

Angewandte anthropologische Ästhetik
Konzepte und Praktiken 1700–1900

Applied Anthropological Aesthetics
Concepts and Practices 1700–1900



Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert

Herausgegeben von Carsten Zelle

Band 11

Angewandte anthropologische Ästhetik
Konzepte und Praktiken 1700–1900

Applied Anthropological Aesthetics
Concepts and Practices 1700–1900

Herausgegeben von Piroska Balogh und Gergely Fórizs

Wehrhahn Verlag

Die Herausgabe des Bandes wurde durch die finanzielle Unterstützung des Forschungszentrums für Humanwissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ermöglicht.



HAS

**Research Centre for
the Humanities**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Auflage 2020

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag

Umschlagbild: Sokrates zieht Alkibiades aus der Umarmung der Wollust, Teilansicht. Öl auf Leinwand, 1791, Jean-Baptiste Regnault. Louvre, Paris. Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Regnault_-_Socrate_arrachant_Alcibiade_des_bras_de_la_volupté,_1791.jpg

Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-86525-822-9

Inhalt

Piroska Balogh, Gergely Főrizs (Budapest) Zur Einleitung. Angewandte anthropologische Ästhetik – die Perspektive des Sowohl-als-auch	7
--	---

I. Angewandte Ästhetik

Marie Louise Herzfeld-Schild (Luzern) Die Musikalisierung des Menschen. Gedanken-Führung durch Anthropologie, Ästhetik und Musik im 18. Jahrhundert	15
---	----

Slávka Kopčáková (Prešov) The Aesthetics of Music in Upper Hungary between 1796 and 1842. Genesis, Sources and Initiators	47
---	----

Márton Szilágyi (Budapest) Latente Anwesenheit. Die ungarische Rezeption der literarischen Arbeiten von August Gottlieb Meißner um 1800	67
---	----

Gergely Főrizs (Budapest) Bildung und Vormundschaft Christian Oesers Frauenästhetik (1838/1899)	79
---	----

Borbála D. Mohay (Budapest) Ferenc Széchényi's Taste on Gardens and Landscapes	113
---	-----

II. Grenzfälle der Ästhetik

Botond Csuka (Budapest) From the Sympathetic Principle to the Nerve Fibres and Back Revisiting Edmund Burke's Solutions to the 'Paradox of Negative Emotions'	139
--	-----

Katalin Bartha-Kovács (Szeged) Ästhetik und Geschmackskritik Eine französische Variante der Kunstreflexion im 18. Jahrhundert	175
---	-----

Piroska Balogh (Budapest)	
Toward an Evolutionary Aesthetics	
August Greguss and the Hungarian Reception of Darwin	193

III. Rhetorik und Ästhetik an Gymnasien bzw. Universitäten

Carsten Zelle (Bochum)	
Eschenburgs Rhetorik – zur Theorie und Literatur	
der schönen Wissenschaften bzw. Redekünste (1783/1836)	
im Transformationsprozeß der rhetorischen Schriftkultur der Sattelzeit ...	209

Tomáš Hlobil (Prag)	
Das Erhabene in Franz Fickers Olmützer	
Vorlesungen über Ästhetik (1821/22)	
Unter besonderer Berücksichtigung der Rolle Immanuel Kants	233

Antonín Polícar (Prague)	
Karl Heinrich Heydenreich on the a priori Sources of Pleasure and Taste ...	249

Piroska Balogh, Gergely Fórizs (Budapest)	
Friedrich August Clemens Werthes' Appointment and Activity as	
Professor of Aesthetics at the Royal Hungarian University (1784–1791) ...	267

Appendix

1. Denkkzettel [Memorandum Concerning	
Friedrich August Clemens Werthes' Biography and Bibliography, 1784]	294
2. Friedrich August Clemens Werthes' Plan for	
Teaching Aesthetics at Universities [1784]	295
3. Institutiones Aesthetices. Friedrich August Clemens Werthes'	
Lectures on Aesthetics (1791)	297

Namenregister	313
---------------------	-----

Über die Autorinnen und Autoren	323
---------------------------------------	-----

Zur Einleitung

Angewandte anthropologische Ästhetik – die Perspektive des Sowohl-als-auch

Vorliegender Sammelband knüpft an ein vorangehendes Werk an. Wie schon in unserem Sammelwerk *Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa 1750–1850*¹ steht erneut die anthropologisch fundierte und auf die Bildung des ›ganzen Menschen‹ zielende Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts im Fokus – nun allerdings mit einigen thematischen Schwerpunktverschiebungen. Wie schon der Titel *Angewandte anthropologische Ästhetik 1700–1900* andeutet, gilt das Interesse der BeiträgerInnen nicht nur der Theoriegeschichte, sondern vor allem auch der praktischen Anwendung der Ästhetik, sei es auf dem Gebiet der Erziehung, der Literatur, der Musik, der bildenden Künste oder der Gartenkunst. Darüber hinaus wird das Untersuchungsfeld gegenüber dem Vorgängerband sowohl räumlich als auch zeitlich erweitert. Neben der mitteleuropäischen, d.h. der deutschen und der ›habsburgischen‹ kommen auch die französische und die britische Ästhetik in den Blick und zugleich werden die Protoästhetik des beginnenden 18. Jahrhunderts sowie die national gefärbte Bildungsästhetik des ausgehenden 19. Jahrhunderts thematisiert.

Die Einbeziehung dieser Erscheinungen, die die Grenzen des Vorgängerbandes überschreiten, wird zu einem besseren Verständnis der Geschichte der anthropologischen Ästhetik beitragen. Denn eine genaue Begrenzung dieser Disziplin erscheint angesichts der Forschungslage als problematisch. Umstritten ist zum einen etwa, ob Gottlieb Alexander Baumgartens (anthropologische) Ästhetik einen Paradigmenwechsel (›Hinwendung zur Sinnlichkeit‹) herbeigeführt hat oder ob sie den Diskurs über das Schöne weniger auf inhaltlicher, sondern vielmehr vor allem auf terminologischer Ebene erneuert hat – Baumgartens Ästhetik mithin eine ›Erwachsenentaufe‹² darstellt. Zum anderen ist eine theoretische Abgrenzung

1 Hg. Piroška Balogh, Gergely Fórizs. Hannover 2018 (= *Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert*, 9).

2 »Baumgarten's baptism of the discipline in 1735 [...] was an adult baptism«. Paul Guyer: »Introduction«. In: Ders.: *A History of Modern Aesthetics. Vol. 1. The Eighteenth Century*. New York 2014, 1–29, hier: 7.

der anthropologischen Ästhetik aufgrund des philosophischen Eklektizismus, der ihr methodologisch zugrunde liegt, gegenüber anderen Konzepten des Schönen bzw. Ästhetischen immer schon schwierig gewesen.

Diese Schwierigkeiten lassen sich erst überwinden, wenn die Herangehensweise, mit der die anthropologische Ästhetik historisch erforscht werden soll, keine dezisionistische Position verfolgt, sondern eine Sowohl-als-auch-Perspektive einnimmt.³ Denn nicht bloß Baumgartens *Aesthetica* lässt sich adäquat nur als Neuansatz *innerhalb* einer tradierten Denkstruktur deuten⁴, sondern eine solche Interpretationsweise gilt praktisch für den gesamten Bereich der anthropologischen Ästhetik. *Traditio* und *inventio* gehen hierbei Hand in Hand, und es ist eine der Grundfragen der einschlägigen Forschung überhaupt, ob und inwieweit diese methodologische Einsicht mit dem für diese Disziplin charakteristischen holistischen Menschenbild zusammenhängt. Die theoretische Begründung dieses Zusammenhanges von Inhalt und Methode war allerdings von Beginn des modernen Ästhetikprojekts im 18. Jahrhundert an schon vorgegeben. Die Aufwertung der Sinnlichkeit im Zuge der ›anthropologischen Wende‹ lässt sich nämlich methodologisch auf Francis Bacons Wissenschaftstheorie zurückführen: Hierbei geht es um eine Konzeption, die sich auf eine enge Verbindung von Praxis und Theorie gründet und die wissenschaftliche Erkenntnis als einen kreisförmigen Prozess modelliert, der die Stadien Erfahrung, Folgerungen, Versuche und Feedback durchläuft.⁵ Ein solches Schema des Sowohl-als-auch gilt nicht nur für die Naturwissenschaften, sondern u. a. auch im Bereich der Ästhetik.⁶

Das Bild auf dem Cover unseres Bandes soll diesen Problemkomplex veranschaulichen. Es handelt sich um die Teilansicht des Ölgemäldes von Jean-Baptiste

3 Für eine Gegenüberstellung der beiden Denkschemata im ähnlichen Kontext siehe: Carsten Zelle: »Anakreontik und Anthropologie. Zu Johann Arnold Eberts *Das Vergnügen* (1743)«. In: *Anakreontische Aufklärung*. Hg. Manfred Beetz, Hans-Joachim Kertscher. Tübingen 2005 (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, 28), 93–105.

4 Baumgartens »Einsicht« bestehe darin, dass es gilt, »eine Lücke« im Leibniz-Wolffschen philosophischen System »mit einer neuen Wissenschaft auszufüllen«. Carsten Zelle: »Ästhetische Anthropeiosis. Leibniz' Erkenntnisstufen und der Ursprung der Ästhetik«. In: *Leibniz und die Aufklärungskultur*. Hg. Alexander Košenina, Wenchao Li. Hannover 2013 (= *Hefte der Leibniz-Stiftungsprofessur*, 20), 93–116, hier: 99.

5 Vgl. Joseph Agassi: *The Very Idea of Modern Science. Francis Bacon and Robert Boyle*. Dordrecht [u. a.] 2013, 1–125; Antonio Pérez-Ramos: *Francis Bacon's Idea of Science and the Maker's Knowledge Tradition*. Oxford 1988, 135–198.

6 Vgl. Dahlia Porter: *Science, Form, and the Problem of Induction in British Romanticism*. Cambridge 2018, 36–44, 219–256.

Regnault aus dem Jahr 1791 mit dem Titel »Sokrates zieht Alkibiades aus der Umarmung der Wollust«. Auf dem Bild versucht der zornige Sokrates – mit seiner rechten Hand hinauf auf die Welt der Ideen hindeutend – seinen Schüler Alkibiades aus dem Bett der Kurtisanen zu zerren, doch Alkibiades widersetzt sich seinem Lehrer und hält sich in der Umarmungen der personifizierten Wollust fest. Das Gemälde steht in der ikonographischen Tradition des ›Herkules am Scheideweg‹-Motivs, worin der Held vor die Entscheidung gestellt wird, zwischen Lust (*voluptas*) oder Tugend (*virtus*) zu wählen. Die Ersetzung von Herkules durch Alkibiades und der die Tugend symbolisierenden Frauengestalt durch Sokrates sowie die Versetzung der Szene in ein Bordell gehen auf den Maler Jean-François Pierre Peyron (*Socrate arrachant Alcibiade des bras de la Volupté*, 1785) zurück. Die Darstellung Regnaults galt seinen Zeitgenossen als ungewöhnlich und trug ihm den Vorwurf der Unmoralität ein, denn der herkömmlichen Auffassung nach sollte Herkules bzw. Alkibiades selbst in der Lage sein, zwischen einem mühelos-sinnlichen und einem tugendhaften Lebensweg zu entscheiden, d.h. den hier von Sokrates gezeigten Tugendpfad freiwillig zu beschreiten.⁷ Das Verhalten des Alkibiades bei Regnault scheint aus solcher Sicht fragwürdig zu sein, insofern die Hauptfigur offenbar nicht geneigt dazu scheint, eine Entscheidung zu treffen und sich aus der Umarmung der Wollust zu befreien.

Es gibt aber auch eine andere Interpretationsmöglichkeit, und zwar im Rahmen einer innovativen Umbesetzung der ikonographischen Tradition. Betrachtet man nämlich die Szene aus der Perspektive einer Anthropologie des ›ganzen Menschen‹, dann tritt an die Stelle der Scheidewegssituation, die ein Entweder-oder fordert, die Situation des Sowohl-als-auch eines zugleich sinnlichen und vernünftigen Menschen. In diesem Sinne steht Alkibiades hier als Personifizierung des Menschen, eines Mittelwesens zwischen zwei Welten, das bestrebt ist, sein Gleichgewicht zu halten obwohl es von zwei entgegengesetzten Kräften seiner Natur gleichsam zerrissen zu werden droht. Alkibiades' Widerstand gegenüber dem Eingreifen des Sokrates steht mit dem republikanischen Grundprinzip der

7 Siehe Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Herkules als verfolgte Unschuld? Ein weiblicher Subjektentwurf der Aufklärung von Marie Guillemine Benoist«. In: *Frauen, Kunst, Wissenschaft. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 5 (1991), H. 12 (= *Rundbrief: Die Verhältnisse der Geschlechter zum Tanzen bringen*), 17–46, hier: 36 f. Zur Rezeption des Gemäldes siehe auch Katalin Bartha-Kovács' Beitrag in diesem Band: »Ästhetik und Geschmackskritik. Eine französische Variante der Kunstreflexion im 18. Jahrhundert«, 175–191, hier: 189 f.

Baumgartenschen Ästhetik in Einklang, wonach gegenüber den unteren Vermögen keine »Tyrannei« (tyrannis), sondern lediglich eine »Herrschaft« (imperium) erforderlich sei.⁸ Darüber hinaus drückt der auf den Bildbetrachter gerichtete Blick des Alkibiades den Gedanken aus, dass das hier dargestellte, unentscheidbare Dilemma allgemein für alle Menschen gilt. Der ruhige Gesichtsausdruck und die Körperhaltung der Hauptfigur stehen im krassen Gegensatz zu den leidenschaftlichen Mienen und Gesten der beiden Nebenfiguren – dem zornigen Sokrates auf der einen und der wollüstigen Kurtisane auf der anderen Seite. Durch seine ruhige Mittelstellung gerät Alkibiades in eine Position, die an das Ideal einer *belle âme* bzw. schönen Seele gemahnt.⁹ Folglich steht die Figur des Alkibiades für die Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung. Er verkörpert somit den Menschen als ein Mittelwesen, das dank seiner Doppelnatur zugleich zum Vermittler zwischen Vernunft (Sokrates) und Sinnlichkeit (Kurtisane) wird. Diese Verknüpfung gelingt innerhalb des Menschen im Bereich des Ästhetischen.

Die im vorliegenden Band versammelten Aufsätze werfen in diesem Sinne Schlaglichter auf unterschiedliche Etappen der Geschichte der anthropologischen Ästhetik und präsentieren verschiedene Formen des Sowohl-als-auch-Denkens innerhalb eines integrativen Schönheitsdiskurses, welcher stets auf die Verknüpfung von Praxis und Theorie, die Inbeziehungsetzung von Tradition und Innovation und die Ausbalancierung von Vernunft und Sinnlichkeit bedacht ist.

* * *

Der hier vorgelegte Band dokumentiert zwei internationale Tagungen des Instituts für Literaturwissenschaft des Forschungszentrums für Humanwissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, die im November 2018 bzw. Juni 2019 in Budapest stattfanden. Die Durchführung dieser beiden Tagungen wurde durch die finanzielle Unterstützung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ermöglicht. Wir danken allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern für das Gelingen der Veranstaltungen. Die Herausgabe des Sammelbandes wurde von dem Forschungszentrum für Humanwissenschaften unterstützt. Dafür sei

8 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik. Lateinisch–deutsch*. Übers. Dagmar Mirbach. Hamburg 2007, Bd. 1, § 12, 17.

9 Vgl. Marie Wokalek: *Die schöne Seele als Denkfigur. Zur Semantik von Gewissen und Geschmack bei Rousseau, Wieland, Schiller, Goethe*. Göttingen 2011.

dem Leiter des Instituts für Literaturwissenschaft, Gábor Kecskeméti, und dem Generaldirektor des Forschungszentrums, Pál Fodor, gedankt. Dem Herausgeber der Reihe *Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert* sind wir mehrfach zu Dank verpflichtet: Für die Aufnahme des Bandes in die Reihe, für sein fürsorgliches Lektorat, sowie für die intensiven Online-Diskussionen über einzelne Themen des Bandes, während des langen Pandemie-Frühlings 2020.

Piroska Balogh und Gergely Fórizs, Budapest

I.

Angewandte Ästhetik

Marie Louise Herzfeld-Schild, Luzern

Die Musikalisierung des Menschen

Gedanken-Führung durch Anthropologie, Ästhetik
und Musik im 18. Jahrhundert

1. Ein-Führung. Philosophische Anthropologie

Die Musik spielt in der anthropologischen Ästhetik eine zentrale, vermutlich kaum zu überschätzende Rolle. Sie ist nicht nur Lieferantin für ein Vokabular, das (überwiegend) emotionale Aspekte des menschlichen Lebens beschreibt und sich aus musikalisch-akustischen Begrifflichkeiten wie ›Stimmung‹ und ›Resonanz‹, ›Konsonantien‹ und ›Dissonantien‹ speist. Darüber hinaus liefert die Musik Anthropologen wie auch Ästhetikern seit Jahrhunderten Modelle für die Gesetzmäßigkeiten der Funktionsweisen des menschlichen Körpers, der menschlichen Seele und der Interaktionen dieser beiden miteinander. Diese enge Verbindung zwischen Musik, Ästhetik und Anthropologie legt nahe, dass das verwendete Vokabular nicht einfach nur aus der Musik entliehen, sondern in seiner ursprünglichen musikalisch-akustischen Bedeutung der anthropologischen Ästhetik intrinsisch ist – und dass im Rahmen der Verwendung dieses Vokabulars von der Idee einer Musikalisierung des Menschen ausgegangen werden kann. Der vorliegende Beitrag möchte dieser Idee anhand ausgewählter Beispiele nachgehen. Dafür wird er aus der Gegenwart in die Vergangenheit führen und den Zusammenhang von Anthropologie, Ästhetik und Musik im 18. Jahrhundert genauer beleuchten.¹

Musikalische Begrifflichkeiten sind in anthropologischen Überlegungen der Gegenwart außerordentlich prominent. Nicht nur die Neue Phänomenologie um Hermann Schmitz und Gernot Böhme verwendet beispielsweise die Be-

1 Der vorliegende Beitrag baut auf folgenden Texten auf: Marie Louise Herzfeld-Schild: »Resonanz und Stimmung. Musikalische Paradigmen im historischen Spannungsfeld von Anthropologie, Ästhetik und Physiologie«. In: *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*. Hg. Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder, Elke Schumann. Bielefeld 2017, 127–144; Dies.: »Stimmung des Nervengeistes. Neurophysiologie und Musik im 18. Jahrhundert«. In: *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*. Hg. Silvan Moosmüller, Boris Previšić, Laure Spaltenstein. Göttingen 2017, 121–141.

griffe ›Stimmung‹² und ›Resonanz‹³, um damit eine Vielzahl unterschiedlicher und überaus menschlicher Beziehungsphänomene zu beschreiben. Auch der Soziologe Hartmut Rosa widmete der ›Resonanz‹ eine umfassende Monographie und definierte darin Stimmungen als »primäre Resonanzachse[n] zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Gefühlen und Atmosphären«. ⁴ Damit erhalten musikalisch-akustische Begrifflichkeiten eine grundlegende Funktion für Rosas Anthropologie: Dem Menschen wird eine verleiblichte und zugleich entäußerte Stimmung zugeschrieben, die einen potentiellen Schwingungsbereich darstellt, der Resonanz zwischen dem Menschen und der Welt überhaupt erst möglich macht (oder sie verweigert).

Rosa bezieht sich mit seiner musikalischen Anthropologie immer wieder ausdrücklich auf Helmuth Plessner, Mitbegründer der Philosophischen Anthropologie und Verfasser zahlreicher Schriften über anthropologisch-ästhetische Momente der Musik bzw. des Musikalischen. So widmete sich Plessner im Rahmen seiner Überlegungen zur Ästhesiologie und Anthropologie der Sinne neben anderen Ausdrucksformen des Menschen der Musik als der dem Hörsinn adäquaten Kunstform, und zwar insbesondere in den Schriften *Zur Phänomenologie der Musik* (1925), *Sensibilié et raison. Contribution à la philosophie de la musique* (1936) mit ihrer deutschen Zusammenfassung *Zur Anthropologie der Musik* (1951) sowie *Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens* (1972). In diesem letzten Text kontrastiert Plessner die Eigenschaften des Hörsinns mit denen des Sehsinns, und zwar durch genaue Betrachtungen der jeweiligen künstlerischen Kongruenzen Musik und Kunst. Im Zentrum steht dabei die Frage, inwieweit ein »Programm der Musikalisierung der Malerei«⁵, wie es seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts immer wieder umzusetzen versucht worden sei, überhaupt gedacht werden könne. Es geht Plessner hier nicht um eine »Musikalisierung der Welt« und der menschlichen

2 Vgl. z.B. Hermann Schmitz: *System der Philosophie, 2. Bd. 2. Teil. Der Leib im Spiegel der Kunst*. Bonn 1966; Gernot Böhme: »Das große Konzert der Welt«. In: *OK offenes Kulturhaus Oberösterreich. A hearing perspective*. Hg. Carsten Seiffarth, Martin Sturm. Wien 2007, 3–15.

3 Vgl. z.B. Hermann Schmitz: *System der Philosophie, 3. Bd. Der Raum, 2. Teil. Der Gefühlsraum*. Bonn 1969; Gernot Böhme: »Akustische Atmosphären«. In: *Hochschule Musik und Theater Zürich, Akustik-Symposium in Zürich 21. 8. 2006*, 3–8.

4 Hartmut Rosa: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin 2016, 636.

5 Helmuth Plessner: »Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens« [1972]. In: Helmuth Plessner: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*. Hg. Günter Dax, Odo Marquard, Elisabeth Ströker. Frankfurt a.M. 1982, 479–492, hier: 483.

Weltbeziehungen, wie sie etwa Hartmut Rosa aus seiner soziologisch orientierten Resonanztheorie ableitet⁶, sondern ausdrücklich um eine Musikalisierung der Sinne, d.h. um eine Übertragung der modalen Eigenschaften des Hörsinns auf den Sehsinn.

Plessners Ausführungen beginnen mit allgemeinen Überlegungen zum Gebrauch von Musikmetaphern: »Das Wort von einer Musikalisierung der Sinne scheint auf den ersten Blick nur eine Metapher zu sein, mit der wir unserer Neigung nachgeben, für Eindrücke aus den verschiedensten Bereichen Ausdrücke aus der Musik zu verwenden. Wir sprechen ebenso von der Dominante eines Gedankens, vom kontrapunktischen Aufbau eines Gedankenganges, wie von der Musikalität einer architektonischen Fassade zugegeben, nicht zur Freude des nüchternen Fachmannes, aber doch bei aller Emphase aufschlußreich. Denn die Metaphern kommen nicht von ungefähr, sondern enthalten im tertium comparationis einen abstrakten Kern von Wahrheit.«⁷

Anschließend reflektiert Plessner über seinen eigenen Gebrauch von musikalischen Metaphern am Beispiel der »Musikalisierung der Sinne«. Diese Überlegungen lassen sich ohne Weiteres auch auf andere von ihm verwendete Metaphern aus dem Bereich der Musik übertragen, so insbesondere auf seinen Gebrauch der Begriffe ›Resonanz‹ und ›Stimmung‹ (sowie diesen eng verwandter Begrifflichkeiten wie ›Durchstimmung‹ oder ›Resonanzkörper‹).

Ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit seien im Folgenden als Einführung ins Thema des vorliegenden Beitrags zwei Momente der »Musikalisierung der Sinne« – und damit auch der Musikalisierung des Menschen – bei Plessner genauer beleuchtet, und zwar in seinem eigenen Sinne als Suche nach einem »abstrakten Kern von Wahrheit« in ihrer spezifischen Verwendung. So spricht Plessner etwa in seiner *Anthropologie der Musik* (1951) hinsichtlich der voluminösen Konformität von Schall und menschlichem Leib von letzterem als »Resonanzkörper«.⁸ Dieses Bild ist nicht neu – und es stellt einen wichtigen Pfeiler zum Brückenschlag ins 18. Jahrhundert dar, denn schon damals stand der menschliche Leib als Resonanzkörper im Zentrum anthropologischer Überlegungen. Während diese historischen Konzepte jedoch, wie weiter unten ausgeführt wird, in erster Linie auf die gespannten und gestimmten Nerven-Saiten, nicht auf den resonierenden Körper gerichtet waren, konzentriert sich

6 Rosa: *Resonanz* (wie Anm. 4), 64.

7 Plessner: »Musikalisierung der Sinne« (wie Anm. 5), 481.

8 Helmuth Plessner: »Zur Anthropologie der Musik« [1951]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften VII*. (wie Anm. 5), 184–200, hier: 189.

Plessner auf die Raumhaftigkeit, Ausgedehntheit und Voluminosität des Leibes, die ihn überhaupt erst zu einem Resonanzkörper für den Menschen in seiner Umwelt werden lassen könne.

Für Plessner haben Töne »gefühlsmäßige Wirkungen, weil sie Impulswerte für Haltung und Motorik unseres leibhaften Daseins besitzen. Deshalb werden wir von einer taktmäßig betonten Folge von Tönen mitgenommen und in ihren Rhythmus hineingezogen. Sie »gehen durch und durch.«⁹ Rhythmus und Impulswerte der Töne und Tonfolgen wirken demnach unmittelbar auf den menschlichen Leib ein. Sie geben ihm mit ihrer und in seiner Voluminosität die Möglichkeit zur Resonanz und wirken darin »gefühlsmäßig«; eine Formulierung, die unter Rückgriff auf Plessners jüngere Schrift *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* (1941) in ihrem ganzen Ausmaß erkennbar wird. Unter der dort verwendeten Binnenüberschrift »Die Resonanz des Gefühls«¹⁰ kann herausgearbeitet werden, dass Resonanz für Plessner aufs Engste mit dem emotionalen Leben der Menschen verbunden ist. Konsequenterweise zieht er in dem Moment, in dem er sich vom Resonanzkörper ›Leib‹ dem Gefühl, und damit den Schwingungen im bzw. am Resonanzkörper, zuwendet, den der Resonanz eng verwandten Begriff der Stimmung hinzu, wenn er Gefühle ausdrücklich als »durchstimmende Angesprochenheiten« definiert.

In diesem Kontext schließlich findet sich eine äußerst große Dichte an musikalischen Metaphern, die eng an den Leib als Resonanzkörper anschließen: »Als durchstimmende Angesprochenheit steht das Gefühl [...] zwischen ›Reaktion‹ und ›Antwort‹. Für eine Reaktion [...] ist es zu lose mit dem Anlaß verknüpft. Es wird nicht einfach (von einem Reiz) ausgelöst und gleichsam in Gang gebracht, sondern eine Qualität ›spricht‹ zum Menschen und weckt in ihm eine Resonanz. Und für eine Antwort ist das Gefühl wieder zu innig an den Anlaß gebunden. Dieser ruft nicht erst eine persönliche Stellungnahme hervor und schafft keine fragliche Situation, sondern bringt den Menschen (wenn auch über eine Distanz hinweg, dem Echo vergleichbar) zum Erklingen. Als entsprechende Schwingung, in die tiefer oder flacher, stiller oder aufgeregter der ganze Mensch gerät, hält das Gefühl zwischen Reaktion und Antwort, den beiden Typen der Entgegnung, welche das Leben kennt, die Mitte.«¹¹

9 Ebd., 190.

10 Helmuth Plessner: »Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens« [1941]. In: Plessner: *Gesammelte Schriften VII.* (wie Anm. 5), 201–387, hier: 345.

11 Ebd., 349 f.

Es ist durchaus bemerkenswert, dass Plessners anthropologisch-ästhetische Überlegungen umso mehr musikalische Begriffe verwenden, je mehr er sich mit seinem Resonanzkonzept dem zugrunde liegenden akustisch-physikalischen Resonanzphänomen annähert: Nicht nur verknüpft Plessner die Rede vom Leib als Resonanzkörper mit der vom Gefühl als »durchstimmende Angesprochenheit« und bringt das akustische Phänomen des Echos mit dem des Erklingens in Stellung. Er beschreibt darüber hinaus explizit das akustische Resonanzprinzip, in dem sich gemäß der Obertonreihe »entsprechende Schwingungen« von Saiten unverzichtbare Voraussetzung sind. Bei Plessner nun ist es »der ganze Mensch«, der in »entsprechende Schwingungen« versetzt wird, und zwar auf zahlreiche potentielle raumhafte und motorische Weisen, »tiefer oder flacher, stiller oder aufgeregter«. Der »Kern von Wahrheit« der aus dem Bereich der Musik entstammenden Begrifflichkeiten, von dem in *Die Musikalisierung der Sinne* die Rede ist, wird an dieser Stelle somit höchstmöglich konkret, da das anthropologische Konzept äußerst stark an dem akustischen Resonanzphänomen ausgerichtet ist.

Dennoch verwendet Plessner die Begriffe Resonanz, Schwingung oder auch Durchstimmung vom akustisch-musikalischen Ursprung losgelöst – dieser wird metaphorisch auf den Menschen übertragen: So wie der menschliche Leib bei Plessner als musikalischer »Resonanzkörper« bezeichnet wird, so wird die Beschaffenheit und Befindlichkeit dieses menschlichen Leibes als »Durchstimmung« sowie sein motorisches, affektives und emotionales, auf die Weltbeziehung gerichtetes »Echo« als »Resonanz« erkannt. Weder Physik, Akustik noch Musik, sondern der Mensch und seine Kommunikation in der Welt sind Ausgangs- und Endpunkt dieser Überlegungen – und daran knüpft Rosa Jahrezehnte später in seinem Buch an. Die akustisch-musikalischen Metaphern ›Resonanz‹ und ›Stimmung‹ sind somit hier bei Plessner weder in physikalischem noch musikalischem Sinne interessant, sondern werden für seine Philosophie vom Menschen, seine philosophische Anthropologie, fruchtbar gemacht. In seiner Folge arbeiten zahlreiche gegenwärtige Diskurse, die auf vergleichbaren Anthropologiekonzepten aufbauen, ebenfalls mit musikalischen Begrifflichkeiten. Nimmt man diesen Befund ernst, so scheint es, als würden sich gerade musikalische Begriffe für Fragen der Anthropologie besonders anbieten; ein Befund wiederum, der trotz des sogenannten *acoustic turn* immer noch geringen Präsenz von Musik(wissenschaft) im interdisziplinären Gespräch zu diesem und vergleichbaren Themen seltsam konträr entgegensteht. Dabei scheint eine genauere Betrachtung der Trias Anthropologie – Ästhetik – Musik geradezu prädestiniert für Erkenntnisgewinne über den Menschen zu sein, und zwar

nicht nur für gegenwärtige, sondern auch für auf die Geschichte gerichtete Fragen der Anthropologie – eine Beobachtung, die keinesfalls normativ, sondern vielmehr empirisch begründet werden kann.

In diesem Sinne soll im Folgenden diese Trias Anthropologie – Ästhetik – Musik in ihrer Ausprägung im 18. Jahrhundert betrachtet werden. Denn der Blick über die so häufig als relevant angenommene Epochengrenze um 1800 hinaus auf die Rezeption und Transformation musikalischer Begriffe bei den Ästhetikern und den »anthropologischen Ärzten«¹² des fortschreitenden 18. Jahrhunderts fokussiert nicht nur auf die gemeinsame Geburtsstunde sowohl der Ästhetik als auch der Anthropologie¹³, sondern kann außerdem historische Verankerungspunkte für die aktuellen Resonanz- und Stimmungsdisurse schaffen und damit bereichernde Differenzierungsmöglichkeiten geben.

2. Hin(über)-Führung. Geistesgeschichte

Wenn dieser Beitrag mit einer Einführung in Anthropologie, Ästhetik (im Sinne einer Sinneslehre) und Musik im 20. und 21. Jahrhundert beginnt, so basiert dies auf der Annahme, dass sich daraus eine gute Hinüberführung ins 18. Jahrhundert bewerkstelligen lässt. Nicht umsonst hat beispielsweise Reinhard Schneider bei seinen Versuchen, zwischen Anthropologie und Ästhetik zu vermitteln, Plessners Ansätze im Sinne einer Wahlverwandtschaft mit denen des 18. Jahrhunderts, und insbesondere denen Johann Gottfried Herders, in Beziehung gesetzt.¹⁴ In der Tat scheint beispielsweise die von Plessner konstatierte Eigenschaft der Musik, als »künstliche Grenze« zwischen der zentrischen und exzentrischen Positionalität des Menschen zu wirken, indem sie durch ihre zur Resonanz auffordernden motorischen Impulswerte die Grenzübertritte ins Exzentrische geradezu heraufbeschwört und die Motorik gleichzeitig jedoch ins Zentrische zurückverweist¹⁵, bei Herder schon angelegt zu sein. Darüber

12 Vgl. grundlegend »Vernünfftige Ärzte«. *Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*. Hg. Carsten Zelle. Tübingen 2001 (= *Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung*, 19).

13 Vgl. Reinhard Schneider: »Musikästhetik/Anthropologie – Vermittlungsversuche«. In: *Anthropologie der Musik und der Musikerziehung. Referate des Symposiums von 24.-25. Oktober 1986 an der Pädagogischen Hochschule Flensburg*. Hg. Reinhard Schneider. Regensburg 1987 (= *Musik im Diskurs*, 4), 121–146, hier: 122 ff.

14 Vgl. ebd.

15 Vgl. z.B. Plessner: »Zur Anthropologie der Musik« (wie Anm. 8), 198.

hinaus lässt sich bei ihm auch eine starke Verwandtschaft zu Plessners leiblich orientiertem Resonanzkonzept feststellen, die jedoch gerade bei der Frage des metaphorischen Sprachgebrauchs einen entscheidenden Knackpunkt aufweist.

Im Verlauf dieses Beitrags sollen nicht nur Herders, sondern auch andere anthropologische Ideen zu einer Musikalisierung des Menschen im 18. Jahrhundert in den Blick genommen werden. Als Hinführung seien jedoch – als Gegengewicht zu Plessner und Rosa – einige Aspekte der musikalischen Begrifflichkeiten ›Stimmung‹ und ›Resonanz‹, die schon im 18. Jahrhundert den Kern der musikalisch motivierten anthropologischen Diskurse bestimmen, auch aus der anderen, dem 18. Jahrhundert vorausgehenden Richtung, beleuchtet:

In seiner Studie zur Etymologie des Wortes ›Stimmung‹ hat Leo Spitzer 1944/45 herausgearbeitet, wie eng der in seiner Dichtheit unübersetzbare Begriff mit »classical and christian ideas of world harmony«¹⁶ verbunden ist. Spitzer stellt ›Stimmung‹ damit von Anfang an in einen direkten Zusammenhang zur Musik, die jedoch eigentlich schon mit der pythagoreischen Vorstellung einer Sphärenharmonie in einem allumfassenden, sich letztlich von der eigentlichen Musik loslösenden Konzept aufgeht: Zwar offenbart sich nur in den Proportionen der klingenden Intervalle die allgegenwärtige Harmonie als sinnlich wahrnehmbar und mit dem Verstand greifbar, sie lässt sich jedoch – wenn auch nicht so unmittelbar – als mathematisch-harmonische Struktur überall im Makro- wie auch im Mikrokosmos wiederfinden.

Ein solcher Mikrokosmos ist der Mensch. So wird in Platons *Timaios* sowohl die Weltseele als auch die individuelle Seele nach den besagten mathematisch-harmonischen Proportionen gefertigt. Wenn diese Proportionen aus dem Gleichgewicht geraten und die Seele ›disharmonisch‹ wird, so lässt sich dies durch Musik wieder in Ordnung bringen. Aristoxenos von Tarent berichtet konsequenterweise von den Pythagoreern, sie hätten die Seele des Menschen mit Musik geheilt, so wie sie den Körper mit Medizin behandelten.¹⁷ Wie wichtig die Weltenharmonie jedoch jenseits von Seelenkrankheiten auch für die Mischung der vier Körpersäfte in der Humorallehre, für die Herstellung von Medikamenten, für die sechs sogenannten ›nicht-natürlichen Dinge‹ (*sex res non naturales*) der Diätetik und damit ausdrücklich auch für die Heilung des

16 Leo Spitzer: »Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word ›Stimmung‹«. In: *Traditio* 2 (1944), 409–464, und *Traditio* 3 (1945), 307–364.

17 Siehe Fritz Wehrli: *Aristoxenos* [2. Aufl.]. Basel/Stuttgart 1967 (= *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar*, 2), 15.

menschlichen Körpers angesehen wurde, davon legt die Geschichte der Medizin seit Hippokrates über Galenos bis ins 19. Jahrhundert hinein intensives Zeugnis ab¹⁸ – und im Bereich alternativer Heilmethoden bis heute. Weltenharmonie – oder mit Spitzer die Idee von ›Stimmung‹ – steht also unter anderem auch in einer langen und intensiven Verbindung mit der Medizin.

Vermutlich in keinem Jahrhundert war die konstruktive Verknüpfung von Medizin und Musik in Genese und Geltung so eng wie im achtzehnten. Mit der Begründung der Ästhetik als Lehre von den Sinneswahrnehmungen durch Alexander Gottlieb Baumgarten rückte die Erforschung der Sinne, ihrer Funktionsweisen und ihrer Verbindung zur Empfindungswelt des Menschen in den Vordergrund nicht nur der Mediziner, die in Anatomie und Physiologie mehr und mehr die Nerven als irgendwie geartete Vermittler zwischen Körpersinnen und Seele, zwischen der Außenwelt und der Erlebenswelt des Menschen in den Blick nahmen.¹⁹ Auch die Musiker, Musiktheoretiker, Komponisten und Musikästhetiker maßen im Verlauf des 18. Jahrhunderts den Sinneseindrücken und dem subjektiven Empfinden mehr und mehr Bedeutung zu und diskutierten die alleinige Berufung auf die aus der Antike stammenden rationalen, objektiv-mathematischen Grundlagen der Musik durchaus kritisch.

Die ›Stimmung‹ und ihre Bedeutungstransformation zwischen Musikpraxis, Medizin und Musikästhetik können für diese neuen Empfindungslehren als paradigmatisch angesehen werden. Ausgangspunkt dafür war der Paradigmenwechsel von der mitteltönigen zur temperierten Instrumentalstimmung, die eben nicht mehr mathematisch-reine Intervalle, sondern aufgrund von praktischen Unwegsamkeiten im Musikzieren die Temperierung der einzelnen Töne, und damit eine Abweichung von der vollkommenen Harmonie, bevorzugte. Das Nachdenken über das ›Stimmen‹ und die ›Stimmung‹ fand von der Musik aus Eingang auch ins Denken der Mediziner, die das harmonische Zusammenspiel von Körper und Seele, und damit insbesondere die Empfindungen, in den Blick nahmen. Die heutige Bedeutungsvielfalt des vielschichtigen Begriffs

18 Siehe dazu grundlegend Werner Kümmel: *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*. Freiburg i. Br. u. München 1977, sowie *Music as Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity*. Hg. Peregrine Horden. Aldershot 2000.

19 Sie gingen dabei von einem Dualismus aus, der eine Trennung in ein Außen und ein Innen des Menschen vornimmt; ein Ansatz, der in der heutigen Forschung, unter anderem in der Anthropologie, Philosophie und Emotionsforschung, als überholt gilt.

›Stimmung‹ wurzelt somit grundlegend im Wissenstransfer zwischen Musikästhetik und Medizin des 18. Jahrhunderts²⁰.

Eng verwandt mit der ›Stimmung‹ ist das akustisch-physikalische Phänomen der ›Resonanz‹, das entsteht, wenn eine angestoßene, klingende Saite durch die von ihr ausgehenden Schallwellen weitere Saiten zum Mitschwingen und Mitklingen bringt. Um eine solche Resonanz weiterer Saiten erzeugen zu können, ist eine spezifische Gespanntheit, eine spezifische ›Stimmung‹ aller beteiligten Saiten zwingende Voraussetzung: Sie müssen in der Obertonreihe entsprechenden Verhältnissen zueinander gestimmt sein, um miteinander schwingen zu können. Beide Begriffe sind sowohl etymologisch als auch ideengeschichtlich akustisch-musikalischen Ursprungs, wurden jedoch ausgehend von akustischem Wissensgewinn und musikalischer Praxis im Verlauf des 18. Jahrhunderts zusätzlich zu ihrer ursprünglichen Bedeutung aus diesem Zusammenhang herausgelöst und führen seitdem als metaphorisch verwendete Grundbegriffe ein Doppelleben in anderen Wissensbereichen, heutzutage insbesondere in der philosophischen Anthropologie, der Phänomenologie, der Psychotherapie und auch den Sozialwissenschaften. Zurückzuführen ist dies meines Erachtens auf physiologische Empfindungslehren des 18. Jahrhunderts, von denen aus die musikalischen Konzepte auf die anthropologische Ästhetik übertragen wurden.²¹

3. (Zu)rück-Führung. Sinnesphysiologie

Wenn Johann Gottlob Krüger im zweiten Band seiner *Naturlehre* von 1745, seiner Physiologie, so ausdrücklich auf »die Vergleichung des menschlichen Leibes mit einem musikalischen Instrumente« zu sprechen kommt, so formuliert

- 20 Für die Literaturwissenschaft hat Caroline Welsh auf eben diese Bedeutung der Medizin an verschiedenen Stellen aufmerksam gemacht, siehe z.B. dies.: *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*. Freiburg i. Br. 2003; dies.: »Nerven – Saiten – Stimmung. Zum Wandel einer Denkfigur zwischen Musik und Wissenschaft 1750–1850«. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte. Organ der Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte* 31 (2008), H. 2, 113–129.
- 21 Vgl. dazu Arne Stollberg: »Historische Perspektiven einer Anthropologie der Musik vom 18. bis zum 21. Jahrhundert«. In: *Anthropologie und Ästhetik. Interdisziplinäre Perspektiven*. Hg. Britta Herrmann. Paderborn 2019, 27–53; Ders. (Hg.): *Tonkunst und »Artzneygelahrheit« im 18. Jahrhundert* (= MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 31 (2016), H. 3.).

er damit nicht nur einen Vergleich, der von Medizin und Musikästhetik herzlich aufgenommen und als Metapher weitergetragen wurde, sondern auch den Ausgangspunkt, den Mittelpunkt und die Konsequenz seines physiologischen Wissens über die Empfindungen des Menschen – denn dieser Abschnitt findet sich nicht etwa im Kapitel über das Gehör oder den Schall (wie der Musikbezug nahelegen könnte), sondern in Krügers Empfindungslehre: »So will ich [...] zeigen, daß der menschliche Leib wohl keiner Sache so ähnlich sei, als einem musicalischen Instrumente. Ich weis es wol, mein Einfall wird vielen thöricht vorkommen, und vielleicht ist er es auch. Mein GOtt, wird man sprechen, was will man noch aus dem Leibe der Menschen machen? Sehr lange hat man ihn für einen Bratenwender gehalten, und nun soll er gar eine Violine seyn. [...] Aber im rechten Ernste, die Vergleichung des menschlichen Leibes mit einem musikalischen Instrumente gefällt mir sehr wohl.«²²

Bei dem von Krüger gedachten musikalischen Instrument handelt es sich, wie im Verlauf der Zeilen deutlich wird, ausdrücklich um eine Violine. Denn es sind die gespannten Saiten des Streichinstruments, die Krüger im Blick hat, wenn er seinen Vergleich anstellt, und dies wiederum beruht auf seinem Verständnis des Nervensystems, das sich auf die Nervenhäute und ihre Fasern konzentriert (im Gegensatz zu späteren Lehren, die beispielsweise den Nervensaft als Lebensgeist in den Mittelpunkt stellen; auch Krüger wusste um den Nervensaft, wies ihm aber für die Empfindungslehre bloß »logistische« Bedeutung zu: Er war dafür zuständig, die Bewegungen der Nerven ins Gehirn weiterzutragen). Von entscheidender Bedeutung für den Vergleich des menschlichen Leibes mit einer Violine ist für Krüger dabei insbesondere die Elastizität der Nervenhäute bzw. ihrer Fäserchen, die sich für ihn experimentell-empirisch nachweisen lässt, da sich die Haut des Nervs zurückziehe, wenn man ihn durchschneide. Krüger schließt daraus, »daß die Häute der Nerven elastisch und zugleich ausgedehnt« seien, wodurch sie sich »in den Umständen« befänden, »darinnen wir eine gespannte Saite auf einem musicalischen Instrumente antreffen. Solchergestalt lässt sich dasjenige, was von der Bewegung solcher gespannten Saiten erwiesen worden, bey den Nerven wieder anbringen.«²³

Es sind also zunächst die Nervenhäute mit ihren Fäserchen, die in eine Analogie mit den gespannten Saiten auf einer Violine gesetzt werden. Durch diese Analogie kann Krüger das damalige Wissen über die Gesetzmäßigkeiten

22 Johann Gottlob Krüger: *Naturlehre. Zweyter Theil, welcher die Physiologie, oder Lehre von dem Leben und der Gesundheit der Menschen in sich fasset* [2. Aufl.]. Halle 1748, 645.

23 Ebd., 585.

des Klangs grundlegend in seine anthropologischen Überlegungen mit einbinden, was ihm für sein weiteres Vorgehen von großer Hilfe ist. In einem nächsten Schritt nämlich weitet Krüger seinen Blick von den Nerven auf die Empfindungen, und damit auch auf die menschliche Seele, aus: »Wenn eine gespannte Saite angestossen wird, so geräth sie in eine zitternde Bewegung, wie wir solches nicht nur mit Augen sehen, sondern auch gar leicht aus den Gesetzen der Elasticität erweisen können. Wenn nun die Nervenhäute nicht anders anzusehen sind, als wenn sie aus lauter solchen gespannten Saiten zusammengesetzt wären [...]: so müssen sie ebenfals in eine zitternde Bewegung gerathen wenn ein anderer Körper mit zureichender Kraft an sie anstößt. Da [...] die Nervenhäute keiner andern als einer zitternden Bewegung fähig sind: so wird auch die Empfindung vermittelst der zitternden Bewegung der Nervenhäute hervorgebracht werden müssen.«²⁴

Daran anschließend entwickelt Krüger eine Möglichkeit, Quantität und Qualität der Empfindungen durch die Verbindung zur Musik mathematisch zu berechnen. Denn für Krüger sind die Empfindungen der Seele den Bewegungen der Nerven proportional, was Hans-Peter Nowitzki als das »Krügersche Empfindungsgesetz«²⁵ bezeichnet hat. Mittels dieses Empfindungsgesetzes definiert Krüger die verschiedenen menschlichen Temperamente sanguinisch, phlegmatisch, choleric und melancholisch nicht nach Galenos als bestimmte Mischungen der vier Körpersäfte, sondern durch die »verschiedenen Spannungen der Nerven«, die »in beständiger Uebereinstimmung« mit den verschiedenen »Neigungen der Seele«²⁶ stünden. Demnach verfügen nicht alle Menschen über die gleiche Nervendicke und Nervenspannung, sondern haben je nach Temperament dickere oder dünnere Nervenfasern, die wiederum stärker oder lockerer gespannt sein können. Die gleichen Einwirkungen von außen führen daher je nach Nervenkonstitution zu verschiedenen Empfindungen und Vorstellungen in der Seele, was wiederum den einzelnen Temperamenten ihre Charakteristika gibt. Lebensalter und Krankheit können ebenfalls auf Nervendicke und Nervenspannung einwirken und dadurch das Temperament dauerhaft oder auch nur vorübergehend beeinflussen.

Mit seinen langen, aus Nervendicke, Spannung – Elastizität – und Einwirkung zusammengesetzten Berechnungen baut Krüger im Grunde ein anthropo-

24 Ebd., 585 ff.

25 Hans-Peter Nowitzki: *Der wohltemperierte Mensch. Aufklärungsanthropologien im Widerstreit*. Berlin / New York 2003, 57 ff.

26 Krüger: *Naturlehre 2* (wie Anm. 22), Register, unpag.

logisches Stimmungssystem. Durch seine Einbeziehung der Temperamente, der menschlichen ›Vielstimmigkeiten‹, kommt er außerdem dem heutigen Stimmungsbegriff, der sich auf so etwas wie ›Gemütsstimmung‹ bezieht, erstaunlich nahe. (Geht man mit Boris Previšić davon aus, dass Krüger über die Diskurse zu den unterschiedlichen Stimmungssystemen seiner Zeit informiert war²⁷, so liegt hier eine Analogie zwischen den zahlreichen Möglichkeiten der Instrumentalstimmungen und den verschiedenen neurologischen ›Stimmungen‹ bzw. ›Vielstimmigkeiten‹ des Menschen überaus nahe.²⁸)

Dieses anthropologische Stimmungssystem wurde schon ein Jahr nach dem Erscheinen der *Naturlehre* von Krügers Schüler Johann August Unzer in seiner *Neuen Lehre von den Gemüthsbewegungen* (1746) weiter ausgearbeitet: Nachdem er die Analogie der Nervenfasern mit den Saiten eines Instruments ausdrücklich und ausführlich referiert hat, legt dieser nämlich zusätzlich zu den neurophysiologischen Beschreibungen der vier Temperamente und ihrer Mischformen auch die verschiedenen Ausprägungen einzelner Affekt wie Wut, Hass, Ehrgeiz, Neid oder Liebe bei diesen Temperamenten dar.²⁹

Trotz dieser engsten Verbindung der Nerven mit den Instrumentalsaiten verwenden weder Krüger noch Unzer in ihren Empfindungslehren den Begriff ›Stimmung‹. Was sich jedoch kontinuierlich in ihren Ausführungen findet, sind die der musikalischen Stimmungsdebatte immanenten Begriffe »Proportion« bzw. »Verhältnis« (Krüger) und »Harmonie« (Unzer). Wie eng diese Begriffe innerhalb der physiologischen Konzepte jedoch mit dem Bedeutungsfeld von ›Stimmung‹ verbunden sind, zeigt die ebenfalls damit einhergehende Verwendung des musikalischen Ausdrucks »Konsonanz« bzw. ihres Gegenteils, der Dissonanz, in Krügers Erläuterung der Empfindungsqualitäten. Denn die einzelnen Nervenfasern des Menschen stehen in unterschiedlichen Verhältnissen zueinander und bilden je nach Nähe dieser Verhältnisse zu den harmonischen Proportionen der reinen musikalischen Intervalle »Consonantien« oder »Disso-

27 Boris Previšić: »Gleichschwebende Stimmung und affektive Wohltemperierung im Widerspruch. Literarisch-musikalische Querstände im 18. Jahrhundert«. In: *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literatur, Künsten und Wissenschaften*. Hg. Hans-Georg von Arburg und Sergej Rickenbacher. Würzburg 2012, 127–142, bes. 135 ff.

28 So schrieb Krüger im 118. seiner *Träume*: »Die Lehre von den Temperamenten [...] läßt sich am besten aus der Musik herleiten, und es sind eben so viel Temperamente, als Stimmen in der Musik. Ich geschweige, daß der Mensch eine kleine Welt ist, und dass der Begriff eines Concerts vollkommen bey ihm angebracht werden könne.« Johann Gottlob Krüger: *Träume*. Halle 1754, 459–475, hier: 473.

29 Johann August Unzer: *Neue Lehre von den Gemüthsbewegungen*. Halle 1746. Ndr. Hg. Carsten Zelle. Halle 1995.

nantien«, die sich wiederum in verschiedenen gearteten Empfindungsqualitäten manifestieren.³⁰

Bei Krüger liegen Nervenbewegung, musikalische Gesetzmäßigkeiten und Empfindungen sehr nah beieinander, sie werden gewissermaßen deckungsgleich, wenn er schreibt: »Die Nervenfasern haben in einem Körper entweder in Ansehung ihrer Dicke und Länge dergleichen Spannung, daß sich die Geschwindigkeiten ihrer zitternden Bewegungen so, wie die Consonantien in der Music, verhalten, oder sie haben sie nicht. Ist das erstere, so wird schwerlich [...] aus der Berührung der äusserlichen [...] Körper eine unangenehme Empfindung entstehen, wenn sie nicht allzu heftig ist. Ist das letztere: so muß das Gegentheil nothwendig erfolgen.«³¹

Als Beleg für diese These führt Krüger u.a. ein bemerkenswertes Beispiel an. Denn er verknüpft nun Nervenphysiologie und Empfindungslehre nicht mehr nur mit der Musik, sondern auch mit dem Wetter – einem Phänomen, dem nicht nur in der neueren Stimmungs- und Atmosphärenforschung eine besondere Rolle zugesprochen wird:³² »Setzet [...], daß sich das Wetter auf einmal verändere, und an statt, daß es vorher heiter gewesen, anfangs zu regnen, oder daß man eine gestimmte Violine in einen Ort bringe, wo sich viele wässrige Dünste befinden, so wird sie sich in kurtzen verstimmen. Und dieses wird sich desto eher zutragen, je höher sie gestimmt ist, oder je stärker die Saiten gespannt sind. Mit dem menschlichen Leibe hat es eben dieselbe Beschaffenheit. Aber ist es auch hier desto mercklicher, je stärker die Nerven gespannt sind, das ist, je empfindlicher der Körper ist [...]. Denn ein Mensch, welcher

30 Es ist durchaus bemerkenswert, dass sowohl Krüger als auch Unzer trotz aller Betonung der Erfahrung als wissenschaftlicher Basis innerhalb ihrer Empfindungslehren in alter medizinischer Tradition auf die Proportionen der reinen Intervalle rekurrieren und sich in diesem Punkt von der temperierenden Musikpraxis ihrer Zeit deutlich unterscheiden.

31 Krüger: *Naturlehre 2* (wie Anm. 22), 654 f.

32 Auch zu Krügers Zeiten gab es schon Entsprechungen im Wortgebrauch von der »Temperatur« und dem Wetter. Zum Sprachgebrauch im 18. Jahrhundert siehe beispielsweise Friedrich Gladov: *A la Mode-Sprach der Teutschen, Oder Compendieuses Hand-Lexicon: In welchem die meisten aus fremden Sprachen entlehnte Wörter und Redens-Arten, So in denen Zeitungen, Briefen und täglichen Conversationen vorkommen, Klar und deutlich erklärt werden. Nach Alphabetischer Ordnung mit Fleiß zusammen getragen von Sperander.* Nürnberg 1728, 727: »Temperatur, die Milderung, Verdeckung oder auch Verbesserung einer Sache. Coeli temperatura, bedeutet mild Wetter, gute Witterung, Mäßigung der Luft.« Zur neueren Atmosphärenforschung siehe u.a. Gernot Böhme: »Das Wetter und die Gefühle. Für eine Phänomenologie des Wetters«. In: *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie.* Hg. Kerstin Andermann, Undine Eberlein. Berlin 2011, 153–166.

zarte Nerven hat, die dabey sehr gespannt sind, wird eine Veränderung in seinem Leibe wahrnehmen, wenn die Witterung schleunig abwechselt. Er wird zwar nicht sagen können, daß er Schmetzen empfinde, aber er wird doch versichern, daß er bey trüber und regnigter Witterung niemals so aufgeräumt und vergnügt sey, als wenn das Wetter heiter ist und das Quecksilber im Barometer hoch hinaufsteiget. Ja auch alsdenn, wenn es vorher gelinder gewesen ist und auf einmal ein Frost einfällt, wird er sowohl am Leibe, als [auch am] Gemüthe eine Veränderung wahrnehmen. Sollte dieses nun wohl einer andern Ursache zuzuschreiben seyn, als daß die Fäsergen durch viele Feuchtigkeit schlaffer gemacht und bey einer heitern, besonders kalten Luft stärker gespannt werden? Da aber diese Spannung oder Nachlassung derselben nach und nach geschiehet, und nicht alle Fäsergen der Nervenhäute von gleicher Dicke und Länge sind, auch vielleicht nicht bei allen die Veränderungen zu gleicher Zeit, in gleichem Grade geschiehet; so werden sie sich während dieser Veränderung in der Verhältniß befinden, dergleichen die Dissonantien in der Music haben, und man wird folglich eine kurze Zeit über nicht recht aufgeräumt seyn bis die gehörige Proportion unter den Spannungen der Nervenhäute wieder hergestellt ist.«³³

Wenn Krüger sein Kapitel »Von der Empfindung überhaupt« mit der Aussage beschließt, er habe hier »die Music mit der Physiologie in einen Zusammenhang«³⁴ gebracht, so setzt er damit die Bedeutung der Musik und ihrer harmonischen Proportionen – ihrer reinen ›Stimmung‹ – wie ein Ausrufezeichen nochmals hinter seine Ausführungen. Wie dieses Stimmungskonzept und der Bezug zwischen Physiologie und Musik rezipiert und transformiert wurden, soll im Folgenden gezeigt werden.

4. Weiter-Führung. Artzneygelahrheit und Weltweisheit

(a) Ernst Anton Nicolai

Betrachtet man Ernst Anton Nicolais Vorrede zu seiner Schrift *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrheit*³⁵, so fällt die gedankliche Nähe zum zweiten Band der *Naturlehre* seines Lehrers Krüger unmittelbar ins Auge. Zwar sind diese beiden Bücher im gleichen Jahr 1745 erschienen, sodass es fraglich ist,

33 Krüger: *Naturlehre 2* (wie Anm. 22), 656 f.

34 Ebd., 657.

35 Ernst Anton Nicolai: *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrheit*. Halle 1745.

ob Nicolai Krügers Abhandlung zu den Empfindungen schon kannte, bevor er seine Schrift verfasste. Da Krügers »Vorlesungen über Naturlehre, die er in den vierziger Jahren in Halle hielt, [jedoch] zu den Starveranstaltungen der Universität«³⁶ gehörten, ist davon auszugehen, dass Nicolai die Ansichten seines Lehrers wenn nicht auf dem Papier, so doch sicherlich schon im Hörsaal kennengelernt hatte, als er sein eigenes Buch schrieb. So greift er gleich zu Beginn den Gedanken auf, »daß alle Fäserchen des menschlichen Körpers ihre Tone hätten die sich entweder wie die Consonantien oder Dissonantien in der Musik ›verhielten‹«,³⁷ und spricht wie Krüger von dem menschlichen Körper³⁸ als einem »musicalischen Instrumente«, und zwar einer »Violine«.

An zahlreichen weiteren Beispielen könnte gezeigt werden, wie Nicolai Krügers Empfindungslehre in seiner Vorrede als Grundlage für seine Ausführungen Stück für Stück referiert. Im Gegensatz zu Krügers allgemeinerer *Naturlehre* jedoch befasst sich Nicolai im Verlauf seiner Schrift mit der Anwendung von Musik als Heilmittel in medizinischen Belangen. Demzufolge finden sich bei ihm sowohl Paragraphen über die Geschichte der musikalischen Heilkraft, angefangen bei David und Saul bis hin zu neuesten Berichten aus Regionalzeitungen, sowie über den Aufbau des Ohres und über die Akustik. Da unter Rekurs auf Krüger für Nicolai »alle Veränderungen und Bewegungen in unsern Körpern von dem Tone aller Fäserchen herrühren«³⁹, zieht er daraus den Schluss, dass »der Mensch gesund sey, wenn alle Fäserchen eine ihrer Dicke und Länge dergestalt proportionierte Spannung besitzen, daß sich ihre Tone wie die Consonantien in der Musik verhalten, und krank, wenn sie sich wie die Dissonantien verhalten. [...] Solchergestalt bestehet die Gesundheit in einer Harmonie der Fäserchen, und die Krankheit in ihrer Disharmonie.«⁴⁰

Die Konzentration auf die medizinische Praxis ist es, die Nicolai von der passiven Gestimmtheit der Nervenfasern nun, in Weiterführung von Krügers Ideen, konsequent zur aktiven Tätigkeit des Stimmens der Fasern durch den Arzt führt, dessen Arbeit demnach »darinnen bestünde, daß er entweder die Fasern in der Harmonie erhielte, oder dieselben wenn sie in eine Dishar-

36 Wolfram Mauser: »Johann Gottlob Krüger. Der Weltweise als Arzt – zur Anthropologie der Frühaufklärung in Deutschland«. In: »*Vernünftige Ärzte*«. Hg. Carsten Zelle (wie Anm. 12), 48–67, hier: 54.

37 Nicolai: *Die Verbindung* (wie Anm. 35), Vorrede, unpag.

38 Inwiefern die Begriffsdifferenz zwischen »Leib« (Krüger) und »Körper« (Nicolai) von Bedeutung ist, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden.

39 Nicolai: *Die Verbindung* (wie Anm. 35), Vorrede, unpag.

40 Ebd.

monie gerathen wären, wieder so zu stimmen wüßte, daß ihre vorige Harmonie herauskäme«; ein Stimmen, das gelingen kann oder nicht, denn »[m]ancher stimmt und künstelt so lange an dem menschlichen Körper, bis er ihn endlich gar verdirbt. Das kommt daher, weil er entweder die Kunst nicht recht versteht, oder die gehörige Behutsamkeit nicht anwendet, sondern alles mit Gewalt zwingen will.«⁴¹

Nicolais Anliegen ist es, eben dieses Misslingen des Stimmens weitestgehend zu verhindern. Er entwickelt daher eine Art Anleitung zur richtigen Verwendung von Musik in der Heilkunst. Wie pragmatisch und auch realitätsbezogen er dabei vorgeht, zeigt sich, wenn er eine vollständige Harmonisierung der Nervenfäserchen nicht nur als unmöglich, sondern auch als unnötig auffasst: »Man weiß ja, daß eine Harmonie eine Harmonie bleibt, wenn sich gleich Dissonantien in derselben befinden. Nur müssen die Consonantien die Oberhand behalten und die Dissonantien wohl angebracht worden seyn. Und eben so ist es mit dem menschlichen Körper beschaffen. Je größer die Harmonie der Fäserchen ist, desto gesunder ist er, und je kleiner dieselbe ist, desto weniger ist er gesund.«⁴²

Es zeigt sich jedoch, dass Nicolai trotz seiner offenkundigen Bezugnahme auf Krügers Neurophysiologie letztlich eine andere Vorstellung des Stimmungsprozesses des menschlichen Körpers hat als sein Lehrer. Denn im Verlauf seiner Abhandlung spricht er sich deutlich gegen eine bloße Reduzierung der gesundheitlichen Verfassung des Körpers auf die harmonischen Proportionen entsprechende Stimmung der Nervenfäserchen, und damit gegen einen rein mathematischen Zusammenhang zwischen Medizin und Musik aus. Er konzentriert sich vielmehr auf die Musik als Klangkunst, die Seele und Körper durch Affekterregung in Bewegung zu versetzen vermag, wenn er schreibt: »Ich halte vielmehr davor, daß die Wirkungen, welche die Musik in dem Körper hervorbringt, daher rühren, weil sie Leidenschaften erregen kan [...] Nun ist bekannt, daß die Leidenschaften Veränderungen im Körper verursachen. Es ist ferner gewiß, daß dasjenige, welches Veränderungen im Körper hervorbringt, entweder die Gesundheit desselben befördern, oder Krankheiten erzeugen könne. Sollte also nicht die Musik geschickt seyn die Gesundheit zu befördern und Kranckheiten zu verursachen?«⁴³

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd., 37.

Das Stimmungskonzept, das bei Krüger auf Nerven und Empfindungen zugeschnitten war, stellt für Nicolai demnach zwar Grundlage und Ausgangspunkt seiner Untersuchung über die »Verbindung von Musik und Artzneygelahrheit« dar, indem es diese beiden Bereiche überhaupt miteinander in Bezug setzt. In seiner tatsächlichen Anwendung von Musik für die Medizin jedoch entwickelt Nicolai das Krüger'sche Konzept weiter. Ebenso wie bei Unzer rücken nun auch bei Nicolai die Affekte in den Vordergrund – konkret die durch Musik ausgelösten Affekte. Diese stehen jedoch weniger mit den Nerven, als vielmehr mit der Einbildungskraft der Seele⁴⁴ in engstem Zusammenhang. Denn die Musik kann laut Nicolai »die Einbildungskraft, so von grosser Liebe und andern Ursachen in Unordnung gerathen ist, [wieder] in Ordnung bringen.«⁴⁵ Über dieses Verständnis von Ordnung findet letztlich die Krüger'sche ›Stimmung‹, die mit seiner Abweisung einer bloßen Konzentration auf die Nervenfasern und Instrumentalsaiten zunächst verloren gegangen schien, doch wieder Eingang in Nicolais »Verbindung von Musik und Artzneygelahrheit«.

(b) Ernst Platner

Nach der Wiederentdeckung der ›vernünftigen‹ Ärzte um Krüger durch die Literaturwissenschaft seit der Wende zum 21. Jahrhundert wird diskutiert, »die Anfänge der deutschsprachigen Anthropologie als einer Wissenschaft vom ›ganzen Menschen‹ aus der Spät- in die Frühaufklärung nach Halle vorzudatieren«⁴⁶, anstatt erst Ernst Platners *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* von 1772 als entscheidende Wegmarke anzunehmen.⁴⁷ Denn ebenso wie Platner hatten auch die älteren Mediziner schon für die Erforschung des Menschen durch eine neue »mittlere Wissenschaft [plädiert], die so zu sagen, zwischen Weltweisheit und Arzneiwissenschaft zu stehen kommen müste, und die zwar nicht so allgemeine Bestimmungen des menschlichen Körpers, als in der Philosophie vorkommen, aber auch nicht so specielle Warheiten in sich enthalten müßte, als gleich in denen ersten Theilen der Arzneiwissenschaft vorkommen.«⁴⁸ Unzer

44 Vgl. dazu auch Ernst Anton Nicolai: *Wirckungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper aus den Gründen der neuern Weltweisheit hergeleitet*. Halle 1744.

45 Nicolai: *Die Verbindung* (wie Anm. 35), 44.

46 Carsten Zelle: »Sinnlichkeit und Therapie. Zur Gleichursprünglichkeit von Ästhetik und Anthropologie um 1750«. In: Ders. (Hg.): »*Vernünftige Ärzte*« (wie Anm. 12), 5–24, hier: 10.

47 Vgl. Mauser: »Krüger« (wie Anm. 36), 48.

48 Johann August Unzer: *Philosophische Betrachtung des menschlichen Körpers überhaupt*. Halle 1750, Vorrede, unpag.

nennt diese »mittlere Wissenschaft« in ausdrücklicher Anlehnung an Krügers Betonung der »schwesterlichen Verbindung [...] zwischen Artzneygelahrheit und Weltweisheit«⁴⁹ »algemeine Physiologie«.⁵⁰ Erst beim jüngeren Mediziner Ernst Platner heißt sie, wie schon der Titel seines Werkes sagt, ausdrücklich »Anthropologie«. Dementsprechend mag auch Platners Stimmungskonzept in Abgrenzung zum noch in erster Linie ›physiologischen‹ Ansatz Krügers als explizit ›anthropologisch‹ bezeichnet werden. Denn bei Platner emanzipiert sich der Begriff der ›Stimmung‹ allmählich von der direkten Verknüpfung mit den Nerven sowie der buchstäblichen Verbindung von Physiologie und Musik; er verwendet ihn stattdessen mehr und mehr in einem metaphorischen Sinne von ›Stimmung‹ als ›Gemütsverfassung‹.

Platners *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* liegt in zwei Versionen vor. Denn der Mediziner war mit seiner ersten Abfassung von 1772 bald unzufrieden und setzte das ganze Unternehmen nach einigen Jahren in einer *Neuen Anthropologie für Aerzte und Weltweise* noch einmal um, die 1790 veröffentlicht wurde.

Grundsätzlich ging es Platner, wie schon Krüger, Nicolai und Unzer, um den Menschen als »Harmonie« von Körper und Seele, die »in ihren gegenseitigen Verhältnissen, Einschränkungen und Beziehungen zusammen betrachte[t]«⁵¹ werden sollten. Mit seinem Konzept der Nerven jedoch setzte er sich ausdrücklich von den älteren Medizineren ab, die »ganz falsch« von einer »Oscillation der [Nerven-]Fibern«, deren »Ziehen oder Schwingen«⁵² ausgegangen seien. Platner vertritt stattdessen die These, die Nerven wirkten »nicht als Fäden, sondern als Kanäle[,] d.i. mittelst der in ihnen fließenden Lebensgeister«.⁵³ Auch Krüger war von der Vorstellung eines Nervensaftes ausgegangen, welcher die Bewegungen der Nerven zum Gehirn weiterleitete. Entscheidend für Krügers physiologisches Stimmungskonzept war jedoch die Schwingung der Nerven-fäserchen, die bei Platner wiederum keinerlei Rolle spielen. Und während bei

49 Johann Gottlob Krüger: *Versuch einer Experimental-Seelenlehre*. Halle 1756, 20.

50 Unzer: *Philosophische Betrachtung* (wie Anm. 48), »Vorrede«, unpag.

51 Ernst Platner: *Anthropologie für Aerzte und Weltweise*. Leipzig 1772, IV und XVII; vgl. hierzu Guido Naschert, Gideon Stiening: »Zur Einführung, Ernst Platner (1744–1818). Konstellationen der Aufklärung zwischen Philosophie, Medizin und Anthropologie«. In: *Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Themenschwerpunkt. Ernst Platner (1744–1818). Konstellationen der Aufklärung zwischen Philosophie, Medizin und Anthropologie*. Hg. Guido Naschert, Gideon Stiening. Hamburg 2007, 7–20, bes. 7 f.

52 Platner: *Anthropologie* (wie Anm. 51), 40 f.

53 Ebd., 41.

Krüger die Ähnlichkeit der Nervenfasern zu Instrumentalsaiten durch ihre Elastizität bewiesen wurde, heißt es bei Platner ausdrücklich: »Die Nerven liegen nicht frey, nicht aufgespannt und angezogen«;⁵⁴ sie »sind weich, und nicht elastisch«.⁵⁵

Doch obwohl mit seiner Ablehnung der Elastizität der Nerven die Grundlage für die Analogie zwischen Instrumentalsaiten und Nerven bei Platner nicht mehr greifen kann, spricht er vom »Ton der Seele«⁵⁶, und zwar konkret vom Ton der Seele des Philosophen; ein Ton, »welcher fast durch jede Idee zum Nachdenken gestimmt«⁵⁷ werde. In seiner *Neuen Anthropologie* schließlich erscheint der Begriff »Stimmung« als »Stimmung des Gehirns«⁵⁸, »des Nervengeistes«⁵⁹ oder »der Seele«.⁶⁰ Diese Stimmungen sind als Prädispositionen auf etwas gerichtet: Es gibt Stimmungen »zu lauter freudigen Empfindungen«⁶¹, »zu Empfindungen des Großen«⁶², »zu lauter traurigen Ideen«⁶³ etc. Platners Stimmungen sind außerdem auf eine gewisse Weise geartet, denn sie können »sinnlich«⁶⁴ oder auch »verdrüßlich«⁶⁵ sein.

Doch wenn er die Analogie von Nerven und Saiten so deutlich ablehnte, was genau meinte Platner dann mit ›Stimmung? In seiner *Neuen Anthropologie* liest man dazu: »Jede Art von Bewegung der Muskeln [...] scheint zu erfordern eine gewisse Art, und gleichsam einen gewissen Ton der Bewegung des Nervengeistes; und wenn dieser Ton einmal angegeben ist, so sind die Muskeln bereit und geschickt zu allen Bewegungen, welche durch diesen Ton hervorgebracht werden können. Eben so wird auch, wenn eine materielle Idee erregt wird, in dem Nervengeiste und in den Gehirnfibern gleichsam der Ton angegeben, durch welchen andere nach näherer oder entfernterer Ähnlichkeit verbundene [Ideen] erweckt werden können. Denn ähnliche Vorstellungen [...] scheinen nichts anders zu seyn, als Bewegungen der Gehirnfibern, welche durch dieselbe Art von Stimmung des Gehirns erregt werden.«⁶⁶

54 Ernst Platner: *Neue Anthropologie für Aerzte und Weltweise*. Leipzig 1791, 38.

55 Ebd., 40.

56 Platner: *Anthropologie* (wie Anm. 51), 204.

57 Ebd.

58 Platner: *Neue Anthropologie* (wie Anm. 54), 181.

59 Ebd., u.a. 203 f.

60 Ebd., u.a. 465.

61 Ebd., 457.

62 Ebd., u.a. 465.

63 Ebd., 476.

64 Ebd., u.a. 615.

65 Ebd., 501.

66 Ebd., 181.

Eine spezifische ›Stimmung‹ versetzt bei Platner somit die Seele in eine gewisse Verfassung, durch die der Mensch die Dinge um ihn herum auf eine ganz bestimmte Art und Weise, gleichsam mit einer ganz bestimmten Färbung, wahrnimmt und bewertet. Außerdem weitet sich diese Stimmung auch auf »ähnliche Vorstellungen« aus, d.h. sie führt dazu, dass alles andere ebenfalls mit dieser Färbung belegt wird, »wie ein Mensch auf Veranlassung einer einzigen verdrüßlichen Nachricht, sogleich voll von lauter verdrüßlichen Vorstellungen werden kann.«⁶⁷ Auch hängt die »ästhetische [...] Verschiedenheit der Vorstellungen [...] von einer verschiedenen Stimmung des Nervengeistes im Gehirn ab [...]. Z.B. Wenn die Bewegung des Nervengeistes im Gehirn heftig ist so kommen lauter heftige, wilde Vorstellungen in der Phantasie zum Vorschein [...]. Ist sie aber langsam und gemäßigt, so sind die Vorstellungen von einer sanfteren Art.«⁶⁸

›Stimmung‹ bezeichnet bei Platner also ganz offensichtlich nichts weiter als ›Bewegung‹ und unterscheidet sich darin, pragmatisch gesehen, nicht wesentlich von der Bewegung der Krüger'schen Nervenfasern mit dem in ihnen fließenden Nervensaft. Was bei Platner jedoch fehlt, ist der Vergleich der Nerven mit den Saiten eines Instruments und die ausdrücklich betonte Verbindung von Physiologie und Musik. Bei Krüger waren es einzig dieser Vergleich und diese Verbindung, die das Reden von ›Stimmung‹ im physiologischen Zusammenhang verständlich und sinnvoll machten. Platner jedoch verwendet die Begriffe ›Ton‹ und ›Stimmung‹ nur noch metaphorisch, losgelöst von der Musik – mag sie dem Ganzen auch weiterhin »als abstrakter Kern von Wahrheit« zugrunde liegen. Platner vollzieht damit einen entscheidenden Schritt zur anthropologischen Emanzipierung der Stimmung von der Anbindung an die schwingenden Instrumentalsaiten – und damit an die mathematischen Gesetzmäßigkeiten der Musik.

5. Durch-Führung. Ästhetik

Krügers Empfindungslehre und das anthropologische Stimmungsprinzip wurden nicht nur in der Medizin rezipiert. Sie hatten auch einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Musikästhetik der nachfolgenden Jahrzehnte und bilden damit einen entscheidenden Kristallisationspunkt von Wissenstransfer

67 Ebd.

68 Ebd., 203.

und Wissenstransformation zwischen Medizin und Ästhetik im 18. Jahrhundert. Es soll daher, dem Ansatz einer ›Musikalisierung‹ folgend, das ›Thema‹ der Nerven-Stimmung, das von Krüger gewissermaßen als ›Exposition‹ gesetzt wurde, in seiner Adaption bei ausgewählten Ästhetikern des fortschreitenden 18. Jahrhunderts ›durchgeführt‹ werden.

So setzte sich etwa Johann Georg Sulzer schon Anfang der 1750er Jahre ausführlich, wenn auch durchaus kritisch, mit Krüger und insbesondere seinem neurophysiologischen Stimmungskonzept auseinander. Wolfgang Pross hat darauf aufmerksam gemacht, dass unter anderem »Sulzers Theorie der sinnlichen Empfindungen, die Akzentuierung der Konsonanz von Nervenprozessen und Arten des Vergnügens [auf Krüger] als letzte Instanz zurückzuführen«⁶⁹ seien. Dies findet sich insbesondere in Sulzers Referenz an die Proportionalität von äußerer Einwirkung, Nervenbewegung und Empfindungsintensität. Doch auch wenn er einräumt, »[d]ie Momente [der Empfindung] könn[t]en so stark seyn, daß sie die Nerven, statt sie zu berühren, erschüttern, und dann theilt sich die Bewegung auch andern Nerven mit, und verbreitet sich durch einen großen Theil des Körpers oder durch das ganze Nervensystem«⁷⁰, so weist er jedoch Krügers Analogie von gespannten Nerven und Instrumentalsaiten in seiner *Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen* (Vortrag 1751/52) ausdrücklich zurück: »denn die Nerven sind weder gespannte Seiten [!], noch steife Körper«.⁷¹ Die Musik wird in Sulzers weiterem Denken demnach auch weniger in Hinsicht auf die Nervenstimmung relevant, sondern gerät als Teil der schönen Künste im Zusammenhang von seiner Theorie der ästhetischen Kraft⁷² in einen anders gearteten und anders ausgerichteten Diskurs

69 Siehe Wolfgang Pross: »Meine einzige Absicht ist, etwas mehr Licht in die Physik der Seele zu verbreiten«. Johann Georg Sulzer (1720–1779)«. In: *Helvetien und Deutschland. Kulturelle Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland in der Zeit von 1770–1830*. Hg. Hellmut Thomke, Martin Bircher, Wolfgang Pross. Amsterdam 1994, 133–148, hier: 143.

70 Johann Georg Sulzer: »Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen. Vom Jahre 1751 und 1752«. In: Ders.: *Vermischte philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt*. Leipzig 1773, 1–98, hier: 59.

71 Ebd., 57.

72 Siehe dazu insbesondere Johann Georg Sulzer: »Kraft (Schöne Künste)«. In: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Band 2*. Leipzig 1774, 602–605; sowie Ders.: »Von der Kraft (Energie) in den Werken der schönen Künste«. In: Ders.: *Vermischte philosophische Schriften* (wie Anm. 70), 122–145.

über die emotionale Wirkung der Musik, der bis ins 19. Jahrhundert hinein prägend bleiben sollte.⁷³

Krügers Schriften waren nachweislich auch in der Bibliothek von Moses Mendelssohn vorhanden, der in seinen *Briefen über die Empfindungen* von 1755 die Gedanken Krügers ›massiv‹⁷⁴ verarbeitet hat. Eine offensichtliche Referenz konkret auf Krügers Stimmungskonzept findet sich insbesondere im 10. Brief, wo es heißt: »Die Zergliederer des menschlichen Körpers haben [...] gelehrt, daß die nervigsten Gefäße sich in tausend labyrinthischen Gängen so zart durchkreuzen, daß in dem gantzen Baue alles mit einem, und eines mit allem verknüpft ist. Die Grade der Spannung theilen sich von Nerve zu Nerve harmonisch mit, und niemals geschieht eine Veränderung in einem Theile, die nicht gewissermassen einen Einfluß auf das Gantze hat. Diese harmonische Spannung nennen die Kunstverständigen den *Ton*.«⁷⁵

Der von Mendelssohn hier angesprochene Ton kann als kunstästhetische Transformation oder ›Fortführung‹ der physiologischen Nervenstimmung verstanden werden.⁷⁶ Dass der ›gute Ton‹, der der temperierten Stimmung entsprechend nicht unbedingt natürlich-rein, sondern durchaus an das harmonische Miteinander des großen Ganzen angepasst, ›temperiert‹, sein sollte, findet sich darüber hinaus in gesellschaftlichen und politischen Diskussionen der Zeit.

Über Mendelssohn war auch Johann Gottfried Herder mit Krügers Empfindungslehre vertraut. Auf die Bedeutung Krügers für Herders zunächst un-

73 Siehe weiterführend James Kennaway: »Lebenskraft, the body and will power. The life force in German musical aesthetics«. In: *The Early History of Embodied Cognition 1740–1920. The Lebenskraft-debate and Radical Reality in German Science, Music, and Literature*. Hg. John A. McCarthy, Stephanie Mathilde Hilger, Heather I. Sullivan, Nicholas Saul. Amsterdam 2006, 125–143; Matthew Riley: »Civilizing the Savage. Johann Georg Sulzer and the ›Aesthetic Force‹ of Music«. In: *Journal of the Royal Musical Association* 127 (2002), H. 1, 1–22.

74 Wolfgang Pross: »Anhang«. In: Ders. (Hg.): Johann Gottfried Herder: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*. München / Wien 1987 (= *Werke*, 2), 845–1233, hier: 1008: »bei Krügers psychologisch-anthropologischem Ansatz und dessen massiver Verarbeitung in Mendelssohns *Briefen über die Empfindungen*.«

75 Moses Mendelssohn: »Über die Empfindungen« [1755]. In: Moses Mendelssohn: *Schriften zur Metaphysik und Ästhetik 1755–1771*. Hg. Christoph Schulte, Andreas Kennecke, Grażyna Jurewicz. Darmstadt 2009 (= *Ausgewählte Werke. Studienausgabe*, 1), 41–96, hier: 68.

76 Wenn Platner ebenfalls von »Ton« sprach, so ist dies jedoch sicherlich mehr im physiologisch-ästhetischen, weniger im kunstästhetischen Sinne zu verstehen.

veröffentlicht gebliebenes *Viertes kritisches Wäldchen*⁷⁷ und seinen Essay *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*⁷⁸ hat die Sekundärliteratur vermehrt hingewiesen. So wurde für letzteren herausgearbeitet, dass »[d]ie Krügersche Theorie« hier »im Gewand von Mendelssohns« *Briefen über die Empfindungen* hervortrete und von Herder mit der Lehre des bekannteren Mediziners Albrecht von Hallers »nur überformt« worden sei, »um seinen Ausführungen größere Aktualität zu verleihen (allerdings mit der Konsequenz, daß die moderne Forschung [...] H[erder] eine Fehlinterpretation Hallers vorgeworfen hat)«.⁷⁹ Diese Fehlinterpretation wiederum folge aus der Tatsache, dass der große Einfluss Krügers auf Herder nicht erkannt worden sei.

Exemplarisch kann dies an der Frage der analog zu Instrumentalsaiten elastischen Nervenfäserchen aufgezeigt werden. Die Elastizität nahm bekanntlich in Krügers neurophysiologischem Konzept eine grundlegende Rolle ein, denn ohne sie wäre keinerlei Zittern, Schwingen, Oszillieren der Nerven möglich. Dass die Annahme der Elastizität der Nervenfasern jedoch durchaus nicht selbstverständlich war, zeigt sich an der Tatsache, dass zeitgenössische Ärzte wie Haller oder auch Platner gerade nicht von einer elastischen Konstitution der Nervenfasern ausgingen, ja diese sogar ausdrücklich ablehnten. Herder scheint in *Vom Erkennen und Empfinden* eindeutig die Krügersche Partei zu ergreifen, wenn er von der »Elasticität« als einer der in der Natur »wirkenden Kräfte«⁸⁰ spricht, von »Elasticität, dieser wunderbaren Erscheinung, [...] eine[r] Art Automat, das sich zwar nicht Bewegung geben, aber sich wiederherstellen kann«⁸¹, dem »erste[n] scheinbare[n] Funken zur Tätigkeit in edlen Naturen«.⁸² Weiter unten schließlich spricht Herder vom »gereizte[n] Fäserchen«, das »sich zusammen[ziehe] und [...] wieder aus[breite]«.⁸³

Doch schon einige Jahre früher, nämlich in seinem 1769 verfassten *Vierten kritischen Wäldchen* wird Herders Übernahme des Krügerschen Nervenschwinkungskonzepts offenkundig. Denn hier nutzt Herder die neurophysiologische

77 Johann Gottfried Herder: »Kritische Wälder. Oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen. Über Riedels Theorie der schönen Künste« [1769]. In: Ders.: *Werke* (wie Anm. 74), 57–240.

78 Johann Gottfried Herder: »Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele (1774/1775/1778)«. In: Ders.: *Werke* (wie Anm. 74), 543–723.

79 Pross: »Anhang« (wie Anm. 74), 1010.

80 Herder: »Vom Erkennen und Empfinden« (wie Anm. 78), 664.

81 Ebd., 589.

82 Ebd., 664.

83 Ebd., 666.

Saitenmetapher im Kontext seiner Gedanken zur emotionalen Wirkung der Musik. Zwar wendet er sich ausdrücklich gegen den u.a. auch in Krügers Empfindungsgesetz (sowie in Unzers *Neuer Lehre von den Gemüthsbewegungen*) manifestierten Trugschluss, man könne von mathematischen Berechnungen auf Empfindungsquantitäten und -qualitäten rückschließen. Denn Mathematik und Physik »erklären nichts vom einfachen Tone selbst; nichts von der Energie desselben aufs Gehör; nichts von der Anmut derselben, einzeln und in der Folge; von allem Nichts. Es gibt also mit ihnen noch kein Jota zur Philosophie des Tonartig Schönen.«⁸⁴ Im Folgenden formuliert Herder seinen eigenen Vorschlag einer solchen »Philosophie des Tonartig Schönen«. Dafür greift er explizit auf das »Saitenspiel der Gehörfibern« zurück, »die in Zahl, in Lage, in Verhältnis gegen einander, in Länge verschieden, gleichsam auf den modificierten Schall warten«⁸⁵, wenn er seine Unterscheidung von Schall (»nur eine dunkle Form der Composition«⁸⁶) und Ton (»das Wesen der Tonkunst«⁸⁷) vornimmt.

Die musikalische Wirkung auf die Seele des Menschen erklärt Herder sich durch ein psychophysiologisches Stimmungskonzept der Gehörnerven, das aber gerade nicht, wie bei Krüger, bei der Proportionalität von Nervenschwingung und Empfindung stehen bleibt. Denn da es Herder um »fruchtbare Wahrheit der Ästhetik«⁸⁸ geht, rücken nun zusätzlich die *Gefühle* der Seele in den Fokus: »Der *Schall*, als Körper, oder sein Element, der *Ton*, als Linie, trifft also seine Saite im Spiele des Gehörs; in dieser oder jener Richtung? homogen, oder nicht? darauf beruhet des *Widrige* oder gleichsam *Glatte* des Tons. *Widrig* ist der, der in seine Nerve in einer so ungleichartigen Richtung hineinzittert, daß alle Fasern gegen einander in eine so widernatürliche Bewegung geraten, als wenn die Nerve zerspringen wollte. [...] *Angenehm* ist der Ton, der die Nerve in ihren Fasern homogen und also harmonisch berührt, und durchwaltet; offenbar also hat diese Annehmlichkeit zwo Hauptarten. Die Nerve wird homogen *angestrengt*, und die Fibern auf einmal mehr gespannt; oder sie wird *erschlaftet*, und die Fibern fließen allmählich, wie in eine sanfte Auflösung über. Jenes ist dem Gefühl gleichartig, was wir in der Seele *Gefühl des Erhabenen* nennen; das letzte ist *Gefühl des Schönen*, Wohllust«.⁸⁹

84 Herder: »Viertes Wäldchen« (wie Anm. 77), 140.

85 Ebd., 150.

86 Ebd., 149.

87 Ebd.

88 Ebd., 152.

89 Ebd., 151.

Widrigkeit und Annehmlichkeit – diese beiden sind demnach zunächst Empfindungen, die aus »widernatürlichen« oder »harmonischen« Bewegungen der Nerven durch die Einwirkung des Schalls entstehen. Bis dahin geht Herder mit Krügers Nervenstimmungskonzept durchaus überein. Im nächsten Schritt jedoch vollzieht er den Wechsel von der physiologischen Ästhetik zur Kunstästhetik, indem er die Empfindung der Annehmlichkeit in Abhängigkeit ihres Nervenzustandes in zwei daraus resultierende unterschiedliche Gefühle auffächert: Harmonisch angespannte Nerven entsprechen demnach dem ästhetischen »Gefühl des Erhabenen«, harmonisch erschlafte Nerven dem »des Schönen«. Entscheidend für diese Aufmerksamkeitsverschiebung von der Empfindung hin zum Gefühl ist Herders Unterscheidung des Klangs in bloßen Schall (Empfindung) und Ton (Gefühl). ›Schall‹ kann demnach erst zu ›Ton‹ werden, wenn ›Empfindung‹ zu ›Gefühl‹ fortschreitet und das Gehörte folglich eine ästhetische Bedeutung jenseits von Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit erhalten hat.

Dies soll keineswegs heißen, dass nicht auch für Herder die Wirkung der Musik aufs Engste mit der Physiologie verbunden ist; jedoch nicht nur mit Neurophysiologie wie bei Krüger, sondern vor allem mit ›Seelenphysiologie‹, wenn es weiter unten im *Vierten kritischen Wäldchen* heißt: »Muse der Tonkunst, welche Eingebungen sind in deiner Hand, um die Physiologie der Menschlichen Seele zu enträtseln.«⁹⁰ Herders Sprechen vom »Saitenspiel« des Ohrsinnns ist demnach letztlich auf die »Physiologie der Menschlichen Seele« ausgerichtet, d.h. auf das Empfinden und Fühlen des Subjekts, das – wenn man von der damaligen Gefühlstopologie ausgehen will – ›Innere‹ des Menschen.

Nicht nur für die anthropologischen *Sinneslehren*, auch für die *Musikästhetiken* ausgehenden 18. Jahrhunderts bilden die gespannten, gestimmten und mitschwingenden Saiten eines Musikinstruments durchweg den Referenzpunkt. So prägte etwa Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen 1806 veröffentlichten, doch schon in den 1780er Jahren verfassten *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* den Begriff der Cordialsaiten und bringt dabei den der Stimmung zur Seite stehenden Begriff der Resonanz ins Spiel: Cordialsaiten sind demnach die gespannten Saiten des menschlichen Herzens, das damit »gleichsam der Resonanzboden des großen Tonkünstlers« wird, »sein Hauptaccord und mit so zarten Saiten bespannt, daß sie von jeder harmonischen

90 Ebd., 153.

Berührung zusammenklingen«⁹¹; Wilhelm Heinse beschreibt in seinem Musiroman *Hildegard von Hobenthal* (1796) das »Gefühl selbst« als »nicht anders als eine innere Musik, immerwährende Schwingung der Lebensnerven«⁹²; und Herder stellt den engen Zusammenhang zur Praxis in den Mittelpunkt, wenn er schreibt, die Musik spiele »in uns ein Clavichord, das unsere eigene innigste Natur«⁹³ sei. Es handelt sich bei diesen Beispielen aus dem späten 18. Jahrhundert nicht um rein metaphorisches Sprechen, sondern um Grenzgänger zwischen metaphorischem und buchstäblichem Sprachgebrauch, was nicht zuletzt dem Umstand geschuldet ist, dass es sich um Beobachtungen, Überlegungen und sorgfältig in Worte gefasste Formulierungen aus dem Bereich der Musik und ihrer Wirkung auf den Menschen handelt.

6. Vor-Führung. Musikalische Praxis

Auf der Grundlage der anthropologischen Idee einer Nerven-Stimmung avancierten in der musikalischen Praxis des späten 18. Jahrhunderts Resonanz-Konzepte zu »dem Modell schlechthin [der] musikalischen Kommunikation ›ohne Worte«⁹⁴, genau der Art von ›reiner Musik‹ also, die auch für Plessner den Grundstein seiner Untersuchungen bildete. Resonanz als »Modell einer begriffslosen ›Sprache der Empfindungen«⁹⁵ lässt sich im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert in allen Bereichen des musikalischen Lebens finden: In Musikästhetik und Musikkritik, in Anleitungen zum Instrumentalspiel und auch in der musikalischen Praxis. Dort realisierte sich das Resonanzmodell im Musizieren am Clavichord, einem Tasteninstrument, das sich damals nicht nur aufgrund seiner vergleichsweise geringen Kosten, sondern auch seiner klanglichen Möglichkeiten großer Beliebtheit erfreute. Denn im Gegensatz zu anderen Tasteninstrumenten seiner Zeit, etwa dem Cembalo oder dem Spinett, werden die Saiten des Clavichords nicht mit einem Keil gezupft, sondern durch kleine Metallplättchen (sogenannte Tangenten) angeschlagen, die gleichzeitig

91 Zit. nach Wolfgang Scherer: »Saitenspiele« – Resonanzkörper im 18. und 19. Jahrhundert«. In: *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*. Hg. Karsten Lichau, Viktoria Tkaczyk, Rebecca Wolf. München 2009, 87–99, hier: 89.

92 Zit. nach ebd., 90.

93 Zit. nach ebd., 91.

94 Ebd., 88.

95 Ebd.

auf der Saite liegenbleiben und sie wie ein Steg in ihrer Schwingung begrenzen. Über die leicht ansprechenden Tasten haben die Spieler direkten Zugriff auf die auf der Saite aufliegenden Tangenten und können so den Klang des Clavichords mitgestalten: durch Auf- und Abwiegen der Tasten können sie die Saite vibrieren, ihrem »Atmen« und ihrem »empfindsamen Ach« entsprechend »beben« lassen.⁹⁶

Das Musizieren am Clavichord ermöglichte demnach eine Vielzahl von Resonanzphänomenen gleichzeitig: Erstens war das Instrument mit seinen gespannten und gestimmten Saiten ein Resonanzkörper im akustischen Sinne; zweitens war der spielende Mensch ein Resonanzkörper für die musikalischen Klänge des Clavichords, was sich in seinen individuellen Empfindungen manifestierte; drittens konnte der musizierende Mensch seine Empfindungen durch die spezielle Tangentenmechanik des Clavichords durch Modifikation und Vibration im Anschlag klanglich sehr viel genauer und selbstwirksamer umsetzen, als es auf jedem anderen Tasteninstrument der Zeit möglich gewesen wäre, so dass das Clavichord nicht nur zum akustischen, sondern auch zum emotionalen Resonanzkörper der Musizierenden selbst wurde; und viertens schließlich wurden die Zuhörer ebenfalls als empfindsame und empfindende Resonanzkörper in das große Ganze miteinbezogen.

Wie die musikalisch motivierte anthropologische Ästhetik auch auf Anleitungen zur Kompositionspraxis übertragen wurde, lässt sich exemplarisch an Johann Jakob Engels Überlegungen aufzeigen. Im Jahre 1780 veröffentlichte der für seine aufklärerischen Ideen bekannte Schriftsteller und Philosoph einen Brief an den Komponisten Johann Friedrich Reichardt mit dem Titel *Über die musikalische Malerei*. In diesem Brief, der einen der bedeutendsten musikästhetischen Texte des späten 18. Jahrhunderts darstellt, diskutierte Engel ein Konzept von musikalischer Repräsentation, das die musikalische Imitation äußerlicher Dinge ablehnt und stattdessen eine musikalische Repräsentation innerer Dinge propagiert, und das heißt für Engel: die Gefühle, die durch die äußeren Dinge in der menschlichen Seele hervorgerufen werden.

An prominenter und zentraler Stelle innerhalb seiner Argumentationskette verweist Engel auf das psychophysiologische Wissen über Empfindungen seiner Zeit und konzentriert sich dabei insbesondere auf die Nerven und die Interaktionen von Körper und Seele: »Alle leidenschaftlichen Vorstellungen der Seele sind mit entsprechenden Bewegungen im Nervensystem unzertrennlich

96 Ebd., 89.

verbunden, werden durch Wahrnehmung dieser Bewegungen unterhalten und verstärkt. Aber nicht allein entstehn im Körper diese entsprechenden Nervenerschütterungen, wenn vorher in der Seele die leidenschaftlichen Vorstellungen erweckt worden; sondern auch in der Seele entstehn die leidenschaftlichen Vorstellungen, wenn man vorher im Körper die verwandten Erschütterungen verursacht. Die Einwirkung ist gegenseitig: eben der Weg, der aus der Seele in den Körper führt, führt zurück aus dem Körper in die Seele.«⁹⁷

Innerhalb dieser Schwingungs-, Stimmungs- und Resonanzprozesse spielt Klang – und Musik in Besonderen – eine herausragende Rolle, »[d]enn durch nichts aber werden diese Erschütterungen so sicher, so mächtig, so mannichfaltig bewirkt, als durch Töne.«⁹⁸ Engel spricht in seinem Brief ausdrücklich von »Erschütterungen«, wenn er von den Bewegungen der Nerven handelt (s.o.). Es ist also davon auszugehen, dass Engel – wie auch Sulzer, Mendelssohn und Herder – sein Verständnis des Nervensystems von den älteren, »vernünftigen« Ärzten um Krüger (und nicht etwa von seinem engen Freund Platner) übernommen hat. Er transformiert dieses medizinische Wissen in ein auf Musik fokussiertes ästhetisches und künstlerisches Konzept von Mitfühlen, das Expression und Impression gleichsetzt: »Das Schreien des leidenden Thiers setzt die Nerven des nicht leidenden in eine ähnliche Erschütterung welche in der Seele des Letzteren die ähnliche Empfindung erweckt; die daher den Namen des Mitleidens führt.«⁹⁹ Wenn demnach eine bestimmte Art von Musik eine bestimmte Art von Gefühl ausdrückt, werden die Zuhörer eben dieses Gefühl erleben, und zwar durch von den Bewegungen der Nerven und der Seele hervorgerufenem Mitfühlen und Mitleiden. Über diese Gleichsetzung von Expression und Impression kommt Engel letztendlich zu seiner Schlussfolgerung über die richtige Art des Komponierens, denn seiner Meinung nach sollten Komponisten »Töne [wählen] von so einer Wirkung auf die Nerven, welche den Eindrücken einer gegebenen Empfindung ähnlich ist«¹⁰⁰, und »zu diesem Endzweck [auch] Instrument, Höhe und Tiefe der Töne«.¹⁰¹

97 Johann Jakob Engel: »Über die musikalische Malerei. An den königl. Capellmeister Herrn Reichardt. Geschrieben 1780«. In: Ders.: *Reden. Ästhetische Versuche*. Berlin 1802 (= *J. J. Engel's Schriften*, 4), 297–342, hier: 312 f.

98 Ebd., 313.

99 Ebd., 313 f.

100 Ebd., 316.

101 Ebd.

7. Zusammen-Führung. Fazit

Das anthropologische Resonanzmodell des 18. Jahrhunderts zielte darauf, den ›unsichtbaren‹ Übergang von Empfindung zu Gefühl im Menschen genauer zu fassen: Körperliche Schwingungen überschreiten genau an diesem Übergang die Grenze zur resonierenden Seele, womit gleichzeitig die Grenze zwischen buchstäblichem und metaphorischem Sprachgebrauch von Resonanz und Stimmung lokalisiert ist. Die Frage, wie körperliche Empfindungen zu seelischen Gefühlen werden können, war jedoch nicht auf den Bereich des Machens von bzw. des Denkens und Schreibens über Musik begrenzt. So finden sich Resonanzmodelle ebenso in der damaligen Literatur, im Denken über Gesellschaft und Staat oder in der Medizin. Das »Modell schlechthin [der] musikalischen Kommunikation ›ohne Worte«¹⁰² wurde zu einem Modell der grundsätzlichen »Kommunikation ›ohne Worte« zwischen Kunst und Subjekt, zwischen Welt und Subjekt oder zwischen zwei Subjekten im intersubjektiven Miteinander. Der metaphorische Gebrauch der musikalischen Begrifflichkeiten ›Resonanz‹ und ›Stimmung‹, der genau auf die rätselhaften Schnittstellen der Weltbeziehung des Menschen gerichtet ist, kann damit als bestes Beispiel für Hans Blumenbergs Beobachtung dienen, Metaphern würden gerade dann hinzugezogen werden, wenn man an die »Grenze des begrifflich Fassbaren«¹⁰³ gerät und »Institutionen [schafft], wo Evidenzen fehlen«.¹⁰⁴

›Resonanz‹ und ›Stimmung‹ sind damit nicht nur als zentrale Konzepte der physiologischen Empfindungslehren der Ärzte des 18. Jahrhunderts zu verstehen, sondern rücken grundsätzlich in den Mittelpunkt der aufkommenden Ästhetik und Anthropologie. Die historische Brücke, mit der von Plessners philosophischer Anthropologie ins 18. Jahrhundert übergeleitet wurde, findet hier ihre Eckpfeiler. Auch wenn das anthropologische Wissen (insbesondere hinsichtlich des Leib-Seele-Diskurses) auf den sich gegenüberliegenden Ufern unterschiedlich charakterisiert und auch das jeweilige Wissen über die Musik und ihre Eigenschaften (insbesondere hinsichtlich ihrer Zeit- oder Raumbeschaf-

102 Scherer: »Saitenspiele« (wie Anm. 91), 88.

103 Tobias Schleichriemen: »Metaphern als Modelle. Zur Organismus-Metaphorik in der Soziologie«. In: *Visuelle Modelle*. Hg. Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten. München 2008, 71–84, hier: 74.

104 Hans Blumenberg: »Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik«. In: Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt a.M. 2001, 406–431, hier: 411.

fenheit) anders gelagert ist, so lassen sich zwischen Krüger, Herder (u.a.) und Plessner dennoch ›resonierende‹ Momente finden, die hingegen vor Krüger und nach Herder bis ins beginnende 20. Jahrhundert hinein eher im Hintergrund standen. Grundsätzlich ging es (unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Wissensbasis) sowohl den Denkern des 18. Jahrhunderts als auch Plessner und ihm folgenden Autoren darum, den Menschen in seiner Ganzleiblichkeit in den Blick zu nehmen und dabei insbesondere den Zusammenhang der Sinne zu- und untereinander im Rahmen einer Ästhesiologie verstehen zu lernen. Dieser Ansatz entspricht einer Konzentration auf Simultaneität, auf eine gleichberechtigte ›Polyphonie‹ der Dinge und der Sinne, anstelle von Sukzessivität, oder auch einer künstlich hergestellten ›Einstimmigkeit‹ der sinnlichen Wahrnehmung, die mit Michel Foucault dem historisierenden 19. Jahrhundert als Paradigma zugeschrieben werden kann und sich für den Hörsinn beispielsweise im bildungsbürgerlichen Ideal des unbewegt sitzenden Hörens im Dunkel des Konzertsaals (am besten noch mit geschlossenen Augen) manifestierte.

Doch inwiefern können diese Verwandtschaften der heutigen Resonanz- und Stimmungskonzepte mit denen der Ästhetik und Anthropologie der Aufklärung für unseren heutigen Sprachgebrauch von Resonanz und Stimmung relevant sein? Verlieren diese nicht mit der veränderten anthropologischen, naturwissenschaftlichen und ästhetischen Wissensbasis die Berechtigung, überhaupt herangezogen werden zu können?

Geht man von Plessners These eines »abstrakten Kerns von Wahrheit« bei der Verwendung von musikalischen Metaphern aus, so muss man diese Frage positiv beantworten: Die Resonanzkonzepte der Vergangenheit stellen einen Bedeutungsüberschuss dar, der zwar im metaphorischen Gebrauch nicht bewusst mitgedacht, aber dennoch stets mitgetragen und mittransportiert wird. Entschließt man sich dazu, seine Aufmerksamkeit bewusst auf diesen Bedeutungsüberschuss zu richten, dann kann dies für die gegenwärtige Stimmungs- und Resonanzforschung zu anders justierten Fragestellungen und damit auch zu neuartigen Antworten führen. Wenn Thiemo Breyer unter Bezugnahme auf Thomas Fuchs ausdrücklich betont, dass erstens der Leib »als Resonanzboden für Stimmungen [fungiert], indem er ›die stimmungsräumlichen Phänomene in seine Eigenresonanz‹ überträgt«¹⁰⁵ und zweitens »[d]iese elementare Resonanzfähigkeit [...] eine wesentliche Voraussetzung für Empathie«¹⁰⁶ sei, so wird

105 Thiemo Breyer: *Verkörperter Intersubjektivität und Empathie. Philosophisch-anthropologische Untersuchungen*. Frankfurt a.M. 2015, 49.

106 Ebd.

deutlich, dass das Reflektieren über den Bedeutungsüberschuss von ›Resonanz‹ und ›Stimmung‹ insbesondere die Bereiche der Empathie, der Einfühlung, der intersubjektiven Synchronisierung u. ä. miteingreifen kann.

So wäre es beispielsweise lohnenswert, im Sinne Krügers nicht nur den Leib als Resonanzkörper in den Blick zu nehmen, sondern den Fokus auch darauf zu richten, *was* am Leib als Resonanzkörper genau in Schwingung versetzt wird und welche Funktion wiederum die Stimmung dabei haben kann. Auch könnte unter Bezugnahme auf das akustische Resonanzphänomen die Bedeutung von emotional-intersubjektiver Resonanz als Antwort, Echo, Spiegelung etc. einer erneuten Prüfung unterzogen werden, indem etwa der Gebrauch der musikalischen Metapher ›Resonanz‹ dem der visuellen Metapher ›Spiegelung‹ gegenübergestellt und untersucht wird, inwieweit die Beschreibung und Benennung von Wahrnehmungsakten auf die spezifische Art der Wahrnehmung selbst verweist und wie diese Wahrnehmung wiederum strukturiert ist, um in erster Linie den visuellen oder aber den auditiven Sinn anzusprechen.

Die Gedanken-Führung dieses Beitrags konnte hoffentlich zeigen, dass die gleichursprüngliche Entwicklung von Anthropologie und Ästhetik im 18. Jahrhundert zwischen den Disziplinen der Musik, der Physiologie, der Medizin und der Philosophie die Idee einer ›Musikalisierung des Menschen‹ mit neuen wissenschaftlichen Mitteln zu entwickeln und zu begründen suchte. Wie zentral dieser Ansatz für anthropologische Konzepte Plessners oder auch Rosas ist, zeigt die Aktualität und damit auch die Bedeutung dieser Gedanken der Aufklärung auch für unsere Zeit.

Slávka Kopčáková

The Aesthetics of Music in Upper Hungary between 1796 and 1842

Genesis, Sources and Initiators

1. Introduction

In eighteenth-century Upper Hungary (today's Slovakia), the aesthetics of music, its specific forms and sources, cannot be substantiated explicitly by means of primary sources, such as aesthetic writing and written concepts. In fact, on this territory, the inception of aesthetic thinking about music is rather the result of the interest of the then concurrently emerging sciences in musical phenomena and facts (linguistics – through its first attempts to codify language and through its lexicographic works, music theory, theory of interpretation, etc.).¹ It was not until the first decades of the 19th century that aesthetic ideas were captured in writing in the Slovak intellectual environment.² These derive not only from philosophical sources, but certainly also from empirical evidence, i.e. from philosophers' deep knowledge of other disciplines, such as anthropology, music theory, physiology, music acoustics (within music theory and now also physics) or linguistics.

The connection between musical practice, music theory and musical aesthetics is a rarely treated topic in the area concerned³, which is usually due to

- 1 This study is a follow-up to the first attempt in Slovak historiography of aesthetics to outline the development of music aesthetics in the territory of Upper Hungary. See more: Slávka Kopčáková: »Po stopách hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 15. – 17. storočí so zameraním na územie Spišskej a Šarišskej stolice« [In the Quest of the Formulation of Musical and Aesthetical Thinking is Slovakia between the 15th and 17th centuries with the Focus on the Area of Spiš and Šariš]. In: *Acta Universitatis Carolinae Philosophica et Historica* 1 (2018), 79–89.
- 2 For the only near comprehensive work on the history of aesthetic thinking in the 19th century, cf. Eva Bottánková: *K prameňom estetického myslenia na Slovensku*. [On the Sources of Aesthetic Thinking in Slovakia]. Bratislava 1995.
- 3 See e.g. Slávka Kopčáková: *Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí*. [The Development of Music and Aesthetics Thinking in Slovakia in the 20th Century]. Prešov 2013, 42–47; Slávka Kopčáková – Slávka Oriňáková: »Estetická teória a estetická výchova v teoretickom diele Tobiasa Gottfrieda Schröera« [Aesthetic Theory and Aesthetic Education in Tobias Gottfried Schröer's Theoretical Works]. In: Slávka Kopčáková (Ed.): *Súčasný hudobnoestetický myslenie na Slovensku v kontexte metodologických problémov estetiky* [Contemporary Music and Aesthetics Thinking in Slovakia with Regard to Methodological Issues of Aesthetics and Musicology]. Prešov 2016, 95–108.

the lack of sources. Thus, in the historiography of concepts on aesthetics, it is becoming of present concern to suppose that, in relation to music, anthropologically oriented research can become a productive enrichment of the methodological tool kit of aesthetics. Specific concepts of contemporary anthropological aesthetics, as a new discipline in the humanities spreading in Central Europe, were originally philosophical, aesthetic, physiological or linguistic concepts, yet also gaining the impetus from specific musical practice and the emerging rhetoric of music theory and music acoustics. Terms (e.g. tone, feeling, tuning, resonance, mood, attunement, empathy) found their first terminological denotations and definitions in the works of our scholars in the 18th century.

