

Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa 1750–1850
Anthropological Aesthetics in Central Europe 1750–1850



Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert

Herausgegeben von Carsten Zelle

Band 9

Anthropologische Ästhetik
in Mitteleuropa 1750–1850

Anthropological Aesthetics
in Central Europe 1750–1850

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 2018

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag

Umschlagbild: Frontispiz aus:

Friedrich Bouterwek: *Aesthetik* [2. Auflage]. Göttingen 1815.

Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-86525-661-4

Inhalt

Piroska Balogh, Gergely Főrizs (Budapest) Vorwort. Aspekte zur anthropologischen Ästhetik	9
--	---

I. Deutsche Ästhetik

Carsten Zelle (Bochum) Anthropologische Ästhetik? Heinrich Zschokkes <i>Ideen zur psychologischen Aesthetik</i> (1793) und Friedrich Schillers Briefe <i>Über die ästhetische Erziehung des Menschen</i> (1795)	21
Sandra Richter (Stuttgart) Between Metaphysics and Empiricism. Friedrich Bouterwek's <i>Aesthetik</i>	45
Antonín Polícar (Prag) Zwischen Nachahmung und Ausdruck. Kunst als »Kopie« und »Hervorleuchten« von Emotionen in Karl Heinrich Heydenreichs <i>System der Aesthetik</i> (1790)	57
Gergely Főrizs (Budapest) »Mit Wahrheit will ichs halten«. Wilhelm Traugott Krugs Philosophie im Spiegel der ungarischen Rezeption mit besonderer Rücksicht auf seine Ästhetik	71

II. Universitätsästhetik der Donaumonarchie

Tomáš Hlobil (Prag) Themen der Ästhetik in deutschsprachigen österreichischen Lehrbüchern der theoretischen Philosophie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – unter besonderer Berücksichtigung der Rolle Immanuel Kants	97
Piroska Balogh (Budapest) Aesthetics at the Royal University of Hungary (1774–1843)	133

Botond Csuka (Budapest)
Aesthetics in Motion. On György Szerdahely's Dynamic Aesthetics 153

Dezső Gurka (Szarvas): Die Rezeption der Schelling'schen
Naturphilosophie in der Ästhetik von Lajos Schedius 181

III. Gymnasial- und Zeitschriftenästhetik in Ungarn

Béla Mester (Budapest)
The Role of Aesthetics in the Works of a Professor at a Calvinist College
A Case Study on József Rozgonyi (1756–1823) 197

Réka Lengyel (Budapest)
The Sources of Ferenc Verseggy's Handbook of Aesthetics
(*Usus aestheticus linguae hungaricae*, 1817) 211

Ágnes Simon-Szabó (Szeged)
Die frühe Rezeption Schillers ästhetischer Schriften in Ungarn 225

Ferenc Máté Bodrogi (Debrecen)
Der Polyhistor als Ästhet. Karl Georg Rumys Kommentare
zum Grazien-Begriff 239

Ferenc Hörcher, Kálmán Tóth (Budapest)
The Scottish Discourse on Taste in Early 19th-Century Hungary
Two Translations of Hugh Blair's Introduction to Rhetoric 253

Namenregister 293

Über die Autorinnen und Autoren 301

Anthropologische Ästhetik
in Mitteleuropa 1750–1850

Anthropological Aesthetics
in Central Europe 1750–1850



Vorwort

Aspekte zur anthropologischen Ästhetik

Forschungslage und -kontexte

Im vorliegenden Band sind die redigierten Beiträge der Internationalen Tagung *Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa 1750–1850*, die am 26. und 27. Mai 2016 an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest stattfand, dokumentiert. Die Erforschung der anthropologischen Ästhetik bildet ein Teilprojekt innerhalb der immer wichtiger werdenden interdisziplinären Forschungsrichtung, die die Untersuchung einer ›Wissenschaft vom Menschen‹ um 1800 zum Ziel hat. Deshalb seien hier zunächst die grundlegenden Elemente dieses aufklärerischen wissenschaftlichen Diskurses skizziert.

Im Zentrum der Wissenschaft vom Menschen stehen Fragen der Selbstkonstituierung und Selbststeigerung, das heißt der Bildung des Menschen, der als ein aus Leib und Seele zusammengesetztes Naturphänomen aufgefasst wird. Akzentuiert werden dabei vor allem Probleme der gesellschaftlichen Kommunikation und Methoden der Akkumulation und Systematisierung von Wissen über das Medium der Sprache. Im Zuge dieses Diskurses wird der Mensch stets als ein soziales Wesen betrachtet, das sich in ständigem Reflexionszusammenhang mit seiner kulturellen Umwelt auf eine immer höhere Stufe der Bildung erhebt. Die einzelnen menschlichen Kulturleistungen werden als Teile einer hinaufführenden Traditionskette angesehen und bewertet, während das Ziel des ganzen Prozesses nicht transzendent, sondern diesseitig-immanent gesetzt wird. In dieser historisierenden Betrachtungsweise wird der Mensch (als Gattung und als Einzelwesen) eins mit seiner Bildungsgeschichte.

Aus der ganzheitlichen Sichtweise der Wissenschaft vom Menschen folgt, dass die einzelnen Disziplinen in ihren jeweiligen Anthropologien nach Anknüpfungsmöglichkeiten an die Deutungen anderer Disziplinen suchten. Unter diesem Aspekt handelt es sich bei der Wissenschaft vom Menschen um keine Fachdisziplin, sondern um eine Reihe von Schwesternwissenschaften, die aus heutiger Sicht voneinander fernliegende Wissenszweige darstellen, wie etwa Ästhetik, Medizin, Biologie, Psychologie oder Sprachwissenschaft. Angesichts des breiten und doch zusammenhängenden Spektrums dieser Wissenschaftszweige vom Menschen um 1800 ist die Bearbeitung eines solchen Forschungsfeldes

nur in einer Reihe von interdisziplinär ausgerichteten Beiträgen von Forschern verschiedener Disziplinen vorstellbar. Deshalb lassen sich aus der Menge der neueren Forschungsliteratur zum Thema vier, mehrere Disziplinen umfassende Sammelbände als besonders wichtig hervorheben.

Die Eckfragen des Forschungsfeldes wurden zunächst in dem 1994 erschienenen Band *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert* umfassend dargestellt.¹ Weitere Gesichtspunkte lieferten Aufsatzsammlungen mit Schwerpunkten auf den Gebieten der Psychomedizin, der Geschichtswissenschaft und der Völkerkunde.² Im erstgenannten Sammelwerk wurden die Rahmenbedingungen der neuen geistesgeschichtlichen Situation im 18. Jahrhundert erörtert, in der sich die Vorstellung einer ganzheitlichen Sichtweise des Menschen als eines aus Leib und Seele zusammengesetzten Wesens durchsetzen konnte. Die anderen Bände behandelten weiterführend die institutionengeschichtlichen Veränderungen und die Entstehung neuer interdisziplinärer wissenschaftlicher Praktiken und Kommunikationsformen, die diesen Aspektwandel begleiteten. Eine der wichtigsten Leistungen dieser Bände ist die Ausdehnung des Forschungsfeldes auf kaum bekannte und nicht kanonisierte Werke und Personen der Wissenschaftsgeschichte, die weniger für sich, sondern eher als Teile eines Netzwerkes des Wissens von Bedeutung sind.

Über den Begriff der anthropologischen Ästhetik

Die *Aesthetica* (»Ästhetik«), die unter diesem Namen durch Alexander Gottlieb Baumgarten zu einer wissenschaftlich-universitären Disziplin erhoben worden war, gehörte in den Jahrzehnten um 1800 auch zur »Wissenschaft vom Menschen«, insofern sie den Menschen als Urheber von Geschmacksurteilen unter-

- 1 *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992*. Hg. Hans-Jürgen Schings. Stuttgart, Weimar 1994 (= *Germanistische Symposien. Berichtsbände*, 15).
- 2 »Vernünftige Ärzte«. *Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*. Hg. Carsten Zelle. Tübingen 2001 (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, 19); *Die Wissenschaft vom Menschen in Göttingen um 1800. Wissenschaftliche Praktiken, institutionelle Geographie, europäische Netzwerke*. Hg. Hans Erich Bödeker, Philippe Büttgen, Michel Espagne. Göttingen 2008 (= *Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte*, 237); *Der ganze Mensch – die ganze Menschheit. Völkerkundliche Anthropologie, Literatur und Ästhetik um 1800*. Hg. Stefan Hermes, Sebastian Kaufmann. Berlin, Boston 2014 (= *linguae & litterae*, 41).

suchen sollte. Diese Art von Geschmackslehre war keine Fachwissenschaft, die sich auf den Bereich der Kunsttheorie beschränkte, sondern sie wurde darüber hinaus als eine sensualistisch begründete Theorie des ästhetischen Wissens aufgefasst, die einen Beitrag zur theoretischen Erfassung, Erweiterung und Differenzierung des Wissens vom *ganzen* Menschen leistete. Der Mensch wurde sowohl Gegenstand als auch Zweck dieser neuen Bildungsdisziplin; in diesem Sinne wurde die ursprüngliche Variante der Ästhetik in der Forschungsliteratur mit Recht mit dem Beiwort ›anthropologisch‹ versehen.

Der Ausdruck ›anthropologische Ästhetik‹ in dem hier verwendeten Sinne bürgerte sich zunächst in der Schiller-Forschung ein und stammt ursprünglich vermutlich aus Max Schaslers *Geschichte der Ästhetik*, worin zwischen einer »metaphysischen«, einer »anthropologischen« und einer »kunstphilosophischen« Ästhetik Schillers unterschieden wurde, wobei sich die zweitgenannte mit der Definition des »ästhetischen Menschen« beschäftige, der mit einer »Einheit von Vernunft und Sinnlichkeit« charakterisiert werden könne.³ Ein Jahrhundert später betonte Helmut Pfotenhauer, dass Schillers anthropologische Ästhetik sich zugleich gegen die bloß empirisch-psychologische und die rationalistische Orientierung gerichtet habe: bei Schiller sei die Vernunft »an unsere Sinnennatur zurückgebunden« gewesen.⁴ Ernst Stöckmanns 2009 erschienene Monografie lässt den Begriff der anthropologischen Ästhetik für die Schönheitslehren einer ganzen Epoche »seit Baumgarten bis hin zu Kant« gelten, und zwar mit der Einbeziehung wenig bekannter Autoren wie Johann Georg Sulzer, Johann Nikolaus Tetens oder Johann August Eberhard. In seinem Definitionsversuch ordnet Stöckmann die anthropologische Ästhetik einerseits »dem szientifischen Profil der zeitgenössischen empirischen Anthropologie (Psychologie) und Erkenntnistheorie (Philosophie) zu, die einer Vervollkommnung des ganzen Menschen zuarbeiten«⁵, andererseits spricht er in derselben Hinsicht von einer »Wende zur empirischen Natur des Menschen« und von einem »emotionalistischen Paradigmawechsel«.⁶

3 Max Schasler: *Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. Erster Theil. Grundlegung. Kritische Geschichte der Aesthetik von Plato bis auf die Gegenwart*. Berlin 1872, 739.

4 Helmut Pfotenhauer: »Anthropologische Ästhetik und Kritik der ästhetischen Urteilskraft oder Herder, Schiller, die antike Plastik und Seitenblicke auf Kant«. In: Ders.: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*. Tübingen 1991, 201–220, hier: 202.

5 Ernst Stöckmann: *Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*. Tübingen 2009 (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, 39), 9.

6 Ebd., 11 f.

Im vorliegenden Sammelband kommt unserem Titelbegriff eindeutig eine Bedeutung zu, nach der die sensualistisch-emotionalistische Fundierung der Ästhetik in Einklang mit ihrer höheren ganzheitlichen Bildungsfunktion gebracht wird. Diese Bildungsfunktion der Ästhetik wird schon in Baumgartens Gründungstext mit dem Konzept des ›felix aestheticus‹ impliziert.⁷ Zudem sahen wir uns genötigt, die Zeitspanne der Untersuchung auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts auszudehnen. Die Produkte des Weiterwirkens der anthropologischen Sichtweise der Ästhetik dürfen nämlich auch nach Kants Neuansatz zu einer autonomen bzw. transzendentalen Ästhetik auf keinen Fall als Relikte eines früheren, jetzt ad acta zu legenden Paradigmas betrachtet werden, unter anderem darum, weil diese Texte oft die kantische Theorie kritisch aufgreifen, reflektieren und sogar eklektisch bearbeiten. Solch eine produktive Kant-Rezeption bezeichnet die Werke vieler der hier behandelten anthropologischen Ästhetiker (wie Friedrich Bouterwek, Heinrich Zschokke, Karl Heinrich Heydenreich, Lajos Schedius oder Wilhelm Traugott Krug), weshalb es schwer fällt, sie den gängigen Rubriken ›Kantianer‹ / ›Antikantianer‹ zuzuordnen.

Leitaspunkte des Bandes

Der vorliegende Sammelband hat zum Ziel, zur Bereicherung und Ausweitung des Forschungsbereichs der ›Wissenschaft vom Menschen‹ beizutragen. Dazu werden in den Aufsätzen folgende Aspekte besonders zur Geltung gebracht:

Methodologischer Aspekt

Die Ästhetik sowie die anderen Teile der Wissenschaft vom Menschen wurden nicht als Bereiche von Einzelleistungen, sondern als die Sache eines Gemeinwesens angesehen. Dieser Auffassung entsprach die aus der Antike herrührende und den neuen Herausforderungen angepasste Methode und Praxis der Wissensvermittlung der Eklektik. Hier geriet die anthropologische Ästhetik mit ihrem undogmatischen und gegenüber alternativen Annäherungen offenen Charakter methodologisch in die Nähe der zeitgenössischen Popularphilosophie.

7 Vgl. Stefan Borchers: *Die Erzeugung des ›ganzen Menschen‹. Zur Entstehung von Anthropologie und Ästhetik an der Universität Halle im 18. Jahrhundert*. Berlin, New York 2011 (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, 42), 157–165.

Die hier gesammelten Aufsätze beschäftigen sich grundsätzlich mit rezeptionsgeschichtlichen Fragen der anthropologischen Ästhetik, was sich damit rechtfertigen lässt, dass es sich bei dieser Disziplin (wie im Fall der Wissenschaft vom Menschen überhaupt) um eine Rezeptionswissenschaft handelt. Das heißt, die Originalität der hier behandelten Werke besteht weniger in der Herstellung neuer, nie dagewesener Inhalte, sondern eher in der Neuordnung bereits vorhandener Kenntniselemente und der Aufklärung neuer Verbindungen unter ihnen, um ein tieferes Verständnis des Menschen im Zuge eines letztlich auf sich selbst gerichteten ›Selbstdenkens‹ zu erlangen. Das Ziel dabei besteht in der Bildung zur Humanität, und zwar sowohl des Einzelnen als auch des ganzen Menschengeschlechts. ›Rezeption‹ in diesem Fall heißt keine einseitig-mechanische Übernahme von Lehrinhalten, sondern eine Weiterführung der Traditionskette durch ständige und eigenständige Neuselektion des Überlieferten. Wilhelm Schmidt-Biggemanns tiefgreifende Bemerkung, dass die »neue Erziehungsphilosophie« des 18. Jahrhunderts mit einem Verspielen »der begriffliche[n] Klarheit der alten Metaphysik« einherging, weil der Mensch sich nicht mehr »begriff«, sondern sich »im Prozeß fortlaufender Humanisierung« vielmehr ahnte⁸, drückt das Wesen dieser dynamisch-prozesshaft aufgefassten Wissenschaftlichkeit aus. Weder der Ausgangs- noch der Zielpunkt des jeweiligen wissenschaftlichen Vorganges ließen sich hier in der Form von kontextunabhängiger Begriffsbestimmungen zeigen, sondern als zeitbedingte, rezeptionsgeschichtliche (Bildungs-) Momente.

Institutionsgeschichtlicher Aspekt

Im mitteleuropäischen Kulturraum spielte die Ästhetik um 1800 eine besondere Rolle unter den Mitteln der Bildung zur Humanität, nicht zuletzt wegen ihrer staatlich geförderten Verbreitung und Institutionalisierung – besonders in den Ländern der Habsburger Monarchie. Mit der Einführung der Ästhetik zunächst als Universitätsfach, später auch als Lehrfach an Gymnasien, das den alten Poetikunterricht ersetzen sollte, erreichte die neue Disziplin ein breites Publikum und hatte einen erheblichen Einfluss auf die Kunst- bzw. Literaturauffassung der Epoche. Diese eigentümliche Begegnung von Machtinteresse und Geschmacksbildung erinnert an die Staatsphilosophie Platons, nach wel-

8 Wilhelm Schmidt-Biggemann: »Einführung«. In: *Der ganze Mensch* (wie Anm. 1), 9–13, hier: 13.

cher es in dem Staat keinen Platz für die Tonarten und Instrumente der Geschmacklosigkeit gibt. Deshalb zeigt das Cover unseres Bandes die platonischen Sinnbilder des Geschmacks und der Geschmacklosigkeit – Apollo samt einer der Musen mit einer fünfsaitigen Lyra in ihrer Hand und Marsyas mit einer Doppelflöte⁹, so wie sie in der zweiten Ausgabe der *Aesthetik* von Friedrich Bouterwek abgebildet sind.

Neben dem Schulwesen kommt dem Zeitschriftenwesen im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs eine gewichtige Funktion zu. Zum einen haben auch die Zeitschriften zur Verbreitung ästhetischen Wissens beigetragen und zum anderen bot die Ästhetik ein theoretisches Programm der Menschenbildung und zugleich einen Erwartungshorizont den Zeitschriften gegenüber. Dies führte zur Publikation von Kritiken, die gemäß hermeneutischen Mustern und ästhetischen Grundsätzen ausgearbeitet waren und sowohl Werke der Literatur als auch der bildenden Künste zum Gegenstand hatten. Oft fielen die Rollen des Kritikers, des Zeitschriftenredakteurs und des Ästhetikers in einer Person zusammen. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist Schiller, aber man kann auch Lajos Schedius, den Professor der Ästhetik an der Universität Pest und Redakteur der ersten kritischen Zeitschrift in Ungarn (*Literarischer Anzeiger*), erwähnen.

Aspekt Mitteleuropa

Der Ausdruck ›Mitteleuropa‹ im Titel des Bandes drückt die Annahme aus, dass die anthropologische Ästhetik im untersuchten Zeitraum den festen Bestandteil einer übernationalen kulturellen mitteleuropäischen Identität bildete. Baumgartens Projekt einer anthropologischen Ästhetik erzeugte einen einheitlichen wissenschaftlichen Diskurs mit einer gezielt-universalen Terminologie, wobei es jedoch nicht um die Festsetzung, sondern um die stete Weiterentwicklung und Präzisierung der Begrifflichkeit ging. Die räumliche Ausdehnung dieses Diskurses in den Jahrzehnten um 1800 wurde vor allem durch die Präsenz des institutionellen Hintergrundes innerhalb des Universitäts- bzw. Gymnasialwesens bestimmt. In dieser Hinsicht bildeten die deutschen Länder und die Länder der Habsburgermonarchie einen einheitlichen Kulturraum, innerhalb dessen die nördlichen protestantischen deutschen Länder eine Initiativrolle spielten, während sich Böhmen mit der frühen Institutionalisierung des Ästhe-

9 Vgl. Platon: *Politeia* 399 b–e.

tikunterrichts an einer Hochschule (Lehrstuhl an der Universität Prag, 1763) und Ungarn mit dem Erscheinen der ersten eigenständigen Monografie zum Thema außerhalb Deutschlands (György Alajos Szerdahely: *Aesthetica*, Buda 1778) besonders hervortaten.

Der mitteleuropäische Charakter dieses Diskurses bedeutet keine Isolierung gegenüber der restlichen Welt. Zum einen sind die Elemente des Ansatzes Baumgartens schon in der schottischen Aufklärung aufzufinden – und man muss mit einem dauernden Einfluss britischen Gedankengutes rechnen, wie etwa die ungarische Übersetzung der *Vorlesungen über Rhetorik* Hugh Blairs durch János Kis (allerdings mit dem diskurstypischen Zusatz »und Ästhetik« im Titel) erahnen lässt. Zum anderen beschränkte sich der Einfluss der anthropologischen Ästhetik nicht auf die mittleren Gebiete Europas, was etwa anhand der Beispiele der französischen und englischen Sulzer-Rezeption oder der nordamerikanischen Krug-Rezeption zu sehen ist. Dennoch ist es ausschließlich Mitteleuropa, in dem der anthropologischen Ästhetik dank günstiger politischer Bedingungen eine besondere gesellschaftliche Rolle zukommen konnte.

Sprachlicher Aspekt

Baumgartens grundlegendes Werk ist 1750/58 in lateinischer Sprache erschienen. Seine Fachterminologie beruhte vorwiegend auf der aus der Antike stammenden einheitlichen lateinischen Nomenklatur der Philosophie und der Poetik. Es erfolgte aber eine fast zeitgleiche und erfolgreiche deutschsprachige Adaptation der neuen Disziplin durch Georg Friedrich Meier und Johann Georg Sulzer. Außer diesem Sprachwechsel der Ästhetik von Lateinisch auf Deutsch, der sich in den österreichischen Lehrbüchern der Philosophie nur allmählich durchsetzte, rief die mitteleuropäische Verbreitung der Disziplin weitere sprachliche Brüche im Diskurs hervor. In Böhmen prägte sich neben der deutschen auch eine muttersprachlich-tschechische Variante dieses Diskurses aus, die sich reibungslos in die Disziplinstruktur des sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts etablierenden nationalen wissenschaftlichen Paradigmas einreichte.¹⁰ Ungarns sprachliche Rahmenbedingungen ergaben eine völlig andere

10 Vgl. Tomáš Hlobil: »250 Years of Aesthetics at Prague University. How the History of the Teaching of Aesthetics Has Evaded Historians«. In: *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 5 (2013), 19–33; 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), 13.

rezeptionsgeschichtliche Situation. Im Wissenschafts- und Hochschulwesen des Königreichs Ungarn besaß die lateinische Sprache zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch eine wichtige, gelegentlich dominierende Rolle. Demzufolge bürgerte sich hier die Ästhetik auf Lateinisch ein, was allerdings ihre Publizität in der in- und ausländischen *res publica litteraria* der Epoche ermöglichte. Eine deutschsprachige Variante konnte sich in Ungarn höchstens als Zeitschriftenästhetik etablieren: Beispiele dafür sind etwa die Beiträge von Karl Georg Romy. Die Ästhetik auf Ungarisch gehörte lange Zeit hindurch zu einem eher zweitrangigen, die fremdsprachlichen wissenschaftlichen Ergebnisse popularisierenden Diskurs an, dessen Emanzipation erst seit den 1830er Jahren von der frisch gegründeten Ungarischen Akademie der Wissenschaften programmatisch gefördert wurde. Aus diesen speziellen Umständen folgt, dass in der Zeitspanne zwischen 1750 und 1830 in Ungarn aus sprachlicher Sicht sowohl die Möglichkeit, als auch der Antrieb zu einer autonomen Entfaltung der Ästhetik gegeben war: Man konnte im Schulwesen die deutschsprachigen Handbücher nicht verwenden, stattdessen musste man eigene schreiben, aber günstigerweise in einer Sprache, die mit all den erforderlichen *Termini technici* ausgestattet war. Die so entstandenen Ästhetiken von György Alajos Szerdahely und Lajos Schedius sind eigenständige Produkte innerhalb der Rahmenbedingungen einer eklektischen Methodologie. Übersetzungen deutscher Texte der Ästhetik ins Lateinische (wie die Werke von Ferenc Verseghy oder István Márton) sind ebenfalls Erzeugnisse von auf eigener Grundlage fußenden Interpretations- und Kompilationspraktiken.

Danksagung

Die dem vorliegenden Band zugrundeliegende Budapester Tagung wurde im Rahmen eines Projektes des Nationalen Forschungs-, Entwicklungs- und Innovationsbüros (NKFIH, Nr. 108539) veranstaltet. Unser Dank geht an alle Teilnehmer des Symposions, die diesen internationalen Gedankenaustausch zu einem spannenden und inspirativen Ereignis gemacht haben. Die Herausgabe des Bandes wurde durch die finanzielle Unterstützung des Forschungszentrums für Humanwissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ermöglicht. Die benötigte Fördersumme wurde vom Institut für Literaturwissenschaft und vom Institut für Philosophie gemeinsam beantragt. Dafür sei den beiden Institutsleitern, Gábor Kecskeméti und Ferenc Hörcher nachdrücklich gedankt. Unser besonderer Dank gilt dem Herausgeber der *Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert* für die Aufnahme des Bandes in die Reihe und für sein liebevolles Lektorat.

Piroska Balogh und Gergely Fórizs, Budapest



I. Deutsche Ästhetik



Carsten Zelle, Bochum

Anthropologische Ästhetik?

Heinrich Zschokkes *Ideen zur psychologischen Aesthetik* (1793)
und Friedrich Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung
des Menschen* (1795)

I.

Ernst Cassirer hat im Blick auf Alexander Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier früh auf den für die Gesamtkultur des 18. Jahrhunderts charakteristischen Zusammenhang hingewiesen, daß die Problematisierung des Schönen nicht nur zu einer Grundlegung der Ästhetik geführt, sondern auch zur Begründung einer »neuen ›philosophischen Anthropologie« geleitet habe¹. Insofern die Ästhetik – verstanden als eine Wissenschaft von der sensitiven Erkenntnis (und ihrer Darstellung) – den »ganzen Menschen« belebe und den Gelehrten menschlicher mache², findet die mit ihr einhergehende »Legitimierung«, »Emanzipation« und »Humanisierung« der Sinnlichkeit³ bei Cassirer ihren klassischen Ausdruck in Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung* (1795). Insofern Anthropologie, Ästhetik und Dichtung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in der Utopie einer unbegrenzt steigerungsfähigen ›Bildung des Menschen‹ zusammenlaufen, sind Schillers ›ästhetische Briefe‹ daher in der an Cassirer anschließenden Forschung als der »Kulminationspunkt der anthropologischen Ästhetik in Deutschland«⁴ bezeichnet worden.

1 Ernst Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung* [1932]. Tübingen 1973, 472 ff. – Für entscheidende Einsichten in Schillers ästhetisches Theoriegebäude danke ich der Dissertation von Carina Middel: *Schiller und die Philosophische Anthropologie des 20. Jahrhunderts. Ein ideengeschichtlicher Brückenschlag* [Phil. Diss. Bochum 2016]. Berlin, Boston 2017 (= *Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*), 88.

2 Georg Friedrich Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. 3 Bde. Halle 1748–1750, Bd. I, § 15, 25. Cassirer: *Philosophie der Aufklärung* (= Anm. 1), zitiert diese Meier-Passage, 472.

3 Cassirer: *Philosophie der Aufklärung* (= Anm. 1), 465 und 474 f.

4 Lothar Bornscheuer: »Zum Bedarf an einem anthropologiegeschichtlichen Interpretationshorizont«. In: *Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des deutschen Germanistentages 1984*. Hg. Georg Stötzel. 2. Teil: Ältere Deutsche Literatur – Neuere Deutsche Literatur. Berlin, New York 1985, 420–438, hier: 432. Bornscheuer faßt

Cassirers Akzentuierung der kulturierenden und humanisierenden Leistung eines Ästhetikmodells, in denen die ›unteren Erkenntnisvermögen‹ philosophisch thematisiert werden, steht sichtlich im Kontext des Versuchs, angesichts der aufziehenden Nazi-Diktatur am Erbe der Aufklärung festzuhalten. Das »gewaltige«, 1932 publizierte Werk, *Die Philosophie der Aufklärung*, in der der Konnex von Ästhetik und Humanisierung herausgestellt wird, hat der frühe Foucault zurecht als ein »Manifest« interpretiert, das Cassirer »zurück lässt«, bevor er Deutschland verließ.⁵

Zugleich haben Cassirers vielzitierte Überlegungen, in denen Ästhetik und Anthropologie zu einer ›ästhetischen Anthropologie‹ zusammenzuwachsen scheinen, auch einen innerphilosophischen Kontext, genauer: einen präzisen philosophiehistorischen Prätext. »Indem«, heißt es im Hinblick auf die ethische Legitimierung der schönen Wissenschaften durch den Ausweis ihrer belebenden Wirkung auf den ganzen Menschen bei Cassirer weiter, »auf diese Weise das Problem des Schönen nicht nur zu einer systematischen Grundlegung der Ästhetik, sondern auch zur Begründung einer neuen ›philosophischen Anthropologie‹ hinleitet, erfährt dadurch ein Gedanke, der für die *Gesamtkultur* des achtzehnten Jahrhunderts charakteristisch ist, seine Bestätigung und Bekräftigung.«⁶ Die Bezeichnung ›philosophische Anthropologie‹ ist bei Cassirer in Anführungszeichen gesetzt – warum? Die in Anführungsstriche gesetzte Bezeichnung verweist darauf, daß hier nicht die Rede von irgendeiner philosophischen Anthropologie ist, sondern von einer bestimmten, und zwar derjenigen, die Ende der 20er Jahre durch Max Scheler und Helmuth Plessner begründet worden war und in der Begriffe wie ›Weltoffenheit‹ oder ›exzentrische Positionalität‹ eine zentrale Rolle spielen.⁷ In einem nachgelassenen Text von 1928 – also kurz vor dem Davoser Ferienkurs – setzt sich Cassirer mit ihr ausführlich auseinander und bringt darin nicht nur

›Anthropologie‹ hier nicht historisch (etwa mit Ernst Platner) im Sinn einer Lehre des ganzen Menschen, sondern mithilfe einer systematischen »Elementar-Topik« (433), die den Menschen in seiner Dreidimensionalität als Gattungs-, Individual- und Gesellschaftssubjekt (423 f.) zu fassen sucht.

- 5 Michel Foucault: »Eine Geschichte, die stumm geblieben ist« [zuerst u.d.T.: »Une histoire restée muette«]. In: *La Quinzaine littéraire* n° 8, 1er–15 juillet, 1966, 3–4]. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Hg. Daniel Defert, François Ewald. Bd. 1: 1954–1969. Frankfurt am Main 2001, 703–708, hier: 704.
- 6 Cassirer: *Philosophie der Aufklärung* (= Anm. 1), 472 f.
- 7 Hierzu Joachim Fischer: *Philosophische Anthropologie. Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*. Freiburg, München 2008, bes. 101 ff.

Kant, sondern gerade auch Schiller ins Spiel. Kant ist für ihn derjenige, der »auf einer weiteren und sichereren Basis als es die psychologischen Lehrmeinungen des 18ten Jahrhunderts sie darzubieten vermochten, ein System der Anthropologie aufzubauen versucht hat.«⁸ Schiller ist für Cassirer derjenige, der zentrale Einsichten der Philosophischen Anthropologie Schelers und Plessners, z.B. den Begriff der ›Weltoffenheit‹, früh in einschlägigen Passagen der ›ästhetischen Briefe‹ der Sache nach formuliert habe. Jene »Umkehr« und »geistige Revolution«, mit der der Mensch aus dem geschlossenen Funktionskreis des Tieres hinaustritt, jenes Ausgestoßenwerden »aus dem Paradies des organischen Daseins«, das nach Scheler die ›Sonderstellung‹ des Menschen im Kosmos begründet, habe Schiller in den ›ästhetischen Briefen‹ prägnant herausgearbeitet. »Schiller hat dieses Grundverhältnis bezeichnet, in dem er die Betrachtung«, heißt es bei Cassirer mit einem Zitat vom Beginn des 25. ›ästhetischen Briefs‹, »das erste liberale Verhältnis des Menschen zu dem Weltall, das ihn umgibt«, nennt.« Und Cassirer schließt das ausführliche Schiller-Zitat mit dem Fazit ab: »Diese Sätze, die Schillers Briefen über die aesthetische Erziehung des Menschen angehören, sind im Sinne seines spezifisch-aesthetisch gerichteten Humanismus zu nehmen.«⁹ Liest man Cassirers Text auf dieser Folie nochmals genauer, wird deutlich, daß eine Reihe der von ihm benutzten Bezeichnungen – ›Revolution‹ oder ›ausgestoßen werden aus dem Paradies‹ – Katachresen aus dem Metaphernrepertoire des Schillerschen Theoriewerks sind.

Der Blickwinkel, unter dem ›Ästhetisches‹ in dem nachgelassenen Text von 1928 und in der 1932 publizierte *Philosophie der Aufklärung* in Konjunktur mit ›Anthropologischem‹ tritt, ist freilich nicht identisch. Geht es im Anschluß an Baumgarten und Meier um die Leistung, mit der die ›unteren Erkenntnisvermögen‹¹⁰ im Rahmen der Ästhetik zum philosophischen Thema mit dem Ziel ihrer ›Eman-

8 Ernst Cassirer: »[Das Problem der philosophischen Anthropologie]« [1928]. In: Ders.: *Zur Metaphysik der symbolischen Formen*. Hg. John Michael Krois. Hamburg 1995 (= Cassirer: *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, 1), 32–54, hier: 32.

9 Ebd., 36, 43 und 44. Vgl. Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an den Augustenburger, Ankündigung der ›Horen‹ und letzte, verbesserte Fassung*. Hg. Wolfhart Henckmann. München 1967 (= *Studentexte*, 1), Fünfundzwanzigster Brief, 169 f.

10 Die unteren ›Erkenntniskräfte‹ umfassen nach Baumgartens *Metaphysica* (1. Aufl. Halle 1739, pars III, cap. 1, sec. 3–11; s. Anm. 14) *sensus* (›Sinn‹), *phantasia* (›Einbildungskraft‹), *perspicacia* (›scharfsinniger Witz‹), *memoria* (›Gedächtnis‹), *facultas fingendi* (›Dichtungsvermögen‹), *praevisio* (›Vorhersehungsvermögen‹), *iudicium* (›Beurteilungsvermögen‹), *praesagitio* (›Vermögen, das Zukünftige zu erwarten‹) und *facultas characteristica* (›Bezeichnungsvermögen‹). Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Metaphysik*. Übers. Georg Friedrich Meier. Halle 1766, §§ 396–460, 172–408 [recte: 208].

zipation« und ›Humanisierung«, d.h. ihrer Kultivierung gemacht werden, zweckt der Schiller-Bezug im Kontext einer Auseinandersetzung mit Schlüsselbegriffen der Philosophischen Anthropologie darauf ab, das freie, uninteressierte, vom Druck der Notwendigkeit entlastete Weltverhältnis des ›ästhetischen Zustands« zu akzentuieren: dort also Fokussierung auf Sinnlichkeit, hier Herausstellung von Freiheit – und zwar sowohl von Natur- als auch von Vernunftgesetzen. Von der Bezugnahme auf den ›ganzen Menschen« sind beide Hinsichten Cassirers geprägt, die Perspektivierung auf die »Janusköpfigkeit dieses Lebewesens«¹¹ fällt jedoch unterschiedlich aus. Man könnte den Aufbau der Ästhetik von der Sinnlichkeit her als *anthropologische Ästhetik*, ihren Aufbau von einer – wie Schiller sie nennt – »uninteressierten freien Schätzung«¹² als *ästhetische Anthropologie* bezeichnen, um die beiden entgegelaufenden Hinsichtnahmen zu unterscheiden. Ein solches Spiel mit dem Chiasmus, das darauf abzielt, den zum Ausdruck gebrachten Gegensatz zu markieren, steht freilich quer zur eingeführten, freilich widersprüchlich gebrauchten Terminologie.

II.

In umfassender Weise ist der »Modellbegriff einer *anthropologischen Ästhetik*« von Ernst Stöckmann im Anschluß an die Innovation Baumgartens und Meiers, d.h. aus der Perspektive der Sinnlichkeit, entfaltet worden.¹³

- 11 Cassirer: »[Das Problem der philosophischen Anthropologie]« (= Anm. 8), 36. Cassirer zitiert hier Helmuth Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* [1928]. Dritte, unveränderte Aufl. Berlin. New York 1975, 32.
- 12 Schiller: *Über die ästhetische Erziehung* (= Anm. 9), Siebenundzwanzigster Brief, 180.
- 13 Ernst Stöckmann: »›Natur des Menschen« als ästhetisches Paradigma. Anthropologischer Perspektivenwechsel in der Ästhetiktheorie der deutschen Spätaufklärung«. In: *Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen*. Hg. Marie Guthmüller, Wolfgang Klein. Tübingen, Basel 2006, 47–94, hier: 51. Vgl. ders.: »Von der sinnlichen Erkenntnis zur Psychologie der Emotionen. Anthropologische und ästhetische Progression der Aisthesis in der vorkantischen Ästhetiktheorie«. In: *Physis und Norm. Neue Perspektiven der Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Hg. Manfred Beetz, Jörn Garber, Heinz Thoma. Göttingen 2007, 69–106; ders.: *Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*. Tübingen 2009 (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, 39). Zu Stöckmanns Monographie kritisch die Rezension von Gideon Stiening, in: *Arbitrium* 28 (2010), H. 2, 189–192. Vgl. auch die ausführlichen Besprechungen von Tomaš Hlobil, in: *Eстетika* 48/N.S. 4 (2011), No. 1, 121–126, und Kai Marcel Sicks, in: *KULT-online* 30 (2012) [elektronische Ressource].

Ästhetik ist für Baumgarten »scientia sensitive cognoscendi et proponendi«¹⁴ – und als solche findet sie ihren systematischen Ort, das macht der Blick in Baumgartens *Metaphysica* deutlich, im Rahmen einer der rationalen Psychologie seit Christian Wolff gegenübergestellten »psychologia empirica«, d.h. der empirischen Psychologie bzw. Erfahrungsseelenkunde. Ästhetik ist also von ihrem wolffianistischen Gründungsszenario her Teil der empirischen Psychologie. Daher ist die Kritik, die die psychologische Ästhetik gegenüber ihrer weiterausholenden Geschichte an Gustav Theodor Fechner¹⁵ binden will, weil es eine psychologische Ästhetik »natürlich aber erst« gegeben habe, nachdem sich die Psychologie im 19. Jahrhundert zu einer empirischen Wissenschaft emanzipierte¹⁶, kurzsichtig und verfehlt, und zwar gleichermaßen für ihren wolffianischen Ursprung als auch für ihren Fluchtpunkt im 18. Jahrhundert bei Heinrich Zschokke in dessen *Ideen zur psychologischen Ästhetik* von 1793.¹⁷

Tatsächlich ist die »psychologia empirica« ein Werk des Wolffianismus. Ihr Geburtsjahr ist auf das Jahr 1732 datierbar.¹⁸ Die empirische Psychologie, deren Initiator Christian Wolff ist und die über Johann Gottlob Krügers

14 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Metaphysica* [1739; ⁷1779], pars III: *Psychologia*, caput I: *Psychologia empirica*, sectio II: *Facultatas cognoscitiva inferior*, § 533; zit. nach ders.: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Übers., Hg. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983. 16 f.

15 Gustav Theodor Fechner: *Vorschule der Ästhetik*. Tl. I. Leipzig 1876, Kap. I. »Die Aesthetik von Oben und von Unten«, 1–7.

16 Michael Hog: *Die anthropologische Ästhetik Arnold Gehlens und Helmuth Plessners. Entlastung der Kunst und Kunst der Entlastung*. Tübingen 2015, 45, Anm. 4. Das Vorurteil, empirische Psychologie sei Errungenschaft des 19. Jahrhunderts, korrigiert Fernando Vidal: *Les sciences de l'âme. XVI–XVIII^e siècles*. Paris 2006 (engl. Chicago 2011).

17 Heinrich Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*. Berlin, Frankfurt an der Oder 1793.

18 Christian Wolff: *Psychologia empirica methodo scientifica pertractata [...]*. Francofurti, Lipsiae 1732 (Editio Nova Priori Emendatio. Francofurti, Lipsiae 1738). Die empirische Psychologie wird bei Wolff als Teil der Metaphysik abgehandelt. Vgl. ders.: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt* [1720]. Neue [= 11.] Aufl. hin und wieder vermehret. Halle 1751 (= *Deutsche Metaphysik*), 3. Kap. »Von der Seele überhaupt, was wir nehmlich von ihr wahrnehmen«, §§ 191–539, 106–329. Zur Stellung und zu den Inhalten der empirischen Psychologie vgl. ders.: *Ausführliche Nachricht von seinen eigenen Schriften, die er in deutscher Sprache herausgegeben* [1726]. 3., verb. Aufl. Franckfurt am Mayn 1757, §§ 79 und 89 ff. Zum »Skandalon einer »empirischen Metaphysik« bei Wolff und den Wolffianern s. Gideon Stiening: »Metaphysick aller schönen Wissenschaften und Künste«. Georg Friedrich Meiers ästhetische Theorie«. In: *Georg Friedrich Meier (1718–1777). Philosophie als »wahre Weltweisheit«*. Hg. Frank Grunert, Gideon Stiening. Berlin, Boston 2015 (= *Werkprofile*, 7), 299–321, bes. 308–316, hier. 311, Fn. 64.

Experimental=Seelenlehre und Karl Philipp Moritz' Projekt einer *Erfahrungsseelenkunde* zu einer Art neuer Leitwissenschaft im 18. Jahrhundert wird – Kant wird nach Baumgartens Erfahrungspsychologie seine Anthropologie lesen –, ist in zwei Teile geteilt, die wiederum ihrerseits in jeweils zwei Sektionen zerfallen. So ergibt sich eine vierfältige baumdiagrammartige Taxonomie der Seelenlehre, die für das 18. Jahrhundert lange prägend gewesen ist. Unterschieden werden Erkenntnis- und Begehrungsvermögen, die ihrerseits jeweils in untere und obere Teile differenziert sind. Die disziplinäre Ausfaltung der Philosophie in die seit alters her verfolgte Logik, die von Baumgarten begründete Ästhetik, praktische Philosophie bzw. Morallehre und philosophische Pathologie, d.h. Affektenlehre, zu der das Frühwerk Meiers den entscheidenden Auftakt bildet¹⁹, folgt der Vermögenstaxonomie, die Wolffs empirische Psychologie gliedert (Abb. 1).

Wolff: <i>Psychologia empirica</i> (1732, ² 1738)	Vermögen bzw. Kräfte der Seele	entsprechende philosophische Teildisziplin
Pars I, Sec. II: facultatis cognoscendi parte inferiori	untere Erkenntniskräfte	Ästhetik
Pars I, Sec. III: facultatis cognoscendi parte superiori	obere Erkenntniskräfte	Logik
Pars II, facultatis appetendi parte inferiori	untere Begehrungskräfte, d.h. Begierden bzw. Verabscheuungen (sie werden zusammen mit den unteren Erkenntniskräften »das Fleisch (<i>caro</i>)« genannt), stärkere heißen: »Leidenschaften oder Gemütsbewegungen (<i>affectus, passiones, affectiones, perturbationes animi</i>). Die Wissenschaft derselben ist die Pathologie« (Baumgarten: <i>Metaphysik</i> . Übers. G. F.Meier. Halle 1766, §§ 499 ff.).	(philosophische, ästhetische und praktische) Pathologie, d.h. Affektenlehre
Pars II, facultatis appetendi parte inferiori	obere Begehrungskräfte, d.h. Wille bzw. Beweggründe (<i>motiva</i>) (ebd. §§ 510 ff.).	praktische Philosophie, d.h. Morallehre

Abb. 1: Taxonomie der empirischen Psychologie seit Christian Wolff

19 Georg Friedrich Meier: *Theoretische Lehre von den Gemütsbewegungen überhaupt*. Halle 1744 (eine von Meier angekündigte »praktische« Affektenlehre kam nicht zustande). Vgl. hierin insbes. die Ausführungen zur »ästhetischen Pathologie«, d.h. Wissenschaft der Gemütsbewegungen »in Absicht auf den sinnlichen Vortrag«. Die »ästhetische Pa-

Die ästhetische Theorie zumal der Spätaufklärung wird von Stöckmann als ›transdisziplinäres‹ Zugleich von *anthropologischer Ästhetik* und *ästhetischer Anthropologie* zu fassen versucht. Die *Ästhetik ist anthropologisch*, »insofern die Begründungen des ästhetischen Wissens ihren Ausgangspunkt in der philosophisch unteretzten, gleichwohl erfahrungswissenschaftlich ausgerichteten Disziplin der Psychologie bzw. Anthropologie nehmen [...]«. ²⁰ Daß in dieser Formulierung Psychologie und Anthropologie durch die Konjunktion ›beziehungsweise‹ synonym gesetzt werden, verweist auf den noch uneindeutigen Status dieser Gebiete und auf die charakteristische Unschärfe anthropologisch-psychologischer Themen oder Veranstaltungen, so daß die Bezeichnungen ›Anthropologie‹ und ›Psychologie‹ um 1800 im Einzelfall durchaus noch »fast äquivok« ²¹ gebraucht werden konnten. Die *Anthropologie ist ästhetisch*, »insofern sich die theoretische Modellierung sinnlich-ästhetischer Erfahrungsmuster [...] als Beitrag zu einer Differenzierung anthropologisch-erfahrungswissenschaftlicher Wissensbestände niederschlägt [...]«. ²² Die jeweilige Ästhetik baut auf dem, was die jeweilige Anthropologie als menschliches Proprium herausstellt. Und umgekehrt: Die Reflexion über das jeweilige anthropologische Proprium findet im Medium ästhetischer Theorie statt.

In Stöckmanns Entwurf einer ›anthropologischen Ästhetik‹ wird die Ästhetik des 18. Jahrhunderts als ein Diskurs über Emotionen gekennzeichnet,

thologie«, die den Rhetoriken bzw. Poetiken bisher nur »mangelhaft« ausgeführt worden sei, enthält nach Meier alles, was der Redner oder Dichter hinsichtlich der »Gemüths-bewegungen in seinem Vortrage« zu berücksichtigen hat (§ 7). Der in der spärlichen Forschung zu Zschokkes psychologischer Ästhetik hervorgehobene vierte Abschnitt des Werks, der unter der Überschrift »Aesthetische Pathologie« (Zschokke: *Ideen*, wie Anm. 17, 229–396) eine »ästhetische[n] Empfindungslehre« bzw. »Theorie der Empfindungen« enthält, die lehrt, »wie Empfindungen erweckt, vermehrt, vermindert, unterdrückt und bezeichnet werden müssen« (ebd., 230 f.), knüpft an diesen Wortgebrauch an und übernimmt im übrigen wörtlich die Definition aus Baumgartens *Metaphysik* (= Anm. 10), § 501, 216.

- 20 Stöckmann: »Von der sinnlichen Erkenntnis zur Psychologie der Emotionen« (= Anm. 13), 73.
- 21 Paul Ziche: »Anthropologie und Psychologie als Wissenschaften«. In: Georg Eckhardt, Matthias John, Temilo van Zantwijk, Paul Ziche: *Anthropologie und empirische Psychologie um 1800. Ansätze einer Entwicklung zur Wissenschaft*. Köln, Weimar, Wien 2001, 73–109, hier: 85 im Blick auf den Jenaer Mediziner Justus Christian Loder. Zum aktuellen Forschungsstand s. Jörn Garber: »Anthropologie«. In: *Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung*. Hg. Heinz Thoma. Stuttgart, Weimar 2015, 23–40.
- 22 Stöckmann: »Von der sinnlichen Erkenntnis zur Psychologie der Emotionen« (= Anm. 13), 73.

wodurch die ›Emotion‹ bzw. das ›Gefühl‹ entsprechend zum anthropologisch-ästhetischen »Zentralbegriff« bzw. »Fundamentalbegriff« der Aufklärung auf-rückt.²³ Stöckmann rekonstruiert auf diese Weise ›anthropologische Ästhetik‹ als den dominanten Ästhetiktypus der Spätaufklärung, versteht sie als ersten historischen Modellfall einer Ästhetik ›von Unten‹ und profiliert sie entsprechend gegenüber dem transzendentalen Neuansatz Kants und der Philosophie des Schönen Hegels, aus deren ästhetikgeschichtlichen Schatten die Vielzahl der bisher vernachlässigten Schriften befreit werden.²⁴

Mit seinem Verständnis der anthropologischen Ästhetik setzt sich Stöckmann, wenn auch nicht in expliziter Kritik, von einer vorangehenden, anders akzentuierten Verwendungsweise der Bezeichnung ab, wie sie in der bereits zitierten Wertung der ›ästhetischen Briefe‹ Schillers durch Lothar Bornscheuer zum Ausdruck kam. Auch andere hatten seinerzeit Ästhetik als eine Reflexion, »die die Weise des Darstellens auf den Menschen zurückbezieht und von dort-her begründet«, aufgefasst, dabei freilich aber betont, daß eine solche ›anthropologische Ästhetik‹ »[...] die ursprüngliche Freiheit des Menschen aus[legt], welche die Sinnlichkeit übersteigt und doch auf diese zurückbezogen ist«. Eine so verstandene anthropologische Ästhetik entsteht – ganz im Gegensatz zu den von Stöckmann gezogenen Frontlinien – »mit *Kant* und *Schiller*« und wirkt auf die Romantik ein.²⁵

Den Schlusspunkt der von Stöckmann verfolgten *spätaufklärerischen* Entwicklung setzt Zschokkes im Herbst 1793 publiziertes Werk *Ideen zur psycho-*

- 23 Stöckmann: *Anthropologische Ästhetik* (= Anm. 13), 14, und ders.: »Von der sinnlichen Erkenntnis zur Psychologie der Emotionen« (= Anm. 13), 106. Zur uneinheitlichen, hybriden und unscharfen Begriffsbildung im Wortfeld ›Emotion‹ s. ders.: *Anthropologische Ästhetik* (= Anm. 13), 15–17, und vgl. ders.: »Natur des Menschen« (= Anm. 13), 81 f. Zum ›emotionalistischen Neuansatz‹ in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts s. seinerzeit bereits Carsten Zelle: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg 1987, 117 ff.
- 24 Stöckmann: *Anthropologische Ästhetik* (= Anm. 13), 12 und 33 f. Zurecht konstatiert Stöckmann (»Natur des Menschen«, wie Anm. 13, 53, Fn. 21), daß ein »erschöpfendes Inventar zur deutschen Aufklärungsästhetik [...] ein echtes Desiderat zur deutschen Aufklärungsästhetik« darstelle. Das gilt bis heute.
- 25 Joseph Müller: »Die Bedeutung einer anthropologischen Ästhetik«. In: *Literatur und Religion*. Hg. Helmut Koopmann, Winfried Woessler. Freiburg, Basel, Wien 1984, 22–33, hier: 23 und 32. Müller (1916–2007), der Professor für scholastische Philosophie in Tübingen war, profiliert seine Auffassung einer ›anthropologischen Ästhetik‹ in kulturkritischer Absicht gegen eine (formale bzw. strukturalistische) »Ästhetik jenseits des Subjekts« (28 f.).

logischen Ästhetik (Abb. 2)²⁶, in dem der damals an der Viadrina lehrende Privatdozent die anthropologische Ästhetik konsequent empirisiert, d.h. Ästhetik »vollends auf die Analyse des anthropologischen Sinnesdatums der Emotionen, ihrer Erlebnispotentiale wie ihrer expressiven Funktionen« abgestellt habe.²⁷

III.

Heinrich Zschokke, 1771 in Magdeburg geboren, war Anfang 1788 von zu Hause weggegangen, hatte sich als Hauslehrer, Schauspieler und Romanschreiber durchzuschlagen versucht und konnte sich nach bestandener Maturitätsprüfung an der Stadtschule in Landsberg (heute Saalekreis) im April 1790 an der Universität in Frankfurt an der Oder (Viadrina) zum Studium der Theologie, die er u.a. bei

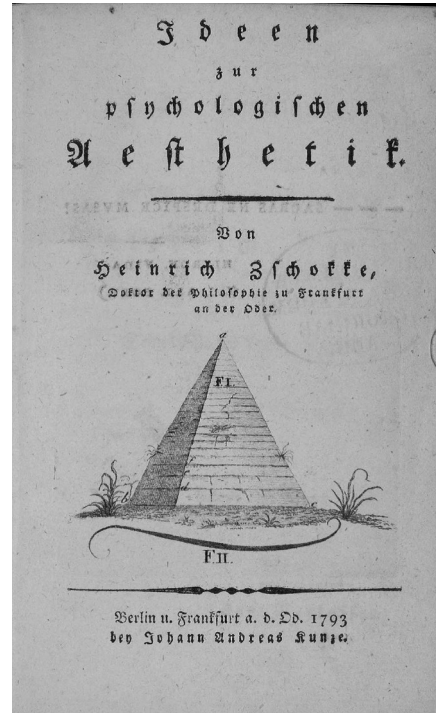


Abb. 2: Titelblatt des Göttinger Exemplars (SUB Göttingen: 8 AESTH 3123)

26 Berlin, Frankfurt/Oder: Johann Andreas Kunze 1739. Vorbericht (vii-xxiv); Einleitung (1–32); I. Vom Wesen der schönen Kunst (35–67); II. Kritik des Schönen (68–175); III. Ueber den ästhetischen Geschmack (176–228); IV. Aesthetische Pathologie (229–396); Register (nach 396, unpag.). Die Vignette auf dem Titelblatt (Abb. 2) zeigt in Anspielung auf die Vignette des Titelblatts von William Hogarth' *The Analysis of Beauty* (London 1753), auf der Pyramide und Schlangenlinie unter dem Begriff ›variety‹ vereinigt sind, die »Figur der Pyramide (F I) und die »Hogarth'sche[n] Schönheitslinie« (F II), die beide aufgrund ihrer »Verhältnißmäßigkeit« gefallen (Zschokke: *Ideen*, wie Anm. 17), § 97, 300 f.). Gewidmet ist das Werk Friedrich Franz I. (1756–1837), seit 1785 regierender Herzog zu Mecklenburg.

27 Vgl. Stöckmann: *Anthropologische Ästhetik* (= Anm. 13), ›Schluss‹, 277–281, hier: 279. Vgl. ders.: »Natur des Menschen« (= Anm. 13), 86–88.



Abb. 3: Zschokke, Porträt eines unbekanntenen Künstlers, um 1792 (Ort: Zschokke, wie Anm. 28, 123)

Gotthilf Samuel Steinbart (1738–1809) hörte, einschreiben.²⁸ Da Zschokke sich jedoch nicht einer Prüfung durch die in Preußen im Mai 1791 eingeführte Immediatexamenskommission, die infolge des Woellnerschen Religionsedikts (1788) für alle Geistlichen eingeführt worden war, unterwerfen wollte, brach er das Studium schon im vierten Semester mit dem Grad eines Doktors der Philosophie und Magisters der freien Künste ab (Abb. 3). Es gelingt ihm, sich zum Wintersemester 1792/93 an der Philosophischen Fakultät als Privatdozent zu etablieren, der neben Veranstaltungen über Welt- und Kirchengeschichte, Naturrecht, Exegese des Neuen Testaments und Moralphilosophie auch Privatvorlesungen zur Rede- und Dichtkunst (SS 1793) und zur Ästhetik (WS 1792/93; WS 1794/95) anbot.²⁹ Jedoch hat Zschokke die für SS 1794 und WS 1794/95 angekündigten Vorlesungen

nicht mehr gehalten, da ein Gesuch des kaum 23jährigen Mannes auf Beförderung auf eine außerordentliche Professur für Philosophie im Januar 1794 abgelehnt wurde und Zschokke daraufhin das laufende Semester zwar noch zu Ende gebracht, danach aber nicht mehr gelehrt und die Universitätslaufbahn verlas-

- 28 Zum Frankfurter Studium, zur Privatdozentur und zu den *Ideen* Zschokkes s. Werner Ort: *Heinrich Zschokke (1771–1848). Eine Biographie*. Baden 2013, 99–148. Vgl. Heinrich Zschokke: *Eine Selbstschau*. Thl. I: *Das Schicksal und der Mensch* [1842]. 2., unveränderte wohlfeilere Ausg. Aarau 1842, bes. 45–63.
- 29 S. *PRAELECTIONES IN REGIA VNIVERSITATE LITTERARIA VIADRINA A DOCTORIBUS PROFESSORIBUS ATQUE MAGISTRIS [...] PVBLICE AC PRIVATIM HABENDAE. FRANCOFVRTI AD VIADRVUM [...]*. GStA PK, I. HA Rep. 76 alt Ältere Oberbehörden für Wissenschaft, Kunst, Kirchen- und Schulsachen, II Nr. 197, Bd. 1: Vorlesungen der Universität Frankfurt an der Oder, Bd. 1, Laufzeit: 1787–1796. Das Lehrangebot Zschokkes ist hierin für das WS 1792/93 (Bl. 84–87^v) bis einschließlich WS 1794/95 (Bl. 113–116^v) nachgewiesen. Angekündigt wurden insgesamt 15 Veranstaltungen.

sen hat.³⁰ Den Sommer 1794 verbringt er in der Nähe Frankfurts auf dem Land, Mitte Januar 1795 ist er in Berlin, Anfang Mai wird er in eine Frankfurter Freimaurerloge aufgenommen und Mitglied in der Frankfurter Sozietät der Wissenschaften und schönen Künste. Unmittelbar danach verlässt er Frankfurt, geht auf eine Reise, die ihn durch Deutschland, die Schweiz und nach Frankreich bringen sollte (Abb. 4). Ende 1795 ist er in der Schweiz, macht dort Karriere und stirbt 1848 in Aarau, wo er 1802 sesshaft geworden war.³¹



Abb. 4: Zschokke, Kreidezeichnung von Johann Friedrich Bolt, Frühling 1795 (Ort: Zschokke, wie Anm. 28, 146)

Zschokkes psychologische Ästhetik ist heute weitgehend vergessen. Schon in den Ästhetikgeschichten des späten 19.

Jahrhunderts wurde sie nicht mehr erwähnt. Zschokkes Zeitgenossen galt das Lehrbuch zwar als »[e]klektisch«³², gewürdigt wurde es jedoch als einer der Versuche, nach Kants Dementi, »die kritische Beurteilung des Schönen unter

30 Vgl. Zschokke: *Selbstschau* (= Anm. 28), 62 f., und Ort: *Zschokke* (= Anm. 28), 144 und 640, Anm. 320. Ort beruft sich u.a. auf eine Liste der von Ostern 1794 bis Ostern 1795 gehaltenen Vorlesungen, auf der Zschokke nicht auftaucht. Irritierend bleibt gleichwohl, daß Zschokke im Frühjahr 1794 offenbar nicht nur, wie Ort schreibt, »[...] die Themen seiner Vorlesungen für das Sommersemester noch ein[reichte]« (ebd., 144), sondern darüber hinaus auch noch die Veranstaltungen für den anschließenden Winter 1794/95, und zwar u.a. gerade auch »Praelectiones in artem aestheticam secundum librum suum: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, hora commoda offert Zschokke.« *PRAELECTIONES [...], A XIII DIE OCTOBRIS CIO IO CCXCIV. PER SEMESTRE HIBERNUM [...]*, Bl. 136 (vgl. Anm. 29).

31 Vgl. Ort: *Zschokke* (= Anm. 28), 144–148.

32 A.[madeus] Wendt: »Ästhetik«. In: *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*. Hg. Johann Samuel Ersch, Johann Gottfried Gruber. Tl. 1: *A-Ätius*. Leipzig 1818, 87–93, hier: 92. [Benediktus] J.[oseph von] Koller: *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik, von Baumgarten bis auf die neueste Zeit*. Regensburg 1799, übergeht Zschokke dagegen.

Vernunftprinzipien [...] bringen, und die Regeln derselben zur Wissenschaft [...] erheben« zu können³³, der Ästhetik »wieder einen wissenschaftlichen Rang zu sichern« – mochte er auch nicht tief in die Problematik eindringen: »Sein Buch ist ein wenig zu jugendlich; wiewohl es hinlänglich beurkundet, daß es dem Vf. an Talent und Studium nicht mangle.«³⁴ Insbesondere im Raum der Habsburgermonarchie blieb Zschokkes ästhetische Alternative zu Kant in guter Erinnerung, paßte doch die kantkritische Dimension einer der Moralerziehung dienenden Empfindungsästhetik in das utilitaristische Bildungskonzept des Wiener Hofes. Johann Heinrich Dambeck (1774–1820) legte seinen Prager Ästhetikvorlesungen zwischen 1812 und 1820, das konnte Tomáš Hlobil nachweisen, Zschokkes *Ideen* zugrunde.³⁵ Wie eine studentische Mitschrift dokumentiert, könnte auch Johann Ludwig Schedius (1768–1847) seiner Pester Ästhetikvorlesung 1801/02 im Blick auf die ästhetische Behandlung der Affekte Passagen aus Zschokkes Kapitel zur »ästhetischen Pathologie« zugrunde gelegt haben.³⁶ Die Ungarische Nationalbibliothek besitzt ein Exemplar von Zschok-

33 Kant: *KrV*, A 21, Anm. *

34 [Johann Gottfried Gruber:] »Revision der Aesthetik in den letzten Dezennien des verflorbenen Jahrhunderts«. In: *Revision der Literatur für die Jahre 1785–1800 in Ergänzungsblättern zur Allg. Lit. Zeitung dieses Zeitraums* 5. Jg., 2. Bd. (1805), Num. 109–Num. 116 [mehr nicht erschienen], hier: Num. 112, 94 und Num. 113, 103.

35 Hierzu s. Tomáš Hlobil: »Johann Heinrich Dambeck's Prague University Lectures on Aesthetics. An Unknown Chapter in the History of Anthropological Aesthetics«. In: *Estetika* 50/N.S. 6 (2013), No. 2, 212–231. Vgl. ders.: *Geschmacksbildung im Nationalinteresse II. Der Abschluss der frühen Prager Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum 1805–1848*. Hannover 2018, Zweiter Teil, Kap. II: »Johann Heinrich Dambeck«, 202–264. Vgl. Johann Heinrich Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*. 2 Bde. Hg. Jos.[eph] A.[dolf] Hanslik. Prag 1822/23. Der Rezensent – »R.« – der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* (Num. 159, August 1823, 305–309) findet in dem Werk »nirgends [...] eine Spur des philosophischen Selbstdenkens« (305) und bewertet daher die »Compilation« (ebd.) als eine bloße »Materialiensammlung« (309).

36 *Doctrina pulcri. Schedius Lajos János széptani írásai* [Die ästhetischen Schriften von Lajos János Schedius]. Hg. Piroška Balogh. Debrecen 2005 (= *Csokonai könyvtár. Források*, 12), 201 f. Vgl. Piroška Balogh: *Ars scientiae. Közéletések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaihoz* [Annäherungen an die Dokumente der wissenschaftlichen Laufbahn von Johann Ludwig Schedius]. Debrecen 2007 (= *Csokonai Könyvtár. Bibliotheca Studiorum Litterarium*, 38), 371. In den Forschungen zur Zschokke-Rezeption in Ungarn von Ilona T. Erdélyi (»Der Schriftsteller und Volkserzieher Johann Heinrich Zschokke in Ungarn«. In: *Acta Litteraria Academicae Scientiarum Hungaricae* 1987, H. 3–4, 315–336; vgl. dies: »Heinrich Zschokke in Ungarn«. In: *Aarauer Neujaarsblätter* 62, 1988, 114–125) spielt seine frühe Ästhetik keine Rolle. Für die Hinweise auf Schedius und die Zschokke-Rezeption in Ungarn danke ich Piroška Balogh (Budapest) sehr herzlich.

kes *Ideen* aus dem Besitz des Historikers István Horvát (1784–1846), der Hörer bei Schedius gewesen ist. Schließlich zitiert eine vermutlich von Johann Gottfried Müller (1796–1881) verfasste, von der Ungarischen Akademie gewürdigte Preisschrift *A szépről és fenségesről* (Vom Schönen und Erhabenen) von 1842 im Zusammenhang mit weiteren deutschen Ästhetikern wie Kant, Krug, Bouterwek, Jean Paul und Heydenreich auch Zschokke, dessen Schönheitsdefinition als ›weitgefaßt‹ kommentiert wird.³⁷ 1837 – also noch zu Lebzeiten Zschokkes – sind seine *Ideen* in einem in Wien publizierten ästhetikgeschichtlichen Abriss präsent: »Wenn Kant im Geiste seiner Philosophie das transcendente Element der Aesthetik mit entschiedenem Uebergewicht geltend gemacht hatte, so wollte Zschokke, ein Mann von Geschmack und vielseitiger Welterfahrung, jener kritischen Richtung die psychologische zur Seite stellen, ohne dabei auf die Schärfe eines wissenschaftlichen Gegensatzes einzugehen. Seine Ideen haben ungleich mehr populäre als systematische Haltung.«³⁸

In jüngerer Zeit hat sich nur Christian Allesch im Zuge seiner Habilitationsschrift zur Geschichte der psychologischen Ästhetik ausführlicher mit Zschokkes frühem Konzept auseinandergesetzt, um gegenüber einer reduktionistischen Verkürzung des Psychologie-Begriffs auf experimentelle Psychologie und Neurowissenschaften daran zu erinnern, »that the idea of a psychological aesthetics was not a result of a ›scientific turn‹ in the 19th century, but was already included in the broader understanding of the objectives of aesthetics in the early period of the ›age of aesthetics.«³⁹ Der Sache nach, muß hinzu-

37 Für die Hinweise auf Horvát (sein Zschokke-Exemplar: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Sign. 182.626) und Müller (dessen Preisschrift in der Handschriftensammlung der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, MTA KIK Kézirattár, RUI 4-r, 77/VII, III, c) danke ich Gergely Fórizs (Budapest) sehr herzlich. Zu Müller vgl. Hugo Meltzl von Lomnitz: »Müller, Gottfried«. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* 22 (1885), 553 f.

38 Friedrich Wähler: »Zur Litteratur der deutschen Ästhetik, hauptsächlich der systematischen«. In: Ignaz Jeiteles: *Ästhetisches Lexikon*. Bd. II. Wien 1837, 445–528, hier: 475 f. Robert Zimmermann (*Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*. Wien 1858, 423 f.) ordnet Zschokkes Werk dagegen fälschlich bibliographisch in die Rubrik »Streng in Kant's Geiste schrieben:« ein.

39 Christian G. Allesch: »An Early Concept of Psychological Aesthetics in the ›Age of Aesthetics‹. In: *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 6 (2014), 1–12, hier: 9. In der Substanz greift der Aufsatz auf den Zschokke-Abschnitt der Habilitation von Christian G. Allesch (*Geschichte der psychologischen Ästhetik*. Göttingen 1987, 288–293) zurück. Vgl. auch die knappe Erwähnung bei Karlheinz Barck, Jörg Heininger, Dieter Kliche: »Ästhetik/ästhetisch«. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. Karlheinz Barck. Bd. 1: *Absenz-Darstellung*. Stuttgart, Weimar 2000, 308–400, hier: 330). Sandra Richter (*A History of Poetics. German Scholarly Aes-*

gefügt werden, ist die ›Idee einer psychologischen Ästhetik‹ sogar noch älter. Zwar taucht die Bezeichnung offenbar im Titel von Zschokkes Werk erstmals auf, doch war schon zuvor die Dringlichkeit einer psychologischen Behandlung der Ästhetik von Johann Georg Schlosser (1739–1799) in der Vorrede zu seiner Longin-Übersetzung von 1781 eingefordert worden, was auf den systematischen Ursprung eines solchen Projekts aus der rhetorischen Affektenlehre verweist: »Es ist nun wohl kein Zweifel mehr, daß die Psychologie der Schlüssel zu allen schönen Künsten und Wissenschaften seyn muß. Die Kenntniß der Wege der Einbildung, und ihr und aller unserer Sinnen und unserer Seelenkräfte Einfluß auf unsere Empfindung, enthält das Geheimniß des Dichters, des Redners, des Künstlers. Auch kann nichts das Schiefe, das Halbwahre und das Wahre der Theorienschreiber besser sichten, als die Zusammenhaltung ihrer Grundsätze, auch nur mit dem Wenigen, was wir von der Psychologie wissen.«⁴⁰ Daher ist Schlosser kürzlich als »Initiator der psychologischen Ästhetik in der deutschen Spätaufklärung«⁴¹ bezeichnet worden.

Zschokkes Projekt einer ›psychologischen Ästhetik‹ lag also in der Luft und bedurfte nur eines besonderen Anstoßes, um ins Werk gesetzt zu werden. Diesen Impuls gab Zschokke die Publikation der zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft*, die mit einer ›transzendentalen Ästhetik‹ einsetzt, die Raum und Zeit als die subjektiven Möglichkeitsbedingungen der Anschauungen äußerer und innerer Sinnlichkeit aufwies. Diesen Zugriff hatte Kant bei der Erstpublikation 1781, wie bereits erwähnt, in einer Anmerkung mit dem Ratschlag verbunden, die Bezeichnung ›Ästhetik‹, mit der im deutschen Sprachraum das, was anderswo »Kritik des Geschmacks« genannt würde, wieder eingehen zu lassen, da es eine verfehlt Hoffung sei, die »kritische Beurteilung des Schönen

thetics and Poetics in International Context, 1770–1960. Berlin, New York 2010) nennt Zschokke zwar nicht, geht jedoch im Kap. »Eclectic Poetics: Popular Philosophy (1770–1790)« auf die ›Geschmackswissenschaft‹ von Zschokkes Frankfurter Lehrer Steinbart – »mein grosser Lehrer Steinbart« (Zschokke: *Ideen*, wie Anm. 17, XIX) – ein (48 f.). In seiner »Geschmackswissenschaft« geht es Gotthilf Samuel Steinbart (*Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack. I. Heft*. Züllichau 1785 [mehr nicht erschienen], 21) um ihre »Herleitung aus physiologischen Gründen und aus dem Assoziationsvermögen der Seele« (ebd., ›Vorrede‹, XIV).

- 40 Johann Georg Schlosser: »Vorrede«. In: Longin: *Vom Erhabenen*. Mit Anmerkungen und einem Anhang von Johann Georg Schlosser. Leipzig 1781, IX–XVIII, hier: XIV f.
- 41 Mario Zanucchi: »Johann Georg Schlossers kommentierte Übersetzung des Περὶ Ὑψους«. In: *Das achtzehnte Jahrhundert* 39 (2015), H. 1, 26–38, hier: 32.

unter Vernunftprinzipien zu bringen.«⁴² In der zweiten Auflage 1787 mildert Kant seine Absage an die bisher betriebene Ästhetik mit einer Konzession ab: Wollte man das Wort ›Ästhetik‹ aber nicht ausschließlich für die »Wissenschaft von allen Prinzipien der Sinnlichkeit *a priori*« reservieren, könne man sich, fügt er nun hinzu, die Bezeichnung teilen, »und die Ästhetik teils im transzendenten Sinne, teils in psychologischer Bedeutung nehmen.«⁴³

Diese Einladung Kants, die Regeln des Schönen also »bloß empirisch«⁴⁴ darzulegen, greift Zschokke beim Schopf, zitiert die »Note« aus der *Kritik der reinen Vernunft* des »Philosoph[en] aus Königberg« im ›Vorbericht‹ seiner *Ideen* ausführlich, um sein Unternehmen, sich »tiefer in das Feld der Psychologie« zu begeben als seine Vorgänger, zu begründen und fasst sein »ästhetisches Gesetz« in die Formel, daß der wesentliche Zweck jeden Kunstwerks, »freie Mittheilung schöner Empfindungen« sei.⁴⁵ Die Entscheidung, die Ästhetik psychologisch zu betreiben, wird darüber hinaus mit einer Kritik an Kants ›Analytik des Schönen‹ in der *Kritik der Urteilkraft* (1790) verbunden. Deren zentraler Begriff der Interessellosigkeit wird scharf abgelehnt. Die Vorstellung der Schönheit sei vielmehr »jederzeit mit Wohlgefallen an der Existenz derselben verwebt« (97); sie gefalle nicht um ihrer selbst willen, sondern »um meinerwillen« (99), da ihr Betrachter an der »Empfindung«, die sie auslöst, interessiert sei. Sofern man wie Kant in der Analyse des Geschmacks alles »empyrische Wohlgefallen«, allen »Reiz« und alle »Rührung« streiche, bleibt für Zschokke von der Schönheit

42 Kant: *KrV*, A 21, Anm. *.

43 Kant: *KrV*, B 36, Anm. *.

44 Kant: *KrV*, A 21, Anm. *; vgl. ebd., B 35.

45 Zschokke: *Ideen* (= Anm. 17), ›Vorbericht‹, IX und XI f. (weitere Nachweise aus Zschokkes *Ideen* im folgenden in () im Text). Demgegenüber ist die einleitende Aussage Zschokkes, der Inhalt seines Werks sei »theils beim Lesen verschiedener Schriftsteller der Aesthetik«, teils angesichts der Natur- und Kunstschönheiten seiner Mecklenburgischen Heimat und »theils durch meine Vorlesungen über Herrn Prof. Eberhards Theorie der schönen Wissenschaften veranlaßt« worden (ebd., VII), sekundärer, bloß anekdotischer Natur. Tatsächlich wird auf Eberhards *Theorie der schönen Wissenschaften* [1783, ²1786]. 3., verb. Aufl. Halle 1790, jedoch nur dreimal verwiesen, auf andere ›Ästhetiker‹, z.B. Aristoteles, Baumgarten, Heydenreich, Home (Lord Kames), Kant oder Sulzer dagegen wesentlich öfter (vgl. Zschokke: *Ideen*, wie Anm. 17, ›Register‹, nach 396, unpag.). Ob Zschokke angesichts des Umstands, daß seine *Ideen* erst zur Herbstmesse 1793 erschienen (s. Ort: *Zschokke*, wie Anm. 28, 129), der Ästhetik-Vorlesung im WS 1792/93 Eberhards Handbuch zugrunde legte, sei dahingestellt, angekündigt wird die Lehre nach einem eigenen Kompendium: »Aestheticam, suum ad compendium hora II-III. illustrabit. Eandem scientiam explicabit Zschokke.« PRAELECTIONES [...], A DIE XXII. OCTOBR. MDCCXCII. PER SEMESTRE HIBERNUM [...], Bl. 87 (vgl. Anm. 29).

nichts übrig. »Allein was bleibt mir von der Schönheit Wesentliches übrig, sobald ich im Betrachter derselben von jeder Empfindung abstrahire, indem ein Gegenstand erst als Schönheit wahrgenommen werden kann, wann Empfindung auf ihn bezogen wird?« (101)

Die ausführlich vorgetragene Kritik an Kant in den Paragraphen 38 bis 40 führt auf den Ästhetik-Typ, den Zschokke de facto bietet. Seine Ästhetik ist nicht nur psychologische, sondern vielmehr auch praktische Ästhetik. Der Künstler soll Anleitung erfahren. War in Kants *Kritik der Urteilskraft* die Interesselosigkeit des Geschmackurteils, d.h. die Rezeption, komplementär auf das Genie, das »der Kunst die Regel gibt«⁴⁶, d.h. die Produktion, bezogen, ist es bei Zschokke umgekehrt. Das Genie wird zwar nicht durch Kunst erzeugt, aber es »kann durch Kunst gebildet« werden (221). Dem Künstler muß nach Zschokke also Orientierung geboten werden. Seine Kant-Kritik mündet auf bezeichnende Weise in die Anmerkung, daß es schwerfallen würde, »aus der Kantischen Theorie die Gesetze des Schönen für den Künstler herzuleiten«, insofern die Momente des Schönen bei Kant ausschließlich negativ, »ohne Begriff, ohne Interesse, ohne Zweck«, formuliert sind – der Künstler aber, wird »von uns und mit Recht Gebote, statt der Verbote fodern« (104). Tatsächlich dreht sich der gesamte vierte Abschnitt, die »Aesthetische Pathologie«, die den umfangreichsten Teil des Werks bildet (§§ 76–122, 229–396), um die Frage, »Welche Empfindungen soll der edle Künstler mittheilen?« (§ 87, 265–269) und versammelt einen stoffgesättigten⁴⁷ Kriterienkatalog, wodurch schöne Empfindungen erweckt werden, nämlich durch Mannigfaltigkeit, Schicklichkeit, Wahrscheinlichkeit, Natürlichkeit, Kontrast etc. – gewissermaßen die ganze Begriffs-Parade des Sulzerschen Lexikons zur *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* wird hier durchdekliniert...

Die Ästhetik müsse ein »Gesetzbuch für den Künstler« sein (§ 55, 146), heißt es in dem Paragraphen, der ein Prinzip des Schönen (und der Schönheit) aufstellt und es aufgrund der »dreifachen Natur des Menschen« (213) als ein erkennendes, sittliches und empfindendes Wesen an eine »dreifache Vollkommenheit« (139) bindet, und zwar an die Empfindungen angesichts gegebenenfalls nur »in halbdunkler Ferne« (139)⁴⁸ wahrgenommener theoretischer, moralischer und sinnlicher Vollkommenheiten. Der Zusammenfluss bzw. das

46 Kant: *KU*, § 46.

47 Zschokke: *Ideen* (= Anm. 17), 230: »Die Empfindungen sind gewissermaßen der Stoff, welchen die Kunst behandelt [...].«

48 Mit der Empfindung des Schönen vertragen »sich weder völlig deutliche, noch völlig dunkle Begriffe« (Zschokke: *Ideen*, wie Anm. 17, 145).

›Ineinanderschmelzenwerden‹ (mit dieser Metapher wird auch das menschliche Zwitterwesen anthropologisch ins Bild gesetzt werden) dieser drei Ebenen, der kognitiven, appetitiven und sensitiven, bildet eine über den *sensus communis* vermittelte, »neue Art der Vollkommenheit« – die »ästhetische« (140): »Schönheit ist der Ausdruck der vereinten theoretischen, moralischen und sinnlichen Vollkommenheit für das Empfindungsvermögen, in einem Objekte, so weit die Natur desselben jenen erlaubt.« (141) Das Differenzkriterium, was eine bloße Empfindung von einer *schönen* Empfindung unterscheidet, zwingt Zschokke trotz aller Vorsätze also zurück in eine objektive, über den Vollkommenheitsbegriff operationalisierte Ästhetik, d.h. letztlich führt ihn sein Ansatz zurück in Baumgartens Bestimmung des Schönen als einer »perfectio cognitionis sensitivae«⁴⁹ und mit der Verschmelzung dreier Vollkommenheiten zu einer vierten, ästhetischen übertrumpft er gewissermaßen das alte Kalokagathie-Ideal.

Ästhetik, die sich auf Empfindungen gründet, ist für Zschokke »Erfahrungswissenschaft« (25). Dabei betont er, daß derjenige, der sich auf Empfindungen einlasse, sich in einen »Irrgarten« (24) begeben, man im »Labyrinth des Empyrismus« (31) umherwanke und alle Kriterien aus dem »unsichern Brunnen der Erfahrung hervorziehen« (25) müsse. Erfahrungen führen nicht zu wahren, sondern nur zu wahrscheinlichem Wissen. Der empirische Ansatz führt Zschokke zur Unterscheidung zwischen dem »Schönen«, das »allgemein« gefällt, und der je besonderen »Schönheit«, die in Bezug auf das an ihr hängende Wohlgefallen nur »sehr relativ ist« (111).⁵⁰ Diese »Relativität des Wohlgefallens an der Schönheit« führt ihn nun jedoch nicht zur empirischen Datenerhebung durch Beobachtungen oder gar Experimente. Wird man auch Versuche mit Probanden in der Psychologie um 1800 nicht erwarten können, wäre der Zugang in die vielfältige Welt schöner Erscheinungen durch die Sammlung diverser Beobachtungen, zum Beispiel aus der ethnologischen Fachliteratur durchaus denkbar gewesen. Wie man empirische Psychologie betreibt, indem man Fakten beobachtet, hatte Karl Philipp Moritz mit seinem *Magazin zur Erfah-*

49 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik* [1750]. Übers., Hg. Dagmar Mirbach. Bd. 1. Lateinisch-deutsch. Hamburg 2007, § 14, 20. Gegenüber einer solchen rational-objektiven Bestimmung hatte Zschokke mehrmals festgehalten, daß sinnliche Vollkommenheit »kein Etwas in den empfundenen Objekten« (130 und 131) bezeichne. Der Unterschied zwischen ›Erkennen‹ und ›Empfinden‹ wird durch Zschokkes genannte Schattierungsbegriffe (deutlich, halbdunkel, dunkel) relativiert.

50 Zschokke (*Ideen*, wie Anm. 17, § 43, 111 f.) unterscheidet »das Schöne im Besondern«, d.h. die »Schönheit«, die »sehr relativ ist«, und »das Schöne im Allgemeinen«, das »einen festen, nothwendigen Charakter« hat, gleichwohl aber nur »im Durchschnitt, jedem vernünftig=sinnlichen Wesen« gefalle (§ 42, 110).

rungsseelenkunde ja vorgemacht.⁵¹ Stattdessen führt Zschokke die ›Relativität‹ wohlgefällig rezipierter Schönheiten vor die Fragen nach der »sinnlichen Natur des Menschen«, insbesondere seiner »Triebe«, »Instinkte« oder »subjektiven Anreizungen zur Thätigkeit« (›Vorbericht‹, xv). Naturgegeben, triebverankert und daher nicht weiter erklärbar ist auch die Mitteilungsbedürftigkeit der Empfindungen (§ 26, 59). Der Ansatz führt Zschokke in das, was Kant gegen Edmund Burke, den Zschokke trotz seiner großen Belesenheit erstaunlicherweise nicht kennt, gerichtet »empirisch[e] Anthropologie«⁵² genannt hat. Im Paragraphen »Der Mensch« (§ 44) und in seinen ›Fortsetzungen‹, worin Zschokke die Gesetze des Erkenntnis-, Empfindungs- und Begehrungsvermögens, die die dreifaltige Vollkommenheit, auf der Zschokkes Theorie des Schönen anthropologisch aufrucht, entfaltet, wird der Mensch als ein »zwei Naturen« umfassendes, »wunderbares Amphibion, welches in den beiden großen Elementen des Universums, Sinnlichkeit und Nichtsinnlichkeit lebt« (113), charakterisiert bzw. als ein »aus Vernunft und Sinnlichkeit zusammengescholzene[s] Wesen« (§ 52, 128) aufgefasst. War schon in ästhetischer ist auch in anthropologischer Hinsicht die Metapher des ›Verschmelzens‹ leitend.

Zschokkes Anthropologie ist mechanisch, da er den Menschen im Blick auf dessen Triebnatur im ›Vorbericht‹ mehrmals mit einer »Maschine« gleichsetzt, insofern die »in uns wohnenden Triebe« in Analogie mit dem gebracht werden, »was die Gewichte der Uhr sind« (xvi). Diese Passage hat sein Biograph, Werner Ort, als »Schlüsselstelle« für das Verständnis der Psychologie Zschokkes bewertet, die jedoch nur »scheinbar materialistisch und deterministisch«⁵³ sei. Der Mensch könne zwar nicht frei entscheiden, wer er sei, was er empfinde und wie er sich verhalte, aber er besäße mit seinen Trieben Kräfte, die zu freier Entfaltung drängten.⁵⁴ Dieses Triebmodell, das Zschokke der Psychologie (und Neurologie) seiner Ästhetik zugrunde legt, folgt Franz von Irwings (1728–1801) *Erfahrungen und Untersuchungen über den Menschen*⁵⁵ – ein, wie er anmerkt, »nützlich und für die empyrische Psychologie unsterbliches Werk« (195). Irwing gilt als Vertreter einer »nicht-materialistischen physiologischen Psycho-

51 Moritz wird zwar als »verdienstvolle[r] Psychologe« gewürdigt (Zschokke: *Ideen*, wie Anm. 17, § 36, 88), aber als Autonomieästhetiker, der das Schöne als »das in sich Vollendete« (ebd., § 37, 93) auffasst, kritisiert. Kants Theorie des Schönen sei mit derjenigen Moritz' »einigermaßen verwandt« (ebd., § 38, 94).

52 Kant: *KU*, Allg. Anm., A 128.

53 Vgl. Ort: *Zschokke* (= Anm. 28), 131.

54 Ebd.

55 2., verm. und verb. Ausgabe. 4 Bde. Berlin 1777–1785.

logie« bzw. »Seelenphysik«⁵⁶, in der ein empiristisches Empfindungspriori mit einem Kulturentwicklungsmodell einhergeht, in dem die Gefühlssphäre zum »substantiellen Triebmittel für die Ausbildung und Vervollkommnung sämtlicher Fähigkeiten und Kräfte«⁵⁷ aufgewertet wird. Ein solches Triebwerkmodell ist nicht ohne Probleme und entgeht kaum der Gefahr des Materialismus.⁵⁸

Insgesamt schwankt die Argumentation von Zschokkes eklektischen Werks zwischen Deskription und Normativität. Empirie verträgt sich eben nicht mit moralischen Postulaten. Immer wieder finden sich in Abwehr einer unmittelbaren, »ästhetizistisch« anmutenden Neigung zum Bösen Dekrete wie »Kein verständiger Mensch wird das theoretisch Zweckwidrige, Schädliche, Unmögliche u.s.f. als solches begehren; kein Vernünftiger wird das Böse, das Laster, als ein solches lieben« (128) oder »[...] unmöglich kann ein vernünftiges Wesen Gefallen am Unsittlichen finden« (136). In solchen Formulierungen hallt die »enge Verknüpfung von Moral und Ästhetik« nach, die in Baumgartens Begriff der Ästhetik als »gnoseologia inferior« mit ihrer problematischen Integration der empirischen Psychologie als Grundlagenwissenschaft der Ästhetik angelegt worden war.⁵⁹ Einerseits wird im Sinne einschlägiger kulturkritischer Beobachtungen konstatiert, daß der Künstler seiner Zeit als »überflüssiges Glied in der Kette der bürgerlichen Gesellschaft«, ja als ein »zweideutiger, verführerischer Bürger« angesehen werde, der die Sinnlichkeit herrschender, die Sitten weicherlicher und den Luxus reizender macht«. Kurz: der Künstler sei ein »empoisonneur public« – ein öffentlicher Giftmischer (17 f.).⁶⁰ Andererseits wird mit

56 Max Dessoir: *Geschichte der neueren deutschen Psychologie*. 2., völlig umgearbeitete Aufl. Bd. 1. Berlin 1902, 214, zu Irwing, bes. 221–224.

57 Ernst Stöckmann: »Phänomenologie der Empfindungen – Kultivierung des Gefühlsvermögens. Aspekte der anthropologischen Empfindungstheorie der deutschen Spätaufklärung am Beispiel von Platner und Irwing«. In: *Innovation und Transfer – Naturwissenschaften, Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Hg. Walter Schmitz, Carsten Zelle. Dresden 2004, 75–96, hier: 91.

58 Zum »Problem« der Irwingschen Triebfedern- und Affektenlehre im Blick auf die Umwandlung solcher »Triebwerke« auf eine höhere, moralische Stufe vgl. Jutta Heinz: *Wiszen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*. Berlin, New York 1996, 110–114, hier: 114.

59 Vgl. hierzu Stiening: »Metaphysik« (= Anm. 18), 308 und 316 (dort das Zitat).

60 Vgl. Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* [1771/74]. Neue vermehrte zweyte Aufl. 5 Bde. Leipzig 1792–1794 und 1799 (Register). Reprint. Hg. Giorgio Tonelli. Hildesheim 1967, Bd. III, s.v. »Künste, Schöne Künste«, 72–95, hier: 79, wo unter Bezug auf Rousseau festgestellt wird, daß die Kräfte der Kunst in den falschen Händen »zum tödlichen Gifte« werden. Zschokke französischer Bezugsautor ist an der zitierten Stelle der Jansenist Pierre Nicole.

Johann Georg Sulzer ein Feuerwerk mit Argumenten dafür abgebrannt, die normativ den »Nutzen der schönen Kunst« erweisen sollen. Sie sei Stütze der Religion, reinige das moralische Gefühl, öffne das Herz für die Tugend und verschließe es gegenüber dem Laster (vgl. § 8, 20–22).⁶¹ In diesem Für und Wider der Kunst wird auch der »*Discours von dem Nachtheil der Wissenschaften überhaupt*«, also Rousseaus 1. Diskurs von 1750 angeführt, der freilich an dieser Stelle als Resultat eines »schwermüthigen« Kopfs abgetan wird (22). Auch Platons Überlegungen, den Künstler wegen seiner Gewalt über die Herzen des Volkes aus der Republik zu verbannen (vgl. 228), werden als »philosophische Schwärmereien« (73) pathologisiert. Umgekehrt wird der Künstler später im Kapitel über den ästhetischen Geschmack angesichts der Kunstverdikte Platons und Rousseaus unter das moralische Diktat gestellt, seine Macht über die Herzen der Menschen nicht zu missbrauchen, sondern sie anzuwenden, um Nutzen zu stiften. »*Plato und Rousseau* würden dann ihr strenges Urtheil widerrufen; der Künstler wäre eines der achtungswürdigsten Glieder in der Kette der bürgerlichen Gesellschaft; seine Werke würden den Beifall aller Vernünftigen erobern, und sich selbst im Augenblick ihres Werdens mit dem Lorbeer der Unsterblichkeit bekränzen.« (§ 75, 228). Zschokke versucht zwar, den Hiat zwischen präntendierter Empirie und praktizierter Norm durch die angestrengte Amplifikation der Konjunktive rhetorisch zu überspielen, macht ihn dadurch aber nur umso greifbarer.

IV.

Am 24. Oktober 1793 schickte Zschokke das gerade erschienene Werk mit seinen »Ideen zu einer noch immer so vernachlässigten Wissenschaft« an Schiller, und zwar nicht ohne anzubieten, über den einen oder andern nur flüchtig

61 Aufgrund solcher und ähnlicher sulzerisierender Passagen ist Ort (*Zschokke*, wie Anm. 28, 132) im Blick auf den unten noch zu erwähnenden Zschokke-Brief an Schiller nur allzu gerne bereit, Zschokkes Werk aufzuwerten. Er »hätte sein Buch auch ›Ideen zur ästhetischen Erziehung‹ nennen können.« Schon in seinen vorangehenden »Aphorismen: über relative Schönheit; Moral für Schauspieler, Akademie des Schauspiels« (in: *Theaterkalender auf das Jahr 1791*. Gotha 1791, 52–62) hatte Zschokke (nach Sulzers Manier) den »wohlthätigen Einfluß« der Kunst, namentlich des Schauspiels, herausgestellt, vorausgesetzt es gäbe erstens eine »Theorie des Wahren, Schönen und Anständigen« und zweitens, die Kunst sei »Sache des Staates« (59 f.), d.h. ein Fürst hielte sich eine stehende Bühne in der Residenz und verwandelte dadurch »die Bühne in eine Akademie des Schauspiels« (62).

berührten Gegenstand in der *Thalia* »umständlicher« handeln zu wollen.⁶² Von einer Reaktion Schillers ist nichts bekannt und für die *Thalia* ist von Zschokke nichts eingereicht worden. Hat das Werk gleichwohl Spuren hinterlassen?

Nun: Anfang 1793 saß Schiller selbst an einer ästhetischen Theorie. Er hatte sich Klarheit verschafft und dabei versucht, das Theoriefeld mit der Unterscheidung von vier Ansätzen zu ordnen, die das Schöne entweder sinnlich-subjektiv wie Burke oder subjektiv-rational wie Kant zu erfassen versuchten oder rational-objektiv wie Baumgarten, Mendelssohn und die »ganze Schaar der Vollkommenheitsmänner«⁶³ oder endlich sinnlich-objektiv wie er es gegenüber Körner in den sogenannten Kallias-Briefen skizzierte. Einen empirischen Zugang galt es dabei zu vermeiden. Wichtiger jedoch ist, daß Schiller im weiteren Verlaufe des Jahres 1793 sich bemühte, seine Theorie der ästhetischen Erziehung dem Augustenburger briefweise zu entwickeln. Man müsste die Postlaufzeit zwischen Frankfurt an der Oder und Weimar ermitteln, um sicher zu stellen, ob die von Zschokke im Oktober abgeschickte Sendung Schiller Anfang November schon erreicht hatte. Jedenfalls ist es signifikant, daß in dem »Einschluß«, der dem Brief an den Augustenburger vom 11. November beiliegt, nicht nur das erzieherische Anspannungs-/Abspannungs-Programm, das der Erschlaffung bzw. Verwilderung des Aufklärungsjahrhunderts entgegenarbeiten soll, skizziert wird, sondern auch entscheidende anthropologische bzw. anthropogenetische Aussagen, die aus der Interessellosigkeit des Geschmackurteils auf das »erste liberale Verhältnis des Menschen gegen die ihn umgebende Natur«⁶⁴ schließen, getroffen werden. Diese Formulierung wird im 25. »ästhetischen Brief« wieder auftauchen und sollte Cassirer, wie eingangs dargelegt, zur Parallelisierung von Schillers »anthropologischer Ästhetik« und der Philosophischen Anthropologie von Scheler und Plessner führen. Einsetzend mit der den Men-

62 Zschokke an Schiller, 24. Oktober 1793; abgedr. in Friedrich Schiller: *Werke. Nationalausgabe* [= NA]. Bd. 34 I: *Briefwechsel. Briefe an Schiller. 1.3.1790–24.5.1794. Text*. Hg. Ursula Naumann. Weimar 1991, 330–331; vgl. NA, Bd. 34 II (1997): *Briefwechsel. Briefe an Schiller. 1.3.1790–24.5.1794. Anmerkungen*. Hg. Ursula Naumann, 517.

63 Schiller an Körner, 25. Januar 1793; abgedr. in: NA 26 (1992): *Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.3.1790–17.5.1794*. Hg. Edith Nahler, Horst Nahler, 174–177, hier: 176.

64 Friedrich Schiller: »Briefe an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg«. In: Ders.: *Über die ästhetische Erziehung* (= Anm. 9), 9–68, hier: »[Einschluß]«, 43. Diese Formulierung taucht im von Cassirer zitierten 25. »ästhetischen Brief« (s. oben Anm. 9) wieder auf. Zu Schillers »ästhetischen Briefen« s. Carsten Zelle: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«. In: *Schiller-Handbuch*. Hg. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart, Weimar 2005, 409–445.

schen als Naturwesen charakterisierenden Uhrwerkmetapher, hebt sich Schiller von einer Ästhetik ab, die auf der Empfindung aufbaut. »Denn Tier heißt alles, was so handelt, weil es so empfindet.«⁶⁵ Wer also eine Ästhetik verfasst, worin der »innere Sinn oder das Vermögen, sich selbst durch Gedanken zu affizieren, *spezifiziert* den Menschen, bloß als eine verständige Tierart und als ein edleres Sinnenwesen [...].«⁶⁶ Genau das aber hatte Zschokke getan, ohne daß Schiller hier gegenüber dem Augustenburger einen Namen nennen würde. Demgegenüber setzt Schiller die Ästhetik an der »freien Kontemplation« bzw. am »Wohlgefallen der freien Betrachtung«⁶⁷, also kantisch gesprochen am »interesselosen Wohlgefallen«, an. Schillers Methode ist also gerade im Blick auf die zugrundeliegenden anthropologischen Voraussetzungen derjenigen Zschokkes entgegengesetzt. Schiller zielt im Unterschied zu Zschokke nicht auf eine anthropologische Ästhetik, d.h. eine Ästhetik, die von einer empirischen Psychologie der sinnlichen Empfindungen ausgeht, sondern auf eine ästhetische Anthropologie, in der das »ästhetische Wohlgefallen« Abstand zum Gegenstand schafft und »Raum zwischen den Menschen und den Erscheinungen« eröffnet⁶⁸, d.h. Zeichen von Freiheit wird. Schiller erläutert diesen Unterschied in einem signifikant sexualisierten Bild: »Wenn sich der grobe Schwelger am Anblick einer weiblichen Schönheit weidet, so zielt er dabei immer (wenn auch nicht wirklich, doch gewiß in der Einbildung) nach Besitz, nach unmittelbarem Genuß. Wenn sich der Mann von Geschmack an diesem Anblick ergötzt, so genügt ihm an der bloßen Betrachtung. Von dem Objekte selbst will er nichts, und mit der bloßen Vorstellung zufrieden, bleibt er gleichgültig gegen die Existenz desselben; wenigstens hat sein Vergnügen mit der letztern nichts zu tun.«⁶⁹ Zschokke dagegen hatte im Zuge seiner Kant-Kritik, wie oben dargestellt, ausdrücklich das Interesse an der ›Existenz‹ des Schönen um der daran geknüpften Empfindung willen herausgestellt.

Die Umkehrung der Perspektive manifestiert sich gerade auch in der Bewertung von Platon und Rousseau. Dort wo Zschokke bloß kulturkritische ›Schwermut‹ und kunstfeindliche ›Schwärmerei‹ sieht, hört Schiller »achtungswürdige Stimmen«, die »aus der Erfahrung mit furchtbaren Gründen« gegen die Wirkungen der Schönheit gerüstet sind.⁷⁰ Anders als Zschokke nimmt

65 Ebd., 40.

66 Ebd.

67 Ebd., 44.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Schiller: *Über die ästhetische Erziehung* (= Anm. 9), »Zehnter Brief«, 107.

Schiller diese Stimmen ernst, ja er mokiert sich gerade über jene, die bis »zum Überdruß« die Behauptung wiederholen, »daß das entwickelte Gefühl für Schönheit die Sitten verfeinere«. ⁷¹ Diese Passage, die wohl gegen Sulzer gerichtet ist, könnte auch Zschokke gelten. Immer wieder ist es das »fremde« Wort des platonisch-rousseauischen Kunstverdikts, das Schillers Gedanken lenkt und ihn hier am Scheideweg des 10. »ästhetischen Briefs« dazu führt, den – von Zschokke gewählten – empirischen zu verlassen und den »transcendentale[n] Weg« einzuschlagen, der ihn in den Briefen 11 bis 15, in denen der Spiel-Begriff herausgearbeitet wird, »eine Zeitlang aus dem traulichen Kreis der Erscheinungen« entfernt. ⁷²

* * *

Kant hat zwei Arten der Anthropologie unterschieden. Die physiologische untersucht, was die Natur aus dem Menschen gemacht hat, die pragmatische, was der Mensch als ein freihandelndes Wesen aus sich machen kann oder soll. ⁷³ Man sollte, möchte ich vorschlagen, eine analoge Perspektivierung auch im Blick auf die »anthropologische Ästhetik«, die unser Thema ist, einführen. Zschokke ist stärker der erstgenannten Option, Schiller stärker der zweitgenannten Option verpflichtet. Zschokke entwirft im Rückgriff auf empirische Psychologie eine Ästhetik, für Schiller ist die Ästhetik Indiz für eine Anthropologie, in der die Interesselosigkeit des Geschmackurteils den Spiel-Raum menschlicher Freiheit eröffnet.

71 Ebd., 106.

72 Ebd., 110. Für ihn ist »die *Erfahrung* der Richterstuhl nicht«, vor welchem ästhetische Fragen entschieden werden (ebd., 109).

73 Immanuel Kant: »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht« [1798]. In: Ders.: *Werkausgabe*. Hg. Wilhelm Weischedel. Bd. 12: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, 2. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1980, 395–690, hier: 399 (= BA IV).



Sandra Richter

Between Metaphysics and Empiricism

Friedrich Bouterwek's *Aesthetik*

While anthropology included a vast field of approaches in the 18th century, it became more restricted around 1800. In his *Anthropology From a Pragmatic Point of View* (1796/97), Kant proposes a differentiated understanding of anthropology. He distinguishes between physiological and pragmatic anthropology, arguing that the latter only focuses on a »being who acts freely and develops or can develop himself or herself as he may and should« (»was er [der Mensch] als frei handelndes Wesen aus sich selber macht, oder machen kann und soll«).¹ If we wanted to apply this notion to aesthetics, problems would arise. Aesthetics, generally speaking, has profited from both physiological and pragmatic anthropology, though there has been a tension between the two – but no rigid distinction. Kant's restrictive understanding of anthropology might be the reason why the aesthetics I am dealing with omits the term and aims to introduce other concepts instead. I shall argue that this move is characteristic of an era of thought in which established aesthetic concepts are questioned, reinvented, and balanced anew.

