GÜNTER OESTERLE

An den Grenzen des Ästhetischen. Friedrich Theodor Vischers Arbeit an einer Kulturgeschichte und an Inklusionen/Exklusionen des Hässlichen*

I. Forschungsfragen

Die in den letzten Jahren sich abzeichnende Konjunktur in der Friedrich Theodor Vischer-Forschung ist erstaunlich, wurde doch in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts aus ideologiekritischer Perspektive vornehmlich das Problematische und Überholte an Vischers Werk (berechtigterweise z. B. seine Frauenfeindlichkeit und sein latenter Nationalismus) herausgearbeitet.[1] Aus wissenschaftsgeschichtlicher Sicht gewinnt sein Werk aber zunehmend wieder an Attraktivität. Hans-Georg von Arburg nimmt z. B. Vischers Aufmerksamkeit auf eine Ästhetik der Oberfläche in den Blick;[2] Philip Ajouri führt die Abkehr Vischers von einer idealistischen Teleologie auf seine spezifische Darwinrezeption zurück;[3] Johannes F. Lehmann wird in seiner Habilitation zum Phänomen ›Wut‹ Vischers Roman *Auch Einer* mit Rücksicht auf ein Bündnis von Affekt und Rechtstheorie interpretieren,[4] während Jörg Kreienbrock die im Roman darge-

* Die Möglichkeit der Ausarbeitung dieses Aufsatzes verdanke ich der produktiven Atmosphäre des Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS).

1 Dirk Mende, Heinz Schlaffer: *Friedrich Theodor Vischer 1807–1887*, 2. Aufl., Marbach a. N. 1989 (Marbacher Magazin, 44, Sonderheft); Annemarie Gethmann-Siefert: *Friedrich Theodor Vischer: »Der große Repetent deutscher Nation für alles Schöne und Gute, Rechte und Wahre«*, in: *»O Fürstin der Heimath! Glückliches Stutgard«. Politik, Kultur und Gesellschaft im deutschen Südwesten um 1800*, hg. von Christoph Jamme, Otto Pöggeler, Stuttgart 1988 (Deutscher Idealismus, 15), S. 329–349.

2 Hans-Georg von Arburg: *Alles Fassade. »Oberfläche« in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770–1870*, Paderborn/München 2008.

3 Philip Ajouri: *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*, Berlin/New York 2007 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 43 [277]).

4 Vgl. bisher z. B. Johannes F. Lehmann: *Zorn, Hass, Entscheidung. Modelle der Feindschaft in den Hermannsschlachten von Klopstock und Kleist*, in: *Zeitschrift für Historische Anthropologie* 14.1 (2006), S. 11–29; ders.: *Verstehen des Zorns. Zur Hermeneutik Schleiermachers und der Kriminalpsychologie um 1800*, in: *Krise des Verstehens um 1800*, hg. von Sandra Heinen, Harald Nehr, Würzburg 2004, S. 93–110, und schließlich seinen Vor-

stellte »Tücke des Objekts« mit Heimito von Doderers poetischen Dingen in Beziehung bringt.[5] Einen Brückenkopf zwischen ideologiekritischen und wissenschaftsgeschichtlichen Studien bilden die ästhetikgeschichtlichen Arbeiten Lothar Schneiders.[6] Rekonstruiert wird eine die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts prägende Forschungskontroverse zwischen Gehalts- und formaler Ästhetik. Schneider kann schlüssig zeigen, dass der offensichtlich normativ und formalistisch verfahrende Ästhetiker Zimmermann der zeitgenössischen avantgardistischen Kunstpraxis einen größeren Spielraum einräumen kann als sein Kontrahent Friedrich Theodor Vischer, der unter dem Diktat des allumfassenden Erklärungszugriffs der Philosophie und Ästhetik sich zu rigider normativer Setzung gezwungen sieht.[7]

Dem bemerkenswerten wissenschafts- und ästhetikgeschichtlichen Interesse an Friedrich Theodor Vischers Werk in der Gegenwart lässt sich ein weiterer Akzent hinzufügen, wenn man Vischers repräsentative Rolle sowohl im Vormärz wie im Nachmärz rekonstruiert und dabei vor allem auf seine Selbstkorrekturen und Revisionen die Aufmerksamkeit lenkt. In wissenschaftshistorischen Studien der jüngsten Zeit gewinnt die ›Historische Epistemologie‹ an Kontur.[8] Repräsentanten dieser Forschungsweise sind nach Jörn Rheinberger solche Theoretiker, die bei der Ausformulierung ihrer Theoreme deren historische Bedingtheit mit aufnehmen und somit die historisch zu erwartende Revision in ihren Theorieansatz einschließen. Vischer ist als Philosoph, Ästhetiker, Wissenschaftstheoretiker, Kritiker und Kulturhistoriker ein solcher Typus, der »die Wahrheiten von heute ständig in Irrtümer von gestern verwandelt«.[9] In einer 1866 publizierten Rezension zu einer *Geschichte der französischen Malerei* nimmt Vischer eine derartige Haltung ein: Ich »beeile mich […] [,] einen Punkt ins Auge zu fassen, worin die Kunstphilosophie und die Kunstgeschichte eine

trag *Die Wut auf die Dinge. Friedrich Theodor Vischers Roman »Auch einer« und die Tücke des Objekts*, vom 7. Mai 2008, der als Videodatei abzurufen ist unter http://www.johannes-f-lehmann.de/dr_lehmann/publikationen.html.

5 Jörg Kreienbrock: *Tückische Objekte. Zur Widerständigkeit der Dinge bei Friedrich Theodor Vischer und Heimito von Doderer*, in: *Agenten und Agenturen*, hg. von Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl, Weimar 2008, S. 101–110.

6 Lothar Schneider: *Realismus und formale Ästhetik. Die Auseinandersetzung zwischen Robert Zimmermann und Friedrich Vischer als poetologische Leitdifferenz im späten neunzehnten Jahrhundert*, in: *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, hg. von Andreas Hoeschen, L. Sch., Würzburg 2001, S. 260–281; ders.: *Symbol eines Volkes oder Darstellung einer Pathologie? Friedrich Theodor Vischer und Robert Zimmermann zu Shakespeares Hamlet*, in: *Formen der Wirklichkeitsfassung nach 1848*, hg. von Helmut Koopmann, Michael Perraudin, Bielefeld 2003 (Deutsche Literatur und Kultur vom Nachmärz bis zur Gründerzeit in europäischer Perspektive, 1), S. 129–146.

7 Vgl. Schneider: *Realismus und formale Ästhetik*, S. 278.

8 Hans-Jörn Rheinberger: *Historische Epistemologie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 45.

9 Ebd.

wichtige Frage miteinander abzumachen haben und *worin meine Ansicht nicht mehr ganz dieselbe ist wie zur Zeit, als ich meine Ästhetik schrieb* [Hervorhebung G. Oe.]«.[10] Spektakulär wurde Vischers *Kritik meiner Ästhetik*, die er nach mehr als 30 Jahren intensiver Beschäftigung mit ästhetischen Fragen in zwei Teilen (1866 und 1873) publizierte.

