Gilbert Stöck

Der Einfluß der Prager philosophisch-empirischen Methodik auf Guido Adlers Ästhetikentwurf des Jahres 1885

Die Zeit nach dem Ableben von Kaiser Joseph II. war in Österreich durch eine Geisteshaltung geprägt, die als Restauration bezeichnet wird. Kaiser Franz II., ab 1806 Kaiser Franz I. von Österreich, zog viele im Geist der Aufklärung entwickelte, josephinische Reformen zurück. Es blieben jedoch einige Regionen erhalten, in denen sich der dort ansässige Adel gegen die Zentralgewalt aus Wien behauptete und bis zu einem gewissen Grad seine eigenen – quasi josephinistischen – Wege ging.

Eines dieser Gebiete war Böhmen, wobei sich der böhmische Adel auf besondere, im Laufe vieler Jahrhunderte entwickelte Privilegien stützen konnte.¹ Gerade hier bekamen josephinistische Ideen weitere Unterstützung von einer sehr liberal gesinnten katholischen Bewegung – dem Reformkatholizismus. Die Vertreter dieses Reformkatholizismus strebten, kurz gesagt, eine Synthese zwischen christlichem Dogma und Ideen der Aufklärung an,² auch Schranken zwischen Katholizismus und Protestantismus wurden teilweise passierbar.³

Der Ausgangspunkt des Philosophen Bernard Bolzano⁴ war am Beginn des 19. Jahrhunderts neben Leibniz' Philosophie der philosophisch-empiristische Ansatz Johann Friedrich Herbart.⁵ Die philosophischen Systeme von Leibniz und Herbart wurden von staatlicher Ebene geduldet, vor allem Leibniz' These, daß die in dieser Form bestehende Welt unveränderbar und zugleich die bestmögliche aller Welten sei.⁶

¹ Friedrich Prinz: *Geschichte Böhmens 1848-1948*, Gütersloh 1988, S. 26f.

² Prinz, *Geschichte*, S. 235.

³ Dies zeigte sich u. a. auch daran, daß im katholischen Böhmen einerseits protestantische Lehrbücher in den katholischen Unterricht Einzug fanden, andererseits protestantische Philosophen der Aufklärung (Christian Wolff und Gottfried Wilhelm Leibniz) in Böhmen unter den katholischen Gelehrten, wie Bernard Bolzano, eine starke Resonanz erfuhren (Eduard Winter: *Bernard Bolzano und sein Kreis*, Leipzig 1933, S. 19, 34).

⁴ B. B. (1781-1848), 1805 zum Priester geweiht, 1806 zum Prof. für philosophische Religionslehre ernannt, Hauptwerk: *Wissenschaftslehre*, 4 Bde., Sulzbach, 1837. Bolzano selbst kam, durch die sich ab etwa 1810 auch in Böhmen mehr und mehr durchsetzende Restauration, mit seinen sozial-liberalen Ideen stärker mit Wien in Konflikt und wurde daher im Jahre 1819 seiner Lehrtätigkeit an der Universität Prag enthoben. Danach wurde oftmals, wenn man sich auf den verfeimten Bolzano bezog, synonym auf die legitimierten Thesen Herbart verwiesen (Kurt Blaukopf: *Die Ästhetik Bernard Bolzanos. Begriffskritik, Objektivismus, 'echte' Spekulation und Ansätze zum Empirismus* (= Beiträge zur Bolzano-Forschung 8), Sankt Augustin 1996, S. 16f.).

⁵ Kurt Blaukopf: *Pioniere empirischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie* (= Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 1), Wien 1995, S. 31.

⁶ Peter Stachel: *Die Bedeutung von Bolzanos 'Wissenschaftslehre' für die österreichische Philosophiegeschichte*, in: Bolzano und die österreichische Geistesgeschichte hrsg. v. Heinrich Ganthaler u. Otto Neumaier (= Beiträge zur Bolzano-Forschung 6), Sankt Augustin 1997, S. 98.

