

Vít, Petr

Die Musikästhetik in den Hochschulvorlesungen Johann Heinrich Dambecks

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1980, vol. 29, iss. H15, pp. [47]-61

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111935>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETR VÍT

DIE MUSIKÄSTHETIK IN DEN HOCHSCHULVORLESUNGEN JOHANN HEINRICH DAMBECKS

Das Aufkommen des neuzeitlichen ästhetischen Denkens über Musik in Böhmen ist seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der sich an der Prager Universität formenden allgemeinen Ästhetik verbunden. Diese für die wissenschaftliche Auffassung der Musik gewichtigen disziplinären Teilaspekte blieben bisher außerhalb des wissenschaftlichen Interesses. Die einzige Arbeit größeren Umfangs, Mirko Nováks „Česká estetika“ (Tschechische Ästhetik, Praha 1941), deren Autor den Anfängen des ästhetischen Denkens in Böhmen Aufmerksamkeit schenkt, charakterisiert zwar die Aufklärungstendenzen in der tschechischen Ästhetik und analysiert die Anschauungen eines F. Palacký, J. Durdík, M. Tyrš, O. Hostinský und seiner Schule; man vermißt aber Abhandlungen über die Entwicklungslinie der Ästhetik an der Prager Universität und das in ihrem Rahmen wachsende neuzeitliche ästhetische Denken über die Musik bis zu Hostinskýs Ankunft auf akademischen Boden im Jahr 1877.¹ Diese Entwicklungslinie geht auf *Karl Heinrich Seibt* (1735—1806)² zurück, einen bedeutenden Vertreter der Aufklärung in Böhmen und Repräsentanten ihrer deutschen

¹ O. Hostinský (1847—1910) habilitierte sich als Ästhetiker an der Karlsuniversität im Jahre 1877.

² Seibt kam in der Oberlausitz zur Welt, studierte die „Humaniora“ in Kosmonosy, Philosophie in Prag, teilweise auch in Leipzig. Sein Prager Wirken ist eng mit der Universität verbunden. Nach der Auflösung des Jesuitenordens (1775) wurde er zum Direktor des philosophischen Studiums und der Gymnasien ernannt. Seibt war sehr populär, unter anderem durch seine Vorlesungen über die Moral, in denen er sich zu einem nicht selten rücksichtslosen Utilitarismus bekannte. Seibt wurde im Jahr 1779 zur Zielscheibe eines gezielten Angriffs, der sog. „Seibt-Affäre“. Man beschuldigte ihn revolutionäre Ideen zu verbreiten und zwang ihn seine Ansichten in Wien zu verteidigen. Es gelang ihm aber die Selbständigkeit seiner philosophischen Gedanken und ihre Unabhängigkeit von der Theologie nachzuweisen. Seine Ämter blieben unangetastet und Kaiserin Maria Theresia zeichnete ihn mit einem Brillantring aus. Siehe B. Slavík, *Od Dobnera k Dobrovskému* (Von Dobner zu Dobrovský). Praha 1975, 46.

geistigen Orientierung.³ Seibt war im Jahr 1763 als erster Laie zum außerordentlichen und später auch zum ordentlichen Professor der „*schönen Wissenschaften*“ ernannt worden, die er bis zum Jahr 1785 vortrug, als er den Lehrstuhl der praktischen und theoretischen Philosophie übernahm. In seinen Vorlesungen begann Seibt die Lehren von Leibniz und Wolff zu verbreiten, deren Grundlagen er in Leipzig bei seinen Lehrern J. Ch. Gottsched und Ch. F. Gellert kennengelernt hatte. Seine Stellungnahme auf der theoretischen Basis der Wolffschen Schule entsprach in Böhmen der Etappe des vorkantischen philosophischen und ästhetischen Denkens.⁴ Auf dem Boden der Ästhetik ging Seibt vor allem von den Gedanken der Nachahmungstheorie Batteux' aus,⁵ die ja die Entwicklung der europäischen Musikästhetik progressiv beeinflusste. Seibts Antritt an der Prager Universität bedeutete nicht nur einen vollkommenen Umschwung des Unterrichts, er trug auch zur Begründung eines neuen Hochschulfaches, der Ästhetik, bei, die von dieser Zeit an zu einem dauernden Bestandteil der Studienpläne der philosophischen Fakultät wurde. Aber nicht nur Seibt brachte dem Prager ästhetischen Denken wesentliche Anregungen, diese kamen auch von der zeitgenössischen, vor allem deutschen philosophischen Literatur, die über Leipziger Verlagsanstalten auf unser Gebiet gelangten.

Seibts Nachfolger auf dem Lehrstuhl der schönen Wissenschaften wurde im Jahr 1785/86 sein Schüler, der erste Protestant an der Prager Universität, *August Gottlieb Meißner* (1753–1807). Zum Unterschied von Seibt, dem Professor der schönen Wissenschaften, kündigte er seine Vorlesungen unter dem Titel „*Die Ästhetik mit der Rede- und Dichtkunst*“ an⁶ und ging von der damals verbreiteten Arbeit des deutschen Literaten und populären Philosophen Johann Joachim Eschenburg „*Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*“ (Berlin 1783, und weitere Ausgaben) aus. Eschenburgs Buch sollte lange Jahre die Grundlage für Vorlesungen der Ästhetik bleiben. Nach dieser Schrift richtete sich auch ein weiterer Schüler Seibts, *Joseph Georg Meinert* (1775–1844),⁷ der im Jahr 1804/05 Vorlesungen aus der Ästhetik, Rhetorik und Dichtkunst hielt und

³ Seibt und seinen Kreis bekämpfte das Lager des *Ignác Born* (1742–1791), der sich an den Gedanken der österreichischen Aufklärung orientierte. Trotz ihres unterschiedlichen Standortes und konkreten Beginnens waren beide bestrebt, die Aufklärung im Lande zu fördern.

⁴ J. Durdík, *Über die Verbreitung der Herbartschen Philosophie in Böhmen*, in: Zeitschrift für exakte Philosophie im Sinne des neuern philosophischen Realismus, Bd. XII, Leipzig 1883, 318.

⁵ Dafür spricht die eingehende Analyse in Seibts Antrittsvorlesung „*Von dem Einflusse der schönen Wissenschaften auf die Ausbildung des Verstandes und folglich von der Nothwendigkeit, sie mit den höhern und andern Wissenschaften zu verbinden*“ und der Plan des ganzen Vortragszyklus „*Grundriß zu meinen akademischen Vorlesungen über die schönen Wissenschaften und gelehrte Historie, in vier Abschnitte, und eben so viel Collegia abgetheilt*“ (erschieden in Prag 1764). Den Begriff „*schöne Wissenschaften*“ faßte Seibt im Sinne von *Batteux'* Nachahmungstheorie auf (*Batteux* unterzog diesem Terminus Poesie, Malerei, Rhetorik, Bildhauerkunst, Musik und Tanz; siehe *Cours de belles Lettres*, Paris 1747–50).

⁶ Siehe das *Verzeichnis der ordentlichen und außerordentlichen Vorlesungen, welche an der Universität zu Prag 1758–86 gehalten waren*. Archiv der Karlsuniversität, Praha.