Enlightenment aesthetics, in the field of music, was constituted as emotional-expressive music aesthetics, thus was very close to music-psychological and music-physiological issues. The metaphorical use of musical terms in other sciences (anthropology, psychology, acoustics) enriched their conceptual thinking and terminological apparatus.⁴ Overall, we can state that the physiological sensory teachings of the 18th century were an area from which musical concepts were transferred to anthropological aesthetics. On the contrary, the transfer of knowledge originating in psychology and aesthetics towards a reflection of music and musical practice at the end of the 18th century resulted in the first considerations on absolute music as a language of emotions, language through the senses expressing thought content, soul movements, mood swings and affect.⁵ A certain kind of music was attributed to the ability to express certain feelings, and the audience was thought to understand and experience them through the sensing of music, which, as a matter of fact, was the onset of Romanticism sensing aesthetics emerging in the early 19th century. In the 18th century, En-

4 E.g. In medical science, concepts such as mood have emerged through transfer from music. On the other hand, concepts such as morphology, homeostasis, etc., transferred to music from the field of biology. The concept of morphology appears in medical science, biology, and medical anatomy as a science of the shapes of organisms, their organs; in philosophy, the concept represents the input aspect of a comprehensive study of phenomena, learning about shape, form, outer and inner organization. The term has also penetrated into aesthetics and arts disciplines, and denotes the division of arts into its individual types according to various aspects and criteria. Cf. Arne Stollberg: *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner and Franz Schreke*. München 2006 (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 58), 47–58.

5 See Marie Louise Herzfeld-Schild's contribution in the present volume: »Die Musikalisierung des Menschen. Gedanken-Führung durch Anthropologie, Ästhetik und Musik im 18. Jahrhundert«, 15–45.

lightenment ideas were a source of renewal of concepts related to such musical activities of man that were to help him grow and become a more perfect, moral ethical, and human being.

Around 1800, anthropological aesthetics gradually established itself as a scholarly discipline uniting interdisciplinary research into the ›Science of Man‹ (›Wissenschaft vom Menschen‹) the predominant concern of which was the self-constitution and self-improvement of man that was seen as a part of nature (in both physical and spiritual senses). In the then concepts, communication approached through the medium of a human language was considered a central methodological tool. The implicit concept of ›anthropological aesthetics‹ is linked to the period of Alexander Gottlieb Baumgarten (though the notion itself was used first by historians of aesthetics by the end of the 19th century in relation to Schiller's writings on aesthetics); and represented a set of disciplines that, today, may be considered established and relatively distant from each other; at the time, however, they were in close proximity or even closely tied (especially aesthetics, medicine, biology, psychology, and linguistics).⁶

The aim of the following consideration is to summarize the beginnings of music aesthetic thinking in 18th-century Upper Hungary based on their latent, and/or implicit presence. Firstly, I will indicate how the newly constituted disciplines (e.g. lexicography as a part of linguistics, theory of musical interpretation) as well as established disciplines (e.g. music theory) coped with the need to define and specify terminology related to music and/or the wider area of music culture. In the 18th century, certain knowledge about music is revealed not only by theoretical works focusing on music pedagogy and music theory⁷, but also, for example, collections of melodies (explored by musical hymnology), the first manuals for teaching musical instruments, textbooks on music arrangement⁸, or the first original linguistic or encyclopaedic works. Secondly, the aim of the stu-

6 Between 1750 and 1850, the set of disciplines related to man gradually deduced their problem areas from philosophical systems; the core ones are presently dealt with within philosophical anthropology (using completely different rhetoric and drawing on different scholarly disciplines, though). See more Slávka Kopčáková: »Balogh, Piroška - Fórizs, Gergely [eds.] (2018): Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa 1750–1850 / Anthropological Aesthetics in Central Europe 1750–1850 (review)«. In: *ESPES* 8 (2019), No. 2, 85–87.

7 Theoretical music treatises, in certain places of interpretation, also deal with the field of music, the mechanisms of its perception and effects through contemporary theoretical premises in relation to music and its contemporary terminology system.

8 In them, usually in a short theoretical introduction, the author can usually explain the essence of related theoretical concepts or delineate them and aesthetically evaluate them.

dy is to outline the ways how aesthetic theories – primarily derived from philosophical systems – received knowledge from other disciplines, to a certain extent capturing issues of defining music and its historical existence, its aesthetic effects, or the musicality of man. The first domestic aesthetic theories were brought (on the basis of elementary theoretical music knowledge) by the first short articles contributing practice-oriented conclusions on music aesthetic issues in a modest, though sometimes even insufficiently knowledgeable interpretation. This is illustrated by two compendia on aesthetics, the only ones originating on the present-day territory of Slovakia in the first half of the 19th century.⁹

The period in the title of the present paper, 1796–1842, is defined by the creation of the first lexicographic work by Anton Bernolák that, by means of terminology, deals with aesthetic issues of music (prepared for publication in 1796, but only published after the author's death, between 1825 and 1827, in six volumes). The interval ends with the year, in which Tobias Gottfried Schröer's compendium of aesthetics was published (1842). This concludes the period of rapid development of music aesthetic issues on the former Upper Hungarian (today's Slovak) territory – despite its rise and gradual decline – in the first half of the 19th century.

2. Music theory and the constitution of Slovak linguistics. The first written sources on the aesthetics of music

During the first decades of the 18th century, perspectives on music underwent a true transformation due to a two-way change in thinking: social awareness changed as a result of social structure modification, and the overall picture of the world changed in line with the spirit of Enlightenment ideas. The perspective of such dialectical correlation should be adopted to understand and evaluate phenomena also in the field of music. The era of musical classicism was the era during which »new norms of beauty and harmony, democracy and universalism, naturalness and simplicity, humanism and ethos, clarity and truth, joy and immediacy of human feelings became distinct and stable.«¹⁰ The most

9 Jana Lengová: »Die Musik in den Ästhetik-Kompendien der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei«. In: *Musicologica Olomucensia* 4 (1998), 91–95.

10 Pavol Polák: *Hudobnoestetické náblady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. [The Aesthetics of Music in the 18th Century. From Baroque to Classicism]. Bratislava 1974, 11.

talented composers no longer composed in the spirit of Baroque rationalism; rather, they were aware of the dialectical interplay of reason and emotion, i.e. the symbiosis of artistic feeling and inspiration with the perfect knowledge of compositional principles and music theory.

Music on today's Slovak territory experienced an unprecedented boom from the second half of the 17th and especially in the 18th century. Music was not only the domain of aristocratic residences and mansions, but it was also cultivated by the Franciscan order (due to poverty, being entirely dependent on their own composing), the Premonstratensian order (music was a part of their religious education), Jesuits (music was a part of their celebrations and power status) or the Ursuline women's order. At that time, however, on our territory, musical phenomena were not theoretically treated; knowledge systems were taken over from external sources only, original domestic theoretical ideas about music and theoretical handbooks were rather scarce. Practical musicians, also entrusted with teaching young people, of course were aware of the current trends in music, music thinking, and partly also of aesthetics¹¹; however, neither adequate conditions were provided, nor was there a social demand within the education system to incorporate them into one's own opinion and knowledge system. If a position on aesthetic phenomena and categories in the musical arts happened to emerge, it was expressed arbitrarily, marginally, often only as a by-product of reflection or exemplification.¹²

To exemplify music theory or music pedagogy within the history of Slovak music, the following works can serve the purpose: a collection of tunes by the organist and teacher Adam Škultéty (1748–1803) *Melodyatura aneb Partitu-*

- 11 Succinctly, it is mainly the flourishing of the theory of emotions in the first phase of the Enlightenment (René Descartes etc.), the teaching of imitation in the French environment (Charles Batteux, Jean-Philippe Rameau, Jean d'Alembert, Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau). Gallant aesthetics was typical of the German circle of thinkers and musicians (Johann Adolf Scheibe, Johann Matheson, Johann Joachim Quantz, etc.), the expression principle for the British school of aesthetics (Joseph Addison and others). Finally, a strong opinion platform of German Romanticism represented by philosophers such as Johann Gottfried Herder, Immanuel Kant and Georg Friedrich Hegel, poets such as Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang Goethe, and fragments of the ideas of leading composers of the era, e.g. Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, and Ludwig van Beethoven.
- 12 At first glance, the individual stimuli may seem incoherent, to some extent they are rather a colourful mosaic. However, it evidences that despite the absence of independent aesthetics of music (in the form of the explicit existence of treatises and writings), in individual theoretical disciplines (linguistics, music theory, aesthetics), the issues of music aesthetics have been addressed.

ra (A Collection of Tunes or Scores) (1798)¹³, in which, in a brief theoretical introduction, he aimed to explain the essence of the throughbass in the accompaniment of evangelical spiritual songs. In the same year, an extensive musical compendium by Franz Paul Xaver Rigler (1748–1796), a composer, music theorist, teacher, and piano soloist, *Anleitung zum Gesange* (Introduction to Singing, 1798), appeared. The book was written by reworking the textbook of the piano playing *Anleitung zum Klaviere* (Introduction to Playing the Piano, 1779, 1st ed.) intended for private teaching. In the second half of the 18th century, Berlin and Vienna became important centres for the theory of music. Rigler (since 1775, working in Prešpork; since 1796, in Vienna), based on his deep knowledge of the major works by music theorists, such as Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Philipp Kirnberger, Jean-Philippe Rameau et al., and refers to them.

The full title of the compendium *Anleitung zum Gesange* (1798) is *Introduction to Singing, Piano, and Organ, and the Primal Basics of Composition, as well as the Necessary Prerequisites for Playing Free and Bound Fantasies, with the Addition of 33 Spiritual Songs and 31 Compositions by Various Masters of this Century. Designed for Teachers and Music Lovers in Royal Hungary, but Especially for General Use in Music Schools* (transl. by the author).¹⁴ This textbook contributed to a progressive and innovative methodological approach; in theoretical considerations, it is also explanatory, as the author tried to define the so-called ›Hungaresque‹ (*alla hungaresca*) music style, typical of musical pieces in Upper Hungary, and to evaluate it aesthetically.¹⁵ Not only was it a textbook of instrumental play and composition, but it also laid the foundations of music theory and singing lessons, and the discussed style. Rigler had ›the ambition to provide a comprehensive view of the arts of music (music theory, harmony,

13 Adam Škultéty: *Melodiatura, t.j. kniha hlasozpěvů obsahující v sobě noty písní duchovních, které se ve velkém kancionáli a ev. funebráli nalézají* [Melodiatura, i.e. a Book of Vocal Songs Containing Tunes of all Spiritual Songs from a Great Service Songbook and Ev. Funeral Songbook]. Brno 1798. It is the basic work and source for later evangelical scores. The word ›scores‹ means ›melodies‹ in Slovakized Czech.

14 The full title in German and Slovak is given by Andrej Šuba: ›Anleitung zum Gesange. Poznámky k teoretickému dielu Franza Paula Riglera«. [Introduction to Singing. Notes on Franz Paul Rigler's Theoretical Works]. In: *Slovenská hudba* [Slovak Music]. 31 (2005), no. 3-4, 336–355, here: 336 and 346.

15 For more detail, see e.g.: Darina Múdra: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus*. [History of Music Culture in Slovakia II. Classicism]. Bratislava 1993, 65; Darina Múdra: ›Hudba klasicizmu« [The Music of Classicism]. In: *Dejiny slovenskej hudby o najstarších čias po súčasnosť* [History of Slovak Music from the Earliest Times to the Present]. Ed. Oskár Elschek et al. Bratislava 1996, 139–193.

counterpoint, forms, interpretation, improvisation.)»¹⁶ As he was one of the few theorists who worked in the time and music-cultural space of Viennese classicist masters, »his works may reflect the theories that influenced them, and are therefore an important source of Enlightenment musical thinking in the last decades of the 18th century.«¹⁷

Alongside the exemplification of aesthetic views of music scattered in theory-of-music treatises, a method of comparing the development of the Slovak language (or its contemporary form and nascent language culture) with the development of music culture in Slovakia can be used. Inspiration can be found in musical-terminological efforts of Slovak Enlightenment scholars; they act as indirect, and/or mediated reflections of contemporary understanding of music.¹⁸ Certain terminology-related efforts are also included in interpretations of how music affects man, which proves the effort to look at the art of music from an aesthetics point of view. The lexicographic work by Anton Bernolák (1762–1813) *Slowár Slowenský Česko-Latínsko-Nemecko-Uherský* (Slovak-Czech-Latin-German-Hungarian Dictionary; 1825–1827, six volumes). Bernolák broadly summarizes Slovak music terminology, and explains it etymologically. The entries on music, dance, and singing are at the centre of Bernolák's attention, but entries on organological issues (musical instruments), issues of music terminology, and Slovak folk songs also appear as an important source of vocabulary. However, his aim is not only to classify concepts, but also to comment on the effect of music on the human mind, the effect of sound and voice; he includes music into liberal arts; and he offers terms related to the arrangement of sound structure, etc.¹⁹

In *Slowár*, Bernolák aimed for musical terminology in the narrower sense of the word, at explaining selected theory-of-music terms. Although the dicti-

16 Šuba: »Anleitung zum Gesange« (= note 14), 345.

17 Eva Szorádová: »Franz Paul Rigler: Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu Spielen. Příbeh jednej učebnice hudby«. [Franz Paul Rigler: Introduction to Singing, Piano or Organ Playing. The Story of One Music Textbook]. In: *Historický časopis* [History Journal], 65 (2017), no. 4, 617–653, here: 643.

18 Given the societal movements of the peoples of Upper Hungary, leading to the change of nationalities of modern peoples, and the then socio-political position of Slovaks in Upper Hungary, the primary orientation of national scholars focused on issues of standard language development.

19 Antonio Bernolák: *Slowár Slowenský Česko-Latínsko-Nemecko-Uherský seu Lexicon Slavicum Bohemico-Latino-Germanico-Ungaricum nalézají* [Slovak-Czech-Latin-German-Hungarian Dictionary]. Budae 1825; Cf. »Antonio Bernolák: *Slowár Slowenský, Czech-Latin-Germany-Hungary seu Lexicon Slavicum Bohemico-Latino-Germanico-Ungaricum auctore Antonio Bernolák*«. In: Jozef Mistrík (et al.): *Encyklopédia jazykovedy* [Encyclopedia of Linguistics, 1st edition]. Bratislava 1993, 412.

onary is not explanatory, but primarily multilingual, the etymological context of the individual semantic fields of Slovak music terms contain, in part, their explanation. In the dictionary, the author captured mainly specifically national features of the then Slovak language and musical culture – folk musical instruments, dances, and songs. The forms of the supranational musical culture of classicism had not yet been embedded in the creative consciousness of the people. The musicologist Janka Petőczová, in an effort to find connections between a language and the contemporary state of knowledge and cultivation of music, examined all the entries related to music.²⁰ The following ones can be considered proto-aesthetic considerations. In the entry ›Music‹ (the original expression ›Hudba‹ represents the Slovak language of Bernolák's times), and its contemporary synonyms, Bernolák states: »Some are very much in love with music, in love [...] Music causes a heavy mind«²¹, which descriptively (although without further elaboration of the idea) leads to its effects on humans – pleasant (state of affection, liking) and unpleasant (change of mood, »heavy« mind as a metaphor for sadness, melancholy, etc.), and outlines various expressive and moody qualities of music.

An important conclusion is what Petőczová states in relation to the social functions of music: »By introducing two separate lexicographic forms, Bernolák divided the semantic field of music into two specific spheres – artistic, *ars musica* ›Playing the musical instruments‹ (the original expression ›Hudcovství, Hudectví‹ represents the Slovak language of Bernolák's times), and folk music, which is emphasized by the purely Slovak form in the original →›Music‹ (in the original ›Hudba‹).«²² The legacy of the Middle Ages, the system of ›seven liberal arts‹ (*septem artes liberales*), was reflected, at the end of the 18th century, in the knowledge system of Bernolák himself, who in the entry ›Art‹ (in the original ›Umění‹) states the only established connection: ›liberal Arts (in the original ›slobodné Uměňá‹) – *artes liberales*«. In the entry on singing, he also tackles the issue of the sound aspect of singing, the vocal quality of the human voice. The entry ›Voice‹ (in the original ›Hlas‹) used in singing, is closely related to the

20 Jana Petőczová: »Hudobná terminológia v diele Antona Bernoláka v kontexte slovných zásob staršej slovenčiny« [Musical Terminology in Anton Bernolák's works in the context of the Old Slovak lexis]. In: *Slovenská hudba* [Slovak Music] 17 (1991), no. 4, 328–359.

21 Cited according to Petőczová: »Hudobná terminológia« [Music Terminology] (= note 20), 333.

22 *Ibid.*, 334.

entry ›Sounding‹ (in the original ›Znění‹), probably in the sense, as he himself states, ›sound, tone‹, etc. To arrange the sound structure as a relational arrangement of the musical material, he mentions the use of the descriptive expression ›equalize/equalized voices‹ (in the original ›zrownagjcy hlasy‹)²³, which signifies harmony, co-sounding, and is the basis of harmony (balance of individual voices in accordance with contemporary principles).

At the time of writing and finalizing the work (1796), Bernolák did not have at his disposal any printed Slovak work on the theory of music that he could refer to during the creation of Slovak terminology and the explanation of terms (e.g. Rigler's and Škultéty's works, both from 1798, are more recent ones). Perhaps he might have known some foreign works, or older manuscript handbooks with a practical focus. Even the further development of music culture on our territory was not favourable for the development of the theory of music. The decline in creating music at the end of the century as well as the deepening of the backwardness style after 1800 was brought about by the degradation of the town of Prešporok (today Bratislava, German Pressburg, Hungarian Pozsony), which in 1784 lost its status as the coronation city. Maria Theresa's school reforms, (known as *Ratio educationis* 1777, 1806) brought a deterioration in music teaching, as it excluded music from proper teaching in public schools; on the other hand, though, music gained a firm place in the public teacher education system. Musical life also suffered from the suppression of religious orders and monasteries by Joseph II. Following these facts, as it were, Slovak professional terminology for music theory seems completely absent, which is why Bernolák's *Slowár* seems all the more unique.

3. The first compendium of aesthetics in Upper Hungary The position of music in Michael Greguss's *Compendium aestheticae*

Only a year before the publishing of Anton Bernolák's last, sixth, volume of *Slowár* (1827), a significant theoretical work responding to contemporary European thinking on aesthetics was also published. The author of the first aesthetic compendium in our territory, *Compendium aestheticae* (1826), is Michael Greguss (1793–1838), a professor of philosophy at the Lutheran College in Prešov (Hungarian Eperjes), and a professor at the Lutheran Lyceum in Prešporok

23 Ibid., 336–338.

from 1833 till his death. Greguss wrote the compendium of aesthetics in 1817, and published it in Košice (Hungarian Kassa, German Kaschau) in 1826.²⁴ This is the first comprehensive systematic book on aesthetics in our territory written by a domestic author and presenting modern European ideas on aesthetics.

Greguss considered aesthetics to be »the science of the beautiful (Schönheitslehre)« (§ 1), whose primary task is to explain the idea of the beautiful, »to point out the signs and criteria of the beautiful in nature and the arts, to justify why beautiful objects evoke pleasure, and most importantly to establish the principles of aesthetic judgment (which is called taste).«²⁵ He supplemented these principles with aesthetic feeling, aesthetic perception, aesthetic experience, and thinking on aesthetics. In addition, in his discussion on general aesthetics, he also considered (in § 9) the psychological aspects of sensory perception.²⁶ He classified aesthetics, in line with the then convention, as general and specialized, i.e. the aesthetics of individual art types. The main asset of his work can be seen in the subtle discrimination between an aesthetic analysis of arts and arts history and theory. He attempted to constitute an aesthetics of art, in the second and third parts of the compendium. In the compendium, one cannot fail to notice his strong inspiration by Immanuel Kant.²⁷ Rudolf Dupkala states that he was »more or less conforming to him«²⁸, but at the same time Greguss was able ideologically to detach himself from Kant and to find

24 Michael Greguss: *Compendium aestheticae usui auditorum suorum edidit* [Compendium of Aesthetics]. Cassovia 1826. In the following, I will refer to this edition. The first (incomplete) Slovak translation was published as: Michael Greguš: »Rukoväť estetiky« [A Handbook of Aesthetics]. In: *Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku* [Chapters on the history of aesthetics in Slovakia]. Ed. Jana Sošková. Prešov 1998 (= *Studia Aesthetica*, 1), 155–204. Another translation, into Hungarian, was published in Slovakia shortly afterwards, as: Mihály Greguss: *Az esztétika kézikönyve – Compendium aestheticae* [A Handbook of Aesthetics. Hungarian–Latin bilingual edition]. Translated by Anikó Polgár, afterword: András Mészáros. Bratislava 2000. (In Modern Slovak the name is spelt as »Greguš« but in the Slovak language of the 19th century, it was written »Greguss«).

25 Greguss: *Compendium* (= note 24), 7.

26 *Ibid.*, 20 f.

27 *Ibid.*, 8–10. In § 2 and § 3, he says that the understanding of aesthetics as a science dealing with the basic laws of the human spirit determines its place in theoretical philosophy. According to him, Kant's followers accept only the term »criticism«, both for theoretical philosophy and aesthetics. For other aspects of Kant's influence on Greguss, see Jana Sošková: »Concepts of ›Aesthetics of Arts‹ in Slovak Aesthetics of the 19th Century and Kant's Conception of ›Harmonization«. In: *Con-textos Kantianos. International Journal of Philosophy* 2 (2015), 151–161, here: 156 f.

28 Rudolf Dupkala: *Prešovská škola. Filozofia na evanjelickom kolégiu v Prešove* [Prešov School. Philosophy at the Evangelical College in Prešov]. Prešov 1999, 70.

counterarguments to some of his views.²⁹ He got to know the works of Immanuel Kant's philosophical opponents and successors, such as Wilhelm Traugott Krug, Friedrich Schiller, but especially his teacher, Friedrich Ludwig Bouterwek.³⁰ Greguss proposed an original classification of the arts into two groups³¹, and two further subgroups in each (in § 55–82):

1. The arts of inner and outer meaning or plastic arts: ›Absolutely beautiful: fine arts (drawing, painting, sculpture); tonic or musical arts; mimic arts. ›Relatively beautiful‹ (i.e. decorative): architecture.
2. The arts of inner meaning or verbal arts: ›Absolutely beautiful: poetry, all its kinds (lyrical, didactic, epic, dramatic, temporary poems). ›Relatively beautiful: prose and rhetoric.³²

Greguss takes over Wilhelm Traugott Krug's classification of the arts³³, i.e. three major groups: 1. musical (tonic), 2. plastic, 3. mimic; he is not fully supportive

- 29 For an overall account of Kant's early reception in Upper Hungary see Sandra Zákutná: »The Reception and Criticism of Kant's Philosophy in the Region of Today's Slovakia at the Turn of the 18th Century and in the First Half of the 19th Century«. In: *Kant und seine Kritiker – Kant and His Critics*. Eds. Antonino Falduto, Heiner F. Klemme. Hildesheim 2018, 231–242. On Greguss see *ibid.*, 237 f.
- 30 Greguss's compendium begins with a dedication to the »famous professor of philosophy«, Friedrich Ludwig Bouterwek, with gratitude from his student, the author of the work. See: Greguss: *Compendium* (= note 23), 3.
- 31 Greguss: *Compendium* (= note 23), 86–144. Even though he divided the arts, in § 49, referring to Immanuel Kant, he summarized how the fine arts are usually classified, although we cannot speak of the compatibility of the divisions. Cf. Immanuel Kant: *Critique of the Power of Judgment*. Ed. Paul Guyer, transl. Paul Guyer, Eric Matthews. Cambridge 2000 (= *The Cambridge edition of the works of Immanuel Kant*), 197–202. Kant states his morphology in § 51 as a compact system as follows: 1. The art of speech (rhetoric and poetry). 2. The pictorial arts (plastic arts that include sculpture and architecture, and painting arts and gardening). 3. The art of the beautiful play and sensations (music and the art of colours).
- 32 *Ibid.*, 184, 198. The inspiration by Kant is unquestionable. Kant first divides arts (§ 44) into mechanical arts (e.g., crafts) and aesthetic arts (while dividing them into pleasant and beautiful). He further divides beautiful arts (§51) based on the material and three main means: word, gesture, and tone. Here we can see clear parallels with the three basic groups of Greguss' division.
- 33 Gergely Főrizs: »Wilhelm Traugott Krugs Philosophie im Spiegel der ungarischen Rezeption mit besonderer Rücksicht auf seine Ästhetik«. In: *Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa 1750–1850 / Anthropological Aesthetics in Central Europe 1750–1850*. Eds. Piroska Balogh, Gergely Főrizs. Hannover 2018, 71–96. Főrizs analyzes the reception of the philosophy and aesthetics of Krug as one of the most influential contemporary German post-Kantian philosophers of the first half of the 19th century. In his study, he notes that the »eclectic anthropological aesthetics of the epoch represents a more or less uniform rhetoric that develops according to the laws of inner experience, but which is not closed to the outside world« (*ibid.*, 96).

and tries to find a more dynamic classification of the arts, which »allows to transfer arts types into different groups and sets, allows to move a certain type and genre to another group«³⁴, according to the degree of imposition of the purity of style and features, etc. Based on Jana Sošková's analysis of Greguss's § 55, he tackles both the goal of the arts and the final result of the artist's work. She offers the following classification: 1. ›primary arts‹, creating absolute beauty (poetry, some genres of music, graphics, sculpture, painting, etc.); 2. so-called ›secondary arts‹, creating relative beauty and containing decorative elements (architecture, rhetoric, recitation, oratorio, etc.).³⁵

The real position of the musical arts in Greguss's aesthetics conception of the arts is indicated by the minimal space he devotes to music (the description is hardly a one-page passage). The author describes tonic or musical arts (§ 60) as those which »in accordance with the laws of human nature, express feelings without a certain idea«³⁶, but they cannot express the external aspects of life, they are indirectly depicting. It is a fairly current observation, which actually anticipates ideas later embodied in the formalistic line of aesthetics³⁷, e.g. a belief that it is impossible to equate musical content with non-musical reality. Greguss's other reasoning is largely reductionist, because he speaks of instrumental and vocal music (singing), while not taking into account the existential forms of vocal-instrumental music (e.g. contemporary established song types, musical-dramatic types, etc.). In § 61, the author defines »means of musical elaboration«³⁸, i.e. the components of musical speech, which he reduces to harmony, melody and rhythm. Finally, he only marginally mentions tone, pauses and thoroughbass. It follows that his approach to music phenomena and categories is unsystematic, without a deeper concern to explain contemporary basic theoretical concepts and laws of music.

It is clear that Greguss had the necessary knowledge about music, which can be demonstrated, e.g., by his logical judgment in relation to harmony. In

34 Jana Sošková: »Pojem znaku a estetická analýza umenia v estetike M. Greguša« [The Concept of Sign and Aesthetic Analysis of the Arts in M. Greguš's Aesthetics]. In: Sošková (ed.): *Kapitoly* (= note 24), 8–37, here: 18.

35 Sošková: »Pojem znaku« (= note 34), 19. This classification is not exhaustive in Greguss; the author mentions still other possibilities of arts division.

36 Greguss: *Compendium* (= note 24), 93.

37 Cf. Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig 1854. According to Hanslick, the content of music can only be dynamically moving tone forms.

38 Greguss: *Compendium* (= note 24), 94 f.

§61, he understands ›harmony‹ as the unity of simultaneously sounding tones and their relationship ›to one basic tone‹³⁹ (in today's terminology, it is a harmonic centre, which can be not only a tone but also an interval, a chord, etc.). He names the sequence of tones (in melody) and the correlation of tones (in harmonic structure). His considerations anticipate later definitions of harmony as a dialectical unity of the horizontal (in time sequencing movement) and vertical (cross-section in time point, multi-sound, chords) components. Finally, Greguss mentions the dispute between ›melodists‹ and ›harmonists‹, and disapproves of it, as ›there is no melody without harmony‹.⁴⁰ Respecting the historical value and significance of the compendium of aesthetics as a largely original treatise on aesthetics (although originally intended for pedagogical purposes), I dare venture that the aesthetic categories in the field of music (e.g. expressing emotions in music, musical poetics) are only indicated, yet not elaborated by Greguss.

4. The place of music and its interpretation in Tobias Gottfried Schröder's compendium of aesthetics

In the first half of the 19th century, among the teachers of the Lutheran Lyceum in Prešporok was Tobias Gottfried Schröder (1791–1850).⁴¹ Between 1817 and 1840, he worked at the lyceum as a professor of history, archaeology and aesthetics, later as its chancellor, as well as a teacher and rector at evangelical girls' schools. The work that had long drawn attention to him in German-speaking contemporary Europe is a textbook for teaching aesthetics to students (female

39 Ibid., 94.

40 Ibid., 95.

41 On his life and work, see e.g.: *Chr. Oeser's – Tobias Gottfried Schröder's Lebenserinnerungen*. Eds. Arnold Schröder, Rudolf Schröder, Robert Zilchert. Stuttgart 1933; Jana Lengová: ›Hudba v živote a diele Tobiasa Gottfrieda Schrödera‹ [Music in Tobias Gottfried Schröder's Life and Work]. In: *Slovenská hudba. [Slovak Music]* 24 (1998), no. 3, 362–387; Kopčáková, Oriňáková: ›Estetická teória‹ (= note 3), 95–108; Pavol Zubal: ›Rezonancia myšlienok dobových estetických teórií nemecky hovoriaceho jazykového priestoru v diele Tobiasa Gottfrieda Schrödera‹ [The Significance of Contemporary Aesthetic Theories of the German-Speaking Language Space in Tobias Gottfried Schröder's Work]. In: *Súčasná hudobnoestetické myslenie na Slovensku v kontexte metodologických problémov estetiky a muzikológie* [Contemporary Music Aesthetic Thinking in Slovakia with Focus on Methodological Problems of Aesthetics and Musicology]. Ed. Slávka Kopčáková. Prešov 2016, 109–123.

youth) entitled *Weihgeschenk für deutsche Jungfrauen in Briefen an Selma über höhere Bildung von Ch. Oeser* (*An Exquisite Gift for Young German Ladies in Letters to Selma about Higher Education by Ch. Oeser*) (1838).⁴² It is little known that he wrote the aesthetic compendium *Isagoge in eruditionem aestheticam* (*Introduction to teaching aesthetics*) (1842). The compendium was made as a revised version of the aforementioned textbook (1838), specifically of its second revised edition from 1840⁴³, in the pursuit of a more concise and scholarly professional text, one that was directly connected to the commission to teach aesthetics to higher grades at the Lutheran lyceum in Prešporok. Schröer was a great lover of the art of music;⁴⁴ he appreciated music and considered musical activities a very important element in the teaching of young women. As regards contemporary views on music and the morphology of arts, the author's views on the aesthetic of music are worth contemplation. The works of contemporary German philosophers, leading proponents of German literary romanticism, e.g. the works of Friedrich Schiller, Ludwig Tieck and others can be described as essential inspirations for his insights.

The ideas of 19th-century social sciences (psychology, pedagogy, anthropology) also influenced his definition of music (§ 61): »Music is a sound art (intended for perception through hearing), which, on the outside, expresses the beautiful with sounds, and is even the most spiritual of all arts types, but, at the same time, purely sensual in expression, because it not only stirs up intellectual ideas but above all stimulates the senses. Music is manifested externally either by a solo human voice or by instruments or in such a way that the instruments are skilfully connected with the voice.«⁴⁵ This definition includes both a scientific opinion (it takes into account the knowledge of physiology and sensory perception), and it also takes into account aesthetic laws in the complementary unity of the sensory and the cognitive. Another interpretation includes the way

42 See Gergely Fórizs' contribution in the present volume: »Bildung und Vormundschaft. Christian Oesers Frauenästhetik (1838–1899)«, 79–112.

43 Ch. Oeser [= Tobias Gottfried Schröer] (1838): *Weihgeschenk für deutsche Jungfrauen in Briefen an Selma über höhere Bildung von Ch. Oeser*. Leipzig 1838; Ch. Oeser [= Tobias Gottfried Schröer] (1840): *Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen* [2nd modified and improved edition]. Leipzig 1840. These are just the first two of the total of 26 editions.

44 Schröer's wife Eleonóra Terézia (née Landwieser) was a writer and an excellent singer; his son Karl Julius became an important linguist based in Vienna; his daughter Mária was an opera singer. For a biography of the scholar, see in more detail e.g. Lengová: »Hudba v živote a diele« (= note 41), 363–366.

45 Tobias Gottfried Schröer: *Isagoge in eruditionem aestheticam* [Introduction to teaching aesthetics]. Posonii 1842, 43.

of thinking about harmony as a dialectical unity of the horizontal dimension of musical structures, at the same time taking into account a stylistic developmental aspect, as well as the psychological dimension of the differences in perception between individual people.

In the aforementioned paragraph (§ 61) the author also listed the means of the speech of music and introduced contemporary definitions of melody, tone, rhythm, and harmony. At the same time, he placed harmony at the highest point, directly deriving from it his own definition of the beautiful in music: »[H]armony is the consonance of different tones sounding at once and thus bringing the alternation of harmonic and disharmonic tones (especially during the transition from one key to another), which is natural and evokes the greatest beauty in music. Based on these things, it is judged that melody is the manifestation of, truly a form of the beautiful in music.«⁴⁶ This involved thought does not yet take us to the conclusion that harmony is a dialectical unity of the vertical (chords) and horizontal (melody) components of music. However, it leads to naming the tension between the individual tones, which creates its essence, while the author considers it a natural source of the beautiful in music. Schröer complements the definition with an important ›note‹: »Melodic music belongs among natural forms, harmonic music among romantic forms, but both (yet) among subjective ones.«⁴⁷

Other considerations in § 63 and § 64 are subjectively conditioned thoughts (exposed to a more or less inconsistent selection of certain music style periods) about the nature of oriental, ancient Greek and early Christian songs, about the birth of the polymelodic style in Italy, which he calls »harmony«, and finally, about opera, to which Schröer attributes the detrimental influence on the beautiful in music. With regard to this, he considers the German nation (and its greatest composers) to have a share in balancing these adverse effects on musical taste and the transformation of the beautiful in music. He reinforces his argument with a quote from Christian Friedrich Schubart explaining the way of how our inner self feels the beauty of the art of tones. He adopts Schubart's view that the aesthetician who studies the art of music must carefully observe the effects of the art of tones and be able to point out the correct principles of why this or that work produces such great and profound effects and why others leave the heart unmoved.⁴⁸

46 Ibid.

47 Ibid.

48 Ibid., 44 f. Schröer takes an extensive quote from Ludwig Schubart: *Ch. Fr. D. Schubart's Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*. Wien 1806.

The position of music in Schröer's morphology (classification) of the arts is dignified, being one in an array of six basic types. It is already clear from the contents of the compendium (*Index*) that Schröer's morphology of the arts, dealt with in Chapter II entitled »On individual arts« (*Caput II*), is identical with (de facto adopted from) Hegel⁴⁹ in the case of the first five arts types. In the sixth section, instead of the »imperfect« arts (as stated by Georg Friedrich Hegel), he lists reference and composite arts. As a result, he classifies arts types (§ 42–81) as follows: 1. Architecture, 2. Sculpture, 3. Painting, 4. Music, 5. Poetry and/or literature, 6. Reference and composite arts: the rhetorical, recitative, scenic, theatrical, pantomime, and horticultural arts.⁵⁰

This small variation in the sixth group probably originated in the then highly acclaimed work on aesthetics *Principia philocaliae seu doctrina pulcri* [The Essentials of the Philokalía or the Science of Beauty] (1828) by Johann Ludwig Schedius⁵¹, a prominent Hungarian aesthetician.⁵² Schedius, a key authority in the Hungarian high school system and a great role model for other authors, generally classified all beautiful things, including arts, as falling into

- 49 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Aesthetics. Lectures on Fine Art. Volume 1*. Transl. T. M. Knox. Oxford 1975. Hegel fully presents his morphology of arts in the Part III. (of the 2nd volume), see *Ibid.*, vol 2, 613–629. Hegel explains the nature of arts through the system of individual arts types. Thus, based on the senses (621 ff.), he classifies the arts by following division: »This threefold mode of apprehension provides for art the familiar division into (i) the visual arts which work out their content for our sight into an objective external shape and colour, (ii) the art of sound, i.e. music, and (iii) poetry which, as the art of speech, uses sound purely as a sign in order by its means to address our inner being, namely the contemplation, feelings, and ideas belonging to our spiritual life.« (*Ibid.*, 622 f.). Hegel's division into a triad by senses as a sight, hearing, and sensory imagination implies particular arts into three realms: visual arts (architecture, painting, sculpture), sonant (music) and speaking arts (poetry). Altogether, there are five of them and they form an internally structured system; Hegel also mentions the sixth type, the so-called imperfect arts, such as garden architecture and dance.
- 50 Hegel's morphology: 1. Architecture, 2. Sculpture, 3. Painting, 4. Music, 5. Poetry (i.e. literature and its various types), 6. Imperfect arts (garden architecture, dance, etc.). Cf. Schröer: *Isagoge* (= note 45), 26–63.
- 51 Ludovicus Schedius: *Principia Philocaliae seu doctrina pulcri*. Pest 1828. Ludovicus Schedius: »*Základy filokálie alebo vedy o kráse*« [The Essentials of Philokalía or the Science of Beauty]. In: *K prameňom estetického myslenia na Slovensku* [On the Sources of Aesthetic Thinking in Slovakia]. Ed. Eva Bortánková. Bratislava 1995, 78–91.
- 52 Piroska Balogh: »Aesthetics at the Royal University of Hungary (1774–1843)«. In: Balogh, Fórizs (Eds.): *Anthropologische Ästhetik* (= note 33), 133–152; Piroska Balogh: »Anthropological aspects of Johann Ludwig Schedius's aesthetics«. In: *Changes in the Image of Man from the Enlightenment to the Age of Romanticism. Philosophical and Scientific Reception of (Physical) Anthropology in the 18–19th Centuries*. Ed. Dezső Gurka. Budapest 2019, 224–235.

two classes: *absolutely beautiful* (objects of calleology) and *relatively beautiful* (objects of aesthetics). He then classified relatively beautiful as simple or pure (acting on one sensory organ) and complex (acting on several organs).⁵³ Schedius classified music as an aesthetic object of pure art.⁵⁴

A more detailed examination of the compendium reveals that Schröer's conception embodies different influences (Immanuel Kant, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Johann Ludwig Schedius, Georg Friedrich Hegel), so his direct following of Hegel's concept is only apparent (externally given). His reasoning draws on a number of other authors, just like his relationship with Immanuel Kant was also rather formal, as noted above. This was how Schröer tried to respond to the writings on aesthetics of his contemporaries (in the environment of the Prešporok Lutheran Lyceum, to the works of Kantians such as Michael Greguss, Johann Gross, etc.) or to the broader ideological context of German and Hungarian contemporary aesthetics (Kantian, post-Kantian, and Hegelian).

A versatile scholar, Tobias Gottfried Schröer organically included the issues of aesthetics and ethics in his pedagogical compendium.⁵⁵ In his textbooks on aesthetic education, he cherished the importance of music, its beneficial effects on human health, morals and mental well-being.⁵⁶ He was convinced from the

53 See more comparisons of individual morphologies: Slávka Kopčáková: »Vplyv estetiky Georga Friedricha Hegela na model estetickéj výchovy v učebnici a v kompendiu Tobiasa Gottfrieda Schröera« [The impact of Georg Friedrich Hegel's aesthetics on the model of aesthetic education in Tobias Gottfried Schröer's textbook and compendium]. In: Otázky a problémy perspektív umenia, respektíve »koncov umenia« v estetických, umenovedných a filozofických teóriách [Questions and issues of perspectives of arts in particular »ends of arts« in aesthetics, artistic and philosophical theories]. Ed. Jana Sošková, Lukáš Makky. Prešov 2018 (= *Studia Aesthetica*, 18), 154–181.

54 Schedius: »Základy filokálie« (= note 51), 76. Schedius created a relatively confusing system with several divisions and their criteria, and Schedius himself (1995, 89), in § 245 at the end of the interpretation of semiotic arts, states: »These forms, as well as compound forms, cannot be exhausted by any logical division.«

55 Tobias Gottfried Schröer: *Institutiones pedagogicae sive de arte educandi liber sinopticus. Quem Scholis suis conscripsit Godofreus Schröer Lycei Evang. Posoniensis Professor* [Pedagogical Guides or a Concise Book on the Art of Teaching that Gottfried Schröer, Professor of the Prešporok Evangelical Lyceum, Wrote for his Schools]. Magyar-Ováriini 1848.

56 Schröer: *Weihgeschenk* (= note 42). Starting from the first, and in each subsequent edition of the textbook on aesthetic education, at the end a chapter is placed on the beneficial effects of aesthetic education (1st and 2nd editions – Letter No. 50; 3rd edition – Letter No. 51), and/or on the influence of aesthetic education on the mind and inner self (4th ed. – Letter No. 60, e.g. 16th ed. – Letter no. 68). In Chapter III, entitled »Vita aesthetica subjectiva«, he talks about subjective aesthetic life as a way to a perfect and fulfilled life (§ 82–86). See: Schröer: *Isagoge* (= note 45), 63–68.

depths of his soul of the deepest connection between aesthetics and practical life and happiness (§ 86): » A person with a strong sense of beauty and judgment will strive to transfer the form of his soul to the things that are closest, so that whatever he does is in harmony with the purpose and order of nature, and with the moral law. [...] At the same time, through the spirit and pleasantness of expression, by the subtlety and dignity of morals, by the elegance of his way of life and attire, and by the sensible way of doing things, he will be nice to everyone, and not unpleasant to anyone. Most of all, the study of beautiful arts, which unites the best men with knowledge, is intended to do this.«⁵⁷

5. Conclusion

The methodological stimuli of 18th -19th-century anthropological aesthetics for research into the history of aesthetics of music

Schröer's personal versatility and breadth of interests resulted in eclecticism⁵⁸, acceptable in school aesthetics (as the transmission of knowledge)⁵⁹, but otherwise a somewhat superficial treatment of various topics in several thematic areas; in most cases, eclecticism brought an interesting regrouping of already known knowledge rather than original knowledge. Michael Greguss, as a philosopher, paid much less attention to music, both theoretically and practically, but with elementary reflections on music (similar to Schröer) he unconsciously anticipated the need for future independent development of the field of the aesthetics of music. Both of them relied on contemporary terminological apparatus taken not only from philosophical systems, but also from psychology, pedagogy, music theory, music historiography and the emerging arts disciplines. In

57 Schröer: *Isagoge* (= note 45), 65 f.

58 Gergely Fórizs: »Methodology in Johann Ludwig Schiedius' *Principia philocaliae* (1828)«. In: *Súradnice estetiky, umenia a kultúry V. Estetická výchova a prax vyučovania estetiky v kontextoch európskeho estetického myslenia 19. a 20. storočia – dialóg s tradíciou a súčasné koncepcie* [Coordinates of Aesthetics, Arts and Culture V. Aesthetic education and practice of teaching aesthetics in the contexts of European aesthetic thinking of the 19th and 20th centuries – a dialogue with tradition and current concepts]. Ed. Slávka Kopčáková. Prešov 2020 (= *Studia Aesthetica*, 20), 50–68.

59 Slávka Kopčáková: »Školská estetika a estetická výchova v kontexte uhorského evanjelického školstva 1. polovice 19. storočia (na príklade diela Tobiasa Gottfrieda Schröera)« [School aesthetics and aesthetic education within Hungarian evangelical education in the first half of the 19th century (using the example of Tobias Gottfried Schröer's Work)]. In: Kopčáková (Ed.): *Súradnice estetiky* (= note 58), 87–110.

Greguss, we even find mentions of the function of the sign in the arts⁶⁰, i.e. the anticipation of semiotic research and the future linguistic leaning of aesthetics at the beginning of the 20th century, as well as the later entry of semiotics into cognitive reflections on music in the second half of the 20th century.

Anthropological foci in the research into music and its role in the society still represent a productive methodological focus, one that is related to the trend of so-called new musicology, also referred to as critical or cultural musicology. It has established itself as a response to positivist musicology, shifting research focus and interest to cultural studies, music aesthetics, music criticism, and hermeneutics. The inclination of these disciplines to subjectivity, value judgments, a critical approach, and the cultural and political contexts of music, gender issues, identity issues, power, sexuality, etc., based on postmodern philosophical theories combined with musicological methods, was supposed to guarantee and renew music research in all areas possible (world music), without favouring elite historical music.

The social and mediative role of music is being explored in cultural anthropology. It builds on the eternal and still unresolved issues of ontology and interpersonal psychology, and re-evaluates older communication theories of music. It creates new theories of the social and temporal mediation of music and its nature as a ›distributed object‹, points out the changing forms of musical creativity, and develops the concepts of transmitted creativity, mediation and negotiation of differences between subjects and objects. The irreplaceability of music in social mediation is accentuated by Georgina Born when she speaks of music as a means of destabilizing some of our common dualisms in the separation of subject from object, present from past, individual from collective, authentic from artificial, and production from reception. »Music is perhaps the paradigmatic multiply-mediated, immaterial and material, fluid quasi-object, in which subjects and objects collide and intermingle. It favours associations or assemblages between musicians and instruments, composers and scores, listeners and sound systems – that is, between subjects and objects. Music also takes myriad social forms«.⁶¹

60 Lukáš Makky: »Semiotické aspekty myslenia slovenských estetikov prvej polovice 19. storočia« [Semiotic Aspects in the Thought of Slovak Aestheticians of the First Half of the 19th Century]. In: *Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku* [Chapters to History of Aesthetics in Slovakia]. Ed. Jana Sošková. Prešov 2013 (= *Studia Aesthetica*, 15), 72–82.

61 Georgina Born: »On Musical Mediation. Ontology, Technology and Creativity«. In: *Twentieth-Century Music* 2 (2005), Issue March, 7–36, here: 7.

Music is far from being just a luxury ornament of society. On the contrary, it is a catalyst for social processes; as a medium of sensitization and socialization, it is able to play a socio-political role. Wolfgang Mastnak affirms: »In music anthropology, music as an objective entity does not matter; but what does matter is a person who plays music, or willingly or unwillingly listens to it, senses it, and endures it.«⁶² Music is not only a consumer product, but as a means of communication and interaction it is an indispensable part of the world of human symbols and cultural codes. Musical anthropology returns to them, constantly re-evaluating the stimuli from the past and relating them to current models of culture and the arts, using comparative, etymological, linguistic, psychological, and aesthetics strategies. In our search for inspiration and a new methodology of research into aesthetics, if we look to the past for the processes and ideological sources of the constitution of modern human sciences, we will naturally come across research into 18th-19th-century anthropological aesthetics. This research brings new impulses and stimuli for the methodology of the historiography of the aesthetics of music.⁶³

62 Wolfgang Mastnak: *Zmysly, umenia, život* [Senses, Arts, Life]. Prešov 1996, 13.

63 The present paper is the result of research activities for the VEGA research grant project no. 1/0051/19 *Music and dramatic arts within 19th and 20th century aesthetics theory and aesthetics education in Slovakia* (2019–2021). I would like to express my heartfelt thanks to my respected colleague, Prof. Dr. Alena Kačmárová (Institute of British and American Studies, Faculty of Arts, University of Prešov, Slovakia) for translating the present essay I am also very grateful to Mgr. Slávka Oriňáková, PhD. for translating selected parts of the Latin treatise into Slovak, as well as to Assoc. Prof. Mgr. Erika Brodňanská, PhD. for consultation related to the Latin translations.

Márton Szilágyi, Budapest

Latente Anwesenheit

Die ungarische Rezeption der literarischen Arbeiten von August Gottlieb Meißner um 1800

August Gottlieb Meißner (1753–1807)¹ ist heute vor allem als Wegbereiter der deutschen Kriminalliteratur beehrt und zitiert.² Nur wenig ist bekannt über seine umfangreiche Rezeption im ungarischsprachigen Raum um 1800. Mit den Spuren, die das vielfältige belletristische Werk des Prager Ästhetikprofessors³ hier hinterließ, möchte sich dieser Beitrag befassen. Er hofft damit der in Deutschland höchst aktuellen Meißner-Forschung um den Aspekt der ungarischen Rezeption zu erweitern, die bislang außerhalb Ungarns unbekannt ist.⁴

Schon in den 90er-Jahren des 18. Jahrhunderts erschienen einige Novellen von Meißner auf Ungarisch, und noch im 19. Jahrhundert wurden mehrere seiner literarischen Texte ins Ungarische übersetzt und publiziert. Die ersten Übertragungen blieben zum Teil anonym, die Übersetzer nannten also nicht immer den Namen Meißners (die Beispiele werden in den späteren Teilen des Beitrags zitiert). So lässt sich die ungarische Meißner-Rezeption in ihrer ganzen Kontinuität zum Teil nur mit mikrophilologischen Methoden verfolgen. Die Bekanntheit von Meißner wurde auch in Ungarn überwiegend durch seine große Buchreihe *Skizzen*⁵ (1780–1796) begründet, aber – wie wir gleich se-

- 1 Zu Meißners Lebenslauf siehe: Rudolf Fürst: *August Gottlieb Meißner. Eine Darstellung seines Lebens und seiner Schriften mit Quellenuntersuchungen*. Stuttgart 1894.
- 2 Sarah Seidel: »Erfunden von mir selbst ist keine einzige dieser Geschichten«. *August Gottlieb Meißners Fallgeschichten zwischen Exempel und Novelle*. Hannover 2018 (= *Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert*, 10). Die neue Ausgabe seiner Kriminalgeschichten: August Gottlieb Meißner: *Kriminalgeschichten. Skizzen. Dreyzehnte und vierzehnte Sammlung*. Hg. Alexander Košenina und Sarah Seidel. Hannover 2019.
- 3 Zu Meißner als Professor für Ästhetik siehe: Tomáš Hlobil: *Geschmacksbildung im Nationalinteresse. Die Anfänge der Prager Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum 1763–1805*. Hannover 2012 (= *Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert*, 2), 201–344.
- 4 Die Geschichte der ungarischen Meißner-Rezeption habe ich auf Ungarisch zusammengefasst: Márton Szilágyi: *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája* [Die Zeitschrift *Uránia* von József Kármán und Gáspár Pajor]. Debrecen 1998, 237–249.
- 5 A[ugust] G[ottlieb] Meißner: *Skizzen. 1–14. Sammlung*. Karlsruhe / Tübingen / Leipzig 1780–1796.

hen werden – die früheren, in Zeitschriften herausgegebenen Texte des Autors wurden in Ungarn ebenfalls gelesen. Auch gab es zumindest einen persönlichen Kontakt nach Ungarn: János Kis (1770–1846), der zeitgenössisch bekannte ungarische Dichter und in späteren Lebensjahren evangelische Superintendent, schrieb in seinen erstmals 1845 publizierten Memoiren darüber, dass er 1791 als junger Mann auf einer Reise nach Göttingen Meißner in Prag besucht hatte.⁶ Diese Erwähnung beweist, dass für Kis, der später ein anerkannter Schriftsteller werden sollte, Meißner als Prager Professor schon Anfang der 90er-Jahre des 18. Jahrhunderts einen gewissen Ruhm genoss und seine Bekanntheit groß genug war, dass es sich lohnte, über diesen Besuch noch in den 1840er-Jahren in seinen Memoiren zu berichten. Andere solcher Daten kennen wir nicht, aber man kann annehmen, dass diese Lage nicht nur für Kis, sondern auch für andere Protagonisten seiner Generation charakteristisch war.

Die erste uns bekannte kurze Novelle von Meißner in ungarischer Sprache (»Vallás-türedelem. Persiai rege. Saadinak Bustan nevű könyvéből. Meißner után«) erschien 1790 in der Zeitschrift *Orpheus*.⁷ Der Übersetzer war Miklós Kazinczy (1774–1844), der jüngere Bruder des Redakteurs der Zeitschrift, dem bekannten Schriftsteller Ferenc Kazinczy (1759–1831).⁸ Bisher konnte nicht festgestellt werden, welcher Text von Meißner als Grundlage für die Übersetzung diente, und wo das Original erschien. Nicht einmal die textkritische Ausgabe der Zeitschrift *Orpheus* (2001) konnte dieses Rätsel lösen, konnte aber die folgenden neuen Ergebnisse zur Meißner-Forschung beitragen: Diese Novelle fehlt sowohl in der Buchreihe *Skizzen* als auch in den späteren *Sämtlichen Wer-*

6 *Kis János emlékezései életéből* [Die Lebenserinnerungen von János Kis, 2. Auflage]. Budapest 1890. 124 f. Auf diese Angabe machte mich Gergely Fórizs aufmerksam.

7 »Vallás-türedelem. Persiai rege. Saadinak Bustan nevű könyvéből. Meißner után« [»Religiöse Toleranz. Persische Sage. Aus dem Buch Bustan von Saadi. Nach Meißner«]. In: *Orpheus* 1790, 1, 382–384. In der neuen textkritischen Ausgabe: *Első folyóirataink. Orpheus* [Unsere ersten Zeitschriften. Orpheus]. Hg. Attila Debreczeni. Debrecen 2001, 136–137.

8 Über Ferenc Kazinczy, den bedeutenden Schriftsteller des 18. und 19. Jahrhunderts siehe: József Szauder: »Kazinczys Klassizismus«. In: *Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen*. Hg. Leopold Magon, Gerhard Steiner, Wolfgang Steinitz, Miklós Szabolcsi, György Mihály Vajda. Berlin 1969, 141–157. Neulich, mit weiterführenden Literaturhinweisen: Márton Szilágyi: »Freimaurerei als Vehiculum des künstlerischen Schaffens? Ferenc Kazinczy und die Literatur der ungarischen Aufklärung«. In: *Aufgeklärte Sozietäten, Literatur und Wissenschaft in Mitteleuropa*. Hg. Dieter Breuer und Gábor Tüskés in Zusammenarbeit mit Réka Lengyel. Berlin / Boston, 2019 (= *Frühe Neuzeit*, 229), 406–412.

ken von Meißner.⁹ Dieser Feststellung ist zuzustimmen, denn diese ungarische Übertragung entspringt nicht aus einem selbstständigen Werk Meißners. Tatsächlich handelt es sich bei der Vorlage um einen Auszug aus einem kurzen Artikel des Autors, der ursprünglich in der wichtigsten deutschsprachigen Zeitschrift des 18. Jahrhunderts, der *Berlinische Monatsschrift*, erschienen war.¹⁰ Der Übersetzer wählte aus diesem Text eine dort publizierte Anekdote aus, und hat diese separat zusammen mit der Angabe ihrer persischen Herkunft publiziert. Es ist anzunehmen, dass die Idee zur Auswahl nicht unbedingt von Miklós Kazinczy stammt, der in seinen jungen Jahren nur wenig mit der Literatur anzufangen wusste, und auch mit fortschreitendem Alter keine wirklichen literarischen Ambitionen zeigte. Es war eher sein Bruder, Ferenc Kazinczy, der in diesem Fall als Initiator zu vermuten ist. Gemessen an dem umfassenden Interesse für die deutsche Literaturbewegung Ferenc Kazinczys erscheint es sehr wahrscheinlich zu sein, dass er die *Berlinische Monatsschrift* las.

Diese ungarische Übersetzung und ihre Publikation informieren uns über zwei wesentliche Umstände: über die Autorenschaft von Meißner und über die persische Herkunft der Geschichte. Beide verfügen über einen signifikanten Einfluss, wie die darauffolgenden ungarischen Übersetzungen beweisen. Denn bereits einige Jahre später wurden neue Übersetzungen angefertigt und herausgegeben, jedoch ohne Meißner als den ursprünglichen Autoren anzugeben. Drei Anekdoten von Meißner wurden in der ungarischen Zeitschrift *Uránia* veröffentlicht, die 1794 und 1795 in drei Heften erschien.¹¹ Zwei Erzählungen (»Sultan Massoud. Fünf Erzählungen, V. Theil«;¹² »Maan und der Soldat, eine arabische Anekdote«)¹³ stammten ohne Zweifel aus den *Skizzen*, der umfangreichen Sammlung der Kurzgeschichten Meißners.¹⁴ Die dritte Erzählung

- 9 Siehe die Anmerkungen in: *Első folyóirataink. Orpheus* (wie Anm 7), 478–479.
- 10 August Gottlieb Meißner: »Erinnerung gegen eine Stelle in Fränklers Leben«. In: *Berlinische Monatsschrift* 1 (1783), 2. Bd., 307–308.
- 11 Vgl. Márton Szilágyi: »Originalität oder Paraphrase? Die deutschsprachigen Quellen der Zeitschrift *Uránia* (1794–1795)«. In: *Deutsche Sprache und Kultur im Raum Preussburg*. Hg. Wynfrid Krieglleder, Andrea Seidler, Jozef Tancer. Bremen 2002, 249–256.
- 12 Der veränderte ungarische Titel lautet: »A' rágalmazás büntetése« [Die Bestrafung der Verleumdung]. In der textkritischen Neuausgabe der ganzen Zeitschrift: *Első folyóirataink. Uránia* [Unsere ersten Zeitschriften. *Uránia*]. Hg. Márton Szilágyi. Debrecen 1999, 289–295.
- 13 Der wortgetreue ungarische Titel: »Maan, és a' katona«. In: *Első folyóirataink. Uránia* (wie Anm. 12), 298–299.
- 14 A[ugust] G[ottlieb] Meißner: *Skizzen*. 1–14. Sammlung, Tübingen, 1780–1796. Sultan Massoud. Fünf Erzählungen. V. Theil: 4. Sammlung, 106–125.; Maan und der Soldat: 5. Sammlung, 190–194.

(»Alexander und der Quell der Unsterblichkeit. Ein persisches Märchen«) war allerdings in dieser Buchreihe noch nicht enthalten, als die Hefte der *Urania* erschienen (später wurde sie hinzugefügt). Die Redakteure, József Kármán (1769–1795?) und Gáspár Pajor (1768 oder 1769–1840) konnten sie nur aus der von Meißner redigierten deutschsprachigen Prager Zeitschrift, *Apollo*, übernommen haben.¹⁵ Sowohl der Name Meißners als auch der Name des Übersetzers fehlen in den *Urania*-Übersetzungen konsequent, so kann bis heute nicht zweifellos festgestellt werden, von wem diese ungarischen Fassungen stammen. Da aber die Mehrheit der Texte in der Zeitschrift von den beiden Redakteuren selbst stammt, ist anzunehmen, dass auch in diesem Fall entweder József Kármán oder Gáspár Pajor der Übersetzer ist.

1798 erschien ein Gedichtband von János Endrődy (1756–1824). Hierin sind vier Texte mit der Anmerkung versehen, dass ihnen die Werke Meißners als Vorlage dienten. Endrődy war Piarist, schuf überwiegend Dramen und beschäftigte sich außerdem mit der Geschichte des ungarischen Theaters. Ein Dichter zu sein, war für ihn bloß eine Nebenbeschäftigung, und auch in seinem Band spielten eher – entsprechend seiner Profession als Gymnasiallehrer – didaktische, lehrhafte Texte eine große Rolle. Seine Meißner-Übersetzungen folgten ebenso diesem didaktischen Konzept: Endrődy wählte nämlich unter den Werken des Prager Professors so, dass sie Stoff zu den Tiergedichten (Fabeln) gaben.¹⁶

Aus dieser reichen Rezeption Meißners – immerhin zwei Zeitschriften und ein Gedichtband – ist zu erkennen, dass die Werke von Meißner bereits zum Ende des 18. Jahrhundert in Ungarn beliebt waren. Und diese Popularität war

15 [A. G. Meißner]: »Alexander und der Quell der Unsterblichkeit. Ein persisches Märchen«. In: *Apollo. Monatschrift* 1 (1793), 1. 9–28. Die Übersetzung: »Nagy Sándor, és a' Halhatatlanság' Forrása. Eggy persiai mese«. In: *Első folyóiratunk. Urania* (wie Anm. 12), 197–202.

16 »A' Bányász és a' Bálvány. Meisner után«; »A' Nap, és a' Felhők. Meisner kötetlen munkáiból«; »A' Szarvas, és a' Liptói medve. Meisner után«; »A' Leopard és a' Róka. Meisner kötetlen munkáiból«. In: János Endrődy: *Költeményei a' frantzia háborúban* [Gedichte aus dem Krieg gegen die Franzosen]. Pest 1798, 36, 37, 53, 73. Das Original des ersten Textes ist die folgende Fabel: »Die Statue und der Steinmetz«. In: (A[ugust] G[ottlieb] Meißner: *Fabeln*. Wien 1813, 332–333.) Die Vorlagen des zweiten und des vierten Textes befinden sich in der Buchreihe von Meißner: »Die Sonn' und die Wolken«. In: *Skizzen. Erste Sammlung*. Leipzig 1778.; »Der Fuchs und der Leopard«. In: *Skizzen. Dritte Sammlung*. Leipzig, 1780. Aus chronologischen Gründen konnte diese Ausgabe natürlich nicht als Quelle zur Überarbeitung von Endrődy dienen. Das Original des dritten Textes konnte noch nicht identifiziert werden.

auch im 19. Jahrhundert ungebrochen: Sámuel Ajtay (1774–1881), Anwalt, Schriftsteller und Übersetzer, hat in zwei Bänden (1813 und 1816) insgesamt 26 Erzählungen von Meißner auf Ungarisch herausgegeben. Allerdings verschwieg Ajtay in seiner ersten Sammlung den Namen Meißners als Urheber der Texte. Nach drei Jahren wählte er einen anderen Zugang: Der ganze Band von 1816 wurde explizit als eine Meißner-Übersetzung, bestehend aus seinen kleineren Schriften, präsentiert.¹⁷

Ajtay hat zudem eine Novelle (»Alexander und der Quell der Unsterblichkeit«) neu übersetzt, die bereits 20 Jahre zuvor in der Zeitschrift *Uránia* erschienen ist.¹⁸ Der Vergleich dieser beiden ungarischen Versionen zeigt eindeutig: Die übernommenen deutschen Originaltexte stammen nicht aus der gleichen Quelle. Nur einige Beispiele hierfür: Der Begleiter von Alexander heißt in der Fassung der *Uránia* Parmenió; im Buch von Ajtay trägt er hingegen den Namen Perdikkas. Die Stadt, die Alexander nach dem Scheitern seiner Pläne erreichen möchte, wird in der *Uránia*-Ausgabe zunächst Alexandria genannt, bei Ajtay jedoch Babilon. Die Gründe für diese Unterschiede liegen nicht unmittelbar bei den Übersetzern, sondern sie hängen damit zusammen, dass diese Novelle in der Tat zwei verschiedene Versionen kennt. Die erste Variante, publiziert in der Zeitschrift *Apollo*, hat Meißner nach einigen Jahren umgearbeitet, bevor er sie auch in seiner Buchreihe herausgab.¹⁹

Diese Bemerkung führt uns zu einem aufschlussreichen Ergebnis: Die Redakteure der Zeitschrift *Uránia* wählten nicht einfach drei Texte aus einem einzigen Band als Vorlage, sondern interessierten sich ausdrücklich für das Lebenswerk von Meißner. Aus unterschiedlichen Quellen wählten sie seine die Texte: Zwei Kurzgeschichten aus der Buchreihe *Skizzen* und eine Geschichte aus der Zeitschrift *Apollo*, deren Redakteur gerade Meißner war. Hier muss angemerkt werden, dass eine Angabe dafürspricht, dass dieses deutschsprachige Periodikum wohlbekannt in Ungarn war. Jakob Glatz (1776–1831), ein

- 17 Sámuel Ajtay: *Erkölcsmesitő való és költött történetek* [Wahre und erfundene moralische Geschichten]. Pest 1813.; Ders.: *Tanítva mulattató vig és érzékeny Anekdótok Meiszner' Skizzeiből* [Belehrende und zugleich ergötzende lustige und empfindsame Anekdoten aus den Skizzen Meißners]. Pest 1816. Siehe noch den Anhang des vorliegenden Aufsatzes.
- 18 »Nagy Sándor, és a' Halhatatlanság' Forrása. Eggy persiai mese«. In: *Első folyóirataink. Uránia* (wie Anm. 12), 197–202. Die Daten zu Ajtays Übersetzung siehe im Anhang.
- 19 [A. G. Meißner]: »Alexander und der Quell der Unsterblichkeit. Ein persisches Märchen«. In: *Apollo. Monatschrift* 1 (1793), 1. 9–28. Die Daten der späteren Buchausgabe siehe im Anhang.

evangelischer Pfarrer und Schriftsteller aus der Zips erwähnte in seiner Reisebeschreibung 1799, dass die *Apollo* zu den meistgelesenen und beliebtesten deutschen Zeitschriften in Ungarn gehörte.²⁰ Diese Aussage hat natürlich nur eine eingeschränkte Gültigkeit, denn sie kann freilich nur für die deutschsprachigen Regionen des Königreichs Ungarn oder für solche gesellschaftliche Gruppen gelten, die sich für die deutsche Literatur interessierten und die deutsche Sprache beherrschten. Das traf für zahlreiche Vertretern der Oberschicht und Intelligenz. Aber es darf nicht vergessen werden, dass zu den Bekannten und Mitarbeitern der Redakteure der *Uránia* (Kármán und Pajor) auch Johann Ludwig Schedius (1768–1847), Professor der Ästhetik an der Universität Pest, zählte, der mit der literarischen Leistungen seines Prager Kollegen wahrscheinlich wohl vertraut war.²¹ Es kann angenommen werden, dass Schedius nicht nur einfacher Autor der Zeitschrift war, sondern auch als Ratgeber mitwirkte, als die beiden Redakteure, Kármán und Pajor, auf der Suche nach kurzen und spannenden Geschichten für ihre Zeitschrift waren. Es gibt einen philologischen Beweis dafür, dass Schedius die belletristische Tätigkeit von Meißner kannte. In einer lateinsprachigen, durch eine studentische Mitschrift überlieferte Ästhetikvorlesung, die Schedius an der Universität Pest im Wintersemester 1801/02 hielt, erwähnte er nämlich eher lobend als kritisierend die literarischen Werke von Meißner. Diese Erwähnung ist so formuliert, dass sie zugleich zwei verschiedene Phasen von Meißners Lebenswerks betrifft. Dies kann bedeuten, dass Schedius nicht nur die frühere, sondern auch die spätere Schaffensperiode von Meißner kannte²² – ob ihm aber auch die ästhetischen Ansichten des Prager Professors bekannt waren, bleibt spekulativ.

Die Meißner-Übersetzung der Zeitschrift *Uránia* kann ein verstecktes, aber intensives Verbindungs- und Wissensnetzwerk zwischen den Universitätszen-

20 [Jakob Glatz]: *Freymüthige Bemerkungen eines Ungars über sein Vaterland. Auf einer Reise durch einige Ungarische Provinzen.* Teutschland[sic!] 1799, 331.

21 Über Schedius: Piroska Balogh: »Die Lehren einer Fußnote. Die Wirkung der Ästhetik- und Gesellschaftstheorie von Burke auf die Ästhetikkonzeption von A. G. Szerdahely und auf die Philokalie-Konzeption von J. L. Schedius«. In: *Eстетика. The Central European Journal of Aesthetics* 47 (2010), 2, 193–214.; István Fried: »Funktion und Möglichkeit einer deutschsprachigen Zeitschrift in Ungarn. Die Zeitschrift von und für Ungern«. In: Ders.: *Ostmitteleuropäische Studien. Ungarisch–slawisch–österreichische literarische Beziehungen.* Szeged 1994, 86–106.

22 »Meissner est Professor Pragae. Hic multa scripta edidit. Inter haec illa, quae junior adhuc scripsit vident[ur] habere stylum affectatum et arrogantem et ideo multum aberravit. In senioribus vero suis scriptis jam ab hoc stylo remisit.« Vgl.: Balogh: »Die Lehren einer Fußnote« (wie Anm. 21), 199 f.

tren der Habsburgermonarchie andeuten, das auch gemeinsame Karriere-möglichkeiten, z.B. einen Professorenstatus zu erreichen, eröffnete. Denken wir nur daran, dass Georg Forster (1754–1794), der bekannte Polyhistor seiner Zeit, ursprünglich in Wilna lehrte, und dort erhielt er einen Ruf an die Universität Pest – diesen schlug er aber aus, weil er eher eine Professur in Wien oder Berlin anstrebte.²³ Eine Teilübersetzung aus seinem Werk *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790* wurde ebenfalls – ohne Angabe des Autors – in der Zeitschrift *Uránia* auf Ungarisch publiziert.²⁴ Es kann sein, dass auch in diesem Fall Schedius dahintersteckt, dass die Redakteure gerade diesen Text zum Übersetzen ausgewählt haben. Es ist aber bloß eine Vermutung, die man weder beweisen noch widerlegen kann.

Die Geschichte der ungarischen Meißner-Rezeption führt zu einer weiteren aufschlussreichen Schlussfolgerung: Die latente und nur für eine kurze Periode relevante Präsenz von Meißners Werken in Ungarn kann in drei verschiedene Etappen gegliedert werden. Die erste Phase beschreibt jene, in der die ungarischen Übersetzungen von Meißner noch zu Lebzeiten des Schriftstellers oder kurz nach seinem Tode publiziert wurden. Im fortschreitenden 19. Jahrhundert kam es zu keinen weiteren Übersetzungen aus den Werken von Meißner; das belletristische Lebenswerk verlor seine Anziehungskraft. Aber in diesen 20 bis 30 Jahren der Meißner-Rezeption zeigte das Œuvre immer wieder ein neues Gesicht. Die ersten Übersetzungen in den Zeitschriften *Orpheus* und *Uránia* legten ihren Schwerpunkt auf die orientalischen Geschichten in Meißners Gesamtwerk. Miklós Kazinczy übersetzte für *Orpheus* einen kleinen Text, der in seinem Untertitel auf die persische Literatur, genauer auf Saadi (1210–1291 oder 1292) hindeutete. In der Zeitschrift *Uránia* erschienen drei Texte, darunter einer explizit als »persische Geschichte« betitelt, ein anderer hatte einen persischen König als Titelheld, und in dem dritten diente die mittelalterliche arabische Welt als Hintergrund. Daraus können folgende Schlussfolgerungen gezogen werden: Erstens, die ersten Übersetzer von Meißner interessierten sich eindeutig für Orientalismus, und zweitens, die Meißner-Rezeption hing eng mit der Saadi-Rezeption zusammen, die einen wesentlichen Beitrag dazu leistete, die persische Literatur in ungarischer Sprache bekannt zu machen. Die Wirkung von Saadis Hauptwerk *Gulistan* (geschrieben 1258, erste lateinische Über-

23 Vgl. Gerhard Steiner: *Georg Forster*. Stuttgart 1977, 47.

24 [Georg Forster:] »Remekek a' Düsseldorfí Képpalotában« [Meisterwerke in der Bildergalerie zu Düsseldorf]. In: *Első folyóiratánk. Uránia* (wie Anm. 12), 157–160. Darüber siehe ausführlicher: Szilágyi: »Originalität oder Paraphrase?« (wie Anm. 11), 253 f.

setzung 1651) ist auch in Ungarn, wie übrigens in der deutschen Literatur und in ganz Europa, nicht nur der Rezeption von Hafiz vorangegangen, sondern hat diese gleichermaßen vorbereitet.²⁵ Die Bekanntheit von Saadi beweist der Umstand, dass der bedeutende jesuitische Wissenschaftler, Georg Aloysius Szerdahely²⁶, den persischen Dichter in seinem lateinsprachigen Ästhetiktraktat über die narrative Poesie als Beispiel für die Gattung Parabel erwähnte.²⁷ Man denke auch etwa an Goethe, der ebenfalls an der Saadi-Rezeption beteiligt war: Es ist geboten darauf hinzuweisen, dass sich unter den Quellen des *West-östlichen Divans* auch die deutsche Saadi-Übersetzung (ein Werk von Olearius²⁸) befand.²⁹ Im Spiegel der ersten Etappe der ungarischen Meißner-Rezeption scheint der Autor ein Vermittler der persischen und arabischen Tradition gewesen zu sein; natürlich im Rahmen einer starken europäischen Uminterpretation und beeinflusst durch ein aufklärerisches Weisheitsideal. Die auf Ungarisch übersetzten Geschichten von Meißner verfügen nämlich über eine dominierend moralische Fragestellung und Lehre, und die orientalischen Kulissen betonen und vertiefen eher die allgemeine Gültigkeit der moralischen Grundprinzipien.

Die zweite Etappe der Meißner-Rezeption bildet die Tätigkeit von János Endrödy. Er behandelte Meißner fast ausschließlich als einen Fabeldichter, weil er vor allem seine Fabeln übersetzte. Als Ergebnis dieser Auswahl kommt der deutsche Schriftsteller als Repräsentant dieses Genres zum Vorschein. Der Zugang von Endrödy zu Meißners Gesamtwerk kann nicht als unerwartet oder merkwürdig betrachtet werden, denn zu dieser Zeit war die ungarische Literatur empfänglich für solche aufschlussreichen Geschichten.

25 Vgl. Katalin Torma: »Georgius Gentius and the Early Reception of the Gulistan in Hungary«. In: *From Ašl to Zā'id. Essays in honour of Éva M. Jeremiás*. Hg. Iván Szántó. Pilsicsaba 2015, 275–284.

26 Zu Szerdahely: Piroska Balogh: »Aesthetics at the Royal University of Hungary (1774–1843)«. In: *Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa 1750–1850 / Anthropological Aesthetics in Central Europe 1750–1850*. Hg. Piroska Balogh, Gergely Fórizs. Hannover 2018, 133–152, here: 136, 142.

27 Georgius Aloysius Szerdahely: *Poesis narrativa ad aestheticam seu doctrinam boni gustus*. Buda 1784, 25. Für den Hinweis danke ich Piroska Balogh herzlich.

28 *Persianischer Rosenthal, in welchem viel lustige Historien scharfsinnige Reden und nützliche Regeln. Vor 400. Jahren von einem Sinnreichen Poeten Schich Saadi in Persischer Sprach beschrieben. Jetzo aber von Adamo Oleario, mit Zuziehung eines alten Persianers Namens Hakwirdi übersetzt in Hochdeutscher Sprache heraus gegeben und mit vielen Kupfferstücken geziert*. Schleßwig 1654.

29 Diethelm Balke: »Orient und orientalische Literaturen. Einfluß auf Europa und Deutschland«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* [2. Auflage]. Hg. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin, 1965, II. Bd., 816–869, hier: 841.

Der bedeutendste und eifrigste Übersetzer, Ajtay, der die dritte Phase ausmacht, hatte aber ein ganz anderes, markantes Interesse für die Tätigkeit von Meißner. Er konzentrierte sich besonders auf solche Geschichten mit moralischem Inhalt, die zum Genre der Kriminalgeschichte gehören. Auch die früheren Übersetzer hätten wohl die Möglichkeit gehabt, diese Schriften für die ungarische Übertragung zu wählen, aber die 90er-Jahre des 18. Jahrhunderts zeigten noch eine andere Interesse, die auch mit den divergierenden Entwicklungsphasen der deutschen und der ungarischen Literatur zusammenhing. Im deutschen Sprachraum war das Genre der Kriminalgeschichte schon am Ende des 18. Jahrhunderts in Mode (denken wir nur neben der Tätigkeit von Meißner auch an die Werke von Christian Heinrich Spieß und Carl Gottlob Cramer³⁰), während sich in Ungarn diese Tendenz verzögerte, genauer erst im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts aufkam. Bezüglich der literarischen Prozesse kann es somit der Beweis für eine Geschmacksänderung sein: Während die ersten Übersetzer die orientalischen Geschichten und die Fabeln Meißners auswählten, zeigten die späteren eher Interesse für die Kriminalgeschichten.

Die ungarische Meißner-Rezeption zeigt, dass Meißner als Belletrist relativ früh im ungarischen Sprachraum bekannt wurde. Als Fachmann für Ästhetik konnte er aber keinen wesentlichen Einfluss ausüben, weil seine ästhetischen Grundwerke lange Zeit unpubliziert blieben und natürlich nicht auf Ungarisch übersetzt wurden. Aber auch diese Art von Bekanntheit ist beachtenswert, weil die beiden Hauptbetätigungsfelder von Meißner, die auf dem Gebiet der Belletristik und der Ästhetik lagen, nicht unabhängig voneinander betrachtet werden können.³¹ Der aktuellen Forschungsliteratur zufolge scheinen aus dem Lebenswerk von Meißner seine Fallgeschichten am wichtigsten zu sein. Die Monographie von Sarah Seidel beschäftigt sich mit unterschiedlichen, sowohl ästhetischen und poetologischen als auch mit kriminalistischen und juristischen Aspekten dieser Gattung.³² Wenn man diese wertvolle und reiche Zusammenfassung durchliest, lässt sich auf den ersten Blick erkennen, dass die Autorin

30 Dazu im österreichischen Zusammenhang Werner M. Bauer: »Zwischen Galgen und Moral. Kriminalgeschichte und Spätaufklärung im österreichischen Raum«. In: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880)*. Hg. Herbert Zeeman. Graz 1982, 381–398.; siehe überdies zu Meißner als Repräsentant der Kriminalgeschichten Fotis Jannidis: »August Gottlieb Meißner (1753–1807)«. In: *Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte* 8 (1994), H. 1 (= *Die Kehrseite des Schönen*). Hg. Karl Eibl, 121–123.

31 Vgl. Hlobil: *Geschmacksbildung* (wie Anm. 3), 201 ff.

32 Seidel: »*Erfunden von mir selbst*« (wie Anm 2)

auch einen neuen Meißner-Kanon zusammengestellt hat. Die meistzitierten Beispiele von Seidel sind aber gar nicht kompatibel mit der Liste, die die ungarischen Übertragungen von Meißner aus dem 18. und 19. Jahrhundert enthält (siehe dazu auch die Liste im Anhang). Die ungarische Rezeption brachte also eine alternative Auswahl aus dem Lebenswerk Meißners mit sich. Man kann daher abschließend festhalten: Es gab einen ›ungarischen‹ Meißner, das heißt, einen Meißner in ungarischer Übersetzung, der nebeneinander und nacheinander drei verschiedene Gesichter hatte. Es wird die Aufgabe der zukünftigen Forschung sein, die wandelnde Popularität von Meißner einerseits im Spiegel der Historizität, andererseits aus dem Aspekt der kulturellen und sprachlichen Differenzierung weiter zu untersuchen.

Anhang³³

Sámuel Ajtay: <i>Erköles-nemesítő való és költött történetek. Pest 1813</i>	August Gottlieb Meißner: <i>Sämmliche Werke. Wien 1813, Bd. 4 und Bde. 7–16</i>
»Nagy Sándor és a' Halhatatlanság Forrása. Persiai Rege« (3–22.)	»Alexander und der Quell der Unsterblichkeit, ein persisches Märchen« (Band 10, 218–233.)
»Tronfot Tronffal. Igaz Anecdote« (23–34.)	»Deutsches Schauspiel zu Venedig. Eine wahre Anecdote« (Band 7, 258–268.)
»A' két Génusz« (35–43.)	»Die beyden Genien« (Band 4, 123–129.)
»A' halálra ítéltetett háromszoros gonosztévő 's még is nemes indúlatú ifjú« (44–61.)	»Blutschänder, Feueranleger und Mörder zugleich, den Gesetzen nach, und doch ein Jüngling von edler Seele« (Band 16, 61–76.)
»Egy Haramia, mivel azt az emberi társaságból minden maga hibája nélkül kirekesztették« (62–68.)	»Ein Räuber, weil die menschliche Gesellschaft ohne Schuld ihn ausstieß« (Band 15, 36–42.)
»A' Mogyoró-Héj vagy: A' csekélységből mi nagy szokott támadni« (69–113.)	»Die Haselnußschale« (Band 8, 101–137.)
»Harisnya Pántlikák vagy: A' gonoszság' csudálatos felfedeztetése« (114–120.)	»Die Strumpfbänder« (Band 15, 160–165.)
»A' talált gyermek. Igaz Anecdote« (121–134.)	»Der Findling. Eine wahre Anecdote« (Band 8, 164–175.)
»A' Zehrai özvegy Asszony« (135–143.)	»Die Witwe zu Zehra« (Band 4, 159–165.)
»Már az igaz hogy azt nem ő tette! vagy: Az Ítélethozásbeli hirtelenkedés« (144–156.)	»Ja wohl hat sie es nicht gethan! Wahre Kriminal-Anekdote« (Band 15, 61–70.)
»Mit nem bátorkodik egy édes anya? Igaz történet« (157–213.)	»Was wagt eine Mutter nicht!« (Band 10, 18–60.)
»Az eltitkolt gonosz-tettet a' szél is kifújja« (214–219.)	»Beyspiele sonderbar entdeckter Meuchelmorde nach Fielding, I.« (Band 16, 6–10.)
»Jóséfa, vagy: Az elragadtatott Leány. Igaz történet« (220–243.)	»Josephine« (Band 14, 249–267.)
»A' nemtelen buja szerelem mire nem veszi az ősz főt is!« (244–252.)	»Beyspiele sonderbar entdeckter Meuchelmorde nach Fielding, IV.« (Band 16, 16–22.)

33 Der Anhang beinhaltet die ursprünglichen Titel der übersetzten Meißner-Novellen und die der ungarischen Versionen von Sámuel Ajtay. Zu diesem Vergleich wurde die Gesamtausgabe Meißners aus dem Jahre 1813 verwendet, obwohl unwahrscheinlich ist, dass Ajtay gerade diese Edition bei seiner Übertragung benutzte. Aber diese zeitgenössische Ausgabe des Lebenswerkes erleichtert die Textidentifizierung wesentlich.

»Nuszhriván' halála vagy: Hív Jobbágytól igazán szeretett jó Fejedelem' végső szíves elbúcsúzása« (253–261.)	»Anecdoten zu Nushirvans Leben, XI.« (Band 8, 90–96.)
Sámuel Ajtay: <i>Tanítva mulattató víg és érzékeny anecdotok Meiszner' Skizzeiből. Pest 1816.</i>	
»Kuenna, Vivionne és Ruyter. Igaz történet« (1–35.)	»Cuenna, Vivonne und Ruyter« (Band 9, 143–170.)
»Az Álarczás Személy« (36–55.)	»Die Maske, eine wahre Geschichte« (Band 10, 198–212.)
»A' Német a' Lioni Boulevard Játékszínben. Igaz Anekdot« (56–74.)	»Der Deutsche im Boulevard-Theater zu Lyon. Eine wahre Anekdote« (Band 8, 179–193.)
»Tisztátalan, gyilkos, gyujtogató. Még is csupán egy ártatlan Leány« (75–83.)	»Unkeusche, Mörderinn, Mordbrennerinn, und doch bloß ein unglückliches Mädchen« (Band 15, 15–22.)
»Nagy Sándor és Kiasa« (84–100.)	»Alexander und Kiasa« (Band 4, 225–237.)
»Francia Törvényes Igazság' kiszolgáltatása módja« (101–107.)	»Französischer Justizmord« (Band 15, 43–48.)
»A' merészségnek is szokott haszna lenni« (108–162.)	»Auch Vorwitz kann seinen Nutzen haben« (Band 10, 61–104.)
»A' megholt Feleség' intését sem kell az embernek megvetni« (163–172.)	»Auch einer verstorbenen Frauen Winke soll man nicht verachten« (Band 15, 75–82.)
»Ludovika gróf H–bergné vagy Az Istentelen ravasz incselkedők által jó Férfjától elidegenített legtokéletesebb Feleség, 's példa nélkül való Anya« (173–257.)	»Louise, Gräfinn von H–berg. Wahre Geschichte« (Band 10, 134–197.)
»Egy Asszonyosság a' gyilkosok között. Igaz Anekdot« (258–267.)	»Die Edelfrau unter Mördern. Wahre Anekdote« (Band 9, 304–311.)
»Addig úsz a' tök a' vízen miglen elmerül« (268–271.)	»Beispiele sonderbar entdeckter Meuchel-morde nach Fielding, VIII.« (Band 16, 31–34.)

Gergely Főríz, Budapest

Bildung und Vormundschaft

Christian Oesers Frauenästhetik (1838/1899)*

1. Das Werk in der Forschungsliteratur

Tobias Gottfried Schröer (1791–1850), Professor am evangelischen Lyzeum in Pressburg (ungarisch: Pozsony, heute Bratislava in der Slowakei) publizierte 1838 in Leipzig unter dem Pseudonym Christian Oeser eine Popularästhetik für Frauen. Dieses Buch (zunächst mit dem Titel *Weihgeschenk für deutsche Jungfrauen in Briefen an Selma über höhere Bildung*¹) erlebte bis 1899 weitere 25 Auflagen und wurde zu einem Standardwerk bürgerlicher Mädchenerziehung in Deutschland.

Obwohl der Verfasser weitgehend in Vergessenheit geraten ist, wird seine pseudonyme Frauenästhetik in der neueren deutschen Forschungsliteratur² wiederholt als Paradebeispiel einer ganzen bildungs- bzw. ästhetikgeschichtlichen Epoche in Erinnerung gerufen. So exemplifiziert etwa Gerhard Plumpe in seiner umfassenden Darstellung der ästhetischen Kommunikation der Moderne die »epigonale Ästhetik« eines halben Jahrhunderts zwischen Hegel, Schopenhauer und Nietzsche an Oesers »unglaublich erfolgreichen« *Weihgeschenk*: »Diese gut fünfzig Jahre [...] sind eine Zeit quantitativ reichster, qualitativ aber wenig bedeutsamer ›Fortschreibung‹ vorliegender ästhetischer Programme gewesen, die mit Fug und Recht als ›epigonal‹ bezeichnet werden darf. Wer diese – heute meist vergessenen – ästhetischen Theorien der zweiten Hälfte

* Diese Studie wurde mit Mitteln des Nationalen Forschungs-, Entwicklungs- und Innovationsbüros (NKFIH, Projekt Nr. 134719) gefördert.

1 Ch.[ristian] Oeser: *Weihgeschenk für deutsche Jungfrauen in Briefen an Selma über höhere Bildung*. Leipzig 1838.

2 Neuerdings beschäftigt sich die slowakische Ästhetikgeschichtsschreibung mit Schröers Schulästhetik. Vgl: Slávka Kopčáková: »Tobias Gottfried Schröer and His Compendium of Aesthetics *Isagoge in eruditionem aestheticam* (1842)«. In: *Kultúrne dejiny / Cultural History* 11 (2020), 1, 6–33. Der vorliegende Beitrag baut auf meinen ungarischen Aufsatz auf: Gergely Főríz: »A széptan és a szépnelem. Christian Oeser nőknek szóló esztétikája (1838–1899) [Das schöne Geschlecht und die Schönheitslehre. Christian Oesers Frauenästhetik 1838–1899]«. In: *Nőszerezők a 19. században. Lebetősegek és korlátok [Frauenautoren im 19. Jahrhundert. Möglichkeiten und Schranken]*. Hg. Zsuzsa Török. Budapest 2019, 47–76.

des 19. Jahrhunderts zur Kenntnis nimmt, der gewinnt den Eindruck, daß ihre Funktion in erster Linie als Dogmatisierung und Popularisierung der leitenden Formeln der idealistischen Kunstphilosophie gekennzeichnet werden kann.«³

In Darstellungen der Frauenliteratur der Zeit erscheint die ›Epigonalität‹ des Werkes als eine antiemanzipatorische Umformung des Bildungsgedankens des 18. Jahrhunderts. Dagmar Grenz' Einzeldarstellung der Mädchenliteratur der Epoche kommt zu dem Ergebnis, dass in Oesers Popularästhetik »klassisch-neuhumanistische Bildungsideen« bereits »als formelhaft erstarrtes Bildungsgut« erscheinen.⁴ Thomas Nolden nach konzipiere das Werk die Frau »nicht mehr als Kunstproduzentin, sondern als bloße Kunstrezipientin«.⁵ Susanne Barth wertet die Schrift Oesers ebenfalls als eine »Konventionalisierung des neuhumanistisch-idealistischen Bildungsgedankens«, bei der »gleichzeitig dessen emanzipatorisches Potential völlig verspielt wird«. Das mithilfe dieser Ästhetik zu erwerbende »kulturelle Kapital« der Bürgermädchen, so Barth, darf »keineswegs in einen emanzipatorischen Aufbruch investiert werden. Es soll hier vielmehr dazu beitragen, die herkömmliche Ordnung der Geschlechter zu stabilisieren.«⁶ Dorothea Dornhof schreibt dem *Weihgeschenk* im ähnlichen Sinne eine »moralpädagogische und ästhetische Instrumentalisierung der Weiblichkeit« zu. Ästhetische Überhöhung der weiblichen Natur auf der einen Seite und die Voraussetzung einer durch die Anomalität der Imaginationen verhinderte künstlerische Produktivität der Frau auf der anderen Seite sollen im Werk Oesers zu einer Einschränkung der Auswahl der anzuschauenden Kunstobjekte führen.⁷

3 Gerhard Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 2. Von Nietzsche bis zur Gegenwart*. Opladen 1993, 27.

4 Dagmar Grenz: *Mädchenliteratur. Von den moralisch-belehrenden Schriften im 18. Jahrhundert bis zur Herausbildung der Backfischliteratur im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1981 (= *Germanistische Abhandlungen*, 52), 196.

5 Thomas Nolden: *An einen jungen Dichter. Studien zur epistolaren Poetik*. Würzburg 1995 (= *Epistemeta. Reihe Literaturwissenschaft*, 143), 106.

6 Susanne Barth: *Mädchenlektüren. Lesediskurse im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M. – New York 2002, 125.

7 Dorothea Dornhof: »Weiblichkeit«. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. Karlheinz Barck [u. a.]. Stuttgart 2005, Bd. 6, 481–520, hier: 511. f. Vgl. Dies.: »Die Frau als Rezipientin. Überlegungen zu Christian Oesers *Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen. Briefe über die Hauptgegenstände der Ästhetik*«. In: »Wen kümmert's, wer spricht«. *Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West*. Hg. Inge Stephan, Sigrid Weigel, Kerstin Wilhelms. Köln / Wien 1991, 99–108.

Diese Bewertungen nach sei die Oesersche Frauenästhetik insgesamt ein retardierendes Moment sowohl der deutschen Ästhetik- als auch der Bildungsgeschichte. In der großen Erzählung der Geschichte der deutschen Bildungsidee gehöre sie demnach eindeutig zu der Abstiegsphase, wobei (in der Formulierung Aleida Assmanns) an die Stelle des ursprünglichen aufklärerischen Ideals der Bildung, d.h. der Erfindung des Menschen »als allgemeiner Norm eines überständischen, übergeschlechtlichen, überkonfessionellen, übernationalen und überhistorischen Wesens [...] distinktive, kollektive, exklusive Menschenbilder« getreten seien.⁸ Eine Variante dieser Spaltung des Bildungsbegriffes repräsentiere die Unterscheidung zwischen einer weiblichen (falschen, unnationalen, rezeptiven) und einer männlichen (originalen, nationalen, kreativen) Bildung.⁹ Im Sinne der Forschungsliteratur wäre die eigentliche Funktion von Oesers *Weihgeschenk* die Exklusion des weiblichen Geschlechts aus dem Bereich der echten, (männlichen) Bildung, und die Bestimmung der Grenzen einer der Frauen zugewiesenen minderwertigen Bildungsvariante.

Um dieser konsensuellen Einstellung der Forschungsliteratur gerecht werden zu können, werde ich im Folgenden versuchen, Schröers Bildungskonzept im Entstehungs- und Erscheinungskontext des Werkes zu untersuchen.

2. Zur Person des Verfassers

Tobias Gottfried Schröer¹⁰ kam aus bürgerlichen Verhältnissen. Er war der Sohn des Buchbindermeisters Karl Traugott Schröer, der in der preußischen Stadt Sorau (heute: Żary in Polen) geboren wurde und sich 1788 in der ungarischen Krönungsstadt Pressburg niedergelassen hatte. Tobias Gottfrieds Mutter, Anne Marie Tetzl, gehörte ebenfalls einer eingewanderten deutschen Familie an. In der Stadt Pressburg, am Schnittpunkt dreier Kulturen (deutsch, ungarisch und

8 Aleida Assmann: *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Frankfurt / New York / Paris 1993 (= *Edition Pandora*, 14), 29, 33.

9 Ebd. 70. f.

10 Zur Person vgl. vor allem: *Chr. Oeser's – Tobias Gottfried Schröer's Lebenserinnerungen. Ein Beitrag zur Deutschen Literatur- und Kulturgeschichte in Ungarn*. Zusammengefaßt von seinem Sohne Karl Julius Schröer. Hg. Arnold Schröer, Rudolf Schröer, Robert Zilchert. Stuttgart 1933 (= *Schriften des Deutschen Auslands-Instituts, Stuttgart, D: Biographien und Denkwürdigkeiten*, 6); Erwin Streitfeld: »Schröer, Tobias Gottfried«. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*. Hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften [Red. Peter Csendes]. Wien 1999, Bd. 11, 240–241.

slowakisch), besuchte Schröer das evangelische Lyzeum und verbrachte während seiner Schulzeit als Austauschschüler je ein Jahr bei einer slowakischen und einer ungarischen Familie, wobei er die beiden Sprachen erlernen konnte. Nach dem Abschluss des Gymnasiums arbeitete er als Erzieher bei adeligen Familien und studierte anschließend 1816–17 an der Universität Halle Theologie, Philosophie, Pädagogik, klassische Philologie bzw. Hebräisch. Nach seiner Heimkehr in Pressburg unterrichtete Schröer an seiner Alma Mater von 1817 bis zu seinem Tod 1850 Latein, Griechisch, Deutsch, Geschichte, Geographie und Ästhetik. Daneben leitete er daselbst die deutsche Gesellschaft der Studierenden sowie jahrelang die höhere evangelische Töchterschule.

Tobias Gottfried Schröer übte eine rege publizistische Tätigkeit aus.¹¹ Er gab Lehrbücher in allen von ihm gelehrtten Fächern heraus, war in allen großen literarischen Gattungen produktiv, und ließ zahlreiche Kompendien und Lesebücher erscheinen. Seine das Unterrichtswesen oder die Kirchenpolitik der Habsburger betreffenden Flugschriften erregten in den 1830er Jahren großes Aufsehen. Schröer publizierte für das ungarische Schulwesen in deutscher bzw. in lateinischer Sprache – bis 1844 war Latein die offizielle Amts- und Unterrichtssprache des Königreichs Ungarn. Diese Bücher wurden zumeist in Pressburg gedruckt. Darüber hinaus erschienen seine belletristischen Arbeiten und seine für das deutsche Publikum gedachten erzieherischen Werke in deutscher Sprache bei deutschen Verlagen. Auf Ungarisch hat er selbst nichts veröffentlicht, aber drei Werke von ihm, darunter auch sein *Weihgeschenk* erlebten ungarische Übersetzungen.¹²

Schröer gab seine Lehrwerke in Ungarn unter dem eigenen Namen heraus, aber über die Hälfte seiner Schriften erschienen anonym oder pseudonym in Deutschland. Die Benutzung von Pseudonymen und die ausländischen Publikationen können teilweise wohl mit den herrschenden Zensurverhältnissen der

11 Seine vollständige Publikationsliste siehe: Schröer: *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 10), 259–261.

12 Zuerst ist die Übersetzung seines Lehr- und Lesebuchs *Abriß der Geschichte von Ungern* (1829) erschienen: Tobias Gottfried Schröer: *Magyarország' történetei rövid előadásban a' hazai ifjúság' számára*. Übers. Antal Tóth-Liptsei Pajor. Pest 1834. Auf die ungarische, vom Herausgeber überarbeitete Fassung seiner Frauenästhetik soll hier nicht näher eingegangen werden: Christian Oeser: *Az aesthetika fő tárgyai. Mind a két nembeli érettebb ifjúság számára. Különösen a nők aesthetikai ízlése kiképzésére*. Hg. Károly Samarjay. Komárom 1853. Seine *Weltgeschichte für Töchterschulen und zum Privatunterricht* (1841/43) liegt in zwei ungarischen Auflagen vor: Öser [sic!]: *Az általános világtörténelem vázolata. Leánytanodák számára és magánhasználatra*. Pest 1864 bzw. Budapest 1874.

Donaumonarchie zusammenhängen: So konnte man Bücher im Ausland erscheinen lassen, ohne sie zuvor der einheimischen Zensur vorlegen zu müssen.¹³ Schröers in Deutschland erschienene Bücher standen im Reich der Habsburger regelmäßig auf den offiziellen Verbotslisten als verdamnte (*damnatur*) oder als gegen Erlaubnisschein zugängliche (*erga schedam*) Literatur.¹⁴ Darunter gab es Werke, die direkt oder in der Form einer Allegorie die politischen Verhältnisse des Reiches kritisierten (z. B. *Über Erziehung und Unterricht in Ungarn; Leben und Thaten Emerich Tököly's*), aber es wurden einige seiner für die Jugend verfassten erzieherischen Schriften sowie seine beiden Lesebücher *Die guten Mädchen* und das *Deutsche Lesebuch für die weibliche Jugend* ebenfalls verboten. Zugleich diente aber Schröer das regelmäßig eingesetzte Pseudonym ›Christian Oeser‹ dazu, sich als deutscher Schriftsteller zu etablieren. Darauf weist auch die Herleitung dieses Künstlernamens hin, worauf später noch weiter eingegangen wird.

3. Editions- und Konzeptgeschichte des *Weihgeschenks*

3. 1. Überblick

In seiner Autobiographie äußert sich Schröer recht lakonisch zur Entstehungsgeschichte seines wirkungsmächtigsten Werkes. Er soll »zu einem gelehrten Werke« weder »Muße noch Sammlung des Geistes genug« gehabt haben, aber die Geldnot zwänge ihn, in kürzester Zeit etwas herauszugeben. Das so entstandene *Weihgeschenk* habe »gute Aufnahme gefunden« und der Verleger sei »so billig« gewesen, nachdem er damit »so gute Geschäfte« gemacht habe, ihm »300 fl. dafür zu schicken« und habe ihn zugleich aufgefordert, »nur noch mehr für Mädchen zu schreiben«.¹⁵ Dieser Aufforderung folgend lieferte Schröer von nun an dem Leipziger Verleger Wilhelm Einhorn bzw. (nach 1844) dessen Rechtsnachfolger Friedrich Brandstetter¹⁶ Lesebücher, weltgeschichtliche und literaturgeschichtliche Darstellungen vor allem für Töchter Schulen und für den

13 Vgl. Karl Julius Schröer: »Enthüllungen über Christian Oeser«. In: *Neue Freie Presse* 1649 (1869), o. S.

14 Siehe die Datenbank der Universität Wien zur Erfassung der in Österreich zwischen 1750 und 1848 verbotenen Bücher: <https://www.univie.ac.at/zensur>

15 Schröer: *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 10), 235. f.

16 Vgl. Karl Friedrich Pfau: »Brandstetter, Friedrich«. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Leipzig 1903, Bd. 47, 178–179.

Privatunterricht von Mädchen. 1840 begann ebenfalls die lange Reihe der Neuauflagen des *Weihgeschenks*. Dabei muss betont werden, dass es sich bei diesem Werk nicht um einen einzigen, mehrmals nachgedruckten Text handelt, sondern um eine Gruppe von recht unterschiedlichen Fassungen, denn die neuen Ausgaben erschienen regelmäßig mit einem mehr oder weniger überarbeiteten Inhalt. Sogar der Titel wurde mehrmals verändert.¹⁷ 1846 erschien die letzte, noch vom Autor selbst betreute Ausgabe, aber der Verlag Friedrich Brandstetter kümmerte sich darum, dass das Buch auch nach dem Tode Schröers (1850) im Markt blieb. Es wurde nämlich 1852 der pädagogische Schriftsteller August Wilhelm Grube (1816–1884) zur nochmaligen Herausgabe des Werkes eingeladen. Von diesem Zeitpunkt an lieferte Grube bis zu seinem Tode verbesserte und überarbeitete Auflagen des *Weihgeschenks*. Danach übernahm diese Aufgabe die Leipziger Schriftstellerin Julie Dohmke (1827–1913). So sind beim Leipziger Brandstetter-Verlag bis 1899 insgesamt 26 Auflagen des Werkes entstanden¹⁸, aber darüber hinaus gibt es noch wenigstens drei Raubdrucke, die in Berlin und Halle erschienen sind.¹⁹

Auffallend ist dabei, dass der Sohn Tobias Gottfried Schröers, der in Wien sesshafte, namhafte Germanist Karl Julius Schröer (1825–1900), offenbar keine Rechte an dem Erfolgsbuch seines Vaters besaß. Trotzdem gab er unter dem Titel *Chr. Oeser's Weihgeschenk für jüngere Mädchen* einen Band heraus, dabei handelte es sich aber eigentlich um eine überarbeitete Version des Lesebuchs *Die guten Mädchen* vom älteren Schröer. Im Vorwort zu dieser Ausgabe äußert Karl Julius Schröer seine Meinung dahingehend, dass »das Verdienst eines Buches [...] vor allem dem Verfasser gebührt und von späteren Herausgebern nie geschmälert werden sollte«. Darauf folgend distanziert er sich von der Bearbeitungspolitik des Brandstetter-Verlags, indem er das Verfahren »eines ge-

17 Auf diese Tatsache wies bislang nur Susanne Barth in ihrer Monografie hin. Barth: *Mädchenlektüren* (wie Anm. 6), 125.

18 Für die Liste der Ausgaben siehe: Sandra Richter: *A History of Poetics. German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960*. Berlin / New York 2010, 360 f.

19 *Chr. Oeser's Briefe über die Hauptgegenstände der Ästhetik. Ein Weihgeschenk für Deutschland's Töchter*. Hg. Adalbert Svoboda. Berlin 1888; *Chr. Oeser's Ästhetische Briefe. Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen*. Hg. Gustav Karpeles. Berlin 1890; *Chr. Oeser: Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen. Briefe über ästhetische Bildung weiblicher Jugend*. Halle an der Saale o. J.

20 Karl Julius Schröer: »Vorwort zur neuen Ausgabe«. In: *Chr. Oeser's Weihgeschenk für jüngere Mädchen*. Wien 1861, III–XII. Hier: IV. f.

wissen Grubes« erwähnt, der Oesers »geniales« *Weihgeschenk* »in verschiedenen Ausgaben bereits glücklich bis zur Unkenntlichkeit verballhornt« haben soll.²⁰

3. 2. Die erste Ausgabe des *Weihgeschenks* (1838)

Das Rückgrat des Bandes bilden 50 Briefe, der Erzählfiktion nach vom Verfasser an eine seiner Schülerinnen, genannt Selma²¹, geschrieben. Den Briefen ist eine Widmung an die Tochter des Autors vorangestellt. Die ersten 12 Briefe beschäftigen sich mit Fragen der Kunsttheorie, darauf folgen Ausführungen zu den einzelnen Kunstzweigen (Architektur, Bildhauerei, Malerei, Musik, Literatur, Theater-, Tanz- und Gartenkunst), die mit einem Überblick ihrer Historie und der Analyse einzelner hervorragender Kunstwerke ergänzt werden. Am Ende des Bandes befindet sich schließlich eine Nachrede, den Eltern »der lieben Mädchen« gewidmet, die das Buch lesen sollten. Geplante Funktion und anvisiertes Publikum des Bandes werden in dieser Nachrede genau angegeben. Zum einen gehe es hier um »kein eigentliches Lesebuch der Aesthetik«, sondern lediglich um »eine Anleitung, wie sich etwa junge Mädchen ihren Geschmack bilden könnten«. Der Autor habe dabei »keine künftigen Gelehrte« oder »solche Mädchen im Auge, die etwa künftig schriftstellern wollen«, sondern nur »häusliche, aber bildungsfähige Töchter«. Zum anderen habe er »für Mädchen von 14–18 Jahren geschrieben und hier mußte er berücksichtigen, was für alle Jugend überhaupt, und dann besonders für die weibliche paßt. In diesem Alter fangen sich nämlich die erwachten Gefühle an auszubilden; dieß muß aber auf eine natürliche Weise, allmählig und höchst einfach vor sich gehen.«²²

Bei dieser ersten Ausgabe des *Weihgeschenks* handelt es sich demnach eindeutig um eine Mädchen- oder (genauer) Backfischästhetik. Der Verzicht auf bestimmte literarische Gattungen wird mit den besonderen Ansprüchen dieses Lebensalters begründet. Romane etwa werden nicht behandelt, denn sie könnten mit ihren bunten, abenteuerlichen und verwickelten Geschichten für

21 Der ossianische Name Selma mag hier als eine Andeutung auf eine Zusammenknüpfung von Weiblichkeit und Künstlertum gelten. Selma ist bei James Macpherson ursprünglich der Name eines Königspalastes, worin, so steht es auch in Goethes *Werther-Roman*, u. a. die Bardin Minona ihre Lieder (»Songs of Selma«) vorgetragen haben soll. Als Frauenname erscheint ›Selma‹ erst in Klopstocks Oden. Vgl. Rudolf Tombo: *Ossian in Germany*. New York 1966, 99; Ehrhard Bahr: »Ossian-Rezeption von Michael Denis bis Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte des Primitivismus in Deutschland«. In: *Goethe Yearbook* 12 (2004), 1–15, hier: 7 f.

22 Oeser: »Nachrede«. In: *Weihgeschenk* [1838], (wie Anm. 1.), o. S.

die natürliche, allmähliche Ausbildung der erwachten Gefühle schädlich sein.²³ Im Folgenden wird aber klar gemacht, dass die hier vorgenommene thematische Einschränkung der behandelten Literatur für erwachsene Frauen nicht mehr gelten würde. So wären z. B. »erotische Schriften« [d. i. Belletristik mit Liebetheematik] für »das reifere Jungfrauenalter« schon »ganz dienlich und unschädlich«. Aber die Aufarbeitung der ganzen Literatur für Frauen ist für Oeser eine Aufgabe der Zukunft: »Es wäre wohl wünschenswerth, wenn irgend ein wackerer Schriftsteller eine Aesthetik für das reifere weibliche Alter, für Frauen schriebe, worinn er dann auf die gesammte inn- und ausländische Literatur, auf die besten Zeitschriften, Almanache u. dgl. Rücksicht nähme.«²⁴ Bezüglich der jungen Leserinnen wird im Achten Brief dagegen eine strenge Auswahl der Lektüre empfohlen, mit der Begründung: »[es] ist [...] eine gefährliche Sache, sich zu dem Idealen zu erheben und jeder Schritt zur Bildung und Verfeinerung kann verderblich wirken, wenn wir den Boden verlassen, auf dem wir leben, uns von der Natur entfernen [...] wenn wir nicht beständig das Wirkliche mit dem Eingebildeten in Verbindung erhalten.«²⁵ Hier knüpft Oeser implizit an das poetische und Bildungsideal der anthropologischen Ästhetiken der Zeit (Verbindung des Besonderen mit dem Allgemeinen²⁶) an, im Folgenden wird aber, unter der Berufung auf Goethes »Zweite Epistel«, aus diesem allgemeinen Ideal eine direkte Konsequenz für die Frauenbildung gezogen. Frauen sollten demnach ihre »häuslichen Pflichten« nicht »über die Kunst und Wissenschaft« versäumen: »In diesem Betracht möchte man wohl einstimmen mit Göthe, und, wenn nicht weise Lehrer die Auswahl treffen, jedes Frauenzimmer vor Büchern bewahren, wie vor unheilbringenden Unholden.«²⁷ Diese Maxime scheint recht engherzig und antiemanzipatorisch zu sein, besonders wenn sie kontextunabhängig gelesen und nicht nur für junge Mädchen, sondern für alle »Frauenzimmer« geltend gemacht wird. Inwieweit aber Oesers obige Aus-

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Oeser: *Weihgeschenk* [1838] (wie Anm. 1), 38.