Als Konstitutionsbedingungen für diese Revisionsbereitschaft lassen sich drei Komponenten benennen:

1. die Ausrichtung auf Gegenwarts- und Zukunftsprognose,
2. ein vitalistischer Entwurf von Leben,
3. die Suche nach einem dritten Weg zwischen Substantialismus und Formalismus, zwischen Idealismus und Realismus.

Die Bündelung dieser drei Komponenten (Aktualisierungsprämisse, Pathosformel des Lebens und Suche nach einem dritten Weg) führt Vischer zu einem Denkfeld, in dem Grenzphänomene des Ästhetischen wie das Hässliche mit anderen Grenz*überschreitungen* der Ästhetik zur Kulturgeschichte hin konvergieren. Dieser Konvergenz zwischen Kulturgeschichte und Hässlichem sind die folgenden Überlegungen gewidmet. Dabei interessieren vornehmlich die Akzentverschiebung und Revision vom Vormärz zum Nachmärz und die damit einhergehende Ausgliederung der Kulturgeschichte aus der Ästhetik, so dass man von der Genese der Kulturgeschichte des Nachmärz aus dem Geist der Ästhetik des Vormärz sprechen kann.

II. »Wohinaus«? Ästhetik als Gegenwartsdiagnose und Zukunftsprognose

Vischers gesamte Produktion ist bestimmt von der Leitfrage: Was ist an der Zeit – »wohinaus will sie« – welche »Tendenz« verfolgt sie?[11] Dieser ›starke‹ Richtungspfeil auf Gegenwartsdiagnose und Zukunftsprognose hat eine polemische Doppelausrichtung zur Folge: Einerseits ist ein permanentes Richten der Vergangenheit angesagt (d. h., es besteht eine ständige Kennzeichnungspflicht darüber, was abgelebt, tot, obsolet geworden ist), andererseits aber droht dieses Dauertribunal über das potentiell Überholte den Kritiker Vischer selbst einzuholen.

Die polemisch eingetönte Tendenzdiagnostik und -prognostik Vischerscher Provenienz begreift sich selbst als theorieadäquat einer Zeit des Umbruchs, einer Epoche, die gekennzeichnet ist durch den Übergang von einem deduktiv vorgehenden Idealismus zu einer Induktion der empirischen Wissenschaften. Die Ästhetik als Hauptbetätigung wird *das* Austragungsfeld dieses Übergangs, weil sie,

[10] Friedrich Theodor Vischer: *Bemerkungen zu der Geschichte der modernen französischen Malerei von Dr. Julius Meyer* [1866], in: F. Th. V.: *Kritische Gänge*, hg. von Robert Vischer, 6 Bde., 2., verm. Aufl., Leipzig/München/Wien 1914–1922, Bd. 5, S. 247–260, hier: S. 247.

[11] Ebd., S. 250.

um gegenwartsnah zu sein, die empirische Innovation in den Bereichen etwa der Physiologie, Psychologie, Akustik, Farbentheorie etc. notwendig rezipieren und einarbeiten muss, wie sie verpflichtet ist, bestimmte Figuren idealistischer Ästhetik (Einheit in der Vielheit, Harmonie in den Gegensätzen) jeweils neu umzuschreiben und zu aktualisieren. Die Ästhetik als herausragendes Syntheseinstrument soll in der Lage sein, nicht nur die Kunst, sondern auch die Religion, die Naturwissenschaft, die Zivilisationsgeschichte auf ihre aktuelle Tendenz und ihre gegenwärtige kulturelle Ertragskraft hin zu befragen. Die permanente Revisions- und Korrekturhaltung in den Formen polemischen Dialogs und Selbstgesprächs hat eine Reihe operativer Folgeerscheinungen. Genannt seien wenigstens zwei: erstens die Positivierung des Eklektizismus und zweitens das arbeitsteilige, aufeinander in Spannung bezogene Verhältnis von Philosophie, Kritik und künstlerischer Produktion.[12] Die positiv-produktive Haltung gegenüber einem Eklektizismus und das zum Teil inkongruente Verhältnis von Philosophie, Kritik und künstlerischem Schaffen wird getragen von einer reflektierten und ausdifferenzierten Schreibstrategie. In der Vischerschen Kunstproduktion ist der anerkannte Favorit die Parodie und Burleske.[13] In der Ästhetik und Kritik hat sie zwei arbeitsteilige Ausprägungen gefunden. Vischer pflegt in der Ästhetik eine neuartige, unhierarchische, dialogisch ausgerichtete Gleichstellung von Text und Kommentar, eine Gleichstellung, die es ermöglicht, dass der Kom-mentar zum Text und der Text zum Kommentar wird. In den kritischen Essays hingegen entwickelt Vischer eine Mixtur »frecher« karnevalesker Schelte (»Kapuzinade«),[14] scharfer Analyse und zukünftiges Potential witternder Tendenzschreiberei, die die Grenzen des Anstands nicht nur berührt, sondern zuweilen auch überschreitet. Kurz: Vischer ist ein Grenzenaustester. Zu Beginn seines Essays *Über Zynismus* stellt er diese ›Grenzfragen‹ – ob und wann es »ein höheres Recht« gäbe in die »Umzäunungen«, »die wir Anstand nennen«, eine »Bresche« zu schlagen.[15]

III. Die Antwort einer Ästhetik der Moderne auf die uneinholbare Vitalität individuellen Lebens

Das schreibstrategische Grenzaustesten auf der Suche nach einer »bestimmte[n] Idee von dem Wohinaus der geschichtlichen Bewegung«[16] setzt zugleich voraus,

[12] Vgl. Friedrich Theodor Vischer: *Kunstbestrebungen der Gegenwart* [1842], in: F. Th. V.: *Kritische Gänge*, Bd. 5, S. 56–87, hier: S. 77.

[13] Vgl. Alexander Reck: *Friedrich Theodor Vischer – Parodien auf Goethes »Faust«*, Heidelberg 2007 (Beihefte zum Euphorion, 53).

[14] Friedrich Theodor Vischer: *Über Zynismus und sein bedingtes Recht* [1879], in: F. Th. V.: *Kritische Gänge*, Bd. 5, S. 418–483, hier: S. 418.

[15] Ebd.