⁷ Meinert kam in Litoměřice zur Welt, absolvierte die philosophischen Studien in Prag, wo er Seibts Schüler war.

nach Meißners freiwilligem Abgang von der Universität im Jahr 1806 die Stelle eines Professors bekleidete (bis zum Jahr 1812).

Meißner, und nach ihm Meinert, die von Eschenburgs Schrift ausgingen, bereicherten das Prager wissenschaftliche Bewußtsein an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert um die zeitgemäße Auffassung der Ästhetik als allgemeiner Theorie sämtlicher schönen Künste, einschließlich der Musik. Trotzdem blieb diese Ästhetik auf Fragen einzelner Künste beschränkt, ohne nach einer grundlegenden, allgemein gültigen Auslegung der Kategorie des Schönen zu streben. Für Eschenburg war es charakteristisch, daß er die Nachahmungstheorie verließ und den Begriff „Nachahmung“ durch den Begriff „Dargestellung“ im Sinne von „Nachbildung“ ersetzte. Mit seinen ästhetischen Anschauungen gesellte sich Eschenburg zu den Vertretern von Baumgartens Schule.⁸ Unter der Gedanken, die mittelbar in das Prager ästhetische Denken eindringen konnten, verdient Eschenburgs These über den Charakter des Schönen in der Kunst Beachtung. Das Schöne ist nach ihm hauptsächlich in der Form enthalten: „*Der Sitz des Schönen ist vornehmlich die Form und Aussenseite sichtbarer Gegenstände.*“⁹ Eschenburgs Schrift war allerdings nicht originell, was schon die verschiedenartigen, aus der reich zitierten Literatur abgeleiteten Ansichten verraten, und bestand im großen und ganzen aus einer eklektischen Auslegung der Kunstprinzipien ihrer Zeit. Vielleicht war sie aber gerade wegen dieses „Vorzugs“ (im Sinne zeitgenössischer Maßstäbe) als rasche Orientierungshilfe in der damaligen ästhetischen Literatur und ihrer Probleme allgemein beliebt.

* * *

Man kann voraussetzen, daß Meißner und Meinert bei ihren Vorlesungen über die Poetik und Rhetorik nicht einmal an die Oper vergaßen, umso mehr als ja auch dieser Fragenkreis von Eschenburg in dem Abschnitt von den Arten der dramatischen Dichtung behandelt wurde.¹⁰ Diese Eingliederung stand im Einklang mit der zeitgenössischen Auffassung und der Autor betrachtete die Oper nicht vom Standpunkt der Musikästhetik, sondern im Lichte der Gesetzmäßigkeiten der poetischen Genres. Allerdings hält Eschenburg die Oper für ein „*zusammengesetztes Schauspiel*“, eine Ansicht, die sich auf Autoren wie Remond des Saint-Mard, J. Ch. G. Krause, K. W. Ramler, F. Algarotti, J. J. Rousseau und J. G. Sulzer stützt und in vieler Hinsicht als eine der theoretischen Vorbedingungen von Glucks Opernreform anzusehen ist.

Einer Analogie von Eschenburgs „literarischem“ Blick auf die Oper begegnen wir in der tschechischen wissenschaftlichen Produktion bei *Josef Jungmann* (1773–1847), der in den Jahren 1792–1795 an der philosophischen Fakultät der Prager Universität studierte und unter anderem auch die Vorlesungen Seibts und Meißners besuchte. Jungmann stellte einige

⁸ J. J. Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Frankfurt–Leipzig 1796, 7–9.

⁹ Ebd., 20.

¹⁰ Ebd., 280–294. Eschenburg meinte hier außer der Oper das poetische Gespräch, das Heroische, das Drama im allgemeinen, das Lustspiel und die Tragödie.

Jahre später in seiner „Slovesnost“ (Dichtungslehre, Praha 1820), dem ersten tschechischen Lehrbuch der Poetik, die Oper auf das Feld „*dramatického, herného jímak i divadelního básnictví*“ („der dramatischen, schauspielmäßigen oder auch Theaterdichtung“; LVIII f.). In den Ansicht über die Oper ging er von denselben Grundlagen aus wie vor ihm Eschenburg,¹¹ er war nämlich geneigt, die Oper als Kunstwerk aufzufassen, in dem sich „*básnictví, hudba, ples, okrasa malířská a stavitelská*“ („Dichtkunst, Musik, Tanz, Malerei und Architektur“) so vereinen, daß „*nemůže skutek zpěvo-hry než veliký býti*“ („Die Wirkung der Oper nicht anders als groß sein kann“; LXV).

Während Seibt, Meißner und Meinert im Rahmen ihrer Auslegungen über die schönen Wissenschaften und die Ästhetik als Theorie der schönen Künste den Fragenkreis der Musik eher am Rande berührten und im Mittelpunkt ihrer Interessen vorwiegend die Dichtkunst und Rhetorik stand, stellte erst ihr Nachfolger an der Prager Universität, J o h a n n H e i n r i c h D a m b e c k, die Musik in den Kontext der allgemeinen Ästhetik.

Die Daten über Dambecks Leben sind relativ spärlich. Er kam in Brünn am 5. Feber 1774 zur Welt, wo sein Vater als Sänger und Geiger tätig war. Der Vater ließ ihm eine gründliche Bildung zuteil werden, die er im Studium an der Prager philosophischen Fakultät bei Seibt, Meißner und Cornova vertiefte. Von Jugend an zog es ihn zur Literatur und diese Zuneigung verließ ihn zeitlebens nicht mehr. Von 1812 bis 1820 hielt er als Professor der Ästhetik an der Prager Universität Vorlesungen, war außerdem literarisch tätig, veröffentlichte Aufsätze in Meißners Monatschrift Apollo, übersetzte usw. Dambeck starb in Prag am 10. August 1820.

Ein wichtiges Kapitel seines Lebens schrieb die langjährige und tiefe Freundschaft mit dem Komponisten *Václav Jan Tomášek*. Auch sein Freund hatte an der Prager Universität studiert und äußerte sich über seine ehemaligen Hochschullehrer in seiner Selbstbiographie: „*Die Fächer, über welche gelesen wurde, sind eben so interessant als die Männer, welche darüber Vorträge hielten. Seibt hatte die Metaphysik, Meißner die Aesthetik, und Cornova die Weltgeschichte.*“¹² Nach Tomášeks Aussage kann man also schließen, daß er bei Meißner Ästhetik hörte, die nach Eschenburgs Schrift vorgetragen wurde. Dambeck beeinflusste Tomášek in der späteren Zeit auch als Ästhetiker und Tomášek gewann über manche ästhetische Fragen bei den häufigen gegenseitigen Erörterungen Klärung: „*... auch hatten wir ja über so viele reichhaltige Quellen der schönen Kunst zu sprechen, wobei wir durch wechselseitige Controversen nur gewinnen konnten,*“¹³ bemerkt Tomášek in seiner Autobiographie. Das gegenseitige freund-

¹¹ Eine eingehende Analyse der einzelnen Ausgaben von Jungmanns *Slovesnost* (Dichtungslehre, ¹1820, ²1845 überarbeitet, ³1846 = Abdruck ²1845) bot F. Híkl in der Studie *Jungmannova Slovesnost a její předlohy* (Jungmanns Dichtungslehre und ihre Vorlagen), in: *Listy filologické*, Jg. 38, 1911, 207–219, 346–353, 416–448. Jungmann stützte sich vornehmlich auf K. H. Pöhlitz, der auf derselben Plattform stand wie Eschenburg.