Since the ›invention‹ of aesthetics as a philosophical discipline, philosophy itself has changed considerably. First, systematic philosophy of Leibnizian and Wolffian origin and the rational psychology in which aesthetics was grounded had been attacked by contemporary philosophers and colleagues from the medical faculty. Conceptually less ambitious, so-called popular philosophy arose, tracing itself back to the ancient philosophy of life and to real life-issues, combined with a more or less empirical understanding of anthropology, also

1 Immanuel Kant: »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht«. In: Ders.: *Der Streit der Fakultäten; Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Berlin: 1968 (= *Werke. Akademie-Textausgabe*, 7) [Reprint of the 1907-edition], 117–415, here: 119. Some arguments presented here can also be found in Sandra Richter: *A History of Poetics. German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960*. With bibliographies by Anja Zenk, Jasmin Azazmah, Eva Jost, Sandra Richter. Berlin – New York 2010, 101–105.

inspired by medical research.² Second, before and around 1800, new systems aimed to compete with one another, among them the Kantian (main impact: 1781–1804), the Fichtean (main impact: 1794–1814), the Schellingian (main impact: 1800–1840) and the Hegelian (main impact: 1818–1831). Furthermore, there was Friedrich Heinrich Jacobi (main impact: 1780–1810), who contested the ›Enlightenment‹ with his renovated Spinozism and Pantheism, thereby inspiring (among others) Romantic philosophers. When these systems lost their persuasiveness, philosophers, formerly descended from one of the master thinkers, sought new horizons. In the post-Kantian camp, they set their gaze on formalism or ›Erfahrungsseelenlehre‹ / ›teachings of the experience of the soul‹. The notion of ›empirical aesthetics‹ attracted more and more attention in this context. Yet at the same time, it is revealing that a Janus-faced concept found its way into most of these writings, namely the double-notion of idealism and realism in all its combinations up to ›Idealrealismus‹ / ›ideal realism‹. Apparently, empiricism in aesthetics could not fully convince even those who invented it.

In the light of these developments, I would like to present my case study, which progresses through the early stages of aesthetic thinking until the emergence of empiricism: In his *Aesthetik*, Friedrich Bouterwek, the focal figure of my inquiry, presents a thinking which is influenced by both idealism of various kinds and ›empirical aesthetics‹ in the sense of ›Erfahrungsseelenlehre‹. This intermediate position is characteristic for Bouterwek's thinking as such. A few words on Bouterwek (1766–1828): he took courses in law at the Collegium Carolinum in Brunswick. Influenced by Johann Joachim Eschenburg, he studied philosophy, aesthetics and literary history at Göttingen University (with, among others, Christian Gottlob Heyne and Georg Heinrich Feder). In 1784, he changed over to literature, writing poems and a renowned epistolary novel. He returned to his studies, however, becoming a Privatdozent for the history of literature and philosophy in Göttingen in 1797. In 1798, Bouterwek was appointed professor of philosophy in Göttingen. An adherent of Kant's in his

2 ›Vernünftige Ärzte‹. *Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*. Ed. Carsten Zelle. Tübingen 2002 (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, 19); Carsten Zelle: ›Erfahrung, Ästhetik und mittleres Maß. Die Stellung von Unzer, Krüger und E.A. Nicolai in der anthropologischen Wende um 1750 (mit einem Exkurs über ein Lehrgedichtfragment Moses Mendelssohns)‹. In: *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680–1830)*. Ed. Jörn Steigerwald, Daniela Watzke. Würzburg 2003, 203–224.

youth, the middle-aged Bouterwek opted for Friedrich Heinrich Jacobi's critique of rationality, his defence of empiricism, and his fight against scepticism, though he later considered himself a moderate rationalist.³

Like Johann Georg Sulzer and Wilhelm Traugott Krug, Bouterwek was influential in his lifetime.⁴ It is likely that Heinrich Heine and Arthur Schopenhauer attended his lectures in Göttingen, along with students from all over Europe, including Hungary. His lectures were the subject of public discussions beyond the town. Yet today Bouterwek's aesthetics is almost forgotten, perhaps because he dismissed the idealism of the time and its schools, due to their incoherence and contradictions. He heeded Jacobi's remark that one has to stop philosophising at some point and focus on civic beauties and virtues.⁵ In addition to this, the Romantics disapproved of Bouterwek, and Bouterwek disapproved of the Romantics, although he had personal contacts with August Wilhelm Schlegel.⁶ Bouterwek accused Schlegel of introducing inappropriate ideas and standards, such as »idolizing« (»Vergötterung«) and »mocking« (»Verhöhnung«), into literary criticism.⁷ Yet at the same time, Bouterwek praised Schlegel for his reinvention of the sonnet. With his *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts / History of poetry und rhetoric since the end of the 13th century* (1801–1819), Bouterwek competed with Schlegel for public attention, even sharing some of his ideas.⁸

3 On Bouterwek see Gustav Struck: *Friedrich Bouterwek. Sein Leben, seine Schriften und seine philosophischen Lehren*. [PhD-thesis]. Rostock 1919; Fritz Jurczok: *Friedrich Bouterwek als Ästhetiker* [PhD-thesis]. Halle 1949; Jürgen Fohrmann: *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und deutschen Kaiserreich*. Stuttgart–Weimar 1989, 85 f., 121.

4 Carsten Zelle: »Encyclopédisme et esthétique. La dimension européenne de Sulzer«. In: *Ferments d'ailleurs. Transferts culturels entre Lumières et romantisme*. Ed. Denis Bonnecase. Grenoble 2010, 187–212; see also the contribution by Piroska Balogh and Gergely Fórizs in this volume.

5 On Bouterwek's interest in civil society see Andrea Albrecht: *Kosmopolitismus. Weltbürgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800*. Berlin – New York 2005 (= *Spectrum Literaturwissenschaft*, 1), 170–179.

6 Achim Hölder: »August Wilhelm Schlegels Göttinger Mentoren«. In: *Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten*. Ed. York-Gothart Mix, Jochen Strobel. Berlin, New York 2010 (= *Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*, 62, 296), 13–30, here: 20–21.

7 Ibid.

8 Thomas R. Hart, Jr.: »Friedrich Bouterwek, a Pioneer Historian of Spanish Literature«. In: *Comparative Literature* 5/4 (1953), 352–361.

As early as 1791, Bouterwek held lectures on Kant's philosophy, and he took them up again in 1794 while exchanging letters with Kant.⁹ In his *Kritische Geschichte der Philosophie / Critical History of Philosophy*, written in manuscript form around 1816 but in fact a document of a longer process of thought, Bouterwek characterizes Kant's philosophy as an attempt to bring empiricism and rationalism together (much as some members of the so-called ›Kantian school‹ did, including Johann Gottfried Kiesewetter, Carl Leonhard Reinhold, Gottlob Ernst Schulze, and, to some extent, Kant's successor Johann Friedrich Herbart).¹⁰ According to Bouterwek, cognition (›Erkenntnis‹) departs from sensual perception; yet the phenomena (›Erscheinungen‹) perceived depend on our faculty of recognition (›Erkenntnisvermögen‹) and its limits.¹¹

Bouterwek's *Aesthetik* was published in three ›legal‹ editions (1806, 1815, 1824/1825), some of them rewritten to a considerable extent, with changes that even affect the frontispiece. The first title engraving (fig. 1) shows Marsyas as a civilized Pan or Bacchus with horns, a scarf around his genitals, playing two flutes, in order to excite the public. Opposite Pan, a young holy man – possibly Apollo – is seated. Behind him stands a lady, dressed up and with a lyre behind her back. The engraving is entitled ›Distaste and Taste‹ (›Ungeschmack und Geschmack‹). The second edition (fig. 2) trivializes and sexualizes the scene, undermining the title: Marsyas/Pan (distaste) loses his horns and scarf and plays one great flute probably for the young man (who has lost his aureole). The stern-looking lady (taste) places her hand on the young man's shoulder, taking possession of him and pleading in favour of Apollo.

The intellectual background of the cover is found in Platonist aesthetics: Bouterwek interprets Plato's understanding of beauty as a relation of the perfect, the true, and the good.¹² Bouterwek stresses that for the Greeks beauty meant ›a liberal heroism, united with the physical assets and attractiveness of a perfect hero.‹¹³ This hedonistic version of Johann Joachim Winckelmann's understanding of ›kalokagathia‹, the harmony of external beauty and inner morality, undermines the Classicist view by stressing a kind of ideological li-

9 Michel Espagne: ›Friedrich Bouterweks ›kritische Geschichte der Philosophie‹. Ein Pariser Manuskript«. In: *Archiv für Geschichte der Philosophie* 70/3 (1988), 280–304, here: 281.

10 Ibid., 297.

11 Ibid.

12 Fr[iedrich] Bouterwek: *Ideen zur Metaphysik des Schönen. In vier Abhandlungen. Eine Zugabe zur Aesthetik*. Leipzig 1807, 47–49.

13 Ibid., 62: ›Das Schöne für sie [die Griechen] war ein liberaler Heroismus, vereinigt mit den körperlichen Vorzügen und Reizen eines vollkommenen Helden.‹

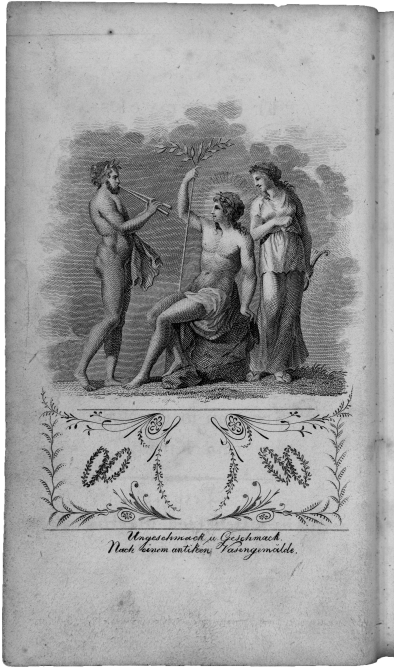


Figure 1: *Ungeschmack u. [nd] Geschmack. Nach einem antiken Vasengemälde (Distaste and Taste. Based on an antique vase-painting.)* Frontispiece from Friedrich Bouterwek: *Aesthetik*. Leipzig 1806.

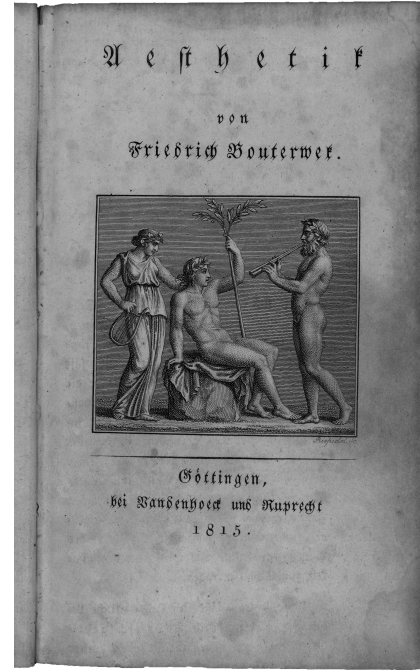


Figure 2: Frontispiece from Friedrich Bouterwek: *Aesthetik* [2. Edition]. Göttingen 1815. Drawn and engraved by Ernst Ludwig (?) Rippenhausen.

beralism as well as the attractive nature of the male body. Bouterwek, playing with impropriety, recommends this heroic understanding to his contemporaries. These tendencies in the reconfiguration of the book cover indicate some changes in Bouterwek's aesthetic theory itself: from the second edition onwards, his theorizing becomes more radical in some respect.

The first version of the book starts with some vehement polemics which, in the second and third edition, become more precise and lead to an original aesthetics. The first edition criticizes »the new metaphysics of art« (»die neue Kunstmetaphysik«) that is Kant's transcendental philosophy of aesthetical judgement. Bouterwek calls Kant's approach »a monstrous tastelessness« (»eine ungeheure Geschmacklosigkeit«).¹⁴ Kant's *Critique of Judgement*, so Bouterwek's

14 Fr[iedrich] Bouterwek: *Aesthetik*. Leipzig 1806, vol. 1, V.

criticism goes, stops half-way. The explanation for this lies in Kant's definition of beauty. Bouterwek judges Kant's concept of beauty as »purposefulness without purpose« (»Zweckmäßigkeit ohne Zweck«) in an ambivalent way. According to Bouterwek, this »purposefulness without purpose« – as inspiring as it sounds – would, in Kant's version, only allow for the arabesque in the arts¹⁵; some kind of »adventurous conception« (»abentheuerliche Vorstellung«).¹⁶ Yet at the same time, Bouterwek defends a specific kind of freedom: the aesthetical freedom of the audience, of its interest in the beautiful without any specific purpose that is the »aesthetic need« (»ästhetisches Bedürfniß«).¹⁷ According to Bouterwek, transcendental aesthetics is nothing more than a »philosophy of aesthetics« (»Philosophie der Ästhetik«), and not aesthetics as such. Aesthetics as such, is more or less identical with the general teaching of taste (»allgemeine Geschmackslehre«).¹⁸

In contrast with Kant, Bouterwek praises the »old empirical method« (»alte Empirie«), systems that are derived from »Erfahrungseelenlehre« and popular philosophy.¹⁹ Though not entirely satisfied with their work (Jean Paul is said to have struggled with concepts all too erudite, and he apparently tried to add various powers of the soul, in order to discover the right combination for genius)²⁰, Bouterwek nonetheless sees Herder and Jean Paul as role models. Against metaphysics and transcendental philosophy, Bouterwek stresses the importance of the »real-life« of the arts and their participants. He aims at the study of »the original needs of the human »Geist« (»der ursprünglichen Bedürfnisse des menschlichen Geistes«) or of the »immediate consciousness« (»unmittelbare[s] Bewußtseyn«). This is supposed to lead to a more appropriate idea of the theory of art:²¹ What is beautiful shall be beautiful only in relation to the aesthetic need.²² Beauty appears as a relational concept and cannot be fully defined; there is no beauty as such.²³ This view relies on the premise that beauty must

15 Bouterwek: *Ideen zur Metaphysik des Schönen*. (= note 12), 53–55.

16 Ibid., 49.

17 Ibid., 44.

18 Bouterwek: *Aesthetik* [1806] (= note 14), vol. I, 20.

19 Ibid., VI.

20 Ibid., 24: »Selbst Jean Paul Richter, der einzige Mann, der nach Herder zuerst wieder eine neue Aussicht für die Aesthetik eröffnet hat, krümmt und windet sich unter psychologischen Schulbegriffen von allerlei Seelenkräften, ob er gleich das Genie (denn er zog das seinige zu Rathe) nicht aus Seelenkräften zusammen addirte.«

21 Ibid., VIII f., 21. [emphasis in original].

22 Ibid., 51: »Schön aber ist etwas immer nur in Beziehung auf jenes Bedürfniß.«

23 Ibid., 51.

be »felt« (»empfunden«) and on the distinction between three »class concepts« (»Klassenbegriffe«) for such feelings: first, the »physical« (through organs), second, the »moral« (love and respect), third, the »intellectual« feeling. Beauty can either result in or cause physical or moral or intellectual sentiments.²⁴ Yet beauty seldom occurs as physical, moral, or intellectual sentiment only. It usually is an »amalgamation« (»Verschmelzung«) of all three sentiments in which »the human« (»das Menschliche«) appears. Natural and ideal sentiment are combined.²⁵ This amalgamation is the precondition of philosophical aesthetics: Were the beautiful only physical, physiology would suffice and aesthetics would turn into a kind culinary art which caters to every animal.²⁶ Turkeys also have a right to enjoy this kind of beauty, Bouterwek argues nicely. Were beauty identical with moral good, morals would do as Shaftesbury and Hutcheson suggest, and all good would be beautiful and vice versa. Were beauty only intellectual, transcendental philosophy would be appropriate, but all taste, charm and emotion would be excluded. Consequently, in Bouterwek's view aesthetics comprises the beautiful as an object of nature as well as of art, as reflected in and through perception. Furthermore, the theory of the arts, aesthetic didactics, and analytics are also part of the spectrum.

Bouterwek makes a strong point for an aesthetics of perception, and he provides the first criterion for the beautiful: the beautiful has one purpose. It must interest us, in order to be perceived as such. For instance, there are ceremonies which have a purpose without purpose, such as »la corrida« (the bullfight), but this causes disgust (and disgust causes disinterest, physical, moral and intellectual disinterest) and this cannot be beautiful.²⁷ Second, the beautiful has to keep the imagination going; imagination is the only power of the soul which matters with respect to the beautiful.²⁸ In addition, there are variations of the beautiful: pure beauty (relying on aesthetic unity in the aesthetic

24 Ibid., VIII f., 21.

25 Ibid., 9 f., 17.

26 This argument is also an attack on Baumgarten and his school: According to them, beauty is »sensual perfection« (»sinnliche Vollkommenheit«), which does not suffice as a qualification of the beautiful. Fr[iedrich] Bouterwek: *Aesthetik* [2nd, corr. ed.]. Göttingen 1815, (2 vols.), vol. 1, 18; see also Friedrich Bouterwek: *Aesthetik* [3rd, newly corr. ed.]. Göttingen 1824/1825, (2 vols.), vol. 1, 61 f.

27 Ibid., 53 f.

28 Imagination is defined as »Geistesthätigkeit in all ihren unbestimmten Functionen«; *ibid.*, 67.

manifold)²⁹, sublime beauty (if through the ideal in reflection a big object becomes endless)³⁰, and comical beauty.³¹

From the second edition of his *Asthetik* onwards, Bouterwek stresses the empirical interest of aesthetics and adds some Jacobian arguments in order to develop contemporary aesthetics further: following Jacobi's defence of empiricism, in the second edition of his work Bouterwek calls his method »analysis of sentiment« (»Analyse des *Gefühls*«), and he focuses on »psychological facts« (»psychologische Facta«), on which awareness is grounded.³² He shifts interest from the explanation of the beautiful to the study of the experience of the beautiful.³³ Yet at the same time, Bouterwek stresses that aesthetics cannot dissolve in »empirical psychology« (»empirische Psychologie«), but rather needs to fraternise with philosophy as well, though philosophy is being pushed to the background of his renovated aesthetics.³⁴ Nonetheless, Bouterwek's empirical psychology is still shaped by rational psychology and not derived from empirical observation. Rationalism and empiricism went hand in hand.

Also, some of Bouterwek's thoughts remain unchanged, e.g. his attacks on metaphysics and transcendentalism and his analysis of the sentiments and their relation to the beautiful. In his second edition, he formulates in a more abstract manner the notion that the foundation of the beautiful lies in the general laws of nature and the human »Geist«.³⁵ He now presents an »absolute idea of the beautiful« (»absolute Idee des Schönen«), which is found in the movements of our psyche upon perception of the beautiful.³⁶

Again Jacobi (or, to be more precise, Bouterwek's understanding of Jacobi, which largely identifies his position with Spinoza's) comes into play. The beautiful, in edition one characterized by the free and purposelessness interest

29 Ibid., 117.

30 Ibid., 141: »Wenn sich durch Idealität in der ästhetischen Reflexion ein großer Gegenstand bis zum Unendlichen erweitert, heißt er erhaben.«

31 Ibid., 164: »Wenn ein Gegenstand durch eine witzige und sinnreiche oder witzig und sinnreich scheinende Composition in Verhältnisse tritt, in denen er lächerlich erscheint, so heißt die ästhetische Form desselben komisch.«

32 Ibid., V.

33 Ibid., 3: »Zu erklären, was wir empfinden, wenn wir mit recht urtheilen, das etwas schön ist, und wie sich die Empfindung des Schönen zu den natürlichen Anlagen sowohl, als zur Entwicklung einer musterhaften Cultur des menschlichen Geistes verhält, ist die Aufgabe der Aesthetik.«

34 Ibid., 15. He indeed uses the notion »verschwistern«.

35 Ibid., 6.

36 Ibid., 16.

of the audience and the attractiveness of the beautiful to the imagination, now becomes a means of dialogue with the eternal: »the law of harmonious activity of all spiritual powers in free aspiration to the eternal that is not reached by any meaning«. ³⁷ Yet it is not God who is identical with this eternal. Rather, Bouterwek has a pantheistic vision of the Divine. »[Man] is also designed to enjoy his being in the harmony of his powers«. ³⁸ Beauty is a relation between object and men. Beauty is what evokes the sentiment of joy in harmony with oneself and the object man observes as regards the eternal. Consequently, the beautiful merges with the divine. The feeling of aspiration to the eternal motivates the idea of absolute perception in our feelings. ³⁹ Aesthetics is a kind of thinking which explains the ultimate purpose of man, which is to enjoy the eternal in the beautiful. Furthermore, Bouterwek's understanding of art is turned around: »All beautiful art« he claims, »conveys its purpose in itself«, and he argues that the highest purpose of art renders any other purpose impossible. ⁴⁰ To some extent, it seems, the beautiful has become part of the object. It is only logical that the border between general and specific aesthetics is almost erased. Building on this, Bouterwek expands the chapter of poetry from edition one to a whole volume in the following editions.

Even if Bouterwek rejects the rhetoric tradition, his understanding of poetics adheres to it to some extent. Especially in the first edition, Bouterwek harshly distinguishes rhetoric from poetics, claiming that rhetoric is not part of the beautiful arts, while poetry is the »beautiful rhetoric art in the true sense« (»schöne Redekunst im eigentlichen Sinne«). ⁴¹ Only poetry, Bouterwek asserts with an emphatic turn towards autonomous aesthetics, has »its purpose in itself« (»ihren Zweck in sich selbst«). ⁴² Rhetoric, however, means »negative poetics« (»negative Poetik«). ⁴³ The second edition withdraws this claim and speaks

37 Ibid., 50: »das Gesetz einer harmonische Thätigkeit aller geistigen Kräfte im freien Emporstreben zu dem Unendlichen, das kein Sinn erreicht.«

38 Ibid., 50 f.: »Es [sic] ist auch bestimmt, im Gefühle der Harmonie seiner Kräfte sich seines Daseyns zu freuen.«

39 Ibid., 52: »In das Göttliche geht das Schöne über, wenn es durch das Gefühl des Emporstrebens unsers Geistes nach dem Unendlichen die unerschöpfliche Idee der absoluten Vollkommenheit auf eine solche Art erregt, daß auch diese Idee sich dem kalten Verstande entzieht und in einem Gefühle versinkt.«

40 Ibid., 76.

41 Ibid., 296.

42 Ibid.

43 Ibid., 299.

of rhetoric as »beautiful prose« (»schöne Prosa«) and as possessing »a certain prosaic beauty« (»eine gewisse prosaische Schönheit«), although poetry remains the true »beautiful rhetoric.«⁴⁴ In order to draw a clear distinction, Bouterwek introduces the concept of style. Style, as he sees it, does not require aesthetic attraction and therefore allows one to distinguish rhetoric from poetry.

In addition, poetry appears as the »art of the inner sense« (»Kunst des inneren Sinnes«) and a »beautiful art of thought« (»schöne Gedankenkunst«).⁴⁵ Like the Schlegel brothers, Bouterwek conceives of poetry as the »original art« (»Urkunst«) because it constitutes a »beautiful work of fantasy« (»schönes Werk der Phantasie«).⁴⁶ Unlike Friedrich Schlegel, Bouterwek aims to avoid a broad definition of poetry.⁴⁷ Yet he fails to establish clear criteria; even the material which constitutes poetry is not clearly defined. On the one hand, language is only the »organ« (»Organ«) of poetry, but »speechless poetry« is the true and original form of expression: »The poem as poem has no existence but in thoughts« (»Das Gedicht, als Gedicht, hat kein Daseyn, außer in Gedanken«).⁴⁸ This can be gleaned from the fact that deaf and mute people can also read poetry, which means that articulation is not necessary to understand it. Rhythm is a »higher euphony« (»höherer Wohl laut«), also understandable to those who are deaf and mute.⁴⁹ Nevertheless, the distinction between genres is essential for an aesthetic theory of literature. In edition one, Bouterwek offers a rather naïve formulation: in lyric poetry the nature of the poet expresses itself; it is the most subjective form, and it is directed toward song.⁵⁰ In the following editions, the Jacobian characteristic of his work also shapes his distinction of genre: Beyond »poetic perfection« (»poetische Vollkommenheit«), there is the absolute goal of art (that is, the eternal).⁵¹ Literature obeys both poetic and absolute perfection, though works which aspire to the higher goal are judged as superior to the other ones. Didactic poetry, for instance, tends toward poetic perfection; lyric poetry is the literary form which is closest to the eternal.

44 Ibid., vol. 2, 14; Bouterwek: *Aesthetik* [1824/25] (= note 26), vol. 2, 14.

45 Bouterwek: *Aesthetik* [1806] (= note 14), vol. II, 301.

46 Ibid., 302.

47 In addition to this, Bouterwek argues in favour of classicism, classicism being understood as the perfect and balanced vision of art.

48 Ibid., 303.

49 Ibid., 304.

50 Ibid., 350 f.

51 Bouterwek: *Aesthetik* [1824/1825] (= note 26), vol. II., 25 f.

To conclude, Bouterwek provides a sophisticated late-popular and pre-empirical aesthetics, which, in its second and third editions, largely relies on Jacobi. Subverting Winckelmann's understanding of »kalokagathia«, Bouterwek opts for a hedonistic aesthetics and poetics (with a strong and emphatic concept of lyric poetry). The aesthetics of autonomy is treated ambivalently. The same is true of his view of the rhetoric tradition. The result is a kind of non-metaphysical, non-transcendental, pantheist empirical idealism expressed in the form of a systematic aesthetics.⁵²

From a Kantian point of view, some of Bouterwek's attempts might give one the impression that he was returning to distinctions established before Kant. This may well have been necessary, on the one hand, in order to put the sensitive and the charming back into aesthetics and, on the other, to explore new horizons (however one may judge them). In the first edition of Bouterwek's aesthetics, pre-Kantian anthropology seems to shape much of his thought. He takes the distinction between physiological and pragmatic anthropology and subverts them, proclaiming aesthetics a way of thinking in which both must play a role. In the following editions, anthropology stands back behind Jacobi's pantheism. The eternal (as far as it has shaped aesthetics) is its main motivation and ultimate goal. Yet it is the study of sentiment which leads to this goal. In other words, »empirical psychology« (or more precisely, an empirical vision of rational psychology) has become the foundation of aesthetic pantheism.

Pantheism distinguishes Bouterwek from philosophers like Johann Friedrich Herbart (1776–1841), whom Bouterwek appreciated and with whom he shared some characteristics. In his *History of philosophy*, Bouterwek claims that both he and Herbart were two of the philosophers who aimed to ameliorate Kant.⁵³ Indeed, Herbart also recast the role of aesthetics in philosophy. First, it is not duty that should govern ethics, but rather the similarity of ethics and aesthetics: while aesthetics teaches good taste, ethics informs about morally good taste – this combination gives one the impression that Herbart adopted some of Bouterwek's reflections or vice versa. Second, Herbart also regards beauty as an experience of the subject, although he insists on the quality of the object which causes the experience of the beautiful. Third, Herbart pushes empiricism further. He was one of the first to attempt to apply mathematics to psychology, in order to study the laws of the movements of the soul, and Herbart's disciple,

52 Bouterwek: *Aesthetik* [1806] (= note 14), vol. I, VII.

53 Espagne: »Friedrich Bouterwek's« (= note 9), 297.

Robert Zimmermann, carried this approach further. Bouterwek, especially in the latter editions of his aesthetics, might have been thrilled about this (but he may have thought this goes too far, neglecting the specific aesthetics of the arts). However, it might not have been mere coincidence that Herbart moved from Königsberg to Göttingen in 1833, five years after Bouterwek's death. Whatever the case, I hope to have made clear that aesthetics in the Kantian camp paved the way for empirical aesthetics which, from 1840s onwards, Hermann Lotze, Gustav Theodor Fechner, and the early Wilhelm Dilthey continued to develop.

Antonín Polícar

Zwischen Nachahmung und Ausdruck

Kunst als »Kopie« und »Hervorleuchten« von Emotionen in
Karl Heinrich Heydenreichs *System der Aesthetik* (1790)

Karl Heinrich Heydenreich (1764–1801), der deutsche Philosoph, Dichter, Pädagoge, Übersetzer und einer der ersten Popularisatoren der Philosophie Immanuel Kants, war ab 1785 als Privatdozent und ab 1789 als ordentlicher Professor an der Leipziger Universität tätig. Er unterrichtete in den verschiedensten Bereichen (Theologie, Politik, Ethik, Ästhetik, Logik, Recht, Psychologie) und veröffentlichte während seines kurzen Lebens mehr als 300 Schriften. Wegen seiner Verschuldung und infolgedessen auch wegen einer zeitweiligen Verhaftung beendete er 1798 seine akademische Karriere und zog sich aufs Land (Burgwerben bei Weißenfels) zurück, wo er weiterhin an seinen Schriften arbeitete. Er starb nach einer Periode von Alkohol- und Opiumsucht im Alter von 37 Jahren.¹

Obwohl sich Heydenreichs philosophische Leistungen zu ihrer Zeit relativ wohlwollender Aufnahme erfreuten, ist sein umfangreiches Werk kurz nach seinem Tod beinahe in Vergessenheit geraten und bisher kaum erforscht worden.² Das gilt auch für seine 1790 erschienene größte ästhetische Schrift *System der Aesthetik*, die bisher zumeist auf eine sehr allgemeine Weise beschrieben wur-

- 1 Die meisten biographischen Angaben stammen aus Karl Gottlob Schelles Buch *Karl Heinrich Heydenreichs Charakteristik als Menschen und Schriftstellers* (Leipzig 1802) und aus dem Lexikon *Allgemeine Deutsche Biographie* (Bd. 12. 1880, 355–356). Um die Popularisierung der Kantischen Philosophie machte sich Heydenreich vor allem mit seiner Lehrtätigkeit verdient. Dem Vorlesungsverzeichnis der Leipziger Universität ist zu entnehmen, dass er spätestens seit dem Sommersemester 1789 u.a. Vorlesungen über Kant hielt. In einem Inspektionsbericht des sächsischen Oberkonsistoriums lesen wir, dass Heydenreich wie auch sein Universitätskollege Friedrich Gottlob Born wegen ihres Bestrebens »dem Publico durch ihre Bemühungen, die Kantische Philosophie aufzuklären, weiter anzuwenden und allgemeiner auszubreiten« berühmt wurden. Vgl. Georg Müller: »K. H. Heydenreich als Universitätslehrer und Kunsterzieher«. In: *Philosophische Abhandlungen. Max Heinze zum 70. Geburtstag*. Berlin 1906, 188.
- 2 Vgl. Armin Erlinghagen: »Bibliographie Karl Heinrich Heydenreich 1764–1801«. In: *Kant-Studien* 105 (2014), 2, 261–295.

de, ohne eine gründliche Auswertung von Quellen und ästhetikgeschichtlichen Zusammenhängen, unter deren Einfluss sie entstanden ist.³

Der Leitgedanke des *Systems der Aesthetik* ist das Projekt einer ästhetisch-psychologischen Theorie der Kommunizierbarkeit individueller Gemütszustände des Künstlers durch sein Werk. Kunst wird hier als »Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit«⁴ oder an einer anderen Stelle als »Ausdruck von Leidenschaft und Gefühl«⁵ definiert und auf anthropologischer Basis begründet. Der künstlerische Ausdruck sei die Folge des natürlichen Triebes des Menschen, »seine Empfindungen darzustellen und mitzutheilen.«⁶ Wegen dieser Definition ist Heydenreich manchmal zu denjenigen Ästhetikern der deutschen Spätaufklärung gezählt worden, in deren Kunstauffassung die allmähliche Befreiung der Kunst von ihrer traditionellen Bestimmung als Naturnachahmung ihren Höhepunkt erreicht habe. In der Frage, ob es sich bei Heydenreich um einen revolutionären Paradigmenwechsel oder eher um einen graduellen Übergang handele, sind sich die Historiker jedoch nicht einig. Einen endgültigen Bruch mit dem Nachahmungsprinzip schrieb ihm Max Dessoir zu. In seiner *Geschichte der neueren deutschen Psychologie* stellte er fest: »Erst gegen Ende des Jahrhunderts wurde in der systematischen Ästhetik mit dem Nachahmungsprinzip in jeder Form gebrochen. Heydenreich war es, der alle die Theorie der Mimesis angreifenden Gedanken zusammenfasste, sie in das Gebiet der reinen Psychologie versetzte und zur Zerstörung des Objektivismus benutzte.«⁷ Etwas gemäßigter als Dessoir klassifizierte Heydenreichs Kunsttheorie Gunter Scholtz in seinem Aufsatz *Der Weg zum Kunstsystem des deutschen Idealismus*, nämlich als eine Übergangstheorie, die zwar den Ausdruck im Sinne von Offenbarung des verhüllten Inneren des Künstlers akzentuierte, dabei aber immer noch im Diskurs aufgebaut wurde, »wo noch von Nachahmung und Darstellung gesprochen wird.«⁸

3 Eine Ausnahme ist die neuere Studie von Michael Bastian Weiß, in der Heydenreichs Theorie des künstlerischen Selbstaushdrucks unter dem Gesichtspunkt der zunehmenden Subjektivisierung und Autorzentrierung der Ästhetik im Laufe des 18. Jahrhunderts reflektiert wird. Vgl. Michael Bastian Weiß: *Der Autor als Individuum. Die Wende zum Subjekt in Ästhetik und Kunst des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim 2007.

4 Karl H. Heydenreich: *System der Aesthetik*. Leipzig 1790, 151.

5 Ebd., 264.

6 Ebd., 150 f.

7 Max Dessoir: *Geschichte der neueren deutschen Psychologie*. Berlin 1902, 592.

8 Gunter Scholtz: »Der Weg zum Kunstsystem des deutschen Idealismus«. In: *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*. Hg. Walter Jaeschke und Helmut Holzhey. Hamburg 2013, 12–29, hier: 22 f.

Weder Dessoir noch Scholtz haben allerdings ihre kurzen Klassifizierungen von Heydenreichs Theorie durch eine genauere Analyse untermauert. Das Ziel der folgenden Untersuchung ist, ihre kontrastierenden Positionen zu revidieren und weiterzuentwickeln. Zunächst werde ich im Anschluss an Scholtz auf die Frage eingehen, in welchen Momenten Heydenreich dem Nachahmungsbegriff wirklich treu geblieben war. Das zeige ich anhand seiner Anlehnung an die früheren Kunsttheorien von Johann Jakob Engel und Gotthold Ephraim Lessing auf. Danach werde ich auf Heydenreichs Begriff des ›Hervorleuchtens‹ von Seelenzuständen des Autors durch sein Kunstwerk hinweisen und behaupten, dass Heydenreich erst mit diesem Begriff einen entscheidenden Schritt zur Überwindung des Nachahmungsprinzips unternahm und damit auch manche späteren Ausdruckstheorien der Romantik antizipierte.

Nachahmung der Seele. Psychologische und semiotische Grundlagen des Konzepts von Gefühlsmalerei

Dass Heydenreichs Kunsttheorie keine Nachahmungstheorie ist, scheint auf den ersten Blick aus seiner Kritik an Charles Batteux' klassizistischer Auffassung der Kunst als ›Nachahmung der schönen Natur‹ zu folgen.⁹ Dieser Begriff sei nach Heydenreich nämlich »im Ganzen völlig unbestimmt, [...] auf der einen Seite zu weit, auf der anderen zu eng.«¹⁰ Außerdem gebe es »viele Gattungen und Werke, welche [...] selbst Batteux nicht vom Gebiete der schönen Künste ausschließen wird, und welche doch a) entweder überhaupt gar keine Nachahmungen sind, in Beziehung auf ihren Hauptzweck, oder doch b) keine Nachahmungen der schönen Natur.«¹¹ Schaut man jedoch etwas genauer hin, zeigt sich, dass Heydenreich den Nachahmungsbegriff als solchen nicht völlig verwirft, sondern nur dessen begrenzten Geltungsbereich innerhalb der Theorie der schönen Künste und vor allem seine problematische Verbindung mit dem vagen Begriff ›schöne Natur‹ reflektiert. Von Bedeutung ist hier vor allem das Wort ›Hauptzweck‹. Aus den oben angeführten Definitionen der Kunst geht hervor, dass der Hauptzweck der Kunst für Heydenreich immer Ausdruck im Sinne von Selbstdarstellung des Menschen war und keine Nachahmung. Das

9 Vgl. Charles Batteux: *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paris 1747.

10 Heydenreich: *System* (wie Anm. 4), 187.

11 Heydenreich: *System* (wie Anm. 4), 188 f.

schließt jedoch nicht die Möglichkeit aus, dass Nachahmung trotzdem in der Rolle eines ›Nebenzwecks‹ im Sinne eines Ausdrucksmittels figurieren könnte. Um auszuwerten, warum und inwieweit der Nachahmungsbegriff in Heydenreichs ästhetischer Theoriebildung eine solche vermittelnde Rolle spielte, werden wir zunächst ihre Anknüpfung an bestimmte Entwicklungstendenzen der aufklärerischen Ästhetik ins Visier nehmen.

Ausgangspunkt für Heydenreichs Ausdruckstheorie war Johann Jakob Engels Traktat *Über die musikalische Malerei*, der 1780 als offener Brief an den königlichen Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt adressiert wurde.¹² Dass Heydenreich ein Modell für seine Ausdruckstheorie in der zeitgenössischen Musikästhetik suchte¹³, war kein Zufall. Musik verweigert sich natürlich, mit ihrer rein akustischen, unsichtbaren Form, der Subsumtion unter dem Begriff ›Nachahmung der schönen Natur‹. Deswegen schwankte ihre Definition im Laufe des 18. Jahrhunderts oft zwischen Naturnachahmung und Ausdruck von Emotionen. 1719 definierte Jean Baptiste Dubos Musik zwar noch als Nachahmung, dabei aber als Nachahmung der Emotionen, respektive deren äußerlicher Merkmale wie z. B. der Intonation eines affektierten Geschreis.¹⁴ 1762 zögerte James Beattie schon, Musik überhaupt als Nachahmung zu definieren: »When I am asked, what part of nature is imitated in Handel's Water-music [...] I can give no definite answer.«¹⁵ Dafür fand er aber selbstverständlich, dass »pathos or expression is the chief excellence of music.«¹⁶ Schließlich sprach ja auch Batteux im Falle der Musik oft von Ausdruck (l'expression) statt von Nachahmung.¹⁷ Eine solche Spannung zwischen Nachahmung und Ausdruck bei der Wesensbestimmung der Musik war ebenfalls für Engels Traktat charakteristisch. Darin stellte der Autor fest, dass »der Musiker immer lieber Empfindungen, als Gegenstände von Empfindungen malen soll; immer lieber den Zustand, wo-

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

13 Heydenreich: *System* (wie Anm. 4), 155.

14 Vgl. Jean-Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris 1719, 634 f.

15 James Beattie: »On Poetry and Music, as they affect the Mind« In: Ders.: *Essays*. London 1779, 3–296, hier: 120.

16 Beattie: »On Poetry« (wie Anm. 15), 145 f.

17 Batteux: *Les beaux arts* (wie Anm. 14), 287. Zur historischen Entwicklung der Definition der Musik als Ausdruckskunst vgl. auch Hans Heinrich Eggebrecht: »Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang«. In: Ders. (Hg.): *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. Wilhelmshaven 1977, 69–113.

rin die Seele und mit ihr der Körper durch Betrachtung einer gewissen Sache und Begebenheit versetzt wird, als diese Sache und Begebenheit selbst.«¹⁸ Die Metapher ›Malerei von Empfindungen‹ bedeutete für Engel allerdings deren akustische ›Nachahmung‹.¹⁹ Dabei hieß es aber nicht, wie noch bei Dubos, die Nachahmung ihrer äußerlichen Merkmale, sondern die Nachahmung der Empfindungen als innerlicher Seelenzustände, also dessen, wie man sich bei einer Empfindung fühlt.

Diese introspektive Art der Nachahmung wird nach Engel dadurch ermöglicht, dass zwischen den Eigenschaften einer musikalischen Komposition und den Eigenschaften menschlicher Empfindungen eine von Natur aus gegebene Analogie besteht. »Auch sogar die Farbe wird [musikalisch] malbar«, schrieb Engel, »Denn der Eindruck einer sanften Farbe hat etwas ähnliches mit dem sanften Ton auf die Seele.«²⁰ Die natürliche Analogie zwischen Musik und Empfindungen wurde von Engel mit dem psychologischen Argument begründet, dass Empfindungen sich als Strom von Vorstellungen im Bewusstsein manifestieren, der sich bei jeder Art von Empfindung auszeichnet durch einen charakteristischen Komplexitätsgrad, d. h. »die Fülle, den Reichtum darin vereinigten Vorstellungen« und durch eine charakteristische Dynamik, d. h. »die langsamere oder schnellere Folge der Vorstellungen nach einander«.²¹ So sind beispielsweise »erhabene Vorstellungen von vielem schweren Inhalt, der Gang ist langsam; fröhliche Vorstellungen sind von leichtem, fasslichen Inhalt, der Gang ist munter.«²² Und da auch musikalische Werke eine spezifische Komplexität in Melodie und Harmonie und eine spezifische Dynamik in Tempo und Rhythmus aufweisen, sollte es kein Problem für den Musiker sein, diese formalen Elemente auf solch eine Weise zu komponieren, dass sie die intendierte Empfindung *per analogiam* akustisch nachahmen. Handelt es sich dabei um die Empfindung des Komponisten selbst, nennt Engel diese subjektbezogene

18 Batteux: *Les beaux arts* (wie Anm. 14), 319 f. Die musikalische Nachahmung (Malerei) von Gegenständen wie etwa dem Gurgeln der Nachtigall oder dem Geheul einer Nachttaube kritisierte schon früher auch Johann Georg Sulzer als geschmacklose »Kinderereyen«, und ähnlich wie Engel konstatierte er: »der eigentlich für die Musik dienliche Stoff ist leidenschaftliche Empfindung«. Vgl. Johann Georg Sulzer: »Mahlerey (Redekunst; Musik)«. In: Ders.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Zweyten Theils, erster Band. Biel 1777, 206.

19 Engel: »Über die musikalische« (wie Anm. 12), 303

20 Ebd., 308.

21 Ebd., 314.

22 Ebd., 315.

Art von Malerei ›Ausdruck.²³ Der musikalische Ausdruck war für Engel also nichts anderes als die Nachahmung von Komplexität und Dynamik subjektiver Seelenzustände des Tonkünstlers.

Anknüpfend an die Tradition der aufklärerischen Semiotik koppelte Engel seine Auffassung der Musik an die Theorie des natürlichen Zeichens. Er fasste musikalische Kompositionen als natürliche Zeichen der Empfindungen auf, d. h. als Zeichen, die unmittelbar, aufgrund einer sinnlich wahrnehmbaren Ähnlichkeit oder Analogie zwischen ihnen und den bezeichneten Seelenzuständen verständlich werden.²⁴ In diesem Verständnis spiegelt sich der Einfluss zeitgenössischer Wirkungsästhetik wider, und zwar vor allem Gotthold Ephraim Lessings ästhetischer Imperativ, nach dem das Kunstwerk auf das Gefühl des Rezipienten am stärksten wirke, wenn zwischen dem Zeichen (dem künstlerischen Medium) und dem dadurch Bezeichneten Gegenstand ein ›bequemes Verhältnis‹, d.h. Ähnlichkeit oder Analogie bestehe.²⁵ So war nach Lessing Poe-

- 23 Engel unterscheidet zwischen einer objektiven und einer subjektiven musikalischen Malerei. Bei ersterer wird eine Empfindung vom Musiker lediglich als »kalte Vorstellung« gedacht und gemalt, ohne dass er davon persönlich berührt wird. Bei letzterer dagegen drückt der Musiker seine individuellen Gefühle aus. Vgl. Engel: »Über die musikalische« (wie Anm. 12), 325. Während in der instrumentalen Musik die objektive Malerei erlaubt ist (Ebd., 340), ist für den Gesang, d.h. die »leidenschaftliche Rede«, der individuelle Ausdruck unverzichtbar (Ebd., 329 f). In dieser Unterscheidung zeichnet sich bereits Engels Übergang von der älteren musikästhetischen Affektenlehre des Barocks ab, nach welcher der Komponist über ein Arsenal kodifizierter musikalischer Figuren disponiert, mit denen er eine Skala von distinkten und typisierten Affekten darstellen kann, hin zur moderneren anthropologischen Auffassung der Musik als akustische Analogie des Stromes sich fortwährend dynamisch wandelnder emotionalen Zustände des Musikers. Vgl. dazu Arne Stollberg: *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*. Stuttgart 2006, 51 f. und genauso Volker Kalisch: »Zeichentheoretischer Diskurs und unbestimmte Sprache. Johann Jakob Engel und der musikästhetische Wandel im 18. Jahrhundert«. In: *Musiktheorie* 13 (1998), 204–205.
- 24 Vgl. Engel: »Über die musikalische« (wie Anm. 12), 300: »Malen heißt: einen Gegenstand nicht bloß durch willkürliche verabredete Zeichen für den Verstand andeuten, sondern ihn durch natürliche Zeichen vor die sinnliche Empfindung bringen.« Zu früheren Auffassungen der Musik als natürliches Zeichen bei Mendelssohn und Dubos siehe Hartmut Grimm: »Moses Mendelssohns Beitrag zur Musikästhetik und Carl Philipp Emanuels Fantasie-Prinzip.« In: *Musik und Ästhetik in Berlin Moses Mendelssohns*. Hg. Anselm Gerhard. Tübingen 1999, 165–186. Zur Typologie des natürlichen Zeichens in der aufklärerischen Semiotik siehe David E. Wellbery: *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge 1984.
- 25 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1767]. Berlin 2016, 92. Zu anderen Formulierungen dieser These bei Lessings Zeitgenossen siehe Monika Fick: *Lessing-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart 2016, 242 f.

sie als sukzessive Abfolge von Wörtern dazu geeignet, zeitlich verkettete Handlungen zu schildern. Dagegen sollten Gemälde als räumliche Kompositionen von simultan koexistierenden Farben und Linien lieber kompakte Augenblicke darstellen als Erzählungen.²⁶ Während Lessing eine solche Unterwerfung des Inhalts dem formalen Charakter des Mediums für Poesie und Malerei forderte, transponierte Engel denselben Imperativ in den Bereich der Musik. Die Empfindungen erschienen aus dieser Perspektive als die ›bequemsten‹ oder ›natürlichsten‹, auf jeden Fall die wirkungsmächtigsten Gegenstände für musikalische Nachahmung.

1790 war es Heydenreich, der basierend auf der Kombination von Lessings Kunstsemiotik und Engels Begriff der musikalischen Malerei seine eigene allgemeine Theorie des künstlerischen Ausdrucks entwarf. Das grundsätzliche Merkmal seines Neuansatzes war, dass Empfindungen vom eigentlichen Gegenstand der Musik zum Hauptgegenstand ›aller‹ künstlerischen Media erhoben wurden und zwar nicht mehr aus wirkungsästhetischem, sondern aus anthropologischem Grund, weil – wie bereits oben angeführt – alle Künste nach Heydenreich aus dem angeborenen menschlichen Bedürfnis, »Empfindungen darzustellen und mitzuteilen«²⁷ erwachsen sind. Musik ist demnach im *System der Aesthetik* zur paradigmatischen Kunst geworden und die zentrale Absicht des Buchs war es zu erläutern, dass der Ausdruck subjektiver Seelenzustände ebenso wie für die Musik auch für die anderen Künste bestimmend sei.

Zunächst präziserte und erweiterte Heydenreich den Begriff der musikalischen Gefühlsmalerei. Während Engel die musikalisch nachzuahmenden Seelenzustände noch durch die rationalistische Optik der Leibniz-Wolffianischen Psychologie als eine abstrakte Bewegungsform von Vorstellungen beschrieb, brachte Heydenreich deren konkrete Inhalte hervor.²⁸ Was der Künstler ausdrückt, sind seine »Zustände lebhaft gerührter Empfindsamkeit«²⁹, die insgesamt vier Erlebnisqualitäten aufweisen: »1) Jedes Gefühl, jede Leidenschaft

26 Lessing: *Laokoon* (wie Anm. 25), 93.

27 Heydenreich: *System* (wie Anm. 4), 150 f.

28 Zur Problematik des allmählichen Übergangs vom erkenntnistheoretischen Verständnis der ästhetischen Erfahrung als ›cognitio sensitiva‹ im Rahmen der Leibniz-Wolffianischen und Baumgartenschen Ästhetik der Frühaufklärung zu einer emotionsanalytischen, empirisch-psychologisch orientierten Ästhetik der Spätaufklärung siehe Ernst Stöckmann: »Von der sinnlichen Erkenntnis zur Psychologie der Emotionen. Anthropologische und ästhetische Progression der Aisthesis in der vorkantischen Ästhetiktheorie«. In: *Physis und Norm. Neue Perspektiven der Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Hg. Manfred Beetz, Jörn Garber und Heinz Thoma. Göttingen 2007, 69–106.

29 Heydenreich: *System* (wie Anm. 4), 250.

beginnt, dauert fort, und vollendet in der Zeit. [...] 2) Empfindungen und Leidenschaften sind zahlloser Grade von Stärke und Schwäche, Lieblichkeit und Rauheit, Sanfttheit und Wildheit fähig [...]. 3) Jede [...] Empfindung, oder Leidenschaft beharrt eine zeitlang in ihrer allgemeinen Beschaffenheit, und geht stufenweise in entgegengesetzte Zustände über. [...] 4) Eine Empfindung oder Leidenschaft kann, ohne ihren allgemeinen Charakter zu verlieren, in verschiedene Arten und Grade des Angenehmen und Unangenehmen, des Bestrebens oder Verabscheuens, übergehen.«³⁰ Dieser Charakteristik schloss Heydenreich folgende Formel an: Alle Zeichen (Kunstmittel), deren Struktur flexibel genug ist, um alle vier Erlebnisqualitäten »malen« – oder in Heydenreichs Terminologie auch »kopieren«³¹ – zu können, stellen die Zustände der Empfindsamkeit des Künstlers dar und teilen sie mittels einer »sympathetischen Rührung«³² dem Publikum mit. Das schaffen nun nicht nur musikalische Töne, sondern auch Töne der poetischen Sprache (Prosodie) wie auch tänzerische Bewegungen zusammen mit Mimik und Gestik. All diese Kunstmittel »kopieren« Empfindungen »unmittelbar und unwillkürlich«³³ und »mit allgemein verständlicher Wahrheit.«³⁴

Nach dieser Erweiterung des Phänomenbereichs der Gefühlsmalerei³⁵ musste sich Heydenreich mit der Frage auseinandersetzen, wie die Theorie der gefühlsmalenden Künste in eine kohärente, alle schönen Künste umfassende Ausdruckstheorie zu integrieren ist. Sein Ziel war nämlich, jene anthropologische Begründung des musikalischen, tänzerischen und pantomimischen Aus-

30 Ebd., 158 f.

31 Ebd., 162.

32 Ebd., 236.

33 Ebd., 169.

34 Ebd., 166.

35 Die Erweiterung des Funktionsbereichs der Gefühlsmalerei auf Tanz, Mimik und Prosodie war allerdings nicht Heydenreichs eigener Gedanke, sondern war gewissermaßen bereits am Ende von Engels Traktat skizziert und – obwohl nur sporadisch und unsystematisch – in seinem späteren Buch *Ideen zu einer Mimik* (Berlin 1785) ausgeführt worden. »[S]o würd' ich die herausgebrachten Regeln auch noch auf Declamation und Pantomime anwenden. Denn in der That gelten sie für alle energischen Künste.« Engel: »Über die musikalische« (wie Anm. 12), 342. Unter dem Begriff der energischen Künste verstand Engel das, wofür die alten Griechen das Wort *μουσική* benutzten, also ein Komplex aus instrumentaler Musik, Tanz, Gestik, Deklamation, dichterischem Versbau und Rhythmus. All diese Kunstmittel haben zwei Merkmale gemeinsam: »das Energische oder in der Zeit wirkende und das Sinnliche.« Dadurch unterscheiden sie sich von den plastischen (räumlichen) Künsten und von der Poesie (deren semantischer Inhalt nicht sinnlich, sondern intellektuell vermittelt wird). Vgl. Engel: *Ideen zu einer Mimik*. Berlin 1786, Zweiter Teil, 72 f.

drucks als einer universalen, allgemeinverständlichen ›Sprache des Herzens‹³⁶ auch für die übrigen Kunstbereiche wie Poesie, Gartenkunst und bildende Künste (mit Ausnahme der Architektur³⁷) geltend zu machen. Ein solcher Vereinheitlichungsversuch muss aber notwendigerweise kompliziert gewesen sein, angenommen, dass Heydenreich bei den übrigen Kunstgattungen nicht mehr mit dem von Lessing und Engel übernommenen konzeptuellen Apparat des ›natürlichen Zeichens‹ im Sinne des ›bequemen Verhältnisses‹ bzw. der ›Analogie‹ zwischen der Form des Kunstwerks und den Konturen menschlicher emotionaler Seelenzustände auskommen konnte.

Schwierigkeiten mit räumlichen Künsten und Poesie

Das zähe Festhalten an Lessings Dichotomie von sukzessiven und simultanen Kunstmitteln hinderte Heydenreich logischerweise daran, ein Gemälde, eine Skulptur oder einen Garten als ›Malerei‹ oder ›Kopie‹ von Empfindungen anzuerkennen, weil sie als im Raum ausgedehnte Formen nicht fähig sind, die zeitliche Dimension menschlicher Gefühle entsprechend nachzuahmen. Im

- 36 Die vollkommenste universale Sprache der Empfindungen sah Heydenreich in der Musik. Diese sei »die einzige Kunst, welche Gefühle und Leidenschaften im vollen Sinne des Wortes kopieren kann.« Sie ermögliche außerdem die vollkommene Einfühlung in andere Menschen: »[I]ch höre in der Sprache des Tonkünstlers die eigene Sprache meines Herzens, mein Gefühl erkennt sich gleichsam im Spiegel des seinigen wieder.« Vgl. Heydenreich: *System* (wie Anm. 4), 166, 236. In einer früheren Schrift führte Heydenreich die Parallele zwischen Musik und Sprache auf Johann Gottfried Herders anthropologische *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (Berlin 1772) zurück und zitierte daraus: »Das war gleichsam der letzte Druck der bildenden Natur, dass sie jedem das Gesetz gab: empfinde nicht nur für dich allein, sondern dein Gefühl töne!« Vgl. Karl Heinrich Heydenreich: »Ideen über die Möglichkeit einer allgemeinen Theorie der schönen Künste«. In: *Denkwürdigkeiten aus der philosophischen Welt* 3 (1786), 162 f. Später im *System der Aesthetik* wird ebendieser Gedanke Herders über den Ursprung der Sprache aus dem inneren Drang des Menschen, seine Gefühle zu äußern, zum anthropologischen Grundprinzip, aus dem Heydenreich alle schönen Künste abzuleiten versucht.
- 37 Architektur hielt Heydenreich zu dieser Zeit noch gar nicht für schöne Kunst. Bereits in seiner ersten ästhetischen Abhandlung hatte er festgestellt, dass ihr Hauptzweck immer bloß physischer Nutzen sei und keine Erregung angenehmer Empfindungen. Vgl. Karl Heinrich Heydenreich: »Ideen über die Möglichkeit« (wie Anm. 36), 266. Erst später sollte er den Primat der ästhetischen Funktion solcher Gebäude wie Kirchen oder Paläste anerkennen. Vgl. Karl Heinrich Heydenreich: »Neuer Begriff der Baukunst als schönen [sic!] Kunst«. In: *Deutsche Monatsschrift* 9 (1798), 3, 160–164.

Falle der Poesie lag das Problem an einer anderen Stelle. Poesie besteht zwar aus Reihen von nacheinander folgenden Wörtern und zählt somit zu den sukzessiven Kunstmitteln. Als solche schafft sie es, mit ihren prosodischen Qualitäten Empfindungen gewissermaßen akustisch nachzuahmen. Prosodie hielt Heydenreich jedoch nicht für die wichtigste Komponente des poetischen Ausdrucks. Nicht Klang, sondern Semantik der Wörter sei das Wesentliche an der Poesie.³⁸ Das Problem war aber, dass zwischen Wörtern und dem, was sie bedeuten, keine »reelle Ähnlichkeit« existiert.³⁹ Anders gesagt, die Wörter sind keine natürlichen, sondern konventionelle Zeichen und können deshalb keine Empfindungen malen. Aus ästhetikgeschichtlicher Perspektive ist darin eine interessante Wende zu bemerken. War zuvor die Musik die Anomalie im Rahmen des Nachahmungsprinzips, so sind es nun bildende Künste, Gartenkunst und Poesie im Rahmen des Ausdrucksprinzips.⁴⁰

Heydenreichs Lösung des Dilemmas erscheint auf den ersten Blick wie ein Rückschritt in die klassische Nachahmungstheorie. Er behauptete nämlich, dass die bildenden Künste, Gartenkunst und Poesie zwar keine Empfindungen kopieren, aber immerhin den Gegenstand »darstellen«⁴¹ oder »schildern«⁴² könnten (was Heydenreich als Synonym für das »Nachahmen« entweder tatsächlicher oder möglicher Realität zu verstehen scheint⁴³), der diese Empfindungen in der Seele des Künstlers erregt hatte. Diese Lösung führt jedoch zu weiteren theoretischen Schwierigkeiten. Es scheint nämlich, als ob die bildenden Künste, Gartenkunst und Poesie in Heydenreichs Kunstsystem lediglich

38 Heydenreich: *System* (wie Anm. 4), 179.

39 Ebd., 174.

40 Vgl. Scholtz: *Der Weg zum Kunstsystem* (wie Anm. 8), 23.

41 Heydenreich: *System* (wie Anm. 4), 174.

42 Ebd., 156.

43 Obwohl Heydenreich im *System der Aesthetik* in Bezug auf Poesie ausschließlich die Termini »Darstellung« und »Schilderung« verwendete, beweist die folgende Stelle aus seinen *Ideen über die Möglichkeit einer allgemeinen Theorie der schönen Künste*, dass er den Begriff der Darstellung als im nahen Zusammenhang mit dem Begriff der Nachahmung des Wahren oder des Möglichen verstand: »Darstellungen von Reihen von Begebenheiten [in der Poesie] nennen wir schön, wenn sie bis zur Täuschung war nachgeahmt, oder bis zur Täuschung der Möglichkeit nachgebildet sind.« Vgl. Heydenreich: *Ideen* (wie Anm. 36), 278. Dass Heydenreich auch Gartenkunst als eine Art Nachahmung verstand, geht bereits aus dem Titel seiner späteren Schrift klar hervor: »Philosophische Grundsätze über die Nachahmung der landschaftlichen Natur in Gärten«. In: Ders.: *Originalideen über die interessantesten Gegenstände der Philosophie*. Leipzig 1793, I, 193–230. Einzig im *System der Aesthetik* wird der Terminus »Nachahmung« nur in Bezug auf bildende Künste erwähnt. Vgl. Heydenreich: *System* (wie Anm. 4), 291.

Künste zweiten Ranges wären, die sich wegen ihrer begrenzten Ausdrucksfähigkeit mit jenen unmittelbar ausdrückenden (gefühlsmalenden) Künsten wie Musik, Tanz und Pantomime nicht messen könnten. Diese Konsequenz wäre doch skandalös, und zwar besonders im Falle der Poesie, der traditionellen Domäne großer Leidenschaften. Das konnte Heydenreich (selbst Autor mancher lyrischer Gedichte⁴⁴) nicht zulassen. Darüber hinaus hatte er – angestoßen von Kants skeptischer Bemerkung in der *Kritik der reinen Vernunft* bezüglich der Möglichkeit einer wissenschaftlichen Begründung der Ästhetik⁴⁵ – geplant, seine Ästhetik als ein anthropologisches, »auf feste[n] und unwandelbare[n] Anlagen in der menschlichen Natur«⁴⁶ beruhendes Projekt zu fassen. Er glaubte, dass alle Künste die Empfindungen in gleicher Weise »notwendig und allgemeingültig«⁴⁷ ausdrücken müssten, weil sie alle »Resultat notwendiger Gesetze unsers Wesens«⁴⁸ seien. Um diesen methodologischen Anforderungen gerecht zu werden, musste er demonstrieren, dass die bildenden Künste, Gartenkunst und Poesie Empfindungen mit derselben Notwendigkeit und allgemeiner Verständlichkeit wie Musik, Tanz oder Pantomime ausdrücken können, obwohl dieser Ausdruck nur indirekt, über den Umweg der Gegenstandsnachahmung realisierbar ist.

Eine Idee, wie die universale Sprache von Empfindungen durch Darstellung, Schilderung bzw. Nachahmung eines Gegenstandes erfolgen sollte, deutete Heydenreich jedoch nur leicht an – noch dazu nur in Bezug auf Poesie. Der Dichter stelle den Gegenstand (Stoff) dar, der in ihm eine »tiefe Rührung«⁴⁹

44 Karl Heinrich Heydenreich: *Gedichte*. Leipzig 1794.

45 Heydenreich verweist auf die erste Auflage der *Kritik der reinen Vernunft*, in der Kant in einer bekannten Fußnote schreibt: »Die Deutschen sind die einzigen, welche sich des Worts Aesthetik bedienen, um dadurch das zu bezeichnen, was andre Kritik des Geschmacks nennen. Es liegt hier eine verfehlt Hofnung zum Grunde, die der vortreffliche Analyst Baumgarten faßte, die kritische Beurtheilung des Schönen, unter Vernunftprincipien zu bringen, und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben. Allein diese Bemühung ist vergeblich. Denn gedachte Regeln oder Kriterien, sind ihren Quellen nach bloß empirisch, und können also niemals zu Gesetzen a priori dienen, wornach sich unser Geschmacksurtheil richten müßte, vielmehr macht das letztere den eigentlichen Proberstein der Richtigkeit der ersteren aus.« Heydenreich: *System* (wie Anm. 4), 81 f. Vgl. Immanuel Kant: *Critik der reinen Vernunft*. Riga 1781, 21.

46 Heydenreich: *System* (wie Anm. 4), 65.

47 Karl Heinrich Heydenreich: *Vorbereitung einer Untersuchung über die Gültigkeit der Gesetze für Werke der Empfindung und Phantasie*. Leipzig 1790, 19. In dieser Schrift fasst Heydenreich vor allem die methodologischen Fragen zusammen, die im *System der Ästhetik* ausgeführt werden.

48 Heydenreich: *Vorbereitung* (wie Anm. 47), 15.

49 Heydenreich: *System* (wie Anm. 4), 248.

erwirkt habe. In demselben Moment drücke er aber eben diesen gerührten Seelenzustand aus. Wie ist das zu verstehen? Heydenreichs etwas enigmatische Antwort war, dass der Dichter den Gegenstand seiner Begeisterung auf ebensolche Weise darstelle, dass durch diese Darstellung sein Gefühl gewissermaßen »hervorleuchtet«. ⁵⁰ Der Effekt des Hervorleuchtens gelingt allerdings nur unter einer psychologischen Bedingung. Der gerührte und begeisterte Dichter müsse sich nämlich auf seine eigenen Gefühle bewusst konzentrieren und den Gegenstand mit »Neigung und Liebe« behandeln, was ihn in der Folge »zur vollkommensten Ausbildung seines Stoffes« zwingt. ⁵¹ Nur unter dieser Bedingung würde die poetische Darstellung mit der subjektiven Einstellung ihres Verfassers so eng verknüpft, dass, so Heydenreich, »man keinen Blick in diese Darstellung tun kann, ohne zugleich in das Herz des empfindenden Menschen zu sehen, welcher sie bildete.« ⁵²

Durch die Bedingung der optimalen psychischen Einstellung des Dichters glaubte Heydenreich, die Frage nach der allgemeinen Verständlichkeit der empfindsamen Sprache der Poesie beantwortet zu haben. Obwohl er diese Argumentation nur im Bereich der Poesie einsetzte, ließe sich doch seine Idee des Hervorleuchtens von Empfindungen rekonstruktiv ebenso auf die bildenden Künste und die Gartenkunst anwenden. Schließlich behauptete Heydenreich selbst, der bildende Künstler sei im Moment seiner Begeisterung, d. h. im Ausgangspunkt seines Schaffens »noch bloß Dichter«. ⁵³ Es gibt also guten Grund zu glauben, dass Heydenreich der Gedanke vorschwebte, dass ein Maler, Bildhauer oder Gartenkünstler durch die Nachahmung von Menschen, Gegenständen oder Landschaften seine Gefühle ebenso hervorleuchten lassen kann wie ein Dichter durch seine poetische Sprache. Erst unter dieser Annahme wäre Heydenreichs Theorie des künstlerischen Ausdrucks zum vollständigen System geworden.

50 Ebd., 253.

51 Ebd., 257.

52 Ebd., 254.

53 Ebd., 290.

Schluss. Von der Aufklärung zur Romantik

Aus dem bisher Gesagten geht zweierlei hervor.

Erstens, trotz Heydenreichs und teilweise auch Engels innovativen Einsatzes der auktorialen Kommunikationsperspektive in der Kunsttheorie nahm der Nachahmungsbegriff in ihren Ansätzen immer noch eine deutlich sichtbare Stellung ein. Dass keiner von ihnen über den Nachahmungsdiskurs völlig hinausgegangen war, lässt sich bereits an ihrem theoretischen Vokabular beobachten, denn die beiden Philosophen haben den Terminus ›Ausdruck‹ meistens als Synonym für ›Nachahmung‹, ›Darstellung‹, ›Malerei‹ oder ›Kopie‹ verwendet. Sie haben Musik, Tanz, Pantomime und Prosodie zwar nicht mehr als Gegenstandsnachahmung im klassischen Sinne definiert, sondern als Nachahmung subjektiver Seelenzustände des Künstlers. Immerhin aber handelte es sich um Nachahmung auf der Basis von Ähnlichkeit, Analogie, ja sogar Kopie. Außerdem spielte auch die traditionelle aristotelische Nachahmung im Sinne der Darstellung oder Schilderung eines realen oder möglichen Stoffes in Heydenreichs Auffassung des Ausdrucks bei bildenden Künsten, Gartenkunst und Poesie eine unverzichtbare Rolle. Man muss also der von Gunter Scholtz am Anfang skizzierten Klassifizierung von Heydenreichs Kunsttheorie als Übergang zwischen einer Nachahmungstheorie und einer Ausdruckstheorie eindeutig Recht geben.

Zweitens sollte die vorherige Schlussfolgerung aber nicht bedeuten, dass die Ansicht Max Dessoirs, dass in Heydenreichs Ästhetik der allmähliche Prozess der Überwindung der Mimesislehre seinen Höhepunkt erreicht habe, ganz unbegründet ist. Ich habe gezeigt, wie weit Heydenreichs ästhetisches Denken durch die Kunstsemiotik von Lessing geprägt war. Dieser Einfluss hätte fast dazu geführt, dass einige Kunstgattungen aus Heydenreichs Kunstsystem gänzlich herausgefallen wären, hätte er nicht eine Alternative zu Engels Begriff der Gefühlsmalerei eingesetzt, nämlich jenen Begriff des Hervorleuchtens. Obwohl vage formuliert, ist es eben dieser Begriff gewesen, mit dem Heydenreich erstmals den entscheidenden Schritt zur Überwindung des Nachahmungsprinzips in der Kunsttheorie unternommen hat. Die Funktion der Gegenstandsnachahmung bei Poesie, bildenden Künsten und Gartenkunst war für Heydenreich doch kein Zweck für sich, sondern bloß ein Mittel zu einem höheren Zweck – sie war nämlich eine notwendige materielle Voraussetzung dafür, dass der Künstler seine subjektive emotionale Wahrnehmung eines Gegenstandes mittels dessen Nachahmung hervorleuchten lassen könne. Das ästhetikgeschichtlich relevante Innovationspotential der Lichtmetapher ›Hervorleuchten‹ bestand vor allem in dem technischen Umstand, dass zwischen den Media und

den Empfindungen, die dadurch geäußert werden, nun keine semiotische Verbindung auf der Basis von Ähnlichkeit, Analogie oder Kopie mehr existierte (wie es noch bei Musik, Tanz und Pantomime der Fall war), sondern es handelte sich um Ausdruck in einem neuen, abstrakteren und vom Nachahmungsbegriff völlig befreiten Sinne, der bereits als Vorbote mancher Kunsttheorien der Romantik gesehen werden kann.⁵⁴ Das, was aus einem Gedicht, Gemälde, einer Skulptur oder einem Garten hervorleuchtet, könnte man sich doch wohl als eine Art immaterielle Stimmung, Aura oder Atmosphäre vorstellen, die dem Rezipienten etwas über den Seelenzustand des Autors verrät, keinesfalls aber als Nachahmung jenes Seelenzustandes! Deswegen hatte Max Dessoir auch gewiss Recht, als er Heydenreich einen radikalen Abschied vom Nachahmungsdiskurs zuschrieb, obwohl dieser Abschied nur in bestimmten Momenten seiner Theorie realisiert wurde.

54 Eine Parallele lässt sich z. B. zwischen Heydenreichs Auffassung der bildenden Künste und einer Stelle in Ludwig Tiecks frühromantischem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* ziehen, an der der Hauptprotagonist – ein Maler – über seine Kunst fast im Einklang mit Heydenreich nachdenkt: »Denn was soll ich mit allen Zweigen und Blättern? Mit dieser genauen Kopie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich in diesem Momente regiert, diese will ich mir selber festhalten und den übrigen Verständigen mitteilen.« Vgl. Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe*. Hg. A. Anger. Stuttgart 1994, 258. In Bezug auf die systematische Theoriebildung scheint Heydenreichs ästhetische Ausdruckstheorie auch mit der Definition der Kunst von August Wilhelm Schlegel übereinzustimmen, wonach »es nur so vielerlei Arten der Kunst [...] geben kann, als der Mensch natürliche Mittel des Ausdrucks, der Offenbarung seines Inneren im Äußeren hat, und diese sind Gestalt und Gebärden, Töne und Worte.« Vgl. August Wilhelm Schlegel: »Die Kunstlehre«. In: Ders.: *Kritische Schriften und Briefe*. Hg. Edgar Lohner. Stuttgart 1963, Bd. 2, 104 f. Für Schlegel, genauso wie für Heydenreich, war alle Kunst Ausdruck im Sinne von Selbstdarstellung des Menschen. Ein Unterschied zwischen ihren Auffassungen liegt jedoch darin, dass letzterer sich noch mit den Residuen klassischer Mimesistheorie auseinandersetzen musste, als er versuchte, die Kluft zwischen den unmittelbar ausdrückenden (Musik, Tanz, Pantomime) und den traditionell darstellenden (bildende Künste, Poesie, Gartenkunst) Künsten zu überbrücken. Dem Romantiker Schlegel dagegen bereitete der Nachahmungsbegriff kein Kopfzerbrechen mehr, weil er diesen Begriff für seine Ausdruckstheorie einfach nicht mehr brauchte. Schließlich definierte er alle Künste als unmittelbare ›Offenbarung‹ des Inneren, egal ob durch Gestalte, Worte, Töne oder Gebärden. Zuletzt sei darauf hingewiesen, dass wir zu der von Heydenreich zur Erklärung des Ausdrucksmechanismus benutzten Lichtmetaphorik zahlreiche Parallelen bei manchen, vor allem britischen Romantikern finden. Dazu vgl. Meyer Howard Abrams: *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition*. Oxford 1971.

Gergely Főrizs, Budapest

»Mit Wahrheit will ichs halten«

Wilhelm Traugott Krugs Philosophie im Spiegel der ungarischen
Rezeption mit besonderer Rücksicht auf seine Ästhetik*

Krug-Rezeption in der Nachwelt

Wilhelm Traugott Krugs (1770–1842) philosophisches Œuvre gehört zu denjenigen Leistungen, die sich zeitgenössisch einer großen Verbreitung erfreuten, heute aber im Schatten eines philosophiegeschichtlichen »Höhenkammkanons«¹ stehen. Krugs philosophisches Lebenswerk ist heute größtenteils vergessen und findet in der Philosophiegeschichte nur unter zwei Aspekten Erwähnungen: als Gegenstand von zwei Streitschriften Hegels² und als Resonanz auf die kritische Philosophie Kants. Aus der Sicht der selektiven Philosophiegeschichtsschreibung wurde Krugs Schaffen kein Eigenwert beigemessen und seinem Werk in der Geschichte der großen Gestalten des deutschen Idealismus höchstens der Rang einer Fußnote zugestanden.³ In diesem Sinne reiht ihn etwa Wolfgang

- * Diese Studie wurde mit Mitteln des Nationalen Forschungs-, Entwicklungs- und Innovationsbüros (NKFIH, Projekt Nr. 108539) gefördert.
- 1 So die Bezeichnung Carsten Zelles in seinen Ausführungen zur aktuellen Forschungslage der »Universitätsästhetik« des 18. Jahrhunderts. Carsten Zelle: »Eschenburgs Ästhetik – zur 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 (= *Germanisch-Romanische Monatschrift. Beihefte*, 50), 31–52, hier: 31 f.
 - 2 Siehe dazu: Brady Bowman: »Die Schreibfeder-Kontroverse: Zu Hegels Auseinandersetzung mit W. T. Krug im Kritischen Journal der Philosophie und ihrem Hintergrund bei Schelling«. In: *Gegen das »Unphilosophische Unwesen«. Das Kritische Journal der Philosophie von Schelling und Hegel*. Hg. Klaus Vieweg. Würzburg 2002 (= *Kritisches Jahrbuch der Philosophie*, 7), 131–146; Paul Redding: »Hegel (1770–1831)«. In: *The Oxford Handbook of German Philosophy in the Nineteenth Century*. Hg. Michael N. Forster, Kristin Gjesdal. Oxford 2015, 46–68, hier: 59.
 - 3 »He was not an important thinker, and there are only two reasons – as far I can see – why he deserves a place in the scholarly footnotes of the history of German idealism.« H. S. Harris: »G. W. F. Hegel. How the Ordinary Human Understanding Takes Philosophy...« [Notes]. In: *Between Kant and Hegel. Texts in the Development of Post-Kantian Idealism*. Hg. George di Giovanni, H. S. Harris. Indianapolis–Cambridge 2000, 293 f.

Röd unter diejenigen »frühe[n] Vertreter des Kantianismus« ein, die »keine eigenständige idealistische Auffassung entwickeln« konnten.⁴

Unter den kurzen und weniger detaillierten Krug-Darstellungen der Sekundärliteratur gibt es einen einzigen Versuch, dieses kaum bekannte Lebenswerk näher vorzustellen und kritisch zu durchleuchten: die Monografie Adolf Kempers aus dem Jahr 1988. Aber auch diese wertvolle Auseinandersetzung geht nicht über die Grundthese hinaus, dass Krugs Werk nicht als Eigenleistung zu würdigen sei. Kempers Auffassung nach bestehen Krugs Bemühungen darin, »der Kantischen Vernunftkritik ein schulphilosophisches System zu geben, Idealismus und Realismus miteinander zu vereinen sowie Schulphilosophie und Popularphilosophie zu verbinden«, d. h. hier gehe es nicht darum, eine »inhaltlich neue Philosophie« zu entwickeln, sondern lediglich darum, mögliche neue Verbindungspunkte unter den schon vorliegenden zu finden. Nur dass in der Darstellung Kempers diese Bemühungen Krugs – gegenüber der eher herabschätzenden Bewertung der Philosophiegeschichte – positiv beurteilt und ihr Ergebnis als »überzeugend« bezeichnet werden.⁵

Im Folgenden werde ich versuchen, Krugs philosophische und insbesondere ästhetische Ansätze in Rücksicht auf seine eigene Perspektive hin zu interpretieren. Dabei soll das Problem der jeweiligen ›Neuheit‹ bzw. Selbständigkeit einer Philosophie in den Mittelpunkt gestellt werden. Darüber hinaus werde ich versuchen, den der Krug'schen Selbstdeutung nahestehenden Blickwinkel des ungarischen Krug-Übersetzers István Márton⁶ zur Geltung zu bringen. Mártons 1820 erschienenes neulateinisches Krug-Kompendium lässt sich aufgrund zweier Ursachen aus der Reihe der zeitgenössischen Krug-Übersetzungen hervorheben: zum einen, weil dieser Ausgabe ein tiefgreifend-reflexives Vorwort beigefügt ist und zum anderen wegen der großen Wirkung, die diese Auflage vor allem durch ihre breite Verwendung im Unterricht der protestantischen Mittelschulen in Ungarn ausübte.

4 Wolfgang Röd: *Die Philosophie der Neuzeit 3. Erster Teil. Kritische Philosophie von Kant bis Schopenhauer*. München 2006 (= *Geschichte der Philosophie*, 9/1), 150.

5 Adolf Kemper: *Gesunder Menschenverstand und transzendentaler Synthetismus. W. T. Krug – Philosoph zwischen Aufklärung und Idealismus*. Münster 1988 (= *Philosophie*, 7), 212.

6 István Márton (auch: István Mándi Márton) (1760–1831), nach Studium u. a. am Reformierten Kollegium in Debrecen und an der Universität Göttingen (1789/90) ab 1790 bis zu seinem Tode Professor der Mathematik, Rhetorik und Philosophie am reformierten Gymnasium in Pápa.

Die Márton-Übersetzung im Kontext. Krug-Ausgaben und Übersetzungen weltweit

Wie schon angedeutet: Wilhelm Traugott Krug gehörte zu den wirkungsmächtigsten deutschen Philosophen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sein Werkverzeichnis – abgedruckt in dem Anhang der Monografie Adolf Kempers⁷ – zeigt, dass seine wichtigsten und umfangreichsten philosophischen Schriften (*Fundamentalphilosophie*, *System der theoretischen Philosophie I–III*, *System der praktischen Philosophie I–III*, *Handbuch der Philosophie... I–II*.) zu Lebzeiten des Autors regelmäßig drei Auflagen erlebten. Dazu kommt noch der Wiener Raubdruck der ersten drei genannten Werke aus dem Jahr 1818. Besonders auffallend ist die Verbreitung von Krugs Werken außerhalb des deutschen Sprachraums. Die von mir bisher ausfindig gemachten (von Kemper nicht verzeichneten) gedruckten Übersetzungen aus dem Krug'schen Œuvre sind folgende:

1. Σύνταγμα Φιλοσοφίας. Übers. Konstantinos M. Koumas. Wien 1812, 1818, 1819, 1820, I–IV. [Neugriechische Übersetzung mit dem Titel *Handbuch der Philosophie*. Es handelt sich um eine Kompilation mehrerer Werke deutscher Philosophen. Es beinhaltet zum größten Teil Krug-Werke: seine *Fundamentalphilosophie*, eine Kompilation aus Krugs dreibändigem *System der theoretischen Philosophie* und aus dem *System der praktischen Philosophie*.⁸]

2. *Guilielmi Krug philosophiae in academia lipsiensi professoris Systema philosophiae criticae in compendium redegit. Tomus I. Philosophiam Fundamentalem, Logicam, Metaphysicam et Aestheticam in se complectens*. Übers. István Márton. Wien 1820. [Neulateinische Übersetzung. Es handelt sich um eine Kompilation aus Krugs Werken mit in den Anmerkungen verkürzten Texten der *Fundamentalphilosophie* und des *Systems der theoretischen Philosophie I–III*.] Die Übersetzung der *Denklehre oder Logik* (Erster Teil des *Systems der theoretischen Philosophie*) ist auch separat erschienen: *Guilielmi*

7 Kempfer: *Gesunder Menschenverstand* (wie Anm. 5), 214–245. Vgl. auch die berichtigte Version dieses Werkverzeichnisses: Christian Ortloff: *Das staatskirchenrechtliche System Wilhelm Traugott Krugs. Glaubens- und Gewissensfreiheit – eine Forderung der Vernunft*. Frankfurt/M. 1998 (= *Rechtshistorische Reihe*, 183), 109–140.

8 Vgl. Georgios Polioudakis: *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der Griechischen Revolution von 1821*. Frankfurt/M. 2008 (= *Maß und Wert. Düsseldorfer Schriften zur deutschen Literatur*, 4), 94 f.

- Krug philosophiae in academia lipsiensi professoris Logica. In compendium redegit [...], atque in usum scholarum humanitatis seorsum edidit.* Wien 1820.
3. *Handbok I Philosophien af Wilhelm Traugott Krug.* Übers. Anders Aron Bäckström. Stockholm 1831, I–II. [Schwedische Übersetzung von: *Handbuch der Philosophie und der philosophischen Literatur.*]
 4. *Manual de Filosofią si de literatura filosofică de W. Traug. Krug.* Übers. A.[ugust] Treb.[oni] Laurian. Bukarest 1847, (Bd. I.). [Rumänische Übersetzung von Krugs *Handbuch der Philosophie und der philosophischen Literatur.*]
 5. *Fundamental Philosophy or Elements of Primitive Philosophy; being the first division of A Complete System of Philosophical Science,* Hudson / Ohio 1848. [Übersetzung von Krugs *Fundamentalphilosophie.*]

Diese in vieler Hinsicht merkwürdige Liste enthält nur die gedruckten Übersetzungen und stellt damit wahrscheinlich nur die Spitze eines Eisberges dar: Krug selbst erwähnt auch eine polnische Variante seines »Systems«, in der Übersetzung von Adam Ignacy Zabellewicz (Professor der Universität Warschau)⁹, aber diese Arbeit ist wohl nie gedruckt worden. Der zweite Band der lateinischen Márton-Übersetzung aus Krugs dreiteiligem *System der praktischen Philosophie* erhielt 1822 von der Wiener Zensurstelle nicht die Druckgenehmigung und blieb ebenfalls unveröffentlicht.¹⁰

Zu erwähnen sind noch die zeitgenössischen handschriftlichen ungarischen Übersetzungen von Krugs Werken. Von Márton selbst sind die Übertragungen der *Fundamentalphilosophie* und der *Metaphysik* erhalten geblieben.¹¹

- 9 Wilhelm Traugott Krug: »Vorrede zur ersten Auflage« [1820]. In: Ders.: *Handbuch der Philosophie und der philosophischen Literatur* [2. Aufl.]. Leipzig 1822, Bd. 1, VII.
- 10 *Systematis Philosophiae in Compendium Redactae Pars Altera Philosophiam Practicam Complectens. Ius Naturae, Ethicam, et Religionem moralem in se complectens. (Guilielmi Krugii philosophiae in academia lipsiensi professoris Systema Philosophiae Criticae in compendium redegit latine interpretus est, ad edidit Stephanus Márton [...], Tomus II.)* Das Zensurexemplar mit Zensurvermerk befindet sich in der Handschriftensammlung des reformierten Kollegiums in Pápa: Dunántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára, Pápa, 0.390.e. Eine inhaltliche Beschreibung der Handschrift bietet Károly Szabó: *Mándi Márton István.* Pápa 1860, 69–82.
- 11 [Wilhelm Traugott Krug]: *Fundamentophilosophia; Metaphysika.* Übers. István Márton. (Dunántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára, Pápa, 0.393)

Genannt werden soll auch noch eine verkürzte Übertragung der Ästhetik *oder Geschmackslehre* von Károly Péterfi aus den Jahren zwischen 1818 und 1836¹² sowie die verschollene Übersetzung desselben Werkes durch den ungarndeutschen Sámuel Ludvigh aus dem Jahr 1835.¹³ Es gibt auch spätere ungarische Teilübersetzungen aus Krugs *Fundamentalphilosophie*, *Logik* und *Metaphysik*, die zeitgenössisch nicht publiziert worden sind.¹⁴

Die Entstehung dieser Übersetzungen ist auf den Bedarf nach einem für den Gymnasialunterricht geeigneten Handbuch der Philosophie zurückzuführen. (Krugs Philosophie diente auch an deutschen Gymnasien als Grundlage des Philosophieunterrichts.¹⁵) Die Übersetzer selbst (soweit sie identifizierbar sind) sind fast alle Gymnasialprofessoren: Koumas unterrichtete mehrere Jahre lang am Gymnasium zu Smyrna und seine Arbeit sollte als Lehrbuch für die Zöglinge dieser Lehranstalt dienen; Márton war Professor für Philosophie und Mathematik am reformierten Kollegium in der westungarischen Stadt Pápa; Péterfi unterrichtete am Gymnasium in Marosvásárhely (Siebenbürgen); Anders Aron Bäckström ist auf dem Titelblatt der schwedischen Ausgabe als »rector scholae« bezeichnet und August Treboniu Laurian (der spätere Präsident der Rumänischen Akademie) unterrichtete Philosophie am St. Sava-Gymnasium in Bukarest. Eine Ausnahme bildet die US-amerikanische Ausgabe eines anonymen Übersetzers, aber nur in dem Sinne, dass diese Auflage nicht für Gymnasiasten, sondern für die Studenten des Western Reserve College in Hudson, Ohio gedacht war. Unter den namentlich bekannten Übersetzern war nur Ludvigh kein Gymnasiallehrer und seine Arbeit entstand primär nicht für Unterrichtszwecke, sondern als Teil des Übersetzungsprogramms der Ungarischen Akademie.

In dem hier dargestellten internationalen Kontext scheint das übersetzerische Unternehmen Mártons nichts Außergewöhnliches an sich zu haben. Auch

12 Im Druck: Károly Péterfi: *A vizsgálódó filozófiának systemája. III. r[ész]. Ízléstudomány vagy esztétika*. Hg. György Kristóf. Cluj/Kolozsvár 1940 (= *Erdélyi ritkaságok*, 2).

13 Mit dem Titel *Krug Wilhelm Traugott vizsgáló bölcsekedésnek rendszere. Izléstan (Aesthetica)*. Das Manuskript wurde bei der ungarischen Akademie eingereicht, aber von dem offiziellen Gutachter Ferenc Toldy abgelehnt und dem Verfasser zurückgeschickt. Die Handschrift gilt heute als verschollen. Siehe die Handschriftensammlung der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, MTA KIK Kézirattár Sign. RAL 13/d/1835.

14 Diese Manuskripte befinden sich unter den Schulkompendien des Gymnasiums in Pápa: Dunántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára, Pápa, 0.344–0.345. Die Übersetzungen stammen aus den Jahren 1850 und 1856.

15 Dazu Kemper: *Gesunder Menschenverstand* (wie Anm. 5), 45.

ist anzunehmen, dass die Übersetzung Koumas' als Beispiel für ihn diene, da das Werk des Griechen von ihm ausdrücklich in der Vorrede der Übersetzung erwähnt wird.¹⁶ Die lateinische Sprache der Übertragung ist typisch für die Zeit: Latein war die traditionelle Unterrichtssprache und offizielle Amtssprache des Königreichs Ungarn bis zum Jahr 1844. Márton selbst begründet in der Voranzeige des Buches die Sprachwahl vor allem damit, dass eine ungarische philosophische Fachsprache mit all den erforderlichen Termini technici noch nicht vorhanden sei.¹⁷ Die Übersetzung selbst ist Mártons Vorwort nach »dem Original treu«, was den nach Paragraphen geordneten Haupttext angeht, nur die Anmerkungen seien geändert, vor allem gekürzt geworden.¹⁸

Mártons Übersetzung in der Sekundärliteratur

Es wäre aber durchaus falsch, dem Werk von István Márton lediglich einen unterrichtsgeschichtlichen Wert beizumessen. Márton selbst beabsichtigte, mit der Übersetzung auch die wissenschaftliche Gemeinschaft anzusprechen¹⁹, und die große Bedeutung des Kompendiums für die Geschichte der ungarischen Philosophie ist in der Sekundärliteratur tatsächlich unumstritten – wenn auch nur wegen seiner vermeintlichen Vermittlerrolle. Dieses Buch habe insbesondere der Bekanntmachung der kantischen Philosophie in Ungarn gedient²⁰, die »theoretische Philosophie Kants« soll »indirekt über Krug Eingang in Ungarn gefunden haben«.²¹ Auf die Frage, warum sich Márton nicht um die Verbreitung des Originals bemüht, sondern sich mit dem als zweitrangig eingestuftem

16 István Márton: »Praefatio«. In: Wilhelm Traugott Krug: *Systema philosophiae criticae*. Übers. István Márton. Wien 1820, VII–XVI, hier: XV.

17 István Márton: »Hirdetések. Tudományos Híradás«. In: *Hazai s Külföldi Tudósítások* 12 (1819), 21. Jul. [Anzeige in der Zeitschrift für inländische und ausländische Nachrichten]. Die Übersetzung Mártons wurde vom Rezensenten der Leipziger Literatur-Zeitung als Mittel für die ausländische Verbreitung »der sich aus besonnener Selbsterforschung ergebenden Vernunftwahrheiten« gebilligt. Nach ihm habe »Herr v. M[árton] den Sinn fast durchaus treu wiedergegeben«. Siehe: »Guilielmi Krug, Systema Philosophiae Criticae...« [Rezension]. In: *Leipziger Literatur-Zeitung* 21 (1820), 257, 2049–2052, hier: 2049 f.

18 Márton: »Praefatio« (wie Anm. 16), XV.

19 Vgl. Márton: »Hirdetések« (wie Anm. 17).

20 Siehe das Resümee des Buches von Pál Almási Balogh in der ersten Geschichte der ungarischen Philosophie: Pál Almási Balogh: *Philosophiai pályamunkák I.* [Philosophische Preisschriften I]. Buda 1835, 116.

21 Larry Steindler: *Ungarische Philosophie im Spiegel ihrer Geschichtsschreibung*. Freiburg–München 1988, 125.

Krug begnügt habe, finden sich in der Forschungsliteratur zweierlei Antworten. Zum einen habe er als Professor eine leicht verständliche Zusammenfassung der kantischen Prinzipien liefern wollen und zum anderen müsse der Umstand berücksichtigt werden, dass der Unterricht der Lehren Kants in den katholischen Schulen Ungarns laut einer Verordnung des königlichen Statthalterrats seit 1795 verboten war.²² In diesem Sinne wurde Mártons Entscheidung für Krug ausschließlich auf äußere, teils zwangsmäßige Umstände zurückgeführt. So schreibt etwa Béla Pukánszky: »Auch die Philosophie Kants fand in Ungarn schliesslich Aufnahme, allerdings nicht in ungetrübter Form. Die ersten ungarischen Anhänger des Königsberger Philosophen waren eben keine besonders kampffrohe Naturen. Sie liessen die Angriffe der Gegner so gut wie unerwidert. Ja der angesehenste Kantianer, Stefan Márton, gab 1820 eingeschüchert in lateinischer Übersetzung das Werk Wilhelm Krugs über die Philosophie als massgebendes Handbuch der ›neuen Lehre‹ heraus; er bediente sich der Popularisierungsmittel eines Krug, um seiner philosophischen Überzeugung Anhänger zu werben. Krug hat denn auch die weitere Entwicklung der ungarischen Philosophie stark mitbestimmt, wozu seine leichtere Fassbarkeit Kant gegenüber jedenfalls wesentlich beitrug.«²³

Auf die möglichen äußeren Gründe für die Entscheidung Mártons, Krug zu übersetzen, soll hier nicht weiter eingegangen werden. Es sei nur am Rande vermerkt, dass das Lehrverbot der kantischen Philosophie in Ungarn laut Verordnung des Königlichen Statthalterrates direkt nur für die *katholischen* Schulen (die königliche Universität eingeschlossen) galt. Wie studentische Mitschriften bezeugen, konnte Márton am *reformierten* Gymnasium in Pápa wenigstens bis zum Jahr 1800 die kantische Philosophie ungestört vortragen.²⁴ Ob der spätere Wechsel seines Philosophieunterrichts von Kant zu Krug mit den antikantischen, auch persönlich gegen Márton gerichteten Angriffen (wie

22 Über die Gründe des Verbots vgl.: László Elkán: *Ungarn im Zeitalter der französischen Revolution und die Krise des Feudalismus*. Leipzig 1929, 105–107. Zum österreichischen Kontext siehe: Werner Sauer: »Philosophia non grata«. In: Ders.: *Österreichische Philosophie zwischen Aufklärung und Restauration. Beiträge zur Geschichte des Frühkantianismus in der Donaumonarchie*. Würzburg, Amsterdam 1982 (= *Studien zur österreichischen Philosophie*, 2), 267–322.

23 Béla Pukánszky: »Die Aufnahme deutscher Denker in Ungarn von Kant bis Nietzsche«. In: *Deutsch–Ungarische Begegnungen*. Hg. Béla Pukánszky. Budapest, Leipzig, Milano 1943, 91–106, hier: 95 f.

24 László Horkay: »Kant első magyar követői« [Die ersten ungarischen Anhänger Kants]. In: *Irodalom és felvilágosodás. Tanulmányok* [Literatur und Aufklärung. Studien]. Hg. József Szauder, Andor Tarnai. Budapest 1974, 201–229, hier: 211.

das Pasquill von Ferenc Budai aus dem Jahr 1801²⁵) zusammenhängt, wird zwar vermutet, konnte aber bisher noch nicht hinreichend bewiesen werden. Somit halte ich auch die verallgemeinernde Feststellung, dass die Popularität Krugs in Ungarn in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts prinzipiell auf die Kant gegenüber feindliche, Krug gegenüber aber eher duldsame Haltung der Behörden zurückzuführen sei, für ungenügend begründet.²⁶ Dass die Situation vielmehr komplizierter gelagert war, lässt z.B. das Zensurverbot für die Ausgabe der Übersetzung des krugischen *Systems der praktischen Philosophie* erahnen.

Während sich die Sekundärliteratur gerne mit den äußeren Umständen beschäftigt, die die Krug-Übersetzung Mártons begünstigt haben sollen, blieb eine eingehende inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Text von Márton (bzw. Krug) dagegen meist aus. Stattdessen spielt das Studium des Frontispizes des *Systema philosophiae criticae* eine wichtige Rolle. Ein Beispiel hierfür liefert der Essay des hervorragenden Komparatisten Hugo von Meltzl anlässlich des Zentenariums der *Kritik der reinen Vernunft*. Hierin findet man eine anschauliche Beschreibung des eigens für Mártons Krug-Ausgabe gefertigten Kupferstichs (Abb. 1). Zunächst zitiert Meltzl die Inschrift der hier abgebildeten Motivtafel und anschließend das darunter stehende Epigramm, das dem Bild beigegeben ist:

D. O. M. S.
PHILOSOPHIAE CRITICAE
CONDITORI IMMANVELI KANT
GRATA POSTERITAS L. M. Q. P.²⁷

Non ego sum Veterum, sum Non-assecla Novorum,
Seu vetus est VERUM diligo sive novum.

Meltzls Beschreibung und Kommentar dazu lautet: »Zwischen vereinzelt stehenden Cypressen und Trauerweiden erblickt man im Hintergrund eine Menge grösserer und kleinerer Denkmäler und Säulen, die zum Teil verfallen, zerbrochen und schief dastehen; während im Vordergrund ein colossaler Monolith auf isolierter Felsenplatte sich erhebt, die übrigen Denkmäler, auf welchen alle glänzenden Namen der alten und neuen Zeit von Thales bis Hume verzeichnet

25 Ferenc Budai: *A' Kánt szerént való filosofiának rostálgatása levelekbenn* [Kritische Briefe über die kantische Philosophie]. Pozsony 1801.

26 Horkay: »Kant« (wie Anm. 24), 211.

27 In deutscher Übersetzung: »Gott dem Besten und Größten geweiht / dem Begründer / der kritischen Philosophie / Immanuel Kant / hat die Dankbarkeit der Nachwelt / bereitwillig und verdienstermaßen errichtet.«



Abb. 1: Frontispiz aus: Wilhelm Traugott Krug: *Systema philosophiae criticae*. Hg. István Márton. Wien 1820. Kupferstich von Carl Rahl nach dem Gemälde von Matthäus Loder.

stehen, weit weit überragend, den Scheitel, welchen eine flatternde Eule berührt, in Wölken verhüllend, fast bis an die Sterne reichend... Auf dem Sockel aber ist obige Inschrift zu lesen. Die Idee zu dem in einzelnen Teilen bizarr gedachten Blatte dürfte wohl vom Professor Márton selbst herrühren [...]. Jedenfalls beweist grade dieses Blatt zur Genüge, dass Kant nirgend in der Welt begeistertere Anhänger gefunden haben mag, als auf magyarischem Boden.«²⁸

Es ist auffallend, dass Meltzl das Epigramm unter dem Bild zwar zitiert, es aber bei seiner Bilddeutung völlig außer Acht lässt. Diese Zeilen sind dagegen für meine eigene Interpretation von zentraler Bedeutung. Es handelt sich um ein neulateinisches Epigramm des englischen Epigrammatisten John Owen²⁹ in leicht veränderter Form. Die beiden Verse lauten in einer gereimten vierzeiligen zeitgenössischen deutschen Übertragung folgendermaßen:

Ich bin kein Gönner nicht des Neuen / noch des Alten /
sie sey neu oder alt / mit Wahrheit will ichs halten.³⁰

Die hier dargestellte Wort-Bild-Kombination steht offensichtlich in der humanistischen Tradition der Emblematik und zeigt die nötigen Elemente eines Emblems auf: das Bild (*pictura*), die Überschrift (*inscriptio*) – sie entspricht in diesem Fall der Inschrift auf der Steinsäule – und ein mehrzeiliges Epigramm (*subscriptio*), das das Bild erläutern soll.³¹ Wenn man nun dieses Epigramm zu den konstitutiven Bestandteilen des Kupferstiches zählt und versucht, die Inschrift am Sockel, den begleitenden Text und das Kupferbild *in ihrem Zusammenhang* als eine emblematische Schilderung zu interpretieren, kommt man zu einer völlig anderen Betrachtungsweise als Meltzl.

Im Sinne des Epigramms ist Wahrheit (*verus*) eine überzeitliche, gleichsam über alt und neu stehende Entität, ein gemeinsames Maß für alle Einzelercheinungen. Demgemäß lassen sich die unterschiedlichen philosophischen An-

28 von Lomnitz [Hugo Meltzl]: »Beiträge zur Geschichte der *Kritik der reinen Vernunft* in Ungarn«. In: *Acta Comparationis Litterarum Universarum* 5 (1881), 10, 145–154, hier: 145 f.

29 John Owen: *Epigrammata* [1606–1613], 7, 47. (*Philaethes. Ad Paulum*) In: *The Epigrammata of John Owen (Ioannis Audoenus). A hypertext critical edition by Dana F. Sutton* <<http://www.philological.bham.ac.uk/owen/7lat.html>> [20.03.2018].

30 John Owen: *Neuligkeit*. In: *Teutschredender Owenus. Oder; Eilf Bücher der Lateinischen Überschriften des überaus-sinnreichen Englischen Dichters Oweni, in Teutsche gebundene Sprache eben so kurz übersetzt und mit etlichen Anmerkungen erläutert*. Hg. Valentin Löber. Hamburg 1661, Nr. 47, o. S.