[16] Vischer: *Bemerkungen zu der Geschichte der französischen Malerei*, S. 250.

dass es in der Moderne und Nachklassik keine normierten und fixen Grenzen des Ästhetischen mehr gibt, sondern dass sie historisch je neu ausgehandelt werden müssen. Diese historische Einsicht gründet in der anthropologischen Annahme einer Spannung zwischen Leben und Schönheit. Die Folge ist eine permanente Arbeit an den Grenzen des Ästhetischen. Im Zentrum des Werks von Vischer lässt sich ein vitalistischer Entwurf von Leben ausmachen. Dieser äußert sich einerseits in blumiger Metaphorik, z. B. »feurig«, »frisch«, »markig«, »warmlebendig«, »unmittelbar«, »tüchtiger Lebensgrund«,[17] andererseits wird er in vier ›Quellbegriffen‹ (gemeint sind Begriffe, die Vischer selbst verwendet) fassbar: »Lebenswahrheit«, »Lebensfülle«, »Individualität des Lebens« und »freie Zufälligkeit«.[18] Der springende Punkt ist nun, dass das Leben mit der reinen Schönheit nicht vereinbar ist. Das heißt, die Lebenswahrheit kann nicht gänzlich von dem Hässlichen, Missgestalteten und Widerwärtigen absehen. Das Prinzip der »Lebensfülle« erlaubt nicht, das beliebte ästhetische Verfahren der Reduktion und Selektion uneingeschränkt anzuwenden. »Hauptgrund, warum wir das Welträtsel nicht lösen können, ist unser Weglassen«,[19] notiert sich Vischer. Die genannten vier »Säulen« des Lebens (Lebenswahrheit, Lebensfülle, freie Zufälligkeit, Individualität) sind anthropologisch konzipiert, die vierte freilich, »die Individualität des Lebens«, hat zusätzlich noch einen besonderen modernen Zeitindex. Die Tendenz der eigenen »modernen« Zeit zielt nämlich auf Realismus und das heißt eine gesteigerte *Individualität*, d. h. – eine »qualitative Unberechenbarkeit der Mischung im Individuum«.[20] Vischer zieht daraus für die Grenze des Schönen in der Moderne eine entscheidende Konsequenz:

> Wie kurz oder wie weit aber das Irrationale der Mischung gehen möge, es wird weder in der Wirklichkeit je ganz von der Einheit durchdrungen, noch *darf* es in der Kunst ganz durchdrungen werden. *Völlige Harmonie höbe die Individualität auf* [Hervorhebung G. Oe.] […].[21]

Da »alle Individualität […] unter Umständen der Zufälligkeit«[22] entstanden ist, sind wir damit schließlich bei dem letzten Glied der Lebenskette – der »freien Zufälligkeit« – angelangt, die Vischer bezeichnenderweise begrifflich in einem Atemzug mit dem »freien Spiel« nennt.

[17] Friedrich Theodor Vischer: *Über neuere deutsche Karikatur. Die fliegenden Blätter* [1881], in: F. Th. V.: *Kritische Gänge*, Bd. 5, S. 329–336, hier: S. 329.

[18] Friedrich Theodor Vischer: *Kritik meiner Ästhetik* [1865], in: F. Th. V.: *Kritische Gänge*, Bd. 4, S. 222–419, hier: S. 270.

[19] Friedrich Theodor Vischer: *Aphorismen*, in: F. Th. V.: *Kritische Gänge*, Bd. 4, S. 535–543, hier: S. 537.

[20] Vischer: *Kritik meiner Ästhetik*, S. 297.

[21] Ebd.

[22] Ebd., S. 298.

IV. Formalistische Ästhetik versus Ausdrucksästhetik. Die Kontroversen zwischen Zimmermann und Vischer

Mit der These, Ästhetik und Kunst der zum Realismus tendierenden Moderne müssten von der Kontingenz des Lebens ausgehen, unterscheidet sich Vischers Konzeption sowohl von der Gehaltsästhetik Hegels wie erst recht von formalistischen Entwürfen Herbartscher Provenienz. Hegels Ästhetik hat dem Zufall nur eine akzidentielle Rolle zugesprochen.[23] Der bedeutendste zeitgenössische Vertreter einer formalistischen Ästhetik, Robert Zimmermann, war weit entfernt, eine Spannung zwischen Leben und Schönheit oder gar den Zufall in der Kunst anzuerkennen. Ein formalistisches Verfahren, das den künstlerischen Entwurf artistisch nach der »Methode ein[es] Calcüls«[24] konstruiert und auf das evidente Missfallen oder Gefallen ausrichtet, steht konträr zu Vischers Vorstellung, die die Kunst der Moderne als Ergebnis eines Ringens zwischen dynamischem, vitalem Leben und dem Ausdruckswillen des Künstlers ansieht. Freilich wäre es verkürzt, diese die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts prägende Kontroverse unter das binäre Oppositionspaar Form versus Gehalt zu bringen. Vischer verwahrt sich zu Recht dagegen.[25] Vischer wie Zimmermann geht es um Form, nur dass in einem Fall die Form den als beliebig eingestuften Stoff frei zur ästhetischen Gestaltung zur Verfügung hat, wohingegen der Formausdruck in Vischers ästhetischer Konzeption das Ergebnis einer auf »Kontrast« und Spannung ausgelegten Dynamik darstellt. Ein längeres Zitat Vischers spiegelt diese Auseinandersetzung mit der formalistischen Ästhetik wider:

> Der Freund der Lebenswahrheit im Schönen kopiert nicht die Natur, wie sie geht und steht, sondern sucht aus und wählt so gut wie der sogenannte Idealist, nur fragt er nicht zuerst [wie der Formalist. G. Oe.], *was ist formell wohlgefällig*? [Hervorhebung G. Oe.] sondern: was drückt markig und warmlebendig einen tüchtigen Lebensgrund in individuellem Gepräge aus? und dann erst harmonisiert er auf seine Weise, er rundet die Härten nicht ab, er legt die Harmonie auf andere Seiten des Kunstwerks als diejenigen, welche Lebenswahrheit verlangen, und liefe sie auch in das Häßliche aus, *Lebenswahrheit um jeden Preis* [Hervorhebung G. Oe.]; er legt sie, die Harmonie, in den Ausdruck, die Bewegung, die Lichtverhältnisse, in die Gesamtstimmung; aber auch die Teile, denen er aus gutem Grunde ihre Härte, ja ihren Ansatz zum Häßlichen bewahrt: roh, mit Haut und Haar, nimmt er auch sie nicht aus der Natur auf, irgendwie wird er auch sie so behandeln, daß man sieht: dies ist Stoff, der erst durch den Künstlergeist hindurchgegangen sein mußte, ehe er in diese Form eintrat […].[26]

[23] Vgl. Dieter Henrich: *Hegels Theorie über den Zufall*, in: *Kant-Studien* 50.2 (1959), S. 131–148.

[24] Robert Zimmermann: *Hamlet und Vischer*, in: R. Z.: *Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik*, 2 Bde., Wien 1870, Bd. 2, S. 85; vgl. auch Schneider: *Symbol eines Volkes*, S. 142.

[25] Vgl. Friedrich Theodor Vischer: *Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst* [1858], in: F. Th. V.: *Kritische Gänge*, Bd. 4, S. 198–221, hier: S. 202.

[26] Vischer: *Neuere deutsche Karikatur*, S. 329.

Vischers ästhetisches Grundaxiom lautet, dass eine künstlerisch adäquate Darstellung von Individualität und »Lebensfülle« »eingemischte Unregelmäßigkeiten«[27] um der Lebenswahrheit willen zulassen muss. Konsequent durchgehalten könnte eine derartige Ästhetik des Zufalls als Vorläufer einer Ästhetik des Dadaismus und Surrealismus gelten wie auf der anderen Seite die formalistische Alternative des ästhetischen Experiments auf den Naturalismus vorausweist.[28] Freilich ist Vischers Ästhetik eine systematische Konsequenz nicht zuzusprechen. Ihre Zeitnähe und Revisionsfähigkeit ist auch ihre Schwäche. Implizite Ethik und unterlegter Vitalismus machen sie blind für kühne ästhetische Experimente wie Kleists *Marquise von O...* oder avantgardistische Versuche wie Courbets und Liebermanns Gemälde oder Romane von Zola. Die Aufgabe einer historisch-kritischen Beschäftigung mit Vischers Werk, seiner Ästhetik und seiner kulturkritischen Publizistik, ist es, das Potential seines ästhetischen Ansatzes in gleicher Weise wie seine markanten Grenzen und Defizite freizulegen.

