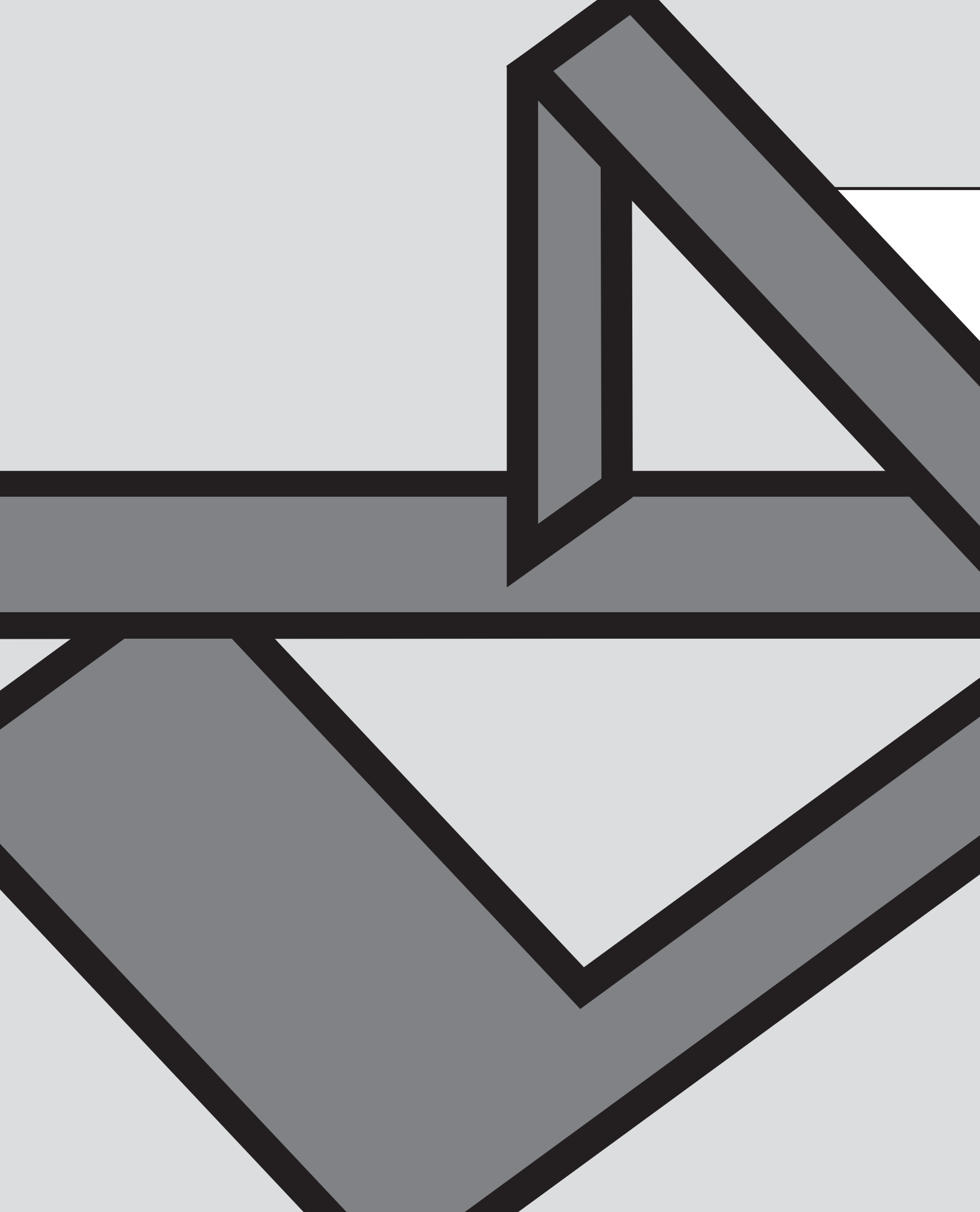


**KUBISMUS
KONSTRUKTIVISMUS
FORMKUNST**





KUBISMUS KONSTRUKTIVISMUS FORMKUNST

Herausgegeben von Agnes Husslein-Arco und Alexander Klee

belvedere

PRESTEL
München • London • New York



Agnes Husslein-Arco	6	Formkunst. Die Moderne in der Donaumonarchie
Johannes Feichtinger	9	Wissenschaft, Philosophie und Kunst. Intellektuelle Konstellationen und Traditionslinien in der späten Habsburgermonarchie
Alexander Klee	17	Formkunst – Phänomen eines Kulturraums
Vojtěch Lahoda	35	Kubismus in Prag – eine Formkunst?
Markéta Theinhardt	45	František Kupka und die Formkunst
Helena Koenigsmarková	57	Kinderspielzeug in Tschechien und Wien und die Charakteristika der Formkunst
Rainald Franz	67	Artěl und die Wiener Werkstätte. Eine Konvergenz der Ideen
Krisztina Passuth	77	Geometrische Formen in der ungarischen modernen Malerei
Kerstin Jesse	87	Formkunst nach 1945? Gedanken zur Rezeption am Beispiel Fritz Wotrubas
	104	TAFELTEIL
	295	Leihgeber
Bettina Bosin	296	Biografien der Künstlerinnen und Künstler der Ausstellung
	306	Personenindex
	310	Autorinnen und Autoren
	312	Impressum

Gustav Klimt
Entwurfszeichnung „Ritter“
für den Mosaikfries im
Speisesaal des Palais Stoclet, 1911
MAK – Österreichisches
Museum für angewandte Kunst /
Gegenwartskunst, Wien



Formkunst. Die Moderne in der Donaumonarchie

Agnes Husslein-Arco

Verfolgt man den Begriff einer Moderne in der österreichischen Kunstgeschichte um 1900, so wird man umgehend dazu verleitet, sich vorrangig mit dem Kunstschaffen einer Wiener Moderne auseinanderzusetzen. Doch stellt sich die unmittelbare Frage, wieso eine solche Entwicklung nur an einem spezifischen Ort stattgefunden haben soll, bestand das Habsburgerreich zu jener Zeit doch aus dem Konglomerat eines Vielvölkerstaats. Es kann also nur überzeugend sein, davon auszugehen, dass es in diesem einmaligen Kulturraum zu wechselseitigen Beeinflussungen gekommen sein muss; im Umkehrschluss sollte also nach einer Moderne in der Donaumonarchie Ausschau gehalten werden.

