

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2020

Ästhetik im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Michael Ansel (Wuppertal), Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Norbert Otto Eke (Paderborn), Philipp Erbentraut (Frankfurt a. M.), Jürgen Fohrmann (Bonn), Bernd Füllner (Düsseldorf), Katharina Gather (Paderborn), Katharina Grabbe (Münster), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Sandra Markewitz (Vechta), Anne-Rose Meyer (Wuppertal), Maria Pormann (Köln), Florian Vaßen (Hannover)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2020
26. Jahrgang

Ästhetik im Vormärz

herausgegeben
von
Norbert Otto Eke und Marta Famula

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1661-2
Print ISBN 978-3-8498-1728-2
E-Book ISBN 978-3-8498-1729-9
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Norman Kasper (Halle-Wittenberg)

Die Geburt der ästhetischen Moderne aus dem Geist ihrer kunst- und literaturgeschichtlichen Erschließung bei Friedrich Theodor Vischer

Die ästhetische Moderne des Vormärz ist – im Gegensatz zur Moderne ‚um 1800‘ – nicht unsere. An keinem wird dies deutlicher als an Friedrich Theodor Vischer (1807-1887). Sein Versuch, Hegels Kunstphilosophie zu erweitern und an dessen romantische Kunstform eine moderne anzuschließen, vergrößert die Aporien der geschichtsphilosophischen Konzeption mehr, als dass er zu deren Behebung beitragen würde.¹ Anstatt die Konsequenzen aus Hegels These vom Ende der Kunst zu ziehen und die dieser zugedachte Aufgabe, einen Beitrag zur Selbstbewusstwerdung des absoluten Geistes zu leisten, endlich zu verabschieden, hält Vischer in seinem *Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik* (1843) an der Rolle der Kunst fest, wie sie durch die philosophische Konstruktion der Kunstgeschichte bei Hegel markiert wird, und bestimmt das „Moderne als eine selbständige Hauptform des ästhetischen Ideals“². Hatte Hegel im Auseinanderfallen von Idee und künstlerischer Gestalt ein Hauptmerkmal der romantischen Kunstform ausgemacht und ein Weiterschreiten des absoluten Geistes zu Religion und Philosophie diagnostiziert, so lässt Vischer auch in dezidiert geistphilosophischer Hinsicht der romantischen eine moderne Kunstform folgen, die die Restitution der Einheit von Idee und Form garantieren soll.³ Im Kern

1 Vgl. konzis zu Vischers Weg zur Kunstphilosophie Hegels, allerdings ohne Fokus auf die Diskussion der Kunstformen: Francesca Iannelli. „In den Grenzen des Schönen: Friedrich Theodor Vischers frühe Rezeption der Hegelschen Ästhetik“. *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Barbara Potthast und Alexander Reck. Heidelberg: Winter, 2011. S. 249-259.

2 Friedrich Theodor Vischer. „Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik“ [1843]. *Kritische Gänge*. Bd. 4. 2. vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 159-197, hier S. 175.

3 Vgl. dazu nach wie vor grundlegend Willi Oelmüller. *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik*. Stuttgart: Kohlhammer, 1959. S. 91-97; Willi Oelmüller. „Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel“. *Philosophisches Jahrbuch* 73 (1965/66):

geht es dabei um eine Verbindung der Merkmale klassischer (,antiker‘) und romantischer (,mittelalterlicher‘) Kunst zu einer neuen, folglich modernen, d. h. bei Vischer und den poetologischen Konzeptionen der Folgejahrzehnte: ,realistischen‘ Kunstform.⁴

Wie immer man Vischers Argumentation einordnet, deutlich machen sollte man sich zunächst, dass sie nicht allein kunstphilosophisch orientiert ist, sondern den Austausch mit sich seit den 1830er Jahren zusehends pluralisierenden und von der Zeitordnung, die Hegels Geschichtsphilosophie vorgibt, emanzipierenden literatur- und kunsthistoriografischen Diskursen sucht, womöglich sogar das Ergebnis literatur- und kunstgeschichtlicher Revisionen dieses Zeitraums ist. Dies würde bedeuten, dass es nicht allein (und vielleicht nicht einmal primär) das Gebiet der philosophischen Ästhetik (Kunstphilosophie) ist, innerhalb dessen Vischers Moderne ihre Konturen gewinnt. Im Mittelpunkt stehen würde demgegenüber die empirisch orientierte, d. h. an Einzelwerk und -künstler interessierte Kunst- und Literaturforschung. Wenn wir im Weiteren diese These verfolgen, so nicht so sehr aus dem Interesse heraus, den Anteil kunstphilosophischer Konzeption im Denken Vischers tatsächlich marginalisieren zu wollen. Interessant ist vielmehr die Möglichkeit, in heuristischer Absicht die Elemente der kunst- und literaturgeschichtlichen Rede als eigenständige Diskursformationen in

S. 75-94; Hermann Kinder. *Poesie als Synthese. Ausbreitung eines deutschen Realismus-Verständnisses in der Mitte des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1973. S. 63-111. Kinder formuliert prägnant (S. 88): „Hegels Satz vom ‚Ende‘ der Kunst stimmt Vischer nicht zu. Im Gegenteil, Kunst bleibt Religion und Vernunft als Medium der Wahrheit deshalb weit überlegen, weil allein in ihr jene der absoluten Idee und dem Ziel der Geschichte entsprechende Aufhebung der Gegensätze von Subjektivität und Objektivität, Denken und Sein usw. herrscht, die Reflexion und Transzendenzvorstellung zum Dualismus verzerren.“

4 Vischer nimmt im 2. Teil seiner monumentalen *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-1857) das im *Plan* entworfene moderne Kunstideal auf, allerdings ohne dessen Herleitung explizit aus der Verbindung von klassischer und romantischer Kunstform heraus zu begründen. Vgl. das „moderne Ideal oder die Phantasie der wahrhaft freien und mit der Objektivität versöhnten Phantasie“ bei Friedrich Theodor Vischer. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Nach der 2., von Robert Vischer besorgten Aufl. [1922]. *Die Metaphysik des Schönen* [1846] / *Das Schöne in einseitiger Existenz* [1847]. Zwei Teile in einem Band. Hildesheim u. a.: Georg Olms, 1996. S. 595-625 (§§ 466-484).

der Betrachtung scharfstellen zu können.⁵ Mit diesem Ziel soll es zunächst darum gehen, das Verhältnis von Romantik und Moderne im Haushalt der hegelianischen Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung um 1840 zu bestimmen. Gefragt werden soll zudem: Wie lässt sich Vischers im *Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik* entworfenen Moderne-Ideal in diesen Rahmen integrieren (Kap. I)? In einem zweiten Schritt wird schließlich ganz konkret jenen Spuren nachgegangen, die Vischers Argumentation im Einflussgebiet kunst- und literaturgeschichtlicher Diskursmuster seiner Zeit zu verorten erlauben (Kap. II). Abschließend wollen wir die Ergebnisse in eine Konturierung des Moderne-Begriffes einbringen (Kap. III).