V. Exkurs zu Solgers ästhetischem Entwurf und Vischers Rezeption

Vischer ist nicht der erste Ästhetiker, der die Widerspruchskonstellation ›Leben versus Schönheit‹ zum Energiezentrum seiner Ästhetik gemacht hat.[29] Der junge Habilitant Friedrich Theodor Vischer hat Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Ästhetik – dessen *Erwin* – als Inzitament seiner ästhetischen Versuche anerkannt und benannt.[30] Solgers religiös motivierter ästhetischer Entwurf hat als moderne Aufgabe der Kunst eingefordert, alle Ausdrucksformen des Lebens, das Hässliche, Widrige, Winzige, Schmerzhafte zur Anschauung zu bringen – *zunächst* ohne Rücksicht auf das Schöne. Den Widerspruch zwischen Leben und Schönheit löst Solger auf so einzigartige wie radikale Weise: durch den Tod – durch den tragisch-ironischen Untergang des Lebens in der Kunst.

Es scheint mir von großer Tragweite zu sein, dass der junge Vischer im Unterschied zu Hegel Solgers Lösungsvorschlag zwar »einseitig«, aber (wie die handschriftlichen, in Tübingen verwahrten Eintragungen Vischers in sein Hand-

[27] Vischer: *Kritik meiner Ästhetik*, S. 276.

[28] Vgl. Andreas Hoeschen, Lothar Schneider: *Herbartianismus im 19. Jahrhundert: Umriss einer intellektuellen Konfiguration*, in: *Ideen als gesellschaftliche Gestaltungskraft im Europa der Neuzeit. Beiträge für eine erneuerte Geistesgeschichte*, hg. von Lutz Raphael, Heinz-Elmar Tenorth, München 2006 (Ordnungssysteme, 20), S. 472.

[29] Vgl. Günter Oesterle: *Epiphanie und Gleichursprünglichkeit des Erhabenen und Komischen in Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Ästhetik und Eduard Mörikes Lyrik*, in: *Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation*, hg. von Hans Richard Brittnacher, Thomas Koebner, Würzburg 2010.

[30] Vgl. Anne Baillot: *Friedrich Theodor Vischers Auseinandersetzung mit der Solgerschen Kunstphilosophie. Unveröffentlichte Exzerpte aus Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Vorlesungen über Ästhetik*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 46 (2002), S. 2–21.

exemplar des *Erwin* belegen können)[31] beeindruckend schlüssig fand. Vischer selbst sucht, u. a. um den theologisch-christlichen Implikationen der Solgerschen Lösungsfigur zu entgehen, andere Wege und Kompromisse, die ihn freilich unablässig in das Problemfeld der Grenzphänomene des Ästhetischen führen.[32]

VI. Die konstitutive Bedeutung des Außerästhetischen im Ästhetischen bei Vischer

Ausgangspunkt von Vischers ästhetischem Denken ist, dass das Leben in all seiner Wahrheit, Fülle, Individualität und Zufälligkeit im Widerspruch steht zur einfachen Schönheit. In dieser Situation ist im Entscheidungsfall ›Leben oder Schönheit‹ sein erstes Votum *immer* das Leben! Ansonsten droht Sterilität, der Gegensatz von Leben! Vischer formuliert: »Keine Erfindung [darf. G. Oe.] ungestraft über den Inhalt des Lebens hinaus[..]gehen«.[33] Welche Folgerungen sich daraus ergeben, lässt sich an Vischers »wesentlicher Beschränkung« von Kants »Fundamentalsatz«: »schön ist, was ohne Interesse allgemein gefällt«, zeigen. Wäre dieser Fundamentalsatz überall und prinzipiell, d. h. auch in einer Produktionsästhetik gültig, würde er – nach Vischers Ansicht – unweigerlich zur Sterilität führen. Am ästhetischen Landschaftsgenuss erläutert Vischer seine Überlegungen: Das Schaffen der Phantasie braucht nicht nur das distanzierte interesselose Gefallen, sondern zugleich die *»außerästhetische« Beteiligung »unser[es] ganze[n] Nervenleben[s]«*.[34] Da wäre z. B. beim Landschaftsgenuss die körperlich relevante Dimension angestrengten Wanderns im Wechsel mit aufatmendem Schauen zu nennen. Nach solcher Argumentation Vischers ist klar: Das »Außerästhetische«, im zeitgenössischen Begriffsgebrauch das »Pathologische«,[35] d. h. das Materiale, Stoffliche, das ›nervliche‹ Beteiligtsein, ist bei Vischer von Anfang an konstitutiv eingelagert in die ästhetische Konfiguration.

VII. Zufall und Störung als Motor einer ästhetischen und geschichtlichen Dynamik

Der Widerspruch von Leben und Schönheit – so wurde bislang erläutert – trifft auf eine Temporalstruktur der Moderne, die geprägt ist von einer Vergangen-

[31] Vgl. ebd.
[32] Vgl. Annemarie Gethmann-Siefert: *Hegel über das Häßliche in der Kunst*, in: *Hegel-Jahrbuch* 2 (2000), S. 21–24.
[33] Vischer: *Kritik meiner Ästhetik*, S. 226.
[34] Ebd., S. 230 [Hervorhebung G. Oe.].
[35] Ebd., S. 231.

heitsabstoßung und Zukunftsprognose. Diese Konstellation setzt eine Dynamik in Gang, die in der Moderne Natur, Geschichte, Religion, Kultur und Kunst gleichermaßen umfasst. Das Dilemma des Widerspruchs von Leben und Schönheit schien eine Prozessfigur lösen zu können, die einen dialektisch ausgerichteten Rückkoppelungsprozess von einem abstrakt Schönen über das Erhabene, Komisch-Hässliche bis zur Wiedergewinnung einer erfahrungsgesättigten Schönheit konzipierte. Diese in vielen spätidealistischen Ästhetiken variantenreich durchgespielten ästhetischen Prozessfiguren hat man häufig vorschnell im Gefolge von Lukács kritisch abgetan.[36] Das Potential dieser ›transkriptiven‹ Ästhetik lässt sich historisch angemessen einschätzen, wenn man einerseits die Korrespondenz zu einer damals avancierten Kunstpraxis aufdeckt, andererseits das damit mögliche Potential eines Aushandlungs- und Scheidungsprozesses zwischen einem ästhetisch positiv bewerteten Hässlichen und einem negativ auszuschließenden Hässlichen zu entdecken beginnt. Beide Aspekte von Grenzphänomenen des Ästhetischen sollen im Folgenden unter den Stichworten einerseits ›Ideal und Karikatur‹, andererseits ›Störung‹ skizziert werden.