Kubismus – Konstruktivismus – Formkunst im Unteren Belvedere greift eine Idee auf, die in ihren Grundzügen bereits 1993 von Oswald Oberhuber in der Ausstellung *Wille zur Form* thematisiert wurde. Oberhuber war schon damals davon überzeugt, dass der ungegenständlichen Kunst in Österreich, Polen, der ehemaligen Tschechoslowakei und Ungarn eine besondere Rolle beigemessen werden muss. Die gegenwärtige Ausstellung folgt diesem Denkansatz und begibt sich auf eine kunsthistorische Spurensuche in die ehemaligen Kronländer der Donaumonarchie. Sie ermöglicht eine Interpretation, mit der bisher als Einzelpositionen betrachtete Künstler wie František Kupka oder die Besonderheiten des tschechischen Kubismus und der Formkunst der Wiener Secession in einen gemeinsamen Kontext gestellt werden können. Kunst, die bisher isoliert und ohne erkennbares Vorbild auftrat und scheinbar ohne Nachfolge blieb, erhält somit ihr Umfeld wie auch ihr Wirkungsfeld zurück.

Die Besonderheit und die Artikulation eines Formkunstverständnisses, das den Weg zur Ungegenständlichkeit in dieser Kunst ebnete, muss aber auch als Gegenmodell zur Abstraktion gewertet werden. Die hohe Aufmerksamkeit, die im ausbildungsbezogenen Unterricht dem Zeichnen beigemessen wurde, um ein fundamentales Verständnis und ein Bewusstsein für die Umwelt zu schaffen, bildete damit auch die Grundlage künstlerischer Artikulation. Dieser Unterricht im Handzeichnen beruhte auf geometrischen Grundformen, die sich zu immer komplexeren Gebilden, schließlich zu Bildschöpfungen zusammenschlossen, die sowohl gegenständlich als auch ungegenständlich sein konnten.