Einige zukunftsweisende Aspekte von Bolzanos philosophischem Schaffen, die sich auch mit Herbarts Paradigmen decken, hat Kurt Blaukopf folgendermaßen zusammengefaßt: Zuerst steht (1) eine deutliche Absage an spekulativ-idealistische Systemphilosophien mit Hegel an der Spitze. (2) Die Erkenntnistheorien gründen bei beiden eindeutig auf empiristischen Fundamenten. Damit verbunden ist (3) ein auf Leibniz weisender Ansatz, daß die Mathematik einen Vorbildcharakter für die Begriffsbildung der Philosophie haben sollte. Dann kommt es (4) zu einem sprachreinigenden Prozeß, der zu einem stringenteren philosophischen Begriffsapparat führt. (5) Die Philosophie und die Naturwissenschaften haben nicht unterschiedliche, sondern einheitliche Forschungsmethoden. Schließlich ist ein weiterer wesentlicher Punkt dieser philosophischen Strömung (6) der pragmatische Ansatz, mit diesen Lehren – adäquat aufbereitet – pädagogisch wirksam zu werden.⁷ Sowohl Herbart als auch Bolzano setzten sich mit schulisch-didaktischen Fragen und Problemen auseinander, eine Tradition, die sich in den folgenden Jahrzehnten fortsetzte. So beherrschte das von Robert Zimmermann⁸ im Jahre 1858 konzipierte Philosophielehrbuch für die oberen Gymnasialklassen die Lehrpläne der Schulen bis zum Ende der Monarchie im Jahre 1918.⁹ Schließlich verfaßte auch der, diesem Kreis nahestehende Physiker und Philosoph Ernst Mach¹⁰ zahlreiche Schriften, die für schulische Unterrichtszwecke verwendet wurden.¹¹

Die Tradition österreichischer Philosophie mit den oben angesprochenen Schwerpunkten wurde von Franz Exner¹² an der Prager Universität weitergepflegt, modifiziert, und kam über Robert Zimmermann zu Franz Brentano.¹³ Als Höhepunkt dieser Entwicklung gilt der Wiener philosophische Kreis um Carnap, Schlick oder auch Neurath mit deren sprachanalytischer Philosophie.¹⁴

Brentano zählte neben später bedeutend werdenden Philosophen wie Alexius Meinong auch Guido Adler zu seinen Schülern.¹⁵ Adler selbst war in diesen Kreis eingebettet, was sich unter anderem an seiner engen Freundschaft zu Meinong oder auch an seinem guten Verhältnis zu Ernst Mach ablesen läßt. Ersterer half Adler des öfteren bei der Klärung von philosophisch-wissenschaftstheoretischen Fragen – beispielsweise

⁷ Blaukopf, *Pioniere*, S. 20.

⁸ R. Z. (1824-1898), Schüler Bolzanos, ab 1852 Professor der Philosophie in Prag, ab 1861 Professor der Philosophie in Wien, Hauptwerke: *Philosophische Propädeutik*, Wien 1852, *Ästhetik*, 2 Bde., Wien 1858-65.

⁹ Stachel, *Bolzanos Wissenschaftslehre*, S. 120f.

¹⁰ E. M. (1838-1916), 1866 Prof. für Mathematik in Graz, ab 1867 Professor für Experimentalphysik in Prag, ab 1895 Lehrstuhl für Induktive Wissenschaften in Wien, Hauptwerke: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Wien 1886; *Die Prinzipien der Wärmelehre*, Wien 1896; *Kultur und Mechanik*, Wien 1916.

¹¹ Rudolf Haller u. Friedrich Stadler: *Ernst Mach – Werk und Wirkung*, Wien 1988, S. 158.

¹² F. E. (1802-1853), 1831-48 Professor der Philosophie in Prag, 1845-47 Mitarbeiter an der Reform des Unterrichtswesens.

¹³ F. B. (1838-1917), 1873-80 Professor der Philosophie in Wien, bis 1894 Privatdozent in Wien, Hauptwerk: *Psychologie vom empirischen Standpunkte*, 3 Bde., Wien 1874.