26 Vgl. etwa mit Jean Pauls Ausführungen zum »geniale[n] Ideal«: »Wenn es aber Menschen gibt, in welchen der Instinkt des Göttlichen deutlicher und lauter spricht als in andern; – wenn er in ihnen das Irdische anschauen lehrt (anstatt in andern das Irdische ihn); – wenn er die Ansicht des Ganzen gibt und beherrscht: so wird Harmonie und Schönheit von beiden Welten widerstrahlen und die zu einem Ganzen machen, da es vor dem Göttlichen nur eines und keinen Widerspruch der Teile gibt. Und das ist der Genius; und die Aussöhnung beider Welten ist das sogenannte Ideal.« Jean Paul: *Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit* [Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage]. Stuttgart / Tübingen 1813, 89.

27 Oeser: *Weihgeschenk* [1838] (wie Anm. 1), 40.

führungen als Konventionalisierung des Bildungsgedanken gedeutet werden können, hängt davon ab, wie man die damit angesprochene Gruppe der zu Bildenden definiert.

Der Prozess der Wissensvermittlung fällt im Band insgesamt nicht so einseitig aus, wie es die obige Ausführung Oesers erahnen lässt. Neben den (fiktiven) Lehrbriefen eines Lehrers an seine Schülerin kommt ja den Antworten des Mädchens ebenfalls eine Bedeutung zu. Diese stehen zwar wortwörtlich nicht dabei, aber die Reflexionen der Schülerin werden immer wieder indirekt zitiert und kommentiert. Diese dialogartige Diktion wird im Werk bewusst und reflektiert im Sinne der sokratischen Anamnese- oder Hebammenmethode als eine organische Entwicklung der Ideen aufgefasst. Der Lehrer erklärt sein Vorgehen seiner Schülerin folgendermaßen: »Sie werden [...] nichts Neues zu lernen haben, sondern bloß vorhandene aber schlummernde Ideen in Ihrem Geiste erwecken. Der menschliche Geist muß nämlich auf dieselbe Weise wachsen, wie die Pflanze. Nicht von außen kommt die Erweiterung und Ausbreitung seiner Form, von innen heraus entwickeln sich alle Theile, von der Wurzel bis zur Frucht und von allem liegt der Keim im Innersten des Saamens lange verborgen, ehe das organische Leben beginnt. So müssen auch Sie aus sich selbst die Kenntnisse schöpfen, die Sie zu solch erhabenen Lehren als die Wissenschaft des Schönen ist, vorbereiten sollen. [...] der Gegenstand Ihrer Betrachtung, Ihr eigenes Wesen, Ihre Seele ist.«²⁸

Die so entstandene dialogartige Form entspricht dem eklektisch-popularphilosophischen Ideal des Wissenstransfers, die am Ende des 18. Jahrhunderts etwa von Johann Jakob Engel und Christian Garve auf den Punkt gebracht wurde. Die erklärte Absicht dabei sei, die allen Menschen innewohnende »undeutliche Erkenntnis der Regeln des Denkens, [...] in eine deutliche zu verwandeln«.²⁹ In Schriftwerken der Popularphilosophie soll demnach der »Sokratische Schriftsteller« – im Gegensatz zu dem »systematischen« – sich mit dem Leser gleichstellen, ihm nicht bloß seine Weisheit mitteilen, sondern sich mit ihm gemeinschaftlich unterrichten.³⁰ Popularphilosophische Texte sind daher meistens dialogisch aufgebaut und der Brief oder der Briefwechsel ist eine

28 Oeser: *Weibgeschenk* [1838] (wie Anm. 1), 4.

29 Johann Jakob Engel: *Versuch einer Methode die Vernunftlehre aus Platonischen Dialogen zu entwickeln*. Berlin, 1780, 24.

30 Christian Garve: »Einige Beobachtungen über die Kunst zu denken«. In: Ders.: *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben*. 2. Theil. Breslau 1796, 248–430, hier: 343 f.

ihrer bevorzugten Formen.³¹ Als Beispiel dafür ist Johann Jakob Engels zeitgenössisch wirkungsmächtige Sammlung *Der Philosoph für die Welt*³² zu nennen, worin fast die Hälfte der Beiträge fiktive (Lehr)Briefe ausmachen. Briefe sowie andere dialogische Gattungen, wobei ein Dialogpartner nur indirekt oder sogar bloß imaginär präsent ist, wie etwa in dem »philosophischen Selbstgespräch«³³, dienen im Kontext der Popularphilosophie insgesamt dem Zweck, die Tradition der sokratischen Mäeutik unter den weniger persönlichen Bedingungen der Modernität fortzuführen.

Ganz im popularphilosophischen Sinne unterscheidet Oeser in dem ersten Brief zwischen einer Wissenschaft, die wegen ihrer Fachterminologie nur »Eingeweihten« verständlich ist, und den Werken der »populären Schriftsteller«, die die Ergebnisse der Forschung allgemein fasslich bearbeiten. Hier listet er diejenige beispielhafte Ästhetiker auf, die das Thema »ohne System und gelehrte Form, aber mit lebendiger Auffassung und inniger Wahrheit« behandelt haben: Lessing, Winckelmann, Jean Paul, Herder, Schiller und Goethe. Unter den erwähnten haben sowohl Lessing als auch Schiller Themen der Ästhetik in Briefform aufgearbeitet und konnten somit Schröer direkte Gattungsvorbilder geliefert haben. Den eigenen Beitrag versteht Oeser als eine »Vorschule« zu diesen hochgeschätzten Werken, zugänglich auch für »Frauzimmer [...], deren Lebenszweck es überhaupt nicht ist und nicht seyn soll, sich die Sprache und Denkweise der Gelehrten eigen zu machen.«³⁴

Inhaltlich gesehen folgt das *Weihgeschenk* den Prinzipien der anthropologischen Ästhetiken der Zeit³⁵, indem Oeser darum bemüht ist, sensualistische

31 Zum Brief als Lieblingsgattung der popularphilosophischen Spätaufklärung vgl. Gert Ueding: »Popularphilosophie«. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 3. Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789*. Hg. Rolf Grimminger. München 1980, 605–634, hier: 622 f.

32 *Der Philosoph für die Welt*. Hg. Johann Jakob Engel. Teile 1–3, Leipzig 1775, Leipzig 1777, Berlin 1800. Eine Gesamtausgabe erscheint demnächst beim Wehrhahn Verlag: *Der Philosoph für die Welt (Hg. Johann Jakob Engel)*. Hg. Alexander Košenina, Matthias Wehrhahn. Hannover 2020. Vgl. Christoph Böhr: »Die Philosophie und ihr Publikum. Johann Jakob Engel über Aufklärung im Anspruch der Welt«. In: *Denken fürs Volk? Popularphilosophie vor und nach Kant*. Hg. Christoph Binkelman, Nele Schneider. Würzburg 2015, 17–34.

33 Vgl. Johann Jakob Engel: »Fragmente über Handlung, Gespräch, und Erzählung« [1774]. In: Ders.: *Reden, Ästhetische Versuche*. Berlin 1802 (= *J. J. Engel's Schriften*, 4), 101–266. Hier: 157 f.

34 Oeser: *Weihgeschenk* [1838] (wie Anm. 1), 3.

35 Vgl. Ernst Stöckmann: *Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*. Tübingen 2009; Piroška Balogh, Gergely Fórizs: »Vorwort. Aspekte zur anthropologischen Ästhetik«. In: *Anthropologische*

Begründung und höhere Bildungsfunktion der Disziplin in Einklang zu bringen. Oeser nach soll dieses Doppelverständnis schon der Name der Wissenschaft implizieren: ›Ästhetik‹ soll sich aus dem griechischen Wort ›Aesthesis‹ herleiten lassen, das eine durch »geistige Leitung und Verbindung [...] veredelte Empfindung« bedeute. Die so verstandene ›Empfindung‹ sei demnach nicht bloß ein unteres Seelenvermögen, sondern habe mit der Harmonie aller Seelenkräfte, mit dem ganzen Menschen zu tun: »Ich nannte also die Aesthetik eine Empfindungslehre, weil sie besonders die Thätigkeit des Empfindungsvermögens zu erforschen hat. Ich nenne die Empfindung das niedrigste und höchste Seelenvermögen, weil es ganz auf der untersten Stufe der Menschenbildung, nah am Thierischen mit sinnlicher Anschauung beginnt, aber dann alle höhern Seelenarbeiten, sowohl Denken, als Wollen begleitet, ja beide vereinigt und durch diese Vereinigung belebt. Denn so wie sie Körperliches und Geistiges verbindet, verbindet sie auch Gedanken und Gesinnungen zur lebendigen That.«³⁶ Die Ästhetik ist somit mit dem als »Übereinstimmung aller Seelenkräfte« bestimmten Ideal der »Humanität« in Verbindung gesetzt und wird als Bildungsdisziplin angesehen: »Güte und Weisheit« sollen mit »Geschmack« verbunden werden, denn das Schöne bewirke »die Harmonie aller Geisteskräfte und Neigungen«.³⁷

Eine im Sinne eines platonisierenden Bildungsgedankens formulierte Definition des Schönheitsbegriffes befindet sich im Siebenten Brief. Demnach sei das Schöne »etwas gesetzmäßig Lebendes[sic!], in seiner größten Thätigkeit und Vollkommenheit angeschaut. Wer dieses Schöne zu empfinden im Stande ist, erhebt sich zum Göttlichen«.³⁸ Dabei ist anzumerken, dass der erste Satz dieser Definition wortwörtlich aus Goethes *Campagne in Frankreich* stammt³⁹, wäh-

Ästhetik in Mitteleuropa 1750–1850. Hannover 2018 (= *Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert*, 9), 9–20. Hier: 11 f.

36 Oeser: *Weibgeschenk* [1838] (wie Anm. 1), 10–11.

37 [Christian Oeser:] »An meine Tochter«. In: Ders.: *Weibgeschenk* [1838] (wie Anm. 1), V–VII, hier: VI.

38 Oeser: *Weibgeschenk* [1838] (wie Anm. 1), 32.

39 »Das Schöne sei, wenn wir das gesetzmäßig Lebendige in seiner größten Tätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir, zur Reproduktion gereizt, uns gleichfalls lebendig und in höchste Tätigkeit versetzt fühlen.« Johann Wolfgang von Goethe: »Campagne in Frankreich« [1792]. In: Ders.: *Autobiographische Schriften II*. Hg. Lieselotte Blumenthal, Waltraud Loos. München 2000 (= *Hamburger Ausgabe*, 10), 188–362, hier: 338.

rend der zweite, an die platonische Lehre vom Aufstieg zum Schönen erinnernd, der Zusatz Oesers ist. Hier zeigt sich das eklektische Verfahren Oesers. Er übernimmt ohne Quellenangabe den ersten Teil von Goethes Definition, lässt aber den darauf folgenden, die Rezipienten des Schönen betreffenden Satzteil weg, und ersetzt ihn mit einem eigenen Satz, wodurch der Sinn der Begriffserklärung verändert wird. Es entfällt nämlich, dass durch die Anschauung des Schönen dessen Rezipienten sich »zur Reproduktion gereizt« und »gleichfalls lebendig und in höchste Tätigkeit versetzt fühlen.«⁴⁰

Diese Art der Verwendung der Goethe-Textstelle, wobei statt der zur Kunstproduktion anreizenden Wirkung des Schönen seine allgemeine Bildungsfunktion in den Vordergrund tritt, unterstützt auf den ersten Blick die These der Forschungsliteratur, Oeser weise der Frau ausschließlich die Rolle einer Kunstrezipientin zu. Dabei sollte aber berücksichtigt werden, dass im Kontext der Erstausgabe des *Weihgeschenks* diese Definition explizit an Mädchen von 14–18 Jahren adressiert ist, die keine künstlerischen Ambitionen verfolgen – also ausdrücklich nicht allgemein für Frauen gilt. Die platonisierende Einschlebung Oesers steht übrigens nicht im Gegensatz zum Sinn des Quellentextes. Goethe vertritt ja in seiner Definition ebenfalls die »quasi-platonische« Position, dass durch die Tätigkeit des Künstlers eine den Menschen erhöhende Schönheit verwirklicht wird.⁴¹

Goethes Schönheitsbestimmung erscheint hier nicht zufällig, denn die expliziten und impliziten Goethe-Verweise und -Zitate ziehen sich als roter Faden das ganze Werk hindurch. Das Beispielmateriale in den theoretischen und gattungshistorischen Briefen besteht zum größten Teil aus Goethe-Texten, und Goethe wird in dem literaturgeschichtlichen Teil ebenfalls oft zitiert. So wird etwa zur Charakterisierung der Dichtung von Johann Heinrich Voß sechs Seiten lang Goethes Voß-Rezension verwendet.⁴² Auch als Gegenstand der Darstellung kommt in dem *Weihgeschenk* Goethe eine hervorragende Stellung zu: Während die deutsche Literatur »bis Göthe« in zwei Briefen behandelt wird, erhalten »Goethe und Schiller« einen eigenen Brief, darauf folgt noch einer eigens über *Hermann und Dorothea*. Und zusätzlich gibt es noch einen 22-seitigen Brief, der Goethe, »dem Menschen« gewidmet ist. Damit wird Oesers *Weihgeschenk* auch zu einem wichtigen Dokument des Goethe-Kultes im 19. Jahrhundert.

40 Ebd.

41 Vgl. Victor Lange: *Bilder – Ideen – Begriffe. Goethe-Studien*. Würzburg 1991, 57.

42 Oeser: *Weihgeschenk* [1838] (wie Anm. 1), 310–316.

3. 2. 1. Das Pseudonym

Unter dem Pseudonym Christian Oeser ließ Schröder zunächst 1830 in einem Leipziger Jahrbuch sein Lustspiel *Der Bär* erscheinen.⁴³ Als Autorenangabe eines selbständig erschienenen Werkes kommt der Name zum ersten Mal 1838 auf dem Titelblatt des *Weihgeschenks* vor. Er wurde von nun an beinahe allen in Deutschland erschienenen Werken Schröders vorangestellt, seien es pädagogische oder belletristische Schriften. Der Sohn des Schriftstellers hat darauf hingewiesen, dass die Abkürzung ›Chr. Oeser‹ als Anagramm des Namen ›Schröder‹ gelesen werden kann.⁴⁴ Darüber hinaus machte Walter Beck darauf aufmerksam, dass das Pseudonym auch einen Bezug auf Goethe hat, insofern es auf Goethes Zeichenlehrer, Adam Friedrich Oeser (1717–1799), mit dessen Tochter Friderike Goethe überdies befreundet war, hindeutet.⁴⁵ Der Autor des *Weihgeschenks* lässt Adam Friedrich Oeser in der Bildungsgeschichte des jungen Goethes eine Schlüsselrolle zukommen. Hierbei wird zunächst Goethe quasi zu dem verkörperten Ideal der Kalokagathie hochstilisiert: »An diesem Manne, gefiel es der Vorsehung [...] einen an Leib und Seele vollendeten, äußerlich und innerlich glücklichen Menschen zu erschaffen. [...] Zu den reichsten Anlagen für alles Wahre, Gute und Schöne kam eine sorgfältige Erziehung.«⁴⁶ Diese ursprüngliche Körper- und Seelenharmonie Goethes soll aber durch »die Einwirkung neuer Ideen« gestört worden sein. In dem damaligen »unstät unter einander schwirrenden Treiben der Jugend« (d. i. in der Periode des ›Sturm und Drangs‹) soll auch Goethe »beinahe irre geführt« gewesen sein: In »Werthers Leiden« habe er sich mit seinem »zerworfenen Gemüthe« treu geschildert. Zum Glück soll ihn »Oeser, ein geborner Ungar, berühmter Maler und Direktor der Akademie der Künste zu Leipzig« gerettet haben. Nach dieser Schilderung ist es also Oeser gewesen, der dem jungen Goethe beigestanden und ihn zurück zu der Natur und zu den Griechen geführt habe. Oeser soll ihn damit zum Verfassen neuer Werke (wie »*Iphigenie*, *Tasso*, *Wilhelm Meister*«) veranlasst haben, die sich durch ihre »rein griechische«, »objektive Darstellungsweise« weit über das sentimentale Zeitalter erheben.⁴⁷

43 Schröder: *Lebenserinnerungen*, (wie Anm. 10), 261.

44 Vgl. Karl Julius Schröder: »Enthüllungen« (wie Anm. 13), o. S.

45 Walter Beck: *Karl Julius Schröder. Eine Biographie mit neuen Dokumenten. Schröders Goethe-Schau*. Dornach 1993, 18.

46 Oeser: *Weihgeschenk* [1838] (wie Anm. 1), 318.

47 Ebd.

In diesem Kontext wird das Pseudonym Oeser zu einem sprechenden Namen, womit über den Goethe-Kult des Autors hinaus auch das Ethos einer Wissensvermittlung im Sinne eines auf die Antike zurückgreifenden, neuhumanistisch-ganzheitlichen Bildungsideals zum Ausdruck kommt. Die Parabel des Goethe'schen Lebens- und Schaffensweges zeugt in diesem Zusammenhang dafür, dass der Beistand eines gelehrten Erziehers, der den Lehrling auf den Weg der Natürlichkeit und schließlich zurück zu sich selbst führt, sogar bei hervorragenden angeborenen Fähigkeiten unentbehrlich sei. Denn die Jugendlichen für sich allein gelassen sind der Gefahr einer unnatürlichen, einseitigen Bildung ausgesetzt: So soll etwa die Sturm und Drang-Bewegung der Jugend ohne die Anteilnahme der »Gelehrten« nur zu einer »verzweifelten Rathlosigkeit« geführt haben.⁴⁸ Selbst Goethe konnte nur mithilfe eines sokratischen Weisen seine natürlichen Neigungen völlig entfalten und seine klassischen Werke schreiben, die die Leser »erheitern, belehren, erwärmen und veredeln, aber nie verzärteln und verbilden«.⁴⁹

Der Autorvorname ›Christian‹ ergibt sich zum einen in seiner Kurzform (Ch. oder Chr.) aus dem Anagramm des Namen Schröers. Aber auch diesem Namensteil kann eine zusätzliche Bedeutung beigemessen werden, wenn man eine Selbstreflexion Schröers in seiner ebenfalls in Briefform verfassten Flugschrift *Über Erziehung und Unterricht in Ungarn* miteinbezieht. Hierin wird das Christentum (Christian heißt ›Anhänger Christi‹) in Einklang mit der Humanitätsidee gebracht: »der Verfasser dieser Briefe gehört zu keiner Schule, zu keiner Confession, zu keiner Zunft, er ist blos ein Mensch, der Alles aus dem Gesichtspunkte der Humanität betrachtet, er ist ein Christ, weil das christliche Prinzip auch auf's engste mit dem Wesen der Humanität verbunden ist.«⁵⁰ Dieses Selbstbekenntnis des Autors lässt es zu, den Namen Christian Oeser auch in religiöser Hinsicht mit der universalistischen, überkonfessionellen Humanitätsidee⁵¹ des 18. Jahrhunderts in Verbindung zu setzen.

48 Ebd.

49 Oeser: *Weihgeschenk* [1838] (wie Anm. 1), 363.

50 Pius Desiderius [Tobias Gottfried Schröer]: *Über Erziehung und Unterricht in Ungarn. In Briefen an den Grafen Stephan Széchenyi, Verfasser des Buchs: »der Credit«*. Leipzig 1833, 80.

51 Vgl. etwa mit Herders Ausführungen: »Die *Religion Christi*, die Er selbst hatte, lehrte und übte, war die *Humanität* selbst. Nichts anders, als sie; sie aber auch im weitesten Inbegriff, in der reinsten Quelle, in der wirksamsten Anwendung. Christus kannte für sich keinen edleren Namen, als daß er sich *Menschensohn* d. i. einen Menschen nannte.« Johann Gottfried Herder: *Briefe zu Beförderung der Humanität*. Hg. Bernhard Suphan. Berlin 1881 (= *Herders sämtliche Werke*, 17), 121.

3. 3. Die Ausgaben von 1840 und 1846

In der zweiten Ausgabe wurde der Titel des Werkes verändert. Von nun an hieß es *Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen. Briefe über ästhetische Bildung weiblicher Jugend*. Dass der Verleger das Buch von Anfang an nicht nur als Backfisch-, sondern auch als Frauenlektüre zu vermarkten im Begriffe war, wird schon aus der Verlagsankündigung zur ersten Ausgabe deutlich.⁵² Der Zusatz »für Frauen« im veränderten Titel mag vorzüglich auf diese verlegerische Absicht zurückgeführt werden, denn die Ausgabe von 1840 enthält sonst keine wesentlichen inhaltlichen Modifikationen, und die Zielgruppe wurde laut »Nachrede« sogar weiter eingengt, auf Mädchen zwischen 15 und 18 Jahren.⁵³

Die 1846 erschienene dritte (und letzte autorisierte) Ausgabe⁵⁴ wurde um einen Brief zur »neuesten deutschen Poesie« vermehrt. Sie enthält sonst keine gravierenden inhaltlichen Veränderungen. Es kam dafür eine neue Vorrede hinzu, die viel zum Verständnis der Wissenschaftsauffassung Oesers beiträgt. Hier räumt er ein, »nicht auf dem Standpunkt der jetzigen Wissenschaft« zu stehen, was sich aber damit begründen lasse, dass »bei allem Fortschritt der Wissenschaft das eigentlich für jeden Menschen Wissenswerthe dasselbe« bleibe.⁵⁵ Damit hält Oeser an die Tradition des philosophischen Eklektizismus fest, wonach die Wissenschaftshistorie keine zeitliche Entwicklung aufzeige, sondern das Wissen »ohne Zeitindex«, d. h. zeiten- und zonenunabhängig zur Verfügung stehe.⁵⁶ Dieser Auffassung nach konnte die kunsttheoretische Leistung von Goethe und Schiller, die von ihm zu »Führern und Leitern« erhoben worden waren, nicht automatisch-kumulativ durch die Spätergekommenen übertroffen

52 »Das Werkchen« soll demnach wegen seines trefflichen Inhalts »auch von Frauen mit Vergnügen gelesen werden«. Ankündigung des Verlegers Wilhelm Einhorn am Ende von Schröers anonym erschienenen Buch: *Die heilige Dorothea. Dichtung und Wahrheit aus dem Kirchenleben in Ungarn*. Leipzig 1839, o. S.

53 Chr. Oeser: »Nachrede«. In: Ders.: *Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen. Briefe über ästhetische Bildung weiblicher Jugend* [Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage]. Leipzig 1840, o. S.

54 Chr. Oeser: *Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen. Briefe über ästhetische Bildung weiblicher Jugend* [Dritte vermehrte und verbesserte Auflage]. Leipzig 1846.

55 Chr. Oeser: »Vorrede zur dritten Auflage«. In: Oeser: *Weihgeschenk* [1846] (wie Anm. 54), VII–VIII, hier: VII.

56 Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Theodizee und Tatsachen. Das philosophische Profil der deutschen Aufklärung*. Frankfurt/M. 1988, 32. Vgl. Martin Gierl: »Die Eklektik als Kommunikationskonzept«. In: Ders.: *Pietismus und Aufklärung. Theologische Polemik und die Kommunikationsreform der Wissenschaft am Ende des 17. Jahrhunderts*. Göttingen 1997, 488–500.

werden. Ausdrücklich bezweifelt Oeser, »dass eben der jetzige Standpunkt höher sei, als der, von welchem herab meine Meister schon vor 50 Jahren zu uns gesprochen haben«. ⁵⁷

3. 4. August Wilhelm Grubes Neuausgabe von 1852

Die vierte, »bedeutend vermehrte und verbesserte Auflage«, mit dem Doppeltitel *Ch. Oeser's Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik. Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen, denen es mit der ästhetischen Bildung Ernst ist* wurde von dem zeitgenössisch erfolgreichen pädagogischen Schriftsteller und Jugendbuchautor August Wilhelm Grube ⁵⁸ herausgegeben. Grube hat den ideologischen Inhalt des Werkes in mehreren Hinsichten weitgehend verändert. Statt Schröers ursprünglicher Vor- und Nachrede gibt es nun ein neues Vorwort des Herausgebers, worin als Zweck des Unternehmens nicht mehr die Erziehung junger Mädchen, sondern umfassend die »ästhetische Bildung des weiblichen Geschlechts« angegeben wird: »Frauen und Jungfrauen« sollten darin »eine zugleich anziehende und bildende Lectüre« finden. ⁵⁹ Mit dieser Umadressierung wird die Backfischästhetik Schröers in eine Ästhetik für alle Frauen umgewandelt, etwa mit der Konsequenz, dass der »vertraulich-belehrende Ton« ⁶⁰ des Werkes, der ursprünglich das Gespräch zwischen einem Lehrer und seiner Schülerin imitieren sollte, von hier an zur Eigenschaft der Kommunikation zwischen einem männlichen Ästheteten und der Frauen überhaupt wird. Die Einschränkung des Lesematerials erscheint in diesem verwandelten Kontext nicht mehr als altersbedingte, vorübergehende Notwendigkeit, sondern als Mittel zur Bewahrung der (alten) Sitten. In der Formulierung Grubes: »Es möge [das Büchlein] der verkehrten unsittlichen Lesesucht unserer Tage kräftig entgegenarbeiten und den deutschen Frauen und Jungfrauen ein Wahres ›Weihgeschenk‹ werden«. ⁶¹

57 Oeser: »Vorrede zur dritten Auflage« (wie Anm. 54), VIII.

58 Vgl. Sebastian Schmideler: »August Wilhelm Grube (1816–1884)«. In: *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon*. Hg. Kurt Franz, Günter Lange, Franz-Josef Payrhuber. Meitingen 1995–2017. 42. Ergänzungslieferung, Juni 2011, 1–20.

59 A. W. Grube: »Vorwort zur vierten Auflage«. In: *Ch. Oeser's Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik. Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen, denen es mit der ästhetischen Bildung Ernst ist* [Vierte bedeutend vermehrte und verbesserte Auflage]. Hg. A.[ugust] W.[ilhelm] Grube. Leipzig 1852, VII–X, hier: VIII.

60 So Barth: *Mädchenlektüre* (wie Anm. 6), 125.

61 Grube: »Vorwort zur vierten Auflage« (wie Anm. 59), IX.

Darüber hinaus erhält das Werk durch den Eingriff Grubes zuweilen einen ausgeprägt nationalen Charakter. Dies geschieht etwa in dem 57., neuhinzu-gefügt Brief, der den zur Zeit Barbarossas spielenden epischen Gedichten Oskar von Redwitz⁶² und Friedrich von Heydens gewidmet ist. Redwitzens Epos *Amaranth* wird wegen seiner beispielhaften Darstellung des deutschen Familienideals, und der »vollendeten deutschen Mutter«⁶³, das epische Gedicht von Heydens, *Das Wort der Frau* wegen der Schilderung der idealen deutschen Hausfrau gelobt. Für Grube soll die Familie die Grundlage allen »sittlichen und kräftigen geistigen Lebens« bleiben, und diese haben »die deutschen Stämme mehr als andere Völker heilig gehalten.«⁶³ In Redwitzens Werk soll sich »klar und rein« die deutsche Familie spiegeln, »wie sie die fruchtbaren Keime einer bessern Zukunft unsers deutschen Vaterlandes in sich trägt«. In diesem Zusammenhang stellt Grube die Familie in den Mittelpunkt einer, der »falschen« Bildung entgegengesetzten, national gesinnten Bildung: »Die falsche gleißende oberflächliche Erziehung wie sie der Mode des Tages huldigt, muß erst aus unserm Volke vertilgt werden, damit seine Kernnatur in ihrer Eigenthümlichkeit sich zu entwickeln vermag.«⁶⁴ Interessanterweise fallen die Eigentümlichkeiten des Ideals der deutschen Hausfrau bei Grube mit denen des allgemeinen Menschenideals zusammen, so stelle etwa in dem Werk von Heydens die Pfalzgräfin Irmengard als Hausfrau zugleich »über den Parteien stehend die reine Menschlichkeit (Humanität)« dar.⁶⁵ Es scheint aber die Verkörperung der Humanität das Vorrecht der deutschen Frauen zu sein, die in den beiden behandelten Werken als bieder und sittlich dargestellt werden, etwa gegenüber der »Üppigkeit« der Italienerinnen bzw. der »Frivolität« der Französinen.⁶⁶

Über das von Grube umgearbeitete *Weihgeschenk* kann somit mit Fug und Recht festgestellt werden, dass ihm distinktive und exklusive Menschenbilder zugrunde liegen, die zu einer geschlechtstypischen Einschränkung bzw. Nationalisierung des Bildungsgedankens führen. Darüber hinaus ersetzt Grube Oesers (oben schon erwähnte) Humanitätslehre, wonach der Mensch durch die »innere Harmonie aller Seelenkräfte« sich erst »zu dem Göttlichen erheben« kann, durch eine Beschreibung der zu erreichenden Seelenharmonie, wobei der Religion eine entscheidende Rolle zukommt: »Die menschliche Vernunft ver-

62 Oeser: *Weihgeschenk* [1852] (wie Anm. 59), 438.

63 Ebd., 438.

64 Ebd., 443.

65 Ebd., 445.

66 Ebd., 444.

langt nach Harmonie, nach dem Einklang aller Seelenkräfte [...]. Wie ist aber ein so erhabenes Ziel zu erreichen? Weder durch die Moral, noch durch die Kunst und Wissenschaft allein, sondern durch die Religion, welche alle unsere Kräfte in ein schönes Band zusammenknüpft, weil sie alle unsere Thätigkeiten an ein Höchstes bindet, an Gott, den Urquell des Wahren und Guten und Schönen.«⁶⁷

Durch Grubes Bearbeitung verwandelt sich Schröers verinnerlichter Bildungsbegriff in eine alternative Konzeption von Bildung, danach der Mensch zu seiner Erhebung zum Göttlichen der Religion als einer transzendentalen Stütze bedarf. Parallel damit tritt an die Stelle von Oesers platonischer, ebenfalls die Erhebung betonender Schönheitsdefinition eine Bestimmung, wobei dem Schönen die dynamisierende Kraft entzogen wird: »Das Schöne muß uns jederzeit [...] in einen ästhetischen Zustand versetzen [...]. Da wir schon oben erkannt haben, was für eine Empfindung das Schöne hervorbringt, nämlich Harmonie des Geistes und Leibes, der Sittlichkeit und Vernunft: so können wir auch leicht sagen, was das Schöne ist, nämlich eben diese Einheit von Leib und Seele – *der in sinnlicher Form vollkommen ausgeprägte Geist*.«⁶⁸

3. 5. Auflagen nach 1852. Die letzten Ausgaben, betreut von Julie Dohmke (1892, 1899)

In den Auflagen nach 1852 können keine größeren konzeptionellen Veränderungen mehr zu verzeichnen werden. Als »zeitgemäße Zusätze«⁶⁹ sind neue Briefe, z.B. über »Gedichte in deutschen Mundarten« oder »Patriotische Lyrik« dazugekommen, demgegenüber entfiel der Brief zu von Redwitzens und von Heydens Werk. Nationale Gesinnungen sind auf Hochtouren vor allem in dem von Grube für die Auflage 1872 verfassten Essaybrief zur »Patriotischen Lyrik«.⁷⁰ Dieser ist

67 Ebd., 58 f.

68 Ebd., 12.

69 Dem Verlagsvorwort der vorletzten Ausgabe nach sei die Verlagshandlung stets bemüht gewesen, »durch zeitgemäße Zusätze und Erweiterungen bei einer jeden neuen Auflage [...] dem rastlosen Fortschreiten in der Entwicklung der Kunst und Poesie möglichst gerecht zu werden«, dabei sei man jedoch »dem ursprünglichen Plane des Verfassers treu geblieben«. »Vorwort zur fünfundzwanzigsten Auflage«. [Nachgedruckt] In: *Ch. Oesers Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik. Ein Weibgeschenk für Frauen und Jungfrauen* [26. Auflage]. Hg. Julie Dohmke. Leipzig 1899, III–IV, hier: III.

70 Vgl. Christian Oeser: *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik. Ein Weibgeschenk für Frauen und Jungfrauen* [Dreizehnte vermehrte und verbesserte Auflage]. Hg. August Wilhelm Grube. Leipzig 1872, 535–541.

der »volkstümlichen Poesie« zur Zeit des Deutsch-Französischen Krieges im Jahre 1870 gewidmet. Hier sei explizit auf eine ästhetische Wertung der patriotisch ausgerichteten Dichtung verzichtet: Diese Art von Poesie soll nicht durch »künstlerische Neigung und Begabung dieses oder jenes Dichters«, sondern »infolge des patriotischen Aufschwungs der ganzen Nation« erblühen.⁷¹ Unter den einschlägigen Textbeispielen befinden sich Gedichte wie Emanuel Geibels »Das Lied vom deutschen Kaiser«, oder Max Schneckenburgers »Wacht am Rhein«.⁷²

In den 1870er Jahren konnte übrigens der Verleger des *Weihgeschenks* eine unglaubliche Erfolgsserie verbuchen: Zwischen 1871 und 1883 sind insgesamt dreizehn Auflagen des Bandes erschienen, und in den Jahren 1874 und 1875 wurden sogar zwei Neuauflagen gedruckt. Nach dem Tode Grubes (1884) wurden aber nur noch zwei weitere Auflagen veröffentlicht, betreut von Julie Dohmke (1892, 1899). Die Hinweise auf den Selbsterkenntnischarakter des im Band dargebotenen Studiums, die zunächst von Grube noch beibehalten worden sind, verschwinden in diesen beiden letzten Auflagen, Stattdessen wird in einem neuen Verlagsvorwort der Unterricht als Leitung dargestellt: »der Ton freundlicher Belehrung lässt sich in der kurzen Briefform am besten durchführen, und unsere jugendlichen Leserinnen dürfen sich dieser leitenden Hand getrost anvertrauen«.⁷³ Als Ziel des Bandes gibt man an, »den Begriff der Ästhetik in den für das Schöne und Edle empfänglichen Frauengemütern zu klären und zu befestigen«⁷⁴, wobei die Zielgruppe nicht weiter spezifiziert wird.

In dem letzten Brief (»Einfluß ästhetischer Bildung auf das Gemüt«) befinden sich einige neu eingeschobenen Absätze, die sich mit den »Versuchungen und Lockungen« der modernen Zeit (»Fin de siècle«) beschäftigen, seien sie auf dem Gebiet der Künste oder eben auf dem der Politik in der Form von »Freiheitsbestrebungen«. Die Herausgeberin, Julie Dohmke, gibt dabei ihrer Hoffnung Ausdruck, dass die angesprochene Leserin auch in dieser modernen »Periode der Gärung« sich »an dem Anker des Glaubens, der Liebe und Hoffnung [...] immer wieder an das Gestade des wahrhaft Schönen zu ret-

71 Ebd. 535.

72 Ebd. 540 und siehe auch Grubes letzte Ausgabe: Christian Oeser: *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik. Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen* [24. Auflage]. Hg. August Wilhelm Grube. Leipzig 1883, 550–556.

73 »Vorwort zur fünfundzwanzigsten Auflage«. [Nachgedruckt] In: *Ch. Oesers Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Ästhetik. Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen* [26. Auflage]. Hg. Julie Dohmke. Leipzig 1899, III–IV, hier: III.

74 »Vorwort zur sechsundzwanzigsten Auflage«. In: Oeser: *Weihgeschenk* [1899] (wie Anm. 69), IV.

ten wissen« wird.⁷⁵ Wie genau diese ideale Leserin etwa den Lockungen der Frauenemanzipation gegenüberstehen soll, wird zwar nicht expliziert, aber eine Berufung auf Paul Heyseys *Martha's Briefe an Maria*, ein Werk, dessen Lektüre »dringend« angeraten wird⁷⁶, macht es jedoch eindeutig. In diesem Buch wird nämlich die Geschichte der Frau eines Arztes geschildert, die unterschiedlichen Versuchungen der Außenwelt ausgesetzt ist und diesen zu widerstehen weiß, sei es eine Karriere als Schriftstellerin oder (als doppelte Lockung) ein neues Leben an der Seite eines Patienten, der ihr Philosophiestunden gibt. Martha findet schließlich ihr Glück als Arzthelferin ihres Mannes und Mutter eines Mädchens, das sich zukünftig ebenfalls keinem wissenschaftlichen Beruf widmen, sondern bloß »eine kluge und nicht ganz unwissende Hausfrau« werden soll.⁷⁷

Aus derselben Perspektive wird die Frauenbildung in einer aktualisierenden Ergänzung zum achten Brief der ersten Ausgabe »über die neuesten Errungenschaften« in der Erziehung junger Mädchen betrachtet. Hier kommt die Herausgeberin auf jene Berufswege zu sprechen, die neuerdings auch Frauen offenstehen. Die Entwicklung, dass Frauen, »die sich keine eigne Häuslichkeit« gründen können oder wollen, nun auch beruflich tätig werden können, wird von der Herausgeberin als »ein Glück« begrüßt, aber erst unter der Unterscheidung zwischen allgemein empfohlenen und den Wenigen vorbehaltenen Bildungs- und Berufsmöglichkeiten. So wird unter den »weltlichen Berufsarten« besonders die Tätigkeit der Krankenpflegerin gewürdigt. Es kommen noch einige andere als weiblich eingestufte Tätigkeiten hinzu, wie die Arbeit in »Kaufhäusern, Post- und Telegraphenämtern«. Andererseits sei im Sinne Dohmkes das höhere Studium nur ausnahmsweise für Frauen geeignet. So etwa öffne das neubegründete Leipziger Gymnasium unter der Leitung »Fräulein Dr. Katharine Windscheids« nur »den Begabteren die Wege [...], sich eine mehr männliche, sogenannte klassische Bildung anzueignen«. Es wird aber ebenfalls darauf aufmerksam gemacht, dass nun »sogar die Hochschulen« ihre Pforten dem weiblichen Geschlecht öffnen.⁷⁸ Der Gedankengang mündet aber in die Mahnung, die schon in der Erstausgabe 1838 präsent war: Die häuslichen Pflichten darf man nie versäumen und Frauen sollte nur eine von »weisen Lehrern« ausgewählte Literatur in die Hände geraten.

75 Ebd., 621.

76 Ebd.

77 Paul Heysey: *Martha's Briefe an Maria. Ein Beitrag zur Frauenbewegung*. Stuttgart 1898, 70.

78 Oeser: *Weihgeschenk* [1899] (wie Anm. 69), 22 f.

Die Herausgeberin ist in dieser letzten Ausgabe des *Weihgeschenks* offenbar darum bemüht, die neuen Phänomene der Frauenbildung im Rahmen eines konventionalisierten und geschlechtsspezifischen Bildungsgedankens zu interpretieren. Da aber die Berufsausbildung der Frauen inzwischen eher typisch geworden war, fiel am Ende des 19. Jahrhunderts eine Trennung von weiblicher und männlicher Bildung schwer. So lässt sich z. B. das positiv gemeinte Beispiel der Frauenrechtlerin Katharina Windscheid, die 1895 als erste Frau an der Universität Heidelberg promovieren konnte, kaum mehr mit der Idee einer für Männer vorbehaltenen »klassischen Bildung« und einer männlichen Vormundschaft über die Frauenbildung vereinbaren. Es mag auch diese Diskrepanz zwischen Alltagserfahrung und angebotenes Bildungskonzept dazu beigetragen haben, dass das *Weihgeschenk* nach 1899 nicht mehr aufgelegt wurde.

Insgesamt verabschiedet sich die lange Reihe der *Weihgeschenk*-Auflagen mit einem Inhalt, der, trotz gegensätzlicher Behauptung des Verlagsvorwortes⁷⁹, stark von dem ursprünglichen Konzept Tobias Gottfried Schröers abweicht. Das innerlich-dynamische, die Emanzipationswege regelnde, aber nicht verschließende Bildungskonzept der ersten Auflage wurde stufenweise durch eine äußerliche Anpassung erfordernde, statische und sich in erhöhtem Maße auf Ausgrenzungen basierende Bildungsidee ersetzt. Der Verlust der dynamischen Konzeption kann auch an der Veränderung der Metaphorik des Schönen abgelesen werden: So wurde die Empfindung der Schönheit aus einer innerlichen »Erhebung« zum Göttlichen zu einem »Rettungsgestade«, wo man sich verankern konnte.

Einzelne Briefe der späteren Ausgaben sind durch einen der Humanitätsidee krass entgegenstehenden martialischen Patriotismus und eine verstärkte Berufung auf die christlich-religiös und national bestimmte Berufung der deutschen Frau als Mutter und Gattin gekennzeichnet. Für die Ausgaben nach dem Tod Tobias Gottfried Schröers gilt wohl, dass sie die Geschmackskultur des deutschen Bildungsbürgertums widerspiegeln. Dass das *Weihgeschenk* während der sechs Jahrzehnte seiner Editions-geschichte parallel mit seiner inhaltlichen Umgestaltung zu einem Statussymbol eines wohlhabenden Bildungsbürgertums geworden war, veranschaulicht die Veränderung der Buchausstattung: Aus der einfach ausgerüsteten ersten Auflage mit 406 Seiten ohne Abbildungen wurde eine 622 Seiten starke Prachtausgabe in größerem Format mit vergoldetem Deckel, 16 Stahlstichtafeln und zahlreichen Holzschnitten. Es ist ebenfalls

79 Siehe Anm. 69.

bezeichnend für diese Umwandlung, dass das seit der zweiten Ausgabe dem Band beigegebene antik-mythologische Frontispiz (das Urteil des Paris) durch Rafaels Sixtinische Madonna ersetzt wurde. Während das ursprüngliche Titelpuffer laut beigefügter Erklärung den Sieg der himmlischen Schönheit (in der Gestalt von Venus Urania) über den Menschen versinnbildlichen sollte⁸⁰, kann die zweite Darstellung im Kontext der ›bildungsbürgerlichen‹ Auflagen mit Recht als Ikonographie der Adressatin und somit als Ausdruck ihres einseitigen Kunstrezipientin-Daseins⁸¹ bzw. ihrer vorgesehenen Lebensaufgabe, Mutter zu sein, verstanden werden.

4. Neuhumanismus und Frauenbildung (Exkurs)

Nach dem Überblick der unterschiedlichen Ausgaben des *Weihgeschenks* scheint die Feststellung, dass das »emanzipatorische Potential« der neuhumanistischen Bildungsidee in diesem Werk verspielt wurde, in verschiedenen Hinsichten präzisionsbedürftig zu sein. Es scheint nicht Schröers originales Bildungskonzept selbst, sondern dasjenige von Grube und Dohmke in den späteren »verballhornten«⁸² Ausgaben zu sein, das im Gegensatz zum universellen Bildungsgedanken des Neuhumanismus steht und ihm gegenüber einen radikalen Traditionsbruch herbeiführt. Aber worin besteht eigentlich diese Tradition? Es gibt in der Forschungsliteratur keinen Konsens darüber, dass der neuhumanistische Bildungsgedanke des 18. Jahrhunderts von vornherein frauenemanzipatorisches Potenzial besaß. William Rasch etwa ist gegensätzlicher Meinung: »Neohumanism made room for a man to participate in life as a fully realized Mensch and as a socially productive Bürger, but tended to confine women to a third category, one which was neither fully human nor at all civic – that of Weib.«⁸³ Auch Peter Petschauer kommt in seiner Übersicht über die deutschen pädagogischen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts zum Ergebnis: »all too

80 [Christian Oeser:] »Erklärung des Titelpuffers«. In: Oeser: *Weihgeschenk* [1840] (wie Anm. 53), III–IV.

81 Vgl. Nolden: *An einen jungen Dichter* (wie Anm. 5), 106.

82 So Karl Julius Schröer über die Ausgaben Grubes. Vgl. Anm. 20.

83 William Rasch: »Mensch, Bürger, Weib. Gender and the Limitations of Late 18th-Century Neohumanist Discourse«. In: *The German Quarterly* 66 (1993), 1, 20–33, hier: 20.

84 Peter Petschauer: »Eighteenth-Century German Opinions about Education for Women«. In: *Central European History* 19 (1986), 3, 262–292, hier: 275.

many authors settled on a home-oriented form of femal«. ⁸⁴ Claudia Honegger ist in ihrer Studie der Ansicht, dass im Zuge der »anthropologischen Wende« im 18. Jahrhundert das Interesse am Allgemeinen durch das Deutungsschema der »Differenz, hier vor allem der Differenz der Geschlechter [...] konterkariert« wurde, woraus eine, das weibliche Geschlecht meist herabwürdigende Sonderanthropologie der Frau resultierte. ⁸⁵

Schröer hat seine Ansichten über Frauenbildung in seiner Schrift *Über Erziehung und Unterricht in Ungarn* (1833) niedergelegt. Diese Überlegungen scheinen auf den ersten Blick wenig zur Frauenemanzipation beigetragen zu haben, er geht hier ja von der These aus: »im Grunde hat das Weib in allen Ständen nur eine und dieselbe Bestimmung: Gattin, Mutter und Hausfrau zu werden«. ⁸⁶ Die Frauenbildung sei allerdings sehr wichtig, denn »von dem Weibe geht die Erziehung des gesammten Menschengeschlechts aus«. Die Bildung der Mädchen sollte am besten zu Hause erfolgen, weil für das weibliche Geschlecht jede Öffentlichkeit »gefährvoll« sei. Bauers- und sogar Bürgerfrauen sollten sich auf praktische, nützliche Kenntnisse beschränken und höchstens »in ihrer Bibel, im Katechismus, im Noth- und Hilfsbüchlein, im Konrad Kiefer⁸⁷, im Gebetbuche, in der Postille und im Kalender lesen«. Eine Ausnahme bilden nur »die Frauen der höhern Stände«: Sie müssen gerade wegen ihren speziellen gesellschaftlichen Tätigkeitsbereichen (als Mäzeninnen der Kunst und Erzieherinnen der zukünftigen Führer des Volkes) sorgfältig und gründlich ausgebildet werden, aber nur bis zu einem bestimmten Grad, denn »zu den Unnaturnen des menschlichen Geschlechts gehören [...] gelehrte Weiber und Künstlerinnen«. Auch müsse »zwischen männlichen und weiblichen Kenntnissen« immer eine »scharfe Linie« gezogen werden. ⁸⁸

Wenn man überlegt, dass Schröer sich einige Jahre später mit seinem *Weihgeschenk* um die ästhetische Bildung von Bürgertöchtern gekümmert hat, mag

85 Claudia Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib*. Frankfurt/New York 1991, 1.

86 Pius Desiderius [Tobias Gottfried Schröer]: *Über Erziehung und Unterricht in Ungarn* (wie Anm. 50), 64.

87 Gemeint ist das Buch des evangelischen Pfarrers und philanthropistischen Pädagogen Christian Gotthilf Salzmann: *Conrad Kiefer, oder Anweisung zu einer vernünftigen Erziehung der Kinder. Ein Buch fürs Volk*. Schnepfenthal 1796. Zur Salzmanns Rezeption in Ungarn siehe: András Németh: »Die Philantropismus- und Rochowrezeption in Ungarn«. In: *Pädagogische Volksaufklärung im 18. Jahrhundert im europäischen Kontext. Rochow und Pestalozzi im Vergleich*. Hg. Hanno Schmitt, Rebekka Horlacher, Daniel Tröhler. Bern / Stuttgart / Wien 2007, 198–217, hier: 203 f.

es überraschen, dass hier der Kreis der ästhetisch zu bildenden Frauen auf die adeligen beschränkt wird. Dieser Unterschied lässt sich freilich zum Teil mit der Verschiedenheit des behandelten Gegenstandes bzw. des angesprochenen Publikums in den beiden Bänden erklären. In der Flugschrift an Széchenyi handelt es sich nämlich ausgesprochen um die *ungarischen* Bildungsverhältnisse des Vormärz. Für Ungarn war ein an Zahl geringes, wirtschaftlich und politisch schwaches Bürgertum kennzeichnend, demgegenüber der Adel auch in kultureller Hinsicht eine Führungsrolle einnahm.⁸⁹ Die Popularästhetik Oesers war dagegen für die Töchter der *deutschen* Bürger geschrieben worden. Es bleibt allerdings die Frage offen, ob Schröer in seinen Werken etwa mit der Trennung männlicher und weiblicher Bildung tatsächlich die Idee einer universellen, folglich übergeschlechtlichen Bildung zurücknimmt.

Um Schröers Position zur Frauenemanzipation zu kontextualisieren, greife ich zunächst auf einen wichtigen, in dem *Weihgeschenk* mehrmals zitierten Theoretiker des Neuhumanismus, Johann Gottfried Herder, zurück. Seine verblüffendste Äußerung zum Thema befindet sich 1770 in einem Brief an seine künftige Frau, Karoline Flachsland, als Antwort auf ihre Anmerkung, sie sei »vom Himmel [...] ein wenig zu viel« vor »Gelehrsamkeit« bewahrt worden.⁹⁰ Herder ist dagegen der Meinung, dass ein »gelehrtes Frauenzimmer« ein »Abscheu der Natur« sei, und stimmt dem arabischen Sprichwort zu: »eine Henne, die da krähet, und ein Weib, das gelehrt ist, sind üble Vorboten: man schneide beiden den Hals ab!« Er setzt aber zugleich hinzu, dass Frauen sich »durch die Lektüre bilden, Geist und Herz verschönern« müssen, sie seien sogar »das einzige richtende Publikum über eine Reihe von Materien des Geschmacks und der Empfindung«. Nur dass sie sich durch eine wissenschaftliche Bildung von ihrer natürlichen Bestimmung allzu sehr entfernen würden: »Eigentliche Gelehrsamkeit ist dem Charakter eines Menschen, eines Mannes schon so unnatürlich; [...] in dem Leben, in der Seele, in dem Munde eines Frauenzimmers aber, die noch die einzigen, wahren, menschlichen Geschöpfe auf dem politi-

88 Pius Desiderius [Tobias Gottfried Schröer]: Über Erziehung und Unterricht in Ungarn (wie Anm. 50), 65.

89 Vgl. György Ránki: »Die Entwicklung des ungarischen Bürgertums vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert«. In: *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Einheit und Vielfalt Europas*. Hg. Jürgen Kocka. Göttingen 1995, 230–248.

90 »Karoline Flachsland an Johann Gottfried Herder, 9. Sept. 1770.« In: [Johann Gottfried] Herder und Karoline Flachsland: *Ihr Briefwechsel vor ihrer Vermählung. Ein Festgeschenk von dem Sohne Emil Gottfried von Herder*. Hg. Emil Gottfried von Herder. Erlangen 1847, 48–53, hier: 50

schen und Exercier-Platze unsrer Welt sind, ist diese Unnatur [...] tausendmal fühlbarer.«⁹¹

Die Frau als Ideal der natürlichen Humanität und zugleich als in ihrer Bildung einzuschränkendes Wesen zu betrachten, ist ein Doppelverständnis, das die für die Öffentlichkeit bestimmten Werke Herders ebenfalls kennzeichnet. Am Anfang seiner *Briefe zu Beförderung der Humanität* entwirft er den Plan eines über Raum und Zeit stehenden »Bundes der Humanität«, einer idealen Lese- und Diskussionsgesellschaft, und zitiert das Wort des heiligen Paulus: »Unter uns ist, wie jener Apostel sagte, *kein Jude noch Grieche, kein Knecht noch Freier, kein Mann noch Weib; wir sind Eins und Einer.*« Mit dem nächsten Satz wird aber gleich klargestellt, dass diese nationalitäts-, standes-, und geschlechtsunabhängige Gleichberechtigung nur innerhalb dieses Bundes gilt, und es ist gerade die Ausschließung einer breiteren Öffentlichkeit, die es ermöglicht, dass die unterschiedlichen Mitglieder der Gesellschaft sich als einander gleichgestellt ansehen: »Indem wir an uns und nicht an die Welt schreiben, gehen wir aller eitlen Rücksichten müßig.«⁹² Werden aber Frauen nicht unter dem universalen Aspekt der Humanität, sondern als eine spezielle Gesellschaftsgruppe betrachtet, wird es sogleich nötig, ihre Bildung inhaltlich zu spezifizieren bzw. einzuschränken. In einem stichwortartigen Anhang Herders zu seinem Entwurf zu einer Philosophie für das Volk heißt es: »Frauenzimmer: ist Volk. – Ein Philosoph denke doch an ihre Erziehung.« Diese Erziehung soll aber (ganz im Sinne Schröers) nicht an Akademien oder in Schulen stattfinden, sondern mit Hilfe eines »Hofmeisters« (d. i. Hauslehrers) vor sich gehen. Die Frauen sollten weder »Philosophinnen« werden noch sich mit »Kriegen« oder »Politik« beschäftigen, dafür sollten sie am besten »schön denken«, »Tugend fühlen« und »Umgang und Geschmack« lernen. Herder hält für diesen Zweck auch die Ausarbeitung einer Ästhetik für Frauenzimmer nötig.⁹³

Birgit Nübel hat zu Recht festgestellt, dass die Verknüpfung der beiden Kategorien ›Frauenzimmer‹ und ›Volk‹ in Herders Entwurf »auf die innige

91 »Johann Gottfried Herder an Karoline Flachsland, 20. Sept. 1770«. In: Ebd., 54–66, hier: 57. Vgl. Johann Gottfried Herder: *Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803. Bd. 1. April 1763 – April 1771*. Hg. Wilhelm Dobbek und Günter Arnold. Weimar 1977, 227.

92 Johann Gottfried Herder: *Briefe zu Beförderung der Humanität*. Hg. Bernhard Ludwig Suphan. Berlin 1881 (= *Herders Sämmtliche Werke*, 17), 6.

93 Johann Gottfried Herder: »Problem: Wie die Philosophie zum besten des Volkes allgemeiner und nützlicher werden kann?«. In: Ders.: *Aus Herders Frühzeit. Predigten in Riga. Entwürfe aus der späteren Zeit in Weimar*. Hg. Jakob Balde, Bernhard Ludwig Suphan. Berlin 1899 (= *Herders Sämmtliche Werke*, 32), 51.

Vernetzung der anthropologischen, geschichtsphilosophischen und sprachtheoretischen bzw. ästhetischen Denkkategorien« verweist. Bezeichnend für die beiden Gruppen sei ihre ursprünglichere, sinnliche Sprache, ihre Unverbildetheit und ihr Ausschluss von den gesellschaftlichen Bildungs- und Machtpositionen.⁹⁴ Unter unserem Aspekt wird es wichtig, dass bei Herder die Frauen keine spezielle dritte Bildungskategorie neben den allseitig gebildeten Menschen und den durch ihre gesellschaftliche Rolle bestimmten Bürgern bilden, sondern eine dem (idealisierten) ›Volk‹ ähnliche eigene gesellschaftliche (Bürger)Gruppe ausmachen, deren Mitglieder aber als Bewahrer der ursprünglichen Humanität (aus der Zeit *vor* der Trennung zwischen ›Menschen‹ und ›Bürgern‹) *zugleich* zu der Kategorie des ›Menschen‹ gehören. Dabei gibt sich dasjenige dreistufige neuplatonistische bildungsgeschichtliche Schema zu erkennen, das M. H. Abrams als Charakteristikum des philosophischen Denkens der Zeit überhaupt identifiziert hat: Die ursprüngliche Einheit von Natur und Mensch soll nach einer Phase der Entzweiung auf einer höheren, selbstreflexiven Stufe wiedererlangt werden.⁹⁵ Frauen verkörpern in diesem Kontext die Stufe der ›verlorenen Einheit‹, die aber zugleich als Ziel der Bildungsgeschichte begriffen wird. Ihre Fachausbildung bzw. ihr öffentlicher Gebrauch der Vernunft soll eingegrenzt werden, damit ihre ursprünglichen, natürlichen Eigenschaften nicht verlorengehen.

Der scheinbare Widerspruch der doppelten Einschätzung der Frau als (theoretisches) Idealbild der Menschheit auf der einen und als (praktisch) einzuschränkendes Wesen auf der anderen Seite lässt sich nur auflösen, wenn er vor dem Hintergrund eines dynamischen, eben auf die Spannung zwischen Theorie und Praxis aufgebauten Bildungskonzeptes betrachtet wird. Im Sinne Moses Mendelssohns etwa ist Bildung aus einer praktischen Seite (Kultur, Bürgeraufklärung) und aus einer theoretischen Seite (Menschenaufklärung) zusammengesetzt, wobei diese beiden Modifikationen »mit gleichen Schritten fortgehen« sollten, sonst wäre die Bildung der Nation der »Korruption unterworfen«.⁹⁶ Wichtig ist, dass hier zum Ziel ein Fortgang gesetzt wurde und nicht ein statisches Gleichgewicht zwischen den beiden Komponenten. Es soll der Prozess

94 Birgit Nübel: »Krähende Hühner und gelehrte Weiber. Aspekte des Frauenbildes bei Johann Gottfried Herder«. In: *Herder-Jahrbuch*. Hg. Wilfried Malsch in Verbindung mit Wulf Koepke. Stuttgart / Weimar 1994, 29–51. Hier: 41.

95 Meyer Howard Abrams: *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York 1971, 179–192.

96 Moses Mendelssohn: »Ueber die Frage: was heißt aufklären?« In: *Berlinische Monatsschrift* 4 (1784), 193–200.

der Aufklärung fortgesetzt, und nicht der Zustand der Aufgeklärtheit erreicht werden.⁹⁷ Denn nach Mendelssohn darf der Bildungsprozess nie zu einem Ende kommen: »Zustand der Aufklärung ist zuweilen besser, als Zustand der Aufgeklärtheit. Wenn der Widerstand gehoben ist, so erschläft die Federkraft« und dies führe »wieder zu Vorurtheil und Aberglauben zurück.«⁹⁸ Mendelssohns Logik zufolge ergibt sich diese notwendige Dynamik des Bildungsprozesses aus dem Unterschied der Praxis der Bürgeraufklärung und dem Ideal der Menschaufklärung. Mit anderen Worten: Es dürfen nie alle Menschen ohne Standesunterschied zu dem theoretischen Bildungsideal erhoben werden, denn das Ende der *Bildungsgeschichte* würde auch das Ende der Bildung überhaupt mit sich bringen. Auch der Popularphilosoph Johann Jakob Engel vertrat einen ähnlichen Standpunkt und hielt das »stete Fortschreiten der Aufklärung« für das wichtigste, wobei unter Umständen auch ein Hemmen der Aufklärung »durch Vernunftgründe« eigentlich als ihr Vorwärtsbringen gelten kann.⁹⁹

Aufgrund dieses dynamischen Konzeptes erscheint die Bildung praktisch immer mit einem gruppenspezifisch eingeschränkten, aber nie mit einem endgültig festgesetzten Inhalt. Wenn also Schröer den Lektürestoff der Bauern oder der Frauen der unteren Stände drastisch einengt, dann geschieht dies um der Aufrechterhaltung des Gleichgewichts des Bildungsprozesses willen. Bildung ist daher für ihn kein Selbstzweck, eine unzeitgemäße Bildung kann sogar gefährlich sein: »die vielen Bücher machen in der That nichts besser, sind die deutschen Bauern darum glücklicher, daß sie Bücher und Zeitungen lesen? Wie viele Dinge müssen sie da finden, die in ihren Lebensplan sich nicht passen! Oder soll eine wahre Aufklärung den Unterschied der Stände aufheben? Denn dahin

- 97 Zu Mendelssohns Bildungsbegriff und insbesondere zu seiner Unterscheidung zwischen einer statischen und einer dynamischen Aufklärung siehe: Anne Pollok: *Facetten des Menschen. Zur Anthropologie Moses Mendelssohns*. Hamburg 2010, 426–468; Willi Goetschel: »Writing, Dialogue, and Marginal Form. Mendelssohn's Style of Intervention.« In: *Moses Mendelssohn's Metaphysics and Aesthetics*. Hg. Reinier Munk. Dordrecht [u. a.]: 2011, 21–40.
- 98 Moses Mendelssohn: »Öffentlicher und Privatgebrauch der Vernunft«. In: Ders.: *Schriften zum Judentum II*. Hg. Alexander Altmann. Stuttgart–Bad Cannstatt 1983 (= *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, 8), 227–229, hier: 227.
- 99 Johann Jakob Engel: »An Hrn S**. Über den Werth der Aufklärung«. In: *Der Philosoph für die Welt. Zweiter Theil*. Hg. Johann Jakob Engel. Berlin 1801 (= *J. J. Engel's Schriften*, 2), 316–332, hier: 329–332. Zu Parallelen zwischen dem Aufklärungsverständnis von Mendelssohn und Engel siehe: Gunhild Berg, Rainer Godel: »Engels Modell aufklärerischer Selbstbefragung, Selbstreflexivität und Urteilsbildung in *Der Philosoph für die Welt*«. In: *Johann Jakob Engel (1741–1802). Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Denker*. Hg. Alexander Košenina. Hannover-Laatzten 2005, 47–76, hier: 71 f.

muß das Lesen der Bauern führen.«¹⁰⁰ Es ist demnach nicht Ziel der Bildung, die Standesunterschiede oder eben die herkömmliche Rollenverteilung der Geschlechter aufzuheben, sondern es geht dabei vielmehr um die Dynamisierung der bestehenden gesellschaftlichen Strukturen durch die Verbesserung der ständespezifischen Kommunikation. Wenn man also Schröers Einwände gegen die uneingeschränkte ästhetische Bildung einzelner gesellschaftlicher Gruppen unter dem Aspekt dieses dynamischen Bildungsbegriffes betrachtet, dann leuchtet ein, dass diese Einschränkungen keine *Rücknahme*, sondern je nach Zielgruppe eine modifizierte *Anwendung* der neuhumanistischen Bildungsidee bedeuten.

5. Die Harfenmetapher

Im Folgenden sei die Umwandlung des neuhumanistischen ästhetischen Bildungsgedankens in ein bildungsbürgerliches Konzept im Zuge der Editions-geschichte des *Weihgeschenks*, an der Umkontextualisierung der Leitmetapher des Werkes, der Harfenstimmung exemplifiziert. Das Bild der Harfenstimmung, das am Ende des Werks steht, ist zwar von der ersten bis zur letzten Ausgabe beibehalten worden, in Details jedoch modifiziert und damit in seiner Bedeutung verändert worden. Die erste und die letzte Version der einschlägigen Passage lauten:

»Darum liebe Freundinn bleiben Sie getreu dem Schönen, das, wie dereinst Venus Urania mit Minerva und Juno, stets vereint mit Weisheit und Tugend, mächtig wirkt. In die Hand ihres Geschlechts hat die wohlthätige Gottheit die Pflege der Kunst gelegt, mehr als einmal hat sich die verirrte Menschheit durch dasselbe geleitet wieder zurechtgefunden und wo ein großer Sänger die Welt entzückte mit seinem Liede, hat meist eine holde Frau, eine treue Mutter, ein zartes Mädchen die Harfe gestimmt.«¹⁰¹

»Darum, liebe Freundin, bleiben Sie treu dem Schönen, das, vereint mit Weisheit und Tugend, stets mächtig wirkt. Auch in die Hand ihres Geschlechts hat ja die wohlthätige Gottheit die Pflege der Kunst gelegt, mehr als einmal hat sich die verirrte Menschheit daran wieder zurechtgefunden, und wo ein großer Sänger mit seinem Liede die Welt entzückt, hat meist eine holde Frau, eine treue Mutter, ein zartes Mädchen ihm die Harfe gestimmt.«¹⁰²

100 Pius Desiderus [Tobias Gottfried Schröer]: *Über Erziehung und Unterricht in Ungarn* (wie Anm. 50), 59.

101 Oeser: *Weihgeschenk* [1838] (wie Anm. 1), 401 f. Einen offensichtlichen Druckfehler («Venus, Urania») habe ich emendiert. Vgl. Oeser: *Weihgeschenk* [1840] (wie Anm. 53), 403.

102 Oeser: *Weihgeschenk* [1899] (wie Anm. 69), 622.

Auffällig ist, dass in der späteren Ausgabe aus dem ersten Satz des Zitats die Allusion an die antike Mythologie wegbleibt, wie auch das Frontispiz mit der bildlichen Darstellung der hier erwähnten Figuren ersetzt wurde. Es ist ebenfalls von konzeptioneller Tragweite, dass dem zweiten Satz das Adverb »auch« vorangestellt wurde, eine Veränderung, die als Relativierung der Rolle des weiblichen Geschlechts in dem ästhetischen Prozess gedeutet werden kann. Die Forschungsliteratur zitiert und deutet diese Passage als Bild der untergeordneten Stellung der Frau bei den Musengeschäften und bei der Bildung überhaupt: Sie sei »Trägerin und Vermittlerin der Humanitätsidee«¹⁰³, aber diese Rolle soll im Horizont der »Bildungsphilistern«¹⁰⁴ keineswegs zu einem »emanzipatorischen Aufbruch« (etwa zu einer künstlerischen Produktivität) führen, sondern zur Stabilisierung der herkömmlichen Ordnung der Geschlechter beitragen.¹⁰⁵ Diese Interpretation mag für die Ausgaben Grubes und Dohmkes gelten, aber im Kontext der ersten, autorisierten Auflagen weist die Metapher der Harfenstimmung keineswegs auf eine nebensächliche Beschäftigung hin. Die Erhebung der Menschheit zur natürlichen Humanität ist ja das Bildungsziel überhaupt, die Kunst bildet das Mittel dazu, und damit dieses Ziel nicht verfehlt wird, müssen die Frauen als (einzige) Bewahrer der Humanität von Zeit zu Zeit einschreiten. In diesem Modell stellen sie also keine passiven Rezipienten dar, sondern werden zu aktiven Teilnehmern am ästhetischen Prozess, quasi in der Rolle einer Vormundin über die Kunst oder die Künstler.

Die Harfenmetapher selbst erinnert in diesem Zusammenhang an die Lehre Platons über die Verbannung der extremen Tonarten der Üppigkeit aus dem Staat¹⁰⁶, eine Parallele, die gut zu dem (neu)platonischen Charakter der Ästhetik Oesers passt. Es soll außerdem darauf aufmerksam gemacht werden, dass in Texten des Neuhumanismus die Äolsharfe zu einem Symbol des Gleichgewichts der menschlichen Seelenkräfte¹⁰⁷, und insbesondere der weiblichen Seelenharmonie wurde. So steht etwa in Schillers Gedicht *Würde der Frauen* »die Äolische Harfe« für die empfängliche Frauenseele, und in der für die Theorie Oesers ausschlaggebenden Erziehungslehre Jean Pauls räumt diese Metapher

103 Barth: *Mädchenlektüren* (wie Anm. 6), 125.

104 Plumpe: *Ästhetische Kommunikation* (wie Anm. 3), 28.

105 Barth: *Mädchenlektüren* (wie Anm. 6), 125.

106 Platon: *Politeia*. 398c–412b

107 »[D]as Genie gleicht einer Windharfen-Saite; eine und dieselbe spielt sich selber zu mannigfachem Tönen vor dem mannigfachen Anwehen. Im Genius stehen alle Kräfte auf einmal in Blüte«. Jean Paul: *Vorschule* (wie Anm. 26), 65 f.

eine für das Konzeptverständnis wichtige Stellung ein: »nur beide Geschlechter vollenden das Menschengeschlecht [...]. Der Mann tut's, indem er die Kräfte aufregt, die Frau, indem sie Maß und Harmonie unter ihnen erhält. Der Mann, in welchem der Staat oder sein Genie das Gleichgewicht der Kräfte zum Vorteil einer einzigen aufhebt, wird immer diese überwiegende in die Erziehung mitbringen [...] – und nur die Mutter wird menschlich bilden. Denn nur das Weib bedarf an sich nichts zu entwickeln, als den reinen Menschen, und wie an einer Aeolsharfe, herrscht keine Saite über die andere, sondern die Melodie ihrer Töne geht vom Einklang aus, und in ihn zurück.«¹⁰⁸

In diesen Kontext gestellt wird die Schlussmetapher der Oeserschen Frauenästhetik, das Bild der harmonisch gestimmten Harfe, zur Darstellung der Quintessenz des Werkes und des Frauenbildes der neuhumanistischen anthropologischen Ästhetik überhaupt. Frauen seien demnach dazu da, die verstimmte Harfe der Kunst immer wieder ihrer natürlich-menschlichen Seelenharmonie entsprechend einzustimmen.

Auf einer allgemeineren Ebene galt die Äolsharfe als Sinnbild der naturinspirierten Dichterseele bzw. Dichtung, die fähig dazu ist, die gemeinhin unhörbare Sphärenmusik nachzubilden. Dieser zur Sattelzeit weitverbreiteter Gedanke¹⁰⁹ führt allerdings wiederum zu Platons Staats- bzw. Musiktheorie zurück, denn die Verbannung derjenigen Musikinstrumente aus dem platonischen Staat, die über sieben Saiten verfügten, lässt sich aus der pythagoreischen Lehre über die Himmelsharmonie ableiten, wonach die sieben Himmelssphären je einen unveränderlichen Ton erzeugen, deren Zusammenklang einen Mischton erklingen lässt.¹¹⁰ Diese Lehre erscheint in mythischer Form im zehnten Buch der *Politeia*¹¹¹ und wurde später auch von Cicero aufgegriffen, der im sechsten Buch seines *De re publica* die Nachbildung der Zahl Sieben »auf Saiten und im Gesange« zur Voraussetzung der Rückkehr in die himmlische Sphären erhob, für

108 Jean Paul: *Levana oder Erziehungslehre*. Braunschweig 1807, 2. Bd., 19 f.

109 August Langen: »Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung«. In: *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*. Hg. Christoph-Hellmut Mahling. Kassel 1966, 160–191. Hier: 178 ff. Bezüglich Jean Pauls Werk vgl. Julia Cloot: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*. Berlin / New York 2001 (*Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*, 17), 212–217. Eine zeitgenössische Darstellung, in den Anmerkungen mit Hinweisen auf Beispiele aus der Kulturgeschichte der Menschheit: Johann Friedrich Hugo von Dalberg: *Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum*. Erfurt 1801.

110 W. K. C. Guthrie: *A History of Greek Philosophy. Volume 1. The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge 1962, 297 ff.

111 Platon: *Politeia*. 617 a–d

diejenige, die sich »göttlichen Studien« widmeten.¹¹² Möglicherweise ist es diese ›himmlische‹ Konnotation der Saitenstimmung, wodurch sich die Titelgebung Oesers erklären lässt. ›Weihgeschenk‹ oder ›Votivgabe‹, heißt ja primär ein Bitt- oder Dankopfer an Gottheiten. Die Aufschrift »Weihgeschenk für [deutsche] [Frauen und] Jungfrauen« mag also in dem obigen Zusammenhang als Hilferuf und zugleich als Danksagung für die weiblich-himmlische Anleitung in der jeweiligen ästhetischen Notlage der verirrtten Menschheit gelten.¹¹³

Leo Spitzer schildert in seiner datenreichen Abhandlung zur antiken und christlichen Begriffsgeschichte der ›Stimmung‹ die lang anhaltende pythagoreische Tradition der ›Musikalisierung‹ des Menschen im Rahmen der Vorstellung von einer vierfachen Weltharmonie (Harmonie der Saiten; Harmonie des Körpers und der Seele; Harmonie des Staates; Harmonie des bestirnten Himmels).¹¹⁴ Spitzer datiert das Ende dieses Konzepts im Zusammenhang mit der aufklärerischen ›Entzauberung der Welt‹ auf das auslaufende 18. Jahrhundert: »From the period of Enlightenment on, European mankind came to lose the feeling of a central ›musicality‹.«¹¹⁵ Die Harfenmetapher Jean Pauls (1807) und Oesers (1838) weisen dagegen darauf hin, dass in anthropologischen Bildungskonzepten des 19. Jahrhunderts der mythische Hintergrund der Weltharmonie-Idee mithilfe einer metaphorischen Rede weiterhin in Erinnerung gehalten wurde. Das für die neuhumanistische Bildungsidee zentrale Bild der Harfenstimmung wurde erst in den umgearbeiteten späten ›bildungsbürgerlichen‹ Ausgaben von Oesers *Weihgeschenk* aus seinem Ursprungskontext herausgerissen zu einer ›toten Metapher‹. Das ›Sterben‹ dieses Sinnbildes kann als die Konsequenz eines Konzeptwandels betrachtet werden, besonders wenn man Schröers Metapher im Kontext der metaphorologischen Tradition der Philosophie¹¹⁶ einen modellbildenden Charakter

112 Marcus Tullius Cicero: *De re publica*, 6, 18. Übers. Georg Heinrich Moser

113 Es geht hier übrigens nicht um eine singuläre Titelgebung. Vgl. mit dem Titel eines Taschenbuchs, erschienen ein Jahr vor Oesers Buch: *Cölestina. Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen*. Hg. Christoph Bernhard Schlüter. Aschaffenburg 1837.

114 Leo Spitzer: »Classical and Christian Ideas of World Harmony. Interpretation of the Word ›Stimmung‹« [Part I–II]. In: *Traditio* 2 (1944), 409–464; *Traditio* 3 (1945), 307–364. Hier bes.: Part I, 414. Zur Geschichte des Konzeptes im 18. Jahrhundert siehe den Beitrag Marie Louise Herzfeld-Schild im vorliegenden Band: »Die Musikalisierung des Menschen. Gedanken-Führung durch Anthropologie, Ästhetik und Musik im 18. Jahrhundert«, 14–45.

115 Ebd., Part II, 317.

116 Zur Metaphorologie als Denken und Sprechen zusammenbringende philosophische Tradition vgl. Ralf Konersmann: »Vorwort. Figuratives Wissen.« In: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* [2. Aufl.]. Hg. Ralf Konersmann. Darmstadt 2008, 7–21, hier: 7.

zuschreibt. Die Rolle der (oft mythologischen) Metaphorik in der anthropologischen Ästhetik der Zeit ist überhaupt weiterer Untersuchung wert.

6. Konklusionen

Die vorliegende Studie hat versucht, Christian Oesers Frauenästhetik im Kontext der dynamischen Bildungstheorien des Neuhumanismus zu verorten. Dabei galt es zunächst philologisch herauszuarbeiten, dass das Bildungskonzept des Werkes während seiner langen Editions-geschichte (26 Auflagen zwischen 1838 und 1899) durch Eingriffe unterschiedlicher Herausgeber einer einschneidenden Veränderung unterlag, wobei das Programm einer dynamischen Dialektik der (praktischen) Begrenzung und der (theoretischen) Eröffnung der ästhetischen Bildung in ein geschlechts- und zugleich nationalbedingt exklusives, konservativ-statisches Bildungsprogramm verwandelt wurde. Daraus folgt, dass die gängige Beurteilung des Werkes als Repräsentant eines einseitig exklusiven Bildungsgedanken nur für dessen späte, vom Verfasser nicht mehr autorisierte Ausgaben geltend gemacht werden kann. Es ging auch darum, zu beweisen, dass das gruppenspezifisch einschränkende Bildungsprogramm der ersten, noch vom Autor betreuten Ausgaben *nicht* mit der Rücknahme der Idee einer universellen Bildung einhergeht, sondern in diesem Zusammenhang die gruppenadäquate Einschränkung des Bildungsprozesses gerade als Garant der Aufrechterhaltung dieses Prozesses gilt. In den späteren Ausgaben dagegen geht das theoretisch-praktische Doppelwesen und die daraus resultierende Dynamik der Bildung verloren, und es verbleiben die einzelnen, statischen, sich sowohl national als auch geschlechtsbedingt voneinander abgrenzenden Bildungen.

Für die beiden Konzeptionen gelten unterschiedliche Einschätzungen bezüglich der Art und Weise der Vormundschaft über die zu bildenden Gesellschaftsgruppen. In den ersten, popularphilosophisch konzipierten Auflagen des *Weihgeschenks* ist Bildung das Ergebnis eines wechselseitigen Dialogs zwischen den Bildnern und den zu Bildenden. Diesem Originalkonzept zufolge besteht des Vormunds (des Lehrers) Aufgabe nicht darin, eine einseitige Oberaufsicht über eine Unmündige (Schülerin) auszuüben, sondern darin, sie im Rahmen eines sokratisch-maieutischen Dialogs zur Selbsterkenntnis zu führen. Die Rolle des Vormundes verteilt sich dabei zwischen den beiden (männlichen und weiblichen) Dialogpartnern aufgrund des neuhumanistischen Ästhetikkonzepts, demnach Frauen, dank ihres natürlichen, unverdorbenen Schönheitssinnes vorzüglich imstande sind, Geschmacksurteile zu bilden.

Diese ursprüngliche Rollenverteilung, bei der die einzelnen Dialogpartner einander ergänzend auf ein gemeinsames Bildungsziel hinarbeiten, verwandelt sich, im Zuge der Neuausgaben des Werkes durch Grube und Dohmke, nach dem Tode des Verfassers, in die betont asymmetrische Konstellation eines Leiters und einer Geleiteten. So trat im Zuge der Editions-geschichte des *Weihgeschenks* an die Stelle des neuhumanistischen Modells einer gegenseitigen Vormundschaft der Mitglieder des Bildungsprozesses das Konzept einer einseitigen (männlichen) Bevormundung der Frauen. Der ausgrenzende Charakter des nun angebotenen Menschenbildes wurde durch eine verstärkte Betonung einer exklusiven Nationalität weiter erhöht. Wie dieses spätere Verständnis der Bildungsidee das frühere Konzept verschattete, dafür dient die neuere Rezeptionsgeschichte des Werkes als Beispiel.

Eine Vermischung des Bildungskonzept Oesers mit dem bildungsbürgerlichen Bildungsgedanken liegt aus der Perspektive der Forschungsliteratur klar auf der Hand, denn für sie galt bei der Beurteilung des *Weihgeschenks* offenkundig das kantische Aufklärungskonzept als Maßstab. Während für Kant jedwede einschränkende Vormundschaft über den menschlichen Verstand als Hindernis der Aufklärung erschien, soll Oeser und seinen Gesinnungsgenossen die Aufklärung des Individuums jederzeit einer praktisch-gesellschaftlichen Kontrolle unterliegen, damit das Gemeingut nicht gefährdet wird. Kant zufolge sei die Gefahr einer unkontrollierten Aufklärung dagegen nur eine Schimäre der »Vormünder«: »Daß der bei weitem größte Theil der Menschen (darunter das ganze schöne Geschlecht) den Schritt zur Mündigkeit, außer dem daß er beschwerlich ist, auch für sehr gefährlich halte: dafür sorgen schon jene Vormünder, die die Oberaufsicht über sie gütigst auf sich genommen haben.«¹¹⁷ Kants Konzept nach seien die Vormünder allein schuld daran, dass die Unmündigen (wie etwa den Männern untergeordnete Frauen) keine Selbstbestimmung erlangen können. Das Publikum würde ohne das ihm aufgezwungene Joch der Unmündigkeit »beinahe unausbleiblich [...] sich selbst aufklären«.¹¹⁸ Dies bedeutet eine unbedingte Gleichsetzung von Aufklärung und Emanzipation. Moses Mendelssohn dagegen unterscheidet zwischen einer theoretischen und einer praktischen Aufklärung, wobei die Letztere »nach Stand und Beruf [...] modificirt«, d.h. beschränkt werden muss, und nur die Erstere eine völlige

117 Immanuel Kant: »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«. In: *Berlinische Monatsschrift* 2 (1784), 2, 481–494, hier: 482.

118 Ebd., 483.

Emanzipation des Menschen zulässt.¹¹⁹ Unter diesem sowohl für Mendelssohn als auch für Oeser charakteristischen Doppelaspekt scheint die Vervollkommnung des Menschen überhaupt viel problematischer zu sein: Selbstaufklärung sei unter Umständen unmöglich und/oder unwillkommen, und eine allgemeine, zu Ende geführte Aufklärung ebenfalls nicht erwünscht. Dafür zeugen etwa Oesers metaphorische Worte über die Schönheit organischer Wesen, die gleichfalls auf die ästhetische Bildung bezogen werden können: »Betrachten Sie eine Blume vom Anfang ihres Wachstums an [...], erst wenn die Knospen aufbrechen und nun die Blume dasteht, feiert sie den Augenblick ihres vollen Daseins, welcher sogleich vorübergeht, sobald keine fortschreitende Entwicklung mehr stattfindet. Denn die Natur bleibt nie stehen; sobald der höchste Grad der Bildung erreicht ist, fängt auch schon die Auflösung an.«¹²⁰ Es gilt daher, das Schreckensszenario der vollendeten Bildung zu vermeiden, deshalb muss die Emanzipation der einzelnen gesellschaftlichen Gruppen, darunter die Emanzipation der Frauen, beschränkt bleiben. Diese Beschränkung erfolgt aber nicht einseitig durch die Vormünder, sondern im Rahmen einer dialogischen Situation. Oesers ursprüngliches ästhetisches Bildungskonzept zielt eben darauf ab, die »fortschreitende Entwicklung« der Menschheit durch eine gegenseitig eingrenzende-schützende Vormundschaft der Bildner (hier: männliche Lehrer) und der zu Bildenden (hier: jungfräuliche Schülerinnen) zu sichern, damit ihre *gemeinsame* Erhebung zum Ideal der Humanität zwischen der Skylla der Erstarrung und der Charybdis der unzeitgemäßen Übereilung im Gange bleibt.

119 Siehe dazu die Ausführungen Willi Goetschels: »Both [Kant and Mendelssohn] envision it [the Enlightenment] as emancipation but in different ways. Couching the Enlightenment in terms of emancipation, Kant casts it as tantamount to emancipation. Mendelssohn takes a different view. For him, the Enlightenment represents a relational term. [...] While Kant's distinction between the public and the private motivates the casting of the Enlightenment in terms of and as emancipation, Mendelssohn's distinction between Enlightenment and culture resists an easy equation of Enlightenment with emancipation. Rather, for Mendelssohn Enlightenment emerges as a constituent part or component of *Bildung*.« Willi Goetschel: »An Experiment of How Coincidence May Produce Unanimity of Thoughts«. Enlightenment Trajectories in Kant and Mendelssohn«. In: Willi Goetschel: *The Discipline of Philosophy and the Invention of Modern Jewish Thought*. New York 2013, 210–229, hier: 214, 221.

120 Oeser: *Weihgeschenk* [1838] (wie Anm. 1), 21. Moses Mendelssohn drückt die Gefahren der zu Ende geführten Bildung ebenfalls mit organischen Metaphern aus: »Je edler ein Ding in seiner Vollkommenheit [...], desto gräßlicher in seiner Verwesung. Ein verfaultes Holz ist so scheußlich nicht, als eine verwesete Blume; diese nicht so ekelhaft, als ein verfaultes Thier; und dieses so gräßlich nicht, als der Mensch in seiner Verwesung. [...] Eine gebildete Nation kennt in sich keine andere Gefahr, als das Uebermaaß ihrer Nationalglükseligkeit; welches, wie die vollkommenste Gesundheit des menschlichen Körpers, schon an und für sich eine Krankheit, oder der Uebergang zur Krankheit genennt werden kann.« Mendelssohn: »Ueber die Frage« (wie Anm. 91), 199 f.

Borbála D. Mohay, Budapest

Ferenc Széchenyi's Taste in Gardens and Landscapes

1. The owner of the garden

Count Ferenc Széchenyi (1754–1820) was the member of the most significant aristocratic family in Western Hungary, *supremus comes* of the county of Somogy, royal chamberlain, knight of the Golden Fleece, royal envoy and commissioner. He founded the Hungarian National Library and National Museum.¹ In addition to his cultural projects, Ferenc Széchenyi created an English garden on his main estate, to the south of his castle in Kiscenk, at the end of the 1780s, and later had the Baroque garden to the north reshaped into an English garden as well. This makes him one of the pioneers of the English landscape garden in Hungary. The process of garden creation can be reconstructed from his Hungarian letters to his finance manager, Ferenc Pap, and from Latin documents at the Commissio of Kiscenk.² The frequent appearance of detailed accounting, applications for tools, plans for the regulation of water levels and personal matters show how much attention Széchenyi paid to his garden between 1788 and 1789. The subject of the maintenance of the garden and demands for the reparation of damages repeatedly emerge in the following years. Next to the scores of instructions pertaining to practical matters, the few instances in which Ferenc Széchenyi expresses his personal relationship with the garden are truly remarkable.³ These brief notes mostly appear in the context of maintenance work, as a reason for urging it, yet they provide a glimpse into what the count thought of his garden, how he described it, and what he believed its function to be.

- 1 Cf. Ferenc Hörcher: »Enlightened Reform or National Reform? The Continuity Debate about the Hungarian Reform Era and the Example of the Two Széchenyis (1790–1848)«. In: *The Hungarian Historical Review* 5 (2016), No. 1, 22–45.
- 2 National Archives of Hungary (Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára = MNL OL), P 623. Széchenyi family basic archive, records ordered by the family – Range A – Vol. I. – No. 10. – No. 26. (fasc. 36.). In the following I shorten the reference before the Volume to SzBR.
- 3 The texts highlighted were found in the main archives of the Széchenyi family, in the letters between the count and his finance manager, Ferenc Pap, in Pap's notebook. It is interesting that there are no sections describing the garden in the family letters or the documents pertaining to the estate (in Kiscenk).

It is extremely rare among the Hungarian aristocracy for a count, who had to take care of his political duties and property, spontaneously to characterise his own accomplished garden and to express aesthetic or supposedly aesthetic principles. In this study I will examine how these judgments on taste reflect the principles of contemporary garden and landscape aesthetics, and how Széchényi applied a kind of refined aesthetic language that had been developed by contemporary philosophers and theorists in the previous decades, and which is generally found in the works of skilled garden architects and intellectual magazine writers.

Széchényi's expressed his tastes widely in his German travel diary of 1787, in which he elaborates his own aesthetic observations. Thus, we extend the examination to the passages of the autographic part of the travel journal that is about his journey to England and Scotland.⁴ This leads us to a contextualisation of English garden aesthetics and Scottish popular philosophy. Széchényi's personal legacy and manuscripts allow us to compare the aesthetic and personal details embedded in practical instructions for his own garden with the pleasurable descriptions of other people's gardens or their scenery as written in his diary.

- 4 The diary is in the National Archives of Hungary in Budapest (SzBR Vol. I. – No. 12. – No. 9. »Descriptio itineris seu peregrinationis C. Francisci Széchényi per Germaniam, Belgium, Galliam, Angliam et Scotiam anno 1787«). It consists of 591 pages. Reviewing the first part of the travelling diary (which was not written by Ferenc Széchényi and is mostly on German gardens) and the possible sources in other archives (Library and Information Centre of the Hungarian Academy of Sciences, Department of Manuscripts; Sopron City Archives) is part of my long-term plans. More scholars have already written extensively on the contents of this diary, e.g. László Bártfai Szabó: *A sárvár-felsővidéki gróf Széchényi család története* [History of the Count Széchényi family of Sárvár-Felsővidék]. Budapest 1913, Vol. II, 294–308; József Sisa: »Count Ferenc Széchényi's Visit to English Parks and Gardens in 1787«. In: *Garden History* 22 (1994), Issue 1, 64–72; Gábor Szócs: *Nemesség, szabadkőművesség, művelődés a 18. századi Habsburg Monarchiában. Gróf Széchényi Ferenc élete, politikai és művelődéstörténeti szerepe 1795-ig* [Nobility, freemasonry and culture in the 18th-century Habsburg Monarchy. The Life of Count Ferenc Széchényi and his cultural role until 1795]. Dissertation, Eötvös Loránd University. Budapest 1985, 78–98. Henrik Marczali: »Gróf Széchényi Ferenc utazása Angliában (1787)« [Count Ferenc Széchényi's travels in England]. In: *Budapesti Szemle* 59 (1931), No. 638, 26–50; Ibid., No. 639, 224–248. Henrik Marczali: »Gróf Széchényi Ferenc utazásai« [Count Ferenc Széchényi's travels]. In: *Budapesti Szemle* 64 (1936), No. 699, 129–151; Ibid., No. 700, 291–323. An unabridged publication of the diary is in preparation by Antal Szántay.

2. Delights of the garden

It would go beyond the scope of this study to present all Széchenyi's relevant excerpts relating to natural land and to carry out detailed analysis of all theoretical principles of landscape gardening, so I narrow my approach. I mainly focus on texts that refer to delight. Two factors justify this.

Firstly, it has a fundamental role in the contemporary discourse on taste, or, from a different perspective, it can be considered a cliché that raises new problems of the popularisation of taste. Secondly, in the instructions for Széchenyi's own garden, the term most often used is some variation of »delight«.⁵ Hence, this concept is strongly emphasized. The explicit use of this term makes it obvious which aspects of contemporary garden aesthetics and approaches to nature become prominent, and which important aesthetic requirements do not. Light thus falls on the mindful or spontaneous nature of language, of taste and of the spreading of academic aesthetical principles. Simultaneously, the multiple connotations of the concept of delight (admiration, pleasure)⁶ also become clear.

2. 1. Pleasant and useful

In most cases when Széchenyi uses the concept of delight, he implies the usefulness or the pleasantness of the garden(s) or the landscape(s). For instance, Ferenc Széchenyi instructs the gardener to maintain and work on the »pleasure /

5 Delight appears twice alongside tranquility, and twice more on its own, so the Count uses it four times out of eight uses of a qualifying term. Besides this, tranquility and pleasure each appear once separately. This vision (the variety of little garden bridges, the view of the English garden), which specifies the garden as a place for smoking, and one suitable for reading, is unique – it can also support the idea of the garden having an oppositional or political function, and highlights Széchenyi's interest in the law. (»Köszönöm az Urnak, hogy Anglus Kertemre vigyáz, Kérem siettesse, és hagygya meg a Kertésznek, hogy az Hidak, mind külömbformára tsináltassanak – Ez lészet (lészen) a pipázó helyjünk, a hol Verbötzynek ditsösségére le hordatom Az Ur által a Kellert, a Keeszet, és az Új vastag Commentariust«) Ferenc Széchenyi to Ferenc Pap, Vienna, 20 April 1789. In: SzBR Vol. I – No. 10 – No. 26 (fasc. 36)

6 It should be noted that *pleasure*, *delight* or *admiration* are not always exact equivalents for the Hungarian *gyönyörködés*, the German *vergnügen* or *ergötzen*, and the Latin *dulcia*, *voluptosa* or *pulchrae*.

delightful garden« (*Hortus voluptuosa*).⁷ It is apparent that Széchenyi does not use the old usual term, »hortus deliciarum«; in this way, he emphasizes the importance of delight rather than that of pleasantness and enjoyment. Moreover, using this term, he implicitly distinguishes the parterre from the economically beneficial vegetable garden and orchard. The relation between the useful and the pleasant is even more difficult in the excerpt in which Széchenyi stresses that the »garden should always be restored, as we are doing useful things; do not forget about those things that are pleasing and suitable for the recreation of the soul«.⁸

The philosophical tradition of making out the difference between the useful and the pleasant is quite broad. At the beginning of the 18th century, Joseph Addison, the significant English thinker, generalised the pleasurable, delightful characteristics of the landscape from the useful ones.⁹ His contemporary, Shaftesbury also differentiated these two characteristics: if we observe trees »for nothing so much as to taste some delicious fruit of theirs«¹⁰, we could not

7 »Decretum est [...], Si Ipse eadem administraverit in imputationem venient Currenti pretio, monitus tamen est Liclus Hortulanus, ut cum Operariis Compendiose, agat; Quae in Horto *voluptuosa* sunt illa conservet quidem ne destruantur, verum Superflui ultra eorum Conservationem non necessarias Operas jisdem non impendat.« 4 July 1787. In: SzBR Vol. I. – No. 10. – No. 46. (fasc. 38.) p. 6.

8 »Horti reparatio semper fiat, dum enim Utilia curamus, ne obliviscamur illorum, quae dulcia sunt, & animum recreare possunt«. 4 August 1787. Spa. In: SzBR Vol. I. – No. 10. – No. 26. (fasc. 36.) f. 6.

9 »To consider further this double End in the Works of Nature, and how they are at the same time both useful and entertaining, we find that the most important Parts in the Vegetable World are those which are the most beautiful.« [Joseph Addison]: No. 387, 24 May 1712. In: *The Spectator*. Ed. Donald F. Bond. Oxford 1987, Vol. 3, 451–454, here: 452 f. See also [Thomas Tickell]: No. 627, 1 December 1714. In: *Ibid.*, Vol. 5, 142–144.

10 Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury: *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* [1732]. Ed. Douglas J. Den Uyl. Indianapolis 2001, Vol. 2, 222. For this interpretation, see Bradley Murray: *The Possibility of Culture. Pleasure and Moral Development in Kant's Aesthetics*. Chichester 2015, 17. Others have also underlined that beauty and utility are independent, or at least distinct concepts in Shaftesbury's aesthetics, which could be termed the disinterested / autonomist model. See e. g. Richard Glauser: »Aesthetic Experience in Shaftesbury«. In: *The Aristotelian Society Supplementary* 76 (2002), Issue 1, 25–54. However, it is not the only interpretation, since Shaftesbury, though without making clear how, does claim that »beauty and truth are plainly join'd with the notion of utility and convenience.« Shaftesbury: *Characteristicks* (= note 10), Vol. 3, 110. For this problem and dispute, see Paul Guyer: »Beauty and Utility in Eighteenth-Century Aesthetics«. In: *Eighteenth-Century Studies* 35 (2002), No. 3, 439–453, here: 439 f.; and Robert R. Clewis: »Beauty and Utility in Kant's Aesthetics. The Origins of Adherent Beauty«. In: *Journal of the History of Philosophy* 56 (2018), Issue 2, 305–335, here: 309 f.

delight in the beauty of them, because the sensual enjoyment cannot be consistent with the experience of beauty. Similarly, Edmund Burke writes that the pleasures of the senses, lust and the desire for possession are on lower level of pleasure, while beauty is a more refined one.¹¹ Hirschfeld in his *Theory of Garden Art* shows this distinction through a simple, clear historical development: »die Gärten anfänglich blos dem Nützlichen gewidmet gewesen [...] [a]ber [...] durch allmähliche Ausschmückungen und Verfeinerungen, die neben dem Nützlichen eingeführt wurden, [...] in das Gebiet des Schönen übergiengen.«¹² German aestheticians like Riedel and Sulzer also differentiated many kinds of pleasures (beauty – evoked by the object's form and uniformity amidst variety; good – based in necessity and utility, evoked by the desire for possession), but did not establish so strict a hierarchy between them.¹³ The Hungarian professor of aesthetics, Georg Aloys Szerdahely¹⁴, followed this tradition, and particularly highlighted this distinction in his Latin university lecture booklet:

- 11 »By Beauty I mean, that quality or those qualities in bodies by which they cause love, or some passion similar to it. [...] I likewise distinguish love [...] from desire or lust, which is an energy of the mind, that hurries us on to the possession of certain objects, that do not affect us as they are beautiful«. Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford 2008, 83. Immanuel Kant »was familiar with these ideas, and endorsed them in principle«. Murray: *The Possibility* (= note 10), 17. This way, beauty is connected with love. »Fine/elegant arts« and »practical/mechanical arts« were also distinguished in this era. See also John Brewer: *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*. London 1997, 87; Keith Thomas: *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England, 1500–1800*. London 1983, 285 f.
- 12 Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst* [5 Volumes]. Leipzig 1779–1785, Vol. I (1779), 145. See also *Ibid.*, Vol. IV (1782), 20 f., 29. The crucial role of these works is plain from the first words of Schiller's famous review: »Seit den Hirschfeldischen Schriften über die Gartenkunst ist die Liebhaberey für schöne Kunstgärten in Deutschland immer allgemeiner geworden«. Friedrich Schiller: »Taschenkalender auf das Jahr 1795 für Natur- und Gartenfreunde« [Review]. In: *Allgemeine Literatur-Zeitung* 10 (1794), Issue 332, 99–104, here: 99. Interestingly, Schiller's views also converge with Hirschfeld's: »In den Fruchtfeldern, Weinbergen und wirthschaftlichen Gärten, an denen sich die Landstrasse hinzieht, zeigt sich demselben der erste physische Anfang der Gartenkunst, entblösst von aller ästhetischen Verzierung«. *Ibid.*, 103. This is also apparent in the very last sentence of his review: »Mehrere andere Aufsätze, ökonomischen Inhalts, machen diesen Kalender für den Gartenbau nicht weniger nützlich als für die Gartenkunst«. *Ibid.*, 104.
- 13 Botond Csuka: »Aesthetics in Motion. On György Szerdahely's Dynamic Aesthetics«. In: *Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa 1750–1850 / Anthropological Aesthetics in Central Europe 1750–1850*. Eds. Piroska Balogh, Gergely Fórizs. Hannover 2018, 153–179, here: 167.
- 14 *Ibid.*

»Horticulture is either for the sake of food, is carried out in vegetables and orchards; *or* for delight in parks and artificial gardens, so either for the sake of beauty or for profit«. ¹⁵ In the case of (the art of) gardening, this question of usefulness – comfortability, cultivation, didactic value, its ability to raise a productive citizen – and of taste-refining, delightful pleasantness is intertwined with the effort to be equal to other forms of art. ¹⁶

The discernment and hierarchisation of the ›utile et dulce‹ concept, however, is neither the sole nor the most frequent aesthetic principle. In most cases, theorists, reflecting on practice, emphasized the reconciliation of ›utile‹ and ›dulce‹, and the importance of their joint use, even their equivalence. The famous paragraph in *The Spectator* issue number 414 encourages the owners of castles in the countryside to make all of their land into a planted garden, which would simultaneously bring profit and an aesthetic experi-

15 Georg Aloys Szerdahely: *Tentamen publicum ex aethetica sive theoria et bono gustu scientiarum, et artium pulcherrimarum [...]* [Theses for a public exam on the science of aesthetics, that is, the science of good taste in the sciences and fine arts]. Nagyszombat 1776, 28 f.

16 See: Adrian von Buttlar: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*. Ostfildern 1989, 16–19. Cf.: »Der vollkommene Landschafter erhebt sich über den bloßen Copiisten der Natur; er arbeitet als Künstler, als ein Mann von Ueberlegung und Geschmack«. Christian Cay Lorenz Hirschfeld: »Von der Gartenkunst, als schöne Kunst betrachtet«. In: Hirschfeld: *Theorie* (= note 12), Vol. I. (1779), 145–153, here: 148. Later, Schiller raises its problematic aspects: »Da es so schwer hält, der ästhetischen Gartenkunst ihren Platz unter den schönen Künsten anzuweisen«. Schiller: »Taschenkalender auf das Jahr 1795« (= note 12), 100.

17 »On this Account our *English* Gardens are not so entertaining to the Fancy as those in *France* and *Italy*, where we see a large Extent of Ground covered over with an agreeable mixture of Garden and Forest, which represent every where an artificial Rudeness, much more charming than that Neatness and Elegancy which we meet with in those of our own Country. It might, indeed, be of ill Consequence to the Publick, as well as unprofitable to private Persons, to alienate so much Ground from Pasturage, and the Plow, in many Parts of a Country that is so well peopled, and cultivated to a far greater Advantage. But why may not a whole Estate be thrown into a kind of Garden by frequent Plantations, that may turn as much to the Profit, as the Pleasure of the Owner? A Marsh over-grown with Willows, or a Mountain shaded with Oaks, are not only more beautiful, but more beneficial, than when they lie bare and unadorned. Fields of Corn make a pleasant Prospect, and if the Walks were a little taken care of that lie between them, if the natural Embroidery of the Meadows were helpt and improved by some small Additions of Art, and the several Rows of Hedges set off by Trees and Flowers, that the Soil was capable of receiving, a Man might make a pretty Landskip of his own Possessions.« [Joseph Addison]: No. 414, 25 June 1712. In: *The Spectator* (= note 9), Vol. 3, 548–553, here: 551 f. Hirschfeld also cites this. Hirschfeld: *Theorie* (= note 12), Vol. I. (1779), 125 f.

ence.¹⁷ Aesthetic pleasure, the delight in the beauty of the landscape or a »natural« garden, was closely intertwined with moral implications. On the one hand, it facilitated the improvement of taste, which had strong moral connotations in this period. On the other hand, land cultivation and useful gardening was seen as one of the best methods for the perfection of the soul.¹⁸ Possessions, goods, even luxuries began to be associated with refined taste and moderate pleasure. As Nicholas Barbon writes, »the Wants of the Mind are infinite, Man naturally Aspires, and as his Mind is elevated, his Senses grow more refined, and more capable of Delight«. ¹⁹ This way, the aesthetic quality inherent in the landscape was also extended to the economically useful parts.²⁰

In practice, in contrast to the artificiality and the temptations of the city, particularly London, rural residences represent these values: innocence, purity, virtuous work, and the »naturalness« of the countryside and the »pleasuring prospects« of the estates.²¹ At the same time, the pleasurable, delightful character of useful, cultivated lands was represented as an aesthetic legitimization of

18 [Joseph Addison]: No. 583, 20 August 1714. In: *The Spectator* (= note 9), Vol. 4, 592–595. See also [John Hughes]: No. 554, 5 December 1712. In: *Ibid.*, Vol. 4, 487–491; [Thomas Tickell]: No. 627, 1 December 1714. In: *Ibid.*, Vol. 5, 142–144.

19 Nicholas Barbon: *A Discourse on Trade* [1690]. Cited in Maxine Berg: *Luxury and Pleasure in the Eighteenth-Century Britain*. Oxford 2007, 21. See also *Ibid.*, 20–23.

20 This is obvious even in Szerdahely's university lecture booklet on the art of gardening. »Horti purissimam voluptatem pariunt. Oculos pascit discolor amaenitas, nares odorum suavitas excitat; aures aquarum belle cadentium admurmuratio, vel aurae susurrus frondibus ad numerum adsilientibus inuolutus, & auium certantium conuitia recreant; gustatum fructus prouocant, cadum, & corpus molles, ac resupini tori reficiunt; mentem ars, ingenium, & natura obledat; denique Hortus Aestheticus totum hominem tenet in gaudio, eique nouam quamdam vitam innocenter inspirat.« (Gardens give the most pure delight. Our eyes feed on the many-coloured pleasantness, our nose is excited by the charm of odours, our ears are refreshed by the warble of fresh water, the whispering of the breeze among the shady trees, and by the singing of the warblers. The fruits tempt us to taste them, the moss fondle us as we lie on it. Art, genius and nature delight us. Therefore, the Aesthetic Garden holds all of man in pleasure, and harmlessly inspires new life into him.) Szerdahely: *Tentamen* (= note 15), 28 f. This principle is also quite obvious in the Hungarian poem on Széchenyi's English garden in Cenk from 1798: National Széchenyi Library / Országos Széchenyi Könyvtár (In the followings OSZK) Manuscripts, Quart. Hung. 556, 1798. The idea of taste as a sense can be understood as part of the contemporary cult of sensitivity.

21 Mark Girouard: *Life in the English Country House. A Social and Architectural History*. New Haven 1978, 5, 210. Ayumi Mizukoshi: *Keats, Hunt and the Aesthetics of Pleasure*. Basingstoke 2001, 42.

human influence on nature.²² Széchenyi saw a lot of such residences and talked with their owners. His experiences appeared in the descriptions written in his diary: »Sobald wir unser Frühstück genossen hatten [in Brough], machten wir uns wieder auf den Weg, und hatten das Vergnügen, uns mit dem Anblicke fruchtbarer Kornfelder, Wiesen, und schönen weidenden Viehes von jeder Gattung, zu ergötzen [sic!]. Obschon Westmore-land für die wildeste und ödeste Provinz von England, und Wäles gehalten wird, so ist doch der Theil, den wir von Brough bis Penrith durchreisten, vielmehr zu den besseren Gegenden Englands zu rechnen. Einige Meilen ausser Brough sahen wir rechts auf den höheren Bergen Schnee. [...] Daß die Natur diese Gründe nicht öde gemacht hat, dient zum Beweise, das von dem Häufigen, und nun verdorrten Farrenkraut erstickte schöne, überall hervorstechende Gras, und die um einige hier liegende kleine Dorfschaften bebaute fruchtbaren Felder.«²³

That Széchenyi confutes the public opinion that Westmoreland is one of the most barren territories in England suggests he was informed by his guide or by local people about the aesthetic qualities of the area. It seems that even the (naturally) wild, high mountains were not able to extinguish the count's enthusiasm for the beautiful landscape. However, it is human industry that finally brings his aesthetic satisfaction: the inseparable nature of »utile« and »dulce« appears in this excerpt.²⁴ A similar characteristic duality emerges in the next excerpt, in which Ferenc Széchenyi uses the concept of »delight« [»gyönyörködés«]: »I became bored of the troubles with my gardener Pilat concerning to the kitchen garden and the orchard. It is a shame that the famous garden, whose fruit was celebrated in the general's day, is now without any fruit, and we even have to buy vegetables. I know that the lack of fruit is [...] caused by [...] not keeping the trees clean. [...] So that I can go through these once *and restfully delight in my garden* when I am at Czenk, dear Sir, please, tell him personally that I will hire another gardener from his [Pilat's] salary in the vegetable and fruit gardens, and leave him the En-

22 Roy Porter: *Enlightenment. Britain and the Creation of the Modern World*. London / New York 2000, 312. 2–5, 145. See also John Prest: *The Garden of Eden. The Botanic Garden and the Re-creation of Paradise*. New Haven 1981. 93; Brewer: *The Pleasures* (= note 11), 626–630, 647, 650; Thomas: *Man and the Natural World* (= note 11), 249.

23 14 October 1787. In: Széchenyi: »Descriptio« (= note 4), 560–562. Here, and in the following, all the italics in the quotes from Széchenyi's travel diary and letters are mine. – B. D. M.

24 The appreciation of inhuman prospects and rude nature was also problematic in Addison's approach. Endre Szécsényi: »Landscape and Walking. On Early Aesthetic Experience«. In: *Journal of Scottish Thought* 9 (2017), 39–74, here 65.

glish garden with a proportional salary. I do not any longer want to suffer paying him 600 forints in addition to his salary and lodging, and to keep two beasts, and even buy some vegetables besides. Ever since he became the gardener, we have been reduced to this. Similarly, my orange trees have withered, even though we had a harvest under the previous gardener. It is ridiculous that even the fruit of the egg-formed Italian flower has not been seen in the garden since Cardinal Hertzán taught me how to serve it with oil and vinegar«. ²⁵

This »delight«²⁶ can be understood in two ways. If the »garden« means both the vegetable and the English garden, and Széchenyi wished to be content with the state of both, then the delight refers to the unity of the useful and the pleasant. If the delight as a pleasure is put in opposition to the count's annoyances, then the expression refers only on the tranquil pleasure of the useful. The different interpretations reveal the multiple ways this concept can be used. The other texts where Széchenyi mentions »delight« prove that both uses were valid. The delight of the useful appears in a Hungarian letter in which Széchenyi calls the rams in Ivány his »only delight«²⁷ (»ez az

25 »Piláti kertész a konyha, és gyümöls kertre nézve vesződni már meg untam. Csunyaság, hogy abban az híres kertben, mellynek Gyümöltse még a Generálisé (?) alatt nagy hírből volt, nem csak ez már nem találatik, hanem még zöldséget is vennünk köll [...]. Tudom Én, hogy [...] oka a Kevés gyümölsnek, [...] az fáknak tisztátalan tartása [...]. Hogy tehát ezeken már egyszer által eshessek, és nyugodalmassan gyönyörködhessek kertemben midőn Czenken vagyok e következő rendelésemet jelentse meg az Úr nékie Személlésen tudni illik: Hogy Én a Zöldség és gyümöls kertek[be] más Kertészt fogadok füzetésébül nála hagyván utóbbis proporcionál füzetés mellett az Anglus Kertet, mert hogy Én nékie az Deputátumon és száláson kívül 600 forintokat füzessek, és még két Legént is tartsak, sött ezeken Kívül még Zöldséget is vegyek azt utóbb el szenvedni már nem akarom [...] mert miúlta eő Kertész azólta ezekbe szükölköttünk. Ugy a Narancs faim is el romlottak ámbátor az előbbenyi Kertész alatt Szüretet is tartottunk benne. Sött a mi nevétséges még az az tojás forma Olasz Virágnak Gyümöltse sem látzatik már azultátul fogva a Kertemben miúlta Hertzán Cardinalis reá tanított annak olajjal s' eczettel teendő el készítésére.« Ferenc Széchenyi to Ferenc Pap. Undated. In: SzBR Vol. I. – No. 10. – No. 26. (fasc. 36.)