Darüber hinaus gelingt es der Ausstellung, spannende Zusammenhänge aufzuzeigen, die von den bildenden Künsten bis ins alltägliche Leben hineinreichten. Denn ganz im Sinne des Begriffs eines Gesamtkunstwerks haben sich damals die Trennlinien zwischen den Kunstgattungen aufgehoben. Anhand zahlreicher Exponate wird somit ein kulturhistorischer Raum umschrieben, der dem Betrachter, trotz einer grundlegenden Vielfalt der Positionen, die Grundlagen und Gemeinsamkeiten des Kulturraums der Donaumonarchie aufzeigen soll. Die gestalterischen Mittel dieser Formkunst können dabei als gemeinsames Merkmal ausgemacht werden.

Die Nachwirkungen und die damit einhergehende Bedeutung der Formkunst sind jedenfalls weitreichend. Sie stehen nicht nur im Zusammenhang mit dem Schaffen Oswald Oberhubers, quasi dem Vordenker dieser Ausstellung. Sie haben ebenso das Œuvre Fritz Wotrubas beeinflusst, das diese Traditionslinien respektive formalen Einflüsse aufgenommen hat. Und selbst die konkrete und gegenstandslose Kunst kann als eine weitere Entwicklungslinie der Formkunst verstanden werden, die deren Ideen aufgreift bzw. aufnimmt.

Mein außerordentlicher Dank gilt selbstverständlich den Leihgebern und Unterstützern dieser Ausstellung. Die länderübergreifende Zusammenarbeit, die sich hinter diesem Projekt, insbesondere auch dem Katalog, verbirgt, muss als vorbildgebend bezeichnet werden. Dem Kurator Alexander Klee gebührt meine besondere Wertschätzung, weil er sich mit großem Engagement für das Gelingen dieser Ausstellung eingesetzt hat.

Ich möchte meine einleitenden Worte mit einem Zitat von Robert Zimmermann beschließen, dessen Definition einer Formkunst noch heute Gültigkeit hat: „Da das absolut Wohlgefällige und Missfällige nur Formen sind (§ 55), so ist alle Kunstforderung an die Erscheinung des Geistes auf die Formen der Erscheinung gerichtet, alle Kunst als Ausführung dieser Forderung nothwendig Formkunst.“¹

1 Robert Zimmermann, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Bd. 2, Wien 1865, S. 138, § 283.



Wissenschaft, Philosophie und Kunst. Intellektuelle Konstellationen und Traditionslinien in der späten Habsburgermonarchie

Johannes Feichtinger

„Ich glaube, das gute Österreichische (Grillparzer, Lenau, Bruckner, Labor) ist besonders schwer zu verstehen. Es ist in gewissem Sinne subtiler als alles andere.“
Ludwig Wittgenstein, 1950

Die moderne Wiener Kunst sei, so Hermann Bahr in seinen *Studien zur Kritik der Moderne* (1894), nicht dem „Berliner Muster“ und der „Pariser Schablone“ nachgebildet. Sie sei „ohne jenen Hass der jüngsten Deutschen gegen die Vergangenheit“. Die jungen Österreicher „verehren die Tradition. Sie wollen nicht gegen sie treten. Sie wollen nur auf ihr stehen. Sie möchten das alte Werk der Vorfahren für ihre neue Zeit richten. Sie möchten es auf die letzte Stunde bringen. Sie wollen, wie Jene [sic!], österreichisch sein, aber österreichisch von 1890. Das ist der dunkle weite Drang, der sie über das Herkommen treibt und doch auch wieder vor den französischen, skandinavischen, russischen Mustern warnt, welche das jüngste Deutschland öffnet.“¹ Jene, an die der Kunstkritiker Bahr gedacht haben mag, das waren die Intellektuellen der Vergangenheit, die „gegen Fichte, Schelling und Hegel zu Felde“ gezogen waren und sich „unter der Flagge Herbarts“ gesammelt hatten;² diese, das waren die neuen Künstler der Jahrhundertwende, die einer österreichischen Denktradition offen gegenüberstanden.