I.

Mit der Feststellung, dass die Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung der Zeit um 1840 unter dem Einfluss von Hegel steht⁶, ist noch nichts darüber gesagt, was sie an eigenständigen narrativen Mustern in den historiografischen, epochentypologischen Diskurs einzubringen hat. So detailliert sie in unterschiedlichen Hinsichten an ihr Vorbild anzuknüpfen vermag, so eigenständige Wege sind doch dort gefordert, wo die romantische Kunstform hinsichtlich ihrer geschichtsphilosophischen Großraumperiodisierung als nachantike mittelalterliche Kunst nicht mehr zu überzeugen versteht. Die Etablierung und mikroepochentypologische Ausgestaltung der literarischen Romantik unter dem Etikett *Romantische Schule* bei Heinrich Heine und

5 In dieser Hinsicht habe ich bereits an anderer Stelle das Feld der Aufnahme der Romantik in Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung zwischen 1850 und 1880 vermessen. Vgl. Norman Kasper. „Dramaturgien der Romantik. Die Epochen-Diskurse der nationalliberalen Kunst- und Literaturgeschichte im Vergleich“. *Praxis und Diskurs der Romantik 1800-1900*. Hgg. Norman Kasper und Jochen Strobel. Paderborn: Schöningh, 2016. S. 221-240.

6 Vgl. zum literaturgeschichtlichen Hegelianismus Michael Ansel. *Prutz, Hettner und Haym. Hegelianische Literaturgeschichtsschreibung zwischen spekulativer Kunstdeutung und philologischer Quellenkritik*. Tübingen: Niemeyer, 2003; zum kunstgeschichtlichen Hegelianismus, unter besonderer Berücksichtigung von Heinrich Gustav Hotho und Karl Schnaase, nach wie vor einschlägig: Stephan Nachtsheim. *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920*. Berlin: Gebrüder Mann, 1984. S. 47-65 und Michael Podro. *The Critical Historians of Art*. New Haven/London: Yale University Press, 1982. S. 17-43.

Karl Rosenkranz ist dafür ein gutes Beispiel.⁷ Freilich: Hegels Diktum vom Ende der Kunst und deren Auflösung in schiere Alltäglichkeit und subjektive Beliebigkeit, die den Verkörperungsinteressen des absoluten Geistes nicht mehr angemessen sei, lieferte auch jene Stichworte, unter denen sich von literaturgeschichtlicher Seite das Abebben romantischer Impulse im Zeichen eines novellistischen, ‚realistischen‘ Neueinsatzes, etwa beim späten Tieck, rubrizieren ließ.⁸ Dennoch lieferte Hegels Romantik-Kritik selbst keinen Beitrag zu einer historiografischen Ordnung der neueren romantischen Literatur. Ähnlich liegen die Dinge hinsichtlich der Romantik-Historiografie im Gebiet der bildenden Kunst. Hier ergab sich zwar die Möglichkeit, die als unzeitgemäß aufgefasste und deshalb kritisierte allegorische Malerei der ‚Nazarener‘ als Schwundstufe vormaliger mittelalterlicher Glaubensgewissheiten im Sinne der romantischen Kunstform Hegels zu deuten – und Vischers Auseinandersetzung mit Overbecks *Der Triumph der Religion in den Künsten* (1829-1840) ist ein gutes Beispiel für dieses Deutungsmuster.⁹

7 Vgl. zu Heine Michael Ansel. „Die Bedeutung von Heines ‚Romantischer Schule‘ für die hegelianische Romantik-Historiographie im 19. Jahrhundert“. *Heine-Jahrbuch* 40 (2001): S. 46-78; Ansel. Hegelianische Literaturgeschichtsschreibung (wie Anm. 6). S. 13-44; vgl. zu Rosenkranz: Ansel. Hegelianische Literaturgeschichtsschreibung (wie Anm. 6). S. 181-196.

8 Vgl. dazu Norman Kasper. „Ende im Alltag – Anfang der Beliebigkeit. Die Auflösung der romantischen Kunstform bei Hegel und der Ausklang der Romantik in der vormärzlichen Literaturhistoriografie“. *Die alltägliche Romantik. Gewöhnliches und Phantastisches, Lebenswelt und Kunst*. Hg. Walter Pape. Berlin/Boston: de Gruyter, 2016. S. 13-26.

9 Friedrich Theodor Vischer. „Overbecks ‚Triumph der Religion‘ [1841]. *Kritische Gänge*. Bd. 5. 2., vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jensen, 1922. S. 3-34. Vgl. zu Vischers Overbeck-Interpretation: Christian Scholl. *Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der ‚neudeutschen Malerei‘ 1817-1906*. Unter Mitarbeit von Kerstin Schwedes und Reinhard Spiekermann. Berlin: Akademie, 2012. S. 130-143; vgl. grundsätzlich zur religionskritischen Ausrichtung von Vischers Konzeption ästhetischer Wahrnehmung: Ernst Stöckmann. „Freier Schein des Schönen, wunderloses Walten Gottes. Transformation religiöser Glaubenserfahrung als ästhetiktheoretische Kritik der Religion bei F. T. Vischer“. *Religionskritik in Literatur und Philosophie nach der Aufklärung*. Hgg. Carsten Jakobi u. a. Halle/S.: Mitteldeutscher Verlag, 2007. S. 52-78; vgl. grundlegend zur allegorischen Struktur von Overbecks *Der Triumph der Religion in den Künsten*: Michael Thimann. *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2014. S. 195-202.

Jedoch stellte sich die grundsätzliche Frage, ob und – wenn ja – wie genau die neuere künstlerische Entwicklungsgeschichte der von den Weimari-schen Kunstfreunden (Goethe und Heinrich Meyer) in der gleichnamigen Abhandlung sogenannten *Neudeutsch religios-patriotischen Kunst* (1817) auf die von Hegel postulierte schrittweise Reduzierung der Naturreferenz im Verinnerlichungsprozess, den die Entfaltung des Absoluten auf dem Gebiet der romantischen Kunstform mit sich brachte, appliziert werden solle. Auf jeden Fall, dies zeigen von uns noch näher zu betrachtende kunstkritische und kunstgeschichtliche Arbeiten, auf die sich Vischer bezieht und die er im Rahmen seiner *Kritischen Gänge* auch selbst verfasst, wird das bei Hegel noch als großraumperiodische Abfolge konzipierte Nacheinander von antik-klassischer und romantischer Kunstform in den Entwicklungsgang der Kunst seit dem 18. Jahrhundert verlegt. Die Freisetzung der stiltypologischen Katego-rien von der angestammten geschichtsphilosophischen Matrix führt im Ergebnis nicht nur dazu, dass die von Hegel postulierte Unumkehrbarkeit der einzelnen Kunstformen relativiert wird, vielmehr entwickelt sich aus einem freieren Umgang mit dem romantischen und klassischen Stil und des-sen Transposition in vergleichbare Stiltypologien (idealistisch – realistisch) eine eigenständige, von den disziplinären Institutionalisierungsprozessen des 19. Jahrhunderts dann mitvorangetriebene diskursive Identität literatur- und kunstgeschichtlicher Rede.¹⁰