26 Tranquility is also associated with delight in another excerpt (SzBR Vol. I. – No. 10. – No. 26. (fasc. 36.) (Undated), see later, note 46), which portrays the difference between the two qualities: tranquility is relaxation, resting, being free of duties pertaining to politics and economics; delight, however, relates to the garden from an aesthetic point of view. The fact that tranquility is the first thing that comes up in both cases is remarkable, and it can imply that to relax is the antecedent, the prerequisite of delight.

27 »Reménlem hogy Peresztgen szerentséssébb lesz a Kosokkal mint Iványban ahol [...] ez az egy gyönyörüségem volt, hogy bikáimra még is, jobb vigyázás lesz mint máshol.« Ferenc Széchenyi to Ferenc Pap. Sopron, 1 May 1812. In: SzBR Vol. I. – No. 10. – No. 26. (fasc. 36.)

egy gyönyörűségem») there. Here the term can be interpreted as a synonym of joyful pride, the pleasure of possession. Elsewhere, in a German letter, Széchenyi's »greatest pleasure [Vergnügen] was in the tidy arrangement of the fruit trees, and of the grass edges«. ²⁸ Moreover, this is linked to the statement from the above letter on the disorganized state of the trees ruining his delight. Do these experts prove the survival of the old aristocratic attitude, where the concept of delight was connected to everyday luxurious pleasures and were used without reflection to refer to all kinds of high-ranking representations? Or are they the obvious signs of a new, modern discourse, where cultivation and economic benefit as part of nature are endowed with the imminent aesthetic quality of pleasure? We cannot come to a precise decision on this.

2. 2. The delight of view

The second important aspect is the question of the personal viewpoint. In Széchenyi's wording, the concept of delight is emphasized during the contemplation of natural sceneries, of the landscape. This idea is tightly connected to the process of the almost complete cultivation and utilisation of English lands, and the »conquest« of nature, which leads to the separation of man and nature. One could therefore examine the scenery from a secure position, from an outside point of view, and thus the natural environment could be endowed with aesthetic value. ²⁹ This is well expressed by the concept of »landscape«. This artistic term was narrowly applied to paintings at first, but has gradually be-

28 »In bezug auf Beyden Gärten und dem Flügel Mayerhof [...] Hätte sich H[err] Rittmeister die Instruction des Gärtners abschriftlich geben zu lassen und nachdem *mein größtes Vergnügen in der Reinlichkeit der Anlage der Obstbaume, und der Gras Einfassungen ist*, so wünsche ich das er auf diese auch sein größtes Aufsehen hätte. – Vorzüglich wäre auf die Obst, und grüner Waaren Diebe zu sehen, und sich die Wasser maschine ausdeuten zu lassen, damit im jeden fallen ihr abgeholfen werden könnte, wen[n] sie verderben würde, wo von jedoch das weiteren aus der Instruction zu ersehen seye wird.« Ferenc Széchenyi to Bodendorfer, 7 March 1811. In: SzBR Vol. I. – No. 4. (fasc. 117.) C) 126–127 (No. 36.) 126.

29 Brewer: *The Pleasures* (= note 11), 624; Porter: *Enlightenment* (= note 22), 297. Marjorie Hope Nicolson: *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Ithaca 1959, 309. Malcolm Andrews: *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford 1989, 52.

come a general term that refers to scenery as a whole.³⁰ This change has not eliminated the aesthetic meaning of the concept, rather that the whole of nature has become endowed with the aesthetic value of the previously specific area. The view, the sight and the process of contemplation have become pillars of the delightful aesthetic experience, as in the following excerpt from the diary: »Hay-rock, der neben dem besagten Flusse Derwent bis gegen Crumford senkrecht sich hinaufzieht, und die schönste natürliche Terasse bildet. [...] Hat man aber seine Höhe erstiegen, so wird man durch die *herrlichste, zwar nicht sehr ins Weite gehende Aussicht reichlich für seine Mühe belohnt*. Mann[!] mag das Auge wenden, wohin man will, so wird es überall mit den schönsten, durch die besondere Lage der herumliegenden Hügeln, *geschaffene romantische Anblicke ergötzet*: doch scheint dieses etwas schöner zu seyn, bey einer mondenförmigen Bank (Adams-Bench) die ein gewisser Adam errichtet hat, und an einer hervorragenden Spitze des Felsen neben Eschbäumen. *Das Vernügen*, das man durch die schönen Hügeln und Felsen von Crumford an bis nach Mattlock hat, *ist groß*, wird aber durch die Aussichten vom Gipfel des Felsen übertroffen.«³¹

Széchényi's thoroughness and increasing enthusiasm is remarkable here. With reference to the aforementioned principles, it is also notable that the count expresses the great delight provided by artificial as well as natural sights. The landscape description quoted above, in which Széchényi questions the public opinion of Westmoreland, contains more interesting details concerning the scenery. In that instance Széchényi recorded many synonyms of delight, with this accumulating in the use of ›vergnügen‹ and ›ergötzen‹ together. The close, indeed common connection between natural scenery (visuality) and aesthet-

30 E. g. »Die Natur zeigt zuweilen Gemälde, die von ihrer Hand ganz vollendet sind, und keines nachahmenden Pinsels der Kunst mehr bedürfen«. Hirschfeld: *Theorie* (= note 12), Vol. IV. (1782), 29. See also Ibid, 4–9; Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst* [Theory of Garden Art; so called ›kleine Theorie‹]. Leipzig, 1775. 125 f.; Alexandra Walsham: *The Reformation of the Landscape. Religion, Identity, and Memory in Early Modern Britain and Ireland*. Oxford 2011, 2; Brewer: *The Pleasures* (= note 11), 620; The term ›landscape‹ was adopted by German and Hungarian fairly late, thus Ferenc Széchényi did not use it. On the contrary, Endre Szécsényi argues that »the invention of the ›aesthetic‹ or ›proto-aesthetic‹ experience of landscape [...] was [...] independent of the canvasses of Lorrain, Poussin, Dughet or Salvator Rosa,« and that it »was possible only by reducing the ›allegorization‹ of the garden and overtuning the vertical structure that derived from the relatively ›static‹ comtemplation of the highest position provided mostly by Christian-Neo-Platonic discourse.« Szécsényi: »Landscape and Walking« (= note 24), 51 f.

31 Keddleston-house, 5 October 1787. In: Széchényi: »Descriptio« (= note 4), 498 f.

ic enjoyment is illustrated by Sulzer's lexicon detailing scenery as a »delight« (Ergötzen).³² This is also apparent in Széchényi's diary: »Der heutige Morgen Sonntag der 14-te, war kühl, aber schön [...]. Bis nach Bowes hatten wir Felder und Wiesen, *die unsere Augen vergnügten*: [...] machten wir uns wieder auf den Weg, und *hatten das Vergnügen, uns mit dem Anblicke fruchtbarer Kornfelder* [...] zu ergözen. [...] Bey Appelby [i.e. Appleby] ist ein Schoß [...] das [...] zwar nicht viel zu seyn scheint, aber doch auf einer artigen Anhöhe liegt, unter sich ein niedlich abhängiges Gehölz, nebst einem kleinen Flusse, und *hübsche Aussichten* hat. Hier sahen wir einen Steinbruch vom rothen, ziegelfärbigen Sandstein. [...] Von Penrith bis Carlisle ist wieder *ein trauriger Anblick*, von ganz wilden, öden Gegenden beynahe 8 Meilen lang. Wenn man verschiede[ne] Herden Schafe von einigen tausend Stücken ausnimmt, so ist auf dieser Strasse *nicht die geringste vergnügende Augenweide*«. ³³

In this excerpt, Széchényi stresses the role of the eyes, an issue that reflects a contemporary aesthetic principle with surprising accuracy. Many thinkers of the 17th and 18th centuries argued in favour of the notion of a sense of sight. According to George Berkeley³⁴ and Joseph Addison³⁵, vision is the most perfect and most enjoyable of all our senses, as it enables the finest and most extensive perception of our environment. Baumgarten's aesthetic light (*lux aesthetica*) is the power which strikes the senses, and, according to Kames's idea, »lively and distinct images« act intensely to make the observer a »spectator«. ³⁶ In his

32 »Die liebliche Mannigfaltigkeit der Farben, wodurch die verschiedenen *Aussichten in der Natur* so reizend werden, scheint nichts, als den bloß ruhigen Genuß der angenehmen Empfindung, die sie erweken, zur Absicht zu haben. Auch liegt es in dem allgemeinen Gefühl der Menschen, diese liebliche Scene dazu zu brauchen. Welchem Menschen von gesundem Gemüth wird es einfallen, den zu tadeln, der beym Spazierengehen bloß die Absicht hat, die angenehmen Eindrücke der sanften Frühlingsluft, und der mannigfaltigen Lieblichkeiten *der ländlichen Scenen zu genießen, und bloß das Vergnügen des Genusses dabey zu suchen*«. Johann Georg Sulzer: »Ergötzend (Schöne Künste)«. In: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Erster Theil*. Leipzig 1771, 340–341. Here: 340.

33 14 October 1787. In: Széchényi: »Descriptio« (= note 4), 560–562.

34 Nicolson: *Mountain* (= note 29), 209.

35 [Joseph Addison]: No. 411, 21 June 1712. In: *The Spectator* (= note 9), Vol. 3, 535–539. See also Nicolson: *Mountain* (= note 29), 308. John Dixon Hunt: *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*. Baltimore 1989, 63.

36 Csuka: »Aesthetics in Motion« (= note 13), 170 f. Szerdahely follows their ideas. Hirschfeld cites Kames's (Henry Home's) *Elements of Criticism* as well: »Ja man erhöht das Vergnügen noch, wenn man den Fortgang durch rauhe unangebauete Striche sowohl, als durch weite unbeschränkte Prospective unterbricht, die an sich selbst unangenehm sind, aber in dem Fortgange das Vergnügen für die angenehmen Gegenstände erhöhen«. Hirschfeld: *Theorie* (= note 12), Vol. I. (1779), 184.

great synopsis, Hirschfeld claims that »[Das Studium der Natur] erfordert ein scharfes und feines Auge, eine schnelle Empfindungskraft, einen Geist, der ein wohlgeordnetes Ganzes in allen seinen Theilen leicht zu fassen fähig ist. [...] [S]o muß der Künstler, ehe er sich ans Werk wagt, mit dem Auge des Landschafters viel beobachtet, viel seine Phantasie mit ländlichen Bildern bereichert haben«, and »ausgebreitete Prospective schaffen allezeit der Einbildungskraft die angenehmste Beschäftigung«. ³⁷ Meanwhile, the »pleasures of the imagination« constantly generate new ideas. The discovery of the connection between vision and imagination is completely new: imagination is not a rational category, whereas, previously, vision had always been put at the service of knowledge and intelligence. ³⁸ However, from a Kantian point of view, the real existence of the scenery makes us wonder, as if »the object ceases to exist, so, too, does the pleasure I take in it«. ³⁹ A few decades later, Friedrich Schiller also made critical remarks concerning the great importance of prospect in garden art: »Aber der Zweck, nach dem er [der Gartengeschmack] strebte, war für die Mittel viel zu gross, auf welche seine Kunst ihn beschränkte; und er scheiterte, weil er aus seinen Grenzen trat, und die Gartenkunst in die Malherey hinüberführte. Er vergass, dass der verjüngte Maass-stab, der der letztern zu statten kommt, auf eine Kunst nicht wohl angewendet werden konnte, welche die Natur durch sich selbst repräsentirt«. ⁴⁰ When he describes the effects of a garden, however, he lists the eyes alongside the heart (emotions) and reason (intellect). ⁴¹

Compared to the previous quotation, an additional peculiarity of Széchenyi's last excerpt is that the defining feature is not biased, intensifying ardour, but rather a variety of tastes and the alternation between positive and negative assessments. Furthermore, the wildness of nature is no longer dominant: instead, the

37 Hirschfeld: *Theorie* (= note 12), Vol. I. (1779), 148, 205.

38 Nicolson: *Mountain* (= note 29), 309. By appreciating the role of spectacle, Addison gives nature a kind of »visual autonomy«. Andrews: *The Search for* (= note 29), 52. See also »Introduction«. In: *The sublime. A Reader in British eighteenth-century Aesthetic Theory*. Eds. Andrew Ashfield, Peter de Bolla. Cambridge 1996, 1–16, here: 15.

39 Murray: *The Possibility* (= note 10), 48. However, »broader environmental repercussions« are quite rare.

40 Schiller: »Taschenkalender auf das Jahr 1795« (= note 12), 101. See also Sheila Benn: »Friedrich Schiller and the English Garden. Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795«. In: *Garden History* 19 (1991), Issue 1, 28–46, here: 32; von Buttlar: *Der Landschaftsgarten* (= note 16), 19.

41 »Es wird sich zeigen, dass [...] [es] sehr ausführbar und vernünftig [ist], einen Garten, der allen Forderungen des guten Landwirths entspricht, sowohl für das Auge, als für das Herz und den Verstand zu einem charakteristischen Ganzen zu machen.« Schiller: »Taschenkalender auf das Jahr 1795« (= note 12), 102.

mark of agricultural work on the landscape is what invokes delight in the eyes of the beholder. These are also connected to mainstream aesthetic principles regarding variety⁴² and ‘utile et dulce’, as discussed above. In another part of his diary, the count as traveller evaluates the scenery from a static perspective, not from a moving one. »Indeß verschaffte mir die *Aussicht* von diesem Schlosse *ein grosses Vergnügen*. Man sieht die Stadt, den Firth, die See, Leith, und dann alle benachbarten Felder und Dörfer vom besten Standpunkte.«⁴³ In the light of the theoretical principles we have established, this is an even better elaborated attitude. Sometimes Széchenyi does not expressly say that the view or panorama is what delights him; we infer this from the context. For instance: »Die Hügeln und Thäler neben dieser Strasse, sind reizend schön, bestehen aus vielen fruchtbaren Wiesen, und einigen Kornfeldern, und sind meistens vom schönen Hornvieh beweidet. Verschiedene auf den herumliegen[den] Hügeln zerstreute Häuser, und kleine Dorfschaften *verdoppeln das Vergnügen des Reisenden*.«⁴⁴

2. 3. The delight of the pleasantness

In addition to the spectacle and the parallel perception of the useful and the pleasant, the concept of delight has a third manifestation, by which Széchenyi expresses the general good feelings, happiness and positivity that the scenery

42 See later: Conclusion (IV. 1).

43 Edinburgh, around 1 December 1787. In: Széchenyi: »Descriptio« (= note 4), 575.

44 Around 6 October 1787. In: Széchenyi: »Descriptio« (= note 4), 506. Similarly, without explicitly noted the role of the scenery, see: »Von Harrowgate nach Rippon hatten wir gleichfalls *das Vergnügen einer schönen Strasse*, die mit Hügeln, Feldern und Wiesen abwechselt, und wo man schönes Horn und Schafvieh überall antrifft.« Around 13 October 1787. In: Ibid., 558. It is not the scenery, but rather the city's, Norwich's location – and its spectacle – that delights the traveler in the following: »wie endlich um halb acht Uhr nach Norwich kamen. Diese 22 Meilen von Yarmouth liegende Stadt schafft durch ihre angenehme Lage dem auf dieser Seite ankommenden Reisenden *viel Vergnügen*.« Around 27 September 1787. In: Ibid., 437. In Hirschfeld's *Theory*, we also find descriptions about landscapes of Northern England, with similar words, however, without the use of the term pleasure / delight. »Einen andern herrlichen Gesichtspunkt hat man gegen Süden von einem Hügel [...]. Das Wohnhaus ragt zwischen neun bis zehn andern Hügeln und Wäldern hervor, welches ein majestätischer Anblick ist. Die Pyramide und die hin und wieder stehenden Tempel geben der Scene eine Abwechslung, die bey dem großen Umfange nöthig war. Dies ist vielleicht der schönste Prospect in Yorkshire; denn das Gebäude bildet mit dem Park und den Wäldern eine in der Runde zusammenhängende Landschaft, die schön und groß ist, und die umliegende Gegend zeigt eine unabsehbliche Weite angebaute Ländereyen und arcadischer Scenen.« Hirschfeld: *Theorie* (= note 12), Vol. I. (1779), 57 f.

inspires. In these cases, the ›delight‹ has no clear background or direction, and sometimes not even a concrete object to refer to. In January 1800, Ferenc Széchenyi gave orders as follows. »I wrote to Schauer to tell him to go to Cenk, and if there was any damage to the bathhouse or the cascade, then to have it fixed with my financial assignation. So that when I get home I can spend some time with delight in my place, because, facing the renewal [of officials] ahead, I will soon be leaving it again. So please, sir, see to it that the work is expedited«. ⁴⁵ Széchenyi's ›place‹ may refer either to the bathhouse and the barrage, or to his whole estate, including the castle, the garden and the bathhouse. The exact contents of this delight and its meaning are multidirectional. The count either wishes to enjoy his fully functional bathhouse, or to see his estate, which is in a perfect state, where he is able to be tranquil. These interpretations shine a light on the two main avenues of delight: the inner, participant, action-based form of it, and the outer, contemplative, spectacle-based mode of it. In another letter the garden itself becomes the ›place of the Count's delight‹. With this, the general and universal dimensions of ›delight‹ include the idea of pleasant activities and a certain aesthetic approach: »The Waters at Cenk are also badly affected by the mill at Peresztég. This could be relocated or discontinued. And maybe we would have enough legal justification to win over the county to this [issue]. And concerning the ruination of the Garden, I feel regret about this, because this is the only place of my tranquillity and delight, so I ask him to have everything right by the end of May, because I want to be up [at Cenk] on the first day of June«. ⁴⁶

- 45 »Schauernek irtam hogy mene Czenkre és ha valami vagy a Fördő háznál, vagy a Zugonál Kár esett volna azt az Urnak mind pénzbeli, mind fa béli assignatioja mellett el jöveletemig meg igazetattná, hogy míg is haza menet *ennyihány ideit a magaméban gyönyörködhetnék*, melyet restauratorira nézve tsak hamar megént ott hagyok[.] Kérem tehát az Urat, sürgettesse ha le megyen a munkát.« Ferenc Széchenyi to Ferenc Pap, Pest, 9 February 1800. In: SzBR Vol. I. – No. 10. – No. 26. (fasc. 36.) A few weeks later, the count speaks of the garden as a place suitable for relaxation, contemplation and resting, in a similar context. Ferenc Széchenyi to Ferenc Pap, Pest, 15 March 1800. In: SzBR Vol. I. – No. 10. – No. 26. (36. cs)
- 46 »A Czenki vizeknek is nagy ártalmára van a Peresztzyi Malom. bár Ezt alább szállíthatnánk, vagy Cássáltathatnánk. És talán elég legalis okokunk lenne Ennek a Vármegyén meg nyérésére – a mi pedig a Kertben tett Romlásokat illeti, sainálom, mert *Ez az egy nyugodalom és Gyönyörűségemnek Hele*, azért kérem is az Urat igazítottassan vagy tsináltassan meg mindent Majus végéig, mert Junius első Napján már fönt akarnék lenni.« Ferenc Széchenyi to Ferenc Pap. Undated. In: SzBR Vol. I. – No. 10. – No. 26. (fasc. 36.)

Remarkably, most of the texts suggesting delight as a general good feeling are from Széchenyi's letters. It is interesting that in his travel diary ›delight‹ and ›pleasure‹ mostly have a specific aesthetic subject and object, while in his letters it is only a part of ordinary aristocratic discourse. Does this mean that when the count stays in a developed, refined environment, he adopts this refined language, but once he is at home, he forgets it all? From a different approach, this peculiarity can be interpreted in the context of a characteristic contemporary change. Refined taste, moral development and aesthetic involvement became a necessary, even required part of these delightful pleasures during the 18th century.⁴⁷ The new forums for gentlemen's social life, like salons and pleasure gardens, created an agreeable environment for concerts, exhibitions, gastronomic experiences and other amusement facilities.⁴⁸ Széchenyi personally participated in such occasions of social life in England,⁴⁹ so he must have mastered the attitude and language of refined taste.

3. The context of garden aesthetics

To summarize, the use of ›delight‹ show the important features of contemporary garden aesthetics, the main approaches to nature, such as unity of the useful and the pleasant, the importance of scenery, and the pleasures of (moral) delight. However, three related questions arise in this respect. (1) Is Ferenc Széchenyi aware of other substantial principles of the English landscape garden?⁵⁰ (2) Is Széchenyi's terminology regarding the concept of ›delight‹ congruous with Hungarian aesthetic traditions? (3) What were the count's sources and the roots of his taste and use of language?

47 Emma J. Clery: »The Pleasure of Terror. Paradox in Edmund Burke's Theory of the Sublime.« In: *Pleasure in the Eighteenth Century*. Ed. Roy Porter, Marie Mulvey Roberts. New York 1996, 164–181; Carolyn D. Williams: »The Luxury of Doing Good. Benevolence, Sensibility, and the Royal Humane Society.« In: *Pleasure in the Eighteenth Century*. Ed. Roy Porter, Marie Mulvey Roberts. New York 1996, 77–107. Porter: *Enlightenment* (= note 22), 103. So virtue was no longer a denial of man's basic tendencies, but rather a fulfillment of them. Roy Porter: »Enlightenment and Pleasure«. In: *Pleasure in the Eighteenth Century*. Ed. Roy Porter, Marie Mulvey Roberts. New York 1996, 7.

48 The most famous is Jonathan Tyers's pleasure garden in Vauxhall. Peter Borsay: *The English Urban Renaissance. Culture and Society in the Provincial Town, 1660–1770*. Oxford 1989, 77–78. 162–172. Porter: *Enlightenment* (= note 22), 269; Brewer: *The Pleasures* (= note 11), 377, 50–51, 64–66.

49 Leeds, around 12 October 1787. In: Széchenyi: »Descriptio« (= note 4), 555 f.

3. 1. Széchényi and the principles of the English landscape garden

The full scale of the principles of the garden aesthetic is not covered by the examples submitted. For example, when Széchényi mentions the delight evoked by the scenery, he never connects it to a (landscape) garden.⁵¹ However, this aesthetic connection appears in Ferenc Széchényi's travel diary, the count does not use the term »delightful«. In the garden in Wanstead, once the visitor turns to one side of the »well-situated« grotto, it »commands no better view than stagnant, foul water«. ⁵² Although this experience of the spectacle related only in small part to the garden, it appears in accordance with a fundamental requirement, because in a classical English garden the whole natural landscape-like scene must be visible. Another interesting point is that Széchényi never emphasizes the role of the scenery in his own garden in Kiscenk, although »delightful« is its dominant characteristic in his writing. This can be explained by his qualifying remarks never referring to existing values, but rather to coveted ones. And there is another, more practical approach. The scenery could not be given a major role in the English gardens in Kiscenk because of their relatively small size and completely flat nature, and because they were surrounded by a fence.

The principle of naturalness is an even more fundamental characteristic of the English garden at that time. Art must reflect natural forms, and nature must embody an artistic value.⁵³ The perfection of this idea is most obvious

- 50 It should be noted that Schiller questioned the exclusivity of the principles of the classical English landscape garden. He proposed »ein ganz guter Mittelweg zwischen der Steifigkeit des französischen Gartengeschmacks und der gesetzlosen Freyheit des sogenannten englischen«. Schiller: »Taschenkalender auf das Jahr 1795« (= note 12), 102.
- 51 Hirschfeld brings together the two qualities of the view: »Außer den Prospecten, die das Innere des Gartens selbst verschaffte, hatte man Aussichten auf Weinberge, Felder, Wiesen, Berge, Wälder voll natürlicher Schönheit; Aussichten, die den Ausenthalt im Garten ergötzender machen mußten«. Hirschfeld: *Theorie* (= note 30), 25–26. On the view of a garden, see *Ibid.*, 54.
- 52 »[A]n der eines Seite [des Grotto] drey Bögen hat, daß diese artige Grotto mit *Ihrer sonst guten Lage keine bessere Aussicht*, als ein stehend[es] faules Wasser hat. Von der ausseren Seite ist ein Sarcophagus nach altem Geschmack, von Holtz geschnitzt und eisenfarb angestrichen, der dadurch sehr täuschend ist, angebracht. Noch fanden wir eine Art Thüre gleich eines Δ , wo eine Seite beweglich ist.« Wanstead, 22 September 1787. In: Széchényi: »Descriptio« (= note 4), 417 f.
- 53 As Addison declares, »The Works of Nature [are] still more pleasant, the more they resemble those of Art«. [Joseph Addison]: No. 421, 3 July 1712. In: *The Spectator* (= note 9), Vol. 3, 577–582, here: 581. See also [Eustace Budgell]: No. 589, 3 September 1714. In: *Ibid.*, Vol. 5, 14–17. Sulzer explicitly lays down the theory, by that time widespread, which states: »Der Künstler, der überall die Natur zur Lehrerin annehmen muß, kann

in the case of an artistic or artificial landscape or of a natural, landscape-like garden. Széchenyi explicitly proposes that the natural and the artificial/artistic be intertwined. Near Nottingham, after »bidding farewell«, Széchenyi writes: »[g]ab uns der Milord einen Mann mit, der unsrem Postillon den Weg zu seinem *Küchengarten* wies. [...] Der Gärtner war schon beordnet uns alles zu zeigen: und *wir fanden überall Fleis, Natur, und Kunst vereiniget*.«⁵⁴ Among numerous practical details characterising the vegetable garden, this last brief sentence is especially striking. Another important principle, variety⁵⁵, also occurs explicitly among Széchenyi's texts. For instance he writes: »[Wir] passierten ein paar Dörfer, kamen wieder auf eine unübersehbare Ebene, die den Ansehen nach eine gute Viehweide ist, und hatten [...] schönern Dörfer, die ausserordentlich schön *theil ebene, theils an kleinen Hügeln liegende reiche Kornfelder mit einer auf die reizendste Art abwechselnden*.«⁵⁶ This instance is

ihr auch hierin folgen.« Sulzer: *Allgemeine* (= note 32) 340. Similarly, Hirschfeld states referring to garden art that »[d]ie Natur ist hier Lehrerin«. Hirschfeld: *Theorie* (= note 30), 126. See also *ibid* 181; Hirschfeld: *Theorie* (= note 12), Vol. I. (1779), 125, 184, 192–193; *Ibid.*, Vol. IV. (1782), 5, 25, 29. Even »some of his [Kant's] remarks, [...] give the impression that he is of the view that it is more difficult for us to have genuine experiences of beauty in response to artworks than in response to natural objects.« Murray: *The Possibility* (= note 10), 17. This idea has its roots in the tendencies previously outlined: with the taming of nature, so emerged the aesthetic value of the wild. Tom Williamson: *Polite Landscapes. Gardens and Society in Eighteenth-century England*. Baltimore 1995, 3; Porter: *Enlightenment* (= note 22), 312; Walsham: *The Reformation* (= note 30), 320. Rowan Boyson: *Wordsworth and the Enlightenment Idea of Pleasure*. Cambridge 2012, 30. See also Schiller: »[landschaftliche Szenen sind] Werke der freyen Natur, nicht des Künstlers«. Schiller: »Taschenkalender auf das Jahr 1795« (= note 12), 101.

54 Here, »Kunst« refers to mechanical art, »techné«. Around 3 October 1787. In: Széchenyi: »Descriptio« (= note 4), 484 f. See also note 11. Hirschfeld's words (concerning Switzerland) are surprisingly similar: »Natur und Fleiß die Landschaft umher zu verschönern wetteifern«. Hirschfeld: *Theorie* (= note 30), 35.

55 »Every thing that is new or uncommon raises a Pleasure in the Imagination [...]. [W] hatsoever is new or uncommon contributes a little to vary Human Life«. [Joseph Addison]; No. 412, 23 June 1712. In: *The Spectator* (= note 9), Vol. 3, 540–544, here: 541. »Mannigfaltigkeit« Hirschfeld: *Theorie* (= note 30), 95–97, 115–116, 126; Hirschfeld: *Theorie* (= note 12), Vol. I. (1779), 205. See also Schiller: »Taschenkalender auf das Jahr 1795« (= note 12), 103; Benn: *Friedrich Schiller* (= note 40), 38.

56 Yarmouth, around 26–27 September 1787. In: Széchenyi: »Descriptio« (= note 4), 436 f. See also the entry around 30 September 1787. In: *Ibid.*, 463 f. Concerning gardens, see Dessau, 8 June 1787. In: *Ibid.*, 36.

also remarkable because Széchenyi again explicitly expresses the idea. Even the delight of the sublime, which, to stay with the topic of approaches to nature, involves the delight and admiration of the wildest lands and taking pleasure in horror⁵⁷, appears in Széchenyi's works, but without using the exact term ›delight«. The count felt a mixture of fear and pleasure in his soul at the sight of a cave.⁵⁸

Extending the investigation to other substantial aesthetic principles of the English landscape garden, Ferenc Széchenyi's text appears more diversified, and his taste seems more refined. Although he expresses many highly important principles of garden aesthetics with synonyms of ›delight«, he does not use it to describe every aesthetic quality, as is clear from the aforementioned cases.

3. 2. Széchenyi's terminology regarding the concept of ›delight«

Even more interesting is if this spontaneous, natural use of ›delight« in practice is compared to a relevant article in an explanatory dictionary published two or three decades later. The article is from a lexicon that tried to summarize the philosophical, scientific and aesthetic terminology used in Hungarian discourse: »Voluptas, delight, pleasure, Lust. As regards its sources, the meaning of pleasure varies, such as a) the pleasure of experience (fruitio, Genuß), which enters the mind or the heart through sensibility, and which we experience in a passive state. b) The pleasure of legal work (actuositas, Thätigkeit) or moral pleasure. c) The pleasure of pure reflexion (reflexio), which is delight

57 By the end of the century, people of better financial means had been expressly yearning for the terrible experience. Thomas: *Man and the natural* (= note 11), 261. Edmund Burke considered the terrible to be one of the sources of the sublime, but stated that it could not be associated with positive pleasure. Instead he introduced the concept of delight as a pleasure associated with pain. Clery: »The Pleasure« (= note 47), 164–168. See also Nicolson: *Mountain* (= note 29), 313.

58 »Von diesen Steinen, so roh sie aus der Grube kommen, wird die Tone, 2240 Gewicht [...] verkauft. Und nun von einem anderen Wunder des Peaks, der Peaks-hole, oder Devils arse-flößt die Höhle bey Buxton *Furcht und Schaudern ein, so thut auch diese es: aber sie füllet zugleich die Seele mit Verwunderung.*« Buxton, 8[?] October 1787. In: Széchenyi: »Descriptio« (= note 4), 517. See also in the case of a garden: »In dem Garten, [...] ist die grotto merkwürdig, der finstere mit verschiedenen Mineralien, Petrificationen und Muscheln bedekte Eingang *flößt Ehrfurcht ein, und man erstaunt bey dem ersten Anblick, des Inneren der Grotto, das sehr artig aus Mineralie[n], Petrificatione[n] und Muscheln gleichfals zusam[m]en gesetzt ist.*« Wanstead, 22 September 1787. In: *Ibid.*, 417 f.

in the beauty. d) The delight of reasoned contemplation, which is delight in the sublime«. ⁵⁹

The a) delight of experience refers to the general good feelings and pleasant activities we described above. Széchenyi did not encounter these solely in his garden and in nature, but also in an artistic building, in a chapel in Cambridge, where he felt »delight in the state of solitude«⁶⁰, or in connection with his personal wishes, book-collecting and literary activities.⁶¹ The b) delight of activities is the pleasure of the fruits of labour, the delight derived from moral and aesthetic utility. This practical feature of delight appears in the joy derived from profit, from Széchenyi's estate. However, as he writes, until he has made sure that this income is fairly calculated, he »could have no pleasure in it.«⁶² This approach also reflects contemporary moral theory in practice. Many examples were presented on c) the delight of beauty and reflection on the beautiful, appearing especially as a spectacle. Széchenyi uses the term »beauty« primarily to refer to the landscape. Occasionally he uses the term to allude to other, »more artificial« creations, to works of

- 59 »[V]oluptas, gyönyörködés, gyönyör, kéj, Lust. [...] Kútforrására nézve a gyönyör különbözőféle, úgymint a) az élelmenynek gyönyörje, (fruitio, *Genuß*) mely az, érzékenység által az elmébe, a' szívébe jut, s mellynél mink, lzenvedő állapotban vagyunk. b) A törvényes munkásságnak a gyönyörje (actuositas, *Thätigkeit*), avvagy az erkölcsi gyönyör. c) A pufzta vilfzauügyelésnek a gyönyörje, (reflexio) mely a' szépben való gyönyörködés. d) Az eszeskedő elmélkedésnek a gyönyörje (*contemplatio*), mely a' felségesben gyönyörködik.« Ferenc Verseghy: »Delectatio«. In: Id.: *Lexicon Terminorum Technicorum, az az Tudományos Mesterszókönyv*. Buda 1826, 131–132.
- 60 »Wir giengen des Abends in diese Kirche, und hatten Vergnügen an dem Anstand und Eingezogenheit«. Cambridge, around 29 September 1787. In: Széchenyi: »Descriptio« (= note 4), 452.
- 61 »[W]ird ihn [Georg Festetics] mit vielen Vergnügen sehen. bleibt bis 8-te allhier.« SzBR Vol. I. – No. 10. – No. 45. (fasc. 38.) – No. 45. (38. cs.) 04. 06. 1785.; »Kotsi Urnak Levele nagyon nevettetett, és bátrán írjon Hazugságokat is, úgy is Kevéss igazat lehet hallani. Köszönöm tehát fáradságát ha tsak ír is, legalább avval gyönyörködjet, hogy az Uraknak Egéségekrül hirt ád.« Ferenc Széchenyi to Ferenc Pap, 7 December 1805. In: SzBR Vol. I. – No. 10. – No. 26. (fasc. 36.); »Azon szép áldozatot, melyet az Urnak példás Hazafuisága ujjonnan tett, hálaado Szívvel és legnagyobb Gyönyörüséggel vette[m], és fogadta[m] [...] Gyönyörködve mondhatom, az urnak, hogy a Nemzeti Könyvtárnak gyarapodására tsak egy Két holnap alatt is Németh országban sok ritkaságokat, de nagy Költségekkel is szerezte[m]«. Ferenc Széchenyi to József Mátyási. Csokonya, 10 October 1806. In: OSZK Manuscripts, Levelestár [Letters].
- 62 »Örültem volna teljes meg elégedéssel a' nagyob jövedelemnek ha nem félnék hogy Közölkök Igazságtalan pénz is vagon. Még tehát az Investigationnak vége nincs, és én a Másét visza nem adhatom, nem gyönyörködhetek benne. [...] Bunak el felejtésére accludalok egy kis nyomtatást, mely Virágnak munkája.« Ferenc Széchenyi to Ferenc Pap, 27 January 1801. In: SzBR Vol. I. – No. 10. – No. 26. (fasc. 36.)

art, for example music.⁶³ The last source of delight is (d) the contemplation of the sublime, the complex feeling of the pleasure of horror and the delight and admiration of the wilderness, which, as noted above, was recorded by the count. This clearly shows that Ferenc Széchenyi used the concept of delight with a multitude of meanings, very much as they were gathered in a lexicon a couple of decades later. There is significant consonance between his practical aesthetic terminology and the theoretical summary of the lexicon.

3. 3. Széchenyi's sources and the roots of his taste

To clarify the third main question, the problem of Széchenyi's sources, two further little correlations must be taken into consideration. Firstly, it is clear that Széchenyi explicitly expresses key principles on (garden) aesthetics: the importance of the spectacle, the compatibility of the useful and the pleasant, the evaluation of the natural and the majestic. Educated aristocrat that he was, primarily preoccupied with economic and political affairs, he was nevertheless aware of the basic aesthetic principles of the period, and expressed them as well, using suitable language. Secondly, it is thought-provoking that all cases where the term ›delight‹ is used can be organised into three different aesthetic-philosophical categories. Thus Széchenyi's terminology is quite limited and restrained relative to the wide range of principles of garden art and of the significance of pleasure to the aesthetic attitude. This suggests that, in the contemporary cultural sphere, the term refers to specific, well-captured contexts. In this sense, the theoretical and practical aspects of the popularisation and social nature of contemporary aesthetics are key factors.

Members of the middle and upper classes, who were intensively involved in social life, had to learn not only the rules of aesthetic observation and the analysis of artificial or natural artworks, but also the norms of conversation about them. For example, the owners of the most popular country residences had printed guides for their visitors, listing the points with the best views of the landscape and explaining the symbols of their gardens and parks.⁶⁴ Du-

63 »[Eine] mittelmässige Gesellschaft von Dilettanti, die sich eben diesen Abend *mit einer musikalischen Uebung vergnügen wollte*, und einige ihrer Freunde, und schönen Freundinnen, die alle niedlich geputzt waren, dazu einlud, Einige Stücke sind gut aufgeführt worden.« Leeds, around 12 October 1787. In: Széchenyi: »Descriptio« (= note 4), 555 f.

64 Andrews: *The Search for* (= note 29), 39; Brewer: *The Pleasures* (= note 11), 44, 87, 105 f, 635. Similar travel guide books prescribed the feeling of sublime. Mizukoshi: *Keats, Hunt* (= note 21), 41.

ring his European travels, Széchenyi certainly came into contact with these. The Viennese milieu during his studies at the Theresianum and discussions in freemasonic lodges may have played a similar role to that of this journey. In tangible terms, Széchenyi owned the most relevant works in his library, and he sponsored or subscribed to several journals that popularised certain principles of refined taste, or specifically of landscape aesthetics.⁶⁵ These do not all show a direct effect, however, as happened when the count became accustomed to a certain cultural environment and naturally applied its (aesthetic) attitude and language.⁶⁶

4. Conclusion

The Shaftesburian tradition presupposes the inherently sociable nature of pleasure (as well as the pleasurable nature of sociability).⁶⁷ But how do we know whether Széchenyi's judgments of taste were fully spontaneous or were part of a refined common taste? For practical considerations, we cannot exclude

65 For example, *The Spectator* (Edinburgh 1766, Vol. I–VIII, OSZK General Collection, H23.599), and C. L. Hirschfeld's works, the *Theorie der Gartenkunst* (Leipzig 1775, OSZK General Collection, 328.996; Leipzig 1779–1785, Vol. I–V, OSZK General Collection, 408.883); and the *Gartenkalender* (Braunschweig 1784, 1788, 1789, OSZK General Collection, MHA 11.601) he had in his library. Moreover, he offered one of Szerdahely's work »for pleasure«: »A nyomtatottat mulatságra, és hogy Tiboldnak Collectiomban adassék Küldöm, Georgius Aloisius Szerdaheli munkáját.« Ferenc Széchenyi to Ferenc Pap. Pest, 3 September 1801. In: SzBR Vol. I. – No. 10. – No. 26. (fasc. 36.) On his cultural sponsorship, see Placid Olofsson: *Gróf Széchenyi Ferenc irodalom pártolása* [Count Ferenc Széchenyi as a Patron of Literature]. Pannonhalma 1940. Ferenc Hörcher, Kálmán Tóth: »The Scottish Discourse on Taste in Early 19th-Century Hungary. Two Translations of Hugh Blair's Introduction to Rhetoric«. In: Balogh, Fórizs (eds.): *Anthropologische Ästhetik* (= note 12), 253–292, here: 262 f. Ferenc Széchenyi sponsored János Kis to do translations of Shaftesbury, a selection of Addison's essays from *The Spectator*. On the spread in Hungary of the principles of *The Spectator* and Addison, see Ferenc Máté Bodrogi: »Der Polyhistor als Ästhet. Karl Georg Rumys Kommentare zum Grazien-Begriff«. In: Balogh, Fórizs (eds.): *Anthropologische Ästhetik* (= note 12), 239–252, here: 246.

66 The discourse of politeness and the discourse of aesthetic judgement appeared in Hungary in the late 18th century. Hörcher, Tóth: »The Scottish Discourse« (= note 67), 285; László Kisbali: »Ízlés és képzelet. Az esztétikai beszéd mód kialakulása a XVIII. században« [Taste and imagination. The formation of aesthetic language in the 18th century]. In: *Sapere aude! Esztétikai és művelődéstörténeti írások* [Sapere aude! Studies on aesthetics and culture]. Ed. Endre Szécsényi. Budapest 2009, 61–71.

67 Boyson: *Wordsworth* (= note 53), 23–25.

the possibility that the Hungarian count at least partly relied upon his own momentary glimpses and natural attitudes when he laid down his crucial principles of the English landscape garden or when he used the concept of aesthetic pleasure. However, there are two lessons to be learned from his writings. On the one hand, Széchenyi knows and uses the most important terms of contemporary aesthetics, including garden aesthetics, in competent fashion. On the other hand, the relationship between ›utile et dulce‹ particularly concerned him. On this question he took a peculiar, if not theoretically unprecedented, position. For him, as an aesthetically skilled man, beauty and its result, namely delight, were represented as a sign of utility. That is why, with great curiosity, he sought these moments both in contemplation and in activity. As Joseph Addison summarized it in the pages of *The Spectator*: »Nature seems to hide her principal Design, and to be industrious in making the Earth gay and delightful, while she is carrying on her great Work, and intent upon her own Preservation. The Husband-man after the same manner is employed in laying out the whole Country into a kind of Garden or Landskip, and making every thing smile about him, whilst in reality he thinks of nothing but of the Harvest«.⁶⁸

68 [Joseph Addison]: No. 387, 24 May 1712. In: *The Spectator* (= note 9), Vol. 3, 451–454, here: 453.

II. Grenzfälle der Ästhetik

Botond Csuka (Budapest)

From the Sympathetic Principle to the Nerve Fibres and Back

Revisiting Edmund Burke's Solutions to the
»Paradox of Negative Emotions«*

Introduction

Imagine that we take the most gripping tragic play Western literature can offer, and set it on stage, spending whatever cost it takes to create a beguilingly spectacular stage design and to hire the greatest actors alive. Everything is set: it is that moment before the curtain goes up, when, after members of the audience have finally taken their seats, the buzzing abates, and everyone turns toward the stage, filled with expectation. But, at that very moment, it is reported that a high ranking state criminal will be executed nearby: the news spreads like wildfire in the theatre, the whispering quickly swells to a noisy turmoil, and the theatre empties: members of the audience are rushing to witness the public punitive spectacle. Imagine, then, that someone suggested to you that this incident does not demonstrate the darkest side of human nature or the blood-thirsty barbarity our civilised public can sink into at any moment in history. On the contrary, this person had the audacity to claim that incidents like this »demonstrate the comparative weakness of the imitative arts, and proclaim the triumph of the real sympathy.«¹ This puzzling scenario is from mid-eighteenth century Britain: the last decades of these public rituals of human death and suffering, soon to be replaced by the modern legal process and punishment, invisible to the public.² It is contained in one of the most widely-read works of eighteenth-century aesthetics, a short book that first came out in 1757, entitled *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

* The research for this essay was funded by the National Research, Development and Innovation Office (NKFIH 134719).

1 Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757, 21759]. Ed. Adam Phillips. Oxford 2008, 1.15, 43.

2 Cf. Steven Wilf: »Imagining Justice. Aesthetics and Public Executions in Late Eighteenth-Century England«. In: *Yale Journal of Law & the Humanities* 5 (1993), 51–78, here: 51.

At the time, its author, the Irish-born Edmund Burke (1730–1797), was not yet the inspired speaker in the House of Commons, nor the formidable political philosopher who later came to be seen as the ‘founder of modern conservatism’, but an aspiring young author living in London.³

My goal in this paper is to revisit Burke’s *Enquiry* and reconstruct the framework of this infamous scenario, i.e. to understand Burke’s take on what came to be called ‘the paradox of negative emotions’: the perplexing psychological (and moral) problem of our attraction to and appreciation of terror, suffering or somehow painful things in certain circumstances (most notably, through representation) that has haunted critics since Aristotle’s *Poetics*, and proved to be one of the most widely discussed problems in eighteenth-century aesthetics and criticism, when it became associated with various genres as well as certain aesthetic properties, most notably tragedy and the sublime. I aim to reconstruct Burke’s twofold resolution of the paradox with the help of recent (Anglo-American) literature on Burke’s aesthetics. However, while most historical reconstructions seem to have focused only on one of the resolutions elaborated in the *Enquiry*, I will treat the two Burkean solutions alongside each other. By focusing on Burke’s teleological anthropology, the interconnectedness of Burke’s two solutions can be explored, revealing how the *Enquiry* unites the cutting-edge medico-physiological research of Burke’s age with the anthropocentric providentialism of the British Enlightenment.

But first things first: by Burke’s ‘aesthetic’ theory I do not mean his famous account of the sensible properties that make an object sublime or beautiful and the perceptions they generate in the mind. I am using this anachronistic term in the context of mid-eighteenth century Britain to refer to the *anatomy of sensibility*: a multidisciplinary venture that applied the inductive, experimental approach to sensory/sensual and affective phenomena, our encounters with the surrounding world as embodied, sensitive beings, and used these phenomena as *experiments* to arrive at ‘facts’, ‘fixed principles’, ‘some invariable and certain laws’ – ‘established in our common nature’ – in short, the ‘logic of Taste’.⁴

3 For a detailed account of Burke’s life, see F. P. Lock: *Edmund Burke. Volume I–II*. Oxford 2008. For recent accounts of Burke’s life and thought, see David Bromwich: *The Intellectual Life of Edmund Burke. From the Sublime and Beautiful to American Independence*. Cambridge, MA 2014; Richard Bourke: *Empire and Revolution. The Political Life of Edmund Burke*. Princeton 2015. For the historical process that constructed the image of Burke as the ‘founder of modern conservatism’, see Emily Jones: *Edmund Burke and the Invention of Modern Conservatism, 1830–1914*. Oxford 2017.

4 Burke: *Enquiry*, ‘Introduction on Taste’ (= note 1), 11 f.

Similarly to his contemporaries, Burke's »splendid, truly Newtonian system«⁵ aimed to explain, through observing how we respond to beautiful and sublime objects, the way certain sensible properties, by striking the senses, produce certain ideas and evoke certain passions in the mind. Just like his contemporaries in the empirico-psychological tradition, Burke held that aesthetic perceptions (i.e. the ideas of beauty or sublimity) are not the products of rational reflexion but of »certain affections of the mind, that cause certain changes in the body; or certain powers and properties in bodies, that work a change in the mind.«⁶ However, unlike his contemporaries, as Samuel H. Monk already noted, he went »beyond the passions to the body«:⁷ pointing out the close interaction between body and mind, Burke wanted to identify the »efficient causes« of our aesthetic perceptions in the physiological mechanisms of the nerve fibres, while also paying attention to their various functions in human life.⁸

Thus, eighteenth-century British ›aesthetics‹, taken in this sense, goes well beyond the philosophy of beauty or the theory of art: the analysis of the sublime and the beautiful is only the first step, followed by revealing our psychological – or, in Burke's case, our physiological – make-up. Aesthetics – both the discipline in Germany and the various British and French discourses running up to it – emerged as anthropology:⁹ Burke's theory of beauty and theory of sublimity are engulfed by his aesthetic theory, which is, in turn, engulfed by ›the science of man‹. Read in this light, the *Enquiry* is not a ›literary‹ enclave within the oeuvre of a genius in political philosophy, and neither, as it is often read, is it political philosophy in disguise, an ›aesthetic ideology‹ reflecting the social changes of the time.¹⁰ Rather, it provides us, as Richard Bourke wrote, an

- 5 Johann Gottfried Herder: »On the Cognition and Sensation of the Human Soul« [1778]. In: *Philosophical Writings*. Transl. and ed. Michael N. Forster. Cambridge 2004, 202. The quotation is from a 1775 draft. For the Burkean »appropriation« of the Newtonian method, see Steffen Ducheyne: »Communicating a Sort of Philosophical Solidity to Taste«. Newtonian Elements in Burke's Methodology in *Philosophical Enquiry*«. In: *The Science of Sensibility. Reading Burke's Philosophical Enquiry*. Ed. Koen Vermeir and Michael Funk Deckard. New York 2012, 57–68.
- 6 Burke: *Enquiry* (= note 1), 118.
- 7 Samuel H. Monk: *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-century England* [1935, reprinted]. Ann Arbor, MI, 1960, 96.
- 8 See Koen Vermeir and Michael Funk Deckard: »Philosophical Enquiries into the Science of Sensibility. An Introductory Essay«. In: Idems (Eds.): *The Science of Sensibility* (= note 5), 3–56.
- 9 See Ernst Stöckmann: *Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*. Tübingen 2009.
- 10 Tom Furniss: *Edmund Burke's Aesthetic Ideology. Language, Gender and Political Economy in Revolution*. Cambridge 1993.

»access to Burke's theory of human nature«, a »science of the passions«. ¹¹ Its significance for Burke's political philosophy is not the ideology it encapsulates, but that »in the process of analysing aesthetic responses, Burke presents us with an account of the psychological reactions that support society, religion and politics in general«. ¹² The implications of Burke's anthropological aesthetics go beyond ethics and politics: »The *Enquiry* – as Burke's biographer, F.P. Lock, sums it up – is at bottom a theological work.« ¹³ I will argue that what makes Burke's work a »theological work« is his account of the physiological mechanisms that engender our aesthetic perceptions: the medical, the political, and the theological are inextricably interwoven in the very fibres of the human body within Burke's teleological conception of human nature.

2.

The problem of negative emotions has been with us, in its clear theoretical formulation, since Aristotle's *Poetics*. ¹⁴ In its simple form, it looks something like this: how are we to explain the fact that we enjoy the representations of objects that are otherwise disagreeable (terrible, ugly, disgusting etc.) and elicit painful feelings in us (terror, aversion, pity etc.)? Or in Hume's formulation from 1757: what explains the »unaccountable pleasure which the spectators of a well-written tragedy receive from sorrow, terror, anxiety, and other passions that are in themselves disagreeable and uneasy.« ¹⁵ The answers given to this question by eighteenth-century authors varied, ¹⁶ but the main configurations

11 Richard Bourke: *Empire and Revolution. The Political Life of Edmund Burke*. Princeton 2015, 119.

12 Ibid., 124.

13 F. P. Lock: *Edmund Burke, Volume 1. 1730–1784*. Oxford [etc.] 1998, 98.

14 Cf. Aristotle: *Poetics*. Transl. Anthony Kenny. Oxford 2013, 14, 1453b10–13.

15 David Hume: »Of Tragedy« [1757]. In: Idem: *Selected Essays*. Ed. Stephen Copley and Andrew Edgar. Oxford 1998, 126.

16 For a general philosophical classification of the solutions to the problem of negative emotions (with the categories of »compensatory«, »conversionary«, »organicist«, »revisionary« and »deflationary« explanations), see Jerrold Levinson, »Emotion in Response to Art. A Survey of the Terrain«. In: *Emotion and the Arts*. Ed. Mette Hjort and Sue Laver. Oxford 1997, 29–31. For a monographic study of the eighteenth-century development of the paradox of »delightful horror« that differentiates solutions based on the appreciation of apt mimesis (1), the enjoyment of emotional stimulants (2), the illusion of immersive, imaginary experiences (3), and the moral exercise of sympathy (4), see Carsten Zelle: »*Angenehmes Grauen*«. *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik*

can be grouped into five arguments. Even though it is often held that the key element of resolving the paradox consists in the (implicit) knowledge that the object that evokes the negative affects is fictitious or not immediately before us (e.g. represented or recollected), a closer look at the main 18th-century solutions will show that this is not the case: even though some kind of *distance* (physical or psychical) from the negative object is always a necessary prerequisite of aesthetic pleasure, it is not sufficient in itself to resolve the paradox. Needless to say, the five solutions discussed here rarely appeared in their pure forms and were usually combined in some way or another. First, I will briefly survey these eighteenth-century solutions to the paradox of negative emotions, to give us the historical context of Burke's *Enquiry*.

2.1. The Imitation Argument

The first resolution of the paradox originates in Aristotle's *Poetics*,¹⁷ and appeared as an obvious solution in early eighteenth-century British aesthetics in works such as Francis Hutcheson's *Inquiry* or Joseph Addison's famous Imagination series – the point zero of eighteenth-century British aesthetic thought.¹⁸

des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg 1987, 114–186. Also see Zelle's »Über den Grund des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts (mit einem bibliographischen Anhang)«. In: *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Ed. Peter Gendolla, Carsten Zelle. Heidelberg 1990, 55–91. For further recent insightful typologies of the various eighteenth-century solutions, see Daniel Jerónimo Tobón Giraldo: »On the Paradox of Tragedy. Notes for the Balance of Its Theoretical Heritage«. In: *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 4 (2012), 564–569; Carole Talon-Hugon: »The Resolution and Dissolution of the Paradox of Negative Emotions in the Aesthetics of the Eighteenth Century«, transl. C. Henrik Borgstrom. In: *Suffering Art Gladly. The Paradox of Negative Emotion in Art*. Ed. Jerrold Levinson. New York 2014, 29–37; Carolyn Korsmeyer: »A Lust of the Mind. Curiosity and Aversion in Eighteenth-Century British Aesthetics«. In: *Suffering Art Gladly*, 47–49. The typology I offer here draws on all of these but I hope it will offer some new insights and details as well.

- 17 Aristotle: *Poetics* (= note 14), 4, 1448b8–19. For a reading challenging the traditional »intellectualistic interpretation« of Aristotle, see Pierre Destrée: »Aristotle on the Paradox of Tragic Pleasure«. In: Jerrold Levinson (Ed.): *Suffering Art Gladly* (= note 16), 3–27.
- 18 See Francis Hutcheson: *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* [1725]. Ed. Wolfgang Leidhold. Indianapolis 2004, »Treatise I«, I.II., I.IV.; *The Spectator*. Ed. Donald F. Bond. Oxford 1987, vol. III, No. 416 (27 June 1712), 558–561; No. 418 (30 June 1712), 566–570.

Let's call it the Imitation Argument. The argument is based on the notion that the mind's own activity of comparing the ideas of representation with the ideas of the originals results in pleasure, a pleasure distinct from the various feelings evoked by the particular ideas. This can explain, to adapt Addison's example, why even a »Description of a Dunghill is pleasing to the Imagination, if the Image be represented to our Minds by suitable Expressions«. ¹⁹ Given Addison's distinction between primary and secondary pleasures (pleasures raised by present objects vs. pleasures raised by represented objects), the Imitation Argument implies that our pleasure in the terrible, revolting, or tragic is the product of the understanding – an additional pleasure that overbalances our *aesthetic* aversion, i.e. the immediate negative sensory impression: »we are not so much delighted with the Image that is contained in the Description, as with the Aptness of the Description to excite the Image.«²⁰

2.2. The Conversion Argument

The second widespread argument is similar to the Imitation Argument, but the two are not to be conflated. The Conversion Argument, as it is often called, was also designed to explain the aesthetic allure of represented calamities. Its best elaboration was probably proposed by David Hume in his 1757 essay »Of Tragedy«. Here, Hume argues that »the pleasure which poets, orators, and musicians give us, by exciting grief, sorrow, indignation, compassion« is produced not simply by the »force of imitation« but also by »the energy of expression, the power of numbers, the charms of imitation« which are intrinsically agreeable.²¹ As opposed to the Imitation Argument based on the pleasure of cognitive activity, this argument appeals to the *aesthetic* force of the means of representation that somehow overbalances or transforms the painful emotions felt. The cause of felt pleasure, again, is different from the disagreeable object represented: it is not only the act of comparison but the expressive »energy«, metrical »power« and subtle »charms« of poetic representation that can see to it that an originally disagreeable feeling is »converted into pleasure« in the overall experience.²²

19 *The Spectator* (= note 18) vol. III, No. 418 (30 June 1712), 567.

20 *Ibid.*

21 Hume: »Of Tragedy« (= note 15), 131.

22 Hume: »Of Tragedy« (= note 15), 129. See Christopher Williams: »On Mere suffering. Hume and the Problem of Tragedy«. In: *Suffering Art Gladly* (= note 16), 68–83.

2. 3. The Dead Monster Argument

The third argument, famously formulated originally at the beginning of Book II of Lucretius' *De rerum natura*, launched its eighteenth-century career with John Dennis's *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704) and Addison's already mentioned Imagination essays (1712). This argument, which proved to be an important adversary in Burke's *Enquiry*, might as well be called the Shipwreck Argument, giving Lucretius his dues.²³ But let us not forget that Addison offered a much more fantastic topos for his polite readership. So as an acknowledgment of Addison's ›fairy way of writing‹,²⁴ let us call it the Dead Monster Argument instead. Similarly to the Imitation Argument, this argument presupposes that the disagreeable object is represented, recollected, or distanced from us in some other way, i.e. it is not immediately before us or not immediately threatening to us. More importantly, the Dead Monster Argument also states that the pleasure of tragedy comes from cognitive activity *superadded* to the immediate sensory perception of and affective response to the disagreeable object. However, in this case, it is the act of *reflection on our own safety* that accounts for this pleasure: »[I]t is sweet to perceive from what misfortune you yourself are free«²⁵ – Lucretius sums up. When we witness a terrifying scene represented by art, remember a horrible event from the past, or look at »a Precipice at a distance, which would fill us with a different kind of Horror, if we saw it hanging over our Heads«, we *compare* the dangers or sufferings we witness to our own safety. Recognizing the objects as »Dreadful and Harmless« at the same time (which, needless to say,

- 23 Titus Lucretius Carus: *On the Nature of Things*. Transl. Cyril Bailey. Oxford 1910, II, 65. For Dennis's claim that our pleasure ›proceeds from our reflecting that we are out of danger at the very time that we see it before us‹, see John Dennis: *The Grounds of Criticism in Poetry*. London 1704, 84. For a collection of early modern references to the ›Lucretian doctrine‹, see Baxter Hathaway: ›The Lucretian ›Return upon Ourselves‹ in Eighteenth-Century Theories of Tragedy«. In: *Publications of the Modern Language Association of America* 62 (1947), No. 3. 672–689. For the intellectual history of the ›shipwreck with spectator‹ metaphor, see Hans Blumenberg's seminal work: *Shipwreck with Spectator. Paradigm of a Metaphor for Existence*. Transl. Steven Rendall. Cambridge, Ma 1997. For connections to the 18th-century German aesthetic discussion about the paradox of tragedy, see Carsten Zelle: ›Schiffbruch vor Zuschauer. Über einige populärphilosophische Parallelschriften zu Schillers Abhandlungen über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts«. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 34 (1990), 289–316.
- 24 Addison refers to Dryden's phrase in *The Spectator* (= note 18) vol. III, No. 419 (1 July 1712), 570.
- 25 Lucretius: *On the Nature of Things* (= note 23), II, 65.

is a very problematic pairing in itself), our pleasure »does not arise so properly from the Description of what is Terrible, as from the Reflection we make on our selves at the time of reading it. When we look on such hideous Objects, we are not a little pleased to think we are in no Danger of them.«²⁶ Thus, Addison concludes that »we look upon the Terrors of a Description, with the same Curiosity and Satisfaction that we survey a dead Monster.«²⁷

A refined amalgam of the three arguments reviewed so far was created in Alexander Gerard's »An Essay on Taste«, a work published in 1759, the same year as the second edition of Burke's *Enquiry*. Gerard echoes the Imitation Argument when he writes that even »imperfect or faulty originals«, »rude«, »deformed« objects and morally »detestable« characters »acquire beauty when skilfully imitated [...] notwithstanding the uneasy sentiments of disapprobation and abhorrence.«²⁸ Beauty, I believe, should be understood broadly here, not necessarily in terms of sensible qualities. The wording of Gerard's statement quoted above clearly suggests that for him the pleasure (i.e. beauty) in this case is the product of the cognitive activity of discovering and comparing resemblances (just like in Addison's Imitation Argument). This, however, does not change the fact that the immediate, affective, i.e. *aesthetic* reaction is painful, something that must be »overpowered« or »converted« in the overall experience: »The pleasant sensation resulting from the imitation is so intense, that it overpowers and converts into delight even the uneasy impressions, which spring from the objects imitated.«²⁹ Gerard also adds the Dead Monster Argument to his graceful account when he refers to the »implicit knowledge« of the fictionality of the object: »When thus secondarily produced [i.e. through representation], they agitate and employ the mind, and rouse and give scope to its greatest activity; while at the same time our implicit knowledge that the occasion is remote or fictitious, enables the pleasure of imitation to relieve the pure torment, which would attend their primary operation.«³⁰

26 *The Spectator* (= note 18) vol. III, No. 418 (30 June 1712), 568.

27 *Ibid.*

28 Alexander Gerard: *An Essay on Taste*. London 1759, 53 f. [My italics – B. Cs.]

29 *Ibid.*, 54.

30 *Ibid.*, 54 f.

2.4. The Exercise Argument

So far all these arguments have confined themselves to mimetic art, resolving the paradox through the potential of the representation to overbalance or convert into pleasure the negative emotions, and through the mitigation of »pure torment« by the implicit knowledge that the object is fictitious and that we ourselves are safe and sound. Thus, they all carefully avoided the aesthetic power of *actual suffering*. They cannot explain – and do not wish to explain – the aesthetic allure Burke found in the scaffold. Addison, for instance, rebuts the charge of sadistic voyeurism by claiming that his Dead Monster Argument was designed to explain only represented, imagined, and recalled suffering, not actual distress in front of us. The argument, Addison suggests, is simply inapplicable to actual tragedies unfolding before our very eyes because the force of immediate sensory impressions makes the mind's superadded reflective activity – the bedrock of his Dead Monster Argument – impossible: »the Object presses too close upon our Senses, and bears so hard upon us, that it does not give us Time or Leisure to reflect on our selves.«³¹ In this account, then, it is the immediate, obtrusive force of the aesthetic that hinders »the pleasure of the understanding«. Burke, however, as his initial example already showed, is adamant that actual suffering and pain is not only a source of delight but a superior one of that, exactly because of its capacity – the trademark of the Burkean sublime – to paralyze any discursive thought.

The fourth popular eighteenth-century answer to the paradox of negative emotions was categorically rejected by Hume as well as critics like Lord Kames, but it was this argument that helped Burke resolve the problem posed by the aesthetic appeal of actual pain and suffering. The argument was proposed at the beginning of the century by l'Abbé Du Bos in his *Critical Reflections* of 1719, a work that became indispensable in the British Isles as well, and was translated in 1748. For the sake of simplicity and its significant medico-physiological overtones, let us call this the Exercise Argument. Based on the Lockean presupposition that the only motive to human action is the »removal of uneasiness«³², Du Bos argues that the reason we enjoy tragedies and are attracted to the distress of others and even to risky excitements that have the potential to harm us is that

31 *The Spectator* (= note 18) vol. III, No. 418 (30 June 1712), 569.

32 Cf. John Locke: *An Essay Concerning Human Understanding*. Ed. Peter H. Nidditch. Oxford 1975, II.XXI.35.

we have an anthropological disposition that drives us towards intense affective experiences, because we wish to escape the pain of ennui, the inactivity and languor of the mind. Indeed, Du Bos's aesthetics is an »aesthetics of diversion«, as Carsten Zelle pointed out.³³

The arts, according to Du Bos, by exciting »superficial« or »artificial passions« – passions that are less intense and less lasting – can function as stimulants by »exercising« our passions. Du Bos, however, extends his arguments beyond represented suffering: the pain of inaction is so dreadful, he argues, that we are easily drawn to real-life »perils which we see other men exposed to, whilst we are exempt ourselves from danger«, like the »frightful spectacles« of rope-dancers, gladiatorial bouts or public executions, just to keep ourselves »in continual agitation« by exercising our passions. These spectacles, Du Bos writes, traumatize spectators, leaving »so deep and so forcible an impression, as not to be easily effaced«. However, even in these cases, reason and pain are insufficient to convince the crowds not to expose themselves to these painful stimulants: »the attractive of the emotion felt on those occasions, carries a greater weight with it than all the reflections and advice of experience.«³⁴ Du Bos mentions »the unhappy consequences of high gaming«, the fortunes lost to »cards and dice« to demonstrate that we are often willing to sacrifice even our own interests just to achieve such affective stimulants.³⁵

Right at the beginning of his *Reflections*, Du Bos invokes a providential framework: he asserts that it is an »uncontested truth« that providence employs »various precautions and methods to induce man, by the allurements of pleasure, to attend to his own preservation«. From this, Du Bos infers that the »allurement« of suffering must be naturally programmed into human sensibility by divine providence to ensure our self-preservation: given that our chief anthropological drive is to remove uneasiness and that even painful passions are better than no passions at all, the seemingly unaccountable and morally dubious attraction to suffering and pain is revealed as part of a wise providential engineering.³⁶

33 Zelle: »Angenehmes Grauen« (= note 16), 139–157.

34 Jean-Baptiste Du Bos: *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*, vol. 1–3. Transl. Thomas Nugent. London 1748, vol. 1, 11, 10, 20.

35 Ibid., vol. 1, 19.

36 Ibid., vol. 1, 4–5.

2.5. The Sympathy Argument

The fifth argument is based on the Shaftesburian notion of human sociability, »a kind *Instinct* of Nature, a secret Bond between us and our Fellow-Creatures«. ³⁷ It became popular among 18th-century British thinkers, who, following Shaftesbury, rejected the ›egoist‹ presumptions of the Dead Monster Argument. One of its most concise formulations was given by Lord Kames in his 1751 essay, »Our Attachment to Objects of Distress«. Just like the Exercise Argument, the Kamesian Sympathy Argument expands the paradox of tragedy and investigates the paradox of negative emotions outside mimetic art. Besides adapting the Imitation and Conversion Arguments to explain the paradox of negative emotions in art, ³⁸ Kames's 1751 essay also offers an explanation for our attraction to actual suffering. He proposes a solution to the problem in terms of *final causes*.

Kames, similarly to Hume, rejects the Lockean presupposition of the Exercise Argument that the only motive to human action is the avoidance of pain – a presupposition taken by Kames to be grounded in self-love and, thus, to be egoistic. He nevertheless keeps the providential framework to propose an explanation in terms of finality. There are certain social passions that are painful but still instinctively produce affection in us: Kames holds that these phenomena cannot be explained in terms of a hedonistic theory of value that works with Locke's presupposition that the »removal of uneasiness« is the only stimulant to action. He mentions grief and compassion as examples of such passions: »Objects of distress raise no aversion in us, though they give us pain. On the contrary, they draw us to them, and inspire us with a desire to

37 Francis Hutcheson: »Hibernicus's Letters« [5 June 1725]. In: James Arbuckle: *A Collection of Letters and Essays on Several Subjects, Lately Published in The Dublin Journal*. London 1729, vol. I, 86, quoted in Hathaway: »The Lucretian ›Return upon Ourselves‹ in Eighteenth-Century Theories of Tragedy« (= note 23), 682.

38 As for art, Kames's contribution is less original. In his extremely influential *Elements of Criticism* (1762), Kames discusses the paradox of negative emotions raised by mimetic art: in the case of visual representations of ugly objects, Kames – repeating Addison's Imitation Argument – simply argues that the pleasure caused by proper imitation »overbalances« the disagreeableness of the object. In the case of the verbal representation of disagreeable objects, Kames's solution resembles the Conversion Argument proposed by Hume in 1757: in these cases, Kames maintains, it is the (intrinsic) beauty of language (independent of the appreciation of imitation) that transforms the overall character of the experience: »the pleasure of language is so great, as in a lively description to overbalance the disagreeableness of the image raised by it.« Henry Home, Lord Kames: *Elements of Criticism* [1762]. Ed. Peter Jones. Indianapolis 2005, vol. 2, 642.

afford relief.«³⁹ Kames infers that there is »a singular phaenomenon in human nature; an appetite after pain«. ⁴⁰ For Kames, an ardent deist, »singular phenomena« in nature do not exist without a reason: they function to promote the goals of the providential design – wise, benevolent and calibrated to our needs.

Next, Kames proposes an explanation of our attraction to pain in terms of final causes, which might well be the original source of Burke's teleological account of the sublime: »[N]ature, which designed us for society, has linked us together in an intimate manner, by the sympathetic principle, which communicates the joy and sorrow of one to many. We partake the afflictions of our fellows: we grieve with them and for them; and, in many instances, their misfortunes affect us equally with our own. Let it not therefore appear surprising, that, instead of shunning objects of misery, we chuse to dwell upon them; for this is truly as natural as indulging grief for our own misfortunes. And it must be observed at the same time, that this is wisely ordered by providence: were the social affections mixed with any degree of aversion, even when we suffer under them, we should be inclined, upon the first notice of an object in distress, to drive it from our sight and mind, instead of affording relief.«⁴¹

In order to promote the purposes of providence, Kames maintains that »self-love does not always operate to avoid pain and distress«. ⁴² On the contrary, the »social principle« makes us voluntarily partake in suffering of others so that we could relieve it, which explains the reason why »tragedy is allowed to seize the mind with all the different charms which arise from the exercise of the social passions, without the least obstacle from self-love.«⁴³

Interestingly, as Rachel Zuckert pointed out, Kames's argument »dissolves« the very paradox of negative emotions, because it rejects the very principle it

39 Henry Home, Lord Kames: »Our Attachment to Objects of Distress« [1751]. In: Idem: *Essays on the Principles of Morality and Natural Religion*. Ed. Mary Catherine Moran. Indianapolis 2005, 15.

40 Ibid., 16.

41 Kames: »Our Attachment« (= note 39), 16 f. Kames repeats this argument concerning »the curious mechanism« of sympathy in the *Elements* as well: »The whole mystery is explained by a single observation, That sympathy, tho' painful, is attractive, and attaches us to an object in distress, the opposition of self-love notwithstanding, which would prompt us to fly from it. And by this curious mechanism it is that persons of any degree of sensibility are attracted by affliction still more than by joy.« Kames: *Elements* (= note 38), vol. 1, 309.

42 Kames: »Our Attachment« (= note 39), 19.

43 Ibid., 20.

is based on, the presumption that the sole motives behind human action are the avoidance of pain (such as pity or fear). This presupposition also implies that disagreeable objects necessarily evoke painful emotions, and, therefore, aversion. Kames, however, by differentiating between qualities of objects (e.g. disagreeableness) and natural propensities (e.g. aversion) is able to reject this presumption: some of our natural propensities such as sympathy do guide us towards pain, or, to put it in Kamesian terms, the exercise of some painful emotions turns out to be *agreeable*. Characteristically, Kames argues that these propensities attract us towards the suffering of others because of their function in the providential design.⁴⁴

Our natural attraction to painful social passions not only serves as a cohesive force in human societies by promoting moral action but it also pleases us *reflectively*. Proposing quite an interesting argument, Kames adds that the reflexive pleasure of *moral self-approbation* is also involved in our engagement with tragedy. What we approve of, Kames says, is our emotional response to tragedy, i.e. the exercise of social passions when faced with the suffering of others: »When we consider our own character and actions *in a reflex view*, we cannot help approving this tenderness and sympathy in our nature. We are pleased with ourselves for being so constituted: we are conscious of inward merit; and this is a continual source of satisfaction.«⁴⁵

First, note that Kames here talks about how we approve our emotive response *after* the actual experience, i.e. it does not explain the problem of tragedy itself, and rather it is an additional, subsequent pleasure that follows such experiences. This also makes it clear that Kames does not revert to a self-congratulatory gesture to explain tragic pleasure: »Kames' moral reflective pleasure is intrinsically *dependent upon* the emotional – painful – engagement with characters' fates« – as Zuckert pointed out.⁴⁶

Second, note that Kames here uses the term »approbation«, a term he uses elsewhere to denote a judgment that »imports a *peculiar beauty*, which is per-

44 See Rachel Zuckert: »Kames's Naturalist Aesthetics and the Case of Tragedy«. In *The Journal of Scottish Philosophy* 7 (2009), 2, 152–153. Zuckert adds a further point, which is consistent with the Kamesian view: »though he does not do so, Kames might have argued not only that the problem of tragedy (as problem) presupposes the Lockean principle, but *also* that it presupposes (implicitly) the falsity of this principle. For without spectatorial sympathy (i.e., without other-regarding tendencies), there would be no pain to be explained.« *Ibid.*, 154.

45 Kames: »Our Attachment« (= note 39), 17. [My italics – B.Cs.]

46 Zuckert: »Kames's Naturalist Aesthetics« (= note 44), 156.

ceived, upon considering the object as fitted to the use intended.«⁴⁷ In short, we approve our sympathetic engagement with the distress of others in subsequent reflection because we consider our passions to be working *properly* – »fitted to the use intended« in the providential order – during the (affective) exercise of virtue occasioned by engaging with an artwork.

2. 6. Finding a place for Burke

It is these five arguments – appealing distinctively to (1) the recognition of apt imitation, (2) the aesthetic excellence of the means of representation, (3) the reflection on our own safety, (4) the stimulation of the passions, and (5) the proper working of sympathy – that formed the space into which Burke entered in 1757. Similarly to Du Bos and Kames, Burke is adamant that our response to »the feelings of our fellow creatures in circumstances of real distress« will give us the clue to represented distress, as well. »I am convinced« – Burke boldly writes – »we have a degree of delight, and that no small one, in the real misfortunes and pains of others«. Scenes of suffering and calamities make us »approach« and »dwell upon« them, Burke holds, explicitly saying that »there is no spectacle we so eagerly pursue, as that of some uncommon and grievous calamity«. ⁴⁸ Again, we are back at the scaffold. It seems that »terror is a passion which always produces delight when it does not press too closely; and pity is a passion accompanied with pleasure, because it arises from love and social affection.«⁴⁹ Some distance from the object of experience is, again, considered to be a necessary condition of delight – nothing new here. But why is terror always delightful? And how is it different from pleasure?

Referring to the Imitation Argument, Burke acknowledges that when we encounter human suffering in art, there is »a pleasure resulting from the effects of imitation«. ⁵⁰ This superadded pleasure caused by the aptness of imitation, however, does not change Burke's position concerning the aesthetic allure of suffering itself. The latter, Burke clarifies, cannot be explained away by alluding to the fact that what we see is fiction: reason, as always in Burke's aesthetics, is silenced. The aesthetic force of an artwork – its power of engag-

47 Henry Home, Lord Kames: »Foundation and Principles of Morality«. In: Idem: *Essays* (= note 39), 27. [My italics added – B.Cs.]

48 Burke: *Enquiry* (= note 1), 42 f.

49 Ibid.

50 Ibid., 43.

ing our passions, that is – depends upon the reality effect of imitation, which can be destroyed by an act of reflection. However, Burke, pace Addison,⁵¹ holds that representations can never have as powerful effects upon us as real suffering, and since everything in his aesthetic comes down to the affective force of an object, the imitative arts will be given a secondary place in the Burkean aesthetic hierarchy: the aesthetic force of staged suffering is dwarfed by the blood and guts of the scaffold.

Burke rejects the Dead Monster Argument off-hand as a faulty one, a category error, the result of not making a distinction between the necessary condition and the efficient cause of aesthetic pleasure.⁵² Reflecting the mechanical and physiological approach of the *Enquiry*, Burke also adds that the Dead Monster Argument erroneously attributes »the cause of feelings which merely arise from the mechanical structure of our bodies, or from the natural frame and constitution of our minds, to certain conclusions of the reasoning faculty.«⁵³ For Burke, however, our passions are not the products of reflection. It is especially true in the case of the sublime: in the state of astonishment, we simply cannot compare our »good Fortune« to the suffering of others because every cognitive activity is paralyzed by fear.

Burke actually gave us two answers that are rarely discussed together in the literature. Interestingly, Burke aimed to combine two arguments that stand in stark contrast to each another – Du Bos's Exercise Argument and Kames's Sympathy Argument – to solve the problem of negative emotions. Both arguments are designed to explain our (supposed) anthropological attraction to the distress of others and, thus, painful emotions, but the former offers an explanation in terms of self-preservation, while the latter in terms of sociability. Even though the two arguments occupy different areas of the Burkean anthropological scheme, they mutually inform each other through the physiological

51 »Words, when well chosen, have so great a Force in them, that a Description often gives us more lively Ideas than the Sight of Things themselves. [...] The Reason, probably, may be, because in the Survey of any Object we have only so much of it painted on the Imagination, as comes in at the Eye; but in its Description, the Poet gives us as free a View of it as he pleases, and discovers to us several Parts, that either we did not attend to, or that lay out of our Sight when we first beheld it. As we look on any Object, our Idea of it is, perhaps, made up of two or three simple Ideas; but when the Poet represents it, he may either give us a more complex Idea of it, or only raise in us such Ideas as are most apt to affect the Imagination.« *The Spectator* (= note 18) vol. III, No. 416 (27 June 1712), 560–561.

52 See Burke: *Enquiry* (= note 1), 44.

groundwork of Burke's aesthetics, working together to account for our puzzling encounters with negative emotions and explore their anthropological underpinnings and utility in human life.

3.

In the first part of the *Enquiry* Burke explicitly joins the discussion on the paradox of tragedy. Here Burke explains the problem by focusing on the conditions that make affective engagement with artworks and other persons possible in the first place: *sympathy*, the favourite passion of the British Enlightenment. In his teleologically-ordered anthropological model, Burke lists sympathy among the social passions – emphatically differentiating them from the passions of self-preservation. In the Burkean teleology of the passions, the social passions serve the purpose of maintaining propagation («the society of the *sexes*») and social cohesion («the more *general society*»). Designed by providence, they serve these purposes by directing us towards other individuals through *love* or other social passions such as *sympathy*, *imitation* or *ambition*.⁵⁴ The passions of self-preservation such as *fear* or *terror*, on the other hand, are «selfish» insofar as they are designed to ensure the preservation of *the individual* when his life or health is threatened. We can see here, as Rodolphe Gasché noted, that Burke's teleology of the passions combines the Hobbesian and the Shaftesburian conceptions of human nature and presents human beings as driven by *selfish* as well as *sociable* passions.⁵⁵ However, as I will try to show, even our selfish drives for self-preservation are designed in such a way in Burke's Providential Order that they, by the *cunning of providence* hidden in our very fibres, eventually lead to social bonds and moral conduct.⁵⁶

53 Ibid., 41.

54 Burke: *Enquiry* (= note 1), 37–40.

55 Rodolphe Gasché: «...And the Beautiful? Revisiting Edmund Burke's ›Double Aesthetics‹». In: *The Sublime from Antiquity to Present*. Ed. Timothy M. Costelloe. Cambridge 2012, 27. For the history of modern Western aesthetics as a »double aesthetics«, a tradition split between beauty and sublimity, see Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart 1995. Richard Bourke pointed out the similarities between Burke's and Grotius's anthropology based on fear (self-preservation) and pity (society). See Bourke: *Empire and Revolution* (= note 11), 127–128.

56 For a somewhat different argument for the sociability of the Burkean sublime, see Richard Bourke: »Pity and Fear. Providential Sociability in Burke's *Philosophical Enquiry*«. In: Koen Vermeir et al. (Eds.): *The Science of Sensibility* (= note 5), 151–175. For discussion and context, see Bourke: *Empire and Revolution* (= note 11), 128. f.

3. 1. Sympathy, the sublime, and the ›transfusion‹ of negative emotions

The social passions are grounded in *pleasure*, while the passions ›which are conversant about the preservation of the individual turn chiefly on *pain* and *danger*‹, which makes them ›the most powerful of all the passions.‹⁵⁷ The primacy Burke attributes to the sublime in his aesthetic hierarchy rests on this anthropological foundation. Grounding the passions of society in pleasure and the passions of self-preservation in pain can fortify the first distinction because pleasure and pain, for Burke, are positive qualities, ultimate ends, independent from one another. Burke, pace post-Lockean philosophers, rejects the idea that ›positive pain‹ resembles the feeling raised by the cessation or moderation of pleasure, or that ›positive pleasure‹ resembles the cessation or moderation of pain. He introduces the term ›delight‹ to label this ›relative pleasure‹, defining it as that agreeable ›feeling which results from the ceasing or diminution of pain.‹⁵⁸ It is this third kind of agreeable feeling, an ambivalent pleasure mingled with pain, that characterizes the experience of the sublime and distinguishes it from the beautiful rooted in positive pleasure.⁵⁹ Burke's argument, as we will see, is far from unambiguous in this matter.

As a social passion, sympathy breaks our indifference as insipid spectators by allowing us to ›enter into the concerns of others‹ and to be ›moved as they are moved.‹⁶⁰ We are ›naturally‹ – instantly, instinctively, one might even say aesthetically – drawn to ›almost any thing which men can do or suffer.‹⁶¹ Sympathy, in other words, is ›a sort of substitution‹ or ›transfusion‹ of affective states⁶² – a conception similar to the one proposed in Hume's *Treatise* a few

57 Burke: *Enquiry* (= note 1), 36.

58 Ibid., 33.

59 Pointing out the significance of Burke's anthropological distinctions for his value distinctions has long been a customary step of every interpretation. See, for instance, Walter John Hipple, Jr.: *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale 1957, 87–88; Aris Sarafianos: ›Pain, Labour and the Sublime. Medical Gymnastics and Burke's Aesthetics‹. In: *Representations* 91 (2005), 1, 58–83, here: 59–60; Furniss: *Edmund Burke* (= note 10), 18–19; Gasché: ›...And the Beautiful?‹ (= note 55), 25; Paul Guyer: *A History of Modern Aesthetics. Vol. 1. The Eighteenth Century*. Cambridge 2014, 151; Timothy M. Costelloe: *The British Aesthetic Tradition. From Shaftesbury to Wittgenstein*. Cambridge 2013, 71–73.

60 Burke: *Enquiry* (= note 1), 41.

61 Ibid.

62 Ibid.

years earlier.⁶³ It is, thus, not surprising that Burke discusses sympathy under the rubric of social passions that serve the purpose of society in general. But do social passions not turn on pleasure? Well, this is the point where the argument gets interesting.

If by sympathy »we are put into the place of another man«, it follows that – depending on the feelings of the other – the object of sympathy can be both pleasure and pain, that is, both social affection and self-preservation. Thus, when »turning upon pain«, sympathy »may be a source of the sublime.«⁶⁴ Interestingly, sympathy, just like the social passions of ambition and imitation, is »a limit case« in Burke's theory of the passions, an »intermediate zone of love and terror«, as Rodolphe Gasché put it.⁶⁵ Throughout his treatment of the passions of general society, as Robert Doran noted, Burke utilizes concepts that invoke the sublime (he explicitly refers to Longinus in the case of the self-aggrandisement of ambition). As a result, Burke's social passions subvert his bipartite anthropological structure.⁶⁶

Be that as it may, we have arrived at the paradox of negative emotions: if sympathy can »transfuse« negative emotions as well, why are we attracted to the suffering of others? Why do we, according to Burke, actively search for these painful experiences? In order to explain this paradox in terms of sympathy, Burke turns to finality and offers a teleological explanation that is very similar to that of Kames: »Whenever we are formed by nature to any active purpose, the passion which animates us to it, is attended with delight, or a pleasure of some kind, let the subject matter be what it will; and our Creator has designed we should be united by the bond of sympathy; he has strengthened that bond by a proportionable delight; and there most where our sympathy is most wanted, in the distress of others.«⁶⁷

Following Kames, Burke's Sympathy Argument also *dissolves* the paradox: we are attracted to and strangely pleased by the suffering of others simply because God annexed delight to sympathetic engagement in order to promote

63 The principle of sympathy, Hume famously writes, assures »the easy communication of sentiments from one thinking being to another«, making »the minds of men [...] mirrors to one another«. David Hume: *A Treatise of Human Nature. A Critical Edition*, Vol. 1. Texts. Eds. David Fate Norton and Mary J. Norton. Oxford 2007, 2.2.5., 234, 236.

64 Burke: *Enquiry* (= note 1), 41.

65 Gasché: »...And the Beautiful?« (= note 55), 34, 30.

66 Robert Doran: *The Theory of the Sublime. From Longinus to Kant*. Cambridge 2015, 154–160.

67 Burke: *Enquiry* (= note 1), 42.

social cohesion: »If this passion [i.e. sympathy – B.Cs.] was simply painful, we would shun with the greatest care all persons and places that could excite such a passion«. ⁶⁸ Again, we arrive at Burke's »theological instinct theory«. ⁶⁹

3. 2. Regaining the sociability of the sublime

Even though the Burkean sublime was originally linked to self-preservation and conceived to be individualistic, the sympathetic principle built into our make-up turns the sublime to be a significant force of social cohesion. What is more, the sublime can also lead to *moral conduct* – actively contributing to the preservation and rebuilding of social bonds. Burke, following Kames, also argues that the ultimate goal of Providence is to make us help others: »This is not an unmixed delight, but blended with no small uneasiness. The delight we have in such things, hinders us from shunning scenes of misery; and the pain we feel, prompts us to relieve ourselves in relieving those who suffer; and all this antecedent to any reasoning, by an instinct that works us to its own purposes, without our concurrence.« ⁷⁰

The sublime, when it is raised by the distress of others, is a force of social cohesion and moral conduct due to a wise providential design, operating independently from any rational reflection. Vanessa L. Ryan saw in this argument Burke's most original contribution to the debate about the paradox of negative emotions: providence ensured that by being attracted to suffering we are faced with existential and bodily fragility, but since it is an experience »blended with no small uneasiness«, we will cease being mere sympathetic spectators and help the suffering when they need it the most: »Rather than leading us to an experience of self-presence or self-exaltation – Ryan concludes –, Burke's sublime overpowers the self and our instinct to self-preservation motivates us to relieve our pain by relieving that of others.« ⁷¹ Moral

68 Ibid., 42 f. [My italics – B.Cs.]

69 Sándor Radnóti: »A társas lét és a fenséges« [Sociability and the Sublime]. In: *Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás* [Edmund Burke's Aesthetics and the European Enlightenment]. Ed. Ferenc Horkay Hörcher and Márton Szilágyi. Budapest 2011, 15–44, here: 37.

70 Burke: *Enquiry* (= note 1), 43.

71 Vanessa L. Ryan: »The Physiological Sublime. Burke's Critique of Reason.« In: *Journal of the History of Ideas* 63 (2001), 265–279, here: 277. Also see Richard Bourke's assertion that »Delight thus offers an incentive to affectionate identification with affliction, lending support to social solidarity in general. [...] Burke's innovation here was to claim that a mental state derived from the instinct for self-preservation fortified the impulse to society.« Bourke: *Empire and Revolution* (= note 11), 132.

action is, therefore, the product of social as well as selfish passions, the amalgam of pleasure and pain.

However, there seems to be a hitch when we apply Burke's teleological argument to our initial example of the aesthetic allure of the scaffold. If Providence made the painful social passions agreeable (to use Kames's terminology) to ensure social cohesion, is it not strange that Burke brings up the aesthetic pull of public executions as »the triumph of the real sympathy«?⁷² After all, our sympathetic engagement can hardly relieve the suffering of the condemned in these cases. Even if one accepts Burke's teleological account, the sympathetic principle seems to be at work here as a blind force – pointless from the point of view of its original providential purpose of relieving the suffering of others. Just like our emotive response to suffering exhibited by mimetic art. But maybe it was exactly his point: the workings of our passions, as I have pointed out, are not governed by reason.⁷³ On the contrary, Burke insists that they must be running independently of any reflection if they are to fulfil their role in the Providential Order. It is this blind sympathetic instinct that draws us out from the theatre, from the feigned calamities of the stage, and towards the real suffering exhibited on the scaffold. But Burke's example, built on the affective superiority of the real over the feigned, also leads us to his second explanation.

4.

Burke modifies the Exercise Argument by reconfiguring Du Bos's psychological argument in terms of neuro-physiology. Recent scholarship has shown that Burke did not join the scientific debates of his age merely through adopting the experimental method: in developing his aesthetic theory, Burke drew heavily on the medico-scientific theories of the mid-eighteenth century. As interpreters like Aris Sarafianos have compellingly revealed, »a specifically medical discourse of *exercise* is the ›archaeological territory‹ of Burke's science of sensibility.«⁷⁴ In the third part of my paper, I will focus on Burke's physiological aesthetics and the solution it offered him to resolve the paradox of negative emotions.

72 Burke: *Enquiry* (= note 1), 43.

73 Ibid., 41, 43.

74 Sarafianos: »Pain, Labour and the Sublime« (= note 59), 70. [My italics – B.Cs.]

4. 1. »Right down to the tissue of fibres«. Burke's physiological aesthetics

Burke himself – partly because of a nervous breakdown in the 1750s that he attributed to a period of overstrained work – was well conversed in medicine and physiology, and was friends with several physicians. Among the latter was Richard Brocklesby (1722–1797), the avid vivisectionist⁷⁵ and early British adherent of Albrecht von Haller's vitalism, interested in pain and »irritability« – both crucial in Burke's physiological aesthetics.⁷⁶ Even more importantly, Christopher Nugent (1698–1775), the physician who »restor'd his Life, and taught him how to Live«⁷⁷ in the 1750s. Nugent was a physician in Bath, »that famous center of polite amusement«,⁷⁸ and later became Burke's father-in-law, and remained his beloved mentor for the rest of his life.⁷⁹ By eighteenth-century standards, Nugent's therapeutic practice seemed drastic: it consisted of forcing the fibres to contract and the fluids to keep in motion by shocking the body with various stimulants. By pointing out the similarities between Nugent's and Burke's medical language, Sarafianos has recently argued that Nugent's »shock therapies« and the physiology behind them might have influenced Burke's aesthetics of the sublime.⁸⁰

However, it is probably futile to search for a single medico-physiological model behind Burke's physiological aesthetics. Like-minded authors like Addison elaborated their aesthetic theory at the beginning of the century against the

75 See Richard Brocklesby: »An account of some experiments on the sensibility and irritability of the several parts of animals; in a letter from Richard Brocklesby, M.D. F.R.S. To the reverend Thomas Birch, D.D. Secr. R. S.«. In: *Philosophical Transactions* 49 (1755), 240–245.

76 See Sarafianos: »Pain, Labour and the Sublime« (= note 59), 62 f.

77 Burke quoted in Lock: *Edmund Burke* (= note 13), vol. 1, 75.

78 Tobias Smollett: *The Expedition of Humphry Clinker* [1771]. Ed. Günter Jürgensmeier. Munich, 2005, 11. One of Smollett's other characters, the hypochondriac Mr. Bramble, offers us a glimpse of what it meant to be the »centre of polite amusement« in the eighteenth century: »this place, which Nature and Providence seem to have intended as a resource from distemper and disquiet, is become the very center of racket and dissipation. Instead of that peace, tranquility and ease, so necessary to those who labour under bad health, weak nerves, and irregular spirits; here we have nothing but noise, tumult, and hurry; with the fatigue and slavery of maintaining a ceremonial, more stiff, formal, and oppressive, than the etiquette of a German elector.« *Ibid.*, 34.

79 See Lock: *Edmund Burke* (= note 13), vol. 1, 73–76.

80 See Aris Sarafianos: »The Contractility of Burke's Sublime and Heterodoxies in Medicine and Art«. In: *Journal of the History of Ideas* 69 (2008), 1, 23–48, here: 27–32. For Nugent's therapeutics, see his *An Essay on the Hydrophobia*. London 1753.

backdrop of iatromechanism,⁸¹ which largely became obsolete by the time of the 1750s. Instead of the mechanistic vision of the body as a hydraulic machine, a vitalistic model started to become accepted throughout Britain, through debates concerning, among others, reflex action and the involvement of the soul, or the animating principle of life itself. The vitalistic model, which was itself polarised by mechanistic (Haller) and animistic (Whytt) approaches, revealed the body as a sensitive network of *contractile fibres*, irritable and/or sensible.⁸² Medicine and neuroscience, however, remained in constant flux with transfusing models and ideas: »The old framework of ideas, animal spirit, subtle fluids, spiritual substances and hollow nerves lived on, in spite of the evidence, because it was difficult to see until the very end of the period with what they could be sensibly replaced.«⁸³ Burke drew on iatromechanists like Fuller or Cheyne (emphasizing the unhindered flow of fluids), but was also influenced by Hallerian vitalists, such as his friend Brocklesby, or other adherents of the physiology of contractility, like Nugent (emphasizing the elasticity of fibres).⁸⁴

In his aesthetics, Burke wants to trace back the various passions, pleasures and pains to certain neuromuscular mechanisms, and thus to the minute components of the human frame, the fibres. In using the terms ›nerves‹, ›muscles‹ and ›fibres‹ interchangeably, I am not being inconsistent or negligent: it is Burke's vitalism that does not follow the clear-cut Hallerian distinction between ›sensible‹ nerve fibres (feeling) and ›irritable‹ muscle fibres (motion). According

81 »I consider the Body – Addison writes, disclosing his iatromechanist commitments – as a System of Tubes and Glands, or to use a more Rustick Phrase, a Bundle of Pipes and Strainers, fitted to one another after so wonderful a Manner as to make a proper Engine for the Soul to work with.« *The Spectator* (= note 18) vol. I, No. 115 (12 July 1711), 471.

82 See Theodore M. Brown's seminal essay: »From Mechanism to Vitalism in Eighteenth-Century English Physiology«. In: *Journal of the History of Biology* 7 (1974), 2, 179–216. On the famous debate concerning »irritability« and »sensibility« between Albrecht von Haller and Robert Whytt in the 1750s, see Eugenio Frixione: »Irritable Glue. The Haller–Whytt Controversy on the Mechanism of Muscle Contraction.« In: *Brain, Mind and Medicine. Essays in Eighteenth-Century Neuroscience*. Eds. Harry Whitaker, C.U.M. Smith, Stanley Finger. New York 2007, 115–124.

83 C.U.M. Smith: »Brain and Mind in the ›Long‹ Eighteenth Century«. In: *Ibid.*, 15–28, here: 16.

84 For Aris Sarafianos' uniquely instructive attempts to entangle Burke's medical background, see Sarafianos: »Pain, Labor, and the Sublime« (= note 59), 58–83. (Fuller's therapeutic use of exercise, Brocklesby's vitalism and experiments on irritability and pain) and »The Contractility of Burke's Sublime« (= note 80). (Nugent's drastic therapies and physiology of contractility).

to the Burkean model, fibres »compose any muscle or membrane« in the body.⁸⁵ In this »integrated perception of sensibility«, Sarafianos aptly observes, »nerves move, muscles and organs feel, and pain, like pleasure, is both a kind of feeling and a specifically important kind of motion.«⁸⁶

Even though the physiological and medical aspects were largely neglected by historians and were only recently rediscovered by scholarship, the importance of the physiological groundwork in the *Enquiry* was widely acknowledged in the second half of the eighteenth century, meeting with dismissive criticism as well as enthusiastic support.⁸⁷ The reception of the *Enquiry* among German-speaking authors clearly shows that it was received as a radical physiological aesthetic programme that traces the aesthetic back to the visceral depth of the body.⁸⁸ Herder, for example, sums up the *Enquiry*'s radical physiological programme in the following way: »[Burke] pursues both these feelings [i.e. the sublime and the beautiful – B.Cs.] deep into our nature, right down to the tissue of fibers that immediately surrounds the soul, as it were, and [...] everywhere traces the sublime to a feeling of *tension* and the beautiful to a gentle *relaxation* of the nerves.«⁸⁹ The true shortcoming of Burke's work, according to Herder, is that it did not go further in revealing the »specific varieties« of aesthetic

85 Burke: *Enquiry* (= note 1), 140.

86 Sarafianos: »Pain, Labor, and the Sublime« (= note 59), 63.

87 The striking contrast between the vivid eighteenth-century disputes about and the later scholarly ignorance of Burke's physiological aesthetics is also pointed out in Aris Sarafianos: »Edmund Burke's Physiological Aesthetics in Medico-Philosophical Circles and Art Criticism, 1757–1824«. In: *The Reception of Edmund Burke in Europe*. Ed. Martin Fitzpatrick and Peter Jones. London 2017, 207.

88 Thus, the *Enquiry* was not only a »bridge« between the criticism of the British and the aesthetics of the German, as Robert Doran claims (Cf. Doran: *The Theory of the Sublime* (= note 66), 141), but an early proof that the former was appropriated with ease by the latter.

89 Johann Gottfried Herder: »Critical Forests. Fourth Grove, on Riedel's *Theory of the Beaux Arts*«. In: Idem: *Selected Writings on Aesthetics*. Transl. and ed. Gregory Moore. Princeton / Oxford 2006, 177–290, here: 244. For Herder's comments on Burke, see Herman Parret: »From the *Enquiry* (1757) to the Fourth *Kritisches Wäldchen* (1769). Burke and Herder on the Division of the Senses«. In: Koen Vermeir et al. (Eds.): *The Science of Sensibility* (= note 5), 91–106. For a brief account of the German reception of the *Enquiry*, see Tomáš Hlobil: »The Reception of the *Enquiry* in the German-Language Area in the Second Half of the Eighteenth Century. August Gottlieb Meißner and Johann Gottfried Herder«. In: Martin Fitzpatrick (Ed.): *The Reception of Edmund Burke* (= note 87), 279–296. For the first German translation, see *Burke's Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Schönen und Erhabenen*. [Transl. Christian Garve]. Riga 1773.

feelings and their distinctive neurophysiological basis. Thus, a true anatomy of sensibility is »to evaluate the *weight* of every impression, every *kind* of nervous vibration, every *communication* and *propagation* of the feelings, which rush, so to speak, from nerve to nerve, and to analyze the intertwining of a multitude of fibers to form a single main category of feeling.«⁹⁰ Herder seemed to have thought that Burke's genuine contribution to aesthetics was not his conceptual differentiations or theory of passions, but tracing the aesthetic back to a physiological groundwork.⁹¹ This entails, however, that he read it as an »experiment« revealing the laws of sensibility – a treatise on the fringe of »natural philosophy«. It is no coincidence that when discussing the contraction and relaxation of the »irritable fibres« involved in sensation in his »On the Cognition and Sensation of the Human Soul« (1778), Herder refers to Burke's physiological theory.⁹²

4. 2. Neuromuscular dichotomies

As we have seen, Burke grounded his distinction between social and selfish passions in the opposition between positive pleasure and pain. This latter distinction, in turn, can be traced back to opposing neuromuscular mechanisms. In a rather reductionist way, Burke argues that »a relaxation somewhat below the natural tone seems to me to be the cause of all positive pleasure« and that »the passion called love is produced by this relaxation«. Given that beauty was previously linked to pleasure and love, Burke identifies this neuromuscular mechanism to be the efficient cause of the idea of beauty: »the genuine constituents of beauty have each of them, separately taken, a natural tendency to relax the fibres.« Thus, the »uniform and general effect« of beauty is taken to be that we are »softened, relaxed, enervated, dissolved, melted away by pleasure«. ⁹³ In short, as soon as »a beautiful object [is] presented to the sense, by causing a relaxation of the body, produces the passion of love in the mind« and, in turn, »if by any means the passion should first have its origin in the mind, a relaxation of the outward organs will as certainly ensue in a degree proportioned to the

90 Herder: »Critical Forests. Fourth Grove« (= note 89), 245.

91 Herder's endorsement continues in his later works as well, such as his 1778 »Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele« (»On the Cognition and Sensation of the Human Soul«.) See Hlobil: »The Reception of the *Enquiry*« (note 89), 292 f.

92 Herder: »On the Cognition and Sensation of the Human Soul [1778]«. In: Idem: *Philosophical Writings*. Transl. and ed. Michael N. Forster. Cambridge 2002, 187–250, here: 201 f.

93 Burke: *Enquiry* (= note 1), 136.

cause.«⁹⁴ Body and mind interact with the presumption that their operations consist of the same neurophysiological mechanism.

By contrast, pain and fear consist in »convulsive agitations«, in the »unnatural tension of the nerves«.⁹⁵ Pain and terror operate almost in the same way, the only difference between them being »that things which cause pain operate on the mind by the intervention of the body; whereas things that cause terror generally affect the bodily organs by the operation of the mind suggesting the danger«. That is to say, pain is the sensation raised by the »tension, contraction, or violent emotion of the nerves« produced by an object striking the senses, while terror is the passion raised by the suggestion of danger that produces such convulsions and, therefore, painful sensation in the body.⁹⁶ The common physiology of fear and pain, together with the close interaction between body and mind and the vitalist framework of sensibility, can explain why many things that are painful but not exactly terrible have a similar effect to that of terrible objects. Furthermore, given that »pain and fear act upon the same parts of the body, and in the same manner, though somewhat differing in degree« and that the »ruling principle of the sublime« is terror, it follows that »*whatever is fitted to produce such a tension* must be productive of a passion *similar* to terror, and consequently must be a source of the sublime, though it should have no idea of danger connected with it.«⁹⁷ As we can see, this physiological argument will modify the theory of the sublime, as well: the possible sources of the sublime exceed the terrible, and encompass everything that is painful, if it is powerful enough to push the contractile nerves of the human body to their limits.

4. 3. In search of a proper model: delight vs. exercise

Burke's reductionist and mechanical physiological groundwork reconstructed above can help us clarify an ambiguous point in the literature concerning the paradox of negative emotions: how can pain (and fear) be an efficient cause of our aesthetic appreciation (even of a relative or mixed kind)? There is a common interpretation of the Burkean sublime I will here call the Argument from Delight, since it is based on the *temporal delay* built into Burke's concept of delight – a concept generally deemed by Burke-scholars to be vague with an

94 Ibid., 136.

95 Ibid., 120.

96 Ibid.

97 Ibid., 121. [My italics – B.Cs.]

ambiguous relation to pain/terror.⁹⁸ According to this explanation, the sublime is not the appreciation of pain or fear itself but *the moderation or cessation*, or, if the object is imaginary or otherwise distanced, *the anticipation of pain or fear*. Aris Sarafianos and Tom Furniss tried to reconcile the Argument from Delight with Burke's physiological account, claiming that the Burkean sublime does not consist of the painful contraction of the fibres but rather of the experience of *overcoming* pain. They cite Burke's claim concerning delight that this ambiguous feeling occurs in the mind »upon escaping some imminent danger, or on being released from the severity of some cruel pain.«⁹⁹ And if the sublime is a form of delight, as Burke suggests, it follows that it must also arise from the same process. In Furniss's reading, the sublime is »the experience of the threatened self seeming to overcome or master danger through *effort*«,¹⁰⁰ while Sarafianos holds that Burke remodelled »the sublime in the form of an *after-effect* of actual pain.«¹⁰¹

The problem with this interpretation is not only the Kantian perspective it unconsciously adopts¹⁰² but that the radical implications of the Burkean sublime are neutralised: in the worst case, the sublime becomes nothing more than a thrilling gaze *from the distance*, a relief *after* the threat is gone, or maybe a suspenseful anticipation *before* it hits us. In the more nuanced readings of Furniss and Sarafianos, the sublime is the product of mastery, effort, or strenuousness on part of the individual that will eventually »reaffirm the sense of self as a kind of heroic labourer, purging itself of weakness through individual effort.«¹⁰³ The Argument from Delight, however, is not the definitive explanation of the *Enquiry*.

Through the medico-physiological arguments and examples in Part IV, Burke examines the ways various material properties produce – through striking the senses – a painful contraction of the nerves and, thus, the sublime. I believe that these examples show that it is *the invigorating experience of actual*

98 Cf. Furniss: *Edmund Burke's Aesthetic Ideology* (= note 10), 25; E. J. Clery: »The Pleasure of Terror. Paradox in Edmund Burke's Theory of the Sublime«. In: *Pleasure in the Eighteenth Century*. Eds. Roy Porter and Marie Mulvey Roberts. London 1996, 164–181, here: 168; Korsmeyer: »A Lust of the Mind« (= note 16), 55–57.

99 Burke: *Enquiry* (= note 1), 32.

100 Furniss: *Edmund Burke's Aesthetic Ideology* (= note 10), 25.

101 Sarafianos: »Pain, Labor, and the Sublime« (= note 59), 61.

102 For a valid criticism of the Kantian reading of Burke, see Ryan: »The Physiological Sublime« (= note 71), 267.

103 Furniss: *Edmund Burke's Aesthetic Ideology* (= note 10), 29.

fear and/or pain – the *exercise* of our bodily and mental powers itself – that makes the sublime a source of an ambiguous pleasure, and not its removal or after-effect.¹⁰⁴ In a crucial point of this part of the *Enquiry*, Burke equates the physiology of pain and fear with the physiological mechanisms involved in *physical exercise or labour*: »labour is a surmounting of *difficulties*, an exertion of the contracting power of the muscles; and as such resembles pain, which consists in tension or contraction, in everything but degree«. ¹⁰⁵

This physiological account of exercise will be the key to the paradox of negative emotions. The exercise model will reveal that the sublime is not an after-effect of pain, just as the pleasure of engaging in demanding physical exercise does not come *after* the often painful activity, once the physical challenge has been overcome. It is an experience of being challenged, being pushed to one's limits, hardly being able to master the activity. But there is no temporal delay: the pleasure of exercise consists in the vigorous activity of our physical and mental powers.

4. 4. A persistent onslaught on the nerves. Burke on darkness

Consider, first, Burke's famous account of how darkness is productive of the sublime. After having rejected the Lockean associationist explanation of why darkness is terrifying, Burke proposes an account of the effect of darkness in purely mechanistic, that is, physiological terms: »*whilst we are involved in darkness*«, the radial fibres of the iris are »so contracted, as to strain the nerves that compose it beyond their natural tone« because of the eye's »own efforts in pursuit of its object«. As a result of these »spasms«, »the bodily organs suffer first«, producing »a painful sensation«. ¹⁰⁶ The idea of the sublime is not the product

104 See the same point in Costelloe: *The British Aesthetic Tradition* (= note 59), 72. Also see Guyer: *A History of Modern Aesthetics* (= note 59), vol. 1, 152.

105 Burke: *Enquiry* (= note 1), 122.

106 Burke: *Enquiry* (= note 1), 132 f. [My italics – B.Cs.] Burke's explanation was rejected as an absurd proposition by many of his contemporaries. Richard Payne Knight, for instance, pointed out that »the slightest knowledge of optics would have informed him that the sheet of paper, upon which he was writing, being seen thus close to the eye, reflected a greater, and more forcible mass of light; and, consequently, produced more irritation and tension, than the Peak of Teneriffe or Mount St. Elias would, if seen at the distance of a few miles: – yet, surely he would not say that the sheet of paper excited more grand and perfect ideas of the sublime.« Richard Payne Knight: *An Analytic Inquiry into the Principles of Taste* (1805), quoted in Costelloe: *The British Aesthetic Tradition* (= note 59), 74.

of the removal or overcoming of pain but the painful exercise of the sensory organ itself, an assault on the body, which is *trying* to overcome it but cannot master it completely: the sublime is an experience of overwhelming power. The same is true for the alteration of unexpected, sudden lights or sounds with total darkness or silence that keep us alarmed and in »fearful anxiety« by striking our senses *again and again*. It is not the removal of pain but the persistent onslaught on the nerves by the sudden changes between opposite extremes that is the source of the sublime.¹⁰⁷ The senses are pushed to their limits, *to the verge of pain*, triggering the passions of self-preservation, which gives an unmatched intensity to the experience – and this is exactly the vitalising exercise, enhancing our bodily and mental alertness, which gives rise to the sublime.

Thus, it seems that, paradoxically enough, it is pain that turns out to be aesthetically agreeable (to use Kames's conceptual tools), attracting us, engaging us and making us dwell upon it. It is, though, mitigated in its intensity, and is not raw pain: »labour resembles pain, which consists in tension or contraction, in everything but degree.«¹⁰⁸ This difference in degree is ensured by the distancing of the object by time, space or forms of representation.¹⁰⁹ If there was no distance, we simply flee, fearing for our life. Due to the distance, we stay and experience the painful or terrifying stimuli, testing our powers and pushing them to their limits. But it is still, nevertheless, an experience of pain and fear – moderated by distance but not yet overcome.¹¹⁰

107 Sarafianos's reading of Burke's sublime as an experience comprising »the aggravated cycles« of contraction and relaxation supports my interpretation. Cf. Sarafianos: »The Contractility of Burke's Sublime« (= note 80), 40–48.