Friedrich Theodor Vischer beginnt einen seiner kritischen Essays unter dem Titel *Politische Poesie* mit der These des produktionsästhetischen Malers Ingres, einem ›Credo‹, das auch als musikalisches Kompositionsprinzip bei Carl Maria von Weber Gültigkeit hatte:

> Faites la charge! sagt Ingres zu seinen Schülern. Sie sollen die Charakterzüge ihrer Figuren über das Maß treiben und es ertragen, sich so ihr eigenes Ideal mit eigener Hand in ein Zerrbild zu verwandeln. Dann sollen sie dies Übermaß wieder tilgen, noch einmal den Entwurf umzeichnen und die Idealität der Form herstellen. Genötigt, wie sie waren, überall die Punkte aufzusuchen, wo flache Normalität der Gestalt durch die Ansätze originaler Abweichung des Charakters sich zur lebendigen Besonderheit bestimmt, sollen sie nun gegen abstrakte Idealität gesichert sein. […] Eine Wahrheit liegt in ihm […]. Doch immer besser, für den Ausdruck der Lebenswahrheit zu viel als zu wenig tun.[37]

Die Rolle, die in Ingres' produktionsästhetischer Empfehlung der ›Übertreibung‹ zukommt, nimmt in dem hochkomplexen dialektischen Prozess der Ästhetik die ›Störung‹ ein. Man hat früh eines der Alleinstellungsmerkmale von Vischers Ästhetik und künstlerischer Produktion in der Zentralstellung des Zufalls, u. a. seinem Theorem zur »Tücke des Objekts« gesehen. In der Ästhetik wird allerdings der Zufall seiner blinden Kontingenz enthoben und einer produktiven Funktion in Form der Störung zugeführt. Der springende Punkt ist nämlich, dass Störung (vergleichbar der Krise) zwei Möglichkeiten einräumt: auf der einen Seite eine Normabweichung, die korrekturbedürftig ist, auf der anderen Seite

[36] Vgl. Georg Lukács: *Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer* [1934], in: G. L.: *Werke*, bisher 16 Bde., Bd. 10: *Probleme der Ästhetik*, Neuwied 1969, S. 232–306; ders.: *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Neuwied 1964, S. 128.

[37] Friedrich Theodor Vischer: *Politische Poesie*, in: F. Th. V.: *Kritische Gänge*, Bd. 2, S. 165–182, hier: S. 165.

eine produktive, generative oder, um mit Ludwig Jäger zu sprechen, »transkriptive Störung«, die Dynamik schafft und eine Bewegung in Gang bringt, die die Gegensätze zu synthetisieren vermag.[38] Friedrich Theodor Vischer hat von der theodizeeinfizierten Geschichtsphilosophie (dem Malum in der Welt) bis zur Alltagskultur (der Mode), von der Kunst bis zu den »anhängenden Künsten« (z. B. der Karikatur) diese beiden Störungstypen, den Deviationstyp polemisch zu exkludierender und den Typus einer dynamisch integrativen und transkriptiven Störung zum Motor und generativen Zentrum seines sowohl systematisch ästhetischen wie induktiv essayistischen Werkes gemacht.

VIII. Beispiele der Akzeptanz und der Verurteilung des ästhetisch Hässlichen

Störung als Auslöser von Integrationsleistungen oder als Korrektur von Abweichungen lässt sich beispielhaft an Vischers Inklusionsversuchen und seinen Exklusionsanstrengungen den Erscheinungen des Hässlichen gegenüber verdeutlichen. Vischer akzeptiert nicht nur das Hässliche als Ingredienz des Erhabenen und Komischen. Auch genuin hässliche Partien haben im Kunstwerk ihren Platz und ihr Recht, solange sie subordiniert bleiben und die Intensität des ›Gesamtbildes‹ durch Kontrastierung steigern:

> es gibt aber und muß geben kleinere, selbständige Bilder, worin geradezu Niedriges, Verkehrtes, Frivoles zur Darstellung kommt, und zwar in voller Heiterkeit, ohne eine Spur von Verwerfung.[39]

In den Beispielen, die Vischer für diese satirefreien Darstellungen des Frivolen aufruft, kann man noch die Nachwirkungen ästhetischer Liberalität und Urbanität des Vormärz spüren:

> Ein politisch freidenkender, ein als Mensch moralisch streng gesinnter Dichter kann ganz wohl z. B. in einem einzelnen Liede den feinen, üppigen Aristokraten, den Trinker, den Lumpen, die reizende Kokette ganz so lustig sich hinstellen und aussingen lassen, als wären sie höchst berechtigte Figuren, und wir können, ohne schlecht zu sein, eine herzliche Freude an dem Bilde haben.[40]

Auffällig ist freilich doch, dass in der Argumentation der ästhetischen Lizenzvergabe die moralische korrespondierend mitschwingt. Man hat bei der Beobachtung der defensiven Argumentationsfigur den Eindruck, als setze sich die seit dem 18. Jahrhundert mit den Pietisten geführte Diskussion um die »Adiaphora«, die kleinen lässlichen sinnenfreudigen ›Sünden‹, hier im Feld ästheti-

[38] Ludwig Jäger: *Störung und Transparenz. Zur performativen Logik des Medialen*, in: *Performativität und Medialität*, hg. von Sybille Krämer, München 2004, Anm. 121, S. 60.
[39] Vischer: *Über das Verhältnis von Inhalt und Form*, S. 214.
[40] Ebd.

Max Liebermann: *Der zwölfjährige Jesus im Tempel*, 1879.
(Öl auf Leinwand, 149,6 × 130,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 5424)

scher Wertung fort. Umso entschiedener zeigen sich die moralische Sperre und der ethische Exklusionsanzeiger in dem Moment, in dem das Frivole nicht mehr nur an der Peripherie agiert, sondern sich im Zentrum der Kunst einzunisten droht. Wie schnell ästhetische Liberalität in ethisch-ästhetischen Rigorismus umschlagen kann, wird an Vischers Urteil über Kleists *Marquise von O...* deutlich:

> Unser Satz aber ist: das Gute wird in der Kunst schön, das Schlechte, Böse häßlich, und wenn wir etwas ernstlich schön oder häßlich nennen, so haben wir es stillschweigend auch gut oder übel genannt. Keine noch so gelungene Form kann einen kranken Kern verhüllen. Wir nennen nur ein Beispiel, nicht von eigentlich Schlechtem, aber von Peinlichem: Heinrich von Kleist hat in seiner Marquise von O. einen widerlichen Stoff mit der größten Meisterschaft behandelt; vollendetere Durcharbeitung kann nicht leicht angewendet werden, ein widerstrebendes Motiv zu entlasten, aufzulösen, ja Schönheiten daraus zu ziehen, aber doch können wir den lästigen Ausgangspunkt niemals vergessen, selbst im versöhnenden, edlen Schlusse nicht. Wo aber Schlechtes, Unmoralisches, das der Dichter billigt, innerlich sich in die flüchtig täuschende Form kleidet, da wird der verkehrte Inhalt sich am allermeisten im Schluß verraten, er wird ein Mißklang sein, er wird uns nicht beruhigt, nicht versöhnt entlassen.[41]