31 Vgl. Frank Büttner, Andrea Gott dang: *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*. München 2006, 137 f.

sichten (auf dem Bild mit Denkmälern verschiedener antiker und neuer Philosophen versinnlicht) in keine Fortschrittslinie ordnen, sondern bieten sich dem jeweiligen Zuschauer (durch die beiden Herren mit Spazierstock dargestellt) simultan zur freien Auswahl dar. Wenn also der Monolith Kants einen philosophiegeschichtlichen Höhenkamm symbolisiert, der all die anderen »weit überragt«, wie Meltzl es mit Recht feststellt, so bedeutet dies nicht, dass »die Wirkung von Kants Philosophie in Ungarn all die anderen geistigen Faktoren verzweigt«³², sondern damit wird etwas anderes und viel allgemeineres zum Ausdruck gebracht, nämlich dass die kritische Philosophie (deren Begründer – »philosophiae criticae conditor« – eben Kant ist) an der *gemeinsamen* Wahrheit, wonach ja alle Philosophien streben, in erhöhtem Maße teilnimmt. Das heißt, es wird hier mit dem Kant-Monolith nicht eine Philosophie versinnlicht, die auf Kosten der anderen, sie gleichsam zurückdrängend und verschattend, zur Geltung kommt, sondern eine all die anderen umdeutende philosophische Spitzenleistung innerhalb einer kooperierenden Gemeinschaft. Das Bild mag das vorliegende Werk von Krug/Márton in dem Sinne symbolisieren, dass es hier um eine Betrachtung (und Neuordnung) der alten und neuen philosophischen Tradition geht, wobei der kritischen Philosophie – als zwischen und zugleich über den anderen Leistungen stehenden Metaphilosophie – eine besondere Rolle zukommt.

Diese Bildinterpretation kann auch durch einen möglichen Kontext des Owen-Epigramms unterstützt werden. Bei dem neulateinischen Text handelt es sich nämlich um eine recht eindeutige Anspielung an die berühmte Horaz-Stelle, die zu einer Maxime des philosophischen Eklektizismus wurde:³³

quid verum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum;
 [...]

 Ac ne forte roges quo me duce, quo Lare tuter;
 nullius addictus iurare in verba magistri³⁴

32 Aus der Bilddedeutung Béla Pukánszkys. Béla Pukánszky: *Hegel és magyar közönsége* [Hegel und sein ungarisches Publikum]. Budapest 1932 (= *Minerva-Könyvtár*, 38), 6.

33 Vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann: »In nullius verba iurare magistri. Über die Reichweite des Eklektizismus«. In: Ders.: *Theodizee und Tatsachen. Das philosophische Profil der deutschen Aufklärung*. Frankfurt/M. 1988 (= *Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft*, 722), 203–224.

34 Q. Horatius Flaccus: Ep. I. 1, 11, 13–14. »Will nur wissen, was wahr und was gut ist, lebe nur darin / [...] Fragst du mich, wen ich zum Führer gewählt und wo ich zu Haus bin: / Keinem der Meister ergeb' ich mich ganz, noch bet' ich ein Wort nach.« Übers. Ludwig Döderlein.

In diesen Kontext gestellt, kommt dem Frontispiz folgende weitergehende Bedeutung zu: Sowohl die kritische Philosophie Kants als auch die Philosophie Krugs (es handelt sich ja um einen Kupferstich vor einer Krug-Übersetzung) lassen sich als Teile der Tradition des Eklektizismus interpretieren, und zwar im Sinne einer Abkehr vom Dogmatismus und einer Zuwendung zu einer Philosophie der bewussten und selbstständigen Auswahl. Einen Probestein dafür, ob die obige Auslegung zutrifft, bilden diejenige selbstreflexiven Äußerungen Mártons und Krugs, in denen die beiden Philosophen ihre Stellung zu Kant bzw. zu der kritischen Philosophie zu klären versuchen.

Márton, Krug, Eklektizismus und kritische Philosophie

Aufgrund der Voranzeige zu seinem Krug-Buch und der dem Werk beigefügten »Praefatio« lässt sich das übersetzerische Unternehmen Mártons ganz anders interpretieren als es unter äußeren Aspekten üblich geworden ist, nämlich als eine mechanische Wiedergabe fremden Gedankengutes. In der Ankündigung gibt Márton seine Beweggründe und Absichten folgendermaßen an: »Ich beabsichtige, die kritische Philosophie herauszugeben. [...] An dieser Art und Weise des Philosophierens teilzunehmen heißt: eine wissenschaftliche Bildung und einen sanften und feinen Geschmack in Besitz nehmen zu wollen, während der Verzicht darauf gleichbedeutend damit wäre, uns selbst zu Barbaren zu stempeln. Der Gegenstand des herauszugebenden Werkes ist nicht die kantische Philosophie, weil eine Philosophie kantisch nicht bloß dadurch wird, dass sie Philosophieren in der von Kant erfundenen Weise enthält, sondern sie soll eine überhaupt freie, autoritätsunabhängige Philosophierweise darstellen, so wie es Kant am Ende seiner ersten kritischen Schrift angekündigt hat.«³⁵ Hier bezieht sich Márton auf die Schlussbemerkungen der *Kritik der reinen Vernunft*, in der »der kritische Weg« als die einzig noch offen gebliebene »szientifische Methode« des Philosophierens zwischen Dogmatismus und Skeptizismus gepriesen wird und wo ein jeder aufgerufen wird, »das Seinige dazu beizutragen, um diesen Fußsteig zur Heeresstraße zu machen.«³⁶

Aus demselben antidogmatischen Blickwinkel wird die Philosophie Kants auch in der »Praefatio« des *Systema criticae philosophiae* Mártons – einem bis-

35 Márton: »Hirdetések« (wie Anm. 17).

36 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* [2. Aufl, 1787]. Hg. Wilhelm Weischedel. Wiesbaden 1956 (= *Werke in sechs Bänden*, 2), 711 f.

her wenig beachteten, meisterhaften philosophischen Essay – gewertet. Das Hauptanliegen dieses Textes besteht in einer persönlichen Auseinandersetzung Mártons mit dem Werk des Königsberger Philosophen. Mártons Selbstbekenntnis nach will er als »Neuling der Philosophie« die Werke Kants »rund um die Uhr« studiert haben, um sich von dem Druck der dogmatischen Lehrmeinungen zu befreien und zu den Quellen der sogenannten kritischen Philosophie vorzudringen.³⁷ Die antidogmatische Einstellung Kants scheint für Márton vor allem mit der sogenannten kopernikanischen Wende des Philosophen zusammenzuhängen, die er folgendermaßen resümiert: »Kant hat sich darum bemüht, der Dinge universelle Natur, die Gesetze ihrer eigenen Phänomene aus den ursprünglichen Gesetzen des menschlichen Geistes abzuleiten« und nicht umgekehrt – eine Feststellung, »von der er vorher unter dem Einfluss des Dogmatismus noch zurückgeschreckt war.«³⁸ Am Ende der Einleitung wird die Übersetzung der Werke Krugs damit begründet, dass er es gewesen sei, der unter den vielen deutschen Philosophen die kritische Philosophie »entwickelt« und »vollendet« habe.³⁹

Kurz und gut: in den beiden Paratexten zu seiner Krug-Übersetzung bringt Márton ganz eindeutig zum Ausdruck, dass er nicht beabsichtige, das kantische System nachzubilden. Vielmehr gehe es ihm darum, dieselbe philosophische Methode, d.h. den Kritizismus, der in der kantischen Philosophie zur Geltung gekommen sei, zu verfolgen. Krugs Philosophie erscheint hier als eine weiterentwickelte Form der kritischen Philosophie.

Diese Aussagen Mártons stimmen mit denen von Krug überein, insofern es auch dem Leipziger Professor darum ging, die *Methode* Kants und sein *System* (als eine mögliche Realisierung dieser Methode) voneinander zu trennen: »Übrigens darf der Kritizismus nicht mit dem Kantizismus verwechselt werden. Denn obwohl Kant in seinen kritischen Schriften wirklich nach kritischer Methode überhaupt verfahren ist, so kommt doch diese Methode in jenen Schriften mit gewissen Modifikationen vor, die nicht als charakteristische Bestimmungen

37 »Fontes ergo Philosophiae, quam criticam dicimus, adeundos ratus, ipsa Kantii opera, diurna, nocturnaue manu pervolutanda iudicavi, in quibus, quamquam mihi tironi, et quod longe infelicis erat, opinionum dogmaticarum nube oppresso, nusquam tuta videbatur via«. Márton: »Praefatio« (wie Anm. 16), VII.

38 Márton: »Praefatio« (wie Anm. 16), VIII.

39 »Quod autem ex omnibus Philosophis, quibus abundat Germania, opus in primis Guilielmi Krug, Viri Clarissimi [...] quod Vir hic, summa quaque laude dignissimus, totum Philosophiae Criticae Systema, iam perfecerit, et absolverit.« Márton: »Praefatio« (wie Anm. 16), XV.

derselben angesehen werden dürfen.«⁴⁰ In diesem Sinne lehnt Krug ausdrücklich die verbreitete Ansicht ab, dass er Kantianer sei: »ich war nie *Kantianer* im eigentlichen Sinne, so sehr ich auch den Stifter dieser Schule verehrt habe und noch verehere. Ich ging nur, als ich vor 30 Jahren zu philosophieren anfang, von der kantischen Philosophie aus, weil diese damal[s] eben an der Tagesordnung war. Die Mängel derselben lern't ich sehr bald einsehn [...]. Ich darf aber doch behaupten, daß ich die Selbständigkeit im Philosophieren nie aufgegeben, und daß ich mein System [...] nicht mechanisch aus fremden Philosophemen zusammengesetzt, sondern organisch aus mir selbst herausgebildet habe.«⁴¹

Hier soll die Frage nach dem Eklektizismus von Krug gestellt werden – eine Frage, die im Licht der vorgenommenen Interpretation des Frontispizes zur Krug-Ausgabe Mártons besonders akut wird. In der Sekundärliteratur findet man diesbezüglich unterschiedliche Einschätzungen. Adolf Kemper ist der Meinung, dass »Krug trotz seiner häufig sichtbar werdenden Anlehnung an die Schulphilosophie überwiegend popularphilosophisch vorgeht, zumindest aber als Eklektiker hinsichtlich der Methode angesehen werden kann.«⁴² Michael Albrecht vertritt dagegen in seiner großen Monographie zur philosophischen Eklektik die Ansicht, dass die Methode Krugs »keine Eklektik« im Sinne einer »unvoreingenommenen Auswahl« sei, sondern bei ihm »die richtige Auswahl des Wahren« auf der »schon bestehenden Prinzipienkenntnis« beruhe, somit teile Krug den ablehnenden Standpunkt Fichtes und Hegels der Auswahl-Eklektik gegenüber.⁴³

An dieser Stelle ist eine Begriffserklärung notwendig, weil der Ausdruck ›Eklektik‹ (auch) im zeitgenössischen Kontext über zwei gegensätzliche Bedeutungen verfügt: In negativer Konnotation wurde der Ausdruck mit Synkretismus, d.h. mit einer wahllosen Anhäufung von Materialien gleichgesetzt. Dagegen bezog sich eine positive Bedeutungsvariante auf ein Philosophieren, bei dem kritisch, selbständig und bewusst eine Auswahl getroffen wurde.⁴⁴ Für Krug selbst ist in der Methodenlehre der *Fundamentalphilosophie* der Ausdruck Eklektizismus in erster Linie negativ konnotiert, aber in den Überlegungen zum Thema erscheint

40 Wilhelm Traugott Krug: *Fundamentalphilosophie oder urwissenschaftliche Grundlehre* [2. Aufl.]. Züllichau und Freistadt 1819, 277.

41 Krug: »Vorrede zur zweiten Auflage« (wie Anm. 9), XI–XII.

42 Kemper: *Gesunder Menschenverstand* (wie Anm. 5), 188.

43 Michael Albrecht: *Eklektik. Eine Begriffsgeschichte mit Hinweisen auf die Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1994 (= *Quaestiones*, 5), 602 f.

44 Zu der Geschichte dieser Begriffsspaltung vgl. Helmut Holzhey: »Philosophie als Eklektik«. In: *Studia Leibnitiana* 15 (1983), 1, 19–29.

auch die Möglichkeit einer positiven Bewertung, wobei die »echte Auswahl« als Methode der kritischen Philosophie überhaupt angegeben wird: »Der Eklektizismus ist [...] nichts anders als ein seichter Synkretismus; denn durch ihn werden alle Systeme in ein *Chaos confusum* zusammengemischt. Eine echte Auswahl kann nur kritisch getroffen werden. Denn die wahre Krisis prüft jedes System und jede einzelne Behauptung unparteiisch und behält überall das Beste; aber sie findet dasselbe nicht durch beliebiges Zusammenraffen, sondern, indem sie von sichern Prinzipien ausgeht, bietet sich das Wahre und Gute, was in andern Systemen zerstreut vorhanden ist, von selbst dar und stellt sich zugleich in diejenige Ordnung, die einer wahren Wissenschaft angemessen ist.«⁴⁵

Eine solche Aussage scheint aber widersprüchlich zu sein, denn wie kann man »unparteiisch« sein und zugleich »von sichern Prinzipien« auszugehen? Dieses scheinbare Paradoxon lässt sich aber erklären, wenn man beachtet, dass der Prinzipienbegriff Krugs nicht mit dem der Vernunftprinzipien *a priori* des deutschen Idealismus übereinstimmt. In der *Fundamentalphilosophie* unterscheidet Krug zwischen »materialen Prinzipien« und »formale[n] Idealprinzipien«: Diese Prinzipien dienen aber nicht als Grundlagen zu deduktiven Herleitungen, sondern sie sind selbst schon Ergebnis teils einer selbstreflexiven, teils einer rückführenden Denkbewegung: »die materialen Prinzipien der philosophischen Erkenntnis finden sich [...] dadurch, dass ich auf die Thatsachen meines Bewusstseins fortwährend reflektire [...] durch die formalen Idealprinzipien soll diese Erkenntnis die Gestalt der Wissenschaftlichkeit oder die systematische Form erhalten.«⁴⁶ »Das oberste Formalprinzip ist offenbar kein gegebenes, sondern ein gemachtes Prinzip.«⁴⁷ Und weiter heißt es: »Das oberste Formalprinzip soll nicht zur Ableitung (*deductio*) aller philosophischen Erkenntnisse aus einem einzigen Satze [...] dienen, sondern zur Hinleitung (*reductio*) derselben auf ein einziges Ziel als ihren gemeinschaftlichen Mittelpunkt.«⁴⁸

45 Krug: *Fundamentalphilosophie* (wie Anm. 40), 279. Um zu zeigen, wie eigenständig, doch sinngetreu Márton mit dem Text der Anmerkungen Krugs verfährt, sei hier sein Resümee dieser Passage zitiert: »Verbo Eclecticismus, nihil aliud est, quam inanis quidam Syncretismus, seu Miscellionismus, Chaosque Systematum confusum, verbo Koranus ille Philosophicus, cuius ante omnia pudere deccat Philosophum, Certe genuinus veritatum delectus, nonnisi critice potest Institui.« (Eklektizismus ist also nichts anders, als irgendwelcher leerer Synkretismus oder Miscellionismus, ein konfuses Chaos von Systemen, kurz gesagt: ein philosophischer Koran, wofür sich ein Philosoph schämen sollte. Eine selbständige Auswahl der Wahrheiten ist sicherlich nur mit kritischer Methode möglich.) Krug: *Systema philosophiae criticae* (wie Anm. 16), 84.

46 Krug: *Fundamentalphilosophie* (wie Anm. 40), 68 f.

47 Ebd., 74.

48 Ebd., 75.

Wenn also Krug »von sichern Prinzipien« der Philosophie spricht, dann sind damit nicht vorgegebene Grundsätze gemeint. Das sogenannte oberste Formalprinzip bzw. der »oberste[r] Zweck« der Philosophie wird nicht willkürlich-subjektiv, sondern auf intersubjektiver Ebene gesetzt: »Indessen muss ich doch wohl einen solchen [Zweck] setzen, der sowohl für mich selbst als für andre philosophirende Subjekte von der höchsten Wichtigkeit ist, [...] um ihn auch bei Andern vernünftiger Weise voraussetzen zu können, wenn ich ihnen meine Philosopheme zur freien Anerkennung mittheilen wollte«. ⁴⁹ Dieser Forderung entspricht nach Krugs Auffassung nur »der Kritizismus oder die synthetische Methode« und das daraus hervorgehende System »des transzendentalen Synthetismus«. ⁵⁰ Wichtig für uns ist in diesem Fall, dass man Krugs System eindeutig als eine Variante der positiv gemeinten philosophischen Eklektik identifizieren kann, indem es hier um einen Versuch geht, die Philosophie in der Form eines nicht willkürlichen, sondern als ein den allgemeinen Erfordernissen der menschlichen Verständigung entsprechendes System zu entfalten.

Es kommt sogleich die Frage auf, inwieweit es adäquat ist, dass Márton auch Kant und seine kritische Philosophie implizit dem Traditionsstrang der Eklektik zuweist, etwa indem er die kantische »freie, autoritätsunabhängige Philosophierweise« rühmt, oder durch seine eigenartige Schilderung der »critica philosophia« auf dem Titelkupfer seines Buches. Gegen diese Einstellung spricht etwa, dass Albrecht in seiner Eklektik-Monographie zu dem Schluss kommt: In »Kants Begriff des Selbstdenkens« gebe es »keinerlei Bezugnahme auf den Auswahlgedanken« und daher sei »Eklektik für Kant ein Thema der Vergangenheit«. ⁵¹

Das Fehlen einer direkten Bezugnahme ist noch keine Abgrenzung und daher erlaubt es gerade die Art und Weise, wie sich Márton auf Kants Beispiel bezieht, einen zwar nicht augenscheinlichen, aber doch möglichen philosophiegeschichtlichen Zusammenhang zu finden. ⁵² Wie schon erwähnt, nimmt Márton in der Vorankündigung seines Krug-Buches Bezug auf den letzten Abschnitt der *Kritik der reinen Vernunft*, worin es um den »kritischen Weg« als den einzigen noch »offen stehenden« Modus des Philosophierens geht und worin ein

49 Ebd., 73.

50 Ebd., 276.

51 Albrecht: *Eklektik* (wie Anm. 43), 599.

52 Werner Schneiders etwa betont die Parallelen zwischen dem Kritizismus Kants und der Methode der philosophischen Eklektik. Werner Schneiders: »Vernünftiger Zweifel und wahre Eklektik. Zur Entstehung des modernen Kritikbegriffes«. In: *Studia Leibnitiana* 17 (1985), 2, 143–161.

Appel an den Leser erfolgt, »das Seinige dazu beizutragen, um diesen Fußsteig zur Heeresstraße zu machen«. Dieser Aufruf zum Symphilosophieren war aber in der zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* schon durch das Motto – einem Zitat aus der »Praefatio« der *Instauratio magna* von Francis Bacon – antizipiert worden: »Was uns selbst angeht, so schweigen wir. Was jedoch die Sache betrifft, um die es sich handelt, so bitten wir: daß die Menschen bedenken, daß sie nicht eine bloße Meinung, sondern eine notwendige Aufgabe sei; und daß sie es für gewiß halten, daß wir nicht die Grundlagen irgendeiner Schulrichtung oder Lehrmeinung schaffen, sondern die der menschlichen Wohlfahrt und Würde. Sodann, daß sie, ihrem eigenen Vorteil angemessen, gemeinsam zu Rate gehen und selbst Anteil nehmen. Außerdem, daß sie gute Hoffnung hegen und unsere ›Instauratio‹ nicht als etwas vorstellen und empfinden, was endlos und über das Sterbliche hinaus ist, da sie doch in Wahrheit eines endlosen Irrtums Ende und rechtmäßiger Schluß ist.«⁵³

Die Frage, ob »eine direkte Linie von Bacon zu Kant« führe, d.h. »eine Linie, die durch den cartesischen Rationalismus unterbrochen worden war« und von der Kant uns mit der Voranstellung dieses Mottos bedeutet, »dass er das Projekt der *Instauratio magna* wiederaufnehme«⁵⁴, lasse ich offen. Es ist allerdings nicht zu leugnen, dass in Kants Bacon-Zitat die wichtigsten programmatischen Elemente einer für Bacon charakteristischen⁵⁵ philosophischen Eklektik zu finden sind: der Verzicht auf das esoterische Denken zugunsten einer dem Gemeinwohl dienenden Philosophie; die Auffassung des Philosophierens als keiner individuellen, sondern einer gemeinschaftlichen Tätigkeit, die nie zu einem endgültigen Ruhepunkt kommen wird. Auch die Erwähnung der »Hoffnung« ist ein wiederkehrender Bestandteil der gegen den Dogmatismus gerichteten theoretischen Überlegungen der Eklektiker. Die Dogmatiker (wie etwa die Aristoteliker) hätten nämlich »keine Hoffnung auf bessere Erfindungen, weil [...] man der Möglichkeit mißtraut, etwas Besseres könne erfunden werden«.⁵⁶ Eine Variante eines solchen anthropozentrischen, exoterischen und zukunftsorientierten Philosophieprogramms findet man in der »Praefatio«

53 Kant: *Kritik* (wie Anm. 36), 6. Übersetzung aus dem Lateinischen von Wilhelm Weischedel.

54 Gerhart Schmidt: »Ist Wissen Macht? Über die Aktualität von Bacons *Instauratio magna*«. In: *Kant-Studien* 58 (1967), 4, 481–498, hier: 495.

55 Albrecht: *Eklektik* (wie Anm. 43), 165–168.

56 Pierre Gassendi: *Dissertations en forme de paradoxes contre les Aristotéliens*, Art. 12: Et ils s'interdisent ainsi l'espoir de faire de meilleures découvertes (1658). Zit. nach: Albrecht: *Eklektik* (wie Anm. 43), 169.

Mártons in dem Verweis auf die sogenannte »sokratische Wende« der Philosophie: »Derjenige [Philosoph] scheint nicht nur die Philosophie, aber selbst die Weisheit vom Himmel auf die Erde herunterzurufen, der nach dem Vorbild des Sokrates die Philosophie in die Häuser der Menschen einführt, und die Menschen- und Bürgerrechte, die ethischen Pflichten eines jeden von uns, sowie Hoffnung und Zukunftsvertrauen den Menschen vor Augen stellt.«⁵⁷ Auch dieses Zitat zeigt, dass die gegen den Dogmatismus gerichtete kritische Philosophie Mártons (bzw. Krugs) sich nur schwer von der sokratischen Tradition des philosophischen Eklektizismus trennen lässt. Zu dieser Tradition gehört außer der Methode der Auswahl auch der Glaube der Eklektiker an die »Wahrheit« als den Maßstab der Auswahl, d.h. der Glaube an eine den Menschen angehende Wahrheit, die aber nur durch eine ständige Erforschung der gesellschaftlich-humanen Verhältnisse zutage gefördert werden kann.

Krugs Wahrheitsbegriff lässt sich auch auf die Annahme eines *sensus communis* zurückführen: Wahrheit bestehe »in der Übereinstimmung unsrer Vorstellungen«, und je größer diese Übereinstimmung ausfalle, umso weniger Irrtum werden unsere Urteile enthalten. Die »reine, lautere Wahrheit« würde sich aus der Gesamtheit aller Vorstellungen ergeben, sie sei aber den einzelnen Menschen, diesen »sehr beschränkten Erkenntnissubjekten« unzugänglich.⁵⁸

Die Methodologie der Ästhetik Krugs

Hinsichtlich Krugs *Ästhetik oder Geschmackslehre*, die als dritter Teil seines *Systems der theoretischen Philosophie* 1810 erschienen ist, soll zunächst festgestellt werden, dass es sich hier, trotz der zahlreichen Kant-Verweise, nicht um das Werk eines Kantianers handelt. Statt den Neuanfang einer transzendentalen Ästhetik zu verfolgen, kehrt Krug explizit zu der ursprünglichen Baumgarten'schen Vorstellungsweise der Ästhetik zurück. Dazu liest man in seiner *Fundamentalphilosophie* Folgendes: »[Ästhetik] verstehen wir so, wie ihn Baumgarten als Urheber verstanden hat. Denn die von Kant sogenannte transzendente Aesthetik gehört zur Metaphysik oder Erkenntnislehre, indem diese

57 »Profecto, non Philosophiam modo, sed ipsam adeo Sapientiam, de Coelo hodiedum videtur is devocare, atque in domibus hominum collocare, qui exemplo Socratis, Iura hominis, et Civis, officia cuiusque nostrum ethica, ut et spem, fiduciamque futurorum, ante oculos hominum posuerit.« Márton: »Praefatio« (wie Anm. 16), X.

58 Krug: *Fundamentalphilosophie* (wie Anm. 40), 223 f.

von den ursprünglichen Gesetzen der Sinnlichkeit, von Raum und Zeit als Formen der Anschauung (und Empfindung) handeln muss.«⁵⁹

Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dem berühmten Diktum Kants (in einer Fußnote der *Kritik der reinen Vernunft*) über die Ästhetik des Baumgarten'schen Typus findet man in Krugs »Einleitung« zu seiner Ästhetik. Hier wird zunächst Kants Plädoyer für die Trennung von psychologischer Ästhetik (als die Bestimmung der empirischen Regeln der Beurteilung des Schönen) und transzendentaler Ästhetik (als Wissenschaft von den Prinzipien der Sinnlichkeit a priori) zitiert. Krugs Argument gegen diese Zweiteilung lautet folgendermaßen: »Allein K[ant]. scheint nicht bedacht zu haben, dass, wie alles was im menschlichen Gemüth erscheint, seinen Grund in der ursprünglichen Einrichtung oder Handlungsweise desselben haben muss, so auch die ästhetischen oder Geschmacksurtheile von gewissen a priori im Gemüthe selbst bestimmten Bedingungen abhängen müssen.«⁶⁰

Eine Überwindung der kantischen Trennung zwischen der Welt der a priori gegebenen Gesetze einer transzendentalen Ästhetik und der einer a posteriori begründeten psychologischen Ästhetik der Gefühle wird schon in der Ästhetik-Definition am Anfang der Ästhetik Krugs verlautbart: »Die Ästhetik soll eine Wissenschaft von der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes in Ansehung derjenigen Thätigkeit seyn, vermöge welcher ein Gegenstand in seiner Beziehung auf das Gefühl der Lust und Unlust erkannt, und dem zufolge als Geschmacksobjekt beurtheilt wird.«⁶¹ Mit dieser Zuwendung zum Menschen als dem Subjekt des Geschmacksurteils, zu den Gesetzmäßigkeiten seines Gemütes, die in ihrer a priori-Ursprünglichkeit durch eine auf empirische Untersuchungen basierte »Hinleitung« erfassbar sind, leistet Krug den Anforderungen einer anthropologischen Ästhetik genüge. Diese seien nämlich Ernst Stöckmann nach eine »Wende zur empirischen Natur des Menschen, zu seinen natürlich gegebenen Ausstattungsmerkmalen unter dem Gesichtspunkt ihrer ästhetischen Relevanz und Funktionalität« und die Betrachtung des Schönen unter dem Aspekt der »anthropologischen Voraussetzungen der Erfahrung dieses Schönen«.⁶²

59 Ebd., 295.

60 Wilhelm Traugott Krug: *Geschmackslehre oder Ästhetik*. Königsberg 1810 (= *System der theoretischen Philosophie*, 3), 7.

61 Ebd., 3.

62 Ernst Stöckmann: *Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*. Tübingen 2009 (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, 39), 11–12.

Diese Begriffsbestimmung soll aber anhand des vorliegenden Materials um eine weitere, nämlich um die methodologische Dimension bereichert werden. Selbst Stöckmann weist auf das Bacon'sche »Leitmodell für die empirienahe, jedoch nicht reflexionsfreie Erkenntnisgewinnung« hin, das später sowohl bei Baumgarten als auch bei Sulzer die Grundlage einer anthropologisch begründeten Ästhetik werden sollte. Stöckmanns Auffassung zufolge handelt es sich bei der »emotionalen Wirklichkeitswahrnehmung« weder um eine »bloße Perzeption eines äußeren Sinnesdatums« noch um »eine schlechthin angeborene, von der Tätigkeit des Subjekts ablösbare Auffassungsform«, sondern vielmehr um den »Inbegriff sinnlich *vermittelter* Erfahrung«. ⁶³ In dieser theoretischen Grundstruktur lässt sich nicht nur Krugs Ansicht der Geschmackslehre wiedererkennen, sondern – auf einer allgemeineren Ebene – auch die Methode der philosophischen Eklektik, die ja darum bemüht ist, aus den sinnlich zugänglichen Elementen der Tradition zu einer Auswahl *wahrer* Erkenntnis, die von *a priori* im Gemüte liegenden Gesetzen gesteuert ist, zu gelangen.

Diejenigen, die die Methodologie der Eklektik auf eine bloße Negation der »methodischen Kriterien« anderer philosophischen Sekten beschränken wollen ⁶⁴, oder die die Methodizität der »Idee der Auswahl« mit der Begründung, dass sie »keine Kriterien der Auswahl liefern kann« anzweifeln ⁶⁵, scheinen zu vergessen, dass die Eklektik von ihren Anfängen an außer der Ablehnung des Dogmatismus und des Skeptizismus auch mit einer Hinwendung zum Menschen, d.h. mit dem Programm der Erforschung der menschlichen Angelegenheiten in dem weitesten Sinne gekennzeichnet ist. In diesem Sinn wird in der eklektischen Tradition der Mensch durch die angenommene überzeitliche Uniformität seiner Natur zum Auswahlkriterium überhaupt. Es sei hier nur an das eklektische Philosophieprogramm Ciceros erinnert, worin die Methode der unvoreingenommenen Auswahl (die eigene Ansicht zu verbergen und »in jeder Untersuchung auf das Wahrscheinlichste auszugehen«) inhaltlich mit einer »Untersuchung über das Leben und die Sitten, und über das Gute und Böse« verknüpft ist. ⁶⁶ Wie wären aber ohne die Annahme anthropologischer Konstanten diesbezüglich unterschiedliche Wahrscheinlichkeitsgrade zu bestimmen? Die sogenannte Wissenschaft vom Menschen im 18. Jahrhundert ist ebenfalls von der Überzeugung geprägt, dass »es ein gemeinsames Wesen des Menschen

63 Ebd., 236.

64 Schmidt-Biggemann: *Theodizee und Tatsachen* (wie Anm. 33), 204.

65 Albrecht: *Eklektik* (wie Anm. 43), 670.

66 Marcus Tullius Cicero, *Tusculanische Unterredungen*, V. 4. Übersetzt von Gottlieb Lukas Friedrich Tafel.

gibt«⁶⁷ und methodisch ist sie sowohl von einer bewussten und vorurteilslosen »Auswahl und Kritik der Quellen« als auch von einer »freiwilligen Selbstbeschränkung« im Blick auf »eine Annäherung an die Wahrheit auf dem Wege der Wahrscheinlichkeit«⁶⁸ gekennzeichnet. Es ist demzufolge nicht erstaunlich, dass die anthropologische Ästhetik als Teilprojekt der »Wissenschaft vom Menschen« ebenfalls eklektische Züge aufweist.⁶⁹

Das Problem der Auswahlkriterien einer kritischen Philosophie löst Krug im Sinne der eklektischen Tradition dadurch, dass er »jedem, der vernünftige Gründe vorzubringen weiss« das Recht zukommen lässt, »die allgemeine Menschenvernunft in seiner Person zu repräsentieren und seine Überzeugung nicht als bloße Privatmeinung, sondern als Gesetz für alle denkende Mitbürger geltend zu machen«. Diese Art von Gesetzformulierung kann deswegen auf eine Allgemeingültigkeit Anspruch erheben, weil der Philosoph im Namen einer Gemeinschaft, »als Bürger des philosophischen Gemeinwesens« zu Wort kommt.⁷⁰ Das heißt aber auch, dass Philosophieren in diesem Sinne nur zu Gesetzen mit einer beschränkten, vorläufigen Gültigkeit führen kann, weil diese Gesetze oder Prinzipien jederzeit von den anderen, gleichberechtigten Mitgliedern des philosophischen Gemeinwesens überprüft werden können. »Für alle geltende Gesetze« heißt also hier: allgemeingültige, aber nicht endgültige philosophische Gesetze, Resultate eines Rasonnements auf intersubjektiver Ebene, wobei individuelle Leistung und eine ständige kritische Anknüpfung an die Tradition des »Gemeinwesens« eine gemeinsame Größe, über die beide hinausgehen, bilden.

Als Beispiel für die Methode dieses von Krug so genannten »philosophischen Republikanismus«⁷¹ sei hier kurz dargestellt, wie er in seiner Ästhetik zu seiner Definition der Schönheit kommt. Die angestrebte Erklärung sieht er als »ein blosses Resultat der [...] Analyse derjenigen Thatsachen des Bewusstseyns

67 Annette Meyer: *Von der Wahrheit zur Wahrscheinlichkeit. Die Wissenschaft vom Menschen in der schottischen und deutschen Aufklärung*. Tübingen 2008 (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, 36), 1.

68 Ebd., 296.

69 Vgl. die Ausführungen Carsten Zelles zur Konstellation, die im 18. Jahrhundert zur »Erfindung der Ästhetik als einer Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis und der Anthropologie als eine Wissenschaft von der leib-seelischen Einheit des Menschen führte«, wobei Zelle u.a. auch die »Entwicklung der Eklektik« erwähnt. Carsten Zelle: »Sinnlichkeit und Therapie. Zur Gleichursprünglichkeit von Ästhetik und Anthropologie um 1750«. In: »*Vernünftige Ärzte*«. *Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*. Hg. Carsten Zelle. Tübingen 2001 (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, 19), 5–24, hier: 11.

70 Krug: *Fundamentalphilosophie* (wie Anm. 40), 276.

71 Ebd., 276.

ist, welche sich auf die Wahrnehmung des Schönen und das damit verknüpfte Wohlgefallen beziehn«. Gerade, weil dieses Ergebnis auf »Tatsachen des Bewusstseins« beruhe, bedarf es nach Krug »weiter keiner unmittelbaren Erläuterung und Rechtfertigung«. ⁷² Das heißt aber nicht, dass es hier um eine Untersuchung geht, die sich kontextunabhängig ausschließlich auf die ewigen menschlichen Bewusstseinsinhalte konzentriert. Im Gegenteil: Diese »Tatsachen« dienen dazu, eine kritische Auseinandersetzung mit dem vorzüglich in den Anmerkungen vorgestellten ästhetikhistorischen Material durchführen zu können.

Zum Thema »Interesse an der Schönheit« werden die Standpunkte Kants (»Schön ist was ohne alles Intresse [sic!] gefällt«) und Herders (»Nichts kann ohne Intresse gefallen«) miteinander konfrontiert. Dabei gelangt Krug zu dem Schluss, dass es keinen einheitlichen Begriff des Interesses gibt, sondern man ein »sinnliches«, ein »intellektuales oder rationales« ⁷³ und ein »ästhetisches« Interesse ⁷⁴ unterscheiden müsse. Die ersten beiden Varianten des Interesses seien mit Gegenständen verknüpft, die uns inhaltlich bzw. materiell interessieren (als Angenehmes und Nützlichendes bzw. Wahres und Gutes), während das ästhetische Interesse »ein formales« ⁷⁵ sei: »Was uns [...] beym Schönen gefällt und intressiert, ist die Gestalt oder Form desselben«. Daraus ergibt sich eine vorläufige Schönheitsdefinition: »Schön ist, was um seiner blossen Form willen gefällt.« ⁷⁶ In der darauf folgenden Anmerkung wird diese Erklärung mit der kantischen konfrontiert, woraus eine Präzisierung der ersteren folgt: »Schön ist, was ohne alles materiale Interesse gefällt.« ⁷⁷ Auf den nächsten 30 Seiten bemüht sich Krug um eine weitere Verfeinerung seiner Definition, wobei allgemeine Erfahrungen bezüglich des menschlichen Erlebens der Schönheit miteinbezogen werden. So erfolgt etwa die Begründung der Unterscheidung zwischen der zweckmäßigen Schönheit und der Schönheit an und für sich mit Berufung auf Beispiele aus dem Alltag. ⁷⁸ Auch die Mittelstellung des Schönen zwischen dem bloß Sinnlichen und dem rein Vernünftigen wird durch die Alltagserfahrung, dass wir geneigt sind, »die Schönheit eines Menschen« als »Merkmal seiner Herzengüte, Unschuld, Wahrhaftigkeit, und selbst der Weisheit« zu betrachten, veranschaulicht. ⁷⁹

72 Krug: *Geschmackslehre* (wie Anm. 60), 93 f.

73 Ebd., 49.

74 Ebd., 53.

75 Ebd., 55.

76 Ebd., 59 f.

77 Ebd., 60.

78 Ebd., 54 f.

79 Ebd., 82.

Auch die Überlegungen Kants (*Kritik der Urteilskraft*), Augustins und Herders hinsichtlich der Autonomie der Schönheit werden kritisch aufgearbeitet⁸⁰. Daneben wird u.a. eine Theorie des »Schönen Geistes«⁸¹ und des »Spieltriebs«⁸² entwickelt. Darauf folgt schließlich die Formulierung einer »letzten Erklärung« des Schönen, eine Definition, die weit von der Lehre der Interessenlosigkeit und der ästhetischen Autonomie wegführt und stattdessen eine Schönheitserfahrung, die sich auf das ganze Wesen des Menschen auswirkt, akzentuiert: »Schön ist, was durch seine Form Einbildungskraft und Verstand des Wahrnehmenden auf eine leichte und doch regelmäßige, mithin wohlgefällige Weise beschäftigt – oder: Schönheit ist diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es durch seine Form die Einbildungskraft in ein freyes aber mit dem Verstande einstimmiges Spiel versetzt und so das Lebensgefühl im Gemüthe des Wahrnehmenden erhöht«.⁸³

Damit sind aber Krugs Ausführungen zur Definition der Schönheit noch nicht abgeschlossen. Es folgt vielmehr noch die Besprechung weiterer Erklärungen mit dem Ziel, die eigenen Feststellungen zu »beleuchten« und zu »bestätigen«. Herangezogen werden dabei die folgenden Autoren: Baumgarten, Moses Mendelssohn, Hutcheson, Henry Home, Karl Philipp Moritz, J. C. Scaliger, Zschokke, Batteux, Augustinus von Hippo, Pythagoras, Platon, Aristoteles, Kant, Diderot, Bouterwek, Jean Paul, Crousaz und Heydenreich.⁸⁴ Allein diese bunte Gruppe alter und neuer Philosophen, die hier nicht wegen ihres geschichtlichen Wertes vorgeführt wird, sondern um die übergeschichtliche Tragweite ihrer Thesen über das Wesen des Schönen einzeln zu überprüfen, zeigt, dass es Krug nicht darum geht, an irgendein deduziertes philosophisches System anzuschließen, sondern – im Sinne des Owen-Epigramms – um die Suche nach einer Wahrheit, die nicht veraltet und deren Elemente zerstreut in verschiedenen Systemen aufzufinden sind. Die angewandte wissenschaftliche Methode ist dem Ethos der Suche angepasst: die Thesen werden nicht statisch vorgestellt, sondern in ihrer Entwicklung vorgeführt, wobei der jeweilige Wahrheitsgehalt der Untersuchung durch den ständigen Rückgriff auf die ewig-menschlichen »Thatsachen des Bewusstseyns« garantiert wird.

80 Ebd., 66 f.

81 Ebd., 80.

82 Ebd., 91.

83 Ebd., 93.

84 Ebd., 93–102.

Folgerungen und Fragen

In den obigen Überlegungen habe ich versucht, das philosophische Selbstverständnis Wilhelm Traugott Krugs und seines Übersetzers István Mártons – zwei außerkanonische Gestalten der Philosophiegeschichte – näher vorzustellen. Im Lichte ihrer methodologischen Selbstreflexionen wird ihr außerkanonischer oder ›Fußnoten-Status‹ fragwürdig, weil sich ihre eigene Vorstellung von der Philosophiegeschichte radikal von der heute üblichen unterscheidet. Im Sinne der letzteren erscheint die Geschichte der Philosophie einer Landschaft mit einzelnen zerstreuten Höhenkämmen ähnlich, wobei die Erhebungen die individuellen Leistungen der großen kanonischen Gestalten der Philosophie symbolisieren. Die Philosophieverfassung des »philosophischen Republikanismus« (oder einem positiv gewendeten Eklektizismus) Krugs dagegen entspricht eher einer ›Topologie der Ebene«, wobei die einzelnen Autoren und Werke sich weniger hervorheben, sondern sich eher in den jeweiligen Kontext einfügen und sich als Mitglieder einer Gemeinschaft zur Kenntnisnahme darbieten. Schmidt-Biggemann formuliert die Methodologie des Eklektizismus auf diese Weise: »Die Kenntnis der Ebene ist, wo es keine kategorial in die dritte Dimension erhöhten Aussichts- und Orientierungspunkte gibt, nur im Durchwandern zu erlangen, im genauen Sinne in ›Erfahrung‹«. Und er setzt hinzu, dass der Eklektizismus als »eine Lehre, die unmittelbar praktisch wirken wollte«, sich gar nicht »auf die Höhen der Spekulation« begeben durfte, »wie sie Leibniz und Kant erreicht hatten«. ⁸⁵ Wenn wir uns nun nochmals das Frontispiz zur Krug-Übersetzung Mártons anschauen (Abb. 1), dann erkennen wir die Darstellung dieser philosophiegeschichtlichen Ebene, wobei sich unter den Obeliskien der unterschiedlichen alten und neuen Philosophen ausschließlich der Kant-Monolith in die Höhe der Spekulation erhebt. Die Spitze der Steinsäule ist aber von Wolken verdeckt, und damit wird es unmöglich, dass sich die Wanderer in die Höhe aufblickend danach orientieren. Das tun sie auch nicht: Stattdessen sind die beiden Herren mit Spazierstöcken auf dem Bild ins Studium anderer, sich nicht hervorhebender Denkmäler vertieft. Um das obere Ende der Kant-Säule flattert inzwischen eine Nachteule, die seit Aristoteles als Sinnbild der metaphysischen Erkenntnis gilt. ⁸⁶ Das heißt, dass im Sinne der ›das Beste behaltenden‹ Auswahl-Eklektik nur die kritische Methode Kants (die »philosophia critica« auf der Inschrift der Säule) in die hier

85 Schmidt-Biggemann: *Theodizee und Tatsachen* (wie Anm. 33), 31.

86 Vgl. Carlos G. Steel: *Der Adler und die Nachteule. Thomas und Albert über die Möglichkeit der Metaphysik*. Münster 2001 (= *Lectio Albertina*, 4).

dargestellte philosophische Tradition integriert werden kann, während die spekulativ-metaphysischen Inhalte derselben Philosophie weitgehend ausgeschlossen bleiben, da sie einer anderen Tradition zugehören.

Diese doppelsinnige Darstellung der kantischen Philosophie resultiert wohl aus der für Krug äußerst problematischen Zweideutigkeit des Begriffes des transzendentalen Idealismus⁸⁷ in der *Kritik der reinen Vernunft*. Krug lässt nämlich diesen Begriff nur zu, wenn damit »das reale Seyn der Erkenntnißobjecte« nicht geleugnet wird. Wenn hingegen (fährt er fort) »der transzendente Idealismus die Bedeutung haben sollte, dass die Erkenntnisgegenstände selbst nichts weiter als Erzeugnisse [...] des erkennenden Subjektes (des Ichs) [...] sei[en]: so scheint uns ein solcher Idealismus den absoluten Gränzpunkt des Philosophirens selbst zu überspringen.«⁸⁸ Und über diesen Grenzpunkt hinauszugehen heißt »sich in grundlose Spekulationen und leere Träumereien verlieren, in ihren Voraussetzungen willkürlich und in ihren Behauptungen anmaassend [...] werden«⁸⁹, was einer Art von Dogmatismus gleichkommt.

Aus der hier vorgeführten Ansicht der philosophischen Landschaft ergeben sich zwei über die Rahmen gegenwärtiger Untersuchung hinausführende Fragen. Zum einen die Frage danach, ob die Tradition einer gemeinschaftlichen, von allen Teilnehmern der philosophischen Republik mitgeprägten Philosophie tatsächlich und bewusst im Werk Kants weiterlebt. Das wäre die Wiederaufnahme des Projekts der Wahrheitssuche auf einer intersubjektiven Ebene, ganz im Gegensatz zur cartesischen Auffassung der Wahrheit als subjektiver Erkenntnisakt. Diese Frage betrifft zugleich das Verhältnis Kants zur humanistischen Tradition:⁹⁰ inwieweit kann zwischen der sogenannten kopernikanischen Wende Kants und der (sokratischen) Hinwendung zum Menschen eine Parallele gezogen werden, wie es in der »Praefatio« von István Márton impliziert wird?

Zum anderen stellt sich die Frage nach der Methodologie und (im Zusammenhang damit) dem adäquaten Untersuchungsverfahren der anthropologischen Ästhetik um 1800. In der Vorankündigung seiner Krug-Übersetzung begründete István Márton sein Unternehmen mit der Absicht der Teilnahme an

87 Siehe dazu: Tobias Rosefeldt: »Dinge an sich und der Außenweltskeptizismus. Über ein Missverständnis der frühen Kant-Rezeption«. In: *Self, World, and Art. Metaphysical Topics in Kant and Hegel*. Hg. Dina Emunds. Berlin, Boston 2012, 221–260.

88 Wilhelm Traugott Krug: *Metaphysik oder Erkenntnislehre* [2. Aufl.]. Königsberg 1820 (= *System der Theoretischen Philosophie*, 2), 30 f.

89 Krug: *Fundamentalphilosophie* (wie Anm. 40), 81.

90 Vgl. János Kelemen: »A kopernikuszi fordulat és a »humanista Kant« [Die kopernikanische Wende und »der humanistische Kant«]. In: *Világosság* 45 (2004), 10–11–12, 133–139.

der von der kritischen Philosophie geprägten philosophischen Bildung seiner Zeit. Das Losungswort dabei ist die »Teilnahme«: die eklektische Methode und das Selbstverständnis Krugs bot die Möglichkeit einer kreativen Anknüpfung für andere »denkende Mitbürger« der philosophischen Republik. Beispiele dafür liefern außer Mártons Werk auch die beiden anderen wichtigen anthropologischen Ästhetiken Ungarns in den 1820er Jahren, die von Mihály Greguss und Lajos Schedius, die ebenfalls einen starken Einfluss von Krugs Begrifflichkeit aufweisen, wobei es freilich nicht um eine mechanische Übernahme gehen kann, sondern darum, wie einzelne Begriffe Krugs bei ihnen als Elemente einer veränderten Struktur vorkommen.⁹¹

Insgesamt drängt sich die Hypothese auf, dass die eklektisch eingestellten anthropologischen Ästhetiken der Epoche *eo ipso* einen mehr oder weniger einheitlichen, sich nach inneren Erfahrungsgesetzen entwickelnden, aber nicht nach Außen geschlossenen Diskurs darstellen. Der Ausdruck ›Erfahrungsgesetz‹ soll hier darauf hindeuten, dass die ›Wanderer‹ in dieser philosophischen Landschaft in erster Linie zwar Erfahrungen sammeln, aber diese Sammeltätigkeit nicht auf dem Niveau eines Synkretismus bleibt, sie ist kein Selbstzweck, sondern sie soll zu festen Verallgemeinerungen hinsichtlich der Natur des Menschen, in diesem Fall: der Natur seiner Geschmacksurteile führen. Die Erforscher dieses ästhetischen Textkorpus sollten ihre Methode der inneren Logik des untersuchten Materials anpassend ebenfalls die Perspektive eines Wanderers einnehmen, und – an eine einschlägige Metapher Goethes anschließend⁹² – sich ohne Leitfaden ins Labyrinth begeben, aber mit der Hoffnung, dass sich nach sorgfältigen Recherchen der Ausweg doch finden lässt.

91 Piroska Balogh: »Kérdések és lehetőségek a 18–19. századi soknyelvű magyarországi esztétikai terminológia kutatásában« [Fragen und Möglichkeiten der Forschung der mehrsprachigen ästhetischen Terminologie in Ungarn des 18. und 19. Jahrhunderts]. In: *Nunquam autores, semper interpretes. A magyarországi fordításirodalom a 18. században* [Übersetzungsliteratur in Ungarn des 18. Jahrhunderts]. Hg. Réka Lengyel. Budapest 2016, 347–388, hier: 354–359.

92 »Dem Verständigen, auf das Besondere Merkenden, genau Beobachtenden, auseinander Trennenden ist gewissermaßen das zur Last, was aus einer Idee kommt und auf sie zurückführt. Er ist in seinem Labyrinth auf eine eigene Weise zu Hause, ohne daß er sich um einen Faden bekümmerte, der schneller durch und durch führte; [...] dahingegen der, der sich auf höhern Standpunkten befindet, gar leicht das Einzelne verachtet, und dasjenige was nur gesondert ein Leben hat, in eine tötende Allgemeinheit zusammenreißt.« Johann Wolfgang von Goethe: »Zur Morphologie. Ersten Bandes erstes Heft 1817. Das Unternehmen wird entschuldigt«. In: Ders.: *Schriften zur Morphologie II. Morphologische Hefte 1817–1824*. Hg. Wilfried Malsch. Stuttgart 1969 (= *Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden*, 19), 13–14, hier: 14.

II.

Universitätsästhetik der Donaumonarchie



Tomáš Hlobil

Themen der Ästhetik in deutschsprachigen
österreichischen Lehrbüchern der theoretischen
Philosophie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts
– unter besonderer Berücksichtigung
der Rolle Immanuel Kants*

Der Titel der vorgelegten Studie umfasst drei selbständige Fragen: erstens die Entstehung der österreichischen Lehrbücher der theoretischen Philosophie in deutscher Sprache, zweitens die Thematisierung der Ästhetik¹ in diesen Lehrbüchern und drittens den Einfluss der Kantschen Philosophie auf die Art und Weise dieser Thematisierung. Alle drei Fragen erfordern eingangs eine Erläuterung.

Die Problematik der österreichischen Universitätslehrbücher stellt ein breites Thema dar,² innerhalb dessen ich mich auf die Erklärung von zwei für diese Studie ausschlaggebenden Fragen beschränke: Zunächst: was ich mit der Rede von österreichischen deutschsprachigen Lehrbüchern der theoretischen Philosophie meine und dann: warum beschränkte ich ihre Untersuchung auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ungeachtet des immer noch auf La-

* Die vorliegende Studie entstand im Rahmen des Programms Progres Q14 Die Krise der Rationalität und modernen Denkweise, realisiert an der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität, und mit der Unterstützung der Grantagentur der Tschechischen Republik, Grant Nr. 18-04863S.

- 1 Mit den Worten »Ästhetik« und »ästhetisch« bezeichne ich im Folgenden das Feld von Schönheit, Erhabenheit, Geschmack und Kunst, jedoch nicht Kants transzendente Ästhetik als Lehre von den apriorischen Vorbedingungen der Sinneswahrnehmung. –
- 2 Die an den österreichischen Universitäten verwendeten Lehrbücher kann man in zwei Hauptgruppen unterteilen: in regionale Lehrbücher, verfasst von den Professoren für die Hörer einer konkreten Universität bzw. Lyzeums, sowie in Lehrbücher, die von den österreichischen Monarchen per Reskript als verbindlich für alle österreichischen Universitäten und Lyzeen erklärt wurden. Dieser Aufwertung eines Lehrbuchs, die dem Verfasser einen beträchtlichen finanziellen Gewinn in Aussicht stellte, ging in den meisten Fällen ein Gesuch des Professors voraus, seine Lehrtexte zu einem Lehrbuch mit gesamtösterreichischer Verbindlichkeit zu erheben. Mit diesem Gesuch begann ein vielstufiges Genehmigungsverfahren, in dem der vorgelegte Text samt zahlreichen Gutachten über das Direktorat der zugehörigen Fakultät, das Landesgubernium und die Hofstudienkommission bis zum Kaiser gelangte. Sofern die Beurteilungen positiv waren und der Kaiser ihre Standpunkte teilte, erklärte er den Text zum Lehrbuch an allen k.k. österreichischen Bildungsanstalten.

tein abgehaltenen Philosophie-Unterrichts³ ist das Bestreben, in dessen Lehre deutschsprachige Lehrbücher einzuführen, seit den theresianischen Universitätsreformen erkennbar. Der Wiener Hof übernahm die Lehrbücher zunächst von Professoren an nord- und mitteldeutschen Universitäten,⁴ letztlich entstanden Lehrbücher von österreichischen Professoren, die die vom Hof protegierten ausländischen Vorlagen ausdrücklich nachahmten.⁵ Diese beiden Lehrbucharten stufe ich noch nicht als ›österreichisch‹ im eigentlichen Sinne des Wortes ein. Dazu zähle ich erst Lehrbücher, die von an österreichischen Universitäten und Lyzeen tätigen Professoren⁶ verfasst wurden und sich nicht ausdrücklich zu

- 3 Kaiser Franz I. erklärte noch am 17. Dezember 1819 die *Elementa philosophiae* von Joseph Calasanz Likawetz (6 Bände, herausgegeben in Brünn zwischen 1812 u. 1817) zum Pflichtlehrbuch für theoretische und praktische Philosophie an den österreichischen k.k. Bildungsanstalten und hat diesen Entscheid erst am 17. Mai 1832 aufgehoben. Die lateinischen Lehrbücher handelten die ästhetischen Themen anders ab als die deutschen. Ihre Untersuchung stellt ein selbständiges Thema dar, das den Umfang dieser Studie übersteigt. Zur Datierung des kaiserlichen Entscheids s. *Sammlung der Gesetze für das Erzherzogtum Oesterreich unter der Ens*. Erster Theil. Jahr 1819. Wien 1821, 850. *Sammlung der politischen Gesetze und Verordnungen für Mähren und Schlesien*. Sechszehnter [sic!] Band. Brünn 1836, 202.
- 4 Das wichtigste vom Hof protegierte deutschsprachige Lehrbuch war *Logik und Metaphysik* des Göttinger Philosophieprofessors Johann Georg Heinrich Feder (1. Ausg. Göttingen 1769). Maria Theresia genehmigte Feders Lehrbuch für den Unterricht der theoretischen Philosophie an den österreichischen Universitäten im Jahr 1774. Bald darauf wurde es in Österreich vom Wiener Verleger Trattner herausgegeben (erstmalig 1779, erneut 1783). Datierung der Reform s. Werner Sauer: *Österreichische Philosophie zwischen Aufklärung und Restauration. Beiträge zur Geschichte des Frühkantianismus in der Donaumonarchie*. Würzburg-Amsterdam 1982, 28.
- 5 Wie langfristig in Österreich die *Logik und Metaphysik* von Johann Georg Heinrich Feder maßgeblich blieb, unterstreicht das in den 1790er Jahren aufgelegte, dreibändige Lehrwerk *Erklärung der Logik, Metaphysik und praktischen Philosophie nach Feders Leitfaden und dem Geiste der öffentlichen Vorlesungen an der Wiener Hohen Schule*. Wien 1793–1794. Verfasser dieses anonym herausgegebenen Werks war Franz Samuel Karpe, Professor für Philosophie an der Wiener Universität. Über Karpe s. unten.
- 6 Ich ziehe also weder österreichische deutschsprachige Lehrbücher der theoretischen Philosophie von anonymen Verfassern noch von Supplenten in Betracht, ebenso wenig Auszüge aus Lehrbüchern nichtösterreichischer deutscher Autoren, die in Österreich herausgegeben worden sind. Vgl. Anonymus: *Lehrbuch der Philosophie. Allgemeine Einleitung in das philosophische Studium. Empirische Psychologie. Logik. Metaphysik*. Wien 1835. Ignaz Joseph Procházka: *Neue Darstellung der empirischen Psychologie*. Wien 1841. Procházka war Supplent für Philosophie an der Wiener Universität. *Kleine encyclopädische Bibliothek oder zusammenhangende Uebersicht aller menschlichen Kenntnisse und Fertigkeiten*. III. Klasse, XI. Abtheilung *Anthropologie und empirische Psychologie*. Wien 1814. Es handelte sich um einen Auszug aus der *Empirischen Psychologie* (Gießen 1802) von Friedrich Wilhelm Daniel Snell. Ferner ziehe ich nicht die in Österreich herausgegebenen deutschsprachigen Lehrbücher von Professoren in Betracht, die an Lyzeen und Universitäten in Ungarn tätig waren. Vgl. beispielsweise Anton Kreil: *Handbuch der Logik für seine Zuhörer*. Wien 1789.

fremden Vorlagen bekannten, obwohl auch sie oft eklektisch gestaltet wurden. Diese deutschsprachigen Lehrbücher kann man in Einklang mit der zeitgenössischen Unterteilung der Philosophie, je nachdem, ob sie die menschliche Handlung oder Erkenntnis untersuchen, als Lehrbücher der praktischen oder theoretischen Philosophie einstufen. Für die vorliegende Studie sind ausschließlich die Lehrbücher der theoretischen Philosophie relevant (d.h. der Logik, empirischen Psychologie, Anthropologie und Metaphysik), da sie sich durchgängig mit ästhetischen Themen befassten. Diese Lehrbücher erschienen in Österreich seit Anfang des 19. Jahrhunderts. Daraus ergab sich die Beschränkung des Beobachtungszeitraums auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, d.h. auf die Zeitspanne, die zwischen dem Erscheinen des ältesten Lehrbuchs im Jahr 1801 und der Universitätsreform von 1849 lag, die den Propädeutik-Status der österreichischen philosophischen Fakultäten und damit auch das bisherige Gepräge der Lehrbücher aufhob.

Das systematische Vordringen von Themen der Poetologie und Ästhetik in die Logik während des 17. und 18. Jahrhunderts, das durch das Konzept Alexander Baumgartens von der Ästhetik als einer Logik des niedrigen Erkenntnisvermögens gekrönt wurde, ist von Stefanie Buchenau beschrieben worden.⁷ Die privilegierte Stellung der Logik innerhalb der theoretischen Philosophie erlaubt die Annahme, dass ein ähnlicher Prozess auch in deren weiteren, bislang unter diesem Aspekt unzureichend durchforschten Disziplinen vor sich ging. Die Verbreitung von Themen der Ästhetik in den Logiken der Aufklärung und das Konzept der Ästhetik als philosophischer Disziplin (in Baumgartens Fall direkt der theoretischen Philosophie) muss hervorgehoben werden, denn beide herbeigeführten Neuerungen gerieten in den österreichischen Verhältnissen auf Kollisionskurs mit der institutionellen Einordnung der Ästhetik in das Fächer- und Professurensystem der dortigen Philosophischen Fakultäten. Die Ästhetik wurde von der Kaiserin Maria Theresia in das Programm der österreichischen Universitäten eingeführt.⁸ Sie hatte bereits den ältesten, im Jahr 1763 an der

7 Stefanie Buchenau: »Die Einbindung von Poetik und Ästhetik in die Logik der Aufklärung«. In: *Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Hg. Astrid Bauereisen, Stephan Pabst, Achim Vesper. Würzburg 2009, 71–84; Stefanie Buchenau: *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment. The Art of Invention and the Invention of Art*. Cambridge 2013.

8 Zur österreichischen Universitätsästhetik, zu deren Quellen und zu deren Erforschung siehe Tomáš Hlobil: *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.

Prager Universität eingerichteten Lehrstuhl gezielt von der theoretischen Philosophie getrennt. Der Prager Professor für Ästhetik (schöne Wissenschaften) Carl Heinrich Seibt durfte im Bereich der Philosophie ausschließlich praktische Philosophie lehren, namentlich Ethik und Klugheitslehre; Unterricht in empirischer Psychologie, Logik und Metaphysik wurde einem Philosophieprofessor übertragen. Die späteren thesesianischen Universitätsreformen aus den 1770er Jahren und die josephinische Reform von 1785 haben die Abtrennung der Ästhetik von der Philosophie vollendet, indem sie den Ästhetikprofessoren auch die Fächer der praktischen Philosophie entzogen und ihnen stattdessen die klassische Philologie zugewiesen haben. Die österreichischen Ästhetik-Professuren sind bis zur Aufhebung der propädeutischen Konzeption der philosophischen Fakultät im Jahr 1849 von der Philosophie getrennt geblieben. Sie wurden am häufigsten mit klassischer Philologie verbunden, weniger häufig, und das in den Jahren 1805 bis 1824, mit Geschichte der schönen Künste und Wissenschaften. Die von außen durch Machtentscheid herbeigeführte, institutionsmäßige Trennung von Ästhetik und Philosophie führte dazu, dass die Frage nach der Stellung und Thematisierungsweise der Ästhetik in den österreichischen deutschsprachigen Philosophielehrbüchern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überhaupt nicht selbstverständlich war. Österreichische Philosophieprofessoren lasen keine Ästhetik, schrieben keine Ästhetiklehrbücher und ob sie die Ästhetik in den Lehrbüchern der theoretischen Philosophie überhaupt thematisierten bzw. wenn sie es taten, *wie* dies geschah, ist bis heute nicht geklärt, denn die Historiker der österreichischen Philosophie, die die politisch herbeigeführte Trennung der Ästhetik von der Philosophie unwillkürlich übernahmen und kopierten, haben der Thematisierung Fragen der Ästhetik in diesen Lehrbüchern keine Aufmerksamkeit geschenkt.

Eine nicht geringere Ungewissheit herrscht im Fall der österreichischen Rezeption von Kants Ästhetik. Eine relativ umfangreiche Literatur befasst sich zwar schon seit langem mit der österreichischen Aufnahme von Kants kritischer Philosophie, beschränkt sich aber vorwiegend auf die Rezeption der *Kritik der reinen Vernunft* und der *Kritik der praktischen Vernunft*.⁹ Aus

9 Karl Wotke: »Kant in Österreich vor 100 Jahren«. In: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 54 (1903), 289–305. 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. Sauer: *Österreichische Philosophie* (wie Anm. 4); *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.

der *Kritik der Urteilkraft* behandelt sie lediglich die Thematik des Erhabenen als Ausgangspunkt des zeitgenössischen Literaturstreits um das Tragische systematischer.¹⁰ Die österreichische Rezeption weiterer großer ästhetischer Themen Kants – der Theorien von Geschmack, Schönheit und Kunst – wurden bislang weder heuristisch noch interpretatorisch genügend erforscht. Die Rezeption der in den weiteren Werken Kants enthaltenen ästhetischen Ansichten wurde schließlich überhaupt nicht ausgelotet. Auch diese Außerachtlassung kann man auf Kosten der österreichischen Trennung von Ästhetik und Philosophie verbuchen.

Die nachstehende Studie füllt die hier geschilderte Lücke aus: Sie beschreibt, welche österreichischen deutschsprachigen Lehrbücher der theoretischen Philosophie aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Ästhetik behandelt haben, auf welche Weise dies geschah und welche Rolle in diesen Erwägungen die ästhetischen Standpunkte Immanuel Kants gespielt haben.

I. Franz Samuel Karpe

Von den beiden ältesten österreichischen Lehrbüchern in deutscher Sprache für theoretische Philosophie, die ich ausfindig machen konnte: von den zweibändigen *Grundzügen der neuern Philosophie, für alle ihre Liebhaber, und besonders für Studierende zur Wiederholung der logischen und metaphysischen Gegenstände*

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. Jüngstens *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa.* Hg. Violetta L. Waibel. Wien 2015.

- 10 Roger Bauer: *La Réalité – Royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIXe siècle.* München 1965; Roger Bauer: *Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform.* Wien 1974; Roger Bauer: »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.

(1801) von Victorin Laaber¹¹, Professor für Philosophie am Lyzeum in Görz, und dem *Grundriß der Logik* (1802) des Philosophieprofessors am Olmützer Lyzeum Cajetan Tschink, kann man zunächst absehen, denn darin sind Einflüsse Immanuel Kants im Blick auf die Thematisierung von Ästhetikfragen nicht auszumachen. Auf beide Lehrbücher komme ich jedoch weiter unten zurück. Die Außerachtlassung Kants als eines Ästhetikers endete jedoch mit den *Prolegomena zur gesamten Philosophie, und des Lehrbegriffs der theoretischen Philosophie Erster Theil, empirische Psychologie* (1802) des Wiener Philosophieprofessors Franz Samuel Karpe. Er ließ sich über Ästhetik in beiden Teilen des ersten Bands seines umfangreichen Werks *Darstellung der Philosophie ohne Beynahmen in einem Lehrbegriffe, als Leitfaden bey der Anleitung zum liberalem Philosophiren* aus. In der Einführung in die Philosophie unterteilte er diese in eine theoretische und praktische.¹² Die Untersuchung der Einwirkung des Schönen auf den menschlichen Geist (Karpe sprach hier noch nicht ausdrücklich von Ästhetik) ordnete er samt den Untersuchungen der Menschenseele und Untersuchung der Körper unter die sogenannten kontemplativen Disziplinen der theoretischen Philosophie ein.¹³ Den Gegenstand der ästhetischen Untersuchung präziserte er darin durch die Aussage, dass diese Untersuchung sich mit einer besonderen Art von Lust oder Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen befasse, »um die Natur des Geschmacks, und des Schönen zu ergründen, und dadurch die Gewalt der Menschen über menschliche Gemüther zu vermehren«. ¹⁴ Der theoretische Philosoph bringt laut Karpe durch dieses Vorgehen die Ästhetik oder die Kritik des Geschmacks sowie die Theorie der schönen Künste und Wissenschaften zustande.

Eingehender handelte Karpe Themen der Ästhetik in der empirischen Psychologie ab, konkret in der Dianoilogie (Lehre vom verstandesmäßigen und sinnlichen Erkennen des menschlichen Geistes) und in der Thelematologie (Lehre von den menschlichen Empfindungen, Begierden und dem Willen). In

11 Der Untertitel von Laabers Buch belegt den zögerlichen allmählichen Übergang des Philosophieunterrichts in Österreich von Lateinisch auf Deutsch: »Lateinisch vorgetragen von Victorin Laaber, ehemaligen [sic!] Professor der Philosophie am k.k. Lyceum zu Görz, und von ihm selbst übersetzt.«

12 Franz Samuel Karpe: *Darstellung der Philosophie ohne Beynahmen in einem Lehrbegriffe, als Leitfaden bey der Anleitung zum liberalem Philosophiren. Prolegomena zur gesamten Philosophie, und des Lehrbegriffs der theoretischen Philosophie. Erster Theil, empirische Psychologie*. Wien 1802, 17–18.

13 Logik und Metaphysik hatte Karpe in den spekulativen Teil der theoretischen Philosophie eingeordnet. Ebd., 18.

14 Ebd., 20.

der Dianoiologie¹⁵ reihte er die Themen der Ästhetik in die Darlegung über den inneren Sinn ein, d.h. über »die Fähigkeit des menschlichen Geistes von den eigenen Veränderungen und Zuständen der Seele afficirt zu werden«,¹⁶ oder über die Fähigkeit, über diese Zustände und Wandlungen Vorstellungen und »Empfindungen« zu gewinnen. Der innere Sinn erlaube die Erforschung von Gesetzen und Ursachen gewisser seelischer Regungen und damit die Entdeckung von bestimmten Eigenschaften der Seele.

Karpe charakterisierte das Funktionieren des inneren Sinnes enumerativ. Er beschrieb ihn als »Bewußtseyn dessen, was wir leiden, wie unser Geist oder Gemüth durch unsere eigenen Vorstellungen, durch unser Gedankenspiel afficirt wird; Bewußtseyn, ob es uns mit Lust oder Unlust, mit Begierde oder Abscheu, mit Hoffnung oder Furcht erfülle, ob es uns Beyfall, Billigung, Achtung, Wohlgefallen, oder das Widerspiel abzwinge«. ¹⁷ Er unterteilte den inneren Sinn in vier Gefühle: das Bewusstsein schaffende Selbstgefühl, das Gefühl des Wahren, das Gefühl des sittlich Guten und das Gefühl des ästhetisch Schönen. Das Wohlgefallen an Schönheit, welches wir »empfinden«, bezeichnete er als Wirkung des Schönen. Der innere Sinn in Gestalt des Gefühls für das ästhetisch Schöne macht laut Karpe überhaupt erst die Ästhetik möglich, denn er vermittelt der gesamten ästhetischen Erkenntnis den Stoff. Der eigentliche innere Sinn sei aber noch nicht in der Lage, die Wahrhaftigkeit aller Entscheidungen bezüglich der Schönheit von Werken der Natur und Kunst zu garantieren, die vom Gefühl des ästhetisch Schönen hervorgebracht werden. Der innere Sinn sei nämlich normalerweise von vielen zufallsabhängigen Umständen unseres aktuellen Zustands beeinflusst und garantiere deshalb nur die Notwendigkeit des Wohlgefallens bei der Vorstellung dieses Wohlgefallens.

In der Thelematologie¹⁸ behandelte Karpe »die ästhetischen Gefühle« in der Darlegung über Humanitäts- oder innere bzw. geistige Gefühle. Zu den Humanitätsgefühlen zählte er außer den ästhetischen auch die intellektuellen und moralischen Gefühle und analysierte jedes davon selbständig. »Geschmacks-lust« oder Lust am ästhetisch Schönen bezeichnete er als »eine merkwürdige Eigenheit der menschlichen Natur«. Karpe sprach dem Menschen die Fähigkeit zu, Wohlgefallen in der Vorstellung (Anschauung) gewisser von Blick, Gehör und Einbildungskraft vermittelter Gegenstände zu finden. Diese nicht mit An-

15 Ebd., 95–99.

16 Ebd., 95–96.

17 Ebd., 96.

18 Ebd., 193–195.

nehmlichkeit, Nützlichkeit, Wahrheit oder dem Guten des Gegenstands zusammenhängende Art von Wohlgefallen bezeichnete er als »Geschmackslust« und diese menschliche Fähigkeit als »Geschmack«. »Schöne Gegenstände gefallen ohne einen Begriff von ihnen durch bloße Anschauung; sie gefallen ohne daß man ihren Besitz oder auch nur ihr Daseyn wünscht, sondern es etwa vielmehr verwünscht«, erklärte er.¹⁹ Laut Karpe steht fest, dass nur durch Blick, Gehör oder Einbildungskraft vermittelte Gegenstände schöne Gegenstände sein können, denn sie gefallen nur »durch ihre anschauliche Form«, keineswegs durch angenehmen oder nützlichen Stoff oder edle Gesinnung. Schöne Gegenstände enthalten »ein Mannigfaltiges, in dessen Verbindung zu einem Ganzen d.i. in dessen Coexistenz und Succession die Uebereinstimmung, Einheit, Regelmäßigkeit herrscht«. Schöne Gegenstände stellen ein Mannigfaltiges dar, »welches das Anschauungsvermögen leicht übersieht und der Verstand leicht verbindet«. »Das Wohlgefallen am Schönen«, schließt Karpe seine Darlegung über ästhetische Gefühle ab, »wird also erzeugt durch ein freyes und doch regelmäßiges und harmonisches Spiel des Anschauungs- und des Denkvermögens in dem menschlichen Geiste; und das Schöne ist vielmehr in diesem als in dem Kunstwerke vorhanden.«²⁰

Karpe schenkte der Problematik der ästhetischen Gefühle auch noch in einem abschließenden Vergleich aller Humanitätsgefühle Aufmerksamkeit.²¹ Hier merkt er an, ein Vergleich aller Arten von Vergnügen habe gezeigt, dass diese verschiedene Ursachen hätten. Annehmlichkeit, Nützlichkeit, Schönheit, Wahrheit und das Gute seien verschieden, obwohl sie in einem einzigen Gegenstand zusammentreffen könnten. Alle diese Ursachen würden laut Karpe von einer einzigen Eigenschaft verbunden, die sie zu »gefallenden Gegenständen« machten. Diese Eigenschaft sei die Vollkommenheit, denn jede der angeführten Ursachen des Vergnügens sei eine Vollkommenheit ihrer Art. »Selbstgefühl und Selbstvollkommenheit«, so Karpe, »sind also die Grundursache alles Vergnügens; welches dadurch bestätigt wird, daß der angenehme Zustand eines Subjekts sich genau nach dem Selbstgefühl und der Selbstvollkommenheit desselben richtet.«²²

Karpe führte in seiner Darlegung zum Gefühl des ästhetisch Schönen und der ästhetischen Gefühle keine Quelle an, aus der er diese beiden Theorien

19 Ebd., 194.

20 Ebd., 195.

21 Ebd., 196–198.

22 Ebd., 198.

entnommen hätte. Ihr auffälliger Wesenszug sind die Thesen, mit denen er das Schöne und Erhabene unterscheidet, das Schöne vom Angenehmen, Guten und Nützlichen trennt, interesse- und begriffsloses Wohlgefallen an der Schönheit fordert, das Schöne auf die Form reduziert bzw. das Schöne mit dem freien Spiel des Erkenntnisvermögens verbindet. Diese Thesen, die sich in den Logiklehrbüchern von Karpes Zeitgenossen Victorin Laaber und Cajetan Tschink nicht finden, gehen von Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) aus.²³ Allerdings muss hervorgehoben werden, dass Karpe mit diesen Thesen schlichtweg unkantisch operierte. Er begriff sie nicht als vorauszusetzende Schritte, die zur transzendentalen Verankerung des ästhetischen Geschmacksurteils und zur Enthüllung von dessen apriorischen Grundlagen führen sollten, sondern er gliederte sie in die empirische Psychologie und die Untersuchung des Gefühls des ästhetisch Schönen als eine der vier Gefühle des inneren Sinns sowie in die Ausführungen über die Humanitätsgefühle ein. Neben solchen konzeptionellen und methodologischen Unterschieden gingen Karpe und Kant auch in zahlreichen Details auseinander. Ungeachtet eines hohen Maßes an Subjektivität, das Karpe der Schönheit zuerkannte, blieb die Schönheit für ihn anders als bei Kant auch weiterhin eine objektive Entität. Er thematisierte sie unter dem Aspekt der Wirkung in der Bindung an Vollkommenheit, d.h. vermitteltst eines Verfahrens, das der *Kritik der Urteilskraft* widersprach. Nicht einmal die Überzeugung einer Verquickung von Schönheit und Form blieb rein kantisch, da Karpe den Begriff der Form ausschließlich im Sinn einer traditionellen Einheit in der Mannigfaltigkeit konzipierte.

Die konzeptionellen und methodologischen Vorgehensweisen, die Karpe von Kant unterscheiden, rücken ihn in die Nähe seiner beiden österreichischen Zeitgenossen, denn Victorin Laaber und Cajetan Tschink haben in ihren Logiklehrbüchern ebenfalls das »Schönheitsgefühl« (Laaber) bzw. »ästhetische Gefühl« (Tschink) gemeinsam mit drei weiteren Gefühlen als Bestandteil des inneren Sinnes thematisiert.²⁴ Alle drei, Karpe, Laaber und Tschink, haben dieses Verfahren einer gemeinsamen Quelle entnommen: der *Logik und Metaphysik*

23 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 23 (Unterschied des Schönen und Erhabenen), § 3 u. 7 (Trennung des Schönen vom Angenehmen), § 4 u. 7 (Trennung des Schönen vom Guten), § 2 (uninteressiertes Wohlgefallen), § 1 u. 16 (Begriffslosigkeit des Geschmacksurteils), § 11 (Form), § 9 (freies Spiel der Erkenntnisvermögen).

24 Victorin Laaber: *Grundzüge der neuern Philosophie, für alle ihre Liebhaber, und besonders für Studierende zur Wiederholung der logischen und metaphysischen Gegenstände. Erster Theil. Logik.* Wien 1801, 27–28, 151–154. Cajetan Tschink: *Grundriß der Logik.* Olmütz 1802, 21–25, 199–204.

des Göttinger Philosophieprofessors Johann Georg Heinrich Feder.²⁵ Man darf sich nicht von der Tatsache irritieren lassen, dass der Titel des von Maria Theresia um die Mitte der 1770er Jahre ausgewählten Lehrbuchs der theoretischen Philosophie an den österreichischen Universitäten und Lyzeen keinen Hinweis auf die empirische Psychologie enthält. Kants Widersacher Feder war nämlich überzeugt, dass es angebracht sei, die Darlegung der Logik gerade mit der empirischen Psychologie zu beginnen.²⁶ In diesen Teil reihte er auch Darlegungen ein, die vier Gefühle einschließlich des »Gefühls des Schönen« umfassen.²⁷ Ihrem Vorbild folgend, taten dies auch Laaber und Tschink.²⁸ Anders als diese beiden hat Karpe Feders Impulse in der selbständigen empirischen Psychologie ausgearbeitet und abgeändert, und zwar unter anderem durch die Eingliederung der Kantschen Thesen. Dadurch schuf er eine gedanklich recht inhomogene Theorie, welche die aus Kant herausgerissenen kritizistischen Thesen in unkantischen Theorien des Gefühls des ästhetisch Schönen als eines inneren Sinns (d.h. als eines Bestandteils des niederen Erkenntnisvermögens) und der ästhetischen Gefühle als Humanitätsgefühle instrumentalisierte.

Die Tatsache, dass Karpe ein selbständiges Lehrbuch der empirischen Psychologie getrennt von der Logik schuf, in das er die Theorie des Gefühls des ästhetisch Schönen und der ästhetischen Gefühle integrierte, hatte zur Folge, dass er sich in der *Logik* (1802), dem zweiten Band seiner Darstellung der *Philosophie ohne Beynahmen*, im Vergleich zu den Logiken von Laaber und Tschink, die keine Lehrbücher der empirischen Psychologie geschrieben haben, wesentlich knapper über ästhetische Themen auslassen konnte. Über sie handelte er nur im zweiten Teil, d.h. in der angewandten Logik, und zwar in der Abteilung, in der er die Gründe für die Wahrhaftigkeit unserer sinnlichen Wahrnehmung

- 25 Über Feders Lehrbuch s. Anm. 4. Allein Tschink bekannte sich ausdrücklich zu Feder: »Indessen suchte ich mich doch so viel als möglich an Feders Ideen und seinen Gedankengang zu halten, und bin davon nur da abgewichen, wo die Vollkommenheit der Wissenschaft, die Strenge der systematischen Methode, oder die Deutlichkeit des Vortrags es erheischte.« Cajetan Tschink: »Vorerinnerung«. In: Ders.: *Grundriß* (wie Anm. 24), o. S.
- 26 Johann Georg Heinrich Feder: *Grundsätze der Logik und Metaphysik*. Göttingen 1794, xvii–xviii.
- 27 Johann Georg Heinrich Feder: *Logik und Metaphysik*. Wien 1783, 29–32, 143–145.
- 28 In modellhafter Weise hatte Feder die empirische Psychologie gezielt zu einem Bestandteil der Logik gemacht, auch Laaber eröffnete die Darlegung der theoretischen Logik mit einer empirisch-psychologischen Schilderung der Menschenseele und Tschink beließ die empirische Psychologie und Logik in einem Band, auch wenn er nicht mit Feders Vorgehen übereinstimmte. Tschink: »Vorerinnerung«. In: Ders.: *Grundriß* (wie Anm. 24), o. S.

untersuchte.²⁹ Noch konziser als in der *Logik* behandelte Karpe die Themen der Ästhetik im dritten und letzten Band seiner theoretischen Philosophie, der *Metaphysik* (1802). Hierin erwähnt er das Schöne nur an zwei Stellen,³⁰ nämlich in Verbindung mit dem Wahren und Guten: Körperliche und geistige »Gefühle« unterschieden sich dadurch, dass letztere auf den Begriffen Schönheit, Pflicht und Wahrheit fußen;³¹ zum Nachsinnen über das Unendliche und die Ideale triebe uns eine Vorliebe für das Schöne und Gute.³² Im Gegensatz zur empirischen Psychologie griff Karpe bei der Thematisierung von Fragen der Ästhetik weder in der *Logik* noch in der *Metaphysik* auf Kants Thesen zurück.

- 29 Franz Samuel Karpe: *Darstellung der Philosophie ohne Beynahmen in einem Lehrbegriffe, als Leitfaden bey der Anleitung zum liberalem Philosophiren. Des Lehrbegriffs der theoretischen Philosophie zweyter Theil Logik*. Wien 1802, 191–194. Karpe stellte hier den inneren Sinn als Garanten für die Richtigkeit der Sinneswahrnehmung überhaupt vor und steckte dessen Funktion ebenso enumerativ wie in der empirischen Psychologie ab. Zudem sprach er folgende Überzeugung aus: »Es ist unmöglich, daß die Gegenstände des innern Sinnes bloßer Wahn seyen. [...] Wir sind also berechtigt zu urtheilen, und unsere Urtheile sind ganz untrüglich, daß wir Vorstellungen haben, und daß uns das Spiel derselben mit Lust oder Unlust, Begierde oder Verabscheuung, Hoffnung oder Furcht erfüllt, uns Beyfall, Billigung, Wohlgefallen aufbringt.« Ebd., 192. Wohlgefallen an der Schönheit charakterisierte er als Modifikation der Seele. Das Bewusstsein dieses Wohlgefallens bezeichnete er als »innere Empfindung«. Diese innere Empfindung werde häufig für die Wirkung des ästhetisch Schönen gehalten. Der eigentliche innere Sinn garantiere laut Karpe aber noch nicht die Schönheit eines bestimmten Kunst- oder Naturwerks. Er garantiere nur so viel, dass die Vorstellungen dieser Werke notwendig von Wohlgefallen begleitet werden. Daß das »Fürschönhalten« mit Unsicherheit verbunden sei, bezog er auf Fälle, in denen dieser Akt nicht auf der geistigen Natur des Menschen, d.h. den Gesetzen des Geschmacks beruht, sondern von zufälligen seelischen oder körperlichen Zuständen beeinträchtigt werde. Der innere Sinn, schließt Karpe, sei deshalb »auch für sich kein sicherer Bürge des Wahren, Guten und Schönen«. Ebd., 194.
- 30 Ähnlich konzis verfuhr Victorin Laaber: *Grundzüge der neuern Philosophie, für alle ihre Liebhaber, und besonders für Studirende zur Wiederholung der logischen und metaphysischen Gegenstände. Zweyter Theil. Metaphysik*. Wien 1801, 77, 138.
- 31 Franz Samuel Karpe, *Darstellung der Philosophie ohne Beynahmen in einem Lehrbegriffe, als Leitfaden bey der Anleitung zum liberalem Philosophiren. Des Lehrbegriffs der theoretischen Philosophie dritter Theil Metaphysik*. Wien 1802, 40.
- 32 Ebd., 61.

II. Gottfried Immanuel Wenzel

Karpes empirische Psychologie ist nicht das einzige deutschsprachige Lehrbuch der theoretischen Philosophie in Österreich geblieben, das mit Kants Impulsen arbeitete. Kants Einfluss lässt sich auch im vierbändigen *Vollständigen Lehrbegriff der gesamten Philosophie, dem Bedürfnisse der Zeit gemäss eingerichtet* (1803–1805) des Philosophieprofessors am Linzer Lyzeum, Gottfried Immanuel Wenzel, nachweisen. Wenzel behandelte im ersten Band die Einführung in die Philosophie und Logik. Hierin unterteilte er die Philosophie traditionsgemäß in eine theoretische und praktische (§ 15). Anders aber als Karpe führte Wenzel die Ästhetik weder unter den Disziplinen der theoretischen (§ 16) noch der praktischen Philosophie (§ 17) auf. In die theoretische Philosophie reihte er die Logik, die Metaphysik der Natur und die theoretische Anthropologie ein, in die praktische die Metaphysik der Sitten, die praktische Anthropologie, die Naturrechtsphilosophie und die Klugheitslehre.³³

Obwohl Wenzel die Ästhetik in der Grundübersicht der philosophischen Disziplinen nicht genannt hatte, versäumte er nicht, Ästhetikthemen in der Logik aufzugreifen. In § 8 der *Logik* (1803) zählt er ihre wesentlichen Eigenschaften auf und vergleicht sie mit denjenigen der Ästhetik. Für Wenzel unterscheidet sich die Logik von der Ästhetik oder Geschmackskritik grundsätzlich darin, dass jene »allgemeine Gesetze des Denkens« vorgebe. Im Gegensatz dazu gebe die Ästhetik »nur eine Norm in Bezug auf den Geschmack oder das Schöne« und enthalte »die Regeln der Uebereinstimmung des Erkenntnisses mit den Gesetzen der Sinnlichkeit; das heisst: mit dem, was die Sinne aller Menschen, die einige Kultur haben, schön finden«. Der Ästhetik seien nur »empirische zufällige Prinzipien« zu eigen. Im Gegensatz dazu stelle die Logik notwendige Prinzipien auf, denn sie erfasse die Regeln der Übereinstimmung der Erkenntnis mit den notwendigen Gesetzen von Vernunft und Verstand.³⁴

Von den Ästhetikthemen handelt Wenzel die ästhetische Vollkommenheit am umfangreichsten ab, und zwar in den §§ 32–37 des ersten Hauptstücks im »Allgemeine Elementarlehre« genannten ersten Teil seiner Logik.³⁵ In § 32 führt er an, dass zur Erkenntnis eines wirklichen Gegenstands die Anschauung und der Begriff gehörten. Die Anschauung schaffe eine unmittelbare Vorstel-

33 Gottfried Immanuel Wenzel: *Vollständiger Lehrbegriff der gesamten Philosophie, dem Bedürfnisse der Zeit gemäss eingerichtet. Erster Band. Logik*. Linz-Leipzig 1803, 37–39.

34 Ebd., 124.

35 Ebd., 156–164.

lung vom Gegenstand, die es erlaube, sich von seiner Existenz zu überzeugen. Der Begriff verbinde das in der Anschauung gegebene Mannigfaltige zu einer Einheit. Aus der Existenz dieser beiden Erkenntnisschritte folgert Wenzel, dass eine zweifache Vollkommenheit der Erkenntnis existiere – die Vollkommenheit der Anschauung oder ästhetische Vollkommenheit und die Vollkommenheit des Begriffs oder logische Vollkommenheit. Streng genommen, führt Wenzel an, gehöre die ästhetische Vollkommenheit nicht zur reinen Logik, denn diese befasse sich nur mit den Gesetzen des Denkens, keineswegs der Anschauung. Dessen ungeachtet nahm er die ästhetische Vollkommenheit in seine Darlegung auf, da er die Ansicht vertrat, dass eine konfrontierende Darstellung beider Vollkommenheiten deren deutlichere Erfassung erlaube. Laut Wenzel sei es Aufgabe des Redners und Dichters, nach der ästhetischen Vollkommenheit der Erkenntnis zu streben, um die logische ringe der Philosoph. »Die ästhetische Vollkommenheit entspricht den Gesetzen der Sinnlichkeit, d.i. die Vorstellung stimmt mit dem vorstellenden Subjekte überein.«³⁶ Bei dieser Art von Vorstellung gälten keine objektiven, allgemeingültigen apriorischen Gesetze. Diese Vorstellung sei vielmehr »subjektivisch«. Dem subjektivischen Gepräge zum Trotz ist aber laut Wenzel eine ästhetische Vollkommenheit der Erkenntnis, der eine subjektive Gültigkeit für die gesamte Menschheit zu eigen ist, durchaus möglich, »weil die Sinnlichkeit aller Menschen doch darinn übereinkömmt, dass sie das Schön nennen müssen, was den Sinnen in der Anschauung gefällt.«³⁷ Die Grundlage der ästhetischen Vollkommenheit der Erkenntnis ist laut Wenzel die Schönheit (»Ihr liegt also Schönheit zum Grunde.«).

Die Bezeichnung der Schönheit als Grundlage der ästhetischen Vollkommenheit der Erkenntnis führt Wenzel im anschließenden § 33 zur Unterscheidung zwischen dem Schönen und Angenehmen. Das Schöne sei das, was begriffs- und reizlos als Gegenstand des notwendigen Wohlgefallens, das jeder erkennt, gefällt. Diese Art bezeichnete er als »die eigentliche, selbstständige, die wesentliche Schönheit«. Schönheit sei »eine Anschauung, die ihrer Form wegen gefällt, und zwar Jedermann gefallen muss.«³⁸ Denn Einheit in der Mannigfaltigkeit gefalle jedem, der sie wahrnimmt. Das Angenehme hingegen sei »eine gefallende Empfindung durch Reitz und Rührung«. Das Angenehme sei ein »aus bloss subjektiven Ursachen«, die nur für die Sinne eines bestimmten Ein-

36 Ebd., 157.

37 Ebd.

38 Ebd., 158.

zelenen gelten, entspringendes Vergnügen. »Was eigentlich schön ist«, summiert Wenzel, »gefällt allgemein. Das Angenehme ist der Grund eines blossen Privatwohlgefallens. Das eigentlich Schöne bezieht sich nur auf die Form unserer Empfindungen; das Angenehme auf den Stoff oder Materie derselben [...]«. ³⁹

In § 34 kommt Wenzel auf die ästhetische und logische Vollkommenheit der Erkenntnis zurück und besinnt sich auf deren Beziehungen. Die ästhetische Vollkommenheit verleihe seinem Urteil nach der logischen Vollkommenheit »etwas Gefallendes und Anmuthiges«. Sie befreie diese von der scholastischen Trockenheit und erlaube ihr, ein größeres Publikum anzusprechen. Daher hält Wenzel es für angebracht, die Philosophie mit den schönen Wissenschaften – gemeint sind Dicht- und Redekunst – zu verquicken. Für ungeeignet erachtet er jedoch die Verbindung von logischer Vollkommenheit der Erkenntnis mit dem Angenehmen. Das Angenehme störe nämlich die Überlegung durch eine gereizte Sinnlichkeit, was das eigentlich Schöne nicht tue. ⁴⁰

In § 35 gibt Wenzel zu, dass die Verbindung von ästhetischer und logischer Vollkommenheit schwierig sei, denn die ästhetische Vollkommenheit der Erkenntnis entspreche den Gesetzen der Sinnlichkeit, die logische hingegen den Gesetzen des Verstands. Die Sinnlichkeit ersehne Lebhaftigkeit, der Verstand Belehrung. Die Sinnlichkeit bevorzuge Oberflächlichkeit, der Verstand Solidität; die Sinne wollen unterhalten, der Verstand genährt werden. »Etwas Widerstreitendes«, das zwischen Sinnen und Verstand herrscht, mache eine Übereinstimmung zwischen diesen schwierig und nicht für jeden Philosophen zugänglich. Schon Horaz hatte aber konstatiert, dass die Verquickung des Nützlichen mit dem Süßen den größten Widerhall hervorruft. Dass eine solche Verquickung wirklich möglich sei, belegt Wenzel mit den Beispielen der sogenannten »Philosophen im ästhetischen Gewande«. Von den antiken Autoren zählte Wenzel Platon und Lukrez, von den zeitgenössischen Hemsterhuis, Herder, Mendelssohn und Sulzer dazu. ⁴¹ Ein Philosoph, der gleichzeitig Ästhetiker ist, bringe laut Wenzel eine im vollsten Umfang der menschlichen Natur entsprechende Belehrung (§ 36). Er schaffe es nämlich, gleichzeitig den Verstand zu belehren und die Sinne des Menschen zu vergnügen, was der Philosophie eine breitere Beliebtheit eintrüge. Der Philosoph dürfe aber bei der Verbindung der logischen mit der ästhetischen Vollkommenheit nie erstere der zweiten unterordnen. Zur Vermeidung dieses Fehlers schlägt Wenzel drei Regeln vor: 1. Der

39 Ebd., 159.

40 Ebd., 159–160.

41 Ebd., 160 f.

Philosoph müsse respektieren, dass die logische Vollkommenheit die Grundlage der Erkenntnis ist, denn in der Erkenntnis geht es um Wahrheit. Und die Wahrheit dürfe er niemals zugunsten der Zierde opfern. 2. Der Philosoph solle den Gedanken eine äußere Form geben, die allgemein, nicht individuell Gefallen findet, und er müsse den Hörer mittels Begründungen, nicht etwa mittels Rührung einnehmen. 3. Das mittels Rührung und Reiz wirkende »ausserwesentlich Schöne« solle nur unter größter Umsicht mit der logischen Vollkommenheit der Erkenntnis verbunden werden, denn sonst drohe eine ernsthafte Gefahr, dass das Angenehme die Aufmerksamkeit vom Objekt auf das Subjekt lenkt, vom vorgetragenen Thema auf den Vortragenden, was die logische Vollkommenheit ganz ungehörig beeinträchtigte.⁴²

Wenzel setzte die Erläuterung der ästhetischen Vollkommenheit auch im Rahmen seiner Darlegungen der vier Grundmomente der Vollkommenheit – Quantität, Qualität, Relation und Modalität – fort. In § 37 konstatiert er, dass die Erkenntnis aus der Sicht der Quantität ästhetisch desto vollkommener sei, je mehr Mannigfaltiges sie in der sinnlichen Anschauung darstelle; aus der Sicht der Qualität, wenn die Anschauungen deutlich und lebendig seien; aus der Sicht der Relation, wenn die Erkenntnis nur subjektiv wahr sei, d.h. »wenn nur die Erkenntnis mit dem erkennenden Subjekte und den Gesetzen des Sinnen-Scheins übereinstimmt«;⁴³ aus der Sicht der Modalität, wenn sie eine durch die Sinne bestätigte Bestimmtheit aufweise. Als einen gemeinsamen Wesenszug der ästhetischen und logischen Vollkommenheit der Erkenntnis und ihrer gegenseitigen Verflechtung bezeichnete Wenzel die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Er sprach die Überzeugung aus, dass Einheit die Grundlage der Wahrheit als wichtigste Vollkommenheit jedweder Erkenntnis sei und dass nicht einmal in der Anschauung Mannigfaltiges ohne Einheit gefalle.⁴⁴

Im Rahmen seiner detaillierten Darlegung der einzelnen Momente ist Wenzel nur im Fall der Qualität auf die ästhetische Vollkommenheit zurückgekommen, und zwar im § 67 im Zusammenhang mit der logischen und ästhetischen Deutlichkeit der Erkenntnis. Logische Deutlichkeit ruht laut Wenzel auf der objektiven Klarheit der Teilvorstellungen oder Merkmale, die ästhetische Deutlichkeit hingegen auf der subjektiven Klarheit der Merkmale. Merkmale seien subjektiv klar, wenn sie von der sinnlichen Wahrnehmung und der Erfahrung geboten werden. Es handele sich um eine durch Beispiele erzielte Klarheit. Bei-

42 Ebd. 161 f.

43 Ebd., 164.

44 Ebd., 163–164.

spiele verleihen einer Darlegung Lebendigkeit, Verständlichkeit und Popularität, garantieren jedoch noch keine logische Deutlichkeit. Opfere der Philosophie das der Erkenntnis unterzogene Ding der Eleganz des Ausdrucks, könne die ästhetische Deutlichkeit der logischen sogar abträglich sein.⁴⁵ Die gesamte Darlegung beschließt Wenzel mit einer Charakteristik der Helligkeit (*luciditas*) der Erkenntnis, die in der Verbindung der logischen oder scholastischen Deutlichkeit mit der ästhetischen oder populären Deutlichkeit bestehe (§ 68).⁴⁶

Wenzel befasste sich mit Themen der Ästhetik auch in seiner theoretischen Anthropologie, die neben der Metaphysik der Natur den zweiten Band des Werks *Vollständiger Lehrbegriff der gesammten Philosophie* (1804) ausmacht. Er tat dies im Abschnitt, der die empirische Psychologie betrifft, konkret im § 49, der sich der Sinnlichkeit widmet. In der Abteilung A dieses Paragraphen analysiert Wenzel den inneren Sinn. Genau wie die vorausgegangenen österreichischen Autoren zählte er hierzu vier innere Gefühle: Mit dem ersten Gefühl empfinde die Seele ihre persönliche Existenz, mit dem zweiten das ästhetisch Schöne, mit dem dritten das moralisch Gute und mit dem vierten die Wahrheit. Mit dem Gefühl für das ästhetisch Schöne urteile die Seele »oft richtig und schnell ohne klares Bewusstseyn der Gründe über Schönheit in Natur- und Kunstwerken«. ⁴⁷ Wenzel bezeichnete diese »Empfindung« »Schönheitsgefühl«. Alle vier Gefühle setzten einen bereits gebildeten Verstand voraus, weshalb sie bei barbarischen und groben Menschen nicht anzutreffen seien. Diese Gefühle seien nicht angeboren und zeichneten sich durch Passivität und Duldung aus.⁴⁸

Wenzel nannte wie Karpe bei der Thematisierung von Ästhetikfragen keine Quelle. Aus den eben zusammengefassten Standpunkten Wenzels geht hervor, dass seine anthropologischen Überzeugungen die von Feder initiierte Charakteristik des Schönheitsgefühls als eines der vier Gefühle des inneren Sinnes, die in den Logiklehrbüchern Laabers und Tschinks sowie in Karpes empirischer Psychologie weiterentwickelt worden waren, wiederholen. Wenzels Darlegungen sind allerdings bündiger. Ihr bemerkenswerter Wesenszug ist dabei der Umstand, dass sie dem Gefühl für das ästhetisch Schöne ausdrücklich die Urteils-

45 Ebd., 217–218.

46 Ebd., 218.

47 Gottfried Immanuel Wenzel: *Vollständiger Lehrbegriff der gesammten Philosophie, dem Bedürfnisse der Zeit gemäss eingerichtet. Zweyter Band. Metaphysik der Natur und theoretische Anthropologie*. Linz-Leipzig 1804, 439 f.

48 Außer in dieser wichtigen Passage berührte Wenzel in der Anthropologie die Ästhetikfragen noch in § 51, wo er den Geschmack als eine der Nebenkkräfte der Seele definierte, sowie in § 58, wo er eine Aufzählung der zur Ausübung verschiedener Wissenschaften und Künste erforderlichen Talente lieferte. Ebd., 463, 474 f.

fähigkeit beigelegt haben. Größere Aufmerksamkeit als der eigentliche Inhalt verdient jedoch die abweichende Einordnung der Theorie des inneren Sinns. Wenzel ordnete sie neu in die theoretische Anthropologie ein, und zwar in den Teil, der die empirische Psychologie behandelt. Ähnlich wie Karpe löste er die psychologische Problematik des inneren Sinns zwar gezielt von der Logik los, anders als Karpe verselbständigte er sie aber nicht, sondern ordnete sie der Anthropologie zu. Im Zusammenhang der Logik schenkte Wenzel dem inneren Sinn keine Aufmerksamkeit. Demgegenüber griff er ein anderes Thema auf, das in den vorausgegangenen österreichischen deutschsprachigen Logiklehrbüchern zuvor nicht aufgetaucht war: das Konzept der ästhetischen Vollkommenheit als Gegenstück und Ergänzung zur logischen Vollkommenheit. Die ästhetische Vollkommenheit war das zentrale Thema Alexander Gottlieb Baumgartens und dessen halleschen Nachfolgers Georg Friedrich Meier.⁴⁹ Angesichts der Herkunft des Konzepts der ästhetischen Vollkommenheit aus dem Wolffschen Rationalismus muss jedoch betont werden, dass Wenzel die ganze Theorie der ästhetischen Vollkommenheit keineswegs von den halleschen Philosophen, sondern von Immanuel Kant übernommen hat. Die Quelle war in diesem Fall jedoch nicht die *Kritik der Urteilskraft*, wie das Postulat einer Trennung von Schönem und Angenehmen suggerieren könnte, sondern Kants Logik.