So wenig sich die Literatur der Romantischen Schule und die Kunst der ‚Nazarener‘ angemessen als romantische Kunstform im Sinne Hegels verstehen lassen, so wenig können sie umstandslos als modern klassifiziert werden. Die Begründung eines modernen Ideals stellt die Literatur- und Kunstgeschichte jedenfalls vor ein besonderes Problem. Dies gilt sowohl dort, wo man an der Geltung der geschichtsphilosophischen Signifikanz künstlerischer Entwicklungsprozesse festhalten und dem absoluten Geist auf seinem Weg in die Moderne folgen möchte. Aber auch in den Fällen, in denen die Rede von der modernen Kunst etwas Neues bezeichnen soll, ohne primär einer Entwicklungsgeschichte des absoluten Geistes das Wort zu reden, tritt das Problem einer Begründung auf. Der Grund dafür ist darin auszumachen, dass Hegel nicht systematisch zwischen romantischer und

10 Vgl. z. B. zum Einfluss von Vischer auf Anton Springers *Raffael und Michelangelo* (1878) Johannes Rößler. *Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*. Berlin: Akade-mie, 2009. S. 32-39.

moderner Kunst unterscheidet.¹¹ Es verwundert nicht, dass erste Schritte in Richtung einer eigenständigen Fundierung eines modernen Ideals trotzdem nicht gänzlich auf Hegel verzichten wollen, muss sich doch das Neue vom Ende der romantischen Kunstform her, dem sozusagen die Funktion einer Anschlussstelle zugewiesen wird, konzipieren lassen. Karl Rosenkranz' Argumentation in *Ludwig Tieck und die Romantische Schule* (1838) etwa ist dafür ein gutes Beispiel. Für Rosenkranz, der ein dreigliedriges Entwicklungsschema der literarischen Romantik vorschlägt, entwickelt sich seit der „Julirevolution“ (1830) innerhalb der „deutschen Literatur eine Schule [...], welche die *moderne* genannt zu werden pflegt“, und die ihre „Vorgängerin“, die „*romantische*“¹² Schule, ablöst. „Sollte [...] gezeigt werden, wie sich die sogenannte *moderne* Schule aus der romantischen entwickelte, so müßte einerseits die Romantik *Jean Paul's*, andererseits die Romantik *Heine's* und als Bindeglied zwischen beiden *Börne's* humoristische Politik berührt werden.“¹³ Die humoristische Komponente im Werk Börnes sieht Rosenkranz einerseits als Fortführung von Jean Paul, andererseits als Element, das auch Heine nicht fremd sei:

11 Diese fehlende Trennschärfe zwischen romantischer und moderner Kunst in Hegels Konzeption rückt solange nicht in den Blick, wie moderne Kunst schon immer als Teil romantischer Kunst identifiziert wird, so etwa bei Terry Pinkard. „Symbolic, Classical and Romantic Art“. *Hegel and the Arts*. Hg. Stephen Houlgate. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2007. S. 3-28, hier S. 18-23. Deutungsmuster, die in diesem Sinne Hegels romantische Kunstform – und die ihr im Besonderen wie *der* Kunst im Allgemeinen gewidmete Auflösungsreflexionen – an den (abstrakten) ‚Modernismus‘ (Clement Greenberg) des späten 19., vor allen Dingen jedoch des 20. Jahrhunderts anzuschließen suchen (und nicht an die historische Moderne um 1840), sind sehr beliebt. Vgl. z. B. Robert B. Pippin. *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago u. a.: The University of Chicago Press, 2014; Benjamin Rutter. *Hegel on the Modern Arts*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2010; Jere Suber. „Art as a Mode of Thought: Hegel's Aesthetics and the Origins of Modernism“. *Hegel and Aesthetics*. Hg. William Maker. Albany: State University of New York Press, 2008. S. 45-59.

12 Karl Rosenkranz. „Ludwig Tieck und die Romantische Schule“. *Ludwig Tieck. Wege der Forschung*. Bd. CCCLXXXVI. Hg. Wulf Segebrecht. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. S. 1-44, hier S. 2.

13 Ebd., S. 43 (Hervorh. i. Orig.).

Heine ist auch humoristisch, aber nur mit sich beschäftigt. Er kennt nicht Jean Paul's Idealisieren. Er sieht das Wirkliche als das, was es ist [...]. Was bei Tieck nur *Doctrin* war, ist bei Heine zur *That*, zur ganzen Persönlichkeit geworden. Tieck müßte eigentlich in Heine die Existenz seiner Ironie anerkennen.¹⁴

Eben jenes Heine attestierte Mit-sich-selbst-beschäftigt-Sein sei wiederum Börne fremd. Rosenkranz' Situierung des Ironikers Heine zwischen „Jean Paul's Idealisieren“ und „Börne's humoristische[r] Politik“ trägt, und darauf kommt es hier an, deutliche Züge von Hegels Konzeption des „objektiven Humor[s]“¹⁵, wie er diesen für das „Ende der romantischen Kunstform“¹⁶ für maßgeblich hält. Nach Hegel zeigen sich die „Auflösungsformen der romantischen Kunst“ nicht nur darin, dass „die Nachbildung des äußerlich Objektiven in der Zufälligkeit seiner Gestalt“ realisiert werde, auch trete im „Humor das Freiwerden der Subjektivität ihrer inneren Zufälligkeit nach heraus.“¹⁷

Wenn sich [...] diese Befriedigung an der Äußerlichkeit wie an der subjektiven Darstellung dem Prinzip des Romantischen gemäß zu einem Vertiefen des Gemüts in den Gegenstand steigert und es dem Humor andererseits auch auf das Objekt und dessen Gestaltung seines subjektiven Reflexes ankommt, so erhalten wir dadurch eine Verinnigung in dem Gegenstande, einen gleichsam *objektiven* Humor.¹⁸

Diese Form des Humors interessiert Rosenkranz weniger als Eigenschaft der romantischen Kunstform in ihrer Spätphase, sondern vielmehr als Einsatzpunkt einer modernen Kunst, die – gleichsam als Ausweis ihrer Andersartigkeit – jegliche geschichtsphilosophische Verbindung zum Mittelalter gekappt habe. In diesem Sinne bezieht sich Rosenkranz auf Hegels „objektiven Humor[]“. Mit diesem Begriff schildere Hegel, so Rosenkranz, „in der *That* das, was jetzt die Aufgabe der Kunst geworden ist und was wir, obwohl es seinem Princip nach romantisch, d. h. aus der Tiefe der [...] unendlichen Subjectivität entsprungen ist, doch zum Unterschied von der mittelaltrigen

14 Ebd., S. 44 (Hervorh. i. Orig.).

15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke*. Bd. 14. Frankfurt a. M., 1986. S. 240 (Hervorh. i. Orig.).