¹⁴ Dieser Weg, der in der Literatur bereits umfassend besprochen wurde, kann hier aber nicht detailliert vorgestellt werden.

¹⁵ Guido Adler: *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien 1935, S. 20.

se bei der Konzeption des Aufsatzes *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*.¹⁶ Mach wiederum setzte sich für die Berufung Adlers nach Prag im Jahre 1885 ein.¹⁷

Adler kommt nicht zuletzt durch diese engen Bande, die er auch in seiner Autobiographie anspricht,¹⁸ mit einem philosophisch-empiristischen Wissenschaftsverständnis in Kontakt, das sich unter anderem in seinem Entwurf der Musikästhetik des Jahres 1885 widerspiegelt.

Adler teilt das Gebäude der Musikwissenschaft in zwei große Hälften, den Historischen und den Systematischen Teil. Der erste dient in seiner Hauptaufgabe dazu, die musikalisch-stilistischen Determinanten („Gesetze“) der verschiedenen Epochen, ausgehend von der Analyse der musikalischen Kunstwerke, darzulegen. Damit werden diese Regeln in ein spezielles historisches Licht gerückt und erhalten ihre Zeit-Raum-Koordinaten für deren Wirksamkeit. Der Historische Teil dient als Voraussetzung für die weitere wissenschaftliche Arbeit im Systematischen Abschnitt, selbiger „stützt sich auf den historischen Theil“.¹⁹

Auch die Musikästhetik findet – neben anderen Bereichen – ihren Platz in jenem Systematischen Abschnitt, in dem die im Historischen Teil aufgestellten Gesetzmäßigkeiten nun unter normativen Gesichtspunkten betrachtet werden. Durch „*Werthschätzung und Vergleichung*“ sollen die maßgeblichen musikästhetischen Paradigmen dargelegt werden.²⁰ Ausgehend von diesen Ergebnissen können ästhetische Wertigkeiten der Kompositionen im Rahmen zukünftiger Werkanalysen näher bestimmt werden.

Ästhetisches Erfassen bedingt somit für Adler in jenem Idealkonzept ein zuvor erfolgtes Erarbeiten von epochenrelevanten Regeln der Tonkunst. So wehrt er sich auch in diesem Aufsatz vehement, daß oftmals musikalische Analyse mit der Betrachtung des Kunstwerkes auf dessen ästhetische Wirksamkeit hin gleichgesetzt werde – ohne zuvor die historischen Implikationen zu beachten.²¹

Denn Ziel der Musikwissenschaft sei es, „zur *Fixierung der für die einzelnen Zweige der Kunst geltenden höchsten Gesetze*“ zu gelangen – verknüpft mit der „*richtigen Einsicht und Beurtheilung der verschiedenen Kunstepochen*“.²² Im Rahmen der musikästhetischen Forschung intendiere dies die Beschäftigung mit dem „*Verhältniß der Musik zur Kultur, dem Klima, den nationalökonomischen Verhältnissen eines Volkes; denn neben den rein musikalischen*

¹⁶ Gabriele J. Eder: *Guido Adler und Alexius Meinong*, in: Philosophie, Literatur und Musik im Orchester der Wissenschaften (= Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 2), Wien 1996, S. 87ff.

¹⁷ Adler, *Wollen*, S. 35.

¹⁸ Ebda., S. 5, 20, 30.

¹⁹ Guido Adler: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I (1885), S. 11.

²⁰ Ebda., S. 12.

²¹ Ebda., S. 7f.: „Als Schlußstein der kritischen Betrachtung ist die Bestimmung des Stimmungsgehaltes, des ästhetischen Inhaltes anzusehen; freilich gilt diese häufig als einziges Moment, als Alpha und Omega der kritischen Analyse. Wissenschaftlich läßt sich dieser nur erst dann erfassen, wenn die übrigen Bestimmungen [im Sinne des historischen Abschnitts] vorausgegangen sind“.

²² Ebda., S. 19.