Immanuel Kant gab seine seit 1765 regelmäßig an der Universität Königsberg gehaltenen Logikvorlesungen nicht selbst in Druck, sondern hatte dazu vielmehr Gottlob Benjamin Jäsche aufgefordert, der dies im Jahr 1800 tat.⁵⁰ Gerade in Jäsches Version von Kants Logik fand Wenzel das komplette Gerüst seiner Darlegungen über die Beziehung zwischen Logik und Ästhetik sowie das Grundkonzept der ästhetischen Vollkommenheit. Nach Jäsche differenzierte Kant in seiner Vorlesung *Ästhetik und Logik* nach dem unterschiedlichen Gepräge ihrer Forschung. Ihm zufolge untersuche die Logik nicht die empirische Anwendung von Verstand und Vernunft, sondern die allgemeinen und notwendigen Gesetze des Denkens. Die Logik beruhe auf apriorischen Prinzipien,

49 Baumgarten sprach von der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis (perfectio cognitionis sensitivae), Meier bereits ausdrücklich von ästhetischer Vollkommenheit. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik. Lateinisch-Deutsch*. Hg. Dagmar Mirbach. Hamburg 2007, Bd 1, 21.: »Der Zweck der Ästhetik ist die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis als solcher. Dies aber ist die Schönheit.« Georg Friedrich Meier: *Vernunftlehre*. Halle 1752, 37–39 (§ 36), 50–53 (§ 48 u. 49), 55 f. (§ 52), 64 f. (§ 60).

50 *Immanuel Kants Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen*. Hg. Gottlob Benjamin Jäsche. Königsberg 1800.

aus denen die Regeln abgeleitet werden; sie sei Wissenschaft a priori. Diese Wesenszüge unterscheiden sie von der Ästhetik als bloßer Geschmackskritik, die keine Gesetze, sondern nur Normen, d.h. Beurteilungsmuster, festlegt. Die Ästhetik enthalte die Übereinstimmungsregeln der Erkenntnis mit den Gesetzen der Sinnlichkeit und beruhe auf empirischen Prinzipien.⁵¹ Die ästhetische Vollkommenheit der Erkenntnis ist an Anschauungen gebunden, die logische an Begriffe; die ästhetische Vollkommenheit richte sich nach den Gesetzen der Sinnlichkeit, die logische nach den Gesetzen des Verstands. Die logische Vollkommenheit der Erkenntnis beruhe auf der Übereinstimmung mit dem Objekt, man könne sie also nach allgemeinen Gesetzen, nach Normen a priori beurteilen. Demgegenüber beruhe die ästhetische Vollkommenheit auf der Übereinstimmung der Erkenntnis mit dem Subjekt, sei in der eigentlichen Sinnlichkeit der einzelnen Menschen begründet und richte sich deshalb nach keinerlei apriorischen allgemeingültigen Gesetzen. Die ästhetische Vollkommenheit könne man sich ausschließlich als subjektiv gültig mit Rücksicht auf die allgemeinen Gesetze der menschlichen Sinnlichkeit denken. Das, was den Sinnen in der Anschauung gefalle und was Gegenstand des allgemeinen Wohlgefallens werden könne, sei die Schönheit. Die eigentliche selbstständige Schönheit dürfe nicht mit dem Angenehmen, das »lediglich in der Empfindung durch Reiz oder Rührung gefällt«, verwechselt werden.⁵² Das Angenehme liefere den Grund zu einem ausschließlich privaten Wohlgefallen. Logische Vollkommenheit vertrage sich höchstens mit ästhetischer Vollkommenheit. Diese könne für sie letzten Endes anders als das Angenehme nützlich sein, denn sie beziehe sich auf die bloße Form der Sinnlichkeit, keineswegs auf deren Stoff. Zwischen ästhetischer und logischer Vollkommenheit herrsche ein ewiger Streit, der sich aus der Tatsache ergibt, dass Verstand und Sinnlichkeit verschiedene Bedürfnisse aufweisen. Verstand erfordere Einsicht und Gründlichkeit, die Sinne Fasslichkeit und Unterhaltung. Dessen ungeachtet erfordern die menschliche Natur und die Popularisierung des Wissens, dass beide Vollkommenheiten miteinander verbunden werden. Diese Verbindung müsse sich der Jäsche-Logik zufolge nach drei Regeln richten: 1. Die logische Vollkommenheit müsse immer die Grundlage bilden. 2. Mit der logischen Vollkommenheit müsse notwendigerweise eine formale ästhetische Vollkommenheit zusammengehen. 3. Beim Einsatz von Reiz und Rührung müsse man höchst behutsam vorgehen, damit die

51 Ebd., 7–9.

52 Ebd., 47.

Aufmerksamkeit nicht stärker an das Subjekt als an das Objekt der Erkenntnis gefesselt werde.⁵³

Jäsche zufolge handelte Kant in der Logik ebenfalls die ästhetische Vollkommenheit in der Bindung an die vier Momente der vollkommenen Erkenntnis – Quantität, Qualität, Relation und Modalität – ab. In Bezug auf die Quantität sprach er von ästhetischer Allgemeinheit, in Bezug auf die Qualität von ästhetischer Deutlichkeit, in Bezug auf die Relation von ästhetischer Wahrheit und in Bezug auf die Modalität von ästhetischer Gewissheit. Kant vertrat dabei die Überzeugung, dass sich in der Verbindung der ästhetischen mit der logischen Vollkommenheit immer zwei Elemente zeigten: Mannigfaltigkeit und Einheit. Die Einheit beruhe auf dem Begriff und sei eine Angelegenheit des Verstands, die Mannigfaltigkeit melde sich in den Sinnen bei der Anschauung. Besondere Aufmerksamkeit ließ er der logischen und ästhetischen Vollkommenheit im Rahmen einer detaillierten Darlegung des Qualitätsmoments zukommen. Die Überlegungen über die Beziehung zwischen logischer und ästhetischer Deutlichkeit, d.h. der auf Klarheit der Begriffe oder Klarheit der Anschauungen (d.h. der konkreten Anschaulichkeit der Beispiele), gipfelten genau wie bei Wenzel in der Theorie der Helligkeit.⁵⁴

Für den Umstand, dass Wenzel die Darlegungen über die ästhetische Vollkommenheit und über die Beziehung zwischen Ästhetik und Logik uneingestanden aus Jäsches Version von Kants Logik-Vorlesungen übernommen hat, spricht nicht nur der systematische Vergleich der zentralen Thesen, sondern die Abhängigkeit Wenzels von Jäsche lässt sich auch unmittelbar empirisch greifen, hatte Wenzel doch schon 1801 einen Kommentar zu dieser Version von Kants Logik-Vorlesungen herausgegeben. Seine Darlegungen in der *Canonik des Verstandes und der Vernunft*, welche die Beziehung der Ästhetik und Logik sowie der ästhetischen und logischen Vollkommenheit angehen,⁵⁵ stimmen nahezu wörtlich mit den späteren Aussagen in seiner Logik überein. Die epigonenhafte Ähnlichkeit der Ausführungen Wenzels mit Jäsches Kant-Version wird nur von zwei schon im Kommentar vorgenommenen und letzten Endes auch in die Logik übernommenen Verschiebungen relativiert. Um Kants schroffe, techni-

53 Ebd., 46–49.

54 Ebd., 49–52.

55 Gottfried Immanuel Wenzel: *Canonik des Verstandes und der Vernunft. Ein Commentar über Immanuel Kants Logik*. Wien 1801, 56 f. (Beziehung zwischen Logik und Ästhetik), 101–109 (ästhetische Vollkommenheit), 167–169 (ästhetische Deutlichkeit).

zistische, jedwede Beispiele entbehrende Darlegung⁵⁶ den Studenten und der breiteren Öffentlichkeit näher zu bringen, erweiterte Wenzel diese um Beispiele und Verweise auf Autoritäten. Gleichzeitig verschränkte er Kants Darlegungen stärker mit der Kunst.

Beide Verschiebungen, die in Hinsicht auf ihren Wirkungszweck miteinander verknüpft sind, sollen hier detaillierter betrachtet werden.

Wenzel bekräftigt in seinem Kommentar die Notwendigkeit und das Außergewöhnliche einer Verbindung von ästhetischer und logischer Vollkommenheit mit einem Zitat aus Horaz' *Dichtkunst* und führt Beispiele einiger Ästhetik-Philosophen an, denen es gelungen sei, eine solche Verbindung zu erreichen. Genannt werden Abbt, Mendelssohn, Sulzer und Herder.⁵⁷ Für die ästhetische Deutlichkeit führt er Belegstellen aus Epen Homers, Vergils, Miltons und Klopstocks an, als Beispiel ästhetischer Wahrheit nennt er Miltons Teufel.⁵⁸ Das Postulat einer unerlässlichen Wahrhaftigkeit der Dichtung unterstreicht er wiederum mit einem Horaz-Verweis.⁵⁹ Ganz ähnlich geht Wenzel auch in der Logik vor. Das Angenehme illustrierte er darin mit Harlekinaden und das Schöne mit Ifflands Meisterdramen.⁶⁰ Bei seinen Überlegungen zur Notwendigkeit, beide Arten von Vollkommenheit in einer fachlichen Darle-

56 Kant hatte sich in den Passagen, die Wenzel kommentierte und letztlich übernahm, auf niemanden berufen und niemanden zitiert. Nur in einem Teil, den Wenzel jedoch weder kommentierte noch übernahm, kritisierte Kant Alexander Gottlieb Baumgarten dafür, dass er aus der Ästhetik eine Wissenschaft zu machen beabsichtigt hatte. Kant selbst bekannte sich hier zu Henry Home, der die Ästhetik richtigerweise als Kritik bezeichnet hatte. *Immanuel Kants Logik* (wie Anm. 50), 8–9. Die Passage nimmt die gegen Baumgarten gerichtete Anmerkung aus der *Kritik der reinen Vernunft* (§ 1) vorweg, worin die Beschränkung des Ausdrucks »Ästhetik« auf die transzendente Ästhetik gefordert wird: »Die Deutschen sind die einzigen, welche sich jetzt des Worts Ästhetik bedienen, um dadurch das zu bezeichnen, was andre Kritik des Geschmacks heißen. Es liegt hier eine verfehltte Hoffnung zum Grunde, die der vortreffliche Analyst Baumgarten faßte, die kritische Beurteilung des Schönen unter Vernunftprinzipien zu bringen, und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben. Allein diese Bemühung ist vergeblich. Denn gedachte Regeln, oder Kriterien, sind ihren *vornehmsten* Quellen nach bloß empirisch, und können also niemals zu *bestimmten* Gesetzen a priori dienen, wonach sich unser Geschmacksurteil richten müßte, vielmehr macht das letztere den eigentlichen Probestein der Richtigkeit der ersteren aus.« Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* [2. Aufl., 1787]. Hg. Wilhelm Weischedel. Wiesbaden 1956 (= *Werke in sechs Bänden*, 2), 70.

57 Wenzel: *Canonik* (wie Anm. 55), 105.

58 Ebd., 108–109.

59 Ebd., 109.

60 Gottfried Immanuel Wenzel, *Vollständiger Lehrbegriff der gesamten Philosophie, dem Bedürfnisse der Zeit gemäss eingerichtet. Erster Band. Logik*. Linz–Leipzig 1803, 159.

gung zu verquicken, behält er die Berufung auf Horaz bei.⁶¹ Die Zahl der sogenannten Ästhetik-Philosophen erweitert er um Platon und Lukrez⁶² und die als unangemessen getadelte Aufopferung logischer Vollkommenheit zugunsten eines eleganten Ausdrucks erläutert er nun mit Beispielen aus Werken Rousseaus und Herders.⁶³ Zusammenfassend kann man sagen, dass Wenzel mit den aus der Dichtung herangezogenen Beispielen und mit seiner Berufung auf Horaz' *Dichtkunst* ganz erheblich Kants konsequent theoretisch und überwiegend in einer rein noetischen Weise abfasste Darlegung ästhetisiert hat.

Eine ähnliche Verschiebung kann man auch in den Ausführungen zur ästhetischen Vollkommenheit beobachten. Kant entfaltete in der Jäsche-Logik auch diese Darlegungen konsequent theoretisch in einer vorwiegend rein noetischen Weise, die dem Wesen der Logik als Denktheorie entsprach. Nirgends »verwässerte« er seine Darlegungen zur ästhetischen Vollkommenheit mit Bezugnahmen auf die Kunst und er beschränkte ästhetische Kommentare auf Randbemerkungen bezüglich Schönheit, Reiz und Rührung. Eine Ausnahme macht lediglich eine auf Kunstwerke abzielende Bemerkung bei der Analyse der ästhetischen Vollkommenheit im Rahmen ihrer Behandlung im Zuge der vier Momente. Aber auch hier wird eine allgemeine Ebene nicht verlassen. Vielmehr sprach Kant nur schroff die Überzeugung aus, dass die schönen Wissenschaften nicht ohne logische Vollkommenheit auskommen und dass in der Verbindung der logischen mit der ästhetischen Vollkommenheit die Kunst des Genies beruhe.⁶⁴ Demgegenüber bezeichnete Wenzel in seinem Kommentar gleich einleitend die ästhetische Vollkommenheit als Pflicht des Dichters.⁶⁵ Ebenso ging er in der Logik vor, worin er die ästhetische Vollkommenheit als Ziel der Dichter und Redner bezeichnete.⁶⁶ Auf diese Weise schuf er sich in beiden Werken die philosophische Legitimation, im Unterschied zu Kant, die einzelnen Aspekte der ästhetischen Vollkommenheit mit den eben erwähnten dichterischen Beispielen illustrieren zu dürfen.

Die skizzierte Verschiebung einer noetischen zu einer ästhetischen Form der Darstellungsweise schlägt sich auch in den Darlegungen zur Schönheit – dem zentralen Thema – nieder. Kant und Wenzel haben die Schönheit mit der

61 Ebd., 160.

62 Ebd., 161.

63 Ebd. Weitere in der *Canonik* enthaltene Beispiele und Hinweise schloss Wenzel nicht in die *Logik* ein.

64 *Immanuel Kants Logik* (wie Anm. 50), 51 f.

65 Wenzel: *Canonik* (wie Anm. 55), 101.

66 Wenzel: *Vollständiger Lehrbegriff* (wie Anm. 33), 157.

ästhetischen Vollkommenheit verbunden, jedoch jeder auf eine andere Weise. Kant hatte der Jäsche-Logik zufolge die Möglichkeit, die ästhetische Vollkommenheit dem subjektiven Gepräge der Sinnlichkeit zum Trotz überhaupt denken zu können, von der Existenz allgemeingültiger Gesetze dieser subjektiven Sinnlichkeit hergeleitet. Gerade die auf den allgemeinen Gesetzen der subjektiven Sinnlichkeit fußende ästhetische Vollkommenheit schaffe die Grundlage für ein subjektiv allgemeines Wohlgefallen, das Kant als Schönheit bezeichnete. Demgegenüber kehrte Wenzel in seinem Kommentar und letztlich auch in der Logik die Argumentation um. Ungeachtet ihres Subjektivismus leitet Wenzel die Möglichkeit einer subjektiven allgemeingültigen ästhetischen Vollkommenheit von der Tatsache her, dass alle Menschen das als schön bezeichnen, was den Sinnen in der Anschauung gefällt. Die ästhetische Vollkommenheit beruht für Wenzel also nicht primär auf den intersubjektiven Gesetzen der subjektiven Sinnlichkeit wie bei Kant, sondern in der Schönheit.⁶⁷

Wenzel machte in seinem Lehrbuch der theoretischen Philosophie zwei unterschiedliche Ästhetikkonzeptionen geltend: die Theorie des Schönheitsgefühls als Bestandteil des inneren Sinns in der Anthropologie und die Theorie der ästhetischen Vollkommenheit der Erkenntnis in der Logik. Die erste Art der Thematisierung, die in den österreichischen deutschsprachigen Lehrbüchern der Logik und empirischen Psychologie üblich war, knüpfte an Johann Georg Heinrich Feder an, die zweite, die in diesem Zusammenhang ganz einzigartig dasteht,⁶⁸ entnahm Wenzel in seiner Logik der Jäsche-Logik Immanuel Kants. Kants Logik-Vorlesungen gingen, wie deren Herausgeber vermerkt hat, von der *Vernunftlehre* (1752) Georg Friedrich Meiers aus. Von diesem Nachfolger Alexander Gottlieb Baumgartens übernahm Kant die Theorie der ästhetischen Vollkommenheit und analysierte sie in der Einleitung zu seiner eigenen Logik, die sich durch einen breiten empirisch-psychologischen Zugriff auszeichnet. Weder in der *Kritik der reinen Vernunft* noch in der späteren *Kritik der Urteilskraft* griff Kant die Konzeption, nicht einmal die Bezeichnung einer ästhetischen Vollkommenheit, die dem kritizistischen Schönheitsbegriff wi-

67 Ob Wenzel an dieser einzigen Stelle vorsätzlich von Kant abgewichen ist oder ob es sich um ein Missverständnis handelte, lässt sich nicht ausmachen. Die Übereinstimmung aller weiteren Standpunkte deutet an, dass hier eher der zweite Fall vorliegt.

68 Karpe handelte in der Logik nur die logische, keineswegs die ästhetische Vollkommenheit ab. Das Attribut ›ästhetisch‹ verband er ausschließlich mit der Deutlichkeit. Laaber und Tschink operierten im Blick auf Vollkommenheit und Deutlichkeit überhaupt nicht mit dem Attribut ›ästhetisch‹. Karpe: *Darstellung der Philosophie* (wie Anm. 29), 73, 80.

dersprach, auf Wenzels Theorie der ästhetischen Vollkommenheit kann daher zwar als kantisch bezeichnet werden, sie ist tatsächlich jedoch aufgrund ihrer Anknüpfung an Georg Friedrich Meier und Alexander Gottlieb Baumgarten als *vorkritizistisch* zu bewerten. Als Ergebnis von Einflüssen Meiers und Baumgartens kann man folglich auch die bei Wenzel beobachtbare Ästhetisierung der Darstellungsweise interpretieren. Die Verbindung der Analyse sinnlicher Erkenntnis mit Überlegungen zu Schönheit, Dichtung und Kunst war nämlich kennzeichnend für diese Strömung der Wolffschen Philosophie, die noch unzureichend zwischen Kunstschaffen und Kunsttheorie differenziert hatte.⁶⁹ Eine solche Verflechtung von Philosophie und Dichtung, die in Kants Logikvorlesungen durchklingt, kann man letzten Endes auch bei Feder⁷⁰ und gleichfalls bei dem von Wenzel anerkannten Prager Lehrer Carl Heinrich Seibt begegnen.⁷¹ Diese Quellen ergänzen und bestätigen das vorkritizistische Gepräge der Kantschen Quelle, die für die Thematisierung ästhetischer Probleme in Wenzels Logik den Ausschlag gab.

III. Joseph Calasanz Likawetz

Über zwanzig Jahre nach Karpe und Wenzel bezog Joseph Calasanz Likawetz, Professor für Philosophie am Lyzeum in Graz, Kant in die Thematisierung ästhetischer Fragen in die österreichischen deutschsprachigen Lehrbücher der theoretischen Philosophie mit ein. Likawetz unterteilte in seinem *Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre oder empirischen Psychologie* (1827) die Vermögen der menschlichen Seele im Gegensatz zu den früheren Autoren deutschsprachiger Lehrbücher in Österreich nicht etwa in das niedere und höhere Erkenntnisvermögen, sondern in drei Hauptvermögen:⁷² in Erkenntnis-, Gefühls- und Begehungsvermögen. Das »Gefühl« wird sehr eng begrenzt, und zwar aus-

69 Hlobil: *Geschmacksbildung* (wie Anm. 8), 146–181.

70 Johann Georg Heinrich Feder: *Logik und Metaphysik*. Wien 1783, 14 f.

71 Vgl. Carl Heinrich Seibt: *Von dem Einflusse der schönen Wissenschaften auf die Ausbildung des Verstandes und folglich von der Nothwendigkeit, sie mit den höhern und andern Wissenschaften zu verbinden*. Prag 1764. Seibt trat in seiner Antrittsvorlesung mit dem Postulat auf, dass sich alle Wissenschaften mit den schönen Wissenschaften vereinen sollten, sofern sie sich als »nützlich« erweisen wollen. Wenzel widmete Seibt sein Buch *Philosophische Werke vermischten Inhalts* (Wien 1781) und bezeichnete ihn als einen »theuerste[n] Lehrer«.

72 Joseph Calasanz Likawetz: *Grundriß der Denklehre oder Logik, nebst einer allgemeinen Einleitung in das Studium der Philosophie*. Grätz 1829, 142.

schließlich als Lust- oder Unlustgefühl. Das Gefühl sei subjektiv, beziehe sich nur auf uns, diene nicht zur Erkenntnis von Gegenständen und zeichne sich durch einen dauernden Wandel in der Zeit aus.⁷³ Zwar können Gefühle mit Begehrungs- oder Erkenntnisvermögen verbunden sein, doch könne man sie nicht gegenseitig identifizieren. Gefühl sei keine Empfindung. Das Gefühl sei subjektiv und einfach; die Empfindung zeichne sich im Gegensatz dazu durch »ein Mannigfaltiges« aus und könne mitgeteilt werden. Das Gefühl sei leidend, das Begehren aktiv.⁷⁴ Die Beziehung zwischen Vorstellungen und Gegenständen und den Gefühlen der Lust und Unlust verstand Likawetz als eine kausale. Je stärker der Stoff einschränke und die Wirksamkeit des Geistes hemme, desto stärker sei das entstehende Unlustgefühl und umgekehrt.⁷⁵ Das Gefühl sei keine Vorstellung (nicht einmal eine dunkle Vorstellung), es beziehe sich nämlich nicht auf einen Gegenstand und werde nicht von verschiedenen Teilen gebildet. Es könne auch ohne Vorstellung existieren, ohne die Unterscheidung irgendeines Objekts. Für das Gefühl könne man keinen Grund a priori anführen.⁷⁶ In seiner Tiefe gehe jedes Gefühl von der menschlichen Leiblichkeit aus. »Es gibt«, schloss Likawetz die allgemeine Charakteristik ab, »kein rein geistiges Gefühl.«⁷⁷

Die Verselbständigung der Gefühle hat in der Folge die Weise, wie »die ästhetischen Gefühle« behandelt wurden, von Grund auf verändert. Likawetz hielt zwar in seiner Darlegung über menschliche Sinnlichkeit als Teil des Erkenntnisvermögens weiterhin an einer Theorie des inneren Sinns fest,⁷⁸ ließ daraus aber die früher gewohnte, von Feder übernommene Theorie der vier Gefühle einschließlich des ästhetischen Gefühls weg.⁷⁹ Den Schwerpunkt der ästhetischen Problematik verschob er auf die Darlegungen des Gefühlsvermögens. Die Gefühle unterteilte er in sechs Arten: »Gefühle der Sinnlichkeit oder körperliche Gefühle, Gefühle der Einbildungskraft, Mitgefühl oder Sympathie, ästhetische Gefühle, intellektuelle Gefühle und moralische Gefühle.«⁸⁰

73 Joseph Calasanz Likawetz: *Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre oder empirischen Psychologie*. Grätz 1827, II, 3.

74 Ebd., II, 4.

75 Ebd., II, 5.

76 Ebd., II, 8.

77 Ebd., II, 9.

78 Ebd., II, 45–48.

79 Likawetz konzentrierte sich insbesondere auf die Verquickung von äußeren Sinnen und innerem Sinn.

80 Likawetz: *Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre* (wie Anm. 73), II, 10.

Den ästhetischen Gefühlen widmete Likawetz sechs Paragraphen.⁸¹

In § 213 verweist er gleich eingangs auf die Unangemessenheit, ästhetische Gefühle mit Geschmack gleichzusetzen. Denn Geschmack sei kein Gefühl, sondern »das Vermögen, über das Schöne und Erhabene zu urtheilen«. Ästhetisches Gefühl sei hingegen höchstens »Schönheitssinn« oder »Sinn für das Erhabene«.⁸² Im ästhetischen Gefühl »liegt das freye uninteressierte Wohlgefallen an dem Schönen, d.i. an der freyen Zweckmäßigkeit der Formen, die in dem Mannigfaltigen die Einheit bilden«.⁸³ Nicht alles, was gefällt, sei schön. Das Schöne erfordere allgemeines Wohlgefallen: »Das Schöne wird erst durch seine Anschaulichkeit, ohne Beziehung auf eine sinnliche Neigung, oder auf ein Urtheil von dem, was schädlich oder nützlich ist.«⁸⁴

In § 214 unterscheidet Likawetz zwei Arten von Schönheit: die »freye« und »anhängende Schönheit«. Die anhängende Schönheit erfordere einen Begriff davon, was der Gegenstand sein soll. Aber nicht einmal in ihrem Fall könne man die Übereinstimmung von Gegenstand und Begriff mit der Schönheit selbst identifizieren. Obwohl sich am Geschmacksurteil auch die Erkenntniskräfte beteiligten, sei es kein Erkenntnisurteil. Es beruhe nämlich nicht auf Begriffen. Sofern der Gegenstand Sinnlichkeit und Verstand in einen Zustand versetze, in dem sie sich gegenseitig harmonisch belebten, entstehe »ein angenehmes Gefühl«, dessen Auftreten man bei jedem Menschen voraussetzen könne, denn auch ein gleiches Verhältnis könne bei jedermann vorausgesetzt werden. Dieses Verhältnis bleibe aber unausgesetzt subjektiv, weswegen man eine andere Person nicht mittels objektiver Gründe zum »Gefühl der Lust am Schönen« veranlassen könne wie im Fall der Wahrheit, obwohl dieses Gefühl allgemein mitteilbar sei.⁸⁵

In § 215 präzisiert Likawetz, welche Erkenntniskräfte von schönen Gegenständen belebt werden. Es handelt sich um Einbildungskraft und Verstand. Sofern man leicht »das Mannigfaltige der Anschauung« zusammenfassen könne und sofern der Verstand in der Lage sei, die Einheit des möglichen Begriffs zu denken, »so entsteht das Gefühl des Wohlgefallens am Schönen«.⁸⁶

81 Ebd., II, 17–21.

82 Likawetz war bei der Einordnung des Gefühls für das Schöne bzw. Erhabene unter die Vermögen unsicher. In der Anmerkung zu § 35, in dem er die drei Arten der Sinnlichkeit anhand der drei Grundvermögen unterschied, bezeichnete er es als eine Art von Sinnlichkeit und verband ein solch edles Gefühl mit dem Verstand (»die sogenannten edleren Gefühle [...], zu denen der Verstand auch mitwirkt«). Ebd., II, 21 f., Fußn.

83 Ebd., II, 17.

84 Ebd., II, 18.

85 Ebd.

86 Ebd., II, 18 f.

In § 216 lenkt Likawetz die Aufmerksamkeit vom Schönen auf das Erhabene. Das Erhabene wecke gleichfalls ein ästhetisches Gefühl. Dieses Gefühl sei aber nie rein ästhetisch, da sich das Interesse der Vernunft darin einmische. Die Gefühle des Schönen und Erhabenen seien dadurch verbunden, dass den Urteilen darüber Allgemeingültigkeit beigemessen werde, obwohl diese Allgemeingültigkeit mit objektiven Begriffen nicht begründet werden könne. Beide Gefühlsarten unterschieden sich durch den Gemütszustand, den sie hervorriefen. Im Fall des Schönen befinde sich das Gemüt im Zustand der »ruhigen Betrachtung«, im Fall des Erhabenen sei es in Bewegung, denn das Erhabene versetze die Phantasie in höchste Spannung. Das Schöne ziehe uns sanft an, das Erhabene ziehe an und stoße ab. Das Schöne wecke ein reines Lustgefühl, das Erhabene ein gemischtes Gefühl aus Lust und Unlust.⁸⁷

In § 217 und 218 unterteilt Likawetz das Erhabene in ein mathematisches und ein dynamisches. Das mathematische Erhabene verbindet er mit den Erkenntniskräften (Einbildungskraft und Verstand), das dynamische mit den Begehrungskräften (Sinn und Vernunft oder freier Wille). Bei beiden Arten des Erhabenen verweist er auf die Beschränktheit der Einbildungskraft bzw. der Sinne und auf die Unabhängigkeit des Verstands bzw. der Vernunft. Der erste Zustand wecke Unlust, der zweite Lust. Im Fall des dynamischen Erhabenen überwiege die Lust über die Unlust, weil die Willensfreiheit absolut und unendlich sei.⁸⁸

In § 219 bezeichnet Likawetz die Gefühle des Schönen und Erhabenen als »Stammgefühle«. Außer diesen existierten aber noch weitere ästhetische Gefühle: das Gefühl des Feierlichen, des Naiven, Lächerlichen, Witzigen und Scherzhaften. Diese Gefühle gehören aber laut Likawetz nicht in die vorausgeschickte Darlegung, weil sie keine »reinen uninteressirten Gefühle« hervorbringen könnten. Mit ihnen verbänden sich das Angenehme und das Interesse. Die gesamte Darlegung über die ästhetischen Gefühle schließt er mit der Bemerkung ab, dass er deren eingehende Analyse der Ästhetik überlasse.⁸⁹

Likawetz verwies in seiner gesamten Darlegung der ästhetischen Gefühle ebenso wenig wie Karpe und Wenzel auf Quellen. Die in der empirischen Psychologie enthaltene Zusammenfassung der Theorie der ästhetischen Gefühle zeigt jedoch, dass seine Theorie nicht länger von Feder beeinflusst (die ästhe-

87 Ebd., II, 19.

88 Ebd., II, 19 f.

89 Ebd., II, 21.

tischen Gefühle sind nicht mehr Bestandteil des inneren Sinns), sie aber auch nicht an Kant ausgerichtet war. Man kann sie nicht als kantisch bezeichnen, obgleich Likawetz' empirische Psychologie bei der Thematisierung der ästhetischen Gefühle von allen österreichischen deutschsprachigen Lehrbüchern der theoretischen Philosophie aus der *Kritik der Urteilkraft* die meisten Thesen übernommen hatte. Likawetz sprach vom freien uninteressierten Wohlgefallen am Schönen, von der Zweckmäßigkeit der Formen, vom allgemeinen Wohlgefallen an dem nicht auf Begriffen fußenden Schönen, er löste das Schöne vom Nützlichen, unterschied freie und anhängende Schönheit, verband die anhängende Schönheit mit der Kenntnis des Begriffs davon, was der jeweilige Gegenstand sei, bezog das Schöne auf das harmonische Spiel der Erkenntnisvermögen, unterschied das Schöne und Erhabene und unterteilte das Erhabene schließlich in ein mathematisches und dynamisches. Ebenso wenig wie vor ihm bereits Karpe arbeitete Likawetz mit solchen an Kant orientierten Thesen⁹⁰ jedoch nicht auf kritizistische Weise. Vielmehr riss Likawetz die Kantschen Thesen aus ihrem ursprünglich kritizistisch-transzendentalen Kontext heraus und fügte sie in seine empirisch-psychologischen Darlegungen, die von der deutschen psychologisch-anthropologischen Ästhetik inspiriert waren, ein. Gerade die psychologisch-anthropologische Ästhetik erhob die Gefühle durch ihre Loslösung von Vorstellungen bzw. vom Erkenntnisvermögen zu einem selbständigen Vermögen. Likawetz' Darlegungen und die von ihm unterbreitete Theorie der ästhetischen Gefühle standen jenseits des Kantschen Rahmens, sie konzentrierten sich nicht auf die Erfassung der apriorischen Bedingungen, die erfüllt sein mussten, um eine Übereinstimmung der Geschmacksurteile verschiedener Menschen ungeachtet der Verbindung mit Geschmack und Gefühl erwarten zu können, sondern sie bestätigten lediglich die Unabhängigkeit ästhetischer Gefühle vom Erkenntnis- und Begehungsvermögen. Will man Likawetz' Darlegungen zu den ästhetischen Gefühlen zusammenfassen, muss man sie als einen anthropologisch-ästhetisch Theorieansatz unter unkritizistischem Einbezug kantischer Elementen charakterisieren.

Die umfassende Aufmerksamkeit, die Likawetz den ästhetischen Gefühlen in der empirischen Psychologie gewidmet hatte, erlaubte es ihm wie Karpe, Themen der Ästhetik in seinem *Grundriß der Denklehre oder Logik nebst einer allgemeinen Einleitung in das Studium der Philosophie* (1829) auf bloße Rand-

90 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*, § 16 (freie und anhängende Schönheit), § 24–29 (mathematisches und dynamisches Erhabenes). Weitere Verweise wurden bereits in Anm. 23 angeführt.

bemerkungen zu beschränken.⁹¹ Mit der von Wenzel entwickelten Problematik der ästhetischen Vollkommenheit befasste er sich nicht. Nur im Zusammenhang mit den ästhetischen Vorurteilen bemerkte er, dass »das sinnlich Vollkommene [...] schön [ist]«. ⁹² Im *Grundriß der Erkenntnißlehre, oder Metaphysik* (1830) fasste er sich noch kürzer als in der Logik. Die Schönheit fungierte hier nur als Ordnungsbeweis der physischen Welt,⁹³ insofern er die Welt als eine mit Zweckmäßigkeit, Ordnung, Harmonie, Schönheit und Vollkommenheit begabte Entität vorstellte.⁹⁴ Anders als bei der Thematisierung von Ästhetikfragen in der empirischen Psychologie hat Likawetz weder in der Logik noch in der Metaphysik Kants Thesen verwendet.

Mit den Ausführungen zu Likawetz kann man diese Übersicht abschließen. Denn die weiteren österreichischen deutschsprachigen Lehrbücher der Psychologie, Logik und Metaphysik aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die bis auf eine Ausnahme später als die diesbezüglichen Werke von Likawetz herauskamen, begriffen nämlich Schönheit ganz anders als die hier zuvor analysierten österreichischen Lehrbücher. In den Lehrwerken von Johann Ritter Peithner von Lichtenfels (Professor für Philosophie am Lyzeum in Innsbruck und an den Universitäten Prag und Wien), Joseph Nikolaus Jäger (Professor für Philosophie in Lemberg und Innsbruck) und Ignaz Johann Hanusch (Professor für Philosophie in Lemberg, Olmütz und Prag) wurde Schönheit im Sinne der Philosophie Friedrich Heinrich Jacobis⁹⁵ als übersinnliche Entität an der Seite des Guten und der Wahrheit dargestellt. Die Schönheit ist für Peithner von Lichtenfels und Jäger Ausdruck des unbedingt Absoluten, das man ausschließ-

91 Likawetz: *Grundriß der Denklehre* (wie Anm. 72), 7 f. Likawetz unterteilte hier die Philosophie in eine theoretische und praktische. In die theoretische ordnete er nebst Logik und Metaphysik auch die »Aesthetik oder Geschmackslehre« ein. Die Ästhetik hat er auf zweierlei Weisen umrissen: »Die Geschmackslehre oder Aesthetik ist die Wissenschaft von der ursprünglich gesetzmäßigen Wirksamkeit des menschlichen Geistes in der Sphäre des Schönen; oder genauer bestimmt die Wissenschaft von der empirischen Ankündigung der ursprünglich gesetzmäßigen Wirksamkeit des menschlichen Geistes in dem, durch das Ideal des Schönen abgeschlossenen, Gebiete der einzelnen Künste.« Ferner erwähnte er die ästhetische Deutlichkeit (§ 24, 25), die Manier als *modus aestheticus* (§ 112, 101), ästhetische Vorurteile (§ 159, 143 f.) und die Geschmacksbildung als Instrument der Verstandesbildung; § 220, 215 f.).

92 Ebd., § 159, 144.

93 Joseph Calasanz Likawetz: *Grundriß der Erkenntnißlehre, oder Metaphysik*. Grätz 1830, § 153, 137.

94 Ebd., § 155–156, 140 f.

95 Johann von Lichtenfels: *Grundriß der Psychologie als Einleitung in die Philosophie*. Innsbruck 1824, 165, Ders.: *Lehrbuch der Logik*. Wien 1842, 5–6, Fn.

lich fühlen, keinesfalls erkennen kann. Das Schönheitsgefühl erschien nicht länger als Bestandteil der sinnlichen Erkenntnis noch eines rein subjektiven, von Objektvorstellungen getrennten Gefühls der Lust oder Unlust, sondern es wurde zu einem Instrument, das Übersinnliche näher zu bringen.⁹⁶ Nicht einmal Hanusch handelte die Schönheit in Bindung an die inneren Sinne oder an die reinen Lustgefühle ab, mochte er auch in Bezug auf das Schöne teilweise andere Wege als Peithner von Lichtenfels und Jäger beschreiten.⁹⁷ Von seinen Darlegungen, die sowohl Feder als auch Kant fernliegen, kann man daher in dieser Studie absehen.

* * *

Die Analyse ästhetischer Themen in den österreichischen deutschsprachigen Lehrbüchern der theoretischen Philosophie aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts führt zu vier wichtigen Feststellungen:

Im Hinblick auf die institutionelle Trennung von Ästhetik und Philosophie an den österreichischen Universitäten zeigte sich, dass die Ästhetik im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine bereits soweit etablierte Disziplin der Philosophie war, dass sie von den österreichischen Professoren für Philosophie ungeachtet der vorgenommenen Trennung in den Philosophie-Lehrbüchern nicht gänzlich übergangen werden konnte. Das auf politischem Weg herbeigeführte Schisma zwischen Ästhetik und Philosophie beeinflusste aber dennoch ihr Vorgehen stark. Die österreichischen Philosophieprofessoren

96 Lichtenfels: *Grundriß der Psychologie* (wie Anm. 95), 10 f., 171 f., 178 f., 189 f., 211. Johann von Lichtenfels: *Grundlinien der philosophischen Propädeutik. 2. Zweite Abteilung. Grundlinien der Psychologie*. Wien 1834, 46–57. Ders.: *Lehrbuch der allgemeinen Metaphysik und der Metaphysik der Religion*. Wien 1843, 1 f., 19 f., 51. Joseph Nikolaus Jäger: *Handbuch der Logik*. Wien 1839, 136, 138. Ders.: *Empirische Psychologie*. Wien 1840, 118–120, 185–195, 206–212, 284–287.

97 Hanusch charakterisierte die Kunst in der Psychologie als »Verwirklichung des Uibersinnlichen« und das Gefühl für das Schöne als Vernunft- oder Geistesgefühl; in der Logik verwendete er ästhetische Umschreibungen ausschließlich zur Illustration eigener Folgerungen, z.B. bei der Charakteristik der Induktion oder des Begriffs; in der Metaphysik stellte er das Schöne als Ausgangsmoment für »die Realisierung des Geistigen« und die Ästhetik als Metaphysik des Schönen vor. Ignaz Johann Hanusch: *Handbuch der Erfahrungs-Seelenlehre in filosofisches Wissen einleitend*. Lemberg 1843, 123, 129. Ders.: *Handbuch der wissenschaftlichen Denklehre in filosofisches Wissen einleitend*. Lemberg 1843, 44, 50. Ders.: *Grundzüge eines Hand-Buches der Metafysik*. Lemberg 1845, 52–55.

schrieben keine Ästhetik-Lehrbücher.⁹⁸ Sie konnten ästhetische Themen ausschließlich in ihren Lehrbüchern der theoretischen Philosophie aufgreifen. In der Metaphysik taten sie dies nur ganz am Rande, etwas umfassender in der Logik, der empirischen Psychologie und der Anthropologie. Themen der Ästhetik überwogen in keinem Lehrbuch. Abgesehen von kurzen Anmerkungen tauchen in den Lehrbüchern der theoretischen Philosophie dabei vor allem zwei Themenkomplexe immer wieder auf: die Frage nach der Stellung der Ästhetik im Kontext der weiteren Philosophiedisziplinen – sie wird nicht einheitlich beantwortet – und die Problematik des ästhetischen Gefühls. Vereinzelt klingt auch das Thema der ästhetischen Vollkommenheit an.

Inhaltlich zeigte sich, dass Karpe, Wenzel und Likawetz die Ästhetik als eine in der Psychologie wurzelnde, empirisch-deskriptive Disziplin verstanden. Obwohl sie damit der normativen Logik entgegenstand,⁹⁹ gliederten sie sie gleichwohl in die theoretische Philosophie ein. Das umfangreichste Ästhetikthema bildete dabei die Theorie des ästhetischen Gefühls. Es finden sich auch Bezeichnungen wie ›Gefühl des Schönen‹, ›Gefühl des ästhetisch Schönen‹ oder einfach ›ästhetisches Gefühl‹. Diese Thematik ordneten die österreichischen deutschsprachigen Lehrbücher der theoretischen Philosophie Feders Vorbild folgend zunächst in die einleitenden empirisch-psychologischen Teile der Logik (Laaber, Tschink), letztlich jedoch in selbständige Lehrbücher der empirischen Psychologie (Karpe, Likawetz) oder in den empirisch-psychologischen Teil der Anthropologie (Wenzel) ein. Laaber, Tschink, Karpe und Wenzel begriffen das ästhetische Gefühl als eines der vier Gefühle des inneren Sinns und gliederten

98 Wenzel war der einzige hier betrachtete österreichische Philosophieprofessor, der ästhetischen Themen auch selbständige Überlegungen widmete. Vgl. Wenzels von Moses Mendelssohn inspirierte »Briefe über die Empfindung des Schönen«. Ursprünglich in: *Der Philosoph. Ein periodisches Werk von Gottfried Immanuel Wenzel* 1 (1781), 1. Band, 2. Stück, 23–25; 2. Band, 1. Stück, 36 f.; 2. Band, 2. Stück, 29–31. In veränderter Fassung unter dem Titel »Sieben Briefe über die Empfindung des Schönen« in der Auswahl: Gottfried Immanuel Wenzel: *Auserlesene Schriften philosophischen und physikalischen Inhalts*. Prag 1789, 111–128.

99 Die Annäherung zwischen Ästhetik und Psychologie und ihre Stellung gegenüber der Logik wurde nicht allgemein geteilt. Vgl. z.B. Kreils Charakteristik: »Die Psychologie sucht überhaupt, ohne Rücksicht auf besondere Zwecke, zu zeigen, was an Seelenkräften da ist, die Logik, Aesthetik und Moral hingegen suchen die Möglichkeiten auf, dasselbe zu vervollkommen und in den besten Stand zu bringen. Das sind nun ganz verschiedene Aufgaben, deren letzte zwar die erste voraussetzt, die aber nimmermehr, ohne einander zu beschränken, eine gemeinschaftliche Richtung haben können.« Anton Kreil: »Vorrede«. In: Ders.: *Handbuch der Logik* (wie Anm. 6), v–xv, hier: viii.

es daher in die Darlegungen über Sinne, sinnliche Erkenntnis bzw. niederes Erkenntnisvermögen ein. Zugleich standen sie dem ästhetischen Gefühl als einem inneren Sinn auch eine gewisse Entscheidungskompetenz darüber zu, was schön ist. Wenzel sprach sogar davon, dass dieses Gefühl urteilt, d.h. eine Fähigkeit beherrscht, die sonst nur mit dem höheren Erkenntnisvermögen verbunden wurde.¹⁰⁰ Die ungeklärte, zwischen reiner Emotionalität und Geschmacksurteil oszillierende Eigenschaft des ästhetischen Gefühls offenbarte sich in ihrer Gänze dadurch, dass Likawetz aus dem Fühlen ein selbständiges Vermögen neben Vorstellungsvermögen, d.h. einem Erkenntnisvermögen, und Begehungsvermögen machte. Daher trennte Likawetz die ästhetischen Gefühle von den Objektvorstellungen und bezog sie ausschließlich auf das subjektive Gefühl von Lust und Unlust. Anschließend betonte er, dass ästhetische Gefühle nicht mit dem Geschmacksurteil identifizierbar seien. Er selbst analysierte die Entscheidung darüber, was schön ist, nur unsystematisch als dreistufige geistige Leistung, die mit dem ästhetischen Gefühl beginnt, in den Schönheitssinn übergeht und im »Vermögen, über das Schöne und Erhabene zu urteilen« (d.h. mit dem Geschmack) endet.

Die Spannung zwischen der von Feder herrührenden Sicht des ästhetischen Gefühls als eines Bestandteils des inneren Sinns und der aufkommenden Theorie der selbständigen, nicht an Vorstellungen gebundenen, den Urteilen vielmehr vorausgehenden Gefühlen löste sich erst in dem Augenblick als Peithner von Lichtenfels und Jäger mit einer von Grund auf anderen, wesenhaft geistigen Auffassung hervortraten, welche die Schönheit nicht länger auf Sinnlichkeit bezog, sondern vielmehr als übersinnliche ewige Entität ansah. Zusammenfassend kann man sagen, dass ästhetische Fragen in den österreichischen deutschsprachigen Lehrbüchern der theoretischen Philosophie des 19. Jahrhunderts uneinheitlich, und zwar auf fünf verschiedene Weisen thematisiert wurden: rein federisch (Laaber, Tschink, Wenzel in der Anthropologie), federisch unter Verwendung von partiellen Thesen aus der *Kritik der Urteilskraft* (Karpe), vorkritizistisch kantisch (Wenzel in der Logik), anthropologisch-ästhetisch unter Verwendung partieller Anleihen aus der *Kritik der Urteilskraft* (Likawetz) und jacobisch (Peithner von Lichtenfels, Jäger, Hanusch).

100 Karpe und Likawetz waren in dieser Hinsicht vorsichtiger und sprachen erst von Urteilen, die sich auf das Gefühl des Schönen und Erhabenen beziehen. Karpe: *Darstellung der Philosophie* (wie Anm. 29), 192. Likawetz: *Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre* (wie Anm. 73), II, 19.

Im Hinblick auf die österreichische Rezeption der Philosophie Immanuel Kants sind zwei Schlussfolgerungen neu: In heuristischer Hinsicht ist festzuhalten, dass die österreichischen deutschsprachigen Lehrbücher der theoretischen Philosophie in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bei der Thematisierung ästhetischer Fragen relativ ausgiebig aus Kants Werk schöpften. Als Quelle diente nicht allein die *Kritik der Urteilskraft*, sondern auch Kants von Jäsche herausgegebenen Vorlesungen über Logik. Die Rezeption beschränkte sich also nicht ausschließlich auf Kants kritizistische Theorie. In inhaltlicher Hinsicht ist die Art und Weise, wie mit Kants Theorien umgegangen wurde, herauszustellen. Keiner der österreichischen Professoren nannte an den zuvor untersuchten Stellen Immanuel Kant als Quelle. Dabei wurde mit den tatsächlich zugrunde liegenden Quellen auf unterschiedliche Weise gearbeitet, je nachdem ob sie kritizistisch oder vorkritizistisch waren. Wenzel reproduzierte die vorkritizistische Theorie der ästhetischen Vollkommenheit und die Ansichten über die Beziehung zwischen Ästhetik und Logik aus Kants Logikvorlesungen relativ treu, auch wenn er sie durch ästhetische Beispiele und Verweise verässerte. Im Gegensatz zu Wenzel, der sich an die Vorgaben der Jäsche-Logik hielt, übernahmen Karpe und Likawetz bei ihrer Anknüpfung an die *Kritik der Urteilskraft* Kants Theorien nicht komplett, sondern griffen ausschließlich Teilthesen auf, die sie darüber hinaus auch noch instrumentalisierten.¹⁰¹ Sie rissen die Teilthesen aus dem ursprünglich transzendentalen Kontext der *Kritik der Urteilskraft* heraus und fügten sie in einen empirisch-psychologischen Kontext ein. Dadurch stärkten und aktualisierten sie zwei Kants dritter *Kritik* widersprechende Theorieansätze, und zwar zum einen die Theorie des ästhetischen Gefühls als eines der vier Gefühle des inneren Sinns, die von dem durch den Wiener Hof protegierten Kantgegner Johann Georg Heinrich Feder ausging, und zum anderen die anthropologisch-ästhetische Theorie des selbständigen Gefühlsvermögens.

101 Der beschriebene Gebrauch von Kants *Kritik der Urteilskraft* entspricht dem von Karpe in der Studienhofkommission durchgesetzten Vorschlag, wie man an den österreichischen Universitäten Kants Kritizismus unterrichten solle: »wenn doch in den Erbländisch-philosophischen Lehrschulen Erwähnung von der Kantischen Philosophie geschehen müßte, [...] so könnte solches am Ende des philosophischen Kursus dadurch geschehen, daß man den Hörern der Philosophie gleichsam synoptisch eine historische Kenntnis von dem Inhalt derselben und der Terminologie gäbe; im Lehrkurse aber selbst gelegentlich, daß man es tun werde, Meldung machte, ohne tiefer einzudringen oder die Schüler zu verhalten, eine genaue Kenntnis davon zu haben«. Zitiert nach Karl Wotke: *Kant in Österreich* (wie Anm 9), 294.

Im Hinblick auf die frühe österreichische (Universitäts-)Ästhetik zeigt sich, dass die österreichischen deutschsprachigen Lehrbücher der theoretischen Philosophie deren bisher zu Unrecht übergangene Quelle darstellen. Diese Quelle ist umso wichtiger, da die Lehrbücher der theoretischen Philosophie zur gleichen Zeit wie die institutionell getrennten Vorlesungen und Lehrbücher der frühen Universitätsästhetiker in Österreich entstanden sind. Für die Geschichtsschreibung der österreichischen, mithin heute freilich auch für die Historiographie der böhmischen, italienischen, slowenischen, kroatischen und ukrainischen Ästhetik stellt sich der dringende Bedarf eines gegenseitigen Vergleichs. Ziel eines solchen Vergleichs müsste sein, die Beziehungen zwischen der österreichischen theoretischen Philosophie und den österreichischen Ästhetikvorlesungen im Blick auf die ästhetischen Ansichten, Themen und Theorien herauszuarbeiten – einschließlich der Rolle, die Immanuel Kant darin spielte.¹⁰²

102 Die Ästhetiker haben im Unterschied zu Likawetz und Karpe beispielsweise auch weiterhin die Schönheit mit dem Interesse in Verbindung gebracht. Vgl. dazu eingehend Tomáš Hlobil: »Der Begriff des Interessenten in den Prager Vorlesungen von Anton Müller. Ein unbekanntes Kapitel aus der Frühgeschichte der böhmisch-österreichischen Ästhetik.« In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 57 (2015), 125–144.



Piroska Balogh

Aesthetics at the Royal University of Hungary (1774–1843)*

As the title of my paper indicates, this survey was inspired in no small part by Tomáš Hlobil's book *Geschmacksbildung im Nationalinteresse. Die Anfänge der Prager Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum 1763–1805*.¹ Hlobil's monograph recounts the history of Central European and especially Bohemian aesthetics from an institutional perspective, with a clearly growing interest in the so called ›minor authors‹. In this essay, I connect new details to his narrative and present the history of university aesthetics between 1774 and 1843 from the Hungarian point of view.

Chair of Aesthetics

The first aspect of this narrative which merits examination and clarification is the history and functions of the Chair of Aesthetics at the Hungarian University during the period in question. A Chair of Aesthetics was founded by Maria Theresia in 1774 at the Hungarian University in Nagyszombat (now Trnava, Slovakia).² Before then, the main disciplines at faculty of humanities were *physica, logica, ethica, mathesis, historia et eloquentia profana*, and *scientia politico-cameralis*, i.e. physics, logics, ethics, mathematics, history, rhetoric,

* The research on which this essay is based was funded by the Hungarian Scientific Research Fund (NKFIH).

1 Tomáš Hlobil: *Geschmacksbildung im Nationalinteresse. Die Anfänge der Prager Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum 1763–1805*. Transl. Jürgen Ostmeier, Michael Wögerbauer. Hannover 2012.

2 For a short history of Hungarian university chair of aesthetics see: Imre Szentpétery: *A bölcsészettudományi kar története 1635–1935* [History of Faculty of Humanities 1635–1935]. Budapest 1935, 280–286. For his monograph, Imre Szentpétery used the sources stored in the Archives of Eötvös Loránd University. Unfortunately, the sources regarding the Faculty of Humanities were destroyed by fire during the Second World War, so Szentpétery's work preserves very important but unverifiable data.

and cameralistics.³ Obviously the history and theory of the arts were located out of the structure of university disciplines: the introduction of aesthetics into this system signified a new pedagogical concept with stronger emphasis on the humanities. The new chair had the title and function »eloquentia profana et aesthetica«, afterwards »aesthetica cum literis et artibus amoenioribus«, or »secular rhetoric and aesthetics« and, later, »aesthetics and fine arts and literature«.⁴ Professors holding this chair therefore had to teach not only theoretical aesthetics, but also the history of literature and the fine arts. As I will show, theoretical aesthetics remained in the centre of the professors' educational practice. The history of literature and the fine arts was compressed into the footnotes of their textbooks and monographs much as it was into the second semesters of their university lectures. Although the chair of aesthetics was integrated into the faculty of humanities, the subject of aesthetics was available to students from all the faculties at the university. This is important, because at the time most Hungarian poets and intellectuals studied law, theology, or medicine, but this did not prevent them from studying aesthetics as well, which they did, as the statistics make clear.⁵ The position of aesthetics became more stronger in 1784, fortified by van Swieten's university reforms.⁶ In 1817, professor of aesthetics Johann Ludwig Schedius participated in the elaboration of the new system for the teaching of philosophy.⁷ His proposals introduced new disciplines to the program: *aesthetica*, *philologia Graeca*, *archeologia*, *psychologia*, and *scientia educationis*, or aesthetics, Greek philology (Schedius was a professor of ancient Greek too), archeology, psychology, and pedagogy. The model on which his in-

3 We can read a summary from 1774 about the disciplines, the professors, and the textbooks in an official manuscript, see: Hungarian National Archive, Central Archive, C 67, 1774. Acta Studiorum F. 5. No. 38.

4 Szentpétery: *A bölcsészettudományi* (= note 2), 280.

5 Records about the students survived only in random fragments. For example, we can see Schedius' own records about his students attached to one of his official applications (Hungarian National Archive, Central Archive, C 67, 1810. Fons 8. Num. 135.). Pál Szemere and Mihály Vörösmarty were his students, along with several other famous Hungarian writers.

6 On the reforms see Ernst Wangermann: *Aufklärung und staatsbürgerliche Erziehung. Gottfried van Swieten als Reformator des österreichischen Unterrichtswesens 1781–1791*. München 1978, 19–30.

7 Szentpétery: *A bölcsészettudományi* (= note 2), 158–160. On Schedius' project see Hungarian National Archive, Central Archive, C 67, Fons 8. Pos. 217. On the context and standards of Schedius' project: Piroška Balogh: *Ars scientiae. Közelítések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaihoz* [Ars scientiae. Approaches to documents of Johann Ludwig Schedius' scholarly career]. Debrecen 2007, 159–164.

novative proposals were based was clearly the educational system of Göttingen University, from which he had graduated from.⁸

Finally, I should on the question of language. In the Hungarian Kingdom, until 1844 the language of university studies and textbooks was Latin.⁹ This situation had innumerable consequences. On the one hand, the Latin textbooks written by professors became popular abroad as well, and were they received as recent monographs within the European republic of letters. The Hungarian students were acquainted with modern aesthetics in the Latin and often German and Greek terminology, and this helped them read the most important works of European aesthetics. On the other hand, the use of Latin made aesthetics the exclusive privilege, as it were, of the comparatively narrow circles of learned and accomplished society. Professor Schedius realized the dangers this posed for the discipline, and he began to use journals to popularize aesthetics. But around 1800, he found the German language more suitable for this purpose¹⁰, and only in the 1820s did he begin to publish papers on aesthetics in Hungarian for the wider public.¹¹ Although by the 1830s Schedius was eager to teach aesthetics in Hungarian¹², at the university Latin remained the official language until 1844. Academic aesthetics therefore was separated from popular aesthetics by language in Hungary, and this situation was softened but not resolved by tenders offered by the Hungarian Academy of Sciences.¹³ Thus, it is hardly surprising

- 8 On Schedius' contacts to the Göttingen Academy and University see Balogh: *Ars scientiae* (= note 7), 69–65 and 263–272.
- 9 On the special role of Latin in the culture and politics of the Hungarian Kingdom see *Latin at the Crossroads of Identity. The Evolution of Linguistic Nationalism in the Kingdom of Hungary*. Eds. Gábor Almási, Lav Šubarić. Leiden–Boston 2015.
- 10 Schedius published German-language journals in Pest to popularize aesthetics and critics: *Literarischer Anzeiger für Ungern* (1798–1799) and *Zeitschrift von und für Ungern, zur Beförderung der vaterländischen Geschichte, Erdkunde und Literatur* (1802–1804). See Andrea Seidler and Wolfram Seidler: *Das Zeitschriftenwesen im Donaauraum zwischen 1740 und 1809. Kommentierte Bibliographie der deutsch- und ungarischsprachigen Zeitschriften in Wien, Preßburg und Pest–Buda*. Wien 1988, 220, 276.
- 11 Among others, an essay for women: Johann Ludwig Schedius: »A' Szépség' tudomány« [The Science of Beauty]. In: *Aurora. Hazai Almanach* 1 (1822), 313–320.
- 12 On Schedius' proposal to teach aesthetics in Hungarian see Balogh: *Ars scientiae* (= note 7), 163–164.
- 13 On the tenders on aesthetics announced by the Hungarian Academy of Sciences see Gergely Fórizs: »Határponton: A Magyar Tudós Társaság esztétikai pályázata 1840-ben« [On the border. Tender on aesthetics by the Hungarian Academy of Sciences in 1840]. In: *Régiók, határok, identitások. (Kelet-)Közép–Európa a (magyar) filozófiatörténetben* [Regions, borders, identities: (East-)Central-Europe and the Hungarian history of philosophy]. Ed. Béla Mester. Budapest 2016, 169–189.

that the discipline of aesthetics was only barely able to integrate itself into the national narratives of the human sciences in Hungary¹⁴, and by the second half of the 19th century it had essentially lost its popularity.

Professors of Aesthetics

As the second important aspect of this history, I introduce the main actors in the world of Hungarian university aesthetics. Georg Aloys Szerdahely (1740–1808)¹⁵, or as he is also known, György Alajos Szerdahely and Georgio Aloysio Szerdahely (as Botond Csuka notes in his essay in this volume, the different forms of his names reflect the diverse sources of his scholarship), became the first person to hold the Chair of Aesthetics in Nagyszombat in 1774. He was a member of the Jesuit order and had taught as a professor of eloquentia profana (secular rhetoric) at the grammar school in Pozsony (now Bratislava, Slovakia). He graduated from Vienna University, where he studied philosophy. Szerdahely was intensively active as a university professor. He published four course books¹⁶, and he was elected to serve as dean of the faculty of humanities after the university moved to Buda in 1779.

In 1784, Szerdahely was forced to turn his chair over to the German writer Friedrich August Clemens Werthes (1748–1817).¹⁷ Werthes was a professor of

- 14 On the national narratives of the arts and human sciences in Hungary see Pál S. Varga: *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban* [The halls of national poetry. Theoretical systems of national literature in the Hungarian literary history reflections of the 19th century]. Budapest 2005.
- 15 On Szerdahely's life and works see Piroška Balogh: *Teória és medialitás. A latinitás a magyarországi tudásáramlásban 1800 körül* [Theory and mediality. The role of Latin-language culture in the transfer of knowledge in the Hungarian Kingdom in and around 1800]. Budapest 2014, 13–102.
- 16 Georg Aloys Szerdahely: *Aesthetica, sive doctrina boni gustus ex philosophia pulcri deducta in scientias et artes amoeniores*. Buda 1778. – Hungarian translation with commentary: Szerdahely György Alajos esztétikai írásai. I. *Aesthetica (1778)* [Georg Aloys Szerdahely's writings on aesthetics. I. *Aesthetica (1778)*]. Ed. and transl. Piroška Balogh. Debrecen 2012; *Ars poetica generalis ad aestheticam seu Doctrinam boni gustus conformata*. Buda 1783; *Poesis Dramatica ad Aestheticam seu Doctrinam boni gustus conformata*. Buda 1784; *Poesis Narrativa ad Aestheticam seu Doctrinam boni gustus conformata*. Buda 1784. Online text see <<http://deba.unideb.hu/deba/szerdahely/>> [20.03.2018].
- 17 On Werthes' biography see Theodor Herold: *Friedrich August Clemens Werthes und die deutschen Zriny-Dramen. Biographische und quellenkritische Forschungen*. Münster 1898. On his significance in the history of aesthetics see Hlobil: *Geschmacksbildung* (= note 1), 200–226.

aesthetics in Stuttgart, and he was appointed to the same chair at the Hungarian University by Joseph II. According to the earlier historiography¹⁸, the emperor thought him suitable as someone who would support the introduction of German at the University of Pest. Werthes did not publish textbooks, only a German drama about Hungarian history.¹⁹ But his inaugural speech²⁰ and the students' notes of his lectures²¹ prove that he taught theoretical aesthetics too, and he did so in Latin, so the presumption about his ›Germanisation‹ of aesthetics proved false. As his scholarly and freemasonic contacts before 1784 reveal, he was associated with the leaders of Berlin Enlightenment circles (like Friedrich Nicolai)²² and, through them, with Gottfried van Swieten.²³ Van Swieten was the inventor and manager of Joseph II's university reforms, and, as Hlobil observes in his book²⁴, in the centre of these reforms was a special educational program based on the humanities. Werthes' concept of aesthetics was closer to this educational program than Szerdahely's. Werthes believed that social cultivation (i.e. the proper use of polite literature and effective speaking and writing) was the key to social success and loyalty. In my opinion, Szerdahely was replaced by Werthes primarily be-

- 18 For example: Erzsébet Nyiry: *Werthes Frigyes Ágost Kelemen pesti évei, 1784–1791. Adalékok első Zrínyi-drámáink történetéhez* [Friedrich August Werthes' years in Pest, 1784–1791. Additions to the origin of our first dramas on Zrínyi]. Budapest 1939.
- 19 Friedrich August Clemens Werthes, *Niklas Zrini oder die Belagerung von Sigeth. Ein historisches Trauerspiel in drey Aufzügen*. Wien 1790. About its context see Kálmán Kovács: »Zrínyi: National Recycling(s) of a Hybrid Material (1566–2000)«. In: *History as a Foreign Country / Geschichte als ein fremdes Land: Historical Imagery in the South–Eastern Europe / Historische Bilder in Süd-Ost Europa*. Eds. Zrinka Blažević, Ivana Brković, Davor Dukić. Bonn 2015, 83–100.
- 20 Friedrich August Clemens Werthes: *Rede bey dem Antritt des öffentlichen Lehramts der schönen Wissenschaften auf der Universität von Pest*. Pest und Ofen 1784.
- 21 Manuscript (student's notes about Werthes' lectures in 1791), Hungarian National Library, Archive, Quart. Lat. 2399/VII.
- 22 On the connection and correspondence between Werthes and Friedrich Nicolai see Pamela E. Selwyn: *Friedrich Nicolai as Bookseller and Publisher in the Age of Enlightenment 1750–1810*. Pennsylvania 2000, 300–307.
- 23 Nicolai and the enlightened circles of Vienna: Norbert Christian Wolf: »Polemische Konstellationen. Berliner Aufklärung, Leipziger Aufklärung und der Beginn der Aufklärung in Wien (1760–1770)«. In: *Berliner Aufklärung. Kulturwissenschaftliche Studien*. Band 2. Eds. Ursula Goldenbaum, Alexander Košenina. Hannover–Laatzten 2003, 34–64. On Nicolai's Hungarian contacts see Wolfgang Martens: »Kleine Nebenreise nach Ungarn. Zu Friedrich Nicolais Ungarnbild«. In: *Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa im 18. und 19. Jahrhundert*. Eds. Wolfgang Kessler, Henryk Rietz, Gert Robel. Berlin 1982, 147–154. and Piroska Balogh: *Fejezetek egy leveleskönyvből. Palásthy Márton levelei Koppi Károlyhoz 1780–1783* [Chapters of a Correspondence. Márton Palásthy's Letters to Károly Koppi, 1780–1783]. Szeged 2008, 7–50.
- 24 Hlobil: *Geschmacksbildung* (= note 1), 39–51.

cause of this difference, i.e. Werthes' emphasis on the place of the humanities in education. This hypothesis is corroborated by the fact, that after Joseph II's death in 1791, Werthes asked for permission to leave his chair and Hungary. Because of his sudden departure, Johann Julius Gabelhofer²⁵, director of the university library replaced him as extraordinary professor for 2 years.

In 1792, the chair of aesthetics was advertised.²⁶ 22 candidates competed for the position, which is a surprisingly high number compared to the 14 applications for the most important chair, the chair of philosophy, in 1796. This shows a strong and wide interest in aesthetics. The winner of the competition was the young Johann Ludwig Schedius (1768–1847)²⁷, one of the favourite students of Christian Gottlob Heyne at Göttingen University.²⁸ Schedius came from a German speaking Hungarian (so called Hungarus) Lutheran family, and this background was advantageous for him in the political context at the time. He taught aesthetics and ancient Greek until 1843. He wrote a monograph and many articles on aesthetics.²⁹ But his identity as an aesthetician implied not only studying and teaching aesthetics. According to him, aesthetics means a harmonious and organised endeavour in support of the cultural sphere of human life. His activity as the editor of journals³⁰, dramatic advisor to the first Hungarian theatre company³¹, a promoter of clubs and associations³², an

- 25 On Gabelhofer's lectures on 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.
- 26 For details concerning the applications see József Szauder: »Az esztétikai tanszék betöltésére kiírt pályázat és kritikai irányzataink 1791-ben« [The applications for the chair of aesthetics and trends in criticism in 1791]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 75 (1971), 78–106.
- 27 Monographs on Schedius' life and works: Karola Doromby: *Schedius Lajos mint német–magyar kultúrközvetítő* [Johann Ludwig Schedius as mediator between German and Hungarian culture]. Budapest 1933; Balogh: *Ars scientiae* (= note 7).
- 28 On the connection between Schedius and Heyne see Piroška Balogh: »Heyne és Schedius Lajos. A tudományos interakció modellje a göttingeni paradigmában« [Heyne and Johann Ludwig Schedius. The model of scholarly interaction in the science paradigm of Göttingen]. In: *Göttingen dimenziói. A göttingeni egyetem szerepe a szaktudományok kialakulásában* [Dimensions of Göttingen. The role of Göttingen University in the development of specific disciplines of science]. Ed. Dezső Gurka. Budapest 2010, 127–140.
- 29 Schedius' monograph: *Principia philocaliae seu doctrinae pulchri*. Pest 1828. A collection of his writings on aesthetics: *Doctrina pulchri. Schedius Lajos János széptani írásai* [Doctrina pulchri. Johann Ludwig Schedius's writings on aesthetics]. Ed. and transl. Piroška Balogh. Debrecen 2005.
- 30 See note 11.
- 31 See Balogh: *Ars scientiae* (= note 7), 222–237.

organiser of public and higher education³³, and a researcher and propagator of cultural geography in Hungary³⁴ indicates that he not only taught aesthetics, he also practiced it. He was a corresponding member of the Göttingen Academy of Sciences³⁵, a full member of the Hungarian Academy of Sciences, and one of the leaders of Hungarian Evangelical Lutheran Church.³⁶ After he retired in 1843, the chair of aesthetics was entrusted to substitute professors, and its significance was reduced until Ágost Greguss became ordinary professor in 1870.³⁷

Sources

One should be familiar not only with the professors' personalities, but also with their works, books, and lectures. Fortunately, we have plenty of sources on which to draw from the 18th and 19th centuries. Unfortunately, most of them are not published, and almost every source was written in Latin. That is why the first step in this exploratory research is primarily the publication and translation of the sources.

The most important group of handwritten sources is the students' lecture notes. These notes are the sole sources on which any reconstruction of the work of Werthes and Gabelhofer as professors can be based.³⁸ Sometimes these notes

32 Ibid. 237–261.

33 Ibid. 96–164.

34 On Schedius' map see László Pászti: »Schedius Lajos és Blaschnek Sámuel Magyarország-térképének kiadásváltozatai« [Editions of Ludwig Schedius' and Sámuel Blaschnek's map of the Hungarian Kingdom]. In: *Geodézia és Kartográfia* 5 (2002/11), 12–17. On Schedius' project to give a cultural geography of the Hungarian Kingdom and on his connection with Carl Ritter, who was Humboldt's friend and colleague and the creator of a special theory of cultural geography, see Balogh: *Ars scientiae* (= note 7), 354–361.

35 For the announcement of Schedius' membership at the Academy of Göttingen see *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 1802, 1910.

36 Schedius was one of the authors of a new Lutheran educational system, the so-called *Systema rei scholasticae*, in 1806. On the details see Balogh: *Ars scientiae* (= note 7), 96–160.

37 On Ágost Greguss see Frigyes Riedl: *Három jellemzés. Toldy Ferenc – Greguss Ágost – Katona Lajos* [Three characters: Ferenc Toldy– Ágost Greguss– Lajos Katona]. Budapest 1912, 24–33; Österreichisches Biographisches Lexikon, 1815–1950. Bd. 2. Lfg. 6. Wien 1957, 55 <http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_G/Greguss_Agost_1825_1882.xml> [20-03.2018].

38 Student notes about Werthes' and Gabelhofer's lectures from 1791 can be found at the Hungarian National Library, Archive, Quart. Lat. 2399/VII.

were written by well-known writers or people who later became professors. For example, the notes that were taken by István Horvát and László Festetics³⁹ reveal that the young professor Schedius, in spite of the prohibition of the General Council of Governor⁴⁰, taught Kant's works at his lectures, although without the mention of Kant's name, of course.⁴¹

The official documents are also important sources, especially the applications for the chair of aesthetics. The examination of the aforementioned applications submitted in 1792 generated 300 pages of documents.⁴² These documents include the text of applications with the attached essays by the candidates, the candidates' answers to the written and the verbal examination, and the opinions and decisions of the examination committee. But one finds other types of documents in the archives: professors' plans and reports on their work, or, for instance, an order from the Hungarian Royal Council of Governor for professor Schedius to stop teaching Horatius's political poems, because they had revolutionary context in 1795.⁴³ From the printed materials, I emphasize the importance of the so-called *tentamina*, treatises submitted for public examinations.⁴⁴ These treatises were printed at the candidates' cost, and they included the most important topics of the examiner's lecture.

39 For István Horvát's notes from 1801 see the Hungarian National Library, Archive, Quart. Lat. 1477; for Count László Festetics's notes from 1803 see *ibid.* Quart. Lat. 3280. For the Latin text and Hungarian translation of the latter see Schedius: *Doctrina pulcri* (= note 29), 33–244.

40 Hungarian Royal Council of Governor, decree 1795.06.15.

41 We can read a long, precise Kant quotation in the first pages of Festetics's lecture notes of Schedius' lecture from 1803, see note 39.

42 On these sources see Szauder: *Az esztétikai* (= note 26), 78–106.

43 On the text and the context of Schedius' lectures on Horace and his official applications to the Hungarian Royal Council of Governor see Piroška Balogh, »Horatius noster. Der Horaz-Vortrag von Ludwig v. Schedius aus 1794–1795«. In: *Camoenae Hungaricae* 1 (2004), 121–134.

44 Some interesting treatises: *Tentamen publicum ex aethetica sive theoria et bono gustu scientiarum, et artium pulcherrimarum quod ex praelectionibus Clarissimi D. Georgii Szerdahelyi AA.AA. & Philosophiae Doct. Aestheticus, & Eloquentiae Profanae Profess. Publ. Ordin. Reg. subibit nobilis, ac perdoctus Dominus Emericus Fekete amaenioris litteraturae repetens, In annum alterum Mense Augusto 15. Anni MDCCLXXVI. Typis Tirnaviensibus anno ut supra; Tentamen Publicum Ex Aesthetica Primo Semestri Explicata In Praelectionibus Ludovici Schedius Phil. Doctoris, Aesthetices Et Artium Eleg. Professoris P.O. In Regia Scient. Univers. Hung. Quod Anno MDCCCII. Mense Martio Subiverunt Sequentes Philosophine Tertium In Annum Auditores.* Pest 1801.

One should also take into consideration the efforts made by the professors to popularize the sciences. These efforts included inaugural or anniversary speeches⁴⁵, articles for the public⁴⁶, and manuals for students. Szerdahely compiled from his monographs a very good short manual for his students.⁴⁷ Schedius wrote a summary of his aesthetics for women, which was published in Hungarian in almanac *Aurora*.⁴⁸ Both Szerdahely and Schedius had industrious students who compiled a Hungarian summary of their professors' monographs and lectures.⁴⁹ These writings played an important part in the transfer of knowledge concerning aesthetics.

And at last but not least, both professor Szerdahely and Schedius were active researchers who published monographs on their ideas about theoretical aesthetics.⁵⁰ These monographs were used as textbooks at the university. Compared to other universities in Central Europe, Hungarian students were in a distinct situation, because from 1778 they could study aesthetics from their professors' books, not only from foreign textbooks or monographs. The lecture notes prove that, in addition to these monographs, the professors recommended other textbooks, for example in 1802 Schedius recommended that his students consult the works of Johann Joachim Eschenburg.⁵¹

45 On Werthes' inaugural speech see note 20. Schedius' anniversary speech: *De notione atque indole organismi, tamquam principii monarchici per universam naturam vivam viventis, commentatio*. Buda 1830.

46 For example, Schedius' reviews in *Literarischer Anzeiger für Ungern* (1798–1799).

47 Georg Aloys Szerdahely: *Imago aesthetices, seu Doctrina boni gustus breviter delineata et considerationi exposita*. Buda 1780.

48 On Schedius' essay for women on aesthetics see note 11.

49 Szerdahely's system was compiled and translated into Hungarian by his student, János Szép: *Aesthetika avagy a jó ízlésnek a szépség filozófiájából fejtegetett tudománya ... Szerdahelyi György nyomdoki után írta Szép János* [Aesthetics or science of good taste explicated from philosophy of beauty, written by János Szép after Georg Szerdahely]. Buda 1794. Hungarian summary of Schedius' system: Florent Simon: »A szépségről« [On the beauty]. In: *Tudományos Gyűjtemény* 10 (1826), 1, 3–33.

50 See notes 16 and 29.

51 Festetics's lecture notes, see note 39.

Concepts of the system of a science

Szerdahely's and Schedius' monographs present a detailed account of the two scholars' concepts of the system of aesthetics.

Figure 1 presents the titles of Szerdahely's monographs.⁵² If we look on them as a system, it is clear that the first monograph, entitled *Aesthetica*, examines theoretical aesthetics as an epistemological subject. *Ars poetica generalis*, or *General Poetics*, has a special place in Szerdahely's scientific system, which one could claim resembles Baumgarten's system, in which poetics (*Meditationes poeticae*)⁵³ is an applied theory which mediates between the general epistemological theory and the artistic practice of the arts.⁵⁴ Szerdahely's last two works, about dramatic and narrative poetry, explains the artistic practise of these literary arts. Their forewords indicate that the next two volumes in Szerdahely's plan would have been about lyrical and didactic poetry. Szerdahely's commentary on his own classifications reveal that he was influenced primarily by Francis Bacon's division of poetry into the dramatic, the narrative and the parabolic.⁵⁵

Schedius presented his ideas on aesthetics in his 1828 monograph entitled *Principia philocaliae seu doctrinae pulchri*, or *The Principles of Philocalia or Science of Beauty*.⁵⁶ As the title clearly shows, he was proposing a new branch of the sciences, namely *philocalia*. The term was derived from the same Greek root as *philosophia*, which means »love of knowledge«, so the meaning of *philocalia* is »love of beauty«. According to Schedius, not only human perception but the whole human world can be described according to the dynamism of beauty, so *philocalia* is a genuine anthropological science, a kind of ›Wissenschaft vom

52 See note 16.

53 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle–Magdeburg 1735.

54 On that interpretation of Baumgarten's *Meditationes* see John Poulakos: »From the Depths of Rhetoric. The Emergence of Aesthetics as a Discipline«. In: *Philosophy and Rhetoric* 4 (2004), 335–352; and the commentary of Alexander Gottlieb Baumgarten: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*. Ed. Heinz Paetzold. Hamburg 1983.

55 Francis Bacon: *De augmentis scientiarum*. London 1623, Lib. II, Cap. XIII. »Narrativa prorsus Historiam imitatur, ut fere fallat, nisi quod res extollat saepius supra fidem. Dramatica est veluti Historia spectabilis; nam constituit imaginem rerum tanquam praesentium, Historia autem tanquam praeteritarum. Parabolico vero est Historia cum typo, quae intellectualia deducit ad sensum.«

56 On Schedius' monograph see note 29. On the Hungarian translation: Schedius: *Doctrina pulcri* (= note 29), 253–380.

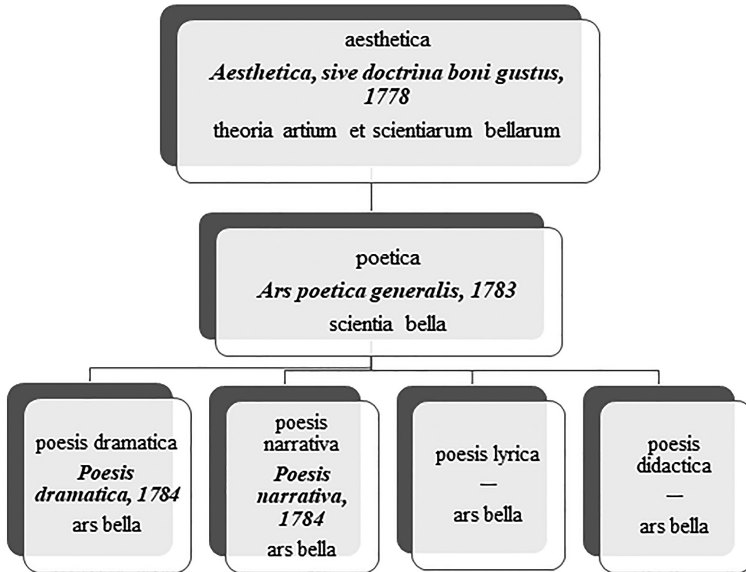


Figure 1: The system of aesthetics in Georg Aloys Szerdahely's works

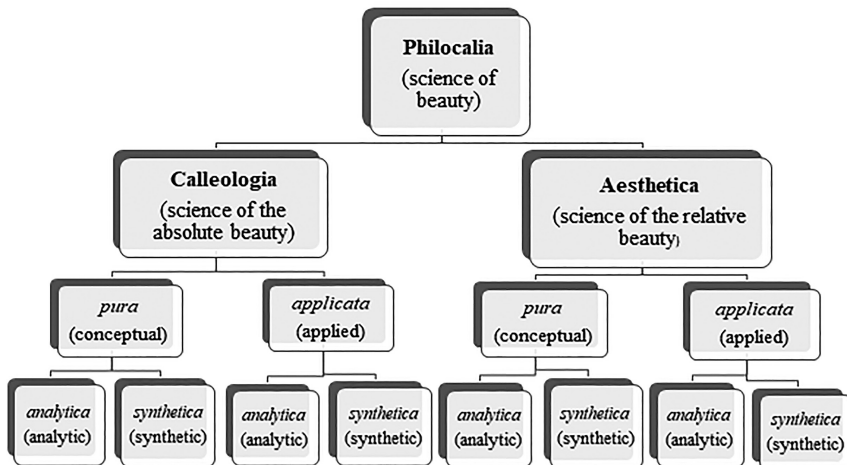


Figure 2: Johann Ludwig Schedius' system of aesthetics

Menschen.⁵⁷ Schedius keenly distinguishes *philocalia* from philosophy, and he proposes its auxiliary sciences: psychology, logics, metaphysics, ethics, natural sciences, physics, physiology, zoology, botany, anthropology, and hermeneutics.

As figure 2 shows, Schedius divided *philocalia* into two subcategories: calleology and aesthetics. The term calleology comes from Krug's aesthetics⁵⁸, but Schedius changed its meaning. In Schedius' system, calleology means the object-oriented approach to the beauty, while aesthetics is the subject-oriented approach. Schedius' system is obviously a dual one, and it operates like a coordinate system: it gives us approaches, not determinations. His conceptual approaches create a system of terminology, which is suitable for descriptions of aesthetic phenomena. The system was founded on two basic ideas: on the force (*vis*), on the stuff or substance (*materia*), and on various ways in which they are interconnected. The chapters on the applied sciences offer examples of how we can interpret artistic phenomena and factual problems of human life according to the method of aesthetics.

Theory and rhetoric

An important part of these professors' concepts of aesthetics is their rhetoric. The rhetoric of their monographs has a direct and significant connection to their theses and theories. There is not sufficient space, within the framework of this inquiry, for a detailed explanation of Szerdahely's and Schedius' theories and treatises on aesthetics, so I will emphasise only some substantial elements of their ideas and the connections between these ideas and the linguistic characteristics of the medium in which they are presented, i.e. the text of monographs.

If one were to classify Szerdahely's theory, one could use the term ›eclectic‹ in the same way in which Sandra Richter uses it in her monograph.⁵⁹ The anthropological idea of *Homo Aestheticus* remains in the centre of this theory.⁶⁰

57 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*. Ed. Michel Espagne. Göttingen 2008.

58 On the interpretation of the term ›Kalleologie‹ see Wilhelm Traugott Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik*. Königsberg 1810 (= *System der theoretischen Philosophie*, 3), 31–112.

59 Sandra Richter: *A History of Poetics. German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960*. Berlin – New York 2010, 40–62.

60 On the interpretation of *Homo Aestheticus* see Gergely Főrizs: ›Szerdahely György Alajos *Aesthetica*jának alapelvei‹ [Principles of Georg Aloys Szerdahely's *Aesthetica*]. In: *Irodalomtörténet* 94 (2013), 187–206.

The main goal of aesthetics is to give this idea form and to motivate the reader to recognize it. Towards that purpose, Szerdahely uses a special kind of rhetoric based on Francis Bacon's aphoristic way of writing and thinking.⁶¹ The narrator of *Aesthetica* tries to make the process of writing and reading resemble an intellectual adventure or an intellectual experiment. In the introduction, he writes, »I do not think that I am presenting something which is perfect or which is the absolute truth. Instead, the spiritual worry of knowing how distant I am from being perfect causes me unbearable pain. I should have listened, seen, read, and experienced more. I wrote this book not because I have reached a conclusion. Instead, my aim was simply to gain more experience.«⁶² In some chapters, such as one called »How does beauty influence our senses?«⁶³ this subjective doubt and the unavoidable uncertainty of his questions sometimes turn into ironic self-reflection. Here, the narrator states that nobody has been able to answer this question so far and it is a question he cannot answer either. He says, »I would rather leave this issue in its own mystic secrecy instead of trying to answer a thing which I do not know enough. You do not have to blush if you admit that you do not know something when you really do not have any information about something.«⁶⁴ The empiric, self-critical, and ironic attitude, which was a key feature of contemporary English and Scottish philosophy⁶⁵, seems to have had much more influence on the author of *Aesthetica* than has previously been thought. With this kind of rhetoric, Szerdahely tries to involve his reader in his intellectual adventure, and this gives a very dynamic effect to

61 On Bacon's aphoristic method see Frans De Bruyn: »The Classical Silva and the Generic Development of Scientific Writing in Seventeenth-Century England«. In: *New Literary History* 2 (2001), 347–373. On the reception of this method see Günther Zöller: »Lichtenberg and Kant on the Subject of Thinking«. In: *Journal of the History of Philosophy* 3 (1992), 414–441.

62 »Non puto merem perfectam, absolutamque dare. Immo vero angor animi dolore incredibili, quum video multa mihi ad perfectionem superesse. Et audire, et videre, et legere, et multa experiri debuissim; quibus ego me non parum destitutum profiteri cogor. Adgressus sum opus non tam perficiendi spe, quam experiendi voluntate; nec tam corpus efformare, quam lineamenta ducere volui, quae porro augeri, complerique debeant.« Szerdahely: *Aesthetica* (= note 16.), I (*Prooemium*).

63 »Et quomodo Pulcrum agit in sensus?« Ibid. 134.

64 »Malo ego rem hanc inter mysteria referre, quam, quod nescio, temere adferere. Neque enim erubescendum est homini confiteri se nescire, quod nescit; ne dum se scire mentitur, numquam se scire mereatur.« Ibid. 134–135.

65 On this influence see Piroška Balogh: »The Reception of Edmund Burke's Aesthetics in Hungary«. In: *The Reception of Edmund Burke in Europe*. Eds. Martin Fitzpatrick, Peter Jones. London 2017, 297–312.

the text. Csuka's aforementioned essay presents a more detailed explanation of the dynamism of Szerdahely's aesthetics.⁶⁶

Schedius' theory is determined by another type of dynamism. Using Sandra Richter's terms again, one could characterize Schedius' aesthetics as a fusion of genetic and logostheological theories.⁶⁷ Schedius' terms suggest that beauty remains in the centre of his aesthetics. But this conclusion is misleading, because Schedius' concept of beauty is not a determination of a specific idea. Beauty means here a special type of relationship, the so-called internal organic relationship (»coniunctio interna organica«). According to Schedius' approach, the organic relationship signifies every mutual, equal, and interior connection which can appear in any dimension of human life. That is why beauty as an organic relationship can be created or come into existence not only in artistic connections, like creation or perception, but in the context of social organisations as well, as in a liaison of love. This interpretation offers an opportunity to establish an internal organic connection between a hideous or ugly object and an insane subject, for example. And it could explain why we consider a piece of art beautiful on one occasion and, on another, ugly. In the background of this coordinate system lies a carefully considered rhetoric too. The approaches in Schedius' system are divided into two parts: the first part is a conceptual approach, the second is applied. The conceptual approach builds up a conceptual dictionary, while the applied approach provides examples and experiments using this dictionary. Schedius' research method was formed under the influence of the hermeneutic and scientific theories with which he familiarized himself at the philological seminars held by Heyne at the University of Göttingen⁶⁸ In *Principia*, Schedius adopted an interesting method of commentary as a layout by dividing the text into two parts. He parcelled his own theories and proposals into a strict and logical system of numbered chapters, sub-chapters, and paragraphs. Each paragraph is accompanied by a commentary in small print, which is intended to provide bibliographical background. The nature of these citations is not authoritative, because Schedius opted for a polemic

66 See Botond Csuka's paper »Aesthetics in Motion. On György Szerdahely's Dynamic Aesthetics« in this volume.

67 Richter: *A History* (= note 59), 89–99.

68 On the influence of Heyne on Schedius see note 28. On Heyne's method of criticism see Luigi Marino: *Praeceptores Germaniae. Göttingen 1770–1820*. Göttingen 1995, 267–275; and Tanja S. Scheer: »Heyne und der Griechische Mythos«. In: *Christian Gottlob Heyne. Werk und Leistung nach zweihundert Jahren*. Eds. Bablina Bäbler, Heinz-Günther Nesselrath. Berlin–Boston 2014, 1–28.

approach by contextualising and separating his own statements from the other theories of aesthetics.

From this point of view, we should extend our investigation of Werthes' theory on aesthetics, which could be interpreted as an aesthetics of rhetoric. As I have said, until now, the historiography has only discussed and analysed Werthes' inauguration speech and his dramas on Hungarian history.⁶⁹ Werthes published only two books on aesthetics, both of which were translations from Italian to German of Bettinelli's writings about enthusiasm.⁷⁰ The translations indicate some of his preferences, but they do not reveal his systematic concept of aesthetics. However, if we extend our investigation to the university lecture notes written by Adalbert Gerzon from 1791⁷¹, we come across interesting conclusions. That Latin manuscript contains Werthes' last lecture on aesthetics at the university in Pest, connected with the first lecture of his successor, the extraordinary professor and Austrian piarist Julius Gabelhofer. Unfortunately, Adalbert Gerzon attended Werthes' last lecture, which became a fragment because of Werthes' departure, so we cannot see the whole system of Werthes' concept. However, the notes make clear that Werthes' central conclusion bears an unquestionable parallel with Szerdahely's: namely, that the arts can best foster our moral improvement through vivid representations of sentiments and ideas. But Werthes' other crucial idea differs entirely from Szerdahely's concept, namely that the main vehicle of artistic effect is language. Therefore, in Werthes' system the medium between general epistemological theory and special theories of the arts is not poetry, but a special kind of rhetoric. This rhetoric or oratory is a general theory of language use. His lecture proves that Werthes' concept of the characteristics and substance of language was obviously based on the language theories of Johann Gottfried Herder⁷², Johann Georg Sulzer⁷³, and Christoph Martin Wieland.⁷⁴ Werthes' aesthetically based rhetoric was a

69 See note 19.

70 Originals: Saverio Bettinelli: *Dell'Entusiasmo delle belle arti*. Milano 1769. and *Lentusiasmo*. Venice 1780 (= *Opere*, 2). 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.

71 See note 21.

72 Johann Gottfried Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin 1772.

73 Johann Georg Sulzer: »Anmerkungen über den gegenseitigen Einfluss der Vernunft in die Sprache, und die Sprache in die Vernunft«. In: *Neues Hamburgisches Magazin* 9 (1767), 121–165.

74 Christoph Martin Wieland: *Beiträge zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens*. Leipzig 1770.

modern, up-to-date theoretical attempt in the 1790s. I base this contention in part on the fact that we find European parallels from that time, for instance Benedictine Benno Ortmann's *Principia cum sacrae, tum civilis eloquentiae* from 1797⁷⁵, who compiled his book for his students in the grammar school and lyceum of theology at München. His sources, his concept, and his terminology are extremely similar to Werthes'. I could also mention *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* from 1783 by Hugh Blair⁷⁶, who composed his aesthetical rhetoric as a university professor at Edinburgh. Blair's system combines the fundamental principles of belletristic rhetoric and literary theory in a concise, accessible form. And his intention, like that of Werthes, is to provide the next generation of scholars with a simple, organised guide on the value of rhetoric and belles lettres in the quest for social success. In addition, Werthes consistently uses the term *litterae amoeniores*, which is the exact (however prevalent) translation of *belles lettres*. The connection between them is supported by the fact that Blair's contemporary reception was significant even in Hungary.⁷⁷

Contemporary reception

In Hungary, the works of these aestheticians were widely read among scholarly circles and had a significant impact on scholarly life. Schedius and Szerdahely had an influence on the works, correspondence, and other writings of many eminent Hungarian writers, from Mihály Csokonai Vitéz to Mihály Vörösmarty.⁷⁸ For instance, after the publication of Szerdahely's *Poesis narrativa*, the well-known poet Ádám Horváth rewrote his epic poem according to Szerdahely's concept, and he sent the new version, so that the professor could judge it.⁷⁹ As a respectable member of Hungarian Academy of Sciences, Schedius attained a certain reputation for aesthetics inside academic circles, too.⁸⁰ The

75 Benno Ortmann: *Principia cum sacrae, tum civilis eloquentiae, in usum auditorum collegit, disposuit, illustravit*. München 1797.

76 Hugh Blair: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. London 1783.

77 See Ferenc Hörcher's and Kálmán Tóth's paper in this volume: »The Scottish discourse on Taste in early 19th-century Hungary. Two Translations of Hugh Blair's Introduction to Rhetoric«.

78 See Balogh: *Ars scientiae* (= note 7), 20–22, 293–294.

79 On Szerdahely's influence on Ádám Horváth see Balogh: *Teória* (= note 16), 89–103.

80 On Schedius' influence and activity at the Hungarian Academy of Sciences see Piroška Balogh: »Non sine fructu – Schedius Lajos klasszika-filológiai kezdeményezései« [Not without fruit – Johann Ludwig Schedius' initiatives in philology]. In: *Antik Tanulmányok – Studia Antiqua* 44 (2000), 271–284.

problems and questions of aesthetics therefore appeared in the thematic calls for applications of academy and in the programs of academic publications.⁸¹ Moreover, both Szerdahely's and Schedius's aesthetics influenced the contents of literary journals, which were being published in ever growing numbers in Hungary, like *Magyar Museum* [Hungarian Museum]⁸² and *Tudományos Gyűjtemény* [Scholarly Collection].⁸³ Schedius had an influential role in shaping Lutheran education in Hungary, and he inserted aesthetics and its auxiliary sciences into the curriculum of studies used in Lutheran secondary schools.⁸⁴

Perhaps more surprising, both Schedius' and Szerdahely's monographs had some influence on the historiography of aesthetics outside of Hungary. At the time, most Hungarian scientists mediated knowledge in only one direction: from foreign intellectual centres of science to the Hungarian public. But Szerdahely's works were quoted and sometimes reviewed in international handbooks of contemporary aesthetics, such as Johann Georg Sulzer's *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*⁸⁵, Benedikt Joseph Koller's *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik, von Baumgarten bis auf die neueste Zeit*⁸⁶, Wilhelm Traugott Krug's *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*,

81 See note 13.

82 On the aesthetic orientation of *Magyar Museum* (1789–1793) see Attila Debreczeni: »Az aethetica fogalma és a Magyar Museum programja« [The concept of aesthetics in the programme of Magyar Museum]. In: *Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás* [Edmund Burke's aesthetics and the European Enlightenment]. Eds. Horvák Hörcher Ferenc, Márton Szilágyi. Budapest 2011, 193–211.

83 Schedius wrote many important papers that were published in *Tudományos Gyűjtemény* (1817–1841), see Balogh: *Ars scientiae* (= note 7), 165–166.

84 Balogh: *Ars scientiae* (= note 7), 148–155.

85 »Aesthetik«. In: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [Neue, vermehrte Auflage]. Leipzig 1786, Bd. I, 35–38, hier: 37.

86 »1779. [sic!] Szerdahel Georg. Aesthetica, seu doctrina boni gustus, ex Philosophia pulcri deducta in scientias, et artes amoeniores. Vienn. Bernardi, [sic!] 1779. gr.8. 2 Bde (1 Thlr.16 gr.) Im Jahre 1780 gab der Verfasser Imago Aesthetices s. doctrina boni gustus – Budae – in 22 Seiten heraus, worin er einen kurzen Abriss seines erst angeführten Werkes liefert. Er hat nemlich darin gehandelt: von den schönen Wissenschaften, vom Geschmack, von den Zeichnen, deren einige successiv, andere coexistent sind, u.s.w. Er glaubt, sein Eigenthümliches bestehe darin, daß er alle ästhetischen Regeln aus dem Begriffe des Schönen hergeleitet habe. *Schön* ist ihm, was eine ästhetische, übereinstimmende Mannigfaltigkeit hat; aus diesen 3 Begriffen: *mannigfaltig, übereinstimmend, ästhetisch*, d.h. sinnlich, erklärt er Alles. Die Dichtkunst bearbeitete er in 5 kleinen Theilen 1) Allgemeine Poetik 2) von der erzählenden, 3) der dramatischen, 4) der lyrischen, 5) der didaktischen Dichtkunst.« Benedikt Joseph Koller: *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik, von Baumgarten bis auf die neueste Zeit*. Regensburg 1799, 41–42.

nebst ihren Literatur und Geschichte⁸⁷, and Wilhelm Hebenstreit's *Wissenschaftliche-literarische Encyclopädie der Aesthetik*.⁸⁸ Szerdahely's constant presence in these lexicons and reference books explains how his aesthetics caught the attention of Benedetto Croce, who gave a detailed account of Szerdahely's concept of beauty in his book *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*.⁸⁹

Schedius built up a wide scholarly network outside of Hungary. He corresponded with Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Christian Gottlob Heyne, Friedrich Schlegel, Johann Gottfried Eichhorn, Ignaz Aurel Fessler, Christian Daniel Beck, Joseph von Hormayr, Christoph Freiherr von Aretin, Heinrich Carl Abraham Eichstädt, brothers Grimm, and so on.⁹⁰ Thanks to Heyne's patronage, Schedius became a corresponding member of the Göttingen Academy of Sciences and Humanities. That is why Schedius' works were reviewed in *Göttingische Gelehrten Anzeigen*: the review about *Principia philocaliae* was written by Heeren.⁹¹ Thanks to the scholarly network in Göttingen, Schedius' monograph was and is available in several German libraries and in the British Library.⁹² Hebenstreit, in his *Wissenschaftliche-literarische Encyclopädie der Aesthetik*, published a detailed and very appreciative review of *Principia philocaliae*.⁹³ An interesting dialog developed between Wilhelm Traugott Krug's works and Schedius' monograph. Krug took notice of Schedius' *Zeitschrift von und für Ungern* in his reference book *Versuch einer systematischen Enzyklopädie der Wissenschaften*.⁹⁴ In the *Philocalia*, Schedi-

87 Wilhelm Traugott Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte*. Leipzig 1832, Bd. V, 63.

88 Wilhelm Hebenstreit: *Wissenschaftliche-literarische Encyclopädie der Aesthetik*. Wien 1843, LI.

89 Benedetto Croce: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. Bari 1910. On Croce's interpretation of Szerdahely see Kristóf Hajnóczy: »L'Æsthetica di Georgius Szerdahely, un esteta ungherese del 700 e un saggio di Benedetto Croce«. In: *Benedetto Croce 50 anni dopo*. Eds. Krisztina Fontanini, János Kelemen, József Takács. Budapest 2004, 292–299; and Laura Cannella Tóth: »György Alajos Szerdahely e Benedetto Croce«. In: *Nuova Corvina* 1 (1993), 19–21.

90 A critical edition of Schedius' correspondence is currently being compiled. The most important letters can be read in Fritz Valjavec: »Briefe Deutscher Gelehrter und Schriftsteller an Ludwig Schedius«. In: *Jahrbuch des Graf Klebelsberg Kuno Institut für ungarische Geschichtsforschung in Wien*. Budapest 1933, 258–302.

91 Arnold Heeren, *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 26 (1828), 190. Stück, 1889.

92 For instance, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 8 AESTH 1212; Österreichische Nationalbibliothek 32.W.79; British Library 11825.d.15

93 Hebenstreit: *Wissenschaftliche* (= note 88), LII.

94 Wilhelm Traugott Krug: *Versuch einer systematischen Enzyklopädie der Wissenschaften*. Leipzig 1813, Bd. 3, 115.

us quoted Krug's handbook *System der theoretischen Philosophie. Geschmackslehre oder Aesthetik*.⁹⁵ Finally, after six years, Krug devoted a complete lexicon article to Schedius in his *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte*.⁹⁶

Reception in the 20th and 21st centuries

The following question arises: if these Hungarian aestheticians were relatively well-known scientists among their contemporaries, why were their memory and their oeuvres largely forgotten in the 20th century? I see two main reasons for this. One is the rise of national paradigms or canons in Hungarian culture in the 19th century.⁹⁷ According to the national paradigms, Hungarian culture consists primarily of texts written in Hungarian and dealing with the collective problems and questions of the Hungarian nation. In the 1830s, an interesting dispute was underway at the Hungarian Academy.⁹⁸ The question was whether a national aesthetics should be developed, or was aesthetics a universal science by its nature. Schedius espoused the second interpretation categorically. His standpoint clearly shows that aesthetics could not fit into the national paradigms, both because of the topics it addressed and because of the use of Latin in the scholarship on aesthetics. Therefore these aestheticians' works were not translated into Hungarian.⁹⁹ In the second half of the 20th century, the fact that the works in question had been written in Latin made them inaccessible not only to the public, but more and more so even to scholars. The second explanation for why these works were largely forgotten lies in the interdisciplinary approaches used in the authors' anthropological aesthetics. In the second half of the 19th century, positivism established the borders of the sciences, and between

95 Krug: *Geschmackslehre* (= note 58). Quotation: Schedius: *Principia* (= note 29), 102.

96 Wilhelm Traugott Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte*. Leipzig 1834, Bd. 5, 140.

97 See note 14.

98 On the dispute see László Percz: »A »nemzeti filozófia« születése (Egy 1847-es akadémiai vitáról)« [Birth of »national philosophy« (A dispute at the Academy in 1847)]. In: *Gond* 1 (1992), 2, 29–36.