108 Burke: *Enquiry* (= note 1), 122.

109 The Argument from Delight was also rejected by Robert Doran but he offered a different counter-argument: Burke's treatment of our delight in fear or pain, Doran argues, is not consistent. First, when Burke discusses delight as part of his anthropology, he links it to the removal of pain. Later, however, when discussing the sublime, »In place of the »removal of pain,« Burke substitutes a concept of aesthetic distance – the *idealization* of pain and danger.« What we enjoy in the sublime, Doran claims, is not actual pain but only the idea of it: »virtual terror«. This interpretation solves the problem of actual fear but raises others concerning the intensity of »virtual« passions. Furthermore, Burke's examples make it clear that it is the *bodily pain* and *actual fear* (lessened in degree) that is the source of the sublime. See Doran: *The Theory of the Sublime* (= note 66), 151.ff.

110 Also see György Fogarasi's argument, which is different from mine, but also supports the rejection of the Argument from Delight: »the sublime remains in constant danger of relapsing into danger, and thus, into a state of panic fear. [...] Neither is it immediate pain, nor is it pure painlessness. It simultaneously involves the mediatedness or structural anaesthesia of any instances of trauma (i.e. the distance of what is near), and the disruption of our safe detachment from events occurring in other spaces or times, through some sort of telesensing, or telaesthetic traumatism (i.e. the nearness of what is

4. 5. The »best remedy«. The medical aesthetics of exercise

The physiological similarities between pain/fear and labour/exercise make it possible for Burke to capitalize on the medico-scientific discussions of his age that argued for the beneficial effects of physical exercise, resulting in a medico-scientific solution to the paradox of negative emotions. Addison already utilized the late-seventeenth- and early eighteenth-century (iatromechanist) medical literature on physical exercise in his *Imagination* essays, where he compared the salutary psychosomatic mechanisms involved in aesthetic experience to those involved in physical exercise and labour: aesthetic pleasure, Addison argues, is »like a *gentle Exercise* to the Faculties, awaken them from Sloth and Idleness, without putting them upon any Labour or Difficulty.«¹¹¹ The physiologies of contractility also attributed a crucial role to the proper stimulation and exercise of the fibres. These techniques were supposed to ensure the *elasticity* of the fibres, the key to both bodily and mental health.

In line with eighteenth-century medical practice, Burke argued that »the nature of rest is to suffer all the parts of our bodies to fall into a relaxation that not only disables the members from performing their functions, but takes away the vigorous tone of fibre which is requisite for carrying on the natural and necessary secretions.« In a body, weakened by indolence, the nerves will also become »more liable to the most horrid convulsions, than when they are sufficiently braced and strengthened«, which leads to maladies like melancholy

far away). At the same time that it articulates, it also disrupts the conceptual distinction between pain and the sublime (or, passion and sympathy), and becomes the site of their spectral contamination.« György Fogarasi: »Teletrauma. Distance in Burke's *Philosophical Enquiry*.« In: *The AnaChronisT* 17 (2012), 13.

- 111 Summing up these salutary mechanisms, Addison writes that »Labour or Exercise ferments the Humours, casts them into their proper Channels, throws off Redundancies, and helps Nature in those secret Distributions, without which the Body cannot subsist in its Vigour, nor the Soul act with Cheerfulness.« *The Spectator* (= note 18) vol. I, No. 115 (12 July 1711), 471. For the medical background, see, for example, Francis Fuller: *Medicina Gymnastica: or, a Treatise Concerning the Power of Exercise, with Respect to the Animal Oeconomy; and the Great Necessity of it, in the Cure of Several Distempers*. London 1711 [1705], 26–36; George Cheyne: *An Essay of Health and Long Life*. London 1724, 90–91. Addison also refers, as almost everyone in this tradition, to Francis Bacon's »Of Regiment of Health«. In: Francis Bacon: *The Major Works*. Ed. Brian Vickers. Oxford 2002, 403–405, here: 404.

and often even suicide.¹¹² »The best remedy for all these evils – Burke writes – is exercise or *labour*«, given that it is moderate and balanced by rest. Overstraining the body – just like excessive pain – »destroys the mental faculties«, while exhausting our mental powers »induces a remarkable lassitude of the whole body.«¹¹³ Emphasizing the interdependence of the bodily and mental faculties throughout, Burke then sums up the importance of physical exercise or labour: »Labour is not only requisite to preserve the coarser organs, in a state fit for their functions; but it is equally necessary to these finer and more delicate organs, on which, and by which, the imagination and perhaps the other mental powers act. [...] Now, as a due exercise is essential to the coarse muscular parts of the constitution, and that without this rousing they would become languid and diseased, the very same rule holds with regard to those finer parts we have mentioned; to have them in proper order, they must be shaken and worked to a proper degree.«¹¹⁴

Burke's argument that the sublime is a physical and mental exercise is noteworthy neither because of its emphasis on the medical importance of exercise or labour, a commonplace of his age,¹¹⁵ nor because it, like Addison's *Imagination* essays earlier, likens the physiological processes of aesthetic pleasure to those of physical exercise. Burke's argument is a noteworthy contribution to the discussion because it conceives exercise to be »a mode of pain«, based on the physiological mechanism of contraction, and still argues for its agreeableness. Given the connection established earlier between pain and terror, he argues that the experience of the sublime also functions as a salutary exercise: »As common labour, which is a mode of pain, is the exercise of the grosser, a mode of terror is the exercise of the finer parts of the system [...]. In all these cases, if the pain and terror are so modified as not to be actually noxious; if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person, as these emotions clear the parts, whether fine or gross, of a dangerous and troublesome incumbrance, they are capable of producing delight.«¹¹⁶

Invigorating the body and the passions through painful stimuli, the demanding experience of the sublime, challenging both to our sensory organs and to our passions of self-preservation, restores the alertness, power and stability

112 Burke: *Enquiry* (= note 1), 4.6, 122.

113 *Ibid.*, 122 f.

114 *Ibid.*

115 For some of the »intense anxieties« surrounding it in the culture of politeness, see Sarafianos: »Pain, Labor, and the Sublime« (= note 59), 67–70.

116 Burke: *Enquiry* (= note 1) 123.

of the body as well as the mind (as a kind of ›mental hygienic function‹).¹¹⁷ A vehicle of self-preservation, designed by Providence, the sublime is an experience of self-presence and vital energy: ›Astonishment, the state of ›delightful horror‹ – as Gasché writes – is nothing more but the sudden awareness of being alive.«¹¹⁸

Given that the Burkean aesthetics consist of the fragile opposites of ›the insipidity of the beautiful‹ and the ›labours of the sublime‹, as Sarafianos put it,¹¹⁹ Tom Furniss famously argued that this opposition introduces class distinctions into the *Enquiry*: the sublime stands for the hard-working emerging middle class against the indolent, softened and weak aristocracy. The Burkean sublime presents an ›aesthetics for the strong‹, constructing a ›heroic‹ sense of self, a competitive individual for a new, competitive world.¹²⁰ E. J. Clery rightly pointed out that what motivates Burke's strenuous and masculine aesthetics is not a revolutionary bourgeois work ethic but the ›patrician‹ ethos of civic humanism. Thus it is not a puritan but rather a republican critique of indolent luxury, and the sublime exercises are meant to be techniques to help maintain a vigorous body amidst the pleasures of modern commercial society.¹²¹ Nevertheless, both Furniss and Clery seem to share the idea that ›beauty comes to be framed as part of the problem the sublime must remedy‹.¹²² But even if this claim is tenable, it is so only with regard to the historical context of the emerging commercial society, and not because the relaxing physiology of beauty is inherently bad.

As the above reconstruction shows, both labour/exercise and rest were regarded to be significant in eighteenth-century medical practice: it is the balanced oscillation between contraction and relaxation that constitutes health. The reason why the former was given more emphasis is the fact that it was the lack of physical exercise that threatened the well-being of urbane Enlightenment élites. Burke's argument draws not just on the civic humanist but also on

117 Cf. Endre Szécsényi: *Társasság és tekintély. Esztétikai politika a 18. századi Angliában* [Sociability and Authority. The Politics of Aesthetics in 18th-century England]. Budapest 2002, 152.

118 Gasché: ›...And the Beautiful?‹ (= note 55), 29.

119 Sarafianos: ›Pain, Labor, and the Sublime‹ (= note 59), 63.

120 Furniss, *Edmund Burke's Aesthetic Ideology* (= note 10), 27, 29. For a recent take on Furniss's approach that treats the sublime and the beautiful as ›proxies for socio-political categories‹ and Burke's aesthetics as an attempt to create a ›heroic subjectivity‹, a ›bourgeoise hero‹, see Doran: *The Theory of the Sublime* (= note 66), 160–164.

121 See Clery: ›The Pleasure of Terror‹ (= note 98), 172–177.

122 *Ibid.*, 171.

the medico-scientific critique of the sedentary and luxurious lifestyle of urban living in the new commercial world: »nervous disorders« such as melancholy, whether they consisted in the »disorder of the spirits« or the lack of »elasticity and force in the fibres«, were understood as products of modern society.¹²³ Exercise was seen as a remedy that can counterbalance the malaises of civilisation. However, the emphasis on exercise in the age of gout and melancholy does not change the fact that the relaxing pleasures of the beautiful were also seen as beneficial *if* balanced by exercise. And just like in the maintenance of health, László Kontler has argued, the two forces of the beautiful and the sublime cooperate in »mutually reinforcing ways to maintain a sound social and political order«, functioning much like »a system of checks and balances«.¹²⁴ Burke's politics, anchored in his neurophysiology of sociability and self-preservation, is based not on the antagonistic struggle but on the equilibrium of opposing forces.

It is clear, however, that in itself the medico-physiological account of the sublime reconstructed above cannot sufficiently resolve the paradox of negative emotions. Burke has not yet answered – to use Kames's terminology once again – what makes such painful exercises – however salutary they may be – *agreeable* to us. At this point, he turns from efficient to final causes: »Providence has so ordered it, that a state of rest and inaction, however it may flatter our indolence, should be productive of many inconveniences; that it should generate such disorders, as *may force us to have recourse to some labour*, as a thing absolutely requisite to make us pass our lives with tolerable satisfaction«.¹²⁵

Thus, Burke's medico-physiological argument, ultimately rooted in the teleology of the neuromuscular activity, clearly echoes Du Bos' Exercise Argument. Locke's presumption that the sole motive for action is the »removal of uneasiness«, now with medico-scientific underpinnings, returns at a crucial point of the *Enquiry's* argument: it is the physical and psychological »inconveniences« of inaction that »force« us back to some form of activity (if we are insipid). But as we can see, Kames teleological argument that certain painful exercises are

123 See George Cheyne: *The English Malady, or A Treatise of Nervous Diseases of all Kinds*. [1733]. Ed Roy Porter. London 1991, 7.

124 László Kontler: »Beauty or Beast, or Monstrous Regiments? Robertson and Burke on Women and the Public Scene.« In: *Aspects of the Enlightenment. Aesthetics, Politics, and Religion*. Ed. Ferenc Hörcher and Endre Szécsényi. Budapest 2004, 238–271, here: 254. For a subtle analysis of the »constitutive function of the aesthetic« in the Burkean politics of organic order and balance, see Szécsényi: *Társiasság és tekintély* (= note 117), 152–166.

125 Burke: *Enquiry* (= note 1), 122. [My italics – B.Cs.]

naturally agreeable also had an impact on his solution: it is the agreeableness of exercising our physical and mental faculties, their painful yet energizing experience, that keeps us busy (if we are engaged in it). Thus, Burke's providential aesthetics introduces checks and balances into the dynamic economy of pleasure and pain, grounding the good life – physical, psychological, moral, and political – in the providential design of our neuromuscular make-up.

Needless to say, Burke is not alone in this. A characteristically anthropocentric providential framework – the order of things calibrated specifically to improve the human good¹²⁶ – was often evoked in the eighteenth-century medical literature discussing the salutary effects of exercise and labour. One of the recurring arguments was that health, just like prosperity, is not something that we are given: we are only given the tool to obtain health, namely the marvellous but fragile human body, but we have to *work* for it. Fuller and Cheyne emphasized how the human body is made an optimal vehicle for work: it improves through exercise and use, unlike our everyday objects that wear away. Behind these words is the Scripture itself: Cheyne, writing about exercise, reminds his readers to God's words to Adam after the Fall: »That in the Sweat of his brow he shall eat bread«. These words, Cheyne argues, reflect the beneficence and prudence of Providence: it is »a salutary penance«, a »punishment«, that is, which also functions as a »remedy« against diseases of indolence and luxury.¹²⁷ Thus, exercise takes its place in the »exchange of advantages«¹²⁸ of the new,

126 First in his *The Sources of the Self* (1989), then in *A Secular Age* (2007), Charles Taylor argued that one should take seriously the transitional character of eighteenth-century providentialism. What makes the eighteenth-century »Providential Deism« a transitional phase pregnant with secular modernity is that this providential plan was described exclusively from the point of view of human beings. In this anthropocentric Providential Order of things, the laws of nature – including those of human nature – are primarily designed to promote human flourishing, which means that living according to »the intention of nature« consists simply in preserving and improving our own good. See Charles Taylor: *The Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge, MA 2001 [1989], 267. *passim*; Charles Taylor: *A Secular Age*. Cambridge, MA 2007, 221–234.

127 Cheyne: *An Essay of Health* (= note 111), 90. See also Addison's similar argument: »nothing valuable can be procured without it. Not to mention Riches and Honour, even Food and Raiment are not to be come at without the Toil of the Hands and Sweat of the Brows. Providence furnishes Materials, but expects that we should work them up our selves. [...] and as for those who are not obliged to Labour, by the Condition in which they are born, they are more miserable than the rest of Mankind, unless they indulge themselves in that voluntary Labour which goes by the Name of Exercise.« *The Spectator* (= note 18), vol. 1, No. 115 (12 July 1711), 472.

128 Taylor: *A Secular Age* (= note 126), 177.

eighteenth-century Providential Order, assured by the universal laws of nature, operating silently and invisibly through the human body and mind: the law-governed world created by God became a »great interlocking universe, in which the parts are so designed as to conduce to their mutual preservation and flourishing.«¹²⁹

Burke's teleological solution to the paradox of negative emotions finds its place in this medical and theological discussion, in the »moral biology«¹³⁰ of eighteenth-century pathology, where the anthropological and the therapeutic, the explanatory and the normative, the natural and the social were inextricably intertwined. Burke's teleological anthropological aesthetics is a prime example of the peculiar fusion of various discourses in the ›Age of Sensibility‹, uniting the medical, the moral, and the political in the framework of a Providential Order designed to improve human life. Burke's physiological aesthetics proves to be a mechanistic theory that sacrifices aesthetic individualism and pluralism not just for universal scientific principles but also for the purposes of Providence concerning individual as well as social flourishing.¹³¹ The *Enquiry's* originality lies in the fact that it identified the operation of Providence in the mechanisms of nerve and muscle fibre, fusing the medical, the moral, and the political within a Providential Order. Indeed, »no part of this discourse may be judged of by itself, and independently of the rest«.¹³²

5. Conclusion

Exploring Burke's twofold solution to the paradox of negative emotions has proved to be intriguing because the two models employed in the *Enquiry* stand on opposing anthropological principles: Du Bos's Exercise Argument is guided by the principle of self-preservation, while Kames's Sympathy Argument by the principle of sociability. Burke's anatomy of sensibility interlocks these two arguments through a teleologically-ordered physiology, in which the natural laws of the human body and mind, secretly working in the depth of the nerve fibres,

129 Taylor: *The Sources of the Self* (= note 126), 264.

130 See Kevin Siena: »Pliable Bodies. The Moral Biology of Health and Disease«. In: *A Cultural History of the Human Body. Vol. 4. In the Age of Enlightenment*. Ed. Carole Reeves. London 2014, 33–52.

131 Cf. Ryan: »The Physiological Sublime« (= note 71), 266.

132 Burke: *Enquiry* (= note 1), 50.

ensure both self-preservation and sociability. Utilizing both efficient and final causes throughout his *Enquiry*, Burke argues that the experiences of pain and terror – under certain conditions – are made agreeable (delight) by providence, so that the physiological mechanisms underlying these experiences could ensure the health and strenuousness of the nerve fibres amidst the corrupting pleasures of commercial society (Exercise Argument). Furthermore, due to the ambiguous character of this delight annexed to such experiences, they also function as exercises for our social passions (Sympathy Argument). The ›egoistic‹ anthropological drive to remove the visceral uneasiness that dominates these experiences facilitates moral action when it is needed the most: when others in pain need our help. In accordance with the anthropocentric providentialism of the moderate Enlightenment, it is the design of the human frame that ensures the activities essential to our health (self-preservation) and moral conduct (sociability), a design that not only guarantees that pleasure, if exclusive and excessive, is »inconvenient«, and pain, if mitigated and harmless, is aesthetically agreeable, but also that our ›egoistic‹ drive to self-preservation ultimately improves sociability. This is what I have called the cunning of Providence in Burke's *Enquiry*.

Katalin Bartha-Kovács, Szeged

Ästhetik und Geschmackskritik

Eine französische Variante der Kunstreflexion im 18. Jahrhundert*

Unter welchen Bedingungen kann die Übertragung von Begriffen und Konzepten von einer Kultur in eine andere fruchtbar sein? Welche Faktoren können den Erfolg eines solchen ›Imports‹ beeinflussen? Der Begriff Ästhetik und insbesondere der Begriff der anthropologischen Ästhetik sind in dieser Hinsicht ein Sonderfall: Zwar ist ›anthropologische Ästhetik‹ als *terminus technicus* in der deutschen philosophischen Terminologie verbreitet, er wird dagegen im Kunstdiskurs der französischen Aufklärungszeit nur relativ selten verwendet.

Der vorliegende Aufsatz setzt sich zum Ziel, weniger eine Rezeptionsgeschichte des Ästhetikbegriffs in Frankreich anzubieten, als vielmehr einige, mit zeitgenössischen Geschmackstheorien eng verbundene Besonderheiten der französischen Kunstreflexion des 18. Jahrhunderts aufzuzeigen.¹ Zu diesem Zweck ist der Artikel in vier Abschnitte gegliedert, wovon der erste die Frage nach der anthropologischen Reflexion im Frankreich des 18. Jahrhunderts stellt. Wenn es eine typisch französische Modalität dieser Reflexion gibt, ist es sicherlich die Kunstkritik: Wie der moderne Ästhetikbegriff ist auch sie um die Mitte des Jahrhunderts entstanden, worauf der zweite Abschnitt dieses Artikels eingeht. Im Zusammenhang mit diesem kritischen Diskurs wird darauf im dritten Unterpunkt vor allem das Konzept des Gefühlsurteils (*jugement par sentiment*) betont und auf der Grundlage des theoretischen Werkes von Jean-Baptiste Du Bos sowie der kritischen Schriften von Étienne La Font de Saint-Yenne – dem Begründers der französischen literarischen Kunstkritik – vorgestellt. Im Lichte der in diesen Werken formulierten Prinzipien wird im letzten Teil des vorliegenden Beitrages zur Veranschaulichung das Gemälde *Sokrates zieht Alkibiades aus der Umarmung der Wollust* (1791) des neoklassizistischen

* Diese Studie wurde mit Mitteln des Nationalen Forschungs-, Entwicklungs- und Innovationsbüros (NKFIH, Projekt Nr. 134719) gefördert.

1 Zur französischen Rezeption des Ästhetik-Begriffs vgl. Élisabeth Décultot: »Ästhetik/esthétique. Étapes d'une naturalisation (1750–1840)«. In: *Revue de métaphysique et de morale* 34 (2002), Nr. 2, 7–28.

Malers Jean-Baptiste Regnault analysiert.² Die Analyse konzentriert sich auf die von Regnault verwendeten künstlerischen Gestaltungsmittel und zeigt, dass das Thema des Gemäldes zwar dem – von La Font geforderten – Ideal des »großen Geschmacks« (*grand goût*) entspricht, von den zeitgenössischen Kunstkritikern jedoch weniger die moralische Botschaft als die Wollust der Szene hervorgehoben wird.

Eine anthropologische Reflexion in Frankreich im 18. Jahrhundert?

Während der Anthropologie-Begriff in den deutschen kulturwissenschaftlichen Werken, die sich auf das 18. Jahrhundert beziehen, weit verbreitet ist³, wird die Terminologie in der französischen Forschung eher zurückhaltend verwendet. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kann jedoch wie in den anderen Ländern Europas auch in Frankreich ein gesteigertes Interesse an der Anthropologie festgestellt werden. Obwohl das Wort ›Anthropologie‹ in der französischen Terminologie der Zeit ziemlich ungewöhnlich ist, kennzeichnet die anthropologische Reflexion die Betrachtungsweise der Philosophen der Aufklärung.⁴

Die Lexikalisierung eines Terminus zeugt immer von seiner Bedeutung innerhalb eines bestimmten Zeitraums und einer Kultur. Diderots und d’Alemberts *Encyclopédie* widmet dem Wort ›Anthropologie‹ nur einen kurzen Artikel. Sein Autor, Pierre Tarin, definiert diesen Begriff im Zusammenhang mit der Tierwelt als einen »Traktat über den Menschen«.⁵ Das Wort ›Anthropo-

2 Entsprechend der französischen Terminologie wird in diesem Aufsatz die Kunst der Epoche von 1760 bis 1800 als neoklassizistisch bezeichnet.

3 Zur engen Zusammengehörigkeit anthropologischer und ästhetischer Reflexion in der Periode zwischen 1750 und 1800 vgl. Ernst Stöckmann: *Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*. Tübingen 2009 (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, 39). Zur Frühgeschichte der Anthropologie im deutschen Kontext und deren Zusammenhang mit der Ethnologie im 18. Jahrhundert vgl. Han V. Vermeulen: *Before Boas. The Genesis of Ethnography and Ethnology in the German Enlightenment*. Lincoln 2015 (= *Critical Studies in the History of Anthropology*), 1–37.

4 Der Anthropologie-Begriff wird in diesem Aufsatz in dem weitesten Sinne verstanden, der sich auf die Lehre des Menschen als ein Ganzes konzentriert und ihn als eine untrennbare Einheit von Körper und Seele auffasst.

5 Pierre Tarin: »Anthropologie«. In: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [1751–1780]. Hg. Denis Diderot und Jean le Rond d’Alembert. Nachdr. Stuttgart / Bad Cannstatt 1966–1967, Bd. I, 497.

logie« kommt auch in dem von Tarin und Diderot geschriebenen Artikel *Anatomie* vor, wo es als Synonym für die menschliche Anatomie benutzt wird.⁶ Diese Definitionen stellen den menschlichen Körper in den Mittelpunkt, was (zumindest teilweise) mit den – im 18. Jahrhundert in Frankreich vorherrschenden – materialistischen Strömungen erklärt werden kann.

Die Besonderheit der französischen Variante der anthropologischen Reflexion dieses Zeitalters besteht in ihrer engen Beziehung nicht nur zu den Sinnen, sondern auch zu den Affekttheorien. In dieser Hinsicht lässt sich die Affektenlehre der französischen Aufklärung auf die Leidenschaftstheorien des Klassizismus zurückführen.⁷ In der Aufklärungszeit betrachtet man jedoch die affektiven Phänomene anders als im vorangegangenen Jahrhundert. Vereinfacht gesagt können zwei wesentliche Akzentverschiebungen in diesem Bereich beobachtet werden: einerseits der Intensitätsverlust der Leidenschaften im Falle der literarischen und bildlichen Darstellungen, andererseits das Misstrauen der Theoretiker hinsichtlich der Systematisierung affektiver Phänomene.

Die Systematisierungsversuche markieren dagegen die Kunstreflexion der deutschen Philosophen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, deren Auffassung stark von den Ideen der französischen Kunsttheoretiker wie Du Bos oder Charles Batteux geprägt war.⁸ Ein typisches Beispiel für diesen (eigentlich wechselseitigen) Einfluss ist der Fall des Ästhetik-Begriffs. Die französische Kunstreflexion bevorzugt zwar die gefühlphilosophischen Tendenzen, sie zeigt aber eine Zurückhaltung, sogar einen Widerstand gegenüber der philosophischen Disziplin der Ästhetik. So verwundert es auch nicht, wenn sich das vom deutschen Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten erfundene Wort ›Ästhetik‹ erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts in der franzö-

6 Denis Diderot und Pierre Tarin: »Anatomie«. In: *Encyclopédie* (wie Anm. 5), 416.

7 Vgl. unter anderem die Systematisierungsversuche von Nicolas Coëffeteau (*Le Tableau des passions humaines* 1620), Jean-François Senault (*De l'Usage des passions* 1641), René Descartes (*Les Passions de l'âme* 1649) und Marin Cureau de La Chambre (*Le Système de l'âme* 1664).

8 Batteux' Traktat wurde im 18. Jahrhundert unter anderem von Johann Adolf Schlegel (mit dem Titel: *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen*. Leipzig 1751) übersetzt. In den Anmerkungen zu seiner Übersetzung und in seinen Abhandlungen kritisiert Schlegel aber scharf Batteux' Auffassung der Kunst als Nachahmung der schönen Natur. Vgl. Elisabeth Décultot und Gerhard Lauer: »Einleitung«. In: *Kunst und Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert*. Hg. Elisabeth Décultot, Gerhard Lauer. Heidelberg 2012, 7–13.

sischen Sprache etablierte. Es ist auf jeden Fall symptomatisch, dass Diderot es nirgendwo in seinen Schriften zur Kunst verwendet und dieser Ausdruck erst 1843 in den französischen philosophischen Diskurs übernommen wird.⁹ Baumgartens Neologismus wurde 1776 dennoch als Stichwort in den zweiten Ergänzungsband der *Encyclopédie* aufgenommen.¹⁰ Bei dem Artikel *Esthétique* handelt es sich um die Übersetzung der Ausführungen, die zuvor in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (1771 und 1774) erschienen waren.¹¹ In diesem Werk bezieht sich der Schweizer Theoretiker auf Du Bos. Er lobt den Abbé, der die Theorie der schönen Künste aus einem allgemeinen Grundsatz hergeleitet hat, wirft ihm aber vor, dass sich der französische Theologe auf die empirische Methode beschränkt habe.¹²

Die Überzeugung, dass die deutsche Kunstreflexion von einer spekulativen Perspektive geprägt ist, während die französische eher einer empirischen Orientierung folgt, ist zweifelsohne eine grobe Verallgemeinerung. Sie hilft jedoch den Vorbehalt der französischen Theoretiker des 18. Jahrhunderts, die sich vor allem mit dem Verständnis des Rezeptionsprozesses von Kunstwerken befassten, gegen die philosophische Disziplin der Ästhetik zu beleuchten.¹³

Die Aufklärungszeit ist durch die Spezifikation der verschiedenen Kunstdiskurstypen gekennzeichnet. Um die Mitte des Jahrhunderts sind die moderne Kunstgeschichte, die Ästhetik und auch die Kunstkritik entstanden.

9 Baldine Saint Girons: »L'esthétique. Problèmes de définition«. In: *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle?* Hg. Serge Trottein. Paris 2000 (= *Débats philosophiques*), 81–117, hier: 83.

10 Zu den Übersetzungen Sulzers Artikel »Ästhetik« in den französischen Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts vgl. Léonhard Burnand, Alain Cernuschi: »Circulation de matériaux entre l'*Encyclopédie* d'Yverdon et quelques dictionnaires spécialisés«. In: *Dix-huitième Siècle* 38 (2006), 253–267 und zur europäischen Verbreitung von Sulzers ästhetischem Enzyklopädismus vgl. Carsten Zelle: »Ästhetischer Enzyklopädismus. Johann Georg Sulzers europäische Dimension«. In: *Berliner Aufklärung. Kulturwissenschaftliche Studien* 4 (2011), 62–93.

11 Vgl. Élisabeth Décultot, »Éléments d'une histoire interculturelle de l'esthétique. L'exemple de la *Théorie générale des beaux-arts* de Johann Georg Sulzer«. In: *Revue germanique internationale* 10 (1998), 141–160; Élisabeth Lavezzi: »Esthétique et peinture selon les articles de J. G. Sulzer (1720–1779) dans le *Supplément* (1776–1777) de l'*Encyclopédie*«. In: *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Théorie, critique, philosophie, histoire*. Hg. Christian Michel, Carl Magnusson. Rom, Paris 2013 (= *Collection d'histoire de l'art. Académie de France à Rome – Villa Médicis*), 423–436.

12 »Er [Du Bos] hat sich aber begnügt, einige Hauptregeln auf dieses Fundament zu bauen, und ist im übrigen eben so empirisch verfahren, wie seine Vorgänger.« Johann Georg Sulzer: »Ästhetik«. In: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Bd. 1 [1771]. Biel 1777, 27.

13 Décultot: »Éléments d'une histoire interculturelle de l'esthétique.« (wie Anm. 11), 146.

Im Gegensatz zu Deutschland, wo sich in dieser Zeit im Wesentlichen die Philosophen (die Ästheten) mit künstlerischen Fragen beschäftigten, waren die französischen Kunstkritiker überwiegend Literaten (*hommes de lettres*), die eine andere Art von Kunstdiskurs unterhielten. In ihren Broschüren, die anlässlich der Pariser *Salon*-Ausstellungen erschienen, bevorzugten die Kritiker die Methode der direkten Beobachtung konkreter Kunstwerke.

Ästhetik oder Geschmackskritik?

Sollte man im Zusammenhang mit der französischen Kunstreflexion des 18. Jahrhunderts eher von Geschmackskritik als von Ästhetik sprechen? Im Folgenden wird versucht, die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen diesen Begriffen im Kontext der französischen Aufklärung zu erläutern. Als Baumgarten die Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis definiert, stellt er die von diesem Wort bezeichnete philosophische Disziplin in den Bereich des Sinnlichen¹⁴. Das Verhältnis zur Sphäre des Sinnlichen dient somit als Verbindungsglied zwischen Ästhetik und Geschmackskritik, wobei letztere die Grundlage für die Kunstkritik bildet. Trotz einiger gemeinsamer Merkmale dieser zwei Diskurstypen ist es jedoch wichtiger, ihre Unterschiede hervorzuheben. Dabei werden die zur Entstehung der Kunstkritik führenden soziopolitischen Faktoren (die Krise der Akademie und die Veränderung des Publikums) außer Acht gelassen. Stattdessen wird ausschließlich der kunsttheoretische Aspekt der Frage betont.

Zunächst unterscheiden sich Ästhetik und Geschmackskritik in ihrem Gegenstand. Im Falle der Ästhetik ist dieser nicht klar definiert, da Baumgarten in seinem – in lateinischer Sprache verfassten – grundlegenden Werk *Aesthetica* (1750/1758) sowohl von Wissenschaft der sinnlichen (und unteren) Erkenntnis als auch von Kunst des schönen Denkens handelt.¹⁵ Wie bereits erwähnt,

- 14 Obwohl in der Argumentation des vorliegenden Aufsatzes die Verankerung der Ästhetik in dem Sinnlichen hervorgehoben wird, muss betont werden, dass laut Baumgarten die Rolle der Ästhetik in einer Reform der Logik besteht, damit diese ihre Funktion – nämlich die Lenkung aller kognitiven Fähigkeiten – besser erfüllen kann. Vgl. Stefanie Buchenau: *The Founding of Aesthetics in German Enlightenment. The Art of Invention and the Invention of Art*. Cambridge 2013, 12, 136.
- 15 In den Vorbemerkungen zu seinem Werk bestimmt Baumgarten die Zielsetzung der Ästhetik: »die Ästhetik (Theorie der freien Künste, untere Erkenntnislehre, Kunst des schönen Denkens, Kunst des Analogons der Vernunft) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.« Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik [1750]*. Übers. Hg. Dagmar Mirbach. Bd. 1. Lateinisch-Deutsch. Hamburg 2007, § 1, 11.

besteht das Objekt der Kunstkritik in der Analyse konkreter Werke der zeitgenössischen Kunst. In Bezug auf die Ästhetik ist es wichtig zu erwähnen, dass ihr Bereich das künstlerische Feld ursprünglich nicht enthält. Darin besteht der größte Unterschied zwischen Ästhetik und Geschmackskritik im 18. Jahrhundert. Während sich die Ästhetik mit dem *Sinnlichen* und der Metaphysik des Schönen beschäftigt, befasst sich die Kunstkritik mit der *sinnlichen Erfahrung* im Umgang mit konkreten Kunstwerken. Sie verwendet eine andere Terminologie und andere Methoden als die Ästhetik, die – neben den empirischen und sensualistischen Theorien – auf der Kunstreflexion der italienischen Renaissance beruhen.

Ästhetik und Kunstkritik unterscheiden sich auch bezüglich ihres Status, da die Ästhetik eine philosophische Disziplin und die Kunstkritik eine literarische Gattung ist. Die Differenz der Methode dieser zwei Diskurstypen ergibt sich aus diesen Charakteristika. Die Verfahrensweise der Ästhetik ist systematisch, während die Methode der (subjektive Eindrücke vermittelnden) Kunstkritik jedem Anspruch auf Systematik widerspricht. Der Ton der *Salons* genannten Broschüren ist von Lebhaftigkeit und Spontanität geprägt. Statt theoretischer Abhandlungen über die Malerei bevorzugen die Kunstkritiker die epistolarische Form. Trotz dieser Unterschiede stehen sich Ästhetik und Kunstkritik keineswegs scharf entgegen, sondern sie müssen als zwei, sich gegenseitig ergänzende Diskurstypen verstanden werden. Im Folgenden wird anhand des theoretischen Werkes von Du Bos und der kritischen Schriften von La Font de Saint-Yenne die Rolle des Begriffs des *sentiment* – der kein richtiges deutsches Äquivalent hat, da die Wörter ›Gefühl‹ und ›Empfindung‹ nur einen Teil seines semantischen Feldes umfassen – bei der Beurteilung von Kunstwerken dargelegt.

Gefühlsurteil und Ästhetik des *sentiment* Du Bos und La Font de Saint-Yenne

Die französische Kunstreflexion der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist von einer starken Theoriebildung gekennzeichnet.¹⁶ Daraus erklärt sich die Veröffentlichung von synthetischen Werken, in denen die Geschmacksfrage in den Mittelpunkt gerückt wird. Unter diesen Schriften nehmen die *Réflexions cri-*

16 Vgl. u. a. den *Essai sur le Beau* (1741) des Père André, den *Traité du Beau* des schweizerischen Philosophen Jean-Pierre de Crousaz (1715-1724) und die *Beaux-arts réduits à un même principe* (1747) von Charles Batteux.

tiques sur la poésie et sur la peinture (1719) des Abbé Du Bos einen privilegierten Platz ein, da die dort formulierten Prinzipien von den kunstkritischen Schriften übernommen werden.¹⁷

Die *Réflexions critiques* fügen sich in die sensualistische Denkrichtung wie auch in die empirische Strömung ein. Du Bos untersucht nämlich die Wirkung des Kunstwerkes, und zwar besonders die Ursachen des paradoxen Vergnügens, das – wie Zuschauer im Theater oder vor den Gemälden erfahren – oft dem Leiden ähnelt.¹⁸ Diese Beobachtung, die gleich am Anfang des Buchs steht, bildet den Ausgangspunkt für Du Bos' Verbindung seiner Theorie der Leidenschaften mit dem Zustand der Langeweile (*ennui*), die es ermöglicht, das Werk in die Perspektive einer Anthropologie der Emotionen zu stellen.¹⁹ Du Bos betrachtet die Beschäftigung der Seele durch die Bewegungen der Leidenschaften als ein wirksames Mittel, um der Untätigkeit, die für die Menschen ein »schmerzhaftes Übel« sei, zu entkommen.²⁰ Die Nützlichkeit der Kunstwerke bestehe also darin, die Untätigkeit der Seele und die sie begleitende Langeweile zu vermeiden. Durch die Nachahmung wirklicher Handlungen erzeugen Kunstwerke künstliche Leidenschaften, die den Vorteil haben, den Betrachter weniger als natürliche Leidenschaften zu erregen: »Könnte die Kunst nicht, so zu reden, Wesen von einer neuen Natur erschaffen? Könnte sie nicht Gegenstände hervorbringen, welche künstliche Leidenschaften in uns erregten, die fähig wären, uns in dem Augenblicke, da wir sie fühlen, zu beschäftigen, und unfähig, uns in der Folge wirkliche Schmerzen und Leiden zu verursachen?«²¹ Du Bos zieht daraus die Folgerung, dass Künstler sich bemühen sollten, berührende (historische und allegorische) Themen darzustellen.

17 Du Bos' Werk behandelt ausschließlich den Bereich der schönen Künste, wobei er die metaphysische Perspektive ablehnt. Vgl. Annie Becq: *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice (1680–1814)*. Paris 1994 (= *Bibliothèque de L'Évolution de l'Humanité*, 9), 264 ff.

18 »Man hat täglich die Erfahrung, dass Werke und Gemälde ein empfindliches Vergnügen verursachen; und dennoch ist es schwer zu erklären, worin dieses Vergnügen bestehe, welches so oft einem Leiden ähnlich ist, und sich bisweilen mit allen Kennzeichen des lebhaften Schmerzens äussert«. Jean-Baptiste Du Bos: *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Malerey*. Übers. Gottfried Benedict Funk. Kopenhagen 1760–1761, Bd. 1, 1. Du Bos' *Réflexions critiques* wurden 1760 ins Deutsche übersetzt. Nachfolgend wird aus dieser Ausgabe (abgekürzt: KR) zitiert.

19 Daniel Dumouchel: »Les voies du sentiment. Du Bos et la naissance de l'esthétique«. In: *Kunst und Empfindung* (wie Anm. 8), 15–35; Stöckmann: *Anthropologische Ästhetik* (wie Anm. 3), 54–67.

20 Du Bos: KR (wie Anm. 18), Bd. 1, 6.

21 Du Bos: KR (wie Anm. 18), Bd. 1, 25–26.

An dieser Stelle ist eine begriffliche Unterscheidung zwischen dem Bereich der Leidenschaften und dem des Gefühls erforderlich. Während die Leidenschaften (*passions*) von Intensität geprägt sind, ist das Gefühl (*sentiment*) – zumindest nach Du Bos' Ansicht – ein Urteilsorgan. Auf die Frage des Geschmacksurteils des Betrachters geht Du Bos im zweiten Teil seines Werkes ein, wobei das *sentiment* eine zentrale Rolle spielt. Du Bos behauptet, dass das *sentiment* besser zeigt, ob ein Kunstwerk anregend ist, als »alle Abhandlungen der Kunstrichter«. ²² Indem er das Gefühlsurteil (*jugement par sentiment*) und das Verstandsurteil (*jugement par le raisonnement*) einander entgegengesetzt, wertet er das erste auf und weist zugleich der Vernunft (*raison*) eine geringere Rolle zu, die sich darauf beschränkt, die Ursache des Gefallens zu erklären. ²³ Mit der Bestätigung, dass wir einen Sinn haben, »der dazu bestimmt ist, über den Werth solcher Werke zu urtheilen, deren Vortrefflichkeit in der Nachahmung rührender Gegenstände in der Natur besteht« ²⁴, setzt Du Bos die Existenz eines Urteilvermögens voraus, das er aber nicht theoretisch entfaltet. Dieser Sinn, den er mit dem *sentiment* identifiziert, ist eng mit der affektiven Sphäre verbunden. Er ist eine Art von Wahrnehmungsvermögen, das entscheiden kann, ob das Kunstwerk gefällt oder nicht. Im Gegensatz zu anderen Sinnen, die ihren Einfluss durch körperliche Organe ausüben, wirkt das *sentiment* – das Du Bos auch mit der rätselhaften Formel des ›sechsten Sinnes‹ (*sixième sens*) bezeichnet – durch ein unsichtbares Organ und urteilt über die Darstellung der moralischen Gegenstände oder Leidenschaften. ²⁵

Trotz seines Titels geht es in Du Bos' *Réflexions critiques* nicht darum, konkrete Kunstwerke kritisch zu beurteilen, vielmehr werden in den Ausführungen allgemeine Urteilsprinzipien behandelt. Die von Du Bos verwendeten Konzepte kündigen nicht nur die Fragestellungen der philosophischen Ästhetik an, sondern markieren auch die Praxis der Kunstkritik. In seinen *Réflexions* (1747)

22 Du Bos: KR (wie Anm. 18), Bd. 2, 302.

23 Alfred Baeumler: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 1967, 49. Zur Veränderung des Verhältnisses von Vernunft und Gefühl im 18. Jahrhundert vgl. Dorit Kluge: *Kritik im Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*. Weimar 2009 (= *Kunst- und kulturwissenschaftliche Forschungen*, 7), 131.

24 Du Bos: KR (wie Anm. 18), Bd. 2, 303.

25 Dominique Désirat: »Le sixième sens de l'abbé Dubos«. In: *La Licorne* 23 (1992), 71–84. Zwischen Du Bos' Idee des ›sechsten Sinnes‹ und der Theorie des ›inneren Sinnes‹ der Philosophie der schottischen Aufklärung (vor allem Hutchesons Ideen) kann ein Zusammenhang vermutet werden. Vgl. Peter Kivy: *The Seventh Sense. Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics* [2nd edition]. Oxford 2003, 357 f.

und *Sentiments* (1753) befasst sich La Font de Saint-Yenne, der die Gattung der Kunstkritik begründet, unter den von Du Bos erörterten Fragen auch mit dem Gefühlsurteil. Seine Konzeption ist eindeutig von Du Bos' Ideen bestimmt, worin das *sentiment* als das Organ der unmittelbaren Beurteilung künstlerischer Produktionen aufgefasst wird. Obwohl die Terminologie von Du Bos und La Font bestimmte Ähnlichkeiten aufweist, ist es wichtig, ihre Unterschiede zu betonen.²⁶ Diese finden in der unterschiedlichen Gattungszugehörigkeit ihrer Werke eine Erklärung: Während die *Réflexions critiques* ein theoretisches Werk sind, zählen La Fonts Schriften zum Bereich der Kunstkritik. Infolgedessen besteht La Font vor allem auf künstlerischen Kriterien. Er berücksichtigt daher neben der Themenwahl auch Aspekte der Werkausführung. In seinen Urteilen appelliert er ebenfalls an das Gefühl.²⁷ Am Anfang seiner *Réflexions* beruft er sich auf das Konzept des *sentiment*, das er für die »Basis des Geschmacks« (*base du goût*) sowie für ein »natürliches Licht« (*lumière naturelle*) hält, wodurch sich auf den ersten Blick die Dissonanz oder die Harmonie eines Kunstwerkes empfinden lässt.²⁸

Wie bereits festgestellt, ist das Ziel der Kunst nach Du Bos' Ansicht, den Betrachter zu rühren. In diesem Sinne werden die emotional bewegenden Themen der Historienmalerei für hochwertiger gehalten als die der niederen Gattungen.²⁹ An diesem Punkt verknüpft sich die Frage der Funktion der Kunst mit der Problematik der malerischen Gattungshierarchie. La Font tritt für die Wiederbelebung der Historienmalerei ein, da er in seinen *Réflexions* behauptet, dass allein der Historienmaler die Seele anspricht und die in ande-

26 In seinen *Sentiments* distanziert sich La Font von Du Bos, als er behauptet, dass Du Bos' Werk mehrere hervorragende Ideen beinhalte, aber zu diffus sei. Vgl. Étienne La Font de Saint-Yenne: *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province* [1754]. In: Ders.: *Œuvre critique*. Hg. Étienne Jollet. Paris 2001, 313.

27 La Font unterscheidet zwei Arten von Kunstbeurteilung: Einerseits das natürliche Urteil (das dem Gefühl entsprechende *sentiment* der Kunstliebhaber) und andererseits die (den akademischen Prinzipien entsprechende) gelehrte Kritik der Kunstkenner. Vgl. Margrit Vogt: *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung*. Berlin / New York 2010 (= *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, 32), 22.

28 Étienne La Font de Saint-Yenne: *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France, avec un Examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre*. In: Ders.: *Œuvre critique* (wie Anm. 26), 46.

29 Wegen des Wirkungsverlusts – dass die Nachahmung immer schwächer als das nachgebildete Objekt wirkt – rät Du Bos dem Maler ab, Genre-Themen zu schildern.

ren Gattungen spezialisierten Künstler nur für das Auge des Betrachters malen.³⁰ Der Kunstkritiker setzt sich gegen den ›Verfall‹ der Malerei seiner Zeit ein, für den er jene Künstler verantwortlich macht, die die Historienmalerei vernachlässigen.³¹ Er greift vor allem die Mode des Porträts – ebenso wie den Trend zu Spiegeln bei Innendekorationen – und überhaupt die Verschönerungstendenz der Rokoko-Ästhetik an.³² La Font bedauert die Veränderung des Geschmacks der französischen Nation und empfiehlt sogleich wirksame Mittel dagegen, insofern er den zeitgenössischen Malern rät, historische Themen zu wählen und durch die Erfindung interessanter, aus der Bibel oder den homerischen Epen entnommenen Umstände den erschöpften Themenvorrat zu erneuern.

La Fonts Terminologie und Argumentation verkünden den Stil und die Schreibweise der späteren Kunstkritiker. Indem er die ausgestellten Gemälde als *amateur* betrachtet³³, begründet er einen neuartigen Typ von Kunstdiskurs, der auch die Materialität der Werke berücksichtigt. Unter den zeitgenössischen Künstlern lobt La Font den aus Italien zurückkehrenden Joseph-Marie Vien, in dessen Kunst er einen »männlichen und kräftigen Stil« (*style mâle et vigoureux*), die von den Rokoko-Malern vernachlässigte »große Manier« (*grande manière*) wiederfindet.³⁴ Trotz einiger Rokoko-Züge, die besonders in der Themenwahl seiner Bilder noch vorhanden sind, kann Vien als Anreger der neoklassizistischen Kunst betrachtet werden, da er mächtig zur Wiederbelebung der Historienmalerei im Sinne von La Font beigetragen hat. Unter Viens Schülern ist Jacques-Louis David zweifelsohne der bedeutendste Vertreter des Neoklassizismus in Frankreich. Neben David müssen jedoch die Namen anderer Künstler aus Viens Atelier erwähnt werden, die von Davids Genie überschattet wurden, aber auch an der Rehabilitation des ›großen Geschmacks‹ teilgenommen haben, wie François-André Vincent, Jean-François-Pierre Peyron oder Jean-Baptiste Regnault. Im Folgenden wird Regnault, der nach David für den zweitwichtigsten neoklassizistischen Maler in Frankreich gehalten werden kann³⁵, in den

30 La Font: *Réflexions* (wie Anm. 28), 47.

31 Ebd., 51.

32 La Font sieht in der Selbstliebe die Hauptursache der Mode des Porträts. Ebd., 49.

33 Der Begriff des *amateur* hatte zu dieser Zeit eine wertschätzende Bezeichnung: der *amateur*, der sich zur Kunst äußerte, begründete seine Urteile über Kunstwerke auf dem Kontakt mit Künstlern und Sammlern. Vgl. Kluge (wie Anm. 23), 74 f. und Charlotte Guichard: *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*. Seyssel 2008.

34 La Font: *Sentiments* (wie Anm. 26), 290.

Mittelpunkt gestellt und untersucht, inwieweit sein Bild *Sokrates zieht Alkibiades aus der Umarmung der Wollust* den von La Font aufgestellten Prinzipien entspricht.

›Großer Geschmack‹ und ›sinnliche Farbe‹ Analyse von Regnaults *Sokrates*

Der Neoklassizismus bildet einen Gegenpol zur Sinnlichkeit und zum Illusionismus des Rokokos. Seine Theoretiker bevorzugten Bildthemen, die sie für geeignet halten, die Seele des Betrachters zu erheben und ihm eine lehrhafte Botschaft zu vermitteln. Diese Tendenz wird auch durch die offizielle französische Kulturpolitik gefördert, die die Kunst durch ihre administrativen Maßnahmen für moralische Zwecke in Dienst zu nehmen trachtet. Die Notwendigkeit dieser Entwicklung erklärt sich aus der Kluft zwischen dem theoretischen Kunstdiskurs, in dem – gemäß der Gattungshierarchie – die Historienmalerei vorherrschte, und dem Geschmack des bürgerlichen Publikums, das die untergeordneten Gattungen bevorzugte. Diese Tendenz findet ein starkes Echo in La Font's Schriften, ebenso wie in der französischen Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Auch wenn die von La Font festgelegten Prinzipien nicht direkt auf die neoklassizistische Malerei angewendet werden können, sind einige Übereinstimmungen zwischen der künstlerischen Praxis und der Kunstkritik festzustellen. Sie manifestieren sich hauptsächlich darin, dass sich die Künstler dieser Periode oft Themen, die der griechischen Antike entnommen waren, zuwandten. Auf jedem Fall ist es interessant zu beobachten, dass die zwei Hauptfiguren des *Sokrates* von Regnault auch von La Font erwähnt und als tugendhafte Beispiele vorgeschlagen werden. Im Zusammenhang mit Sokrates würdigt La Font das Verhalten dieses Philosophen, den die Ungerechtigkeit der Menschen »in sei-

35 Jean-Baptiste Regnault (1754–1829) gewinnt 1776 mit seinem *Alexandre et Diogène* den *Prix de Rome*. Dieser Preis ermöglicht ihm, vier Jahre in Rom zu verbringen, wo auch David und Peyron Stipendiaten waren. Er wird 1783 in die Akademie in Paris aufgenommen, führt ein Atelier und nimmt an Salon-Ausstellungen teil. Er ist vor allem auf Historienbilder und Allegorien spezialisiert und erhält zahlreiche offizielle Aufträge. Vgl. *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Hg. Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff. Berlin / Boston 2018, Bd. 98, 110–111.

nem Glauben an die Unsterblichkeit der Seele und die Notwendigkeit eines anderen Lebens« nur bestärkt.³⁶ In Bezug auf Alkibiades betont der Kritiker den vorbildlichen Eifer des athenischen Staatsmannes, der sich für seine Heimat opfert.³⁷ In den *Sentiments* bezieht sich La Font auf ein konkretes Bild – das Gemälde des Historienmalers Michel-François Dandré-Bardon –, das die letzten Momente des Lebens des Sokrates darstellt.³⁸

Auf die Variante des Gemäldes, das sich derzeit im Louvre befindet³⁹, stellt Regnault Sokrates und Alkibiades zusammen dar. (Abb. 1) Es ist jedoch kaum wahrscheinlich, dass Regnaults Themenwahl von La Font direkt beeinflusst worden ist, da es sich um ein modisches Thema der Zeit handelt, das auch andere zeitgenössische Künstler wie Jean-François Pierre Peyron oder François-André Vincent aufgegriffen haben. Tatsächlich gehört Sokrates – allein oder zusammen mit Alkibiades – zu den Lieblingsthemen des Ateliers von Vien. Neben dem *Tod des Sokrates* (1787) von David und dem *Alkibiades erhält Sokrates' Unterricht* von Vincent (1777) muss Regnault auch Peyrons Gemälde gekannt haben, das die Episode darstellt, als Sokrates seinen Schüler vom Zauber der Wollust aus einem Haus der Kurtisanen befreit.⁴⁰ Bei allen diesen Bearbeitungen des Themas steht die Vermittlung einer moralischen Botschaft im Vordergrund.

36 »La méchanceté et l'injustice des hommes ne servent qu'à l'affermir dans sa croyance de l'immortalité de l'âme et de la nécessité d'une autre vie«. La Font: *Sentiments* (wie Anm. 26), 300.

37 Ebd.

38 Zwar stimmt der Kritiker der moralischen Themenwahl zu, dennoch kritisiert er den Mangel an Lesbarkeit der Aktion der Sokrates umgebenden Figuren. Vgl. La Font: *Sentiments* (wie Anm. 26), 314. Jean-François Marmontels moralische Erzählung *Alcibiade ou le Moi* (1755) gehört zu den bekanntesten Bearbeitungen des Sokrates- und Alkibiades-Themas in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts.

39 Das Gemälde existiert in mehreren Versionen, von denen die erste aus 1785 und die des Louvre (zu dem zwei weibliche Figuren hinzugefügt wurden) aus 1791 stammt. Ausserdem befindet sich im British Museum noch eine Zeichnung desselben Themas von Regnault. Vgl. dazu Daniel R. Mc Lean: »The Private Life of Socrates in Early Modern France«. In: *A Companion to Socrates*. Hg. Sara Ahbel-Rappe und Rachana Kamtekar. Oxford 2008, 353–367.

40 François-André Vincent: *Alkibiades erhält Sokrates' Unterricht*, Öl auf Leinwand, 1777, Montpellier, Musée Fabre; Jean-François-Pierre Peyron: *Sokrates zieht Alkibiades aus dem Zauber der Wollust*, Öl auf Leinwand, 1782 (dieses Gemälde ist verschwunden, aber seine Version aus 1785 befindet sich derzeit im Musée d'Art et d'Archéologie de Guéret) und Jacques-Louis David: *Der Tod des Sokrates*, Öl auf Leinwand, 1787, New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 1: Socrate arrachant Alcibiade du sein de la Volupté (Sokrates zieht Alkibiades aus der Umarmung der Wollust). Öl auf Leinwand, 1791, Jean-Baptiste Regnault. Louvre, Paris. Quelle: Wikimedia Commons.

Regnaults Gemälde zeigt ebenfalls jene Episode aus der Jugend von Alkibiades, als er in Athen Sokrates' Schüler war und – den Legenden zufolge – die Kurtisanen, worunter auch die berühmte und kultivierte Hetäre Aspasia sein soll, besuchte. In der Tat gibt es keine direkte literarische Quelle dieses Themas, die die Identifizierung der blonden Frau mit Aspasia belegen könnte.⁴¹ Die Frau an Alkibiades' Seite muss vielmehr als die Allegorie der Wollust angesehen

41 Trotz des Mangels an solchen direkten Quellen ist es wahrscheinlich, dass das Thema des Bildes – in indirekter Weise – auf Platons *Symposion* zurückgeht. Angesichts dieses Hintergrundes kann das Gemälde in einem platonischen Kontext interpretiert werden, auch wenn die Beschreibungen von Regnaults Bild in den zeitgenössischen Broschüren der französischen Kunstkritiker einer völlig anderen Richtung folgen. Martin Puchner macht auf die Mehrdeutigkeit der Geste von Sokrates aufmerksam, die auf den Himmel – die Welt der Ideen – verweist und stellt die folgende Frage: Würde Sokrates nur die auf dem Bild dargestellte (d. h. nicht homoerotische) Form der Liebe verurteilen? Vgl. Martin Puchner: *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford 2010, 44.

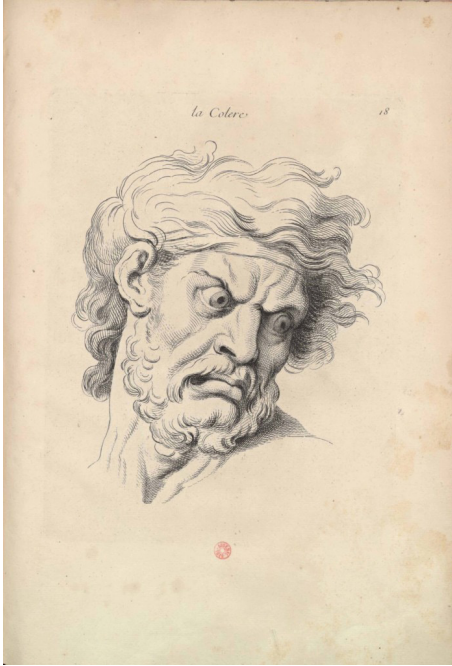


Abb. 2: La Colère (Der Zorn). Kupferstich von Jean Audran nach der Zeichnung von Charles Le Brun, 1727. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques. Quelle: Wikimedia Commons.

werden.⁴² Die Präsenz der beiden anderen weiblichen Figuren bekräftigt diese Interpretation. Die moralische Botschaft des Bildes ist klar: Sokrates versucht, seinen Schüler von den sinnlichen Genüssen abzulenken. Der Zorn des Philosophen mag jedoch als übertrieben erscheinen: Sein Gesichtsausdruck erinnert an die Darstellung dieser Leidenschaft von Charles Le Brun im 17. Jahrhundert. (Abb. 2).

Le Bruns Zeichnung konzentriert sich auf den Ausdruck des Zorns im Gesicht, während auf Regnaults Gemälde vor allem die Gesten der Figuren zur Lesbarkeit des Bildes beitragen, indem sie Gefühle (die Empörung des Sokrates und das Zögern des Alkibiades) ausdrücken. In dieser Hinsicht ähnelt Regnaults Kompositionsweise den Genreszenen von Jean-Baptiste Greuze, in denen die dargestellte Handlung infolge der Gebärdensprache der Figuren lesbar wird.⁴³ Im Hinblick auf Greuze ist es bemerkenswert, dass sein Rezeptionsstück – der im Jahr 1769 im Salon präsentierte *Caracalla* – von den zeitgenössischen Kritikern (wie Diderot oder Beaucausin) einstimmig verurteilt wurde.⁴⁴ Die

denen die dargestellte Handlung infolge der Gebärdensprache der Figuren lesbar wird.⁴³ Im Hinblick auf Greuze ist es bemerkenswert, dass sein Rezeptionsstück – der im Jahr 1769 im Salon präsentierte *Caracalla* – von den zeitgenössischen Kritikern (wie Diderot oder Beaucausin) einstimmig verurteilt wurde.⁴⁴ Die

42 Eine ähnliche allegorische Szene befindet sich im siebenten Buch des berühmten Romans *Les Aventures de Télémaque* (1693–1699) von François-Salignac de La Motte-Fénelon. Hierin kommt Telemach, Sohn des Ulysses, von Minerva (unter Mentors Gestalt) begleitet, nach einem Schiffbruch auf Calypsos Insel an, wo die Göttin ihn bezaubert. Telemach befreit sich aber – dank Mentor – aus den Armen der Wollust.

43 Vgl. unter anderem Jean-Baptiste Greuze: *Der bestrafte Sohn*, Öl auf Leinwand, Paris, Louvre 1778.

44 Vgl. Denis Diderot: *Salons IV. Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*. Hg. Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier Kahn, Annette Lorenceau. Paris 1995, 88–89 und Christophe-Jean-François Beaucausin: *Lettre sur le Salon de peinture de 1769*. Paris 1769, 23.



Abb. 3: L'Empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner (Kaiser Septimus Severus verurteilt seinen Sohn Caracalla wegen versuchten Mordes). Öl auf Leinwand, 1769, Jean-Baptiste Greuze. Paris, Louvre. Quelle: Wikimedia Commons.

Kritiker bemängelten den übertriebenen Gesichtsausdruck der Figuren, ihre lebhaften Gesten sowie die Linearität in ihrer Disposition, also eben die Charakteristika, die die neoklassizistische Kunst verkünden. (Abb. 3).⁴⁵ Das Scheitern des *Caracalla* zeugt jedenfalls von der zeitlichen Kluft zwischen der Mode antikisierender Themen, die sich in der französischen Malerei bereits seit den 1760er-Jahren manifestiert, und dem zur Darstellung dieser Themen geeigneten neuen ›heroischen Stil‹, als dessen Vorläufer Greuze gilt. Dieser – auf der Lesbarkeit des Körpers basierende – Stil wird erst später, in den Werken der neoklassizistischen Maler aus Viens Atelier in Mode kommen.

45 Anhand der zeitgenössischen Kunstkritiker bestand der größte Fehler des Malers in der Grenzüberschreitung der symbolischen Trennlinie zwischen Historie- und Genremalerei. Vgl. Thomas Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*. New Haven and London 1985, 168.

Regnaults Gemälde bringt durch die expressiven Gesten der Hauptfiguren die moralischen Werte zum Ausdruck, welche von Kunstkritikern der Mitte des 18. Jahrhunderts gefordert wurden. Sein *Sokrates* zeichnet sich jedoch in erster Linie durch den Reiz seiner Farbgebung aus, da sein strahlendes Kolorit die Üppigkeit der Szene betont. Tatsächlich würdigen die meisten Salon-Kritiker des Jahres 1791 in diesem »charmanten« Gemälde andere Qualitäten als La Font verlangt hätte, und halten das Bild für ein »Meisterwerk der Wollust«. Ohne den Namen des Alkibiades zu erwähnen, bemerken sie, dass die »Priesterinnen der Venus« bezaubernd sind, während Sokrates boshaft ist, weil er »den Genuss dieser lieben Kinder stört«. ⁴⁶

Auf jeden Fall ist Regnaults Komposition repräsentativ für die Malerei seiner Zeit, die wesentliche politische und soziale Umwälzungen erfuhr, und veranschaulicht die Kluft zwischen den theoretischen Prinzipien der Geschmackskritik und der kunstkritischen Praxis des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Die zeitgenössischen Kritiker erkennen kaum das erzieherische Element, sondern vielmehr die Wollust der Szene an. Ihr Urteil erweckt den Eindruck, als ob sie in diesem neoklassizistischen Gemälde – paradoxerweise – die für die Rokokokunst charakteristischen sinnlichen Werte schätzen würden.

Die wenigen kunstkritischen Schriften, die 1791 anlässlich des Salons veröffentlicht wurden, sind aus stilistischer und konzeptueller Hinsicht den Werken von La Font und insbesondere denen von Diderot – dessen *Salons* den Höhepunkt der literarischen Kunstkritik im 18. Jahrhundert darstellen – weit unterlegen. Diese Broschüren können jedoch als wertvolle Dokumente betrachtet werden, die von der Veränderung des Geschmacks und den Beurteilungskriterien der Zeit nach der Französischen Revolution zeugen. Ihre oft anonymen Autoren formulieren keine neuen Urteilkriterien, sondern verwenden die von Theoretikern verfassten Prinzipien und äußern höchst subjektive Gefühlsurteile.

Im Zusammenhang mit den theoretischen Grundlagen des – mit dem Geschmacksbegriff eng verbundenen – Gefühls (*sentiment*) als subjektives Urteilsvermögen soll Du Bos' Rolle hervorgehoben werden, dessen Auffassung stark

46 »Socrate arrachant Alcibiade du sein de la Volupté, par M. Regnault. Voici un chef-d'œuvre de volupté. Qu'elles sont séduisantes ces prêtresses de Vénus! et qu'il est méchant ce Socrate, qui vient troubler les jouissances de ces aimables enfans!« [anonym]: *La Béquille de Voltaire au Salon, Seconde et Dernière Promenade*. Paris 1791, 38. In diesem Salon wurde auch ein Alkibiades' Tod zeigendes Gemälde ausgestellt: das Bild des revolutionären Malers Philippe Chery, der Viens und Davids Schüler war.

von der sensualistischen Epistemologie geprägt war. Dies erlaubte ihm, den Bildbegriff auf eine neue Basis zu stellen und aus einer affektiven Dimension zu betrachten. Sein Werk ist Teil jenes Prozesses der Säkularisierung künstlerischer Konzepte, der in der Renaissance begonnen, im Zeitalter der Aufklärung vollbracht wurde und im Kunstdiskurs eine anthropologische Perspektive etablierte. Im französischen Kontext des 18. Jahrhunderts – wenn die Geschmacksfrage zu einer neuen Definition der Kunst und gleichzeitig zu einem neuen Verständnis des Menschen führt – kann man in diesem Sinne von einer anthropologischen Denkweise sprechen, die den Menschen in seiner Gesamtheit auffasste.

Eine solche anthropologische Denkweise, die im Blick auf die Aufklärung in einem weiten Sinn verstanden werden muss, drückt der Kunsthistoriker und Anthropologe Hans Belting in der Einleitung seiner *Bild-Anthropologie* wie folgt aus: »[D]er Bildbegriff [kann], wenn man ihn ernst nimmt, [...] letztlich nur ein anthropologischer Begriff sein«, denn »[w]ir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern«.⁴⁷

47 Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* [4. Auflage]. München 2011 (= *Bild und Text*), 11.

Piroska Balogh, Budapest

Toward an Evolutionary Aesthetics

August Greguss and the Hungarian Reception of Darwin*

August Greguss was born in 1825 in Eperjes (now Prešov, Slovakia). His father, Michael Greguss¹, was a teacher of humanities and aesthetics at several Lutheran lycea. August wanted to be a physician, so after the completion of his high school studies he became a medical student at Vienna University. He became interested in the humanities, however, so he graduated in philosophy from University of Halle, and became a teacher of humanities at the Lutheran lyceum in Szarvas. Because of his participation in the Hungarian Revolution of 1848–1849, Greguss was imprisoned for almost a year. Upon his release he moved to Pest, where he began an active political and academic career as a journalist and later as a member of the Hungarian Academy of Sciences. From 1870 to his death in 1882 he was employed as a professor of aesthetics at the Royal University in Pest.²

The sources with which we can reconstruct his theory of aesthetics are disparate. He wrote only one systematic and comprehensive monography on aesthetics at the beginning of his academic career: *A szépzészet alapvonalai* (The Baselines of Aesthetics), published in 1849.³ After this publication he was engaged in minor details of aesthetics, such as the characteristics of ballads, the forms of genius, the humour of comical poetry⁴, or the aestheticism of beards. Although he published his short treatises in summary volumes, it seems evident that he became sceptical about the reason and possibility of holistic and sys-

* The research on which this essay is based was funded by the National Research, Development and Innovation Office. (Project number: NKFIH 134719).

1 Slávka Kopčáková: »Tobias Gottfried Schröer and His Compendium of Aesthetics Isagoge in eruditionem aestheticam (1842)« In: *Kultúrne dejiny / Cultural History* 11 (2020), 1, 6–33.

2 On August Greguss's biography, see Frigyes Riedl: *Három jellemzés. Toldy Ferenc – Greguss Ágost – Katona Lajos* [Three Characters. Ferenc Toldy – August Greguss – Lajos Katona]. Budapest 1912, 24–33; Österreichisches Biographisches Lexikon, 1815–1950. Bd. 2. Lfg. 6, Wien 1957, 55.

3 August Greguss: *A szépzészet alapvonalai* [The Baselines of Aesthetics]. Budapest 1849.

4 August Greguss: »Ueber das Komische.« In: Idem: *Reden und Studien*. Zerbst 1875, 111–128.

tematic systems of aesthetics. After his death, one of his students, Béla Liszka, edited a volume based on Greguss's university lectures, namely *Rendszeres széptan* (The System of Aesthetics).⁵ In spite of its title, this posthumous volume is varied and diverse. It clearly shows that Béla Liszka's effort to systematize Greguss's lectures was an almost impossible mission.

Considering Greguss's main academic profile, it is not self-evident why his name appears so frequently in the history of Hungarian Darwinism. The Marxist summaries of the 20th century, such as Erzsébet Boldog's 1986 book⁶, classify him as an anti-materialist and anti-Darwinist author, whose »reactionary view« impeded the progress of his ideas. However, these summaries rarely reflect on Greguss's own studies on Darwinism, and do not analyse them. Recent summaries on the Hungarian reception of Darwinism have made more detailed inquiries into Greguss's works, and have provided new approaches to Greguss's views. As István Tasi writes in his PhD dissertation⁷, the problem of evolution and the origin of species became the buffer zone of a broader philosophical debate in the 1860s and 1870s. In this debate the representatives of materialism struggled against the upholders of spiritualism. The controversial questions are: Which part or organ of human beings is the source of cogitation: the brain, as a biological organ, or the mind, as a mental-spiritual power? Is there any transcendent and spiritual sphere behind the material world? Are our ideas and morals innate, partly innate, or are they learned? Could natural science give adequate answers as to ontological questions, or does this overstep its authority? What will be the social, political, moral, religious and aesthetic consequences if a majority of society accepts the theory of evolution? As for the chronology of the debate⁸, the first decade (between 1860 and 1867) was the period of the propagation of Darwinism, during with the key questions were developed. The first propagators of Darwinism were Ferenc Jánosi and Jácint Rónay, who became acquainted with

5 August Greguss: *Rendszeres széptan* [The System of Aesthetics]. Budapest 1888.

6 Erzsébet Ladányiné Boldog: *A magyar filozófia és darwinizmus XIX. századi történetéből* [From the History of Hungarian Philosophy and Darwinism in the 19th century]. Budapest 1986.

7 István Tasi: *Az első Darwin-évforduló: 1909. Az élővilág eredetéről szóló nézetek versengése Magyarországon a 20. század elején* [Darwin's first anniversary: 1909. The dispute in Hungary at the beginning of the 20th century on the origin of the living world]. PhD Dissertation, Eötvös Loránd University, Budapest 2006. <<https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/30224>> Last accessed on 5 November 2018.

8 See: *Ibid.*, 43–92.

Darwin's theory while abroad. In this period there is no trace of any academic reception to it: in the 1860s biologists did not declare their standpoint. It was a time of ideological dispute, and István Tasi's dissertation classifies its participants (Sámuel Brassai, Ferenc Mentovich, József Purgstaller and August Greguss) by their views on the reconciliation of the scientific theory of evolution and the religious principle of creation. In Tasi's classification, August Greguss was the only participant to attempt the intellectual reconciliation of the two points of view. In Tasi's view, Greguss did not totally reject the theory of evolution, though he was essentially an anti-materialist. In his paper, Sándor Hites concludes⁹ that Greguss's anti-materialism is based on his idealistic concept of aesthetics. In Hites's analysis, Greguss struggled against realism, and later against naturalism, because these trends were strictly connected to moral nihilism and anti-idealistic artificial representation. If this is true, then Greguss's idealistic concept of aesthetics prevented him having an appreciative reception of Darwinism, while his interest in paleoanthropology and evolution was merely that of a dilettante.¹⁰

Nevertheless, it is a fact that Greguss wrote three long treatises on Darwinism, and published them in prominent and prestigious places. This seems a very strange and inconsistent strategy, if Darwinism was indeed uncomfortable for him, and if Darwinism was incompatible with his views on aesthetics. To elucidate the obscure motivation for his strategy, it seems to be necessary to answer two questions while analysing Greguss's treatises: 1. How did Greguss interpret Darwinism? 2. Is there any connection between this interpretation and his concept of aesthetics?

The three treatises are:

Treatise 1: *A materializmus hatásairól* (On the consequences of materialism), Pest, 1859¹¹ – this was the published version of Greguss's inaugural lecture at the Hungarian Academy of Sciences.

9 Sándor Hites: »A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről« [On the early history of the concept of realism]. In: *Irodalomtörténet* 97 (2016), 263–299.

10 On Greguss's »dilettantism«, see Sándor Soós: »The Scientific Reception of Darwin's Work in Nineteenth-Century Hungary«. In: *The Reception of Charles Darwin in Europe*. Eds. Eve-Marie Engels, Thomas F. Glick. London / New York 2008, 430–440; Katalin Straner: *Science, Translation and the Public. The Hungarian Reception of Darwinism, 1858–1875*. PhD Dissertation, Central European University, Budapest 2012.

11 August Greguss: *A materializmus hatásairól* [On the consequences of materialism]. Pest 1859.

Treatise 2: *Az ember helye a természetben* (Man's place in nature)¹² – this treatise was published in a very prominent Hungarian journal, *Budapesti Szemle*, in 1863.

Treatise 3: *A haladás elvéről* (On the principle of progress)¹³ – this was published in the bulletin of the Hungarian Academy of Sciences.

Let us see the three treatises from the perspective of question 1. In the first treatise there is no mention of Darwin's name or his work on the origin of species. Here Greguss condemns the social, moral, psychological and aesthetic consequences of materialism, i.e. of the materialistic theories of Vogt, Büchner and Moleschott. Greguss considers materialism a poisonous paradigm, although he mainly criticizes its effects and consequences, not its principles. His only structural objections concern the question of consciousness or self-awareness: »Does our consciousness come from the interaction of fibres and cells, i.e. is our self-awareness the result of the mechanistic operation of our brains?«¹⁴ If this is the case, writes Greguss, then materialist principle eliminates the logical basis of human cogitation, and thereby abolishes the general validity of the laws of sciences: »How could we speak of general and authorized principles of reason if they are determined by the operation of an organic mechanism?«¹⁵ Greguss bases his argumentation on the authority of Liebig, Ørsted and Rudolf Wagner. As these names make clear, Greguss's anti-materialism does not mean clear Platonic idealism.¹⁶ He declares that the human race has a spiritual task and a

12 August Greguss: »Az ember helye a természetben [Man's place in the nature]«. In: *Budapesti Szemle* 24 (1863), 420–449.

13 August Greguss: »A haladás elvéről« [On the Principle of progress]. In: *MTA Értesítő. A Philosophiai, Törvény- és Történettudományi Osztályok Közlönye* 4 (1864), 269–294. German translation: »Ueber das Prinzip des Fortschrittes.« In: Greguss: *Reden und Studien* (= note 4), 233–257.

14 »Öneszmélet rostok és sejtek egymásra hatásából támadjon, szóval, hogy az agy merő gépies tényének eredménye legyen?«. Greguss: *A materializmus* (= note 11), 8.

15 »Hogyan is lehessen szó egyetemes érvényű, önálló észtvörvényekről, holott mindenről csak a szerves gép járása határoz!« *Ibid.*, 11.

16 The academic literature emphasises only the reconciliation between religion and science in Greguss's paper: »One of the most characteristic ways to eliminate the choice between the alternatives of religion and science is the renowned literary theorist August Greguss's point of view. In his lecture »A haladás elve« (On the Principle of Progress) at the Hungarian Academy of Sciences in 1864 he took man's »double nature« (*kettős természet*) as a starting point. Man's body is material and its evolution can be explained by material causes, while man's real essence, his spirituality, is immaterial and originates with God. He deduced the »real« (*valódi*) tendency of progress from this dualistic idea, where true progress is represented by spiritual progress, and man's soul and ideas rise to the level of a »conscious thinker of the universe« (*a mindenség öntudatos gondolkodója*). He dissolved

spiritual dimension, yet these do not absolve the human race from the laws of biological and organic life. Greguss delineates biological life as follows:

»In space the celestial bodies continually arise and perish, and their remains continue to circulate. Every celestial body and every creature living on them have their determined lifetime. Our Earth was a globe of impetuous vapour at first, then became an ardent liquid. Later it grew cold, acquired a rigid shell, and its vapour condensed into water. In the seas strata appeared, and mortal organic life awoke there. After the period of the fishes, the reptiles and the mammals, and through great floods, our Earth reached its present state and acquired its noblest inhabitant, the human race. The Earth needed many hundreds of millennia to raise plants, animals and ultimately humans. After hundreds of millennia it will lose its fertility, die and corrode. The Earth is not an exception to the universal rule. It and its habitants will vanish, and first of them to vanish are those who have the most requirements, that is those who are its latest inhabitant: the human race.«¹⁷

When treatise 2 was published in the journal *Budapesti Szemle*, Jácint Rónay accused Greguss of plagiarism. Rónay was another emblematic figure in the debates on Darwinism, who was living in London at this time, writing his important book *A fajkeletkezésről. Az embernek helye a természetben és régisége* (On the origin of species. Man's place in nature and its antiquity),

the arguments of the natural sciences and religion into a ›higher harmony‹ (*magasabb harmónia*) in such a way that he referred to transcendence as both the source and final goal of progress.« Katalin Mund: »Darwin in Nineteenth-Century Hungarian Society.« In: Engels et al. (Eds.): *The Reception of Charles Darwin* (= note 10), 441–462, here: 445.

- 17 »A világ határtalan űrben folyton folyvást keletkező, megalakult, enyésző s kihalt égi testek s az utóbbiaknak szertehullott töredékei keringnek. Idő van szabva minden égi test s minden égi testen levő kisebb-nagyobb testek és test-csoportok lételének. Földünk is csak tüzes páragömb volt először; ebből kisugárzás folytán előbb tüzes-csepegőssé lett, s tovább is hűlve merev kérget kapott; ezután, a hőmérsék annyira szállván, hogy a gőz vízzé sűrűdhetett, a tengerrel kezdődtek rajta a réteges lerakódások, a háromrendű képződések s ezekkel haladó szerves élet: a halak, a hüllők s az emlősök időszaka; melyek után földünk, az özöni s áradványi képződés által, mostani fejlettségéhez jutott, s legnemesebb lakója, az ember elfogadására képes lett. De a föld sem lehet kivétel a mindenség egyetemének lényei közül. Maga is, mikép minden a mi rajta van, egykor majd enyészetnek indul, s valószínű, hogy leghamarabb az fog színéről eltűnni, a minek léte legtöbb előfeltétet kíván meg, a mi tehát legkésőbb alakult: az ember.« Greguss: *A materialismus* (= note 11), 29.

which he published in 1864.¹⁸ Although he presumed that Greguss published his review on Huxley's work, *Man's place in nature* (1863)¹⁹, Greguss's treatise is unquestionably more detailed and sometimes quite different from Rónay's paper. Katalin Straner's dissertation confutes the accusation of plagiarism very convincingly.²⁰ Yet what is important for us is that the very suspicion of plagiarism was enough to show that Greguss's and Rónay's standpoints in the Darwinism debate were very close to each other. If the historiography of Hungarian Darwinism sees Rónay as a progressive and well-informed Darwinist²¹, it is highly inconsistent to consider Greguss an amateur anti-Darwinist with reactionary views. This statement can be corroborated by the main principles of Greguss's 2nd paper. In its first paragraph Greguss makes it clear that Darwinism substantially expanded the prehistoric period of human life: »Human bones, human handiwork, e.g. bronze and stone weapons, was found in such strata, which proves that man lived as a contemporary of mammoths and rhinoceroses. And I wonder [...] whether human ancestors could have lived even earlier than these many hundred thousands of years ago? Numerous scholars are inclined to approve this, especially those who have accepted Darwin's theory of the gradual evolution of nature.«²² Greguss accepts the expansion of human time, and in his another treatise published in 1872 he will consider the consequences of this for the history of aesthetics.²³ The next Darwinian thesis which Greguss reflects on is the effect of the environment on the evolution of the organism. As he wrote, »the effect of the environment

18 Jácint Rónay: *A fajkeletkezéséről. Az embernek helye a természetben és régisége* [On the origin of species. Man's place in nature and its antiquity]. Pest 1864.

19 Thomas Henry Huxley: *Evidence as to Man's Place in Nature*. London 1863.

20 Straner: *Science* (= note 10), 46–53.

21 *Ibid.*, 113–172.

22 »Emberi csontokat s emberi készítményeket, nevezetesen bronz és kő fegyvereket találtak oly rétegekben, melyek bizonyítják, hogy az ember már a mammuth és óriás rhinoceros kortársa volt. S kérdés, vajjon e nyomok – melyeket nem az emberiség bölcsejének tekintett középzásiai felföldön, hanem Dánia-, Svájc-, Angol-, Német-, Franciaország egyes helyein, szóval inkább éjszaki, mint déli vidéken fődöztek fel — kérdés, vajjon e nyomok már az ő ember nyomai-e? s nem kell-e az ő embert még távolabb, még e száz meg százezezer évek mögött keresni? – Több tudós erre hajlik, erre hajlanak különösen mindazok, kik Darwin elméletét a természet fokozatos fejlődéséről magokéva tették.« Greguss: *Az ember* (= note 12), 420.

23 August Greguss: »Az első mesterségek jelképei [The symbols of the first crafts]«. In: *Greguss Ágost tanulmányai* [Studies by August Greguss]. I, Budapest 1872, 394–409. German translation: »Die Symbole der ersten Handwerke.« In: Greguss: *Reden und Studien* (= note 4), 313–333.

on the evolution of the organism was already accepted by Lamarck. However, in Darwin's very important explication, the environment consists not only of natural forces, but also of the mutual reactions between every living organism. These mutual interactions and never-ending collisions produce natural selection. And natural selection over millions of years produces the changes in species.²⁴ To corroborate the principle of the effect of the environment, Greguss also cites a book of Alphonse de Candolle.²⁵ It is no coincidence that Greguss spoke so highly of Darwin's thesis. For him the effect of the environment was a familiar principle from aesthetics. One of the theorists he most esteemed, Frenchman Hippolyte Taine successfully adopted it for the history of art and literature. The three central ideas of Taine's aesthetic method were race, milieu (environment) and the epoch. As Sholom J. Kahn writes in his monograph, Darwin's principle of natural selection had a strong impact on him.²⁶ According to Taine (and to Greguss), modern aesthetical analysis should be based on three aspects: 1. the biological environment: race and geography; 2. the cultural environment: social context and time; 3. the psychological environment: the masterly faculty (genius, talent and the nature of art).²⁷ It is clear that the conditions of art are connected to the conditions of nature, if with one important difference. The conditions of nature belong to the realm of biology. The conditions of art simultaneously belong to three realms: biology, culture and psychology. Bearing this difference in mind, there is nothing astonishing in Greguss's further conclusions. In the next paragraphs he gives a review of two books: *The Geological Evidence of the Antiquity of Man*, by Charles Lyell (London, 1863) and *Evidence as to Man's Place in Nature*, by Thomas Henry Huxley (London, 1863). Greguss does not

24 »A környező közeg hatását az élő lényekre már Lamarck elismerte; Darwin pedig – a mi főérdeme – kifejtette, hogy e környező közeg alatt nem csak általában a természeti hatásokat kell érteni, hanem az összes élő természet visszahatását minden egyes lényre, melv benne föltűnik. E sokszereű egymásrahatás, ez örökös összeütközések okozzák azt, amit Darwin természeti választásnak nevez; s ez évmilliókon át folytatott választásnak tulajdonítandó, hogy a fajok folytonosan válfajokká, a válfajok pedig fajokká változnak.« Greguss: *Az ember* (= note 12), 421.

25 Alphonse de Candolle: *Étude sur l'espèce à l'occasion d'une révision de la famille des Cupulifères, dans les Annales des Sciences Naturelles Botaniques*. Paris 1862.

26 »Taine's scientific motive of seeking in the physical environment an explanation of the persistence of biological traits is thus an early example of Social Darwinism.« Sholom J. Kahn: *Science and Aesthetic Judgment. A Study in Taine's Critical Method*. London 2016, 91.

27 *Ibid.*, 86–123.

reject Huxley's theory of the animal origin of man; in any case, he does not consider him a plain atheist and materialist. As Greguss interprets it, Huxley »does not deny the psychological life. When he establishes the relationship between man and animal by reference to comparative anatomy, he does not rob man of his psyche, but rather extends a restricted human psychological character to animals.«²⁸ From Greguss's point of view, Huxley's theory covers no more than the realm of biology, and its validity does not extend to the realms of culture or psychology. Greguss regarded these sciences as special parts of anthropological inquiry. His universal horizon was based partly on the contemporary German biological anthropology founded on Darwin's theory, partly on Richard Owen's theory of successive prototypical forms, partly on the romanticist tradition of »Wissenschaft vom Menschen«²⁹, and partly on Taine's contextual method. Taine's method affirmed Greguss's anthropological approach from the perspective both of aesthetics and of the natural sciences: »It is but a mould like a fossil shell, an imprint, like one of those shapes embossed in stone by an animal which lived and perished. Under the shell there was an animal and behind the document there was a man. Why do you study the shell, except to represent to yourself the animal? So do you study the document only in order to know the man. The shell and the document are lifeless wrecks, valuable only as a clue to the entire and living existence. We must reach back to this existence; endeavour to re-create it.«³⁰ Although Greguss delineates the anatomical arguments of Huxley's antipodes, his main argument against the universal validity of Huxley's theory is the human ability of contextual, structured speech. This ability is the origin of human cogitation: the association of ideas, which exceeds the authority of biology and anatomy. As Greguss concludes: »Whatever our method of inquiry into man, we find he is of a double nature. How can we deny the double nature of his origins? We admit the human race has material origins [...]. From this point

28 »Igaz ugyan, hogy Huxley – a mit nem helyeselhetni – bonczati vizsgálataiból lélektani következtetéseket von, e mellett azonban nem tagadja a lelki életet, s ellenvethetné, hogy midőn – az összehasonlító bonczatan alapján – az ember meg az állat közti rokonságot megállapítja, nem az embert fosztja meg lelki tulajdonaitól, hanem e tulajdonokat – bár csekélyebb mértékben – az állatra is kiterjeszti.« Greguss: *Az ember* (= note 12), 425.

29 On the interpretation and context of »Wissenschaft vom Menschen« see among others *Die Wissenschaft vom Menschen in Göttingen um 1800. Wissenschaftliche Praktiken, institutionelle Geographie, europäische Netzwerke*. Eds. Michel Espagne, Hans Erich Bödeker, Philippe Büttgen. Göttingen 2008.

30 Hippolyte Adolphe Taine: *History of English Literature*. Translated by H. Van Laun. New York 1871, 1 f.

of view, we appreciate Darwin's theory as a good explanation of many zoological and botanical phenomena, and Huxley's theory as a good application of evolution to human zoology. However, if we admit the material origins of the human race, we must also acknowledge its spiritual origins.«³¹

As to the historical roots of Greguss's intellectual horizons, a comparison between the Bohemian and the Hungarian reception of Darwin could be very informative. As Karel Stibrál writes, »evolutionary thought in the Bohemian Lands already existed prior to the introduction of Darwinism as a part of German idealistic natural philosophy (Naturphilosophie), and we also find French influences, for instance those of Lamarck and Geoffroy. Ideas about evolution in Bohemia can be traced to the very beginning of the nineteenth century. Thus, the theory of natural selection, central to Darwin, according to which the environmentally best-adapted individuals are most likely to survive and reproduce, was included with other types of evolution.«³² This statement is equally valid for Hungarian Darwinism. To be precise, it is characteristic of Greguss's traditional orientation. He, like other intellectuals within the cultural sphere of the Lutheran Church, was, like Blumenbach's theory, closely connected with the tradition of the so-called Göttingen paradigm.³³ On the other hand, Greguss's concept of the organism, of types, and of natural forces was strongly influenced by the Humboldtian natural and cultural parallel of epigenesis.³⁴ In addition, as his references reveal, Greguss was not influenced by any kind of Lamarckism,

31 »Íme, akármerről járulunk valónk vizsgálatához, mindig az ember kettős természetére bukkanunk. Hogyan tagadhatnók tehát e kettősséget maga az emberi eredet kérdésében? El kell ismernünk, hogy az emberi nemnek anyagi származata van, hogy hosszabb-rövidebb fejledezések nyomán magából a természet öléből kelt ki, miként a méhbeli magzat mai nap is mind tojásból kél – s e tekintetben méltánylással fogadjuk mind Darwin elméletét, mely az állat- és növényvilág jelenségeit oly szerencsésen magyarázza, mind Huxley fíradozását, ki a fejlődés rendszerét az ember állattanára ügyekszik alkalmazni. Midőn azonban elismerjük az ember anyagi származatát, el kell másfelől ismernünk szellemi, isteni származatát is [...]«. Greguss: *Az ember* (= note 12), 449.

32 Karel Stibrál: »Darwin and Prague Aesthetics. Towards the Acceptance of Darwinism in Central Europe«. In: *Estetika. The Central European Journal of Aesthetics* 50 (2013), No. 1, 81–120, here: 82 f.

33 Peter Burke: »Paradigms Lost. From Göttingen to Berlin«. In: *Common Knowledge* 14 (2008), 2, 244–257. For the influence of the Göttingen Paradigm on Hungarian science, see *Göttingen dimenziói. A göttingeni egyetem szerepe a szaktudományok kialakulásában* [Göttingen's Dimensions. The Role of Göttingen University in Hungarian Scientific Development]. Ed. Dezső Gurka, Budapest 2010.

34 Helmut Müller-Sievers: *Epigenesis. Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts*. Paderborn / Wien / München / Zürich 1993, 89–115.

especially not its Kantian aspect.³⁵ However, there is also a significant difference between the Bohemian and the Hungarian contexts. In the case of Bohemia, »in the second half of the nineteenth century, aestheticians consciously started to reorient their subject towards psychology, art theory, and the natural sciences, for which Herbartism, by then resembling an educational policy rather than a philosophy, offered a wide base and in essence allowed for the establishment of aesthetics as an independent discipline.«³⁶ This is why Bohemian aestheticians concentrated on the aesthetic consequences of the theories of the »struggle for life« and of »natural selection«. For instance, Otakar Hostinský explained the aesthetic value of musical dissonance by recourse to the principle of the »struggle for life«. On the other hand, Gyula Greguss (August's younger brother) appointed the human and animal affinity for variability and for discursive or 'staccato' progress (described by Hermann Ludwig von Helmholtz)³⁷ as the biological basis of musical dissonance in his study on the problems along the border-line between the science of beauty and the sciences of nature.³⁸ August and Gyula Greguss referred to the tradition of German idealism and the Göttingen paradigm several times, and both of them rejected Herbartism.

In treatise 3, August Greguss detects a new phenomenon, which seems to be beyond the authority of biological theories such as Darwin's theory. According to Greguss, that phenomenon is individuality, which cannot be explained by the evolution of species. From this point of view Greguss analyses the concept of progression and evolution in the theories of Condorcet, Hegel and Darwin. He ultimately delineates the future of natural science with a review of Joseph Ernest Renan's essay *Les sciences de la nature et les sciences historiques*.³⁹ The

35 T. J. Martinson: »Sense and Supersensibility. Kantian Aesthetics in Lamarckian Evolutionary Theory«. In: *Configurations* 27 (2019/3), 331–353. The Bohemian tradition reflected on the connection between Kant and Lamarck more expressively, cf. Josef Durdík: *Darwin und Kant*. Prague 1909. See Stibral: *Darwin* (= note 32), 88.

36 Herbartism is »a philosophical current based on the teachings of Johann F. Herbart (1776–1841). After 1848, Herbartism became the officially recommended philosophical doctrine in Austrian schools (including those in the Bohemian Lands). It was a philosophical system created in opposition to German Idealism, particularly Hegel's and Schelling's«. Both quotations are from Stibral: *Darwin* (= note 32), 85 f.

37 Gyula Greguss: »Határkérdések a szép- és a természettudomány között« [Problems on the border-line between the science of beauty and the sciences of nature]. In: *A Kisfaludy-Társaság Évkönyve* 4 (1867–1869), 524–565.

38 Michel Meulders: *Helmholtz. From Enlightenment to Neuroscience*. London / Cambridge 2010, 179–200.

39 Joseph Ernest Renan: »Les sciences de la nature et les sciences historiques«. In: *Revue des deux Mondes*, 15 October 1863, 761–774.

preliminary question of Renan's essay was an important personal problem for Greguss, as well: is it the right decision for a scholar of natural sciences to turn to the methods of history? Greguss's answer is »yes«, because inquiries into the human race, like other paleoanthropological inquiries, can only operate well as part of a broader interdisciplinary cooperation. In his conclusion Greguss explains the details of this interdisciplinary cooperation: »The obscure epoch of human origins is not excluded from our inquiries. Geology and comparative zoology will unfold its many phenomena [...] Comparative linguistics considers the human race in the form of family trees; universal anthropology will investigate the conception and evolution of human culture and language. The area of comparative linguistics means history before human self-reflexion; the area of anthropology means history before the dawn of the leading ideas/principles of peoples. Zoology and botany will melt into the science of the primeval history of organic nature.«⁴⁰

To summarize: Greguss interpreted Darwinism as part of a future interdisciplinary science. He accepted many of its principles, sometimes with limitations (as in the cases of the expansion of human history, or the animal origins of the human body). However, he prognosticated many inevitable changes to Darwin's theory because of future interdisciplinary cooperation.

Our second question is this: from Greguss's point of view, is there any place for aesthetics in this interdisciplinary cooperation? The question is hard to answer. In his three main essays Greguss makes no mention of the role of aesthetics. However, in 1872 he published a paper entitled *Az első mesterségek jelképei* (The symbols of the first crafts)⁴¹, where Greguss notes the most important tasks of an evolutionary aesthetics. He recalls his own opinion of Huxley's theory on the differences between humans and animals. Nevertheless, here Greguss does not emphasise the ability of speech. As he explains, speech is only one method to express

40 »Nincs tehát végkép elzárva előttünk bolygónk történetének ama homályos korszaka, melyben az ember keletkezett. A földtan s az összehasonlító állattan bizonyos pontig föl fogja deríteni e rejtélyt, s a mi az összehasonlító nyelvészet a történelemre nézve, az lesz az egyetemes embertan az összehasonlító nyelvészetre nézve. Az utóbbi tudomány már családokra osztva tekinti az emberiséget, az egyetemes embertan magát képződését fogja vizsgálni s e képződés törvényeit keresni. Az összehasonlító nyelvészet az elmélődés (reflexió) előtti történelem; az embertan pedig lesz a beszéd s azon eszmecsoportok megalakulása előtti történelem, melyek egy-egy fajta örökségévé levén, még most is vezérlik az emberséget. Az állat- és növénytan szintén része lesz ama távol idők tudományának, az élő természet legelső történelmének.« Greguss: *A haladás* (= note 13), 280.

41 Greguss: *Az első* (= note 23), 394–409.

the human desire for infinity and perfection, which is the most important human characteristic. This desire lies behind every human activity. This desire was the main stimulus to evolve human crafts. Greguss denies that crafts were improved only to serve human needs and convenience. As he writes, »pagans assigned their own gods and goddesses to the crafts; Christians associated patron saints with them. Besides, it is a less well-known fact that the origins of ancient crafts and their key features are also expressions of ideas, that is, symbols.«⁴² Greguss explains by use of examples the evolution of crafts from these symbols of human desire, and thereafter the evolution of arts from crafts. Greguss tries to establish an improved historical aesthetics by delineating the origin and evolution of arts instead of the system of arts. This is a new aspect in contemporary Hungarian aesthetics, and it is regrettable that Greguss did not further elaborate on his detailed evolutionary aesthetics. There are some signs of his new concept in his university lectures, where he spoke of human culture as the representation of the struggle for life. His monograph on the literary genre of the ballad could be interpreted as a consequence of that historical turn, because ballads were considered the most ancient source of the three main literary modes (drama, lyric, and epic).

It is clear that Greguss's approach to Darwinism and its effect on his theory of aesthetics would help initiate Darwinist theories of aesthetics in Hungary. This connection between Greguss and Hungarian Darwinist aestheticians is further corroborated by Greguss's personal relationship. In 1870 his brother's essay was published: *Határkérdések a szép- és a természettudomány között* (Problems on the border-line between the science of beauty and the sciences of nature) by Gyula Greguss.⁴³ Two years later, Adolf Dux's paper was published: *Darwinizmus és szépezészet* (Darwinism and aesthetics).⁴⁴ This was the text of Dux's inaugural lecture at the Kisfaludy Society⁴⁵, where he was introduced by

42 »Tudvalevő hogy a pogányság külön istenek ótalma ala helyezte a mesterségeket, a keresztyénség pedig védszenteket állított fel számukra; kevésbbé ismeretes talán hogy magok az elemek melyekből a legelső mesterségek keletkeznek, az alapidomok melyek bennök uralkodnak, egyszersmind eszmék, s főleg metaphysikai eszmék kifejezésére szolgálnak, tehát jelképek.« Greguss: *Az első* (= note 23), 397 f.

43 Greguss: *Határkérdések* (= note 37), 524–565.

44 Adolf Dux: »Darwinizmus és szépezészet« [Darwinism and aesthetics]. In: *A Kisfaludy-Társaság Évtáplajai* 7 (1871/72), 171–195.

45 The Kisfaludy Society (Kisfaludy Társaság) was one of the most important Hungarian cultural societies in the 19th century. For a short description of the society, see John Neubauer: »General Introduction«. In: *History of the Literary Cultures of East-Central Europe Junctions and Disjunctions in the 19th and 20th Centuries. Volume III. The Making and Remaking of Literary Institutions*. Eds. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer. Amsterdam 2007, 1–38, here: 5.

August Greguss. These publications give a detailed and comprehensive conception of the application of Darwinist biology to aesthetics.

The hypothesis that August Greguss was no mere amateur anti-Darwinist has been verified. His relation to Darwinism proved a complex and substantial one. He accepted the principles of evolution with only restricted authority, however. His vision was of a complex and interdisciplinary anthropological science, an extended paleoanthropology suitable for researching the prehistorical period of the human race. Greguss also deliberated on the consequences of this new approach for aesthetics. He sketched the profile of a historical and evolutionary aesthetics, which focuses on the evolution of crafts and art. In addition, using his academic connections, he proved an effective initiator of biological and Darwinist aesthetics in Hungary.

III.

Rhetorik und Ästhetik
an Gymnasien bzw. Universitäten

Carsten Zelle, Bochum

Eschenburgs Rhetorik

Zur *Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* bzw. *Redekünste* (1783/1836) im Transformationsprozeß der rhetorischen Schriftkultur der Sattelzeit

Im 18. Jahrhundert durchlief die Rhetorik eine grundlegende Transformation, da Natürlichkeit, Transparenz und Neutralität sich als führende kommunikative Leitbegriffe etablieren konnten, sich Autorschaft mit Subjektivität und individuellem Ausdruck verband, an Mündlichkeit geknüpftes oratorisches Spezialistentum im Zuge von allgemeiner Alphabetisierung und gestiegener Druckproduktion zurückgedrängt wurde und sich der politische Diskurs nationalisiert hatte. Diese Transformation führte freilich nicht zu einer »*impossibility of rhetoric*«¹, sondern zu einer anderen Rhetorik, insofern das Diskursregime der officia-Systemrhetorik von einer »natürlichen« Beredsamkeit abgelöst, d.h. die machtgestützten Regularien instrumenteller Kommunikation, ihre Erzeugungs- und Kanalisierungsregeln lediglich ausgewechselt bzw. verschoben wurden.

Meine Formel, »daß die Rhetorik zwar als *Disziplin* verschwindet, ihr *Wissen* aber disziplinär neu verteilt wird« (z.B. in Psychologie, Ästhetik oder Anthropologie), ist in der einschlägigen Rhetorikgeschichtsschreibung aufgegriffen, modifiziert oder differenziert worden.² Die Schicksale der Rhetorik sind dabei vielfältig: Die Rhetorik verliert zwar an universitärer Verankerung, das gene-

1 John Bender; David E. Wellbery: *Rhetoricality. On the Modernist Return of Rhetoric*. In: Dies. (Hg.): *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*. Stanford CA 1990, 3–39, hier: 22. Die von Bender und Wellbery für das Obsoletwerden traditioneller rhetorischer Praxis und Doktrin genannten (und von mir zuvor referierten) Faktoren wären im Einzelnen freilich zu diskutieren; z.B. wird das schriftliche Inquisitionsverfahren bis 1848 durch das mündliche Geschworenengericht abgelöst, d.h. das *genus judicale* im deutschen Raum überhaupt erst relevant. – Nachstehende Ausführungen bieten das rhetorische Seitenstück zu meinem Aufsatz »Eschenburgs Ästhetik – zu ›Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften‹« (in: *Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik. Netzwerke und Kulturen des Wissens*. Hg. Cord-Friedrich Berghahn, Till Kinzel. Heidelberg 2013, 31–52). Auf diesen Aufsatz wird insbesondere im I. Teil passagenweise zurückgegriffen.

2 Carsten Zelle: »Zwischen Rhetorik und Spätaufklärung. Zum historischen Ort der Sturm-und-Drang-Ästhetik mit Blick auf Johann Georg Schlossers ›Versuch über das Erhabene‹ von 1781«. In: *Lenz-Jahrbuch* 6 (1996), 160–181, hier: 168; vgl. schon

relle, auf Textproduktion angelegte rhetorische Gedankengut überlebt aber im Aufsatzunterricht des neuentstehenden muttersprachlichen Schulunterrichts; das auf die Textrezeption, z.B. der Ethos- und Pathoslehre bezogene rhetorische Gedankengut saugt die philosophische Ästhetik, z.B. unter den Maskierungen des Schönen und Erhabenen auf; im Blick auf die Findungs- (inventio) und Gliederungsstrategien (dispositio) der Rhetorik setzt sich deren ›ramistische‹ Verlagerung in die Logik fort; die Tropen- und Figurenlehre (elocutio) wird von der Stilistik beerbt, mit lexikalischen und syntaktischen Teilen der Grammatik zusammengeführt und zu einer Theorie des schriftlichen Sprachgebrauchs ausgebaut. Die – wie Genette das genannt hat – ›restringierte Rhetorik‹ der Stilistik hatte im Gegensatz zu Kants Verdikt der persuasiven Beredsamkeit (ars oratoria) sogar als schöne Kunst der Wohlredenheit (Eloquenz und Stil) den ausdrücklichen Segen des Königsbergers Schulphilosophen erhalten.³

ders.: *Die Doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart / Weimar 1995, 53, Anm. 135. Vgl. Dietmar Till: *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2004, 14; ders.: »Anthropologie oder System? Ein Plädoyer für Entscheidungen«. In: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch* 23 (Thema: Anthropologie und Rhetorik), 2004, 11–25, hier: 19, Anm. 38; vgl. Manfred Beetz: »Rhetorik«. In: *Handbuch europäische Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung*. Hg. Heinz Thoma. Stuttgart / Weimar 2015, 450–464, hier: 450.

- 3 Neben der in Anm. 2 genannten Literatur zum Wandel der Rhetorik s. auch Dietmar Till: »Rhetorik und Stilistik der deutschsprachigen Länder in der Zeit der Aufklärung«. In: *Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / An International Handbook of Historical and Systematic Research*. Hg. Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape. Halbbd. 1. Berlin / New York 2008, 112–130; Helmut Schanze: »Rhetorik und Stilistik der deutschsprachigen Länder von der Romantik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts«, ebd., 131–146. Rüdiger Campe (»Umbrüche und Wandlungen der Rhetorik«. In: *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760–1820. Epoche im Überblick*. Hg. Horst Albert Glaser, György M. Vajda. Amsterdam / Philadelphia PA 2001 (= *Histoire comparée des Littératures de langues européennes*, 14), 589–612) spricht im Blick auf die Rhetorik-Transformation um 1750/1770 von einer »Gegenrhetorik [...], die ihre rhetorischen Anschlüsse unsichtbar machen konnte« (594), und in Hinsicht auf Kants Rhetorik-Kritik in der *Kritik der Urteilskraft* (1790, § 53) von einer »Spaltung der Rhetorik« (608). Zu Kants Kritik der Rhetorik im Rahmen einer allgemeinen »Duplizierung« der Rhetorik in der Spätaufklärung« vgl. Till: *Transformationen der Rhetorik* (= Anm. 2), 515–566, bes. 549 ff., hier: 515. Angesichts der synchronen Widersprüchlichkeiten und diachronen Diskontinuitäten hat Olaf Kramer (*Goethe und die Rhetorik*. Berlin / New York 2010, bes. 11–25, hier: 18) das »Transformationsmodell« in Zweifel gezogen und statt dessen im Anschluß an Deleuze/Guattari von der »rhizomatischen Struktur« der Rhetorik und ihrer Geschichte gesprochen.

Überlagert werden die Forschungen zur Geschichte der Rhetorik in der Transformationsepoche der ›Sattelzeit‹ vom »Mythos der Oralität«, d.h. von einem zweifachen Vorurteil, das den angeblichen Wandel von der persuasiven Rhetorik zur schönen Stilistik mit einer vorgeblichen Wendung von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit koordiniert⁴ – als zielte ein Schriftsatz nicht auch auf einen persuasiven bzw. argumentativen Effekt. Wem jemals ein Drittmittelantrag positiv beschieden worden ist, weiß, wovon die Rede ist...

Eschenburgs Rhetorik steht inmitten dieses komplizierten Transformationsprozesses. Eschenburg entwickelt in seiner *Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften* bzw. *Redekünste* unter der Bezeichnung ›Rhetorik‹ eine Theorie wirkungsorientierter Prosa. Genauer: Insofern der Roman und andere erzählende Prosaformen im Zuge der fortschreitenden Neuauflagen in den Poesie-Teil seines Werks verschoben werden, entfaltet sein Rhetorik-Teil eine Theorie pragmatischer Rede bzw. der Sachprosa und ihrer verschiedenen Gattungen, in deren Rahmen die alte, persuasiv orientierte und deswegen um 1800 als sophistisch gescholtene ars oratoria zwar relativiert und in eine Randposition gedrängt, ihr aber zugleich mitsamt ihren persuasiven Strategien ein Ort zugewiesen und dadurch verhindert wird, daß Eschenburgs Rhetorik sich auf bloße Stilistik verdünnt.

Um diese These zu begründen, stelle ich im I. Teil meines Aufsatzes Eschenburg und seinen *Entwurf*, der zwischen 1783 und 1836 in fünf, stets erweiterten Auflagen erschien (= 1. 1), den dreiteiligen, in Ästhetik, Poetik und Rhetorik gegliederten Aufbau (= 1. 2) und die Titeländerung des Werks ab der 3. Auflage (= 1. 3) vor. Im II. Teil wende ich mich dem Rhetorik-Teil, seinem propädeutischen Charakter, seiner Schreibartenlehre und der problematischen Stellung des Romans darin ausführlicher zu (= 2. 1) und versuche, Eschenburgs Rhetorik im Transformationsprozeß der rhetorischen Schriftkultur der Sattelzeit zu positionieren (= 2.2).

4 Unter solcher Rhetorikvergessenheit leiden z.B. die Prämissen des ansonsten informationsreichen Überblicksartikel von Gerhart Wolff: »Stilistik als Theorie des schriftlichen Sprachgebrauchs«. In: *Schrift und Schriftlichkeit / Writing and its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung / An Interdisciplinary Handbook of International Research*. Hg. Hartmut Günther, Otto Ludwig. Halbbd. 2. Berlin, New York 1996, 1545–1558. Zur Kritik an der Koordination von Rhetorik und Oralität zugunsten einer rhetorischen Schriftkultur s. Till: *Transformationen der Rhetorik* (= Anm. 2), 43–50; sowie ders.: »Rhetorik und Stilistik der deutschsprachigen Länder« (= Anm. 3), wo Till die Unterscheidung zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit in die Rhetorik selbst einträgt, und zwar als Spannung zwischen der Textualität von inventio, dispositio und elocutio und der Performanz von pronuntiatio und actio (118).

1. Eschenburgs *Entwurf*

Bei Johann Joachim Eschenburg (1743-1820) handelt es sich um einen Hochschullehrer, dessen ›Ästhetik‹-Lehrbuch bis tief in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkungsvoll verbreitet war, das jedoch heute im Schatten des ästhetikgeschichtlichen Höhenkammkanons steht. Der wissenschaftlichen Rezeption von Eschenburgs Lehrbuch stand zunehmend die klassifikatorische Ordnung des Materials entgegen. Das »Einregistrieren in gewisse Kategorien« erschien einem mit der »speculativen Philosophie« und der »Kantischen Kritik« aufgewachsenen, späteren Zeitalter als »Inconvenienz«⁵, die dieses Werk in Vergessenheit geraten ließ. Erst das neuere ästhetik-, philologie-, komparatistik- und kanongeschichtliche Interesse hat dazu geführt, sich Eschenburgs Werk wieder zuzuwenden.⁶ Daß Eschenburgs ›Ästhetik‹ freilich auch einen rhetorischen Teil umfaßt hat, ist trotz des neu erwachten Interesses an ihm bisher weitgehend unbeachtet geblieben. In den Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert wird Eschenburgs Rhetorik kaum, meist aber gar nicht erwähnt. Selbst Dietmar Till geht darauf im Zusammenhang spätaufklärerischer Tendenzen, die traditionelle Systemrhetorik zugunsten einer allgemeinen, wirkungsästhetisch orientierten Schreibartenlehre zu marginalisieren, nur am Rande ein⁷ – nicht zuletzt, weil Till nur die erste, 1783 erschiene Auflage von Eschenburgs Lehrbuch in Betracht zieht und dadurch bei ihm Kants Rhetorik-Verdikt in der *Kritik der Urteilskraft* (1790, § 53) das letzte Wort behält.⁸

5 So schon der Tenor des Herausgebers Pinder im »Vorwort« der fünften (und letzten) Auflage, s. Anm. 9, ⁵E, [iii]-x, hier: iv und vii.

6 S. zuletzt den Tagungsband *Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik* (= Anm. 1), sowie die wertvollen inhaltlichen und bibliographischen Ergänzungen in der Rezension durch Christoph Perels, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 268 (2016), H. 1/2, 29–41.