Die Argumentationsführung, die vom »nicht eigentlich Schlechte[n]« zum »Peinlichen« und schließlich zum »Kranken« fortschreitet, kann exemplarisch offenlegen, wie sehr hier Kunsturteile zu willkürlichen und obsessiven Ausgrenzungen führen. Das lässt sich auch an Vischers Aburteilung von Courbets Bild *Der Steinklopfer*[42] und noch entschiedener an seinem Verriss von Liebermanns Bild *Jesus im Tempel* zeigen. Der vitalistische Grundtenor von Vischers Lizenz fürs Hässliche erlaubt zwar »Unschönheit[en]« »mit Geist und Feuer«, mit »Leidenschaft der Bewegung«,[43] wie sie in Werken Caravaggios, Spagnoletto und Rembrandt zu finden sind; er verbietet aber die Darstellung von Hässlichkeit, die (fast im Sinne des Experiments der von Vischer kritisierten formalistischen Ästhetik) einem ästhetischen Programm und einem artistischen Kalkül folgt. Mehr noch als bei Courbet findet Vischer ein derartiges ostentatives Zurschaustellen eines ästhetischen Programms »Le laid est le beau« in Max Liebermanns *Der zwölfjährige Jesus im Tempel*:[44]

> Liebermanns Bild war, wie man weiß, gar nicht einfach schlecht. Man sah ganz gut, daß dieser Künstler zeichnen, malen, komponieren könne, und daß er so zeichne, male,

[41] Ebd., S. 211.

[42] Vgl. Lothar Schneider: *Gedachte Intermedialität. Zur wechselseitigen Illustration der Künste in Ästhetiken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien*, hg. von Annette Simonis, Bielefeld 2009 (Kultur- und Medientheorie), S. 225.

[43] Vischer: *Neuere deutsche Karikatur*, S. 330.

[44] Vgl. die Zusammenstellung der zeitgenössischen Kritiken an diesem in München ausgestellten Bild bei Helmut R. Leppien: *Der zwölfjährige Jesus im Tempel von Max Liebermann*, hg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1979, hier: S. 7–36.

komponiere, weil er es so wolle. Hier war ein Grundsatz, ein Prinzip aufgestellt; dieser schmierige, freche Judenbube, diese im Sinn des Zerrbildes vortrefflich charakterisierten Schriftgelehrten, diese schmutzige Farbe, diese fleckige, gegitterte Beleuchtung: das war ja Alles sichtbar durchdacht, mit Überlegung gewählt, zusammengefügt, um eine Lehre vorzutragen, die Lehre: das wahrhaft Schöne ist das Häßliche.[45]

IX. Genese einer Kulturgeschichte aus dem Geist der spätidealistischen Ästhetik

Wolfgang Preisendanz hat vorgeschlagen, einen Unterschied zu machen zwischen »ästhetischen Grenzphänomenen« und »Grenzphänomenen des Ästhetischen«.[46] Ein derartiges Differenzkriterium ist zum Beispiel hilfreich, innerästhetische Grenzarbeiten zu unterscheiden von Grenzüberschreitungen vom Ästhetischen in außerästhetische Felder wie etwa die Wissenschaft oder die Kulturgeschichte. Auf unsere eigene Vorgehensweise bezogen hätten wir bislang »ästhetische Grenzphänomene« behandelt und würden nun zum Abschluss das Problem von Vischers Grenzüberschreitung der Ästhetik zur Kulturgeschichte hin zu beantworten suchen. Dabei sind zwei Aspekte zu berücksichtigen. Auf der einen Seite ist eine Akzentverschiebung vom Vormärz zum Nachmärz zu benennen, und zwar von der einstmaligen Favorisierung des Historischen zur nunmehr erfolgenden Aufwertung des Mythischen und parallel dazu eine latente Ersetzung der Dialektik zugunsten eines Fluktuierungsprozesses von der Peripherie ins Zentrum. Auf der anderen Seite ist das Studium der Architektur von Vischers Ästhetik unabdingbar, um den Ausbau der Kulturgeschichte zunächst innerhalb der Ästhetik und die spätere Auslagerung eben dieser Kulturgeschichte in den Bereich der Kulturkritik zu erfassen.

X. Akzentverschiebungen vom Vormärz zum Nachmärz: das dialektische Verfahren oder die Fluktuation von Peripherie und Zentrum

In den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts wird unter anderem als Ergebnis eines Gedankenaustauschs mit dem Ästhetiker Max Schasler für Friedrich Theodor Vischer die Problematik und Engführung des dialektischen Verfahrens ersichtlich. Er erkennt, wie sehr die auf Umschläge fixierte dialektische Bewegung den Blick zwanghaft zurichtet auf die Konfrontation von Widersprüchen und ihre pointenhaft plötzlichen Umschläge und Auflösungen. Parallel mit der Publikation des ersten Teils seiner aufsehenerregenden *Kritik meiner Ästhetik* veröffent-

[45] Vischer: *Neuere deutsche Karikatur*, S. 328.

[46] *Die Ästhetik der schönen Künste als Grenzphänomen* (Elfte Diskussion), in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. von Hans Robert Jauß, München 1968 (Poetik und Hermeneutik, 3), S. 707 f.

licht er 1866 eine umfängliche Rezension unter dem Titel *Bemerkungen zur Geschichte der französischen Malerei*. Dieser Essay zieht die kunstpraktischen Konsequenzen aus Vischers theoretischer Revision. Deutlich wird nun, dass die dialektische, auf Umschläge hin inszenierte Dynamik besonders gut zur unterstellten geschichtlichen Fortschrittsbewegung im Vormärz gepasst hatte. Die im Vormärz eindeutig favorisierte Geschichte wird nun, im Nachmärz, korrigiert zugunsten des Mythischen. Die Vorteile der Evidenz »großartiger« poetischer, mythischer »Abbreviatur[en]«[47] forderten nun freilich auch eine andere, weniger dialektisch-dramatische Balance zwischen markant Individuellem und gesamtheitlicher Stimmung. Hierfür eignen sich viel besser als ein dialektisches Verfahren ein fluktuierend gedachter Übergang und ein reversibler Tausch von Zentrum und Peripherie. In der Kunstkritik hat dies z. B. die nicht dialektische Ausbalancierung von »charakteristischer Bestimmtheit«, die die Schönheit »im Einzelnen verletzt«, mit der »Gesamtstimmung« – mit »der Totalität des Ausdrucks«[48] zur Folge.

Aus der Erkenntnis, dass es nicht »nur einen Weg der gestaltenden Phantasie als den richtigen«[49] gebe, lässt sich die abschließende These formulieren: Die aus 19 Vorlesungen erarbeitete, 1857 erschienene *Aesthetik* Vischers lebt in ihrer komplexen Architektur von der Balance zwischen einer dialektischen Bewegung einerseits und einem latent vorhandenen Modell eines Austauschs von Peripherie und Zentrum.[50] Diese erst später explizit ersichtlichen »zwei Wege« – die ›dramatische‹, umschlagsorientierte Dialektik und die ›epische‹ Austauschbeziehung von Peripherie und Zentrum – sind miteinander kompatibel, weil beide Modelle dynamisch prozessual gedacht sind und weil, zumindest im historischen Teil, der dialektische Rückkoppelungsprozess offen bleibt, d. h. erst in der Zukunft erfüllt sein wird.