99 We know only of two inefficient attempts: János Szép compiled a short Hungarian extract of Szerdahely's *Aesthetica* (= note 49), and Johann Ludwig Schedius translated his own *Principia Philocaliae* into Hungarian, however, it was not published, and its manuscript is lost.

these borders there was not enough room for the wide horizon of anthropological aesthetics.¹⁰⁰

Today, an interdisciplinary approach is considered an advantage, and perhaps this shift will be a basis for the rediscovery of the anthropological aesthetics of the 18th and 19th centuries. To encourage this revitalisation, the first step would be to translate and publish the works by these aestheticians. The second would be to explore the contexts and connections of their approaches. The third would be to make them part of current scholarly discourses.¹⁰¹ Now, I would hazard the contention, the process has started. I hope these efforts will initiate a rethinking and reinterpretations of the Hungarian university aesthetics of the 18th and 19th centuries.

100 On the aesthetics of positivism see Sholom J. Kahn: *Science and Aesthetic Judgment. A Study in Taine's Critical Method*. London – New York 2016, 3–38.

101 Schedius' works have already been published in Hungarian translation and a critical edition, with a monograph on his oeuvre. Schedius: *Doctrina pulcri* (= note 29); Balogh: *Ars scientiae* (= note 7). The German–Hungarian edition of his letters is in process. We can read Szerdahely's *Aesthetica* in Hungarian too, and the critical edition is available on the website entitled *Opera Aesthetica Szerdahelyana* <<http://deba.unideb.hu/deba/szerdahely/aesthetica.php>> [20.03.2018]. Thanks to Anna Bátor and Attila Debreczeni, the development of this website is underway.

Botond Csuka

Aesthetics in Motion

On György Szerdahely's Dynamic Aesthetics

I. Prooemium

The 1778 publication of the systematic treatise of György Alajos Szerdahely (1740–1808) entitled *Aesthetica sive Doctrina Boni Gustus ex Philosophia Pulcri deducta in Scientias, et Artes Amaeniores* (Aesthetics or the Doctrine of Good Taste based on the Philosophy of Beauty deduced from the Amiable Sciences and Arts)¹ marks the beginning of a relatively self-contained tradition in Hungarian aesthetics which ended in the first half of the 19th century. It was a tradition of »university aesthetics«² made up of works written in Latin which were consciously embedded in the unfolding new European discipline of aesthetics rather than in the contemporary national context.³ The different forms of his

- 1 Georgio Aloysio Szerdahely: *Aesthetica sive Doctrina Boni Gustus ex Philosophia Pulcri deducta in Scientias, et Artes Amaeniores*. Buda 1778, vol. 1–2. For the online edition of the original corpus in Latin, see *Opera Aesthetica Szerdahelyana* <<http://deba.unideb.hu/deba/szerdahely/aesthetica.php>> [20.03.2018]. All citations from this work are by reference to section.
- 2 In addition to Szerdahely, authors such as Ferenc Verseghy (*Analyticae Institutionum Linguae Hungaricae*, I–III, 1816/17) and Lajos Schedius (*Principia philocaliae, seu doctrinae pulcri, ad scientiae formam exigere conatus est*, 1828) can also be regarded as part of this Hungarian tradition of university aesthetics. Tomáš Hlobil has argued for the importance of the concept of »university aesthetics« and an »institutional approach« to the history of aesthetics in many of his writings. For an overview of the tradition of university aesthetics at Prague University, see Tomáš Hlobil: »250 Years of Aesthetics at Prague University – How the History of the Teaching of Aesthetics Has Evaded Historians«. In: *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 5 (2013), 19–33.
- 3 This latter factor, needless to say, had a devastating effect on the reception of this tradition in the grand narratives of the rise of Hungarian (literary) culture. This is especially true of Szerdahely, who became, in addition, a fearful conservative authority in the politics of education in his later years. However, as István Margócsy argues, one misunderstands Szerdahely if one considers him an opponent of the program of modernisation based on his later political role or just because he was not promoting *the dominant* program of modernisation bound exclusively to the improvement of the Hungarian language (represented by such heroes of the grand narratives as György Bessenyei and Ferenc Kazinczy). In the 1770s and 1780s, when Szerdahely elaborated his aesthetic theory, Margócsy argues there were two coexistent modernising programs in Hunga-

name – György Alajos / Georgio Aloysio / Georg Aloys Szerdahely – perfectly reflect the different sources of his thought: Szerdahely, a Jesuit until the 1773 dissolution of the order who was exceptionally conversant in the Latin Humanist tradition, and also a *poeta doctus* who wrote in Latin, became the first Hungarian professor of aesthetics (1774–1784).⁴

This paper seeks to reconstruct Szerdahely's arguments as found in his *Aesthetica* concerning (1) the discipline of aesthetics, (2) the concept of taste and the beautiful, in order to reveal (3) the significance of the psychological and anthropological aspects of his theory. Focusing on the concept of »vivacity« (*Vivacitas*), one of the indispensable elements of beauty and the power of an artwork to evoke an intense affective response, the paper argues that this concept and our anthropological disposition to self-preservation through instinctive affective reactions (desire or aversion) constitute the underpinnings of his conception of artistic experience (a sympathetic engagement with an artwork). Furthermore, the paper also analyses, how these psychological and anthropological factors modify Szerdahely's notion of beauty and assure that aesthetics and aesthetic experience itself can become *the vehicle of real humanity*.

The paper will focus mainly on a close reading of Szerdahely's *Aesthetica*, or, to be more precise, on the relations of the particular statements or arguments in the overall structure. I adopt this approach for two reasons: first, regarding the particular arguments, Szerdahely is not an original thinker, strictly speaking. His work consists in no small part of paraphrases or translations from both classical rhetorical and modern aesthetic works. In the introductory chapter (*Prooemium*), Szerdahely reflects on his methodology, which seems to be in line with his view of aesthetics as the novel, shared enterprise of excellent authors; but at

ry: one, which later became exclusive, focused on the improvement of the national language, while the other, represented by individual endeavours such as Szerdahely's doctrine of taste, intended to spread the ideas of the Enlightenment, but determined literary value in terms of aesthetic properties (and not of belonging to the vernacular) and the social value of literature in terms of an aesthetic Bildung (and not of national improvement). See István Margócsy: »Szerdahely György művészetelmélete« [György Szerdahely's Theory of Art]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 93 (1989), 1–33, here: 31–33.

4 For Szerdahely's biography, see Béla Jánosi: *Szerdahely György Aesthetikája* [György Szerdahely's Aesthetics]. Budapest 1914, 4–7; Sándor Attila Tóth: *A szép-jó hatalma és a jezsuita szellem. Szerdahely György költészetelmélete és poézise* [The Power of the Beautiful-Good and the Jesuit Spirit. György Szerdahely's Poetics and Poetry]. Budapest 2009, 12–16.

the same time, he also emphasizes his own contribution through the act of compiling (selecting, evaluating) and illuminating examples (also chosen from the rhetorical-poetic tradition). Even though this ›methodological eclecticism‹ was in no way unique or scandalous in Szerdahely's time (one of his sources, Friedrich Justus Riedel, for instance, also applied it), it became a recurring theme in his reception, leading to the devaluation of his work as a mere compilation that lacks any originality.

Recently, however, the issue has been revisited by excellent interpreters with convincing results. Piroška Balogh, for example, argues that Szerdahely's method is based on an experiential foundation opposing dogmatism. Szerdahely, Balogh points out, operates a voice of a narrator which is sometimes admittedly subjective and uncertain, even ironic, and, while searching for truth, the narrator often stops, admits its limitations (referring to experience), and then starts again. This rhetoricized, reflexive, and experimental construction of the text transforms the *Aesthetica* into an intellectual ›travelogue‹.⁵ Examining Szerdahely's eclecticism, Gergely Fórizs has shown that the passages which reflect on the act of compilation are themselves incorporated Cicero-segments, and this hidden reference suggests that Szerdahely ›constructs the character of the narrator as an eclectic philosopher through a reference to the classical author's reflections on his own method, who is considered to be one of the fathers of philosophical eclecticism.‹ Standing on this tradition, Fórizs argues, the compiler, like Cicero's ›existimator‹ opposed to the ›magister‹ in the *Orator*, must possess freedom and originality while examining a problem and selecting and evaluating his sources. Furthermore, this can result in a reading of the work which interprets its contradictory parts not as inconsistencies but as *various stages* of an unfolding aesthetic theory.⁶

Thus, recent research supports the second foundation of my approach: Szerdahely's *Aesthetica* is a *composed creative unity* which compels the interpreter to go beyond the acknowledgment and registration of the incorporated

5 Balogh also refers to the various sources of this method, from Bacon's aphoristic approach to the tradition of *Vernunftlehre* or the *meditationes*. See Piroška Balogh: *Téória és medialitás. A latinitás a magyarországi tudásáramlásban 1800 körül* [Theory and Mediality. Latinity in the Hungarian Flow of Knowledge around 1800]. Budapest 2015, 18, 33–37.

6 See Gergely Fórizs: ›Szerdahely György Alajos *Aestheticájának* alapelvei‹ [The Principles of György Alajos Szerdahely's *Aesthetica*]. In: *Irodalomtörténet* 94 (2013), 2, 187–207, here: 198–201, quotation from 199.

segments⁷ to the *method* and *results* of this incorporation. Influenced mainly by the writings of German »popular philosophers«, such as Friedrich Justus Riedel's *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (1767) and Johann Georg Sulzer's *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74), Szerdahely puts to use some insights of the aesthetics of the Wolffian School, Alexander Gottlieb Baumgarten's *Aesthetica* (1750/58), and Georg Friedrich Meier's *Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften* (1748–50), but in many ways his theory is closer to the main work of criticism of the Scottish Enlightenment, Lord Kames's *Elements of Criticism* (1762), a work which had an enormous influence on German (university) aesthetics. At the same time, as the heritage of Jesuit learning, he has the tradition of Latin Humanist poetics and rhetoric as his broad field of reference. His *Aesthetica* thus reflects the complexity and vitality of the new aesthetic discourse, while it also seeks to contribute to it, and his endeavour can lead us to some interesting questions.

II. Aesthetica

Uniformity amidst variety: an insight of the ancients, re-contextualized and revitalized by such different modern authors as the Cartesian Jean-Pierre de Crousaz in Lausanne, the Lockean Francis Hutcheson in Dublin – or, as we will see, the former Jesuit rhetorician György Szerdahely, who held lectures in Bratislava, Buda, and then Pest. But this classicist formula can be also used to characterize German⁸ *philosophical aesthetics* during the second half of the 18th century. Ernst Cassirer points out in his 1932 seminal work, *The Philosophy of the Enlightenment*, that what assures the *unity* of Germanic philosophical aesthetic theories within the »uninterrupted exchange of ideas« in the (quasi-)

7 This was done in the 20th-century reception of the work. See Jánosi: *Szerdahely* (= note 4), 11–35; Endre Nagy: *A magyar esztétika történetéből. Felvilágosodás és reformkor* [The History of Hungarian Aesthetics. Enlightenment and the Reform Era]. Budapest 1983, 9–67.

8 As Kai Hammermeister notes, it would be better to speak of a »Germanic aesthetic tradition« because of the large number of authors – from Søren Kierkegaard to Georg Lukács – who certainly belong to the intellectual landscape of German philosophy but were not Germans and did not work in Germany. I argue that in the case of the 18th century, it is not only the Swiss Johann Jacob Bodmer and Johann Jacob Breitinger who may justify this small conceptual change, but also several Central European thinkers, such as Szerdahely himself. See Kai Hammermeister: *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge 2002, x–xi.

aesthetic discourse of the period is their *systematicity*. The introduction of aesthetics to systematic philosophy did not only mean satisfying the requirements of a particular philosophical system, especially if one considers that 18th-century German aesthetics covers much more than theories sprung from Wolffian rationalism. Cassirer suggests that *systematicity* is important in the sense of focusing on the *relations* between the logic of human sensate life (i.e. of imagination, sensory perception, passions) and the workings of the mind and society. Furthermore, through the cultivation of the lower cognitive faculties, the new discipline, implying a »new ideal of humanity,« also contributes to the »doctrine of man,« a novel »philosophical anthropology.«⁹ Interestingly, based *solely* on this sense of systematicity, the label »philosophical aesthetics« might be applied to earlier discourses: authors of the Scottish Enlightenment like Kames, for instance, considered the »rational science« of criticism part of the »science of man,« since by deducing the principles of art from »the sensitive branch of human nature« criticism can »open a direct avenue to the heart of man,« resulting not only in psychological, but also in socio-political insights.¹⁰

In his *Aesthetica*, Szerdahelyi also seeks to satisfy the requirements of systematic philosophy and to find the place of the new »philosophical discipline« (*Disciplina Philosophica*) in the general philosophical knowledge of man. Following Riedel, he argues that »just as man either thinks, acts, or feels (*sentit*); philosophy should also deal with the true, the good, or the beautiful« (I.I.II. III). This differentiation enables him to justify the rise of an autonomous discipline alongside dialectics, physics, metaphysics, ethics, and politics. At one point, Szerdahelyi seems to suggest that it is the systematic form that distinguishes modern philosophical aesthetics *as a science* from »a kind of aesthetics in practice« (I.I.IV.I) during Antiquity and early Modernity.¹¹

The *variety* of philosophical aesthetics lies in its *openness*: even though as a distinct philosophical discipline aesthetics was born within the Wolffian School as the science of sensible cognition, the proper subject and desired method

9 See Ernst Cassirer: *The Philosophy of the Enlightenment*. Trans. Fritz C. A. Koelln and James P. Pettegrove. Princeton 1951, 331–333, 352–353.

10 Henry Home, Lord Kames: *Elements of Criticism* [1762]. Ed. and intr. Peter Jones. Indianapolis 2005, vol. 1, 14, 32.

11 In his enumeration of the representatives of this *practical aesthetics* and *artistic taste*, Szerdahelyi mentions Homer, Anacreon, Aristotle, Demosthenes, Cicero, Longinus, Phidias, Praxiteles, and Parrhasius and, from the Renaissance and early Modernity, Petrarch, Muret, Malherbe, Strada, Bacon, Bouhours, Boileau, Pope, Titian, Correggio, and Hogarth (I.I.IV.I).

of the new discipline remained highly contested. There were many competing aesthetic programs in the German Enlightenment, and even though the term ›aesthetics‹ became extremely popular, the initial conception proposed by Baumgarten was soon challenged and even overshadowed by various programs, despite the fact that most aestheticians recognized the significance of the Baumgartian travels through the ›mist-shrouded lands‹ of sensible cognition.¹² However, in their quest for a proper aesthetics, many representatives of the new science connected their programs to different philosophical discussions on beauty, taste, and the fine arts, which originally had not been considered part of a distinct philosophical discipline.

For example, Riedel, who was one of Szerdahely's main sources, when reviewing the possible alternatives for the new discipline in his *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, mentions three ›paths‹ of aesthetics: the objective, artwork-centred Aristotelian, the conceptual Baumgartian, and the subjective-psychological Kamesian, which focuses on sensations called forth by artworks. In his rigorous and spirited criticism of Riedel's work in the Fourth Grove of his *Critical Forests*, Herder rightly remarks that many other names could have been listed beside the ones chosen by his countryman. Furthermore, Herder is also right to assert that these ›paths‹ are in no way mutually exclusive: aesthetic theory, at its best, unites these alternatives: ›without combining all three paths, which in reality are but a single path, no aesthetics is truly possible.‹¹³ Be that as it may, this tendency blurred the boundaries between *aesthetic* and *critical theories*, creating a diverse aesthetic terrain.

Szerdahely reflects on the *modernity* of the ›name, cultivation, extension, method, and facility‹ of aesthetics (I.I.V.II.), listing Baumgarten, Meier, and Sulzer as its most important modern representatives. However, not surprisingly in light of the aforementioned openness of the new science, he also includes Shaftesbury, Burke, Kames, Batteux, and Du Bos (I.I.V.II.), authors who probably never would have thought they would eventually end up in such company. Szerdahely's enumeration perfectly indicates how the new discipline had already annexed the wider (quasi/pre)aesthetic discourse by the end of the 1770s, and that in his first *Critique* Immanuel Kant did not oversimplify when he stated that ›[t]he Germans are the only ones who now

12 Johann Gottfried Herder: ›A Monument to Baumgarten‹. In: Idem: *Selected Writings on Aesthetics*. Trans. and ed. Gregory Moore. Princeton–Oxford 2006, 43.

13 See Johann Gottfried Herder: ›Critical Forests. Fourth Grove, on Riedel's Theory of the Beaux Arts‹. In: Herder: *Selected* (= note 12), 186–189, here: 189.

employ the word ›aesthetics‹ to designate that which others call the critique of taste.«¹⁴

But the openness of 18th-century Germanic aesthetics goes beyond the aesthetic appropriation of different contemporary artistic, critical, moral, theological, psychological, etc. discourses. Szerdahely's program reveals how the new discipline incorporated the rhetorical and poetic tradition, and not only the classical textual corpus that served as a rich field of reference, but also the Latin Humanist ideals that saturated it (e.g. the ideal of the *orator perfectus*, the requisite of the unity of *decorum* and *honestum*, etc.). Poetics and rhetoric were especially significant in Jesuit learning, since as *studia humanitatis* or *artes humaniores* they formed the venue of self-knowledge and self-cultivation (*Bildung, paideia*) towards *humanitas*.¹⁵ This concept of *Bildung* was in accord with the revitalization of *humanitas* in 18th-century thought¹⁶ and continued by the conception of aesthetics (already inherent in the Baumgartian proposal and the criticism of the Scottish Enlightenment) as a science that – by cultivating and humanizing our sensible life or by polishing our manners and taste – enlivens the whole person and guides her as she becomes something more.¹⁷ In Szerdahely's *Aesthetica*, the heritage of the Latin Humanist tradition is present not only in his classical references, but also in his extensive and emphatic treatment of the affections. Needless to say, affectivity permeates many modern aesthetic theories, albeit its importance is often overlooked, as are its connections to the rhetorical tradition.¹⁸ I will argue that Szerdahely's theory of the affections is not a mere residue of rhetoric, but turns out to be crucial for his overall conception of aesthetics as well.

But let's start at the beginning to see the unfolding of his conception. Although Szerdahely incorporates the Baumgartian program of the cultivation of the lower cognitive faculties through the arts (I.I.II.III.), he emphasizes that his program does not encompass ›the whole of sensitive cognition‹ (*totam co-*

14 Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*. Trans. and ed. Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge 1998, A21/B35, 156, 173.

15 See Tóth: *A szép-jó* (= note 4), 9–11, 37–44.

16 For the scope of Herder's new, far-reaching concept of *Humanität*, see Hans Adler: ›Herder's Concept of *Humanität*‹. In: *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Ed. Hans Adler and Wulf Koepke. Rochester, NY 2009, 93–116.

17 See Cassirer: *The Philosophy* (= note 9), 352–353.

18 For the importance of the rhetorical tradition, see John Poulakos: ›From the Depth of Rhetoric. The Emergence of Aesthetics as a Discipline‹. In: *Philosophy and Rhetoric* 4 (2007), 335–352, especially: 341.

gnitionis sensitiuae), only the »perfection and quality of things, Beauty« (*rerum perfectionem, et ingenium, Pulcritudinem*). Thus, the foundation of his aesthetics, which aims to offer *principles of producing and judging artworks* (I.I.III.I.), is a philosophy of beauty. The extension of the insights of the philosophy of the beautiful to the theory of the fine arts is justified by the initial assumption that the »nature and duty« of the arts is to »express and represent beauty« (*exprimere, et repraesentare Pulcrum*) through their respective media (I.I.III.II.). Following Baumgarten's distinction between *aesthetica theoretica* and *practica*, Szerdahely differentiates between *general or theoretical aesthetics*, which is concerned with »the universal theory of the fine arts deduced from the nature of beauty,« and *particular or practical aesthetics*, which focuses on the specific rules of the particular arts (I.I.III.III.). His *Aesthetica* constitutes his *aesthetica generalis*.¹⁹

Szerdahely decides to keep the name »aesthetics« despite the initial reduction of the Baumgartian program based on the assertion that we *sensibly apprehend* the beauty or deformity of things by the *faculty of taste*. Szerdahely refers to the analogy between the faculty and sense of taste, which was a commonplace of the modern theories of taste, employed to illuminate the sense-like, immediate, un-reflected nature of aesthetic experience. This analogy and the etymology of *aisthesis* support Szerdahely's decision to keep the name of the discipline. Aesthetics is defined as the »doctrine of taste« (*Doctrina Gustus*) deduced from the »philosophy and knowledge of the beautiful« (*Philosophia Pulcri, et cognitio*) (I.I.II.III.):²⁰ aesthetics is supposed to give principles to taste to create and appreciate artworks. However, the ultimate goal of his doctrine goes beyond refined *artistic* taste.

At first, however, it might seem to the reader of the *Aesthetica* that Szerdahely reduces the scope of the notion of taste. He defines it as the sense of beauty (*sensus Pulcri*), our faculty of sensibly distinguishing – without any rational

19 Following the *Aesthetica*, his *aesthetica generalis*, Szerdahely also published the works that constitute his *aesthetica particularis*: *Ars poetica generalis* (1783), *Poesis Dramatica* (1784), and *Poesis narrativa* (1784). Each of these works, as the continuation of their title indicates, is »adjusted to aesthetics or the doctrine of good taste«. Thus, Szerdahely's oeuvre presents something that Baumgarten's could not (even if one takes into consideration his 1735 *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*): a *full-fledged aesthetic program*. For a structural reading of Szerdahely's oeuvre, see Balogh: *Teória* (= note 5), 23–33.

20 »Philosophia Pulcri, et cognitio, est nostra haec Boni Gustus Doctrina, multis iam Aesthetica siue a gustando dicta propterea, quod rei propositae Pulcritudinem, vel Deformatatem homo quasi per Gustum sentiat: ἀισθάνομαι sentio, ἄισθησις sensus.« (I.I.II.III)

consideration of the underlying causes – the beautiful from the ugly (*Turpe*). Furthermore, he adds that this natural but educable faculty²¹ has a significance in »the republic of the fine arts and literature« (I.I.I.I-II.), and that it is formed and improved through our encounters with the arts. Finally, Szerdahely also clearly asserts that the cognitive and moral judgments are different from the sense of beauty (I.I.I.I.), even though the operations of the latter are »analogous« to that of the moral sense (*Sensus Moralis*). (I.I.I.II.) Thus, at the beginning of his work, Szerdahely seems to argue for a sense of beauty distinct from reason and the moral sense, but, as we shall see, this is hardly the last thing he has to say on the matter.

Szerdahely argues that there are many points where the cognitive, the moral, and the aesthetic are intertwined. First, their interconnection is suggested in a rather subtle way by his brief historical overview of the great decline of taste in the arts: as a consequence of the Romans' luxurious lifestyle, »that immortal genius, humanitas, virtue, and good sense that successfully govern the arts were slowly corrupted by evil, leading to their destruction« (*Illud immortalitate dignum ingenium, illa humanitas, illa virtus, ille bonus sensus, qui felicissime regebat Artes, lento malo deprauatus, et in exitium est deductus*. I.I.IV.III.). Sentences like this already suggest that it is hardly *exclusively* beauty that constitutes the pattern or goal of the »liberal or aesthetic arts« (I.I.III.I-II.).

Second, an important and explicitly stated connection between the cognitive, the moral, and the aesthetic is that our judgments of taste guide us in the everyday course of our lives: »Taste is the monarch of most actions« (*Gustus est*

21 Szerdahely emphasizes the universality of the faculty of taste (I.I.I.II.), attributing its diversity to *individual factors*, such as the differences in the degree of its sensibility and how exercised it is. Szerdahely differentiates delicate, noble, and perfect taste, the last being an ideal represented by Cicero's *orator* or Castiglione's *cortegiano*. Thus, taste requires education and refinement. (II.III.VII.III.) Szerdahely also enumerates *external factors* that can influence judgments of taste: social and historical ones like education, habits, and forms of government in the age in which we live, and, also natural or material ones such as climate and temper (*educatione, a tempore, moribus, forma regiminis, coelum, et saeculum, et sanguis*). (II.III.VII.II.) In other cases, the differences in the workings of taste can be attributed to the *variety of aesthetic pleasure*: novelty, usefulness, or socially acclaimed status, for instance, can enhance the effect of an artwork even if it is not especially beautiful. Finally, Szerdahely reflects on the variety of taste in different peoples concerning what counts as beautiful (in the human form) and in various cultures concerning what counts as virtuous (*honestum, decorum*). Nevertheless, Szerdahely argues for a standard of taste, asserting that »the judgment of good taste is certain, as it relies on certain principles«. (*Boni Gustus iudicium certum est, quia nititur principiis certis*). (II.III.VII.V.)

rex plurimarum actionum). Taste, the sensibility towards temperance, order, and grace, »permeates« (*inmiscet*) our manners and morals (*mores*). (I.I.I.I.) This is, of course, in accord with the long history of taste, a concept which before its confinement to the aesthetic enclave »was originally more a moral than an aesthetic idea,« implying »an ideal of genuine humanity.«²² As Szerdahely puts it at the end of his book, where he returns to the question of the moral and social significance of taste (just like Kames in his *Elements*): »good taste nurtures us and fosters us; it generates vivacity and a sense of beauty, stimulates us to do what is right, and blends with our daily actions [...]. Its noble spirit resides not only in the soul and the senses, but in the gestures and movements of the body, in speech, customs, the expression of affections, it elegantly reveals itself in many operations of life.« (II.III.VII.I.)²³

Thus, aesthetics, as the doctrine of taste, will encompass much more than the theory of the fine arts: it will constitute a venue, through the encounters with the arts, to *polite sociability*. Szerdahely argues that this aesthetic *Bildung* comprises »the cultivation of the senses« (*sensuum cultura*) and the cultivation of the soul, »the heart« (*Cor*), which is defined as our affective faculty that reacts to various impressions (I.I.II.III.).²⁴ The purpose of aesthetics is to polish our affections and sensations, making us more worthy of ourselves (*quia dignior est homine*).²⁵ The desired ideal at the end of the improvements of our taste, this

22 Hans-Georg Gadamer: *Truth and Method*. Trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. London 2004, 31.

23 »Bonum Gustum nutrimur, alimur que; ille viuacitatem, sensumque pulcrum ingenerat, ille ad bene agendum stimulat, et ducit: quotidianis etiam actionibus se immiscet [...] nobilem eius spiritum non in animo solum, et sensibus residere, sed in gestu, motuque corporis, in sermone, in consuetudine, in signis adfectuum, in plurimis vitae operationibus eleganter spectari.«

24 Szerdahely defines *esprit* as mind/reason (*Rationem*) and *cor* as affection/sentiment (*Adfectum*), and he mentions the seventeenth-century poet Vincent Voiture, who brought the terms into fashion. Again, it is a detail that reflects the eclecticism of his thought.

25 »Aesthetica, fateor, nec te continuo faciet locupletem, nec illico in summo dignitatum culmine collocabit; sed primo sensus, animumque tuum excolet; sanum, delicatumque Gustum, ac iudicium dabit; quomodo sit utendum sensibus, docebit; multarum rerum cognitione, melioribus longe diuitiis, instruet. Sic tuam, totamque Naturam decorabis, creabis res nouas, tibi, aliisque consules; neque semper indotatum te relinquet Aesthetica. Sed illa eius Pulcritudo, illa sensuum cultura, cordis, animique honestas semper debet esse potior, quia dignior est homine, quam opes irritamenta malorum. Profecto si virtutes Bellarum Artium enumerem, parum dixisse videtur Cicero, cum dixit: Haec studia adolescentiam alunt, senectutem oblectant, secundas res ornant, aduersis perfugium, ac solatium praebent, delectant domi, non impediunt foris, pernoctant nobiscum, peregrinantur, rusticantur.« (I.I.VI.III.)

sensual-affective Bildung, is a »Beautiful Spirit« (*Spiritus Pulcer*), a »Beautiful Mind« (*Mens Pulcra*), a »Beautiful or Aesthetic Man« (*Homo Pulcer, Hominis Pulcri, ac Aesthetici*) – i.e. the ideal of *humanitas*, reached through encounters with the arts: »The good taste of the human arts makes man beautiful and more human.« (*Artes Humaniores Boni Gustus faciunt Hominem Pulcrum, et magis Hominem.*) (II.III.VIII.II.). Aesthetics, then, as Balogh puts it, becomes the »theory of *humanitas*.«²⁶ It is also noteworthy that Szerdahely mentions several times that this aesthetic character, the possession of good taste, has become a kind of social expectation, a norm, and its absence is deemed shameful (I.I.I.V.; II.III.VIII.II.), a claim which, needless to say, should not prompt us to entertain illusions concerning the general state of 18th-century Hungarian society, similarly to the tension between the ideals of the Scottish Enlightenment and the general state of Scottish society at the time.

Szerdahely describes the »Aesthetic Man« (*Aesthetici Hominis*) as someone who »developed the faculties he was given by his author by the means of aesthetics in such a way that he feels delicately, thinks quickly, and presents his subject livelily, remains faithful to himself, and the law of reason governs his appetite and will, and he acts properly and honestly. As I have said, only those are beautiful and human at the same time in whom the senses of the beautiful and the good are mutually united. [...] You might say that he may be the standard of the common good.« (II.III.VIII. III.)²⁷

Szerdahely clearly preserves the close interconnectedness of the aesthetic and the moral inherent in the tradition of the concept of taste by arguing that »good taste turns us away from the ugliness of things and actions and incites and leads us to the Good through the various grace and pleasures of beauty; it teaches us to act properly; this is its supreme virtue« (II.III.VIII. III.)²⁸

Elevating us to humanity through beauty, the fine arts are justly called »Humanities« (*Humaniores*), Szerdahely asserts, and he concludes that »we find

26 Balogh: *Téória* (= note 5), 17.

27 »Hominem denique Pulcrum, et Bellum, qui facultates ab Auctore liberalius acceptas sic excoluit per Aestheticam, ut delicate sentiat, velociter cogitet, rem sibi, et aliis viuciter reddat, fideliter conseruet, adpetitum, et voluntatem ex imperio rationis regat, decore, honesteque agat. Illi, inquam, Bellus, et Homo est, in quo Pulcri, Bonique sensus mutuo sociatus est. [...] et amas: hunc ais ad commune Bonum esse magis idoneum.« (II.III.VIII. III.)

28 »Bonus Gustus debet nos a Turpitudine rerum, et actionum auertere, et per varias Pulcritudinis gratias, voluptatesque ad Bonum incitare, deducereque; ille nos docet recte agere: haec summa illius virtus est.« (II.III.VIII. III.)

here [in the republic of fine arts] a more refined humanity [...]; some even dare to say that without them [the arts], man can hardly be man (*hic Politiorem Humanitatem reperimus; [...] Hominem vix esse Hominem*).« (II.III.VIII.III.) Aesthetics, guiding our personal encounters with the arts and polishing our taste, becomes a vehicle of *humanitas*, incorporating the ideals of the rhetorical tradition (Cicero's *orator perfectus*) and the modern aesthetic discourse as well (e.g. Shaftesbury's *virtuoso* or Wieland's *schöne Seele*).²⁹

This conception of aesthetics is of course not surprising if one reads Szerdahely's *Aesthetica* in the context of the university aesthetics of the period³⁰, or in the discourse of *sensibility* unfolding from the 1740s. In his *Elements*, Kames argues for the social, moral, or political value of *criticism*, since by cultivating taste in the arts, among other things, criticism also »prepares us for acting in the social state with dignity and propriety.« The reason behind the efficiency of criticism is that it »tends to improve the heart« by moderating selfish passions and by »sweetening and harmonizing the temper.« In this regard, aesthetic criticism functions just like the arts in the traditional account of moral improvement through art experiences. For Kames, just like for Szerdahely, affectivity plays the central role. »Delicacy of taste« is the result of this affective improvement, which »invigorates the social affections,« becoming »a great support to morality [...]: a just relish of what is beautiful, proper, elegant, and ornamental, in writing or painting, in architecture or gardening, is a *fine preparation* for the same just relish of these qualities in character and behaviour.«³¹ It is clear from this argument that Kames – just as Szerdahely – presupposes that the same qualities that are relevant in the realm of aesthetics will be relevant in »character and behaviour,« i.e. in the realm of aesthetic morality.

In his article on »Aesthetik,« Sulzer defines the new science as »the philosophy of the fine arts or the science which deduces the general theory and also the rules of the fine arts from the nature of taste.« And as the »main purpose of the fine arts is to awaken in us vivid feelings of the true and the good« (*lebhaften Ge-*

29 Fórizs offers an illuminating analysis of the ideal of *humanitas* in the *Aesthetica*, its various 18th-century and Ciceronian contexts, and its relation to methodological eclecticism: he suggests that Szerdahely's »ultimate aim is to represent and spread a worldview: the worldview of the eclectic philosopher.« See Fórizs: »Szerdahely« (= note 6), 190–195, 202–206, quotation from 206. See also Tóth: *A szép-jó* (= note 4), 40–44.

30 »Aesthetics has become the science of taste« concludes Endre Nagy, referring to the dominant tendency in the field of university aesthetics from the 1760s. Nagy: *A magyar* (= note 7), 31.

31 Home: *Elements* (= note 10), vol. 1, 13–17. [My italics – B.Cs.]

fühls des Wahren und des Guten), to »direct« »the soul through arousing pleasant and unpleasant sentiments« (*die Lenkung des Gemüths, durch Erregung angenehmer und unangenehmer Empfindungen*), aesthetics must become the »science of sentiments« (*die Wissenschaft der Empfindungen*) in order to guide the creation and judgments of artworks. Thus, the theory of art encompassed by aesthetics »must be based upon the theory of indistinct knowledge and sentiments« (*undeutlichen Erkenntniß und der Empfindungen*)³², a conclusion in line with Kames's insights, and also clearly influencing Szerdahely's conception of aesthetics.

Finally, Szerdahely's emphasis on the importance of affective engagement in his descriptions of the phenomenology of aesthetic experience points to the conception of *taste as sensibility*. Szerdahely argues that taste responds with pleasure to the beautiful and with aversion to the ugly as an instinct: it »speaks from the depth of the heart« (*recess cordis*) as an »inside agent« (*intus agente*) (I.I.I.II.), and its natural signs are »a tender heart« (*molle cor*) and »an easy, facile sensibility« (*facilis sensibilitas*) (I.I.I.IV.). One might notice here the influence of the 17th-century French discourse of *delicatessen*, which reverberates in the aesthetic thought of the Enlightenment, and of the discourse of *sensibility* which transformed Europe's aesthetic, moral and scientific terrain by the second half of the 18th century, concentrating on the affective and sensitive basis of both our moral and our epistemic (aesthetic) relations to the world and to ourselves as embodied, living and feeling selves.³³

The close affinity between *taste and sensibility* is also expressed in Szerdahely's telling tropes through which he describes the instinctive, affective apprehension of beauty, unmediated by reflexive rational deliberations: writing about the different degrees of sensibility, he compares refined, sensitive taste to nitrate salt or gunpowder (*pulvis nitratus*), which ignites near fire. Furthermore, to give an example of those who do not have such sensibility, Szerdahely mentions Zeno's pupils, the stoics, while he asserts that anyone »who lacks all sense of taste, is no longer in accordance with human nature, but bears the signs of prodigious and monstrous creatures« (*Qui sine omni Gustus sensu sunt, non magis secundum hominis naturam eduntur, quam prodigiosa corpora, et monstria insignia*. I.I.I.II. – My italics – B.Cs.).

32 Johann Georg Sulzer: »Aesthetik«. In: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig 1771/1774, vol. 1, 20–21.

33 For a general account of this transformation that points out the comprehensiveness of the discourse of sensibility (with a strong emphasis on developments in the very model of natural philosophy), see Stephen Gaukroger: *The Collapse of Mechanism and the Rise of Sensibility. Science and the Shaping of Modernity, 1680–1760*. Oxford 2010.

III. Pulchritudo

This brief analysis of Szerdahely's conception of aesthetics and his notion of taste reveals the crucial role of our *personal encounters* with the fine arts in Humanist learning. Now it is time to turn to the theoretical underpinnings of this claim: how can artistic experience be a vehicle of humanity, what enables it to form refined society? Or, to be more precise, how can (1) his concept of the beautiful, and (2) the anthropological determinations he delineates endow aesthetics and the fine arts with such an important role? In the following, I will argue that although ascribing the arts a role in our moral or social improvement is an age-old strategy, Szerdahely presents an original argument in support of this role of the arts through his concept of the beautiful.

Szerdahely sets out to grasp the nature of beauty in the second book, entitled *On Beauty (De Pulcro)*. There can hardly be a clear and distinct idea of the beautiful, Szerdahely laments, following the well-known Leibnizian insight, but instead of turning to the peculiarities of the inferior cognitive faculties as a true Baumgartian might, Szerdahely enumerates various empirical reasons for this lack of clarity, such as the diverse uses of the word ›beauty,‹ the various forms of the beautiful (corporeal and incorporeal, moral and morally indifferent), and the differences in our sense of beauty or affective states (I.II.II.I-III.; II.III.II.III.). Szerdahely proposes following the method of physics and starting from the effect of beauty, the pleasure it arouses in us, to get to »the thing itself« (*ad rem ipsam*) (I.II.III.I.). Just as we have seen in the case of the workings of taste, one quickly realizes when reading the descriptions of the effects of beauty, that aesthetic experience, for the former Jesuit professor, is essentially *sensual and affective*: beautiful objects »emit a certain alluring pleasure« (*voluptatem quamdam illecebrosam emittunt*) which »flatters our senses and heart, and sweetly attracts the whole person with a magical force« (*sensus, et corda permulcent, hominem totum magica quadam vi suavissime detinent*). (I.II.I.II.) Note that despite the strong emphasis on the senses and the heart, i.e. our affective responses to sense impressions, Szerdahely underlines that the »whole person« is concerned during aesthetic experience: our senses, imagination, and reason are moved at the same time (*sensus adficit, imaginandi erigit, intellectum mouet*). Furthermore, though Szerdahely argues that our intellectual and bodily pleasures (*voluptas*) are deeply related and returns to defend their place in the everyday course of our lives several times in his book (I.I.VI.II.; I.II.IV.III.), he also emphasizes their difference and hierarchy together with the »innocence« of the pleasures of the beautiful.

However, not everything that pleases us can justly be called beautiful, Szerdahely notes. Following Riedel's differentiation between the pleasures evoked by the beautiful and the good and Sulzer's arguments concerning the three »essential aesthetic forces« (the perfect, the beautiful, and the good)³⁴, he distinguishes the pleasure of taste evoked by beauty from (1) the pleasure felt exclusively in the sensory organs, i.e. *the agreeable*, because it does not imply any knowledge of the object, while cognition is a necessary condition of aesthetic experience.³⁵ The pleasure evoked by beauty is also distinguished from (2) the intellectual pleasure found in *perfection*, since it does not enliven the whole body, and from (3) the pleasure found in *the good* based on its necessity and utility, evoking in us the desire to possess it. In contrast, we contemplate beauty only for the pleasure evoked by its form, *uniformity amidst variety*, without any concerns for possession or desire (I.II.V.II.).³⁶

However, just as Sulzer does not conceive of these forces as antagonistic powers, asserting that »the perfect and the good must appear in the full charm of beauty« (»vor allen Dingen muß das Vollkommene und das Gute in vollem Reiz der Schönheit erscheinen«)³⁷, Szerdahely, while differentiating these notions, maintains that the beautiful and the good sometimes overlap, referring to the Greek notion of *καλοκαγαθία* (I.II.V.II.). Szerdahely acknowledges moral beauty as a kind of beauty. He mentions Saint Ambrose's idea that, as a conse-

34 Szerdahely incorporated Riedel's argument concerning the opposition of the pleasure evoked by the beautiful and the good based on disinterestedness, sensibility, and the lack of desire. See Friedrich Justus Riedel: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*. Jena 1774, 9–11. Szerdahely also used Sulzer's ideas of the various »aesthetic forces« (ästhetische Kraft), by which objects of taste »arouse sentiments in us«. Sulzer differentiates essential (*wesentlichen*) and accidental (*zufälligen*) forces, and he determines the three essential aesthetic forces as the perfect, the beautiful, and the good, which forces satisfy either our understanding, our taste, or our inclination. See Johann Georg Sulzer: »Kraft (Schöne Künste)«. In: Sulzer: *Allgemeine Theorie* (= note 32), vol. II, 602–605. The relation to Riedel and Sulzer has been pointed out in Jánosi: *Szerdahely* (= note 4), 23–24; Fórizs: »Szerdahely« (= note 6), 197, 201–202.

35 »Dum res tales placent, quae nondum cognoscuntur, complacentia non est in rebus ipsis, quae sensus adficiunt, sed in grato, et illecebroso sensuum, organorumque nostrorum motu.« (I.II.V.II.)

36 »Pulcrum est, ut delectet; Bonum, ut prosit: Pulcrum est, quod tum etiam placet, cum nec possidetur, nec possideri desideratur; id est, ut quidam aiunt, sine respectu commodi proprii placet.« (I.II.V.II.) This claim constituted the focal point in the re-discovery of the *Aesthetica* at the end of the 20th century and led to the interpretation of Szerdahely as the proponent of the modern autonomous conception of the aesthetic. See Margócsy: »Szerdahely« (= note 3).

37 Sulzer: »Kraft (Schöne Künste)« (= note 34), 604.

quence of the unity of body and soul, virtue reveals itself through the beauty of the body: beauty is »goodness moulded into form,« while »inner virtue is a kind of beauty, as beauty itself is a virtue, though an external one« (*Virtus interior quaedam est pulcritudo, uti pulcritudo ipsa virtus est exterior*, II.III.II.III.). If one places the argument for *beauty as form* and *aesthetic pleasure as disinterested pleasure* beside the argument for *moral beauty*, this may illuminate the tensions in the *Aesthetica*, or, if we accept the dynamic eclecticism of the work mentioned earlier, it may reveal the unfolding, changing nature of the work.

Even though Szerdahely emphasizes the various forms of the beautiful, he clearly states that aesthetics is concerned only with *aesthetic beauty*, i.e. *when it targets the senses*, when it is sensibly apprehended (I.II.VI.II.). The aesthetically beautiful object strikes the senses, and sense impressions »move the soul« (*Com-mouetur ille animo*), stirring affections, evoking pleasure or pain. Szerdahely's narrator, admitting the limits of his inquiry, considers the reasons for this working of the human body a »mystery,« and he attributes it to »the benevolence of the Divine Majesty« (*Diuinae Maiestatis bonitas*). God, the argument goes, created us in such a way that external beauty evokes a »consonant harmony« (*consonam harmoniam*) in our senses and bodies. Szerdahely argues that there exists a natural consensus between the beautiful, the senses, and the heart, and like chords next to one another, if one of them is struck, the others are also moved (*ac tensas esse consuevit, quarum altera si impellatur, altera quoque mouetur*). This consonance is the cause of the pleasure we feel when contemplating a beautiful object: »When beauty is offered to the senses, the heart and the soul itself are necessarily moved. For this reason, some say that the principle of the Amiable Arts lies in the senses, movement, and [...] affections of the soul.«³⁸ (I.II.IV.II.) As Balogh puts it: the *Aesthetica* focuses on »a dynamic relation: the relation between the affect (*vis*) and the *motus* evoked by it (perturbation, affection, passion)«.³⁹

Szerdahely, however, cannot accept a fully relative or subjective conception of the beautiful based on our sensory and affective response (*motus*): he asserts that beauty has an objective foundation in the object as well. This objective criterion is constituted by »the perfect unity of variety,« which Szerdahely defines as *form* (I.II.VI.II.) or *harmony* (I.IV.II.). Interestingly, Szerdahely discusses

38 »Dum enim Pulcra sensibus nostris offeruntur, cor, animamque ipsam moueri necesse est. Propterea placuit quibusdam dicere principium Artium Amaeniorum esse in sensu animae, in motionibus [...] et adfectibus.« (I.II.IV.II.)

39 Balogh: *Téória* (= note 5), 17.

many things under the heading of harmony in his enumeration of aesthetic principles, such as aesthetic truth and verisimilitude, propriety (*decorum*), simplicity and sincerity, grace and dignity, and the great and the sublime (*magnus, sublimis*).⁴⁰

The *Aesthetica* arrives at a definition of beauty at the end of the section *On Beauty*: an object is beautiful (A) if its *various parts* form a *harmonious unity*, and (B) if it is »aesthetic« or »sensible« (*sensibilis*), i.e. if it strikes the senses and the heart.⁴¹ Thus, beauty lies neither in the object (university amidst variety) nor in the subject with the propensity to receive it (taste/sensibility), but in the interaction of the two: beauty is a »relative« or »comparative« quality (II.I.I.IV.), dependent on form or harmony and its cognition in contemplation, where sensation, affection, and understanding are united (II.III.I.I-II.). Szerdahely alludes to the resemblance between beauty to Lockean secondary qualities, just as Kames did in his *Elements*: »beauty, in its very conception, refers to a percipient; [...] its existence depends on the percipient as much as on the object perceived, [and thus it] cannot be an inherent property in either.«⁴² The allusion to this tradition suggests that Szerdahely conceives of perception as both passive and active: Szerdahely calls the impressions made on the sensory organs »real« (referring to rays of light reaching the eye), while he uses the word »imaginary« to refer to the act of reflecting on these impressions, the cognition of the evoked idea through the operation of the mind (II.I.I.IV.). In the following, I focus on the principle of beauty that makes it a relational or relative quality: sensibility.

40 János revealed the various sources that probably led Szerdahely to this expanded notion of harmony, from Meier to Kames, Riedel, and Sulzer. He criticized it for its arbitrary and theoretically groundless approach. See János: *Szerdahely* (= note 4), 26–27.

41 »Consideratis rebus, quae communi Gustu pulchrae esse iudicantur, et quae suavi quadam delectatione sensus, animosque perfundunt; reuocatis, suoque pondere libratissimum sententiis existimo Pulchrum esse, in quo est Varietas partium seu verarum, seu aequivalentium concorditer unita, et Aesthetice, siue bene ad sensum proposita. Tria haec, Varietatem scilicet, eiusque Conformitatem idoneam, et Aesthesim, id est, Sensibilitatem in omni eo, quod sine dubio ab omnibus sano sensu praeditis Pulchrum esse sentitur, non obscure deprehendo; unde licet concludere: haec ad naturam, et constitutionem Pulchri esse necessaria.« (I.II.VI.II.). János discerns here the influence of Riedel: *Theorie* (= note 34), 33–35; János: *Szerdahely* (= note 4), 24.

42 Home: *Elements* (= note 10), vol. 1, 148–149. Kames, a representative of the Scottish common-sense philosophers, rejects the Lockean representational theory of perception, and keeps the definition of beauty as a secondary quality for different reasons. For the possibilities of a proper Lockean aesthetics, see Dabney Townsend: »Lockean Aesthetics«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4 (1991), 349–361.

IV. Sensibilitas – Vivacitas

The third, phenomenal principle of beauty, *aisthesis* or *sensibilitas*, is the force of the harmonious object to stir the affections and move the mind by striking (*feriant*) and impelling (*impellent*) our senses. (II.I.I.I.) An object is *aesthetically* beautiful insofar it possesses certain »signs« (properties), namely »light« (*Lux*) and »vivacity« or »liveliness« (*Vivacitas*) (II.I.I.V.), which can animate and move us: thus, aesthetics must necessarily encompass the study not only of the beautiful form (uniformity amidst variety), but also of the sources of this »sensible beauty« (*Pulcritudo Sensibilis*) and the human faculties with which we apprehend them (sensation, imagination, cognition, passions).

Among the properties that make an object aesthetically/sensibly beautiful, Szerdahely, inspired by Baumgarten, discusses first the idea of »aesthetic light« (*Lucem Aestheticam*), the power of an object to strike the senses with a strong impulse. Szerdahely discusses various aesthetic »colours« as »the various forms of objects through which they possess a certain degree of light or sensibility, and move our senses« (II.I.II.V.). Such properties assure intense sense impressions, and they encompass novelty (*Nouitas*), which we enjoy because of our »lively spirit« (II.I.III.II.); forms and images (*Formae, Imagines*) like resemblance and dissimilitude; the ridiculous (*Ridiculum*); the various temperaments (*humor*); and, finally, the schemes or figures (*Schemata, Figurae*), such as »iconism« (*Iconismus*). The common function of these »colours« is that they evoke lively impressions, turning our attention to the object, which, in turn, is also presented to us in a different light (as in the case of poetic images): the properties that give aesthetic light to an artwork serve to heighten both its sensual/affective and cognitive value. But let's return for a moment to the aforementioned colour, »iconism«: iconismus (as a figure or image) means the sensible and lively representation of an object that makes it present as if it were before our eyes (II.I.VII.III.). We are turned into »spectators« (II.I.VII.IV.). In many ways Szerdahely's iconism resembles Kames's notion of »ideal presence« produced by »a lively and accurate description.« Kames argues that, through the »lively and distinct images« of such descriptions, »I am insensibly transformed into a spectator« and brought to »a kind of reverie,« in which I conceive of the ideas as really present: it is this suspension of reflection upon my own situation that constitutes the necessary condition of a genuine emotive response to fiction.⁴³

43 Kames writes that »the reader's passions are never sensibly moved, till he be thrown

The strong emphasis on the sense of sight throughout the *Aesthetica* can be attributed to the claims that (1) sight is the most spiritual sense, since the pleasure is not felt at the organ itself, only in the mind⁴⁴, and, maybe more importantly, (2) that it is through this sense that we receive the strongest affective impulses. Since the first claim is also true in the case of hearing, it is this latter argument formulated in Horace's *Ars poetica*, and thus the visual sources of *vivacity*, that elevates sight to the top of the hierarchy of the senses. Sight, Szerdahely argues, possesses a Gorgo-like character, since it has an immediate and violent effect, and therefore literature »imitates the manner of the other arts« and turns us into spectators (II.I.VII.IV.).

After discussing the various properties (colours) that give aesthetic light to artworks, Szerdahely turns to the other source of sensibility: *vivacity*. As I have tried to show, arguments for the significance of our intense affective response to aesthetic objects permeate the entire work. In the chapter dedicated exclusively to vivacity, Szerdahely focuses on the sources of these responses in works of art and then offers an anthropological foundation in human nature to explain them. At the beginning of the chapter on the concept of vivacity, Szerdahely asserts that vivacity »resides in the affections of the soul« (II.II.II.): it embraces on the one hand the *properties* of artworks (»signs«) that stir affections, and, on the other, the *affections* themselves. In Szerdahely's words: »In the works of poetry, eloquence, painting, sculpture, and the other arts, there has to be life (*Vitam*) and liveliness (*Viuacitatem*) in order to be aesthetic, sensible, and beautiful (*Aesthetica, Sensibilia, et Pulcra*).« (II.II.I.I.) After this initial remark comes a rhetorical argument with a reference to Cicero's *De Oratore* (I.XII.53.) and the power of the orator to excite anger or hatred, or, in other cases, compassion: »Every artist works for people; this is why they have to be careful to fill their works with aisthesis (*Aesthesim*) and vivacity (*Viuacitem*), which excite (*excitet*) in us the same feeling (*sensum*) and life (*Vitam*): just as our life consists of motion (*motu*), the power (*vis*) and vigour (*vigor*) of these disciplines lie in moving and setting the soul at ease.« (II.II.I.I.)⁴⁵

into a kind of reverie; in which state, forgetting that he is reading, he conceives every incident as passing in his presence, precisely as if he were an eye-witness.« See Home: *Elements* (= note 10), vol. 1, 68–70, quotations from 69.

44 This argument can be also found in Home: *Elements* (= note 10), vol. 1, 11–12.

45 »Omnis Artifex laborat pro hominibus; curandum ergo praepriis ipsi est, ut eam operi suo Aesthesim, Viuacitatem que imponat, quae sensum in nobis eundem, et Vitam excitet: sicut Vita nostra in motu sita est, ita earum Disciplinarum vis, et vigor in mouendis, sedandisque Animis constituitur.« (II.II.I.I.)

This is the reason why the chapter on vivacity focuses on the analysis of different affections, which Szerdahely, like Malebranche in his taxonomy of the passions, organizes around love and hatred as the two parent affections. Szerdahely examines the causes and the physiological expressions of the affections as well as the different ways to excite or calm them, and his aim clearly resembles that of Aristotle in the second book of the *Rhetoric*: the chapter is to be a useful guide to artists.

This influence of the rhetorical tradition also offers criteria for the evaluation of artworks: »The life, spirit, and liveliness (*vita, spiritus, et Viuacitas*) of the human arts reside in the affections. The seat and source of the affections are the heart and the soul. This is why I say that nothing is as necessary to the artists as the doctrine of the affections. (*Doctrinam Affectuum*)« (II.II.I.II).⁴⁶ To back up this statement concerning all of the fine arts, Szerdahely later refers to the rhetorical tradition again, more specifically to an argument presented by Longinus in his treatise *On the Sublime* (VIII.4.), which was often used in the 18th-century debates concerning the relation of the sublime to »the pathetic«. Szerdahely points out that Longinus emphasized that it is passions used properly that make a speech genuinely sublime, lending it »a kind of fury« (*furor*) and »divine spirit.« Expanding this insight to all the arts, Szerdahely then concludes that »nothing makes our arts more aesthetic, sensible, and lively than properly bestowing affections on them« (II.II.X.VI).⁴⁷

After interpreting Szerdahely's aesthetic program as a sensual-affective *Bildung* that aims at the cultivation of *humanitas*, i.e. a refined sensibility (taste), the strong emphasis on the affections and the claim that the »life of the aesthetic« (*Vita Aesthetica*) resides in the affective response should not come as a surprise. However, one might wonder how exactly the aesthetic dimension of an artwork (discussed under the heading of sensibility, aesthetic light and vivacity) relate to its moral dimension (which is, in turn, is an emphatically aesthetic morality, as we have seen)? One can find an answer at the end of the book, where Szerdahely returns to how taste permeates customs, manners, mo-

46 »Artium ergo Humaniorum vita, spiritus, et Viuacitas est in Affectibus. Affectuum autem sedes, et fons est cor, atque animus. Propterea dico, nihil aequè necessarium esse Artificibus, et nobis omnibus, quam Doctrinam Affectuum.« (II.II.I.II.I.)

47 »Propterea quod Longinus de una duntaxat Eloquentia fidenter adfirmat, nulla re, quam adfectu generoso sublimiorem fieri orationem; eam enim furore quodam, et diuino spiritu adflat, et velut adflatis similem reddit: id ego de omnibus Humanitatis Artibus repeto, nulla re artificia nostra magis Aesthetica, magis sensibilia, et viuacia esse, quam si Affectum aliquem sibi conuenienter inditum prae se ostendant.« (II.II.X.VI.)

rals, and societies, calling taste »the sense of the beautiful and the good« (*Gustus sensatio Pulcri, et Boni*, II.III.VII.IV.). Szerdahely, suggesting the dependence of the moral insights on the aesthetic properties of an artwork, proposes that »[s]ince it affects the senses, beauty shapes and moves the heart more than all the inquiries of the philosophers. Thus, it either prepares a place for virtue in the heart, or if someone's soul is already in possession of virtue, it makes it even more amiable and gracious (*magis amaenam, et gratiosam*).« (II.III.VII.IV.)⁴⁸

Needless to say, Szerdahely asserts nothing new here. His answer might call to mind an argument of the rhetorical tradition going back to Aristotle's arguments for the importance and efficacy of *pathos* in addition to rational arguments (*logos*) and the trustworthiness of the orator (*ethos*); Cicero's three *officia oratoris, docere, delectare, movere*; and Horace's teaching of the values of poetry, *dolce et utile*.⁴⁹ The insight that art (especially poetry) should evoke an affective response in order to be cognitively and/or morally valuable is revitalized in 18th-century aesthetic thought to the extent that it becomes a commonplace, and not only in moral sentimentalism. Earlier we have seen how Sulzer saw the purpose of the arts in »directing« the soul through positive or negative sentiments towards the good and the true.⁵⁰ In his article on aesthetic forces (the one that was earlier utilized by Szerdahely to argue for the distinct nature of the beautiful), Sulzer argues that the »most important force« of the arts can be found in driving us towards the good and deterring us from the evil through their »vivid descriptions of good and evil« (*lebhaftige Schilderung des Guten und Bösen*). For this reason, dramatic and epic poetry are given a crucial role, since they possess in the highest degree the aesthetic force of *the good*, i.e. they can contribute to our moral improvement best through the *vivid representation* of sentiments, characters, and actions.⁵¹ Writing about Breitingen, Cassirer points

48 »Pulcritudo siquidem cum sensus adficit, cor magis informat, et mouet, quam omnes Philosophorum cognitiones. Atque ita vel virtuti parat in corde locum, vel, si cuius animum virtus iam possedit, eam magis amaenam, et gratiosam facit: Sit ergo Gustus sensatio Pulcri, et Boni.« (II.III.VII.IV.)

49 Horace's teachings are invoked by Baumgarten as well: he quotes Horace when, in his argument for the connection between poetic value and strong affective impressions, he writes that »since aroused affects determine sense impressions, a poem which arouses affects is more perfect than one which is full of dead imagery [...] *it is not enough for poems to be beautiful: they must also be charming and lead the mind of the listener where they please*.« Alexander Gottlieb Baumgarten: *Reflections on Poetry*. Trans. Karl Aschenbrenner and William B. Holther. (Berkeley–Los Angeles 1954), §29. [My italics – B.Cs.] Also see Poulakos: »From the Depth« (= note 18), 341.

50 See Sulzer: »Aesthetik« (= note 32), 20–21.

51 See Sulzer: »Kraft« (= note 37), 605.

out something similar in the thought of the »Swiss critics«: the »task of poetry [...] is to stir the emotions, but the 'pathetic' is not of course their only and highest goal. Stimulation of the imagination is rather *to prepare the way for rational insight and to predispose the mind of the listener to such insight.*«⁵² Another kind of argument can be added to these, which is found in the *Elements*, where Kames argues that rather than leading us to rational insights, artistic experiences can be conceived of as »mental exercises« of virtue that tend »to make virtue habitual.«⁵³

As the earlier quotation shows, Szerdahely also argues that sensible pleasure proves to be only an immediate, and not the final goal of the arts, their ultimate goal being to convince us of (moral) truths or to dispose us to virtue by stirring up affections.⁵⁴ In the explanation of our moral improvement through the arts several of the abovementioned aspects of Szerdahely's theory join together. He argues that beauty draws us towards the good because it serves as a sensible »allurement« (*illicebra*) or »bait« (*esca*): beauty is the »flower of goodness« (*Bonitatis flos*). (II.III.I.III.) Note that, unlike Sulzer or Kames, Szerdahely does not attribute a role in our moral improvement to the vivid, immersive representation of certain subjects, but to *beauty* itself. Szerdahely operates here with the general concept of beauty instead of the more specific notion of sensibility, but his argument reveals that it is the principle of sensibility inherent in Szerdahely's notion of beauty that is relevant here. Since »the soul is more easily moved by the senses of the body« (II.II.I.III.), Szerdahely argues, sense impressions impel us to approach, contemplate, and apprehend the beautiful and, through the beautiful, the good. This is, Szerdahely asserts, »*the great utility of Beauty*« (*magna Pulcri utilitas*). (II.III.I.III.)

52 Cassirer: *The Philosophy* (= note 9), 336. [My italics – B.Cs.]

53 See Home: *Elements* (= note 10), vol. 1, 77. Kames explains these aesthetic exercises of virtue with the notion of »the sympathetic emotion of virtue«. This feeling accompanies our emotive responses to virtuous acts and disposes us to similar virtuous deeds as well, »prompting us to imitate what we admire«. Ibid., 48–52.

54 This can also explain the importance of »iconism« and poetic imagery in general in Szerdahely's theory. Cassirer emphasized how the 18th century reconsidered the idea of poetic imagery not as *ut pictura poesis*, but as awakening »clear and vivid sensuous ideas«. He also pointed out that imagery becomes crucial, because »[w]hat the mere concept and the abstract doctrine cannot achieve is to be accomplished by the proper choice of metaphor and poetic imagery. For this reason, poetic imagery now assumes decisive importance and comes to occupy the central position in poetics«. Cassirer: *The Philosophy* (= note 9), 336.

– My italics – B.Cs.) Here he refers to Marsilio Ficino, probably to his argument on love, however, interestingly enough, he omits the strong theological overtones of Ficino's argument.⁵⁵

To conclude this line of argument, I would like to refer to Szerdahely's aforementioned remark, according to which those who completely lack sensibility »bear the signs of prodigious and monstrous creatures« (I.I.I.II.). This passing remark gains a deeper meaning given the role attributed to sensibility (taste) and liveliness, the power of an artwork to excite affective responses. The necessary condition of our self-improvement through artistic experience is a sensitivity (taste) that assures an *affective engagement* with a work of art. People who cannot be moved, i.e. lured or excited by artworks, can be considered monsters, since it is exactly this sensibility that assures our meaningful encounters with artworks, during which we exercise our moral affections and become disposed to moral truths.

Well, so far, so good. However, Szerdahely proposes an *anthropological* argument in his chapter on vivacity which explains why the affective engagement with artworks is discussed in terms of morality and moral education. This argument also offers an answer to how aesthetic experience can become a vehicle of Humanist self-improvement. Szerdahely delineates an *anthropological foundation* for our moral improvement through our artistic encounters: he argues that »our soul is moved by the apprehension of beauty and goodness or the representation of ugliness and evil: we incline to the beautiful or the good, and turn away from the ugly and the evil, we desire the first and have an aversion to the latter.« (II.II.I.III.)⁵⁶ It means that every affective reaction implies such judgment: impelled by nature, we desire the good (*Adpetitus*) and have an aver-

55 In his *Platonic Theology*, Ficino recapitulates the argument he elaborated in his book on love: »[t]he splendor of the highest good is refulgent in individual things, and where it blazes the more fittingly, there it especially attracts someone gazing upon it, excites his consideration, seizes and occupies him as he approaches, and compels him both to venerate such splendor as the divinity beyond all others, and to strive for nothing else but to lay aside his former nature and to become that splendor itself. [...] the soul burns with a divine radiance which is reflected in the man of beauty as in a mirror, and that, caught up by that radiance secretly as by a hook, he is drawn upwards to become God.« Marsilio Ficino: *Platonic Theology*. Ed. and trans. Michael J.B. Allen and James Hankins. Cambridge 2001–2006, XIV.I.4, vol. 4, 223.

56 »Porro Animus noster mouetur vel adprehensione Pulcri, et Boni, vel Turpis, et Mali repraesentatione; ad Pulcrum, et Bonum inclinamur; a Turpi, et Malo auertimur; illa adpetimus, haec auersamur.« (II.II.I.III.)

sion to the evil (*Auersio*): everything which seems good and advantageous to us evokes the feeling of love (II.II.IV.II.), while everything that seems evil and harmful to us excites the feeling of hatred (II.II.V.I.).

Szerdahely seems to argue for *a natural instinct of self-preservation*, in which our senses and affections, the lively responses to impressions of an object, play a crucial role: »the affections were given us as instruments for the preservation of man (*ad conseruationem hominis*), for the protection of human society (*ad tuendam humani generis societatem*), and finally for virtues« (II.II.I.III). What is at the basis of all affections and what grounds our self-preservation is »the love for ourselves,« a form of self-interest, impelling us towards what seems advantageous (II.II.IV.I.). The natural responses of desire or aversion serving our self-preservation led Szerdahely to deduce all affections from love and hatred: he defines love as »the sense of the good« (*sensum Boni*) and the »life of the beautiful« (*Vitam Pulcri*) (II.II.IV.I.), insofar as we love what seems to be good or advantageous for us, and such objects *arouse in us the desire to possess them* (II.II.IV.II.). Among the goods (*Bonorum*), Szerdahely mentions virtue (*Honestum*), the agreeable (*Delectabile*), and the useful (*Utile*), i.e. an object can be good/advantageous from the point of view of *virtue, bodily pleasure, and social status*. (II.II.IV.III.)

To illuminate how affections contribute to our preservation, Szerdahely argues that there are two stages of the generation of the affections: first, an external object has an effect on the sensory organs which brings the faculty of »phantasy« into motion. Phantasy apprehends the image of the good or the evil, resulting in a corporeal reaction (*concitatur sanguis, et humores, calor, et spiritus*) to enable the body to pursue good (*insequor*) or avoid evil (*fuga*). This corporeal reaction, the »overflow of spirits« (*spirituum inundation*), can be properly called *pathos* or *passions*, Szerdahely argues, since in this stage we passively feel pleasure or pain. Second, these feelings are followed by rational reflection forming a judgment concerning what to do next.

This leads Szerdahely to conclude that *what arouses affections in the fine arts must be good or evil*, and that the representation of what arouses affections must have a strong influence on the senses and on phantasy (II.II.II.). One might discern here the influence of the aforementioned Sulzerian argument concerning the role of vivid representation of good or evil in our encounters with artworks, but Szerdahely also draws on such representatives of the moral sentimentalism of the Scottish Enlightenment as Francis Hutcheson, who, in his 1725 *Inquiry*, argued that our moral sense makes the artistic representations of moral objects far more pleasurable and affectively intense than representations

of morally indifferent ones.⁵⁷ Similarly to the Scots, Szerdahely also asserts that »iconic« representations that have a strong influence on the senses and phantasy can contribute to social coherence by evoking sympathy in us, making us susceptible to the pains of others as *affective exercises of virtue*. (II.II.IX.I.II-IV.)

I would like to finish my essay by pointing out some interesting problems concerning the concept of beauty that can be attributed to Szerdahely's eclecticism. As we have seen, Szerdahely – instead of applying a Sulzerian, Kamesian or Hutchesonian strategy – expects (aesthetic) beauty to function as the »bait« of the good, to draw us to virtue sensually. However, in this case, beauty would have to evoke in us a *desire* for itself, i.e. the beautiful in this case should be among the various goods (*Bonorum*): *Honestum, Delectabile, Utile* (II.II.IV.III.). Although the good and the beautiful are sometimes mentioned as synonyms (as the earlier quotations show), Szerdahely does not mention the beautiful among the objects that *arouse in us the desire to possess them* explicitly, probably because he previously insisted in his Riedelian argument that *the beautiful as form* does not excite the desire to possess it.

As I have pointed it out, only the third, phenomenal principle of beauty, *sensibility*, not the first two, unity and variety, seems to play a role in leading us to the good, i.e. it is sensibility, the power of an artwork to strike the senses and stir affections, that enables such objects to play a role in our moral improvement, just as it is taste (as refined sensibility) that unables us to experience them in a way that is relevant to this affective *Bildung*. As I have already mentioned, Szerdahely argues that artworks must »strike and impel« (*feriat, et impellat*) the senses and »violently stir« (*violentia excitabitur*) the affections, becoming »tyrants« of our souls, like the music or the spectacles at the trials of ancient Rome, because bodily pleasures and pains (goods and evils) are especially important in our attractions and aversions, our judgments and choices (II.II.II.II.).

57 »Dramatic, and Epic Poetry, are entirely address'd to this [moral] Sense, and raise our Passions by the Fortunes of Characters, distinctly represented as morally good, or evil [...]. Where we are studying to raise any Desire, or Admiration of an Object really beautiful, we are not content with a bare Narration, but endeavour, if we can, to present the Object it self, or *the most lively Image* of it. And hence the Epic Poem, or Tragedy, gives a vastly greater Pleasure than the Writings of Philosophers, tho both aim at *recommending Virtue*. The representing the Actions themselves, if the Representation be *judicious, natural, and lively*, will make us *admire the Good, and detest the Vicious*, the Inhuman, the Treacherous and Cruel, by means of our moral Sense, without any Reflections of the Poet to guide our Sentiments.« Francis Hutcheson: *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*. Ed. Wolfgang Leidhold. Indianapolis 2004, 173. [My italics – B.Cs.]

Things become interesting with Szerdahely's decision to integrate vivacity (the affective power of artworks) as part of sensibility into the general concept of beauty. Setting aside for the time being the theoretical problems of such an expansion of the concept of beauty in order to incorporate certain properties of *artworks*, let's turn to some of its intriguing consequences. If affections are *only* aroused by the apprehension of what seems to be advantageous or harmful, good or evil (II.II.X.I.)⁵⁸, as Szerdahely asserts in his theory of affections, and if vivacity is a necessary condition of beauty, then the experience of *beauty turns out to be interested* in a sense. Thus, the Riedelian argument that uniformity amidst variety (beauty as form) is contemplated without any further interest and desire proves to be only an early stage in the development of Szerdahely's concept of beauty or an attempt to rule out only *certain kinds* of interest, but certainly not *all kinds* of interest. Even if disinterested contemplation is true of form, it is definitely overshadowed by the power of an artwork to strike the senses and arouse desire for the good through vivid representation and imagery.

Szerdahely, like the other authors mentioned earlier, could have elaborated a theory of the arts that departs from the concept of the beautiful by shifting attention to the moral aspects of art experience instead through analyzing the various *aesthetic* ways artworks sensually and affectively engage us: Kames discusses the beautiful in a relatively short chapter and in terms of passions and emotions, while Sulzer also defines it as one among the three species of the aesthetic forces, underlining the significance of the good. Szerdahely chooses a different path. Instead of going beyond the beautiful to other dimensions of artworks, in order to account for the moral dimension of art experience, he incorporates affectivity and morality into the aesthetic concept of beauty itself. The *Aesthetica* also offers an anthropological and psychological explanation of affective engagement in terms of our natural desires and aversions, which serve self-preservation. Interestingly, even though Szerdahely's primary motive is to explain how artworks govern our cognitive and affective faculties, by incorporating the affective and moral dimensions of art experiences into the very concept of the beautiful, Szerdahely argues, though not explicitly, for the involvement of a kind of self-interest and desire in aesthetic experience as well.

58 »Quidquid amamus, vel odimus, eapropter adpetimus, aut fugimus, quod Bonum, aut Malum esse cognoscamus; igitur lex haec erit summa: Animum ex diuersa, multiplici- que Boni, et Mali repraesentatione, imaginationeque regendum esse, perturbandum, aut placandum. Cum Bonum, vel Malum exhibetur, sanguis, animusque concitatur; illa cum diminuuntur, aut sufferuntur, sedatur cor, et tumentes fluctus residunt: Sicut Bona, et Mala proponuntur, ita oriuntur, et sedantur Adfectus.« (II.II.X.I.)

V. Conclusio

In his *aesthetica generalis*, György Alajos Szerdahely argues for a doctrine of taste, a philosophical discipline that can polish our manners and social conduct through a sensual-affective *Bildung* offered by art experiences. Szerdahely's eclectic work presents his theory in its unfolding and makes transparent its various stages. This paper traced the development of his concept of beauty from *beauty as form* (uniformity amidst variety) to *beauty in motion* (sensibility). Initially, Szerdahely argues for unity and variety as the two main constituents of a beautiful object, evoking disinterested contemplation, but he then turns to *sensibility* as the third necessary condition of beauty: an object becomes *aesthetically* beautiful only if it has the power to strike the senses (*Lux*) and stir the affections (*Vivacitas*), enlivening the whole embodied person. As I see it, this third principle of sensibility proves to be more emphatic than the first two, leading to (1) the aesthetic conception of beauty as an experiential quality; but more interestingly to (2) the incorporation of the element of *self-preservation* and *self-love* in the experience of beauty. The reason for the latter development lies in Szerdahely's anthropological arguments, which found every affection on the instantaneous apprehension of good or evil concerning ourselves, implying desire (*Adpetitus*) or aversion (*Auersio*) in our reactions. What makes his *Aesthetica* interesting as well as problematic at some points is that Szerdahely accounts for the moral and social values of art experiences not by turning to other dimensions of such experiences (e.g. the role of moral emotions and the vivid representation of virtues or characters that evoke them, etc.), like many of his contemporaries did (e.g. Hutcheson, Kames or Sulzer), but by incorporating affectivity (and thus self-love) into *the concept of beauty itself*, eventually transforming beauty into the sensible »allurement« (*illecebra*) or »bait« (*esca*) of goodness. The problem is already inherent in Szerdahely's aesthetic program: on the one hand, he wants to construct aesthetics on the foundation of the philosophy of beauty, on the other hand, however, aesthetics is expected to guide us in our self-improvement, i.e. to become the doctrine of taste, in which beauty must give way to other aspects of the aesthetic experience of artworks. At this point, however, as I have tried to show, the aesthetic concept of beauty will be unable to accommodate these various aspects of *art* experiences without some discrepancies.



Dezső Gurka

Die Rezeption der Schelling'schen Naturphilosophie in der Ästhetik von Lajos Schedius*

Das Werk von Lajos Schedius wurde bereits in verschiedenen historischen Interpretationen unter zahlreichen Aspekten untersucht, doch bemühte sich ein bedeutender Teil dieser Aufarbeitungen viel mehr, das Beziehungsnetz des Autors zu rekonstruieren als die von ihm geschriebenen Texte zu rekonstruieren. Da es sich bei Schedius um eine Persönlichkeit handelt, die im frühen 19. Jahrhundert auf mehrere Wissenschaftsgebiete in Ungarn einen bedeutenden Einfluss ausübte sowie über eine umfangreiche Korrespondenz in Ungarn und im Ausland verfügte, ist die Aufdeckung seiner persönlichen Beziehungen selbstverständlich unerlässlich. Gleichzeitig hat das Übergewicht dieses Gesichtspunktes zur Folge, dass bestimmte Elemente seines Lebenswerkes in vielen Fällen eine rein illustrative Funktion erhalten oder im Rahmen bereits bestehender historischer Konstruktionen gedeutet werden. Dies betreffend führten die Aufsätze von Piroska Balogh zu einem Durchbruch, die mit dem textorientierten Ansatz, den sie selbst ›Spurendeutung‹ nannte¹, das Bild des Werks des ersten ungarischen Professors für klassische Philologie und Ästhetik in bedeutendem Maße veränderte. Ihre Übersetzung machte die ursprünglich lateinischen Texte von Schedius einem breiteren Kreis zugänglich.

In diesem Interpretationsrahmen erweiterte sich auch die Untersuchung seines Buches aus dem Jahr 1828, das seit langem für sein Hauptwerk gehalten wird, um neue Gesichtspunkte. Der Verfasser der *Principia philocaliae seu doctrinae pulcri* beabsichtigte nicht bloß ein ästhetisches System zu erschaffen, sondern eine eigenständige Wissenschaft – die »universale Humanwissenschaft«.² Mit dem Anspruch an Originalität beziehungsweise der Konstatierung der Exi-

* Die Forschung wurde von dem Nationalen Forschungs-, Entwicklungs- und Innovationsbüro (NKFIH 119577) unterstützt.

1 Piroska Balogh: »Artium pulchri essentia«. Az újrafelfedezés lehetőségei Schedius Lajos János széptani írásainak olvasatában« [Die Möglichkeiten einer Neuentdeckung der Schriften zur Ästhetik von Johann Ludwig Schedius]. In: Dies.: (Hg.): *Doctrina pulchri. Schedius Lajos János széptani írásai* [Die ästhetischen Schriften von Lajos János Schedius]. Debrecen 2005, 381–422, hier: 381–384.

2 Diese Tatsache wurde zuallererst von Piroska Balogh betont. Vgl. Balogh: »Artium pulchri essentia« (wie Anm. 1), 404.

stanz eigenständiger Lesarten trat erneut die Problematik zutage, wie sich das Werk zu seinen Vorbildern verhält. Die Menge an Verweisen und ihre Vielfältigkeit scheinen die Feststellung zu untermauern, dass die *Philocalia* »vielfältige Traditionen darbietet«³, geht man allerdings von einer Offenheit des Werkes in diesem Sinne aus, so ist die erklärte Absicht des Autors schwer zu deuten, nach der er nämlich seine Ansichten im Rahmen einer systematischen und nach Eigenständigkeit strebenden Thematik darzulegen wünscht.

Für die durch die Vielzahl an Verweisen und ihre scheinbare Zufälligkeit zustande kommende Divergenz kann vielleicht ein Gedanke aus dem Vorwort als Erklärung dienen, in dem der Autor, gewissermaßen die antiken Topoi heraufbeschwörend, sich selbst als einen Vertreter der Kultur eines Landes positioniert, das in der Nähe barbarischer Landschaften liegt: »Denn wir wissen, dass wir, die wir diese, auch im Übrigen üppige Landschaft Europas bewohnen, in einer solchen Situation sind, da wir uns an den Grenzen des Balkans und in der Nachbarschaft barbarischer Völker befinden, da wir den das Licht der Kultur in größerem Maße genießenden Völkern nahezu unbekannt sind, auch selbst schon fast den Ruf haben, Barbaren zu sein«.⁴

Die Vielzahl der in seinem Werk zitierten Namen und Bücher – inbegriffen die für die Darlegung zur Hilfe genommenen antiken Autoren – sollte also darüber hinaus, dass Schedius damit seine Aussage untermauerte, auch die Vielschichtigkeit dessen zeigen, wie gut er informiert war, und damit gewissermaßen das negative Werturteil jener Bürger, die »das Licht der Kultur in größerem Maße« genossen, widerlegen. Diese Erudition führt aber gleichzeitig zu einem seltsamen Widerspruch: Die sich aus der aktualisierten Haltung des »gelehrten Autors« ergebenden und sich auf jedes einzelne Teilmoment erstreckenden Verweise verdecken eigentlich die primären Parallelen und Quellen der Grundkonzeption des Werkes. Im Zusammenhang mit der philosophie- und wissenschaftsgeschichtlichen Anwendung der Methode der Spurendeutung scheint

3 Piroška Balogh: *Ars scientiae. Közéletések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaihoz* [Annäherungen an die Dokumente der wissenschaftlichen Laufbahn von Johann Ludwig Schedius]. Debrecen 2007, 385.

4 Lajos Schedius: »A philokaliának, azaz a szépség tudományának alapelvei« [Die Grundsätze der Philokalie oder Schönheitslehre]. In: *Doctrina pulchri. Schedius Lajos János széptani írásai* [Ästhetische Schriften von L. Schedius]. Hg. Piroška Balogh, Übers. Piroška Balogh, Győző Kenéz. Debrecen 2005, 253–379, hier: 255. Im Original heißt es: »Eo quippe loco scimus esse nos, qui has orbis europaei partes, ceterum fortunatas, incolimus, ut ad Odrisiae fines et vicinas gentibus barbaris oras reiecti, plerisque populis ampliore cultus nitore laetantibus minus noti, ipsi quoque fere barbaris audimus.« Ludovicus Schedius: »Praefatio«. In: Ders.: *Principia philocaliae seu doctrinae pulchri*. Pest 1828, o.S.

die Frage also unumgänglich, wie sich diese Rezeptionselemente hierarchisieren lassen, das heißt, welche Verweise die Grundkonzeption des Werkes bestimmen und welche als rein illustrativ betrachtet werden können. Hätte die *Philocalia* nämlich im Voraus nicht über eine relativ einheitliche begriffliche Struktur verfügt, wären die Werke, die als Verweise dienten, – schon allein aufgrund ihrer Heterogenität, das heißt der Berufung auf abweichende Traditionen – nicht dazu geeignet gewesen, eine umfassende, nach Einheitlichkeit strebende Konzeption aufzuzeigen.

In der ungarischen Literatur zur Ästhetikgeschichte ist es nach Béla Jánosi eine allgemein verbreitete Ansicht, dass Schellings Philosophie einen bedeutenden Einfluss auf Schedius' Konzeption hatte, die Untersuchung der Übereinstimmungen richtete sich jedoch zum Großteil auf die Ähnlichkeiten der Textstellen und weniger auf weiter gefasste begriffliche Zusammenhänge. Jánosi ging davon aus, dass der ungarische Autor mehrere Werke des Philosophen kannte⁵, und vermutete den Ursprung der naturphilosophischen Begriffe, die zu jener Zeit vollkommen geläufig wurden (wie beispielsweise die Polarität), zum Großteil in ihren primären Schelling'schen Quellen.

Damit das Wesen des Schelling'schen Einflusses auf die *Philocalia* geklärt werden kann, müssen zunächst jene begrifflichen Parallelen aufgezeigt werden, die der Text, auf den sich Schedius konkret bezieht, selbst vermittelt haben konnte, sodann ist es das Ziel, sein Buch unter dem Aspekt, eine eigenständige Wissenschaft zu erschaffen, auch im weiter gefassten Beziehungssystem der zeitgenössischen Philosophie zu verorten.

* * *

Schedius berief sich dem Titel nach nur auf ein Werk Schellings (*Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807), und dies insgesamt an vier Stellen. Die Kommentare des Autors belegen nicht allein die Tatsache der Schelling-Rezeption, sondern geben auch einen Anhaltspunkt, welche konkreten – zuweilen in anderen Werken des Philosophen dargelegten – inhaltlichen Elemente die Konzeption der *Philocalia* beeinflussten. Schedius' erster, etwas kritischer Kommentar zu Schelling steht in Zusammenhang mit dessen

5 »Auffallend ist, dass Schedius sich auf ein einziges Werk Schellings, auf die oben erwähnte Rede [*Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807] berufen hat, dabei kannte er mit Sicherheit auch seine anderen Werke.« Béla Jánosi: *Schedius Lajos esztétikai elmélete* [Die ästhetische Theorie von Ludwig Schedius]. Budapest 1916, 421.

Schönheitsbegriff: »würde er in seiner ausgezeichneten Abhandlung die absolute Schönheit doch nur besser von der relativen trennen. Aber er sagt ganz richtig p. 38.: »Alle andern Geschöpfe sind von dem bloßen Naturgeist getrieben und behaupten durch ihn ihre Individualität; im Menschen allein als im Mittelpunkt geht die Sonne auf, ohne welche die Welt, wie die Natur, ohne die Sonne wäre.«⁶

Mit großer Sicherheit verwies Schedius hier auf folgenden Kontext: »Das Leben der Pflanze bestehet in stiller Empfänglichkeit, aber in welchen genauen und strengen Umriß ist dieß duldende Leben eingeschlossen? Im Thierreich scheint erst der Streit zwischen Leben und Form recht zu beginnen: ihre ersten Werke birgt sie in harte Schalen, und wo diese abgelegt werden, schließt sich die belebte Welt durch den Kunsttrieb wieder an das Reich der Krystallisation an. Endlich tritt sie kecker und freyer hervor, und es zeigen sich thätige lebendige Charaktere, die ganze Gattungen hindurch dieselben sind. Die Kunst kann zwar nicht so tief anfangen, wie die Natur. Ist Schönheit gleich überall verbreitet, so giebt es doch verschiedene Grade der Erscheinung und Entfaltung des Wesens und damit der Schönheit; die Kunst aber verlangt eine gewisse Fülle derselben, und möchte nicht den einzelnen Klang oder Ton, noch selbst den abgesonderten Akkord, sondern die vollstimmige Melodie der Schönheit zugleich anschlagen.«⁷

Schedius skizzierte die Stufen der Schönheit jedoch nicht auf der Grundlage des zitierten Textes, sondern verknüpfte diese mit den Potenzen, die Schelling in seinen naturphilosophischen Werken und in dem *System des transzendentalen Idealismus* beschrieben hatte.⁸

Die wirkliche Bedeutung des oben zitierten kritischen Kommentars liegt darin, dass die Struktur der *Philocalia* gerade durch jene Gegenüberstellung bestimmt ist, die Schedius im Werk des deutschen Philosophen vermisste. So

6 Schedius: *A philokaliának* (wie Anm. 4), 308. Im Original heißt es: »Conf. S. W. Schelling: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. München. 1807. 4. in qua eximia commentatione utinam pulcrum absolutum solertius ubique a relativo distingueretur: »Alle andern Geschöpfe sind von dem bloßen Naturgeist getrieben und behaupten durch ihn ihre Individualität; im Menschen allein als im Mittelpunkt geht die Sonne auf, ohne welche die Welt, wie die Natur, ohne die Sonne wäre.«. Schedius: *Principia philocaliae* (wie Anm. 4), 80. Vgl. das angeführte Zitat bei Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. München 1843, 36.

7 Schelling: *Über das Verhältnis* (wie Anm. 6), 24.

8 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. Tübingen 1800, 473–485.

umreißt der erste Teil seines Buches, die »Kalleologia« (das heißt die Metaphysik der Schönheit), die Theorie der objektiven Schönheit, während sich der zweite Teil, die »Ästhetik« (das heißt die Physik der Schönheit), mit der Theorie des wahrgenommenen Schönen beschäftigt. Schedius leitete die schönen Gegenstände an sich aus der Verbindung von »nicht-handelnder Materie« und »handelnder Potenz« her.⁹

Ziel der *Philocalia* und zugleich ihre einzigartige Besonderheit war, die Problematik der Schönheit in einen naturphilosophischen Rahmen einzufügen. Zur Klärung der Schelling'schen Bezüge des Werkes muss gerade aus diesem Grund die Frage gestellt werden, in welcher Relation das Textganze des Werkes, in dem Schedius den Aufbau einer eigenständigen Wissenschaft beabsichtigt, zu den naturphilosophischen Konzeptionen der Romantik steht.

Dem Thema der Elektrizität – einem der wichtigsten Bezugspunkte der zeitgenössischen Naturphilosophie – begegnet man bereits in Schedius' frühen Arbeiten. Im Jahr 1800, zeitgleich mit der Entfaltung der deutschen Naturphilosophie, übersetzte er ein Buch von József Domin (*Lampadis electricae optimae notae descriptio eaque utendi ratio*. Pest 1799) aus dem Lateinischen in die deutsche Sprache mit dem Titel *Beschreibung der besten Art elektrischer Lampen, und ihres Gebrauchs* (Pest 1800), das zu den ersten Schriften in Ungarn auf diesem Teilgebiet gehörte.¹⁰

Schedius ging – allerdings nur in einer Ørsted-Anmerkung¹¹ – auch in der *Philocalia* auf das Phänomen der Elektrizität ein. Außerdem zitierte er mehrere Schriften naturwissenschaftlicher Thematik, deren Autoren in irgendeiner Weise über die Wende in Schellings Anschauung reflektierten. (Unter ihnen war Lorenz Oken damals in Ungarn recht bekannt, doch berief sich Schedius auch auf Joseph Weber und Johann Bernhard Wilbrand.¹²)

Wie kompliziert die Wirkungsgeschichte der romantischen Naturphilosophie war, zeigt im Fall der *Philocalia*, dass in Jena bis zum Ende der 1810er Jahre noch zahlreiche Professoren Vorlesungen zu ähnlichen Themen anboten,¹³ obwohl Schelling selbst nach 1801 nur noch wenige naturwissenschaftliche Analogien in seinen Texten verwendete, 1805 seine naturphilosophische Pe-

9 Schedius: *A philokaliának* (wie Anm. 4), 268.

10 Jolán Zemplén: *A magyarországi fizika története a XVIII. században* [Die Geschichte der Physik in Ungarn im 18. Jahrhundert]. Budapest 1964, 412–414.

11 Schedius: *A philokaliának* (wie Anm. 4), 290.

12 Schedius: *Principia philocaliae* (wie Anm. 4), 298. bzw. 278, 293.

13 Olaf Breidbach: »Jenaer Naturphilosophien um 1800«. In: *Sudhoffs Archiv* 84 (2000), 1, 19–49.

riode sogar als abgeschlossen erklärte. An der Universität Jena existierte diese ideengeschichtliche Linie im Übrigen ganz bis zur Jahrhundertwende.¹⁴ Die Anhänger Schellings waren in zahlreichen Teilgebieten und selbstverständlich an mehreren Universitäten tätig, doch ihre Arbeit charakterisierte (mit Ausnahme jener Okens) der Versuch, die Schelling'schen Prinzipien auf das eine oder andere Teilgebiet anzuwenden, wobei sie den gemeinsamen konzeptuellen Rahmen jedoch im Wesentlichen nicht abänderten.

Den Einfluss Schellings vermittelte für Schedius zum Teil auch das Werk *Anleitung zur Philosophie der Naturwissenschaften* (1803) des Göttinger Professors für Ästhetik Friedrich Bouterwek. Dieser war in seinem Buch *Idee einer Apodiktik* (1799) noch Anhänger der Naturphilosophie gewesen, doch ab 1802 distanzierte er sich – vor allem im Zusammenhang mit der Ablehnung des Absolutheitsbegriffs – von dem früheren Schelling'schen Vorbild.¹⁵ In dem Vorwort seiner *Anleitung*, dessen Begriffe Schedius erwähnt¹⁶, hielt er dennoch den umfassenden Rahmen der Natur – analog zur Auffassung Kants und Schellings – weiterhin für eine Bedingung zur Erkenntnis einzelner Phänomene. »Die Naturphilosophie ist die Theorie der Möglichkeit eines Systems der Naturkräfte; und so wie das Mögliche mit dem Wirklichen überall coincidirt, wo wir etwas erkennen, so kann man auch nicht über einzelne Naturbegebenheiten philosophiren, ohne zu einem System der Naturkräfte die ersten und nothwendigen Data zu kennen.«¹⁷

Die Theorien von der Materie und der Kraft des frühen 19. Jahrhunderts sind jedoch, obschon damals Werke zahlreicher Autoren im Umlauf waren, größtenteils auf jenes Begründungsprogramm zurückzuführen, das Kant in

- 14 János László Farkas: »Szabad szemmel görcső alatt. Adalékok Frege korai filozófiájához« [Mit freien Augen unter der Lupe. Beiträge zur frühen Philosophie von Frege]. In: *Túl az iskolafilozófián. A 21. század bölcséleti elménye*. [Jenseits der Schulphilosophie. Das philosophische Erlebnis des 21. Jahrhunderts]. Hg. Kristóf Nyíri, Gábor Palló. Budapest 2005, 44–70, hier: 60.
- 15 Ulrich Dierse: »Bouterweks Idee einer Apodiktik«. In: *Transzendentalphilosophie und Spekulation. Der Streit um die Gestalt einer Ersten Philosophie (1799–1807)*. Hg. Walter Jaeschke. Hamburg 1993, 32–51, hier: 44 f.
- 16 Der impliziten Berufung auf die *Anleitung zur Philosophie der Naturwissenschaften* maß vor allem Béla Jánosi eine Bedeutung bei. Laut seiner Argumentation seien die Begriffe des Bewußtseins und der leib-seelischen Dualität die wichtigsten Elemente dieser Rezeption. Vgl. Jánosi: *Schedius Lajos* (wie Anm. 5), 392. Diese Begriffe haben eine zentrale Rolle in der »Prolegomena« der Philocalia. Vgl. Schedius: *Principia philocaliae* (wie Anm. 4), 1–2.
- 17 Friedrich Bouterwek: »Vorrede«. In: Ders.: *Anleitung zur Philosophie der Naturwissenschaften*. Göttingen 1803, III–VI, hier: IV f.

seinem Werk *Metaphysische Anfangsgründe* (1785) skizziert hatte. Nach seiner Bestimmung ist jede Wissenschaft »ein nach Prinzipien geordnetes Ganze der Erkenntnis«, somit stehe die wahre Naturwissenschaft nicht auf einem empirischen, sondern rationalen Fundament, das heißt, die Naturgesetze seien a priori zu erkennen.¹⁸ Schellings frühe Naturphilosophie ist im Grunde als die am stärksten auf einer Konzeption beruhende Fortsetzung dieses Kant'schen Programms zu betrachten.

Der Begriff der Natur besaß also in den verschiedenen postkantischen Philosophien und in den durch diese beeinflussten naturwissenschaftlichen Werken zahlreiche abweichende referentielle Bezüge, somit können die Annahmen in diesem Zusammenhang kaum restlos von Schedius' unmittelbarer Schelling-Rezeption hergeleitet werden.¹⁹ Auf der Ebene der Makrostrukturen der *Philocalia* muss allerdings mit der zu jener Zeit am ehesten bestimmenden und auch über kunstphilosophische Aspekte verfügenden Vorbildrolle von Schellings Konzeption gerechnet werden. Auf das Gewicht dieses Einflusses lässt sich nicht allein aus der Anzahl der Anmerkungen in Bezug auf den Philosophen Rückschlüsse ziehen, der Konvergenz verleiht vielmehr jener Umstand Bedeutung, dass zwischen der Natur- beziehungsweise Transzendentalphilosophie Schellings und der Konzeption der *Philocalia* eine begriffliche Korrelation aufzuzeigen ist.

Sowohl die Stufen der Schönheit als auch die Thematisierung der Problematik von Materie und Potenz lassen annehmen, dass Schedius – wie bereits Béla Jánosi meinte – in der Tat auch andere Arbeiten des Philosophen kannte, da sich nur ein Teil der begrifflichen Elemente, die in dem Werk des ungarischen Autors ausgemacht werden können, in der ästhetischen Schrift von 1807 befinden, auf die er sich beruft. Jánosi ist von unmittelbaren Übereinstimmungen mit dem Text *Weltseele* ausgegangen.²⁰ Die von Schedius beschriebene Struktur der drei Stufen – einfache Körper, physikalische Organismen, psychischer Organismus²¹ – weist tatsächlich eine Ähnlichkeit zu dem Begriff der Potenzen bei Schelling auf, deren triadischer Aufbau die Stufen der Entste-

18 Immanuel Kant: *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft* [1786]. Berlin 1968 (= *Kants Werke. Akademische Textausgabe*, 4), 465–567, hier: 468.

19 Endre Nagy hat die Grundkonzeption der *Philocalia* als eine spekulative Naturphilosophie identifiziert. Vgl. Endre Nagy: *A magyar esztétika történetéből. Felvilágosodás és reformkor*. [Aus der Geschichte der ungarischen Ästhetik. Aufklärung und Vormärz]. Budapest 1983, 240.

20 Jánosi: *Schedius Lajos* (wie Anm. 5), 400–403.

21 Schedius: *A philokaliának* (wie Anm. 4), 50–55.

hung und der Erkenntnis der Natur gleichzeitig widerspiegelt. »Über die Natur philosophieren heißt die Natur schaffen« – schrieb Schelling in seinem Werk *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*.²² Ziel der Naturphilosophie ist es, die dynamische Stufe der Natur abzuleiten, und dieser dynamische Prozess ist die Konstruktion der Materie.

Der Begriff der Konstruktion, der in Schellings Werken eine zunehmend wichtigere Rolle einnahm, findet sich auch in der *Philocalia*, wo er die theoretische Konstruktion des organischen Lebens bezeichnet.²³ Bei Schelling begegnen wir dem Terminus »theoretische Konstruktion« in dem *System des transzendentalen Idealismus*.²⁴

Schedius leitete den Begriff der Schönheit aus der Art und Weise der Verbindung der Grundprinzipien – Materie und Kraft, Materie und Geist – ab. Das »Wie« der Verbindung ist auch unter dem Gesichtspunkt der Wahrnehmung von zentraler Bedeutung, denn seiner Ansicht nach können wir die reine Materie und die reine Potenz nicht begreifen, sondern allein die Vereinigung von beiden. An diesem Punkt stellt sich ein ähnliches Problem, wie es sich im Begriff *Band* (copula) bei Schelling abzeichnete, das heißt, wie sich die Polaritäten der Natur zu einer Einheit anordnen, beziehungsweise wie wir in der Lage sind, diese Einheit zu erkennen.

Jacob Friedrich Fries interpretierte den Begriff *copula* als ein Schelling'sches Weiterentwickeln des Bandes: »Wir bemerken hieran erstlich, daß das falsche in Winterls System nämlich seine seichte Naturphilosophie nur allzusehr auf Schellings Sprache eingewirkt hat. Nach Winterl liegen dem Seyn der Materie die todtten Atomen der Masse zu Grunde als das Gestaltlose und Differenzlose, gleichsam der Träger des Bandes und der begeistenden Prinzipien, durch welche letztere erst Gestalt und Prozeß da ist. Schelling vereinigt dieses Band mit den begeistenden Prinzipien in seiner lebendigen Kopula, und bringt dann die Grundkorrektion der Winterl'schen Philosophie an, daß er dieses Band allein als das Seyende anerkennt, jenen Atomen oder der gestaltlosen Masse aber das Seyn abspricht«.²⁵

22 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*. Hg. Manfred Schröter. München 1958 (= *Schellings Werke*. 3), 5–268, hier: 13.

23 Jörg Jantzen: »Die Philosophie der Natur«. In: *F. W. J. Schelling*. Hg. Hans Jörg Sandkühler. Stuttgart–Weimar 1998, 82–108, hier: 92–100.

24 Schelling: *System* (wie Anm. 8), 62.

25 Jakob Friedrich Fries: *Neue Kritik der Vernunft*. Heidelberg 1807, Bd. 2, 308.

Schelling hatte – worauf im Übrigen auch Fries mit entschieden kritischer Spitze hinwies²⁶ – den von ihm zum Teil neu gedeuteten Begriff des Bandes aus der dualistischen Chemie von Johann Jakob Winterl, einem Professor an der Pester Universität, übernommen: »Sollten sie das Wort Band bemerken, dessen sich der Verfasser bedient: so ist zu wünschen, daß sie es nicht mit dem Winterl'schen Ausdruck verwechseln und daraus wieder eine Gleichheit beider Ansichten auf ihre Weise inferiren: denn der interessante Parallelismus, der sich hier wirklich aufweisen ließe, ist für sie nicht vorhanden, und wäre ihnen schwer verständlich zu machen.«²⁷

In der zweiten Ausgabe der *Weltseele* von 1806 hob Schelling hervor, wie wichtig der Einfluss Winterls auf ihn gewesen sei²⁸, und auch in seinem ästhetischen Werk, das im Jahr darauf erschien, kommt der Begriff des Bandes an mehreren Stellen vor, womit er einen neueren unmittelbaren begrifflichen Übergang zwischen seiner Natur- und seiner Kunstphilosophie schafft.²⁹

In seinem Buch *Darstellung der vier Bestandteile der anorganischen Natur* (1804) fasste Winterl selbst den Begriff des Bandes als ein Kohäsionslement zwischen den Grundprinzipien der dualistischen Chemie auf: »Aus dem, dass der Zusammenhang aller Körper bei fortschreitender Entgeisterung verhältnismässig vermindert wird, lässt sich annehmen, dass die Materie, wenn wir sie rein darstellen können, ohne Zusammenhang und folglich auch ohne eine eigene Art des Zusammenhangs, die wir Form nennen, seyn würde; allein die begeisterten Prinzipien streben sich zu verbinden, dieses Streben aber geht für sich nur dahin, Wärmestoff zu erzeugen; das positiv wirkende Prinzip, das ich Band nenne, und das negativ wirkende, welches Licht heisst, begründen den Zusammenhang der begeisterten Prinzipien mit der Materie, geben ihm Form und Eigenschaften, jedoch nicht unmittelbar, sondern nur immer vermittelt

26 »[D]ie chemischen Eigenschaften der Masse in abstracto gedacht, als ein Selbstständiges, sind Winterls Band und die Formen der physischen Prozesse, unter denen die Masse in Gemeinschaft kommt, substantiirt sind seine begeisterten Prinzipien. Auch Schelling hat diesen falschen Weg eingeschlagen, und würde, wenn er ihn weiter verfolgt, das Ziel, welches er immer anstrebte, Vernichtung jener Trennung abstrahirter Formen, wieder ganz aus dem Auge verlieren.« Ebd., 309.

27 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: »*Von der Weltseele*«. In: Ders.: *Schriften zur Naturphilosophie 1799–1801*. Hg. Manfred Schröter. München 1958 (= *Schellings Werke*, 2), 348–583, hier: 353.

28 Dezső Gurka: »Connections between Jakob Winterl's scientific works and Schelling's philosophy of nature«. In: *Periodica Polytechnica Ser. Social and Management Sciences* 14 (2006), 1, 39–45. Siehe <<https://pp.bme.hu/so/article/view/1632/950>> [19.03.2018].