¹² W. J. T o m a s c h e k, *Selbstbiographie* I, in: Libussa, Jg. 4, Prag 1845, 372.

¹³ *Selbstbiographie* II, in: Libussa, Jg. 5, Prag 1846, 328.

schaftliche Verstehen äußerte sich auch im künstlerischen Schaffen, denn Dambeck schrieb das Libretto zu Tomášeks Oper „Seraphine“.¹⁴

Ebenso wie seine beiden Vorgänger Meißner und Meinert trug auch Dambeck anfangs nach Eschenburgs Schrift vor. Später allerdings, nach dem Schuljahr 1816/17, kündigte Dambeck bereits Vorlesungen aus der Ästhetik „nach Eschenburg und neueren Ansichten“ an. Er verschloß sich nicht vor neuen ästhetischen Ansichten, die der Romantik den Boden vorbereiteten, und es waren besonders Kants kritische Schriften, begreiflicher Weise vor allem „Die Kritik der Urteilskraft“, die ihn am stärksten beeinflussten. Dambeck entfernte sich soweit von seinen anfänglichen Bindungen an Eschenburgs Anschauungen, daß Robert Zimmermann in seiner „Geschichte der Ästhetik“ nicht zögerte, Dambecks „Vorlesungen über Aesthetik“, die J. A. Hanslick – Eduard Hanslicks Vater – herausgab (Prag: I. Teil 1822, II. Teil 1832), zu den Arbeiten zu zählen, die streng im Geiste Kants konzipiert wurden.¹⁵

* * *

In der Vorrede zum ersten Band der Vorlesungen macht Dambeck darauf aufmerksam, er gehe von der Gliederung der Ästhetik in eine allgemeine oder auch theoretische, die ganze Sphäre der schönen Künste umfassende, und eine spezielle, die ästhetischen Gesetzmäßigkeiten der einzelnen Künste nach den verschiedenen Darstellungsmitteln behandelnde Wissenschaft aus. In seine beiden Vorlesungsbände nahm er bloß den theoretischen Teil der Ästhetik einschließlich allgemeiner Auslegungen über die einzelnen Kunstarten auf.

Schon in der Begriffsbestimmung (*Allgemeiner oder theoretischer Theil. Einleitung*) gibt Dambeck der Auffassung der Ästhetik als Wissenschaft, die die Empfindungen untersucht, den Vorzug. „Unter Empfindungen aber versteht man, wie schon aus dem Vorgehenden erfließt, die durch Vorstellungen erkennender und sittlicher Natur vermittelten Wahrnehmungen der Lust und Unlust.“¹⁶ Überraschenderweise schließt sich Dambeck hier nicht der Ansicht Kants an, der die Bedeutung des Terminus „Empfindung“ auf die sinnliche Wahrnehmung der Sach-Qualitäten, auf die objektive Sinnesvorstellung (den Sinneseindruck) einschränkt und neigt sich den subjektiven Empfindungen, und damit dem Begriff des Wohlgefallens, zu.¹⁷ Außerdem spricht er sich über die veraltete Auffassung der Ästhetik kritisch aus, sofern sie das Feld ihres Forschens auf die poetischen und rhetorischen Gesetzmäßigkeiten reduzieren will.

In begrifflicher Hinsicht (I, 6–11) kann die Ästhetik nach Dambeck bedeuten:

¹⁴ Siehe E. Holubová, Václav Jan Tomášeks Oper „Seraphine“ als Quelle und Werk, in: SPFFBU, H 8, 1973, 51–58.

¹⁵ R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik*, Wien 1858, 423–424.

¹⁶ Dambeck, *Vorlesungen*, I, 1822, 5.

¹⁷ I. Kant in *Kritik der Urteilskraft* (Reclam-Verlag, Leipzig, undatiert, Text aus dem J. 1790 mit den Abweichungen der Ausgaben 1793 und 1799 herausgegeben von Karl Kehrbach) macht auf die zweierlei Bedeutung des Wortes Empfindung aufmerksam und schreibt auf S. 47: „Wenn eine Bestimmung des Gefühls der Lust oder

1. Die Wissenschaft von den Prinzipien und Regeln der Sinnlichkeit a priori, das heißt die reine transzendente Ästhetik (wie sie Kant vertreten hat);
2. die Lehre von Sinnlichkeit a posteriori, das heißt die empirische Ästhetik als System der aus der Beobachtung, Erfahrung abgeleiteten Regeln;
3. eine Lehre, die bei anderen Völkern (Dambeck nennt sie nicht namentlich) Geschmackskritik genannt wird.

Den Sinn der Ästhetik (I, 12) erblickt Dambeck in der philosophischen Klärung des Wesens der schönen Künste im allgemeinen und ihrer verschiedenen Formen im besonderen. Im Geiste der romantischen Ästhetik hält er die Fähigkeit des künstlerischen Schaffens für eine Gabe des Himmels, die nur Auserwählten zuteil wird. Die den eigentlichen Ausführungen vorausgehende Einleitung schließt er mit einer Übersicht der Geschichte und Literatur der Ästhetik, einschließlich einer Ergänzung zu dem bei Eschenburg (I, 17–27) zitierten Literaturverzeichnis, das bis in Dambecks Zeit weitergeführt wird.

Im Abschnitt über die Geschichte der Ästhetik unterstreicht der Autor, daß frühere Zeiten die Ästhetik als selbständigen Wissenszweig nicht gekannt haben. Ästhetische Untersuchungen bezogen sich entweder auf bestimmte allgemeine Grundlagen (hier nennt er *Platon*) oder auf bestimmte Künste und ihre Gesetzmäßigkeiten (die *Poetik* des *Aristoteles* als Beispiel). Erst durch *Baumgartens* Verdienst habe sich, Dambeck zufolge, die Ästhetik als selbständiges Fach etabliert. Diese allgemein bekannte Tatsache führen wir nur deshalb an, um zu zeigen, daß sich die damaligen Ästhetiker, auch die Prager, schon bald nach der Ausgliederung der Ästhetik aus der Philosophie der Vorgeschichte und eigentlichen Geschichte ihres Gegenstandes wohl bewußt waren. Die Vertreter der neueren Ästhetik stellt Dambeck in vier Gruppen. In die erste gehören die Autoren, die sich ausschließlich auf die Autorität der Griechen und Römer berufen (zu denen Dambeck auch *Batteux* zählt), in die zweite Gruppe die Vertreter der empirischen Ästhetik (*Home*, *Burke*), die dritte Gruppe stellen die Rationalisten vor (vor allem *Baumgarten* und seine Schule, dann *Lessing*, *Kant*, *Heydenreich*) und die letzte Gruppe gehört den „genialen Beobachtern“ (*Winckelmann*, *Herder*, *Schiller*, den Brüder *Schlegel*, *Jean Paul*).