Ziel ist hier, intellektuelle Traditionslinien nachzuzeichnen, die zur Zeit des *Fin de Siècle* in Wien und Prag mithin Ermöglichungsbedingungen für das verstärkte Auftreten von „Formkunst“ darstellten. Das Augenmerk fällt dabei weniger auf die „Schnittstelle (Wiener) Sezession“ bzw. auf die *cultural crossings* in den Prager Kunsttempeln, in denen in der Zeit der Nationalitätenkämpfe reger interkultureller Austausch stattfand,³ als vielmehr auf eine spezifische intellektuelle Konstellation, die dem Kunstschaffen in Österreich den Weg in die Moderne ebnete. Sie ergab sich durch den unvergleichlich hohen Stellenwert des Herbartianismus. Diese der Aufklärung verpflichtete Bewegung nahm in der späten Habsburgermonarchie ihren Ausgang in Prag und fand ab der Mitte des 19. Jahrhunderts so großen Zuspruch, dass ihr später der Titel einer „österreichischen Staatsphilosophie“ zuerkannt wurde.⁴ In zwei Bereichen – der Pädagogik und der Ästhetik – erzielte der Herbartianismus besondere Wirkung, die – so ein Zeitgenosse und Anhänger – „so ergiebig“ war, „daß sie unserer wissenschaftlichen Literatur ihr Gepräge gab und man ge-

recht urteilend sagen kann: Alles was hier über Philosophie Bedeutenderes geschrieben wurde gehörte zum größeren Teile der Herbart'schen Richtung an.“⁵

Bolzano, Herbart und die Grundlagen objektiver Schönheit

Die Grundlagen dieser neuen Wissenschaftslehre lieferten zwei Philosophen in der Zeit des Vormärz: Bernard Bolzano und Johann Friedrich Herbart. Bolzano, der streitbare Aufklärer, hatte die Hinwendung zum Herbartianismus vorbereitet. Er stand in der Tradition der Leibniz-Wolff'schen Schulphilosophie. Bolzano war ein viel beachteter theologischer Erbauungsredner und Mathematiker in Prag. Als Logiker setzte er neue Maßstäbe. Herbart hatte die Psychologie als Wissenschaft begründet und dabei die Rolle der Sinneserfahrung neu bewertet. Sein philosophisches System fand durch die „besonnene, wissenschaftliche, Alles vereinfachende Denkweise und die klare verständliche Darstellungsart“ in der Habsburgermonarchie großen Zuspruch.⁶

Herbart und Bolzano bewegten sich im „Denkraum“⁷ Immanuel Kants, jedoch grenzten sie sich von dessen Philosophie ab. Auch wiesen sie den subjektphilosophischen Überschwang des deutschen Idealismus durch ihre realistische Sicht auf die Welt scharf zurück: Herbart versuchte, durch seine philosophische Psychologie neue Übergänge zwischen subjektiven Erfahrungen und objektiven Wahrheiten zu erkunden. Bolzano blieb mit seinem Konzept der „Wahrheiten an sich“ stärker einem Objektivismus verpflichtet, doch ließ auch er in seiner Ästhetik die Rolle der Rezipienten nicht außer Acht. Beide verfolgten ein pädagogisches Anliegen. Sie beriefen sich auf die „dogmatische Metaphysik“ des vorkantischen Systems von Leibniz, das seine „Herrschaft in Österreich noch nicht verloren hatte“.⁸

Bolzano war 1837 mit einer *Wissenschaftslehre* hervorgetreten, in der er den Nachweis von „objektiven Wahrheiten“ zu führen versucht hatte: „Eines der sichersten und brauchbarsten Kennzeichen der Wahrheit“ sei die immer wieder erneute Bestätigung eines Urteils, „so oft wir es prüfen“. Da es sich „immer von Neuem bewährt, d. h. immer von Neuem uns aufdringt: so verdient es wirklich unser Vertrauen.“⁹



Abb. 1
Bernard Bolzano
(1781 Prag – 1848 Prag)

Herbart war 1824/25 mit einer *Psychologie als Wissenschaft* hervorgetreten, die er auf *Erfahrung, Metaphysik und Mathematik* neu begründete. Unter Philosophie verstand er die „Bearbeitung der Begriffe“¹⁰, in seiner Psychologie untersuchte er den Prozess der Begriffsbildung. Sinneserfahrung (Anschauung) spielte dabei – wie erwähnt – eine zentrale Rolle.