29 Schelling: *Über das Verhältnis* (wie Anm. 6), 3–4.

der allgemeinen werkzeuglichen Substanzen (des Säure- und Baseprinzips), durch welche sie wirken, die aber immer im[!] Bezug auf die Menge des begeistenden Prinzips in geraden oder umgekehrten Verhältnissen stehen.«³⁰

Schelling definierte auch die bildende Kunst selbst unter diesem Aspekt: »Die bildende Kunst steht also offenbar als ein thätiges Band zwischen der Seele und der Natur, und kann nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfaßt werden.«³¹

Der Begriff des Bandes lässt sich auch in Schedius' Werk nachweisen. Im letzten, 13. Punkt seiner Einleitung führt er das auf der Zweiheit von Analyse und Synthese aufbauende Schema, das die inhaltliche Struktur seines Werkes bestimmt, folgendermaßen ein: »Da schließlich gleich welche Schönheit aus einer gewissen Verbindung von Materie und Kraft hervorgeht, müssen nicht nur die Natur und wahre Konstruktion dieser Komponenten erforscht werden, sondern sind auch das Wesen und die Determinante ihrer Verbindung zu untersuchen.«³²

Die Wörter *Verkettung* (coniunctio) und *Zusammenhang* (nexus) stehen in dem lateinischsprachigen Text an mehreren Stellen und in ähnlichem Kontext wie oben, das Kapitel »Synthetische, also methodische begriffliche Kalleologie« beginnt sogar mit einer neueren Darlegung dieser Problematik.³³

Für Schedius war der Begriff des Bandes also vermutlich aus dem Werk Schellings, auf das er sich beruft, bekannt, die im Text der *Philocalia* ebenfalls vorkommenden Begriffe von Konstruktion und Potenzen aber lassen stark annehmen, dass er andere Texte Schellings ebenfalls kannte, denn er war sich auch über die ursprüngliche Konnotation dieser Begriffe genau im Klaren. Diesen Begriffen begegnen wir im Übrigen unter den bekannteren Werken Schellings in seinem *System des transzendentalen Idealismus* bei der Deduktion der Materie.³⁴

Der ungarische Professor wich aber zugleich an zahlreichen Punkten von Schellings Auffassung ab. Das Schedius'sche Modell der Begriffstrias von Mate-

30 Jakob Joseph Winterl: *Darstellung der vier Bestandtheile der anorganischen Natur*. Jena 1804, 362.

31 Schelling: *Über das Verhältnis* (wie Anm. 6), 3.

32 Schedius: *A philokaliának* (wie Anm. 4), 263. Im Original heißt es: »Cum denique pulcritudo quevis e Materiae ac Potetiae certa quodam coniunctione oriatur, non modo horum eiusdem elementorum indoles veraque constitutio investiganda, sed etiam coniunctionis recta ratio et norma examinanda est.« Schedius: *Principia philocaliae* (wie Anm. 4), 6.

33 Schedius: *Principia philocaliae* (wie Anm. 4), 36, 28.

34 Schelling: *System* (wie Anm. 8), 169–185.

rie, Kraft und Geist steht der Kantischen Anschauung von der metaphysischen Fundierung der Naturwissenschaften näher als der Schelling'schen Konzeption, die die Analogie der elektrischen Polarität in den Mittelpunkt stellt, beziehungsweise die Materie mit dem Begriff der Konstruktion verknüpft. (Nach Kants Werk *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft* – auf das sich Schedius übrigens ebenfalls beruft³⁵ – sind die Kräfte nicht die Eigenschaften der Materie, vielmehr ist die Materie an sich aus den Grundkräften abzuleiten. Die Grundkräfte selbst sind transzendente Begriffe und somit nicht mehr konstruierbar.³⁶ Der Begriff der Konstruktion erscheint bei Schedius ebenfalls nicht auf der Ebene der Kräfte, sondern nur auf jener der Organismen.)

Zugleich stützte sich Schedius auch bei der Konstruktion des organischen Lebens nicht allein auf die Vorläufer der Naturphilosophie. Balogh machte besonders auf den Einfluss der anthropologisch-philosophischen Projektionen der Lebenskraft-Theorien aufmerksam. Der Begriff der *vis organica* bei Schedius lässt sich primär auf die Werke Friedrich Blumenbachs zurückführen, und auch die Erwähnung von Georg Christoph Lichtenberg³⁷ verleiht der Bedeutung der Göttinger Vorbilder Nachdruck. Schedius' Göttinger Beziehungen lassen annehmen, dass er die Originalwerke kannte, obschon man dem Begriff der *vis organica* auch bei den zeitgenössischen ungarischen Autoren, wie etwa János Imre und Mihály Lenhossék, begegnet.³⁸

Herder begann im Zeichen dieser Zeitauffassung die Skizzierung der Geschichte der Menschheit mit der Darstellung der Entstehungsgeschichte der Erde³⁹, und auch die Aufsätze Kants zur Rassenlehre erfüllen in diesem Sinne das von Buffon ausgehende – die hierarchische Ordnung der *scala naturae* umstrukturierende – Programm. Gerade an Schedius' früherer Alma Mater, der Universität Göttingen, entstanden die meisten neuen Ansätze, die die disziplinären Grenzen der beschreibenden Wissenschaften neu zeichneten, von der

35 Schedius: *A philokaliának* (wie Anm. 4), 271.

36 Jürgen Weber: *Begriff und Konstruktion. Rezeptionsanalytische Untersuchungen zu Kant und Schelling*. Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades. Göttingen 1998, 88 <<https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-0022-5D40-7>> [19.03.2018].

37 Schedius: *Principia philocaliae* (wie Anm. 4), 147.

38 János Imre: *Amicum Foedus rationis cum experientia seu philosophia crisi recentissima deducta*. Pest 1827, 170–175, und Michael Lenhossék: *Physiologia medicinalis*. Pest 1816, 214–216.

39 Herders Geschichtsphilosophie reihte die Geschichte der Menschheit in die mit der Geschichte der Natur beginnende und ohne Unterbrechung zurückzuverfolgende Zeitfolge ein. Vgl. Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Leipzig 1841, Bd 1, 1–48.

ethnologisch-anthropologischen Anschauung Blumenbachs über die historische Bibelforschung von Michaelis bis hin zu Lichtenbergs Kulturauffassung, die auch die östlichen Kulturen synthetisierte.⁴⁰ In diesem Umfeld ist es als paradigmatisch zu betrachten, dass Bouterwek unter dem Titel *Anleitung zur Philosophie der Naturwissenschaften* (1803) – drei Jahre vor der Herausgabe der *Ästhetik* – auch eine naturhistorische/naturphilosophische Zusammenfassung schrieb. Und es ist wohl kaum als ein Zufall zu betrachten, dass der Verfasser der *Philocalia* sich auf drei Werke dieses Göttinger Autors berief.⁴¹

* * *

Die oben erwähnten Textparallelen unterstreichen in der Tat, dass Schedius sich, als er die Konzeption der *Philocalia* entwickelte, auf mehrere voneinander stark abweichende Denktraditionen stützte. Hinter den zahlreichen Verweisen auf Werke naturphilosophischer Art zeichnet sich allerdings deutlich die Tendenz ab, dass sich die methodischen und strukturellen Charakteristika seines Werkes grundlegend auf einige, zu seiner Zeit allgemein bekannte und relevante Autoren zurückführen lassen.

Die Feststellungen der bisherigen Forschungsliteratur im Zusammenhang mit der Bedeutung von Schellings Einfluss scheinen zwar berechtigt, doch muss und kann eine derartige Feststellung viel eher auf die Untersuchung der rezipierten Begriffe gestützt werden als auf die nur zum Teil belegbaren direkten Textentlehnungen. Schedius' dreistufiges Begriffssystem zur Darstellung der Stufen der Schönheit scheint selbstverständlich weniger kohärent als die ihm als Muster dienende Potenzenlehre, jedoch ist die *Philocalia* aufgrund der umfassenden philosophischen Kenntnisse des ungarischen Professors und seines Anspruchs auf Synthese nicht in einem solchen Maße als ein Werk zu betrachten, das dem Schelling'schen Vorbild folgt, als dies in der Fachliteratur bis in die jüngste Zeit dargestellt wurde.

Schedius' Absicht, eine allgemeine Humanwissenschaft zu schaffen, ist parallel zu jenen damaligen Bestrebungen zu betrachten, deren Ziel es war, die den Menschen betreffenden Teilwissenschaften in die Phänomene des Kosmos ein-

40 Dezső Gurka: »Reflexiók és iniciatívák. Az Európán kívüli világ (re)prezentációja a göttingai egyetemen« [Die Repräsentation der außereuropäischen Welt an der Georgia Augusta Universität Göttingen]. In: *Magyar Filozófiai Szemle* 47 (2003), 3, 341–357.

41 Bei Bouterweks dritter Studie, die Schedius erwähnte, handelt es sich um die *Ideen zur Metaphysik des Schönen* (Leipzig 1807). Vgl. Schedius: *Principia philocaliae* (wie Anm. 4), 96, 102. Für diese Angabe bedanke ich mich bei Gergely Fórizs.

zureihen. Damit wandelte sich die traditionelle – teils von der späten Scholastik ererbte – Anordnung der Wissenschaften. Wolf Lepenies bezeichnete den Unterschied zwischen der früheren beschreibenden Naturgeschichte und der neuen, auf die wirkliche Geschichte der Natur fokussierenden Anschauung mit dem Begriffspaar *performativ/evolutiv* und markierte als den bedeutendsten Grenzpunkt der beiden Auffassungen gerade die frühen naturphilosophischen Werke Schellings.⁴² Der Prozess ist jedoch auf die Entwicklung zur Zeit der Aufklärung zurückzuführen, auf jene Veränderung die Zeitauffassung betreffend, die Ernst Cassirer als die *Zäsur* zwischen Theologie und Naturlehre bezeichnete.⁴³

Andererseits ermöglichte dem auf naturphilosophischen Grundlagen aufbauenden ästhetischen System Schedius' teils aber gerade die eigenständige Verwendung der von Schelling entlehnten Begriffe *Potenz* und *Band*, andere Denktraditionen kohärent zu integrieren. Den verschiedenen Potenzebenen zugeordnet kam es zu dem als allgemeine Humanwissenschaften definierten speziellen Versuch, die (größtenteils an die Jenaer Tradition anknüpfenden) physikalischen Konzeptionen beziehungsweise die (überwiegend aus Göttingen stammenden) Theorien von der *vis vitalis* zu synthetisieren.

Die erwähnten Besonderheiten verorten das Werk zugleich innerhalb der ungarischen Rezeptionsgeschichte Schellings. Da die ausführlicheren Besprechungen zu den Werken des deutschen Philosophen in Ungarn – nach den am Ende der 1790er Jahre in Jena erfolgten simultanen Reflexionen im Bereich der Mineralogie⁴⁴ – ab 1817 erschienen, ab den 1830er Jahren dann Adaptionsversuche beziehungsweise beginnend mit den Berliner Vorlesungen publizierte Berichte und Interpretationen gut trennbare Perioden bilden⁴⁵, gehört Schedius'

42 Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. München 1976, 33–40.

43 »Die Geologie geht hier voran, indem sie vor allem das zeitliche Schema durchbricht, in das die biblische Schöpfungsgeschichte eingespannt ist.« Ernst Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung*. Hamburg 2007, 48.

44 Dezső Gurka: »Vorträge ungarischer Schellingianer in den Sitzungen der ›Societät für die gesammte Mineralogie zu Jena««. In: Ders. (Hg.): *Deutsche und ungarische Mineralogen in Jena. Wissenstransfer an der Wende des 18–19. Jahrhunderts im Rahmen der ›Societät für die gesammte Mineralogie zu Jena«*. Budapest 2015, 49–73, hier: 57–63. Siehe <http://real.mtak.hu/34502/1/Gurka_nyomdanak.pdf> [19.03.2018].

45 Dezső Gurka: »Schelling filozófiájának magyarországi vonatkozásai a 18. század végén és a 19. század első évtizedeiben« [Die ungarischen Bezüge der Schelling'schen Philosophie am Ende des 18. Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts]. In: *Közéletések a magyar filozófia történetéhez. Magyarország és a modernitás*. [Annäherungen an die Geschichte der ungarischen Philosophie. Ungarn und die Modernität]. Hg. Béla Mester, László Percz. Budapest 2004, 198–222, hier: 199–200.

Buch aus dem Jahr 1828 in den zweiten Abschnitt der Schelling-Rezeption und ist zugleich als eines der umfassendsten und originellsten Werke der gesamten Rezeptionsgeschichte zu betrachten.

III.

Gymnasial- und Zeitschriftenästhetik in Ungarn



Béla Mester

The Role of Aesthetics in the Works of a Professor at a Calvinist College

A Case Study on József Rozgonyi (1756–1823)

Introduction

József Rozgonyi has a distinguished position in the history of Hungarian philosophy. He was the first Hungarian man of letters to take advantage of the opportunities created when the Protestant *peregrinatio academica* re-opened after the 18th-century restrictions. After he returned to Hungary, he became the key figure of the Hungarian debate on Kant (1792–1822), on the anti-Kant side. Over course of the three decades of this debate, the structure of the public sphere of the scholars changed radically. The language of the debates changed from Latin to Hungarian, and, following broadly European trends, the institutional framework moved away from the schools and towards the public sphere, which was dominated by publishing houses and periodicals. It is a symbolic fact that the first work published in this debate was Rozgonyi's monograph in Latin¹ and the last was a study in the first Hungarian scientific periodical, also by Rozgonyi.² In this analysis, aesthetics emerged in an age characterised by the changing public sphere and the debate on Kant. Rozgonyi's philosophical opinions, including his aesthetical ideas, can be interpreted from the point of view of their role in his critique of Kant.

In a nutshell, Rozgonyi's Kant-critique was based on a derivation of Kantianism from Hume's ideas and the application of Thomas Reid critique of Hume to this restricted form of Kantianism. However, he outlined his anti-Kantian opinions in his *Dubia* (1792), which did not yet contain any reflection on Kant's *Critique of Judgement* (1790). Actually, Rozgonyi wrote his work in

* This paper was written within the framework of the research project entitled *Narratives of the History of Hungarian Philosophy 1792–1947* (OTKA/NKFI K 104643).

1 József Rozgonyi: *Dubia de initiis transcendentalis idealismi Kantiani. Ad viros clarissimos Jacob et Reinhold*. Pest 1792. For its modern edition with a Hungarian translation and notes see József Rozgonyi: *Kétségek a kanti transzcendentális idealizmus alapvetéseivel kapcsolatban*. Hg. Ágoston Guba, Béla Mester, übers. Ágoston Guba. Budapest 2017.

2 József Rozgonyi: »Aristippus védelme« [Defence of Aristippus]. In: *Tudományos Gyűjtemény* 6 (1822), 7, 52–61.

1789–1790, before the publication of Kant's book. The date of his preface is 1791, and 1792 is just the date of printing,³ after the difficult processes of finding sponsors and getting past the censors. The period of the Napoleonic wars was a time of silence both for Rozgonyi and for his opponents, and the publications in the last period of his life followed the structure of his first work, in which he based his anti-Kantianism on an analysis of the *Critique of Pure Reason* and the *Critique of Practical Reason*.⁴ In this structure of ideas, his aesthetical ideas find their place as a part of his *epistemology*.

In the first part of this paper, I offer an analysis of the new structure of the public sphere both from the perspective of Kant's formulation and from the perspective of its consequences for the Hungarian case, with special regard to aesthetics. In the second part, I describe the epitome of Rozgonyi's Kant-critique with its Scottish roots and the place of Rozgonyi's thought in the history of the European and Hungarian philosophies. In the third part, I offer an overview of a problem of Hungarian philosophical historiography. However, the early reception of Kant and aesthetics as an autonomous discipline of philosophy emerged almost in the same epoch; Kant's aesthetics did not have any significant role in the Hungarian debate on Kant. In the fourth and last part, I offer an overview of Rozgonyi's two works from the point of view of the role of his aesthetical opinions in these synthetic writings. The first one is a volume of his Latin lectures held in 1812–1813, recorded by his student at the College of Sárospatak, Pál Almási Balogh.⁵ The second one is the printed version of these lectures, published in 1819.⁶ In the printed version, the author has re-structured

- 3 Rozgonyi: *Dubia* (= note 1), 8. After 24 years, Rozgonyi himself thought that the earlier date of his work is important: »Dubiorum Typothetae traditum anno 1791. impressum fuit 1792.« (Dubia was sent to the press in 1791, it was printed in 1792). József Rozgonyi: *Responsio ad immodesti anonymi recensentis, crises, contra Dubia de initiis transcendentalis idealismi Kantiani*. Sárospatak 1816.
- 4 Actually, he again began his publishing activity with his brochure, mentioned in the previous footnote.
- 5 József Rozgonyi: *Clarissimi Domini Josephini Rozgonyi Philosophiae in Coll. Helv. Conf. Addict. S. Patakiensi Professoris Publici Ordinarii, Philosophia universalis. Descripta, & plurimis Interpretationibus, Exemplis & Notis, in publicis praelectionibus connotatis aucta per P.[aulum] B.[alogh] de A.[lmási]*. Tomus continens Psychologiam. S. Patakini. 1812&1813. Manuscript in the Collection of Manuscripts of the Budapest University Library, archival code: F 27. (In short: Rozgonyi: *Philosophia universalis*.) Pál Almási Balogh and his brother Sámuel later became significant figures of Hungarian philosophy as members of the group of followers of Schellingian natural philosophy. Pál Almási Balogh was the first significant historiographer of the Hungarian philosophy.
- 6 József Rozgonyi: *Aphorismi psychologiae empiricae et rationalis perpetua Philosophiae Criticae ratione habita*. Sárospatak 1819.

the system of the chapters and dropped his examples from the Hungarian history, literature, language, and geography, tailoring his text for the use of an imagined international target audience. He left out almost all the aesthetical chapters of his previous lectures; however, the aesthetical part remained the same, and the following parts formed a complex discussion of Truth, Beauty, and Good. This section of my inquiry will focus on Rozgonyi's aesthetical canon in his lectures, and I will outline a hypothesis about the possible causes of the lack of the aesthetical ideas in his printed works, clearly based on the text of his previous lectures.

The New Structure of the Scholarly Public Sphere. Kantian Reflections, and Consequences for East-Central Europe

The change in the structure of the academic public sphere in Central Europe was in synchrony with the rise of Kantianism in the region. In the following, I mention several reflections of Immanuel Kant on the change which took place in the public sphere of academic life. I then show the unexpected consequences of this change in European philosophy in general, exemplified by special Hungarian instances. Kant's reflections on the changing structures of the public sphere of the community of philosophers from our point of view contain two main formulations. The first one is the distinction between *philosophia in sensu scholastico* and *philosophia in sensu cosmopolitico*. The second one is the distinction between the *private* and *public* usage of one's (human) reason.⁷ However, Kant talks about the historical determination of *philosophia in sensu scholastico*, and in several places, he defines it as a *historical type of knowledge*, in opposition to philosophy in its strict sense; clearly, he was conscious of the institutional background. His formulation of a mere historical knowledge of philosophy presumes an *alternative system of institutions* for philosophical knowledge. However, Kant always talks about the individuality of the usage of the reason; *thinking* has not actually lost its social aspects. The goal of philosophical thinking is not individual satisfaction, but the satisfaction or bettering of the whole of humankind. The solution to the institutional restriction of the private, individual usage of the reason of individuals is

7 The first distinction appeared in several *loci* of the oeuvre, essentially in the same form, for instance in his lectures on metaphysics by the version of Karl Heinrich Ludwig Pölitz, in his lectures on logic, and in the *Critique of Pure Reason* (in the chapter entitled *The Architectonics of Pure Reason*).

hidden in the community; it is the publicity of thinking, or the liberty of the *public usage of human reason*. In the following, I present the consequences of this Kantian concept of the publicity of philosophy for the next generations in the different national cultures of Europe. Historians of philosophy rarely emphasise that the changed public sphere extended the importance of national vernaculars in philosophical discourse. In Kant's cultural environment, the importance and the consequences of this change of languages in German philosophy were not clear at first glance because of the large German-speaking audience of philosophy. In a more detailed analysis, 18th-century German reflections of the new structure of the academic public sphere offer a more complex picture than a naïve admiration of the new intellectual openness of the possible audiences of this epoch toward philosophy. A distinguished German Kantian thinker, professor Born in Leipzig, wrote in his correspondence with Immanuel Kant that critical philosophy is a fundamental turn in the history of Western philosophy. Consequently, its masterpieces should not remain in the *domestic* vernacular of the Germans. Rather, they must be available in Latin for the *international* audience, as well. He promptly translated and published the main works of Kantian critical philosophy.⁸ In smaller East-Central European cultures, the new structure of the public sphere had clearer consequences: discourse on the »world philosophy«⁹ and the nation-level discourse about the role of some philosophical elements in national cultures became evidently different, as became clear in the Hungarian case during the *Debate on Kant* (1792–1822). Its first phase (1792–1800) was characterised by the dominance of Latin and the endeavour to participate in the European philosophical discourse, and it was focused on Kantian *epistemology*. The language of this debate has gradually shifted to Hungarian, and as of the beginning of the

- 8 Immanuel Kant: *Immanuelis Kantii Opera ad philosophiam criticam*. Latine vertit Fredericus Gottlob Born. Leipzig 1796–1798, vol. 1–4. The fact that Kant himself was not satisfied with the Latin terminology of Born's translation is a separate issue. From the point of view of the history of the East-Central European reception of Kant, an important chronological detail with consequences for the Kantian terminology in Latin merits mention. Born's translation was published relatively soon after the original works; it was too late to influence the vocabulary of the debates on Kant in Latin. The Hungarian example shows that the first and most important writings of the debate on Kant in Latin were written *before* Born's translation; they were based on the original German text of Kant's works, and they developed their own Latin terminology for Kant's topics.
- 9 World philosophy (*világfilozófia*) is a term in 19th-century Hungarian philosophy for Kant's *philosophia in sensu cosmopolitico*.

19th century, its argumentation focused mainly on the *ethics*.¹⁰ The first phase was divided into two parts by the prohibition of the Kantianism in the Hapsburg Empire in 1795; both parts are characterised by a Latin book written not specifically for Hungarians, but for the scholarly community of Europe.¹¹ It is an important feature of this period, because of the turn in communication and language from the narrow (but international) scholarly discourse to the wider (but national) public sphere and from Latin to Hungarian in the middle of the *Debate on Kant*. Aesthetics appeared in this epoch of different turning points. It was important both in the *academic* and in the *public* sphere, and it was particularly important in the intellectual life cultivated in *national languages*. Finally, because of the role of Kant in the history of aesthetics, it had a significant place in the Hungarian reception of Kant, despite its surprisingly relative absence in the history of Hungarian philosophy. I will touch on this question later, in the third section of this paper.

The Epitome of Rozgonyi's Kant-critique; Rozgonyi's Position in the Historiography of Philosophy

József Rozgonyi was the greatest character of the Hungarian debate on Kantian philosophy on the side of the anti-Kantians.¹² He graduated from the University of Utrecht, where he was a disciple of professor Hennert, who is better known

- 10 The turning point is a philosophical pamphlet which declares on its frontispiece that it is a translation from a German source with commentaries. The German source has not yet been discovered. In my opinion, there was no such source; it was a fabrication intended to imply the existence of anti-Kantians among the German philosophers. For the pamphlet see: Ferenc Budai: *A' Kánt szerént való filosofjának rostátgatása levelekbenn* [Letters on the Kantian Philosophy]. Pozsony 1801.
- 11 Rozgonyi: *Dubia* (= note 1); Keresztély János Horváth: *Declaratio infirmitatis fundamentorum operis Kantiani Critick der reinen Vernunft*. Buda 1797. The international target audience of these publications is clear on their frontispieces, as well. Rozgonyi dedicated his work »ad viros clarissimos Jacob [Jakob] et Reinhold« on the title page, and he began the preface with the words »Viris clarissimus Jacob [Jakob] Hallensis, Reinhold Jenensis, academiae professoribus.« Horváth published only this book with the note about his membership in the Academy of Göttingen on the title page.
- 12 For a detailed description of Rozgonyi's life and oeuvre see my Hungarian paper: Béla Mester: »Magyar felvilágosodás – német vagy skót? Rozgonyi József Kant-kritikája.« In: *A felvilágosodás álmai és árnyai*. Ed. Mária Ludassy. Budapest 2007, 393–446. For a shorter version in English see: Béla Mester: »József Rozgonyi's Critique on Kant.« In: *Detours. Approaches to Immanuel Kant in Vienna, in Austria, and in Eastern Europe*. Ed. Violetta L. Waibel. Wien 2015, 191–202. For the same in German see: Béla Mester:

in the history of mathematics than in the history of philosophy.¹³ In his years in Utrecht, under the influence of his professor, he became a follower of the Scottish *common sense*-philosophy; his favourites were mainly Thomas Reid and James Beattie.¹⁴ After having pursued further studies in London and Oxford, he became familiar with Kantian philosophy during his journey home at German universities, Jena and Halle, where he frequented Reinhold's and Jakob's lectures on Kantian philosophy.¹⁵ By that time, he had become a thinker with an established system of ideas, and he was older than his young professors. Consequently, he did not change his mind under their influence. Rather, the Kantianism of his professors prompted him to write a criticism of Kantian philosophy based on his earlier philosophical opinions connected with Scottish *common sense*-philosophy. His work, entitled *Dubia*, was written in Latin and published in Hungary. From the perspective of its aims, however, it was dedicated to Reinhold and Jakob on its frontispiece and addressed to the philosophers of the world, or at least of Europe. The target audience of Rozgonyi's other Latin works was the same: European philosophers. We can find the titles of Rozgonyi's works in the catalogues of the libraries of the greatest universities of Continental Europe and a positive review on the pages of *Gelehrte Anzeigen* in Göttingen.¹⁶ Rozgonyi's first book was based on the first and second

»Die Kant-Kritik des Ungarn József Rozgonyi.« In: *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*. Ed. Violetta L. Waibel, 196–207. Wien: Vienna University Press, 2015.

- 13 Johan Frederik (Johann Friedrich) Hennert (1733–1813) was a professor of mathematics and philosophy in Utrecht of German origin. He has published his works in Latin, and in this issue he was a model, as well, for his Hungarian disciple. (Some of his works were later published in German translation, as well, in his homeland.) For his philosophical lectures see Johan Frederik Hennert: *Aphorismi philosophici*. Trajectum ad Rhenum [Utrecht] 1781.
- 14 Thomas Reid (1710–1796) and James Bettie (1735–1803) were distinguished figures of the Scottish common-sense school.
- 15 Carl Leonhard Reinhold (1758–1823), professor at the University of Jena, was a committed Kantian thinker when he met Rozgonyi. Ludwig Heinrich von Jakob (1758–1827) was a professor of philosophy at the University of Halle. Later, he was invited by the Russian Tsar to found the University of Harkhiv (today in Ukraine). After that, he published mainly works on the practical social sciences, and has finished his philosophical activity. When he met Rozgonyi, he was one of the known Kantian professors in Germany. (In Latin texts, his name is often written as *Jacob*.)
- 16 It was published anonymously in *Göttingische gelehrte Anzeigen* 83 (1821), 3, 1998–2000. Several researchers have hypothesized that it was written by Gottlob Ernst Schulze. The review was republished as a quotation within the text of the following article: Lajos Rácz: »Egy magyar és egy német antikantiánus érintkezése«. [Contacts between a

critical work of Kant, though he did not yet know Kant's aesthetics for the chronological reasons mentioned above. The main line of his argumentation is the following. First, he recognises the importance of Kant, saying that he marks a turn in philosophy, similar to the turn brought about by Newton in physics – at least in Continental thinking. Rozgonyi's interpretation follows a reductive method. The central concept of Kantian philosophy, i.e. *causality*, can be reduced to the Humean theory of causality. According to his interpretation, a cultural problem emerged when, in the process of the Continental import of Hume, the original Scottish context of Humean philosophy, with the set of problems faced by Hume's contemporaries and his critics (among them the *common sense*-philosophers), remained unknown. Rozgonyi's opinion implies that this reduced Continental adaptation of the Scottish tradition by Kant is a misinterpretation of the Scottish philosophy. An important endeavour of his work is to inform his Continental – mainly German and Hungarian – target audiences about the Scottish philosophy, probably unknown to them, in a provocative manner. The motto of the book is James Beattie's definition of *sound reasoning* in English (it is the only non-Latinised reference in the volume).¹⁷ Later, he adds the right pronunciation of the name of his favourite Scottish author, Reid.¹⁸ The essence of his argument is that Thomas Reid's critique of Hume is accurate and it is valid for Kant, whose ideas can be reduced to those of Hume. This unique point of view, rooted in his special intellectual background, is key to Rozgonyi's importance in the history of the reception of Kant. After this polemical work, his later Latin books represent the same opinions, and they were enough to prompt him to try find an anti-Kantian ally in the person of Gottlob Ernst Schulze in Göttingen.¹⁹ Rozgonyi's writings in Hungarian –

Hungarian and a German anti-Kantian Philosopher]. In: *Dolgozatok a modern filozófia köréből. Emlékkönyv Alexander Bernát hatvanadik születése napjára*. Ed. Lajos Dénes. Budapest 1910, 537–549.

- 17 »All sound reasoning must ultimately rest on the principles of common sense, that is on principle intuitively certain or intuitive probable; and consequently, common sense is the ultimate judge of truth, to which reason must continually act in subordination. Beatties *Essay on truth*, 142.« Rozgonyi: *Dubia* (= note 1), 2. For Bettie's work see: James Bettie: *An Essay on the Nature and Immutability of Truth*. Edinburgh 1770.
- 18 »Reid (Rid)«. Rozgonyi: *Dubia* (= note 1), 53. Probably, he is referring here to an incorrect German pronunciation of Reid's name, which was heard by him at the German universities just after he arrived from Oxford.
- 19 Gottlob Ernst Schulze (1761–1833) was a professor of philosophy at the University of Göttingen. The text of his correspondence with Rozgonyi was published in Ráczy's appendix. Ráczy: »Egy magyar és egy német« (= note 16).

mainly a few short pamphlets – represent another register: he wrote them for the people, who could not read or could not read Latin with adequate facility. (From the perspective of its philosophical content, the most interesting of these pamphlets, *The Priest and the Doctor around the Dying Kant*, is just a short, popularised version of his *Dubia*.)²⁰ This *functionally bilingual* communication made it possible for false interpretations to emerge in the narratives of the Hungarian philosophical tradition.²¹ In the history of Hungarian philosophy, professor Rozgonyi was considered the ›bad guy‹ for a long time, a protagonist of the narrow-minded conservatives who was against Kantianism, ›the incarnated Enlightenment‹, and opposed the shift in the scholarly public sphere from Latin to Hungarian. It is clear, that the problem is hidden in the structure of the national canon, which was unable to describe the multilingual structure of the European network of philosophy at the turn of the 18th and 19th centuries. The requirement of the usage of the national vernacular in all the fields of intellectual life, including philosophy, and the support of what was actually the most modern philosophical trend go hand in hand in this canon, which uses the cultural standards of the late 19th-century nation-states in its assessments of an earlier period of European intellectual history. Another reason for Rozgonyi's negative reputation is his controversy with Ferenc Kazinczy, the central figure of Hungarian belles-lettres and the leader of the movement for the linguistic reform of Hungarian vocabulary and orthography at the time. Rozgonyi's opinions about literature and the arts are known in cultural memory, as they were mentioned in Kazinczy's monumental diary and correspondence, in which Kazinczy, influenced by the disagreement between the two men and his own sympathies for Kant, assessed them negatively.²²

The situation is roughly the same in the case of Rozgonyi's role in the history of the European reception of Kantianism, Humeianism, and the Scottish *common sense*-philosophy. According to the canonized historiography of phi-

20 József Rozgonyi: *A' pap és a' doctor a' sínlődő Kánt körül, vagy rövid vizsgálása, főképen a' Tiszt. Pucz Antal Úr' Elmélkedéseinek A' Kánt' Philosophiájának fő Resultátumairól, s' oldalaslag illette az erköltsi Cathecismust Író' Bétsi feleleteinek*. Sárospatak 1819.

21 For a new approach in the research on this cultural phenomenon see Piroska Balogh: *Téoria 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]. Budapest 2015.

22 For example, see his letter sent on 27 October 1818 to Count József Dessewffy about Rozgonyi. In: *Kazinczy Ferenc levelezése*. Ed. János Váczy. Budapest 1906, vol. 16, 206. Letter N^o. 3653.

losophy, which focuses on the lines of reception, Rozgonyi's position among the other similar figures of the semi-peripheries of the history of European philosophy was that of a follower of one of the abovementioned philosophical schools. The study simply of the reception of Kant, Hume, Reid, and Bettie in Hungarian philosophy at the turn of the 18th and 19th centuries would be a research program in itself, but it would not offer a description of a phenomenon like the Hungarian debate on Kant or Rozgonyi's real position within it, as the author of a Kant-critique based on the Scottish philosophy. These topics require a more complex approach.²³

Kantianism and Aesthetics in Hungarian Philosophy in the Period of the Debate on Kant

As mentioned above, there were mainly accidental causes of the lack of aesthetical questions: Rozgonyi had finished the manuscript of his *Dubia* before the publication of the *Critique of Judgement*. In the year when his *Dubia* was published, the name of Sámuel Toperczer, a student from Hungary has appeared in Jena, as the ›respondens‹ of a significant disciple of Reinhold, Friedrich Carl Forberg, about the theme of Kant's aesthetic.²⁴ He may have been the author of an anonymous review of Rozgonyi's book, a review written from a Kantian point of view.²⁵ However, there was a well-educated Kantian opponent with aesthetical interests and an anti-Kantian thinker, who was familiar with the Scottish tradition, in which the concept of taste, politeness, refinement, and so on has a central position; aesthetics did not become a hot point of the Hungarian debate on Kant in the Protestant institutional network. In the royal, but mainly Catholic university, professors of aesthetics were not involved in the actualities

23 For a detailed analysis of these methodological problems in the historiography of philosophy see: Béla Mester: »Toward a Central-European Comparative History of Philosophy. After Chimaerae of National Philosophies – the Hungarian Case.« In: *Synthesis Philosophica* 27 (2012), 2, 269–283.

24 Friedrich Carl Forberg: *Dissertatio philosophica de aethetica transcendentali [...] publice defendet M. Fridericus Carolus Forberg Altenburgo-Saxo, respondente Samuele Toperczer Hungaro*. Jena 1792. For the details see János Rathmann: »Zur Rezeption der Deutschen Aufklärung in Oberungarn.« In: *Epochen, Richtungen, Lebenswerke. Studien über mittel- und osteuropäische Aufklärung*. Ed. Endre Kiss. Budapest 2010, 103–117.

25 N.N.: »Dubia de initiis transcendentalis idealismi Kantiani.« In: *Novi ecclesiastico – scholastici Annales Evangelicorum August. et Helvet. Confessionis in Austriaca Monarchia* 1 (1793), 2, 60–89.

of this debate publicly, at least within the domestic policy of the university. A significant critique of Kantian philosophy from the university came from Joannes Baptista Horváth, who was an emeritus professor of philosophy and physics. His *œuvre* and his *Declaratio* within it focused on the questions of natural philosophy. It represented a critique of the Kantian notions of the space and time.²⁶ This first period of the Hungarian debate on Kant, written in Latin and with a target audience of European scholars, was followed by a few years of silence during the wars. The new period of the debate was characterised by publications in Hungarian and by a large, mostly laic inland target audience. It focused on the questions of moral philosophy and its connection with religion in the atmosphere of the Holy Alliance in the last years. Aesthetics did not have a significant role in this second period either, despite the significant role it had in the philosophical thought of the protagonists of the debate. It is symptomatic that aesthetic questions were not in the focus of the defensive volume of Kantianism, organised by Kazinczy, a writer and author of the theory of belles-lettres, as well.²⁷

The Position of Aesthetics in the Manuscript and in the Printed Version of Rozgonyi's Late Work

Rozgonyi published syntheses of his philosophy at the end of the debate on Kant and at the end of his career, within four years, in Latin in a period when the language of public philosophy and that of the lectures of philosophy in a significant part of the Calvinist Colleges was Hungarian. Rozgonyi himself published several important works of the Kantian debate in Hungarian in the previous years, as well, as mentioned above. His aim was clear; he sought to continue the international discourse on Kantian philosophy within the framework of the new circumstances of the post-war period. At first, he sent his late answer to the critique of his *Dubia* and his *Dubia* itself with his former disciples throughout the European network of the *peregrinatio academica* of

26 Horváth: *Declaratio infirmitatis* (= note 11)

27 Ferenc Kazinczy: *Prof. Tiszt. Márton István úrnak Ker. Morális Kathekbismus nevű munkájára írt Recenziók az azokra tett feleletekkel egybekötve* [Reviews on the *Christian moral catechism* by István Márton, together with the responds]. Vienna 1818. (Preface)

28 Gottlob Ernst Schulze: *Aenesidemus, oder über die Fundamente der von Herrn Professor Reinhold in Jena gelieferten Elementarphilosophie. Nebst einer Verteidigung des Skepticismus gegen die Anmaassungen der Vernunftkritik*. Helmstedt 1792.

his college. In the person of Gottlob Ernst Schulze in Göttingen, based on his *Aenesidaemus*²⁸, he hoped to find an anti-Kantian ally, and he sent him a more detailed letter. After Schulze's positive answer, the next work, Rozgonyi's epistemology, was dedicated to Schulze²⁹; this book was later positively reviewed in *Gelehrte Anzeigen* in Göttingen, as mentioned above. His last Latin work contains his legal philosophy³⁰; all three syntheses are available in a significant number of the great university libraries of the Continental Europe. In his history of philosophy, there are rare references to aesthetics, only.³¹ He mentioned in the description of the recent period of his lifetime that it was the first time in the history of philosophy when aesthetics was cultivated as a systematically developed philosophical discipline, and its important authors, he felt, should be discussed separately; but there was no separate chapter on aesthetics in this volume.³² The structure of his large volume clearly mirrors the patterns of Thomas Reid's masterpieces, entitled *Essays on the Intellectual Powers of Man* and *Essays on the Active Powers of the Human Mind*.³³ His legal philosophy can be regarded as an appendix and an application of the previous volume to the economy, politics, and social philosophy.

However, almost all Reid's topics are found in Rozgonyi's book, and their relationships are similar. The cultural examples and references used by Rozgonyi are often based on Reid's essays. Rozgonyi's work was not a simple translation or paraphrase; we should regard it as an original monograph *highly inspired* by Reid, with reflections on the previous philosophical debates of its author. Rozgonyi clearly hesitated to define the extent of the main topic of his greatest work. On the left side of the twin-frontispiece, he signed the subject as part

- 29 The text of the author's (printed) dedication on the title page: »Viro magnifico, Consul-tissimo Celeberrimo G. Ernesto Schulze, Potentissimi regis M. Britanniae a consuliis, Verae Philosophiae apud Germanos Restitutori, Ejusdemque Scientiae in nobilissima universae Eruditionis Palaestra Göttingensi Professori P. O. Leve hoc Opusculum Praesidio tanti Nominis tutanduni, perpetuaque venerationis monumentum pia mente offert, inscribitque Auctor.« Rozgonyi: *Aphorismi psychologiae* (= note 6), title page.
- 30 József Rozgonyi: *Aphorismi juris naturae, perpetua juris Romani, Hungarici, juris naturae Kantiani ratione habita*. Sárospatak 1822.
- 31 József Rozgonyi: *Aphorismi historiae philosophiae*. Sárospatak 1821.
- 32 »De Scriptoribus Æstheticae. Haec aetas Philosophiae, primos tulit Æstheticae Systematicae Auctores. Hic locus esset de his agendi proprius. Sed nos ne eadem his dicatur, Lectores ad Æstheticae nostrae Prolegomena relegamus.« Rozgonyi: *Aphorismi historiae philosophiae* (= note 31), 153.
- 33 The first series of his essays was published in 1785, the second one in 1788. The posterior editions regard them as one unified work, see: Thomas Reid: *Essays on the Powers of the Human Mind*, London–Edinburgh–Glasgow 1822, vol. 1–3.

A.) on *the Truth*; later, he divided it into two halves, A) and B), the later one representing his moral philosophy, but the declared topic of the last part of half A) on the human will is *the Good*. Three years later, he declared the topic of his legal philosophy as *the Good* with a twin-frontispiece of the same form, as the B.) part of philosophy. From this perspective, his philosophy is divided into two parts, epistemology for the study of the *Truth* and applied social philosophy in the form of legal philosophy for the study of the *Good*. Both have their foundations in the history of philosophy, but epistemology is a genuinely philosophical discipline in the strict sense. Where is aesthetics in this system, or where is the study of *Beauty*, between that of *Truth* and *Good*? At first glance, it is surprisingly insignificant in Rozgonyi's thought. The *aesthetical sense* is the sixth and last form of sense, after the physical sense, the sense of phantasy, the intellectual, the moral senses, and the sense of sympathy. According to its definition, »the aesthetical sense comes from the aspects of the things, or from the Beauty; we can learn about it from the special works on aesthetics.«³⁴ The message is also found in his lectures on the history of philosophy; there is a new, systematically developed field of research on modern aesthetics, but its place lies outside of philosophy in its strict sense. There are several hidden, additional loci of aesthetical qualities as the features of sensation, for example humour (with the example of Swift's Gulliver), but they emphasise more the subjection of aesthetics to epistemology rather than its importance or independence. Other published sources, such as Kazinczy's diary and correspondence, mentioned Rozgonyi's aesthetical opinions. Kazinczy's problem with Rozgonyi was not the lack of aesthetics in his philosophical thought, but his different opinions on the details of belles-lettres and on the concept of artwork, mirrored in his aesthetical lectures.

There is a well-known manuscript of his lectures in 1812–1813 penned by his student Pál Almási Balogh, who later became a distinguished figure in Hungarian intellectual life.³⁵ It is an uncensored version of the lectures, before the author's revisions in the course of the preparation of the text for an imagined international scholarly audience. Almási Balogh's manuscript does not contain Rozgonyi's legal philosophy, because it was not a part of the curriculum at the college, but a course held for the local *legal academy*. Its other parts

34 »Sensus Æstheticus oritur ex intuit formae rei, vel ex Pulchro. De quo, loco proprio, in singulari opera de Æsthetica, pluribus agemus.« Rozgonyi: *Aphorismi psychologiae* (= note 6), 256.

35 Rozgonyi: *Philosophia universalis* (= note 5)

can be regarded as the original forms of Rozgonyi's printed lectures, discussed above. The lectures on the history of philosophy do not differ significantly from the printed version; its function was seemingly to offer an introduction to philosophy. The other course on *psychologia*, actually on epistemology or the philosophy of the mind, here has been divided into *three equal parts* after a short introduction, instead of the *dual system of the printed version*. The first part, *de repraesentatione tranquilla*, is devoted to the study of the *Truth*, the third one, *de repraesentatione vividiore sive Thelematologia* (a study on the human will), is a study of the *Good*, and the second one, *de repraesentatione vivida seu aethetica*, is a study of *Beauty*. The part on aesthetics is more than a third of the whole manuscript. It consists of about 250 pages. Rozgonyi offers an overview of the Antique and Modern opinions on Beauty till Fichte and Schelling, but he expresses his sympathies with Reid and Bettie, as well as his critique of Kant, in the details of his thoughts on aesthetics. His course contains a complete poetics, with a short history of the Italian, English, French, and German literatures. It is mainly the aesthetics of the Scottish common-sense philosophy, with a critique of the recent (mainly German) authors. English cultural examples are overrepresented; caricature is exemplified by Hogarth, humour by Swift, and natural beauty by Pope. It is the single part of the manuscript when Hungarian texts and several modern words from other languages are found within the Latin text (e.g. »burlesque«, short passages from novels in Hungarian translation, e.g. from Don Quixote, jokes, and anecdotes as examples of the genres of humour, and, rarely, several theoretical sentences in Hungarian).³⁶ The presence and distinguished place of aesthetics in Rozgonyi's lectures and the almost total absence of it from the printed work mirror a clearly opposite system of ideas. In the present phase of research, we can offer little more than hypotheses concerning the causes of this discrepancy.

36 See, for example, his note in Hungarian on the poetry of Pope: »Gyakran a természetbe rettenetes zavarodások vagynak, de abból végtére edj gyönyörűségés valami lesz.« [In nature, terrible confusions have often appeared, but in the end a beautiful entity has come of it]. Rozgonyi, *Philosophia universalis* (= note 5), 318.

Instead of a Conclusion. Why Rozgonyi Omitted the Aesthetical Chapters of His Synthetic Work

In this paper, I discussed first the intellectual context of József Rozgonyi's critique of Kant as a framework for his aesthetical thinking; its main elements were the structural turn of the public sphere of scholars and the distinguished place of the Scottish *common sense*-tradition on Rozgonyi's philosophical horizon. I described the marginal position of aesthetics both in Rozgonyi's critique of Kant and in the Hungarian debate on Kant in general. The problem of the historiography of philosophy is that it was an epoch of the rise of aesthetics as an academic discipline of philosophy at the same time; and seemingly there was no interaction between these phenomena. In the analysis of the manuscript and the printed version of his late synthetic works, I showed Rozgonyi's ambiguous relationship with aesthetics, and a new problem emerged from the disharmony of the two versions concerning the role of aesthetics. One could well hypothesize that one of the causes of this lies in Rozgonyi's notion of philosophy in its strict sense, and the – perhaps misguided – perceptions of the international target audience. As his intellectual last will and testament, he wanted to formulate an epistemological opinion as a *hard core* of his philosophy, without any *soft* appendices. Another, possible cause was the connection between his aesthetical lectures and the national cultures and national languages, especially Hungarian. When he was purifying his manuscript of the Hungarian particularities while preparing it for an international audience, he dropped the aesthetical chapters, which contained a relatively large number of Hungarian references. In the chapters concerning epistemology and moral philosophy, he did not face this problem.

Réka Lengyel

The Sources of Ferenc Verseghy's Handbook of Aesthetics

(*Usus aestheticus linguae hungaricae*, 1817)

One of the primary characteristics of Hungarian literature from the very beginnings of its history has been that literatures of other nations have been an inspiring source for Hungarian authors and the practice of literary translation has greatly enriched literature in Hungarian. In the 18th century and the first decades of the 19th century, a significantly higher number of translations were done and published than in the earlier period, and most of the most prominent writers were also translators. The notion that translation serves as a point of departure, a kind of foundation on which the structure of national literature should rest, became widespread opinion.¹ This view was also shared by Ferenc Verseghy (1757–1822), one of the most significant figures of intellectual life in Hungary at the turn of the 18th and 19th centuries.² He was a well-trained and industrious translator of poetry, fiction, and scientific works, so when scholars evaluate the outstanding quantity of his literary production, he is generally overtaken by contemporary writers who are considered more original. One would not consider Verseghy an original thinker or writer on the basis of his works on aesthetics, but this was true of most of the Hungarian and foreign authors working in this field. Even so, he was a talented translator, compiler, and editor, who wrote about the elements of contemporary anthropological aesthetics in a unique way, arranged in a logical, transparent system.

Ferenc Verseghy entered the Order of Saint Paul in 1778. In the following years, he pursued studies at the University of Pest. The Paulist convent was a preferred meeting place for contemporary intellectuals of Pest, and it was where the young monk acquainted himself with the leading figures of cultural

1 On this characteristic of Hungarian literature see: *Nunquam autores, semper interpretes. A magyarországi fordításirodalom a 18. században* [Translations in 18th Century Hungarian Literature]. Ed. Réka Lengyel. Budapest 2016

2 For the life and works of Ferenc Verseghy see *Handbuch der ungarischen Literatur*. Eds. Tibor Klaniczay et al. Budapest 1977, 122, 130, 144–145; *A History of Hungarian Literature*. Eds. Tibor Klaniczay et al. Budapest 1983, 142–143; Lóránt Czigány: *The Oxford History of Hungarian Literature. From the Earliest Times to the Present*. Oxford 1984, 94.

life. Verseghy promoted progressive ideas, and as a preacher he emphasized the importance of re-evaluating the role of the Church and fostering a renewal of religious life. In the 1780s, he joined the freemasonry movement. He translated *Éléments d'histoire générale* by Claude François Xavier Millot, a work on world history, in Hungarian. The first volume of which was published in 1790.

He translated Antoine Guyard's *Dissertation sur l'honoraire des Messes* (1748) into Hungarian. His translation was based on the German version by the Austrian Karl Joseph Huber, entitled *Dringende Vorstellung und die Religion wider der Halbguldenmesse, und Priestermiethe* (1783). The Order of Saint Paul was dissolved in 1786, and Verseghy continued to work as a preacher and an army priest. He had applied for the position of official censor several times, but he had been rejected on political grounds, since his conduct had been classified as dangerous. Meanwhile, he was both writing and translating poems and plays, plays by Aeschylus and by contemporaries such as August von Kotzebue, for instance.³ These works were presented on stage in Pest and in other parts of the country. In addition, he translated Jakob Dusch's fictional epistolary novel entitled *Moralische Briefe zur Bildung des Herzens* (1759). He was also a member of the editorial board of the journal *Magyar Museum* [Hungarian Museum], in which he published translations of poems and studies related to poetry. In 1793, he published a Latin-language book of Hungarian grammar and a study on aesthetics and poetic theory.⁴

In 1795, Verseghy was condemned for his revolutionary activities in the Jacobine movement, and he spent the next nine years in prison. He was released in 1803. He returned to Buda and soon was offered a job: János Szapáry, palatine József's major-domo, employed him as his daughter's preceptor. Thanks to Szapáry, with whom Verseghy could have met in freemasonry circles, since the count himself was a member of several Hungarian and international Lodges in the 1780s and 1790s, Verseghy was accorded an important duty: he taught the palatine Hungarian for a whole year. From this period until his death, he lived in the Buda castle, near the palatine. Later, he worked as a preceptor for

- 3 Cfr. Ferenc Kerényi: »Angaben und Gesichtspunkte zur August Kotzebue-Rezeption auf den ungarischen Bühnen«. In: *Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn. 1800–1850, 1. Teil. Deutsche und ungarische Dichter*. Ed. László Tarnói. Budapest 1987 (= *Budapester Beiträge zur Germanistik*, 17), 125–168; see also *Verseghy Ferenc drámái* [Verseghy's Dramatic Works]. Ed. Etelka Doncsicz. Debrecen 2014 (= *Csokonai Könyvtár. Források. Régi kortársaink*, 11).
- 4 Ferenc Verseghy: *Mi a poézis és ki az igaz poeta?* [What is Poetics and who is the Real Poet?]. Buda 1793.

the Prónay family. He was friends with one of the sons of the Prónay family, a member of which had also been condemned in the Jacobine movement. From 1805 on, he started to publish again, including lyrical and epical pieces of literature, chants for instrumental accompaniment, translations of dramas, a German-language book of Hungarian grammar, and Hungarian-language works on history and linguistics. Meanwhile, he took a job as proof reader at the University Publisher, and also edited and translated popular works, calendars, and companions on livestock farming. In the last years of his life, he worked on the revision and correction of the Catholic translation of the Bible, and he compiled a scholarly dictionary of the Hungarian language, which was published after his death in 1826.⁵

The leading thinkers of Hungarian cultural life all regarded furthering the cause of the Hungarian language as one of their most important tasks.⁶ They believed that the sophisticated use of Hungarian and the spread of Hungarian-language education would lead to political independence and an increase in general cultural standards. The regulation of Hungarian language as a subject of study in schools took a new turn in 1814, spurred by government incentives. The same year, Verseghy was commissioned to write grammar school textbooks for use in language education, as the aim of the government was to replace earlier books based on different approaches to language. In his various works, Verseghy promoted the cultivation of Hungarian from the outset. He contended that the different dialects should be replaced with a generally accepted grammar and this system should be taught in the schools. His general stance was that the rules of Hungarian should be learned by native speakers as well, so that unified use of language could spread. He insisted that this was a prerequisite for quality scientific and literary work.

Verseghy accomplished the 1814 state commission with the composition of works which set a high standard: by 1820, he had written a total of seven textbooks and a textbook series, three of which were in Latin, two in Hungarian, and two in German.⁷ When editing his books, he followed a pedagogical

5 Ferenc Verseghy: *Lexicon Terminorum Technicorum*... Buda 1826.

6 Cfr. István Margócsy: »Some Aspects of Hungarian Neology«. In: *Hungarian Studies* 5 (1989), 3–7; *Latin at the Crossroads of Identity. The Evolution of Linguistic Nationalism in the Kingdom of Hungary*. Eds. Gábor Almási and Lav Šubarić, Leiden, 2015.

7 The bibliographic data of Verseghy's grammar companions: *Epitome institutionum grammaticarum linguae hungaricae* (1816–1820, 5 voll.); *Exercitationes idiomatis hungarici secundum regulas epitomes concinnatae in usum gymnasiolorum regni Hungariae* (1816); *Analyticae Institutionum Linguae Hungaricae*, (1816–1817, 3 voll.); *Magyar ortografia, avagy irástudomány* [Hungarian Orthography] (1816, 1817, 1820, 1821, 1840); *Un-*

approach, and he presented Hungarian phonetics, grammar, syntax, and etymology in a neatly systematized manner. If one compares the contents of the textbooks, it becomes clear that he had worked out the same units in Latin, Hungarian, and German and that he had incorporated some chapters from his earlier linguistic works. However, the discussion of Hungarian was fundamentally determined by the language of the presentation: in the German textbooks, he compares the typically Hungarian phenomena with German, in the Latin ones with Latin, and he includes a bilingual glossary as well. These works are considered relevant documents on the teaching of Hungarian as a foreign language. Dialogues written for practising spoken language in *Exercitationes* and *Ungarische Sprachlehrer* are interesting sources of early 19th-century cultural history and culture in general. Verseghy's textbooks proved to be enduring in school education, as they went through several reprintings over the course of the next 10 years, and the *Magyar ortográfia* (*Hungarian Orthography*) was even republished in 1840.

Of his textbooks written and published between 1815 and 1817, the *Analytica Institutionum Linguae Hungaricae* occupies a special place.⁸ The work, published in three volumes, comes to more than 1,100 pages. In the first two volumes, Verseghy summarizes Hungarian phonetics, grammar, syntax, and etymology. In the third volume, he discusses the rhetorical, poetical, stylistic, and aesthetical aspects of literary genres. In fact, the idea of writing a companion of such ambitious dimensions occurred to Verseghy as early as the 1790s. He mentions his plans in one of his letters addressed to the Transylvanian Linguistic Society (Erdélyi Nyelvművelő Társaság), dated September

garische Rechtschreibung, als Einleitung in die ungarische Sprachlehre. Zum Gebrauch der Nationalschulen (1817); *Ungarische Sprachlehre zum Gebrauche der ersten Lateinischen und Nationalschulen* (1817); *Magyar grammatika avagy nyelvtudomány* [Hungarian Grammar or Linguistics] (1818, 1821).

- 8 Ferenc Verseghy: *Analyticae Institutionum Linguae Hungaricae. Pars 1–3*. Buda, 1816–1817). The main sections of the first two books are: Pars 1. Etymologia linguae hungaricae: Sectio 1. Etymologia Nominum, ac Pronominum; Sectio 2. Etymologia verborum, conjunctionum, adverbiorum, interjectionum; Pars 2. Syntaxis linguae hungaricae: Sectio 1. Syntaxis Nominum, ac Pronominum; Sectio 2. Syntaxis verborum, conjunctionum, adverbiorum, interjectionum. In the second half of the 20th century, a Hungarian translation of *Analytica* was also published: Ferenc Verseghy: *A magyar nyelv törvényeinek elemzése*. Ed. Ernő Szurmay, transl. Bartha Lászlóné et al. Szolnok 1972–1979, 12 vol.

1794.⁹ In the letter, he notes that the language of the book will be Latin, since the necessary terms in grammar, philology, aesthetics, and musicology did not have generally accepted Hungarian equivalents. However, we do not have any information indicating how much of the text of *Analytica* had already been written in the 1790s.

The 1816/17 publication does not include a preface in which the author himself writes about the circumstances of the creation and formation of the work or about his own intentions. Nevertheless, a manuscript was found which could have been intended at some point to be the preface of *Analytica*.¹⁰ The short text was dated in Buda, December 1817, and it is a tract composed by Versegby in self-defence against his potential opponents who might criticize him for writing his work in Latin and not in Hungarian. One of his reasons for choosing Latin was that he did not want readers to dwell on Hungarian terminology which they might find inappropriate, since they might then base their judgement of the book solely on this instead of on the totality of the work. Indeed, one of Versegby's main claims concerning language usage was that generally accepted foreign-language expressions should be incorporated into Hungarian and there was no need forcefully create new words which had never been used before. He clearly opposed the program of the neologists, a fact that also favoured his choice of Latin, since by writing in Latin he ensured that he would have an international academic readership and, were he to be criticized in Hungary, the polemics would be brought to an international public. In this manuscript, he emphasizes that he is working on the Hungarian-language version of the grammar chapters and, if there were demand, he would publish an abridged Hungarian translation of the third volume. Furthermore, he notes that the third volume of *Analytica* is intended to fill a gap on the Hungarian companion-book and textbook market. Versegby considers the practice of teaching rhetoric and poetics on a non-aesthetic basis and having Aesthetics as an *extraordinarium studium* at universities a mistake. Accordingly, this chapter summarizes rhetorical, poetic, and aesthetic knowledge related to Greek and Roman literature based on international academic work. Versegby assumes that genre rules can be equally applied to every language, so the principles he presented were to be retained by authors writing in Hungarian.

9 See in *Versegby Ferenc kiadatlan írásai* [The Unpublished Works of F. Versegby]. Eds. Zoltán Deme, Ernő Szurmay. Szolnok 1982, II, 244–245.

10 See in *Versegby Ferenc kiadatlan írásai* [The Unpublished Works of F. Versegby]. Ed. István Fried, Ernő Szurmay. Szolnok 1987, III, 33–35.

Presumably, it is due to this latter consideration that Verseghy decided to entitle the third volume of his *Analytica Usus aestheticus linguae hungaricae*. The book is divided into two main parts. There are nine chapters in the first part, in which the following subjects are discussed: the aim and the sources of rhetoric in Hungarian; rhetorical and literary usage of periods, tropes, and figures; *locutio pictorica* and *affectum movente*; characteristics of the authors of fine works; the art of creating an aesthetic work; and the different kinds of so-called aesthetical forces. In the second part of the book, Verseghy presents rhetorical and poetical topics, such as eloquence, letter writing, minor writings, and orations. After this, he comes to the literary genres: poems, prose, and dramas.

Contents of *Usus aestheticus linguae Hungaricae*

Part 1: Sciagraphia: Aesthetices Patriae

- I. De scopo et fontibus ornatae orationis Hungaricae (§. 1–10.)
- II. De periodica, tropica, et figurata locutione (§. 11–15.)
- III. De locutione pictoria (§. 16–23.)
- IV. De locutione affectum movente (§. 24–33.)
- V. De dotibus in auctore operis aesthetici requisitis (§. 34–48.)
- VI. De arte construendi operis aesthetici (§. 49–64.)
- VII. De viribus aestheticis, quae ex perfectione oriuntur, et intellectum afficiunt (§. 65–82.)
- VIII. De viribus aestheticis, quae ex pulchritudine oriuntur, et imaginationem afficiunt (§. 83–93.)
- IX. De viribus aestheticis, quae ex bonitate oriuntur, et animum afficiunt (§. 94–114.)

Part 2: Sciagraphia: Rhetorices et Poëtices Patriae

- X. De Eloquentia in genere (§. 115–121.)
- XI. De Epistolis (§. 122–126.)
- XII. De minoribus solutae Eloquentiae operibus (§. 127–132.)
- XIII. De Oratione (§. 133–142.)
- XIV. De Poësi in genere (§. 143–146.)
- XV. De Metro (§. 147–152.)
- XVI. De versu, et characteristicis ejus dotibus (§. 153–156.)
- XVII. De variis versuum generibus (§. 157–169.)

- XVIII. De didacticis, et aliis minoribus Poëseos operibus, quae lirica non sunt (§. 170–176.)
 XIX. De Lyricis Poëseos operibus (§. 177–190.)
 XX. De Epopoeja (§. 191–200)
 XXI. De Dramate in genere (§. 201–218.)
 XXII. De variis Dramatum speciebus (§. 219–236.)
 XXIII. De actoribus scenicis (§. 237–242.)

A philological analysis of the text shows that *Usus aestheticus* is the least original part of *Analytica*. The author composed it based on international and Hungarian companions to aesthetics and rhetoric, and, apart from some short paragraphs Verseghy had written himself, the text can be considered a compilation of translations. Verseghy's main source was Johann Georg Sulzer's lexicon entitled *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. He also used some other sources, primarily the companion on rhetoric by the Jesuit András Zachár entitled *Paradigmata orationis solutae* and published in Trnava in 1794. Verseghy also refers to a course book used in schools since the age of Maria Theresa, entitled *Institutiones oratoriae in usum gymnasiorum*. Although this fact has been discussed in scholarly publications, several researchers have analysed and interpreted the views expressed in *Usus aestheticus* as if they were the author's observations. Actually, with this piece of work, Verseghy proves to be most apt pursuer of the Sulzerian spirit of German popular philosophy and anthropological aesthetics. At this point, we should consider some examples of Verseghy's compilation techniques. Of the Hungarian researchers, Etelka Doncsecz was the first to carry out a comparative analysis of Sulzer's and Verseghy's texts.¹¹ After having examined the chapters on dramatic genres, Doncsecz showed that, while Verseghy's system bears resemblances to the division of Batteux's companion to aesthetics, the text itself is a contracted compilation of translations based on Sulzer's respective entries. Analysis of other chapters of *Usus aestheticus* yields.

The second chapter of *Usus aestheticae* is divided into five paragraphs, in which the rhetorical usage of periods, tropes, and figures is discussed (»Caput II. De periodica, et figurata locutione«).¹² As the table shows, Verseghy's text can be divided into smaller parts, and textual-philological analysis even reveals the sources of these parts. Some of the sources are identified by Verseghy himself, for example András Zachár's *Paradigmata orationis solutae*. From this work, Ver-

11 Verseghy: *Drámái* (= note 3), 483–491.

12 Verseghy: *Analyticae Institutionum* (= note 8), vol. 3, 13–38.

seghy cites only a shorter section in paragraph number 11 («Animadversiones de mechanica periodorum structura»). »Primum ornamentum, cujus adminiculo sermo communis ad altiorem venustatis aestheticae gradum assurgit, periodica locutio est, cujus leges quilibet humano idiomati communes, in libris, qui juventuti in Gymnasiis nostris praelegi solent, copiosis exemplis illustratae, ex ass, ac fuse traduntur. Solida harum epitome legitur in praeclaro opere Viri Clarissimi, ac de re literaria optime meriti, Andr. Zachar, Eloquiae Professoris publici, quod sub nomine *Paradigmatum orationis solutae* Tirnaviae editum est.«

The following paragraph is translated almost entirely from Sulzer.¹³ Here, Verseghy has done a very close translation of the entry on the periods.

§. 12. Usus periodorum aestheticus

»Aestheticus periodorum usus non minorem profecto, quam grammatica earum constructio, adtentionem postulat. De hoc sequentia sunt notatu digna.

1^o) Oratio aut rem aliquam pingit, aut iudicium quodpiam evincere nititur. etc.«

»2^o) Periodus enim momenta, convincendo intellectui idonea, ita connectit, ut adtentionem nulla earum sibi soli vendicet. Auditor ergo cogitur quodammodo, ea sibi non interrupto filo repraesentare; quo fit, ut vim eorum in fine periodi quasi conglobatam sentiat, eique assensum tanto certius praebeat.« etc.

[original text/unknown source]

Sulzer: *Allgemeine Theorie. Periode*«

»Eben so wichtig ist die Periode, wo es um Ueberzeugung zu thun ist, wenn diese von mehr einzelnen Sätzen abhängt. Die Periode schlinget die zur Ueberzeugung nöthigen Sätze so in einander, daß keiner für sich die Aufmerksamkeit festhält. Man wird genöthiget sich alle in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorzustellen, und empfindet deswegen am Ende der Periode, ihre vereinigte Wirkung zur Ueberzeugung mit desto größerer Stärke.« etc.

In other cases, the translator modifies the Sulzerian text: in paragraph number 13, which can be considered more or less the Latin version of the entry on the sound of speeches («Klang»), two sentences were omitted. A few lines below in the same paragraph we find the translation of the Sulzerian entry on »Numerus,« but with some remarkable changes. In Sulzer's encyclopaedia, the quotation from Cicero is put in the footnotes, while Verseghy puts it in the main text. After this, he borrows another section, in which Sulzer quotes Cicero again, who said that rules which we have not learned but accepted should not

13 I cite the electronic edition of the *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* [1771–1774], see <<http://www.zeno.org/Sulzer-1771>> [20.03.2018].

be called written, but inborn. Proverbs offer a very good example of this phenomena, Sulzer says, and he illustrates it with the proverb: »Wie gewonnen, so zerronnen« (›Whoso diggeth a pit shall fall therein‹). Verseghy does not translate the proverb. Instead, he inserts a Hungarian one (specifically, the passage in Proverbs 26:27): »Aki másnak vermet ás, maga esik bele.« (›Harm watch harm catch.‹) After this comes the translation of another part of Sulzer's handbook, a part of the entry »Lebendiger Ausdruck.« Verseghy gives an abridged version, with the omission of shorter and longer sentences. At the end of this paragraph, he talks about the ways in which musical instruments can be used by the actors to create, for example, a frightening atmosphere. At this point, Verseghy refers to one of his own works, a narrative poem entitled *Rikóti Mátyás*, published in 1804.

§. 13. *Vis terminorum physica et aethetica*

»Antequam ad tropicam et figuratam locutionem transeamus, necessarium esse existimo, ut aliquid de vi terminorum praelibetur.« etc.

»1.) Vis animum movendi, quae in terminis latet, nunquam se tam efficaciter exerit, si absque enunciatione solis oculis legantur, quam si clara voce declamentur: dubium ergo non est, magnam ejus partem in sonorum physico delitescere.

Quo hic plenior et perfectior est, eo profecto fortius ac vividius imprimit imaginationi singulas ideas; compositas praeterea imagines in formam perceptu facilem ac gratam cogere adjuvat; imo affectum etiam in repraesentationibus dominantem mirifice roborat.« etc.

»Auditum longe vividiorum ac validiorum sensum esse, quam visum, vel inde manifestum fit, quod tonis, sive gratis, sive ingratiss, multo efficacius moveamur,

[original text/unknown source]

Sulzer: *Allgemeine Theorie*. »Klang«

»Man bedenke, wie schwach uns die Sprache rühren würde, wenn wir sie bloss in der Schrift, ohne Klang hätten. Schon finden wir einen sehr großen Unterschied zwischen dem stummen Lesen und dem lauten Vortrag einer Sache; und doch wird auch dem stummen Lesen einigermaßen durch den Klang aufgeholfen, der sich wenigstens in der Einbildungskraft immer dabey hören läßt. [Für die redenden Künste ist der Klang der Rede von großer Wichtigkeit. Seine ästhetische Kraft kann sich auf dreyerley Art äussern.] Je vollkommener er ist, je stärker und lebhafter prägt er einzelne Begriffe in die Vorstellungskraft; zusammengesetzte Vorstellungen, hilft er in eine leicht faßliche und angenehme Form zubringen; endlich kann er auch das Leidenschaftliche der Vorstellungen verstärken.« etc.

Sulzer: *Allgemeine Theorie*. »Numerus«

»Es ist schon an mehreren Stellen dieses Werks angemerkt worden, daß das Gehör weit lebhafter und nachdrücklicher empfin-

quam ejusdem generis, ac indolis coloribus. Praecipua igitur cura et sollicitudo in operibus eloquentiae utriusque eo tendere debet, ut in periodicis e vocibus sonoris, et recte coordinatis suavis ille sonorum ordo consurgat, quam euphoniā dicimus. Sine hac quamcumque graves aut jucundae proponantur rerum imagines, nihil omnino agitur: auribus enim laesis, adtentio a sensu verborum resilit, quod Cicero in Orat. sequentibus docet: Quamvis enim suaves, gravesque sententiae, tamen, si inconditis verbis efferuntur, offendunt aures, quarum est iudicium superbissimum.«

»Ex symmetria membrorum consurgit aliquantum altior numeri gradus, qui gratior quidem priori, sed tamen adhuc artis utcunque expertus est; nam, ut ait Cicero, paria paribus adjuncta, et similiter definita, itemque contrariis relata contraria, sua sponte cadunt plerumque numerosa; quod tali exemplo ex sua oratione desumpto illustrat: ›Est enim non scripta lex, sed nata, quam non didicimus, sed accepimus.‹ Hunc numerum pleraque adagia habent, ut a' ki másnak vermet ás, maga esik bele.«

»Longe alia terminorum dos est, quae naturalem rerum corporearum indolem exprimere putatur, et cujus studiosa consecratio tam dignitati verae eloquentiae obest, quam fini longe nobilissimo, aethetico nempe animorum motui, adversatur. Virgilii versus quarupedante putrem sonitu quatit ungula campum citatum equi cursum pingere dicitur; Homeri vero aequens Ὀιδ' ἐπι δεξια, οιδ' ἐπ' ἀριτερα νομησαι βῶν, Ἀζαλην. (Il. VII. 238.) [...] An non videmus in dramatibus musicis, humiliter comicis, ludicrum adminiculo similium

det, als das Gesicht; daß angenehme und wiederige Töne stärker auf uns wirken, als dergleichen Farben und Figur. Hierauf gründet sich die Nothwendigkeit den Werken der redenden Künste Wolklang zu geben. Schon die gemeine Rede des täglichen Umganges verliehret einen großen Theil ihrer Kraft, wenn sie nicht wenigstens mit einer gewissen Leichtigkeit fließt, und sie wird sehr unangenehm und wiederig, wenn sie alles Wolklanges beraubt ist. Wo das Ohr sich beleidiget fühlt, da merkt man nicht auf den Sinn der Rede. Man kann, angenehme, so gar wichtige Sachen sagen, und doch, wenn es in einem holperigen Ausdruck geschieht, damit dem Gehör, das gar sehr empfindlich ist, beschwerlich fallen.«

Sulzer: Allgemeine Theorie. »Numerus«
 »Zunächst an diesen gränzet der Numerus, der neben den erwähnten Eigenschaften noch das Gefällige hat, daß aus Gleichheit, oder aus dem Gegensatz einzelner Theile, einige Annehmlichkeit bekommt. Diesen Numerus zählt Cicero auch noch unter die kunstlosen. Nam paria paribus adjuncta, et similiter definita, itemque contrariis relata contraria, sua sponte cadunt plerumque numerosa. Er führet davon folgendes Beispiel aus einer seiner eigenen Reden an. Est enim non scripta lex, sed nata, quam non didicimus, sed accepimus u.s.f. Insgemein trift man ihn bey alten Sprüchwörtern an – Wie gewonnen, so zerronnen, und dergleichen.«

Sulzer: Allgemeine Theorie. »Lebendiger Ausdruck«

»Der Klang der Rede, in so fern er ohne den Sinn der Worte etwas Leidenschaftliches empfinden läßt, wie die meisten Ausrufungswörter; (Interjektionen) daher man diesen Ausdruck eigentlicher den leidenschaftlichen Ausdruck nennen würde. Einige Kunstrichter rechnen auch den mahlerischen Klang hieher, der die natürliche Beschaffenheit körperlicher Gegenstände ausdrückt, wie der bekannte Vers des Virgils:

imitationum optime pingi ac exprimi? ut dum quis terrorem suum comice expressurus, palpitationem cordis versu ac cantu imitatur. Confer, quae a me in Rikóti Mátyás pag. 104. in notis dudum ja min hanc rem dicta sunt.«

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.
 Durch dessen Klang der Dichter das Galoppiren eines Pferdes habe schildern wollen. [...] [quotation from Homer] [...] Sehen wir nicht in einigen niedrig comischen Operetten, daß gerade dergleichen Schilderungen am besten das poßirliche ausdrücken; wie wenn ein Mensch im Schrecken das Pochen des Herzens durch Vers und Gesang nachahmet?
 Die ungeschickteste Anwendung des schildernden Ausdrucks wird da gemacht, wo man den Gegenstand der uns in Empfindung setzet, gerade gegen die Empfindung schildert; wie es bisweilen sehr unüberlegt in der Musik geschieht.«

These examples illustrate clearly the methods and techniques used by Verseghy in the compilation of his own handbook. As noted, his primary source is the *Allgemeine Theorie*, of which he selected and translated smaller parts, which he arranged in his own way.

Sulzer's lexicon was one of Verseghy's preferred readings as early as the end of the 1780s, and one can assume that he regarded this work as an essential companion to aesthetics. Already then, he began translating parts of it, including the entries »Künste« and »Musik«, the Hungarian versions of which were published in the journal *Magyar Museum*. The Hungarian reception of Sulzer's work dates back to the 1770s, when József Sófalvi translated *Versuch einiger Moralischen Betrachtungen über die Werke der Natur* and *Unterredungen über die Schönheit der Natur* into Hungarian.¹⁴ Sulzer's lexicon on fine arts was an important source for writers and litterateurs of Verseghy's generation who wished to familiarize themselves with theories of literature and art. The work inspired aestheticians like György Szerdahely, and it was used by poets and writers like Mihály Csokonai Vitéz, Ferenc Kazinczy, and Dániel Berzsenyi.

Naturally, this phenomenon was not limited to Hungary. With regard to the European reception of *Allgemeine Theorie*, it is worth mentioning that the *Encyclopédie française* incorporated the French version of 44 Sulzerian entries,

14 Johann Georg Sulzer: *A természet munkáiból vétetett erkölcsi elmélkedések*. Kolozsvár 1776; Johann Georg Sulzer: *A természet szépségéről való beszélgetések*. Kolozsvár 1778.

and a further 76 were added to its supplementary volume.¹⁵ In addition to writers and litterateurs, other artists made great use of this work: its commentaries on musicology influenced Beethoven's work as a composer.¹⁶ With respect to other translations, I have found one piece of data: in 1806, a selected English-language edition entitled *Illustrations of the Theory and Principles of Taste* was published, translated by Elizabeth-Annabella de Brusasque.¹⁷ The book was reported in the 1809 volume of *The Monthly Review*. According to the reviewer, Sulzer's »several opinions will be found to repay the task of examination, since they display much acuteness of research, and considerable richness and felicity of illustration.« Furthermore, he says that this work »may be consulted with advantage by amateurs, critics, and artists, who may learn from it how to admire with intelligence, to judge with accuracy, and to execute with skill«. It is interesting to observe which characteristic of the translation is criticized by the reviewer: he thinks that the translator uses the expressions »sensational« and »science of sensation« interpreted incorrectly as »sensatology«.¹⁸

In an analysis of Verseghy's work in aesthetics, István Margócsy drew attention to the author's conservatism in adapting Sulzer's then partly outdated companion into Latin in the 1810s.¹⁹ Margócsy's contention seems astute, since at the time there were already works available in Hungarian and other languages, and therefore it would have been a more progressive choice to promote, for example, Kantian aesthetics. However, it is important to know that Sulzer's

- 15 Cfr. Lawrence Kerslake: »Johann Georg Sulzer and the Supplement to the Encyclopédie«. In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 148 (1976), 225–247; 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; Léonhard Burnand, Alain Cernuschi: »Circulation de matériaux entre l'Encyclopédie d'Yverdon et quelques dictionnaires spécialisés«. In: *Dix-huitième Siècle* 38 (2006), 253–267. Carsten Zelle points out that although the reception of Sulzer's work has already been explored in the case of the *Encyclopédie* supplements, much remains to be done, with regard to its translations into other languages. Cfr. Carsten Zelle: »Ästhetischer Enzyklopädismus. Johann Georg Sulzers europäische Dimension«. In: *Berliner Aufklärung. Kulturwissenschaftliche Studien, Band 4*. Ed. Ursula Goldenbaum, Alexander Košenina. Hannover 2011, 62–93.
- 16 Owen Jander: »Exploring Sulzer's Allgemeine Theorie as a Source Used by Beethoven«. In: *The Beethoven Newsletter* 2 (1987), 1, 1–7.
- 17 Johann Georg Sulzer: *Illustrations of the Theory and Principles of Taste*. Transl. Elizabeth-Annabella de Brusasque. Vol. I, London 1806.
- 18 »Art. XIV. Illustrations of the Theory and Principles of Taste«. In: *The Monthly Review* 58 (1809), 422–426.
- 19 István Margócsy: »Verseghy Ferenc esztétikája« [The Aesthetics of Ferenc Verseghy]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 85 (1981), 545–560.

lexicon was not yet considered old-fashioned; it was cited, for instance, in Ferenc Kölcsey's 1817 critique of Csokonai. Several authors (for instance Aurél Dessewfy and Lajos Bitnitz) used it together with other 18th-century and more recent companions.²⁰ Also, there are data indicating that *Allgemeine Theorie* was a valuable gift even in 1863: András Fáy offered the leather-bound 1775 Leipzig edition to a painter.²¹ But the steady popularity of Sulzer's work long after its publication was not unique to Hungary. Sandra Richter points out that »Sulzer's high reputation even after the advent of romanticism and German classicism may serve as a proof for the thesis that the *Allgemeine Theorie* was still regarded as an impressive work even in Eduard Mörike's and Friedrich Theodor Vischer's aesthetics« in 1832, and that a hundred year later Oskar Walzel »pleads for a more differentiated positive evaluation of Sulzer's account, and provides such an evaluation in a detailed reading of Sulzer's *Allgemeine Theorie*«. ²²

It can be therefore concluded that Verseghy did not make an erroneous decision when adapting this substantive work by his predecessor. It is unfortunate that *Usus aestheticus* was not translated into Hungarian (or at least no Hungarian translation survives), since only some chapters of Sulzer's encyclopaedia are available in Hungarian today. Compared to his contemporaries, Verseghy was very original in adapting the entries of the popular *Allgemeine Theorie* into Latin. Considering the tendency of Hungarian aestheticians still writing in Latin at the time, this decision cannot be regarded as exceptional. The real value of his work lies in the fact that, through his adoption of Sulzer's examples, he became the first Hungarian literary historian to talk about lesser-known works of European art. In addition, he provides Hungarian translations of several quotes. Among the examples presented in *Usus aestheticus*, as I mentioned above, there are very few Hungarian works cited, which the contemporary reader may see as a deficiency. Like other popular aestheticians, Verseghy avoids identification with particular philosophical positions, borrowing »his ideas from different contexts and remodel[ing] them in order to reach their public: students, an educated civil audience, all of them critical consumers of aesthetics and poetics.«²³

20 Cfr. Lajos Bitnitz: *A' magyar nyelvbeli előadás' tudománya* [The Science of Hungarian Language-Rhetoric]. Pest 1827, 7

21 Cfr. Eszter Ojtozi: »Fáy András három könyvajándéka sajátkezű dedikációival« [Three Books as Gift, with the Autograph Dedications of András Fáy]. In: *Magyar Könyvszemle* 117 (2001), 1, 138–139.

22 Sandra Richter: *A History of Poetics. German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context 1770–1960*. Berlin/New York 2010, 44.

23 Ibid., 41.

The main motivation for Verseggy was the idea of the polite usage of language as the most important instrument for the cultural and political development of a nation for whose independence and liberty the quondam freemason struggled until the end of his life.

Ágnes Simon-Szabó

Die frühe Rezeption Schillers ästhetischer Schriften in Ungarn¹

Der zeitliche Rahmen der vorliegenden Untersuchung umfasst etwa die ersten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Dabei kann eine Rezeption der dramatischen und lyrischen Werke und eine Auseinandersetzung mit deren inhaltlichen Schwerpunkten schon zu Lebzeiten des deutschen Dichters registriert und auf die Vermittlung von ungarländischen Studenten, die auf ihrer ›peregrinatio academica‹ an deutschen Universitäten wie Göttingen, Jena und Leipzig studierten, zurückgeführt werden.² Die Wahrnehmung der ästhetischen Schriften wurde demgegenüber zuerst durch die Nach- und Raubdrucke von Schillers Werken³ und durch die ästhetischen Handbücher, die schon Bezug auf Schillers Texte nahmen, von Wien aus gefördert.⁴ Für den Transfer des Ideengutes durch (oder ohne) Wien war wichtig, dass das sich formierende ungarische Schauspielwesen selbst zu dieser Zeit noch ganz stark von Wien abhing.⁵ Das ist deswegen von Relevanz, weil Schiller in Ungarn in erster Linie als erfolgreicher Bühnenautor galt. Indem die rezipierten ästhetischen Texte dramentheoretische Ansätze enthielten, konnten sie größere (aber in der untersuchten Zeit doch

- 1 Dieser Beitrag wurde durch das PostDoc-Forschungsprogramm der Ungarischen Akademie der Wissenschaften Budapest (MTA TKI) gefördert.
- 2 Vgl. József Szauder: »A magyar szentimentalizmus problémái« [Probleme der ungarischen Empfindsamkeit]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 67 (1963), 4, 405–421, hier: 405; József Turóczy-Trostler: »Zur Wirkungsgeschichte Schillers in Ungarn.« In: *Schiller Magyarországon* [Schiller in Ungarn]. Hg. Gábor Albert, Piroska D. Szemző, András Vizkelety. Budapest 1959, 9–52, hier: 19. Richard Aczel: *National Character and European Identity in Hungarian Literature 1772–1848*. Budapest 1996, 66–71.
- 3 Ágnes Simon-Szabó: »Nach- und Raubdrucke deutscher Originalwerke als maßgebende Medien für die Herausbildung eines Deutsch lesenden Publikums um 1800 in Siebenbürgen.« In: *Ungarn-Jahrbuch. Zeitschrift für interdisziplinäre Hungarologie* 29 (2009), 99–110.
- 4 Gergely Labádi: »Böloni Farkas Sándor Schiller-fordítása« [Die Schiller-Übersetzung von Sándor Böloni Farkas]. In: *Keresztény Magvető* 109 (2002), 2–3, 217–227, hier: 224.
- 5 Szabolcs János-Szatmári: *Az érzékeny színház* [Das empfindsame Theater]. Kolozsvár 2007, 33.
- 6 Über die Rezeption der ästhetischen Schriften Schillers in den zeitgenössischen Dokumenten aus Deutschland kann man Folgendes lesen: »Den ästhetischen Schriften Schillers war kein freundliches Schicksal beschieden; sie fanden bei weitem nicht die

nur gelegentliche⁶⁾ Resonanz finden. In diesem kontextuellen Rahmen sind die kreativen Übernahmen der Ansätze der ästhetischen Schriften »Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet« und »Über naive und sentimentalische Dichtung« und deren Übersetzungen zu verorten.

Wenn es um die Rezeption der Schiller'schen Dramenpoetik, besonders um jene der »Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet« geht, findet man diese in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. »Die Schaubühne« hatte ihre erste ungarische Übersetzung im Jahre 1810. Sie wurde von dem Schauspieler und Regisseur József Benke (1781–1855) unter dem Titel: »A játék-szín« übertragen. 1809 verfasste Benke sein eigenes dramentheoretisches Werk mit dem Titel: »A theatrum' tzelja és haszna« (Ziel und Nutzen des Theaters⁷⁾). Die Schlüsselwörter ›Ziel‹ und ›Nutzen‹ stellen einen inhaltlichen Zusammenhang zur Mannheimer Rede her, die selbst »Schillers Beitrag zur Kontroverse um das Nutzen und Schaden der Schaubühne«⁸ darstellte. Benkes poetologische Abhandlung enthält fast alle Elemente der damaligen Theoriesetzung, so enthält sie einige Bezüge aus der ein Jahr später erschienenen Schiller-Übersetzung. Es bleibt die Frage, welche Elemente der damaligen Theoriebildung bei Benkes eigener Schrift aus dem Jahr 1809 vorhanden sind, und mit welcher Akzentuierung sie erscheinen?

Das Theater fungiert nach Benke als eine öffentliche Anstalt, die der Unterhaltung breiterer Schichten der Gesellschaft dient, aber traditionell auch Erziehungsfunktionen innehat. Ein fünffacher Nutzen wird in seinem Aufsatz erwähnt: Nutzen in der Anthropologie, für die Moral, für die guten Sitten, für den geselligen Menschen und für die Politik, wobei die Gesichtspunkte

Resonanz, die das Urteil eines Kritikers aus dem Jahre 1806 verständlich erscheinen ließe: Die Schriften seien »als das Neue Testament der schönen Kunst zu betrachten.« Die Abhandlungen Über Anmuth und Würde und Über naive und sentimentalische Dichtung wurden zwar gelegentlich erwähnt, aber nicht gründlich besprochen.« Norbert Oellers: *Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland*. Frankfurt am Main 1970, Bd. 1, 19. Die dargestellte Situation weicht davon in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Ungarn nicht entscheidend ab.

- 7 Benkes Schriften – ebenso die ungarischen theoretischen Abhandlungen, soweit sie keine Übertragung haben – sind in der Übersetzung von Á. Simon-Szabó angegeben.
- 8 Rolf-Peter Janz: »Kommentar zu *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*« In: Friedrich Schiller: *Theoretische Schriften. Philosophisch-ästhetische Schriften*. Hg. Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main 1992 (= *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, 8; *Bibliothek deutscher Klassiker*, 78), 1248.

nicht immer klar voneinander zu trennen sind. Im Kapitel »Haszna az Anthropológiában« (Nutzen in der Anthropologie) erscheint der aus dem Anthropologieprinzip abgeleitete Erkenntnismodus, der – durch das Erziehungsprinzip – die »Bildung des Individuums, des Volkes und die des Gesellschaftslebens«⁹, fördert; d. h. durch »die Entdeckung« und »die Erkenntnis« des Menschen¹⁰, sowie durch dessen Beobachtung auf der Bühne kann das Schauspiel bestimmte Affekte und moralischen Nutzen beim Zuschauer erzielen. »Der entdeckte Mensch« soll »den Instinkt und das Gefühl« des Zuschauers reizen, seine »Seele erwecken« sowie durch »die Teilnahme« an dessen Persönlichkeit den Zuschauer bilden.¹¹ Auch wenn Benke damit einige anthropologisch-ästhetische Funktionen zu Wort kommen lässt, erreichte er den anthropologischen Kern¹² des Schaubühnen-Aufsatzes nicht.

Benkes Schrift vereint vor allem die ästhetische Zweckmäßigkeit mit der politischen Nutzenprofilierung im Theater. Es werden hauptsächlich zwei erfreuliche Folgen für die Charakterbildung durch das Theater hervorgehoben: »die anmutige Geselligkeit« und »der politische Nutzen«.¹³ Nicht die Persönlichkeitsbildung erscheint am Ende des Aufsatzes, wie es in dem ein Jahr später von ihm übersetzten Werk, in der ungarischen »Schaubühne« der Fall ist, sondern der gehorsame, seiner Nation und seinem Staat gegenüber loyale Mensch: »Was war anders das Ziel ihres Schauspieles [des griechischen, römischen Schauspiels, und des Schauspiels älterer Nationen] als die Nation mit ihrem Nationalcharakter stärker zusammenzubinden, um sie gehorsamer zu machen, ihre Wildheit zu vermindern, und zur Zeit des Friedens ihre Tapferkeit und Courage zu fördern. Demzufolge wurde es [das Schauspiel] mit der Religion zusammengefügt, um den Nutzen für die Nation noch zu vergrößern.«¹⁴ Von dem Theater als Erziehungsinstrument, das »die Bedingung der Möglichkeit einer politischen und gesellschaftlichen Veränderung vorbereitet«¹⁵, ist da keine Rede. Benke reklamiert für das Theater auch keine »höchste Gerichtsbar-

9 József Benke: *Színházelméleti írásai* [Dramentheoretische Schriften von József Benke]. Hg. Ferenc Kerényi. Budapest 1976 (= *Színháztörténeti könyvtár*, 5), 11.

10 Benke: *Színházelméleti* (wie Anm. 9), 11, 15.

11 Benke: *Színházelméleti* (wie Anm. 9), 15–17.

12 Carsten Zelle: »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1785)«. In: *Schiller-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*. Hg. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart, Weimar 2005, 343–357, hier: 349–352.

13 Benke: *Színházelméleti* (wie Anm. 9), 29.

14 Ebd., 30.

15 Walter Hinderer: »Theater als politische Anstalt«. In: Ders.: *Schiller und kein Ende. Metamorphosen und kreative Aneignungen*. Würzburg 2009, 209–238, hier: 222.

keit«, d.h. das Theater soll in Angelegenheiten des Staates kein Urteil sprechen können.¹⁶ Er plädiert für den Nutzen des Theaters, da er »eine Kirche für das Schauspiel« – am Beispiel von England, Frankreich, Deutschland und Italien – in Ungarn errichten lassen will. Der Grund dafür liegt darin, dass es am Anfang des 19. Jahrhunderts noch keine eigene stehende Schaubühne im Königreich Ungarn gab, sondern lediglich solche, in denen auf Deutsch gespielt wurde. Im kulturellen Diskurs um 1800 ging es deshalb stets um die Frage eines Nationaltheaters, sowie im größeren Kontext um die theoretischen, bzw. praktischen Prämissen der Bildung der ungarischen Nation durch die Entwicklung des kulturellen Lebens.

Ferenc Kerényi, der Herausgeber des Aufsatzes von Benke, sieht die Originalität der Theorie in der Idee des schauspielerischen Einfühlungsvermögens, sowie der wirkungsästhetischen Kopräsenz von Schauspielkunst, Musik und Bühnenbild im Theater als absoluten Bahnbrecher zu seiner Zeit in Ungarn. Ein weiterer Vorteil besteht darin, dass der Aufsatz viele Versatzstücke der damaligen Theoriesetzung auf Ungarisch darbietet, die in der Dramentheorie der 1820er Jahre unter Bezugnahme auf Benkes Werk wieder aufgegriffen werden.¹⁷ Als Vordenker seiner Abhandlung führt Benke Schiller namentlich auf, bzw. führt einige Passagen aus Sulzers *Philosophischen Betrachtungen über die Nützlichkeit der dramatischen Dichtkunst* (1760) auf Ungarisch an. Bei diesen intertextuellen Bezügen sollte darauf hingewiesen werden, dass die Konzeption von Baumgartens *Aesthetik* oder Sulzers *Philosophischen Betrachtungen* nicht ohne Vorgeschichte¹⁸ von Benke aufgenommen wurde. Als Beispiel für die kreative Rezeption in den in Ungarn gedruckten Werken kann György Alajos Szerdahely und seine *Aesthetica* erwähnt werden.¹⁹ Übertragungen auf Ungarisch gab es

- 16 Vgl. Benno von Wiese: »Erläuterungen zu Friedrich Schiller: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?« In: Friedrich Schiller: *Philosophische Schriften. Zweiter Teil. Anmerkungen*. Hg. Benno von Wiese. Weimar 1963 (= *Schillers Werke. Nationalausgabe*, 21), 141–145, hier: 142 f.
- 17 Ferenc Kerényi: »Benke József, a színész és az elméleti író« [József Benke als Schauspieler und Theoretiker]. In: Benke: *Színházelméleti* (wie Anm. 9), 15.
- 18 Antal Wéber: »Eszttétikai műveltségünk eredetéről« [Über den Ursprung der ästhetischen Bildung in Ungarn]. In: *Irodalomtörténet* 50 (1962), 209–220.
- 19 Piroska Balogh: *Téória és medialitás. A latinitás a magyarországi tudásáramlásban 1800 körül* [Theorie und Medialität. Latein in dem ungarischen Wissenstransfer um 1800]. Budapest 2015, 16. Gergely Fórizs: »Álpeseken Álpesek emelkednek«. *A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben* [Alpen erheben sich über Alpen. Die Bildungsidee in den theoretischen Schriften von Berzsenyi]. Budapest 2009. 187–206. Eine abgekürzte, ungarische Version des Werks von Szerdahely erschien im Jahre 1794, der Übersetzer war János Szép (1767–1834).

sogar seit den 1770er Jahren, als Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* Übersetzungen von József Sófalvi in Cluj/Klausenburg erhielt.²⁰ In den 1790er Jahren wurden weitere Übersetzungen aus der *Allgemeinen Theorie* in der Zeitschrift *Magyar Museum* veröffentlicht: Ferenc Verseghy übertrug die Artikel: *Musick* und *Künste* (1792).²¹ Und die Klausenburger Zeitschrift *Erdélyi Múzeum* hatte in den Jahren 1814–18 zahlreiche popularphilosophische Aufsätze publiziert: Teils waren dies Übersetzungen, teils eigene Werke.²² Zum Kreis dieser Zeitschrift gehörte auch der Übersetzer Sándor Bölöni Farkas (1795–1842), dem die Übertragung des Aufsatzes »Über naive und sentimentalische Dichtung« zu verdanken ist. Benke, der den Schaubühnen-Aufsatz übertrug, war etwa zehn Jahre früher ebenso in Klausenburg tätig, und zwar als Mitglied der Schauspieltruppe.

Die ungarische Version der »Schaubühne«, »A játék-szín«, wurde 1810 in Pest herausgegeben. Sie ist eine wortwörtliche Übertragung der im Jahre 1802 in den *Kleineren prosaischen Schriften* abgedruckten Fassung. Diese ist bekanntlich die abgekürzte Fassung der von Schiller vorgelesenen Mannheimer Rede aus dem Jahr 1784. Schiller änderte den Titel auf »Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet« und strich die ursprüngliche Einleitung. Die ungarische Version von Benke lässt möglichst nichts vom Original aus. Durch die Treue an das originale Werk behält der ungarische Text sogar die Interpunktion und oft auch die deutsche Wortfolge bei. Die in dem Aufsatz erwähnten und in Ungarn noch nicht gespielten Dramen wurden beibehalten, d.h. also nicht durch Titel von dem ungarischen Publikum besser bekannten Dramen ersetzt, was in der damaligen Übersetzungspraxis noch eine mögliche Vorgehensweise war und in der späteren Literatur als pragmatische Adaptation bezeichnet wurde. Benkes Motivation zur Übersetzung der Abhandlung könnte man direkt aus der Bühnengeschichte der Dramen Schillers ableiten. In seinen Klausenburger Jahren konnte er nämlich *Die Räuber*, sowie *Kabale und Liebe* auf den Bühnen von Siebenbürgen sehen; und als er einige Jahre später nach Pest umsiedelte und dort 1810 die »Schaubühne« übersetzte, erlebten die zwei oben genann-

20 Vgl. Kelemen Gál: »Sófalvi József« [József Sófalvi und die Geschichte der ungarischen Ästhetik]. In: *Erdélyi Múzeum* 16 (1896), 10, 471–474, hier: 474.

21 István Margócsy: »Verseghy Ferenc esztétikája« [*Die Ästhetik von Ferenc Verseghy*]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 85 (1981), 5–6, 545–560.

22 Gergely Fórizs: »Populárfilozófiai eszmék az Erdélyi Múzeumban« [Popularphilosophische Ideen in der Zeitschrift *Erdélyi Múzeum*]. In: *Erdélyi Múzeum* 68 (2007), 3–4, 48–60.

ten Dramen ihre Erstaufführung in Pest.²³ Die Theaterpraxis des Regisseurs und selbst auch Schauspielers Benke leitete wahrscheinlich sein Interesse am Schaubühnen-Aufsatz von Schiller.

Im Weiteren werden einige Textpassagen für die Beurteilung der Übersetzungsleistung und -intention aufgezeigt. Die abgekürzte Fassung der »Schaubühne«, die als Ausgangstext der Translation gilt, gibt bekanntlich in der Einleitung einen Vergleich von Religion, Gesetzgebung und dem Theater als einem unzulänglichen Nutzfaktor für den Staat an: »Derjenige, welcher zuerst die Bemerkung machte, daß eines Staats festeste Säule *Religion* sei – daß ohne sie die Gesetze selbst ihre Kraft verlieren, hat vielleicht, ohne es zu wollen oder zu wissen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite vertheidigt. Eben diese Unzulänglichkeit, die schwankende Eigenschaft der politischen Gesetze, welche dem Staat die Religion unentbehrlich macht, bestimmt auch den sittlichen Einfluß der Bühne.«²⁴ Benke übersetzte diese Passage erst 1810, aber die Analogie vom Theater und der Religion erscheint auch schon 1809 im Schlussbild von Benkes eigener Schrift über die Ziele und den Nutzen des Theaters: »Demzufolge wurde es [das Schauspiel] mit der Religion zusammengefügt, um den Nutzen für die Nation noch zu vergrößern.«²⁵ Das neue Element der Konstellation von ›Staat-Religion-Schaubühne‹ ist in der Position des ›Staates‹ bei Benke sichtbar, es ist die ›Nation‹. (Die »Nation« heißt »Nemzet« in der Übersetzung.) Benno von Wiese hebt im Kommentar der Nationalausgabe von *Schillers Werken* eben diese Intention des Aufsatzes als bedeutenden Faktor hervor: »Ihre [Schaubühne] Aufgabe ist es, Religion und Gesetzgebung praktisch zu unterstützen. Andererseits ist das Theater aufs engste mit der Nation verbunden.«²⁶ Noch deutlicher bringt es Rolf-Peter Janz auf den Punkt: »So versammelte Schiller noch einmal eine Reihe von Argumenten, die in diesem Jahrhundert zur Verteidigung der Bühne aufgebogen worden sind. Dabei wird deutlich, warum die Kontroverse mit solcher Heftigkeit geführt worden ist. Über das Theater wurde nur vordergründig gestritten, in erster Linie ging es um Tugend und Wahrheit, Nutzen und Aufklärung, die Verfassung der Gesellschaft und des Staates.«²⁷

23 Vgl. Kerényi: »Benke József« (wie Anm. 17), 15–16.

24 Friedrich Schiller: »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?« In: Ders.: *Philosophische Schriften. Erster Teil*. Hg. Benno von Wiese. Weimar 1962 (= *Schillers Werke. Nationalausgabe*, 20), 87–100, hier: 91.

25 Benke: *Színházelméleti* (wie Anm. 9), 30.

26 von Wiese: »Erläuterungen« (wie Anm. 16), 141.