XI. Bedeutungszuwachs der Kulturgeschichte in der Ästhetik des Vormärzes und Auslagerung der Sittengeschichte in kritische Essays im Nachmärz

Für die interessierende Frage nach der Grenzüberschreitung der Ästhetik hin zur Kulturgeschichte ist dieser Modellwechsel freilich nicht ohne Belang. Aus der in der Architektur der Ästhetik im *Vormärz* systematisch entwickelten Semiosphäre aus einem Zentrum (der Kunst) und zwei Peripherien (die vorkünstlerische

[47] Vischer: *Bemerkungen zur Geschichte der französischen Malerei*, S. 258.
[48] Ebd., S. 251.
[49] Ebd., S. 256.
[50] Vgl. Friedrich Theodor Vischer: *Carl Gustav Reuschle, Philosophie und Naturwissenschaft. Zur Erinnerung an David Friedrich Strauß* [1874], in: F. Th. V.: *Kritische Gänge*, Bd. 4, S. 489–534, hier: S. 527. Der zentrale Satz lautet: »Das reine Wirken ist stetiges Ausgehen von Zentrum in Peripherie und ebenso stetiges Zurücknehmen der Peripherie ins Zentrum.«

Mode und die nachautonome Tendenzkunst der Karikatur) entwickeln die im *Nachmärz* publizierten kritischen Essays über Mode einerseits und Karikatur andererseits einen dynamischen Austauschprozess. Damit wird Heinz Schlaffers insistierende Frage nach dem Verhältnis der spritzig und witzig von Vischer im Nachmärz geschriebenen Essays zum Koloss einer im Vormärz vorgetragenen Ästhetik virulent.[51] Beantwortbar wird diese Frage im Blick auf die Aporie von Bildung und Kunst einerseits und die Revision der Architektur und Systematik der Ästhetik andererseits.

XII. Vischers Reanimierungsversuch der Kunst aus zwei Peripherien: der Mode und der Karikatur

Vischers Gegenwartsdiagnose lautet im Blick auf Kunst und Bildung: Im Unterschied zu Hegel bleibt Kunst zentral und unverzichtbar. Im Zeitalter der Mechanisierung, der Bürokratie und Polizei, kurz: der Herrschaft der Abstraktion gerät die Kunst aber, so seine Prognose, immer mehr an die Peripherie. Vischer präzisiert das Dilemma der Kunst an der Entzweiung von Bildung und Kunst, indem er eine in der Moderne sich abzeichnende Gegenläufigkeit von Fortschritten in der Bildung und Rückschritten in der Kunst feststellt. Die Folge ist: Die gebildete Sitte tritt zunehmend ins Zentrum und die Kunst an die Peripherie. Vischers zentrales Anliegen lautet unter diesen modernen Gegebenheiten: Wie bringt man die einst zentrale, in der Gegenwart an die Peripherie gerutschte Kunst wieder ins Zentrum und die periphere, aber gegenwärtig ins Zentrum aufgestiegene Bildung und Sitte wieder an ihren ihr zukommenden Platz – die Peripherie? Betrachtet man die Architektur von Vischers Ästhetik aus dem Blickwinkel der Grenzphänomene des Ästhetischen, zum Beispiel aus der Perspektive von Mode und Karikatur, so erschließt sich die in Vischers Essays über Mode und Karikatur eingeklagte Aufgabe der eigenen Zeit als Rücktausch von der Peripherie ins Zentrum.

In Vischers Ästhetik steht die *Kunstlehre* systematisch im Zentrum. Auf dieses Zentrum der Kunst hin bezogen lassen sich zwei Peripherien und Übergänge zum Leben festmachen: Die eine ist der Kunst *voraus*, es ist die Sittengeschichte, ein für jede Kunst unabdingbares Reservoir. Der andere Übergang zum »Leben« erfolgt systematisch *nach* der Kunst, es ist der Übergang der Künste zur außerästhetischen Nutzanwendung. Vischer rubriziert sie in der *Kunstlehre* unter dem Terminus der »anhängenden Künste«.[52] Es wird sich herausstellen, dass die der Kunst der Moderne vorausgehende Lebenskunst wesentlich vom Zufall der

[51] Vgl. Mende, Schlaffer: *Friedrich Theodor Vischer 1807–1887*, S. 54.

[52] Friedrich Theodor Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, hg. von Robert Vischer, 6 Bde., 2. Aufl., München 1922/23, Bd. 3: *Die Kunstlehre*, § 545–550, S. 193–201.

Mode geprägt ist, die nach der Kunst sich geltend machende Peripherie hingegen u. a. von der Karikatur. Systematisch gesehen nutzt die Kunst die ihr vorgängige Peripherie des »Natur-« und »Geschichtsschönen« als Material und Stoff für ihre Produktion; die ihr nachfolgende Peripherie unter dem Stichwort »anhängende Kunst«, um Brücken zum Leben zu schlagen. Letztere sind also die »gemischten« Kunstformen, die die Autonomie der Kunst aufgeben und tendenzorientiert ins sogenannte »Leben« übergreifen. Dieser »Zutritt eines neuen, außerästhetischen Moments«[53] wird von Vischer nachdrücklich bejaht. Denn »das ganze Leben wäre barbarisch ohne dieses vermittelnde Band« zwischen diesen »halbästhetischen Formen und der Kunst«.[54] Im Unterschied zu dem in der ersten Peripherie angesiedelten sittengeschichtlich Schönen, z. B. den Modeerscheinungen, die dem *Zufall* anheimgestellt sind, besteht die Gefährdung der in der zweiten Peripherie agierenden »anhängenden Künste«, d. h. der Tendenzkunst, der Karikatur, der didaktischen Kunst, der Garten-, Schauspiel- und Tanzkunst, aber auch der Vervielfältigungskunst (worunter Kupferstich, Holzschnitt und Lithographie verstanden werden)[55] in der Laune der jeweiligen Virtuosen. Daher verlangt Vischer als Kontrollorgan für die anhängenden Künste die Herrschaft des Stils als einer »idealbildende[n] Tätigkeit […], wie sie in die technische Gewöhnung übergegangen ist«.[56] Das ist klar und systematisch plausibel, ein vormärzlicher Zugewinn für die Ästhetik. Gänzlich anders verhält es sich mit der ersten Peripherie – dem zeitlichen und sachlichen Vorausgang *vor* der Kunstproduktion –, also der Sitten- und Kulturgeschichte. Hier herrscht in Vischers *Ästhetik* systematisch die größte Unsicherheit. Das lässt sich schon an der Zuordnung des »geschichtlich Schönen« zum Naturschönen ersehen. Hatte noch der 1843 in den *Jahrbüchern der Gegenwart* publizierte *Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik* einen zweiten Teil aufgeführt mit dem Titel *Das Naturschöne* und mit der Überschrift versehen »Das menschliche Wesen, am vollkommensten ausgeprägt im Staate (subjektiv – objektiv)« mit den Unterkapiteln »α) der antike Staat (objektiv)«, »β) der Feudalstaat (subjektiv)«, »γ) der moderne Staat (subjektiv – objektiv)«,[57] so weist die zehn Jahre später publizierte *Aesthetik* an der systematisch selben Stelle unter der Überschrift »Die geschichtliche Schönheit« etwas gänzlich anderes aus, nämlich eine »fast 100seitige Sittengeschichte mit dem Schwerpunkt auf der Geschichte der Tracht und Mode bis zur Gegenwart«.[58] Diese innovative Sittengeschichte als seismographisches Reservoir für die Kunstproduktion, das, wie Vischer berichtet, noch der meistgelesene Teil seiner *Aesthetik* gewesen sei, wird nun aber zum Angel- und Dreh-