Die allgemeinen Ausführungen (*Erster Abschnitt. Vom Wesen der schönen Kunst überhaupt*) beginnt Dambeck mit der Klärung des Begriffs Kunst (I, 27). Im Einklang mit Kants Auffassung in der Kritik der Urteilskraft definiert er diesen Begriff als Abstraktum, das aus „können“ (*posse*)

Unlust Empfindung genannt wird, so bedeutet dieser Ausdruck etwas ganz Anderes, als wenn ich eine Vorstellung einer Sache (durch Sinne als eine zum Erkenntniß gehörige Receptivität) Empfindung nenne. Denn im letztern Falle wird die Vorstellung auf das Object, im erstern aber lediglich auf das Subject bezogen, und dient zu gar keinem Erkenntnisse, auch nicht zu demjenigen, dadurch sich das Subject selbst erkennt.

Wir verstehen aber in der obigen Erklärung unter dem Worte Empfindung eine objective Vorstellung der Sinne, und, um nicht immer Gefahr zu laufen, mißgedeutet zu werden, wollen wir das, was jederzeit bloß subjectiv bleiben muß und schlechterdings keine Vorstellung eines Gegenstandes ausmachen kann, mit dem sonst üblichen Namen des Gefühls benennen.“

im Sinne von darstellen, schaffen, oder auch von „kennen“ (*nosse*) oder aus beiden Begriffen zugleich entstanden ist.¹⁸ Dambeck zieht daher das Wesen der Kunst als schöpferische Darstellung vor und verläßt die Nachahmungstheorie. Im Sinne Kants unterscheidet er Kunst und Natur (I, 27–28) und erblickt in objektiver Hinsicht das Wesen der Kunst im freien Schaffen zweckvoller Gegenstände oder Werke, das von Verstandesvorstellungen, Begriffen oder Idealen ausgeht. Vom subjektiven Standpunkt ist dann Kunst die Macht und Fähigkeit für diese Art des Schaffens. Dagegen erblickt er in der Natur von ihr unabhängige Kausalgesetzmäßigkeiten, ohne Zufall und Kraft der Änderung, ohne Freiheit der Wahl.¹⁶ Dambeck beruft sich dabei unmittelbar auf Kunst und seine Auffassung der Natur, die „*thut*“, während die Kunst „*handelt*“.²⁰ Deshalb nennt man die Naturprodukte „*Wirkungen*“, die Kunstprodukte „*Werke*“. Mit Kant hält es Dambeck für wichtig, auch Kunst und Wissenschaft zu unterscheiden.²¹ Die Wissenschaft ist Erkenntnis, die sich auf Prinzipien a priori aufbaut, auf der theoretischen oder Erkenntnisfähigkeit beruht und keine unmittelbare Beziehung zur praktischen Verwirklichung besitzt. Bei der Kunst hebt Dambeck dagegen die Geschicklichkeit hervor, die gerade durch praktische Fähigkeit oder den Willen bedingt ist. Deshalb ist die Kunst mit der praktischen Verwirklichung untrennbar verbunden und bezieht sich auf das Hervorbringen von Irgendetwas außer uns (I, 29–31). Dambeck erhebt in diesem Zusammenhang (abermals im Einklang mit *Kant*) auch Vorbehalte gegen die Bezeichnung der Poetik und Rhetorik als *schöne Wissenschaften*“, obwohl ihre Produkte (Dichtung, Rede), keine bloßen Ergebnisse unseres Erkennens sondern eher der Willenstätigkeit sind. Die Bezeichnung „*schöne Wissenschaften*“ hält er außerdem sachlich und sprachlich für unrichtig. Den Grund dafür, daß man die Poetik und Rhetorik so bezeichnet, erblickt er in den früheren Bestrebungen, diese Künste (die Rhetorik hält er noch immer für eine Kunst) auf einen allgemeinen theoretischen Nenner zu bringen, auf die Reihe „*allgemeiner und besonderer Wahrheiten*“, die die Möglichkeit einer praktischen Verwirklichung der Produkte dieser Künste gewährt. Aber auch dann, betont Dambeck, müßte man den theoretischen Teil „*Wissenschaft des Schönen*“ und keineswegs „*schöne Wissenschaft*“ nennen (I, 31–32).

Die damalige Auffassung und Klassifizierung des ganzen Gebiets der Kunst (und nicht nur der schönen Künste) beleuchten die Unterkapitel „*Einleitung der Künste überhaupt*“ und „*Verschiedene Benennungen der freien Künste*“ (I, 32–46). Dambeck teilt die ganze Kunst in zwei Bereiche – in „*bedingte*“ und „*unbedingte*“ Künste. Bedingte Künste sind jene, deren Werke nach Begriffen und verstandesmäßigen Vorstellungen, immer im Hinblick auf äußeren Erfolg und Bedarf, entstehen. Zu dieser ersten

¹⁸ Siehe Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 169.

¹⁹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 169. „*Von Rechtswegen sollte man nur die Hervorbringung durch Freiheit, d. i. durch eine Willkühr, die ihren Handlungen Vernunft zum Grunde legt, Kunst nennen.*“

²⁰ Siehe ebd.

²¹ Kant charakterisiert die Kunst als Fertigkeit, als schöpferische Fähigkeit, die sich von der Wissenschaft (dem Wissen) unterscheidet wie die praktische und theoretische Vernunft.

Gruppe zählt der Autor „gelehrte“ Künste („Regierungs-, Erziehungs-, Unterrichts-, Scheidekunst“ usw.), und „ungelehrte“ Künste, deren Ziel es sei, Gebrauchsgegenstände physikalischer Natur zu veredeln (man pflegt sie als „Handwerke“, „mechanische Künste“ oder „Erwerbskünste“ zu bezeichnen); schließlich stellt er „angenehme“ Künste (auch „Künste des Luxus“), beispielsweise die „Feuerwerkerkunst“, „spanische Reiterkunst“ in diesen Zusammenhang, die bloß der Verschönerung dienen (I, 32–34).

Der zweite Bereich wird von den „unbedingten“ Künsten vergestellt. Diese bringen ihre Werke ohne Rücksicht auf äußeren Erfolg, ausschließlich zur inneren Befriedigung hervor und ihr Gegenstand ist das ästhetische Wohlgefallen, das durch gemeinsame Steigerung der Kräfte des Geistes und Gemüts im Menschen lebendige Daseinsgefühle erweckt. Diese Künste veredeln Geist und Empfinden, haben Einfluß auf die Humanität im eigentlichen Sinne des Wortes (I, 34–35). Dambeck unterstreicht in diesem Zusammenhang, dem Menschen sei außer der Sehnsucht nach dem Wahren und Guten auch das Verlangen nach dem Ästhetischen gegeben. *„Es besteht in einem Gefühle, in einem klarern oder dunklern Bewußtsein entweder des freien Spiels, oder der gemeinsamen Entwicklung oder des idealen Emporstrebens menschlicher Gemüthskräfte, und wird im vollsten Maße befriedigt durch das Schöne, welches alle diese Kräfte gleichmäßig beschäftigt, steigert und veredelt“* (I, 35). Das Ästhetische ist von äußern Umständen unabhängig, unterliegt weder verstandesmäßigen noch sinnlichen Naturgesetzen und ist demnach unbedingt, frei. Deshalb kann man nach Dambecks Ansicht diese auf der Grundlage des ästhetischen Bedürfnisses gewachsenen Künste im engeren Wortsinn nennen.

