Zimmermann bestätigt (Zimmermann, Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, 342). In Abgrenzung zu Letzterer geht Vischer jedoch davon aus, dass zur Form der Stoff gehört. Der Stoff bestimmt, obwohl er letztlich unbeachtet bleibt, als Gehalt das künstlerische Werk. Eine bloße Form, wie sie die Formwissenschaft annimmt, gibt es insofern nicht. Dabei unterscheidet Vischer mit Blick auf das Stoffliche zwischen drei Ebenen. Neben dem Material als erster Ebene gehört dazu als zweite das Sujet. Die dritte und wichtigste Ebene betrifft diejenige, die Vischer als «Lebenskraft, Naturwirken oder Geisteswirken, Gedanke, Affect, Wille, Charakter, sittliches Gesetz in der Weltgeschichte, Schicksal» festhält (Vischer, Kritische Gänge V, 55). Sie durchdringt die Gesamtwirkung und macht den eigentlichen Inhalt des Werks aus. Alle drei Dimensionen des Stoffs werden durch die formgebende Einheit zu etwas Wahrnehmbaren, «das sich in der Gesamtwirkung des Aeußern ausspricht» (Vischer, Kritische Gänge V, 56; Ausarbeitung 45-57, hier insb. 55). Als Schönes und damit geistiges, harmonisch erscheinendes Leben wird damit das ursprünglich Lebendige, körperlich-räumlich im Licht Geschaute erst über die reine Ordnung in Formen überführt. Insofern handelt es sich beim schönen Bild um eine künstliche Erscheinung, um reine Form, die nicht über die Sinne vorgestellt werden kann, sondern nur über die Einbildungskraft, die als eine Weise des inneren Vergegenwärtigens beziehungsweise als Akt der Idealisierung zu verstehen ist, einen Vorgang, den Vischer an späterer Stelle als symbolbildenden Akt festhält (Vischer, Kritische Gänge V, 137-150; Vischer, Das Symbol, 420-421). Mit dem Begriff des Symbols greift Vischer an dieser Stelle einen Zusammenhang auf, den er, wie er selbst betont, nur am Rande in seiner ersten Fassung der Ästhetik eingebracht hat, obwohl er für ihn, wie er zeigen möchte, von grundlegender Bedeutung ist. Entgegen dem allgemeinen Verständnis des Symbolbegriffs versteht er darunter einen bewussten und reflektierbaren Vorgang, in dem von unorganischen Erscheinungen ausgehend, dem Licht, den Farben und Tönen, in einem «ahnenden Leihen, einem unbewußten Unterlegen von Seelenstimmungen», diese mit einem menschlich ansprechenden Inhalt verbunden werden (Vischer, Kritische Gänge V, 140). Insofern handelt es sich um einen aktiven, selbsterzeugenden Vorgang, der als angeboren zu verstehen ist, denn wir können nicht anders, «wir müssen» symbolisch auffassen

(Vischer, Kritische Gänge V, 146). Konkret zeichnet sich dieser Vorgang durch ein «inniges Innefühlen des Bildes und des Inhalts» aus (Vischer, Kritische Gänge V, 141). Zusammen bilden sie eine gefühlte Einheit, ein «symbolisches Bild der Wohlordnung» (Vischer, Kritische Gänge V, 145).

Um dieses lebendige, harmonische Bild zu erzeugen, dienen die Mittel der Darstellung, seien es Farben, Töne oder Sprache. Über diese Mittel wird, indem das innige Gefühl und Verständnis angesprochen wird, die Einbildungskraft aufgerufen. Die Farben, Formen (im engeren Sinn) und Töne von Musik und Sprache stattdessen zu rein dekorativen Elementen zu reduzieren, wie es die Formwissenschaften tun, ist nach Vischers Auffassung verfehlt. Die Möglichkeit der Darstellungsmittel, etwa wie in der Musik oder Poesie über Töne und Metrik der Sprache eine individuelle, geschlossene Seelenstimmung wiederzugeben, geht dabei unter. Das heißt, auch wenn der Tatsache zugestimmt werden kann, dass die Darstellungsmittel gemäß mathematischen Prinzipien bestimmt werden können, so geht dennoch der Formbegriff darin keineswegs auf (Vischer, Kritische Gänge V, 58-64). Vielmehr müssen diese Gesetze als solche des Maßes oder des Maßhaltens der Spannkraft verstanden werden, mit deren Hilfe die äußeren und inneren Erfahrungen vermittelt werden. Insofern bestimmt die Form, die in der Phantasie als ordnende Kraft wirkt, die äußeren Erfahrungen, die dann in ebendieser – der Form – gemäß den gefühlten und verstandenen Vorstellungen umgesetzt werden, sodass die spezifische Stimmung einer Landschaft oder die geistige Einheit einer Handlung, um die es in einem Stück geht, erst hervortreten kann. Nach Vischer geht es hierbei um die geistige Einheit eines Individuellen, die in der Form realisiert wird. Form ist Ordnung letztlich einer Vielheit und nicht eines Einfachen.