16 Ebd., S. 231.

17 Ebd., S. 239.

18 Ebd., S. 240 (Hervorh. i. Orig.).

Form des Romantischen, das Moderne zu nennen pflegen.“¹⁹ Was Rosenkranz aus Hegels Auflösung der romantischen Kunstform an Modernität herausfiltert und in die Konstellierung von Jean Paul, Börne und Heine einzubringen sucht, knüpft zwar der Argumentation nach an die kunstphilosophische Tradition an, im Ergebnis jedoch geht es um eine kleinteilige Abgrenzung der Romantischen Schule von der modernen – eine Abgrenzung, die mit Hegels Großraumperiodisierung, die Jahrhunderte und Jahrtausende zäsuriert, nur noch wenig zu tun hat.

Explizit in Frontstellung zur geschichtsphilosophischen Ordnung Hegels rückt die Moderne dann in Vischers *Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik*. Vischer geht es um die Frage, „ob das moderne Ideal als eine besondere Form aufzuzählen oder unter das romantische zu subsumieren sei, so etwa, daß es, wie Hegel tut, als Auflösung an den Schluß gesetzt würde.“²⁰ Bei Vischer markiert die Epoche der Aufklärung jene „Kluft“, „welche die moderne Kunst als ihre negative Voraussetzung niemals verleugnen darf, noch kann, die der Autorität entwachsene freie Subjektivität, [...] die Verweltlichung der Kunst.“²¹ Auch wenn in stilistischer Hinsicht noch keine

19 Karl Rosenkranz. *Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems*. Reprografischer Nachdruck der Königsberger Ausgabe von 1840. Hildesheim u. a.: Olms, 1963. S. 200.

20 Vischer. *Plan zu einer neuen Gliederung* (wie Anm. 2). S. 174.

21 Ebd. Vischers ‚Aufklärung‘ steht zwar im Zusammenhang mit der bei Junghegelianern beliebten Denkfigur einer zunächst über den Protestantismus vermittelten, später dann auch das 18. Jahrhundert umfassenden Emanzipation des Menschen von klerikaler Bevormundung im Rahmen einer konsequent ‚immanent‘ konturierten Sinnorientierung, allerdings fokussiert er ‚Aufklärung‘ nur insoweit, wie sie eine Trennscheide in der Formulierung des ästhetischen Ideals markiert. Deutlich erkennbar sind zudem die Vorbehalte gegenüber dem, was er ‚freie Subjektivität‘ nennt. Vgl. zur historiografischen Vermessung und politischen Aneignung der ‚Aufklärung‘ um 1840: Wolfgang Bunzel. „Zurück in die Zukunft. Die Junghegelianer in ihrem Verhältnis zur Aufklärung“. *Der nahe Spiegel. Vormärz und Aufklärung*. Hgg. Wolfgang Bunzel, Norbert Otto Eke und Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis, 2008. S. 79-98. Vgl. zur veränderlichen Beziehung von Aufklärung und Romantik im historiografischen Diskurs der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Norman Kasper. „Flexible Differenzen. Die Konstellation Aufklärung – Romantik in der Literaturgeschichtsschreibung 1800/1850“. *Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen*. Hgg. Daniel Fulda, Sandra Kerschbaumer und Stefan Matuschek. Paderborn: Fink, 2015. S. 119-139.

einheitliche Sprache festzustellen ist, die die „niederländische Malerei im 17. Jahrhundert, die deutsche Musik und Poesie in der zweiten Hälfte des 18., die jetzigen vielversprechenden Anfänge neuer Malerschulen in Deutschland, Frankreich und Belgien“ als Ausdruck *eines* Ideals zu identifizieren erlauben würden, so sind sie doch „Früchte einer von der Anschauungsweise des Mittelalters wesentlich verschiedenen Bildung der Phantasie.“²² Vischers Rückführung der neuen, modernen Tendenzen auf veränderte Prozesse der „Bildung der Phantasie“ lässt ihn deutlich als Parteigänger Heinrich Gustav Hothos erkennbar werden. Hotho knüpft zwar an Hegels Kunstformenlehre an – gerade auch in der von Vischer besonders geschätzten *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei* (1842)²³ –, konzipiert diese jedoch weniger von den formalen Merkmalen des Kunstwerks ausgehend, als vielmehr von deren Entwurf in der Phantasie des Künstlers.²⁴ Das moderne Ideal nun zeichnet sich nach Vischer durch die „Versöhnung der phantastischen Subjektivität mit der Objektivität“ und zwar „wirklich auch historisch“ als eine „Vereinigung des Romantischen und Klassischen“²⁵ aus. Dass es im Gebiet der Dichtung Goethe und Schiller sind, die für die Vereinigung von Romantik und Klassizismus im Rahmen einer neuen Kunstform eintreten sollen, macht deutlich, dass die Moderne Vischers früher beginnt als diejenige Rosenkranz, der als Startpunkt ja die Julirevolution wählt. Auch gibt

22 Vischer. Plan zu einer neuen Gliederung (wie Anm. 2). S. 174.

23 Vgl. zu Hothos Spiegelung des Plastik-Malerei-Gegensatzes in der auf Hegels Kunstformeneinteilung zurückgehenden geschichtlichen Entwicklung von der ‚griechischen‘ (antiken) zur ‚christlichen‘ (romantischen) Kunst: Heinrich Gustav Hotho. *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Eine öffentliche Vorlesung an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*. Bd. 1. Berlin: Simion, 1842. S. 27-58.

24 Francesca Iannelli stellt fest, „daß, während Hegel die Kunstformen als Formen geschichtlicher und kultureller Wirkung der Kunst charakterisiert, Hotho eine subjektive Tätigkeit, nämlich die ‚innere Tätigkeit der Phantasie‘, zur Grundlage dieser Ausdifferenzierung wählt.“ Es ist diese Kunstformen-Konzeption Hothos, mit der Vischer 1833 zum ersten Mal in Berührung kommt, die sein eigenes Werk – so auch den *Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik* – charakterisiert. Vgl. Francesca Iannelli. „Friedrich Theodor Vischer zwischen Hegel und Hotho. Edition und Kommentar der Notizen Friedrich Theodor Vischers zu Hothos Ästhetikvorlesung von 1833“. *Hegel-Studien* 37 (2002): S. 11-53, Zitat: S. 38.