7 Vgl. Till: *Transformationen der Rhetorik* (= Anm. 2), 145.

8 Till: *Transformationen der Rhetorik* (= Anm. 2), 549-566. Zu Eschenburgs-Rezeption vgl. Lore Knapp: »Johann Joachim Eschenburgs *Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*. Bezüge zu Henry Home und Hugh Blair«. In: *Britisch-deutscher Literaturtransfer 1756–1832*. Hg. Lore Knapp, Eike Kronshage. Berlin, Boston 2016, 71–92. Die Inbezugsetzung zwischen Eschenburgs *Entwurf* und Blairs *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (Dublin 1783), aus der Eschenburg in anderem Zusammenhang Auszüge zur Kanzelberedsamkeit übersetzt, fällt knapp aus und beschränkt sich auf eine die rhetorischen Schreibarten betreffende Parallele. Im Unterschied zu Blair ist die rhetorische Gattungslehre Eschenburgs wesentlich umfassender (vgl. ebd., 88).

1. 1. Auflagen und Wirkung

Eschenburg war 1767 als eine Art Tutor an das 1745 gegründete *Collegium Carolinum* in Braunschweig gekommen – eine neuartige Bildungseinrichtung, die die Vorbereitung auf ein universitäres Studium unter besonderer Berücksichtigung der Humaniora mit berufspraktischer Ausbildung verband und heute als Vorgängerinstitution der Technischen Universität Braunschweig gilt. Eschenburg, der seit WS 1769/70 Vorlesungen zur *Historia litteraria* anbot, wurde 1773 zum außerordentlichen und 1777 zum ordentlichen Professor für »schöne Literatur und Philosophie« berufen. In der Vorrede zur 1. Auflage seines *Entwurfs* spricht Eschenburg davon, daß er dessen »Grundzüge [...] schon vor zwölf Jahren«⁹, d.h. um 1771, entworfen habe. Erstmals angekündigt hat Eschenburg Vorlesungen zu »Theorie und Geschichte der schönen Literatur«¹⁰ jedoch erst nach der Ernennung zum Extraordinarius im WS 1773/74, und er hat diese in regelmäßigem Turnus bis zu seiner Pensionierung 1808 wiederholt. Wie der Titel *Theorie und Literatur* signalisiert, vereint das »Lehrbuch[s]« systematische Darstellung und »Bücherkunde«, d.h. die einzelnen, kapitelweise durchnummerierten »theoretischen Aphorismen« werden je nach Bedarf durch z.T. umfängliche »literarische Nachweisungen« ergänzt.¹¹ Sein Werk erhebt keinen Anspruch auf »ein neu erfundenes System« oder eine tiefgedachte Kunsttheorie«. Es will Propädeutikum sein. Nicht der »erfahrene[n] Kenner«, sondern »Junglinge«, deren Talente entwickelt und deren Gefühl für das Schöne und Gute verfeinert werden sollen, werden adressiert (1^E, Vorrede, unpag., *2^r–3^v).

- 9 Johann Joachim Eschenburg: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bey Vorlesungen*. Berlin / Stettin 1783, Vorrede, unpag., *2^r (künftig: 1^E); ders.: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bei Vorlesungen*. Neue, umgearbeitete Ausgabe. Berlin / Stettin 1789 (künftig: 2^E); ders.: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. Zur Grundlage bei Vorlesungen*. Dritte, abgeänderte und vermehrte Ausgabe. Berlin, Stettin 1805 (künftig: 3^E); ders.: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bei Vorlesungen*. Vierte, abgeänderte und vermehrte Ausgabe. Berlin / Stettin: 1817 (künftig: 4^E); ders.: *Entwurf einer Theorie und Litteratur [!] der schönen Redekünste*. Fünfte, völlig umgearbeitete Ausgabe von Moritz Pinder. Berlin 1836 (künftig: 5^E). Nachweise mit Hilfe der Siglen 1^E bis 5^E im folgenden in () im Text.
- 10 Siehe die (offenbar nach den gedruckten Vorlesungsankündigungen des *Collegium Carolinums* in den *Braunschweigischen Anzeigen* erarbeitete) Zusammenstellung von »Eschenburgs Vorlesungen« in Fritz Meyen: *Johann Joachim Eschenburg 1743–1820. Professor am Collegium Carolinum zu Braunschweig*. Braunschweig 1957, 56–65.
- 11 Eschenburg leitete seit 1792 die Bibliothek des Collegium Carolinums und besaß selbst eine bedeutende Privatbibliothek.

Die ›Caroliner‹, die Eschenburg unterrichtete, waren im Alter zwischen dreizehn und siebzehn Jahren, d.h. in der Regel jünger als ›richtige‹ Studenten.

Die Drucklegung des *Entwurfs* war durch den »Zeitgewinn« motiviert, den Eschenburg sich durch den Wegfall des »Diktirens« bei seinen Vorlesungen erhoffte, um sich stärker auf das konzentrieren zu können, »was auf Geist und Geschmack mehr, als alle Regeln, wirkt, der Lesung, Erklärung und Anwendung der besten Muster« (1E, Vorrede, unpag. *2' f.). Dieser unmittelbaren Auseinandersetzung mit den ›Mustern‹ sollte auch das Projekt einer *Beispielsammlung*, d.h. einer Anthologie vorbildlicher, nach Gattungen geordneter Werke der alten und neueren europäischen Literaturen in Auszügen dienen, die die 2. Aufl. des *Entwurfs* von 1789 in acht Bänden ergänzte.¹²

Eschenburgs *Entwurf* erschien erstmals 1783; in einer neuen, umgearbeiteten Ausgabe 1789, unter geändertem Titel als *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste* in dritter, abgeänderter und vermehrter Ausgabe 1805; schließlich in vierter, erneut abgeänderter und vermehrter Ausgabe 1817. Aus dem 296 Seiten umfassenden Erstdruck waren in der Ausgabe letzter Hand 430 Seiten geworden. Eine fünfte, völlig umgearbeitete Auflage des Compendiums erschien endlich 1836, das auf Verlangen des Verlegers durch den Berliner Numismatiker, Philologen und Bibliothekar Moritz Eduard Pinder (1807–1871) nach dessen »besten Wissen zeitgemäss um[ge]schaffen« worden war, da das »Publicum« nach einer Neuauflage des faßlich geschriebenen und nützlichen Werks »verlangt« habe.¹³

Für die enorme zeitgenössische Wirkung dieses Lehrbuchs spricht nicht nur, daß es zu seinen Lebzeiten vier rechtmäßige Auflagen, mehrfache Nachdrucke und Übersetzungen erlebt hat¹⁴, sondern vor allem, wie Tomáš Hlobil

12 Johann Joachim Eschenburg: *Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Bde I–VIII.2.* Berlin / Stettin 1788–1795; s. dazu Carsten Zelle: »Eschenburgs *Beispielsammlung* – ein norddeutsch-protestantischer Kanon?« In: *Der Kanon im Zeitalter der Aufklärung. Beiträge zur historischen Kanonforschung.* Hg. Anett Lütteken, Matthias Weishaupt, Carsten Zelle. Göttingen 2009, 89–111. Achim Hölter (»Johann Joachim Eschenburg. Germanist und Komparatist vor dem Scheideweg.« In: *Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposium 1993.* Hg. Hendrik Birus. Stuttgart / Weimar 1995, 571–592) bezeichnet daher *Entwurf* und *Beispielsammlung* als »Zwillingswerke« (577).

13 Pinder: »Vorwort des Herausgebers«, 5E, [III]–X.

14 S. hierzu Meyen: *Johann Joachim Eschenburg* (= Anm. 10), 25 f. und Bibliographie. Die holländische Übersetzung (*Handboek der dichtkunde en welsprekendheid.* Rotterdam 1829, Zutphen ²1833) stammt von Nicolaas Godfried van Kampen (1776–1839), der seit 1829 holländische Literatur und Geschichte am Amsterdamer Athenaeum illustre

nachweisen konnte, daß es als ›Vorlesebuch‹ sowohl in protestantischen und katholischen Universitäten und Gymnasien in den deutschen Territorien als auch im mitteleuropäischen Raum bis weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts benutzt wurde. Im Habsburgischen war Eschenburgs Kompendium als Grundlage von Ästhetik-Vorlesungen zunächst verpflichtend vorgeschrieben. In Prag wurde, z.B. von Anton Müller (1792–1843) bis WS 1833/34 nach Eschenburgs Lehrbuch gelesen, obwohl die Ästhetik dort seit 1805/06 den lehrmittelfreien Kollegs zugeschlagen worden war.¹⁵ An der Universität in Pest riet Lajos János Schedius (1768–1847) den Studenten seiner Ästhetik-Vorlesung zur Eschenburg-Lektüre.¹⁶

1. 2. Aufbau: Ästhetik, Poetik, Rhetorik

Eschenburgs *Entwurf* gliedert sich in drei Teile. Auf einen allgemeinen, die Ästhetik betreffenden Einleitungsteil, dessen von Auflage zu Auflage variierende Überschriften die Theoriedynamik um 1800 widerspiegeln, folgt ein zweiter Teil zur Poetik und ein dritter Teil zur Rhetorik.

›Ästhetik‹ wird in der 1. Auflage als »Theorie der sinnlichen Erkenntnis des Schönen, oder System derjenigen allgemeinen Grundsätze, Bemerkungen und Regeln, welche sich auf alle schöne Künste und Wissenschaften überhaupt anwenden lassen«, bestimmt, »in so fern sinnliche Darstellung ihr Gegenstand, und Erregung des sinnlichen Gefühls vom Schönen, Wahren und Guten, ihr gemeinschaftlicher Zweck ist.« (1E, 3, Abs. 1). Die Ästhetik-Definition ist im guten Sinn eklektisch, insofern Baumgartens Bestimmungen, in denen sensi-

lehrte. Eine auszugsweise Übersetzung in französischer Sprache (*Principes généraux de belles-lettres*. St. Petersburg 1789) fertigte Heinrich Friedrich von Storch (1766–1835), der 1789 einen Ruf an die Militärakademie in St. Petersburg als Professor der schönen Künste erhalten hatte, für den dortigen Unterrichtszweck an. Vgl. von Goeckingk's Kurzrezension in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 107 (1792), 150.

15 S. dazu Tomáš Hlobil: *Geschmacksbildung im Nationalinteresse. Die Anfänge der Prager Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum (1763–1805)*. Hannover 2011, 69–118 und 269–286, sowie ders.: *Geschmacksbildung im Nationalinteresse II. Der Abschluss der frühen Prager Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum 1805–1848*. Hannover 2018, pass. (s. Namenreg., 422).

16 Vgl. Piroška Balogh: »Aesthetics at the Royal University of Hungary (1774–1843)«. In: *Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa 1750–1850 / Anthropological Aesthetics in Central Europe 1750–1850*. Hg. Piroška Balogh, Gergely Fórizs. Hannover 2018, 133–152, hier: 141.

tive Erkenntnis und sensitive Darstellung aufeinander bezogen sind, Sulzers Begriff der »Energie« bzw. der »ästhetische[n] Kraft« (¹E, 21, Abs. 34)¹⁷ und eine in der Aufklärung verbreitete, allgemeine Kultivierungsfunktion der Kunst für Sinne, Verstand und Vernunft miteinander verbunden und zusammengedacht werden. Die Künste verfeinern Sinne und Einbildungskraft, entwickeln die Fähigkeiten des Geistes und haben den wohlthätigsten Einfluß auf das Herz (vgl. ¹E, 9, Abs. 10: »Nutzen«). In den späteren Auflagen tritt der Systemcharakter der Grundsätze zurück, die einzelnen Ausführungen werden kleingliederiger differenziert und mit aktuellen Literaturangaben versehen: Darstellung, Täuschung, ästhetische Kraft und der wohlthätige Einfluß der Kunst auf die physische und moralische »Bildung des ganzen Menschencharakters« bleiben jedoch weiterhin Eschenburgs ästhetische Maximen.¹⁸ Formung des »ganzen Menschen« ist klassischer Topos eines anthropologisch fundierten, ästhetischen Erziehungskonzepts der Spätaufklärung, an dem Eschenburg partizipiert.

Das Charakteristikum von Eschenburgs *Entwurf* ist jedoch, daß auf den ersten, allgemeinen ästhetischen Teil, der sich auf die Kunst im heutigen Sinn eines Kollektivsingulars im allgemeinen bezieht, zwei weitere Teile folgen, in denen »schöne Literatur« behandelt wird, also das, was in der damaligen Terminologie als »schöne Wissenschaften« bzw. »schöne Redekünste« bezeichnet wurde. Diese beiden »Poetik« und »Rhetorik« betitelten Teile II und III sind parallel aufgebaut. Nach einer allgemeinen Einleitung zur »Poesie überhaupt« folgt eine umfassende, nach epischen und dramatischen Darstellungsformen gegliederte

17 Zu Sulzers ästhetischen Energie-Begriff s. Johann Georg Sulzer: »Von der Kraft (Energie) in den Werken der schönen Künste«. In: Ders.: *Vermischte Philosophische Schriften*. Leipzig 1773, 122–145. Zum ästhetischen Kraft-Begriff Sulzers s. Caroline Torra-Mattenklotz: *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*. München 2002, 227–293. Zur rhetorischen Herkunft dieses wirkungsästhetischen Begriffs s. Ansgar Kemmann: »Evidentia, Evidenz«. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding, Walter Jens, Bd. 3. Tübingen 1996, 33–47; zur Überschneidung der griechischen Begriffe »energia« und »enargia« s. Richard A. Lanham: *A Handlist of Rhetorical Terms* [Second Edition]. Berkeley / Los Angeles / London 1991, s.v. »Enargia« und »Energia«, 64 f.: »The general term energia [...] came early to overlap with Enargia«.

18 ⁴E, Einleitung, 10, Abs. 13; 11, Abs. 14; 24, Abs. 32 und 37 f., Abs. 49 f. Sandra Richter (*A History of Poetics. German Scholarly Poetics and Aesthetics in International Context, 1770–1960*. Berlin / New York 2010, bes. 49–62) ordnet Eschenburgs *Entwurf* der »Popular Aesthetics as a Part of »Erfahrungsseelenlehre« zu, der in der Geschichte der Poetik »a prominent place« (51) zukomme, insofern die auf Internationalität angelegten »Zwillingswerke« von *Beispielsammlung* und *Entwurf* die »nationalliterarische Beschränktheit überschreiten – mithin zu den Gründungsdokumenten der Komparatistik gehören.

Gattungspoetik (inklusive Kantate und Oper). Nach der allgemeinen Einleitung zur »Rhetorik überhaupt« folgt eine Aufstellung verschiedener prosaischer Schreibarten, die mit einer allgemeinen Theorie einsetzt und dann verschiedene Schreib- und Redearten vom Brief bis zur Rede im engeren Sinn, d.h. einen »zum mündlichen Vortrage bestimmten Aufsatz« (1E, 281, VI 1; vgl. 4E, 412, VI 1)¹⁹ behandelt. Die Bezeichnung ›Schreibart‹ ist bei Eschenburg ambigüe. Einerseits ist sie mit ›Stil‹ synonym. Tatsächlich werden stilistische Sachverhalte (u.a. Figuren- und Tropen- sowie Kompositionslehre) im Wesentlichen aber nur im Kapitel zur »Allgemeinen Theorie der prosaischen Schreibart« thematisiert (4E, 336–363, Abs. 1–38). Andererseits ist sie als rhetorisches Analogon zu ›Dichtart‹, d.h. als rhetorischer Gattungsbegriff zu verstehen, insofern die daran anschließenden Einzelkapitel Redegattungen wie Briefe, Abhandlungen oder Geschichtsschreibung u.ä. betreffen.

Die dreiteilige Gliederung bleibt in den unterschiedlichen Auflagen im Prinzip unverändert, es ändern sich jedoch neben dem Titel des Werks insgesamt die Gewichtung der Teile, einzelne Bezeichnungen sowie Zuordnungen. Der Begriff der »Aesthetik« (1E), der in der Erstauflage einen ersten, eigenständig nummerierten Teil I ausmachte, wird ab der zweiten Auflage, die auf die explizite Durchnumerierung der einzelnen Teile I, II und III verzichtet, vermieden. Der erste, einleitende Teil bietet nunmehr »allgemeine Grundsätze der schönen Literatur« (2E) bzw. Ausführungen »ästhetische[n] Inhalt[s]« (3E, 4E). Pinder verzichtet schließlich ganz auf eine nähere Bezeichnung, sondern läßt einer allgemeinen »Einleitung« (3E, §§ 1–20) eine umfangreiche »Poetik« (§§ 21–339) und eine schmalere »Rhetorik« (§§ 340–479) folgen. Die Bezeichnung »Poesie« (1E, 2E) wird ab der dritten Auflage in »Dichtkunst« (3E, 4E) geändert. Damit verbunden sind einzelne terminologische Umbenennungen bestimmter Gattungen.²⁰ Der

19 Da die ältere, vom Rhetorik-Verdikt gelenkte und ›Rede‹ auf Schriftlichkeit fixierende Forschung Stilistik als einen »Neuanfang« gegenüber der rhetorischen Tradition statuierte, bewertete sie Eschenburgs Definition als inkonsequent: »Die Rede ist für ihn – man höre und staune – ein schriftlicher Text [...]. Der erste Schritt zu einer deutschen Stilistik war getan, doch konnte er nicht überzeugen.« Otto Ludwig: *Der Schulaufsatz. Seine Geschichte in Deutschland*. Berlin / New York 1988, 134 und 136 f.

20 Aus den Dichtarten »Allegorie« (1E, 2E) wird »Allegorische Erzählung« (3E, 4E), aus »Schäfergedicht« (1E, 2E) wird »Hirtengedicht« (3E, 4E), aus »Epopöe« (1E) wird »Heldengedicht« (2E, 3E, 4E), aus der Schreibart »Historie« (1E, 2E: »Historische Schreibart«) wird »Geschichte« (3E, 4E). Teilweise werden die Umbenennungen inkonsequent durchgeführt (Abweichungen zwischen Inhaltsverzeichnis, Kolummentitel und Textblock), teilweise sind sie, z.B. im Fall des »Schäfergedichts«, mit kleinteiligen Änderungen der Definition verbunden, die hier beiseite bleiben, gegebenenfalls aber den Gattungshistoriker interessieren könnten.

»Roman« wird ab der dritten Auflage (1805) von der Rhetorik in die Poetik verschoben.

1. 3. Titeländerung – ›schöne Wissenschaften‹ / ›schöne Redekünste‹

Mit der den Gegenstand des Lehrbuchs betreffenden Titeländerung von »schöne Wissenschaften« in »schöne Redekünste« reagiert Eschenburg in der dritten Auflage 1805 auf Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), in der der Begriff der ›schönen Wissenschaften‹ destruiert und die Rhetorik im engeren Sinn, d.h. die Beredsamkeit (ars oratoria) im Namen der Kunstautonomie verworfen worden war.

War der Begriff der ›schönen Wissenschaften‹ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Nachfolge der artes liberales noch als Synonym für die ›litteras humaniores‹, d.h. als Sammelbegriff für die humanistisch-philologischen Fächer (Grammatik, Rhetorik, Poetik, Historie, incl. Mythologie, Geographie u.ä.) benutzt worden, begründete Georg Friedrich Meier eine eindeutig ästhetische Bezeichnungsweise, die die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bestimmen sollte. Dabei sind eine enge und eine weite begriffliche Extension beobachtbar.²¹ In weiterem Sinn umfassen die ›schönen Wissenschaften‹ nun alle ästhetischen Disziplinen von der Dicht- über die Maler- bis zur Tanzkunst etc. (das, was man seither mit dem Kollektivsingular als ›Kunst‹ zu bezeichnen pflegt) – wobei oftmals die »Zwillingsformel« ›schöne Künste und Wissenschaften‹ im Sinne extensional austauschbarer ›Wechselbegriffe‹ gebraucht wurde.²² Moses Mendelssohn schränkt diese Extension 1757 spezifisch literarisch ein, indem er unter ›schönen Wissenschaften‹ nur noch die Dicht- und die Redekunst begreift und von den schönen Künsten, die sich nicht ›willkürlicher‹, sondern ›natürlicher‹ Zeichen bedienten, abgrenzt. Diesem Sprachgebrauch schließt sich Eschenburg an, indem er festhält, daß unter dem Namen der schönen Wissenschaften »gemeinlich« (E, 5, Abs. 3) Poesie und Beredsamkeit verstanden würden und er die schönen Künste (zu denen er u.a. auch die Gartenkunst zählt) davon abgrenzt – wobei er nicht auf Mendelssohn, sondern auf Lessings *Laokoon* rekurriert, der die Kunstarten nach den Kategorien Zeit

21 Zum folgenden s. Werner Strube: »Die Geschichte des Begriffs ›schöne Wissenschaften‹«. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 33 (1990), 136–216; ders.: »Wissenschaften, schöne«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. Joachim Ritter u.a. Bd. 12. Basel 2004, 954–957.

22 Strube: »Die Geschichte des Begriffs ›schöne Wissenschaften‹« (= Anm. 21), 141.

und Raum zu unterscheiden gelehrt hatte (vgl. ¹E, 7, Abs. 6).²³ Eschenburg ist freilich auch noch die ältere, humanistische Redeweise, die Grammatik, Philosophie und Geschichte mit einschloß, präsent.

Um den Ausdruck ›schöne Wissenschaften‹ und seine grammatische Ambiguität – ob ›schön‹ prädikativ gebraucht wird (also die »Wissenschaft [...] als solche, schön sein soll«²⁴) oder ›Wissenschaften‹ ein nachgestelltes genitivisches Attribut ist (es sich also um die Wissenschaft vom Schönen handelt) – ist es mit Kants Machtspruch in der *Kritik der Urteilkraft* (1790) geschehen: »Es gibt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Kritik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst.«²⁵ Den Wissenschaftsstatus der gelehrten Beschäftigung mit dem Schönen hatte Kant aufgrund seiner subjektiven Bestimmung des Geschmacksurteils bereits zuvor in der *Kritik der reinen Vernunft* aberkannt, da er »die kritische Beurteilung des Schönen unter Vernunftprinzipien zu bringen, und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben«, für »verfehlt« und »vergeblich« hielt.²⁶ Noch heute ist der Status unseres Fachs in der Spannweite zwischen *Literaturwissenschaft* und *Literaturkritik* daher ›heikel‹.²⁷

Bereits in seinem *Lehrbuch der Wissenschaftskunde* von 1792 (7. Aufl. 1825), einem weiteren erfolgreichen Lehrwerk Eschenburgs, reagiert er auf Kants *Kritiken*. Er verzichtet aufgrund der Gegenüberstellung von theoretischen Wissenschaften und praktischen Künsten auf die mißverständliche Formel ›schöne Wissenschaften‹, subsumiert Poesie und Beredsamkeit aufgrund der »Rede« als dem gemeinsamen (diskursiven) »Darstellungsmittel[s]« unter »schöne Literatur« bzw. »schönen Künsten« und schlägt die gelehrte Beschäftigung mit den »allgemeine[n] ästhetischen Grundsätze[n], welche die *Geschmackskritik* ausmachen [...], den *philosophischen* Wissenschaften« zu.²⁸

23 Ausführlicher in ⁴E, 6, Abs. 6. Zur Änderung von Sprachgebrauch und Buchtitel in der »Wissenschaftsorganisation« am Ende des 18. Jahrhunderts vgl. auch die knappen Hinweise bei Klaus Weimar: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. München 1989, 203 f.

24 Kant: KU § 44, A 174.

25 Kant: KU § 44, A 174.

26 Kant: KrV § 1, A 21.

27 Im Rahmen seiner an Kants Analytik des Schönen anknüpfenden Analyse ästhetischer Erfahrung spricht Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main 1989, 60, vom »heikle[n] Wissenschaftsstatus« der literatur- und kunstwissenschaftlichen Disziplinen.

28 Johann Joachim Eschenburg: *Lehrbuch der Wissenschaftskunde. Ein Grundriß encyclopädischer Vorlesungen* [1792]. 2., verb. und verm. Aufl. Berlin / Stettin 1800, 44, Abs. 39.

Kants Kritik arbeitet Eschenburg in die 3. Auflage des *Entwurfs* (1805) ein, indem er im Vorbericht die »kritische Philosophie«, deren »dogmatischen Ton« er freilich zurückweist, explizit aufgreift, den einleitenden Ästhetik-Teil neu schreibt und »den vormals gebrauchten Ausdruck *schöne Wissenschaften*« durch den »jetzt gebräuchlichern Ausdruck *schöne Redekünste*« ersetzt.²⁹ Der neue »gebräuchlichere« Ausdruck greift Kants Einteilung der schönen Künste in drei Arten (die redenden, die bildenden und die Künste des Spiels der Empfindungen) auf, wobei – wie Kant nach Maßgabe der terminologischen Vorgabe Sulzers gliedert³⁰ – die »redenden Künste« Beredsamkeit und Dichtkunst umfassen.³¹ Bei dem Ausdruck »schöne Redekünste«, der sich bereits im Titel eines ab 1790 erscheinenden Periodikums Gottfried August Bürgers findet, das die »Poesie und Beredsamkeit, den historischen Roman selbst nicht ausgeschlossen«³², umfaßte, handelt es sich offenbar um eine kontaminierende Formel für »redende Künste« als Teil der »schönen Künste«.

Unterschieden werden die beiden »redenden Künste«, deren »Darstellungsmittel« – die »Rede« – beiden Künsten gemeinsam ist (⁴E, Einl., 4 f., Abs. 4; vgl. Poetik, 55, Abs. 1), nicht, wie es oberflächlich scheinen könnte (und in der *Beispielsammlung* de facto auch ist), nach dem Kriterium gebundener oder ungebundener Rede, sondern nach Maßgabe funktionaler Wirkungskriterien: »Aus ihrem, auf sinnliche Kraftäußerung, lebhaftere Vergegenwärtigung und Erregung inniger Theilnahme gerichteten, Zwecke ergiebt sich das *Wesen* der Dichtkunst [...].« (⁴E, 56, Abs. 2). Dagegen heißt es im Rhetorik-Teil: »*Unterricht, Unterhaltung, Rührung* und *Ueberzeugung* sind [...] die vornehmsten Zwecke des prosaischen Schriftstellers.« (⁴E, 326, Abs. 3)

29 ³E, »Vorbericht zu dieser dritten Ausgabe«, IX–XII, hier: XII.

30 Für Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Bd. 2. Leipzig 1774, s.v. Redende Künste, 963 f., behaupten die »redenden Künste [= Wohlredenheit, Beredsamkeit und Dichtkunst] in Absicht auf den Nutzen den ersten Rang unter den schönen Künsten«. Dabei sucht die Wohlredenheit »blos zu gefallen oder zu ergötzen«, die Beredsamkeit hat dagegen den »bestimmten Zweck [...], zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren« (ebd., Bd. 1, 1771, s.v. Beredsamkeit, 146–153, hier: 146.) Die Unterscheidung zwischen Wohlredenheit und Beredsamkeit, der auch Kant folgt, geht auf Johann Christoph Gottsched: *Ausführliche Redekunst* [1736]. 5. Aufl. Leipzig 1759, I. allg. Thl., I. Hauptst., § 3, 76, zurück.

31 Kant: KU § 51, bes. A 202 f.

32 Gottfried August Bürger: *Akademie der schönen Redekünste*. Göttingen 1790–1798, deren drei erste Stücke (1790/1) der junge Friedrich Schlegel in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, Nr. 107, 26. April 1792, 169–176, bespricht. Hieraus das Zitat, 169.

Die Dichtung wird, der platonischen Unterscheidung von Diegesis und Mimesis folgend, in epische und dramatische Dichtungsarten unterschieden, und zwar sowohl unter Einschluß der Lyrik einerseits als auch unter Einbeziehung von Kantate und Oper andererseits.³³ Erst Pinder wird 1836 in der ›umgeschaffenen‹ fünften Auflage von Eschenburgs Lehrbuch die zweistellige Gliederung nach dem Redekriterium zugunsten der seit Goethe und Hegel vertrauten Gattungstrinität umorganisieren, freilich unter Beibehaltung der kleingliedrigen Textsortenkriterien im Einzelnen, aber unter Absage an eine vierte, didaktische Dichtgattung, da eine solche der »Sphäre des Verstandes« angehöre und daher »nicht mehr eigentlich der Poesie zugehöre«. Pinder konzidiert jedoch den Anschluß des szientifischen bzw. artistischen Lehrgedichts an das Epos und des philosophischen Lehrgedichts an die Lyrik (⁵E, 59, § 64), wobei er der zweckgebundenen, rhetorischen Rede die poetische Rede als eine ›freie, aus innerem Drange hervorgehende Entäusserung eines im Geiste vorhandenen idealen Gegenstandes« entgegenstellt (⁵E, 23, § 21), d.h. wirkungsästhetische Bestimmungen, denen Eschenburg bei der Bestimmung der Dichtkunst folgte, durch autonomieästhetische Überlegungen ablöst.

2. Eschenburgs Rhetorik

Der dritte Teil umfaßt Eschenburgs Rhetorik. Sie nimmt in der ersten Auflage ca. 31 % des Gesamtumfangs, in der zweiten ca. 29 %, in der dritten und vierten jeweils ca. 25 % und in der von Pinder ›umgeschaffenen‹ fünften Auflage ca. 27 % ein. Die signifikante Umfangsschrumpfung von der 2. zur 3. Auflage ist vor allem der Verschiebung des Roman-Kapitels aus dem rhetorischen in

33 »Nennt man die Gattungen, worin der Dichter selbst redet, [...] die epischen; die aber, worin er fremde Personen reden und handeln läßt, ohne seinen eigenen Vortrag einzumischen, die dramatischen: so lassen sich alle Formen der Poesie unter diese beiden Hauptgattungen bringen.« (⁴E, 91, Abs. 46; vgl. ¹E, 53, Abs. 37). ›Dichtungsart‹ und ›Gattung‹ werden begrifflich nicht unterschieden. Die Zweideutigkeit der Bezeichnung ›Gattung‹ löst erst Goethe in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans* (Stuttgart 1819) mit der Unterscheidung zwischen Dichtungsweisen (im Sinn der ›Naturformen‹ Epik, Dramatik und Lyrik) und Dichtungsarten (im Sinne von Textsorten) auf. Im übrigen ›verwahrt‹ sich Goethe gegen den Begriff der ›schönen Redekünste‹, den Joseph von Hammer-Purgstall im Titel seiner *Geschichte der schönen Redekünste Persiens mit einer Blüthenlese aus zweyhundert persischen Dichtern* (Wien 1818) ganz im Sinn Eschenburgs benutzt, weil dadurch Poesie und Prosa unter eine Rubrik gezwungen würden.

den poetologischen Teil des Lehrbuchs geschuldet. Insgesamt gesehen blieb der Inhalt des Rhetorik-Teils vom Erstdruck 1783 bis zur Ausgabe letzter Hand (1817) erstaunlich konstant. Änderungen bzw. Ergänzungen beziehen sich neben den von Auflage zu Auflage stets aktualisierten Literaturzusätzen und der Erweiterung der rhetorischen Tugenden um Angemessenheit und Würde vor allem auf einen neugefaßten Versuch, die Redefiguren im Rahmen der Schreibart-Theorie nicht mehr nach Wort- und Sachfiguren zu gliedern (¹E, 224–228, Abs. 17–22), sondern nach Maßgabe ihrer vermögenspsychologischen Wirkung, auf die sie abzielen. Vergleich und Antithese wirken auf Witz und Scharfsinn, Metaphern, Metonymien, Synekdochen und die Apostrophe, zu der die Personifikation gezählt wird, auf die Einbildungskraft, Anapher und Gradation schließlich auf die Erregung und Verstärkung der Gemütsbewegungen und Leidenschaften. Ironie und Hyperbel bleiben in dieser Taxonomie eigentümlich ortlos und scheinen mit dem Assoziationsvermögen im Bunde zu stehen (²E, 288–294, Abs. 20–27). Im Rahmen der Ausführungen zur Geschichtsschreibung wird ein Absatz zur malerischen Schreibart hinzugefügt. Die genannten Modifikationen finden sich bereits in der 2. Auflage 1789; danach bleibt der Teil zur Rhetorik mit Ausnahme der stets wachsenden Literaturhinweise und der Verschiebung des Romankapitels im Wesentlichen unverändert, und zwar auch in der bearbeiteten Fassung durch Pinder.

Die erwähnte psychologische bzw. anthropologische Grundierung bleibt auf die Überlegungen zur Affekthaltigkeit der Tropen begrenzt. Die Schreibarten selbst bleiben davon unberührt. Sie werden nur pauschal im Blick auf ihre Wirkung hin, »entweder den Verstand zu belehren, oder die Einbildungskraft zu unterhalten, oder das Herz zu rühren, oder auf den Willen zu wirken« (⁴E, 320) ausgezeichnet. Bei ihrer Thematisierung im Einzelnen werden dagegen in Fortschreibung der *virtutes elocutionis* nur stilistische Eigenschaften wie Natürlichkeit, Klarheit, Deutlichkeit, Bestimmtheit, Kürze u.ä. genannt.

2. 1. Propädeutisches Ausbildungsziel, Schreibartenlehre und Stellung des Romans

Auch für den Rhetorik-Teil gilt, daß es sich bei Eschenburgs *Entwurf* um ein propädeutisches Werk handelt. Die Vorlesungsteile, die der Rhetorik gewidmet sind, zielen zwar gleichermaßen auf die »Erlernung der rhetorischen Regeln zur *Bildung des guten oratorischen Geschmacks*« wie die »Erwerbung einer glücklichen Fertigkeit in jeder Gattung der prosaischen Schreibart«, doch müssen zur Theorie und Praxis intensives Studium und aufmerksame »*Lesung*« der besten

Muster und Schriftsteller³⁴ sowie »fleißige eigne *Uebung* und Ausarbeitung« hinzutreten (1E, 211, Abs. 9; vgl. 4E, 330, Abs. 9). Voraussetzung ist freilich, daß das Studium der rhetorischen Anfangsgründe auf eine »gewisse *natürliche Beredsamkeit*«, d.h. auf hellen Verstand, lebhaftes Gefühl, Geschmack und naturwüchsige Sprachfertigkeit aufbauen konnte (1E, 209, Abs. 6; vgl. 4E, 328, Abs. 6).

Der Adressatenkreis 13 bis 17jähriger Jünglinge verbietet es, Eschenburgs Rhetorik an individualstilistischen, an Moritz' Stilvorlesungen abgezogenen Kriterien messen zu wollen. Daß es nicht darum gehen konnte, Dichter zu bilden, war schon Eschenburgs Zeitgenossen hinlänglich klar³⁵, weshalb die zeitgenössischen Rezensionen zu den 1793/94 in zwei Bänden publizierten *Styl-Vorlesungen* von Karl Philipp Moritz (1756–1793) recht negativ ausfielen. Eschenburg hat Moritz' Stilvorlesungen 1808 im Auftrag des Braunschweiger Vieweg-Verlags neu herausgegeben und mit einer ›Vorrede‹ sowie mit einem ›Anhang‹, der die kritischen Ausführungen der seinerzeit erschienen Besprechungen Vorlesung für Vorlesung dokumentierte, versehen. Nur »alte Pedanten« glaubten, hatte der Rezensent der *Neuen Allgemeinen Deutschen Bibliothek*, Georg Schatz (1763–1795) in scharfer Weise moniert, »daß Vorschriften und Regeln allein im Stande wären, einen guten und schönen Styl zu bilden.

34 Die entsprechenden Muster hatte Eschenburg in seiner *Beispielsammlung* (= Anm. 11), in den beiden Teilbänden von Bd. VIII (1. Abt. 1794; 2. Abt. 1795), mit dem die Anthologie abschloß, abgedruckt.

35 S. hierzu den ›klassischen‹ Aufsatz von Heinrich Bosse: »Dichter kann man nicht bilden. Zur Veränderung der Schulrhetorik nach 1770«. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 10 (1978), 80–125. Vgl. auch den im Anhang zu diesem Band (S. 295 f.) erstmals zugänglich gemachten *Entwurf des Ästhetikunterrichts* [1784] von Friedrich August Clemens Werthes, worin der geschmacksbildende und allgemein berufspraktische Charakter des Ästhetik- und Rhetorik-Unterrichts an Hohen Schulen herausgestellt wird: »Die Anstalten, welche auf wohleingerichteten hohen Schulen zum Unterricht in der Aesthetik getroffen werden, können im allgemeinen nicht zur Absicht haben, metaphysische Vernünftler über die schönen Künste und Wissenschaften, oder bloß Redner und Dichter hervorzubringen; sondern überhaupt soll der Geschmack junger Leute so dadurch gebildet werden, daß sie darnach in ihren künftigen Leben, bey welcher Wissenschaft oder Kunst es seyn mag, sowohl in ihren Urtheilen als bey eigenen Arbeiten sich davon geleitet werden können. [...] Man müßte sich also, wie gesagt, zum Zweck machen, den Geschmack junger Leute so zu bilden, daß er in jedem Beruf ihres zukünftigen Lebens seinen Einfluß zeigen und behaupten könnte. Ein Endzweck, welcher der ernsthaftesten Vorsorge eines Staats werth ist; denn der Geschmack ist das Leben jeder andern Wissenschaft, nur durch ihn können die größten und wichtigsten Wahrheiten so wie die besten und edelsten Gesinnungen allgemein und interessant gemacht werden.«

[...] Hr. M.[oritz] scheint, wenn er von *Styl* spricht, immer nur die Einkleidung origineller Ideen origineller Geister vor Augen zu haben. Wer da glaubt, es sey möglich, durch Regeln oder irgend eine Anweisung schreiben zu lernen, wie *Göthe*, *Wieland*, *Lessing* u.s.w. der nährt freilich eine leere, thörichte Einbildung. Allein, wenn man von der Bildung eines guten und schönen *Styls* spricht, so denkt man sich einen Mittelgrad von Korrektheit, Lebhaftigkeit, und überhaupt aller Eigenschaften desselben, der für Jedermann, dem es nicht ganz an natürlichem Verstande, an Imagination und Empfindung fehlt, erreichbar ist; so denkt man vorzüglich an die Vermeidung aller auffallenden und für die meisten vermeidbaren Fehler.«³⁶ Eschenburgs Ausbildungsziel, daß die Verbindung von natürlicher und künstlicher Beredsamkeit, d.h. von Begabung und der Erlernung rhetorischer Regeln zu dem Zweck anstrebt, bei seinen jungen Schülern »immer mehr Fertigkeit, immer schnelleres Gefühl für das Schöne und Gute, immer schnellere Bemerkung des Schlechten und Fehlerhaften« (1E, 211, Abs. 9; vgl. 4E, 330, Abs. 9) zu erwecken, trifft sich mit den Vorstellungen des seinerzeitigen Rezensenten.

Die Rhetorik faßt Eschenburg im Gegensatz zum antiken, namentlich Aristotelischen Verständnis³⁷ in einem weiteren Sinn als »Theorie der prosaischen Beredsamkeit« bzw. »Theorie der prosaischen Schreibart überhaupt« auf und ordnet ihr die »Kunst« bzw. »Fertigkeit des eigentlichen Redners« als eine pro-

36 Karl Philipp Moritz: *Vorlesungen über den Styl*. [...] Neue Ausgabe. Durchgesehen und mit einem Anhang begleitet von Johann Joachim Eschenburg. Braunschweig 1808, ›Anhang‹, 437–466, hier: 439 f. Die Rezension erschien erstmals in: NADB 6 (1793), 471–481. Die Auflösung der Antiqua-Sigle »H« nach Gustav Parthey: *Die Mitarbeiter an Friedrich Nicolai's Allgemeiner Deutscher Bibliothek*. Berlin 1842 (Ndr. 1973). Eschenburgs ›Anhang‹, 437–466, bietet Auszüge der Rezensionen, die in der *Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek* (NADB), der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* sowie der *Allgemeinen Literaturzeitung* (ALZ) erschienen waren. Zu Moritz' Stilvorlesungen vgl. Till: *Transformationen der Rhetorik* (= Anm. 2), 369–374. Tills ironische Wertung der drei »meist sehr negativen Rezensionen« als »Innovationsindikator« für Moritz' »ostentative Abkehr von der Rhetorik« (370, Fn. 321) übersieht den Unterschied zwischen spätaufklärerischer Breitenbildung und dem Versuch, einem Genie »dasjenige zu lehren, was sich nicht lehren lässt.« (Moritz: *Vorlesungen über den Styl*. [...] Neue Ausgabe, 1). Schatz, der Rezensent der NADB, kommentiert, daß Moritz hier das »Eigenthümliche« mit dem »Allgemeine[n]« (›Anhang‹, 444), der anonyme Rezensent der ALZ, daß Moritz hier »*Styl*« und »*Manier*« (›Anhang‹, 450) verwechselt.

37 Aristoteles' *Rhetorik*, heißt es im Kommentar des bibliographischen Zusatzes, »gilt hauptsächlich nur für die Kunst des eigentlichen Redners.« (1E, III. Tl., Einleitung, 208, Abs. 3). Sie ist Gegenstand des abschließenden Kapitels zur ›Rednerischen Schreibart‹ (ebd., Kap. VI, 281–296).

saische Schreibart unter anderen unter (⁴E, 326, Abs. 3). Das Wissen der alten Systemrhetorik wird dadurch neu verteilt. Die Rhetorik beinhaltet nun neben der Einleitung »Von der Rhetorik überhaupt« eine sechs Kapitel umfassende Schreibarten- und Redelehre, die nach einem einleitenden Kapitel zur Theorie der »prosaischen Schreibart« im Allgemeinen im Besonderen Briefe, Dialoge, Abhandlungen, Historien und Reden im engeren Sinn abhandelt. Die Historien werden ihrerseits nochmals in Charaktere, Biographien, Romane (¹E, ²E) und Geschichtswerke unterteilt.

Die Prosa-Theorie beinhaltet neben der Definition der »Schreibart« bzw. des »Styl/[s]« selbst, Ausführungen zur Dreistillehre und zu dem erwähnten Gliederungsversuch der rhetorischen Figurenlehre vor allem Aussagen zu den virtutes elocutionis (Sprachrichtigkeit, Deutlichkeit, Angemessenheit, Würde, Lebhaftigkeit, Schönheit und Wohlklang). Abschnitte zur Kompositionslehre (periodischer bzw. »zerschnittener« Stil) schließen sich an. Zuletzt handelt ein Abschnitt die »gute *Lesung* oder *Recitierung* eines prosaischen Aufsatzes« ab, da jede einzelne Redegattung »in einem sehr verschiedenem, ihrem Zweck und Inhalt angemessenem, Tone gelesen werden« müsse (⁴E, 362 f., Abs. 38). Abgesehen davon, daß auch hier das aptum sich zu einer Art Universalregel einer ›postrhetorischen Rhetorik‹ auswächst, zeigen die bibliographischen Angaben, wie die pronuntiatio- bzw. actio-Lehre der officia-Rhetorik sich zu einer ›Kunst des Lesens‹ transformiert.³⁸ Integriert werden in die Prosatheorie also wohlbekannte Versatzstücke der alten Rhetorik. Die traditionellen genera orationis (deliberativum, iudiciale und demonstrativum) sowie neuere Redearten, namentlich die geistlichen und akademischen Reden, wandern dagegen in das letzte Schreibarten-Kapitel, das die Rede »im engern Verstand des Worts« (⁴E, 412, Abs. 1) behandelt, d.h. das, was traditionell unter ›Rhetorik‹ verstanden wurde und wodurch sie im Laufe des 18. Jahrhunderts in Mißkredit geraten war.

Besonders detailliert geraten zuvor die Ausführungen zur ›historischen Schreibart‹, insofern ihre »Anwendungsarten« (⁴E, 392, Abs. 6) nochmals in Charaktere, Biographien und Geschichtsschreibung unterteilt sind. Alle Kapitel folgen einem mehr oder weniger parallelen Aufbau, bei dem auf allgemeine

38 Genannt werden u.a. Thomas Sheridan: *Lectures on the Art of Reading*. 2 parts. London 1781; ders.: *Ueber die Declamation oder den mündlichen Vortrag in Prose und in Versen*. 2 Bde. Übers. Renatus Gotthelf Löbel. Leipzig 1792; Heinrich Gottfried Bernhard Franke: *Über Deklamation*. 2 Bde. Göttingen 1789/94; Hermann Heimart Cludius: *Grundris der körperlichen Beredsamkeit*. Hamburg 1792.

definitivische Umschreibungen stets Angaben zu musterhaften Schriftstellern angeschlossen werden, die je nach Materiallage nach historischen und nationalen Kriterien sortiert werden und mit vielfältigen, von Auflage zu Auflage sorgfältig ergänzten bibliographischen Angaben versehen sind.

In der ersten und zweiten Auflage hatte Eschenburg, sehr zur Verwunderung heutiger Leser, auch die Romane der ›historischen Schreibart‹ zugeordnet und ihre Behandlung zwischen Biographie und Historie eingefügt, da dadurch, daß eine solche »Erzählung *erdichtet* ist, [...] eigentlich in den wesentlichen Bestandteilen ihrer Einrichtung und ihres Vortrags nichts verändert [wird]« (1E, 264, Abs. 17). Tatsächlich kennt noch der ›Brockhaus‹ von 1835 kein Fiktionalitätskriterium, mit dem das Schöne der *schönen* Literatur ausgezeichnet würde.³⁹ Unter der Bezeichnung ›Roman‹ werden von Eschenburg sowohl kurze Erzählungen, Märchen, Legenden und Erzählungen im engeren Sinn⁴⁰ als auch größere Erzählungen, d.h. Romane im eigentlich Verstand, unterschieden (1E, 264 ff., Abs. 17 ff.). Der Ort des Romans in Eschenburgs System der Dicht- und Schreibarten stieß schon unter zeitgenössischen Rezensenten früh auf »Bedenklichkeiten«. ⁴¹ Aber erst ab der 3. Auflage (1805) wird der Roman aus dem Rhetorik- in die Poetik-Teil verschoben und schließt dort, nach dem Heldengedicht stehend, die Ausführungen zu den epischen Dichtarten ab. Der goethezeitlich erfundenen Gattungsbezeichnung ›Novelle‹ sollte erst Pinder in der 5. Auflage (1836) einen eigenen Paragraphen (§ 112) einräumen.

Angesichts der heutigen Einsicht, daß ›auch Klio dichtet‹⁴², wird man Eschenburgs Feststellung, daß die Frage erdichtet oder nicht ›in den wesentlichen Bestandteilen der Einrichtung romanhafter und historischer Erzählungen nichts verändert, eine gewisse Sachhaltigkeit nicht absprechen wollen, zumal er bereits in der 1. Auflage konzidiert hatte, daß man den Roman durch-

39 *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände. (Conversations-Lexikon.) In zwölf Bänden.* Achte Originalauflage. Bd. 6. Leipzig 1835, s.v. Literatur, 666 f.

40 Die Legende als eine kürzere Form der Erzählung nennt erst 3E, 226, Abs. 2.

41 [anonym:] Sammelrezension von: Johann August Eberhard: Theorie der schönen Wissenschaften. Halle 1783; Johann Jakob Engel: Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. Erster Theil. Berlin, Stettin 1783; Johann Joachim Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Litteratur [!] der schönen Wissenschaften. Berlin, Stettin 1783. In: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 29 (1784), St. 2, 267–290, hier: 285.

42 So der deutsche Titel eines Aufsatzbandes von Hayden White: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism.* Baltimore 1978; dtsh. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses.* Einf. Reinhart Koselleck. Stuttgart 1986.

aus als eine »poetische Gattung« (1E, 267, Abs. 22) ansehen könne. Eine »a priori geltende Differenz zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion« ist in der heutigen Narratologie zugunsten einer Grenzverwischung relativiert worden.⁴³ Zwar erscheint die relativistische Position, daß es keine Texteigenschaft gibt, die eine schriftlich fixierte Rede als fiktional ausweist, auch in der heutigen Erzähltheorie als forciert, doch sind es weniger textinterne als paratextuelle Merkmale, die einer Erzählung den pragmatischen Anspruch zuweist, als Roman oder als Geschichtsschreibung gelten zu sollen.⁴⁴ So erscheint die »Bedenklichkeit« gegenüber der rhetorischen Dimensionierung des Romans im Feld anderer Formen, in denen »Handlungen und Begebenheiten« berichtet oder erzählt werden (1E, 256, V 1; vgl. 4E, 389, V 1)⁴⁵, weniger in der Sache als in der Verschiebung des Maßstabs, die den Sieg der Kunstautonomie ankündigt, gegründet zu sein.

Im Zuge der Auseinandersetzung mit der »sogenannten neuern Aesthetik« wird Eschenburgs wissenschaftliches Selbstverständnis als eines aufgeklärten Eklektikers deutlich, das er dem Dogmatismus des »herrschenden Zeitgeschmacks« und den »unbedingten Forderungen der strengern Kunstrichter« entgegensetzt. Er habe neben den älteren auch die neueren Lehrsätze geprüft und »da, wo sie mir vorzüglich schienen, dankbar benutzt«, so wie es das einschlägige Paulus-Wort (1 Thess. 5,21), auf das sich der der Wahrheitssuche verpflichtete Auswahlgedanken der Eklektik stets berief, vorschrieb: »Alles zu prüfen, und das Gute zu behalten, hielt ich auch hier für die sicherste Klugheitsregel.«⁴⁶

43 S. Gérard Genette: »Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung« [frz. 1991]. In: Ders.: *Fiktion und Diktion*. München 1992, 65–94, hier: 92 f.

44 S. Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* [1991]. 10., überarbeitete und aktualisierte Aufl. München 2016, die im Kapitel »Faktuales und fiktionales Erzählen«, 11–21, die ontologische Differenz fiktiv/real von der pragmatischen Differenz fiktional/faktual unterscheiden.

45 Dadurch unterscheidet sich die historische von der abhandelnden bzw. dogmatischen Schreibart des Philosophen, die »Wahrheiten und Sätze« zum Gegenstand hat (1E, 256, Abs. 1; vgl. 4E, 389, Abs. 1).

46 ³E, »Vorbericht zu dieser dritten Ausgabe«, xi. Zum Eklektiker als eines Philosophen, »der es wagt, selbst zu denken« (Denis Diderot), vgl. den Hinweis von Michael Albrecht: »Eklektik«. In: *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*. Hg. Werner Schneiders. München 1995, 92 f. Vgl. auch Michael Albrecht: *Eklektik. Eine Begriffsgeschichte mit Hinweisen auf die Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte*. Stuttgart / Bad Cannstatt 1994. Im von Heinz Thoma herausgegebenen Handbuch Europäische Aufklärung (= Anm. 2) fehlt dagegen im Gegenansatz zum *Dictionnaire européen des Lumières*. Hg. Michel Delon. Paris 1997, s.v. »Éclectisme« (von Barbara de Negroni), 362–364, ein solcher Eintrag.

2. 2. Zwischen ›böser‹ Beredsamkeit und ›guter‹ Wohlredenheit

Mit der 1805 neu gewählten Bezeichnung ›schöne Redekünste‹ handelt sich Eschenburg jedoch das Problem ein, welche Extension dem Begriff eigentlich zukommt. Die Bezeichnung wird von ihm offenbar auf drei unterschiedlichen Ebenen benutzt, und zwar zur Bezeichnung dichterischer (Poetik), rednerischer (Rhetorik, Kap. 1–5) und oratorischer⁴⁷ Diskurse. Nur Diskurse, denen das Kriterium ›Schönheit‹ mangelt, wären ausgeschlossen – welche wären das?

Dadurch daß alles, poetische, rhetorische und oratorische Rede für Eschenburg ›Rede‹ ist, wird die Bezeichnung Redekunst universalisiert. Während Gottsched zwischen Wohlredenheit, der u.a. Geschichtsschreiber, Briefsteller und dogmatische Skribenten zugeordnet waren, und Beredsamkeit nach Maßgabe des Schönheits- und Persuasionskriterium unterschieden hatte⁴⁸, steht Eschenburgs Einordnung der oratorischen Rede in den Katalog der anderen Redearten einem solchen Auseinanderdividieren entgegen. Stilistische Funktionszuweisungen und persuasive Effekte sind, wie das Durchmustern der schreibartenspezifischen Zweckzuschreibungen offenlegt, nicht voneinander zu trennen. Deutlichkeit, Bestimmtheit und Lebhaftigkeit eines Briefes zielen darauf, sich der Aufmerksamkeit des Empfängers zu versichern. Die dogmatische Schreibart bezweckt ruhige Belehrung, Überführung des Verstandes, sie heischt Aufmerksamkeit und zielt auf die völlige Überzeugung des Lesers. Die historische Schreibart soll Interesse für das Lehrreiche und Interessante des Stoffes erregen. Romanciers und Historiker sind gleichermaßen bemüht, die Aufmerksamkeit und die Teilnahme ihrer Lesen zu erhalten. Ohnehin sind trotz aller expliziten Kritik der Aufklärung an rhetorischer Persuasion in der aufklärerischen Literaturfunktion mit ihrer Koordination von ›delectare‹ und ›prodesse‹⁴⁹ ›Ästhetisches‹ und ›Rhetorisches‹ verschmolzen.

47 Gemeint ist damit der Diskurs in ›Rednerische[r] Schreibart‹ (1E, VI 1–28, 281–296, vgl. 4E, VI 1–28, 412–430).

48 Vgl. Gottsched: *Ausführliche Redekunst* (= Anm. 30), I. allg. Thl., I. Hauptst., §§ 3–4, 76–77.

49 »Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.« (Hor. ars 333 f.). Dieses berühmte Diktum gibt noch den Plan der *Berlinischen Wochenschrift* (1, 1783, Vorrede, unpag.) vor: »Unser Plan ist die *höchste Mannigfaltigkeit, insoweit diese mit angenehmer Belehrung und nützlicher Unterhaltung bestehen kann.*« Neben movere (Pathos) sind bekanntlich docere (Logos) und delectare (Ethos) die klassischen officia oratoris.

Die Rhetorik ist bei Eschenburg nicht ›irgendwo‹ zwischen anschaulicher Dichtung und philosophischer Prosa angesiedelt⁵⁰, vielmehr ist letztere unter der Bezeichnung einer dogmatischen bzw. abhandelnden Schreibart ausdrücklich im Rhetorik-Teil integriert und wird ausführlich im Blick auf einzelne wissenschaftliche Abhandlungen oder ganze Systeme umfassende Lehrbücher behandelt: Die einzelne Abhandlung muß streng, scharf und genau, das umfangreichere Lehrbuch auf Vollständigkeit, Ordnung, Faßlichkeit, Gründlichkeit und Kürze hin angelegt sein und beide Formen müssen sich entweder einer analytischen oder synthetischen Methode bedienen (vgl. ¹E, 247–255; vgl. ⁴E, 373–383). Die über die vier Auflagen stetig anwachsende Bibliographie zu den Musterautoren der abhandelnden Schreibart nennt neben einschlägigen Autoren der Antike unter den Modernen neben Italienern und Franzosen auch ein reiches Spektrum deutschsprachiger Schriftsteller, das keineswegs auf die Popularphilosophie beschränkt bleibt, sondern neben Mendelssohn, Garve, Engel oder Schiller auch Namen wie Tetens, Herder oder Kant verzeichnet.⁵¹

Zugleich wird das Verständnis von »Rednerkunst (ars oratoria) [...] als Kunst, sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen«, wie Kant in der *KU* das alte, im 18. Jahrhundert erneuerte Verdikt gegen die »Beredsamkeit« zugespitzt hatte, teils unterlaufen, teils marginalisiert. Unterlaufen wird ein solches, die Affekte herausstellendes, strategisches Rhetorikverständnis dadurch, daß Eschenburg es als eine besondere Form prosaischer Schreibart im Rhetorik-Teil seines Lehrbuchs ausdrücklich aufgreift. Marginalisiert wird die oratorische Rede, weil sie als eigenständige Redart bloß neben anderen Arten aufgefaßt und ans Ende des Rhetorik-Teils plaziert wird. Nur für die ›rednerische Schreibart‹ ist die »*Erregung der Leidenschaften*« spezifisch. Sie ist freilich deswegen »ein sehr wirksames Beförderungsmittel der Ueberzeugung« (⁴E, 419, Abs. 14).

50 Diesen Platz weist Till (»Rhetorik und Stilistik der deutschsprachigen Länder«, wie Anm. 3, 122) der in eine »Theorie der Prosa« um 1800 transformierten Rhetorik zu. Sie sei das »Stilideal der aufklärerischen Popularphilosophie«, die Vernünftigkeit mit Anschaulichkeit verbinde.

51 Von Kant wird allerdings nur die von Tieftrunk besorgte Ausgabe der *Vermischten Schriften* (3 Bde, Halle 1799) genannt, die u.a. naturwissenschaftliche, religionsphilosophische und anthropologische Schriften enthielt, nicht jedoch die drei ›Kritiken‹. *Die Beispielsammlung* (= Anm. 11), Bd. VIII, 1. Abt. (1794), bietet als Muster ›abhandelnder‹ bzw. ›dogmatischer‹ Schriftsteller Auszüge aus Aristoteles' *Rhetorik*, Ps.-Longins Traktat *Vom Erhabenen* und Quintilians *Institutionis oratoriae* sowie Beispiele von Lessing, Jerusalem, Möser, von Zimmermann, Eberhard, Engel und Garve.

Mit deutlichen Worten warnt Eschenburg – und zwar schon in der ersten Auflage, also noch vor Kants Rhetorik-Verdikt, aber im Anschluß an die einschlägige Rhetorik-Kritik der Aufklärung – vor dem »*Mißbrauch*«, durch die die »Beredsamkeit« [...] in eine müßige, unnütze, oder gar verderbliche Kunst« ausartete, d.h. nicht zum Vorteil von Wahrheit und Tugend, sondern zur Ausschmückung von Irrtum und Laster eingesetzt werden könne. Ein solcher »*Mißbrauch*« freilich, relativiert Eschenburg, diskreditiere allein den einzelnen Redner, jedoch nicht die Redekunst als solche (¹E, 210 f., Abs. 8; vgl. ⁴E, 329, Abs. 8). Die entsprechenden Passagen aller vier Auflagen und auch die fünfte, von Pinder redigierte Ausgabe (vgl. ⁵E, 283, § 347) lauten hier gleich.

Daß es in der Rhetorik nicht auf »*Wortgeklingel*« und »*leere[n] Bombast*« ankomme, sondern eine »gute Schreibart« immer auf eine »richtige Vorstellungsart« zurückgehe, d.h., daß das, was wirklich »*schön gesagt seyn soll*« zuvor »*schön gedacht*« worden sein müsse, wie es Moritz in seinen Stilvorlesungen gefordert hatte, war von Eschenburg in der ›Vorrede‹ zur neuen Ausgabe kalt mit den Worten kommentiert worden: »Der Grundsatz [...] ist weder so neu, noch vor ihm [d.i. Moritz] so unbefolgt geblieben, als er glaubte. Was er dort [in den *Vorlesungen*] mit vielem Wortaufwande, und nicht ohne etwas müßige Wiederholungen darüber sagt, fasst Horaz in wenige Zeilen: (*Ep. ad Pison. v. 40*)«. ⁵²

Schon in der Frühaufklärung war die Entgegensetzung von ›falscher‹, bloß auf künstlichen Vorschriften basierender und ›wahrer‹, auf einer klugen und gründlichen »Meditation« aufruhenden Beredsamkeit topisch.⁵³ Friedrich Andreas Hallbauer (1692–1750) hatte diesen Distanzierungsprozeß gegenüber der ars im Namen der natura auf paradigmatische Weise »*rhetorisch* gekonnt«⁵⁴ inszeniert und zugleich mit seiner dissoziativen Argumentation offengelegt, daß auch eine ›wahre Beredsamkeit‹ strategische Kommunikation betreibt, d.h. Rhetorik ist.

Ausdrücklich begründet Eschenburg mit dem semiotischen Grundsatz der res/verba-Komplementarität »die durchgängig gegenseitige Beziehung der

52 Moritz: *Vorlesungen über den Styl*. [...] Neue Ausgabe (= Anm. 36), Vorrede des Herausgebers, III–XVI, hier: VI f. (Moritz-Zitat) und X f. (Eschenburgs Kritik). Neben der Horaz-Stelle (»Wer den *Stoff* nach Vermögen sich auskohr, / Diesem mangelte nie Ausdruck, noch leuchtende Ordnung.«) wird von Eschenburg auch Quint. inst. VIII, Proem 18, zitiert.

53 Vgl. etwa Friedrich Andreas Hallbauer: »Vorrede / Von / Den Mitteln zur wahren / Beredsamkeit«. In: Ders.: *Einleitung / In / Die nützlichen Übungen / Des / Lateinischen Stili*. Jena 1727, unpag.

54 Till: »Rhetorik und Stilistik der deutschsprachigen Länder« (= Anm. 3), 120 (meine Herv.).

Denkwissenschaft und der Redekunst«, die von »jeher«, d.h. wohl seit der von Aristoteles (rhet 135^{4a}) herausgestellten Korrespondenz von Dialektik und Rhetorik, »eingesehen und anerkannt« worden sei: »Von jeher bemerken die bessern Rhetoriker die innige Vereinigung des Gedankens und Ausdrucks, und vergleichen sie mit der innigen Verbindung und Zusammenwirkung des Geists und Körpers. Wir denken ja nur durch Worte; und diese müssen in der Vorstellung nothwendig dem Ausdrucke vorangehen, oder vielmehr die Gedanken schon bezeichnen, ehe sie schriftlich oder mündlich vorgetragen werden.«⁵⁵

Das Training der ›Gedanken‹, d.h. Ausführungen zur ›Denkwissenschaft‹ sind jedoch nicht Gegenstand von Eschenburgs Rhetorik. Nirgendwo wird diese Beschränkung klarer als in den Abschnitten zur dogmatischen bzw. abhandelnden Schreibart, worin es heißt, »daß die *Rhetorik* eigentlich nur die *Form* der Abhandlung bilden lehrt, und daß diejenigen Regeln, welche die *Materie* derselben betreffen, größtentheils Regeln der *Logik*, des vernünftigen Denkens überhaupt, und der Methode insbesondere sind« (1E, 248, Abs. 4; vgl. 4E, 380, Abs. 4). Zwar betreffen die hier gezogenen »Gränzen der Rhetorik« (ebd.) sensu strictu nur die hier behandelte Schreibart, Ausführungen, die man den Produktionsstadien der Invention (samt Topik) und Dispositorik zurechnen könnte, finden sich aber auch andernorts nicht in dem Werk.

Auffällig ist jedoch, daß sich Eschenburg in den späteren Auflagen terminologisch nicht die von Kant angebotene ›Spaltung der Rhetorik‹ (Rüdiger Campe) in eine ›böse‹ »Beredsamkeit« (»ars oratoria«), die »gar keiner *Achtung* würdig« ist, und eine ›gute‹ »Wohlredenheit« (»Eloquenz«)⁵⁶ zu eigen gemacht hat, obwohl er über die Verwendung des Begriffs der »Beredsamkeit« eigens nachdenkt und die Extension seines Begriffs als einer »Theorie der prosaischen Schreibart«⁵⁷ von dem Verständnis der antiken Rhetoriker, bei denen der Begriff der Beredsamkeit »hauptsächlich auf die Fertigkeit des eigentlichen Redners [...] eingeschränkt« war, unterscheidet (4E, 326, Abs. 2).

* * *

55 Moritz: *Vorlesungen über den Styl*. [...] Neue Ausgabe (= Anm. 36), »Vorrede des Herausgebers«, XII. Ob der ›Geist‹ bevor er spricht beim Denken selbst ein Medium braucht, ist bis heute umstritten. Vgl. hierzu Ludwig Jäger: »Wieviel Sprache braucht der Geist? Mediale Konstitutionsbedingungen des Mentalen«. In: *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition*. Hg. Ludwig Jäger, Erika Linz. München 2004, 15–42.

56 Kant: KU, § 53, A 213–216. Die von Gottsched eingeführte Unterscheidung hatte Sulzer an die Spätaufklärung weitergegeben (s. Anm. 30).

57 Angesichts der Tatsache, daß Eschenburg im Anschluß unterschiedliche Schreibarten behandelt, müßte es an dieser Stelle im Plural ›Schreibarten‹ heißen.

Eschenburgs Rhetorik unterläuft Kants Entgegensetzung zwischen ›böser‹ Beredsamkeit und ›guter‹ Wohlredenheit. Sie nimmt damit eine Zwischenstellung im Transformationsprozeß der Rhetorik ein. Sie fokussiert zwar die Form schriftlich fixierter Diskurse, ist aber von einer bloßen Stilistik dadurch unterschieden, daß nicht nur die oratorische Rede auf Wirkung hin berechnet ist, sondern der persuasive Doppelzweck, »*Ueberredung* und *Ueberzeugung*« (1E, 208, Abs., 3; 4E, 326, 3. Abs.) zu bezwecken, allen prosaischen Diskursarten unterlegt ist. Überdies trennt sie von der gleichzeitigen Entwicklung zu einer Individualitätsstilistik der Anspruch der Popularaufklärung für ›jedermann‹ zu sein.

Tomáš Hlobil, Prag

Das Erhabene in Franz Fickers Olmützer Vorlesungen über Ästhetik (1821/22)

Unter besonderer Berücksichtigung der Rolle Immanuel Kants*

Franz Ficker (1782–1849)¹, im nordböhmischen Nokowitz geboren, hat Philosophie und Jura an der Universität in Prag studiert, war ab 1806 an mehreren böhmischen Gymnasien und ab 1816 am Lyzeum in Olmütz tätig. Im Jahr 1823 wurde er von Kaiser Franz I. zum außerordentlichen Professor für Ästhetik, Geschichte der Künste und Wissenschaften an der Universität Wien ernannt. Zwei Jahre darauf wurde seine Professur durch kaiserlichen Entscheid um klassische Philologie erweitert und zu einer ordentlichen Professur erhoben.² Auf diesem Posten verblieb er bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1848. Seine Stellung, Professor in der Hauptstadt zu sein, machte Ficker für mehr als ein Vierteljahrhundert institutionell zum bedeutendsten akademischen Ästhetiker der österreichischen Monarchie in der Vormärzzeit. Er beurteilte alle Anwärter in den Konkursverfahren auf frei gewordene Ästhetiklehrstühle an anderen österreichischen Universitäten und Lyzeen, ebenso alle Ersuchen um

* Die Arbeit wurde mit Fördermitteln der Grant-Agentur der Tschechischen Republik (Projekt Nr. 18-04863S) unterstützt.

1 Grundlegende biografische Literatur über Franz Ficker: Franz Gräffer und Johann Jakob Czikan: *Oesterreichische National-Encyklopädie*, Zweyter Band, Wien 1835, 138. Rudolf Hirsch: »Franz Ficker. Biographische Skizze«. In: *Oesterreichisches Morgenblatt. Zeitschrift für Vaterland, Natur und Leben* 1 (1836), Nr. 9, 40; Nr. 10, 43–44. A.W.B.: »Rückblick in die Vergangenheit«. In: *Der Oesterreichische Zuschauer. Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft und geistiges Leben* 4 (1838), Nr. 24, 240. Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Vierter Theil*. Wien 1858, 219–220. Gerhard Will: *Personalbibliographien von Professoren der philosophischen Fakultät zu Wien im ungefähren Zeitraum von 1820 bis 1848 mit biographischen Angaben. Gesichtet im Hinblick auf die Beziehung zur Lehre und Forschung in der medizinischen Fakultät* [Dissertation]. Erlangen / Nürnberg 1972, 41–43. Anonym: »Ficker, Franz«. In: *Deutsches Literatur-Lexikon. Vierter Band*. Hg. Helmut Bender [u. a.]. Bern / München 1972, Sp. 1000.

2 So geschehen am 3. November 1825. *Rangordnung sämtlicher Professoren der philosophischen Studien im Laufe des verschlossenen Schuljahrs 1825 vom 1. November bis letzten October*. In: Archiv der Universität Wien, Philosophisches Vizedirektorat 1826, Schachtel 14.

außerordentliche Vorlesungszyklen mit Bezug auf Ästhetik. Er schrieb Stellungnahmen zu allen Lehrbüchern für Fächer, die unter seine Denomination fielen, und hat auch selbst Lehrbücher verfasst. Kaiser Ferdinand I. hat die Zweitausgabe seiner *Aesthetik oder die Lehre vom Schönen und von der Kunst in ihrem ganzen Umfange* (Wien 1840, 1. Ausgabe 1830) zum offiziellen Ästhetiklehrbuch an den deutschsprachigen Hochschulen Österreichs erklärt. Neben den deutschsprachigen Lehranstalten haben auch österreichische Universitäten in den italienischen Provinzen Fickers *Aesthetik* verwendet. Die Zweitausgabe wurde auch jenseits der Grenzen der Monarchie im bayerischen Würzburg und im fernen russischen Charkow benutzt.

Eine wichtige, bis jetzt nicht untersuchte Periode in Fickers akademischer Laufbahn stellen die Olmützer Jahre dar. Franz Ficker war am dortigen Lyzeum vom Studienjahr 1816/1817 bis 1822/1823 tätig.³ Der Ästhetikunterricht wurde ihm jedoch von Kaiser Franz I. erst ab Studienjahr 1819/1820 gestattet.⁴ Seine bis 1822/1823 gehaltenen Ästhetikvorlesungen blieben von der Forschung unberücksichtigt, obwohl sie für die Geschichte der österreichischen (Universitäts-)Ästhetik von außerordentlicher Wichtigkeit sind. Sie zeigen nämlich, wie Fickers Ästhetik vor dessen Berufung nach Wien und vor der Abfassung der *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst in ihrem ganzen Umfange* ausgesehen hat. Zu Fickers Vorlesungszyklus sind keine auf den Autor zurückgehenden Quellen erhalten geblieben. Deren Kenntnis vermittelt heute einzig das in der Vědecká knihovna Olomouc (Wissenschaftliche Bibliothek Olmütz) unter der Signatur M II 319 erhaltene Manuskript mit dem Titel *Aesthetik von Hr. Prof. F. Fiker [sic!] vorgetragen am Lyceo zu Olmütz im Jahre 1822*. Dem Titelblatt lässt sich ferner entnehmen, dass die Mitschrift der im Studienjahr 1821/1822 gehaltenen Vorlesungen von Johann Weiß, einem Hörer im 3. Philosophiejahrgang (»Philosoph im 3ten Jahre«), angelegt wurde.

In der nachstehenden Studie konzentriere ich mich auf die Darlegung des Erhabenen in Weiß' Mitschrift (ferner nur WM). Das Ziel ist, Fickers damalige

3 Siehe Vorlesungsverzeichnisse des Olmützer Lyzeums: *Ordnung der öffentlichen Vorlesungen, die in dem Schuljahre 1817 [1818, 1819] am k.k. Lyceum zu Olmütz abgehalten werden*. Olmütz 1817. Ferner *Personal-Stand des kaiserl. Königl. Lyceums zu Olmütz und Ordnung der öffentlichen Vorlesungen, welche an demselben in dem Schuljahre 1821 [1822, 1823] abgehalten werden*. Olmütz 1821.

4 Eingehend über die Anfänge der Olmützer Ästhetik: Tomáš Hlobil: *Geschmacksbildung im Nationalinteresse II. Der Abschluss der frühen Prager Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum 1805–1848*. Hannover 2018, 50–53.

Auffassung des Erhabenen zu beschreiben und zu zeigen, welche Rolle darin die *Kritik der Urteilskraft* von Immanuel Kant gespielt hat.⁵

* * *

Franz Fickers Darlegung über das Erhabene in Weiß' Mitschrift besteht aus zwei Teilen. Im ersten hat Ficker das eigentliche Erhabene behandelt (WM S. 19–26), im zweiten die mit dem Erhabenen verwandten Begriffe (WM S. 26–31).⁶ Das Kernstück der Darlegung über das eigentliche Erhabene umfasst

- 5 Zur komplizierten Rezeption der beiden ersten *Kritiken* Kants in der österreichischen Monarchie siehe Karl Wotke: »Kant in Österreich vor 100 Jahren«. In: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 54 (1903), 289–305. Max Ortner: »Kant in Österreich«. In: Ebd., 713–721. Karl Wotke: »Ein letztes Wort über ›Kant in Österreich‹«. In: Ebd., 1084–1088. Max Ortner: »Kant in Österreich«. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 14 (1904), 1–25. Ernst Topitsch: »Kant in Österreich. Philosophie der Wirklichkeitsnähe«. In: *Festschrift zum 80. Geburtstag Robert Reinigers*. Wien 1949, 236–243. Roger Bauer: *Der Idealismus und seine Gegner in Österreich*. Heidelberg 1966. Werner Sauer: *Österreichische Philosophie zwischen Aufklärung und Restauration. Beiträge zur Geschichte des Frühkantianismus in der Donaumonarchie*. Würzburg / Amsterdam 1982. *Verdrängter Humanismus. Verzögerte Aufklärung. 2. Band. Österreichische Philosophie zur Zeit der Revolution und Restauration (1750–1820)*. Hg. Michael Benedikt, Wilhelm Baum, Reinhold Knoll. Wien 1992. *Verdrängter Humanismus. Verzögerte Aufklärung. 3. Band. Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880)*. Hg. Michael Benedikt, Reinhold Knoll, Josef Rupitz. Klausen-Leopoldsdorf 1995. Neuerdings: *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*. Hg. Violetta L. Waibel. Wien 2015. Aus der *Kritik der Urteilskraft* hat die Forschung etwas systematischer nur die Überlegung über das Erhabene als Ausgangspunkt für die zeitgenössischen literaturästhetischen Streitereien über das Tragische und das Schicksal berührt. Roger Bauer: *La Réalité – Royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIXe siècle*. München 1965. Ders.: *Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform*. Wien 1974. Ders.: »Das stoisch-josephinische Tugendideal in der österreichischen dramatischen Literatur der Grillparzerzeit«. In: Ders.: *Laßt sie koaxen, die kritischen Frösch' in Preußen und Sachsen! Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich*. Wien 1977, 47–60. Herbert Seidler: *Österreichischer Vormärz und Goethezeit. Geschichte einer literarischen Auseinandersetzung*. Wien 1982. Hlobil: *Geschmacksbildung im Nationalinteresse II*. (wie Anm. 4), 317–320.
- 6 Vom zweiten Teil der Darlegung über das Erhabene kann man absehen, weil Kant zwar in seiner *Kritik der Urteilskraft* viele Begriffe anklingen ließ, die Ficker charakterisierte, z.B. das Kolossale, das Furchtbare oder das Rührende, dies aber ausschließlich direkt in der Überlegung zum Erhabenen getan hat, keineswegs in einer Begriffsaufzählung wie der Olmützer Professor.

vier Themen. Einleitend verwies Ficker unter Berufung auf Friedrich Schiller (er schöpfte ohne Quellenangabe aus der Abhandlung »Über das Erhabene«, 1. Ausgabe 1801)⁷ auf die Zwiespältigkeit des menschlichen Charakters – den sinnlichen, das gesellschaftliche Vergnügen genießenden und den geistigen, der vor dem Menschen ungeahnte Tiefen auftut. Auf das Schillersche Exposé lässt er Überlegungen zum Großen als der Grundlage des Erhabenen folgen, die von dessen Definition gekrönt werden. Anschließend behandelte er unter Berufung auf Moses Mendelssohn (wieder ohne Quellenangabe, wobei er aus den »Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften«, 1. Fassung 1758, schöpfte) die Äußerungen des Erhabenen in der Kunst einschließlich der Mängel und Fehler, die den Künstlern bei dessen Gestaltung unterlaufen waren. Aus den theoretischen Thesen zitierte er Mendelssohns Standpunkte, das Erhabene unterdrücke Nebenbegriffe, weil es Bewunderung und Einbildungskraft schwäche, das Erhabene der Leidenschaften fordere von allen Arten des Erhabenen am wenigsten künstlerischen Stil und die heroische Seele zeichne sich durch die schlichte Rede nach der Tat, aber durch tiefes Sinnen und ausgereifte Redekunst in der einer Tat vorausgehenden Phase aus.⁸ Im letzten Teil sinnierte Ficker über die Unmöglichkeit, ein Ideal des Erhabenen zu schaffen, und über die wünschenswerte Möglichkeit, das Erhabene mit dem Schönen zu verbinden.

Neben den von Schiller und Mendelssohn übernommenen Stellen enthält die Olmützer Darlegung über das Erhabene zahlreiche Thesen, die wie aus Immanuel Kants *Kritik der Urteilkraft* entnommen scheinen. Ficker unterschied zwei Arten des Wohlgefallens an Gegenständen je nachdem, ob es von der Qualität oder Quantität hervorgerufen wurde (vgl. *Kritik der Urteilkraft*, § 23). Er verwies auf die Relativität der Größe, deren Abhängigkeit von den Gegenständen, mit denen der vermeintlich große Gegenstand verglichen wird, und verankerte das Erhabene in der ästhetischen, nicht etwa logisch-mathematischen Schätzung des Unendlichen (vgl. *Kritik der Urteilkraft*, § 25). Er un-

7 Friedrich Schiller: »Über das Erhabene«. In: *Friedrich Schillers sämtliche Werke. Siebenzehnter Band. Kleinere Prosaische Schriften. Dritter Theil*. Wien 1810, 330–353, hier: 335.

8 Moses Mendelssohn: »Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften«. In: *Moses Mendelssohns philosophische Schriften. Zweyter Theil*. [Verbesserte Auflage]. Wien 1783, 127–200, hier: 142 f., 144 f., 151 f., 154–156. Alle theoretischen Thesen schon in der ersten Version des Aufsatzes. Vgl. *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 2* (1758), Zweyten Bandes zweytes Stück, 229–267, hier: 235–237, 244, 241–242.

terschied die mathematische und dynamische Größe (bzw. das mathematisch und dynamisch Erhabene) und fragt, ob es sich um die Größe von Ausdehnung oder Kraft handelt (vgl. *Kritik der Urteilskraft*, § 24). (In diesem Fall hat Johann Weiß am Rande sogar ausdrücklich vermerkt, Autor dieser Unterscheidung sei Immanuel Kant.) Ficker verband das Erhabene eng mit der Vernunft (vgl. *Kritik der Urteilskraft*, §§ 23, 26 u.a.) und im Zusammenhang mit dem dynamischen Erhabenen durchdachte er die Beziehung zwischen physischer, intellektueller und moralischer Größe (vgl. *Kritik der Urteilskraft*, Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile). Das Vorkommen dieser kantisch anmutenden Thesen, verstärkt durch Weiß' Anmerkung über Kants Urheberschaft der Unterscheidung des mathematischen vom dynamischen Erhabenen, weckt den Eindruck, die Olmützer Ästhetikvorlesungen könnten kritizistisch gestimmt sein und einen wichtigen Beitrag zur Verbreitung von Kants *Kritik der Urteilskraft* in der österreichischen Monarchie darstellen. Diese Feststellung ist eine Aufforderung zur Untersuchung, ob es sich tatsächlich so verhält.

Johann Weiß hat in Fickers Darlegung über das Erhabene im Zusammenhang mit den vorgestellten theoretischen Ansichten lediglich zwei Autoren vermerkt: Friedrich Schiller und Moses Mendelssohn. Kant wurde nicht direkt in der Darlegung erwähnt, sondern nur als Randbemerkung in der Mitschrift. Schon allein die Übersicht der eingestanden Quellen zeigt, dass Fickers Olmützer Vorlesungen über das Erhabene ungeachtet der kantisch aussehenden Thesen nicht rein kritizistisch sein konnten, denn Mendelssohns Abhandlung über das Erhabene und Naive ist mehr als zwanzig Jahre vor der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) erschienen. Alle kantisch anmutenden Stellen blieben zudem ohne Quellenverweis und wecken so den Eindruck, ihr Autor dürfte Franz Ficker selbst gewesen sein. Daher muss betont werden, dass Ficker das Kernstück seiner Darlegung nicht selbst verfasst, sondern genau wie die vorausgehende Darlegung über das Schöne⁹, aus wörtlichen oder nahezu wörtlichen Zitaten zusammengestellt hat¹⁰, die er, ohne sie so zu markieren, aus dem dritten Teil des Buchs *System der theoretischen Philosophie* von

9 Entsprechende Analysen: Tomáš Hlobil: *Franz Ficker (1782–1849). Österreichische Ästhetik unter Staatsaufsicht vor dem Herbartianismus*. Berlin [u.a.] 2020.

10 Ficker zitierte auch aus Christian Wilhelm Snell: »Aesthetik«. In: Ders.: *Lehrbuch für den ersten Unterricht in der Philosophie. Erster Theil. Erfahrungsseelenlehre, Logik, Metaphysik und Aesthetik*. Gießen 1794, § 251, 209; § 253, 211–212. Das geschah nur einmal, deshalb habe ich ihn nicht in den Haupttext aufgenommen.

Wilhelm Traugott Krug¹¹ und aus Aloys Schreibers *Lehrbuch der Aesthetik*¹² entnommen hatte. Im Blick auf die Ausgangsfrage nach der kantischen Ausrichtung der Fickerschen Darlegung müssen deshalb auch diese zwei Quellen einbezogen werden. Um eine zweckdienliche Erfassung der Beziehung aller drei Darlegungen des Erhabenen zur *Kritik der Urteilkraft* zu ermöglichen, fasse ich zunächst die zentralen Wesenszüge von Kants Darlegung zusammen und vergleiche diese anschließend mit den Standpunkten Wilhelm Traugott Krugs und Aloys Schreibers.

Immanuel Kant hat seine Darlegung über das Erhabene (*Kritik der Urteilkraft*, §§ 23–29 und die Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile) auf der Überzeugung von einer grundlegenden Verschiedenheit des Erhabenen und Schönen begründet. Eine Verbindung zwischen dem Erhabenen und dem Schönen sah er nur in zwei umrahmenden Umständen: beides gefällt und beides bezieht sich auf ein reflektierendes Urteil, konkret auf die ästhetische Urteilkraft (§ 23, S. 74).¹³ In sämtlichen weiteren untersuchten Hinsichten unterscheidet sich das Erhabene vom Schönen.¹⁴ Da-

- 11 Ficker hat von Krug die Thesen von der Abhängigkeit der Größe von den Vergleichsgegenständen übernommen, von der Unfähigkeit der menschlichen Einbildungskraft, große Gegenstände zu erfassen, vom Unterschied zwischen der Größe schlechthin verbunden mit der Wahrnehmung und der relativen, auf Vergleichung fußenden Größe, von der Verbindung der dynamischen und mathematischen Größe in einer Erscheinung, von der Bedeutungslosigkeit des sittlichen Werts bei der ästhetischen Bewertung (für die ästhetische Bewertung sei ausschlaggebend die dargestellte Größe der Willenskraft, nicht die Unmoral der Gestalt), vom Erhabenen als nicht vom Maß gebundenem Phänomen, als die Tätigkeit der Vernunft unterstützendem Faktor, von der Nichtexistenz des Ideals des Erhabenen, da es durch keine Form eingeschränkt werden kann, und von der Möglichkeit, das Erhabene mit dem Schönen zu verbinden. Wilhelm Traugott Krug: *System der theoretischen Philosophie. Dritter Theil. Geschmackslehre oder Ästhetik*. Wien 1818, 110–137 (§§ 24–30).
- 12 Von Schreiber übernahm Ficker die Thesen von der Unterscheidung der Größe in eine mathematische und dynamische, von der Verbindung der ästhetischen Größe mit außerordentlicher Kraft, von der den Menschen ins Unendliche erhebenden Unbegrenztheit des Erhabenen, vom Ausdruck des Erhabenen vermittels Gedanken, Charakteren und Bildern, vom Umstand, dass physische Kraft nie erhaben sein kann, da sie begrenzt ist, dass sich Größe nicht mit Zierrat verträgt und dass Kälte als Fall des unzulänglichen Erhabenen infolge überspannter Phantasie und unzureichender Energie des Künstlers zustande kommt. Aloys Schreiber: *Lehrbuch der Aesthetik*. Heidelberg 1809, 4–6 (§§ 11–19).
- 13 Alle Seitenangaben nach Immanuel Kant: *Critik der Urteilkraft* [2. Auflage]. Berlin 1793.
- 14 Der Hauptgegenstand der vorgelegten Untersuchung erfordert keine Aufzählung aller Unterschiede zwischen dem Schönen und Erhabenen. Kant hat darauf praktisch in allen Paragraphen seiner Darlegung über das Erhabene hingewiesen. Ich fasse nur die

her hat Kant ihnen selbständige Analytiken vorbehalten (Analytik des Schönen §§ 1–22, Analytik des Erhabenen §§ 23–29).

Immanuel Kant verband das Erhabene mit übersinnlichen Ideen als im Gemüt des urteilenden Subjekts begründeten Vernunftleistungen (§ 23, S. 76 ff.). Ideen als übersinnliche Entitäten lassen laut Kant »keine ihnen angemessene Darstellung zu« (S. 77). Deshalb ist es nicht einmal möglich, dass das Erhabene in irgendeiner sinnlichen Form (§ 23, S. 77) oder irgendeinem Naturobjekt (§ 25, S. 82; § 26, S. 85 f.; § 28, S. 102 f.) enthalten ist. Der einzige Darstellungsmodus des Erhabenen ist jene Unangemessenheit, durch die Ideen der Vernunft im Gemüt hervorgerufen werden: »Denn das eigentliche Erhabene [...] trifft nur Ideen der Vernunft, welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüth gerufen werden« (§ 23, S. 77).

Die Absicht, das Erhabene nicht etwa als objektive Eigenschaft des Gegenstands, sondern ausschließlich als Stimmung (»Geistesstimmung«, § 25, S. 85; »Gemüthsstimmung«, »Stimmung«, beides § 26, S. 95 f.) aufzufassen, die vom Bewusstsein über die Unzulänglichkeit der menschlichen Einbildungskraft und des befreienden Übergewichts der Vernunft als Quelle der übersinnlichen Ideen herrührt, wirkte sich in der Weise aus, in der Immanuel Kant die Rolle des äußeren Objekts behandelte, insbesondere darin, welche Objekte er für die Erweckung des Erhabenen für geeignet hielt. Kant hat in dieser Hinsicht das Erhabene von der Kunst getrennt. Den grundsätzlichen Impuls und zugleich Rückhalt für eine Ausschließung der Kunst aus der Darlegung über das Erhabene hat er in der postulierten Reinheit des Urteils des Erhabenen als Zentralattribut der von ihm verfochtenen transzendentalen Exposition des ästhetischen Urteils gefunden. Bei Kunstwerken bestimmt immer der menschliche Zweck Form und Größe, also kann man darin laut Kant keinem reinen ästhetischen Urteil begegnen. Von der transzendentalen Exposition ästhetischer Urteile – ein

wichtigsten zusammen: Kant verband das Schöne mit der Qualität, der beschränkten Form, außer uns existierenden Gründen (sämtlich *Kritik der Urteilskraft*, § 23), mit stiller Kontemplation (§ 24) und Erwartung einer leichten Zustimmung anderer, denn ein Urteil über das Schöne erfordert kein hohes Maß an Kultur (§ 29); das Erhabene hingegen hat er mit der Quantität, Absenz von Form, sofern es Unbegrenztheit darstellt, mit Gründen in uns (§ 23), mit Bewegung (§ 24) und schwieriger Zustimmung anderer, denn das Erhabene wird von Vernunftideen bedingt und erfordert daher eine hohe Kulturstufe (§ 29).

Projekt, das die bislang unzureichende, da zwangsläufig unverbindliche psychologische Exposition in Richtung auf a priori verankerte ästhetische Urteile überschreitet – forderte er dabei, »daß in der transzendentalen Ästhetik der Urtheilskraft lediglich von reinen ästhetischen Urtheilen die Rede sein müsse«. (»Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflectirenden Urtheile«, S. 118) – Die Forderung von zweck- und interesselosen Urteilen können die mit der Kunst zusammenhängenden Urteile laut Kants Theorie nicht erfüllen.

Kant verband das Erhabene mit der Natur (§ 23, S. 77; § 26, S. 89), ja ausschließlich mit der »rohen Natur«, sofern diese nur Größe enthält, d.h. sofern ihr kein Reiz eigen sei und sie keine Angst hervorrufe (§ 26, S. 89). Denn das, was in uns das Gefühl des Erhabenen weckt, erweist sich als zwecklos hinsichtlich der Form, unangemessen für unser Darstellungsvermögen und grobschlächtig für unsere Einbildungskraft (§ 23, S. 77). Diesen Forderungen entsprechen die Objekte der »rohen Natur« am meisten und Kunstobjekte hingegen am wenigsten.¹⁵ »Rohe« Naturerscheinungen, sofern ihre Anschauung »die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt« (§ 26, S. 93), fand Kant für die

15 An diesem Schluss ändert nicht einmal der Umstand etwas, dass Kant in der Darlegung über das Erhabene auch zu Beispielen aus der Kunst gegriffen hat. In § 26 hat er die ästhetische Schätzung von Größe am Beispiel der Pyramiden und des Petersdoms in Rom erläutert. Die Wahrnehmung beider Bauwerke bringt ein Gefühl von Unangemessenheit der Einbildungskraft der Idee dem Ganzen gegenüber hervor. Unmittelbar darauf hat er aber allgemein das Unpassende einer Verbindung von Kunstwerken mit dem Wohlgefallen an Großem und Erhabenem hervorgehoben, sofern das Urteil über das Erhabene ein Beispiel für ein reines ästhetisches Urteil sein soll, damit es der Kritik der ästhetischen Urteils kraft angemessen sein kann. Weitere Beispiele aus der Kunst hat Kant in die Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile eingereiht. Die dichterische Thematisierungsweise des Ozeans, in dem weder wissenschaftliche, noch pragmatische Haltungen herrschen, in dem hingegen der Ozean auf einen ersten Blick gesehen wird, stellte er als Beispiel für eine gehörige Haltung gegenüber der Natur dar, die erlaubt, zu einem reinen ästhetischen Urteil zu gelangen. Unmittelbar darauf hat er aber die Möglichkeit einer etwaigen Erlangung des Erhabenen mittels der Literatur wieder verboten, indem er die Überzeugung aussprach, dass ein von der Lektüre erdachter Phantasiegeschichten erwecktes Mitgefühl zwar die Seele empfindsam, aber zugleich ungehörig schwach mache. Die Literatur ist in Kants Auffassung für eine Formung der Sittlichkeit ungeeignet, da sie unsere Herzen gefühllos gegenüber der Erfüllung der sittlichen Pflicht und des Respekts vor der Menschenwürde in unserer eigenen Person mache. Mit Literatur ist nur eine glücklich zerstreute Langeweile verbunden, während das Erhabene zu Vernunftideen in Beziehung zu setzen ist, welche eine Beherrschung unserer Sinnlichkeit erlauben. Gerade in der Sinnenferne der sittlichen Idee erblickte er die Quelle zu deren größten Evokationskraft, die den Menschen zu einem mit der Idee des Guten verbundenen Enthusiasmus führt.

Erweckung des Erhabenen als das Geeignetste, aber nicht einmal sie wollte er als erhaben bezeichnen. »Wer wollte auch ungestalte Gebirgsmassen,« so seine rhetorische Frage, »in wilder Unordnung übereinander getürmt, mit ihren Eispyramiden, oder die düstere tobende See [...] erhaben nennen?« (§ 26, S. 95)¹⁶ Das ist der Grund, warum Kant es für verkehrt hielt, von erhabenen Gegenständen zu sprechen. Man könne nämlich höchstens behaupten, so Kant, »daß der Gegenstand zur Darstellung einer Erhabenheit tauglich sei, die im Gemüthe angetroffen werden kann« (§ 23, S. 76). Erhabenheit irgendeinem Gegenstand zuzusprechen, bedeutet laut Kant eine Subreption, eine Verhehlung des wirklichen Zustands der Dinge, die in der Verwechslung der Achtung gegenüber der Idee des Menschentums in unserem Subjekt mit der Achtung gegenüber dem Objekt besteht (§ 27, S. 97 f.).

Um es zusammenzufassen: 1. Kant hat das Erhabene durch Abspaltung vom Schönen verselbständigt und es als den zweiten Zentralgegenstand der Kritik der ästhetischen Urteilskraft neben das Schöne gestellt. 2. In dieser verfochtenen Auffassung vom Erhabenen hat er konsequent die Rolle des äußeren Objekts abgeschwächt. Er hat das Erhabene bevorzugt im Subjekt verankert, in der Tätigkeit des menschlichen Geistes, der Einbildungskraft und der Vernunft. 3. Er verwarf die Kunst als Anregung zum Erhabenen, für diese hielt er ausschließlich die »rohe Natur«. Aber nicht einmal diese wollte er als erhaben bezeichnen. 4. Aus den Urteilen des Erhabenen hat er einen festen Bestandteil der transzendentalen Exposition ästhetischer Urteile gemacht.

Sämtliche Wesenszüge von Kants Theorie des Erhabenen, die wechselseitig miteinander verflochten sind, muss man in der Beziehung zur überwiegenden Tradition dieses aus der Antike herrührenden Begriffs als neu bezeichnen.¹⁷ Die mehrheitliche vorkantische Tradition hat das Erhabene nicht vom Schönen getrennt, sondern es als die höchste Stufe des Schönen begriffen; sie verband das

16 Analog dazu § 23, 77: »So kann der weite, durch Stürme empörte Ocean, nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist gräßlich; und man muß das Gemüth schon mit mancherley Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, was selbst erhaben ist, indem das Gemüth die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird.«

17 Dies gilt, auch wenn man für die ersten drei kantischen Standpunkte insbesondere in der britischen Philosophie und Ästhetik Vorgänger finden kann. Zum Begriff des Erhabenen aus der Sicht der modernen Auffassung siehe Jörg Heininger: »Erhaben«. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2. Dekadent – Grotesk*. Hg. Karlheinz Barck [u. a.]. Stuttgart / Weimar 2010, 275–310 (hierin auch Hinweise auf die wichtigste Forschung).

Erhabene bevorzugt mit der Kunst, insbesondere mit der Dichtung (Literatur) und ihren ausgewählten Genres und Ausdrucksweisen (*genera dicendi*); für Erhabene hielt sie in der Folge konkrete schöpferische, Erhabene Gefühle weckende Verfahren, die sie gründlich und ausführlich beschrieben hat. Sie behandelte das Erhabene nicht aus einem transzendentalen, sondern aus einem empirischen bzw. psychologischen Standpunkt. Die zentralen Wesenszüge von Kants Auffassung des Erhabenen und deren wechselseitige Verknüpfung zielen – wenn auch nicht *expressis verbis* – gegen die bisherige Tradition. Daraus folgt für die Analyse des Erhabenen in den Quellen zu Franz Fickers Olmützer Vorlesungen, das Augenmerk gerade auf diese Tradition zu richten.

Aloys Schreiber hat in die Darlegung des Erhabenen in seinem *Lehrbuch der Aesthetik* zahlreiche kantisch anmutende Thesen eingearbeitet. Er unterschied die mathematische von der dynamischen Größe (§ 12, S. 4), verband das Erhabene mit dem Gefühl außerordentlicher Kraft (§ 13, S. 4–5), mit der Unbegrenztheit, der Unmöglichkeit, sie unter ein bestimmtes Maß einzuordnen, und mit der Erhebung zum Gefühl der eigenen Unendlichkeit (§ 15, S. 5). Weder im Zusammenhang mit diesen kantisch anmutenden Aussagen noch an irgendeiner anderen Stelle¹⁸ hat er jedoch Immanuel Kant erwähnt. Er hat seine Aussagen zudem in einer dem Vorgehen Immanuel Kants in der *Kritik der Urteilskraft* widersprechenden Art und Weise dargelegt. Schreiber hat die Ästhetik nicht auf einem transzendentalen Grund errichtet und er hat die Kunst zum Rahmen, der alle in seinem Buch unternommenen Schritte umgrenzt, gemacht.¹⁹ Die Kunst, keineswegs die Natur, war auch für seine Auffassung des Erhabenen bestimmend. Schreiber hat das Erhabene als objektive Eigenschaft der Ideen, Charaktere und Bilder thematisiert (§ 16, S. 5), keineswegs als reine Leistung des rezipierenden Gemüts. Seine Aussagen bezüglich des Erhabenen hat er wiederholt mit zahlreichen Beispielen konkreter Kunstwerke und Künstler untermauert (§§ 16, 17, 19, S. 5–6). Dabei verwies er auf Fehler gegenüber dem Erhabenen, insbesondere auf den Umstand, dass dieses weder Verzie-

18 Vgl. Schreiber: *Lehrbuch* (wie Anm. 12). Das dritte Moment der kantischen Analyse des Geschmacksurteils, dass es auf einer Zweckmäßigkeit ohne Zweck beruht, hat Schreiber (*Lehrbuch der Aesthetik*, 1 und 3) in seine Darlegung über die Kunst eingegliedert. Denn Kunst wird von Schönheit charakterisiert (§ 9), folglich muss Kunst eine zwecklose Tätigkeit sein (§ 3). Die einzige Erwähnung Kants stellt der Vermerk von dessen *Kritik der Urteilskraft* im bibliographischen Verzeichnis der Ästhetikliteratur dar (ebd., 80).

19 Schreiber hat die Kunst schon im Vorwort als Zentralthema seines Buchs bezeichnet (ebd., »Vorrede«, VII–X).

rungen noch Schwulst verträgt (§ 18, S. 6). Die Kälte stellte er als Mangel am Erhabenen vor, das aus der überspannten Phantasie des Künstlers hervorgeht (§ 19, S. 6). Er sprach von erhabenen dichterischen Motiven (§ 51, S. 16) und von der Fähigkeit der Baukunst, ein Gefühl von Erhabenheit zu erwecken (Besonderer Theil, § 159, S. 213). Schreiber hat das Erhabene nicht einmal vom Schönen abgetrennt, vielmehr hat er die erhabene Schönheit als eine der vier Arten von Schönheit neben der rührenden, naiven und malerischen Schönheit vorgestellt (§ 11, S. 4).

Hinsichtlich der Häufigkeit von übernommenen Teilgedanken hat sich Wilhelm Traugott Krug noch eindeutiger auf die *Kritik der Urteilskraft* gestützt als Schreiber.²⁰ Im dritten Teil seines Buchs *System der theoretischen Philosophie* hat Krug dem Schönen und Erhabenen nach dem Vorbild Kants selbständige Abteilungen zudedacht (§§ 3–23 und §§ 24–30), denn sie bilden die Grundcharakteristik aller Gegenstände des ästhetischen Gefallens (*System*, S. vii). Er griff unter anderem die kantisch anmutende These von der Verbindung des Erhabenen mit der Quantität und Formlosigkeit des Gegenstands auf (*System*, § 24, S. 110), von der Verankerung des Erhabenen in der ästhetischen, nicht etwa logisch-mathematischen Einschätzung des Unendlichen (§ 26, Anmerkung 1, S. 113–114) oder die Unterscheidung des mathematischen und dynamischen Erhabenen (§ 26, S. 113). Nicht einmal Krug hat im Fall dieser Thesen Kant als Inspirationsquelle genannt.²¹ Der Grund, Kant zu übergehen, lag darin, dass er seine eigene Ästhetiktheorie gezielt als Versuch anging, Kant durch eine Kombination der Vorzüge des transzendentalen und empirischen Vorgehens zu übertreffen.²² Krug vertrat die Ansicht, dass Geschmack oder »der Sinn für das Schöne und Erhabene« transzendental erfasst werden müsse mit dem Ziel,

20 Auf die Bedeutung von Krugs Schriften für die Verbreitung von Kants Kritizismus in Böhmen hatte schon Eduard Winter hingewiesen. Eingehender hat er das Gepräge der böhmischen Rezeption Kants mittels Krugs jedoch nicht untersucht. Soweit ich weiß, haben das auch keine anderen Forscher unternommen. Die Charakteristik von Fickers Olmützer Vorlesungen stellt somit den ersten einschlägigen Versuch zur Erfassung des Wesens dieser Rezeption dar. Eduard Winter: *Bernard Bolzano und sein Kreis. Dargestellt mit erstmaliger Heranziehung der Nachlässe Bolzanos und seiner Freunde*. Leipzig 1933, 137 f.

21 Krug hat Kant in der Darlegung des Erhabenen ausschließlich in Fußnoten erwähnt. Krug: *System* (wie Anm. 11), § 27 einschließlich Anmerkung 1, 120, 123 f. Die einzige Ausnahme ist die Stelle, an der Krug Kant als Inspirationsquelle zu neuen Erwägungen zum Erhabenen hervorgehoben hat (ebd., § 29, Anmerkung, 132).

22 Krugs transzendentaler Synthetismus versteht sich als eine Synthese von Sein und Wissen. Adolf Kemper: *Gesunder Menschenverstand und transzendentaler Synthetismus. W.T. Krug – Philosoph zwischen Aufklärung und Idealismus*. Münster 1988, 208.

die allen Menschen gemeinsamen Veranlagungen für das Gefallen am Schönen und Erhabenen zu erforschen. Gleichzeitig wies er aber darauf hin, dass die Beurteilung des Schönen und Erhabenen einschließlich der Definition der Begriffe erst vom Wohlgefallen, d.h. vom Gefühl, bestimmt wird, weshalb Form und Größe der Dinge, mit denen diese ein ästhetisches Wohlgefallen bewirken, nie a priori, sondern immer erst a posteriori erkannt werden können. Die Ästhetik soll daher nicht nach Erlangung eines apriorischen Prinzips des Schönen und Erhabenen streben, sondern nur »die transzendentalen Bedingungen des Wohlgefallens am Schönen und Erhabenen« untersuchen, d.h. untersuchen, ob »die ursprünglichen Gemüthskräfte, die dabey wirksam sind, ihr Verhältnis gegeneinander und die Art und Weise, wie sie durch das Ästhetisch-wohlgefällige in Thätigkeit gesetzt werden«. Die die Absenz apriorischer Regeln des Schönen und Erhabenen verkündende Schlussfolgerung bedeutet laut Krug aber nicht, dass es nicht möglich wäre, »gegebene Geschmacksobjekte« zu kritisieren oder deren ästhetischen Wert zu beurteilen. Vielmehr war Krug davon überzeugt, dass Regeln für deren Beurteilung von mustergültigen Werken abstrahiert werden können. Obwohl man also zu »keiner allgemeingültigen objektiven Geschmacksregel« kommen kann, die apriorisch das Schöne und Erhabene bestimmt, lassen sich empirische Regeln für die Beurteilung schöner und erhabener Gegenstände aufstellen (alles *System*, § 52 einschließlich der Anmerkung, S. 254–256).

Das Bestreben, das transzendente und empirische Prinzip zu verbinden, sowie die Überzeugung, dass wenigstens aposteriorische Regeln des Schönen und Erhabenen existieren, hat Krug um die Ansicht bereichert, dass »es die Wahrnehmung oder Empfindung des Schönen und Erhabenen an den Erkenntnisobjekten [ist], wodurch sie zu Geschmacksobjekten werden« (*System*, § 1, Anmerkung 1, S. 9). Gerade die Analyse des Schönen und Erhabenen – »dieser beyden ästhetischen Grundcharaktere der Dinge« – und die anschließende Untersuchung von denjenigen »Eigenschaften der Dinge [...], welche theils mit der Schönheit, theils mit der Erhabenheit verwandt sind und um dieser Verwandtschaft willen ein ästhetisches Wohlgefallen im menschlichen Gemüthe bewirken«, erklärte Krug zur Hauptaufgabe der Ästhetik (*System*, § 5, S. 27).

Diese eingangs formulierte Hauptaufgabe der Ästhetik beherrscht alle weiteren Überlegungen Krugs über das Erhabene in ihrem Verhältnis zur Analytik des Erhabenen in der *Kritik der Urteilkraft*. Von den vier zentralen Merkmalen in Kants Auffassung des Erhabenen hat Krug nur ein einziges beibehalten – die Trennung des Erhabenen vom Schönen. Die übrigen drei hat er spürbar in Übereinstimmung mit dem vorweggeschickten Ästhe-

tikkonzept modifiziert. Krug hat im Gegensatz zu Schreiber ausdrücklich abgelehnt, die Ästhetik auf eine Theorie der schönen Künste zu beschränken, denn er begriff sie als »eine Theorie des Schönen und Erhabenen überhaupt«. Die Ästhetik müsse sich daher nicht nur mit der Kunst, sondern auch mit der Natur befassen (*System*, § 1, S. 13).²³ Anders als Kant hat er aber das Erhabene nicht ausschließlich auf die (»rohe«) Natur beschränkt. Mit dem Erhabenen hat er fest und unbestreitbar auch die Kunst verbunden, was er mit zahlreichen Beispielen verschiedener Kunstwerke und aus verschiedenen Kunstwerken untermauert hat.²⁴ Krug verstand das Erhabene nicht einmal als ausschließlich ans menschliche Gemüt gebundene subjektive Angelegenheit, sondern bezeichnete es im Verlauf der gesamten Darlegung wiederholt als »dasjenige [...], was um seiner Größe willen wohlgefällt«, und bestimmt die Erhabenheit als »diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es im Wahrnehmenden ein Lustgefühl durch seine Größe erregt« (*System*, § 24, S. 110, präzisiert in § 27, S. 121 und § 29, S. 129–130). Er tat dies ungeachtet seiner mit Kant geteilten Überzeugung, dass das Erhabene spürbar subjektiver verankert ist als die Schönheit (*System*, § 27, Anmerkung 1, S. 121). Schließlich begriff Krug den transzendentalen Zugang nicht als das einzige wissenschaftliche Verfahren. Vielmehr stellte er den transzendentalen und den erfahrungsbedingten psychologischen Zugang als zwei gleichberechtigte, einander ergänzende ästhetische Untersuchungsmethoden vor. In den Überlegungen zum künstlerisch Erhabenen gewann der erfahrungsgestützte Zugang sogar die Oberhand, da er Krug ermöglichte, die aposteriorischen Regeln des Erhabenen zu formulieren. Die sich aus ihren Fähigkeiten, unterschiedliche Aspekte des Erhabenen zu erfassen, ergebende Unentbehrlichkeit beider Methoden unterstrich er mit einem historischen Exkurs, in dem er zwei unterschiedliche und verschiedene Resultate liefernde Theorien einander gegenüberstellte – die transzendente Immanuel Kants und die physiologische von Edmund Burke (*System*, § 27, Anmerkung 1, S. 123 f.).²⁵

23 Vgl. ferner z.B. Krugs Vorwurf gegenüber den antiken Poetiken, die das Erhabene nur auf eine maximal gehobene Redeweise beschränken. Krug: *System* (wie Anm. 11), 29, Anmerkung, 132.

24 Vgl. z.B. die von Ficker übernommenen Beispiele. Ebd., § 26, Anmerkung 3, Fußnote *, 118.

25 Einen weiteren Unterschied, mit dem sich Krug indirekt gegenüber Kant absetzte, stellte das Beharren auf Zweck und Interesse des Wohlgefallens am Erhabenen dar. Ebd., 125–127 (§ 27, Anmerkung 2).

Ergänzt man die Darlegungen über das Erhabene im *Lehrbuch der Aesthetik* von Aloys Schreiber und im *System der theoretischen Philosophie* von Wilhelm Traugott Krug um eine letzte wichtige Quelle von Fickers Olmützer Darlegung über das Erhabene, nämlich Mendelssohns »Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften«,²⁶ bestätigt sich der bisherige Befund. Schon der Titel dieses Aufsatzes signalisiert, dass das Erhabene darin nicht als rein subjektive Leistung des rezipierenden Gemüts begriffen, sondern als eine objektive, beschreibbare und kritisch bewertbare literarische und rednerische Leistung aufgefasst wird, die einen vom schöpferischen Vorgehen eines Autors bewirkten Effekt hervorruft. Ficker folgt ersichtlich in den von ihm ausgewählten Passagen seiner Vorlesung einer solchen Auffassung.

Auf der Grundlage dieser Beobachtungen kann man endlich gehörig ausgerüstet zu einer Beurteilung von Fickers Olmützer Auffassung des Erhabenen schreiten.