Diese Ordnung beruht jedoch nicht auf Regelmäßigkeit, Symmetrie oder Proportion, wie die Formalisten behaupten. Wäre dem so, dann müssten im Fall von Zeising die von ihm zur Geltung gebrachten Regeln des Goldenen Schnitts an allen anerkannten Kunstwerken der Welt nachgemessen werden. Ob diese je auch schön sind, spielt dabei keine Rolle. Lösen ließe sich der Zweifel an der Proportionsregel, wenn der Goldene Schnitt in der von Zeising aufgeführten Weise als Maßverhältnis verstanden würde. Anders sieht es im Fall der Farbharmonien und -kontraste aus, die Unger als durch Wellenlängen bestimmt erkannt hat. Doch auch in diesem Fall gilt, dass sie immer schon in einem übergeordneten Verhältnis stehen und sich im Sinn eines Bildes der Harmonie zusammenfinden. Diese zu erfahren, beruht entsprechend auf einer unwillkürlich sich vollziehenden symbolisierenden Tätigkeit der Phantasie, über die ein Bezug zum Inhaltvollen entsteht. So gilt: «Die Metrik ist [...] nicht die Poesie, sie ist nur an der Poesie; die weitere Eintheilung in Strophen, Gesänge, Acte ist blos äußere Spur eines Formlebens, das tiefer gesucht werden muß und nicht zu messen ist» (Vischer, Kritische Gänge V, 72).

Hinter dem Quantitativen, so macht Vischer deutlich, liegt ein Qualitatives, ein verborgenes inneres Leben. Dieses tiefere Leben ist die Harmonie, die uns anschaulich-ästhetisch über die Form erscheint. Über den bloßen Schein hinaus wird entsprechend die harmonische Erscheinung eines bestimmten

Lebensgehaltes zum Spiegel des harmonischen Weltalls beziehungsweise der allgemeinen Wahrheit: ideal, allgemein, notwendig. In ihr finden wir die Einheit von Geist und Leib beziehungsweise eine Einheit der Welt, nach der wir naturgemäß streben (Vischer, Kritische Gänge V, 64-88, vgl. ferner 94-99, sowie mit Bezug auf die Fragen nach dem innewohnenden Interesse 149-154; zur Musikkritik Vischer, Kritische Gänge VI, 36-40). Das mathematische Verständnis der Form, wie es die Formalisten und unter ihnen vor allen Zimmermann betonen, erscheint ihm dagegen langweilig, inhaltslos und ohne Bezug zum Leben. Ästhetik zeichnet sich demgegenüber durch Gehalt aus; sie ist Gehaltsästhetik: Form und Gehalt sind untrennbar, denn «die Form hat wesentlich Ausdruck; Alles wird auf die Form angesehen, die Form drückt ihr Inneres aus, so wird alle Form auf den *Ausdruck* angesehen» (Vischer, Kritische Gänge V, 86, im Orig. gesperrt; zur ästhetischen Anschauung 129-135, 155).