*Factoren greifen in den Fortgang der Kunst noch andere außerhalb der spezifisch constructiven Elemente stehende Motoren ein, die oft von unübersehbarem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst sind.*²³

Damit sind wir beim ersten philosophisch-empiristischen Aspekt bei Adlers Ästhetikbegriff von 1885: Dies ist der spezielle Weg der ästhetischen Betrachtung „von unten“, der seinen Ausgangspunkt nicht in der oben skizzierten philosophischen Entwicklung hatte, sondern im Herderschen Verdikt, daß philosophisch-idealistische Konstruktionen von leeren Schönheitsbegriffen ohne Realitätsbezug verfehlt seien. Denn um Schönheit zu begreifen, bedarf es zuerst der Betrachtung des Kunstwerkes und dessen Umgebung. Der Weg sollte somit sein, daß durch die Erforschung der Kunstwerke – als das „Unten“ – ästhetische Normen – das „Oben“ – abgeleitet werden können, um dadurch ein System ästhetischer Aussagen zu bilden – und nicht, daß zuerst ein idealistisches Konzept statuiert wird, von dem in weiterer Folge deduktiv auf normative Aspekte des einzelnen Kunstwerks geschlossen wird.²⁴

Gegen letzteren philosophisch-idealistischen Standpunkt wendet sich beispielsweise Bolzano in seiner Schrift *Über den Begriff des Schönen* vom Jahre 1843: Ästhetik wird bei ihm nicht die Lehre vom Postulieren allgemein-ästhetischer Gesetze a priori und deren deduktives Festmachen an Kunstwerken, vielmehr dient dieser Zugang dem Verständlichmachen ästhetischer Prinzipien – nach analytischer Betrachtung des Kunstwerkes.²⁵

Bereits zuvor lassen sich Bindeglieder in der Kette von Herder, Bolzano zu Adler bei einigen Artikeln im *Ästhetischen Lexikon* von Ignaz Jeitteles aus dem Jahre 1837 und bei diesbezüglichen Aussagen in Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* nachweisen.

Zuerst sollen zwei Beispiele aus dem vielbeachteten *Ästhetischen Lexikon* angesprochen werden, das unter Mithilfe weiterer Autoren, wie Friedrich Wähler und Eduard von Lannoy entstand: Hierin wird dem Leser eine Abkehr vom Weg dargelegt, ästhetische Normen a priori zu postulieren. Der Artikel „*Aesthetik*“ definiert derart die Funktion ästhetischen Forschens: „*Die Aesthetik gibt nicht eigentlich Gesetze, sondern gibt sie nur zurück, sie entdeckt nur, erfindet nicht*“.²⁶

In seinem Nachwort zum Lexikon schreibt Wähler bezüglich regionaler – und darin intendiert – historischer Besonderheiten: „*Nach Verschiedenheit der Völker und ihrer Anlagen wird auch der unbewußte, wie der bewußte Eindruck des Naturschönen ein anderer sein; denn hat jedes Volk seine eigenen Begriffe von Natürlichkeit, so muß die Mannigfaltigkeit sich auch in der Empfindung des Naturschönen wiederholen.*“²⁷

²³ Ebda., S. 12f.

²⁴ Herder stellt seinen historistischen Ansatz vor allem in der im Jahre 1774 veröffentlichten Schrift *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* vor.

²⁵ Blaukopf, *Ästhetik Bolzanos*, S. 22.

²⁶ Art. *Aesthetik*, in: Ignaz Jeitteles: *Aesthetisches Lexikon*, Bd.1, Wien 1839 [Nachdruck Hildesheim 1978], S. 19. Hier erfolgt auch eine deutliche Kritik an den Ästhetikentwürfen der deutschen idealistischen Philosophie (Art. *Aesthetischer Idealismus*, ebda., S. 19).

²⁷ Friedrich Wähler: *Zur Literatur der deutschen Aesthetik, hauptsächlich der systematischen*, ebda., Bd. 2, S. 447.