Die freien Künste, fährt Dambeck fort, können verschiedene Namen tragen:

1. „*Spielende Künste*“, deren Wesen das Spiel ist, in dem schon bei Kindern künstlerische Fähigkeiten zutage treten;
2. „*schöpferische Künste*“, die die Natur nicht nachahmen, nicht kopieren, sondern ihre Produkte in schöpferischer Kraft zu Kunstwerken formen;
3. „*Künste der Phantasie*“, in deren Schöpfung die Grundkraft des Geistes — die Phantasie — wirksam am Werk ist. Dambeck unterscheidet die reproduktive Phantasie, die in die Kunst nur Nachbildung, Kopieren, Manierismus im Stil usw. trägt, und die auch Einbildungskraft genannte produktive Phantasie. Diese Kraft befähigt den Künstler aus einzelnen Verstandesideen ein ästhetisches Gesamtbild zu schaffen (I, 37–38);
4. der vierten Gruppe entsprachen die „*Künste des Genies*“, deren Werke keineswegs nach irgendwelchen erlernbaren Regeln, sondern aus angeborenen Dispositionen des Geistes und Gemüts geschaffen werden. Die Genies hält Dambeck für die lebendige schöpferische Kraft, die fähig ist, unbekannte Dinge zu entdecken und die eigenen Vorstellungen in die Tat umzusetzen. Er unterscheidet dabei künstlerische Genialität, bei der Phantasie, Verstand und Empfindungen eine wichtige Rolle spielen, und wissenschaftliche Genialität;
5. die fünfte Gruppe ist den schönen Künsten vorbehalten, das Schöne ist das charakteristische Merkmal ihres Darstellungsprozesses;
6. in der letzten, der sechsten Gruppe findet man die „*Künste der Emp-*

findsamkeit“, die bestimmte Gefühlszustände darstellen. Dambeck be-
ruft sich hier auf *Heydenreich*, der mit dieser Bezeichnung den übli-
chen Namen „*schöne Künste*“ ersetzte (I, 44).

Den Zweck der schönen Künste erblickt Dambeck im „*inneren ästheti-
schen Bedürfnis*“, dem sie entquellen (I, 46). Er kritisiert die Nachahmung
der schönen Natur als Grundprinzip der Kunst, denn es ist für die Kunst
einerseits zu eng, andererseits allzu weit (I, 56–58). Seine Kritik gilt vor
allem dem Grundpostulat dieser Theorie, das sich auf die Freude an der
Identifizierung des Kunstwerkes und seiner Vorlage beruft. Dieses Wohl-
gefallen ist nach Dambeck eher „*theoretischen als ästhetischen Charakters*“.
Einen anderen Einwand stellt auch die Frage Dambecks vor, was der Be-
griff der „*Nachbildung*“ zu bedeuten habe, wenn der Künstler doch etwas
Ästhetisches oder besser gesagt Schönes schaffen soll (I, 62). Das Haupt-
prinzip der schönen Künste sieht Dambeck im „*Darstellen der Schönheit*“
und verleiht mit dieser These seiner ablehnenden Haltung gegenüber der
Nachahmungsästhetik eindeutigen Ausdruck. Der ästhetischen Kategorie
des Schönen widmet der Autor ein volles Kapitel, in dem er auch Kants
in der Kritik der Urteilskraft geäußerte Auffassung und die Polemik gegen
diese Auffassung behandelt, die Herders Kalligone ausspricht.²²

Nach der Definition der Sendung und des Prinzips der Kunst bietet
Dambeck eine Auslegung des Wesens der schönen Kunst. Er faßt diesen
Begriff als freies Schaffen und Darstellen auf, das zur Mitteilung schöner
Empfindungen zielt. Eine notwendige Voraussetzung aller freien Künste sei
an erster Stelle die Genialität, im Sinne der Schaffenskraft, Darstellungsfähigkeit und Vorstellungsgabe, dann der Geschmack und die Virtuosität
(I, 81–82).

Hohe Aufmerksamkeit widmet Dambeck auch dem damals sehr beliebten
Thema aller Arbeiten aus der Ästhetik – der Klassifikation der Künste.
Er kannte die verschiedenen Klassifikationen der bekanntesten Ästhetiker,
die in einer kurzen und kritisch kommentierten Übersicht erschienen (I,
89–98). Dambeck brachte dort die Systematik Sulzers, Mendelssohns, Hey-
denreichs, Kants, Bouterwecks, kommentierte sie und bot dann seine eigene
Gliederung der schönen Künste von raum-zeitlichen Gesichtspunkten in
drei Gruppen (I, 98–101):

I. *Akustische oder tonische Künste*

A. Tonkunst, B. Dichtkunst, C. Redekunst

II. *Plastische Künste*

A. Zeichenkunst, B. Malerei, C. Kupferstecherkunst, D. Skulptur,
E. Baukunst

(Die drei erstgenannten sind nach Dambeck eigentlich optische Künste,
die beiden zuletzt genannten plastische Künste im engeren Sinne des
Wortes)

²² Dambeck, *Vorlesungen*, I, 1822, 2. Kapitel, 200–312.

III. *Mimische oder gemischte Künste*

A. Mimik, B. Tanzkunst, C. Schauspielkunst

An dieser Klassifikation überrascht die Tatsache, daß Dambeck noch in den 20. Jahren des 19. Jh. die Rhetorik zu den schönen Künsten zählt.