3. Wirkung

Nachdem Vischer Form und Inhalt als Einheit erklärt hat, während Zimmermann auf die Differenz beider pocht, sind es nachfolgend andere, die sich konkret den offenen Fragen des Verhältnisses von Form und Inhalt beziehungsweise denjenigen nach der Spezifizierung der objektiven Seite als innere Erfahrung (Phantasie) zuwenden und sie im Verhältnis zur subjektiven Erfahrung (Wissen, Ideen) betrachten. Wie es beide Kontrahenten aufzeigen, vermag diese Aufgabe weder durch die spekulative Ästhetik noch durch die Ästhetik als Formwissenschaft gelöst werden. Entsprechend fordern die Vertreter beider Richtungen Forschungen im Rahmen der Psychologie und Physiologie. Den Forschenden obliegt die Aufgabe, dasjenige zu klären, was die innere Erfahrung des Schönen selbst ausmacht, d.h., wie immer wieder hervorgehoben wird, zu erforschen, wie die Erfahrung der Harmonie in den Formen (Zimmermann, Aesthetik II, 167) beziehungsweise wie die Einheit der Idee des Schönen und damit von Form und Inhalt in der Phantasie erfolgt (Vischer, Kritische Gänge V, 143). Dass für beide Seiten eine Öffnung hin zu diesen Fragen ansatzweise möglich wird, lässt sich letztlich nur durch die wechselseitige Kritik herleiten. Dennoch, die Opponenten bleiben im Kern für die Argumentation des Gegenübers unempfänglich. Formal-logische Aspekte als Ausgangspunkt einer Analyse näher zu betrachten oder umgekehrt produktionsästhetische stärker zu berücksichtigen, schließen beide aus (Hoeschen 2001, 311-315). Die nachfolgende allgemeine Trennung in historisch-inhaltlich und ahistorisch-formal orientierte Wissenschaftsansätze wird auf diese Weise eingeleitet. Wobei damit beide Parteien tatsächlich, wie sie es sich gegenseitig auch vorgeworfen haben, durch die jeweilige Vereinseitigung des eigenen Ansatzes tendenziell den Bezug zum Leben verlieren. Sei es, weil die erarbeiteten historischen Einsichten nichts mehr mit der Lebenskraft zu tun haben, die der spekulativen Sicht ursprünglich eigen ist, oder weil den formalen Analysen die Verbindung zum Lebendig-Wirklichen der Erfahrung verloren geht. Verantwortlich dafür lässt sich letztlich der von den jeweiligen

Vertretern als universell ausgesprochene Anspruch einer Ästhetik als spekulative Wissenschaft beziehungsweise als Formwissenschaft verstehen (Sauer 2018, 244; zu diesem Anspruch Zimmermann, *Aesthetik I*, 612-613; Vischer, *Kritische Gänge V*, 12-13; Weiße, *System der Aesthetik I*, 12). Mit dem Beharren in dieser Gegenüberstellung hat die Debatte im 19. Jahrhundert das unabhängige Fortschreiten der Einzelwissenschaften befördert, zugleich – jedoch weniger in den empirisch-naturwissenschaftlichen als vielmehr in den künstlerischen Fächern – aber auch Gräben zwischen ahistorischen und historischen Analysemethoden geöffnet.

Was die erste Gruppe der empirisch-naturwissenschaftlich arbeitenden Fächer betrifft, so lassen sich unmittelbar an die physiologisch bedeutsamen musikwissenschaftlichen Forschungen von Helmholtz (*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*) (1863), 182-223) diejenigen seines Assistenten in jenen Jahren, Wundt, anschließen, der mit Blick auf die Erfahrungswissenschaften und weg von der spekulativen Ästhetik physiologisch-psychologische experimentelle Studien unternimmt, auf die sich bereits Zimmermann bezieht (Zimmermann, *Aesthetik II*, 42). Für Wundt selbst sind dabei auch die Studien Fechners im Rahmen von dessen Psychophysik zum Tastsinn (Fechner, *Elemente der Psychophysik I* 1860, 182-201; 295-296) wichtig (Wundt, *Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele I*, I-X). Gerade Fechners erstmals 1866 in einem Tagebucheintrag formulierte Unterscheidung von einer Ästhetik «von oben herab» und «von unten herauf» fasst die Debatte treffend zusammen (Allesch 2018, 20-22). Für Fechner bildet diese Unterscheidung noch den Ausgangspunkt seiner Forschungen zur Ästhetik (Fechner, *Vorschule der Aesthetik I* 1876, 1-7). Damit schließt er nicht nur an den Herbartianismus an, sondern auch an die von Friedrich Theodor und Robert Vischer eingebrachten Aspekte zur sogenannten «Einfühlungstheorie» (Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge V*, 140-148; zur Einführung des Begriffs durch Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl*, VII; und zur Übernahme durch Warburg, Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*, 5; vgl. hierzu Langer 1967, 257-306 und Langer 1972, 342; Bredekamp 2010, 48-56; Krois 2011, 273-289; Sauer 2020, 24-28; ferner Allesch 2018, 26-30, dort auch zur Rezeption bei Johannes Volkelt (1848-1930) und Theodor Lipps (1851-1914), 36-38). Der weitere Weg scheint unweigerlich vorgezeichnet. Die weitreichenden und bedeutenden Forschungen von Helmholtz, Wundt und Fechner beginnen schließlich erst nach dem Ende der Debatte ab den 1870er Jahren nach außen sichtbar zu werden. Spezifisch philosophisch-ästhetische Aspekte spielen in den sich an sie anschließenden, sich zunehmend ausdifferenzierenden, empirisch-physiologisch und -psychologisch arbeitenden Forschungen dann kaum noch eine Rolle.