27 Janz: »Kommentar« (wie Anm. 8), 1248.

Umso bedeutender ist, dass Benke »Nemzet« nicht nur als Äquivalent für die »Nation« in seiner Übersetzung verwendet, sondern auch für den Begriff: das »Geschlecht«, gemeint als »Menschengeschlecht«. Die »Schaubühne« endet mit einem Absatz, in dem Schiller den Gedanken über die Erziehung des Menschen zur Humanität durch Drama und Theater formuliert: »Der Unglückliche weint hier [im Theater] mit fremdem Kummer seinen eignen aus, – der Glückliche wird nüchtern, und der Sichere besorgt. Der empfindsame Weichling härtet sich zum Manne, der rohe Unmensch fängt hier zum erstenmal zu empfinden an. Und dann endlich – Welch ein Triumph für dich, Natur – so oft zu Boden getretene, so oft wieder auferstehende Natur – wenn Menschen aus allen Kreisen und Zonen und Ständen, abgeworfen jede Fessel der Künstelei und der Mode, herausgerissen aus jedem Drange des Schicksals, durch *eine* allwebende Sympathie verbrüderet, in *Ein* Geschlecht wieder aufgelöst, ihrer selbst und der Welt vergessen, und ihrem himmlischen Ursprung sich nähern. Jeder Einzelne genießt die Entzückungen aller, die verstärkt und verschönert aus hundert Augen auf ihn zurück fallen, und seine Brust giebt jetzt nur *Einer* Empfindung Raum – es ist diese: ein *Mensch* zu seyn.«²⁸ Bei der Übertragung dieses Konzepts erscheint das Äquivalent »Nemzet« für das (Menschen)geschlecht bei Benke, das Wort »Nemzet«, das er vorher für die Übersetzung von »Nation« benutzte. Es ist anzunehmen, dass dies eine bewusste Entscheidung war, da er an einer früheren Stelle, wo es im Original um das »Menschengeschlecht« geht, ein anderes Äquivalent, »emberi nem«, benutzt, das im Grunde genommen die Spiegelübersetzung von »Menschen-Geschlecht« ist. Bei Schiller lautet dieser Gedanke so: »Er [der feurige Patriot] wirft einen Blick durch das Menschengeschlecht, vergleicht Völker mit Völkern, Jahrhunderte mit Jahrhunderten, und findet, wie sklavisch die größere Masse des Volks an Ketten des Vorurtheils und der Meinung gefangen liegt, die seiner Glückseligkeit ewig entgegen arbeiten – daß die reinern Strahlen der Wahrheit nur wenige einzelne Köpfe beleuchten, welche den kleinen Gewinn vielleicht mit dem Aufwand eines ganzen Lebens erkaufen. Wodurch kann der weise Gesetzgeber die Nation derselben theilhaftig machen?«²⁹ Der Patriot schaut auf die Menschen und vergleicht sie: »Völker mit Völkern« und »größere Masse des Volks«. Dabei wurden »Völker« und »Volk« von Benke wiederum mit »nemzet« übersetzt.

»Nemzet« hat damit mindestens drei Äquivalente: Es wird für die Nation, das Geschlecht und das Volk/die Völker benutzt, als *gens humana*, *natio* und

28 Schiller: »Was kann eine gute stehende Schaubühne« (wie Anm. 24), 100.

29 Schiller: »Was kann eine gute stehende Schaubühne« (wie Anm. 24), 97.

populus. Dadurch erhält der Begriff ›nemzet‹ in Benkes Übersetzung zwar einen gemeinschaftlichen Charakter, bedeutet aber immer eine Gemeinschaft von Menschen, wenn auch nicht eine Gemeinschaft von Menschen gleicher Herkunft, aber aus der Sicht des Bildungsideals eine Gemeinschaft von Personen auf gleichem Stand. Es ist egal, ob sich dieser Stand unter dem gewünschten Bildungsniveau befinde: So etwa beim Begriff ›Volk‹: »wie sklavisches die größere Masse des Volks an Ketten des Vorurteils und der Meinung gefangen liegt«, oder eben darüber, wie beim Begriff ›Geschlecht‹: »durch *eine* allweibende Sympathie verbrüderd, in *ein* Geschlecht wieder aufgelöst«.

Die erste Übersetzung der »Schaubühne« war ein bekannter, vielgelesener Text im Königreich Ungarn, der nach der Erstausgabe von 1810 im Jahre 1814 nochmals veröffentlicht werden sollte. Die letzte Herausgabe der Schiller'schen Übertragung erfolgte 1976 im Sammelband von Benkes gesammelten theaterwissenschaftlichen Schriften. Diese Sammlung enthält auch die Benke-Übertragung des Prologs von *Wallensteins Lager* mit dem ungarischen Titel »Schiller'szava a színjátszóhoz« (Schillers Wort zum Schauspieler). Es erscheint als Vorwort zur eigenen dramentheoretischen Schrift: »A theatrum' tzelja és haszna« (1809) und signalisiert die neuerliche Beschäftigung Benkes mit Schillers dramatischen Werk.

Bevor es in der Rezeption zu den ersten Übersetzungen von Schillers Werken kam, konnte man schon die Geläufigkeit einiger Konzepte seiner ästhetischen Werke in Ungarn feststellen, wie es hier am Fall der »Schaubühne« gezeigt wurde. Die Typologie vom Naiven und Sentimentalischen fand in den ästhetischen Debatten der Zeit eine noch deutlichere Resonanz. Die sich stufenweise formierende bürgerliche Öffentlichkeit thematisierte die schöne Literatur in der Presse, berichtete von ihrer Lektüre und übersetzte Werke und ästhetische Abhandlungen fremdsprachlicher Autoren. Auch die Herausbildung einer Rezensionskultur ist dabei zu beobachten. In der Literaturkritik der 10er und 20er Jahre des 19. Jahrhunderts kam es oft dazu, dass Schillers Texte als Ausgangspunkt für die Diskussion genommen wurden. Dieser Bezug entstand entweder direkt durch die Erwähnung des Autors, seines jeweiligen Werkes, seiner naiven und sentimental Typenlehre oder war indirekt mitgedacht. Der intertextuelle Hinweis auf Schillers Werk vermischte sich – wie schon bei der »Schaubühne« gesehen – mit der Bezugnahme auf andere deutschsprachige Autoren und Ästhetiker: So wurden u. a. Herder, Lessing, Sulzer oder Winckelmann in der Regel auch miterwähnt.

Zieht man die Bürger-Rezension von Schiller und die Antirezension von Bürger in Betracht, wird ein klares Bild über die Blütezeit der deutschen Kritik

und der Rezensionskultur um 1800 evoziert. Literaturkritik erschien damals als Medium umfassender Theorie- und Geschmacksbildung, wobei es die Tradition sich stets kritisch anzueignen und neu zu bewerten galt. Schillers kritische Tätigkeit lässt sich freilich nicht nur auf seine Rezensionen reduzieren, da sie in dem gesamten Œuvre verteilt vorzufinden sind, und sich sogar mit der Zeit modifiziert. Selbst das naive und sentimentale Begriffspaar war dem Wandel der Zeit ausgesetzt, hatte aber schon auf den Bürger-Rezensionstext Einfluss.

Die skizzierte Lage der Kritik in Deutschland entsprach in den wesentlichen Merkmalen der ungarischen Situation in den 10er und 20er Jahren des 19. Jahrhunderts. Es gab mehrere dem Streit um die Bürger-Rezension ähnliche Auseinandersetzungen. Sie gaben wichtige Impulse für die Entwicklung der kritischen Diskussion in den ungarischen Zeitschriften, in der die Terminologie Schillers stets präsent und nützlich war. Zwei Auseinandersetzungen, die ihren Beginn 1815 bzw. 1817 nahmen, sind hier als Beispiele zu nennen: Die auf die Werkausgabe von Mihály Csokonai Vitéz reflektierende Rezension von Ferenc Kölcsey (1815), sowie ebenfalls dessen Rezension über den Gedichtband von Dániel Berzsenyi und die Antikritik von Berzsenyi (1817 und 1818).³⁰

Das Ziel der Rezensionen Kölcseys war die Etablierung einer auf einer poetischen und ästhetischen Basis gegründeten Kritikkultur. Zum Auftakt seiner kritischen Tätigkeit, am 30. Mai 1815, kündigte er seinen Literatenfreunden Folgendes an: »Ihr werdet es verstehen, ich werde [...] hundertmal gnadenloser als Schiller und weniger überlegend als Kazinczy oder selbst Klotz sein.« Kölcsey wollte mit dem kritischen Ton provozieren, aber die rezensierten Werke

30 Über die Verbreitung der Kategorien »Naives« und »Sentimentales« in der ungarischen Literaturkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Lajos Csetri: »Berzsenyi vitái Kölcsey recenziójával« [Berzsenyis Rezensionsstreit mit Kölcsey]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 87 (1983), 5, 463–481, hier: 466; Lajos Csetri: *Nem sokaság, hanem lélek. Berzsenyi-tanulmányok* [Keine Menge, sondern Seele. Studien zu Berzsenyi]. Budapest 1986, 273; Attila Debreczeni: *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában* [Gelehrte Patrioten und empfindsame Menschen. Integration und Abgrenzung in der ungarischen Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts]. Budapest 2009, 161–171; Főrizs: *Álpeseken Álpesek* (wie Anm. 19), 126; Mózes S. Pataki: *Poétai gondolatok. Kritikai kiadás* [Poetische Gedanken. Kritische Ausgabe]. Hg., Einl. Emese Egyed, Kolozsvár 2014, 97, 137–138; Pál S. Varga: *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban* [Hallen der Nationaldichtung. Die Begrifflichkeit der nationalen Literatur des 19. Jahrhunderts in der Literaturgeschichtsschreibung]. Budapest 2005, 431. Die bedeutendsten Werke der ungarischen Literatur im 19. Jahrhundert wurden von Richard Aczel mithilfe der naiv-sentimentalen Typologie miteinander verglichen und interpretiert: Aczel: *National Character* (wie Anm. 2), 38–103.

»nicht in Angriff nehmen«. Seine Polemik gegen Berzsényi und Csokonai stand im Zeichen der Wirkungsästhetik des pedantisch akademischen Klassizismus. Er bezog sich noch auf den Stil von Voltaires Kritiken als Maßstab, parallel dazu war seine Kritik aber schon von der Genieästhetik des Sturm und Drangs durchgedrungen. Sentimentalität und Originalität erscheinen daher klar als zeitgemäße, moderne Kriterien am Werk. Die in den früheren Rezensionen formulierten kritischen Thesen verfeinerte und modifizierte er in seinen späteren Werken (u. a. »Nemzeti hagyományok«, Nationale Traditionen 1826). In den Auseinandersetzungen der Rezensionen und Antikritiken bezeichnete Kőlcsey sich selbst als eine »sentimental-lyrische« Persönlichkeit, die sich als Mensch und Schriftsteller »im Labyrinth des seelentötenden Sentimentalismus« verirrt und stets den richtigen Weg sucht.³¹

Im Weiteren werden einige kritische Argumente, sowie Belege für die Schiller-Rezeption aus den zwei ungarischen Rezensionen vorgeführt. 1815 wurde Csokonai von Kőlcsey als Nachahmer Bürgers bezeichnet. Da aber Bürgers Werk in Kőlcseys Kreis doch als Muster angesehen wurde, erscheint der deutsche Dichter im Weiteren des Textes als »ein sentimentaler Charakter«, der »tiefe und wahre Gefühle« zeigt und sich dazu einer bewusst gebildeten Sprache bedient. Demgegenüber ist Csokonai eher »affektiert und kalt«, der »mit nachgeahmten Gefühlen auftritt«, und »dem es an jeder Originalität fehlt«. In der Rezension wird eine Liste von »ins platte fallenden Ausdrücken« aufgenommen, die nach dem Rezensenten Kőlcsey die harmonische Wirkung des Ganzen erheblich stören.³² In dieser Argumentation erscheinen explizite, gut erkennbare Bezüge auf Schillers Bürger-Rezension, die als Mittel der Geschmacksbildung eingesetzt werden und im Endeffekt den Ton von Bürger doch als den nationalen Charakter fördernde, positive Eigenschaft bei Csokonai loben werden.

Noch eigenartiger kommt die naiv-sentimentale Typologie beim zweiten Streit zu Wort. Kőlcsey unterscheidet in der Einführung seiner Rezension an Berzsényi zwischen zwei Typen von Poeten. Der Dichter vom ersten Typ »erzeugt solche Gefühle in unseren Herzen, die er schon längst überholt hatte«, und uns dadurch zur Handlung bewegt wie Homer oder Goethe. Demgegenüber weckt der Dichter vom zweiten Typ »solche Gefühle, die in seiner eigenen Brust stürmen«, und uns daher in der Empfindung schulen wie Euripides oder Schiller.³³ Diese Typologie wird von Ferenc Kazinczy und Kőlcsey als »objek-

31 Szauder: »A magyar szentimentalizmus« (wie Anm. 2), 405.

32 Főrizs: Álpeseken Álpesek (wie Anm. 19), 137–138.

33 Csetri: »Berzsényi vitái« (wie Anm. 30), 466; Főrizs: Álpeseken Álpesek (wie Anm. 19), 127.

tiver« und »subjektiver« Dichtercharakter und von Berzsenyi – aus Schillers Abhandlung abgeleitet – als naiver und sentimentaler Poentypus bezeichnet.³⁴ Demnach bezieht sich Berzsenyi in seiner Antikritik direkt auf Schillers Werk. Er verwirft aber dabei die Unterscheidung zwischen naivem und sentimentalem Dichtertypus mit dem Argument, dass diese Charakterologie dem Propagieren zweier schadhafter Extreme diene. Unserem heutigen Verständnis nach isoliert Schiller freilich das Naive und Sentimentale voneinander überhaupt nicht, sondern untersucht diese in ihrer Beziehung zueinander.³⁵ Obwohl Berzsenyi eben diese Korrespondenz befürwortet, reagiert er auf Schillers Lehre doch gewissermaßen ablehnend. Nach ihm sind die guten Poeten einmal naiv, ein andermal sentimental, da sie nur aus beiden Gegebenheiten ein harmonisches Werk schaffen können.³⁶ Die Ablehnung der Idee der Extreme in der Theorie- setzung und die Befürwortung des Mittelweges ist als Präfiguration seiner Harmonielehre, »Poétai harmonistika« (Poetische Harmonistik, 1833), anzusehen. Der Harmoniebegriff dieser Abhandlung nimmt letzten Endes Schillers Thesen produktiv auf und bindet den harmonischen Schönheitsbegriff an einen aus dem Gleichgewicht der Kräfte entstandenen Ruhezustand, der wiederum von Schillers Idylle-Begriff ableitet wird.³⁷

Angesichts der allgemeinen Verbreitung der Kategorien des Naiven und Sentimentalen in der ungarischen Literaturkritik der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts erweist sich die Tatsache als erstaunlich, dass die erste vollständige Übersetzung der Abhandlung fast 150 Jahre später, nämlich erst 1960, von Samu Szemere herausgegeben wurde.³⁸ Umso bedeutender sind die Forschungsergebnisse von Gergely Labádi, der die fast vollständige Übersetzung des Schiller-Werkes im Handschriftennachlass von Sándor Bölöni Farkas in Klausenburg entdeckte.³⁹ Die erste ungarische Übersetzung der »Schaubühne«

34 Die Ableitung mag falsch sein, siehe Csetri: »Berzsenyi vitái« (wie Anm. 30), 466; Fórizs: Álpeseken Álpesek (wie Anm. 19), 127.

35 Peter-André Alt: *Schiller. Leben–Werk–Zeit. Eine Biographie*. München 2004, Bd. 2, 209.

36 Fórizs: Álpeseken Álpesek (wie Anm. 19), 126.

37 Fórizs: Álpeseken Álpesek (wie Anm. 19), 233.

38 Friedrich Schiller: »A naiv és szentimentális költészetről«. In: *Schiller válogatott esztétikai írásai* [Schillers ausgewählte Schriften zur Ästhetik]. Hg. György Mihály Vajda. Budapest 1960, 279–375. 2005 wurde eine zweite vollständige Übersetzung von Zoltán Papp veröffentlicht: »A naiv és a szentimentális költészetről«. In: Friedrich Schiller: *Művészet- és történelemfilozófiai írások* [Schriften zur Kunst- und Geschichtsphilosophie]. Budapest 2005, 261–352.

39 Labádi: »Bölöni Farkas« (wie Anm. 4).

ist in der Literaturgeschichtsschreibung lange bekannt. Von der ersten Übertragung »Der naiven und sentimentalischen Dichtung« erlangte man erst 2002 durch Labádi Kenntnis. Die Translation wurde im Frühjahr 2017 veröffentlicht.⁴⁰ Bölöni, der bekannte Amerika-Reisende (1831–32), der mit seinen Reisetagebüchern⁴¹ schon zu Lebzeiten Ruhm erlangte, sowie die Diskussionen über die Idee der Menschenrechte, Freiheit und Unabhängigkeit im vormärzlichen Ungarn maßgeblich beeinflusste, war der – wie bisher bekannt – erste Übersetzer der Abhandlung. Er hatte u.a. das *Don Carlos*-Drama von Schiller (1815), den *Werther*-Roman von Goethe (1818) und den *Corinna*-Roman von Madame de Staël (1820) ins Ungarische übersetzt.⁴² Er ist auch Bahnbrecher in der Historiografie, da er als erster Chroniker von Transsylvanien, als der Verfasser von *Erdély története* (Die Geschichte von Siebenbürgen)⁴³ gilt.

Seine *ungarische* Übersetzung mit dem Titel »A Naiv és Sentimentális költeményről« entstand etwa um 1820.⁴⁴ Bölöni hatte schon vorher, im Jahre 1815, das Drama *Don Karlos* in Prosaform übersetzt. Sein *Don Karlos*, wie seine Begeisterung für Schillers Dramen, wurden in der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung oft erwähnt. Bölöni hatte in seiner Studentenzzeit in Klausenburg sogar die Rolle Kosinsky aus *Den Räuubern* im Theater gespielt, er verfertigte zu dieser Zeit auch mehrere Dramenübersetzungen für das Theater. Sein übersetztes Drama von Schiller ist bisher noch nicht veröffentlicht worden.

Als Ausgangstext der Übersetzung »A Naiv és Sentimentális költeményről« ist die in den 1810er Jahren in Wien publizierte Raubdruckausgabe von Anton Doll identifiziert worden.⁴⁵ Die Bände der Doll-Ausgaben befinden sich heute in der ehemaligen Bibliothek von Bölöni mit dem Stempel des Inhabers und

- 40 Erschien im deutsch-ungarischen Paralleldruck: Friedrich Schiller: *A Naiv és Sentimentális költeményről*. Übers. Sándor Bölöni Farkas. Hg. Gergely Labádi, Ágnes Simon-Szabó. Budapest 2017.
- 41 Deutsche Übersetzung mit Einleitung: Sándor Bölöni Farkas: *Von Transsylvanien bis Pennsylvanien. Reiseerlebnisse vor 150 Jahren*. Übers. Henriette Engl, Géza Engl, István Gál. Budapest 1980.
- 42 Johann Wolfgang Goethe: *Az ifju Werther Gyötrelmei*. Übers. Sándor Bölöni Farkas. Hg. Ágnes Simon-Szabó. Budapest 2015.
- 43 Sándor Bölöni Farkas: *Erdély története*. Hg. József Izsák, Marosvásárhely 2006 (= *Erdélyi ritkaságok*, 1).
- 44 Friedrich Schiller: *A Naiv és Sentimentális költeményről*. Übers. Sándor Bölöni Farkas. In: The Manuscripts of the Unitarian College of Cluj/Kolozsvár in the Library of the Academy in Cluj-Napoca, Bibliotheca Filialei Cluj a Academiei Republici Romane: Sign. MsU 1278, 71 recto–104 verso. Vgl. Anm. 40.
- 45 Friedrich Schiller: »Über naive und sentimentalische Dichtung. Aus den Horen (1797)«. [sic!] Wien 1810 (= *Kleinere prosaische Schriften, 4; Sämmtliche Werke*, 18), 123–250.

mit einigen Notizen versehen im Archiv der Rumänischen Wissenschaftlichen Akademie, Zweigstelle Klausenburg.⁴⁶ Das Textverständnis von Bölöni war wahrscheinlich durch das von Christian Gottfried Körner 1816 herausgegebene Werk *Friedrich Schiller's literarischer Nachlaß* beeinflusst. Da der Körner-Schiller-Briefwechsel die Entstehungsgeschichte der naiven und sentimental Typologie bekanntlich entscheidend angeregt hatte, soll auf den Umstand hingewiesen werden, dass die von Körner herausgegebene Schiller-Monographie sich in der Bibliothek des Übersetzers befindet und einige Notizen von dessen Hand enthält.

Die Übersetzung »A Naiv és Sentimentális költeményről« ist nicht vollständig, die Fußnoten wurden in dem Text fast immer weggelassen, in einigen Fällen fasste Bölöni die längeren Fußnoten zusammen und baute sie in den Hauptteil hinein. Abgesehen davon wurde die Abhandlung aber wie bei Benke gewissenhaft und sprachgetreu zum Ausgangstext übertragen. Das sprachliche Niveau war insgesamt durch das Fehlen der ästhetischen ungarischen Fachtermini stark beeinflusst. Es bezeugt auch die Sprachtechnik von Bölöni: Der Übersetzer versuchte die Schlüsselwörter wortwörtlich, meist durch Spiegelübersetzungen zu übertragen. Bei einigen Fällen gab er lateinische Äquivalente an, oder er führte den originalen deutschen Ausdruck in Klammern nach dem ungarischen Begriff an. Diese technischen Lösungen bezeugen den Mangel an ungarischen Begriffen in der Ästhetik. Da Bölöni dem Ausgangstext möglichst treu blieb, oft sogar die Wortfolge beibehielt, war der Text auf Ungarisch an einigen Stellen schwer lesbar.

Zwar sind Benkes »Schaubühne«-Übersetzung und Bölönis Übertragung der Abhandlung »Über die naive und sentimentalische Dichtung« voneinander unabhängig entstanden, es lässt sich aber in ihrer Motivation bzw. ihren Integrationsversuchen ein gemeinsamer, direkter Bezug zu dem populären, die dramatischen Werke betreffenden Schiller-Kult in Klausenburg aufweisen. Es ist also anzunehmen, dass die Rezeption auf der Bühne in Siebenbürgen den Weg für die Übersetzung theoretisch-ästhetischer Schriften geöffnet hatte. Die Aneignung fremdsprachlicher Klassiker brachte beträchtliche Übersetzungs- und Editionsprobleme mit sich, die jeweilige nationale Literatur brauchte eine feste Basis translatorischer und editorischer Leistungen zur Entdeckung bzw. Etablierung neuerer Klassiker. Das Erscheinen, bzw. Nichterscheinen und das

46 Library of the Academy in Cluj-Napoca, Bibliotheca Filialei Cluj a Academiei Republici Romane, Sign. U 57177.

sprachliche Niveau der genannten Übertragungen zeugen von den Schwierigkeiten der frühen Integrationsphase. Wahrscheinlich ist es diesen Umständen zuzuschreiben, dass die Übersetzung von Bölöni zu seiner Zeit unveröffentlicht blieb. Die besprochenen ersten Übersetzungen von Schillers ästhetischen Schriften geben ferner ein klares Bild darüber, wie sich die Entwicklung der ästhetischen Terminologie auf Ungarisch durch die Vermittlung des Deutschen und unter dem Druck des Lateinischen, das bis 1830–40 als die offizielle Sprache der Ästhetik⁴⁷ in Ungarn galt, ablief.

47 Piroska Balogh: »Esz­tétika és irodalom a 18–19. század fordulóján. Schedius Lajos előadása 1801–1802-ből« [Ästhetik und Literatur um 1800. Die Vorlesung von Lajos Schedius 1801–1802]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 102 (1998), 3–4, 459–475, hier: 460 f.

Ferenc Máté Bodrogi

Der Polyhistor als Ästhet

Karl Georg Rumys Kommentare zum Grazien-Begriff

In den letzten Jahren interpretierte Piroska Balogh den Polyhistorhabitus von Lajos János Schedius, einem der bedeutendsten Vertreter der anthropologischen Ästhetik in Ungarn, völlig neu und bildete um ihn herum einen grundlegend neuen Kontext. Die Essenz dieses Anschauungssystems liegt in seinem neohumanistischen Anthropozentrismus, und seine Wissenschaftsauffassung lässt sich vorwiegend durch Interdisziplinarität charakterisieren, die nach der Formulierung einer universalen Untersuchungsmethode und der Erschaffung des Metadiskurses auf ein universales wissenschaftliches Wörterbuch zielt. Mithilfe einer universalen Untersuchungsmethode bzw. eines Wörterbuches, das einen Anknüpfungspunkt zwischen den Sprachen der einzelnen Fachwissenschaften sichert, könnte notwendigerweise eine Art universelle Wissenschaft umrissen werden, genauer eine *scientia scientiarum*, da in diesem Rahmen alle Wissenschaften teleologisch auf den Menschen gerichtet sind, *scientia humanitatis*.¹ Die Ästhetik von Schedius als die Wissenschaft der Schönheit ist gleichzeitig auch als die Wissenschaft der *humanitas* zu verstehen. Es wird angenommen, dass es die Intention von Schedius war, diese universelle Wissenschaftsauffassung kontinuierlich auf den allseitig ausgebildeten harmonischen Menschen mit Bezug auf die so genannte organische Persönlichkeit und Lebensform zu verwenden. Dies ist die Wissenschaftsauffassung, in der sich die scheinbar divergierenden Tendenzen der Lebensbahn einheitlich erklären lassen, und in deren Licht die störende Heterogenität und das anscheinend inkonsequente Polyhistor-Sein als logisch erscheinen. Also spielt die Applikation derselben Identitätskonstruktion in heterogenen Lebenssegmenten eine substantielle Rolle, da sie die holistische und universelle Ausprägung der umrissenen Schedius-Disziplin sichert.

1 Piroska Balogh: *Ars scientiae. Közéletések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaihoz* [Annäherungen an die Dokumente der wissenschaftlichen Laufbahn von Johann Ludwig Schedius]. Debrecen 2007, 271.

Karl Georg Romy (1780–1847)², der sich mit Schedius gut auskannte und auch an seinen wissenschaftlichen Territorien beteiligt war³, lebte ebenfalls als Polyhistor und schrieb Texte zu ästhetischen Themen.

Romy – zu jener Zeit Direktor und Philosophieprofessor des Lyzeums in Karlóca (heute: Sremski Karlovci, Serbien) – veröffentlichte 1819 in der Pester deutschsprachigen Zeitschrift *Pannonia* einen Beitrag mit dem Titel »Ästhetische Abhandlung über den wahren Begriffe der Grazie«. ⁴ Dieser Aufsatz ist von seiner ungarischen Bouterwek-Übersetzung inspiriert worden, die zwar der breiten Öffentlichkeit nicht bekannt, aber in der ungarischen Grazienlehre von großer Bedeutung ist. ⁵ Nach dem Stand der derzeitigen ungarischen Grazienforschung ist die Grazienlehre von Romy einer der umfassendsten und ausführlichsten Beiträge zum Thema Grazienästhetik; deswegen gilt sie als ein beachtenswertes Dokument. Dieser Beitrag formuliert eine adäquate Definition des Grazien-Begriffs und wendet eine gut ausgewogene Grazientypologie an. Nur György Alajos Szerdahely, Lajos János Schedius und Mihály Greguss erörtern das Thema im ungarischen Graziendiskurs mit einer dem Romy'schen Beitrag ähnlichen Genauigkeit und wissenschaftlichen Wirksamkeit. ⁶

Das zweibändige Werk *Aesthetik* des neohumanistisch denkenden Populärphilosophen und Ästheten Friedrich Bouterwek erschien zunächst 1806 in Leipzig, und erlebte 1815 und 1824/25 in Göttingen weitere verbesserte Auflagen. Eine sonstige, in Ungarn weit verbreitete Ausgabe (möglicherweise Raubdruck) des Werkes wurde 1807 in Wien/Prag veröffentlicht. Romy lernte das

- 2 Übersichtsdarstellungen hierzu finden sich in László Körösy: *Romy élete* [Romy's Leben]. Budapest 1880; Ferenc Szögi: *Romy Károly György, a magyar irodalom ismertetője* [Karl Georg Romy, ein Bekanntmacher der ungarischen Literatur]. Budapest 1934; Mária Kepp: *Romy Károly György Göttingában* [Karl Georg Romy in Göttingen]. Budapest 1938; Ágnes Hilóczki: *Romy Károly György. Forráskutatás és bibliográfia* [Karl Georg Romy. Quellenforschung und Bibliographie]. Budapest 2003. (PhD Dissertation)
- 3 Vgl. Balogh: *Ars scientiae* (wie Anm. 1), 37, 46, 47, 147, 185, 364.
- 4 Karl Georg Romy: »Ästhetische Abhandlung über den wahren Begriffe der Grazie.« In: *Pannonia. Ein vaterländisches Erholungsblatt für Freunde des Schönen, Guten und Wahren* [Hg. Graf Carl Albert Festetics] 1 (1819), 28. August, 167–169, 1. September, 173–174.
- 5 Károly György Romy: »Aesthetikai Előadás a Grátziának valódi értelméről.« In: *Romy Károly György vegyes irományai*, Széchényi-Nationalbibliothek Budapest, Handschriftensammlung, Quart. Hung. 780, 27–34.
- 6 *Doctrina pulcri. Schedius Lajos János széptani írásai* [Die ästhetischen Schriften von Johann Ludwig Schedius]. Hg. Piroska Balogh. Debrecen 2005, 25, 133. Mihály Greguss: *Az esztétika kézikönyve / Compendium aestheticae* [Handbuch der Ästhetik, 1826]. Üb. Anikó Polgár. Pozsony 2000, 65–81.

zur Veröffentlichung vorbereitete Werk während seines Studiums 1800–1803 in Göttingen in Bouterweks Vorlesungen kennen.⁷ Romy hinterließ deutschsprachige Notizen, die er in seinen Vorlesungen zur Ästhetik gemacht hatte. Diese Mitschriften bilden die Grundlage für Rumys Text, der aber zugleich auf einen weit ausführlicheren Bouterwek-Hypotext zurückgeht.⁸ Die ursprüngliche Abhandlung über die Grazienlehre von Romy findet sich in insgesamt sechs Autografen.⁹

Romy folgte also Bouterwek, wenn er im dritten Teil des ersten Bandes (»Von den Elementen des Schönen«) seiner in Buchform herausgegebenen Ästhetik über die Grazienlehre eine Abhandlung mit dem Untertitel »Von der Grazie« schreibt.¹⁰ Die erste Ausgabe dieses Werkes bildete die Grundlage für Rumys Arbeit: Er übernahm Textstellen als Selbstzitate – teils mit kritischen Reflexionen, teils zu didaktischen Zwecken, um sein früheres Werk als Lehrwerk zu interpretieren. Diese textologische Basis begründet die Veröffentlichung des Autografs. Romy formt Bouterweks Feststellungen an mehreren Stellen um, unterstützt seine Anmerkungen mit Zitaten aus literarischen Texten und erläuternden Beispielen aus den bildenden Künsten. Trotz des dadurch verstärkt didaktisierenden Charakters des Textes bleibt Romy seinem Meister treu.

- 7 Károly György Romy: *Aesthetik. Bouterweck után* [Ästhetik nach Bouterwek]. Göttingen 1801. In: Széchényi Nationalbibliothek Budapest, Handschriftensammlung, Fol. Germ. 493.
- 8 Vgl. Balogh: *Ars scientiae* (wie Anm. 1), 364. István Fried: »Die Kultur des Bürgertums deutscher Muttersprache im Pest–Ofen zur Zeit des Vormärz«. In: *Methodologische und literarhistorische Studien zur deutschen Literatur Ostmittel- und Südosteuropas*. Hg. Anton Schwob. München 1994, 81–94, hier: 89.
- 9 *Einige Bemerkungen über den Begriff der Grazie*. In: Károly György Romy: *Dissertationes VI.*, Göttingen–Schmöllnitz, 1801–1808. In: Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Handschriftensammlung, Ms 10.665, 99–101; *Commentatio de Gratia*, 1802. december 5. In: Károly György Romy: *Dissertationes I*, 1801–1802, Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Handschriftensammlung, Ms 10.660, 94–97; *Commentatio de Gratia*, 1802. In: Károly György Romy: *Dissertationes IV*, Igló–Debrecen–Késmárk, 1795–1807, Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Handschriftensammlung, Ms 10.663, 55–58; »Aesthetische Abhandlung über den wahren Begriff der Grazie«. In: *Romy Károly György vegyes irományai*, Széchényi-Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Quart. Hung. 780, 23–26; *Aesthetikai Előadás a Gráziának valódi értelméről*. In: *Romy Károly György vegyes irományai*, Széchényi-Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Quart. Hung. 780, 27–34; *Aesthetikai Előadás a Gráziának valódi értelméről*. In: *Romy Károly György vegyes irományai*, Széchényi-Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Quart. Hung. 780, 27–34.
- 10 Friedrich Bouterwek: *Aesthetik* [2. Aufl.]. Göttingen 1815, Bd. I, 136–145.

Der Grazien-Begriff hat unter diskurstheoretischen Aspekten sowohl in der europäischen Sprachgeschichte als auch in der Kulturgeschichte einen besonderen Stellenwert. Der Bedeutungsumfang der Begriffsvarianten ist unter geisteswissenschaftlichen Aspekten stabil, obwohl es zwischen ihren Bedeutungsinhalten geringfügige Unterschiede gibt. So bedeutet Lord Shaftesburys Grazien-Begriff nicht dasselbe wie der von André Félibien oder der von Friedrich Schiller.

Im 16. Jahrhundert erscheint dieser Begriff in italienischen Traktaten und Sittenkodizes als kunstkritische, moralphilosophische und proto-ästhetische Kategorie. Weitere Kontexte findet man in der spanischen Hofkultur im 17. Jahrhundert, in der auserlesenen Sprechweise der französischen Hofkultur und am Anfang des 18. Jahrhunderts in den britischen Theorien der ästhetischen Wahrnehmung sowie in den Neuinterpretationen des Gentleman-Ideals und auch in deutschsprachigen philosophischen Texten in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Der Grazien-Begriff hat Relevanz in der Mythologie, Anthropologie und in den bildenden Künsten; außerdem hat die Graziendichtung von der Antike bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts eine lange Tradition. Der Begriff wirkte in den institutionalisierten gesellschaftlichen Diskursen für eine lange Zeit als eine zivilisierende Kraft, besonders im britischen Politeness-Diskurs, der auf italienische Vorläufer zurückgeht. Auch als pädagogischer und politischer Terminus war der Grazien-Begriff von großer Bedeutung.¹¹

Seit der Theoriebildung des Italieners Vasari wird die schon selbstständige ästhetische Kategorie der Grazie als eine mithilfe logischer Syllogismen nicht begreifbare Unberechenbarkeit betrachtet, deren Zustandekommen und Wahrnehmbarkeit von individuellen Gegebenheiten abhängig sind, im Gegensatz zur Rationalität des Schönen, die zu dieser Zeit von verschiedenen Regeln abhängig war. In der französischen Tradition bringt Bouhours den Begriff der Grazie mit der Definition *je ne sais quoi*, in der die Abweichung von der Regelmäßigkeit, von der Ordnung ebenfalls erscheint, der ästhetischen Kategorie des Schönen am nächsten. Es ist die Feinheit (*délicatesse*), die imstande ist, diese irrationale Anmut gleichzeitig zu genießen und zu interpretieren. Der andere Weg

11 Lawrence E. Klein: *Shaftesbury and the culture of politeness. Moral discourse and cultural politics in early eighteenth-century England*. Cambridge 1994; Isabel Rivers: *Reason, Grace, and Sentiment. A Study of Language of Religion and Ethics in England, 1660–1780*. II. *Shaftesbury to Hume*. Cambridge 2000; Endre Szécsényi: *Társiasság és tekintély. Esztétikai politika a 18. századi Angliában* [Sociability and Authority. Aesthetic Politics in 18th-century Britain]. Budapest 2002.

der Begriffsgeschichte ist eine Art anthropologische idealbildende Richtung. Der Existenzraum der *cortegiano* des Humanisten Castiglione entspricht dem grundlegend »konversierend-sozialen« Eingebettet-Sein bei Shaftesbury. Diese Konversationsexistenz baut sich mithilfe der Anmut (*grazia*) und des Geistes (*ingegno*) als oberste Regel für das Verhalten des Menschen am Hof auf. Das ist die *sprezzatura* von Castiglione, eine im ganzen System der Hofbeziehungen wirksame kulturelle und ästhetische Form. Die *sprezzatura*, die Leichtigkeit der Renaissancezeit, wird bei Graziano in die *despejo*, in die barocke Ungeniertheit transformiert, während die Grazie als Bezugspunkt bewahrt wird. Aus der französischen Übertragung der spanischen *despejo* entsteht in einer von diesem Übertragungsprozess befruchteten Form die schon erwähnte Definition *je ne sais quoi*, die im Politeness-Diskurs, zum Beispiel auch in Shaftesburys Haupttext *Sensus communis*¹², schon direkt erscheint. Die Grazie ist also einerseits eine Art formale Figur, ein Ornament, ein bedeutungstragender allegorischer Motivkomplex mit dem Mythologem und der Ikonologie der drei Grazien; andererseits stellt sie ein systembildendes Element der ästhetischen Schönheitsinterpretationen bzw. einen anthropologischen Arbeitsbegriff im Leben der *Hofzivilisation* dar. In der nächsten Phase der Begriffsgeschichte prägt Shaftesbury den Begriff der *moralischen Grazie* (*moral Grace*).¹³ Bei ihm sollen jedoch die Göttinnen der Anmut nicht nur die Moralität steuern, sondern sie sollen auch den Äußerlichkeiten, den körperlichen Aspekten innewohnen (*outward Grace*), genauso wie es sich in der ganzen Natur äußert (*natural Grace*). Die Grazie von Shaftesbury kann also in den Entscheidungen, in den Bewegungen, im Kunstgenuss, in den Gemeinschaften festgestellt werden, gleich wie die Kraft der neoplatonischen Panharmonie, die alles umfasst und allem einen Sinn gibt. Dieser Grazie-Version, eigentlich der Perspektive der britischen politeness, werden sich Wieland, Winckelmann, Herder, Schiller und Goethe anschließen, d. h. die Vertreter der großen deutschen Generation, welche auch die zeitgenössischen ungarischen Auffassungen am meisten beeinflussten.¹⁴

Ferenc Horkay Hörcher stellte fest, dass das Programm der politeness mit dem Leitbegriff der Grazie in seinem Mittelpunkt das größte Echo unter den

12 Anthony Ashley Cooper of Shaftesbury: *Sensus Communis. An Essay on the Freedom of Wit and Humour*. London 1709.

13 Franz Pomezny: *Grazie und Grazien in der deutschen Litteratur des 18. Jahrhunderts*. Hamburg–Leipzig 1900, 93.

14 Mark-Georg Dehrmann: »Das Orakel der Deisten«. *Shaftesbury und die deutsche Aufklärung*. Göttingen 2008.

deutschen Populärphilosophen (vgl. Bouterwek) gefunden habe. In Einklang mit ihrer Empörung gegen den schulphilosophischen Akademismus betrachteten sie die Weisheit nicht als abstraktes Wissen, sondern nach dem Vorbild des Sokrates und des Renaissancehumanismus als eine sich in Handlungen und in menschlichen Beziehungen offenbarende Erfahrung oder eine Tugend. Christian Fürchtegott Gellert, Christian Garve, Christoph Meiners oder gerade Johann Heinrich Georg Feder grenzten sich klar von den Kathederphilosophen ab, und wählten die Kultur der politeness als ihr Lebensprogramm.¹⁵ Die Beobachtung, dass Mendelssohn seinen eigenen Bildungsbegriff aus der Dualität praktischer Mentalitätsfaktoren (Kultur) und theoretischer Faktoren (Aufklärung) synthetisiert, wird durch Horkays Feststellung bestätigt, und das Werk von Gergely Főrizs, in dem er die Schlüsseltermini der Populärphilosophie (Bildung, Urbanität, Popularität, Humanität, *sensus communis*, Selbstdenken, Eklektizismus, Moralphilosophie) analysiert, unterstützt diesen Zusammenhang umso mehr.¹⁶ Der folgende Ausschnitt aus Mendelssohns Studie »Über die Frage: was heißt aufklären?« spricht auch dafür: »Kultur im äußerlichen heißt Politur. Heil der Nation, deren Politur Wirkung der Kultur und Aufklärung ist; deren äußerliche Glanz und Geschliffenheit innerliche, gediegene Aechtheit zum Grunde hat!«¹⁷ Neben der Populärphilosophie ist es im deutschen Sprachraum die Welt der schon erwähnten Georg-August-Universität Göttingen – an der auch Bouterwek arbeitete –, wo die Nähe des Rezeptionsterrains und der Geistesströmung und der wirkungsgeschichtliche Transfer am allermeisten zum Ausdruck kommt.

Herder, Kant und Goethe pflegten vielseitige Beziehungen zur Universität, Göttingen bedeutete für sie auch eine Art Maßstab. Während der Positionierung des Neohumanismus-Begriffs entdeckte Gergely Főrizs die Zusammenhänge unter anderen zwischen dem Göttinger und dem Weimarer Neohumanismus. Als einen zwar indirekten, aber grundlegenden Kontext des Ersteren bezeichnete er den angelsächsischen Neoplatonismus.¹⁸ Der Gedanke der Ein-

15 Ferenc Horkay Hörcher: »Sensus Communis in Gellert, Garve and Feder. An Anglo-Scottish element in German popular philosophy?«. In: Ders.: *Prudentia Iuris. Towards a Pragmatic Theory of Natural Law*. Budapest 2000, 137–157.

16 Gergely Főrizs: »*Álpeseken Álpesek emelkednek*«. *A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben [Alpen erheben sich über Alpen. Bildungsideal in den theoretischen Schriften von Dániel Berzsenyi]*. Budapest 2009, 55–71.

17 Moses Mendelssohn: »Über die Frage: was heißt aufklären?«. In: *Berlinische Monatschrift* 2 (1784), IX, 193–200, hier: 195.

18 Főrizs: *Álpeseken Álpesek* (wie Anm. 16), 13, 146–148.

heit zwischen Mensch und Welt sowie zwischen Wissen und Lebenswandel waren hier genauso charakteristisch wie die Idee der Unzertrennlichkeit der Wissenschaften und der Künste. Wie schon erwähnt, wurde das scholastische, schulische Beziehungssystem der Bildung und Umbildung durch den Maßstab der Verfeinerung und Ungeschliffenheit ersetzt: Zum »Göttinger Geist« gehört die »Common-Sense-Philosophie« genauso wie die Gesellschaftsriten, die Selbstorganisationen der verschiedenen Göttinger Studentenvereine, die Entwicklung der Stadt, das Pulsieren des allgemeinen kulturellen Lebens.¹⁹

Daran lässt sich sehen, dass die deutsche Rezeption einerseits eine systematische und adäquate Verarbeitung und Anwendung darstellt, andererseits aber eine gebrochene bzw. modifizierende, assimilierende Übernahme. Dank ihrer unterschiedlichen politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und sprachlichen Dispositionen kann dieser Prozess nicht anders abgelaufen sein. Diese Art und Weise der ambivalenten britisch-deutschen Interaktionen spiegelt auch die deutsch-ungarischen Transfers treu wider.

Der Politeness-Diskurs wurde in Ungarn vor allem durch den Import dieser Grazientheorien und von den ungarischen Studierenden an der Universität Göttingen, die damals als der wichtigste kontinentale Vermittler der britischen geistigen Einwirkung galt, belebt. Im Bereich der Graziendichtung erwarb Christoph Martin Wieland die größten Verdienste, er beeinflusste vor allem Ferenc Kazinczy; aber auch Sándor Kisfaludy, János Kis oder eben Ferenc Kölcsey »opferten den Grazien«. Ein bedeutendes Ergebnis der Bearbeitung der ungarischen Graziendichtung von László Gergye ist, dass die Graziendichtung als eine aus den erwähnten Richtungen entwickelte neue Konstruktion zu einer neuartigen ungarischen ästhetischen Kategorie wurde und im allgemeinen poetischen Denken einstweilig eine zentrale Stelle einnahm.²⁰ Über ihre dichtungsgeschichtliche Figurenvariante hinaus tauchte die Graziendichtung in Ungarn in dieser Periode also auch in weiteren Formen auf, nämlich in den Diskursen eines zivilisatorischen Bildungsideals bzw. der »akademischen« Ästhetik.

Hinsichtlich des medialen Trägers wurde die Strömung vor allem von verschiedenen Zeitschriften – Kazinczys *Orpheus* oder sogar József Kármáns *Uránia*, dem *Erdélyi Múzeum* von Gábor Döbrentei und Emil Buczy oder den

19 Vgl. Luigi Marino: *Praeceptores Germaniae. Göttingen 1770–1820*. Göttingen 1995, 157–184; *Göttingen. Geschichte einer Universitätsstadt. Band 2. 1648–1866*. Hg. Ernst Böhme, Rudolf Vierhaus. Göttingen 2002, 395–479, 766–979.

20 László Gergye: *Műzsák és Gráciák között. Kazinczy Ferenc és a gráciaköltészet [Unter Mäusen und Grazien. Ferenc Kazinczy und die Graziendichtung]*. Budapest 1998.

Drucken von Schedius – programmatisch angewandt, und auch der Import kam in Ungarn in den meisten Fällen durch die Vermittlung von unterschiedlichen Zeitschriften zustande: Der belletristische *Göttinger Musenalmanach* und die wissenschaftliche *Göttingische Gelehrte Anzeigen* oder Wielands *Der Teutsche Merkur* fungierten als effiziente Vermittler. Eine noch größere Bedeutung als diese überwiegend deutschen Foren hatte aber zu dieser Zeit die äußerst populäre englische Zeitschrift *Spectator*, welche die betreffende Mentalität unmittelbar und auf direktem Wege verbreitete. Die ungarischen Gelehrten, die in Göttingen studiert hatten, der Zeitungsredakteur Mátyás Rát oder János Kis, Döbrentei, József Teleki, József Dessewffy oder György Bessenyei als Vertreter einer früheren Generation, die Zeitschriften *Mindenes Gyűjtemény*, *Erdélyi Muzéum* und *Uránia* können alle mit je einer ungarischen Rezeptionswelle der Zeitschrift *Spectator* in Verbindung gebracht werden. Die zeitlichen Verschiebungen zwischen den Rezeptionswellen werden aber auch dadurch deutlich, dass Kelemen Mikes dieses Periodikum in französischer Übersetzung schon in den 1730er Jahren kannte, folglich kann festgestellt werden, dass die in der Zeitschrift geschilderte Mentalität von Shaftesbury in Ungarn schon über eine ziemlich lange lebendige Tradition verfügte, als die Bearbeitung dieser Mentalität hier um die Jahrhundertwende aktiver wurde. Im Gegensatz dazu bedeutet die Wanderung der ungarischen Studierenden nach Göttingen und ihre Heimkehr eine synchrone Rezeption (offensichtlich nicht im Verhältnis zur britischen, sondern zur kontinentalen Lage), da zum Beispiel János Lajos Schedius auch auf dem deutschen Sprachgebiet ein bedeutender Vertreter des zeitgenössischen wissenschaftlich-geistigen Lebens war. Die genannte britische bzw. deutsche Einwirkung ist also zeitlich, räumlich und hinsichtlich ihres Mediums sehr verwickelt, aber eben deswegen sehr intensiv. In dieses intensive Muster lässt sich auch der Grazien-Aufsatz von Karl Georg Romy einordnen.

Nach Romy wird der Grazie-Begriff in der Ästhetik und in den bildenden Künsten vor allem als eine Art »Modification des Schönen« betrachtet. Man spricht von der Grazie in den Zeichnungen, von der Grazie des schönen Mädchens, aber man bezeichnet auch das Gesicht des ehrwürdigen Alten mit dem Attribut »voll mit Grazie«. Nach Bouterwek behauptet Romy: »Schönheit wird zur Grazie [...] wenn sich der zarteste Reiz einer gefälligen Bedeutsamkeit des ästhetischen Ausdrucks in dem Reiz der gefälligsten Form verliert.«²¹ Bei der Erklärung der Grazie – so Romy – sollte man sich nicht die Form, sondern den

21 Romy: »Ästhetische Abhandlung« (wie Anm. 4), 167.

Ausdruck vor Augen halten, weil die Grazie nach seiner Vorstellung auch dort zu finden ist, wo es keine schönen Formen gibt, zum Beispiel in den menschlichen Gesichtern. Das von Pocken völlig entstellte Gesicht eines Mädchens kann doch über Grazie verfügen. In diesem Fall kommt eine Art moralische Schönheit zum Ausdruck, die aber keine Form hat. Bei Romy ist also über den herzerfreuenden Ausdruck hinaus die schöne Form nicht notwendig. Wegen des angenehmen Ausdrucks kann der Einklang, die Harmonie, »graziös« sein, auch wenn die schöne Form außer Acht gelassen wird. Romy hält es für wichtig, sich auch von der Grazie-Auffassung des Jahrgangs 1805 der Münchner Zeitschrift *Aurora* abzugrenzen, weil die Grazie in dieser Auffassung nur in einer recht engen Bedeutungsdomäne interpretiert wird: »Das Wesen der Grazie besteht in dem freyen harmonischen Spiele des innern sittlichen Sinnes mit dem blühenden Leben äußerer gefälliger Formen.«²²

Die Bewegungen in den Gemälden des genialen Raffaels tragen nach Romy eine Grazie besonders hinsichtlich des Ausdrucks. Auch wenn wir das schöne Gesicht nicht sehen, kann eine Arm- oder eine Beinbewegung graziös sein. Raffaels Madonna besitzt für ihn die höchste Anmut: In diesem Gemälde entdeckt er den angenehmsten Ausdruck, die reinste Harmlosigkeit, die treueste Moralität und die innerste mütterliche Liebe. Zugleich überstieg – nach Bouterwek – auch Correggios Christusdarstellung die bloße Schönheit, denn hier spricht etwas Höheres und Herrlicheres als das Schöne. Auch dieses »etwas« ist natürlich die *Grazie*, die bei Bouterwek in den höheren Regionen der *Schönheit* und auch bei dem ihn zitierenden Romy in enger Einheit mit dem *Herrlichen* wirkt.

Rumys Grazie-Definition: »[D]ie Grazie ist jene feine Modification des Schönen, wo entweder die Schönheit der Form mit dem innigsten, gefälligen Ausdruck verknüpft, oder der gefällige, angenehme Ausdruck so herrschend und anziehend ist, daß man dabey die Schönheit der Form nicht verlangt, sondern gerne vermißt, indem sie durch den gefälligen, anmuthigen, lieblichen Ausdruck ersetzt[!] wird.«²³ Nach dieser Definition liegt »[i]n dem Ausdruck des Grazie besitzenden Gegenstandes [...] immer etwas gefälliges. Daher flößt die Grazie auch Liebe ein, oder das Bestreben sich mit dem gefallenden Gegenstande genau zu vereinigen.«²⁴

Romy unterscheidet in seinem Aufsatz zwischen der lustigen, der seriösen und der traurigen Grazie. Die lustige Grazie findet er in einigen Briefen von

22 Ebd., 173.

23 Ebd.

24 Ebd.

Voltaire, in Gessners *Idyllen* bzw. in Wielands *Grazien* und *Musarion*. Die seriöse Grazie kann in den Lehren der griechischen Philosophen, in Raffaels Gemälden und in den Werken der römischen Dichter identifiziert werden, in diesen kann man das »Urbane« am allermeisten entdecken. Unter den Lateinern ist die traurige Grazie vor allem für Tibull und Terenz, und unter den Deutschen für Hölty charakteristisch.

Rumy meint, wenn sich die Grazie mit der Harmlosigkeit und der Moralität umarmt, erreicht sie ihren höchsten Grad. Im gesellschaftlichen Leben stellt die Grazie seit den antiken Griechen auch ein Bildungsmittel dar, und die moralische Grazie lebt vor allem im Christentum weiter. Bei Rumy verfügen die Musik, die Freundschaft, die Wahrnehmungen und die Moral alle über eine Grazie, zugleich betont er, dass sie ihre Wirkung in erster Linie im »ästhetischen Enthusiasmus« entfaltet.²⁵

Der Grazien-Begriff ist in ungarischen Texten ab dem 16. Jahrhundert – anfangs in geistlichen Texten, staatsrechtlichen Kontexten und in Höflichkeitsformen – nachweisbar. Im Weiteren bekommt der Begriff immer mehr ästhetische und poetische Konnotationen. Das Wort »grácia« wurde im Ungarischen um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zur Bezeichnung einer autonomen poetischen, ästhetischen Kategorie sowie zu einem wesentlichen Element des Grundwortschatzes der sich modernisierenden Gesellschaft. Dies alles war die Folge der ungarischen Rezeption der deutschen sprachlich-kulturellen Einflüsse auf das Ungarische. Der oben erwähnte Text von Rumy ist gerade der wichtigste Beweis für diese Rezeption.

Die Grazienlehren der systematischen Ästhetik – wie die von Bouterwek – prägten noch die ästhetischen Überlegungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts²⁶, aber in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verlor die *Grazie* als ästhetische Kategorie ihre Relevanz. Rumy verknüpfte seine Grazienlehre im Aufsatz mit populärwissenschaftlichen deutschen und ungarischen Kontexten, er betrachtete den Aufsatz als Grundlage für eine später zu verfassende, systematische deutsch-ungarische Ästhetik, die aber doch nicht zustande kam.

Die zitierte Studie Rumys scheint sich der Reihe der ungarischen anthropologischen Ästhetiken gut anzupassen, und sie vertritt hierin eine besonde-

25 Ebd., 174.

26 Z. B.: Franz Ficker: *Aesthetik, oder Lehre vom Schönen und der Kunst in ihrem ganzen Umfange*. Wien 1840; Karl Christian Friedrich Krause's *Abriss der Aesthetik oder der Philosophie des Schönen und der schönen Kunst*. Hg. Johann Leutbecker. Göttingen 1837.

re Göttinger bzw. Bouterwek'sche Variante. Auf dieser Untersuchungsebene scheint die Hervorhebung der Gemeinsamkeiten gewinnbringender zu sein als die Betonung der Abgrenzungen, umso mehr, weil Rumys Grazienästhetik auch über die meisten wichtigen Grundzüge der zeitgenössischen ungarischen Ästhetiken verfügt. Und dies betont erneut die Relevanz jener Grundzüge.

József Pál schreibt, dass die Grazie bei Winckelmann der dynamische, aktive Aspekt der Verwirklichung der größten, idealen Schönheit sei.²⁷ Auch Attila Debreczeni ist der Meinung, dass die Grazie hier mit den Dynamismen zusammenhänge, die während der Vermittlung durch das ästhetische Kunstwerk im Schaffenden und im Rezipienten entstehen. An dieser Stelle kann einem die Sprezzatura-Tradition, die verfliegende Faszination oder eben die »erste Bewegung« des *je ne sais quoi*, die Dynamik der Geistesfunken in den Sinn kommen. Allerdings erscheinen Winckelmanns Begriffe als »Bestandteile eines einzigen Vorstellungskreises«. Sie versuchen denselben Prozess zu beschreiben, der mit allen ästhetischen Grunderfahrungen der Aisthesis, Poiesis und Katharsis so verbunden ist, dass er diese gleichzeitig integriert. Dieser Prozess ist die erlebnisartige Begegnung mit der Kunst, mit dem »Ästhetischen«: Winckelmann hält nicht »die theoretische Abgrenzung für das Wesentliche, sondern das Begreifen des Erlebnisses, das er während der Betrachtung der Meisterwerke der griechischen Kunst empfand und empfindet«.²⁸ Shaftesburys Naturauffassung beruht ebenfalls auf diesem erlebnisbasierten Dynamismus, den er auch auf der Ebene der Polis und des Individuums formuliert.²⁹ Bei Winckelmann funktioniert diese Aura vor allem während der Betrachtung eines Kunstwerks, jedoch im Prinzip kann sie auch während der Herausbildung jedes produktiven und kommunikativen ästhetischen Verhältnisses entstehen. Romy – einigermaßen wichtigtuertisch – korrigiert Winckelmann in seiner Studie, aber die Geltung dieses dynamischen Modells wird nicht verletzt.

Im allgemeinen anthropologischen Rahmen gelten die »disziplinär werdenden« zeitgenössischen ungarischen Ästhetiken hinsichtlich ihrer Essenz u. a. als *dynamische Erlebnisästhetiken*. Diese Charakteristik ist v. a. auf ihre angelsächsischen Vorläufer und Wurzeln zurückzuführen, aus denen sie, genauso

27 József Pál: *A neoklasszicizmus poétikája* [Die Poetik des Neoklassizismus]. Budapest 1988, 170.

28 Attila Debreczeni: »Fenség és grácia«. Ízléstörekvések a 18. század végének magyar irodalmában« [Erhabenheit und Grazie. Ästhetische Tendenzen in der ungarischen Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 104 (2000), 311–352, hier: 104, 324.

29 Pomezny: *Grazie und Grazien* (wie Anm. 13), 44–47.

wie Winckelmann selbst, sehr viel entnommen hatten. Bei Szerdahely wird die Ästhetik als die einheitliche Theorie der Humanitas, welche die Wissenschaften integrieren kann, ebenfalls nach den angelsächsischen Erlebnisästhetiken dynamisiert³⁰, genauso wie die schon erwähnten Diskurse der ebenfalls angelsächsischen Politeness in seinen Werken auch eine bedeutende transtextuelle Perspektive eröffnen.³¹ Zu dieser Zeit stand das Verhältnis zwischen der Wirkung (*vis*) und dem danach entstehenden *motus* (Bewegtheit, Gemütsbewegung, Leidenschaft) im Mittelpunkt; es muss eine Wirkung generierende Kraft und eine darauf reagierende, sie rezipierende Gemütsbewegung geben. Dieses Verhältnis ist also als eine *Bewegungsrelation* zu betrachten.³² »Sein kunsttheoretisches System basiert darauf, dass die Erkenntnis der Schönheit, d. h. die künstlerische Erkenntnis, durch Perzeption bzw. Sensibilität erfolgt, und nicht durch intellektuelle Erkenntnis, d. h. durch Vernunft. Die Schönheit wohnt nicht objektiv im wahrgenommenen Objekt, sondern sie wird im Prozess der sinnlichen Erkenntnis, d. h. in seiner Medialität konstruiert. Damit dies geschehen kann, muss das Objekt über eine bestimmte Ausstrahlung verfügen, die [sich] auf die Wahrnehmung spezifisch auswirken kann. Diese Ausstrahlung ist das ästhetische Licht, das im Gegensatz zur Helligkeit wie ein Impuls auf den Rezipienten wirkt, aber gleichzeitig muss auch abgetönt werden.«³³ Diese Zitate sprechen erneut für den angenommenen Zusammenhang: Die Emanation der Grazie, die zwar vieldeutig, aber wie gesehen z. B. bei Shaftesbury (und Winckelmann) von grundlegender Bedeutung ist, scheint hier auch als der Dynamismus der Kunstwerkrezeption kodiert zu werden.

Allerdings ist die Wirkung der ästhetisch gefärbten westeuropäischen Erlebnisdiskurse, bzw. der psychologisch-anthropologisch neuinterpretierten rhetorischen Tradition³⁴ auch bei Romy eindeutig spürbar. Zum Ziel wird der ekstatische Zustand des Enthusiasmus, der »Bewegung« gesetzt, der bei ihm am

30 Piroska Balogh: »De gustibus non est disputandum? Közéletések Szerdahely György Alajos *Aesthetica*ájához«. [Annäherungen an die Ästhetik von G. Szerdahely]. In: György Alajos Szerdahely: *Aesthetica (1778)*. Üb., Hg., Piroska Balogh. Debrecen 2012, 279–319, hier: 281.

31 Ebd., 293.

32 Ebd., 281.

33 Ebd., 307 (Die Hervorhebung hinzugefügt, M. F. B..)

34 Attila Debreczeni: »Az »aesthetica« fogalma és a Magyar Museum programja« [*Der Begriff der Ästhetik und das Programm der Zeitschrift Magyar Museum*]. In: Edmund Burke *esztétikája és az európai felvilágosodás* [*Die Ästhetik Edmund Burkes und die europäische Aufklärung*]. Hg. Ferenc Horkay Hörcher, Márton Szilágyi. Budapest 2011, 193–211, hier: 211.

allermeisten im ästhetischen Ereignis der Konjunktion von Herrlichkeit und Grazie funktioniert.³⁵ Jedoch ist die dynamisierte Wirkungskraft, »die sinnliche Kraft« (Sulzer), die Reizung der Sensibilitäten, oder die ästhetisch sensible Kraft³⁶ nicht nur zur Bewegung geeignet, genauso wie bei Bouterwek, nach dem der »Schönheitsreiz« nicht bloß von sensorischer Bedeutung ist. Da die Schönheit wie bei Rumys Meister auch physisch, moralisch und intellektuell gleichermaßen betrachtet werden muss, so wird dieser Leitbegriff auch von den zeitgenössischen ungarischen Schönheitslehren multidimensional konzipiert.

Die grundlegende Charakteristik der Humanitasästhetiken des 18. Jahrhunderts ist, dass sie die Entwicklung des sinnlichen Erkenntnisvermögens und die ästhetische Ausbildung des allseitig gebildeten Menschen als eine idealtypische Zielvorstellung postulieren, die aber keinen vollständig verwirklichtbaren Telos bedeutet, vielmehr ist das kontinuierliche Streben nach ihr selbst von Bedeutung. Diese Art des Wissens – wie Gergely Fórizs in seiner letzten Studie an der zeitgenössischen Wichtigkeit der Grazie als Bildungsmittel schreibt – manifestiert sich nicht in direkten, offenbaren und endgültig definierten Begriffen, sondern in der Form der beweglichen Schönheit mit Grazie. Diese Ansicht will nicht das Endziel der Ausbildung erreichen, sondern ihre Kontinuität aufrechterhalten.³⁷ Der allseitig gebildete Mensch, die verkörperte Humanitas (Cicero), der Virtuoso (Shaftesbury), die Schöne Seele (Wieland), der homo aestheticus (Szerdahely)³⁸, oder eben der Neohumanist-Polyhistor (Schedius, Rummy) sind gemeinsame anthropologische Idealkonstruktionen im Mittelpunkt dieser Schönheitslehresysteme. Sie sollen eben die einzigartige und unersetzbare Bedeutung der Verschönerung im Politeness-, Bildungs-, oder Formierungsprozess³⁹ demonstrieren: Das Menschenideal ist hier ästhetisch geprägt, seine Lebensführung mit Grazie bekräftigt die Geltung der Vorannahmen.

Diese Perspektive ist also keine Theorie, sondern sie aktiviert die Bereiche der Praxis. Sie stellt einen praktischen Zweig der Ästhetik dar, der der *Ausbil-*

35 Rumys Beispiel ist Correggios Christus-Darstellung. Vgl. Rummy: »Ästhetische Abhandlung« (wie Anm. 4), 168.

36 Debreczeni: »Az »aesthetica« fogalma« (wie Anm. 34), 194–196.

37 Gergely Fórizs: »Kontextusok az Uránia programszövegeinek képzési modelljéhez« [Kontexte zum Bildungsmodell der Zeitschrift *Uránia*]. In: *Irodalomtörténet* 96 (2015), 119–145, hier: 96, 145.

38 Vgl. Gergely Fórizs: »Szerdahely György Alajos *Aestheticájának* alapelvei« [Die Grundsätze der *Aesthetica* von G. Szerdahely]. In: *Irodalomtörténet* 94 (2013), 187–206.

39 Zu Relation zwischen Formierung und Bildung: Hans Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1990 (= *Gesammelte Werke*, 1), 15–23.

dung des Empfindungsvermögens eine zentrale Bedeutung zuordnet, da es die Schönheit ist, was einen zivilisiert und human macht.⁴⁰ Dadurch gewinnt es an Bedeutung, dass die wissenschaftlich werdende Sprechart und Perspektive der Ästhetik hier gleichzeitig ein Bildungsideal mit individuellen und sozialen Thesen darstellen, und dass Schönheit und Güte, Ästhetik und Moralität hier (noch) Hand in Hand gehen, wie auch im Fall von Rumy's Raffael-Madonna, die die »höchste Grazie« erstrahlen lässt und nicht nur nebenbei einen praxisorientierten Lehrstoff darstellt.⁴¹

40 Vgl. Balogh: *Ars scientiae* (wie Anm. 1); Balogh: »De gustibus« (wie Anm. 30); Fórizs: »Szerdahely György Alajos« (wie Anm. 38); Debreczeni: »Az »aesthetica« fogalma« (wie Anm. 34).

41 Rumy: »Ästhetische Abhandlung« (wie Anm. 4), 168.

Ferenc Hörcher and Kálmán Tóth

The Scottish Discourse on Taste in Early 19th-Century Hungary

Two Translations of Hugh Blair's Introduction to Rhetoric

1.

Hugh Blair's handbook of rhetoric entitled *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, published in London in 1783 and continuously republished for almost a century, is among the best-known pieces of the history of rhetoric from the late 18th century. Its impact in America is well documented.¹ But it was also widely translated and read in Continental Europe,² from Spain to Russia.³ A recent article introduced its influence on Czech thinking about aesthetics and stylistics.⁴

This paper offers insights into the reception of Blair's book in another Central European country, in early 19th-century Hungary, from a rather specific

- 1 For an overall assessment of his reception see Stephen K. Carr: »The Circulation of Blair's Lectures.« In: *Rhetoric Society Quarterly* 32 (2002), 4, Fall, 75–103. For the American reception in particular, see Charlotte Downey: »Introduction.« In: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres by Hugh Blair. Delmar Scholars' Facsimiles and Reprints*. New York 1993. See also Warren Guthrie: »The Development of Rhetorical Theory in America, 1635–1850.« In: *Speech Monographs* 15 (1948), 61–71; Winifred Bryan Horner: *Nineteenth-Century Scottish Rhetoric. The American Connection*. Carbondale 1993; Thomas P. Miller: *The Formation of College English. Rhetoric and Belles lettres in the British Cultural Provinces*. Pittsburgh 1997; and H. Tarver: »Abridged editions of Blair's Lectures on Rhetoric and Belles Lettres in America. What Nineteenth-century College Students Really Learned About Blair on Rhetoric.« In: *Bibliothek. A Scottish Journal of Bibliography and Allied Topics* 21 (1996), 55–68.
- 2 See Don Abbott: »Blair »Abroad«. The European Reception of the Lectures on Rhetoric and Belles Lettres.« In: *Scottish Rhetoric and Its Influence*. Ed. Lynee Lewis Gaillet. Mahwah, New Jersey 1998, 67–77. We are also aware of German translations (1785–89), as well as a French (1796), Spanish (1798), Italian (1801), and Russian one (1837). See »Editors' Introduction.« In: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres, by Hugh Blair*. Ed. Linda Ferreira-Buckley and S. Michael Halloran. Carbondale 2005, xix.
- 3 Carr lists four Russian (1791, 1799, 1800, 1837–38) and four Spanish (1798–1801, 1804, 1816–7, 1834) editions and a Spanish language compendium from 1815. See his annotated checklist in Carr: »The Circulation« (= note 1), 96–103, 103.
- 4 Jiří Kraus: »The Influence of Blair's Lectures on Czech Aesthetics and Rhetoric in the 19th Century.« In: *Listy filologické* 118 (1995), 260–266. See also Jiří Kraus: *Rhetoric in European Culture and Beyond*. Prague 2014, 193.

perspective. As is well-known, the book begins with a chapter on taste. Blair's explanation of the central role of taste in his rhetoric is the following: »The nature of the present undertaking leads me to begin with some enquiries concerning Taste, as it is this faculty which is always appealed to in disquisitions concerning the merit of discourse and writing.«⁵ Indeed, taste was in the centre of scholarly discussion of rhetoric and the theory of the beautiful in the age in Scotland and, in particular, in Edinburgh, where at one time the Select Society called for papers on taste in a competition, reflecting on recent interest in the subject and launching an avalanche of new writings.⁶ In Britain and, more generally, Europe, discourses on taste were reproduced on an unprecedented scale.⁷ One could mention Voltaire and Montesquieu as key players in the context of this fashionable discourse, and it is worth noting that the young Edmund Burke added an introductory chapter on taste to his earlier tract on the Sublime and the Beautiful in 1759.⁸ In other words, Blair was in tune with his age when he realised that he had to confront the issue of taste very early on in his Lecture series.

It was this central role enjoyed by the concept of taste in the discussions of the best minds of the Enlightenment and, in particular, in the edifice of Blair's rhetoric that made it a potential target for two Hungarian authors and translators almost fifty years after its late publication in 1783, but almost simul-

- 5 For the citations from Blair's work in this essay we refer to the original edition: Hugh Blair: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, By Hugh Blair D. D. *One of the Ministers of the High Church, and Professor of Rhetoric and Belles Lettres in the University of Edinburgh*. In three volumes. Dublin 1783.
- 6 In his article on *Art and aesthetic theory* Alexander Broadie claims: »the sheer number of truly inventive works on aesthetics was a distinctive feature of the Enlightenment in Scotland«. He has the following list of authors of the philosophical study of beauty: »The two most important writers in the field were Francis Hutcheson and David Hume, though others, such as George Turnbull, George Campbell, Alexander Gerard, Allan Ramsay (the painter), Henry Home (Lord Kames), Adam Smith, Thomas Reid, Hugh Blair and Archibald Alison, were significant writers in the subject«. In: *The Cambridge Companion to the Scottish Enlightenment*. Ed. Alexander Broadie. Cambridge 2003, 280–297, 280. While Broadie lists Blair with his work on Rhetoric among the authors on aesthetics, the handbook on the topic unfortunately leaves him out: *Art and Enlightenment. Scottish Aesthetics in the Eighteenth Century*. Ed. Jonathan Friday. Exeter 2004.
- 7 For a Hungarian language handbook of the history of the Enlightenment's discourse on taste see Ferenc Hörcher: *Eszétikai gondolkodás a felvilágosodás korában, 1650–1800*. [Aesthetic Thought in the Age of Enlightenment, 1650–1800] Budapest 2013.
- 8 Dario Perinetti: »Between Knowledge and Sentiment. Burke and Hume on Taste«. In: *The Science of Sensibility. Reading Edmund Burke's Philosophical Enquiry*. Ed. M. Deckard and K. Vermeir. New York 2012, 283–304.

taneously. This paper offers a closer look at the circumstances of the two parallel publications, in order to arrive at some understanding of the motivations behind this rather surprising intellectual coincidence and the achievements of the two translators.

János Kis, one of the two translators, published his translation entitled *Az ízlésről* (On Taste), in 1825, in the number one Hungarian academic journal of its time, *Tudományos Gyűjtemény* (Scholarly Collection).⁹ Launched by György Fejér, this journal was published between 1817 and 1841, and it played a major role in organising scholarly activity and publishing research findings in a whole range of sciences in Hungary in a period when the institutional background of the sciences was still underdeveloped. When the Blair piece was published, the journal had already been taken over by András Thaisz, who served as its chief editor. The translator himself, János Kis (1770–1846), a Lutheran superintendent (bishop), was one of the most productive authors of the period. His interests ranged from poetry and literature to philosophical, moral, and aesthetic issues.¹⁰ Kis, who was partly educated at the famous university of Göttingen (he also studied at the University of Jena, where Friedrich Schiller had been one of his professors, and in 1817 he received an honorary degree from its Faculty of Theology¹¹), seems to have been well versed in contemporary German, French, and English poetry; but his interest in art was not for art's sake. His general views on culture and its role in society bore affinities with what was called *Popularphilosophie* in 18th-century Germany. According to this notion of philosophy, based on the figure of Socrates in ancient Athens and generally inspired by faith in the wisdom of the Ancients, rather than getting lost in school philosophy's hair-splitting terminological debates, the Enlightened intellectual needed to tackle the burning social and moral issues of his day in order to lead his compatriots to new ways of seeing,

9 János Kis: »Az ízlésről«. [On Taste] In: *Tudományos Gyűjtemény* 9 (1825), 8, 76–88.

10 He seems to have followed an earlier cultural paradigm, according to which oratory and rhetoric are the most important components of improving a language, apart from translations. For more on this see Kálmán Tóth: *Nemzedéki emlékezet és kulturális identitás Kis János superintendens Emlékezései életéből című művében*. [Generational Memory and Cultural Identity in Superintendent János Kis' Recollections of his life]. Unpublished PhD dissertation. Budapest 2010], 99–111. Online available at <<http://doktori.btk.elte.hu/lit/tothkalmán/diss.pdf>> [20.03.2018].

11 For this data see *Magyar írók. Életrajz-gyűjtemény* [Hungarian Writers. A Biographical Collection]. Collected by Jakab Ferenczy and József Danielik. Pest 1856, 246. »He was honoured by the university of Jena in 1817 by a diploma of theology.« (Translation by F. Hörcher)

perceiving, and sometimes even solving them.¹² This intellectual movement was inspired by what was regarded as the pragmatic, common-sense spirit of the Scottish (and, more generally, the British) Enlightenment.¹³ As Kálmán Tóth puts it in his recent analysis of Kis' activity, this preacher-writer had very similar interests to his German contemporaries: his »main effort was – following Kazinczy – to improve their (i.e. his compatriots') taste, which he hoped to achieve through the study of the classics by the Greek-Roman and Western European peoples.«¹⁴ János Horváth's earlier study of Kis also stresses his general interest in the role of polished taste in cultural improvement, in the spirit of enlightenment ideas of culture.¹⁵ The terms Horváth uses to describe the character of Kis' public persona are also very informative. First, he refers to Kis' own self-fashioning in his confession-like *Emlékezései* (»Recollections«), in which Kis reviews his career in a self-critical tone, claiming that he was an autodidact, who instead of creating his own oeuvre, preferred to become a paraphrast (a terminological expression with Greek-Latin roots), the translator of readings he enjoyed reading himself.¹⁶ The other description of Kis refers to the lifestyle he led in his later years. According to Horváth, this lifestyle came quite close to though was not identical with the stylistic term used to denote the next period, the *Biedermeier*.¹⁷ In connection with this later self, Horváth uses the expression »useful burgher« (hasznos polgár) to describe his hero, who pursued bourgeois (bürgerliche) virtues.¹⁸

Kis' translation program, which he pursued throughout his decades-long career, was subordinated to this general educational aim (although he may also

12 Due to the official censuring, politics itself was rarely discussed directly by German popular philosophers. For an overall account of them from a Hungarian perspective, see Gergely Fórizs: *Alpeseken Alpések emelkednek. A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben* [Alps on Alps arise. The Idea of Bildung in the Theoretical Texts of Berzsenyi]. Budapest 2009, 55–71.

13 For the British influence on German popular philosophy, see Ferenc Hörcher: »Sensus Communis in Gellert, Garve and Feder. An Anglo-Scottish element in German popular philosophy«. In: Idem: *Prudentia Iuris. Towards a Pragmatic Theory of Natural Law*. Budapest 2000, 137–157.

14 Tóth: *Nemzedéki emlékezet* (= note 10), 26.

15 János Horváth: »Kis János«. In: Idem: *Berzsenyi és íróbarátai* [Berzsenyi and his writer friends]. Budapest 1960, 227–262, 232.

16 *Ibid.*, 232.

17 The Biedermeier was an artistic style characteristic in Central Europe of the petite bourgeoisie. See Béla Zolnai: *A magyar Biedermeier* [The Hungarian Biedermeier, 1940]. Budapest 1993.

18 Horváth: *Berzsenyi* (= note 15), 262.

have had a more prosaic motive: earning money with his publications).¹⁹ Given his respectable output, it is perhaps not much of a surprise that this talented and industrious translator of a relatively poor serf family background²⁰ actually finished the translation of Blair's whole (but abridged) book in order to offer it to the general public as the accomplishment of one of the founding members of the recently established Academy.²¹

It is more surprising, perhaps, that between the publication of the first chapter of Blair's book on taste in the journal article format in 1825 and the

- 19 See Gergely Labádi: »A' Magyar Páméla és forrása« [The Hungarian Pamela and its Sources]. In: Kis János: *A' Magyar Páméla. Forráskiadás*. Ed. Gergely Labádi, Budapest 2014, 15. For a more complex and to a certain extent different view on this issue, see Kálmán Tóth: »Kis János. A' Magyar Páméla. Forráskiadás«. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 119 (2015), 422–425. On the financial aspect of literary work in the 19th century see Sándor Hites: »Magyar irodalom a 19. században. Az új magyar irodalomtörténeti kézikönyv 19. századi kötetének szinopszisa« [Hungarian Literature in the 19th century. Synopsis of the 19th-century volume of the new handbook on Hungarian Literary History]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 119 (2015), 651–692.
- 20 The father of Kis was a socager, so he did not belong to the poorest part of society, as the family had under-servants. See Superintendent János Kis: *Emlékezései életéből. Maga által feljegyezve. Első közlemény. Nevendékségét, professzorságát és predikátorságát tárgyazó emlékezések* [Superintendent János Kis' Recollections of his Life, Written by Himself. First Issue. Recollections of his student days, professoriate and his days as preacher]. Sopron 1845, 11. If only in a rather modest way, his parents could help him during his student years in Sopron, covering the costs of his food and even receiving exchange students. (Ibid., 68.) His father had minor business connections in Győr, too, and joining him once on his journey to Győr, his son could subscribe to the dictionary of Máttyás Ráth in 1790 (Ibid., 66–67). Kis emphasizes his parents' poverty to explain why he himself had not encountered artworks in his childhood and thus absolve himself from the charge of having unrefined taste (Ibid., 18–19).
- 21 Blair Hugo' *rhetorikai és esztetikai leczkái*. Némely kihagyásokkal és rövidítésekkel angolból Kis János által [The Rhetorical and Aesthetic lectures of Hugh Blair. With certain Abridgements and shortenings, translated from English by János Kis]. Buda 1838, I–II. Available online <http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ169762605> [20.03.2018]. It is relevant that both volumes indicate in their titles that the translations were done with »some omissions and abridgments«. About the publishing history of Blair's book in its full and abridged English-language and translated versions in Europe and America, see Carr: »The Circulation« (= note 1), 75–104. As mentioned, this is a useful overview of the reception of Blair in the hundred years following its publication, providing also a full bibliographical list of the published volumes, including the Hungarian language translation. A further paper on the topic: Abbott: »Blair Abroad« (= note 2). The original name of the Hungarian Academy of Sciences was Hungarian Learned Society (Magyar Tudós Társaság), but in 1845 its name was changed to the one still in use today. In what follows, we use the both Academy and Society for brevity's sake.

independent publication of the whole work in 1838, 13 years passed.²² The full translation was made possible by the translation project of the newly founded Hungarian Academy of Sciences, which tried to popularize the sciences in Hungary by publishing works which might raise general interest and possibly also be taught in schools or at the university.²³ In the explanatory notes of the publication, we find some general remarks about the publication procedure by the secretary of the Academy, Ferenc Schedel (Toldy).²⁴ Schedel identifies the referees of the publication: Count Aurél Dessewffy and Antal Tasner, both of whom were corresponding members of the Academy. He also points out that the publication is one of the 61 works which the Academy had urged Hungarian writers to translate in 1832.²⁵

It is perhaps no coincidence that one of the referees was Count Aurél Dessewffy. He is our second translator. As a young man, he also translated the same chapter of Blair's book on taste as Kis. One should note, however, that Dessewffy's Hungarian version of Blair's chapter on taste should not be regarded as a simple ›translation‹ according to the originality-paradigm of the age, because he seems to have been much freer in expressing his own views on the matter than what was expected from a pure translator. One can, however, easily identify Blair's chapter as his basic source material. His work was published in

- 22 On the Hungarian reception of Hugh Blair's Lectures, see Árpád Vígh: *Retorika és történelem* [Rhetoric and History]. Budapest 1981, 89–110. Vígh only mentions the translator of Blair's work in the following sentence on page 93: »The excellent and still enjoyable translation of János Kis from 1838 is an important event in our history of rhetoric.« In the corresponding footnote 28 on page 445 Vígh refers to Kis' earlier translation of Blair's chapter on taste in 1825, and he mentions the shortenings of the translation of 1838, in which Kis leaves out the chapters addressing some British writers, originally planning to replace them with analyses of some Hungarian works, but in the end, Kis could not realize this aim.
- 23 The bibliography of the publishing project of the Academy between 1831–1848 is collected in: *A Magyar Tudományos Akadémia 1831 és 1848 között megjelent kiadványainak nyomtatástörténeti megjegyzésekkel és teljes szövegű online hozzáférést lehetővé tevő linkekkel ellátott bibliográfiája* [Bibliography of the publications of the Hungarian Academy of Sciences, published between 1831 and 1848, with notes on their printing history and links which allow their full online access]. Ed. István Gazda. Budapest 2014.
- 24 Ferenc Toldy (1805–1875), physician, critic, literary historian. Born Franz Joseph Schedel, in 1847 he officially changed his surname to Toldy, which he had already used as a pen-name since 1826. He became a full member of the Academy in 1830, where he was appointed to serve as assistant recorder and archivist in 1831. He succeeded Döbrentei as secretary of the Academy in 1835. He is regarded as the ›Father of Hungarian literary studies‹.
- 25 This note was published in the second volume, after the Contents, without pagination.

the same year as Kis' first translation, in 1825, in a recently founded periodical, *Felső Magyar Országai Minerva* (Minerva of Upper Hungary),²⁶ which was sponsored by his father, Count József Dessewffy, one of the most erudite aristocrats in Hungary. The journal's editor, Mihály Dulházy, a procurator of Kassa (today Košice, Slovakia) and Dessewffy's secretary, explained the journal's aim: »We are free to include in [issues of the journal] themes from the circle of all kinds of Sciences, Fine and Mechanical Arts (except those which concern Politics).«²⁷

As mentioned, the translation came out in the same year as Kis' version, in 1825, in the first issue of the newly founded cultural magazine. We know that in the first year the editor received significant intellectual support from his sponsor, the count. The fact that the essay on taste came out in the opening issue was most probably meant symbolically to send the message that taste (and with it an educational-didactic function) was going to be one of the chief concerns of the journal. The interesting fact, however, is that the translator himself was rather young, still in his school years. Aurél Dessewffy (1808–1842) was not more than 17 years old, and still studying in Kassa, when his father must have suggested that he write his work along the guidelines of Blair's ideas, expressed in English. But we know that he was a rather precocious youngster. Not only did his father take him to the Hungarian Diet in Pozsony (today Bratislava, Slovakia) in 1825, Aurél also enriched the journal with a number of translations from French and English, including tracts on Aesthetics relying on such eminent writers as Home, Blair, Sulzer, and Bouterwek.²⁸

2.

Now that we have introduced our main characters, the two translators, János Kis and Aurél Dessewffy, let us now compare their respective intellectual horizons. First, one needs to be aware of the social-cultural distance, which separated them. Not only were they members of different generations (Kis was older than Aurél's father), they belonged to two different social universes, as

26 Hereinafter referred to as *Minerva*. Count Aurél Dessewffy's publication on taste appeared in the first issue. A[urél Dessewffy]: »Az Ízlésről« [On Taste]. In: *Minerva* 1 (1825), 1, 1, 14–26.

27 Mihály Dulházy: »Jelentés« [Report]. In: *Minerva* 1 (1825), 1. Quarterly, without pagination. Online available at <https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/178600/FMOM_1825_01_01.pdf> [20.03.2018].

28 See the short commentary on Aurél by Ferenc Schedel, published in *A Magyar Tudós Társaság évkönyvei*. 6 (1840–1842), Buda 1845, 139.

well. Though they both belonged to Kazinczy's circle,²⁹ Kis' social background was quite different from the traditional lifestyle of the aristocratic family circle of the Dessewffy family. Aurél's father, Count József, however, was on friendly terms with Kazinczy, too. Their connection secured Kazinczy's support for the literary venture of launching a new journal, and it explains why Kazinczy is so well represented among the most important authors of the first years of *Minerva*. Though he was initially critical of the design and title of the journal *Minerva*, Kazinczy's contributions were meant to give weight to this northeast Hungarian provincial venture, while Kis belonged to the hemisphere of Transdanubian urban intellectuals in the west of the country. Though the period in which Kazinczy, perhaps the most important force behind the institutionalisation of Hungarian literature in the first two decades of the 19th century, had wielded his greatest influence, he still provided strong support for a newly founded journal. One should realise the complexities of organising a literary periodical like *Minerva* in one of the cities well outside the centre of the country (although Kassa itself was a thriving city), in comparison with the central position occupied in early 19th-century Hungary by the metropolitan organ *Tudományos Gyűjtemény*. Kazinczy lived the life of a less well-off country gentlemen, but he had a very well established ›urbane‹ cultural *Bildung*, and he felt quite at home in the literary life of Pest-Buda, where he exercised an influence on certain circles in the metropolitan centre, like the so called ›the Pest triad of Kazinczy‹: István Horvát, Pál Szemere, and Mihály Vitkovics. Therefore, one should not construct a kind of opposition between the two journals. Both Kis and Dessewffy were well positioned to contribute to both journals, and the editor of *Tudományos Gyűjtemény* wrote of the new periodical with a supportive attitude: in each issue of 1825 his journal advertised the new issues of *Minerva*.

29 Ferenc Kazinczy (1759–1831) was a Hungarian nobleman. He was a writer, poet, linguist, historian, editor, and member of the Academy. He was also the key player in the debates over neology in the first decades of the 19th century. Between 1794 and 1801, he spent 2,387 days in prison for his involvement in the so-called Martinovics-coup, a kind of republican movement in Hungary in 1794 (according to another interpretation, little more than a provocation of the court). His correspondence is one of the most important sources on early 19th-century Hungarian cultural, social, and political history. »Kazinczy did not have a better friend than János Kis: they had learned to know each other before Kazinczy's imprisonment, and their friendship lasted all the way, for more than 35 years, until Kazinczy's death.« — (translated by F. Hörcher). Ferenc Bíró: *A legnagyobb pen-naháború. Kazinczy Ferenc és a nyelvkérdés* [The greatest War of Pens. Ferenc Kazinczy and the Question of Language]. Budapest 2010, 530.

One should resist the temptation to interpret the fact that each of the two men published a translation of Blair on taste as a sign of rivalry between them or the two scientific organs. We know that the text by the younger Dessewffy was the first to appear. We also know that he not only translated the English text, he also added his own ideas. The situation could be characterized as an opportunity for the author-translator, János Kis, the more experienced literary professional to provide a ›real‹ translation of Blair's chapter (he might have recognised the liberties Aurél had taken in his translation).

Concerning the motives behind Aurél's project, as mentioned, one should note the influence of his father and his own strong interest in British and German theorists of the newly emerging discipline of Aesthetics. As noted, given his education in Göttingen and his interest in popular philosophy, Kis can also be regarded as an Anglophile.³⁰ In fact, both Kis and the two Dessewffys shared this Anglophilia, fashionable among intellectuals at the turn of the century and in the first half of the 19th century as well. We have a rather detailed account of Count József's own background knowledge of English culture.³¹ As Attila Makay writes, »After classical literature, he acquainted himself first with German, later with English, and finally with Italian and French literature.«³² Early on, he had a habit of buying English books in Vienna and Italy, but he lost much of his interest in English literature between 1800 and 1815. Later, and in particular when following the English lessons taken by his son, Aurél, he once again became interested in British culture. Although he was not terribly moved by the Ossian fever³³, he had a number of favourite English authors,

30 This term is used here to designate an interest in English culture, but not in an exclusive sense of the term. In other words, most of those whom we regard as Anglophile in early 19th-century Hungary were quite familiar with the German, French, and Latin sources that were part and parcel of the culture of the Enlightened and polished part of the world. What they tried to achieve was to bring home as much of the achievements of these cultures as possible, without giving up the original traditions of their homeland. See László Ország: »Anglomania in Hungary, 1780–1900«. In: *Angol Filológiai Tanulmányok / Hungarian Studies in English* 12 (1979), 19–36. See also the writings of Sándor Fest.

31 Attila Makay: *Gróf Dessewffy József angol irodalmi műveltsége* [The English literary culture of Count József Dessewffy]. Debrecen 1941.

32 Ibid. 5., referring to Dessewffy's letter to Kazinczy, 8 March 1811. In: Ferenc Kazinczy: *Levelezése* [Correspondence of Ferenc Kazinczy]. Ed. János Váczy et al. Budapest / Debrecen 1890–2013. I–XXV, here: VIII, letter 1956, 364–377.

33 Makay: *Gróf Dessewffy* (= note 31), 25. For a Hungarian language summary of Ossian's reception in Hungary, including Blair's famous interpretation of it, see Sándor Maller: *Ossian Magyarországon, 1788–1849* [Ossian in Hungary, 1788–1849]. Debrecen 1940 and Anna Jávör: »A magyar Osszián« [The Hungarian Ossian]. In: *Ars Hungarica* 22 (1994/1), 95–100.

including Laurence Sterne among the novelists and James Thomson among the poets, both of whom had belonged to an earlier cultural era. As was typical, he was familiar with Addison, Shaftesbury, Hume, and Home, the main heroes of the Continental reception of British Enlightenment ideas on taste. However, he was also acquainted with the poetry of Lord Byron and the novels of Walter Scott, who represented contemporary, turn-of-the-century literature. He characterized English political oratory as the best in the world.³⁴ But Makay, explicitly refers to Dessewffy's interest in Blair in the context of what he calls the English aesthetes:³⁵ »He welcomed the teachings of Henry Home and Hugh Blair, the two English aesthetes best known in Hungary at that time. To foster and improve Hungarian literary taste, he advised the younger generation to follow in their footsteps. In his letters, he frequently alludes to Home's *Elements of Criticism* and Blair's *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*.«³⁶ No doubt, he took good care of his sons' education, too, and in this context we can understand the encouragement he gave his son to translate and interpret Blair on taste.

As for Kis, his Anglophile tendencies are documented in his correspondence with members of the Széchenyi family, one of the leading aristocratic families of early 19th-century intellectual life in Hungary. As a young man, he had enjoyed the sponsorship of Count Ferenc Széchenyi, the father, and with this help Kis had been able to publish his translation of a poem in 1791 by the famous English bishop Robert Lowth entitled »The Judgment of Hercules« (1743).³⁷ But the chance to create a translation like this had been created by his own efforts to learn the language, which he started with his student friends at school in

34 Makay: *Gróf Dessewffy* (= note 31), 47.

35 In his abovementioned letter, he provides a long list of his English language favourites, including thinkers, writers, and poets. Here, Blair comes up as Blaire [Sic!], together with the names of Shaftesbury, Hume, Home, and Ferguson, in other words in the very centre of the Scottish discourse on taste. Dessewffy's letter to Kazinczy, 8 March 1811. In: Kazinczy: *Levelezése* (= note 32), VIII, 370.

36 Makay: *Gróf Dessewffy* (= note 31), 59, referring to the same letter as mentioned earlier.

37 [János Kis:] *Herkules' választása. Allegoriás költemény. Anglusból fordítottatott Lowth szerint.* Vienna 1791. One should recall that this mythical story was crucial in Shaftesbury's discussions of the relationship between beauty and moral goodness. He ordered a painting about this theme from Paolo de Matteis in 1712 (Ashmolean Museum, Oxford). It served as an illustration for his book entitled: *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules according to Prodicus* (1713). We have information about Count Ferenc's further support of Kis, even when he became a pastor in Sopron. See: Superintendens János Kis: *Emlékezései életéből. Maga által feljegyezve. Második közlemény. Írói pályáját tárgyzó emlékezések* [Recollections of his life. Second issue. His memories of his literary career]. Sopron 1846, 38.

Sopron. He writes of this period, »we became passionate readers of French books. And then we followed the same mode [...] in learning Italian, English, and Spanish, but most of all, we became able to read the easier Italian and English authors during our student years in Sopron.«³⁸ This first acquaintance with English literature was deepened during his postgraduate studies in Göttingen, the main academic centre of the transmission of English culture towards continental Europe, where he could collect English publications from the university library in order to consult them. From his later years, we know that he borrowed English language books and periodicals from István Széchenyi, the son of Ferenc Széchényi, in the second half of the 1820s. For example, he expressed his gratitude at having received two issues of *Edinburgh Review*, the best-known periodical of the age, and he commented on some of the writings in them.³⁹ If we look at his work as a translator, we can identify in it a constant, vigilant interest in English literature, theory, and English social life in general. Just to mention a few telling examples: his translations of Shaftesbury, of a selection of Addison's essays originally published in the *Spectator*, and the moral advice book of his anglophile fellow Göttingen alumnus, Freiherr Adolf Knigge, entitled *Über den Umgang mit Menschen* (1788), translated as *Az emberekkel való társalkodásról* (1798).

3.

It is hard to determine precisely when János Kis first encountered Blair's *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* on the basis of the sources we have today. Yet his program as a translator to cultivate Hungarian language through literature, including the consultation and translation of outstanding Western examples (which began around 1790), emboldened him to translate Blair's text, first only the chapter on taste and later the whole (abridged) book.

As mentioned, Aurél's text came out earlier than Kis' version. The editor of *Tudományos Gyűjtemény*, András Thaisz, announced in an editorial note in the last issue of 1824 that a new periodical was going to be published in the upcoming year with the title *Új Folyó Irás. Felső Magyar Országí Minerva*.⁴⁰

38 Kis: *Emlékezései* [1845] (= note 20), 47.

39 Letter by János Kis to István Széchenyi, 12 October 1827. In: MTA KIK Kézirattár [Library and Information Centre of the Hungarian Academy of Sciences, Department of Manuscripts], K 205/148.

40 *Tudományos Gyűjtemény* 8 (1824), XII, 119–120.

The editor welcomed it as a useful tool to balance the strengthening Slavophile tendencies in the region. In the following year Thaisz reviewed the first issue of *Minerva*, summing up its contents, providing a list of titles of all the writings in it, and picking some texts which he regarded as exceptionally important, including Aurél's text on taste.⁴¹ After he himself had published Kis' own version of Blair's text, Thaisz continued reviewing new issues of *Minerva* until the end of his tenure as editor at the end of 1827.⁴²

As all this makes clear, Thaisz paid close attention to the fate and the contents of *Minerva*. We do not know much about his relationship with Kis, and therefore cannot claim that he advised Kis to translate Blair's piece. Kis himself may well have seen the issue of *Minerva* with Aurél's text in it, and only then decided to translate it. As noted, he had a good working knowledge of English. But how could he obtain the volume he needed? Without decisive evidence, we can only conjecture. One might well recall his relationship with Széchenyi, for whom 1825 was a defining year, since he offered the profits for one whole year from his estates, for the purpose of founding the Academy at the Diet.⁴³

Kis' translation of Blair on taste, entitled *Az ízlésről*, should be interpreted in the primary context of the publications in *Tudományos Gyűjtemény* in the mid-1820s. He was a very popular author in that journal. The 11th volume of 1825 opens with three consecutive articles by him.⁴⁴ The first and the third are closely connected to the ideas found in the treatise on taste. In the former, a footnote informs the reader that the work is an unchanged republication of an earlier text, originally written ten years earlier. It is based on the idea adored by Kazinczy, according to which writers should perfect language, an idea founded

41 *Tudományos Gyűjtemény* 9 (1825), VI, 95–97.

42 *Tudományos Gyűjtemény* 10 (1826), IX, 102–105; XI, 109–122; 11 (1827), IX, 110–112; XII, 101–103.

43 For a recent account of the continuity between the aspirations of Ferenc Széchenyi and his son István Széchenyi, see 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: *Hungarian Historical Review* (2016), New Series, 5:(1), 22–45.

44 János Kis: »Egynehány gondolatok a Magyar nyelv' kimíveltetésének módjáról« [Certain ideas of the ways to cultivate Hungarian language]; »Millyen feltételek alatt lehetnek a' szépnembéliek versírókká. (Egy Kisaszszonyhoz)«. [Under what circumstances can members of the fairer sex become poets. To a Lady]; »Mi serkentheti a' nemzeteket a' tudományok' és szépmesterségek' elősegítésére?« [What can stimulate nations to support the sciences and the fine arts?]. In: *Tudományos Gyűjtemény* 9 (1825), IX, 3–6; 7–9; 9–17. All three articles were published anonymously, but in his recollections Kis enumerates them among his own works.

on a faith in »the ideal of language«. Kis introduces possible methods of widening vocabulary, and he identifies the limits of distributing new words in the differences in the writers' tastes: »these writers find these words nice, others prefer others: one conceptualises the ideal of language in this way, another in a different way, and there are always writers who mislead readers and accustom them to bad taste«. ⁴⁵ In his view, one solution might be for writers to criticise one another's efforts mutually and without prejudice and to use the innovations accepted by the others. He had reservations against the centralised cultivation of language based on the authority of academies, but he supported the strivings to achieve a fine melody of language. He disapproved of »violent revolutions«, since grammatical mistakes – unlike those in the civil constitutions of countries – will not degenerate day by day. »Our good writers can always correct and beautify our language, and the greater the minds of our writers, the more recognisable the development of our language will be.« ⁴⁶ In the conclusion to his line of argument, he accepts that we should be satisfied with people who follow the beaten path, but cultured innovators, »with enough mind, science, and taste« merit more praise and less mockery, »even if their blessed fervour in spite of all caution leads them somewhat beyond the acceptable line.« ⁴⁷ This sounds like a defence of Kazinczy, who by this time was being attacked by many because of his neologisms.

The third article mentioned above relies on the oration of Montesquieu translated and published in the January issue of *Minerva*, and it calls attention to the social utility of the sciences and the fine arts, without which human society would remain in a state of ignorance. Life is embellished, ennobled, and made easier by the sciences, not simply because of their practical utility, but also because of the role they play in ennobling morals and spreading culture. »All the sciences have their final aim in tracing truth and cultivating spiritual talents.« ⁴⁸ He illustrates the effects of the sciences in moderating violence by alluding to the myth of Orpheus. After this, the essay buttresses its main thesis with historical examples: Antique Hellas proves the exceptional significance of the sciences and the arts in the development of a prosperous society, but it also shows their ultimate limits, as they did not protect the ancient Greeks from decline and fall, »but they [the Greeks] awakened the human spirit for the second time from its

45 Kis: »Egynehány gondolatok« (= note 44), 4.

46 Ibid., 6.

47 Ibid., 6.

48 Kis: »Mi serkentheti« (= note 44), 13.

deep slumber, into which it had sunk for centuries.«⁴⁹ Drawing examples from the so-called Modern era, he contrasts Europe with Africa to show the positive side effects of the sciences and the fine arts on society. His primary reference point in this respect is England: it owed its leading role in economic life to the development of sciences. His further examples of the beneficial social effects of the arts are taken from 16th-century Italy and 17th-century Holland, where the arts and the sciences had a huge financial impact.⁵⁰

All three works can be associated with the vocabulary of politeness, which closely connects questions of beauty with those of society. The essential precept was that the polishing of taste through the sciences and the arts will further the material and moral well-being of society, and the sciences and the arts are therefore outstanding components of the complex which promote and further the common good. All this is in harmony with the views of the prominent representatives of the Scottish Enlightenment, including Blair, and in general with the ideas of the British Enlightenment, including those of Edmund Burke. It is therefore not accidental, that Kis published the translation of Blair, which is followed by articles about further aspects of the same British tradition.⁵¹

49 Ibid., 15.

50 Kis published a similar work in the second issue of *Minerva*, entitled: »Mi segíti elő a tudományok és szép mesterségek virágzását?« [What furthers the flourishing of the sciences and the fine arts?] In: *Felső Magyar Országai Minerva* 1 (1825) II, 135–137. Here, the main points are that civil liberty (polgári szabadság) and peace are the primary conditions to encourage the improvements of the arts and sciences, very much in line with Hume's essay »Of the Rise and Progress of the Arts and Sciences« (1742). In a key sentence, he writes that »the industry [szorgalom] of the nation, its zealous and untiring exercise always create growth [gyarapodás] and wealth, and slowly makes the country the home of the sciences and the fine arts, and raise the nation on the main stepping-stone of culture and politeness [kimíveltetésnek és tinosodásnak], if together the nation and the administration cultivate them and take them under their wings«.

51 For a more detailed account of this aspect of Kis' oeuvre, see Kálmán Tóth: »Oltár és trónus a föld két kincse. Edmund Burke esztétikai és politikai nézetei Kis János műveinek kontextusában« [Altar and Throne are the Two Treasures of the Earth. The Aesthetic and Political Views of Edmund Burke in the Context of the Works of János Kis]. 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, 231–247.

4.