Die Ausführungen über die Tonkunst (I, 101–118) beginnen mit einer Definition der Musik: „*Tonkunst ist die Kunst, das Schöne durch unartikulierte Töne, als Zeichen der Empfindungen, so wie des Gemüths, aus welchen diese sich entwickeln, darzustellen.*“ (I, 101–102). Unartikulierte Töne nennt der Verfasser „*... eigentlich bloße Laute, natürliche und unwillkürliche Zeichen von Gefühlen und Empfindungen, als den Zuständen eines bestimmten Gemüths-Charakters . . .*“ (I, 102). W. Serauky schließt in seinem Buch *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850* aus dieser Auffassung Dambecks auf einen Rückstand der musikästhetischen Ansichten, weil er in ihr eine Anlehnung an Rousseaus Theorie der „*Ursprache*“ sah, mit dem einzigen Unterschied, daß Dambeck keine Nachahmung der unartikulierten Sprachlaute verlange.²³ Aus Dambecks Klärung des Charakters der unartikulierten Töne folgert dann Serauky eindeutig des Autors Zugehörigkeit zu den Vertretern der Affektenlehre.²⁴ Offenbar hat aber Serauky die weiteren Ausführungen Dambecks nicht mehr zur Kenntnis genommen, nach denen sich die unartikulierten Töne diametral von den Wörtern unterscheiden, denn es fehlt ihnen jede Fähigkeit, bestimmte Begriffe auszudrücken. Als Zeichen von Gefühlen und Empfindungen sagen sie nichts über Ursachen und Anlässe, nicht einmal über individuelle Ziele der Empfindungen und der mit ihnen zusammenhängenden Gefühle, Triebe, Leidenschaften, also über Gemütsbewegungen aus, die man mit Hilfe der Töne zu äußern pflegt. Die Sprache der Töne unterscheidet sich von der Sprache dadurch, daß die Töne natürliche „*Zeichen*“ innerer Regungen sind, sie fließen nicht bloß aus Verstand und Konvention (hier denkt Dambeck an die Regel der Sprache als Kommunikationsmittel), sondern lassen unmittelbar das Herz sprechen und bieten der Phantasie desto mehr Raum, je weniger sie allgemein verständliche Äußerungen von Gefühlen und Affekten, ihrer Ursachen, Ziele und Vorstellungen determinieren (I, 102–103). Keine der angedeuteten Erwägungen spricht dafür, daß Dambeck ein Bekenner der Affekten-Theorie war. Er machte zwar auf das allgemein Verständliche des musikalischen Ausdrucks (beispielsweise der Freude, Trauer usw.) aufmerksam, sprach ihm aber in keinem Fall die Fähigkeit zu, etwas über seine Ursachen und Ziele auszusagen. Bei Empfindung und Affekt konstatiert Dambeck, erkennen wir nicht, was sie erwecken und wohin sie zielen. Die Musik bietet der Phantasie freien Spielraum und darin beruht ihre Zauberkraft (I, 103–104). Unser Autor beruft sich zur Bestätigung seiner Ausführungen ausdrücklich auf die Schriften der „*Romantiker*“ *Wackenroder* und *Tieck*. Dambecks ausdrückliche Ansicht, die Töne seien natürliche und beliebige „*Zeichen*“ von Empfindungen, Abbilder von Gemütsbewegungen, und die durch

²³ W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929, 297.

²⁴ Ebd.

Vermittlung der Musik ausgedrückten Affekte seien unbestimmter Art, knüpft etwas modifiziert an Heydenreichs originelles Kunstprinzip an, das auf der Darstellung bestimmter Empfindungszustände basiert.²⁵ Dambecks Anschauungen weisen auf die romantische Musikauffassung hin, auf Herders Vergleich der Tonbewegungen mit den entsprechenden „*seelischen Regungen*“,²⁶ ja sogar auf die Ansicht J. J. Heinsens, der den Ton für das „*sinnliche Abbild der Seele*“ hält, und die Musik für eine Kunst des Gefühls, eine nicht nachahmende sondern darstellende Kunst; die Musik herrschte überall dort, wo sie auszudrücken imstande ist, was die Sprache nicht sagen kann.²⁷ Wir wollen also Seraukys Ansicht, Dambeck habe zu den Vertretern der Affektenlehre gehört, nicht akzeptieren. Es handelt sich um einen klaren Irrtum, denn Dambeck stimmt viel eher mit jenen Ästhetikern überein, die eine gefühlsmäßige, antirationalistische Auffassung der Musik vertreten.

Das Musikalisch-Schöne beruht nach Dambecks Ansicht 1. auf dem Rhythmus, Takt und Tempo, 2. der Melodie, 3. der Harmonie. Unter Rhythmus versteht er das Verhältnis oder den Wechsel der Tonlängen, Takt und Tempo besitzen keine beliebige Gültigkeit, denn sie sind durch den Charakter der durch diese Darstellungsmittel auszudrückenden Empfindungen bedingt. Die genannten drei Komponenten müssen der Dynamik dieser Empfindungen entsprechen, weil jeder Charakter, jede Empfindung einen besonderen Verlauf nimmt. Was die Melodie anbelangt, definiert sie Dambeck als Verhältnis der einzelnen Töne im Hinblick auf ihre zeitliche Reihenfolge. Die Wahl der Melodie ist von dem Gutdünken des Künstlers ebenso wenig abhängig, wie die Wahl des Rhythmus, Taktes und Tempos. Charakter und Verlauf der Melodie werden von den auszudrückenden Empfindungen und Gemütsbewegungen bestimmt. Nicht einmal die Wahl der Tonart ist beliebig, denn jede einzelne Tonart — betont Dambeck — besitzt ihre Eigenart. Als Autorität gilt ihm Mozart, an dessen Werken er den spezifischen Charakter der Tonarten erläutert. Dambeck bevorzugt die Melodie gegenüber den anderen Komponenten der Musik, und sagt: „*Eine angemessene, organische, ausdrucksvolle Melodie ist unstreitig die wichtigste Bedingung jedes musikalischen Kunstwerks, wenn anders die Seele desselben, ideale Schönheit der Empfindung eines bestimmten Charakters, sich frei und rein soll ansprechen können*“ (I, 110). Mängel der Melodie, ihre Unangemessenheit, Trivialität usw. können laut Dambeck weder die Harmonie noch die Instrumentation verwischen. Die Ansicht über die Erstrangigkeit der Melodie in der Musik spricht er unmittelbar aus: „*Das Erste und Vorzüglichste in der Musik, welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüth ergreift, ist Melodie*“ (I, 110). Und abermals beruft sich Dambeck auf Mozart als Autorität auf dem Gebiet der Melodik. Kein anderer Komponist habe es nämlich verstanden sang-

²⁵ K. H. Heydenreich, *System der Ästhetik*, Leipzig 1790. — Vergl. auch F. Ficker, *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und von der Kunst in ihrem ganzem Umfange*, Wien 1840, 19.

²⁶ Siehe H. Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehung zu seinem Kunstschaffen*, Zürich u. Leipzig, 1915, Kap. XII.: „Sturm und Drang und die Romantik — Herder - Heinsse - Forkel - Wackenroder - Tieck“, 184.

²⁷ Ebd., 190.

barer zu schreiben als Mozart, und darin liege die bezwingende Kraft seiner Musik. Dambeck sieht in der Echtheit des Ausdrucks in Mozarts Kompositionen den Gipfel der Tonkunst. Was den Ausdruck der Melodie anbelangt, ist er sich dessen bewußt, daß die Musik als Kunst, die in der Zeit verläuft, Gemütsbewegung und Gefühle auszudrücken vermag. Mit dieser Ansicht nimmt er eines der Argumente vorweg, das später im Streit über Wesen und Gehalt der Musik zwischen Vertretern der Gefühlsästhetik einerseits und des ästhetischen Formalismus andererseits eine Rolle spielen sollte. Dambeck konzidiert auch die „*Malerei durch die Töne*“ (I, 112), aber bloß dann, wenn sie den Ausdruck verstärkt. Die Schilderung des Sichtbaren (er führt als Beispiel kriechende Schlangen, fallende Schneeflocken an) liege außerhalb der musikalischen Sphäre. Ein geeignetes Beispiel der Tonmalerei im erwähnten Sinn findet Dambeck in *Tomášeks* Lied Lenore,²⁸ sowie in *Haydns* und *Mozarts* Werken. Sehr vorsichtig beurteilt er auch die Möglichkeit, das außermusikalische Hörbare darzustellen. Seiner Ansicht nach ist dieser Vorgang nur dann angebracht, wenn er den Erfordernissen des Schönen genügt. Auch mit diesen Ansichten spricht Dambeck manche Motive der späteren Diskussionen über die „*Ausdrucksfähigkeiten*“ der Musik und über die Frage an, ob außermusikalische Ideen den rein musikalischen unter- oder übergeordnet sind.