Vom philosophisch-ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, dominiert innerhalb der künstlerischen Fächer, insbesondere in den Literaturwissenschaften, lange die von Vischer, Carrière und Hermann Lotze (1817-1881) verfolgte historisch-spekulativ argumentierende Auslegungsrichtung. Ein neues Verständnis der Literaturwissenschaft als vom Herbartianismus beeinflusstes Fach etabliert sich erst mit dem russischen Formalismus ab 1915 und verfestigt sich, vermittelt über die Semiotik Ferdinand de Saussures (1857-1913), mit

dem Prager Strukturalismus ab 1930. Voraus gehen dieser Entwicklung einzelne Untersuchungen etwa von Otto Flügel (1842-1914) zur «Gleichsetzung von Verhältnis und Form» (Flügel, Über den formalen Charakter der Aesthetik, 350; Stöckmann 2016, 58-65). Daneben erfolgt auch vor dem Hintergrund völkerpsychologischer Forschungen, die auf Herbart aufbauen, eine deutliche Abgrenzung zur Tradition, die an Hegel anschließt. Einen zentralen Beitrag, um die Völkerpsychologie als eigenständiges Forschungsgebiet zu etablieren, leisten in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Psychologen Moritz Lazarus (1824-1903) und dessen Schwager, der Sprachforscher Heymann Steinthal (1823-1899) mit der gemeinsamen Herausgabe der «Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft» 1860 (vgl. Grundriss, 19. Jh., I/3; hierzu Wundt, Über Ziele und Wege der Völkerpsychologie, 1-27). Konkret mit Bezug zur Poesie veröffentlicht darin auch Hermann Cohen (1842-1918) seine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Phantasie, wie ihn Vischer versteht, und stellt diesen im Sinn der formalen Logik Herbarts auf einen neuen Boden (Cohen, Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins, 7-12; Hoeschen 2001, 299, 305).

Cohen nimmt mit seinem neukantischen Ansatz zudem grundlegend Einfluss auf die Überlegungen seines Schülers Ernst Cassirer (1874-1945) und dessen kulturphilosophische Forschungen. Bedeutsam werden für Cassirer sowohl der Symbolbegriff Vischers (Cassirer, Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften, 11-39) als auch die Grundlagen der formalen Ästhetik (Cassirer, Zur Logik der Kulturwissenschaften, 56-86), wie sie im Anschluss an Zimmermann von dem Bildwissenschaftler Heinrich Wölfflin (1864-1945) (Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 10-12) verarbeitet werden. Mit der Definition des Menschen als «animal symbolicum» macht Cassirer deren Verbindung in produktions- wie rezeptionsästhetischer Hinsicht fruchtbar (Cassirer, Versuch über den Menschen, 51; ferner Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen III, 3-107; Sauer 2018, 250-251).

Den nachhaltigsten Einfluss hat Cassirers Konzeption im Fortgang der Kunstgeschichte; ergänzend wichtig sind die Forschungen des Kunst- und Kulturwissenschaftlers Warburg, der sich neben Friedrich Theodor Vischer auch auf Robert Vischer stützt (Warburg, Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*, Vorbemerkung) und mit dem Cassirer in seinen Hamburger Jahren ab 1919 in Kontakt kommt. Vor allem auf Cassirer aufbauend – jedoch entgegen der weiter gefassten, an der lebendigen Wirkungskraft orientierten Konzeption von Cassirer und Warburg – wird von Erwin Panofsky (1892-1968) eine rein historisch argumentierende Methode entwickelt, die sogenannte Ikonologie, die das Fach bis heute prägt (Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, 198-203; vgl. zum dreigliedrigen Schema der Methode, wie es auch bei Vischer (Kritische Gänge V, 55) erkennbar ist: Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, 223; Sauer 2018, 241-244). Von ihr grenzt sich explizit die an Herbart anschließende, von ahistorischen Voraussetzungen geprägte Linie der Kunstwissenschaft ab. Ihre Anfänge führen von Zimmermann ausgehend zu Konrad Fiedler (1841-1895), der mit Blick auf den angemessenen Zugang zur Kunst auf die Bedeutung der reinen Anschauung verweist, mit dem