[53] Ebd., § 545, S. 194.
[54] Ebd.
[55] Vgl. ebd., § 549, S. 199.
[56] Ebd., § 527, S. 145.
[57] Ebd., § 545, S. 196.
[58] Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Bd. 2: *Das Schöne in einseitiger Existenz*, § 341–378: *Die geschichtliche Schönheit*, S. 263–355.

punkt des ersten Teils von Vischers 1866 unter dem Titel *Kritik meiner Ästhetik* vorgelegter Selbstkritik. Das geschichtlich Schöne verliert (wie das Naturschöne) jetzt seinen systematischen Stellenwert in der Ästhetik *vor* der Darstellung von Phantasie und Kunstlehre. Das Argument ist so plausibel wie einfach: Das ursprünglich in polemischer Absicht gegen die subjektive Romantik eingefügte objektiv Schöne, das in der Natur und in der Sitte sich vorfinden sollte, ist genauer besehen doch nichts anderes als ein schon immer »mit den Augen der Phantasie und der verschiedenen Künste« [59] projiziertes Objektives. Damit schrumpft begreiflicherweise erstens die systematische Differenz zwischen dem Vorausgang und dem Nachgang der Kunst, der vom Zufall diktierten Mode und der von der Laune der Virtuosen gezeichneten Karikaturen. Viel entscheidender und weittragender ist freilich, dass nun der überwiegende Teil dieses Natur- und Sittenschönen gänzlich aus der Ästhetik ausgelagert wird, um in ein »mittleres Gebiet zwischen ihr und der Naturwissenschaft, der Anthropologie, der Psychologie, der Geschichte«[60] verwiesen zu werden! Die Auslagerung dieser Grenzgänger des Ästhetischen zu den verschiedenen Wissenschaften von der Anthropologie, Naturwissenschaft bis zur Geschichte ist – und darauf legt Vischer in dieser ersten Selbstkritik ausdrücklich u. a. mit Verweis auf Alexander von Humboldts *Kosmos*[61] den größten Nachdruck – keine Vertreibung, kein »Bannspruch«.[62] Es ist vielmehr eine schreibstrategische Emanzipation. In dieser Kulturgeschichte der Tiere und der Sitte ist nämlich im Übergang vom Ästhetischen zu den Wissenschaften eine Freiheit und Lizenz des montageartigen Einsatzes der verschiedenen Mittel der verschiedenen Künste – wie es die *Kunstlehre* innerhalb der *Aesthetik* selbst nicht vorsah. Ein solcher Sittenschilderer »betrachtet die Reihe der Menschenwelt [...] mit den Augen der verschiedenen Künste: er blickt bald als Bildhauer, bald als Maler, bald als Dichter [...]«.[63] Dass Vischer diese exzeptionelle Freiheit einer polyperspektivischen Anwendung verschiedener Künste als Novum realisiert hat, kann das in seiner ›Selbstkritik‹ wenige Seiten später erneute Insistieren auf der »völligen Freiheit des Betrachtenden« belegen:

> verschiedene Gesichtspunkte miteinander abwechseln zu lassen: er mag plastisch die Gestalt und die Bewegung, malerisch die Farbe und den Ausdruck, poetisch das Ganze in Bewegungen, Tätigkeiten, in den vielseitigsten Beziehungen zur übrigen Natur und zum Menschen beleuchten.[64]

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die in der Ästhetik zentral gestellte Kunst ist einerseits von einem vom Zufall diktierten naturhaften und sittengeschichtli-

[59] Vischer: *Kritik meiner Ästhetik*, S. 224.
[60] Ebd., S. 232.
[61] Vgl. ebd.
[62] Ebd., S. 227.
[63] Ebd.
[64] Ebd., S. 232.

chen Vorleben als ihrem Reservoir peripher umfangen; sie hat andererseits aber auch ein peripheres Nachleben im Übergang der Künste zu außerästhetischen Nutzanwendungen. Soweit die Systematik der *Aesthetik*. Wenn nun aber historisch eine gesamtgesellschaftliche Situation entstanden ist, wie just in der Vischerschen Gegenwart, in der die systematisch im Zentrum stehende Kunst droht marginal und peripher zu werden, ist das Bündnis der zwei Peripherien der Kunst, das sittengeschichtliche Vorleben mit seinen Zufällen und das tendenziöse Nachleben der Künste mit seiner durch Stil gebannten Laune der Virtuosen gefordert,[65] um die Kunst zu reanimieren und in einem neuen Zentrum zu stabilisieren. Die im Nachmärz erschienenen kritischen Essays einerseits über die zeitgenössische Mode, andererseits über die zeitgenössischen Karikaturen sind ein Kampf um Stil in der sittengeschichtlichen wie in der tendenzbestimmten Peripherie. Beide kritischen Anstrengungen werden strategisch in der Hoffnung ausgeführt, die ins Periphere abrutschende zeitgenössische Kunst von den Rändern her wieder in ihrer Zentralstellung zu bestärken.

Ein einziger aus dem § 545 zitierter Satz aus der Vischerschen *Kunstlehre* über die Funktion der »anhängenden Künste« offeriert die Möglichkeit, die eingangs des Vortrags benannte diffizile diagnostische und prognostische Aufgabe des Ästhetikers zu erspüren, nämlich die Schwierigkeit, das Anzeichen einer zukünftig blühenden Kunst von dem durch »Vielgeschäftigkeit« sich anzeigenden Niedergang und Verfall zu unterscheiden. Der lange und etwas geschraubte Satz lautet:

> Das Eindringen ins Leben, wodurch eine ganze Welt solcher halb-ästhetischer Formen entsteht, ist notwendige Wirkung einer blühenden Kunst, also auch Erkennungszeichen einer solchen, freilich unter der Voraussetzung, daß in diesen Formen Stil herrsche, denn es gibt auch eine Vielgeschäftigkeit in Hervorbringung solcher anschmiegender Mittelformen, von welcher man nicht weiß, ob sie die Auflösung eines Kunstlebens oder den Drang zu einem neuen offenbart; da sind aber diese Formen auch stillos.[66]

[65] Vgl. Günter Oesterle: *Imitation und Überbietung. Drei Versuche zum Verhältnis von Virtuosentum und Kunst*, in: *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*, hg. von Hans-Georg von Arburg, Göttingen 2006, S. 47–59.

[66] Vischer: *Die Kunstlehre*, § 545, S. 194.