Die Harmonie definiert unser Autor als Beziehung gleichzeitig erklingender Töne oder als gleichzeitige Verbindung zweier oder mehrerer Melodien nach den Regeln der Harmonie. Die wesentliche Stelle ist aber die Feststellung, daß die Harmonie bei der „*Charakterdarstellung*“ äußerst wichtig ist und daß man ihr die Gabe der ungewöhnlichen Verstärkung des melodischen Ausdrucks nicht abzusprechen vermag (I, 117). Dieser Standpunkt beleuchtet, von welchen Ausgangspunkten Dambeck die Melodie bevorzugte. Es war weder Rousseaus Auffassung mehr, der ja die Harmonie ganz verwarf,²⁹ noch Scheibes Vergleich der Harmonie mit der Schminke.³⁰ Dambeck zielt hier sogar über die Stellung von Harmonie und Melodie bei den Vertretern des Ausdrucksprinzips,³¹ besonders bei Avisson,³² in Richtung auf die Gefühlsästhetik der Romantik hinaus.

²⁸ Gewiß fände man beispielsweise in Mozarts Schaffen treffendere Belege. Die Auswahl war offenbar von Dambecks freundschaftlichen Beziehungen zum Komponisten diktiert.

²⁹ *Rousseau* lehnte die Harmonie als etwas Barbarisches ab, das vom Blickpunkt der erforderlichen Demokratisierung der Musik eines Ausdrucks unfähig ist. Siehe P. Polák, *Hudobnoestetické náhlady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu* (Musik-ästhetische Ansichten des 18. Jahrhunderts. Bratislava 1974, 143.

³⁰ J. A. Scheibe, *Der Critische Musicus an der Spree*, Nr. 6, vom 14. 5. 1737. Siehe die zit. Arbeit P. Poláks, 166.

³¹ Den Terminus „*Ausdrucksprinzip*“ der Musik prägte für die Ästhetik der gipfelnden Klassik mit dominierendem Ausdrucksprinzip als autonomem Faktor der Musik der slowakische Musikwissenschaftler P. Polák im zit. Buch (siehe Anm. 29). führt diesen Begriff als mehr oder weniger gleichwertiges Gegenstück zu den Begriffen Affektentheorie und Nachahmungstheorie ein und spricht deshalb von einem Ausdrucksprinzip der Musik, weil es sich zu keiner geschlossenen Lehre entwickelt hat, die man Ausdruckslehre oder Ausdruckstheorie nennen könnte. Zugleich machte er auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen dem Begriff Ausdrucksprinzip und der sog. Ausdrucksästhetik der Romantik des 19. Jahrhunderts aufmerksam.

³² Ch. Avisson in *Essay on musical expression*, 1753. Auszüge von H. Pfrogner in: *Musik. Geschichte ihrer Deutung*. Freiburg—München 1954, 213.

In Dambecks musikästhetischen Ansichten spiegeln sich noch Reste des Ausdrucksprinzips der gipfelnden Klassik; dennoch überwiegt schon die Neigung zur Gefühlsästhetik der „*Romantiker*“, zu den Gedanken eines *Herder*, *Wackenroder*, *Heydenreich*, *Tieck*, *Heinse*, aber auch zur romantischen Auffassung von der Freiheit des Schaffens, die ja ebenfalls Kant betont.

Mit K. H. Seibt und J. G. Meinert gehört J. H. Dambeck zu dem heimischen Strom der Gelehrsamkeit, dessen Vertreter eine bestimmte Entwicklungslinie formten; sie war zwar kaum einheitlich, eher eklektisch, und unterlag qualitativen Schwankungen, bot aber in Böhmen eine solide Grundlage zur Entfaltung der Musikästhetik. Dambeck repräsentierte als erster ordentlicher Professor der Prager philosophischen Fakultät die Ästhetik als Fachwissenschaft, obwohl es noch eine Reihe von Jahren dauerte, ehe sie auch im Rahmen des Studiums selbständig wurde. In dieser Stellung regte er zweifellos die Emanzipation des wissenschaftlichen musikästhetischen Denkens an, das sich dann in den 50. und besonders in den 60. Jahren des 19. Jahrhunderts reich zu entwickeln begann.

* * *

Zu diesem Prozeß trug auch sein Nachfolger an der Universität, der Ästhetiker *Anton Müller* (1792—1843) bei, der in den Jahren 1826—1842 Vorlesungen aus Ästhetik hielt.³³ Müller schrieb sich in die Geschichte der tschechischen Kultur als führender Kritiker des Prager Tagblattes *Bohemia* ein, wo er in den Jahren 1828—1834 auch das tschechische literarische und dramatische Schaffen mit ungewöhnlichem Interesse verfolgte. Seine Musikkritiken verrieten eine weitgespannte ästhetische Bildung und guten Sinn für neue Werte. Zu den positiven Zügen seines kritischen Wirkens gehört auch die Tatsache, daß er Schumanns und Mendelssohns romantische Werke begriff und begrüßte. Müllers Beziehung zur tschechischen Kultur dokumentiert außerdem die Aufmerksamkeit, die er in seinen Hochschulvorlesungen F. L. Čelakovskýs Sammlung „*Ohlas písní ruských*“ („Widerhall russischer Lieder“, 1829), widmete, und seine eigene Abhandlung über das tschechische Volkslied.³⁴

Müllers Vorlesungen über Ästhetik an der philosophischen Fakultät hörte auch der spätere Lehrer Bedřich Smetanas Joseph Proksch, auf Müllers ästhetische Ansichten berief sich u. a. der Prager Komponist

³³ Über Müllers ästhetische Ansichten erfahren wir manches aus den unbeeendeten handschriftlichen Vorlesungsnotizen „*Anton Müllers | Öffentliche Vorlesungen über Ästhetik | an der Prager Universität | im Jahr 1831 | theils aus des Verfassers eigenem Manuscripte, theils aus den ersten Copien abgeschrieben war | Karl Holzinger*“ (hinterlegt in der Handschriftenabteilung des Prager Nationalmuseums unter Sign. MSS XVIII A 23, 216 Blätter). Müller widmete in seinen Vorlesungen nicht nur den ästhetischen Kategorien Aufmerksamkeit, sondern besprach in einem selbständigen Kapitel auch die schönen Künste und ihr Zusammenwirken (die Oper faßte er als zusammengesetztes Kunstwerk auf — als „*Opernschauspielkunst*“).

³⁴ A. Müller, *Einige Worte über das böhmische Volkslied, veranlasst durch die Liedersammlungen „České národní písně“ von ungenannten Herausgebern und „Slovanské národní písně“ von Čelakovský*, in: Monatsschrift der Gesellschaft des Vaterländischen Museums I, 1827, 72—80.