Ziel, den Gegenstand um seiner selbst willen zu erfassen, sodass eine Erkenntnis über ihn gewonnen werden kann (Fiedler, Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, 18-23). Damit wird der Gegenstand als äußeres Motiv bzw. als Anlass verstanden, den der Künstler auf ursprüngliche Weise, in einer «Ausdrucksbeziehung zur Natur» erfasst und in ein Werk umsetzt (Fiedler, Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, 173). Strenger am Formalen orientiert ist es der Schüler Zimmermanns Alois Riegl (1858-1905), der auf ein «Bedürfnis des Menschen» beziehungsweise ein Kunstwollen verweist, das zu spezifischen Gestaltungsweisen führt, die gattungsübergreifend zu beobachten seien (Riegl, Stilfragen, viii). Geschichtlich gesehen lassen sich dabei Präferenzen für am Haptischen bzw. für am Optischen orientierte Darstellungsweisen unterscheiden (Riegl, Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, 1-11). Es ist schließlich Wölfflin, der 1915 diesen Ansatz vertieft: Er versteht das Kunstwollen als Anschauungsweisen des Menschen und überführt diese in Grundbegriffe von geschichtlich differenzierbaren Stilen, die von linearen und malerischen Präferenzen dominiert sind (Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1-19; Wiesing 2008, 27-208). Dabei zeigt sich, dass nicht nur die Nachfolger der spekulativen, sondern auch die Modelle mit Hinwendung zur formalen Ästhetik sich von ihrer ursprünglichen Fragestellung weit entfernt haben. Denn mit der Ausrichtung am Gegenstand und Stil spielt die Untersuchung der lebendigen Wirkungskraft der Erfahrung von Form, die für Zimmermann noch den Ausgangspunkt bildete, keine unmittelbare Rolle mehr.

Mit Blick auf den Kanon der Einzelfächer, seien es Physiologie, Psychologie, Literatur- und Kunstwissenschaft, lässt sich feststellen: Einzig die Musikwissenschaft hat die ursprünglichen Protagonisten und die von ihnen bewegte Debatte um die Vorherrschaft von Idee (Inhalt) oder Form beziehungsweise um die Frage, worauf das ästhetische Empfinden gründet, nicht vergessen. Das liegt daran, dass Hanslick in seiner Zimmermann gewidmeten Schrift «Vom Musikalisch-Schönen» (1854) sich wohl konkret an dessen Forschungen anlehnt, zugleich aber auch, wie es Lotze deutlich macht, dem gefühlsmäßig Inhaltvollen verbunden ist (Lotze [Rezension], Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen, 1049-1068; vgl. dazu Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, 108-118). Das setzt von Beginn an andere Maßstäbe in der nachfolgenden musikwissenschaftlichen Forschung (Maier 2013, 212; Payzant 2001, 13-18). Forschungen seit den 2000er Jahren schließen sich diesem vorgegebenen Weg an und nehmen, von ihrer jeweiligen fachlichen Perspektive ausgehend und unter anderem von Cassirer angeregt, es als offene Aufgabe in den Blick, eine Annäherung der in der Debatte nach wie vor gegensätzlichen Positionen im Sinne einer «allgemeinen Theorie kultureller Formzusammenhänge» anzustreben (Stöckmann 2016, 61, 70-108 sowie Hoeschen 2001, 312-315; Sauer 2018).

4. Bibliographie

1. Primärliteratur

Carrière, Moriz: Wechselbezüge zwischen Metaphysik und Aesthetik, in: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 22 (1853), 115-133. – Online unter BSB: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11394184?q=%28Carri%C3%A8re,+Moriz%3A+Wechselbezug%C3%BCge+zwischen+Metaphysik+und+Aesthetik%29&page=118,119> (Stand: 18. Oktober 2024).