Diese Verhältnisse spiegeln sich im geschaffenen Kunstwerk wider und sollten daher beachtet werden, damit das historische „Unten“ als Ausgangspunkt für ästhetische Reflexionen adäquat eingeschätzt werden könne.

Eduard Hanslick, selbst in Prag geboren, war bereits von frühester Jugend an in die philosophisch-empiristische Geisteshaltung eingebettet, da sich bereits sein Vater Joseph-Adolph Hanslik – als Herausgeber diverser Werke mit historischen und philosophischen Themen – zu diesem Empirismus bekannte.²⁸ In Wien hatte Eduard Hanslick, um nur ein Beispiel zu nennen, engen freundschaftlichen Kontakt zu Robert Zimmermann, wobei beide zuvor bei Franz Exner Philosophie studierten.²⁹

Zimmermanns Ablehnung gegenüber metaphysischem, den empirischen Rahmen verlassenden Philosophieren mußte auch Hanslick zur Kenntnis nehmen, da Zimmermann einige Passagen aus *Vom Musikalisch-Schönen* als zu spekulativ ablehnte. In der zweiten Auflage dieses Buches, das übrigens Robert Zimmermann gewidmet war, wurden jene Abschnitte überarbeitet.³⁰

Zurück zum Thema: Hanslick weist auf das historisch bedingte ästhetische Verständnis beispielsweise in seiner Autobiographie des Jahres 1894 hin: „Dieses Studium [der Geschichte der Musik] brachte mir die Überzeugung, daß eine wirkliche fruchtbare Ästhetik der Tonkunst nur auf der Grundlage eindringender geschichtlicher Erkenntnis, oder doch nur Hand in Hand mit dieser möglich sei. Was ist schön in der Musik? Ja, das haben verschiedene Zeiten, verschiedene Völker, verschiedene Schulen ganz verschieden beantwortet.“³¹

Aber bereits in *Vom Musikalisch-Schönen* von 1854 trifft man auf ähnlich lautende Passagen: „Das ‚Musikalisch-Schöne‘ [...] beschränkt sich nicht auf das ‚Classische,‘ noch enthält es eine Bevorzugung desselben vor dem ‚Romantischen.‘ Es gilt sowohl in der einen als der andern Richtung, beherrscht *Bach* so gut als *Beethoven*, *Mozart* so gut als *Schumann* [...] kein bestimmtes musikalisches Ideal läßt sich daraus [aus der Betrachtung des Kunstwerkes] als das wahrhaft Schöne deduciren, sondern blos nachweisen, was in jeder auch in den entgegengesetzten Schulen in gleicher Weise das Schöne ist.“³²

Der zweite Hinweis eines Einflusses des philosophischen Umfeldes auf Adler wird bei erneutem Blick auf den Aufsatz *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* offenbar: Im Rahmen der ästhetischen Forschung gelangt, neben dem Kunst-

²⁸ Blaukopf, *Pioniere*, S. 89.

²⁹ Jaroslav Strítecký: *Eduard Hanslick und die tschechische Musik*, in: *Colloquium Czech Music Brno 1974* (= *Colloquia on the History and Theorie of Music at the International Musical Festival Brno 9*), Brno 1985, S. 87.

³⁰ Dorothea Glatt: *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikaesthetik Eduard Hanslicks* (= *Schriften zur Musik 15*), München 1972, S. 75.

³¹ Eduard Hanslick: *Aus meinem Leben*, Bd. 1, Berlin ²1894, S. 242f.

³² Ders.: *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, S. 44. Übrigens muß hier der ideale Charakter dieser Aussage betont werden, denn Hanslicks Rezensionen sprechen oftmals eine andere Sprache. Vgl. Werner Abegg: *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 44*), Regensburg 1974, S. 163f.

werk als Ausgangspunkt für die Erfassung ästhetischer Kriterien, auch die Beziehung des rezipierenden Subjekts zum Kunstwerk ins Blickfeld des Wissenschaftlers.³³

Es gilt also zu trennen, welche Bereiche des Künstlerisch-Schönen dem Werk selbst eigen sind und welche unterschiedlichen Voraussetzungen seitens des Subjekts welche unterschiedlichen Empfindungen des Schönen nach sich ziehen.