If we want to see the intellectual interest of the elder and the younger Dessewffy in taste, and, in particular, their interest in Blair, we should perhaps look for clues in the correspondence of József Dessewffy and Gábor Döbrentei (1785–1851). Döbrentei met Kazinczy quite early on. His literary education was furthered by his readings of the correspondence between Kis and Kazinczy as a student in the middle of the first decade of the 19th century. He was someone who had connections both to the elder and the younger Dessewffy and to Kazinczy, and he was well educated and very familiar with the British tradition (he had been enthusiastic about Ossian as a student, and he had begun to learn English because of Ossian's poetry). He would also become a key player of the Academy (he served as its first secretary), and therefore in the second phase of the translation project he played a major role. Within the framework of this inquiry, however, we do not have enough space to examine the complex relationship of the elder and younger Dessewffy and British culture through this lens.⁵²

Let us remain, instead, within the narrower context. Aurél's text, as mentioned earlier, was published in the very first issue of *Minerva*.

According to Cecília Beleznyay, the publisher of *Minerva*, the printer István Ellinger »was inspired not only by material gain, but also by some more noble aims, to awaken the literary interest of the Highlands [the region of Hungary known at the time as »Felvidék«, which is contiguous almost entirely with what today is Slovakia], to increase the number of the reading public, and to ameliorate public taste.«⁵³ The permission of the Royal Council of Governor was given with the condition that the periodical will be wholly apolitical.

Ellinger drew in the older Dessewffy with the idea in the back of his mind that the count would help get contributors to the journal from among the better-known writers and, by gaining the approval of the upper classes, create a reading public. Beleznyay proves this point with a letter to József Teleki: »I launched the journal *Magyar Minerva*, providing it with a Foreword and a number of original prose and poetic works and even with some translations, and in the first year I even managed it.«⁵⁴ This letter suggests that all the writings that

52 We deal with the correspondence of Döbrentei and Kis below.

53 Cecília Beleznyay M.: *A Felső-Magyarországi Minerva 1825–1836*. Eger 1942, 17.

54 Ibid., 18. The source of the quote is József Dessewffy: *Munkái III. Levelek. 1812–1843* [The Works of Count József Dessewffy. III. Letters]. Ed. József Ferenczy. Budapest 1888, 274.

were published in the issues of *Minerva* printed in the first year came with the knowledge and approval of Count József. But we should not underestimate the role of the 17-year-old son of the count, Aurél. Belezny stresses that he, too, recruited collaborators and subscribers. He corresponded with Kazinczy (following the instructions of his father and Mihály Dulházy), when Kazinczy expressed his dissatisfaction with both the title and the format. But József could mollify Kazinczy, and Kazinczy even sent writings himself.

In his letter to Kazinczy dated 3 January 1825, József delineated in detail the program of the journal under preparation and the topics of its articles. This letter makes it evident that the article on taste signed with the monogram A. was written by Aurél. Surprisingly, Blair's name is not mentioned, and József does not even mention the fact that the Hungarian text is based on a text written in another language: »After the Foreword, the journal will be opened with your well-constructed treatise on the remnants of our linguistic antiquities, which will be followed by the work of Aurél on good taste [...] having been first sent to you by him«. ⁵⁵

József Dessewffy tries to explain his strategy of creating a reading public around *Minerva*. He wants to win over both scholars and the public: »Let us try to choose topics which can attract the attention of many. Let us present them in a way that fits the culture of our readers«. ⁵⁶ This is a rather brave editorial policy, as it necessarily would meet with objections from the more cultivated minds among the journal's readership.

When the first issue came out in January 1825, they had 403 subscribers, which was a considerable number. It was opened with the foreword by József Dessewffy, which encourages the writers and the readers – in the spirit of Kazinczy – to accept the results of the neologist movement without going to extremes. This introduction is supported by Kazinczy's own piece on the history of language. And in a way, it is in fact in this context that Count Aurél's article on taste should be read. It should not be regarded as an enquiry into the autonomous status of the concept. Rather, it is more an account of the social implications of a refinement of taste, according to the stadial account of historical development in the Scottish Enlightenment, where commercial society was not only economically most developed, and therefore the richest form of society, but also the most cultured and delicate as far as taste is concerned. Dessewffy

55 Letter by József Dessewffy to Ferenc Kazinczy, 3 January 1825. In: Kazinczy: *Levelezése* (= note 32), XIX, 269–273. 270.

56 *Ibid.*, 271.

established as the aim of the journal the refinement (polishing, amelioration) of writers' culture, in order to achieve the desired social effects. He did not mean a kind of slavish transplantation or copying of foreign examples. What he desired was to draw conclusions from them and let them be domesticated or integrated, and this would enable the Hungarian language to arrive at the level of culture and erudition which had been achieved earlier by Western European nations. All in all, the discourse of taste fits well into Dessewffy's own version of the discourse of politeness, which is here seen from a comparative European perspective, claiming that Hungarian national cultural ›backwardness‹ can be diminished and finally eliminated by constantly raising the general level of cultural awareness.

In addition to the articles on literature, aesthetics, and criticism, *Minerva* also published reviews, poetry translations, travel literature, and essays on language, history, and the natural sciences, to further the development of the Hungarian language and Hungarian culture. In these subject matters, all the writers from the Kassa region shared the vision of the cultured gentleman, who can negotiate in himself the ideals of beauty and good and who strives to exemplify this harmonic conceptual balance.⁵⁷

Beleznay has a few interesting notes on the young Count Aurél as well. She attributes some relevance to his early acquaintance with Kazinczy, dating back to the year when the periodical was published. Beleznay also claims that Aurél must have been familiar by that time with the foreign, mainly British aesthetes (as opposed to the French), namely Home and Blair, but also Germans like Sulzer and Bouterwek. She emphasizes, however, that Aurél did not simply borrow their ideas: »He analysed beauty independently and critically, and he formulated his own statements on it and on the different kinds of taste.«⁵⁸ We learn that Aurél passed on Buffon's ideas on taste (he was one of the key favourites of his father, too), and Beleznay claims that Aurél was independent in his published articles on taste and beauty.⁵⁹

However, Gábor Vaderna, the recent, most substantial critic of the elder and younger Dessewffy, has interpreted eight of Aurél's original essays and translations of 1825, and he does not associate any of them with Blair.⁶⁰ It

57 Beleznay: *Minerva* (= note 53), 37.

58 *Ibid.*, 35.

59 *Ibid.*, 54.

60 Gábor Vaderna: *Élet és irodalom. Az irodalom társadalmi használata gróf Dessewffy József életművében* [Life and Literature. About the Social Use of Literature in the Oeuvre of Count József Dessewffy]. Budapest 2013, 65.

seems to be a less significant affair for Aurél, as it must have been for Kis. This might be explained by the different spirits of their respective historical contexts, as the two of them were educated in rather different social and historical contexts. But one should be cautious with such generalisations.

However, here we should also mention that Kis himself also published in *Minerva* between 1825 and 1832, namely essays, reviews, poetry, translations of poetry and prose. In the first year, he published three pieces about the writer's responsibilities in polishing language, about the joys and worries of scientists, and about pocketbooks, like *Aurora* and *Hébe*.⁶¹ He seems to share the same ideals mentioned above about the role writers were expected to play in cultivating language and developing culture and thereby furthering the common good and economic and social progress. A letter by the elder Dessewffy dated 7 August 1825 shows that Kis and the Dessewffy father and son were in contact about *Minerva*, and József was entirely satisfied with Kis' contributions and hoped that he would continue to support the journal.⁶²

As for the actual literary tastes of the editors, Beleznyai finds in the poetry published in the paper the expression of a Biedermeier world of emotions and the stylistic register of what could be labelled sentimentality.⁶³ This taste is influenced by the reception of contemporary and earlier foreign culture: by what Beleznyai labels »Greek-Latin classicism, German sentimentalism, French Romanticism, and the English philosophical direction,«⁶⁴ by which she presumably means what is called empiricism in histories of philosophy.

However, a strong national attachment is also felt, for instance in the laudatory poem by József Dessewffy, which celebrates István Széchenyi for his offer to establish the Academy, still in the first year of the periodical.⁶⁵

Unfortunately, the project proved a failure: its readers were not loyal, as was general at the time in Hungary, despite all the efforts of sponsors and writers. In 1833, it had to cease operations for financial reasons, and by 1836 it no longer existed.

61 János Kis: »Az Írók jussairól a nyelv-csinosítás körül« [About the rights of writers in the context of language reforms]. In: *Felső Magyar Országgi Minerva* 1 (1825), II, 173; »A Tudományokkal foglalatokodók örömeiről és bajairól« [About the delights and problems of those dealing with the Sciences]. In: *Ibid.*, II, 251; »A Zseb-könyvekről, Auróról és Héberől« [About the pocketbooks, *Aurora* and *Hébe*]. In: *Ibid.*, IV, 419.

62 Letter by József Dessewffy to János Kis, 25 August 1825. In: Dessewffy: *Levelek. 1812–1843* (= note 54), 162–163.

63 Beleznyai: *Minerva* (= note 53), 44.

64 *Ibid.*, 55.

65 József Dessewffy: »A' szép példa. Gróf Széchenyi [sic!] Istvánhoz« [The Good Example. To Count István Széchenyi]. In: *Felső Magyar Országgi Minerva* 1 (1825), 4, 501–505.

Yet *Minerva* remains a rather noteworthy attempt to connect questions of aesthetics and society through the concept of taste, which in this discourse becomes the central, organising principle and which plays this major role as a natural and common human talent which, however, can always be polished through cultivation. This concept serves in this discourse as the standard by which to judge the comparative advantages of societies in a peaceful, enlightened competition with one another and to judge the virtues of individuals in a social context as well.⁶⁶ In other words, it is a concept which has relevance in an individual, moral context and in a social-cultural-economical context, too.

5.

Before embarking on a textual analysis of Kis' translation in comparison with Dessewffy's rendering of Blair's chapter, we need to make one further preparatory step. We must try to define the connection between rhetorical theory and the discourse on taste in the Scottish Enlightenment. In this context, we need to look at the sort of belletristic rhetoric that was practiced in 18th-century Scottish universities.

The story could begin with Adam Smith, who must have been among the first people to give lectures on rhetoric and what is called – to use the French term – *belles lettres* in Scotland, more exactly in Edinburgh, not at the university, but most probably before the Philosophical Society.⁶⁷ Smith must have been inspired by a French discourse on *belles lettres*, of which one of the best-known examples was Charles Rollin's *Traité des études. De la manière et d'étudier les Belles-Lettres* (1726–1728).⁶⁸ Rollin takes over much from the rhetorical tradition as it was developed by the early Modern humanists.⁶⁹ Yet given his interest in linguistic tools to achieve rhetorical ends, he turns his enquiry towards litera-

66 See Blair: *Leczkéi* (= note 21), I, 17.

67 See Ernest C. Mossner: »Adam Smith. Lectures on Rhetoric and Belles Lettres (Delivered in the University of Glasgow by Adam Smith. Reported by a student in 1762–3). Edited with an Introduction and Notes by John M. Lothian. Edinburgh and London. Thomas Nelson and Sons, Ltd. 1963«. In: *Studies in Scottish Literature* 2 (1964), Issue 3, 199–208.

68 For an overview see George A. Kennedy: »The Contribution of rhetoric to literary criticism«. In: *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 4. The Eighteenth Century*. Ed. H. B. Nisbet and Claude Rawson. Cambridge 2005, 349–364., 357.

69 Kennedy refers here to T. M. Conley: *Rhetoric in the European Tradition*. New York 1990.

ture. This led to a French discourse of tropes and figures of language, described by Gérard Genette and represented by authors like César Chesneau Du Marsais and Pierre Fontanier. In a somewhat different context, the same turn towards literature takes place in Germany, where Johann Christoph Gottsched's *Ausführliche Redekunst* (1728) represented this novel approach to the art of eloquence. Each of these phenomena influenced the newly emerging enlightened Scottish discourse on rhetoric.

When Smith moved to Glasgow University (where, however, he seems to have returned to this topic somewhat later), he gave up this course, but it was taken over first by a certain Robert Watson. When Watson left Edinburgh in 1756 for Saint Andrews, »the public course was resumed in 1759 by the Reverend Hugh Blair,«⁷⁰ who must have heard Smith's lectures himself.

Two facts should be kept in mind regarding this exemplary lecture course. First, Blair publicly admitted that he relied very heavily on the earlier notes of Smith, who belonged for a while to the same circle of intellectuals in Edinburgh as Blair. Even more importantly, Blair's lectures were so successful that they prompted the university authorities to create in 1762 the first Regius Chair of Rhetoric and Belles Lettres at Edinburgh University in Britain, which presumably was one of the first such chairs in the West, established by the king, George III. This way a new, literature-oriented rhetorical theory gained public acceptance and was institutionalised in the academic context.

If we look for the key to this loud and apparent success, we should also recall that in 1762 Lord Kames published his large treatise *Elements of Criticism*, which was about the same topic. Let us see how Kames defines his subject matter. As Kames admits, the new interest in belles lettres sought to »discover a foundation for reasoning upon the taste of an individual« because »manifold are the advantages of criticism, when thus studied as a rational science.«⁷¹ The duality and balance of an emphasis on the faculty of reason and on taste remains a constant and returning feature in the Scottish rhetoric. But in other ways, too, it seems to be an effort to achieve a kind of synthesis. As Kennedy describes, this was a synthesis »of Ciceronianism, the new logic, ›faculty psychology‹, and belles-lettres in a context where political oratory again became an important force, though preaching remains a concern.«⁷²

70 Mossner: »Adam Smith« (= note 67), 200.

71 Henry Home, Lord Kames: »Introduction«. In: Henry Home, Lord Kames: *Elements of Criticism. In Three Volumes*. Edinburgh 1762, vol. 1, 1–19, here: 8.

72 Kennedy: »The Contribution« (= note 68), 351.

Within the Scottish synthesis, a special position is held by Hugh Blair's own personal synthesis of the works of Adam Smith, Lord Kames, and a third author, the Aberdonian George Campbell, who himself published a philosophy of rhetoric in 1776. Blair did not strive for novelty. His own version is a rather standard overview of neoclassical taste in rhetoric, but the way it is presented is exemplary, as far as its clarity and the logic of its argument are concerned. Its influence was felt all over the continent, until »the last neo-classical rhetoric«⁷³ was published by Archbishop Richard Whately in 1828 – not long after the translations of Blair's chapter into Hungarian were done. In other words, Blair's *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* achieved the exceptional status described as »the standard academic view of literature, against which the innovations of the romantics and their successors should be viewed«.⁷⁴

6.

In order to give a textual analysis and comparison of the two translators' works, we first need to have a clear interpretation of the original. Let us look, therefore, first at Blair's authorial intentions as deciphered by a textual analysis of his chapter on taste, always keeping in mind his immediate context, i.e. the Scottish Enlightenment. Taste is given a predominant place in Blair's narrative because of what we have seen in the Scottish context, for example in our quotation from Kames' *Elements*. In his *Introduction*, Blair offers a technical explanation: in his view taste is the main reference point in questions of »the merit of discourse and writing,« the main topics of his lectures on Rhetoric.

The chapter on taste has six main points to make about: 1.) the »Nature of Taste«, 2.) how far it is an improvable faculty, 3.) the sources of its improvement, 4.) the characters of Taste in its most perfect state, 5.) the fluctuations to which it is liable, 6.) and, finally, the standard of Taste. Let us summarize his arguments concerning these six points.

1.) The chapter first provides a very simple definition of taste: »The power of receiving pleasure from the beauties of nature and of art« (20). In order to exclude any simplified rationalistic understanding of this definition, he adds: »Taste is not resolveable into any such operation of Reason.« (20) Rather, it

73 This is the term used by Kennedy in this connection. Kennedy: »The Contribution« (= note 68), 362.

74 Ibid.

is also dependent upon what can be called an »intuitive strike« and a »strong impression« of aesthetic objects, as well as on a »feeling of sense« (20). However, this is not an anti-rationalistic theory: Reason is not »excluded from the exertions of Taste« (21). Blair is in tune with his century. He makes clear in a footnote which authors he finds relevant in the contemporary discussion on taste: Gerard, D'Alembert, Dubos, Home, Hume, and Burke (21).⁷⁵ Blair's stress on the sensual and sentimental nature of taste furthermore makes it possible for him to broaden the scope of taste's jurisdiction, claiming that it is »deeply founded in the human mind« of present and past generations (22), including those who are still in an »uncultivated state, the savages« (22). In fact, it is »a faculty common in some degree to all men« (21).

2.) And yet not everyone has a sense of taste, and not everyone can exercise it with the same refinement. On the contrary: there is, he claims, a remarkable inequality as far as we possess this power. It is a natural gift, and yet, to perfect it, »a higher culture« is required. For »Taste is a most improveable faculty« (24), which is why »civilized« nations, through »education and improvements« gain »superiority« over »barbarous nations«. Here, we encounter the typical Scottish narrative of a historical cycle of progress, from the barbarous to the most refined state of civil society. And within the same nation, there is a definite difference between »those who have studied the liberal arts, above the rude and untaught vulgar« (24), a point which reveals the implicit non-political, cultural elitism of the Scottish thinker. The point is this: »Taste becomes [...] remarkably susceptible of cultivation and progress,« both on the individual and the communal level (25).

3.) Blair proposes Humean solutions to achieve progress, among them »attention to the most approved models, study of the best authors, comparisons...«. This is the way to accelerate the process by which those »obscure« sentiments can transform themselves into an »enlightened Taste«. (26) And here again, understanding can have a certain function, for example when – in works of art imitating nature – one needs to compare »the copy with the original«. (27) Or when one has to dissect and analyse the structure of a poem and see the proportions of parts and the whole. Together the two, »the frequent exercise of Taste, and next the application of good sense and reason to the objects of Taste,« can indeed effectively improve Taste.

75 Importantly, while he claims that taste is an issue for the moderns, he also admits the Ancient precursors to the discourse on Taste, picking out Cicero and Quintilian from among the Roman authors. (Blair: *Lectures* (= note 5), 22. f).

4.) And what does it look like when perfected? Blair's chapter features two elements of the character of perfect Taste. One is »delicacy«: when this is obtained, Taste discerns »the finest, most compounded, or most latent objects« as well. The other is »correctness«: when this is obtained, the judge »is pleased himself precisely in that degree in which he ought, and no more«. (31) Of course, these two principles are interconnected, and they remind us of the early Modern conceptual dichotomy of feeling and reason, heart and mind. And interestingly, delicacy is associated with Longinus among the Ancients and Addison among the Moderns, while Aristotle represents correctness among the Ancients and Dean Swift in the opposite camp.

5.) Next, Blair discusses the historical fluctuations of taste. He is quite aware of the historically changing nature of aesthetic sensibilities: his examples are architecture (contrasting the Grecian model with Gothic architecture, and that with a revival of the Ancient stylistic ideal), poetry (contrasting the »Asiatics« and the Greeks and his own country in the modern context, 32–33). He does not seem to be much bothered by what was regarded as the danger of relativism noted by authors like Hume.⁷⁶ In this respect, he seems to be on the side of the Ancients.

6.) Finally, he addresses the very Scottish problem of the standard of taste. His effort aims to substantiate rationally the notion that indeed the taste of Longinus and Addison is better than that of »a Hottentot or a Laplander«. (34) He admits that tastes may differ considerably. This is because, unlike the object of reason, truth, which is one, »Beauty, the object of Taste, is manifold«. But the diversity is only allowed »where the objects of Taste are different«. Like when you choose between Homer and Virgil. But there are other cases in which there is no such diversity of objects. In unclear cases, Blair advises that one rely on the standard of nature. When an imitative art object is to be judged, the case is easy: you have the original and you have the copy. But in other cases, he proposes using the test of what he calls »the general sentiments of men,« or »the sense of mankind« (39), or even »the concurring sentiments of men« (41). Today, we could interpret this test as a kind of statistical approach. But Blair is

76 See David Hume: »Of the Standard of Taste«. In: David Hume: *Four Dissertations*. London 1757, 201–240. Yet according to recent critics »He is not a relativist, for the main point of the essay on taste is that some judgments of taste are superior to others.« See Theodore Gracyk: »Hume's Aesthetics«. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta. Summer 2016 Edition <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/hume-aesthetics/>> [20.03.2018].

cautious when determining the pool of those who count in his statistics: as he understands it, we should »refer to the sentiments of mankind in polished and flourishing nations« (42). And even this procedure will only lead to the right conclusions in the long run; historical coincidences of politics, religion, and social arrangements can easily distort judgement momentarily.

In addition to common sense, one should also consult one's own reason and imagination. Blair thinks that there is no real opposition between the test results of the common feelings of mankind and of our own individual reason. This final harmony of judgements is based on sense, perception, and sentiments. Its connection with reason provides an opportunity for Blair to conclude that »Taste is far from being an arbitrary principle« (44). Differences in judgements disappear in the long run, when amended by reason and imagination and by the impulses of the heart. This is again assured by the common grounds of our human nature: »There is a certain string, to which, when properly struck, the human heart is so made as to answer« (44). And if there remain differences in our sentimental reactions, even after amended by reason and imagination, in the long run these misjudgements can still be corrected. The chapter ends with a quote from Cicero's late work *De Natura Deorum*, contrasting false opinions with the right judgement of nature, which according to Cicero always prevails.

In what follows, we look at certain key points of the two translations, with focus on the terminology they use in the context of the recent movement of neologism⁷⁷ in early 19th-century Hungary and in the context of a newly emerging interest in the sciences, the arts, and theories of national culture. To be sure, this comparative method is made more demanding by the fact that, in accordance with the habit of the age, translators were not always loyal to the text they translated and permitted themselves the liberty of adding or deleting some parts.

Let us first consider the two definitions of the key concept, taste. According to Kis' text, »taste is nothing else but that talent of our spirit with which we can be delighted to feel the beauties of nature and art«. ⁷⁸ The very same definition

77 »Neologists« were »ready to adopt foreign words, expressions, and sometimes even syntax, to enrich the Hungarian language. For the ›orthologists‹, who clung to the heritage in order to protect alleged unity of the language, this was corruption.« John Neubauer: »General Introduction«. In: *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Volume III. The Making and Remaking of Literary Institutions*. Ed. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer. Amsterdam / Philadelphia 2007, 1–39, here: 13–14.

78 »Az ízlés [...] nem egyéb, mint lelkünknek azon tehetsége, mellyel a természet és mesterség szépségeit gyönyörködve érezzük.« Kis: »Az ízlésről« (= note 9), 76.

in Dessewffy's translation is this: »Taste is the talent by which we can be affected and touched by the beauties of nature and art.«⁷⁹ Each translator uses the word »tehetség« ('talent') as the English equivalent of »power«. (Interestingly, Kis uses the expression »lelkünknek tehetsége«, which means something like 'the talent of our soul or mind'.) More interestingly, they have very different solutions for »receiving pleasure« in the original. While the term used by Kis means approximately 'to feel pleasure', Dessewffy's translation is rather awkward and difficult for present readers to decipher. »Hatólag megilletődünk« means we are awed, we feel touched in an effective way. Kis' solution, on contrast, is easy flowing and clear. And yet neither captures the original intended meaning, according to which we are dealing with a reception theory of art, i.e. one in which particular attention is paid to the way in which the work of art impresses the mind of the members of the audience. Kis misses the point when he translates receiving as feeling, and Dessewffy's term »megilletődik« is passive, thus failing to express the link between the object and the subject. Furthermore, both Hungarian authors translated art as »mesterség« ('arts'), because in the vocabulary of the age both the Latin and the Hungarian term meant handicrafts as well as the fine arts.

In defence of the translators, we should add, that Kis' definition introduces the concept of feeling, which has primary importance for Blair, later, too, while Dessewffy's »megilletődés« is a term which foreshadows the effect of the sublime on us. Also, the text below helps finish the job which is left out from the translation of the definition by Kis. A few lines later, he writes »such objects directly and straightforwardly effect, and sometimes strongly effect the mind«. On the other hand, Dessewffy sinks deeper into his terminological confusion when he introduces conspicuously new terms which were not really connected to Blair's chapter, for instance when he uses awkward neologisms like »a túltettség megfogásai« (approximately 'the grasping of metaphysics') or »a' bellyebbvonúltt okosság« (approximately 'internal reason'), or when he explains terms by offering in parentheses the suspected French equivalents: »notions metaphysiques« and »raison abstraite«. These last terms (the French equivalents) may even suggest that perhaps he (also) used a French translation of Blair's work as his original.⁸⁰

79 »Az ízlés, az a tehetség, mellynél fogva a természet s a mesterség szépségeitől hatólag megilletődhetünk.« Dessewffy: »Az Ízlésről« (= note 26), 15.

80 See the list of French translations in Carr: »The Circulation« (= note 1), 102.

After these definitional problems, let us move on to another important sentence from Blair and see the two attempts to interpret it in Hungarian. »Though reason can carry us a certain length in judging concerning works of Taste, [...] the ultimate conclusions to which our reasoning lead, refer at last to sense and perception. [...] at the same time, these reasonings appeal always, in the last resort, to feeling.« (40) This is Blair's claim. Both translators are good at expressing the relationship between the counter-concepts of »reason« (»ész«) and »feeling« (»érzés«).⁸¹ One should realise, however, that Blair's own dictum is still part of the way of thinking of the Age of Sensibility, and therefore it is far removed, both from Kis' sentiment-based theory of art and Dessewffy's early Romantic intimations.⁸²

It is interesting to see how the translators relate to the historical dimension of Blair's story of taste. As we saw, Blair stresses »that immense superiority which education and improvement give to civilized above barbarous nations, in refinement of Taste.« (24) János Kis renders this phrase the following way: »Ha meggondoljuk, melly rendkívül feljülmúlják az ízlés finomságára nézve a nevelés által kimivelt tsinos nemzetek a' durva és vad népeket« (78). In contrast, the young Dessewffy offers the following solution: »Az ízlés nagyon szembetűnő kimiveltetésre képes [...] arról könnyű meggyőződni, ha azon véghetetlen felsőbbiséget meggondoljuk, mellyet a nevelés és pallérozottság, a képzett nemzeteknek a durva népek felett ád« (16). Refinement is rendered as »finomság« by Kis, which is more or less a mirror-translation. Aurél uses the term »kimiveltetés,« which means cultivation, and which can give voice to the *Bildung*-element in the concept. Education and improvement is education and being cultivated or humanised (»kimivelt«) in Kis, while Dessewffy uses the term »pallérozottság« beside education, which means a bit more than that, amounting once again to cultivation or culture (the verb »palléroz« originally having meant to polish). While civilised nations are translated as »tsinos« ('fine',

81 Count Aurél uses the term »okosság« (understanding) and »érzés« (feeling). (24) Kis' translation runs like this: »Az ész (reason) okoskodásai (arguments) tsak ugyan érzésen (feeling) fundálatnak« (85), which could be translated as »the arguments of reason are founded on feeling«. This remark is quite close to Hume's famous remark on reason as the slave of the passions.

82 We have no space here to elaborate on this point, as we would need to arrive at an overall assessment of the two author's aesthetic views. It is therefore safer to point here to the recent works by Kálmán Tóth on János Kis, op. cit., and Gábor Vadera on József Dessewffy, op. cit., in which we find rather useful references to the general views on aesthetics of the younger Dessewffy.

'pretty') by Kis, they are called »képzett« ('erudite') by Dessewffy, opposing the notion of barbarous nations, rendered as »durva és vad« (»rude and wild«) by Kis, while Dessewffy simply uses the term rude.

All in all, the Hungarian translators seem to be aware of the language of politeness as it was advocated by the Scots, and their place on the periphery of Europe does not seem to have given them an inferiority complex. »Csinosság« ('being civilised'), »pallérozottság« ('being cultivated'), »míveltség« ('culture'), and »képzetség« ('Bildung') are all terms which belonged to the scheme of the new virtues of commercial societies, which served as an alternative to the martial virtues of early republics and the morally corrupted, feudal world of empire and court society.⁸³ According to the ideology of commercial sociability, politeness as a virtue is the result of a way of life with frequent opportunities for personal exchanges, which enable the individual to obtain expertise in communication (a synonym for commerce). Apparently, both Blair and his Hungarian translators looked at the traditional Humanist discipline of Rhetoric not only as the result but also as the initiator of a civilising process, à la Norbert Elias⁸⁴, powered by long-distance trade and further types of commercial activities.

The same idea returns in the final part of the essay on Taste, where Blair combines his arguments concerning our common human nature with the one based on the view of the majority as a secure standard of taste and civilisation: »We refer to the sentiments of mankind in polished and flourishing nations; when arts are cultivated and manners refined; when works of genius are subjected to free discussion, and Taste is improved by Science and Philosophy«.⁸⁵ Kis, on the other hand talks about the cultivated taste of those who live in a civilised and flourishing civil society, when morals are cultivated and taste has already been purified by the sciences (86). Aurél, too, refers to cultivated nations, but his discussion of the survival of good taste concentrates on the rays of the pure mind, which can save the clear flames of the eternal light of the former (24). But once again, Dessewffy's text turns away from Scottish common sense and arrives, after cunning detours, at a metaphysical account of the science of taste, referred to by him, too, as aesthetics. In this account, mathema-

83 For an overall assessment of the new paradigm of politeness see J. G. A. Pocock: »Cambridge Paradigms and Scotch Philosophers. A Study of the Relations between the Civic Humanist and the Civil Jurisprudential Interpretation of Eighteenth Century Social Thought«. In: *Wealth and Virtue. The Shaping of Political Economy in the Scottish Enlightenment*. Ed. István Hont and Michael Ignatieff. Cambridge 1983, 235–252.

84 See Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*. Basel 1939.

85 Blair: *Lectures* (= note 5), 42.

tical truth is the most probable, metaphysical proof the most certain, and the science of taste the most perceptible and tangible. In other words, in his ideas aesthetics keeps the most of its former, epistemological nature.

If we want to summarize this comparison of the differences and similarities between the two translations, one can cautiously hazard the contention that Kis' text is clearer and perhaps closer to the original framework, while the one by Aurél is more complicated and perhaps already aware of the Kantian metaphysical revolution in philosophy, which happened between the time of Blair's own publication and the dates of the translations in Hungary.⁸⁶ However, both translations prove quite near the original intention as far as the enlightening social power and role of the rhetoric of politeness so characteristic of the Scottish Enlightenment is concerned.

7.

The next step is to reconstruct the prehistory of the book-length translation of Blair's work by Kis from what is available in the archives about the preparatory steps involved in its publication.

This part of the story starts seven years after the parallel publications of the chapter on taste from Blair's book by Kis and Dessewffy, when Kis, who by that time was a full member of the newly founded Academy, wrote a letter to the secretary of the Academy, Gábor Döbrentei, on 25 July 1832. Kis enquires about the projected translation of both Quintilian and Blair, both of whom he declares himself prepared to translate. His determination to do so is strengthened by the acclaimed connection between the two works, i.e. that as he saw it, one can shed light on the other. He adds, however, that he would leave out certain parts of Quintilian, as long as this would not be against the aims of the Society (i.e. the Academy).⁸⁷ In other words, Kis seems to take it as a responsibility of a member of the academy to take on translations like the ones he volunteers to do. It is also very telling that he considers Ancient and Modern rhetoric closely connected. The letter also hints at the possibility that Döbrentei himself might

86 About the Kant-debate in Hungary and about an author who disregarded Kant much as Kis did, see Béla Mester: »József Rozgonyi's Critique on Kant.« In: *Detours. Approaches to Immanuel Kant in Vienna, in Austria, and in Eastern Europe*. Ed. Violetta L. Waibel. Wien 2015, 191–202.

87 János Kis' letter to Gábor Döbrentei, 25 July 1832. In: MTA KIK Kézirattár, RAL 100/1832.

undertake the Blair-translation, but Kis tries to convince him that the secretary should leave it on him. We have textual evidence that Döbrentei was aware of the significance of Blair as early as 1807, when in a letter to Kazinczy he mentions that he spoke with József Dessewffy about Blair's *Rhetoric*.⁸⁸ We also know that in a collection on drama theory Döbrentei planned to publish what he calls »Blair's dissertation« on tragedy, most probably lecture XLV »Dramatic Poetry–Tragedy« of the *Rhetoric*, in a translation by his friend, professor Sámuel Hegedűs.⁸⁹ In 1815, Döbrentei publicly encouraged the translation of Blair's *Rhetoric*, arguing that no pure prose can be written without having first purified taste and feeling and ordered our ideas.⁹⁰ In any event, he was not insistent on his own personal translation, and Kis completed his translation in two years' time, as he was expected to finish it by 26 May 1834. Döbrentei mentions this date in a letter to Antal Tasner, asking him to review the translation officially, to decide whether it was publishable or needed further revisions. He gave him short notice: Tasner was expected to answer in one month's time.⁹¹

In his first review⁹², Tasner agrees with the choice of Blair. The value of Blair's text is beyond all doubt. In Tasner's opinion, the translation as a whole is satisfactory and worth publishing, the omissions and shortenings are expedient, its language clear and easy to comprehend, as it should be in a didactic subject like this one. But there are numerous incorrect spellings and inconsistent solutions, some of them even making the text difficult to understand. Some of the foreign terms are translated with Hungarian equivalents that are not publicly accepted, and this practice should be avoided. As most of the mistakes are probably the result of the process of transcription⁹³, before publication someone should carefully examine the text and the mistakes should be corrected.

88 Kazinczy: *Levelezése* (= note 32), XXIV, 190.

89 See Gábor Döbrentei's letter to Kazinczy, 13 June 1813. In: Kazinczy: *Levelezése* (= note 32), X, 415.

90 Gábor Döbrentei: »Magyar litteraturát illető jegyzések« [Notes Concerning Hungarian Literature]. In: *Erdélyi Muzéum* 2 (1815), III, 95–117, here: 116. Döbrentei also refers here to the German translation, which was published in 1785.

91 MTA KIK Kézirattár, RAL 23/1855

92 Antal Tasner: *Vélemény illy című munka felől: Rhetorikai és Aesthetikai leczkék. Írta Blair Hugo, edinburghi prédikátor és professzor Angolból magyarra fordította Kiss János*. In: MTA KIK Kézirattár, RAL 19/1835. Here we find the two versions of Tasner's views. (22 January 1835 and 20 August 1835.)

93 Kis had problems with his eyesight beginning in the late 1790s, so, to take care of his eyes, he dictated most of his letters and works to his assistant ministers and students studying in Sopron. See Kis: *Emlékezései* [1846] (= note 37), 145 f.

In his second report, Tasner states that the mistakes mentioned in the first review have been corrected and the translation can be published in its present form, but during the preparation of the print version the corrector should carefully check the spelling.

Dessewffy's view of János Kis' translation of Blair is dated 22 December 1834, and perhaps quiet understandably it is much more profound and sound than the one by Tasner.⁹⁴ In his review, Dessewffy states that the translator decided to omit certain parts. He is not certain that such shortenings and omissions are acceptable, and, if so, to what extent. Especially in didactic works, we find less engaging details without which the whole is still intelligible. As for the particular omissions, it is the Society that must decide whether they are beneficial or not. In his view, the omissions of the detailed stylistic analyses of works by certain English authors are quite acceptable. The shortened parts about Greek oratory, the different types of oration, including forensic speech, preaching, and a comparison of British and French religious oratory do not constitute much of a loss. There are certain authors whose writings are shortened, but Aurél does not seem to object to this. All these shortenings follow an abridged version, which the reviewer could not consult.⁹⁵ His own suggestion is that Kis should still translate the twentieth part (about Greek oratory) in its entire version, including the quotes from Demosthenes and Cicero, as »these examples are within the system of the whole work«. ⁹⁶ He finds the translation »in general faithful to the original and clear enough«. ⁹⁷ He also calls attention to the problems of the actual printing process because of the many quotes and foreign names. In his second review, Dessewffy approves of the corrections: »The translator, having accepted all the above suggestions and having added the missing parts, has sent his work once again for review; the work is accepted in its present form«. ⁹⁸

94 Aurél Dessewffy: *Vélemény kéziratról. Rhetorikai 's aesthetikai leckék. Írta Blair Hugo edinburghi prédikátor s professzor angolból némely kihagyásokkal magyarra fordította Kis János.* In: MTA KIK Kézirattár, RAL 47/1835. (In two versions: 22 December 1834; 17 August 1835.)

95 Kis gives his source the following way: »*Essays on Rhetoric and belles letters.* Abridged from Dr Blair, London, 1822.« (János Kis: »Előbeszéd« In: Blair: *Leczkéi* (= note 21), I, iv.) Kis probably used the following edition: *Essays on Rhetoric. Abridged chiefly from Dr. Blair's Lectures on that science.* London 1822.

96 Dessewffy: *Vélemény* (= note 94)

97 Dessewffy: *Vélemény* (= note 94)

98 Dessewffy: *Vélemény* (= note 94)

After both reviewers had given their approval of the corrected version of Kis' translation, in 1838 (or early 1839) it was published in two volumes.⁹⁹ As for its impression, if things worked out as they were planned, it came out in 500 copies.¹⁰⁰

8.

To turn now to more profound questions of content, how had Kis' translation of the chapter on taste changed by the time the full (abridged) translation was published? Apparently, he chose the most radical solution: he retranslated the whole chapter. This choice can be explained by the long interval between the two publication dates (13 years).¹⁰¹

If one compares the two texts, the first impression one has is that the later translation follows the original English text more narrowly than the earlier one. This is partly because in a book, chapters should fit together, so there is less opportunity for the translator to digress from the main line of the book's argument. Importantly, in the introductory part, Kis gives a detailed overview of the six points which build up the chapter, just as Blair's original narrative did. By doing this, Kis ties his own hand and compels himself to follow the original.

As for the definition of taste, he modified it for the revised version. Instead of using the term »gyönyörködve érezzük« ('we feel with pleasure'), he writes »gyönyörködés' tehetségének« ('the talent of delight'). Although the definition becomes more economical, it omits an important element of the English definition: the element of receiving pleasure, which is the indication of a move towards reception aesthetics in Blair's original formulation.

Kis also replaces »ész« (his term for reason) with »okosság«. This variation might have been influenced by the contemporaneous Hungarian terminology of the Kantian philosophy (the Kantian term »Vernunft« was translated as »okosság«). Blair himself was a pre-Kantian thinker, so he could not have used

99 See the original of the cover of the book under the shelf mark MTA KIK Kt., RAL 331/1836.

100 *A M. T. Társaság Évkönyvei*. 1834–36 [The Yearbooks of the Hungarian Scientific Society], vol. III. Buda 1838, 38. This is an account of the decision of the meeting of the Academic Board in September 1835, when they made the decision to support Blair's translation.

101 As we have seen, the first version of the translation was ready by 1834.

the term in a Kantian way. On the other hand, the terminological difference between ›okosság‹ and ›ész‹ in Hungarian is similar to the difference between ›scientific reason‹ and ›prudential cleverness‹ in English, and this distinction in fact might have been known from the popular philosophers' discussions of the difference between school science and practical wisdom, à la Socrates. Kis' replacement of reason with practical cleverness is encouraged by the fact that Blair himself sometimes uses the term ›understanding‹ in the same context. One should also note that Kis was prepared to connect the term cleverness with sober understanding, for instance in the compact phrase ›okosság és józan értelem‹ (something like cleverness and sober understanding, translating Blair's terms, Reason and good sense).

A further development in the new translation is the introduction of the term ›széptudományok‹ (meaning the sciences of beauty, or in German, ›Schöne Wissenschaften‹ used since the middle of the 18th century in a German context as an equivalent of ›belles lettres‹) for Blair's term ›liberal arts‹. In the earlier version, Kis only used the term ›mesterség‹ (›arts‹) here.¹⁰² This terminological innovation could be interpreted in the context of the rephrased title of Blair's book in Hungarian. Kis translates ›belles lettres‹ as ›esztétikai‹ (›aesthetic‹). Kis himself explains this brave interpretation of the title the following way: »both in the French and the English language the term belles lettres means the theory of good taste«. ¹⁰³ Kis is obviously moving within the German context of the discussion of ›belles lettres‹ and taste. In this context, it was Christian Thomasius the first who insisted that all »Wissenschaften« should be »schönegeistig betrieben«. ¹⁰⁴ This was his own way of importing the French term »honnêteté« and translating it into German. After him, ›schöne Wissenschaft‹ came to be understood as the German rendition of the Latin ›litterae humaniores‹ and of the French ›belles lettres‹. ¹⁰⁵ 18th-century popular philosophy and literary personalities like Gottsched led to a boom in the use of the phrase. One can see in particular Gottsched's journal *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste* (1745), which was later taken over by Christian Garve, an Anglo-

102 It is remarkable, however, that already in his 1825 essay (Kis: »Mi segíti elő« (= note 50), 173), we find the compound phrase »sciences and fine arts«. Reference in Horváth: *Berzsenyi* (= note 15), 243.

103 János Kis: »Előbeszéd«. In: Blair: *Leczkéi* (= note 21), I, vi.

104 The above genealogy of the term aesthetics is based on John H. Zammito: *Kant, Herder and the Birth of Anthropology*. Chicago and London 2002, 37–39.

105 *Ibid.*, 37.

phile popular philosopher of the first rank in Germany.¹⁰⁶ In the meantime, however, the term came to have a more straightforward meaning: ›the science of aesthetics‹. However, interestingly, the key players of the new discipline, including the founding father Alexander Baumgarten, and the key innovator of the whole paradigm, Immanuel Kant, detested the term itself, sharing in this regard Wolff's earlier criticism of the ›Schöndenker‹. They came up with their own term, which proved influential (and enduring): ›aesthetics‹.¹⁰⁷ This choice of the term aesthetics for the discipline of the science of beauty turned out to be decisive for later usage, apparently including in the writings of Kis.¹⁰⁸

This turn from *belles lettres* to *esztétika* is in any event a relevant switch of vocabulary, and it may have been key to the renewed interest in Blair's work half a century after its publication in Hungary. By using this term, the title does not indicate a traditional rhetorical handbook, but rather a text on taste, style, and composition, a vocabulary belonging to the discourse of politeness and the new understanding of literature as an important part of politeness in the age.

Another important change is the rendering of ›delicacy‹ and ›correctness‹ as ›finomság‹ (approximately 'finesse' or 'fineness') and ›csinosultság‹ ('being civilised'). This is an important change, because in the description of correctness Blair finds a way to express his views on the man of correct taste (›csinosult ízlésű ember,« or ›man of civilized taste‹). Kis' solution allows him to become part of a discourse that is of the utmost importance to him: ›the discourse on politeness‹.¹⁰⁹ This discourse appears in Hungary in the late 18th century, and it

106 Ibid., 38. For an account of Garve and two other ›popular philosophers‹ of 18th-century Germany, see Hörcher: ›Sensus Communis‹ (= note 13).

107 Zammito: *Birth of Anthropology* (= note 104), 39. See also Hans Reiss: ›The ›Naturalization‹ of the Term ›Ästhetik‹ in Eighteenth-Century German. Alexander Gottlieb Baumgarten and His Impact‹. In: *The Modern Language Review* 89 (1994), No. 3, 645–658.

108 For a philosophical account of the losses brought by this choice of terminology, see Gadamer's criticism: Hans-Georg Gadamer: ›Language as horizon of hermeneutic ontology‹. In: Hans-Georg Gadamer: *Truth and Method* [Revised second edition]. Transl. revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. London – New York 2004, 455–506, here: 493.

109 For two representative overviews of this discourse in Hungary, see Ferenc Máté Bodrogi: *Kazinczy arca és a csinosultság nyelve. Egy önreprezentáció diszkurzív háttere* [The face of Kazinczy and the language of politeness. The discursive background of a self-representation]. Debrecen 2012; József Takáts: ›A csinosodás politikai nyelve‹ [The political language of politeness]. In: *Politicafilozófiai okoskodás. Politikai nyelvek és történeti kontextusok a középkortól a 20. századig* [Political-philosophical prudence. Political languages and historical contexts from the Middle Ages to the 20th century]. Ed. Gergely Tamás Fazakas, György Miru, Ferenc Velkey. Debrecen 2013, 149–160.

is still relevant in the first decades of the 19th century, until the introduction of classical liberalism in the 1830s and early 1840s in Hungary.¹¹⁰

A further characteristic feature of his translation is the perseverance with which Kis renders sense as ›érzés‹ (‘feeling’) instead of ›érzék‹ (‘sense’). As pointed out earlier, this solution could be taken as a sign of a sentimentalist outlook as far as the perception of beauty is concerned. But Kis misunderstands the Scottish terminology of common sense, moral sense, and the sense of beauty. These terms do not refer to pure sentiments, rather, they can simultaneously refer to the operation of reason and sensory perception, and sometimes they also include sentiment. Blair interprets sense and perception as opposed to reason¹¹¹, while Kis is ready to translate ›feeling‹ as ›érzés‹ and ›észretevés‹ (‘perception’) as well (36). Interestingly, Blair’s conceptual pair of sentiment and reason is identified by Kis as ›az érzés és az okosság‹ (37). To be sure, Blair himself is also interested in the idea of moral sentiments, popularised by Adam Smith’s *The Theory of Moral Sentiments*, exemplified by Blair’s reference to ›the concurring sentiments of men‹¹¹², translated as ›(a)z emberek közös érzése‹ by Kis (37). While in his earlier translation he left out an important sentence from the end of the chapter, in the new translation he translates the metaphor: ›There is a certain string, to which, when properly struck, the human heart is so made as to answer‹. (44) Kis offers the following: ›Van egy bizonyos hur, melly ha illendőkép megpendítetik, az emberi szívet megindítja.‹ (39) This is a telling detail for at least two reasons. First, Kis translates ›properly‹ as ›illendőkép‹ (‘fittingly’), which shows that he is still in the neo-classical paradigm, while we can suppose that Blair himself used the term in its ordinary sense. Secondly, the term ›megindít‹ (‘start’, ‘stir’ or ‘set into motion’) in the phrase ›az emberi szívet megindítja‹ (‘stirs’ or ‘sets the human heart into motion’) reveals that this is a theory of art according to which the object gives an impulse which affects the internal sense (embodied here with the metaphor of the heart) of the members of the audience. In other words, in the very same sentence Kis shows his adherence to the traditional understanding of art’s impact on the human mind while at the same time he moves towards a novel approach which will provide a new line of interpretation in the long run.

110 At one point, Kis takes the concept of *csinosodás* and uses it in the context of morals, when he translates ›manners refined‹ (42) as ›a csinos erkölcsök divatban vannak‹ (‘civilised morals are in fashion’). Of course, morality is never far away in this discourse of the fine (liberal) arts.

111 Blaire: *Lectures* (= note 5), 40.

112 *Ibid.*, 41.

9.

In this paper, of course, we could only offer a few glimpses at some of the details of the Hungarian renderings of Blair's chapter on taste, first the translations published almost concurrently in 1825 and then the second translation by Kis of the abridged version of the Rhetoric in 1838. With the above analysis, we hope to have demonstrated persuasively that the discourse of politeness was topical in the mid-1820s in Hungary. We contend that interest in Blair's belletrist theory of rhetoric was not sustained simply by the birth of an autonomous discipline of literature in the modern sense of the term, although this undoubtedly contributed to this phenomenon. A further factor might have been the ongoing consequences of the debates concerning the neologism movement in the early decades of the 19th century. These debates might have led to recognition of the fact that the notion of polishing a language involves not only the creation of good fictional prose and dramatic and lyric poetry, but also the polishing of the human spirit and character. Furthermore, through these individual psychic developments, refined taste can further stabilise the social structure by helping its parts fit together better.

In this respect, it is also remarkable that Ferenc Kölcsey, one of the key players of the period in Hungary (a poet, delegate at the diet, political thinker, and author of a poem which later became the text of the Hungarian national anthem), was himself also interested in this period in the topic of taste, as clearly evidenced by his remarkable fragment »Az ízlés« (Taste). This short, unfinished manuscript from February 1823 is instructive from the point of view of the present essay. Kölcsey was 20 years younger than Kis, but he was also almost a generation older than Aurél Dessewffy. His interest in literature and theory was already affected by the influence of Kant and the Romantics.¹¹³ The two key concepts in his short piece are imagination and taste, and their relationship is not easily reconciled: »If, therefore, the beautiful employs imagination, and taste is the talent by which we can experience (éldeljük) the nice feelings caused

113 As Zoltán Rohonyi points out, he is heading from a Winckelmann-like position towards a Kantian perspective. Zoltán Rohonyi: »A Tökélet ideájá-tól a lélek szabad tetszéséig. Jegyzetek Kölcsey kritikai normáiról és korai kritikaelméleti töredékeiről« [From the »idea of perfection« to the free enjoyment of the spirit. Notes about the critical norms of Kölcsey and his early fragments on critical theory]. In: *Jelenkor* 45 (2002), 7–8, 827–840, here: 827.

by the beautiful; so it is certain, that we cannot find taste without imagination in human beings.«¹¹⁴

And yet he still struggles to save some objective standards for a social dimension of taste, because he, too, seems to share the Enlightenment conviction that polished taste is a precondition of well-functioning social machinery. If he was ultimately unsuccessful in his effort – because the transcendental logic of Kant is not compatible with the common-sense logic of the Scots –, his failing effort is proof that taste was still in the focus of scholarly attention.¹¹⁵

Of course, by the third decade of the 19th century, the nationalist idiom had emerged in the Hungarian context, as it had almost all over Europe. The interesting point, however, is that most of the mid-generation intellectuals adhered to the neo-classical model. Part of the problem, of course, was fear of censure: keen interest in the progress of language in its literary and scientific registers could not be regarded as direct political participation, which, as we have seen, was explicitly prohibited for the editors of *Minerva*. *Minerva* followed an earlier pattern of modernisation, in line with the Josephine reform movement's program to catch up with European standards of culture, combining two aspects of the full-scale enlightenment project of general social education. On the one hand, it supported the perfection of human intellectual capacities on the individual level. On the other, however, it furthered community building by encouraging and oiling forms of interpersonal communication. In this respect, the introduction to the abridged Hungarian version of Blair's *Rhetoric* is rather illuminating. Here, Kis argues that »the wise man of all ages regarded it as his task to let youngsters take a fancy in the gaieties of taste«. As he sees it, these pleasures are directly connected to the duties of life, and youngsters educated in them will be morally better adults, as one can more easily inject different virtues into them. Youths, however, who do not like rhetoric, poetry, and the other fine arts will be socially useless, as they are usually more interested in the lower pleasures and in servile activities.¹¹⁶

114 Ferenc Kölcsey: »Ízlés« [On Taste, 1823]. In: Ferenc Kölcsey: *Irodalmi kritikák és esztétikai írások I. 1808–1823* [Literary criticism and writings on aesthetics I. 1808–1823]. Ed. László Gyapay. Budapest 2003, 105–109, here: 107.

115 Pál S. Varga: »A hagyomány elvének érvényre jutása Kölcsey Ferenc gondolkodásában« [About how the principle of tradition prevails in the thought of Ferenc Kölcsey]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 107 (2003), 399–441, here: 415–416.

116 The foreword to the translation by János Kis, Blair: *Leczkéi* (= note 21), vol. 1, 17.

10.

Finally, it is worth mentioning a few later reactions to Kis' Blair translation as a kind of short hand overview of its reception history. First, it is worth recalling the review by Gusztáv Szontagh in *Figyelmező* (Observer).¹¹⁷ Szontagh emphasized that the original of the translation is among the best ones on its field: »it's worth is ascertained by time, the most certain touchstone for all perfection«.¹¹⁸ In his opinion, the text would become an integral part of Hungarian literature through the translator's magnificent work. As he saw it, Kis was an excellent translator, not simply because of his thorough knowledge of his subject, but also because of »his language, which has a common spirit with that of Hugo Blair,« which enabled him to »reflect not only the content of the original, but also its spirit and form«.¹¹⁹ Before reviewing the work's content, Szontagh characterizes Kis as an example to be followed by all Hungarian literates, since from his earliest youth he had worked diligently on his career as writer and had competed with members of the younger generations as well.

A second instance of the afterlife of the Hungarian Blair reaffirms the newest history of rhetoric in Hungarian, in which we read that »it was quoted many times by the rhetoricians of the Reform Era and later periods, as well, and excerpts from it were republished in textbooks«.¹²⁰ A rather unusual sign of its impact is the fact that the famous novelist Mór Jókai, who must have had first-hand experience of the work, features the Hungarian translation in two of his novels, *Kárpáthy Zoltán* (1854) and *Az új földesúr* (The new Landlord, 1863), among the readings of the protagonists.¹²¹ This is a persuasive sign that by that time the work had been canonized.

Blair's Hungarian canonisation is the great achievement of the Hungarian translator János Kis, who was supported in his translation project by Aurél Dessewffy, the other interpreter of Blair's thoughts on taste in 1825, and the whole infrastructure of the newly founded Academy. That Hugh Blair could indeed become a well-known author of belletristic rhetoric in the second quarter of the

117 Gusztáv Szontagh: »Blair Hugo retorikai és esztétikai leckéi« [The rhetorical and aesthetic lectures of Hugo Blair]. In: *Figyelmező* 3 (1839), 19, 305–310.

118 *Ibid.*, 307.

119 *Ibid.*

120 Tamás Adamik – Anna Adamikné Jászó – Petra Aczél: *Retorika* [Rhetoric]. Budapest 2005, 215.

121 Anna Adamikné Jászó: *Jókai és a retorika* [Jókai and Rhetoric]. Budapest 2016, 10, 60–61.

19th century was made easier by the fact that through his explanatory essay on Ossian he was already known as an influential author, and as a religious orator he was also translated earlier, and published in 1827.¹²² But his taste-based theory of rhetoric made a breakthrough rather easily in part because Hungary was in the midst of a culture-based reform era in some respects comparable to that of the Scottish Enlightenment about half a century earlier. Each of these movements was based on Enlightenment assumptions about the perfectibility of the human being, and, in particular, the part of the human mind that makes judgements about moral and aesthetic worth. Each of these movements was less political and more interested in social improvements through cultural refinement. And finally, each author believed in the role of education (both in one's youth and in one's adulthood) in polishing the mindset of the newly emerging culture-consuming public. The interface connecting the two movements in distant Scotland and the Hungarian Kingdom was the fashion of Anglophilia, and its best-known representative in the Hungarian context was Count István Széchenyi, who founded the Academy in the same year as the two translations of Blair's chapter on taste were published. His later ground-breaking work, *Hitel* (Credit, 1830) also belonged to the same culture of politeness. And even the novelty of his interest in economic matters (preceded by that of Gergely Berzeviczy¹²³) was not wholly separated from cultural considerations (arguing for the economic worth of the educated mind), and in this he bore affinities with Adam Smith, whom Széchenyi's father had met in person in Edinburgh and who was interested not only in economics but also in belletristic rhetoric (see his lectures on rhetoric and belles lettres) and in morals (see his *Theory of Moral Sentiments*, 1759). Blair and Smith on the one side, Kis, the elder and the younger Dessewffy, and Széchenyi on the other side: we have sought in this essay to present this somewhat surprising parallel between the otherwise rather different Scottish Enlightenment and the early Hungarian Reform Era.

122 *Blair Hugó tizennégy prédikációi*. Magyarra fordította néhai gróf Teleki Mária, gróf Rhédei Ádámné [Fourteen sermons by Hugo Blair, translated into Hungarian by the late Count Mária Teleki, Mrs. Count Ádám Rhédei]. Kolozsvár 1827. This publication was arranged by the translator's husband after her death.

123 Berzeviczy, an early representative of political economy in Hungarian intellectual history, famously claimed: »Had Joseph II studied Montesquieu and Adam Smith not just for tactical purposes, he would act less like a soldier.« Gergely Berzeviczy: »Die Grundsätze Österreichs in der Regierung Ungarns« [Austria's basic law in the governing of Hungary], quoted by Éva H. Balázs: *Berzeviczy Gergely, a reformpolitikus (1763–1795)* [Gergely Berzeviczy the reform politician (1763–1795)]. Budapest 1967, 320.

Anhang



Namenregister

- Abbott, Don 253, 257
Abrams, Meyer Howard 70
Aczél, Petra 289
Aczel, Richard 225, 233
Adamik, Tamás 289
Adamikné, Anna Jászó 289
Addison, Joseph 262, 263, 275
Adler, Hans 159
Albert von Lauingen 94
Albert, Gábor 225
Albrecht, Andrea 47
Albrecht, Michael 84, 86, 87, 90
Alison, Archibald 254
Allen, Michael J. B. 175
Allesch, Christian G. 33
Almási Balogh, Pál 76, 198, 208
Almási, Gábor 135, 213
Ambrosius, Aurelius (Saint Ambrose) 167
Anacreon 157
Anger, A. 70
Aretin, Christoph Freiherr von 150
Aristippus (Aristippos von Kyrene) 197
Aristoteles, Aristotle 35, 69, 87, 93, 94,
157, 158, 172, 173, 275
Aschenbrenner, Karl 173
Augustenburg, Friedrich Christian von
(Friedrich Christian II., Herzog von
Schleswig-Holstein-Sonderburg-
Augustenburg) 23, 41, 42
Augustinus von Hippo 93
Azazmah, Jasmin 45
Bäbler, Bablína 146
Bäckström, Anders Aron 74, 75
Bacon, Francis 87, 90, 142, 145, 155, 157
Balogh, Piroska 9–20, 32, 47, 96,
133–152, 155, 181, 182, 204, 228,
238–240, 250
Barck, Karlheinz 33
Bartha, Lászlóné 214
Bátori, Anna 152
Batteux, Charles 59, 60, 61, 93, 158, 217
Bauer, Roger 103
Bauereisen, Astrid 101
Baum, Wilhelm 103
Baumgarten, Alexander Gottlieb 10, 11,
12, 14, 15, 21, 23–27, 31, 35, 37, 39,
41, 51, 63, 67, 88–90, 93, 101, 103,
115, 118, 120, 121, 142, 149, 156,
158–160, 166, 170, 173, 228, 285
Beattie, James 60, 202, 203
Beck, Christian Daniel 150
Beethoven, Ludwig van 222
Beetz, Manfred 24, 63
Beleznay, Cecília 267–270
Benedikt, Michael 103
Benke, József 226–232, 237
Berghahn, Cord-Friedrich 71
Bernát, Alexander 202
Berzeviczy, Gergely 290
Berzsenyi, Dániel 221, 228, 233, 234, 235,
244, 256, 284
Bessenyei, György 153, 246
Bettie, James 202, 203, 205, 209
Bettinelli, Saverio 147
Bíró, Ferenc 260
Bitnitz, Lajos 223
Blair, Hugh (Blair, Hugo) 15, 148,
253–290
Blaschnek, Sámuel 139
Blažević, Zrinka 137
Blumenbach, Friedrich 191, 192
Bodmer, Johann Jacob 156
Bodrogi, Ferenc Máté 239–252, 285
Boileau-Despréaux, Nicolas 157
Bolt, Johann Friedrich 31
Bonnetcase, Denis 47
Borchers, Stefan 12
Born, Friedrich Gottlob 57, 200
Bornscheuer, Lothar 21, 28
Bouterwek, Friedrich 33, 45–56, 93, 186,
192, 240, 241, 244, 246–249, 251,
259, 269
Bowman, Brady 71
Bödeker, Hans Erich 10
Böhme, Ernst 245
Bölöni Farkas, Sándor 225, 229, 235–238
Breidbach, Olaf 185
Breitinger, Johann Jacob 156, 173
Brković, Ivana 137
Broadie, Alexander 254

- Brusasque, Elizabeth-Annabella de 222
 Buchenau, Stefanie 101
 Budai, Ferenc 78, 201
 Buffon, Georges-Louis Leclerc de 191, 269
 Burke, Edmund 38, 41, 145, 149, 158,
 251, 254, 266, 274
 Burnand, Léonhard 222
 Bürger, Gottfried August 232, 233, 234
 Büttgen, Philippe 10
 Büttner, Frank 80
 Byron, George Noel Gordon 262
 Campbell, George 254, 273
 Cannella Tóth, Laura 150
 Carr, Stephen K. 253, 257, 277
 Cassirer, Ernst 21, 22, 23, 24, 41, 156,
 157, 159, 173, 174, 193
 Castiglione, Baldassarre 161, 243
 Cernuschi, Alain 222
 Cicero, Marcus Tullius 90, 155, 157, 161,
 162, 164, 171, 173, 218, 220, 251,
 272, 274, 276, 282
 Conley, T. M. 271
 Cornis-Pope, Marcel 276
 Correggio, Antonio da 157, 247
 Croce, Benedetto 150
 Crousaz, Jean-Pierre de 93, 156
 Czigány, Lóránt 211
 Csetri, Lajos 233–235
 Csokonai Vitéz, Mihály 148, 221, 223,
 233, 234
 Csuka, Botond 136, 146, 153–180
 D. Szemző, Piroska 225
 D'Alembert, Jean le Rond 274
 Dambeck, Johann Heinrich 32
 Danielik, József 255
 De Bruyn, Frans 145
 Debreczeni, Attila 149, 152, 233, 249,
 251, 252
 Deckard, M. 254
 Décultot, Élisabeth 222
 Defert, Daniel 22
 Dehmann, Mark-Georg 243
 Deme, Zoltán 215
 Demosthenes 157, 282
 Dénes, Lajos 202
 Dessewffy, Aurél 223, 258, 259–264, 267–
 271, 277–280, 282, 287, 289, 290
 Dessewffy, József 204, 246, 259, 260, 267,
 268, 270, 281, 290
 Dessoir, Max 39, 58, 59, 69, 70
 di Giovanni, George 71
 Diderot, Denis 93
 Dierse, Ulrich 186
 Dilthey, Wilhelm 56
 Doll, Anton 236
 Domin, József 185
 Doncsecz, Etelka 212, 217
 Doromby, Karola 138
 Downey, Charlotte 253
 Döbrentei, Gábor 245, 246, 258, 267,
 280, 281
 Döderlein, Ludwig 81
 Du Marsais, César Chesneau 272
 Dubos, Jean Baptiste (Du Bos) 60–62,
 158, 274
 Dukić, Davor 137
 Dulházy, Mihály 259, 268
 Dusch, Jakob 212
 Eberhard, Johann August 11, 35
 Eckhardt, Georg 27
 Eggebrecht, Hans Heinrich 60
 Egyed, Emese 233
 Eichhorn, Johann Gottfried 150
 Eichstädt, Heinrich Carl Abraham 150
 Elias, Norbert 279
 Elkán, László 77
 Ellinger, István 267
 Emanuel, Carl Philipp 62
 Emundts, Dina 95
 Engel, Johann Jakob 59, 60, 61, 62, 63,
 64, 65, 69
 Erlinghagen, Armin 57
 Ersch, Johann Samuel 31
 Eschenburg, Johann Joachim 71, 141
 Espagne, Michel 10, 48, 55, 144
 Ewald, François 22
 Farkas, János László 186
 Fáy, András 223
 Fazakas, Gergely Tamás 285
 Fechner, Gustav Theodor 25, 56
 Feder, Johann Georg Heinrich 100, 108,
 114, 120, 121, 122, 124, 127, 128,
 129, 131, 244
 Fejér, György 255
 Fekete, Emericus 140
 Félibien, André 242
 Ferenczy, Jakab 255
 Ferenczy, József 267
 Ferguson, Adam 262
 Ferreira-Buckley, Linda 253

- Fessler, Ignaz Aurel 150
 Fest, Sándor 261
 Festetics, Carl Albert 240
 Festetics, László 140, 141
 Fichte, Johann Gottlieb 46, 84, 209
 Ficino, Marsilio 175
 Fick, Monika 62
 Ficker, Franz 248
 Fischer, Joachim 22
 Fitzpatrick, Martin 145
 Fohrmann, Jürgen 47
 Fontanier, Pierre 272
 Fontanini, Krisztina 150
 Forberg, Friedrich Carl 205
 Fórizs, Gergely 9–20, 47, 71–96, 135,
 144, 155, 164, 167, 192, 228, 229,
 233–235, 244, 251, 252, 256
 Forster, Michael N. 71
 Foucault, Michel 22
 Franz I. Habsburger 99, 100
 Frege, Gottlob 186
 Friday, Jonathan 254
 Fried, István 215, 241
 Friedrich Franz I., Herzog zu Mecklenburg
 29
 Fries, Jacob Friedrich 188, 189
 Gabelhofer, Johann Julius 138, 139, 147
 Gadamer, Hans-Georg 162, 251, 285
 Gaillet, Lynce Lewis 253
 Gál, Kelemen 229
 Garber, Jörn 24, 27, 63
 Garve, Christian 244, 256, 284, 285
 Gassendi, Pierre 87
 Gaukroger, Stephen 165
 Gazda, István 258
 Gellert, Christian Fürchtegott 244, 256
 Genette, Gérard 272
 George III, König von Großbritannien und
 Irland 272
 Gerard, Alexander 254, 274
 Gergye, László 245
 Gerhard, Anselm 62
 Gerzon, Adalbert 147
 Gessner, Salomon 248
 Gjesdal, Kristin 71
 Goethe, Johann Wolfgang von 96, 103,
 234, 236, 243, 244
 Goldenbaum, Ursula 137, 222
 Gott dang, Andrea 80
 Gottsched, Johann Christoph 272, 284
 Gracyk, Theodore 275
 Greguss, Ágost 139
 Greguss, Mihály 96, 240
 Grimm, Hartmut 62
 Grimm, Jacob 150
 Grimm, Wilhelm 150
 Gruber, Johann Gottfried 31, 32
 Grunert, Frank 25
 Guba, Ágoston 197
 Gurka, Dezső 138, 181–196
 Guthmüller, Marie 24
 Guthrie, Warren 253
 Guyard, Antoine 212
 Guyer, Paul 159
 Gyapay, László 288
 H. Balázs, Éva 290
 Hajnóczy, Kristóf 150
 Halloran, S. Michael 253
 Hammermeister, Kai 156
 Hankins, James 175
 Hanslik, Joseph Adolf 32
 Hanusch, Ignaz Johann 126, 127
 Harris, H. S. 71
 Hart, Thomas R., Jr. 47
 Hebenstreit, Wilhelm 150
 Heeren, Arnold 150
 Hegedús, Sámuel 281
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 28, 46,
 71, 81, 84, 95, 150
 Heine, Heinrich 47
 Heining, Jörg 33
 Heinz, Jutta 39
 Heinze, Max 57
 Hemsterhuis, François 112
 Henckmann, Wolfhart 23
 Hennert, Johan Frederik (Hennert, Johann
 Friedrich) 201, 202
 Herbart, Johann Friedrich 48, 55, 56
 Herder, Johann Gottfried 11, 50, 62, 65,
 92, 93, 112, 118, 119, 147, 158, 159,
 191, 232, 243, 244, 284
 Hermes, Stefan 10
 Herold, Theodor 136
 Heydenreich, Karl Heinrich 12, 33, 35,
 57–70, 93
 Heyne, Christian Gottlob 46, 138, 146,
 150
 Hilóczy, Ágnes 240
 Hinderer, Walter 227
 Hites, Sándor 257

- Hlobil, Tomáš 15, 24, 32, 97–133, 136, 137, 153
 Hog, Michael 25
 Hogarth, William 29, 157, 209
 Holther, William B. 173
 Holzhey, Helmut 58, 84
 Home, Henry (Lord Kames) 93, 118, 157, 164, 169, 171, 174, 254, 259, 262, 269, 272, 274
 Homer 118, 157, 220, 221, 234, 275
 Hont, István 279
 Horaz, Horace (Horatius Flaccus, Quintus) 81, 112, 118, 119, 140, 171, 173
 Hormayr, Joseph von 150
 Horner, Winifred Bryan 253
 Horvát, István 33, 140, 260
 Horváth, Ádám 148
 Horváth, János 256, 284
 Horváth, Keresztély János (Horváth, Johannes Baptista) 201, 206
 Hölter, Achim 47
 Hölty, Ludwig Christoph Heinrich 248
 Hörcher, Ferenc (Horkay Hörcher, Ferenc) 17, 148, 149, 243, 244, 251, 253–290
 Huber, Karl Joseph 212
 Humboldt, Alexander von 139
 Hume, David 78, 197, 203, 204, 205, 242, 254, 262, 266, 274, 275, 278
 Hutcheson, Francis 51, 93, 156, 176, 177, 179, 254
 Iffland, August Wilhelm 118
 Ignatieff, Michael 279
 Imre, János 191
 Irwing, Franz von 38, 39
 Jacobi, Friedrich Heinrich 46, 47, 52, 55, 126, 129
 Jaeschke, Walter 58, 186
 Jäger, Joseph Nikolaus 126, 127, 129
 Jakob, Ludwig Heinrich von (Jacob) 197, 201, 202
 Jander, Owen 222
 János, Béla 154, 156, 167, 169, 183, 186, 187
 János-Szatmári, Szabolcs 225
 Janz, Rolf-Peter 226, 230
 Jäsche, Gottlob Benjamin 115–117, 119, 120, 130
 Jávor, Anna 261
 Jean Paul (→ Richter, Jean Paul Friedrich)
 Jeiteles, Ignaz 33
 John, Matthias 27
 Jókai, Mór 289
 Jones, Peter 145, 157
 Joseph II, Habsburger 137, 138, 290
 Jost, Eva 45
 Jurczok, Fritz 47
 Kahn, Sholom J. 152
 Kalisch, Volker 62
 Kant, Immanuel 11, 12, 23, 24, 26, 28, 31–36, 38, 41–43, 45, 46, 48–50, 55–57, 63, 67, 71, 72, 76–78, 80–84, 86–89, 92–95, 99, 100, 102–104, 107–110, 115, 117–120, 125–127, 129–131, 140, 145, 158, 159, 186, 187, 191, 197–207, 209, 210, 222, 244, 280, 283–288
 Karpe, Franz Samuel 100, 103 – 110, 114, 115, 120, 121, 124, 125, 128, 129, 130, 131
 Katona, Lajos 139
 Kaufmann, Sebastian 10
 Kazinczy, Ferenc 153, 204, 206, 208, 221, 233, 234, 245, 256, 260, 261, 262, 264, 265, 267, 268, 269, 281, 285,
 Kecskeméti, Gábor 17
 Kelemen, János 95, 150
 Kemper, Adolf 72, 73, 75, 84
 Kenéz, Győző 182
 Kennedy, George A. 271, 272, 273
 Kerényi, Ferenc 212, 227, 228, 230
 Kerslake, Lawrence 222
 Kessler, Wolfgang 137
 Kierkegaard, Søren Aabye 156
 Kiesewetter, Johann Gottfried 48
 Kinzel, Till 71
 Kis, János (Kiss) 15, 245, 246, 255–267, 270, 271, 276, 277–290
 Kisfaludy, Sándor 245
 Kiss, Béla 138
 Kiss, Endre 205
 Klaniczay, Tibor 211
 Klebelsberg, Kuno 150
 Klein, Lawrence E. 242
 Klein, Wolfgang 24
 Kliche, Dieter 33
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 118
 Knigge, Adolf 263
 Knoll, Reinhold 103
 Koelln, Fritz. C. A. 157

- Koepke, Wulf 159
 Koller, Benedikt Joseph 149
 Koopmann, Helmut 28
 Koppi, Károly 137
 Košenina, Alexander 137, 222
 Koumas, Konstantinos M. 73, 75, 76
 Kovács, Kálmán 137
 Kölcsey, Ferenc 223, 233
 Körner, Christian Gottfried 41, 237
 Körösy, László 240
 Kraus, Jiří 253
 Krause, Carl Christian Friedrich 248
 Kreil, Anton 100, 128
 Kristóf, György 75
 Krois, John Michael 23
 Krug, Wilhelm Traugott 12, 15, 33, 47,
 71–96, 144, 149–151
 Krüger, Johann Gottlob 25, 46
 Kunze, Johann Andreas 29
 Laaber, Victorin 104, 107, 108, 109, 114,
 120, 128, 129
 Labádi, Gergely 225, 235, 236, 257
 Laurian, August Treboniu 74, 75
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 63, 94, 166
 Leidhold, Wolfgang 177
 Lengyel, Réka 96, 211–224
 Lenhossék, Mihály 191
 Lepenies, Wolf 193
 Lessing, Gotthold Ephraim 59, 62, 63, 65,
 69, 232
 Leutbecher, Johann 248
 Lichtenberg, Georg Christoph 145, 191,
 192
 Lichtenfels, Johann Ritter Peithner von
 126, 127, 129
 Likawetz, Joseph Calasanz 100, 121, 122,
 123–126, 128–131
 Locke, John 156, 169
 Loder, Justus Christian 27
 Loder, Matthäus 79
 Lohner, Edgar 70
 Longin, (Longinus, Cassius) 34, 157, 172,
 275
 Lothian, John M. 271
 Lotze, Hermann 56
 Lowth, Robert 262
 Löber, Valentin 80
 Ludassy, Mária 201
 Ludvig, Sámuel 75
 Lukács, Georg 156
 Lukrez (Lucretius Carus, Titus) 112, 119
 Luserke-Jaqui, Matthias 41, 227
 Makay, Attila 261, 262
 Malebranche, Nicolas 172
 Malherbe, François de 157
 Maller, Sándor 261
 Malsch, Wilfried 96
 Margócsy, István 153, 154, 167, 213, 222,
 229
 Maria Theresia Habsburgerin 101
 Marino, Luigi 146, 245
 Marshall, Donald G. 162, 285
 Martens, Wolfgang 137
 Martinovics, Ignác 260
 Márton, István (Mándi Márton, István;
 Márton, Stefan) 16, 72–86, 88,
 94–96, 206
 Matteis, Paolo de 262
 Meier, Georg Friedrich 15, 21, 23–27, 115,
 120, 121, 156, 158, 169
 Meiners, Christoph 244
 Meltzl, Hugo (von Lomnitz) 33, 78, 80, 81
 Mendelssohn, Moses 41, 46, 62, 93, 112,
 118, 128, 244
 Mester, Béla 135, 193, 197–210, 280
 Meyer, Annette 91
 Middel, Carina 21
 Mikes, Kelemen 246
 Miller, Thomas P. 253
 Millot, Claude François Xavier 212
 Milton, John 118
 Mirbach, Dagmar 37, 115
 Miru, György 285
 Mix, York-Gothart 47
 Montesquieu, Charles-Louis de Sécondat
 254, 265, 290
 Moritz, Karl Philipp 26, 37, 38, 93
 Mossner, Ernest C. 271, 272
 Mörike, Eduard 223
 Muret, Marc-Antoine 157
 Müller, Anton 131
 Müller, Georg 57
 Müller, Johann Gottfried 33
 Müller, Joseph 28
 Nagy, Endre 156, 164, 187
 Nahler, Edith 41
 Nahler, Horst 41
 Naumann, Ursula 41
 Nesselrath, Heinz-Günther 146
 Neubauer, John 276

- Nicolai, Ernst Anton 46
 Nicolai, Friedrich 137
 Nicole, Pierre 39
 Nietzsche, Friedrich 77
 Nisbet, H. B. 271
 Nyíri, Kristóf 186
 Nyíry, Erzsébet 137
 Oellers, Norbert 226
 Ojtozi, Eszter 223
 Oken, Lorenz 185, 186
 Ørsted, Hans Christian 185
 Ország, László 261
 Ort, Werner 30, 38
 Ortloff, Christian 73
 Ortman, Benno 148
 Ossian 261, 267, 290
 Ostmeyer, Jürgen 133
 Owen, John (Audoneus, Ioannis) 80, 81, 93
 Pabst, Stephan 101
 Paetzold, Heinz 142
 Pál, József 249
 Palásthy, Márton 137
 Palló, Gábor 186
 Papp, Zoltán 235
 Parrhasius 157
 Pászti, László 139
 Percz, László 151, 193
 Perinetti, Dario 254
 Péterfi, Károly 75
 Petrarch (Petrarca, Francesco) 157
 Pettegrove, James P. 157
 Pfothhauer, Helmut 11
 Phidias 157
 Platner, Ernst 22, 39
 Platon (Plato) 13, 14, 40, 42, 43, 48, 93,
 112, 119, 175
 Plessner, Helmuth 22–25, 41
 Pocock, J. G. A.
 Polgár, Anikó 240
 Polícar, Antonín 57–70
 Polioudakis, Georgios 73
 Pomezny, Franz 243, 249
 Pope, Alexander 157, 209
 Poulakos, John 142, 159, 173
 Pölit, Karl Heinrich Ludwig 199
 Praxiteles 157
 Procházka, Ignaz Joseph 100
 Pucz, Antal 204
 Pukánszky, Béla 77, 81
 Pythagoras 93
 Quintilian (Quintilianus, Marcus Fabius)
 274, 280
 Rácz, Lajos 202, 203
 Rahl, Carl 79
 Ramsay, Allan 254
 Ráth, Mátyás (Rát, Mátyás) 246, 257
 Rathmann, János 205
 Rawson, Claude 271
 Redding, Paul 71
 Reichardt, Johann Friedrich 60
 Reid, Thomas (Rid) 197, 202, 203, 205,
 207, 209, 254
 Reinhold, Carl Leonhard 48, 197, 201,
 202, 205, 206
 Reiniger, Robert 102
 Reiss, Hans 285
 Rhédei Ádámné (Teleki, Mária) 290
 Richter, Jean Paul Friedrich 33, 50, 93
 Richter, Sandra 33, 45–56, 144, 146, 223
 Riedel, Friedrich Justus 155–158, 167,
 169, 177, 178
 Riedl, Frigyes 139
 Riepenhausen, Ernst Ludwig 49
 Rietz, Henryk 137
 Ritter, Carl 139
 Rivers, Isabel 242
 Robel, Gert 137
 Rohonyi, Zoltán 287
 Rollin, Charles 271
 Rosefeldt, Tobias 95
 Rousseau, Jean-Jacques 39–43, 119
 Rozgonyi, József 197–210
 Röd, Wolfgang 72
 Rummy, Karl Georg (Rummy, Károly György)
 16, 239–252
 Rupitz, Josef 103
 S. Pataki, Mózes 233
 S. Varga, Pál 136, 233, 288
 Sandkühler, Hans Jörg 188
 Sauer, Werner 77, 100, 103
 Scaliger, Julius Caesar 93
 Schasler, Max 11
 Schedius, Lajos János (Schedius, Johann
 Ludwig; Schedius, Ludovicus) 12, 14,
 16, 32, 33, 96, 134, 135, 138–144,
 146, 148–153, 181–196, 238–240,
 246, 251
 Scheer, Tanja S. 146
 Scheler, Max 23, 41
 Schelle, Karl Gottlob 57

- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 46,
71, 181–196, 198, 209
- Schiller, Friedrich 11, 14, 21, 23, 24, 28,
40–43, 225–238, 242, 243, 255
- Schings, Hans-Jürgen 10
- Schlegel, August Wilhelm 47, 54, 70
- Schlegel, Friedrich 54, 150
- Schlosser, Johann Georg 34
- Schmidt, Gerhart 87
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm 13, 81, 90, 94
- Schmitz, Walter 39
- Schneiders, Werner 86
- Scholtz, Gunter 58, 59, 66, 69
- Schopenhauer, Arthur 47, 72
- Schreker, Franz 62
- Schröter, Manfred 188, 189
- Schulze, Gottlob Ernst 48, 202, 203, 206,
207
- Schweizer, Hans Rudolf 25
- Schwob, Anton 241
- Scott, Walter 262
- Seibt, Carl Heinrich 102, 121
- Seidler, Andrea 135
- Seidler, Herbert 103
- Seidler, Wolfram 135
- Selwyn, Pamela E. 137
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper 51,
158, 164, 242, 243, 246, 249, 250,
251, 262, 263,
- Sicks, Kai Marcel 24
- Simon, Florent 141
- Simon-Szabó, Ágnes 225–238
- Smith, Adam 254, 271, 272, 273, 286,
290
- Snell, Friedrich Wilhelm Daniel 100
- Sófalvi, József 221, 229
- Sokrates, Socrates 88, 95, 244, 255, 284
- Spinoza, Baruch 46, 52
- Staël, Mme de (Necker, Germaine) 236
- Steel, Carlos G. 94
- Steigerwald, Jörn 46
- Steinbart, Gotthilf Samuel 30, 34
- Steindler, Larry 76
- Sterne, Laurence 262
- Stiening, Gideon 24, 25, 39
- Stollberg, Arne 62
- Stöckmann, Ernst 11, 24, 27–29, 39, 63,
89, 90
- Störtzel, Georg 21
- Strada, Vespasiano 157
- Strobel, Jochen 47
- Struck, Gustav 47
- Šubarić, Lav 135, 213
- Sulzer, Johann Georg 11, 15, 35, 36, 39,
40, 43, 47, 61, 90, 112, 118, 147,
149, 156, 158, 164, 165, 167, 169,
173, 174, 176–179, 217–223, 228,
229, 232, 251, 259, 269
- Sutton, Dana F. 80
- Swieten, Gottfried van 134, 137
- Swift, Jonathan 208, 209, 275
- Szabó, Károly 74
- Szapáry, János 212
- Szaunder, József 77, 138, 140, 225, 234
- Széchenyi, Ferenc 262, 263, 264, 290
- Széchenyi, István (Széchenyi) 263, 264,
270, 290
- Szécsényi, Endre 242
- Szemere, Pál 134, 260
- Szemere, Samu 235
- Szentpétery, Imre 133, 134
- Szép, János 141, 151, 228
- Szerdahely, György Alajos (Szerdahelyi;
Szerdahely, Georg Aloys; Szerdahely,
Georg Aloys) 15, 16, 136, 137, 140,
141–179, 221, 222, 228, 240, 250,
251, 252
- Szilágyi, Márton 149, 251, 266
- Szontagh, Gusztáv 289
- Szögi, Ferenc 240
- Szurmay, Ernő 214, 215
- T. Erdélyi, Ilona 32
- Tafel, Gottlieb Lukas Friedrich 90
- Taine, Hippolyte 152
- Takács, József 150
- Takáts, József 285
- Tarnai, Andor 77
- Tarnói, László 212
- Tarver, H. 253
- Tasner, Antal 258, 281, 282
- Teleki, József 246, 267
- Terenz (Terentius Afer, Publius) 248
- Tetens, Johann Nikolaus 11
- Thaisz, András 255, 263, 264
- Thales von Milet 78
- Thoma, Heinz 24, 27, 63
- Thomas von Aquin 94
- Thomasius, Christian 284
- Thomson, James 262
- Tibull (Tibullus, Albius) 248

- Tieck, Ludwig 70
 Titian (Tiziano Vecellio) 157
 Toldy, Ferenc (Schedel, Franz Joseph) 75,
 139, 258
 Tonelli, Giorgio 39
 Toperczer, Sámuel 205
 Topitsch, Ernst 102
 Tóth, Kálmán 148, 253–290
 Tóth, Sándor Attila 154, 159, 164
 Townsend, Dabney 169
 Tschink, Cajetan 104, 107, 108, 114, 120,
 128, 129
 Turnbull, George 254
 Turóczy-Trostler, József 225
 Unzer, Johann August 46
 Váczy, János 204, 261
 Vaderna, Gábor 269, 278
 Vajda, György Mihály 235
 Valjavec, Fritz 150
 Vasari, Giorgio
 Velkey, Ferenc 285
 Vermeir, K. 254
 Verseghy, Ferenc 16, 153, 211–224, 229
 Vesper, Achim 101
 Vidal, Fernando 25
 Vierhaus, Rudolf 245
 Vieweg, Klaus 71
 Vigh, Árpád 258
 Virgil, Vergil (Vergilius Maro, Publius)
 118, 220, 223, 275
 Vischer, Friedrich Theodor 223
 Vitkovics, Mihály 260
 Vizkelety, András 225
 Voltaire (Arouet, François-Marie de) 222,
 234, 248, 254
 Vörösmarty, Mihály 134, 148
 Wagner, Richard 62
 Wähner, Friedrich 33
 Waibel, Violetta L. 103, 201, 280
 Walzel, Oskar 223
 Watson, Robert 272
 Watzke, Daniela 46
 Wéber, Antal 228
 Weber, Joseph 185
 Weber, Jürgen 191
 Weinsheimer, Joel 162, 285
 Weischedel, Wilhelm 43, 82, 87, 118
 Weiß, Michael Bastian 58
 Wellbery, David E. 62
 Wendt, Amadeus 31
 Wenzel, Gottfried Immanuel 110–115,
 117–121, 124, 126, 128–130
 Werthes, Friedrich August Clemens
 (Werthes, Frigyes Ágost Kelemen)
 136–139, 141, 147, 148
 Whately, Richard 273
 Wieland, Christoph Martin 147, 164, 243,
 245, 246, 248, 251
 Wiese, Benno von 228, 230
 Wilbrand, Johann Bernhard 185
 Winckelmann, Johann Joachim 48, 55,
 232, 243, 249, 250, 287
 Winterl, Johann Jakob 188, 189, 190
 Woesler, Winfried 28
 Wolf, Norbert Christian 137
 Wolff, Christian 45, 63, 115, 121, 156,
 157, 285
 Wood, Allen W. 159
 Wotke, Karl 102, 130
 Wögerbauer, Michael 133
 Zabellewicz, Adam Ignacy 74
 Zachár, András (Zachar) 217, 218
 Zalta, Edward N. 275
 Zammito, John H. 284, 285
 Zantwijk, Temilo van 27
 Zanucchi, Mario 34
 Zelle, Carsten 10, 21–44, 46, 47, 71, 91,
 222, 227
 Zemplén, Jolán 185
 Zenk, Anja 45
 Ziche, Paul 27
 Zimmermann, Robert 33, 56
 Zolnai, Béla 256
 Zöllner, Günther 145
 Zrini, Niklas (Zrínyi, Miklós) 137
 Zschokke, Heinrich 12, 21–44, 93

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. Main publications: *Ars scientiae. Közelítések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaihoz* [Ars scientiae. Approaching to Documents of Ludwig von 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); »The Reception of Edmund Burke's Aesthetics in Hungary«. In: *The Reception of Edmund Burke in Europe*. Ed. Peter Jones and Martin Fitzpatrick (2017), 297–312. Translated and edited many sources of Hungarian aesthetics: *Doctrina pulcri. Schedius Lajos János széptani írásai* [Doctrina pulcri. Ludwig von Schedius's Writings on Aesthetics] (2005); *Szerdahely György Alajos esztétikai írásai. I. Aesthetica (1778)* [Georg Aloys Szerdahely's Writings on Aesthetics, I. Aesthetica (1778)], (2012). Research areas: aesthetics, neolatin literature, republic of letters in 18th and 19th centuries.

Máté Ferenc BODROGI, Dr., geb. 1980. Universitätsoberassistent am Institut für Ungarische Literatur und Kulturwissenschaft der Universität Debrecen. Publikationen u. a.: *Kazinczy arca és a csizoltság nyelve. Egy önreprezentáció diszkurzív háttere* [Kazinczy's Gesicht und die Sprache von Politeness. Der diskursive Hintergrund einer Selbstrepräsentation] (2012); *Soráthajlás. Interdiszplináris irodalmi tanulmányok* [Enjambement. Interdisziplinäre literarische Studien] (2016). Forschungsschwerpunkte: das Lebenswerk von Ferenc Kazinczy, das ästhetische Erlebnis, Zivilisationsdiskurse im 18. und 19. Jahrhundert.

Botond CSUKA, M.A., (1987) PhD candidate at the Doctoral School of Philosophy at Eötvös Loránd University, Budapest; Lecturer at the Department of Social Sciences at the University of Physical Education in Budapest. Publications: »Aesthetics and Its Histories«. In: *On What it Is. Perspectives on Metaphilosophy*. Ed. Gyöngyösi Megyer et al. Budapest, 2016, 173–202. »Eszztétikai medicina a 18. században« [Aesthetic Medicine in the 18th Century]. In: *Filozófus a műteremben. Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*. Ed. Bálint Somlyó, Katalin Teller. Budapest 2016, 143–151. He is currently working on his dissertation entitled *The Teleology of the Aesthetic in the British Enlightenment*.

Gergely FÓRIZS, Dr., geb. 1976. Senior Research Fellow am Institut für Literaturwissenschaft des Forschungszentrums für Humanwissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Publikationen u. a.: »*Alpeseken Álpesek emelkednek*«. *A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben* [Alpen erheben sich über Alpen. Bildungsideal in den theoretischen Schriften von Berzsenyi]. 2009; Kritische Ausgabe der Prosaschriften und der Korrespondenz von Dániel Berzsenyi (2011, 2014); »Határponton. A Magyar Tudós Társaság esztétikai pályázata 1840-ben« [Preisausschreiben der Ungarischen Akademie der Wissenschaften zum Thema Ästhetik im Jahre 1840]. In: *Irodalomtörténet* (97) 2016, 403–420. Forschungsschwerpunkte: das Lebenswerk von Dániel Berzsenyi (1776–1836), Mitteleuropäische Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts, Ungarische Literatur im 19. Jahrhundert.

Dezső GURKA, Dr., geb. 1961. Hochschulprofessor an der Gál Ferenc Hochschule, Szarvas. Publikationen u.a. *A schellingi természetfilozófia és a korabeli természettudományok kölcsönhatásai* [Wechselwirkungen zwischen Schellings Naturphilosophie und den zeitgenössischen Naturwissenschaften] (2006); »A Missing Link. The Influence of László Kalmár's Empirical View on Lakatos' Philosophy of Mathematics«. In: *Perspectives on Science* 14 (2006/3), 263–281.; (Hg.) *Deutsche und ungarische Mineralogen in Jena. Wissenstransfer an der Wende des 18–19. Jahrhunderts im Rahmen der Societät für die gesammte Mineralogie zu Jena* (2015). Forschungsschwerpunkte: Philosophiegeschichte (insbes. Schellings Naturphilosophie), Wissenschaftsgeschichte, Wissenschaftsphilosophie.

Tomáš HLOBIL, Prof. Dr., geb. 1965, ist Professor für die Geschichte der Ästhetik am Lehrstuhl für Ästhetik der Karls-Universität Prag. Publikationen u.a.: *Reflexe jazyka a pojetí poezie jako nápodoby přírody. Příspěvek k dějinám britské a německé estetiky 18. století* (2001); (Hg.) *František Palacký: Přehled dějin krásovědy a její literatury / An Historical Survey of the Science of Beauty and the Literature on the Subject* (2002); *Geschmacksbildung im Nationalinteresse. Die Anfänge der Prager Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum 1763–1805* (2012); *Geschmacksbildung im Nationalinteresse II. Der Abschluss der frühen Prager Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum 1805–1848* (2018). Forschungsschwerpunkte u.a.: deutsche und britische Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts, Geschichte der Historiographie der Ästhetik, Ästhetik in der österreichischen Monarchie im 18. und 19. Jahrhundert.

Ferenc HÖRCHER, Prof. Dr. habil. (Ferenc Horkay Hörcher in Hungarian titles), (1964), is a full time professor of Aesthetics at Pázmány Péter Catholic University in Hungary, and the director of the Institute of Philosophy of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. His most important publications include: (Ed.) *A skót felvilágosodás. Morálfilozófiai szöveggyűjtemény* [The Moral Philosophy of the Scottish Enlightenment. An Anthology] (2006); *Prudentia Iuris. Towards a Pragmatic Theory of Natural Law* (2000); (Coeditor) *Aspects of the Enlightenment. Aesthetics, Politics, Religion* (2004); *Eszttétikai gondolkodás a felvilágosodás korában (1650–1800). Az ízlésesztétika paradigmája* [Aesthetic Thought in the Age of Enlightenment 1650–1800]. The Paradigm of the Aesthetics of Taste] (2013). His main research areas include the political and aesthetic thought of the early modern period, with special emphasis on the Scottish Enlightenment and its Continental reception. Some of his recent publications about the topic of the present volume include: »Law and Literature and the Christian-humanist Educational Ideal in Hungary«. In: *Acta Juridica Hungarica. Hungarian Journal of Legal Studies* 53 (2012/1), 23–32.; »Culture, Self-Formation and Community-Building. The Bildungsideal from the Perspective of the Intellectual History of Civil Sociability Ethos«. In: *Ethos. Kwartálnik Instytutu Jana Pawła II KUL* 109 (2015/1), 64–83.; »Enlightened Reform or National Reform? The Continuity Debate about the Hungarian Reform Era and the Example of the Two Széchenyis (1790–1848)«. In: *Hungarian Historical Review. New Series of Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae* 5 (2016/1), 22–45

Réka LENGYEL, Dr. (1980), is research fellow at the Department of Eighteenth-Century Studies of the Institute for Literary Studies, Research Centre for Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. Publications: (Coeditor) *Magyarországi gondolkodók, 18. század. Bölcsészettudományok I–II* [Eighteenth-Century Hungarian Thinkers: Humanities I–II.] (2010–2015); (Coeditor) *Petrarcha Ferenc, A jó szerencsének és a szerencsétlenségnek orvosságairól: Székely László fordítása (1760–1762)* [Francesco Petrarca, Remedies for Fortune Fair and Foul: László Székely's Translation (1760–1762)] (2015); (Coeditor) *Humanista történetírás és neolatin irodalom a 15–18. századi Magyarországon* [Humanist Historiography and Neo-Latin Literature in the Fifteenth- to Eighteenth-Century Hungary] (2015); (Ed.)

Amicitia: Tanulmányok Tuskés Gábor 60. születésnapjára (2015); (Ed.) *Nunquam auctores, semper interpretes: A magyarországi fordításirodalom a 18. században* [Translations in the Eighteenth-Century Hungarian Literature] (2016); (Ed.) *Római költők a 18–19. századi magyarországi irodalomban – Vergilius, Horatius, Ovidius* [Roman Poets in the Eighteenth- and Nineteenth-Century Hungarian Literature] (2017); (Ed.) *Learned Societies, Freemasonry, Sciences and Literature in 18th-century Hungary. A Collection of Documents and Sources* (2017). Her research interests include eighteenth-century Hungarian literature, Renaissance literature, Italian and Hungarian Neo-Latin literature, Petrarch's Latin works.

Béla MESTER, Dr. (1962), Senior Research Fellow of the Institute of Philosophy of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. His recent publications connected to the topic of the present volume: »The Kantian and Hegelian Roots of Nation-Building in Nineteenth-Century Central Europe«. In: *Central-European Ethos or Local Traditions: Freedom, Responsibility*. Eds. Piotr Machura, Milan Jozek, Jarmila Jurova, Andrzej Kiepas. (2011), 13–22.; »Toward a Central-European Comparative History of Philosophy. After Chamaerae of National Philosophies – the Hungarian Case«. In: *Synthesis Philosophica*, 27 (2012/2), 269–283.; »József Rozgonyi's Critique of Kant«. In: *Detours. Approaches to Immanuel Kant in Vienna, in Austria, and in Eastern Europe*. Ed. Violetta L. Waibel (2015), 191–201; »Emergence of Public Philosophy in the East-Central European Urban(e) Cultures: a Hungarian Case«. In: *Filosofija–Sociologija* 29 (2018/1), 52–60; »Narratives of the Hungarian Philosophy within the Framework of the 19th-century National Culture«. In: *Cultural Nationalism in a Finnish–Hungarian Historical Context*. Ed. Gábor Gyáni and Anssi Halmesvirta (2018), 119–132. His fields of research are history of early modern philosophy, history of political philosophy, and history of Hungarian philosophy.

Antonín POLICAR, M.A., geb. 1985 ist Doktorand an der Karls-Universität Prag im Fachbereich Ästhetik. In seiner Dissertation beschäftigt er sich mit der gegenseitigen Beeinflussung von anthropologischer Emotionstheorie und Transzendentalphilosophie in den ästhetischen Schriften von Karl Heinrich Heydenreich und Johann Heinrich Abicht. Forschungsschwerpunkte u.a.: Geschichte der Ästhetik, psychologische Ästhetik.

Sandra RICHTER, Prof. Dr., geb. 1973, ist Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Stuttgart. Publikationen u.a.: *Reformierte Morallehre und deutsche Literatur* (2002); *Säkularisierung der Wissenschaften* (2002); *Poetiken* (2003); *A History of Poetics* (2010); *Mensch und Markt* (2012); *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur* (2017), (Mhg.) *Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert* (2010). Forschungsschwerpunkte u.a.: Poetik, Ästhetik und Texttheorie, Literatur und Wissen, Global Literature, Digitale Literaturwissenschaft.

Ágnes SIMON-SZABÓ, Dr., geb. 1978. PostDoc an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Publikationen u.a.: »Nach- und Raubdrucke deutscher Originalwerke als maßgebende Medien der Herausbildung eines Deutsch lesenden Publikums um 1800 in Siebenbürgen«. In: *Ungarn Jahrbuch* 29 (2009), 99–110.; »Differenz statt Äquivalenz. Übersetzungstheoretische Anmerkungen aus kulturwissenschaftlicher Sicht«. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* (2011), 83–92.; »Das subjektive Auge der Farbenlehre und das Blendwerk Mephistopheles'. Die Wissenschaft als Kunst bei Goethe«. In: *Faust I und kein Ende. Studien zu Goethes Werk*. Hg. Árpád Bernáth, Lajos Mitnyán, Ágnes Simon-Szabó (2012), 76–88.; (Hg.) Johann Wolfgang Goethe, *Az ifjú Werther Gyötrelmei* (2015); (Mhg.) Friedrich Schiller, *A Naiv és Sentimentális költeményről* (2017). Forschungsschwerpunkte: vergleichende Literaturgeschichte Deutsch/Ungarisch, Aufklärung, Goethezeit, Translational Turn, Editionstheorie.

Kálmán TÓTH, Dr., geb. 1979. Unabhängiger Literaturwissenschaftler. Publikationen u. a.: *Nemzedéki emlékezet és kulturális identitás Kis János superintendens* Emlékezései életéből című művében. (PhD-Dissertation, 2010); »Oltár és trónus a föld két kincse. Edmund Burke esztétikai és politikai nézetei Kis János műveinek kontextusában«. In: *Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás*. Hg. Ferenc Horkay Hörcher, Márton Szilágyi (2011), 231–247.; »Az utolsó sor nyomában. A cselekvő Kazinczy«. In: *Széphealom. A Kazinczy Ferenc Társaság Évkönyve* 20 (2010), 95–118. Forschungsschwerpunkte: Ungarische Literaturgeschichte des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, das Lebenswerk von János Kis (1770–1846) und Ferenc Kazinczy (1759–1831), Ideengeschichte, Autobiographie- und Kulturgedächtnisforschung, Ungarische Rezeption Deutscher Literatur in der Aufklärungszeit.

Carsten ZELLE, Prof. Dr., geb. 1953. Professor für Neugermanistik, insbes. Literaturtheorie und Rhetorik, am Germanistischen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Publikationen u.a.: »*Angenehmes Grauen*« (1987); *Die Doppelte Ästhetik der Moderne* (1995); (Hg.) »*Vernünftige Ärzte*« (2001); (Mhg.) *Der Kanon im Zeitalter der Aufklärung* (2009); (Mhg.) *Aufklärung und Religion – Neue Perspektiven* (2010); (Mhg.) *Heilkunst und schöne Künste* (2011), (Mhg.) *Der ärztliche Fallbericht* (2012); (Mhg.) *Europa in der Schweiz* (2013); (Mhg.) *Krankheit schreiben* (2013); (Mhg.) *Medical Empiricism and Philosophy of Human Nature in the 17th and 18th Century* (2014); (Mhg.) *Zeitschriftenliteratur / Fortsetzungsliteratur* (2014). Herausgeber der Zeitschrift *Das achtzehnte Jahrhundert*. Forschungsschwerpunkte u.a.: Ästhetik, literarische Anthropologie, Literatur und Wissen, Germanistik- und Komparatistikgeschichte.