Der Vergleich zwischen Vorlesungsmitschrift und verwendeten Quellen erlaubt den Schluss, dass Franz Ficker den Hauptstrang seiner Darlegung über das Erhabene mit Hilfe nicht markierter zitartiger Entlehnungen aus zwei aktuellen postkantischen Lehrbüchern (Schreiber und Krug) und einer angeführten vorkantischen Abhandlung (Mendelssohn) zusammengestellt hat. Diese Vernetzung der Quellen, zwischen denen ein Abgrund von mehr als fünfzig Jahren klaffte, hat Ficker nicht kommentiert, ungeachtet der Tatsache, dass in der Zwischenzeit die *Kritik der Urteilskraft* erschienen war, die in die Überlegungen zum Erhabenen neue pointierte Standpunkte eingebracht hat. Diese stille Verquickung der vorkantischen und postkantischen Darlegungen wurde für Ficker durch den Umstand erleichtert, dass die von ihm ausgewählten postkantischen Schriften nicht auf einem rein transzendentalen Vorgehen wie die dritte *Kritik* fußten.²⁷ Sie verstanden das Erhabene als Entität, die auch außerhalb des menschlichen Bewusstseins existiert, ja sogar als objektive Eigenschaft der Dinge. Sie verbanden das Erhabene bevorzugt mit der Kunst. Das von Fickers Quellen gewählte Verfahren brachte das Olmützer Erhabene zur vorkan-

26 Aus Mendelssohns Aufsatz hat Ficker zwar weniger theoretische Thesen aufgegriffen als aus Krug und Schreiber, aber an Umfang sind die übernommenen Mendelssohn-Passagen etwa gleich groß.

27 Zwar hat Krug mit der transzendentalen Methode gearbeitet, diese aber nicht zur einzig statthafter Methode zur Untersuchung des Erhabenen erhoben. Vielmehr hat er sie mit dem erfahrungsgestützten psychologischen Zugriff gleichberechtigt verbunden (s.o.). Darüber hinaus hat Ficker von Krug für seine Vorlesungen keine auf der transzendentalen Methode fußende Passagen übernommen, ja nicht einmal deren Existenz erwähnt.

tischen Wirkungsästhetik zurück (in Fickers Quellen durch den einschlägigen Aufsatz von Moses Mendelssohn repräsentiert). Das Gefühl des Erhabenen im Gemüt des Rezipienten blieb an die Wirkung konkreter Elemente und Mittel gebunden wie es in der antiken Tradition des Erhabenen, in der die Kunst eine zentrale Rolle gespielt hatte, vorgegeben war. Ungeachtet der in der Einleitung zusammengefassten Thesen erlauben Quellenauswahl und -umgang sowie das Vorlesungsgepräge insgesamt nicht, Fickers Darlegung des Erhabenen als kritizistisch im Sinne Kants zu bezeichnen. Die verwendeten kantischen Aussagen waren nämlich von ihrem Nährboden – dem kantischen Philosophiesystem –, aus dem sie schon die beiden Vorgänger Fickers, Aloys Schreiber und Wilhelm Traugott Krug, ›herausgepickt‹ hatten, losgelöst worden. Durch die Entnahme aus dem ursprünglichen Zusammenhang und die Einordnung in neue Kontexte hatten diese Thesen bereits in deren Texten ihren ursprünglichen Inhalt eingebüßt. Kants pointiert subjektive Verankerung, die das Erhabene von Objekt und Kunst trennte und keine Benennung eines Gegenstands als erhaben zuließ, hat Ficker überhaupt nicht in seine Olmützer Vorlesungen einbezogen.

Krugs, Schreibers und Fickers Umgang mit ausgewählten Thesen aus der *Kritik der Urteilskraft* zeigt, dass einige kantische Charakteristiken des Erhabenen (aber auch des Schönen und der Kunst) in der deutschen Ästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts soweit heimisch geworden waren, dass sie außerhalb des ursprünglichen Theoriezusammenhangs des transzendentalen Geschmacksurteils ein Eigenleben entfalteten. Die isolierten, aus der Sicht der dritten *Kritik* als Ganzes zwangsläufig verzeichneten Thesen haben die damalige Ästhetik ohne Rücksicht auf die Annehmbarkeit oder Unannehmbarkeit von Kants Urteilskrafttheorie durchdrungen. Dieser Zustand wirft unvermeidlich die schwierige Frage auf, welche Kriterien eine bestimmte Theorie erfüllen muss, damit man sie als ›kantisch‹ – im Geist von Kants Kritizismus und in Übereinstimmung mit diesem entwickelt – bezeichnen kann.

Antonín Polícar, Prague

Karl Heinrich Heydenreich on the Transcendental Sources of Feeling and Taste

The onset of Kant's transcendental philosophy in the 1780s, with its call for ›necessary‹ and ›universally valid‹ principles of reason as the fundament for philosophy and science, constituted an unprecedented challenge for the German tradition of philosophical aesthetics. Founded by Alexander Gottlieb Baumgarten upon the Leibniz-Wolffian metaphysics of perfection, aesthetics was originally conceived as a ›science of sensible cognition‹, including beauty and art as the perfect forms of this kind of cognition. However, after the *Critique of Pure Reason*, the scientific status of this discipline was all but shaken to its foundations. In a footnote to the first *Critique* Kant resolutely dismissed the notion that a judgment of beauty could ever be justified on rational grounds (such as the principle of perfection), for the criteria of aesthetic appreciation are ›merely empirical‹. As a consequence, aesthetics, as a theory of beauty, art, and taste, can never gain the status of ›true science‹.¹ Such a provocative assertion did not remain unanswered, however.

A decisive answer came at the end of the 1780s from a young professor of philosophy at the University of Leipzig, Karl Heinrich Heydenreich (1764–1801). Despite his academic reputation as an enthusiastic promoter of Kant's new philosophical doctrine², Heydenreich published several texts, including his most comprehensive aesthetic work, the *System der Aesthetik* (1790)³, where he

- 1 Immanuel Kant: *Critique of Pure Reason*. Translated by Norman Kemp Smith. New York 2007, A21/B35-6.
- 2 Heydenreich was one of the first professors at the Leipzig University (along with Karl Adolf Cäsar and Friedrich Gottlob Born) to hold lectures on Kant's critical philosophy. See Georg Müller: ›Karl Heinrich Heydenreich als Universitätslehrer und Kunsterzieher‹. In: *Philosophische Abhandlungen. Max Heinze zum 70. Geburtstag*. Berlin 1906, 188. Also, in one of his briefs Born characterized Heydenreich as ›having enough heart to teach his [Kant's] system‹. See Paul Ziche: ›Anthropologie und Psychologie als Wissenschaften‹. In: *Anthropologie und empirische Psychologie um 1800. Ansätze einer Entwicklung zur Wissenschaft*. Eds. Georg Eckardt, Matthias John, Temilo van Zantwijk, Paul Ziche. Köln / Weimar / Wien 2001, 73–109, here: 103.
- 3 The other texts were in fact just slightly adjusted and separately published versions of the fourth, and partly fifth *Reflections* of the *System der Aesthetik*. These were: K. H. Heydenreich: ›Entstehung der Aesthetik, Kritik der Baumgartenschen, genauere Prüfung des Kantischen Entwurfs gegen die Möglichkeit eine philosophischen Geschmackstheorie,

expressed the belief that Kant's exclusion of beauty and taste from the realm of transcendental philosophy was a mistake. In his own words, there was »nothing more contradictory to the philosophy of Kant« than an assertion of the »purely empirical origin of the entire laws of taste«. ⁴ To remedy this, he decided to demonstrate that the critical doctrine (which was known to him at that time from just the first and second *Critiques*) was in fact perfectly suited to prove that »the laws of taste lie in the necessary and universal principles a priori«. ⁵

A historically significant aspect of this project was its timing. Heydenreich started working on the *System der Aesthetik* no later than in 1787⁶, that is, in the same year as Kant wrote his famous letter to Karl Leonhard Reinhold, in which he – in contrast to the first *Critique* – announced that he had discovered an a priori principle of taste, and that this was going to be the subject matter of his third *Critique*.⁷ In the end, the *Critique of Judgment* has been published in spring 1790, only a few weeks before Heydenreich's *System der Aesthetik*. This coincidence, along with the fact that both thinkers were elaborating one and the same philosophical problem without having any personal contact with each other⁸, has led to the formation of a historical portrait of Heydenreich as

bestimmtere Richtung der ganzen Frage, worauf es hiebey ankommt«. In: *Neues philosophisches Magazin, Erläuterungen und Anwendungen des Kantischen Systems bestimmt* 1 (1789), 2. St. 169–205. Karl Heinrich Heydenreich: »Ueber die Principien der Aesthetik, oder über den Ursprung und die Allgemeingültigkeit der Vollkommenheitsgesetze für Werke der Empfindung und Phantasie«. In: *Amalthea. Für Wissenschaft und Geschmack* 1 (1789), 2. St., 7–23. K. H. Heydenreich: »Ueber die Principien der Aesthetik. Beschluß«. In: *Amalthea. Für Wissenschaft und Geschmack*, 1 (1789), 3. St., 113–120.

4 Heydenreich: *Ueber die Principien der Aesthetik* (= note 3), 8. All the translations from Heydenreich's works are mine – A. P.

5 Karl Heinrich Heydenreich: *System der Aesthetik*. Leipzig 1790, 83.

6 This is indicated in the preface to the *System der Aesthetik*, written in July 1790, in which Heydenreich notes that the printing of the book has started already two years earlier, thus implying that the whole text, or at least some parts of it, must already have been written in 1788 or earlier.

7 Immanuel Kant to Karl Leonhard Reinhold, 28 December 1787. In: Immanuel Kant: *Briefwechsel* [3rd Edition]. Eds. Otto Schöndörffer, Rudolf Malter. Hamburg 1986, 333 f.

8 There is no evidence of any personal acquaintance between the two men. However, as Heydenreich's close friend and biographer Karl Gottlob Schelle reports, Kant has once confided (to a friend of Schelle who lived in Königsberg) that he appreciated Heydenreich due to the »free spirit« with which he approached the critical philosophy and was concerned about his bad financial situation. See Karl Gottlob Schelle: *Karl Heinrich Heydenreichs ehemaligen ordentlichen Professors der Philosophie zu Leipzig Charakteristik als Menschen und Schriftstellers*. Leipzig 1802, 481 f.

a ›Kantian prior to Kant‹. This characteristic was repeated throughout the 19th and early 20th century, but mostly without further explanation.⁹ Only recently Michael Bastian Weiß has sketched several points in which the *System der Aesthetik* might be read as a ›parallel notion‹ to Kant's third *Critique*.¹⁰ The problem with this comparative approach, however, is that it focuses on the question of the extent to which Heydenreich could possibly anticipate certain notions of the *Critique of Judgment* while avoiding another much more fundamental question: how far did Heydenreich's claim for the transcendental grounding of taste prior to the *Critique of Judgment* relate to the conceptual framework of the *Critique of Pure Reason* and the *Critique of Practical Reason*?¹¹ In this paper I am going to focus solely on the latter question. By reconstructing Heydenreich's theory of taste in the context of the first and second *Critiques*, with a particular focus on the role of feeling in them, I hope to provide more solid ground for any future examination of the ›Kantian prior to Kant‹ hypothesis.

The Kantian Background. Moral Feeling and the Interests of Reason

In the *Fourth Reflection* (*Vierte Betrachtung*) of the *System der Aesthetik* Heydenreich introduced his strategy for deriving that which he believed to be the a priori principle of taste. This strategy was supposed to reconcile both of the traditional parties involved in the 18th- century pre-Kantian debate on the subject, namely the empiricists and the rationalists. The empiricists – also referred to by Heydenreich as ›sceptics‹ and ›deniers of the principles‹¹² (including

- 9 Robert Zimmerman points out that Heydenreich was a ›Kantian in aesthetics prior to Kant, because he has arrived at a theory of the sublime similar to that of Kant yet before the *Critique of Judgment* had been published‹. (*Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*. Wien 1858, 424). The same characteristic occurs later in Max Schasler (*Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*. Erster Theil. Berlin 1872, 563), and in Benedetto Croce (*Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*. Translated by Douglas Ainslie. London 1922, 344 f.).
- 10 Michael Bastian Weiß: *Der Autor als Individuum. Die Wende zum Subjekt in Ästhetik und Kunst des achtzehnten Jahrhunderts*. Hildesheim / Zürich / New York 2007, 288 ff.
- 11 Weiß himself admits that his intention was not to provide a ›thorough comparison‹ of Heydenreich's and Kant's aesthetics. Such a comparison would have to show, among other things, how far has been Heydenreich's philosophical thought prior to *Critique of Judgment* ›implicitly constituted by Kant's doctrines from the *Critique of Pure Reason* and the *Critique of Practical Reason*‹. See Weiß: *Der Autor als Individuum* (= note 10), 294 f.
- 12 Heydenreich: *System der Aesthetik* (= note 5), 106.

the Kant of the first *Critique*) – claimed that a judgment of taste is based on a »special inner sense«¹³, and that all regularities in aesthetic preferences can be proved only by empirical observation and not by deduction from rational principles. The rationalists of the Leibniz-Wolffian school, on the other hand, claimed that beauty lies in »perfection«, which, again, is nothing but »unity in manifold«. Moreover, it is accessible to our mind through a specific act of cognition, namely the »intuitive« (Wolff) or »sensible« (Baumgarten) cognition of the unity in manifold.¹⁴ Heydenreich believed that both parties were correct to some extent. In keeping with the empiricists, he agreed that a judgment of taste depends more on the subjective state of mind – namely the »feeling« (»Gefühl« or »Empfindung«)¹⁵ – of the beholder than on the objective qualities of the things being judged. After all, »all beauty causes pleasant feelings, and we call certain objects beautiful just because they do this in a certain way«.¹⁶ Like the rationalists, he nevertheless thought that a judgment of taste, rather than being a special kind of sense, was a cognitive operation of the faculty of »understanding« (»Verstand«)¹⁷, and must, like all other kinds of cognitive judgment, submit to the normative principles of reason.¹⁸ A reconciliation of these two perspectives – the emotionalist/sensualist, and the rationalist – could, in Heydenreich's view, be achieved only via »a proper theory of feelings« (»eine richtige Theorie der Empfindungen«).¹⁹ Such a theory must differentiate between the feelings, which are of empirical origin, and those whose origin can be traced back to the »principles of reason« (»Vernunftprinzipien«).²⁰ The point of

13 Ibid., 84. Here Heydenreich's refers to the British theories that regarded taste as a kind of an additional »sixth sense« or a »moral sense«, as represented by authors such as Lord Shaftesbury or Francis Hutcheson. See also Heydenreich: *System der Aesthetik* (= note 5), 62 ff.

14 Heydenreich dedicated a whole »Exkurs« in the *System der Aesthetik* to the analysis of the rationalist theory of beauty. Heydenreich: *System der Aesthetik* (= note 5), 111 ff.

15 Heydenreich used »Empfindung« and »Gefühl« as synonyms. Both terms designated a subjective, emotional, and non-cognitive state of mind which consists »merely of the feeling of pleasure and displeasure«. Heydenreich: *System der Aesthetik* (= note 5), 91.

16 Ibid., 90.

17 Ibid., 84.

18 With this assumption Heydenreich sticks to the tradition of German rationalist thinkers such as Johann Ulrich König, Johann Christoph Gottsched, and Johann Jakob Bodmer, who likewise located taste within the faculty of understanding. See Claudia Kaiser: »Geschmack« als Basis der Verständigung. *Chr. F. Gellerts Brieftheorie*. Frankfurt am Main 1996, 18 ff.

19 Heydenreich: *System der Aesthetik* (= note 5), 76.

20 Ibid.

this differentiation was that beauty might well be a mere subjective emotional response to an empirical, sensory stimulus, but in some cases reason might be involved in the formation of the resulting feeling of pleasure as well. In the latter case, the judgment about the beauty of the perceived object should not be considered as utterly subjective. Rather, it should be regarded as possessing a sort of intersubjective universality in the sense that »every rational being must definitely agree with it«, since they »feel obliged« to do so.²¹ In short, Heydenreich's strategy was to find a link between the universality of the judgment of taste and the universality of a particular type of human feeling, namely the feeling of pleasure caused by reason.

At the end of the *Fourth Reflection* Heydenreich indicated the way in which his strategy for deriving the universal principle of taste might be related to Kant's critical doctrine. He pointed out that the main idea behind this strategy – the distinction between the empirically and the rationally caused types of feelings – was supposed to be perfectly consistent with Kant's own conception of feelings: »After all, he [Kant] also divides feelings in those which originate in sensuality and those whose cause lies in the nature of reason.«²² Since, however, Heydenreich nowhere else in his aesthetics explicitly refers to Kant's account of feelings, it is open for interpretation, how far he was actually influenced by it. Consequently, in order to reconstruct his plan for incorporating the problem of taste into the system of critical philosophy before *Critique of Judgment*, we will first need to focus on Kant's views on feelings from this period, and see what kind of potential material for Heydenreich's theory of taste they provided. Of course, I am not going to provide an exhaustive overview of Kant's conception of feelings, but only of those aspects which I consider to be highly relevant to Heydenreich's argumentative strategy. Let me start with Kant's moral philosophy as represented by the works *Grounding for the Metaphysics of Morals* (1785) and *Critique of Practical Reason* (1788), since these two works – both of which were available to Heydenreich at the time he was working on the *System der Aesthetik* – did indeed operate on the assumption that some non-empirically produced feelings do exist.

Even though Kant held most human feelings to be merely »empirical sources of knowledge«, and hence something that – as he often emphasized – is accidental, changing, unreliable and certainly »not capable of providing a uniform

21 Ibid., 85.

22 Ibid., 109 f.

measure of good and evil«²³ (in contrast to what the British theorists of the *moral sense* have proposed)²⁴, he nevertheless allowed for one exception. This was the feeling of respect: for the moral law (expressed in the form of categorical imperative: »Act as if the maxim of your action were to become through your will a universal law of nature«).²⁵ Unlike other feelings, respect for the law is not based on any sensuous impulse, but rather belongs to the workings of the moral principle itself. It is an »indirect effect«²⁶ of the moral law on our feeling. It occurs as a result of our intellectual reflexion, during which we recognize that the idea of the law in our mind is powerful enough to break down our sensual inclinations and make us act in accordance with the duty which it imposes upon us. Kant described respect as a kind of mixed feeling with a negative and a positive component. The former consists of »pain«²⁷ that arises as the law »restricts all inclinations«²⁸ and »strikes down all arrogance as well as vain self-love«²⁹, while the latter includes at least three aesthetically relevant features. First, Kant noticed that our engagement in moral decisions has a »form of beauty«.³⁰ This is because every time when we are deciding if an action conforms to the a priori moral law or not, we employ a more systematic way of seeing reality from the unified perspective of the moral law, and our reason finds such an »order of things« satisfying.³¹ A notable point in this context is that Kant described this kind of intellectual satisfaction in a manner which is strongly reminiscent of his later conception of aesthetic disinterestedness in the *Critique of Judgment*, namely as the »consciousness of the harmony of our [cognitive] powers« which »can also be communicated to others«, because »the existence of the object [which caused that satisfaction] remains indifferent to us, being only regarded as the occasion of our becoming aware of the capacities in us which are elevated above mere nature«.³² Second, another positive component of the moral feeling is the one that Kant, again, described in aesthetic terms, namely as a state of

23 Immanuel Kant: *Grounding for the Metaphysics of Morals*. Translated by J. W. Ellington. Indianapolis/Cambridge 1993, 442.

24 Immanuel Kant: *Critique of Practical Reason*. Translated by Mary Gregor. Cambridge 2015, 5:161.

25 Kant: *Grounding* (= note 23), 421.

26 Kant: *CPrR* (= note 24), 5:79.

27 *Ibid.*, 5:73.

28 *Ibid.*, 5:78

29 *Ibid.*, 5:86

30 *Ibid.*, 5:160.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, 5:160.

mind in which we feel the »sublimity of our own supersensible existence.«³³ The sublime feeling occurs as we realize that the law's superiority over our sensuous nature is at the same time »elevation«³⁴ of our rational nature. In such moments we are »contemplating the majesty of this law, and the soul believes itself elevated in proportion to this, as it sees the holy law elevated above itself and its frail nature.«³⁵ Third, the last positive component of the moral feeling is our pleasure from the »fulfilment of our moral duty.«³⁶ Such a feeling occurs when we recognize moral demands as an expression of our essential interests, rather than something forced upon us from the outside. The satisfaction of such interests, especially when being done repeatedly, brings us a peculiar type of happiness that Kant called »satisfaction with oneself.«³⁷

Now, especially the last positive component of the moral feeling is linked, as some commentators have recently pointed out, to Kant's overall conception of how human reason works, which is, in Raedler's words, as »a teleological faculty in that it strives towards the satisfaction of its own interests.«³⁸ Since this point will play a crucial role in Heydenreich's argument for the transcendental grounding of the judgment of taste, it needs to be introduced here in more detail. In the first *Critique* Kant already thought of reason as a faculty endowed with its own »essential ends«³⁹, or »interests«⁴⁰ that it strives to achieve. He distinguished between two kinds of rational interests: those of theoretical (or, more precisely, speculative) reason, and those of practical reason.⁴¹ In both cases the general interest is that of systematic unity and completeness. From a practical perspective, the reason strives to achieve a perfect coherence in all our actions by trying to subordinate them to the universal moral law.⁴² On the other hand, the interest of speculative reason in systematic unity and completeness is expressed in its inherent demand »to find for

33 Ibid., 5:88.

34 Ibid., 5:158

35 Ibid., 5:78

36 Kant: *Grounding* (= note 23), 460.

37 Kant: *CPrR* (= note 24), 5:84.

38 Sebastian Raedler: *Kant and the Interests of Reason*. Göttingen 2015, 1. See also Pauline Kleingeld: *Fortschritt und Vernunft. Zur Geschichtsphilosophie Kants*. Würzburg 1995, 90 ff.

39 Kant: *CPR* (= note 1), A832/B860.

40 Ibid., A462/B490.

41 Kant: *CPR* (= note 1), A 462-476/B 490-504; A 804/B 832.

42 The practical reason has an »interest in compliance with the law which we call moral interest«. Kant: *CPrR* (= note 24), 5:80.

the conditioned knowledge obtained through the understanding the unconditioned, whereby its unity is brought to completion.«.⁴³ Put very simply, for Kant unconditioned knowledge means an ultimate answer to all questions reason can possibly generate. However, in its inherent striving to find a final explanation of everything, reason inevitably reaches its limits. These limits are represented by the three so-called transcendental ideas: »God, immortality of the soul, and freedom [of the will]«. ⁴⁴ Since the objects of these ideas lie beyond the limits of experience, they can never be cognized. Hence, the interest of the speculative reason can never be fully satisfied. In the section of the first *Critique* called *The Canon of Pure Reason*, Kant nevertheless indicates that the metaphysical realm of the transcendental ideas can still be approached in a practical way. This is possible because humans, as beings endowed with freedom to resist their animal nature (inclinations), already partake in the intelligible world of the transcendental ideas, and, although they cannot comprehend this world cognitively, they can nonetheless get in touch with it every time they act in the harmony with the moral law. Morality itself is therefore that which opens up »prospects beyond the limits of experience«⁴⁵, and the feeling of pleasure from the fulfilling one's moral duty is in this sense always the symptom of a metaphysical insight.

Of course, to concede that there was a satisfying aesthetic element inherent to morality, was, as many commentators have shown⁴⁶, quite problematic for Kant: for in his transcendental account of ethics, any prospect of personal happiness (no matter if it stems from the fulfilment of duty or not) contradicts the principally disinterested (in the sense of non-egoistic) character of morality and »taints the pure moral disposition in its source«. ⁴⁷ This is the reason why he attempted to prevent the reduction of the moral feeling to aesthetic experience. First, he stressed that the sublimity of the moral feeling must not be mistaken for the sublime feelings that we experience, for example, when we are observing majestic natural landscapes or the »strength and swiftness of many animals«. ⁴⁸ His point was that non-human objects and animals can never become an object

43 Kant: *CPR* (= note 1), A 308/B 364.

44 *Ibid.*, A 750/B 778.

45 *Ibid.*, A 830/B 85988

46 See e.g. James Kirwan: *The Aesthetic in Kant. A Critique*. London/New York 2004, 83 f, and Iain P. D. Morrisson: *Kant and the Role of Pleasure in Moral Action*. Ohio 2008.

47 Kant: *CPrR* (= note 24), 5:88.

48 *Ibid.*, 5:76.

of respect, for the simple reason that neither of them is capable of morality.⁴⁹ Second, Kant tried as much as possible to side-line the aesthetic significance of the moral feeling, emphasizing that the beauty, which we may find in it, is »admired, but not yet on that account sought (laudatur et alget)«. ⁵⁰ The Latin phrase in the brackets parentheses literally means: »it is admired and freezes us«. What Kant wanted to say was that the moral feeling should only help to stimulate our interest in moral action by making us enjoy that action, but it should never become its goal, otherwise that action could no longer count as moral. We should never mistake the subjective value of the moral feeling, which Kant also called the »affective price«, for the objective »intrinsic worth« of the moral law.⁵¹ In short, the function of moral feeling must always be »a pure practical, not aesthetic« one.⁵²

To summarize, Heydenreich's observation that in his critical works prior to the *Critique of Judgment* Kant already employed some notion of non-empirically caused feelings was correct as far as it went. Not only did Kant introduce respect for the law as a unique kind of feeling being caused solely by an a priori intellectual principle, but his whole concept of human reason as a purposive faculty striving to achieve its essential ends presupposed that the striving nature of reason and the satisfaction of its needs was something humans can »feel«. Moreover, Kant occasionally identified such feelings with those of the sublime and beauty; and at one moment he even mentioned their disinterested and universally communicable character, thus foreseeing certain aspects of his later theory of aesthetic judgment. Within the ethical-metaphysical framework of the first and second *Critiques*, however, the aesthetically appealing qualities of the moral feeling and of the satisfaction of reason's interests have been portrayed rather as something secondary, as a mere side effect of the reason's activity, which should never overshadow the intrinsic value of the moral law. Nor did Kant think of those feelings as something that can be conveyed by the contemplation of art and nature. The only way moral feeling can be experienced is through an intellectual insight into the moral law, which has nothing to do with inanimate objects or animals. Kant's reflections on the moral feeling were thus far from being an autonomous theory of aesthetic judgment, and even

49 Only the moral law as such and »humanity, insofar as it is capable of morality«, can become an object of respect: Kant: *Grounding* (= note 23), 435.

50 Kant: *CPrR* (= note 24), 5:160.

51 Kant: *Grounding* (= note 23), 435.

52 *Ibid.*, 116.

further from being a theory of art. Yet we can conclude that Heydenreich may have found in the Kant of the first and second *Critiques* at least a few hints at the possible convergences between ethics and aesthetics within the realm of transcendental philosophy. Now, having reached this prerequisite knowledge, we can start exploring how far did Heydenreich make use of these ideas in his attempt to prove the a priori principle of taste.

Interconnecting the Moral Feeling, the Sublime, and Taste

Before proceeding to further analysis of Heydenreich's arguments in support of the a priori grounding of the judgement of taste and its relation to Kant's notion of the moral feeling, it is important to take a brief look at one of his shorter articles from 1789 entitled *Grundriß einer neuen Untersuchung über die Empfindungen des Erhabenen* (*Outline of a new survey on the feelings of the sublime*). The reason for this excursion is that nowhere else can Heydenreich's aesthetic transformation of Kant's concept of the moral feeling be observed with such clarity as here. In this article Heydenreich attempted to derive a new definition of the traditional aesthetic category of the sublime in a Kantian mode. The text started with a distinction between two fundamental sources of human feelings that correspond to two different types of human ›ends‹ (›Zwecke‹). Thus ›every natural pleasant feeling‹ is a result of accomplishing, or at least approaching, a certain ›end‹.⁵³ This end might be: ›1) either one being forced upon me by the mechanical constitution of my nature, 2) or one which is based on my free decision and which I pursue as a thinking creature who acts according to the consciously established laws‹.⁵⁴ While the ends of the former type are products of the natural necessity our bodies are submitted to, the ends of the latter kind – elsewhere also called ›intrinsic‹⁵⁵ ends – are products of the human freedom to resist our natural determination. They are the ends which ›reason alone prescribes to every rational being‹⁵⁶ – the ends of ›speculative and practical reason‹.⁵⁷ Following Kant's diction from the *Critique of Pure Reason*, Heyd-

53 Karl Heinrich Heydenreich: ›Grundriß einer neuen Untersuchung über die Empfindungen des Erhabenen‹. In: *Neues philosophisches Magazin, Erläuterungen und Anwendungen des Kantischen Systems bestimmt* 1 (1789), 1. St., 86–96, here: 89 f.

54 Ibid.

55 Heydenreich: *System der Aesthetik* (= note 5), 374.

56 Heydenreich: *Ueber die Principien der Aesthetik. Beschluß* (= note 3), 118.

57 Heydenreich: *Grundriß* (= note 53), 90.

enreich defined the latter, rational type of ends as follows: »The highest end of the speculative reason is to find for the conditioned the highest unconditioned. The highest end of the practical reason is to submit all free actions to their own law.«⁵⁸ In addition, Heydenreich, much like Kant, pointed to the »impossibility« for finite human beings to accomplish those infinite ends – a fact that, despite all its »melancholy«, cannot overshadow the »pleasant charm« and the »enduring challenge« these ends present for us.⁵⁹ A mere »idea« (»Idee«)⁶⁰ of these ends in our consciousness already gives rise to a »feeling of highest admiration« – a feeling which is derived »from the reason alone« and which Heydenreich described as the feeling of the »sublime« (»das Erhabene«).⁶¹ At this point we can clearly see that Heydenreich constituted a notion of the sublime that in several aspects relies on Kant's notion of the moral feeling of respect. They are both products of the teleological nature of reason as a faculty striving to achieve its own essential ends as well as products of the consciousness of our limitations in doing so. In short, they are both outcomes of man's reflection on his own uneasy existence, split between two causalities: nature and freedom.

Besides these analogies, there was, however, one significant difference. Unlike Kant, who associated moral feeling exclusively with the moral law per se, or exemplified in the virtuous actions of human agents, Heydenreich proposed that the feeling of the sublime might be accessible not only through moral action, but also through the contemplation of various kinds of material objects, especially those in the realms of art and picturesque nature. Numerous examples of such phenomena are mentioned in the *Grundriss* as well as in the *System der Aesthetik* under the categories of »moral beauties« and »intellectual beauties« (»Schönheiten«).⁶² Such phenomena, among others, include the »beauty of scenic nature«, a »laughing, cheerful meadow«, or a »horrible constellation of a rock mass«, but also more abstract ambient qualities, such as »certain blends of light and shadow«, or »sinister twilight«. Furthermore, it could be certain structural features of the visual and aural art works, such as »tempo and rhythm in the works for ears«, and »order, congruence and proportion in the works for eyes«, or, even more generally, »comprehensible manifold«, »assembly of similar things«, and »figurative similes«.⁶³ All of these various phenomena may, and (as we will see below) under certain

58 Ibid., 90 f.

59 Ibid., 94.

60 Ibid., 91.

61 Ibid., 93.

62 Heydenreich: *System der Aesthetik* (= note 5), 111.

63 Ibid., 100 ff.

conditions do draw the attention of the beholder to the ideas of the practical and speculative reason (therefore are they called »moral« and »intellectual« beauties), and in this way indirectly induce that peculiar type of pleasure, that Heydenreich in the *Grundriss* identified with the feeling of the sublime.

The fundamental question Heydenreich was now facing was: why should some perceptual qualities of art works, gardens, landscapes, atmospheres, and other phenomena draw our attention exactly to the ideas of pure reason? Heydenreich's answer goes back to the British psychological doctrine of associationism, which was quite popular among the German intellectuals of that period.⁶⁴ According to one of the most prominent figures of associationism, David Hume, ideas in the mind associate with each other on the grounds of their resemblance, contiguity in time and space, and causation.⁶⁵ The solution Heydenreich provided was in fact just a more refined variation on Hume's principles. It said that »[s]ensual phenomena associate intellectual ideas 1) if their magnitude and distance are proportional to the capability of reason just as they are proportional to the receptivity of senses and to the organizing power of understanding; 2) if the time which is required for their comprehension equals the time needed for the mind to comprehend those phenomena [...]; 3) if they evoke a similar kind of feeling.«⁶⁶ It was the last point in particular, which allowed for associations between the rationally produced feeling of sublimity and the potentially infinite spectrum of phenomena. Whatever evokes a feeling similar to the one evoked by the ideas of pure reason – be it a work of art or a piece of nature – shall possibly associate with those ideas.⁶⁷ In this

64 On the German reception of associationism, see Ingrid Kleeberg: »Die Ordnung der Ideen und Zeichen. Epistemologie und Literaturkritik im Zeitalter der Rationalität«. In: *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*. Eds. Nicola Gess and Sandra Janßen. Berlin/Boston 2014, 40–68, here: 54 ff. On the role of associationism in the 18th-century German debate on taste, see Wilhelm Amann: »Die stille Arbeit des Geschmacks«. *Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung*. Würzburg 1999, 126 ff.

65 David Hume: *An Enquiry Concerning Human Understanding* [1748]. New York 2004, 13.

66 Heydenreich: *Grundriß* (= note 54), 95.

67 Further examples of such associations can be found in one of Heydenreich's later essays concerning the aesthetics of gardens and landscape: »Certain sceneries elevate us above the pleasures of our lower sensuality [...] and stimulate in us the consciousness of our dignity and fulfil us with the strongest awareness of our power and freedom, which cannot be limited by any natural force. These are the sceneries of moral sublimity.« See Karl Heinrich Heydenreich: »Philosophische Grundsätze über die Nachahmung der landschaftlichen Natur in Gärten«. In: Idem: *Originalideen über die interessantesten Gegenstände der Philosophie. Erster Band*. Leipzig 1793, 193–230, here: 114. (Wrong pagination by the printer.)

sense we could perhaps read Heydenreich's aesthetic conception of the sublime as beginning right at the point where Kant's *Critique of Practical Reason* ends, namely with this notorious passage: »Two things fill the mind with ever new and increasing admiration and reverence, the more often and more steadily one reflects on them: the starry heavens above me and the moral law within me. I do not need to search for them and merely conjecture them as though they were veiled in obscurity or in the transcendent region beyond my horizon; I see them before me and connect them immediately with the consciousness of my existence.«⁶⁸ This passage was, in fact, the only moment in the book in which Kant seems to deviate from his own rule by associating the feeling of respect for the moral law with the feeling of sublimity caused by a non-human object, namely the »starry heavens.«⁶⁹ This association works on the basis of direct perceptual evidence. As we are observing the infinite cosmic distances in the night sky, they may possibly remind us of the pettiness of our own existence within the »worlds upon worlds and systems of systems«,⁷⁰ and thus call to our mind those transcendental ideas, such as infinity and God, which for Kant were inseparable from the consciousness of the »moral law within me«. Seen from this perspective, Heydenreich's additional step was just to allow for more types of symbolic associations (other than mere direct perceptual evidence of infinite distances, as in the case of the starry heavens) between the ideas of pure reason and of empirical objects, so that even various types of landscapes, gardens and art works could be qualified as potential triggers of the moral feeling as well.

Now, after deciphering Heydenreich's concept of the sublime as an extended version of Kant's notion of the moral feeling (leaving aside its legitimacy), we can start to examine its precise role in his argumentation for the a priori grounding of the judgments of taste in the already introduced fourth as well as in the seventh *Reflections* of the *System der Aesthetik*. For convenience, I will divide Heydenreich's argumentation into four steps and call these: a) the Exclusivity Thesis, b) the Subjectivity Thesis, c) the Sensibility Thesis and d) the Perfectibility Thesis.

According to the Exclusivity Thesis sketched in the *Fourth Reflection*, judgments of taste can claim universal validity only in a limited number of cases, namely in those cases where the thing being judged belongs to one of the

68 Kant: *CPPr* (= note 24), 5:162.

69 For discussion which advances this interpretation of the quoted passage see Diane Williamson: *Kant's Theory of Emotion. Emotional Universalism*. New York 2015, 89 f.

70 Kant: *CPPr* (= note 24), 5:162.

aforementioned categories of moral and intellectual beauties, that is, among all those phenomena that are able – as we have seen – to associate the ideas of pure reason, and as a result of this association arouse the feeling of the sublime. There are, however, many objects other than moral and intellectual beauties that people consider beautiful. Heydenreich observed that there are also »physical« and »imaginative« beauties⁷¹ which, in contrast to those moral and intellectual ones, convey pleasure not by calling to our mind the ideas of pure reason, but via »direct impressions«⁷² received through the senses, or via »random associations«.⁷³ We experience physical beauty every time we find pleasure in e.g. harmonious musical intervals, or in certain colours and their combinations. Examples of imaginative beauty, on the other hand, are the aesthetic preferences for certain types of human appearances being associated with certain »images and representations« prevailing in particular cultures and nations.⁷⁴ In all these cases, pleasure comes »immediately« (»unwillkürlich«)⁷⁵, and »without being mediated by any rational principle«.⁷⁶ This is not to say that such aesthetic evaluations are not based on any principles at all. They may well depend on the »unconscious« and »mechanically operating« laws of musical and visual perception⁷⁷ or be influenced by cultural stereotypes. However, such principles can only be discovered a posteriori, not a priori.⁷⁸

This narrowing of the problem of taste to the restricted realm of intellectual and moral beauties was, however, at the same time relativized by Heydenreich's second significant step, the Subjectivity Thesis. This says that whether an object is considered a moral, intellectual, physical or imaginative beauty, depends less on the object itself as on the subject who perceives it. Here we shall recall that for Heydenreich beauty was first and foremost constituted by pleasure: »all beauty causes pleasant feelings, and we call certain objects beautiful just because they do this in a certain way«.⁷⁹ This entails that objects are called beautiful only derivatively, that is, not due to their formal qualities, but due to the pleasure they convey. In other words, beauty is not an inherent quality of objects, but

71 Heydenreich: *System der Aesthetik* (= note 5), 111.

72 Ibid., 97.

73 Ibid., 100.

74 Ibid.

75 Heydenreich: *System der Aesthetik* (= note 5), 99.

76 Ibid., 99.

77 Ibid., 98.

78 Ibid., 94.

79 Ibid., 90.

rather a quality of our feelings. As a result, our recognition of certain objects as moral or intellectual beauties has little to do with the objects themselves. Rather it is a process of self-reflection, a reflection upon one's own feelings. To tell if an object is a moral or intellectual beauty means to tell where my feelings during the contemplation of the object come from. Are they the result of mere sensual impression and random association? Or are they mediated via consciousness of the transcendental ideas and the idea of the moral law? Only in the latter case we may speak of moral and intellectual beauties. Thus, given the Subjectivity Thesis, it follows that one and the same object, say a musical composition (to take one of Heydenreich's examples) can be appreciated as either a physical beauty or a moral beauty, depending on whether we merely enjoy its sensual qualities, such as the »clarity« and »harmony« of sound⁸⁰, or whether our musical experience contains a deeper insight into the »essential connection« between the sound and »certain states of man« as an empathetic being, which is »sensitive to the weal and woe« of others.⁸¹ In the second case, music awakens our moral consciousness, empathy and the accompanying feeling of moral sublimity, so that we bear witness to what Heydenreich thought of as rationally grounded moral beauty.

Now, if the consideration of what counts and what does not count as moral or intellectual beauty depends more on the reflection of one's own feelings in relation to certain objects than on the formal qualities of these objects, then potentially everything could be said to be moral or intellectual beauty. To avoid this relativism, Heydenreich was forced to set down some additional constraints. Since, however, these constraints cannot be found in the formal constitution of the object (artwork, piece of nature), it follows that they must take place inside of the feeling subject. This was the main idea behind Heydenreich's further argumentative step, the Sensibility Thesis. This says that only under certain subjective conditions are people qualified to recognize certain objects as moral or intellectual beauty, and only under these conditions can their judgments be said to possess universal validity. These conditions were introduced in the *Seventh Reflection* of the *System der Aesthetik* under the concept of »sensibility« (»Empfindsamkeit«).⁸² Heydenreich defined sensibility as a specific human »skill« (»Fertigkeit«)⁸³, which embraces not simply the ability »to feel« (»empfinden«)⁸⁴, or, more precisely, to

80 Ibid., 99.

81 Ibid., 100.

82 Heydenreich: *System der Aesthetik* (= note 5), 367 ff.

83 Ibid., 369.

84 Ibid.

perceive »pleasure or displeasure«⁸⁵, but also the ability to reflect upon one's own emotional state. An individual who possesses such a skill – »a man of feeling« (»der Empfindsame«)⁸⁶ – is therefore someone, who has a distinct »interest« (»Interesse«)⁸⁷ in his own feelings. This literally means: »he craves them, he seeks their sources wherever he goes, enjoys them, nurses them, adorns them and sublimates them.«⁸⁸ From this it may seem as if sensibility would mean no more than a hedonistic consumption of one's own emotional well-being. However, we will see that this was not Heydenreich's point at all. In fact, the man of feeling is the exact opposite of a hedonist. To qualify as a man of feeling, one needs to have a certain awareness of what it means to be a rational being. This Heydenreich defined as a »noble being capable of happiness which is of a higher kind, independent from animality«.⁸⁹ Equally, those »who strive for pleasant feelings without reservations [...] are in general not worthy to be called rational beings.«⁹⁰ A man of feeling is thus someone who is aware of the noble character of humanity. As such, he does not appreciate his feelings just »because they bring him pleasure«, but rather »because of the intrinsic worth of their causes.«⁹¹ This formulation – which is but a parallel to Kant's proposition that the moral feeling bears only an affective price, whereas the absolute intrinsic worth lies in its source, the moral law – already indicates the point of Heydenreich's line of thought. A man of feeling is someone whose attention is attracted to the feeling of the sublime in the above sense, albeit not due to its pleasant character, but rather due to the intrinsic moral value of its sources, which are the ideas of the practical and speculative reason. In other words, his interest in this feeling is not based on »selfishness« (»Eigennutz«);⁹² rather, it is a »free interest« (»freies Interesse«)⁹³ – a term that Heydenreich, again, borrowed from Kant's discussion of the moral feeling in the second *Critique*.⁹⁴ To illustrate this morally disinterested attitude towards one's own feelings, Heydenreich portrays an image of a man who takes a stroll in a gloomy autumnal park just

85 Ibid., 372.

86 Ibid., 370.

87 Ibid.

88 Ibid., 371.

89 Ibid., 93.

90 Ibid., 49.

91 Ibid., 377.

92 Ibid., 377.

93 Ibid., 373.

94 According to Kant, »the moral interest is a pure sense-free interest of practical reason alone«. It is as »an altogether different interest subjectively produced by the law, which is purely practical and free«. Kant: *CPpR* (= note 24), 5:79 and 5:81.

to »feed his heart with sweet melancholy«. ⁹⁵ Such an activity is to him more than a mere pastime. Rather, the emotion he feels while being surrounded by the melancholic ambience of the park provides him with access to a state of mind in which he realizes that »he is who he is« ⁹⁶ – a free, rational being. He »finds interest in this affection not because he is this or that man in a random situation, but because he is a man in general [...]. His interest is at the same time always the interest of the whole of humanity.« ⁹⁷ And it was precisely this morally disinterested character of sensibility that Heydenreich thought to be the necessary subjective condition under which the claim for the universality of the judgment of taste can be justified. To say that an object is universally beautiful is to say that this object, if recognized as a moral or intellectual beauty, produces the feeling of the sublime, which is universal, because a) it is associated with the universal ideas of pure reason, and b) it is accessed without any private, selfish or hedonistic interest.

Besides the concept of disinterested sensibility, there was, however, yet another sense in which Heydenreich conceived of the universality of the judgment of taste. This is what I call the Perfectibility Thesis. It was inspired by one of the key ideas of the Enlightenment – that of the perfectibility of man – whose origin can be traced back to Alexander Baumgarten's notion of aesthetics as a discipline for the perfection of sensual cognition, as well as to Lord Shaftesbury's belief in the pedagogical significance of moral and aesthetic feelings for the cultivation of personal character. ⁹⁸ For Heydenreich, however, the idea of perfectibility was something that can be best accounted for from the perspective of Immanuel Kant's moral philosophy. As he demonstrated in the article *Ueber die Principien der Aesthetik* (*On the Principles of Aesthetics*, 1789), one corollary of the categorical imperative, and thus one of the essential ends of practical reason, was, among other things, the »perfection of all mental faculties«. ⁹⁹ After all, Kant himself derived from the categorical imperative several so called »duties to oneself«, including the duty to cultivate one's own talents in order to become »a man useful in many respects« ¹⁰⁰ – a maxim, whose universal validity can, according to Kant, no one dispute. Heydenreich applied the same logic *in concreto* to sensibility. Since sensibility is one of the potential human skills that consists of the ability

95 Heydenreich: *System der aesthetik* (= note 5), 371.

96 Ibid., 372.

97 Ibid., 376.

98 See e.g. Ursula Franke: »Bildung/Erziehung, ästhetische«. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Vol. 1*. Eds. Karlheinz Barck et al. Stuttgart 2010, 696–728.

99 Heydenreich: *Ueber die Principien der Aesthetik. Beschluß* (= note 3), 118.

100 Kant: *Grounding* (= note 23), 423.

to feel and to appreciate feelings that are of noble, non-empirical origin, then it is our moral duty to improve this skill and bring it to perfection. It follows, that whatever helps to »activate feeling and the imagination«¹⁰¹ by calling to mind the ideas of the practical and speculative reason – be it a work of art, a piece of nature, a philosophical thought, or a moral act – is at the same time a contribution to our self-improvement. This will eventually benefit the whole of society, since the cultivation of one's own or others' sensibility also means »to honour the humanity in you and in your brothers«.¹⁰² This argument further supports Heydenreich's claim for the universal validity of a judgment of taste. Since Kant's transcendental account of ethics presupposes the categorical imperative as the only objective and universal standard of what is morally good and bad, it follows that every act of the »activation« of sensibility through the works of art or nature must be acknowledged as morally good (and hence beautiful) by everyone, so far as it commits to the categorical imperative by means of fulfilling the moral duty of self-improvement. In short, the categorical imperative, that is, the fundamental synthetic proposition a priori of Kant's moral philosophy, became for Heydenreich the universal standard of beauty and the underlying principle of taste. The aesthetic judgment became a special case of practical judgment.

On this basis, we might conclude that Heydenreich's decidedly humanist conception of taste was based on a unique philosophical experiment with the conceptual material provided by Immanuel Kant's first and, especially, the second *Critique*. Central to this experiment was Heydenreich's attempt to transform Kant's notion of the moral feeling of respect into a broader aesthetic category of the sublime. An important presupposition for this conceptual shift was Heydenreich's revision of Kant's view on the relation between aesthetics and ethics. Whereas Kant recognized the importance of a certain amount of aesthetic value, namely the moral feeling, to our moral thought and action, Heydenreich stressed that the opposite was also true, namely the recognition, that something profoundly moral constitutes the value of our aesthetic experience of art and nature – at least in so far as this experience means fulfilling the duty to ourselves and as such conforms to the moral law of the pure practical reason. In this sense, Heydenreich's theory of taste, and in a broader sense his whole notion of aesthetics as a »philosophical and educative science of taste«¹⁰³, was conceived as an integral part of Immanuel Kant's practical philosophy.

101 Heydenreich: *System der Aesthetik* (= note 5), 43.

102 Heydenreich: *Ueber die Principien der Aesthetik. Beschluß* (= note 3), 117.

103 *Ibid.*, 76.

Piroska Balogh, Gergely Fórizs (Budapest)

Friedrich August Clemens Werthes' Appointment and Activity as Professor of Aesthetics at the Royal Hungarian University (1784–1791)

1. Introduction

The German poet, author and translator Friedrich August Clemens Werthes (1748–1817) was born in the town of Buttenhausen in Württemberg. Here are his main biographical data we know from existing scholarship:¹ Werthes was born into the family of a Lutheran minister and was sent to the Lutheran foundation school of Tübingen (Tübinger Stift) for his advanced studies. He then continued his studies at the University of Erfurt, where he made a lifelong friendship with his philosophy professor, famous poet and editor Christoph Martin Wieland. He also became acquainted with the poets of the Göttinger Haindbund; his first volume, *Hirtenlieder* (pastoral songs), came out in 1772.²

- 1 For the most thorough critical survey of his life, see Theodor Herold: *Friedrich August Clemens Werthes und die deutschen Zriny-Dramen. Biographische und Quellenkritische Forschungen*. Münster 1898. For the most recent attempt, see Rita Unfer Lukoschik: »Rezeption italienischer Literatur im Deutschland der Spätaufklärung. Friedrich August Clemens Werthes (1748–1817)«. In: *Gelehrsamkeit in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert. Letterati, erudizione e società scientifiche negli spazi italiani e tedeschi del 700*. Ed. Giorgio Cusatelli, Maria Lieber, Heinz Thoma, Edoardo Tortarolo. Tübingen 1999, 111–126. The more recent scholarship focuses on Werthes as a playwright. See Markus Bernauer: »Clemens August Werthes' habsburgisches Theater«. In: *Wechselwirkungen I. Deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext*. Ed. Zoltán Szendi. Wien 2012, 95–104; Kálmán Kovács: »Niklas Zrini oder die Belagerung von Sigeth.« Gedächtniskämpfe und historische Narrative im zentraleuropäischen Kulturraum um 1800«. In: *Zentren und Peripherien. Deutsch und seine interkulturellen Beziehungen in Mitteleuropa*. Ed. Csaba Földes. Tübingen 2017, 181–195. For the bilingual (Hungarian-German) edition of Werthes' 1790 play about Miklós Zrínyi, with commentaries, see »Zrínyi, Zriny, Zrinski«. *Szigetvár német–magyar emlékezete 1790–1826 [German and Hungarian Memory of the Siege of Szigetvár 1790– 1826]*. Ed. Kálmán Kovács. Debrecen 2017, 7–62, 499–514.
- 2 Friedrich August Clemens Werthes, [and Christoph Martin Wieland]: *Hirtenlieder, von F. A. C. W. und der verklagte Amor. Ein Fragment von dem Verfasser der Musarion*. Leipzig 1772. On this book's influence on Goethe, see: Christopher Meid: »Mayfest: als bukolisches Gedicht. Zum Traditionsverhalten des jungen Goethe«. In: *Goethe-Jahrbuch* 136 (2019). Hg. Petra Oberhauser. Göttingen 2020, 127–141.

From this point on, he frequently published both original works of poetry and prose, as well as translations from Italian; from the 1780s, he also presented himself as a playwright. Nevertheless, it was his translations that brought him success. He translated the first eight cantos of Ariosto's *Orlando Furioso* into German, as well as Carlo Gozzi's plays.³ Meanwhile, he earned a living mainly by working as a private tutor to young aristocrats, which gave him the opportunity to travel throughout Germany and Switzerland. Between the years 1774 and 1780 he lived in Italy, but we know little of this period of his life. At the end of 1781, he was appointed professor of Italian literature at the Hohe Karlschule, an institution elevated to the rank of university by Joseph II in the same year. He stepped down from this position as early as the beginning of 1783. There seem to be two different explanations: either Prince Karl Eugen disapproved of his conduct⁴, or it was Werthes himself who was displeased with his working conditions, especially his salary.⁵ The next known fact from Werthes' life is that, following the proposal of the Viennese Studienhofkommission (Imperial Commission on Education) on 29 September 1784, Joseph II appointed him to be Professor of Aesthetics at the University of Pest on 13 October of the same year. This was Werthes' first long-term post, which he only resigned from six and a half years later, for reasons unknown, at the beginning of 1791, after the death of the emperor.⁶ He travelled to St. Petersburg, where he became a tutor once again. In 1797, we find him again in Württemberg, where he was appointed court counsellor and where he edited the official government journal.

- 3 This was first published in the 1774 volume of *Der Teutsche Merkur* and then, anonymously, as a distinct publication: *L. Ariosts rasender Roland, aus dem Italienischen Übersetzt*. Bern 1778. For Werthes' translations of Gozzi's works, see Hedwig Hoffmann Rusack: *Gozzi in Germany. A Survey of the Rise and Decline of the Gozzi Vogue in Germany and Austria, with Especial Reference to the German Romanticists*. New York 1930, especially the 3rd chapter: »The Spread of the Gozzi Vogue«, 56–71. By this time, Werthes' works and translations were already well-known in Hungary as well. This claim is supported by the fact that in his aesthetic treatise of 1784, published just before Werthes' appointment as professor of aesthetics, György Alajos Szerdahely referred to Werthes' merits in pastoral poetry as well as his Ariosto translations. Georg Aloys Szerdahely: *Poesis narrativa ad aestheticam seu Doctrinam boni gustus conformata*. Buda 1784, 146, 169.
- 4 Robert Uhland: *Geschichte der Hohen Karlschule in Stuttgart*. Stuttgart 1953, 162.
- 5 Herold: *F. A. C. Werthes* (= note 1), 44 f. See also: *Aus den Tagebüchern Friedrich Münters. Wander- und Lehrjahre eines dänischen Gelehrten. Bd. 1. 1772–85*. Ed. Øjvind Andreasen. Kopenhagen / Leipzig 1937, 96.
- 6 For Werthes' time in Pest, see Gustav Heinrich: »Friedrich August Clemens Werthes in Ungarn«. In: *Ungarische Revue* 13 (1893) Heft 8–9, 508–513.

There has been no satisfying inquiry into the reasons why in 1784 the Austrian state gave such a privileged position to Werthes, a man who always lived an adventurous life without being able to or wanting to strike root anywhere. The details of his activities as a professor of aesthetics also lay hidden. In this paper, we will endeavour to explore these two topics by drawing on manuscripts that have as yet remained unpublished. We will examine two official documents in German that can be dated to 1784, and a set of lecture notes in Latin from 1791, both of which made public in the Appendix.

2. The circumstances of Werthes' appointment as professor of aesthetics

First, we will focus on the two documents connected to Werthes and kept among the official documents of Gottfried van Swieten in the manuscript repository of the Austrian National Library. Both unpublished materials are directly connected to the professorial appointment of the German author: one of them is a memorandum (»Denkzeddel«) by an anonymous author containing Werthes' main biographical data and bibliography; the other is an untitled proposal – written and signed by Werthes himself – about the principles of teaching aesthetics at universities. The documents are undated, but it is quite certain that they were written and sent to van Swieten directly before the 1784 appointment. As the president of the Studienhofkommission, the plenum responsible for the imperial education policy, van Swieten had considerable influence on the list of names that were submitted for professorial offices. Let us see, then, what new details we can learn from these documents about Werthes' life and his approach to aesthetics.

2. 1. The memorandum

As for the memorandum, it is noteworthy that it was probably this document that served as the basis of the Latin proposal of the Studienhofkommission on 29 September 1784.⁷ This is supported by the fact that both documents con-

7 Cf. Heinrich: »F. A. C. Werthes in Ungarn« (= note 6), 509. Heinrich gives a description of Werthes' professorial proposal based on the »files of the university of Budapest«. The documents in the university archives concerning the faculty of humanities, together with these files, were destroyed in 1956.

tain the same biographical data about Werthes. The only difference is that the proposal also includes some laudatory commentaries. (E.g.: »in amoenioribus literis artibusque liberalibus praeprimis excultus«). To mention another similarity: like the memorandum, the proposal also claims Werthes to be »34 years old«, which suggests that the memorandum might have been the source of the false data. In reality, Werthes, the applicant for the professorship, was 36 years old in 1784 – a fact already pointed out by Heinrich.⁸

The memorandum enriches our knowledge of Werthes' life with several important details. For example, there is mention of his university studies in Jena, which were previously unknown to scholars. For our present purposes, the most important detail is that after resigning his position at the university of Stuttgart he »undertook a learned journey to St. Petersburg and to the northern German provinces«. (»[M]achte er seitdem eine gelehrte Reise nach Petersburg und durch die nördlichen Provinzen von Deutschland«). This detail is of special importance because until this time we did not know what Werthes did between leaving Stuttgart in May 1783 and (re)appearing in Vienna in the summer of 1784. In his letter written to his mentor, Wieland, dated 4 May 1783, he mentions two scenarios for his future: he refers to a possible »Grand Tour«, i.e. an educational trip with a Russian count named Sievers, and with England being its main destination. But until then, he writes, he is going to Vienna, because »there« a position as professor of aesthetics has been offered to him »in the meantime«. Thus he decided to stay in Vienna, see how things would turn out, and gather some information as to whether »there is something to be gained there« for him, especially because »it is at this very time that the new institutions are coming into being«.⁹ This latter remark refers to the developments of the educational reforms then taking place in Austria, which, for instance, led to the appointment of Werthes' old poet friend, Johann Georg Jacobi¹⁰, to be Head of the Department of Aesthetics at the University of Freiburg in 1784.¹¹ Nevertheless, instead of Vienna, Werthes appeared in Weimar at the

8 Ibid.

9 F. A. C. Werthes to Christoph Martin Wieland, Stuttgart, 4 May 1783. In: *Wielands Briefwechsel. Bd. 8. Juli 1782 – Juni 1785. Teil 1*. Ed. Annerose Schneider. Berlin 1992, 96.

10 For the relationship of Werthes and Jacobi, see Herold: *F. A. C. Werthes* (= note 1), 14, 157.

11 For Joseph II's university reform concerning the faculty of humanities and aesthetics education, see Tomáš Hlobil: *Geschmacksbildung im Nationalinteresse. Die Anfänge der Prager Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum 1763–1805*. Hannover 2012, 39–51. For the circumstances of Jacobi's appointment, see *Ibid.*, 47 f.

end of June, where he asked for and received a letter of recommendation from Wieland.¹² The letter of recommendation was addressed to Tobias Philipp von Gebler in Vienna¹³, who was not only a significant playwright of his day but also held high office (at this time as the vice chancellor of the Bohemian-Austrian chancellery). It is debated by scholars whether Wieland's recommendation actually helped Werthes, who had just arrived in Vienna, because he remained unemployed for more than a year.¹⁴ The information in the memorandum, however, suggests that, even if Werthes went to Vienna in the summer of 1783, he did not stay there for long. Instead, he moved on – probably in the company of and with the financial support of the Russian count Sievers mentioned in his letter to Wieland – just not to England, as originally planned, but to St. Petersburg. This Russian sojourn can explain why we lack any information about Werthes' following year and why he travelled from Pest to St. Petersburg in 1791 to become the tutor to one of his former Stuttgart students there (not identical to the aforementioned count), who became a highly-ranking military officer.¹⁵ We know from the correspondence of Johann Georg Hamann that Werthes only returned from St. Petersburg in June 1784. While travelling to Vienna, Werthes visited the famous philosopher living in Königsberg, who mentioned this visitation to his friend with moderate enthusiasm.¹⁶

- 12 Cf. Thomas C. Starnes: *Christoph Martin Wieland. Leben und Werk. Aus zeitgenössischen Quellen chronologisch dargestellt. Band 1. »Vom Seraph zum Sittenverderber«. 1733–1783.* Sigmaringen 1987, 740.
- 13 Christoph Martin Wieland to Tobias Philipp von Gebler, Weimar, 29 June 1783. In: *Wielands Briefwechsel. Bd. 8.* (= note 9), 106–107.
- 14 The document (dated 29 September 1784) proposing Werthes for a professorship writes that he »currently devotes himself to literary activity in Vienna«, which suggests that he was officially unemployed at that time. Heinrich: »F. A. C. Werthes in Ungarn« (= note 6), 509. Herold points out the long interval between the recommendation addressed to Gebler and the actual professorial appointment. Herold: *F. A. C. Werthes* (= note 1), 59.
- 15 Cf. Friedrich Clemens August Werthes to Christoph Martin Wieland, Pest, 21 February 1791. In: *Wielands Briefwechsel. Bd. 11. Januar 1791 – Juni 1793. Erster Teil. Text.* Ed. Uta Motschmann. Berlin 2001, 41–42, here: 42. Also see: F. A. C. Werthes to Chr. M. Wieland, Pest, 3 April 1791. In: *Ibid.* 67–68, here: 68.
- 16 »Vorige Woche besuchte mich ein Prof. Werther oder Werthes in Gesellschaft unsers Mangelsdorf und Mohr. – Er kam von Petersburg und geht nach Wien. [...] Seine Begleitung und andere Umstände machten mich in Ansehung seiner verlegen und misstrauisch. Gegen Kant soll er gesagt haben bey Wieland im Hause gelebt zu haben – und mir versicherte er Herder noch zu Bückeburg gut gekannt zu haben. Nunmehr sagt man, daß es[sic!] der Uebersetzer des Ariost p[sic!] seyn soll.« Johann Georg Hamann to Johann George Scheffner, Königsberg, 8 June 1784. In: Johann Georg Hamann: *Briefwechsel. Bd. 5. 1783–1785.* Ed. Arthur Henkel. Frankfurt/M. 1965, 158–160, here: 158 f.

The next important detail is nowhere to be found in the content of the memorandum. It is the name of the person who wrote it. It can be stated with certainty that the memorandum was written by the same hand that wrote a draft of a letter, dated 17 August 1785, that can also be found among the Swieten documents.¹⁷ This draft is addressed to Johann Georg Jacobi, »professor of beautiful sciences« at Freiburg, and discusses the practical problems of teaching aesthetics. Usually, it is attributed to Gottfried van Swieten¹⁸, but, according to Ingrid Solly's dissertation, the handwriting on the draft belongs to Otto Freiherr von Gemmingen¹⁹, a claim also supported by Helmut Seel's recent monograph, with the slight difference that Seel attributes the authorship to Gemmingen, as well.²⁰ If the scholars who processed the history of Gemmingen's journal and wrote a monograph on his oeuvre identified the handwriting correctly (which is also the handwriting on the memorandum), then there are several – albeit indirect – conclusions to be drawn concerning the motivation for Werthes' appointment. There is also a direct connection between Gemmingen and Werthes: both of them were Freemasons and members of the Illuminati.

Earlier scholarship did not pay much attention to the fact that Werthes was a member of the secret societies of the Freemasons and the Illuminati²¹, and thus it was not commonly believed that there was an immediate link between

17 Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 9717, fol. 538 r/v. For more on this letter, see Ernst Wangermann: »By and By We Shall Have an Enlightened Populace«. Moral Optimism and the Fine Arts«. In: *The Great Tradition and Its Legacy. The Evolution of Dramatic and Musical Theater in Austria and Central Europe*. Eds. Michael Cherlin, Halina Filipowicz, Richard L. Rudolph. New York / Oxford 2003, 12–32, here: 25. Also see Ernst Wangermann: *Aufklärung und staatsbürgerliche Erziehung. Gottfried van Swieten als Reformator des österreichischen Unterrichtswesens 1781–1791*, Wien 1978, 70.

18 One can find his name in the register of Jacobi's correspondence that erroneously dates the letter to 15 August 1785. Achim Aurnhammer, C.J. Andreas Klein: *Johann Georg Jacobi (1740–1814). Bibliographie und Briefverzeichnis*. Berlin / Boston 2012, 368.

19 Ingrid Solly: »Der Weltmann«. *Eine moralische Wochenschrift des Josephinismus* [Dissertation]. Wien 1981, 16.

20 Helmut Seel: *Otto Freiherr von Gemmingen. Biographie*. Bayreuth 2000, 185.

21 Theodor Herold's Werthes-biography, for example, does not discuss this issue. The fact that Werthes was a member of the Illuminati society, a branch of Freemasonry, has been known ever since the memoir of his Stuttgart professor colleague, Jacob Friedrich von Abel. For this and on the Illuminati in general, see Richard van Dülmen: *Der Geheimbund der Illuminaten* [2nd Edition]. Stuttgart /Bad Cannstatt 1977. (On Werthes: *Ibid.*, 78.), also see *Der Illuminatenorden (1776–1785/87). Ein politischer Geheimbund der Aufklärungszeit*. Ed. Helmut Reinalter. Frankfurt/M. 1997.

his connections with other members and his suddenly ascending career in Vienna. Hans-Jürgen Schings' monograph resolved this oversight by examining the Stuttgart Illuminati, positioning Werthes in that circle, and exploring the years of his career spent in Stuttgart from this perspective. According to Schings, Werthes (or »Phyrro«, as he was called within the society) »clearly« took the initiative in founding the Stuttgart Illuminati Society in 1781. Schings also mentions that von Gebler, to whom Wieland's recommendation was addressed, was most probably also a member of the Illuminati.²² Following Schings, Rita Unfer Lukoschik has recently explicitly written that Werthes' professorial appointment »might have been partly the result of the efforts of Illuminati society members«.²³

Direct proof justifying this hypothesis has not yet been found, but there are several items of indirect evidence for it in contemporary documents. For example, we have the diary notes of two Freemason-Illuminati members, Georg Forster and Friedrich Münter, who travelled through Vienna at that time. Both of them mention Werthes, who was living in Vienna in the summer and autumn of 1784. Forster, staying in Vienna from 30 July 1784, accurately recorded in his diary the names of those he met, and Werthes' name appears several times on these lists – always mentioned together with the name of Gemmingen.²⁴ At this time, Baron Gemmingen was the president of the ›Zur Wohlthätigkeit‹ Freemason Lodge and he was also part of the Illuminati. Forster himself – who was ceremonially initiated into the ›Zur wahren Eintracht‹ Lodge in the August of 1784, then became an honorary member of Gemmingen's lodge in September – was part of the Illuminati from May that same year.²⁵ After 30th August 1784, Münter repeatedly mentions in his diary his discussions with »brother Werthes« about, among other things, the affairs of the society. Münter's diary is of interest for our present purposes because, according to the author, he met Werthes at Gemmingen's residence several times.²⁶

22 Hans-Jürgen Schings: *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*. Tübingen 1996, 32.

23 Lukoschik (= note 1), 122.

24 Georg Forster: *Tagebücher* [2., berichtigte Auflage]. Ed. Brigitte Leuschner. Berlin 1993 (= *Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, 12), 108, 114, 117, 123, 124, 132, 137, 141.

25 For the note of Hans-Josef Irmen, see *Die Protokolle der Wiener Freimaurerloge ›Zur wahren Eintracht‹ (1781–1785)*. Ed. Hans-Josef Irmen. Frankfurt/M. 1994, 325.

26 *Aus den Tagebüchern Friedrich Münters* (= note 5), 59, 71, 86.

Our third relevant contemporary source specifically attests to the circumstances of Werthes' appointment. The documents in question are the letters of Johann Heinrich Gottfried von Bretschneider (1739–1810)²⁷, former director of the University Library of Pest, that he wrote to his friend, the Berlin-based publisher and editor Friedrich Nicolai.²⁸ At the end of October 1784, Bretschneider travelled from Vienna to Pest-Buda in the company of Werthes, whence he continued his travels to Lemberg (now Lviv, Ukraine) to take up his new position as librarian. He mentions Werthes' appointment in two of his letters. In the first, sent from Vienna, he describes Werthes in the following way: »Ich werde übermorgen über Ofen [i.e. Buda] nach Lemberg abreisen. Prof. *Werthes* der den Ariost übersetzt hat, ein Wielandianer den van Swieten auf Empfehlung des Bar[on]. Gemmingen zum Prof. der schönen Wissenschaften in Pest gemacht hat, wird mit mir bis Pest reisen.«²⁹ After returning to Buda, Bretschneider writes again to Nicolai, bringing up the topic for the second time. He notes that there are only three Protestant professors at the University of Pest, among them the freshly appointed Werthes: »ein Zögling Wielands der auf Empfehlung der Gräfin Thun, des Bar[on]. Gemmingen, und des B[aron]. v. Swieten hieher kommen[sic!] ist.«³⁰

Baron Otto Heinrich von Gemmingen-Hornberg (1755–1836), who seems to play a key role in our story, was, according to Münter's description, »a splendid, fine young man, filled with wit and fire, who spent his days mostly in his garden, dedicated to his friends«.³¹ He arrived at Vienna in 1782 from

27 Cf. János Bruckner: »H. G. Bretschneider an der Universitätsbibliothek Ofen-Pest (1780–1784). Zur Lebensgeschichte eines Bibliothekars der josephinischen Epoche«. In: *Biblos* 7 (1958) 2. Heft, 62–68. For Bretschneider's autobiography, see *Denkwürdigkeiten aus dem Leben des k.k. Hofrathes Heinrich Gottfried von Bretschneider. 1739 bis 1810*. Ed. Karl Friedrich Linger. Wien / Leipzig 1892.

28 For Nicolai's significance, see *Friedrich Nicolai (1733–1811)*. Ed. Stefanie Stockhorst, Knut Kiesant, Hans-Gert Roloff, Berlin 2011. In 1773, Werthes offered Nicolai his services as translator or writer, but Nicolai advised him to choose the state office instead. See Pamela E. Selwyn: *Everyday Life in the German Book Trade. Friedrich Nicolai as Bookseller and Publisher in the Age of Enlightenment 1750–1810*. Pennsylvania 2000, 300.

29 Johann Heinrich Gottfried von Bretschneider to Friedrich Nicolai, Vienna, 20 October 1784. In: Margit Szabó: *H. G. v. Bretschneider budai tartózkodása 1782–1784-ig. Fejezet a magyar felvilágosodás történetéből [H. G. v. Bretschneider in Buda 1782–1784. A Chapter from the History of Hungarian Enlightenment]*. Budapest 1942, 80–81, here: 81.

30 Johann Heinrich Gottfried von Bretschneider to Friedrich Nicolai, Buda [Ofen], 6 November 1784. In: *Ibid.*, 82.

31 *Aus den Tagebüchern Friedrich Münters* (= note 5), 59.

Mannheim, where he had worked as a dramaturge for the national theatre.³² In Vienna, he moved with confidence in the highest circles, and published journals that supported the reform politics of Joseph II. His cooperation with van Swieten is known, though not documented in detail. According to Helmut Seel, after his arrival at Vienna, Gemmingen might have met van Swieten in the salon of Marie Wilhelmine von Thun-Hohenstein, a countess whose name also appears in Bretschneider's letter quoted earlier, and whose salon was one of the centres of Viennese cultural life.³³ It is a general assumption among scholars that Gemmingen edited his *Der Weltmann* (1782–1783) – his weekly journal addressed to higher aristocrats, propagating tolerance and striking a critical tone against the Catholic Church – together with van Swieten, and that van Swieten himself also published articles in the journal anonymously.³⁴ It is also assumed that Gemmingen had influence on issues of educational reform.³⁵ Officially, Gemmingen held no government position in Vienna, but his contemporaries believed he held significant informal power. Forster mentions Gemmingen as van Swieten's »closest friend« (»intimester Freund«)³⁶, while Münter writes about him that »[Gemmingen] hat im stillen vielen Einfluss durch seine Verbindungen mit dem Fürsten Kauniz[sic!], mit Baron van Swieten[sic!] und der Gräfin Thun«.³⁷ One of Georg Forster's letters also confirms³⁸ that Gem-

32 On Gemmingen as a playwright, see Cäsar Fleischlen: *Otto Heinrich von Gemmingen. Mit einer Vorstudie über Diderot als Dramatiker. »Le père de famille« – »Der deutsche Hausvater«.* Beitrag zu einer Geschichte des bürgerlichen Schauspiels. Stuttgart 1890.

33 Seel: *Otto Freiherr von Gemmingen* (= note 20), 184.

34 Cf. Reinhold Bernhardt: »Aus der Umwelt der Wiener Klassiker. Freiherr Gottfried von Swieten (1734–1803)«. In: *Der Bär. Jahrbuch von Breikopf & Härtel* 7 (1930), 74–166, here: 78; Solly: »Der Weltmann« (= note 19), 18; Seel: *Otto Freiherr von Gemmingen* (= note 20), 184; Wangermann: »By and By We Shall Have an Enlightened Populace.« (= note 17), 25 f. For the journal, see Wolfgang Martens: »Der Weltmann (Wien 1782–1783). Eine Wochenschrift für den Adel«. In: *Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur*. Ed. Norbert Bachleitner, Alfred Noe und Hans-Gert Roloff, Amsterdam / Atlanta 1997, 645–655.

35 Solly: »Der Weltmann« (= note 19), 16, 189.

36 Georg Forster to Christian Gottlob Heyne, Vienna, 1 September 1784. In: Georg Forster: *Briefe 1784 – Juni 1787*. Ed. Brigitte Leuschner. Berlin 1978 (= *Georg Forsters Werke*, 14), 176–179, here: 177.

37 *Aus den Tagebüchern Friedrich Münters* (= note 5), 111 f.

38 »Ich habe einen Freund hier, den Baron von Gemmingen, einen ganz vortrefflichen Kopf, der viel bei Fürst Kaunitz und bei van Swieten gilt«. Georg Forster to Samuel Thomas Sömmerring, Vienna, 14–16 August 1784. In: Forster: *Briefe 1784 – Juni 1787* (= note 36), 153–167, here: 161.

mingen's connections extended even to the highest ranks of the Austrian state apparatus, to State Chancellor Wenzel Anton Graf Kaunitz-Rietberg.

Gemmingen's acquaintance with Werthes predates their arrival at Vienna, for both of them were members of the ›Johannes zur brüderlichen Liebe‹ Freemason's Lodge, founded in 1781 in Worms.³⁹ Yet there seems to be only one visible sign of their cooperation: one of Werthes' lyrical poems was published in Gemmingen's *Magazin für Wissenschaften und Litteratur*, a journal launched in 1784.⁴⁰ Furthermore, we also know that Werthes helped in the distribution of the journal, utilising, for example, his connections in Königsberg. It is due to this that the first issue reached Johann Georg Hamann.⁴¹

As we have mentioned, both Werthes and Gemmingen were prominent Freemasons and Illuminati. Members of these secret orders used to help one another get ahead in society, which can be also documented based on their now publicly accessible secret correspondence, in which Werthes' name also makes an appearance. According to these documents, during a 1782 exchange of letters, Adolph Franz Friedrich Ludwig Freiherr von Knigge (alias Philo) and Johann Adam Weishaupt (alias Spartacus) discussed the possibility of a position for Werthes as a tutor. Werthes, however, could not accept the position, since it was reserved only for Catholics with a noble background.⁴² Certain details of this correspondence were already revealed by Leopold Alois Hoffmann (Gemmingen's and Werthes' fellow Freemason, and professor of German language and literature at the University of Pest between 1784 and 1790), who was deemed a traitor to the Freemasons. In his volume of 1796, he published a letter from Knigge with the clear intent of smearing him, in which the German

39 Cf. Wilhelm Kreutz: *Aufklärung in der Kurpfalz. Beiträge zu Institutionen, Sozietäten und Personen*. Heidelberg 2008, 150. Cf. Seel: *Otto Freiherr von Gemmingen* (= note 20), 178 f.

40 F. A. C. Werthes: »Bey einer Thränenweide«. In: *Magazin für Wissenschaften und Litteratur* 1784 (1), 123–124.

41 See Johann Georg Hamann's letter to Johann George Scheffner, Königsberg, 19–20 September 1784. In: Johann Georg Hamann: *Briefwechsel. Bd. 5.* (= note 16), 221–223. here: 221. »Vorige Woche ist hier das erste Stück eines neuen *Magazins für Litteratur und Wissenschaften* angekommen, welches Otto von Gemmingen zu Wien [...] herausgibt. Pr.[ofessor] Werthes hat es seinem Freunde Mangelsdorf hier in Commißion gegeben. Das letzte u[nd] vielleicht schlechteste Stück ist von ihm; eine Ode unter der Aufschrift: *Thränenweide*. [...] Der Anfang verspricht viel Gutes.«

42 Adolph Franz Friedrich Ludwig Freiherr von Knigge to Johann Adam Weishaupt, Frankfurt, 24 September 1782. In: *Die Korrespondenz des Illuminatenordens. Band II. Januar 1782 – Juni 1783*. Ed. Reinhard Markner, Monika Neugebauer-Wölk, Hermann Schüttler. Berlin/Boston 2013, 196.

author presses for Werthes' Viennese appointment.⁴³ The picture becomes more complex if one considers that Hoffmann became head of the Department of German Language and Literature at the University of Pest in 1784 – allegedly due to Gemmingen's effective involvement.⁴⁴

Having considered all the above, the thesis that Werthes' good fortune in the year 1784 resulted from support from Freemason and Illuminati circles can be confirmed. One might also add that Baron Gemmingen played a crucial role in this.

Beyond that, however, one should also keep in mind that Werthes was also a perfect fit for the current governmental approach to cultural politics, as embodied by the name of van Swieten. In his monograph, Tomáš Hlobil points out the deliberate agenda during the reign of Joseph II to appoint well-known German poets and authors from Protestant regions to be heads of departments of aesthetics.⁴⁵ (As further examples, one might mention the 1784 appointment of Johann Georg Jacobi in Freiburg and the 1785 appointment of August Gottlieb Meißner in Prague.) There seem to be two interlocking motives behind this phenomenon. On the one hand, there is Joseph II's plan of centralization, employing persons from abroad who were independent from local elites and acted in accordance with central government, and, being Protestants, were independent from the Catholic clergy. For instance, in an official letter dated 9 August 1784, van Swieten explained the removal of the former professor of aesthetics in Pest, erstwhile Jesuit friar György Alajos Szerdahely, saying that since »the emperor wishes to reduce the number of ex-Jesuits in the university of Buda« there needs to be a Protestant appointed to be head of department.⁴⁶ On the other hand, one might discern in the background van Swieten's other agenda of prioritizing the actual improvement of taste that was expected from persons involved in practising art, especially in literary life.

43 Leopold Alois Hoffmann: *Aktenmäßige Darstellung der Deutschen Union, und ihrer Verbindung mit dem Illuminaten-Freimaurer- und Rosenkreutzer-Orden. Ein nöthiger Anhang zu den höchst wichtigen Erinnerungen zur rechten Zeit.* Wien 1796, 156.

44 Seel: *Otto Freiherr von Gemmingen* (= note 20), 131.

45 Hlobil: *Geschmacksbildung im Nationalinteresse* (= note 11), 49 f.

46 Benedek Csaplár: »Révai sikertelen törekvése az egyetemi tanszékre« [»Révai's failed attempt to gain a professorship at the university«]. In: *Figyelő* 21 (1886), 118–133, 205–223, here: 212.

2. 2. Werthes' Plan for Teaching Aesthetics

The educational plan submitted by Werthes emphasises the social utility of an aesthetic curriculum designed to improve taste, and is clearly related to van Swieten's conception of education and aesthetics. Its theoretical background was first explored by Ernst Wangermann, who believed that it was during his years as ambassador in Berlin (1770–1777) that van Swieten became an »important convert to Shaftesburian moral aesthetics as formulated by Moses Mendelssohn and Johann Georg Sulzer.«⁴⁷ The intermingling of van Swieten's programme that elevated aesthetics to a »national issue«⁴⁸ with Sulzer's concept of taste can nevertheless be proved textually, as well: van Swieten, for example, made notes of the relevant definition proposed in the Berlin aesthete's lexicon: »Der Geschmack ist im Grunde nichts als das innere Gefühl, wodurch man die Reizung des Wahren und Guten empfindet.«⁴⁹ It was ideas like this that led Joseph II, inspired by van Swieten's initiative, to make aesthetics – a subject designed for the all-round improvement of taste – compulsory for third-year humanities students throughout the Empire in 1784.

To judge Werthes' ideas, however, we must also consider the general plan for scientific improvement developed by von Gemmingen in 1784 in his programmatic article published in his newly launched journal, the *Magazin für Wissenschaften und Litteratur*. The target audience of this periodical was the »enlightened bourgeoisie«; its central theme the cultivation of the sciences.⁵⁰ Drawing heavily and explicitly on Francis Bacon's conception of the sciences⁵¹, Gemmingen argues for an exoteric scientific culture; he considers social change to be a necessary precondition for this. The goal of »cultivating the sciences«, according to Gemmingen, is to undo the tendency of decay that followed the fall of the Roman Empire, when esoteric systems that had little to do with ex-

47 Wangermann: »By and By We Shall Have an Enlightened Populace« (= note 17), 24 f.

48 »Ferner die Bildung des Geschmacks, welche eben das Geschäft der Aesthetik ist, ist eine national-Angelegenheit, denn der Geschmack vervollkommet die Vernunft und Sittlichkeit, und verbreitet Anmut und Geselligkeit über das ganze Leben.« Gottfried van Swieten: »Über die Bildung der künftigen Volkslehrer. Vortrag der Studienhofkommission[.] Quotes from: Wangermann: *Aufklärung und staatsbürgerliche Erziehung* (= note 17), 38.

49 Cf. Wangermann: *Aufklärung und staatsbürgerliche Erziehung* (= note 17), 70.

50 Cf. Seel: *Otto Freiherr von Gemmingen* (note 20), 133 f.

51 Otto von Gemmingen: »Ueber Wissenschaftspflege«. In: *Magazin für Wissenschaften und Litteratur* 1 (1784), 1–9.

perience started to dominate the scientific world. In feudal systems, the sciences became the privilege of monks, who, detached from civil society, did not strive to serve mankind through their scientific work. Even though the sciences have since then made a partial return to society, one can still mostly find individual systems, especially in the fields of theology and law, which – even if »they, by their nature, are not real sciences« – have marginalised everything else. Instead of scholarship dedicated exclusively to an overtly specified field, Gemmingen argues for the model of classical antiquity, where »men of intellect«, who were always emphatically seen as statesmen, »tested their ideas on experience and put them into practice through their influence«. ⁵² The realization of this ideal is hindered, however, by the fact that those who are devoted to the improvement of the sciences have no means to influence social practice, nor to adjust their studies to it: »Noch immer ist bey uns das nicht vertilget, wogegen Baco so sehr eifert; groß ist der Schwarm der Systeme, und an Erfahrungen fehlt es noch immer. Man kümmert sich noch immer zu wenig um die unmittelbare Verbindung zwischen Grundsätzen und Anwendung. Daher die schiefe Unterscheidung zwischen Gelehrten und Geschäftsmännern, welche eigne Stände ausmachen.« ⁵³

It was through state interference that Gemmingen wished to resolve this problem. To regain the dignity of the sciences, to join theory with practice, he proposed to the emperor that excellent scholars be employed at the court, and that they be given »decent remuneration« and ability to »use their authority to promote the happiness of the people who they taught wisdom«. It is noteworthy that the state interference in the sciences proposed by Gemmingen did not merely consist of the utilitarian instrumentalization of science. Instead, and in accordance with Bacon's concept ⁵⁴, it proposed a model in which »practice is supported by theory, just as the latter is always to be accompanied by the former.« ⁵⁵

52 Ibid., 4 f.

53 Ibid., 5.

54 First and foremost, it is Bacon's »idola theatri« that are of special importance here, more specifically his argument against speculative philosophical systems. See, for instance, his argument that one should »consult experience [...], in order to frame his decisions and axioms«. Francis Bacon: *The New Organon*. In: Francis Bacon: *Selected Philosophical Works*. Ed. Rose-Mary Sargent. Indianapolis / Cambridge 1999, 86–206, here: 105 (*Book One*, 63).

55 »[M]an muß die Ausübung mit der Theorie unterstützen, so wie diese immer von jener begleitet seyn soll«. Gemmingen: »Ueber Wissenschaftspflege« (= note 51), 7.

It is plausible to interpret Werthes' educational plan in the context of this proposal. Introducing aesthetics in accord with the scientific ideal described by Gemmingen, Werthes writes that aesthetics is not to be taught in universities merely as an abstract science. Instead, aesthetics is to become a vehicle for actually improving taste. This implies moving away both from purely theoretical studies (from educating »metaphysicist know-it-all«), and from the merely practical education of poetics and rhetoric (educating »mere orators and poets«). Instead, the goal is to aim at the intersection of these two practices and to transcend them both: to promote the common good by making students capable of describing and understanding abstract truths. Thus, citizens would acquire capabilities necessary in all areas of life: »[D]er Geschmack ist das Leben jeder andern Wissenschaft, nur durch ihn können die größten und wichtigsten Wahrheiten so wie die besten und edelsten Gesinnungen allgemein und interessant gemacht werden.«

It would be in his inaugural lecture that Werthes expounded these ideas in detail, arguing that the effects of beauty extend to »the whole human being« (»der ganze Mensch«), and that it is intertwined with the ideal of *humanitas*.⁵⁶

3. Werthes' Professorial Activity at the University of Pest

Werthes held the title of ›Professor of Aesthetics‹ at the University of Pest between 1784 and 1791. His work as a professor of aesthetics has not yet been explored in detail in university histories and histories of criticism. Erzsébet Nyíry, who examined Werthes' years in Pest through a Germanist-comparatist lens, merely stated that he, in line with contemporary expectations, held his lectures in German.⁵⁷ University histories⁵⁸ have also observed this without giving any further details. Given that his inaugural lecture as well as his plays in this period were written in German, histories of aesthetics have also taken it for granted that his university lectures were held in the same language. It is quite interest-

56 Friedrich August Clemens Werthes: *Rede bey dem Antritt des öffentlichen Lehramts der schönen Wissenschaften auf der Universität von Pest*. Pest / Ofen 1784. On the lecture, see Hlobil: *Geschmacksbildung im Nationalinteresse* (= note 11), 209 ff.

57 Erzsébet Nyíry: *Werthes Frigyes Ágost Kelemen pesti évei 1784–1791. Adalékok első Zrínyi-dramáink történetéhez*. [Friedrich August Clemens Werthes's years in Pest between 1784–1791. *Supplements to the history of our first dramas on Zrínyi*.] Budapest 1939.

58 For a detailed account, see Imre Szentpétery: *A bölcsészettudományi kar története 1635–1935 [History of Faculty of Humanities 1635–1935]*. Budapest 1935, 280–286.

ing, however, that, according to the account of the *Wiener Zeitung*, he also gave a speech in Latin the day after his German inaugural lecture, though its text was not published.⁵⁹ The oldest university history from 1835, written by György Fejér, does not touch upon whether Werthes taught in German and whether this had something to do with him getting the job.⁶⁰

In the Manuscript Archive of the Hungarian National Széchényi Library there is a set of lecture notes taken by Adalbert Gerzon in the year 1791.⁶¹ These notes record two semesters of a course on the history of aesthetics. Interestingly, the instructor for the course was replaced after the first semester. The first semester was taught by Werthes, and the second by a professor temporarily substituting him, Julius Gabelhofer⁶², an Austrian Piarist and Illuminati Freemason, who later became notorious as an informer for the court. The notes for both semesters are in Latin. Even though Joseph II's university reform of 1784 prescribed the use of German textbooks to professors, contemporary textbooks and lecture notes⁶³ show that this did not necessarily mean that the language of education at the University of Pest was also changed. It was also in 1784, as part of van Swieten's reform, that Károly Koppi was appointed

- 59 »Ungarn. An der nunmehr von Ofen nach Pest versetzten Kön[iglichen]. Universität haben die Vorlesungen am 5. d[ieses]. M[onats]. ihren Anfang genommen. In diesem Tage hielt der neuernannte Professor der schönen Wissenschaften, Hr. Friderich[sic] Werthes, in seinem zahlreich besetzten Hörsaal, eine deutsche Antrittsrede in Bezug auf seinen Lehrgegenstand, die allgemeinen Beyfall fand, so wie seine Tages darauf in lateinischer Sprache abgehaltene, sehr wohlgesetzte Rede.« *Wiener Zeitung* 5 (1784), No. 93 [20 November], 2631.
- 60 György Fejér gives a detailed biography and bibliography of Werthes. György Fejér: *Historia Academiae Scientiarum Pazmaniae Archi- Episcopalis ac M. Theresianae Regiae Literaria*. Buda 1835, 170. Fejér himself was a student of Werthes: he mentions that »Doctrina ipsius usus sum in Aesthetica, Philologia et Auctoribus Classicis«. That is, Werthes »taught me aesthetics, philology, and antique authors«. (Ibid.)
- 61 *Augusti Werthes A[r]tium] L[iberalium] et Phylosophiae Doctoris tum Clarissimi Gabelhofer Theologiae Doctoris Valedicente Cl. Werthes, Institutiones Aesthetices, 1791, Adalberti Gerzon[is] III anni Phylos[ophiae] Pestini*. manuscript, National Széchényi Library, Manuscript collection, Quart. Lat. 2399. VII.
- 62 For his work as a professor of aesthetics, see Béla Kiss: »Julius Gabelhofer esztétikai előadásai a pesti egyetemen (1791)« [»Julius Gabelhofer's lectures on aesthetics at the University of Pest, 1791«]. In: *Lymbus* 9 (2011), 259–317.
- 63 E.g. Koppi Károly: *Caroli Koppi e Scholis Piis AA. LL. et Phil. Doctoris, atque in Regia Scientiarum Universitate Hung. Hist. Univ. Professoris P. O. Praelectionum Historicarum Tomus primus*. Pest 1788; *Historia Universalis A Clarissimo Domino Carolo Koppi. Auditoribus Philosophiae A[n]no Ilo proposita. Quam in Proprios Usus conscripsi Emericus Skublics A[n]no 1788/9*. National Széchényi Library, manuscript collection, Quart. Lat. 3902.

to the newly established department of *historia universalis* (before that only Hungarian history and clerical history were taught at the University of Pest). It is well documented that in the following decade Koppi taught *historia universalis* based on the Göttingen method (the methodology of August Ludwig von Schlözer and Johann Christoph Gatterer), but he consistently did so – as his notes and theses attest – in Latin.⁶⁴ Besides, he was a Piarist friar, who might have seemed to be an ideal candidate, given the rivalry of the two orders, to counterbalance the influence of ex-Jesuit professors at the university. It can be demonstrated that Károly Koppi's appointment was supported by the same circle that supported that of Werthes.⁶⁵ These facts also show that the main agenda of Swieten's reform was not Germanization, but rather the replacing of personnel in cultural politics, as well as reforming attitudes and introducing new disciplines that were regarded as timely and useful for the state. This assumption is also supported by Tomáš Hlobil's book on the history of Bohemian university aesthetics⁶⁶, and by the documents submitted by the professors who were appointed in 1784. In these documents, the freshly appointed professors – not just Werthes – wished to prove to van Swieten the social utility of their disciplines.⁶⁷ The key figure in Hungarian language reform, the author Ferenc Kazinczy, who, as van Swieten's officer, served as an educational inspector in one of the Hungarian school districts between 1786 and 1791, also felt that forceful Germanization was not the aim of the government's cultural policy.⁶⁸

64 For Koppi's role in university reform, see Piroška Balogh: »Koppi Károly. Kísérlet a göttingeni modern történettudomány metodikájának magyarországi meghonosítására [Károly Koppi. An Attempt to Naturalize the Modern Historiographical Methods of Göttingen in Hungary]«. In: *Századok* 151 (2017), 953–970. As the article shows, Koppi and Werthes were planning to publish a journal together entitled *Ungarische Historische Bibliothek*.

65 Károly Koppi, who was himself a Freemason, had connections to Bretschneider and Friedrich Nicolai through Márton Palásthy. See *Fejezetek egy leveleskönyvből. Palásthy Márton levelei Koppi Károlyhoz 1780–1783. [Chapters of a Correspondence. Márton Palásthy's Letters to Károly Koppi, 1780–1783.]* Ed. Piroška Balogh, Szeged 2008.

66 Hlobil: *Geschmacksbildung im Nationalinteresse* (= note 11).

67 These documents can be found in van Swieten's estate. Besides the text published here by Werthes, Károly Koppi's plan is also yet to be published (*Entwurf der Universalgeschichte an der hohen Schule zu Pest*, with Swieten's response, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 9717. fol. 490–491.)

68 »Doch haben Sie dabey denen Localvorstehern, Lehrern und Eltern zu erläutern, dass der die Absicht Sr. Mayestät verkennen würde, der glauben könnte, dass man die Verbreitung der deutschen Sprache zum Untergange der Innländischen, besonders aber der Ungarischen betreibt. Nie war dies der Wunsch der Regierung. Es ist zur Zierde des Thrones Sr. Majestät, dass unter ihm verschiedene Nationen ruhen; und ausser dem,

One might object that even though Joseph II's language decree that made German the official language of administration and law came into force in April 1784 and Werthes became professor in October, Joseph withdrew his decree at his death, so at the time of the 1791 lecture under scrutiny Latin was the official language. But, according to an account in the journal *Mindenes Gyűjtemény*, Werthes did not seem to share Joseph's Germanizing agenda even before his death: »It is a disgrace, indeed, that those with different mother tongues from ours feel a more fervent affection towards our Hungarian language than some of our fellow Hungarians. – Werthes, a professor of the fine sciences, did not know a single word in Hungarian two years ago. Since then, however, he made such progress in learning our language that he now understands every work written in Hungarian.«⁶⁹ The journal *Ephemerides Budenses*, published in Latin but also promoting the use of the Hungarian language⁷⁰, reported on Werthes' publications and professorial activity numerous times, if briefly, but made no mention of Werthes representing the Germanizing tendency, although it did emphasize details like this in most cases.⁷¹

dass die Ungarische Sprache in dem gemeinschaftlichen Leben unentbehrlich ist, so ist sie auch aus philosophischen Rücksichten werth fortgepflanzt zu werden. Sie liefert den Ungarischen Grossmuth und Stolz, die Quelle heroischer Thaten, womit Atila, Ludwig I, Andreas der 2te, Matthias Hunyadi und M. Theresia feindlichen Waffen trotzten und Europas Schrecken wurden, künftigen Generationen über; – sie ist unter allen lebenden (wenn Sie die üppig wollüstige Italienische ausnehmen) die schönste; reich, melodisch und original. Schenken Sie Ihr vielmehr (in so weit es andere Gegenstände erlauben) Ihr besonderes Augenmerk, und cultiviren Sie durch Ihre Cultivation den Geschmack und den Geist der *edlen Nation, der zur völligen Blüthe der Wissenschaften* (ich brauche hier den Ausdruck unseres grossen Praesidenten (ez B. Swieten Ö exc.) [that is his excellency Baron van Swieten] – *nichts anders fehlt als allumirt zu werden.*« Excerpt from the speech Kazinczy gave as educational inspector of the Kassa (today: Košice) school district to his employees on 20 December 1789. Ferenc Kazinczy to József Péczeli, Alsóregmec, 23 December 1789. In: *Kazinczy Ferenc levelezése. Vol 1. 1763–1789* [*The Correspondence of Ferenc Kazinczy*]. Ed. János Váczy. Budapest 1890, 522–524, here: 523 f.

69 Anonymous entry, untitled. In: *Mindenes Gyűjtemény* 2 (1790), IV, 87.

70 For the programme of the *Ephemerides Budenses*, see Piroška Balogh: »The Language Question and the Paradoxes of Latin Journalism in Eighteenth-century Hungary«. In: *Latin at the Crossroads of Identity. The Evolution of Linguistic Nationalism in the Kingdom of Hungary*. Eds. Gábor Almási, Lav Šubarić. Leiden 2015, 166–189.

71 The *Ephemerides Budenses* reported on Werthes' activity several times. See, for example, 2 (1791), 279–280; 3 (1792), 614.

Werthes' 1791 departure was reported by several journals;⁷² Georg Aloys Belnay wrote a farewell poem to him, complemented with an appreciatory biography.⁷³ Werthes also seems to have remained in contact with the professors at Pest.⁷⁴ Thus the possibility that Werthes taught aesthetics in German until 1790 at the University of Pest cannot be ruled out with absolute certainty, but there are several good reasons to believe that he taught in Latin and that his appointment was not primarily due to him being German, but rather to his approach to aesthetics and culture, and his web of personal connections. The concept of aesthetics in question has been aptly described in Hungarian scholarship by József Szauder. According to him, Werthes' lectures conveyed to his audience a traditional neo-classicist approach, while Gabelhofer talked about genius and taste, also referring to Baumgarten.⁷⁵ Gabelhofer's lectures – and their main foci – have been thoroughly examined by Béla Kiss.⁷⁶ It is time, then, that we do the same with Werthes' lectures on aesthetics.

3. 1. Werthes' Lectures on Aesthetics

In the Manuscript Archive of the Hungarian National Széchényi Library there is a collection of lecture notes, taken between 1789 and 1791 at the university of Pest, by a student named Adalbert Gerzon.⁷⁷ Unfortunately, we lack any data concerning Gerzon's biography. All we know about him is that he

72 See the previous note. See also *Magyar Kurir* 5 (1792) 221. According to the journal *Hadi és más nevezetes történetek*, Werthes went to St. Petersburg because of an illness: *Hadi és más nevezetes történetek* 4 (1791), 491. Werthes' embeddedness into the intelligentsia of Pest is reflected by one of his topical poems, mentioned in the report referred to in the previous note: *Kirchengesänge auf das am ersten May 1791. von den Protestanten in Ungarn zu feyernde Religionsfest für das evangelische Bethaus zu Pest verfertigt*. [Pest] 1791.

73 Georg Aloys Belnay: *Auf die Abreise des Herrn Friedr. Aug. Cl. Werthes*. Pest 1791.

74 This is suggested by an entry in László Festetics's, a young aristocrat's, *Album amicorum* (National Széchényi Library, manuscript collection, Oct. Lat. 1256. 63r.) about Werthes, dated 20 September 1803, Stuttgart. This is noteworthy, because during his travels in Germany, Festetics was accompanied by Johann Ludwig Schedius, Werthes' successor at the aesthetics department at Pest. It might have also been him who was responsible for choosing the designations of their travels.

75 József Szauder: »Az esztétikai tanszék betöltésére kiírt pályázat és kritikai irányzataink 1791-ben« [Application for the chair of aesthetics and our critical discourses in 1791]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 75 (1971), 78–106, here: 81 f.

76 Kiss: »Julius Gabelhofer esztétikai előadásai« (= note 62).

77 National Széchényi Library (Budapest), Manuscript collection (OSZK Kézirattár), Quart. Lat. 2399.

listened to Anton Kreil's lectures on Kant's philosophy and psychology, Ludwig Mitterpacher's lectures on natural history, Martin Schwartzner's lectures on diplomatics, András Dugonics's lectures on mathematics, Károly Koppi's lectures on universal history, and (in his third year at the faculty of humanities) Werthes's lectures on aesthetics. Werthes gave these lectures on aesthetics in the first semester of 1790–91. Before the beginning of the second semester, he left the university of Pest, hence the lectures on aesthetics were continued by Gabrielhofer. Gerzon's notes on Werthes's lectures are 17 page long. The notes show that Werthes delineated the boundaries of the science of aesthetics, the various arts, and the links between aesthetics and rhetorics. Let us now turn to the main theses of Werthes' lectures published in Latin in the Appendix:

1.) On the science of aesthetics:

What does the science of the beautiful consist of? It is a theory of art. Art is a practice specific to man, an important aspect of human nature. Aesthetics is the analysis of the internal perception of sensory impressions. Both the conversative arts (poetry, rhetoric) and the representational arts (painting, architecture, sculpture) belong here. The necessary attributes of an artist are 1. a delicate sensibility to beauty; 2. a power of judgment and a power of expression. If he is in possession of each of these, then he is a »SCHENI«. (The term is most probably an erroneously recorded version of the German ›Genie).

2.) On the utility of the arts:

Their main utility is the improvement and perfection of man through 1. strengthening his virtues, 2. refining his mind, and 3. planting the desire towards perfection into his soul. The arts are *artes liberales*, since they make men *liberalis*, i.e. noble, and nations cultivated. It is not only inner moral improvement that bestows true significance on the arts. The artist is always a citizen as well, who, therefore, improves civic life through his works. Is it possible to abuse or misuse the arts? Indeed it is, when they are used as a means of bare pleasure, and while their proper use is forgotten. The science of the beautiful reveals to us how we can grasp the essence of the arts. To quote Quintilian: a man of culture understands the essence of the arts, while those without culture enjoy only their effect. One might ask whether the artist needs the laws of aesthetics or if his own genius is enough for him. We must remind ourselves that the rules of art are rooted in the practice of art, and, therefore, that our art education should also be practical and started in childhood, so it is able to refine our sens-

es. Art theory has a general branch as well as particular branches for the various arts. Conversative arts take priority, since 1. conversation is the most important of the skills we have; 2. conversation is the source of nationality, humanity and the arts; 3. it was language that elevated man from the realm of animals. Conversation consists of articulated sounds. It expresses forms, colours, and the thoughts of the human mind, moulding ideas into the confines of sounds. It forms a coherent system that conjugates the human senses, sensibility, perception, sociability, and humanity. It has the ability to express the character of a person or a nation.

3.) On the beauty of language:

The beauty of language depends on the degree it can agreeably move the sensory and imaginative powers of the human mind. The degree of its beauty depends on climate, eating habits, and other national characteristics: the most beautiful language is certainly the Greek language. Each language has its own beauty particular to it that needs improvement. Improvement or cultivation are analogous with the organic process of a child becoming an adult. Its last stage is luxury, feminization, and affectation. The state of language is indicative of the cultural state of a person as well as that of a nation. Where language is deprived, thinking suffers from deprivation, too. This can be aided by conversation, learning new tongues, and translating foreign works.

4.) On rhetoric:

Rhetoric is the skill of eloquence as well as its theory. It pervades our lives as the personal eloquence we use as parents, friends, or citizens. Its model is Socrates. The discovery of writing and then the development of printing were significant milestones in the history of rhetoric.

5.) On the author:

A person who expresses the sentiments of his soul to the public. Rhetoric is the art of speaking and writing beautifully. Only a good person will become a good orator, since a speech is good only when it is founded on proper ideas and follows the rules of language. We can violate these rules either grammatically (barbarism, soloecism, or spelling) or morally. The outer structure of speech consists of logical structure and periods. Its merit is clarity; its faults are obscurity and ambiguity. Structural correctness is not enough for a speech to be beautiful. It

also needs to have vivacity, that is 1. vivid sensual and expressive power, 2. an exciting subject, 3. a vivid apprehension of this subject. The means of vivacity are figures: 1. figures of emotions, 2. figures of fantasy: metonymy and gradation, 3. figures of understanding. One must avoid: 1. using figures pointlessly, 2. using them improperly, 3. using them to exaggerate despicable, vile, or worthless things, 4. connecting things too distant from one another, 5. using them immoderately. What is a beautiful image? It is a metaphor that moves our imagination vividly and delicately. What is a beautiful way of thinking? Its essence is Witz, i.e. unexpected association. The external beauties of an oration: 1. well-chosen words: natural, not vulgar, urbane, pure. Pure: with nothing extraneous (purism). Extraneity: archaism, provincialism, foreign words, neologisms. 2. The order of words, euphony.

Werthes' theses end here: even though his lectures on aesthetics continued in the spring semester of the academic year 1790/1791, they were delivered by Gabelhofer. We can state with certainty that Werthes' lectures were quite different from the assumptions and claims of his earlier scholarship – both in their language and content. Werthes' conception is clearly within the realm of anthropological aesthetics. As for the division of the arts, he follows Sulzer's system.⁷⁸ And although »genius« appears in the erroneous form of »SCHENI« in the lecture notes, it did occur – pace Szauder's assumptions – during the lectures. Furthermore, confuting another earlier assumption, Werthes uses the term in accordance with Baumgarten's notion of genius, since the definition proposed in the notes (as the harmony of powers of the mind and sensory perception) draws on the Baumgartenian definition of the term.⁷⁹ Another aspect is that Adalbert Gerzon, making these notes, became confused, and did not know how to spell this (for him) new term.

Werthes' definition of an author is also noteworthy: an author is defined as a person who expresses his sentiments publicly (»Qui publice animi sensa sua depromunt«). His decision to place the expression of emotions into the centre of poetics and rhetoric and his emphasis on the role of fantasy in a later chap-

78 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Vol. 1–2. Leipzig 1771 / 1774.

79 For a detailed description of »Ingenio venustus et elegans connatum«, i.e. aesthetic ingenium in Latin and German, see Alexander Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica – Aesthetik*. Ed. Dagmar Mirbach, Hamburg 2007, 28–39. For some further aspects of Baumgarten's notion of ingenium, see Dagmar Mirbach: »Ingenium Venustum und Magnitudo Pectoris. Ethische Aspekte von Alexander Gottlieb Baumgartens Aesthetica«. In: *Aufklärung* 20 (2008), 199–218.

ter are clear allusions to contemporary theories of enthusiasm. Werthes took a strong interest in this particular subject. This is reflected by the fact that he translated the Italian Saverio Bettinelli's book on enthusiasm as early as 1778, which he then refined in 1794.⁸⁰ Bettinelli's concept of enthusiasm, in many respects like Baumgarten's concept of ingenium, builds on the Platonic notion of kalokagathia: »Wie der Enthusiasmus in seiner Erhebung das allgemeine, höchste, und idealische Schöne erreichen kann, so läßt sich glauben, daß in einem ähnlichen Zustand die Genien auch das Wahre und Gute auch[sic!] erreichen können.«⁸¹ A similar definition is offered in Werthes' inaugural lecture of 1784: »Enthusiasmus, dies lebhaftes Gefühl des Schönen, des Wahren und Guten.«⁸² It is plausible that Werthes' interest in enthusiasm is connected to his Freemason circle. Werthes' embeddedness in the Freemason circles of Pest is shown by his name appearing on the list of names of the Pester »Lese-gesellschaft«, a collective comprised mostly of Freemasons, in the company of Károly Koppi, Anton Kreil, and Martin Schwarner.⁸³ During his years spent in Pest, he probably became acquainted with members of the local *Magnanimitas* Lodge, who had several links to the specifically Hungarian Freemason organisation, the so-called Draskovics Observancy. The constitution of the Draskovics Observancy involves an anthropological programme concerning the ideal Freemason, and mentions the characteristic of »enthusiasmus« among his paramount virtues.⁸⁴ Thus, at this point, the aesthetic theory of enthusiasm seems

80 Original: Saverio Bettinelli: *Dell'Entusiasmo delle belle arti*. Milano 1769. and *Opere*. Vol. 2. *L'entusiasmo*. Venice 1780. Translations: Xaver Bettinelli: *Über den Enthusiasmus der schönen Künste*. Transl. Friedrich August Clemens Werthes. Bern 1778. and *Vom Werth des Enthusiasmus. Geschichte seiner Wirkung in der Philosophie, in der Wissenschaft und in der Regierungskunst*. Ed. Friedrich August Clemens Werthes. Leipzig 1794.

81 Xaver Bettinelli: *Über den Enthusiasmus der schönen Künste*. Transl. Friedrich August Clemens Werthes. Bern 1778, 239. Both the Jesuit Bettinelli's interpretation of enthusiasm and Werthes' translation are already alluded to by Werthes' predecessor György Alajos Szerdahelyi in his treatise on poetics. Georg Aloys Szerdahelyi: *Ars poetica generalis ad aestheticam seu Doctrinam boni gustus conformata*. Buda 1783, 149 f.

82 Werthes: *Rede bey dem Antritt* (= note 56), without pagination. Cf. Hlobil: *Geschmacksbildung im Nationalinteresse* (= note 11), 210 f.

83 See Etelka Doncsecz: »Ferenc Verseghy und die Freimaurerei«. In: *Aufgeklärte Sozietäten, Literatur und Wissenschaft in Mitteleuropa*, Ed. Breuer Dieter, Gábor Tüskés, Réka Lengyel, Berlin / Boston 2019, 439–448, here: 443.

84 On the constitution of Draskovics observance, and its anthropological programme, see: Piroska Balogh: »The Constitutional Principles of the Draskovics Observance and its Influence on Cultural Networks« In: Dieter, Tüskés, Lengyel (Eds.): *Aufgeklärte Sozietäten* (= note 83), 319–331.

to merge with the political discourse of enthusiasm (where it is often negatively evaluated) widespread in Freemason circles.⁸⁵ This merger is well demonstrated in the person and theoretical views of Werthes himself.

When treating the relation between art and civic education, the lectures clearly draw on the principles of van Swieten's idea of culture; in this regard, they are a direct continuation of Werthes' plan and inaugural lecture. And although earlier scholarship introduced Werthes as a follower of Kant, one might regard some of his arguments as even a challenge or criticism of Kant's thoughts on genius. For example, Werthes raises the question of whether poets need the laws of aesthetics or whether their genius suffices. He also asks whether these laws are external or internal to the author's own ingenium.

His argument concerning the relation of language and culture also contradicts the assumption that aesthetics education fully distanced itself from the project of cultivating national tongues. Werthes' organic conception of language cultivation, as an aesthetic imperative, would hardly come as a surprise coming from a Hungarian author, but it is truly surprising coming from an author whose mother tongue is German, and who was lecturing in Latin.