Beide entwickelten Kunstlehren, die sie objektivistisch begründeten und mit der Aufgabe sittlicher Charakterbildung verknüpften: Bolzano verstand unter Ästhetik „einen wissenschaftlich geordneten Inbegriff aller derjenigen wissenschaftlichen Wahrheiten, welche das Schöne [...] betreffen“¹¹. Als schön erkannte er ein Kunstwerk, in dem eine Regelmäßigkeit befolgt wurde. Diese konnte ästhetisches Wohlgefallen hervorrufen und sittliches Handeln bewirken. Auch Herbart verfolgte mit seiner Kunstlehre ein didaktisch-sittliches Ziel, dem er in seiner Schrift *Ueber die ästhetische Darstellung der Welt als das Hauptgeschäft der Erziehung* (1804) programmatisch Ausdruck verlieh. Letzteres sah er in einer Anleitung zum sittlichen Wollen und Handeln. Sinnliche Anschauung war hierfür grundlegend. Das Anschauungs-

material lieferte ihm das Kunstwerk. Durch dessen Formgebung ließen sich Auge und Verstand des Zöglings schulen. Das Studium der ästhetischen Ordnung, die durch die Formen sowie durch deren Verhältnisse zueinander sichtbar wurde, lehrte ein sittlich-gutes Wollen, das sich mit der ethischen Ordnung der Welt deckte.¹² Herbarts Ästhetik war sonach von der optimistischen Maxime geleitet: Wer das Schöne zu erkennen vermochte, würde sich sittlich verhalten.

Traditionslinien

In Österreich war die Einführung der kantischen Philosophie in den Unterricht um 1800 von Amts wegen verhindert worden. An den vormärzlichen Universitäten waren die Lehren von Friedrich Schlegel und Friedrich Heinrich Jacobi unter Einbeziehung einer kritischen Auseinandersetzung mit Kant gelehrt worden. Hegels System hatte vereinzelt Anhänger gefunden. Bolzano war aufgrund seiner progressiven Ethik mit Lehr- und Publikationsverbot belegt, Herbarts psychologische

Abb. 2
Johann Friedrich Herbart
(1776 Oldenburg – 1841 Göttingen)



Schriften aber in den staatlich zensurierten *Wiener Jahrbüchern der Literatur* vermittelt worden.¹³

Zur Jahrhundertmitte trat Herbarts Lehre in Österreich schließlich einen „Siegeszug“¹⁴ an. Mit ihr wurde auch die Wissenschaftslehre Bolzanos in Umlauf gebracht. Der Bolzano-Schüler Robert Zimmermann führte beide Lehrsysteme zusammen und entwickelte aufbauend auf Bolzano und Herbart eine Kunstlehre als Formwissenschaft. Insbesondere in seiner Ästhetik bewegte er sich aber von der Offenheit beider Ideengeber weg. In seinem Vorhaben, das zu entdecken, „was schön sei, für alle Zeit und an jedem Ort“¹⁵, vollzog Zimmermann einen „Kurswechsel“. Er ließ nicht nur Bolzanos Ansicht von der sich verändernden Kunstbetrachtung außer Acht,¹⁶ sondern verengte auch Herbarts Ästhetikbegriff, der den Gehalt des Kunstwerks noch miteinbezogen hatte. Zimmermann wird nicht zuletzt aufgrund seiner grundlegenden Schriften zur Formalästhetik als der bedeutendste Herbartianer bezeichnet. Der Objektivismus, vertreten durch den Herbartianismus Zimmermann'scher Prägung, wurde im Rückblick als das „Hauptcharakteristikum der ‚österreichischen‘ Philosophie in ihrer Gesamtentwicklung“ bezeichnet.¹⁷

Dabei darf nicht übersehen werden, dass die objektive, auf zweckfreie Wahrheitsfindung bezogene Systemwissenschaft allmählich vom neuen Fortschrittsideal überholt wurde: Was Systematisierung war, sollte Innovation werden. Oder wie der österreichische Musikwissenschaftler Eduard Hanslick, der die Musikforschung als selbstständige Disziplin begründete, schon zur Jahrhundertmitte knapp und treffend notierte: „Das ‚System‘ macht allmählig der ‚Forschung‘ Platz.“¹⁸ Die neu angehäuften Wissensbestände wurden im Lauf des 19. Jahrhunderts unüberschaubar, Erkenntnisse inkommensurabel, sodass das Ziel der Wahrheitsfindung durch Wissenschaft allmählich aufgegeben werden musste: „Der Wahrheit entschlüpf[te] die absolute Geltung.“¹⁹