Cassirer, Ernst: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften [1921-22], in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1 (Leipzig, Berlin 1923), 11-39.

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen, III: Phänomenologie der Erkenntnis [1929] (Darmstadt 1964).

Cassirer, Ernst: Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien [1942] (Darmstadt ³1971).

Cassirer, Ernst: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur [1944] (Hamburg ²2007).

Cohen, Hermann: Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins, in: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft 6/2 (1869), 171-263. – Nachdruck unter dem Titel: Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins (Berlin 1869). Online unter: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89094657152&seq=5> (Stand: 18. Oktober 2024).

Fechner, Gustav Theodor: Elemente der Psychophysik, I (Leipzig 1860). – Online unter BSB: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10255088?q=%28Elemente+der+Psychophysik+1%29&page=,1> (Stand: 18. Oktober).

Fechner, Gustav Theodor: Vorschule der Aesthetik, I (Leipzig 1876). Online unter: <https://psychologie.lw.uni-leipzig.de/wundt/opera/fechner/vrschul1/VAesthI1.htm> (Stand: 18. Oktober 2024).

Fiedler, Konrad: Über Beurteilung von Werken der bildenden Kunst [1876], in: Konrad Fiedler: Schriften zur Kunst, hg. von Gottfried Boehm, I (München 1991), 1-48. Vgl. ergänzend online unter: <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/cih1542b2210253v1.pdf> (Stand 18.

Oktober 2024).

Fiedler, Konrad: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit [1887], in: Konrad Fiedler: Schriften zur Kunst, hg. von Gottfried Boehm, I (München 1991), 111-220. Vgl. ergänzend online unter: <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/cih1542b2210253v1.pdf> (Stand: 18. Oktober 2024)

Flügel, Otto: Über den formalen Charakter der Aesthetik, in: Zeitschrift für exacte Philosophie 4 (1864), 349-370.

Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst (Leipzig 1854). – Online unter BSB: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10598668?q=%28Hanslick,+Eduard%3A+Vom+Musikalisch-Sch%C3%B6nen%29&page=4,5> (Stand: 18 Oktober 2024).

Helmholtz, Hermann von: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik (Braunschweig 1863). – Online unter BSB: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10598685?page=,1> (Stand: 18 Oktober 2024)

Lotze, Hermann [Rezension]: Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen (Leipzig 1854), in: Goettingische Gelehrte Anzeigen 106-108 (1855), 1049-1068.

Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst [1932/1964], in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem, I: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme (Köln 1984), 185-206.

Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie [1939], in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem, I: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme (Köln 1984), 207-225.

Riegl, Alois: Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik (Berlin 1893). – Online unter UBH: DOI [10.11588/diglit.8075](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0075-7) (Stand: 18. Oktober 2024).

Riegl, Alois: Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn (Wien 1901). – Online unter UBH: DOI [10.11588/diglit.1272](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0075-7) (Stand: 18. Oktober 2024).

Rosenkranz, Karl: Aesthetik des Häßlichen (Königsberg 1853). – Online unter UBH: DOI [10.11588/diglit.22368#0009](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0075-7) (Stand: 18. Oktober 2024).

Unger, Friedrich Wilhelm: Über die Theorie der Farbenharmonie, in: Annalen der Physik 163/87 (1853), 121-128. – Online unter BSB: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10130400?q=Unger&page=136,137> (Stand: 18. Oktober 2024).

Vischer, Friedrich Theodor von: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche in Vorlesungen, I: Die Metaphysik des Schönen (Reutlingen, Leipzig 1846); II.1: Die Lehre vom Naturschönen (1847); II.2: Die Lehre von der Phantasie (1848); III.1: Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste (1851); III.2, Hefte 1-5: Die Künste (Stuttgart 1852-1857). Online unter DTB: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/vischer_aesthetik01_1846 (Stand: 18. Oktober 2024).

Vischer, Friedrich Theodor von: Über das Verhältnis von Form und Inhalt in der Kunst, in: Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins 3 (1858), 63-88. Online unter: https://books.google.de/books?id=dQ5RAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Stand: 18. Oktober 2024).

Vischer, Friedrich Theodor von: Kritik meiner Aesthetik, I, in: Friedrich Theodor von Vischer: Kritische Gänge, V Neue Folge (Stuttgart 1866), 1-156. – Online unter BSB: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11246051> (Stand: 18. Oktober 2024).