25 Vischer. Plan zu einer neuen Gliederung (wie Anm. 2). S. 180.

es bei Vischer keine mikroepochentypologische – bei Rosenkranz in drei Abschnitte unterteilte – Ordnung der literarischen Romantik, auf die dann die neue Schule folgen würde. Das Moderne beginnt sich bei ihm bereits in der holländischen Genre- und Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts zu regen. Zudem spielt innerhalb Rosenkranz' Konzeption der Romantischen Schule das Romantische als Kunstform im Sinne Hegels keine Rolle. Die Literaturgeschichte emanzipiert sich hier sichtlich von Hegels Verbindung von Stiltypologie und Geschichtsphilosophie. Dies wäre für Vischer undenkbar. Sein Konzept der Moderne – die Verbindung des „Objektiven“ und „Subjektiven“ zum „Objektiv-Subjektiven“ – beruft sich auf das „Gesetz der Dreigliedrigkeit“, das demjenigen bekannt sein müsse, der „mit dem Prozesse des Geistes vertraut“²⁶ sei. Mit anderen Worten: Es ist Hegels Geschichtsphilosophie – die stufenweise Entfaltung des Geistes –, die vorausgesetzt und als Matrix tatsächlich nachweisbarer literatur- und kunstgeschichtlicher Entwicklungen konzipiert wird. „Die Sache hat sich von selbst so gemacht, ich bin unschuldig daran“²⁷, beteuert Vischer, der den „Vorwurf abstrakter Kategoriensucht“ fürchtet, nämlich „dass ich von der metaphysischen Kategorie ausging und den Stoff in sie hineinzwängte“.²⁸ Unabhängig davon, ob es sinnvoll ist, Vischer diesen Vorwurf tatsächlich zu machen, fällt doch auf, dass er in seinen literatur- und kunstkritischen Arbeiten des gleichen Zeitraums an einer Synthese des klassizistischen und romantischen Stils arbeitet. Hier wird jene Geburt der Moderne aus dem Geist ihrer kunst- und literaturgeschichtlichen Erschließung greifbar.

II.

Ausgangspunkt von Vischers Kunst- und Literaturkritik ist ein gleichermaßen emphatisches wie problemorientiertes Verständnis von Gegenwart. Als emphatisch lässt es sich insofern verstehen, als es um die Inanspruchnahme dieser Gegenwart für ein als unbedingt aufgegeben erkanntes Kunstideal geht; problemorientiert ist der Gegenwartsbezug hinsichtlich der Uneinheitlichkeit der sich abzeichnenden künstlerischen Tendenzen. In diesem Sinne kann Vischer paradox formulieren: „[U]nsere Zeit hat keine

26 Ebd., S. 159.

27 Ebd., S. 160.

28 Ebd., S. 159.

Gegenwart, sondern nur eine Vergangenheit und eine Zukunft.²⁹ Es ist bekannt, dass diese Auszeichnung der Gegenwart im Vormärz ein wichtiger Bestandteil jener argumentativen Positionierung ist, die die vergangenen (romantischen) Gegenwartsdiagnosen desavouieren und die Bestimmung des Zukünftigen für sich reklamieren möchten.³⁰ Doch Vischer kann es weder bei einer Entmachtung romantischer Modernität noch bei einer eigenen polemischen Modernediagnose bewenden lassen. Denn die behauptete Moderne ist nur insofern glaubhaft, als es gelingt, sie als notwendiges, zu erwartendes Produkt bereits vergangener (auch derjenigen als ‚romantisch‘ zu historisierender) künstlerischer Prozesse zu präsentieren. Der Kunsthistoriker muss demnach, wie er in *Deutsche Kunstgeschichte* formuliert, „auf der Höhe der Zeitbildung stehen und wissen, wo die Gegenwart hinwill, sonst versteht er die Strömung der Vergangenheit nach ihrem Ziele nicht.“³¹ Es ist wichtig, diesen Primat einer vornehmlich historisch orientierten Hermeneutik von einer mehr oder weniger offenen Instrumentalisierung der Vergangenheit für handfeste gegenwärtige Interessen zu scheiden, wie sie etwa Arnold Ruge und Theodor Echtermeyer mit ihrer Kampfschrift *Der Protestantismus und die Romantik* (1839/40) vorlegten. Vischer versichert demgegenüber, es gehe ihm „nicht unmittelbar um dieses bestimmtere Interesse für die Gegenwart und Zukunft der ausübenden Kunst“; vielmehr handele

29 Friedrich Theodor Vischer. „Zustand der jetzigen Malerei“ [1842]. *Kritische Gänge*. Bd. 5. 2., vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 35-55, hier S. 38. Über die Pluralität aktueller Kunst heißt es bereits kurz zuvor (S. 37): „Da ist keine Mitte, keine Hauptgattung [...]. Reflektierend und wählend steht jetzt der Künstler über allen Stoffen, die jemals vorhanden waren und sieht den Wald vor Bäumen nicht. Dies ist das bedenkliche Prognostikon unserer modernen Kunst.“ Oexle deutet diese Zeilen als Vorausgriff auf Nietzsches Historismus-Kritik der 1870er Jahre. Otto Gerhard Oexle. „Friedrich Theodor Vischer und das Problem des Historismus“. *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Barbara Potthast und Alexander Reck. Heidelberg: Winter, 2011. S. 57-65, hier S. 62f.

30 Vgl. Norbert Otto Eke. „Moderne Zeit(en). Der Kampf um die Zeit in Romantik und Vormärz“. *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Hgg. Wolfgang Bunzel, Peter Stein und Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis, 2003. S. 163-183.

31 Friedrich Theodor Vischer. „Deutsche Kunstgeschichte“ [1844]. *Kritische Gänge*. Bd. 5. 2., vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 98-172, hier S. 108.

es sich um ein „noch nicht beschriebenes Blatt in der Kunstgeschichte“, das er zu füllen sich zur Aufgabe gemacht habe. In dieser Hinsicht ist die Frage nach der Genealogie der Moderne für ihn eine der richtigen Verknüpfung unterschiedlicher Entwicklungspunkte zu einem Muster, man könnte auch sagen: ein historiografisches, narratives Problem. Deutlich wird dies an seiner Kritik an den Einlassungen zur modernen Kunst in Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842): „Er [Franz Kugler, N. K.] verschmäh die philosophische Erkenntnis der inneren Notwendigkeit eines Entwicklungsganges nach einem bestimmten Ziele hin, das als Aufgabe moderner Kunst zu begreifen ist“.³² Kugler muss sich damit zu jenen zählen lassen, die – wie Gustav Friedrich von Waagen, Aloys Hirt, Karl Grüneisen und Karl Schnaase – „vereinzelte[] Aufhellungen, Bausteine[] für eine gründliche Geschichte“³³ geliefert haben, es jedoch nicht vermochten, tatsächlich narrative Ordnung zu stiften. Das Vischer vorschwebende historiografische Modell versucht ersichtlich zwischen kunstphilosophischem und kunstgeschichtlichem Betrachtungsstandpunkt zu vermitteln: Die Philosophie sei zwar weder „apriorisch noch aposteriorisch, sondern beides zugleich“, allerdings erkennbar „apriorisch in Vergleichung mit der Geschichtskunde“; der Historiker hingegen an „der Tatsache“ interessiert, „mit Liebe zum Objekte“ beseelt und mit dem „bestimmten Organ [...] für das Konkrete“³⁴ ausgestattet. Mustergültig vereint werden die Perspektiven des Philosophen und Historikers für Vischer von Hotho und Georg Gottfried Gervinus. Besonders Letzterer ist es, den er der Kunstgeschichtsschreibung als historiografisches Modell empfiehlt:

Es schwebt mir [...] ein Ideal von Kunstgeschichte vor, wozu mir Gervinus' *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* die Züge gegeben hat. [...] Hier wird die Geschichte der Poesie wahrhaft konkret; hier erscheint jede Schule, jeder große Dichter, jedes große Werk als ein Ausdruck des innersten geschichtlichen Lebens, als Spiegel des Zeitgeistes [...]. Ganz in demselben Sinne sollte die bildende Kunst betrachtet werden.³⁵

Dass Vischer ausgerechnet Gervinus als Vorbild wählt, überrascht zunächst, da die Vorbehalte des Literaturhistorikers gegenüber Hegel, an den Vischer

32 Ebd., S. 98. Vorhergehende Zitate gleichfalls.

33 Ebd., S. 104f.

34 Ebd., S. 105. Vorhergehende Zitate gleichfalls.

35 Ebd., S. 106 (Hervorh. i. Orig.).

anzuknüpfen sucht, bekannt sind.³⁶ Andererseits jedoch ist es unübersehbar, dass Gervinus die Analyse der „Entwicklung der Literatur“ sehr wohl „mittels geschichtsphilosophischer Kategorien“ betreibt – nur glaubt er sie auf „empirische Weise vergegenwärtigt zu haben“.³⁷ Dies ist der Punkt, der Vischer an Gervinus imponiert haben dürfte. Er ist sich darüber im Klaren, dass Gervinus kein Philosoph ist, „aber er hat den Instinkt, die Witterung und den Tastsinn der Philosophie und bringt in allen Hauptknoten Sätze zutage, in welchen er ganz mit den geläufigen Entdeckungen der neueren Philosophie zusammentrifft“. Mit anderen Worten: Die „schematisch“ abgeschlossenen „Gedanken unserer Philosophen“ werden durch Gervinus „in einem bestimmten“ – nämlich literaturgeschichtlichen – „Gebiet konkret angeschaut“³⁸. Vischers Lob der ‚Anschauung‘ – wie er es auch Hotho zollt³⁹ – wendet sich nicht nur gegen eine rein philosophische Konstruktion der Geschichte sowie eine Auflösung des tatsächlich Beobachtbaren in (frühromantische) ‚Reflexion‘; überwunden werden muss auch eine politisch-kulturgeschichtliche Fundierung der Kunstgeschichte, die äußere Begebenheiten lediglich in der Formanalyse spiegelt. Demgegenüber muss von der ‚Anschauung‘ der Form ausgegangen werden. In diesem Sinne ist ‚Anschauung‘ als methodisches Ideal zu verstehen, das auf dem Gebiet der empirisch ausgerichteten Kunstanalyse das leistet, was die Kunstphilosophie nur als geschichtliche Entwicklungsstufe begrifflich ausweisen kann. Ein weiterer Punkt, der bei Vischers Hochschätzung von Gervinus eine Rolle gespielt haben dürfte, ist das verbindende Ideal einer klassizistischen Kunst. Auch diese normative Orientierung teilen beide mit Hegel.

36 Vgl. zu Gervinus' Hegel-Bezug Karl-Heinz Götze. *Grundpositionen der Literaturgeschichtsschreibung im Vormärz*. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang, 1980. S. 282-289.

37 Michael Ansel. *G. G. Gervinus' „Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen“*. *Nationbildung auf literaturgeschichtlicher Grundlage*. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang, 1990. S. 154.

38 Friedrich Theodor Vischer. „Noch ein Wort darüber, warum ich von der jetzigen Poesie nichts halte“ [1844]. *Kritische Gänge*. Bd. 2. 2., vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 135-147, hier S. 145. Vorhergehendes Zitat gleichfalls.

39 Hotho verbinde „das frischeste Auge mit dem tiefen Denken des Kunstphilosophen“. Friedrich Theodor Vischer. „Kunstbestrebungen der Gegenwart“ [1843]. *Kritische Gänge*. Bd. 5. 2., vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 56-87, hier S. 77 (Anmerkung).

Das klassizistische Ideal wird bei Vischer nun – und darin zeigt sich die bereits erwähnte von Hegel verschiedene chronologische Ordnung stiltypologischer Muster – durch ein romantisches ergänzt, das seinerseits wiederum einer Korrektur durch das antike Formgefühl bedarf. Diese Denkfigur konnte Vischer nicht bei Gervinus finden, der in seiner *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* zwar gleichfalls die romantische Literatur kritisiert – die er übrigens, durchaus Rosenkranz in seinem Tieck-Aufsatz folgend, als eigenständige Strömung zwischen 1795 und 1830 situiert⁴⁰ –, jedoch fehlt bei Gervinus die Überwindung des Romantischen durch eine neue Klassizität. Überhaupt ist Vischer die innerhalb der literaturgeschichtlichen Epochenkonstruktion der Zeit beliebte Verbindung von Sturm-und-Drang und Romantik, der sich auch Gervinus bedient, eher fremd. Sieht Gervinus mit Goethe und Schiller eine Blüte der Dichtkunst erreicht, von der aus die romantische Literatur welk erscheint, so vereinen bei Vischer die beiden Dioskuren Klassizität und Romantik. In diesem Sinne kann Vischer auch davon sprechen,

daß nicht etwa nur überhaupt die Bildung den neueren Völkern jene Ver-söhnung mit der Wirklichkeit brachte, sondern sie schöpften diese zu einem guten Teile eigentlich und wirklich aus den alten. Dies war nun zugleich eine neue formelle Kunstbildung; die unvermischte Romantik war bei aller Unendlichkeit des Gehalts nie von Formlosigkeit frei, das Formgefühl als solches war noch nicht ausgebildet, das Bewußtsein der schöpferischen Freiheit und ihrer Gesetzmäßigkeit. Die Grazie der Alten ging nun der Phantasie auf, die Durchsichtigkeit der Form, die reine Harmonie der Form mit dem Gehalte. Nirgends ist diese Vereinigung schöner vollzogen als in unserem Goethe und Schiller.⁴¹

Vischer nutzt in *Deutsche Kunstgeschichte* die im *Plan* Goethe und Schiller attestierte Vereinigung der beiden Stilprinzipien zur kleinraumperiodischen Strukturierung des kunstgeschichtlichen Feldes des 18. und 19. Jahrhunderts. Gemäß dieser Erzählordnung droht im Anschluss an die maßgeblich durch Winckelmann beförderte und freilich auch von Vischer befürwortete Klassizität künstlerischen Strebens die Gefahr, dass die Malerei „einseitig plastisch“

40 Vgl. Georg Gottfried Gervinus. *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*. Bd. 5. *Von Goethe's Jugend bis zur Zeit der Befreiungskriege*. 2. Auflage. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1844 [1842]. S. 587.