Österreichische Staatsphilosophie

Im Anschluss an die 1848er-Revolution war die Universität mit der Aufgabe historisch-positiver und wertfreier Wahrheitsfindung betraut worden. Die Wissenschaften sollten das positive Wissen im Sinne der Hegemonie von



Abb. 3
Robert Zimmermann
(1824 Prag – 1898 Prag)

Thron und Altar ordnen und klassifizieren. Herbarts Lehre erschien der Staatsmacht als einziges philosophisches System tragbar. Herbart zufolge durfte sich der Philosoph niemals anmaßen, „unmittelbar auf das Zeitalter einzuwirken“, denn „ein eigentlicher Gegenstand“ sei „nicht die Zeit, sondern das Unzeitliche“.²⁰ Zwar orientierte sich Herbarts System nicht an den „Thatsachen der Offenbarung“²¹, doch war es „nirgend[wo] mit den bestehenden Konfessionen oder politischen Staatsordnungen in Konflikt gekommen“²². Unter Herbarts Anhängern befand sich schließlich einer der bedeutendsten österreichischen Unterrichts- und Universitätsreformer: Franz Serafin Exner, Philosophieprofessor in Prag und Wien und ein heftiger Kritiker der spekulativen Philosophie. Exner hatte Herbarts psychologische Lehre in Prag eingeführt und verbreitet. Zurück in Wien, setzte er ab 1848 als Unterrichtsreformer (gemeinsam mit Hermann Bonitz) den Herbartianismus durch gezielte Besetzung zahlreicher Lehrstühle mit Anhängern Herbarts durch.²³ Die Herbartianer beherrschten seither die Universitätsfächer Psychologie, Philosophie und Pädagogik, und sie vermittelten durch ihre Schullehrbücher die Grundzüge der herbartianischen Ästhetik. Zum führenden Vertreter einer Herbart verpflichteten Ästhetik

stieg Robert Zimmermann auf. Im Jahr 1849 erster Habilitand für das Fach Philosophie in Wien, wurden ihm Professuren in Olmütz (1849), Prag (1852) und Wien (1861) übertragen. Die Wiener Professur übte der Verfasser einer *Philosophischen Propaedeutik für Obergymnasien* (1852/53; zweite Aufl. 1860; dritte Aufl. 1867) 35 Jahre lang aus – in den letzten anderthalb Jahrzehnten als einziger ordentlicher Professor seines Fachs.

Ästhetik als Formwissenschaft

Robert Zimmermann hatte das von Herbart vorskizzierte Programm der Ästhetik aufgegriffen und aufbauend auf den Objektivismus seines Lehrers Bernard Bolzano die bedeutendste Ästhetik Herbart'scher Ausrichtung verfasst. Ausgehend von seiner kämpferisch-kritischen Schrift *Die spekulative Ästhetik und die Kritik* (1854) konzipierte Zimmermann die Ästhetik als eine „exacte Wissenschaft“²⁴ und bezeichnete sie als objektive Formästhetik, die er von der Gehaltsästhetik der idealistischen Kunstphilosophie abgrenzte. Zimmermann definierte die Schönheitslehre als eine Wissenschaft von der Form: „Die

Abb. 4
Franz Serafin Exner
(1802 Wien – 1853 Padua)



Form des Bildes ist es [...], die dieses gefallend und missfallend macht.“ Sein Augenmerk fällt auf die zusammengesetzte Form, die „Linear- und Farbenverhältnisse“: „Kein Einfaches gefällt oder missfällt ästhetisch. An dem Zusammengesetzten gefällt und missfällt nur die Form. Die Theile ausserhalb der Form, die Materie, sind ästhetisch gleichgiltig. In diesen drei Sätzen ruht die Grundlage einer Aesthetik als reiner Formwissenschaft nicht nur, sondern als Wissenschaft überhaupt.“²⁵ Den Sinn seiner Schönheitslehre als Proportionslehre erblickte Zimmermann wie schon erwähnt darin, das „bestimmt aufzustellen, was schön sei, für alle Zeit und an jedem Ort“²⁶.