Vischer, Friedrich Theodor von: Kritik meiner Aesthetik, II, in: Friedrich Theodor von Vischer: Kritische Gänge, VI Neue Folge (Stuttgart 1873), 1-131. – Online unter BSB: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11246053> (Stand: 18. Oktober 2024).

Vischer, Friedrich Theodor von: Das Symbol [1887], in: Robert Vischer (Hg.): Friedrich Theodor Vischer: Kritische Gänge, IV (München 21922), 420-456. – Online unter MPG: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:NQPHKKCC> (Stand: 10. Oktober 2024).

Vischer, Robert: Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik (Leipzig 1873). – Online unter MPG: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:ZR13ZYQR> (Stand 18. Oktober 2024).

Warburg, Aby M.: Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance (Hamburg, Leipzig 1893). – Online unter UBH: DOI [10.11588/diglit.68731](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-11588-diglit.68731) (Stand 18. Oktober 2024).

Weißer, Christian Hermann: Über den gegenwärtigen Standpunkt der philosophischen Wissenschaft (Leipzig 1829). – Online unter BSB: <https://www.digitale->

[sammlungen.de/de/view/bsb10047308?q=%28%2Cber+den+gegenw%C3%A4rtigen+Standpunkt+der+philosophischen+Wissenschaft+in+besonderer+Beziehung+auf+das+System+Hegels%29&page=1](https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10047308?q=%28%2Cber+den+gegenw%C3%A4rtigen+Standpunkt+der+philosophischen+Wissenschaft+in+besonderer+Beziehung+auf+das+System+Hegels%29&page=1) (Stand 18. Oktober 2024).

Weiße, Christian Hermann: System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, I (Leipzig 1830). – Online unter BSB: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10574868?q=%28System+der+Aesthetik+als+Wissenschaft+von+der+Idee+der+Sch%C3%B6nheit%29&page=4,5> (Stand 18. Oktober 2024).

Weiße, Christian Hermann [Rezension]: Vischer, Friedrich Theodor: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, I (Reutlingen, Leipzig 1846), in: Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik 2 (1846), 417-456. – Online unter BSB: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10047308?q=%28%2Cber+den+gegenw%C3%A4rtigen+Standpunkt+der+philosophischen+Wissenschaft+in+besonderer+Beziehung+auf+das+System+Hegels%29&page=1> (Stand 18. Oktober 2024).

Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst [1915] (München ⁶1923).

Wundt, Wilhelm: Vorlesungen über die Menschen- und Thierseele, I (Leipzig 1863). – Online unter BSB: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10255658_00008.html (Stand 18. Oktober 2024).

Wundt, Wilhelm: Über Ziele und Wege der Völkerpsychologie, in: Wilhelm Wundt (Hg.): Philosophische Studien, IV (Leipzig 1888), 1-27. – Online unter BSB: <https://digitalesammlungen.uni-weimar.de/viewer/fulltext/lit3098/1/> (Stand 18. Oktober 2024).

Zeising, Adolph: Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers (Leipzig 1854). – Online unter BSB: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10255661?q=%28Zeising,+Adolph%3A+Neue+Lehre+von+den+Proportionen+des+menschlichen+K%C3%B6rpers+%29&page=2,3> (Stand 18. Oktober 2024).

Zimmermann, Robert von: «Über die jetzige Stellung der Philosophie auf der Universität. Eine Antrittsvorlesung» (Ölmütz 1850). Online unter ÖNB: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ207288604 (Stand 18. Oktober 2024).

Zimmermann, Robert von: Die Spekulative Aesthetik und die Kritik, in: Oesterreichische Blätter zur Literatur und Kunst. Beilage der Oesterreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung 6 (1854), 37-40.

Zimmermann, Robert von [Rezension]: Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch Schönen (Leipzig 1854) [1854], in: Robert von Zimmermann: Studien und Kritiken, II (Wien 1870), 241-248.

Zimmermann, Robert von [Rezension]: Vischer, Dr. Friedrich Theodor: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, III.2.4 (Stuttgart 1857), in: Literarisches Centralblatt 4 (1857), 673-675.

Zimmermann, Robert von: Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft, I (Wien 1858). – Online unter BSB: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10574912_00005.html (Stand 18. Oktober 2024).

Zimmermann, Robert von: Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, in: Zeitschrift für exakte Philosophie 2 (1862), 309-358.