41 Vischer. *Plan zu einer neuen Gliederung* (wie Anm. 2). S. 180.

werde. Die Malerei verlor „die Farbenwelt, in deren Magie das unendliche Gemüt sein Echo findet. Es folgte, wie in der Poesie, die Schule der Romantiker, um diesen Mangel zu ergänzen.“⁴² Die Aufwertung des Kolorits innerhalb romantischer Kunst ist nun gleichfalls korrekturbedürftig. Dies liegt daran, dass Vischers Ideal der Verbindung klassischen und romantischen Stils – er spricht auch von der „Vereinigung der entgegengesetzten Stilprinzipien“ zu einem „Dritte[n]“⁴³ – maßgeblich in der Individualisierung des Plastischen besteht. Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld, Carl Friedrich Lessing und Wilhelm von Kaulbach sieht er auf einem guten Weg, in diesem Sinne romantische und klassizistische Darstellungsprinzipien zu versöhnen.⁴⁴ Bereits Christian Scholl hat darauf hingewiesen, dass Vischers Versöhnungsnarrativ sich bei der zeitgenössischen Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung, genauer gesagt: bei Karl Grüneisen und Karl Schnaase bedient.⁴⁵ Hinzufügen muss man: Der literaturgeschichtlichen Erzählung ist dieses Muster – dies zeigt ein Blick auf Gervinus – eher fremd. Vischer kann sich zwar hinsichtlich einer Verbindung von Empirie und Geschichtsphilosophie auf die Literaturgeschichtsschreibung Gervinus’ berufen, die konkrete inhaltliche Verbindung von Romantik und Klassik bietet hingegen allein die kunsthistoriografische Erzählordnung. Entscheidend ist innerhalb des hier gesetzten Rahmens, dass das kunstgeschichtliche Narrativ von Vischer nicht einfach reproduziert wird, sondern zum festen Bestandteil modernetheoretischer Überlegungen avanciert. Denn „das Moderne als eine selbständige Hauptform des ästhetischen Ideals“⁴⁶, wie er es in seinem *Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik* entwirft, legitimiert sich über eine geschichtsphilosophische Signifikanz, der die kunstkritische und kunstgeschichtliche Rede zwar zuarbeiten, die diese selbst jedoch nicht begründen kann. Der Anlage nach ist die Betrachtung der Entwicklung der Kunst nämlich unter die Auspizien einer geschichtsphilosophischen Ästhetik gestellt. Dies meint Vischer, wenn er Kunstgeschichte als den „sinnliche[n], im Sinnlichen aber reinste[n] Ausdruck der Geschichte des Geistes“⁴⁷ verstanden wissen will. Doch sind Kunst und Literatur der Gegenwart tatsächlich in diesem Sinne

42 Vischer. *Deutsche Kunstgeschichte* (wie Anm. 31). S. 100.

43 Ebd., S. 99.

44 Vgl. ebd., S. 101f.

45 Vgl. Scholl. *Revisionen der Romantik* (wie Anm. 9). S. 93-101.

46 Vischer. *Plan zu einer neuen Gliederung* (wie Anm. 2). S. 175.

47 Vischer. *Deutsche Kunstgeschichte* (wie Anm. 31). S. 108.

ein Spiegel der Geistesgeschichte? Lassen sich Kunsturteil, Literaturkritik und deren Fundierung in historischen Analysen als Geschichte des Geistes konzipieren? Ein Blick auf den kunstkritischen und kunstgeschichtlichen Diskurs der Zeit zeigt, dass hier die für das ästhetiktheoretische Ideal der Moderne wichtige versöhnliche Beziehung von Romantik und Klassizismus keineswegs mit Notwendigkeit festgeschrieben ist, zumal ja nach Hegel die romantische auf die klassische Kunstform folgt und eine Verbindung beider Formen – etwa im Zeichen einer neuen Klassizität – nicht vorgesehen ist. Vischers literaturkritische Arbeiten der späten 1830er Jahre lassen allerdings recht eindeutig jene Versöhnungsbeziehung von Romantik und Klassizismus erkennen, die er dann zu Beginn der 1840er Jahre in den Stand einer eigenen, eine neue Einteilung der geschichtsphilosophischen Systematik Hegels notwendig machenden ästhetischen Epoche erheben wird. Gut zeigen lässt sich dies an Vischers Umgang mit Eduard Mörikes Künstlerroman *Maler Nolten* (1832). Vischer projiziert in seiner Rezension des Buches in den *Halleschen Jahrbüchern für deutsche Wissenschaft und Kunst* den entwicklungsgeschichtlichen Gang vom Romantischen zum Klassischen einerseits in den vom Roman entworfenen Bildungsweg des Helden hinein. Andererseits ist es Mörike selbst, dessen poetologische Entwicklung sich diesem Muster fügt. So erfahre man laut Vischer über den

Entwicklungsgang als Künstler [...], daß er aus der romantischen Tendenz in das Gebiet klassisch gereinigter naturgemäßer Schönheit aufzusteigen bedeutende Schritte getan hat, nicht um die phantastisch-romantischen Stoffe ganz aufzugeben, wohl aber, um auch sie im Sinne veredelter, reiner Kunstform zu behandeln. [...] Wir sehen [...] unsern Dichter mit einem Fuße noch in der Romantik, den andern auf die Stufe des klassisch-modernen Ideals emporgehoben.⁴⁸

Was Vischer an der Entwicklung von Mörikes Malerfigur und dem Dichter selbst zeigen möchte, macht zunächst noch nicht den Anspruch eigenständiger Epochalität; als signifikant ausgewiesen ist es allein hinsichtlich eines Einzelwerks und Einzelautors. Doch nimmt man hinzu, dass der kunstgeschichtlichen Entwicklung in *Deutsche Kunstgeschichte* ein ganz ähnliches Telos unterlegt wird, so ist deutlich, dass es sich um ein einzelne

48 Friedrich Theodor Vischer. „Eduard Mörike. Maler Nolten, Novelle in zwei Teilen“ [1839]. *Kritische Gänge*. Bd. 2. 2., vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 1-20, hier S. 5.