Heinrich Veit, als er nach der Prager Erstaufführung Mendelssohns Streichquartett in Es-Dur, op. 12, begrüßte.³⁵

Auf ästhetischem Niveau wurde die Musik wahrscheinlich auch von Müllers Nachfolgern *Josef Wesely* und *Edler von Canaval* gelesen.³⁶ Wir betonen das Wort „wahrscheinlich“, denn Wesely, der Ästhetik im Schuljahr 1843/44 supplierte, und Canaval, der sie in den Jahren 1845–48 vortrug, gingen nach der zweiten Ausgabe von Franz Fickers Schrift „*Aesthetik oder Lehre vom Schönen und von der Kunst in ihrem ganzen Umfang*“ (Wien 21840) vor. Es gibt zwar keine eindeutigen Belege dafür, daß sie die ästhetische Problematik der Musik in ihre Vorlesungen einbezogen. Fickers Schrift galt aber zweifellos als bevorzugte Studienquelle und bot den Hörern die Möglichkeit, Erwägungen über die Ästhetik anzustellen und sie kennenzulernen, ob sie nun vorgetragen wurde oder nicht. Jedenfalls erfüllte Fickers Ästhetik im Prager wissenschaftlichen Milieu ihre Sendung und bot ein beachtliches Qualitätsniveau des ästhetischen Denkens. Im Lichte unseres Themas ist es nicht uninteressant zu wissen, daß Ficker in Böhmen (1782 in Nokovice) zur Welt kam, an der Prager Universität studierte, wo er Meißners Vorlesungen besuchen konnte, und in den Jahren 1805–1823 an verschiedenen Gymnasien Böhmens und Mährens tätig war. Im Jahr 1823 wurde er zum Professor für Ästhetik an der Wiener Universität ernannt. Ficker kannte auch Dambecks Vorlesungen, denn er berief sich nicht nur auf sie, sondern übernahm ganze Abschnitte über die Wertung der damaligen Ästhetiker in wörtlicher Fassung.³⁷

* * *

Es war aber nicht nur die beschriebene Entwicklungslinie der Ästhetik, die in Prag Fuß faßte. Fast gleichzeitig meldete sich der ästhetische Formalismus zu Wort, der auf Herbarts Philosophie baute. Diese Richtung wurde in den 30. Jahren des 19. Jahrhunderts dank dem Verdienst ihres Prager Vertreters, des Philosophieprofessors *Franz Exner*, zur offiziell anerkannten philosophischen Lehre und setzte sich in den 50. Jahren bei *R. Zimmermann* (Philosophie trug er in Prag 1852/53, Ästhetik seit 1854, beides bis zum Jahr 1860/61 vor, als er zum letzten Mal im Vorlesungsverzeichnis der Prager Universität aufscheint), bei *Josef Durdík*, *W. Volkmann* fort und mündete in den sogenannten „konkreten“ Formalismus *Otakar Hostinskýs* — wenn wir die Entwicklung bloß in den Hauptzügen umreißen wollen. An der Wende der 40. und 50. Jahre formte sich in Prag auch ein starkes Lager der *Hegelianer*, geführt von den Philosophen *A. Smetana* und *K. B. Štörc*, zu denen sich die Historiker und Literaten *A. Springer*, *V. B. Nebeský*, *V. V. Tomek*, *K. Sabina*, *J. Malý* u. a. gesellten.

In diesem fruchtbaren Milieu reiften als Ästhetiker *Eduard Hanslick* und *August Wilhelm Ambros*; man darf ohne Übertreibung sagen, Prag

³⁵ Siehe *A. W. Ambros, Pražské hudební vzpomínky* (Prager musikalische Erinnerungen), in: *Dalibor VIII*, 1869, 195.

³⁶ Nähere biographische Daten konnte ich bei beiden Personen noch nicht ermitteln.

³⁷ *Ficker, Aesthetik* 21840, 352. — *Dambeck, Vorlesungen*, I, 1822, 112.

habe einen guten Teil zur Emanzipation des musikästhetischen Denkens und seiner Konstituierung als selbständiges Wissensfach beigetragen.

Deutsch von Jan Gruna

**ESTETIKA HUDBY
V UNIVERZITNÍCH PŘEDNÁŠKÁCH
JOHANNA HEINRICHA DAMBECKA**

Formování novodobého estetického myšlení o hudbě je v Čechách od druhé poloviny 18. století spjato s pronikáním obecné estetiky na pražskou univerzitu. Tato významná oblast dílčích vědních přístupů k hudbě zůstávala doposud mimo rámec vědeckého zájmu. Linie univerzitní estetiky a s ní spjaté krystalizování novodobého estetického myšlení o hudbě vychází od *Karla Heinricha Seibta* (1753–1806), který byl v roce 1763 jmenován mimořádným profesorem „krásných věd“ („schöne Wissenschaften“), pokračuje Seibtovými žáky a nástupci *Augustem Gottliebem Meissnerem* (1753–1807) a *Josephem Georgem Meinertem* (1775–1844). Zatímco Seibt, Meissner a Meinert se dotýkali problematiky hudby v rámci výkladu o krásných vědách a estetice jako teorii krásných umění spíše jen okrajově a zatímco těžiště jejich zájmu tvořila převážně oblast básnictví a řečnictví, zařadil hudbu do kontextu obecného estetického výkladu až další z profesorů na pražské univerzitě, *Johann Heinrich Dambeck* (1774–1820), dlouholetý přítel Václava Jana Tomáška. Dambeck přednášel zpočátku podle spisu *J. J. Eschenburga, Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (Berlín 1783), později však, od školního roku 1816–17, již oznámil přednášky z estetiky „nach Eschenburg und neuern Ansichten“. Neodmítal novější estetické výklady připravující půdu romantismu. Svědectví o tom podávají Dambeckovy univerzitní přednášky *Vorlesungen über Aesthetik* (Praha, I. díl 1822, II. díl 1823), vydané otcem Eduarda Hanslicka, *J. A. Hanslickem*. V Dambeckových hudebněestetických názorech se promítly různé vlivy ukazující ještě na pozůstatky výrazového principu vrcholného klasicismu. Převažuje však příklon k citové estetice romantismu, k myšlenkám „romantiků“ Herdera, Wackenrodera, Heydenreicha, Tiecka, Heinseho i k romantickému pojetí svobody v tvůrčím procesu. Dambeck spolu se Seibtem a Meinertem náleží k domácímu proudu vzdělanosti, jehož představitelé formovali určitou vývojovou linii, byť nejednotnou a s různými kvalitativními výkyvy, nicméně vytvářející v Čechách základnu pro rozvoj hudební estetiky. Význam Dambeckův spočívá v tom, že jako první profesor pražské filozofické fakulty prezentuje již estetiku jako obor, i když k jeho osamostatnění v rámci studia došlo o celou řadu let později. Dambeck dal rovněž výrazný podnět k emancipaci oborového hudebněestetického myšlení, jež se plně rozvinulo v padesátých a zejména pak v šedesátých letech 19. století.