Zimmermann, Robert von: Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft, II (Wien 1865). – Online unter BSB: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10574913_00069.html (Stand 18. Oktober 2024).

2. Sekundärliteratur:

Allesch, Christian G.: Fechner. Vorschule der Ästhetik (Berlin 2018).

Bartsch, Anna-Maria C.: Form und Formalismus. Stationen der Ästhetik bei Baumgarten, Kant und Zimmermann (Würzburg 2017).

Burkhardt, Bernd: Der spekulative Begriff und das «positive Mehr». Christian Hermann Weißes frühe Hegel-Kritik, in: Philosophisches Jahrbuch 101/11 (2019), 277-306.

Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildakts. Erkundungen der Bildmacht (Berlin 2010).

Heinze, Max: Christian Hermann Weiß, in: Allgemeine Deutsche Biographie, hg. von der Historischen Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München XLI (Leipzig 1896), 590-594. – Online unter: https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Wei%C3%9Fe,_Christian_Hermann (Stand 18. Oktober 2024).

Hoeschen, Andreas: Gegenstand, Relation und System im *ästhetischen Formalismus*, in: Andreas Hoeschen und Lothar Schneider (Hg.): Herbart's Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert (Würzburg 2001), 297-315.

Krois, John M.: Enactivism and Embodiment in Picture Acts, in: Horst Bredekamp und Marion Lauschke (Hg.): John M. Krois. Bildschema und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen [Actus et Imago, 2] (Berlin 2011), 272-289.

Langer, Susanne K.: Mind: An Essay on Human Feeling, I (Baltimore, London 1967); II (Baltimore, London 1972).

Maier, Franz Michael: Lotze und Zimmermann als Rezensenten von Hanslicks *Vom Musikalisch Schönen*, in: Archiv für Musikwissenschaft 70/3 (2013), 209-226.

Payzant, Geoffrey: Eduard Hanslick and Robert Zimmermann. A Biographical Sketch, Vortrag an der Universität von Toronto, 28.01.2001. Online unter: <http://www.rodoni.ch/busoni/cronologia/Note/hanslick.pdf> (Stand: 18. Oktober 2024).

Sauer, Martina: Ästhetik versus Kunstgeschichte? Ernst Cassirer als Vermittler in einer bis heute offenen Kontroverse zur Relevanz der Kunst für das Leben, in: Thimeo Breyer und Stefan Niklas (Hg.): Ernst Cassirer in systematischen Beziehungen: Zur kritisch-kommunikativen Bedeutung seiner Kulturphilosophie [Deutsche Zeitschrift für Philosophie/Sonderbände] (Berlin 2018), 239-259. – Online unter UBH: DOI [10.11588/artdok.00006246](https://doi.org/10.11588/artdok.00006246).

Sauer, Martina: Warburg und die Natur(-wissenschaft): Affektpsychologische Fundierung von Kultur im Hamburger Kreis um Warburg, Cassirer und Werner und deren Nachwirkungen, in: Jacobus Bracker, Stefanie Johns und Martina Seifert (Hg.): Image Senses [Visual Past, 8 (2018)] (Hamburg 2020), 261-298. – Online unter UBH: DOI [10.11588/artdok.00006746](https://doi.org/10.11588/artdok.00006746).

Schneider, Lothar: Realismus und formale Ästhetik. Die Auseinandersetzung zwischen Robert Zimmermann und Friedrich Theodor Vischer als poetologische Leitdifferenz im 19. Jahrhundert, in: Andreas Hoeschen und Lothar Schneider (Hg.): Herbarts Kultursystem, Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert (Würzburg 2001), 259-282.

Stöckmann, Ingo: Form, Theorie, Methode. Die formale Ästhetik des 19. Jahrhunderts, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 90/1 (2016), 58-108.

Weltrich, Richard: Friedrich Theodor Vischer, in: Allgemeine Deutsche Biographie, hg. von der Historischen Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München XL (Leipzig 1896), 31-6. – Online unter: https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Vischer,_Friedrich_Theodor (Stand 18. Oktober 2024).

Wiesing, Lambert: Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann, in: Andreas Hoeschen und Lothar Schneider (Hg.): Herbarts Kultursystem, Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert (Würzburg 2001), 283-296.

Wiesing, Lambert: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik [1987] (Frankfurt a.M. 2008).