Kunstarten übergreifendes stilgeschichtliches Modell handelt, das sich sehr wohl dazu eignet, den „Ausdruck der Geschichte des Geistes“⁴⁹ zu veranschaulichen. Was in Vischers literatur- und kunstkritischen Arbeiten häufig noch geschieden ist – die Diskussion der Stilprinzipien erfolgt entlang medialer Grenzen –, das zeigt sich im *Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik* zu einheitlichen Ideal-Kunstformen, die unterschiedliche künstlerische Äußerungsweisen zusammenfassen, verbunden. Dabei muss Epochendiagnostik als Kunstformanalyse die von einem proto-disziplinär ausgerichteten Fokus der Kunst- und Literaturgeschichte vorangetriebene Differenzierung der Gegenstandsbereiche in der Formulierung einheitlicher Stilkategorien zurücknehmen. Dies gelingt ihr umso besser, je konsequenter sie an der Empirisierung ihrer geschichtsphilosophischen Matrix arbeitet: Denn nicht das epochentypologische Korsett und diesem zugeordnete Stilprinzipien markieren den Anfang der Bestimmung, sondern die konkrete, ‚beobachtende‘ Arbeit an Bild und Text. Es verwundert deshalb nicht, dass es zunächst die Felder der Kunst- und Literaturkritik sowie der Kunst- und Literaturgeschichtsschreibung sind, in denen sich jene quasi-empirische Forschungsarbeit als unmittelbare ‚Anschauung‘ des Besonderen zu realisieren hat – eine ‚Anschauung‘, die dann in einem zweiten Schritt gleichsam geschichtsphilosophisch sanktioniert und als Allgemeines bestätigt wird.

III.

Wir hatten eingangs davon gesprochen, dass die ästhetische Moderne Vischers nicht unsere ist und wir eher mit der Moderne ‚um 1800‘ sympathisieren, mit jener ‚sentimentalischen‘ Moderne Schillers also, die die Konsequenzen aus der Einsicht gezogen hat, dass der Mensch wohl nicht als „ungeteilte sinnliche Einheit, und als ein harmonierendes Ganze[s]“⁵⁰ vorzustellen ist. Der moderne Dichter

reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird, und

49 Vischer. *Deutsche Kunstgeschichte* (wie Anm. 31). S. 108.

50 Friedrich Schiller. „Über naive und sentimentalische Dichtung“ [1795]. *Werke* in 12 Bd. Hgg. Otto Dann u. a. Bd. 8. *Theoretische Schriften*. Hg. Rolf-Peter Janz. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. S. 706-810, hier S. 733.

uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu tun [...].⁵¹

Das „moderne Ideal“ Vischers hingegen glaubt diesen Zustand aufheben zu können, indem es eine „wahrhaft befreite[] und zugleich mit der Objektivität versöhnte[] Subjektivität“ postuliert – wodurch seiner Meinung nach ausgesprochen wird, „daß hier das Objektive und Subjektive wieder in Eins zusammengehen“⁵², und damit keine ‚Reflexion‘ von der Erkenntnis des Gegenstandes entfremdet. Über Vischers Moderne lässt sich demnach mit Hermann Kinder festhalten, dass ihr „erstmal ein zutreffendes Wissen vom Verhältnis der Objektwelt zum Subjekt“ zugeschrieben wird, „daß das Bewußtsein erstmals die Synthese der absoluten Idee eingesehen hat“ und „daß die Moderne erstmals um die ‚Immanenz‘ weiß“.⁵³ Sowohl Schiller als auch Vischer leiten ihren Zustand der Moderne aus einer bestimmten epistemologischen Situation her, zu der *die* Kunst in Bezug gesetzt ist; doch während Schiller jene ‚naive‘ Einheit von Erkenntnis und Welt in die Vergangenheit und das „Ideal“ in eine nahezu unerreichbare Zukunft verlegt, glaubt Vischer Mitte der 1840er Jahre erkennendes Subjekt und erkannte Welt versöhnen zu können, und zwar in der „subjektiv-objektive[n] Existenz des Schönen in der Kunst“⁵⁴. Schillers „Ideal“ ist für ihn das Produkt jener ‚Reflexion‘, die es durch ‚Anschauung‘ zu ersetzen gilt. Daher rührt auch die Öffnung der ästhetiktheoretischen Konzeption hin zu Kunst- und Literaturkritik sowie das Interesse an Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung, wird doch hier faktisch jene ‚Anschauung‘ als Arbeit am konkreten künstlerischen Material gestiftet, die die Kunstphilosophie als geistesgeschichtliches Zeichen lesbar machen möchte. Insofern lässt sich an dieser Stelle tatsächlich von der Geburt eines modernen ästhetischen Ideals aus dem Geist seiner kunst- und literaturgeschichtlichen Erschließung sprechen. Das Verhältnis von kunstphilosophischer und kunstgeschichtlicher Argumentation bleibt allerdings ambivalent. Einerseits darf die geschichtsphilosophische Ästhetik der Moderne nichts behaupten, was nicht schon vor dem Prüfstein der

51 Ebd., S. 739 (Hervorh. i. Orig.).

52 Vischer. Plan zu einer neuen Gliederung (wie Anm. 2). S. 178f.

53 Kinder. Poesie als Synthese (wie Anm. 3). S. 67.

54 Vischer. Plan zu einer neuen Gliederung (wie Anm. 2). S. 180.

‚Anschauung‘ einer kunst- und literaturgeschichtlichen Registratur Bestand gehabt hätte. Andererseits interessiert das von dieser Registratur erschriebene Stilideal die philosophische Ästhetik lediglich als Ausdruck eines Erkenntnisideals, das sich zwar in der Kunst *zeigen*, aber natürlich auch außerhalb ihrer Bestand haben soll, geht es doch um nichts Geringeres als ein harmonisches Entsprechungsverhältnis von Erkennendem (Subjekt) und Erkanntem (Objekt).

Dass Vischers Moderne heute von eher historiografiegeschichtlichem Interesse ist, als dass hier tatsächlich jene Ästhetik der Moderne verhandelt wird, die sich als großraumperiodische, makroepochentypologische Struktur seit 1800 zu konstituieren beginnt⁵⁵, spricht nicht gegen eine Auseinandersetzung mit ihr. Vielmehr schärfen Vischers modernetheoretische Überlegungen den Blick dafür, dass die konzeptionellen und begriffspolitischen Diskussionen zu vielgestaltig sind, um auf den einen, linearen Entwicklungsnenner gebracht werden zu können, der die Moderne schon immer in jenem Kollektivsingular verhandelt, der uns selbst ‚modern‘ erscheint.

55 Vgl. zu einer solchen Moderne-Konzeption den einflussreichen Band *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. Hgg. Silvio Vietta und Dirk Kemper. München: Fink, 1998.