So unterscheidet Herbart beispielsweise in seinem *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* streng zwischen dem Angenehmen und Unangenehmen als wechselhafte und zufällige Gefühlsimplikationen und dem Schönen an sich. Dieses künstlerisch Schöne wird durch Abstraktion von gefühlshaften Implikationen erkennbar. Jene Aufgabe obliegt jedem einzelnen Rezipienten von Kunst, wenn er es schafft, durch höhere Bildung, größeres musikalisches Wissen, das affektiv Angenehme und Unangenehme als Nichtbleibendes, Vorübergehendes zu entlarven. Somit beeinflusst das apperzipierende Subjekt wesentlich den Grad des ästhetischen Begreifens.³⁴

Im bereits erwähnten *Ästhetischen Lexikon* erscheinen einige Artikel, die die Rolle des empfindenden Subjekts dokumentieren. So wird im Artikel „Geschmack“ der „besondere Geschmack“ als Geschmack, der vom bloßen Empfinden des Angenehmen oder Unangenehmen abstrahiert, determiniert von Kulturgrad, Seelenvermögen, allen bisher gemachten Erfahrungen, Denkfreiheit, Religion, Staatsform oder dem Zustand der Sittlichkeit. Die Gesamtheit der Kategorien prägt dann den Nationalgeschmack. Der Rang des apperzipierenden Subjektes beim Eindruck des Kunstschönen führt in weiterer Konsequenz dazu, daß es ein allgemeingültiges Geschmacksurteil nicht geben kann, da es ja unter anderem auf subjektiv differierenden Erfahrungen beruhe. Aber jeder gute Geschmack, also derjenige, der das bloß Angenehme und Unangenehme überwindet, läßt sich durch vermehrte Anschauung schöner Kunstwerke quasi veredeln.³⁵

Auch Bolzano beschäftigt sich mit dem das Kunstwerk apperzipierenden Subjekt. Vom Rezipienten und seiner Bildung, seinen Fähigkeiten und Erfahrungen, sowie vom gesellschaftlich-kulturellen Umfeld hängt das Erkennen des Kunstschönen maßgeblich ab. Als Bedingung gelte „die Bildung eines für die Rezeption der Kunstwerke angemessenen Standes der Geisteskräfte“.³⁶

³³ Adler, *Umfang*, S. 12: „Die Erhebung bestimmter Principien und Regeln zu der angegebenen Höhe setzt voraus, daß der Forscher sich einerseits mit den Kunstwerken, andererseits mit den das Kunstwerk apperzipierenden Subjecten beschäftigt. Es liegen also der Forschung zwei Objecte vor, deren Reciprocitätsverhältniß zu ergründen das letzte Ziel der Ästhetik sein muß.“ Auch hier, wie bereits im zuerst angesprochenen Aspekt, gibt es über den philosophisch-empiristischen Ansatz weisende Vorbilder, im speziellen Fall in Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* von 1725 (Rudolf Flotzinger: *Musiksoziologische Spurensuche*, in: *Wissenschaft als Kultur. Österreichs Beitrag zur Moderne*, hrsg. v. Friedrich Stadler (= Veröffentlichungen des Instituts Wiener Kreis 6), Wien 1997, S. 156)

³⁴ Johann Friedrich Herbart: *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Georg Hartenstein, Bd.1, Leipzig 1850, S. 133f. u. 141.

³⁵ Art. *Geschmack, Geschmacksurtheil, Geschmacksbildung*, in: Jeitteles, Bd.1, S. 313ff.