Werthes' lectures also prove noteworthy when read from the vantage point of the aesthetic system of his predecessor, György Alajos Szerdahely.⁸⁶ Both authors share the idea that the arts and aesthetics itself are crucial vehicles of moral improvement, and that the vivid representation of feelings and ideas is of crucial importance. Werthes, however, holds that language is the most significant source of the power art has over us. For him, unlike for Szerdahely, it is not poetics, founded on visual elements, that links general aesthetics with particular aesthetics, but rhetoric (understood as the theory of the use of language in general). Werthes' approach is fundamentally that of Herder's. Reading his lectures

85 Gabriele Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*. Berlin 1998, especially: 55–67.; and *Enthusiasm and Enlightenment in Europe 1650–1850*. Ed. Lawrence E. Klein, Anthony J. La Vopa. Huntington 1998, especially 29–50. For an interpretation that discusses Bettinelli's book on enthusiasm and Werthes' translation in the context of the Freemasonry of Italy, see Ruggiero Di Castiglione: *La Massoneria nelle Due Sicilie nel '700. Vol. III. Dal legittimismo alla cospirazione*. Rome 2009, 254.

86 For György Alajos Szerdahely's aesthetics, see Idem: *Aesthetica (1778)*. Ed., transl. Piroska Balogh. Debrecen 2012 (= *Szerdahely György Alajos esztétikai írásai, I* [Georg Aloys Szerdahely's Works on Aesthetics]); Botond Csuka: »Aesthetics in Motion. On György Szerdahely's Dynamic Aesthetics«. In: *Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa (1750–1850) / Anthropological Aesthetics in Central Europe (1750–1850)*. Ed. Piroska Balogh, Gergely Fórizs. Hannover 2018, 153–180.

on aesthetics, the influence of the following authors' theories of language can be discerned: Johann Gottfried Herder⁸⁷, Johann Georg Sulzer⁸⁸, and Christoph Martin Wieland.⁸⁹ Wieland's works are particularly important pretexts, since, as we have already noted, he had personal connections to Werthes, being one of his most influential and enthusiastic mentors and teachers.⁹⁰ That the classical author most often referred to during the lectures is Horace – especially his lyric epistles – is also due to Wieland: Werthes' take on Horace is indebted to Wieland's translation and interpretation.⁹¹ In his 1791 letter to Wieland, Werthes points out that he often quotes Horace during his lectures, thinking it important that his students be introduced to him.⁹² Theories of aesthetics that attributed a foundational role to language, like that of Werthes, were popular and state-of-the-art in the 1790s. As a contemporary parallel, one might think of Benedictine Benno Ortman's *Principia cum sacrae, tum civilis eloquentiae, in usum auditorum collegit, disposuit, illustravit* of 1797⁹³, written by the author for the gymnasium and lyceum students of Munich. His sources and terminology are very similar to those of Werthes; it was no coincidence that among the speech samples Ortman also examines the funeral oration of Gerhard van Swieten. Another parallel might be Hugh Blair's *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, published in 1783.⁹⁴ It is the relation between rhetoric and aesthetics that con-

87 Johann Gottfried Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin 1772.

88 Johann Georg Sulzer: *Anmerkungen über den gegenseitigen Einfluß der Vernunft in die Sprache, und die Sprache in die Vernunft* [1767]. The edition used here is Johann Georg Sulzer: *Vermischte philosophische Schriften*. Leipzig 1773. 166–198.

89 [Christoph Martin Wieland:] *Beiträge zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. Aus den Archiven der Natur gezogen*. Reuttligen 1776.

90 Cf.: Herold: *F. C. A. Werthes* (= note 1), 12. For the relationship of Werthes and Wieland see also: *Literarische Zustände und Zeitgenossen. In Schilderungen aus Karl August Böttiger's handschriftlichem Nachlasse. Erstes Bändchen*. Ed. Karl Wilhelm Böttiger. Leipzig 1838, 250 f.

91 For Wieland's image of Horace, see Jane Veronica Curran: *Horace's »Epistles«, Wieland and the Reader. A Three-Way Relationship*. London 1995.

92 »Unmöglich könnt' ich Z. B. mit Worten ausdrücken, mit welchem Vergnügen ich während meines hiesigen Aufenthalts Ihre Horazischen Episteln und Satyren gelesen und wieder gelesen habe. Ich habe mehrmals über diese Werke des Horaz öffentliche Vorlesungen gehalten, um wenn ich schon dem rohen Gaumen meiner Zuhörer von diesen herrlichen Gastmahlen, wie Sie von Ihnen aufgetischt worden, nicht viel zu kosten geben konnte, wenigstens für mich den wollüstigen Genuß davon so viel möglich zu erneuern.« F. A. C. Werthes to Christoph Martin Wieland, Pest, 21 February 1791. In: *Wielands Briefwechsel Bd. 11*. (= note 15), 41–42, here: 42.

93 Benedictine Benno Ortman: *Principia cum sacrae, tum civilis eloquentiae, in usum auditorum collegit, disposuit, illustravit*. München 1798.

94 Hugh Blair: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. London 1783.

stitutes the central theme of the Edinburgh professor's work: according to Blair, rhetoric and aesthetic culture are the most significant vehicles for making one's way in society. Polished literature and effective speech and writing are among the necessary social skills. It is noteworthy that the term *litterae amoeniores* that often occurs in Werthes' lectures, is a verbatim translation of *Belles lettres*, the central term of Blair's theory. It is also fair to assume that Blair's considerable reception in Hungary⁹⁵ might be connected to Werthes' activity as a professor of aesthetics.

4. Conclusions

Why does all this matter? First of all, the history of Hungarian aesthetics and criticism can be revisited from the perspective of Werthes' aesthetic activity. More specifically, Lajos Csetri's lamentation that there was no aesthetically underpinned rhetoric in 18th-century Hungary can be rebutted.⁹⁶ According to Csetri, such theories were later imported by József Kármán's *Bildungstheorie*⁹⁷

95 On Blair's reception in Hungary, see Ferenc Hörcher, Kálmán Tóth: »The Scottish Discourse on Taste in Early 19th-Century Hungary. Two Translations of Hugh Blair's Introduction to Rhetoric«. In: Balogh, Fórizs (Eds.): *Anthropologische Ästhetik* (note 86), 253–292.

96 Csetri makes this claim several times in his work on the history of Hungarian literary criticism in the early 19th century. Cf. Lajos Csetri: *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*. [Unity or Dissimilarity? Attitudes to Language and Literature in the Era of Hungarian Language Reform.] Budapest 1990.

97 »József Kármán [1769, Losonc (Slo. Lučenec, present-day Slovakia) – 1795, Losonc (?)]: writer, essayist, and editor. He came from a family of Protestant clergymen. In 1785 Kármán entered the University of Pest to study law. Three years later he moved to Vienna. He returned to Pest in the autumn of 1791 and started a career in the legal profession. In 1792 or 1793 he became a member of a Freemason lodge in Pest. Consequently, he formed connections with a number of Protestant noble families and gained support for establishing a literary association. Considering journalism a means of popularizing national literature, he was co-founder, with Gáspár Pajor, of the magazine *Uránia*, which reached three volumes in 1794–1795. His most important work, the epistolary novel *Fanni hagyományai* (*Fanni's Testaments*), was first published in *Uránia* in 1794. The story of a young girl's unhappy love affair introduced a tone of sentimentalism to Hungarian literature. Apart from publishing a number of translations, Kármán also wrote on the advancement of Hungarian literature and advocated the establishment of literary salons as a mean of developing the national culture. *Uránia* eventually collapsed due to financial difficulties. Kármán returned to Losonc in April 1795, threatened with detention because of his connections to people implicated in the Jacobin conspiracy.

and Ferenc Kazinczy's programme.⁹⁸ We should note that József Kármán was studying law in Pest during the years of Werthes' professorship, and he also had to complete the course on aesthetics due to the 1784 reform of higher education. Furthermore, the *Magnanimitas* lodge, where Werthes, a member of the Illuminati, was also present during his years in Pest, might have very well been a link to Kármán and Kazinczy, who were both Freemasons.⁹⁹ It is also possible that Werthes' play about Miklós Zrínyi, one of the greatest Hungarian heroes of the Turkish wars, which was extensively reviewed in the press of its time, roused Kármán's and Kazinczy's interest. Thus there are good reasons to believe that Werthes' activity as a professor influenced Kármán's thinking, just as it was no coincidence that the editor Gáspár Pajor, Kármán's colleague at the journal *Uránia*, translated Moses Mendelssohn's *Phädon* in 1793.¹⁰⁰ In this case, it was also a professor of aesthetics, Lajos János Schedius, the successor of Werthes at the department, whose considerable influence was at work in the background.¹⁰¹

Thus the investigation into and detailed philological examination of Werthes' educational plan and lecture notes have disproved the assumption, so widely held in the literature, that he taught in German, or that an agenda of Germanization can best explain his appointment to the University of Pest. The intention behind Werthes' appointment as professor was not to enforce German upon the universities but to promote the practical cultivation of taste, a new concept of cultural education. Those who fitted this concept were sought

He died the same year under unclear circumstances.« *Late Enlightenment. Emergence of the Modern »National Idea*. Eds. Balázs Trencsényi and Michal Kopeček. Budapest 2006, 231. For the English translation of Kármán's main programme, »A' Nemzet Tsinosodása« (»The Refinement of the Nation«), see *ibid.* 231–236. For Kármán's cultural aims, see Márton Szilágyi: *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája [József Kármán's and Gáspár Pajor's Uránia]*. Debrecen 1998, 404–423.

98 For Kazinczy's programme and his Freemason connections, see Márton Szilágyi: »Freimaurerei als Vehiculum des künstlerischen Schaffens? Ferenc Kazinczy und die Literatur der ungarischen Aufklärung« In: Dieter, Tüskés, Lengyel (Eds.): *Aufgeklärte Sozietäten* (= note 83), 406–412.

99 On the lodge, see Ludwig Abafi: *Geschichte der Freimaurerei in Oesterreich-Ungarn*. Budapest 1899, V, 189–199.

100 Moses Mendelssohn: *Fédon vagy a' lélek halhatatlanságáról. Három beszélgetésekre*. [Transl. Gáspár Pajor]. Pest 1793. The original work: *Phaedon oder über die Unsterblichkeit der Seele, in drey Gesprächen*. Berlin / Stettin 1767.

101 For a detailed exploration of this, see Szilágyi: *Kármán József* (= note 98), 50 f.

out and found through the extensive informal network of connections of the elite of Habsburg cultural policy. Furthermore, the sources examined have also painted a different picture of the horizons of European intellectual history from that of earlier works on the history of Hungarian criticism. One of the crucial conclusions of our research is that in the case of Werthes, who in the cultural history of Central Europe (Austria, Germany, and Italy) is usually regarded as a translator and playwright, a detailed examination of his years in Pest, years that have until now been considered to be of marginal significance, can lead to very unexpected consequences. Years of his professorial activity reveal the only immediate sources for Werthes' theoretical thought on aesthetics. Instead of Kant, it was Baumgarten whose influence proved to be decisive for him; the tradition of rhetoric-based aesthetics, intertwined with the Hungarian reception of Blair, became the primary context; and the discourse on enthusiasm, linked to Bettinelli's thought and political context, came to the foreground. These conclusions can well attest to the broad perspectives of institutional history (university aesthetics) and of historical investigations that treat the Central European (more specifically the Habsburg) context as an integral unit.

Translated by Botond Csuka

Appendix

[1.] Memorandum Concerning Friedrich August Clemens Werthes' Biography and Bibliography (1784)¹⁰²

Denkzeddel

Friedrich August Clemens Werthes in Schwaben gebürtig, 34 Jahre alt, besuchte, nachdem er zu Tübingen seine akademischen Studien geendigt hatte, noch die sächsischen Universitäten Jena und Erfurt; an welchem letztere[sic!] Ort er besonders die Vorlesungen und den Umgang des berühmten Wielands zu benutzen Gelegenheit hatte. Nachher lebte er theils in verschiedenen andern Städten von Deutschland, theils in Italien und in der Schweiz, wo er sich überall vorzüglich im Fache der schönen Wissenschaften, Kenntnisse erwarb und mit demjenigen[sic!] in Verbindung kam welche sich darinn hervorgethan haben. Im Jahr 1782 wurde er als Professor der schönen Wissenschaften und besonders italiänischen Litteratur auf die neue Universität von Stuttgart berufen, wo er nach anderthalb Jahren seine Entlassung begehrte und erhielt. Endlich machte er seitdem eine gelehrte Reise nach Petersburg und durch die nördlichen Provinzen von Deutschland. Seine Schriften welche größtentheils mit Beyfall aufgenommen wurden, sind:

1. Ueber den Atys des Catull.
2. Hirtenlieder von Wieland herausgegeben.
3. Ueber die Sitten der Morlaken aus dem Ital.
4. 5. 6. Orpheus – Deucalion – Pandora – Singspiele
7. Ariosts rasender Roland. die acht ersten Bücher in acht zeiligen Stanzen übersezt.
8. Vom Enthusiasmus der schönen Künste aus dem Ital.
9. Geschichte des Schicksals der Freymaurer zu Neapel
10. Theatralische Werke des Gozzi. aus dem Ital.
11. Ueber die vorzüglichsten Ital. Dichter des siebzehnten Jahrhunderts
12. Bomstons Begebenheiten in Italien. Ein Roman in Briefen.

[2.] Friedrich August Clemens Werthes' Plan for Teaching Aesthetics at Universities (1784)¹⁰³

Die Anstalten, welche auf wohleingerichteten hohen Schulen zum¹⁰⁴ Unterricht in der Aesthetik getroffen werden, können im allgemeinen nicht zur Absicht haben, metaphysische Vernünftler über die schönen Künste und Wissenschaften, oder bloß Redner und Dichter hervorzubringen; sondern überhaupt soll der Geschmack junger Leute so dadurch gebildet werden, daß sie darnach in ihren künftigen Leben, bey welcher Wissenschaft oder Kunst es seyn mag, sowohl in ihren Urtheilen als bey eigenen Arbeiten sich davon geleitet werden können.

Indessen scheint die gewöhnliche Lehrart dieser Wissenschaft bey weitem dieser Absicht nicht zu entsprechen, sondern vielmehr zwey Hauptfehler sich zu Schulden kommen zu lassen, die derselben gerade entgegengesetzt sind.

Fürs erste, fangen die Lehrer der Aesthetik den Unterricht in dieser Wissenschaft meistens mit abgezogenen Begriffen und einer besonders für junge Leute ermüdenden Terminologie an. Der Jüngling, der für Verstand, Herz und Phantasie Vergnügen sucht, findet Überdruß, und kehrt in das Feld der Romanen zurück, von dem er hergekommen war.

Die umgekehrte Methode würde also einzuschlagen seyn. Erst Beyspiele und dann allgemeine Grundsätze, die, so gut sie auch davon abgezogen werden, doch niemahls so viel sagen, und so lebhaften Eindruck machen, als die Begriffe selbst. Man müßte damit anfangen, stufenweise von jeder Classe die größten Muster vorzulegen und, damit die Zuhörer überall nur an das Vollkommenste gewöhnt werden, anstatt einen einzelnen classischen Schriftsteller ganz durchzugehen, aus verschiedenen von jedem das Vortrefflichste in seiner Art heraus nehmen.

Der zweyte Fehler, welcher bey dem Unterricht in der Aesthetik gemacht zu werden pflegt, besteht darinn, daß die schöne Wissenschaft bloß auf die Künste und oft einzig und allein auf die Dichtkunst angewandt wird; da sie doch alles, was in den Werken des Geistes gefällt, zum Gegenstand hat, und nur die kleinste Anzahl in der Folge die Künste, am wenigsten die Dichtkunst zu treiben erkoren ist. Auch deßwegen sollte die letztere nicht zur Hauptsache gemacht werden, weil junge Leute nur gar zu leicht davon ange[stiftet] werden,

103 Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 9719, f. 363–364 r/v.

104 Schulen <getroffen> zum

und sehr oft von der Natur ungerufen ihre beste Zeit damit verlieren und hernach unnütze Mitglieder der Gesellschaft abgeben.

Man müßte sich also, wie gesagt, zum Zweck machen, den Geschmack junger Leute so zu bilden, daß er in jedem Beruf ihres zukünftigen Lebens seinen Einfluß zeigen und behaupten könnte. Ein Endzweck, welcher der ernsthaftesten Vorsorge eines Staats werth ist; denn der Geschmack ist das Leben jeder andern Wissenschaft, nur durch ihn können die größten und wichtigsten Wahrheiten so wie die besten und edelsten Gesinnungen allgemein und interessant gemacht werden.

Man müßte von der simpelsten Prosa stufenweise bis zur erhabensten Beredsamkeit, und von dieser erst zur Dichtkunst übergehen, müßte überhaupt von dem philosophischen, von dem Brief-Styl, von dem Geschäftstyl, von dem historischen und rednerischen Styl, und insbesondere aus jeder Wissenschaft, die einer ästhetischen Vorstellung bedarf und fähig ist, so wie hernach von allen Classen der Dichtkunst, die vortrefflichsten aesthetischen Muster vorlegen, und Regeln und allgemeine Grundsätze daraus herleiten.

Weil es aber wichtiger ist, daß junge Leute selbst schreiben lernen als daß sie wissen, wie ander[e] zu schreiben haben so müßte die Selbstübung immer mit der Theorie fortlaufen, so daß in jeder Woche wenigstens eine Stunde für eigene Ausarbeitungen ausgesetzt würde.

Dieser ganze Unterricht könnte so eingerichtet werden, daß er mit Verlauf eines Jahres jedesmahl geendigt würde.

F. A. C. Werthes

[3.] Friedrich August Clemens Werthes' Lectures on Aesthetics (1791). Lecture notes written by Adalbert Gerzon¹⁰⁵

Augusti Verthes A[r]tium L[iberalium] et Phylosophiae Doctoris tum Cla-
rissimi Gabelhoffer Theologiae Doctoris

Valedicente Cl[arissimo] Verthes, Institutiones Aesthetices

1791

Adalberti Gerzon[is] III anni Phylos[ophiae] Pestini

Praelectiones Aestheticae

Quid intelligitur per litteras amoeniores?

Litterae Amoeniores continent Theoriam artium elegantior[um]. Per litteras Amoeniores hoc intelligit[ur]: ars saepe opponit[ur] scientiae, saepe naturae, earum intelligit[ur] facultas hominis opera propria ad exemplum naturae efficiendi. Inter opera naturae sunt aliqua praestantissima, per excellentiam pulchra adpellata, quib[us] natura, et omnib[us] n[at]ur[is] ea absolueret ultimam perfectionem pulchritudinis addidit, et modo facultatem largita est natura hominib[us] n[on] tantum efigendi bona, sed etiam pulchra.

Pulchrum est res, quae sentit[ur] potius, quam intelligit[ur]. Opponit[ur] deformi, vili, mediocri, ideo semper denotat aliquid rarius, aliquid p[rae]stantis, adeoque in suo genere rarius, quod inprimis sensus Animi et phantasiam voluptate afficit. Praedicat[ur] potius de reb[us] visibilib[us], dein translata haec denominatio in alios sensus. –

Quoad sensus externos de his reb[us] p[rae]dicat[ur], quae aut in visum, aut v[er]o auditum cadunt, quia similem motum in a[nim]o excitant. Reliquis sensib[us] n[on] attribuit[ur], quia illos potius cum a[nim]alib[us] com[m]unes habemus. Dein de objectis sensuum interior[um] quadrat, ita dicit[ur] pulchra cogitatio, actio. Illae artes, quae opera pulchra efficiunt, pulchrae vocant[ur], distinguunt[ur] artes mechanicae a scientiis, artes necessitati, scientiae intellectui suites faciunt. Distinguunt[ur] v[er]o artes in loquentes et fingentes, loquentes s[un]t, quae mediante phantasia sermone pulchrum efigunt, talis est eloquentia, poesis. Fingentes v[er]o s[un]t, quae im[m]ediate pulchrum efigunt ita Pictura, Architectura, Statuaria.

105 National Széchényi Library (Budapest), Manuscript collection (OSZK Kézirattár), Quart. Lat. 2399. VII. The [...] denotes solution of abbreviations.

Quae vigor artium elegantior[um]

Artes elegantiores originem h[abe]nt in naturali quodam hominum instinctu tam seipsos, quam reflexive se perficiendi, ad tales ergo artes efigendas pulchra mente opus h[abe]t artifex. Haec v[er]o proprietates requirunt[ur] in artifice

1o: sensus pulchri subtilior, qui magis latentes et reconditas pulchritudines in reb[us] distinguit.

2o: Imaginatio vividior, haec enim, quaecunq[ue] pulchra s[un]t in unum conglubare d[ebe]t.

3o: Requiritur facultas proprias ideas sibi pulchras efigendi, et haec facultas vocat[ur] scheni.

Ille, qui artes pulchras exercet, vocat[ur] artifex et hoc in artibus fingentib[us] locum h[abe]t, in loquentib[us] enim artem oratoriam, aut historicam, aut poeticam vocamus.

Quis usus literarum Amoenior[um]

Usus artium liberalium quam maxime in eo consistit, ut quam maxime serviant ad excellendos homines perficiendosq[ue], nam reliqua sua opera natura perficit, homo autem ipse se perficere d[ebe]t, quod est ejus privilegium et off[ici]um.

Quomodo haec artes hominem perficere possunt?

Triplici modo:

1o: easdem illas virtutes, quas artificium in se continet excitando in aliis atq[ue] fovendo.

2o: Pulchrum morum a[nim]i leniorem efficiat repetitis vicib[us].

3o: Cum artes pulchrae ubiq[ue] exempla perfectionis sensibilis dent, et hic sensus perfectionis hoc modo homini familiaris naturalisq[ue] reddi potest, ut dein spiritus perfectionis in omnibus vitae actionib[us] emineat. Inde artes hae ab antiquis humanitatis adpellabant[ur] ob ea dotem ob quam sensum humanitatis excitant, et alunt, quod ipse Ovidius testat[ur], dicens:

Didicisse fideliter artes emolit mores nec sinet esse ferus

Vocat[ur] autem artes liberales, quia sensus elationes animi, homini libere dignos inspirant, hinc nationes cultae distinguunt[ur] ab incultis, scilicet objecta utilia exempla imitatione digna exponunt.

Quis usus fortuitus seu contingens?

Est usus hic n[on] absolute sed t[ame]n moraliter necessarius, ita artifex n[on] solum artifex sed etiam homo civis, off[ici]is subjectus est. Artificii exempla in nobis eundem effectum ex experientia v[el] mediante imaginatione

faciunt: ita nos sacrum aliquod legemus, semet ipsos concitatos esse sentiemus, et quidem v[el] moerorem v[el] indignationem

Quis Abusus?

In eo consistit abusus, si operib[us] n[on] utamur, solummodo fruamur. Homines inscii ob hunc abusum tanquam ob sinceritatem curum effectum calumniant[ur]

Quae Remedia?

sunt litterae amoeniores, et scientia pulchri, cum ostendant, quid in qualibet arte pulchrum. Cum in rationes pulchri inquiram, regulas ejusdem tenere oportet. Hic sensus recti relate ad artes elegantiores bonus gustus dicit[ur]. – Quintilianus dicit »Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem.« Cum jam sensus recti idem sit in definiendo bono quam pulchro, quando excitat[ur], tunc diuturnitate et frequentia in habitum et instinctum transire potest, qui ejus perfectionem constituit. Si usum hunc n[on] habeant, t[ame]n mererent[ur] coli, quia sum[m]unt[ur] pro nota characteristicam hominis culti.

Quoruplex usus?

Usus n[em]pe specialis pro iis, qui illas artes exercere volunt. Generalis v[er]o, o[mn]es peculiare exercitationes. Hic magna lis inter eruditos est, s[un]t, qui regulas artis superfluas esse existimant: Oratorem Poetam ingenio opus habere; alii defendant dicentes: quod o[mn]es etiam sum[m]i artifices certas leges securi sunt n[on] explicitas quidam, sed implicitas habuisse a[n]imo et hac Theoria implicita Homerus praestantissima Poemata conscripsit, quam Theoriam Aristoteles abstraxit, et scriptorem edidit. Tales Theoriae tanquam bona exempla omnib[us] hominib[us] utilia esse possunt, semper autem Theoria cum Praxi conjuncta esse d[ebe]t. Unde merito Horatius ait »Natura fieret laudabili carmen an arte quae situm est; ego nec studium sine divina vena, nec nude apud possit video ingeniu[m]. Alterius si altera poscit opem res, et conspirat amice.«

Ex illa duplici usus adparet necessitas illas Primae Juventuti tradendi, quia n[em]pe omnib[us] facultatib[us] inferiorib[us] s[un]t p[rae]diti, quae perfici d[ebe]nt, juvenis quoq[ue] arte dicendi opus h[abe]t. Tum necessitas earum adparet etiam ex neglectu earum utpote in morib[us] rudib[us]. Eruditus etiam sine sensu pulchri pedantia est, maxime observantur hi in modo docendi propter inhumanitatem, quam com[m]ittunt, cum t[ame]n o[mn]ia docte profer[re] volunt. Hinc poenam Juvenalis dicit »Hoc sermone pavent, hoc iram gaudia curas, hoc cuncta expendant animi secreta, quis ultra contumbunt docte.«

Ex hoc igit[ur] adparet, quomodo litterae amoeniores docendae sint; cum ergo bonus gustus ex sensu et iudicio recti compositus sit, hinc doctrina literar[um] amoenior[um] sive ore sive scriptorem tradita ad sensus animi

aeq[ue] ac ad intellectum dirigenda erit, inde proprie dicit[ur] Aestetica Graeca aesticos sensibilis seu scientia sensibilis. Pleriq[ue], qui hanc scientiam abstrahere ponant, peccant, quia n[on] tantum purae mentis, sed entis sensibilis cura habenda est. Sicut s[un]t docendae artes hae, ita etiam discendae, aeq[ue] igit[ur] necessarium sensum pulchri alere per talia artificia. Exempla hujusmodi perfectionis imitatione digna Graeci nobis reliquerunt, hae artes floruerunt quidem apud Aegyptios et Phaenicios sed n[on] in eo gradu. A Graecis ad Romanis, ab his post secula illa obscura ad Italos, hinc in reliquas partes Europae pervenerunt.

Dividit[ur] Theoria haec artium liberalium in specialem et generalem. Specialis ostendit sensus pulchri singulis artibus proprios ita Poesis, Pictura, Generalis seu per excellentiam Aestetica ostendit pulchritudinis omnib[us] artib[us] com[m]unes.

De artibus locutivis

Inter artes elegantiores Principem locum merent[ur] artes locutivae et quidem:

1o: quia sermo utilissimum atq[ue] absolutissimum vitae instrumentum est.

2o: quia nationis et humanitatis omniumq[ue] artium est nutrimentum.

3o: qui ipsa Lingua est prima et nobilissima artium: Ipsa enim inventio Linguae est primu[m] atq[ue] praestantissimum documentum excellentiae, ad quam natura nos formavit, sermo enim ex nulla re constat, quam ex sonis articulatis significatum habentib[us], itaq[ue] res n[on] tantum sonantes sed formas colores, ipsas etiam cogitationes animi subtilissimas in sonos transmutat, et quidam in angustissimos limites paucor[um] sonor[um] infinitatem idearum concluderat, et quidem haec facultas in cohaerens systema redactum est, ad hoc systema concin[n]ere signa debuerint, uti etiam ratio, sensatio, perceptio, opera, tum socialitas, humanitas, sensus ordinis, simetriae, analogiae, o[mn]i a haec conspiciant ad opus hoc consociandum. Hoc opus ostendit, quantum homo p[rae]stat omnib[us] a[n]tib[us] sicut v[er]o facultate loquendi a[n]tib[us] p[rae]stat, ita modo loquendi nationib[us] distinguit[ur], et quidem cum sermo nihil aliud sit, quam adumbratio mentis, a diversis nationib[us] diversam formam inducere debuit. O[mn]is enim natio suum characterem modo loquendi com[m]unicavit: hinc character romanorum gravitatem in lingua ostendit, inde mollities linguae Italicae, tum quidpiam off[ic]iosu[m] sociale in Gallica, acre in Anglica, austerum quoq[ue] in Germanica, donec Germani in sylvis vixerunt, p[rae]fert.

Quomodo aliqua lingua pulchra evadit?

Pulcher sermo est talis, qui et sono et sensu sensus animi et imaginationem voluptate afficere potest, ergo a tali natione poterit sermo pulcher eformari, quae a natura subtiliorem exquisitionemque sensum pulchri habet, et talis natio erat Graeca, ad quod clima, alimentum et concurrerunt, haec igitur lingua pulchritudine omnēs reliquas superat, interea autem quaelibet lingua sine respectu aliam suam propriam venustatem habet, et etiam comparare cum aliis ulterioris perfectionis est capax, et quidem cultura sermonis pari passu ambulat cum cultura nationis et humanitatis, ideo sicut homo in infantia et juventute impeta sensuum et affectuum regitur, eodem modo sermo aptus est ad exprimendos sensus et affectus hunc illa periodo plurimi optimique poetae habent, mox dein ratione et bonis auribus temperatur et purgatur, ad ultimum autem, dum jam sermo summam perfectionem attigit, saepius in luxuriam et affectionem delabitur. Est igitur sermo mensura culturae tam apud integras gentes, quam singulos homines, ergo natio cuius lingua apta fuerit ad sensum exprimendum, illa inferiorem culturae gradum occupat, sic natio, quae pro re verbum habet, ergo nec rem videtur haberi, ad originem rei ex origine verbi concluditur. Hinc sequitur usus conversationis cum aliis cultioribus, quia in ipsa conversatione cum sermone tales res acquirit, hinc usus linguarum peregrinationum, translationum librorum. Ubi penuria idearum, ibi penuria sermonis.

De Oratione

Oratio est series connexa verborum ex apparatu linguae formata tantum considerata per se quatenus seriem idearum in dicente refert et exprimit, sed etiam quatenus respectu aliorum agit aut agere potest. Quoad secundum respectum potest oratio ad omnia illa, quae in aliis efficere volumus adcommodari ita Cicero dicit, »est oratio mollis et tenera, et ita flexibilis, ut sequatur quocumque torqueas«, ad nostrum arbitrium sicut mollissimam caeram formamus et fingimus. Prior facultas dicendi in se ars bene dicendi vocatur. Secunda autem Eloquentia, id est scientia oratoris homines dicendo in id quod vult ducendi. Utraque haec facultas diverso modo ab hominibus applicatur: sunt, qui illa tantum in vita privata utuntur quae patres, amici, civesque, hoc genus eloquentiae eloquentia privata dicitur. Inter illos, qui in historia celebres sunt praecipue Socrates notandus, qui auditoribus omnibus, quod voluit, persuadere potuit. Seneca dicit de eo »Socrates tamen in me-

dio erat, et lugentes patres consolabat, et desperantes de republica erigebat, et divitib[us] opes suas timentib[us] exprobrabat seram periculosae avaritiae poenitentiam, et imitari volentib[us] magnum circumferebat exemplar, cum intra 30. Dominos solus ille liber incederet.« Alii publica eloquentiae utuntq[ue], sic Pericles, qui dicebat[ur] ab Aristophane fulgere tonare, permiscere totam Graeciam, sic etiam Demosthenes. Hic ait Cicero »Hujus eloquentia est tractare animos, atq[ue] vi modo permovere, modo ir[r]epit in sensus, modo perfringit, novas opiniones inserit, evellit insitas.«

Hoc modo eloquentiam, majorem vim, quam o[mn]em violentiam habere dixit Socrates. Quamvis v[er]o haec facultas dicendi tam magna sit, t[ame]n mens hominis n[on] fuit ea contenta, cumq[ue] p[rae]sentib[us] et absentib[us] remotissimis voluit loqui, hinc scriptura inventa, quod est documentum manifestum impulsus naturalis hominem ad ulteriorem perfectionem propellens. Primiores signa verbor[um] ponabant[ue], et probabilissima signa hieroglyphica Aegyptior[um] ita Chineses, pro singulis verbis peculiariora signa h[abe]nt. Tandem signa singular[um] literarum inventa s[un]t: huc pertinet ratio scribendi. Apud Pervanos ope modorum animi sensa depromunt. Sed etiam ipsa scriptura primo materiis dixeris, tum mollionib[us], et hoc tempore ad hunc scribendi methodum deventum est, quam t[ame]n ars typographiae infinite perfecit.

Quid scriptores?

Qui publice animi sensa sua depromunt, auctores seu scriptores dicunt[ue]. Inter illos inveniunt brevi tempore in oblivionem abeunt, pauci autem superstites qui ad exemplum naturae pulchrum scriptis suis addendo supervivunt, et auctores classici dicunt[ur], ideo vocant[ur] classici quia quasi in illa classe altiori aliis supermanserunt, ergo n[on] tantum veteres auctores classici s[un]t, sed quaevis natio culta h[abe]t suos auctores cultos. Itaq[ue] dividit[ur] in oralem et scriptam, eodem modo eloquentia dividit[ur], ars bene pulchre scribendi saepe ars dicendi vocat[ur], si etiam Theoria hujus artis vocat[ur] Rhetorica vox Graeca a verbo Reo, seu loquor. Fuerint jam apud Graecos, qui viderent discrimen inter p[rae]stantes auctores et ciliores. Usus ergo hujus artis ex eo patet, quia n[on] (ut multis videt[ur]) in mero ornatu consistit, consistit quidem, ut mediante illo facilites ad finem suum propositum perveniat; hinc, quia orator h[abe]t facultatem animos hominum fascinandi, obtrectatio venit, quod nihil sit aliud, quam fraudulenta deceptuit[ur], per exemplo Zophystae vocant[ur], sed etiam hic abusus pro natura rei ponit[ur], cum omniu[m] rer[um] det[ur]

abusus, ad curandam hoc veteres statuerunt: neminem posse nisi virum bonum esse oratorem. Patet igit[ur] triplex ejus usus, in vita privata, eloquentia publica, v[el] v[er]o oratione scripta utilis est populis eam com[m]unicando. Hinc sequit[ur] dignitas auris hujus, quam v[el] ipsa Cicero secundo loco ponebat dicens: »Duae s[un]t artes, quae possunt locare homines in altissimo gradu dignitatis una Imperatoris, altera oratoris boni.« Alio quoq[ue] loco »Tantam vim h[abe]t illa, quae recte a bono poeta dicta est flexanima, atq[ue] omniu[m] regina? ... , ut n[on] modo inclinantem eripere, aut stantem inclinare, sed etiam adversantem et expugnantem, ut Imperator bonus ac fortis capere possit.« Hinc sequit[ur] necessitas studii hujus, quod rationem ab usu et exercitiis pendet. Quod ipse Cicero favet[ur] dicens »Usus frequens omniu[m] Magistor[um] praecepta superat, apud est quam plurimam scribere, stylus optimus et p[rae]stantissimus dicendi effector et magister est.« Consistit in rectitudine et perspicuitate orationis. Per rectitudinem intelligit[ur] 1o oratio recta, rectum v[er]o in genere tale est, quale esse d[ebe]t. Cum autem oratio constat in verbis sensisq[ue] animi, hinc utrumq[ue] rectum esse oportet. Cum v[er]o ideae sensus animi, ex animo proveniant, ergo recta erit oratio si ipsi sensus sani, ratioq[ue] recta fuerit, sine si cogitationes cum ipsis reb[us] convenient. Cum verba cum legib[us] linguae consentiant, recta erit oratio. Et quidem usus linguae leges orationis praescribit. Ita Horatius »Usus quem tenes arbitrium est, et jus et norma loquendi.« Non intelligit[ur] v[er]o usus linguae com[m]unis Provincia[m] analogia etc. sed per usum linguae intelligit[ur] consensus bene loquentium praecipuor[um] optimorumq[ue] scriptor[um], dicit Quintilianus »Consuetudinem sermonis vocabo consensum eruditorum, sicut vivendi consensu bonorum.«

Vitia contra has leges p[er] falsae notiones aut v[er]o sensationes. Er[r]ores s[un]t aut logici, aut morales aut gram[m]atici, gram[m]atici v[er]o s[un]t aut Barbarissimi, aut solecismi, Barbarismus in sequelis verbis solecismum v[er]o in syntaxi seu serie verbor[um] versat[ur]. Sunt autem rectitudo orationis se extendit usq[ue] ad externam scribendi rationem, et tum rectitudo haec orthographia vocat[ur]. Locutio praecipue normam scribendi dat quoad interpunctiones sicut ratio est imago idear[um], ita scriptura est imago locutionis. Minor pars orationis per com[m]uta notat[ur] hinc oriunt[ur] Periodi.

Externa structura orationis

Notanda est differentia inter propositiones logicas seu incisa, et periodos. Propositio logica est simplex animi expressio. Periodus autem est talis forma ora-

tionis, quando sensus primariae sententiae per interpositionem secundariam usq[ue] ad finem suspendit[ur]. Ita Cicero Periodum definit: »Periodus est oratio in quodam quasi orbe inclusa procur[r]ens.« Hinc igit[ur] saepius Periodus nomine Ambitus, Circuitus, Orbis, comraehensionis, circumscriptionis venit. »Ita sufectii sententia concordia parvae res crescunt, discordia maxima dilabunt[ur],« est sententia simplex sensum im[m]ediate determinans. Praejuncto v[er]o: Quemadmodum periodus erudit. Fusa seu dissoluta oratio est, si propositionib[us] logicis utamur, v[el] sensu animi naturali ratione exprimamus. Periodica v[er]o, quae in verbis ambi[...] disposcit[ur]. Periodus est simplex et composita, illa uno membro, haec plurib[us] constat. Membra periodi vocant[ur] tales propositiones, quae n[on] per se, sed conjunctim cum aliis sensum absoluunt. Hinc periodi uni, bi, tri, quadrimembres. Notari hic d[ebe]t, quod a plurib[us] periodus plurium membror[um] quam 4 vitiosu[m] dicat[ur] quod spiritus ei exprimendae n[on] sufficiens, sed voci adcom[m]odanda est, et talis Periodus Pneuma dicit[ur]: ea v[er]o, quae orationem eousq[ue] producit, ut spiritum n[on] ferat Fasis seu Extensio dicit[ur]. Contra hanc regulam objici potest: cum oratio debeat esse imago animi, saepe certem sensus animi diutius vehementiusq[ue] provoluant[ur], structura orationis exterior d[ebe]t longior esse. Ita Cicero artifex maximus Periodor[um] in Ver[r]em ejusmodi orationib[us] utit[ur].

Perspicuitas

Altera proprietas orationis est perspicuitas, quae illa virtus est, vi cujus sensus facile et uno tantum modo intelligi potest. Vitia opposita s[un]t obscuritas et ambiguitas. Obscuritas orit[ur] ex obscuritate mentis, v[el] obscuritate lector[um]. Ambiguitas est, dum oratio plurib[us] modis intelligi potest, ut enim sol in oculos ita oratio in animu[m] si in eam non intendatur incurrat. Ambiguitas orit[ur] etiam, si scriptor n[on] recte rem suam perspiciat, saepe ex structura locationeq[ue] verborum. Huc pertinet Aequinotatio; si n[on] utor vocabulo pro re e.g. Amor deu[m]. Saepius obscuritas orit[ur] ex nimia brevitate, ut secundum Horatiu[m] »Brevius esse laboro obscurus fio« recte obtineat.

An in rectitudine et perspicuitate consistat pulchritudo orationis?

Si auctores classicos legamus, observamus quidem hos o[mn]es et recte et perspicue scripsisse, et t[ame]n observamus pulchritudinem n[on] in his consistere. sed quidpiam aliud orationi inesse debere ita e.g. si dicam »Excellentiam

in ante aliqua jucundiorē quidam esse, quam rudimenta illius artis, sed illam sine his esse n[on] posse«, hac ratione recte et perspicue dicta est oratio, nihil v[er]o pulchri continet, cum sit experientia construata et vulgaris. Jam v[er]o Cicero in hunc modum eandem expressit, »omnium magnarum artium sicut arbor[um] altitudo nos delectat, radius stirpesq[ue] n[on] item, sed esse illa sine his n[on] potest,« jam hic eadem oratio longe sub alia fine comparet, jam haec praeter illas dotes orationis etiam quidpiam aliud continet, n[on] enim jam videt[ur] sed servit[ur] ejus pulchritudo. Cicero rursus »Nemo unquam est oratorem, quod latine loqueret[ur], admiratus, si est aliter ir[r]ident, neq[ue] eum oratorem tantum[m]odo, sed hominum n[on] putant, nemo extulit cum verbis, qui ita dixisset, ut qui adessem, intelligerent; quid dicerant, sed contempsit cum, qui minus id facere potuisset.« Item Quintilianus »Parum est aegrum n[on] esse; fortem et laetum, et alacrem esse volo: parum abest ab infirmitate, in quo sola sanitas laudat[ur].« Hinc rectitudo et perspicuitas supponenda potius; sed illud, quod animum movet, accedat, et haec proprietas vocat[ur] vigor seu vivida vis orationis, per quam ea virtus intelligit[ur]; ope cujus sensus animi com[m]ovent[ur], unde haec proprietas Emphasis, splendor, seu lumen orationis dicit[ur]. Potest autem consistere partim in vividis animi sensis, partim in vivida elocutione. Ad hanc vividitatem requirit[ur]:

1o Vivida vis animi, quae in eo consistit, ut vivide sentiamus, et sensus vivide exprimere possimus. Sic Cicero dicit, »Neq[ue] unquam is, qui audieris, incederet[ur], nisi ardens ad eum perveniret oratio.« Sic etiam Horatius »si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.«

2o Requirit[ur] vivida vis argumenti seu materiae. Unde Quintilianus »Magna eloquentia sicut flam[m]a materia alit[ur], et morib[us] excitat[ur], et urendo clarescit, crescit enim cum amplitudine rer[um] vis ingenii, nec quisquam claram et illustrem orationem efficere potest, nisi, qui causam parem invenit.« Hinc adparet; quod multum ab inventione argumenti pendeat.

3o Pertinet huc vivida perceptio argumenti.

De Figuris

Diversi loquendi modi, qui orationis formam im[m]utant, a Rhaetorib[us] Figurae dicent[ur], per quas diversae modificationes orationis, quae sensus animi vividiores exprimunt, intelligit[ur]. Quintilianus Figuram definit: »Figura est conformatio quaedam orationis remota a com[m]uni et primum se offerente ratione.« Graeci schem[m]ata (Gustus) vocabant. Dividunt[ur] figurae; in affectuum, phantasiae, et ingenii figuras.

Figurae Affectuum

Per figuras Affectuum nihil aliud intelligit[ur], quam signa externa affectuum. Observat[ur] enim quod unus motus animi sit lenior, altea vehementior, et quasi similis pungentib[us] ictib[us], et tum quod naturalius est, quam exclamare, per interjectiones Ah! Pro! Heu! O! etc. quae interjectiones cum Horatio »verae voces ab imo pectore« dicent[ur]. Observat[ur], quod vehemens affectus quasi in medio cursu et serie idear[um] inter[r]umpat[ur] Ut Virgilius de Neptuno dicente »Quos ego! – sed motos p[rae]stat component flutus« et haec figura vocat[ur] Aposiopoesis, suspensio, Praecisio. Si v[er]o gravis animi com[m]otio perturbet ideas, animus minus cogitat, quam sentio, objectum cum moveat[ur] in eo praedominat[ur], unde haec figura Ellipsis vocat[ur], ubi verba aliqua omittunt[ur]. Sic Cicero de Ver[r]e »Huncine hominem? hancine audaciam? hancine impudentiam??« Subintelligit[ur] impare relinquemus. Si v[er]o tale objectam primarium o[mn]es s[en]sos ideas alias praecur[r]at, et quasi totam seriem idear[um] perventat, vocat[ur] Inversio, ubi n[em]p[e] verbum aliquod corona consuetum ordinem syntaxeos eximit[ur] ex suo ordine, et in altiori loco collocat[ur]. Ita Nisus Eurialum salvans apud Virgilium loquit[ur] »Me me adsum, qui feci, in me convenite fer[r]um.« Tale objectum quasi homini solum praesens est, et illud vade saepius alloquit[ur], et hinc Apostrophe orit[ur], cum n[em]p[e] id ea recur[r]it, etiam idem sensus. Inde veniunt Repetitionis figurae utpote Epizeuxis ubi idem verbum repetit[ur]. Ita Cicero »Nos nos dico aperte nos Consules desumus.« Potest v[er]o saepius reperi aut ab initio, aut a fine, et quidem si ab initio repetat[ur] Anaphora, si in fine Epifora dicit[ur], cujus utriusq[ue] exemplum Cicero h[abe]t »Quis legem tulit? Rutulus. Quis majorem partem populi suffragiis privavit? Rutulus.« etc. Cum animus colligit[ur], infinita vis idear[um] de eodem objecto cumulat[ur], et figura talis cumulatio Est etiam proprium affectib[us], objecta supra modum cumulare et augere, ea talis figura vocat[ur] Hyperbola. – Figurae hae o[mn]es ex ipsa natura provenire d[ebe]nt et tum tantum his figuris uti possumus, si tale adsit objectam, quod vividitatem affectuum excitare potest.

Figurae Phantasmatum

Per quas imagines vividae verbis expressae intelligunt[ur]. Distinguendum v[er]o Phantasma a memoria haec enim ideas generales objector[um] abstractor[um] repraesentat. Phantasia v[er]o imagines rer[um] absentium ita animo repraesentat, ut eas cernere oculis ac p[rae]sentes habere videamur. Tales vividae imagina-

tiones Phantasiae v[el] visiones vocant[ur], verbis dein expressae Energia, v[el] Hypotiposis, v[el] secundum Ciceronem sub oculos subjectio v[el] Illustratio, v[el] Evidentia Quintilianus pariter eam describit dicens »Illa tum fieri solet, cum res n[on] gesta indicat[ur], sed ut sit gesta ostendit[ur], nec universa, sed per partes; est ergo proposita quaedam forma redita expressa verbis, ut cerni potius videat[ur], quam audiri«, Cicero quoq[ue] in Ver[r]em »Ipse inflam[m]atus scelere et furore in forum venit, ardebant oculi, toto ex ore crudelitas emicabat.« Hac ratione scriptor quiscunq[ue] cum ipsa natura n[on] solum contendere, verum etiam superare potest.

h.e. n[on] tantum vivide exprimit, sed addit etiam sensus animo, quos objectum in animo excitat. Phantasia n[on] semper objectum fixum tenet, sed saepius ab illo transit ad aliam rem, quae aliquam relationem cum primario h[abe]t. Talis conversio Tropus dicit[ur] v[el] Translationes. Im[m]utatio vocis a propria sua significatione ad aliam ob conjunctionem internam synecdocho vocat[ur]. Tunc id accidit, cum Totum pro parte Genus pro Species et vicissim sum[m]it[ur]; uti caput pro homine, mors pro mortali. Saepe imaginatio n[on] tantum in ipso objecto com[m]orat[ur], sed ad externa objecta evagat[ur] ob conjunctionem externam, et tunc Metonymia audit, quae nihil aliud est, quam im[m]utatio vocis a propria significatione in aliam, ob conjunctionem externam traducta: uti causa pro effecti, et vicissim e.g. Lacrimae pro dolore, lingua pro sermone, stylus pro scriptura, carnes pro frugib[us]. Evagatio ad alias res, quae praesenti objecto aut similes aut dissimiles s[un]t, Figura similitudinis aut An-thitheton nominat[ur]. Significationis propriae in alienam im[m]utatio, ob similitudinem, quae reb[us] intercedit, metaphora dicit[ur] v.g. sol vocat[ur] Rex coeli. Phantasia n[on] tantum vividiores sensus exprimit, sed vitam, colores, sensusq[ue] viventium addit e.g. Domus, sylva surgit, herba sitit, morit[ur], res n[em]p[e] tales tanquam personas repraesentat. Saepe res tales Imaginatio tamquam loquentes inducit, hinc oriet[ur] sermocinatio. Phantasiae etiam est; ut a minori ad majus ascendat, inde orit[ur] Gradatio sive Climax. Cicero h[abe]t exemplum ejus »In urbe luxuries creat[ur], ex luxuria avaritia existat necesse est, ex avaritia erumpit audacia, inde o[mn]ia scelera et malesitia gignunt[ur].« In eo autem vividitas et vis imaginationis cernit[ur] »si novam et propriam imaginem sibi efigat, talis imago idealis vocat[ur].« Cicero ait »Illi artifices v[el] in simulacris v[el] in picturis cum facerent Jovis formam aut Minervae, n[on] contemplabant[ur] aliquem, a quo similitudinem ducerent, sed ipsor[um] in mente insidebat species pulchritudinis eximiae quaedam, quam intuentes in ea quae defixi ad illius similitudinem artem et manum dirigebant.« Sic Cicero de Ciropedia »Cyros ille a Xenophonte n[on] ad historiae fidem scripsit, sed ad

efigiem justi imperii.« Vividiores v[er]o impressiones faciunt Tropi, quia sensus animi duplicat[ur]. Inde etiam regulae pro usu tropor[um] fiunt;

1o Nunquam adhibeant[ur] sine ratione sufficiente, nisi recuta vividitas orationes augeat[ur].

2o Cavendum est, ne Tropi sint nimis longe periti, sive desumpti a reb[us] nimis dicursio sed sint naturales e.g. si montes Verucas Ter[r]ae adpellarem. Unde Cicero ait, verecunda d[ebe]t esse Translatis, ut deducta esse in alienum locum, n[on] ir[r]uisse, atq[ue] ut voluntatis n[on] vi venisse videat[ur].

3o Cavendum est ne ducant[ur] a reb[us] obscenis, sordidis, abjectis, incongruis, quia hoc modo vis orationis destruit[ur] v.g. Cicero repraehendit eum, qui dicebat morte Africani Rempublicam castratam esse. Sicq[ue] Horatius »Jupiter hybernas cana nive conspicet Alpes.«

4o Cavendum ne Attributa diversar[um] et discrepantium rerum conjungant[ur] v.g. Fortuna vitrea est, dum videt frangit[ur], hic attributa videre, et vitreum s[un]t diversa.

5o Ne nimis frequentent[ur], satietatem enim afferunt.

Num in vividitate consistat pulchritudo orationis?

Vividitas orationis jam per se animo grata est, quia animus hominis ut corpus vult moveri, sed t[ame]n inter diversas significationes orationis aliae videri possunt indifferentes, aliae juvendae. Indifferentes videbunt[ur] tales gestus quos indiferens animi motus protulit. Jucundiores erunt nobis figurae, si aliquam praestantiam animi, naturaeq[ue] humanae prodant sive, quae sensus, ad praestantiam naturae excitant, uti cogitatio, sermo, pictura etc. pulchra vocant[ur], quae nobiliorem sentiendi rationem expriment, ubi aliquis a benignitate humanitate generositate amicitia, n[on] modo com[m]odi, se exquisitioni laudet[ur] e.g. Martialis Ariae necem sibi inferentis verba ad maritum suum facit »si qua fides, vulnus, quod feci n[on] dolet inquit, sed quod tu facies hoc mihi Paete dolet.« Huc pertinet praecipue sublimitas orationis, est n[em]p[e] illa, quae magnas cogitationes et generosiores affectus exhibet v.g. Horatius de sapiente »si fractus illabat[ur] orbis, inpauidum ferient ruinae.« Aut responsis Augusti detecta conjunctione Cinnae »simul Amici Cinna.« Rursum Horatius »Reges in ipsos imperium est Jovis cuncta supercilio moventis.« Sacrae scripturae »Fiat lux, et facta est.«

Quid intelligit[ur] per pulchrum imaginem?

Pulchra imago ea dicit[ur], quae p[rae]stantiorem subtilioremq[ue] vim imaginationis prodit, n[on] igit[ur] imaginationis omnis imago seligenda est, veram exquisitor; sic n[on] par ratio est metaphoris quibuscunq[ue] uti, sed aptes sic v.g. Cicero loquit[ur] de Bruto »sed in te intuens Brute dolet, cujus in adulescentium per medias laudes quasi quadrigis vehementem transverso incur[r]it misera fortuna Reipublicae.« Hoc alius scriptor com[m]unius expressisset ita »In te intuens Brute doleo, quod ulterior profectus tuus in Repub[licae] intercipiat[ur].« Cicero v[er]o pulchriorem imaginem attulit sum[m]ens scilicet metaphoram a circensib[us] ludis. Ita o[mn]es figurae disjudicari d[ebe]nt, et quaerendum an pulchrae sint remq[ue] aptae. Sic v.g. Hanc sententia[m] »Dulce solum Patriae« diversi scriptores diverso modo exprimunt, et quidem Cicero »Patriae tanta est vis ac tanta natura, ut Graecam illam in asperrimis saxulis tanquam tridulunt affixum sapientissimus vir Ulisses im[m]ortalitati an- teponit.« Haec imago merito pulchra dici potest.

Quid pulchra cogitatio?

Pulchra cogitatio ea dicit[ur], quae p[rae]stantem cum acumenq[ue] cogitandi prodit. Taciti dictum acutu[m] est, dum Imperatorem Galbam loquentem inducit, ad Pisonem »Imperaturus est hominib[us], qui nec totam servitutem pati possunt, nec totam libertatem.« Huc pertinent o[mn]es figurae ingenico Germanico Witz, quae facultas consistit in reb[us] reconditis, discrepantib[us] aut quae nullam vident[ur] habere inita se relationem, h[abe]nt t[ame]n. Huc pertinent figurae Epanodos seu Antimetastasis, quod idem est ac Transmutatio sive Conversio in contrariam partem, sive quando sententia acute per acutiorem vim ingenii convertit[ur] v.g. Com[m]unus sententia est »Homines omniu[m] rer[um] prius obliviscunt[ur], quam injuria[m].« Cicero v[er]o laudans Caesarem hanc ita convertit »Nihil solum oblivisci, quam injurias.« Sic Seneca dicit »Crede res severa est verum gaudium« per quam sententia[m] phylosophiam moralem exprimit, cum gaudium semper cu[m] laetitia conjunctum esse soleat. Sic etiam verba acute converti et nequi possunt. Ita Quintilianus, »Qui stiltis eruditi videri volunt, stulti eruditus vident[ur].« Est etiam figura oximoron, cum contraria de eodem docunt[ur]. Sic opposita s[un]t esse et n[on] esse e.g. »Nihil scit, qui o[mn]ia scit.« Ita insaniens, sapientia, concordia, discordia. Illa figurae, quae res diversas conjungit vocat[ur] simichiosis, quod idem est ac copulatio seu domesticatio, huc pertinet figura Antanaclasis, dum idem verbum bis sed

duplici sensu ponit[ur]: Tale est Epitaphium de Foemina »Quiescit, quae nunquam quievit.« Ita Ovidius de Medea »Talis erat mater si modo mater erat.« Tum »Amici vivamus dum[m]odo vivimus.« Dein quoad expressionem ingenii, ubi ideas suas reconditas h[abe]t v.g. »Aedes illustres, seu quas ventus perflat.« Et hi lusus ingenii vocant[ur]. Huc pertinet figura Ironiae, ubi contrariu[m] intelligit[ur]; ita de studioso malo si dicam »Lumen universitatis.« Haec ideo referunt[ur] inter figuras orationis, quia amor proprio blandiunt. Ita Quintilianus de lectionib[us] dicit »Auditorib[us] grata haec s[un]t, quae cum intelligunt, acumina suo delectans, n[on] quasi audierint, sed quasi invenerint.« Ita etiam illi, qui auctorem n[on] intelligunt, ei vitio vertunt, quod signu[m] est minoris acuminis.

Figurae spuriae

Huc pertinent, figurae spuriae, seu abusus ingenii uti s[un]t Anagram[m]ata ex transpositione verborum ir[r]egulari orta, Chronogram[m]ata tempus literis indicantia, Achrostica ubi quidpiam literis majusculis indicat[ur], et Lippogram[m]ata ex omissione aliquor[um] literar[um] orta. Huc pertinet Enig[m]as, ubi significationi verbi ipsa substituit[ur] v[el] imago. Echo, ubi ex ultimis literis nova verba emergunt. Figurae hae est foetus monachor[um] aevi, praeter enim id, quod nullo ingenio opus habeant, offendunt sensum analogiae et simetriae.

De pulchritudine Orationis externa

Versat[ur] haec partim in formis et modo loquendi, partim in mechanismo verbor[um].

1. Pulchritudo in modis loquendi elegantia dicit[ur] (ab eligere) Regula est haec; quod expressiones debeant esse naturales n[on] v[er]o vulgares. Veteres hanc proprietatem orationis Atticismum sive Urbanitatem adpellabant. Atticismus ab Athenis, in quib[us] n[em]p[e] sedes hominu[m] cultior[um] totius Graeciae erat, sub atticismo complexus verbor[um], formar[um], legumq[ue] apud homines cultos usitator[um] intelligit[ur]. Hunc de Urbanitate in hunc modum Quintilianus »Qua urbanitate significari video sermonem p[rae]ferentem in verbis et sono, et usu, propriu[m] quemdam gustum urbis, et sumtam ex conversatione doctor[um] tacitam eruditionem, deniq[ue] cui contraria sit rusticitas.« Vitia opposita urbanitati est rusticitas ratio n[em]p[e] dicendi vulgaris, et apud homines incultos usitata, huc pertinent obscenitates adversat[ur]

etiam Calloplismus v[el] affectatio, qua[m] Petronius »melitos verbor[um] globulos, et o[mni]a dicta factaq[ue] quasi papavere et caesamo sparsa esse« ait.

Puritas orationis consistit in eo; si ea nullo alieno sermone cor[r]upta sit. Quatuor v[er]o sermonis alieni species dant[ur]:

a) Archaismus, si quis verbis v[el] formis obsoletis utat[ur].

b) Provincialismus, usus verbor[um] tantum in aliqua provincia usitator[um].

c) Peregrinitas, si quis verba peregrina orationi im[m]isceat, inde Graecismus, latinismus, Germanismus, Gallicismus etc.

d) Neologismus, dum aliquis novis fictis verbis utit[ur], uti t[ame]n illis licet, si pro denominatione rei nullum verbum serviat.

e) Denique huc pertinet purismus, seu nimia puritas.

2o Mechanismus verbor[um] duplex est, pulchritudo quatenus conjuncta est cum ipso sensu orationis, aut sine ejus respectu, dicit[ur]q[ue] aut Harmonia, aut numeros. Harmonia consistit in convenientia externi orationis habitum cum sensu ejus. Locum h[abe]t partim in verbis, partim in serie pluriu[m] verbor[um]. Exemplum p[rae]ebet Virgilius: »Illi intra se se magna vi brachia tollunt,« v[el] v[er]o Horatius »Parturiunt montes nascet[ur] ridiculus mus.« Reb[us] gravib[us], tristib[us], magnis magis verba longiora, quam e contra leniorib[us] breviora conveniunt, ut Cicero de Thucidide diceret »De bellicis reb[us] canit etiam quodam[m]odo bellium.« N[ume]rus in eo versat[ur], quatenus scilicet, n[on] ad ipsum objectum, sed externum orationis sonum respicit[ur], idq[ue] Euphonia (Benesonantia) vocat[ur]. Pariterq[ue] in singulis verbis, et serie eor[um] locum h[abe]t, hoc dependet ab apta permixtione vocalium consonantiumq[ue], longarum breviumq[ue] syllabar[um]. Opponit[ur] vocalitate durities, monotonia, si n[em]p[e] idem sonus saepius recur[r]at. Virtus haec locum h[abe]t in integris propositionib[us], praecipue in structura period[um], unde etiam n[ume]rosam audit, praecipue v[er]o ad fines eor[um] respicit[ur]. In genere id observandum esse, o[mn]es oportere aurib[us] se potius accomodare, cum superfluae hic regulae sint. Unde merito Quintilianus ait »curam verbor[um], rer[um] volo esse sollicitudinem,« si igt[ur] oratio penitus careat hujusmodi pulchritudinib[us] nihil h[abe]t, quod animu[m] lectoris auditorisve incitet, teneatq[ue], uti etiam superfluo nitore facile fastidium parit, hinc opus est umbra luceq[ue] in oratione. Ad plenam orationem reddendam requirit[ur] Praecisio, o[mn]e n[em]p[e] superfluum vitet[ur]. Pleonasmus vitet[ur], ubi n[em]p[e] plus dicit[ur] quam opus est. H[abe]t locum in singulis verbis et propositionib[us]. Tum Digressiones in alias materias, Tauthologia sui repetitio. Ultima tandem perfectio est cor[r]rectio id est vacatio omnib[us] vitiis.

Namenregister

- Abafi, Ludwig 292
Abel, Jacob Friedrich von 272
Abrams, Meyer Howard 104
Addison, Joseph 51, 116, 118–120, 124,
125, 129, 130, 134, 135, 143–147,
149, 153, 159, 160, 167, 168, 171
Agassi, Joseph 8
Ahbel-Rappe, Sara 186
Ainslie, Douglas 251
Ajtay, Sámuel 71, 75, 77
Albrecht, Michael 227
Alexander der Große (Nagy Sándor) 70,
71, 77, 78
Alkibiades 9, 10, 175, 185–188, 190
Almási, Gábor 283
Altmann, Alexander 105
Amann, Wilhelm 260
Andermann, Kerstin 27
André, Yves Marie (Père André) 180
Andreas II, König von Ungarn 283
Andreasen, Øjvind 268
Andrews, Malcolm 122, 125, 133
Arbuckle, James 149
Ariosto, Ludovico 268, 271, 274, 294
Aristophanes 302
Aristotle; Aristoteles 116, 140, 142, 143,
224, 229, 231, 299
Aristoxenos von Tarent 21
Arnold, Günter 103
Aspasia 187
Assmann, Aleida 81
Attila, Herrscher der Hunnen; Atila 283
Audran, Jean 188
Aurnhammer, Achim 272
Bachleitner, Norbert 275
Bacon, Francis 8, 167, 278, 279
Baeumler, Alfred 182
Bahr, Ehrhard 85
Bailey, Cyril 145
Balde, Jakob 103
Balke, Diethelm 74
Balogh, Piroska 7–11, 49, 57, 62, 72, 74,
88, 117, 134, 193–205, 215, 267–293
Barbon, Nicholas 119
Barck, Karlheinz 80, 241, 265
Bártfai, Szabó László 114
Barth, Susanne 80, 84, 94, 107
Bartha-Kovács, Katalin 9, 175–191
Batteux, Charles 51, 177, 180
Bauer, Roger 235
Bauer, Werner M. 75
Baum, Wilhelm
Baumgarten, Gottlieb Alexander 7, 8, 10,
22, 49, 124, 177–179, 215, 249, 252,
265, 284, 287, 288, 293
Beaucousin, Christophe-Jean-François 188
Beck, Walter 91
Becq, Annie 181
Beethoven, Ludwig van 51
Beetz, Manfred 210
Belnay, Georg Aloys 284
Belting, Hans 191
Bender, Helmut 233
Bender, John 209
Benedikt, Michael 235
Benn, Sheila 125, 130
Benoist, Marie Guillemine 9
Berg, Gunhild 105
Berg, Maxine 119
Berghahn, Cord-Friedrich 209
Berkeley, George 124, 216
Bernauer, Markus 267
Bernhardt, Reinhold 275
Bernolák, Anton 50, 53–55
Bettinelli, Saverio; Bettinelli, Xaver 288,
289, 293
Beyer, Andreas 185
Binkelman, Christoph 88
Birch, Thomas 159
Bircher, Martin 35
Birus, Hendrik 214
Blair, Hugh 134, 212, 290, 291, 293
Blumenberg, Hans 43, 145
Blumenthal, Lieselotte 89
Boas, Franz 176
Bodendorfer 122
Bodmer, Johann Jakob 252
Bodrogi, Ferenc Máté 134
Boldog, Erzsébet, Ladányiné 194
Bolzano, Bernard 243

- Bond, Donald F. 116, 143
 Borgstrom, C. Henrik 143
 Born, Friedrich Gottlob 249
 Born, Georgina 65
 Borsay, Peter 128
 Bosse, Heinrich 223
 Bottánková, Eva 47, 62
 Bourke, Richard 140–142, 154, 157
 Bouterwek, Friedrich Ludwig 57
 Boyle, Robert 8
 Bödeker, Hans Erich 200
 Böhme, Gernot 15, 16, 27
 Böhr, Christoph 88
 Böttiger, Karl August 290
 Böttiger, Karl Wilhelm 290
 Brandstetter, Friedrich 83, 84
 Brassai, Sámuel 195
 Bretschneider, Johann Heinrich Gottfried
 von 274, 275, 282
 Breuer, Dieter 68, 288
 Brewer, John 117, 120, 122, 123, 128, 133
 Breyer, Thiemo 15, 44
 Brocklesby, Richard 159, 160
 Brodňanská, Erika 66
 Bromwich, David 140
 Bruckner, János 274
 Brutus, Lucius Junius 309
 Bubner, Rüdiger 219
 Buchenau, Stefan 179
 Buchholz, Michael B. 15
 Budgell, Eustace 129
 Bukdahl, Else Marie 188
 Burke, Edmund 72, 117, 128, 131, 139–
 173, 245
 Burke, Peter 201
 Burnand, Léonhard 178
 Buttlar, Adrian von 118, 125
 Büchner, Ludwig 196
 Bürger, Gottfried August 220
 Büttgen, Philippe 200
 Campe, Rüdiger 210, 231
 Candolle, Alphonse de 199
 Caracalla, römischer Kaiser 188, 189
 Cäsar, Karl Adolf 249
 Catullus, Caius Valerius 294
 Cernuschi, Alain 178
 Cherlin, Michael 272
 Chery, Philippe 190
 Cheyne, George 160, 167, 170, 171
 Cicero, Marcus Tullius 108, 109, 301–309,
 311
 Clery, Emma J. 128, 131, 164, 169
 Clewis, Robert R. 116
 Cloodt, Julia 108
 Cludius, Hermann Heimart 225
 Coëffeteau, Nicolas 177
 Condorcet, Nicolas de 202
 Copley, Stephen 142
 Cornis-Pope, Marcel 204
 Costelloe, Timothy M. 155, 165
 Cramer, Carl Gottlob 75
 Croce, Benedetto 251
 Crousaz, Jean-Pierre de 180
 Crow, Thomas 189
 Curran, Jane Veronica 290
 Cusatelli, Giorgio 267
 Czikan, Johann Jakob 233
 Csaplár, Benedek 277
 Csendes, Peter 81
 Csetri, Lajos 291
 Csuka, Botond 117, 124, 293, 139–173
 D. Mohay, Borbála 113–135
 d'Alembert, Jean le Rond 51, 176
 Dalberg, Johann Friedrich Hugo von 108
 Dandr -Bardon, Michel-François 186
 Darwin, Charles 193–205
 David, Jacques-Louis 185, 186, 190
 Dax, Günter 16
 Debreczeni, Attila 68
 Deckard, Michael Funk 141
 Décultot, Élisabeth 175, 177, 178
 Deleuze, Gilles 210
 Delon, Michel 188, 227
 Demosthenes 302
 Den Uyl, Douglas J. 116
 Denis, Michael 85
 Dennis, John 145
 Descartes, René 51, 177
 D sirat, Dominique 182
 Destrée, Pierre 143
 Di Castiglione, Ruggiero 289
 Diderot, Denis 51, 176, 177, 188, 190,
 227, 275
 Dieter, Breuer 288, 292
 Dobbke, Wilhelm 103
 Dohmke, Julie 84, 96–98, 100, 107, 111
 Donsecz, Etelka 288
 Doran, Robert 156, 161, 166, 169

- Dornhof, Dorothea 80
 Du Bos, Jean-Baptiste; Abbé Du Bos 147,
 148, 153, 158, 170, 172, 175, 177,
 178, 180–183, 190
 Ducheyne, Steffen 141
 Dughet, Gaspard 123
 Dugonics, András 285
 Dumouchel, Daniel 181
 Duplaka, Rudolf 56
 Durdík, Josef 202
 Dux, Adolf 204
 Dülmen, Richard van 272
 Dürbeck, Gabriele 289
 Eberhard, Johann August 226, 229
 Eberlein, Undine 27
 Ebert, Johann Arnold 8
 Eckardt, Georg 249
 Edgar, Andrew 142
 Eibl, Karl 75
 Einhorn, Wilhelm 83, 93
 Ellington, J. W. 254
 Elschek, Oskár 52
 Endrödy, János 70, 74
 Engel, Johann Jakob 41, 42, 87, 88, 105,
 226, 229
 Engels, Eve-Marie 195, 197
 Eschenburg, Johann Joachim 209–232
 Espagne, Michel 200
 Falduto, Antonino 57
 Fejér, György 281
 Fénelon, François-Salignac de La Mothe
 188
 Ferdinand I. Habsburger 234
 Festetics, Georg; Festetics, György 132
 Festetics, László 284
 Ficker, Franz (Fiker) 233–247
 Fielding, Henry 77, 78
 Filipowicz, Halina 272
 Fix, Ulla 210
 Flachsland, Karoline 102, 103
 Flaischlen, Cäsar 275
 Fodor, Pál 11
 Fogarasi, György 166, 167
 Fórizs, Gergely 7–11, 49, 57, 60, 62, 64,
 68, 79–112, 117, 134, 216, 267–293
 Forster, Georg 73, 273, 275,
 Forster, Michael N. 141, 162
 Földes, Csaba 267
 Franke, Heinrich Gottfried Bernhard 225
 Franke, Ursula 265
 Franklin, Benjamin (Fränklin) 69
 Franz I. Habsburger 233, 234
 Franz, Kurt 94
 Fried, István 72
 Fuchs, Thomas 44
 Fuller, Francis 160, 167, 171
 Funk, Gottfried Benedict 181
 Furniss, Tom 141, 155, 164, 169
 Gabelhofer, Julius; Gabelhoffer 281, 284,
 285, 287, 297
 Galenos 22, 25
 Gardt, Andreas 210
 Garve, Christian 87, 161, 229
 Gasché, Rodolphe 154–156, 169
 Gatterer, Johann Christoph 282
 Gebler, Tobias Philipp von 271, 273
 Geibel, Emanuel 97
 Gellert, Christian Fürchtegott 252
 Gemmingen-Hornberg, Otto Heinrich
 Freiherr von 272–279
 Gendolla, Peter 143
 Genette, Gérard 210, 227
 Gentius, Georgius 74
 Geoffroy, Étienne 201
 Gerard, Alexander 146
 Gerzon, Adalbert 281, 284, 285, 287, 297
 Gess, Nicola 260
 Gierl, Martin 93
 Giraldo, Daniel Jerónimo Tobón 143
 Girouard, Mark 119
 Gladov, Friedrich 27
 Glaser, Horst Albert 210
 Glatz, Jakob 71, 72
 Glauser, Richard 116
 Glick, Thomas F. 195
 Gluck, Christoph Willibald 51
 Godel, Rainer 105
 Goeckingk, Leopold Friedrich Günther
 von 215
 Goethe, Johann Wolfgang von (Göthe) 10,
 51, 74, 85, 86, 88–93, 210, 221, 226,
 235, 267
 Goetschel, Willi 105, 112
 Gottsched, Johann Christoph 220, 228,
 231
 Gozzi, Carlo 268, 294
 Gräffer, Franz 233
 Gregor, Mary J. 254

- Greguss, August; Greguss, Ágost 193–205
 Greguss, Gyula 202
 Greguss, Michael; Greguš, Michael;
 Greguss, Mihály 55–59, 63–65, 193
 Grenz, Dagmar 80
 Greuze, Jean-Baptiste 188, 189
 Grillparzer, Franz 235
 Grimminger, Rolf 88
 Gross, Johann 63
 Grube, August Wilhelm 84, 85, 94–97,
 100, 107, 111, 131
 Guattari, Félix 210
 Gurka, Dezső 62, 201
 Guthrie, William Keith Chambers 108
 Guyer, Paul 7, 57, 116, 155, 165
 Günther, Hartmut 211
 Hafiz 74
 Hallbauer, Friedrich Andreas 230
 Haller, Albrecht von 37, 159, 160
 Hamann, Johann Georg 271, 276
 Hamburger, Andreas 15
 Hammer-Purgstall, Joseph von 221
 Hanslick, Eduard 58
 Hathaway, Baxter 145
 Haydn, Joseph 51
 Hegel, Georg Friedrich 51, 62, 63, 79,
 202, 221
 Heiningner, Jörg 241
 Heinrich, Gustav 268, 269–271
 Heinse, Wilhelm 40
 Heinze, Max 249
 Helmholtz, Hermann Ludwig von 202
 Herbart, Johann Friedrich 202, 237
 Herder, Emil Gottfried von 102
 Herder, Johann Gottfried 20, 21, 36–40,
 42, 44, 48, 51, 88, 92, 102–104, 141,
 161, 162, 229, 271, 289, 290
 Herold, Theodor 267, 268, 270–272, 290
 Herrmann, Britta 23
 Herzan von Harras, Franziskus (Hertzan)
 121
 Herzfeld-Schild, Marie Louise 15–45, 48,
 109
 Heyden, Friedrich von 95, 96
 Heydenreich, Karl Heinrich 249–266
 Heyne, Christian Gottlob 275
 Heyse, Paul 98
 Hilger, Stephanie Mathilde 36
 Hipple, Walter John, Jr. 155
 Hippokrates 22
 Hirsch, Rudolf 233
 Hirschfeld, Christian Cay Lorenz 117, 118,
 123–126, 129, 130,
 Hites, Sándor 195
 Hjort, Mette 142
 Hlobil, Tomáš 67, 75, 161, 162, 214, 215,
 233–247, 270, 277, 280, 282, 288
 Hoffmann Rusack, Hedwig 268
 Hoffmann, Leopold Alois 276, 277
 Home, Henry, Lord Kames 124, 147,
 149–153, 156–158, 166, 170, 172,
 212
 Honegger, Claudia 101
 Horden, Peregrine 22
 Horlacher, Rebekka 101
 Hostinský, Otakar 202
 Hölter, Achim 214
 Hörcher, Ferenc 113, 134, 157, 170, 291
 Humboldt, Wilhelm von 201
 Hume, David 142, 144, 147, 149, 155,
 156, 260
 Hunt, John Dixon 124
 Hunt, Leigh 119, 133
 Hunyadi, Matthias, König von Ungarn 283
 Hutcheson, Francis 143, 149, 182, 252
 Huxley, Thomas Henry 198–201, 203
 Irmen, Hans-Josef 273
 Jacobi, Johann Georg 270, 272, 277
 Jäger, Ludwig 231
 Jannidis, Fotis 75
 Jánosi, Ferenc 194
 Janßen, Sandra 260
 Jean Paul (Richter, Jean Paul Friedrich) 86,
 88, 107–109
 Jens, Walter 216
 Jerusalem, Karl Wilhelm 229
 John, Matthias 249
 Jollet, Étienne 183
 Jones, Emily 140
 Jones, Peter 149, 161
 Joseph II. Habsburger 55, 268, 270, 275,
 277, 278, 281, 283
 Jurewicz, Grażyna 36
 Juvenalis, Decimus Junius 299
 Jürgensmeier, Günter 159
 Kačmárová, Alena 66
 Kahn, Didier 188
 Kahn, Sholom J. 199

- Kaiser, Claudia 252
 Kampen, Nicolaas Godfried van 214
 Kamtekar, Rachana 186
 Kant, Immanuel 51, 56, 57, 63, 69, 75,
 88, 111, 112, 116, 117, 125, 130, 156,
 164, 202, 210, 212, 218–221, 229,
 230–259, 261, 264–266, 271, 285,
 289, 293
 Karl Eugen, Herzog von Württemberg 268
 Kármán, József 67, 70, 72, 291, 292
 Karpeles, Gustav 84
 Katona, Lajos 193
 Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton, Graf
 275, 276
 Kazinczy, Ferenc 68, 69, 73, 282, 283, 292
 Kazinczy, Miklós 69, 73
 Keats, John 119, 133
 Kecskeméti, Gábor 11
 Kemmann, Ansgar 216
 Kemper, Adolf 243
 Kennaway, James 36
 Kennecke, Andreas 36
 Kertscher, Hans-Joachim 8
 Kiesant, Knut 274
 Kinzel, Till 209
 Kirnberger, Johann Philipp 52
 Kirwan, James 256
 Kis, János 68, 134
 Kisbali, László 134
 Kiss, Béla 281, 284
 Kivy, Peter 182
 Kleeberg, Ingrid 260
 Klein, C.J. Andreas 272
 Klein, Lawrence E. 289
 Kleingeld, Pauline 255
 Klemme, Heiner F. 57
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 85
 Kluge, Dorit 182, 184
 Knape, Joachim 210
 Knapp, Lore 212
 Knigge, Adolph Franz Friedrich Ludwig
 Freiherr von 276
 Knight, Richard Payne 165
 Knoll, Reinhold 235
 Knox, Thomas Malcolm 62
 Kocka, Jürgen 102
 Koepke, Wulf 104
 Kohlschmidt, Werner 74
 Konersmann, Ralf 109
 Kontler, László 170
 Kopčáková, Slávka 47–66, 79, 193
 Kopeček, Michal 292
 Koppi, Károly 281, 282, 285, 288
 Korsmeyer, Carolyn 143, 164
 Koselleck, Reinhart 226
 Košenina, Alexander 8, 67, 88, 105
 Kovács, Kálmán 267
 König, Johann Ulrich 252
 Kramer, Olaf 210
 Kreil, Anton 285, 288
 Kreutz, Wilhelm 276
 Kriegleder, Wynfrid 69
 Kronshage, Eike 212
 Krug, Wilhelm Traugott 57, 238, 243–247
 Krüger, Johann Gottlob 23–39, 42, 44, 45
 Kummel, Werner 22
 La Chambre, Marin Cureau de 177
 La Font de Saint-Yenne, Étienne 175, 176,
 180, 182–186, 190
 Lamarck, Jean-Baptiste 199, 201, 202
 Landwieser, Eleonóra Terézia 60
 Lange, Günter 94
 Lange, Victor 90
 Langen, August 108
 Lanham, Richard A. 216
 Lauer, Gerhard 177
 Laun, Henri Van 200
 Laver, Sue 142
 Lavezzi, Élisabeth 178
 Le Brun, Charles 188
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 8, 249, 252
 Leidhold, Wolfgang 143
 Lengová, Jana 50
 Lengyel, Réka 68, 288, 292
 Lessing, Gotthold Ephraim 51, 88, 218,
 224, 229
 Leuschner, Brigitte 273, 275
 Levinson, Jerrold 142, 143
 Li, Wenchao 8
 Lichau, Karsten 40
 Lieber, Maria 267
 Linger, Karl Friedrich 274
 Linz, Erika 231
 Liszka, Béla 194
 Lock, Frederick Peter 140, 142, 159
 Locke, John 147, 149, 151, 155, 165, 170
 Loos, Waltraud 89
 Lorenceau, Annette 188

- Lorrain, Claude 123
 Löbel, Rhenatus Gotthelf 225
 Lucretius Carus, Titus 145, 149
 Ludwig I, König von Ungarn 283
 Ludwig, Otto 211, 217
 Lukoschik, Rita Unfer 267, 273
 Lütteken, Anett 214
 Lyell, Charles 199
 Macpherson, James 85
 Magnusson, Carl 178
 Magon, Leopold 68
 Mahling, Christoph-Hellmut 108
 Makky, Lukáš 63, 65
 Malsch, Wilfried 104
 Malter, Rudolf 250
 Mangelsdorf, Karl Ehregott Andreas 271, 276
 Marczali, Henrik 114
 Maria Theresia Habsburgerin; Maria Theresa 55
 Markner, Reinhard 276
 Marmontel, Jean-François 186
 Marpurg, Friedrich Wilhelm 52
 Marquard, Odo 16
 Martens, Wolfgang 275
 Martialis, Marcus Valerius 308
 Martinez, Matias 227
 Martinson, T. J. 202
 Marx, Karl 194
 Mastnak, Wolfgang 66
 Matheson, Johann 51
 Matthews, Eric 57
 Mátyási, József 132
 Mauser, Wolfram 29
 Mc Lean, Daniel R. 186
 McCarthy, John A. 36
 Meid, Christopher 267
 Meier, Georg Friedrich 218
 Meißner, August Gottlieb; Meiszner; Meisner 67–78, 161, 277
 Mendelssohn, Moses 36, 37, 42, 104, 105, 111, 112, 218, 229, 236, 237, 246–248, 278, 292
 Mentovich, Ferenc 195
 Mészáros, András 56
 Meulders, Michel 202
 Meyen, Fritz 213, 214
 Michel, Christian 178
 Mirbach, Dagmar 10, 179, 287
 Mistrík, Jozef 53
 Mitterpacher, Ludwig 285
 Mizukoshi, Ayumi 119, 133
 Mohr, Friedrich Samuel 271
 Mohr, Wolfgang 74
 Moleschott, Jakob 196
 Monk, Samuel H. 141
 Moosmüller, Silvan 15
 Moran, Mary Catherine 150
 Moritz, Karl Philipp 223, 224, 230, 231
 Morrisson, Iain P. D. 256
 Moser, Georg Heinrich 109
 Motschmann, Uta 271
 Mozart, Wolfgang Amadeus 51
 Möser, Justus 229
 Múdra, Darina 52
 Mund, Katalin 197
 Munk, Reinier 105
 Murray, Bradley 116, 117, 125, 130
 Müller, Anton 215
 Müller, Georg 249
 Müller-Blattau, Joseph 108
 Müller-Sievers, Helmut 201
 Münter, Friedrich 268, 273–275
 Naschert, Guido 32
 Negroni, Barbara de 227
 Németh, András 101
 Neubauer, John 204
 Neugebauer-Wölk, Monika 276
 Newton, Isaac 141
 Nicolai, Ernst Anton 28–32,
 Nicolai, Friedrich 224, 274, 282
 Nicolson, Marjorie Hope 122, 124, 125, 131
 Nidditch, Peter H. 147
 Noe, Alfred 275
 Nolden, Thomas 80, 100
 Norton, David Fate 156
 Norton, Mary J. 156
 Nowitzki, Hans-Peter 25
 Nugent, Christopher 159, 160
 Nugent, Thomas 148
 Nushirvan 78
 Nübel, Birgit 103, 104
 Nyíry, Erzsébet 280
 Oberhauser, Petra 267
 Oeser, Adam Friedrich 91
 Olearius, Adam 74
 Olofsson, Placid 134

- Oriňákova, Slávka 47, 66
 Ortmann, Benedictine Benno 290
 Ortner, Max 235
 Ossian 85
 Ovidius Naso, Publius 298, 310
 Owen, Richard 200
 Pajor, Gáspár 67, 70, 72, 291, 292
 Paláshy, Márton 282
 Pap, Ferenc 113, 115, 121, 127, 132, 134
 Parthey, Gustav 224
 Payrhuber, Franz-Josef 94
 Péczeli, József 283
 Perels, Christoph 212
 Pérez-Ramos, Antonio 8
 Pericles 302
 Petőczová, Janka 54
 Petronius Arbitr, Gaius 311
 Petschauer, Peter 100
 Peyron, Jean-François Pierre 9, 184–186
 Pfänder, Stefan 15
 Pfau, Karl Friedrich 83
 Phillips, Adam 139
 Pilat; Piláti 120, 121
 Pinder, Moritz Eduard 212, 214, 217, 221,
 222, 226, 230
 Platner, Ernst 31–34, 36, 37, 42
 Platon 21, 87, 89, 90, 96, 107, 108, 187,
 196, 221, 288
 Plessner, Helmuth 16–21, 40, 43–45
 Plumpe, Gerhard 79, 80, 107
 Polák, Pavol 50
 Polgár, Anikó 56
 Policar, Antonín 249–266
 Pollok, Anne 105
 Porter, Dahlia 8
 Porter, Roy 120, 122, 128, 130, 164, 170
 Poussin, Nicolas 123
 Prest, John 120
 Previšić, Boris 15, 26
 Pross, Wolfgang 35–37
 Pseudo-Longin 156, 229
 Puchner, Martin 187
 Purgstaller, József 195
 Quantz, Johann Joachim 51
 Quintilianus, Marcus Fabius (Quintilian)
 229, 285, 299, 303, 305, 307, 309–
 311
 Radnóti, Sándor 157
 Raedler, Sebastian 255
 Rameau, Jean-Philippe 51, 52
 Ránki, György 102
 Rasch, William 100
 Redwitz, Oskar von 95, 96
 Reeves, Carole 172
 Regnault, Jean-Baptiste 8, 9, 176, 184–
 188, 190
 Reichardt, Johann Friedrich 41, 42
 Reichle, Ingeborg 43
 Reinalter, Helmut 272
 Reinhold, Karl Leonhard 275
 Reiniger, Robert 235
 Renan, Joseph Ernest 202, 203
 Rendall, Steven 145
 Révai, Miklós 277
 Richter, Sandra 84, 216
 Riedel, Friedrich Justus 37, 117, 161
 Riedl, Frigyes 193
 Rigler, Franz Paul Xaver 52, 53, 55
 Riley, Matthew 36
 Ritter, Joachim 218
 Roberts, Marie Mulvey 128, 164
 Robertson, William 170
 Rochow, Friedrich Eberhard von 101
 Roloff, Hans-Gert 274
 Rónay, Jácint 194
 Rosa, Hartmut 16, 17, 19, 21, 45
 Rosa, Salvator 123
 Rousseau, Jean-Jacques 10, 51
 Rudolph, Richard L. 272
 Rummy, Karl Georg 134
 Rupitz, Josef 235
 Ryan, Vanessa L. 157, 164, 172
 Saadi Shirazi 68, 73, 74
 Saint Girons, Baldine 178
 Salzmann, Christian Gotthilf 101
 Samarjay, Károly 82
 Sarafianos, Aris 155, 158–161, 164, 166,
 168, 169
 Sargent, Rose-Mary 279
 Saul, Nicholas 36
 Savoy, Bénédict 185
 Schasler, Max 251
 Schatz, Georg 223, 224
 Schauer 127
 Schedius, Johann Ludwig; Schedius,
 Ludovicus; Schedius, Lajos János
 62–64, 72, 73, 215, 284, 292
 Scheffel, Michael 227

- Scheffner, Johann George 271, 276
 Scheibe, Johann Adolf 51
 Schelle, Karl Gottlob 250
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 63, 202
 Scherer, Wolfgang 40, 43
 Schiller, Friedrich 10, 49, 51, 57, 60, 88, 90, 93, 107, 117, 118, 125, 129, 130, 145, 229, 236, 237, 260, 273
 Schings, Hans-Jürgen 273
 Schlechtriemen, Tobias 43
 Schlegel, Friedrich 220
 Schlegel, Johann Adolf 177
 Schlosser, Johann Georg 209
 Schlözer, August Ludwig von 282
 Schlüter, Christoph Bernhard 109
 Schmiedler, Sebastian 94
 Schmidt-Biggemann, Wilhelm 93
 Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 9
 Schmitt, Hanno 101
 Schmitz, Hermann 15, 16
 Schneckenburger, Max 97
 Schneider, Annerose 270
 Schneider, Reinhard 20
 Schneiderei, Nele 88
 Schneiders, Werner 227
 Schopenhauer, Arthur 79
 Schöndörffer, Otto 250
 Schreiber, Aloys 238, 242, 243, 245–247
 Schreke, Franz 48
 Schröer, Arnold 81
 Schröer, Karl Julius 60, 81, 83, 84, 91, 100
 Schröer, Karl Traugott 81
 Schröer, Mária 60
 Schröer, Rudolf 59, 81
 Schröer, Tobias Gottfried (Oeser, Christian; Öser; Pius Desiderius) 47, 50, 59–64, 79–112, 193
 Schubart, Christian Friedrich Daniel 39, 61
 Schulte, Christoph 36
 Schumann, Elke 15
 Schüttler, Hermann 276
 Schwartzner, Martin 285
 Seel, Helmut 272, 275–277
 Seidel, Sarah 67, 75, 76
 Seidler, Andrea 69
 Seidler, Herbert 235
 Seiffarth, Carsten 16
 Selwyn, Pamela E. 274
 Senault, Jean-François 177
 Seneca, Lucius Annaeus 301, 309
 Septimus Severus, römischer Kaiser 189
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper 116, 134, 149, 155, 252, 265
 Siegel, Steffen 43
 Siena, Kevin 172
 Sievers, Russian count 270, 271
 Sisa, József 114
 Skublics, Emericus 281
 Škultéty, Adam 51, 52, 55
 Smith, C.U.M. 160
 Smith, Norman Kemp 249
 Smollett, Tobias 159
 Snell, Christian Wilhelm 237
 Sokrates; Socrates; Socrate 9, 10, 175, 185–188, 190, 286, 301, 302
 Solly, Ingrid 272, 275
 Soós, Sándor 195
 Sošková, Jana 56, 58, 63, 65
 Sömmerring, Samuel Thomas 275
 Spaltenstein, Laure 15
 Spelten, Achim 43
 Spieß, Christian Heinrich 75
 Spitzer, Leo 21, 109
 Starnes, Thomas C. 271
 Steiner, Gerhard 68, 73
 Steinitz, Wolfgang 68
 Stephan, Inge 80
 Stibral, Karel 201, 202
 Stiening, Gideon 32
 Stockhorst, Stefanie 274
 Stollberg, Arne 23, 48
 Storch, Heinrich Friedrich von 215
 Stöckmann, Ernst 88, 141, 176, 181
 Straner, Katalin 195, 198
 Streitfeld, Erwin 81
 Ströker, Elisabeth 16
 Strube, Werner 218
 Sturm, Martin 16
 Šuba, Andrej 52, 53
 Šubarić, Lav 283
 Sullivan, Heather I. 36
 Sulzer, Johann Georg 35, 36, 42, 117, 124, 129, 130, 178, 216, 220, 231, 278, 287, 290
 Suphan, Bernhard 92, 103
 Svoboda, Adalbert 84

- Swieten, Gerhard van 290
 Swieten, Gottfried van 269, 272, 274, 275,
 277, 278, 281–283, 289, 290
 Szabó, Margit 274
 Szabolcsi, Miklós 68
 Szántay, Antal 114
 Szántó, Iván 74
 Szauder, József 68, 284, 287
 Széchényi, Ferenc 113–135
 Széchenyi, István; Széchenyi, Stephan 92,
 102
 Szécsényi, Endre 120, 123, 169, 170
 Szendi, Zoltán 267
 Szentpétery, Imre 280
 Szerdahely, Georg Aloysius; Szerdahely,
 György Alajos; Szerdaheli 72, 74, 117–
 119, 124, 134, 268, 277, 288, 289
 Szilágyi, Márton 67–78, 157, 292
 Szorádová, Eva 53
 Szócs, Gábor 114
 Taine, Hippolyte 199, 200
 Talon-Hugon, Carole 143
 Tancer, Jozef 69
 Tarin, Pierre 176, 177
 Tasi, István 194
 Taylor, Charles 171, 172
 Tegethoff, Wolf 185
 Tetens, Johannes Nikolaus 229
 Tetzel, Anne Marie 81
 Thoma, Heinz 210, 227, 267
 Thomke, Hellmut 35
 Thököly, Imre (Tököly, Emerich) 83
 Thukydides 311
 Thun-Hohenstein, Marie Wilhelmine von
 274, 275
 Tickell, Thomas 116, 119
 Tieck, Ludwig 60
 Tieftrunk, Johann Heinrich 229
 Till, Dietmar 210–212, 224, 229, 230
 Tkaczyk, Viktoria 40
 Toldy, Ferenc 193
 Tombo, Rudolf 85
 Topitsch, Ernst 235
 Torma, Katalin 74
 Torra-Mattenklott, Caroline 216
 Tortarolo, Edoardo 267
 Tóth, Kálmán 134, 291
 Tóth-Liptsei Pajor, Antal 82
 Török, Zsuzsa 79
 Trencsényi, Balázs 292
 Tröhler, Daniel 101
 Tüskés, Gábor 68, 288, 292
 Tyers, Jonathan 128
 Ueding, Gert 88, 216
 Uhland, Robert 268
 Unzer, Johann August 26, 27, 31, 32, 38
 Váczy, János 283
 Vajda, György Mihály 68, 210
 Vergilius Maro, Publius; Virgilius 306, 311
 Vermeir, Koen 141, 154, 161
 Vermeulen, Han V. 176
 Verseghy, Ferenc 132, 288
 Vickers, Brian 167
 Vien, Joseph-Marie 184, 186, 189, 190
 Vincent, François-André 184, 186
 Vogt, Carl 196
 Vogt, Margrit 183
 Vopa, Anthony J. La 289
 Voß, Johann Heinrich 90
 Wagner, Richard 48
 Wagner, Rudolf 196
 Waibel, Violetta L. 235
 Walsham, Alexandra 123, 130
 Wangermann, Ernst 272, 275, 278
 Wehrhahn, Matthias 88
 Wehrli, Fritz 21
 Weigel, Sigrid 80
 Weimar, Klaus 219
 Weishaupt, Johann Adam 276
 Weishaupt, Matthias 214
 Weiß, Johann 234, 237
 Weiß, Michael Bastian 251
 Wellbery, David E. 209
 Welsh, Caroline 23
 Werbőczy, István (Verbötzy) 115
 Werthes, Friedrich August Clemens;
 Werthes, Frigyes Ágost Kelemen;
 Verthes 223, 267–311
 White, Hayden 226
 Whytt, Robert 160
 Wieland, Christoph Martin 10, 224, 267,
 270, 271, 273, 274, 290, 294
 Wilf, Steven 139
 Wilhelms, Kerstin 80
 Will, Gerhard 233
 Williams, Carolyn D. 128
 Williams, Christopher 144
 Williamson, Diane 261

- Williamson, Tom 130
Winckelmann, Johann Joachim 88
Windscheid, Katharina 98, 99
Winter, Eduard 243
Wittgenstein, Ludwig 155
Wokalek, Marie 10
Wolf, Rebecca 40
Wolff, Christian 8, 249, 252
Wolff, Gerhart 211
Wotke, Karl 235
Zákutná, Sandra 57
Zantwijk, Temilo van 249
Zelle, Carsten 8, 20, 26, 29, 31, 142, 143,
145, 148, 154, 178, 201, 209–232
Zeman, Herbert 75
Ziche, Paul 249
Zilchert, Robert 59, 81
Zimmerman, Robert 251
Zimmermann, Johann Georg Ritter von
229
Zrínyi, Miklós; Zrini, Niklas; Zriny 267,
280, 292
Zubal, Pavol 59
Zuckert, Rachel 150

Über die Autorinnen und Autoren

Piroska BALOGH, dr. habil. (1975), associate professor of 18th and 19th century Hungarian literature and culture at Eötvös Loránd University, Institut for Hungarian Literature and Cultural Studies. Her most important publications include: *Ars scientiae. Közéletések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaiboz* [Ars scientiae. Approaching to Documents of Johann Ludwig Schedius' Scholar Career] (2007); *Teória és Medialitás. A latinitás a magyarországi tudásáramlásban 1800 körül* [Theory and Mediality. The Role of Latin Language in Knowledge Transfer of Hungarian Kingdom around 1800] (2015); (Co-ed. with G. Fórizs) *Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa 1750–1850 / Anthropological Aesthetics in Central Europe 1750–1850*. Hannover 2018; »The Reception of Edmund Burke's Aesthetics in Hungary«. In: *The Reception of Edmund Burke in Europe*. Eds. P. Jones, M. Fitzpatrick (2017), 297–312. Translated and edited many sources of Hungarian aesthetics: *Doctrina pulcri. Schedius Lajos János széptani írásai* [Doctrina pulcri. Johann Ludwig Schedius's Writings on Aesthetics] (2005); *Szerdahely György Alajos esztétikai írásai. I. Aesthetica (1778)* [Georg Aloys Szerdahely's Writings on Aesthetics, I. Aesthetica], (2012). Research areas: aesthetics, neolatin literature, republic of letters in 18th and 19th centuries.

Katalin BARTHA-KOVÁCS, Dr., geb. 1972. Habilitierte Dozentin am Lehrstuhl für französische Sprache und Literatur der Universität Szeged. Sie ist Mitglied der Forschungsgruppe »Ungarisch-französische Aufklärung« und assoziiertes Mitglied der Forschungsgruppe CLARE (Université Bordeaux Montaigne). Publikationen u.a.: *L'expression des passions dans la pensée picturale de Diderot et de ses prédécesseurs*. Szeged 2003; *A csend alakzatai a festészetben. Francia festésetelmélet a XVII–XVIII. században* [Figuren der Stille in der Malerei. Französische Kunsttheorie in den 17. und 18. Jahrhunderten], Budapest 2010; *Diderot et Watteau. Vers une poétique de l'image au XVIIIe siècle*. Paris 2019; (zus. mit E. Szécsényi, Hg.) *A tudom-is-én micsoda fogalma* [Das Konzept des Je-Né-Sais-Quoi. Quellen und Beiträge]. Budapest 2010; (zus. mit F. Boulerie, Hg.) *Le singe aux XVIIe et XVIIIe siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*. Paris 2019. Forschungsschwerpunkte u. a.: das französische kunsttheoretische Denken im 17. und 18. Jahrhundert, insbesondere Diderots Ästhetik und Watteaus Kunst; Affendarstellungen in der bildenden Kunst.

Botond CSUKA, Dr. (1987), assistant professor at the Department of Social Sciences at the University of Physical Education in Budapest. His primary research area is eighteenth-century British intellectual history (aesthetics, anthropology, medicine). Publications: »Esztétikai medicina a 18. században« [Aesthetic Medicine in the 18th Century]. In: *Filozófus a műteremben. Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*. Eds. B. Somlyó, K. Teller. Budapest 2016, 143–151. »Aesthetics and Its Histories«. In: *On What It Is. Perspectives on Metaphilosophy*. Ed. Gy. Megyer et al. Budapest 2016, 173–202. »Aesthetics in Motion. On György Szerdahely's Dynamic Aesthetics«. In: *Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa (1750–1850) / Anthropological Aesthetics in Central Europe (1750–1850)*. Eds. P. Balogh, G. Fórizs. Hannover 2018, 153–180. »A direct avenue to the heart of man. Kames kritikafogalma és »az emberről szóló tudomány« [Kames's Concept of Criticism and the Science of Man]. In: *A kritika fogalma a XVII–XVIII. században*. Ed. B. Blandl et al. Budapest 2019, 94–112. »Providenciális érzékenység. A brit felvilágosodás esztétikájáról« [Providential Sensibility. On the Aesthetics of the British Enlightenment]. In: *Esztétika – történelem – hermeneutika. Tanulmányok Kisbali László emlékére*. Eds. Z. Popovics, E. Szécsényi. Budapest 2019, 46–64.

Borbála D. MOHAY, M.A. (1991), PhD candidate at Doctoral School of Literary Studies at Eötvös Loránd University, Budapest. Her most important publications include: »Kazinczy és az Orczy-kert« [Kazinczy and the Orczy Garden]. In: *Irodalomtörténet* 96 (2015), 3, 259–279; »Supplements of Current Research on the Garden of Ferenc Széchenyi at Cenk«. In: *4D Journal of Landscape Architecture and Garden Art* 50 (2018), 2–27; »Érzelmek a kertben« [Emotions in the garden]. In: *Az érzelmek története* [History of Emotions]. Eds. T. Valuch, A. Lukács, Á. Tóth (2019), 261–275; »Gyönyörűségemnek hele. A cenki kert használatának módja gróf Széchenyi Ferenc idejében« [The place of my Pleasure. The functions of Count Ferenc Széchenyi's Garden at Cenk]. In: *Irodalomismeret* 30 (2019), 2, 4–32. Research areas: garden aesthetics, garden history, aristocratic taste in 18th and 19th centuries.

Gergely FÓRIZS, Dr., geb. 1976. Senior Research Fellow am Institut für Literaturwissenschaft des Forschungszentrums für Humanwissenschaften (Budapest). Publikationen u. a.: »*Alpeseken Alpesek emelkednek*«. *A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben* [Alpen erheben sich über Alpen. Bildungsideal in den theoretischen Schriften von Berzsenyi]. Budapest 2009; Kritische Ausgabe der Prosaschriften und der Korrespondenz von Dániel Berzsenyi (2011, 2014); (zus. mit P. Balogh, Hg.) *Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa 1750–1850 / Anthropological Aesthetics in Central Europe 1750–1850*. Hannover 2018; »Methodology in Johann Ludwig Schœdus' *Principia philocaliae* (1828)«. In: *Súradnice estetiky, umenia a kultúry V*. Hg. S. Kopčáková. Prešov 2020, 50–68; »Landschaftspoese und anthropologische Poetik. Friedrich von Matthiassons *Der Genfersee* und Dániel Berzsenyis *Der Balaton* im Kontext«. In: *Ungarn als Gegenstand und Problem der fiktionalen Literatur*. Hg. W. Kühlmann, G. Tuskés. Heidelberg 2020, 185–203. Forschungsschwerpunkte: das Lebenswerk von Dániel Berzsenyi (1776–1836), Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts, Ungarische Literatur im 19. Jahrhundert.

Marie Louise HERZFELD-SCHILD, Dr., geb. 1981, ist Musikwissenschaftlerin und zur Zeit Postdoc im SNF-Projekt »Stimmung und Polyphonie. Musikalische Paradigmen in Literatur und Kultur« am Seminar für Kulturwissenschaften und Wissenschaftsforschung der Universität Luzern. Publikationen u.a.: »Gespeichertes Wissen zwischen den Disziplinen. Zur emotionalen Wirkung der Musik in Ästhetik und Medizin der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«. In: *Die Tonkunst. Magazin für Klassische Musik und Musikwissenschaft* 13 (2019), H. 2 (= *Speicher musikalischen Wissens*, Special Issue. Hg. Evelyn Buyken, Marie Louise Herzfeld-Schild und Melanie Unseld), 177–184; »Resonanz und Stimmung. Musikalische Paradigmen im historischen Spannungsfeld von Anthropologie, Ästhetik und Physiologie«. In: *Resonanz, Rhythmus und Synchronisierung. Erscheinungsformen und Effekte*. Hg. Thiemo Breyer u.a. (2017), 127–144; »Stimmung des Nervengeistes. Neurophysiologie und Musik im 18. Jahrhundert«. In: *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*. Hg. Silvan Moosmüller (2017), 121–141. Forschungsschwerpunkte: Musik an der Schnittstelle von Medizin-, Philosophie- und Emotionsgeschichte Antike (18–21. Jahrhundert).

Tomáš HLOBIL, Prof. Dr., geb. 1965, ist Professor für Geschichte der Ästhetik an der Karls-Universität in Prag und Mitarbeiter des Instituts für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der europäischen Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts, Ästhetik als Universitätsfach und Geschichte der Historiografie der Ästhetik. Monografien: *Geschmacksbildung im Nationalinteresse. Die Anfänge der Prager Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum 1763–1805*. Hannover 2012; *Geschmacksbildung im Nationalinteresse II. Der Abschluss der frühen Prager Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum 1805–1848*. Hannover 2018; *Franz Ficker (1782–1849). Österreichische Ästhetik unter Staatsaufsicht vor dem Herbartianismus*. Berlin [u. a.] 2020.

Slávka KOPČÁKOVÁ, Assoc. Prof. Dr. PhD. (1972), senior lecturer and the head of the Institute of Aesthetics and Art Culture (IAAC) at the Faculty of Arts of the University of Prešov. Her most important publications include: *Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí* [The Development of Music and Aesthetic Thoughts in Slovakia in the 20th Century] Prešov 2013; *Ladislav Burlas a slovenská hudobná kultúra* [Ladislav Burlas and Slovak Music Culture]. Prešov 2017; *Aktuálne otázky hudobnej estetiky 20. a 21. storočia* [Current Issues of 20th–21st-century Music Aesthetics]. Prešov 2020; »The Contribution of Music Historiography Research to Searching of National Identity in Slovakia«. In: *Cultural Expressions and European Identities*. Eds. G. Rouet, R. Gura (2012), 245–255; »Musique et frontières géoartistiques? Esquisse méthodologique basée sur des approches historiographique et esthétique«. In: *Arts et espaces publics. Local&Global*. Ed. M. Veyrat (2013), 115–122; »Aesthetics education and its position in the 21st-century democratic society«. In: *Ars Inter Culturas* 7 (2018), 249–260; »Vplyv estetiky Georga Friedricha Hegela na model estetickéj výchovy v učebnici a v kompendiu Tobiasa Gottfrieda Schröera« [The impact of Georg Friedrich Hegel's aesthetics on the model of aesthetic education in Tobias Gottfried Schröer's textbook and compendium]. In: *Otázky a problémy perspektív umenia, respektíve »koncov umenia« v estetických, umenovedných a filozofických teóriách*. Eds. J. Sošková, L. Makky (2018), 154–181; »Tobias Gottfried Schröer and His Compendium of Aesthetics *Isagoge in eruditionem aestheticam* (1842)«. In: *Kultúrne dejiny/Cultural History* 11 (2020), 6–33. Research fields: history of Slovak Aesthetics; older history of regional music culture in Slovakia; relations among history, theory, and aesthetics of music.

Antonín POLICAR, M.A., (1985), PhD candidate at the Department of Aesthetics, Faculty of Arts, Charles University, Prague. Publications: »Zwischen Nachahmung und Ausdruck. Kunst als »Kopie« und »Hervorleuchten« von Emotionen in Karl Heinrich Heydenreichs *System der Aesthetik*«. In: *Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa 1750–1850*. Eds. P. Balogh, G. Fórizs (2018), 57–70. He is currently working on his dissertation, focusing on the Kantian influences in the aesthetic works of Karl Heinrich Heydenreich.

Márton SZILÁGYI, Prof. Dr., geb. 1965. Professor für Ungarische Literaturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts an der Eötvös-Loránd-Universität (Budapest). Forschungsschwerpunkte: Poetik, Textologie, Literatursoziologie und Pressegeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts; deutsch–ungarische literarische Kontakte. Wichtigste Publikationen: *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája* [Die Zeitschrift *Uránia* (1794–1795) von József Kármán und Gáspár Pajor]. Budapest 1998; *Lisznyai Kálmán. Egy 19. századi írői életpálya társadalomtörténeti tanulságai* [Kálmán Lisznyai. Die sozialgeschichtlichen Aspekte einer Dichterlaufbahn aus dem 19. Jahrhundert]. Budapest 2001; *A költő mint társadalmi jelenség. Csokonai Vitéz Mihály pályafutásának mikrotörténeti dimenziói* [Der Dichter als gesellschaftliches Wesen. Die mikrohistorischen Dimensionen der Laufbahn von Mihály Csokonai Vitéz]. Budapest 2014; *Forrásérték és poétika. Kazinczy Ferenc: Fogságom naplója* [Quellenwert und Poetik. Über Ferenc Kazinczy's *Tagebuch meiner Gefängnisjahre*]. Budapest 2017; »*Mi vagyok én?*« *Arany János költészete* [Wer bin ich? Die Lyrik von János Arany]. Budapest 2017; kritische Texteditionen ungarischer Schriftsteller (u. a. Ferenc Kölcsey, Ferenc Kazinczy).

Carsten ZELLE, geb. 1953. Prof. em. für Neugermanistik, insbes. Literaturtheorie und Rhetorik, am Germanistischen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Forschungsschwerpunkte u.a.: Ästhetik, literarische Anthropologie, Literatur und Wissen, Germanistik- und Komparatistikgeschichte. Publikationen u.a.: »Angenehmes Grauen«. *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg 1987; *Die Doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart / Weimar 1995;

(Hg.) »Vernünfftige Ärzte«. *Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*. Tübingen 2001; (zus. mit R. Behrens, Hg.) *Der ärztliche Fallbericht. Epistemische Grundlagen und textuelle Strukturen dargestellter Beobachtung*. Wiesbaden 2012; (zus. mit Yvonne Wübben, Hg.) *Krankheit schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Literatur und Medizin*. Göttingen 2013; (Hg.) *Casus. Von Hoffmanns Erzählungen zu Freuds Novellen*. Hannover 2015; (zus. mit R. Behrens, Hg.) *Die Causes célèbres des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland*. Wiesbaden 2020. Herausgeber der Zeitschrift *Das achtzehnte Jahrhundert* (bis 2019) und der Reihe *Bochumer Quellen und Forschungen zum achtzehnten Jahrhundert* (BoF). Ehrenmitglied der *Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* (DGEJ) seit September 2020.