³⁶ Blaukopf, *Ästhetik Bolzanos*, S. 20-23 u. 35. „Wenn er [der Grund für das Wohlgefallen am künstlerischen Objekt] nicht liegt in dem, ‚wofür sich das Schöne‘ durch unsere Betrachtung ‚uns zu erkennen gibt‘: so kann er nur liegen in dem, ‚was wir bei dieser Betrachtung selbst thun‘, in der ‚Beschäftigung‘, welche es unsern auf das Erkennen gerichteten Kräften gewährt.“ (Bernard

Bolzano differenziert weiters zwischen zwei unterschiedlichen Trägern des Kunstschönen: Einerseits wird der Ausdrucksgehalt des Kunstwerks, sein affektiver Gehalt stark durch die spezifische Rezeption des Subjekts gestaltet, andererseits gibt es auch Schönes im Objekt selbst: Dies sei die Form des Kunstwerkes.³⁷

Dieser Weg führt im weiteren zu Robert Zimmermann und dann zu Franz Brentano: Zimmermann gibt selbst der Beziehung zwischen dem Subjekt und dem künstlerischen Objekt in einer seiner Schriften zur Ästhetik breiten Raum.³⁸ Schließlich spiegelt sich bei Brentano Zimmermanns Standpunkt wider, daß das Erfassen des Kunstschönen die Relation Subjekt-Objekt voraussetzt, denn die reine, vom Empfindungsakt abstrahierte Vorstellung des Kunstschönen schafft ein nur ungenügendes ästhetisches Verständnis.³⁹

Adlers Konzept der Musikästhetik aus dem Jahre 1885⁴⁰ und dessen Bedeutung im Rahmen des Gesamtgebäudes Musikwissenschaft wurde somit möglicherweise von der philosophisch-empiristischen Geisteshaltung, wie sie sich speziell in Prag ausbilden konnte, geprägt, jedoch ohne daß Adler selbst dieses musikästhetische Verständnis danach weiterverfolgte.⁴¹ Sein persönlicher Kontakt mit bedeutenden Vertretern dieser Strömung bildete auch für sein allgemeines musikwissenschaftliches Konzept einen wichtigen Anknüpfungspunkt, wobei nicht übersehen werden darf, daß jener philosophisch-empiristische Weg lediglich einer von mehreren Faktoren war, die Adlers Wissenschaftsbild prägten.⁴²

Bolzano: *Über den Begriff des Schönen*, in: Bernard Bolzano: Mathematisch-physikalische und philosophische Schriften 1842-1843, hrsg. v. Gottfried Gabriel u. a. (= Bernard Bolzano-Gesamtausgabe, Reihe I Schriften, Bd.18), Stuttgart 1989, S. 119).

³⁷ Blaukopf, *Ästhetik Bolzanos*, S. 38.

³⁸ Beachte die Disposition in Robert Zimmermann: *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien 1865.

³⁹ Franz Brentano: *Grundzüge der Ästhetik*, hrsg. v. Franziska Mayer-Hillebrand, Bern 1959, S. 17f. u. 150.

⁴⁰ Im Referat wurde nicht versucht, ein vollständiges ästhetisches Konzept Guido Adlers wiederzugeben, lediglich der Ansatz vom Jahre 1885 sollte hier transparenter gemacht werden. Ausführungen zu Adlers Ästhetikverständnis der Jahre nach 1885 wurden in der Literatur bereits besprochen, beispielsweise bei Volker Kalisch: *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 77), Baden-Baden 1988, S. 140-146 u. 156f.

⁴¹ Die Einschränkung „möglicherweise“ ergibt sich daraus, daß jene Verlaufslinien, die sich aus den vorgestellten Zitaten ergeben, lediglich umrißhaften Charakter, jenseits eindeutig-ableitbarer Ergebnisse haben und somit der Gefahr der Überinterpretation ausgesetzt sind (s. dazu die methodologische Kritik bei Flotzinger, *Musiksoziologische Spurensuche*, S. 154).

⁴² Die Pluralität der Determinanten, die die Auffassung der Musikwissenschaft als modernes Universitätsfach, unter Beteiligung der Entwicklung in verschiedenen europäischen Ländern, formte, wird beispielsweise angesprochen bei Flotzinger, ebda., S. 153ff.