Zimmermanns normative und rein formale Variante der Herbart'schen Ästhetik fand unter den österreichischen Herbartianern aber nicht ungeteilte Zustimmung: Der Prager Ästhetiker Otakar Hostinský und der Grazer Philosoph Joseph Wilhelm Náhlowsky versuchten, diesen strikten Formalismus im Sinne von Herbarts offener Auffassung zurechtzurücken.²⁷ Herbart zufolge bestand das Schöne zwar in den objektiven Verhältnissen von Form und Farbe, jedoch nicht ohne Bezug zum Gehalt des Dargestellten: „Es [das Gemälde] enthält endlich ästhetische Verhältnisse in dem dargestellten Gedanken“, so Herbart:

„Z. B. dem tragischen Gedanken entspricht das düstere Kolorit, und der kühne Wurf in der Zeichnung; dem heiteren, lachenden Gedanken schmiegt sich an die Helligkeit der Tinten, die zierliche Ausarbeitung aller Teile, vielleicht selbst die niedliche Kleinheit des Formats.“²⁸ In den Augen anderer Herbartianer hatte Zimmermann in seiner Formästhetik den Gehalt zu gering eingeschätzt und Herbarts Ästhetikbegriff damit verengt.

Empirische Zweigwissenschaften

Mit dem Aufstieg der Naturwissenschaften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnete sich ein Wandel in den Wissenschaften ab. Das Systemideal wurde zusehends zugunsten des Innovationsideals aufgegeben und Wissenschaft als Forschungswissenschaft etabliert, deren Grundlage die „einzelnen empirischen Zweigwissenschaften“ darstellten. Zimmermann erkannte den Zug der Zeit und redete seither der Ausbildung ästhetischer Zweigwissenschaften (der Musik, der bildenden Kunst, der Literatur usw.) das Wort: „Vielleicht ist es der Aesthetik bestimmt eine ähnliche Bahn zu beschreiben,

und nachdem sie bisher, aus dem Inhalte der Schönheitsidee deducierend, eine der apriorisch konstruierenden Naturphilosophie ähnliche Rolle gespielt, auf Grundlage der einzelnen ästhetischen Zweigwissenschaften [...] sich zu einer allgemeinen Kunstwissenschaft aufzubauen.²⁹

Im Zuge dieses „Funktions- und Strukturwandels von Wissenschaft“³⁰ etablierte sich auch ein neuer Ästhetikbegriff, dem zufolge die Vorstellung vom wahren Schönen zunehmend von einer Ästhetik „von unten“ im Sinne Gustav Theodor Fechners verdrängt wurde. Dieser neue Ästhetikbegriff schenkte der Form großen Stellenwert,³¹ entkleidete sie aber der Funktion eines Wertmaßstabs. Diese Wandlungsprozesse zeigten sich in Österreich insbesondere im Wissenschaftsverständnis zweier junger Fächer, der Musik- und der Kunstwissenschaft.

In der Musikwissenschaft versuchte Eduard Hanslick, vom Standpunkt der objektivistischen Wertästhetik noch „nach[zu]weisen, was [...] das Schöne ist“³². Wie Zimmermann vertrat er einen rein formalen Ästhetikbegriff.³³ In seiner Programmschrift *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) heißt es: „Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und darf nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Componisten, nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben.“ Das musikalisch Schöne beschränkte sich für ihn auf „tönend bewegte Formen“, auf das „schöne Objekt“, das für das „empfindende Subjekt“ unberührbar war: „Das Schöne hat seine Bedeutung in sich selbst, es ist zwar schön nur für das Wohlgefallen eines anschauenden Subjects, aber nicht durch dasselbe.“³⁴

In der Kunstwissenschaft wurde die Aussagekraft der Form zur Lösung entwicklungsgeschichtlicher Probleme herangezogen. Die Formanalyse diente dem zuletzt wiederentdeckten Kunst- und Kulturhistoriker Alois Riegl jedoch nur noch als Mittel zur Erkenntnis des subjektiven Formwillens der Künstler sowie zur Entdeckung von Entwicklungszusammenhängen, denen er in seinem Meisterwerk *Stilfragen* (1893) Ausdruck gab. 1932 würdigte Walter Benjamin diesen „neuen Typ von Kunstwissenschaft“, als dessen „Ahnherm“ er Riegl vorstellte:³⁵ Da er die spezifische „formale Signatur“ eines Kunstwerks als zwingende Art der künstlerischen Bewältigung der Welt in Zeit und Raum aufgefasst habe, habe er den Weg zu einer neuen Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung gebahnt, in der die Analyse der Form einen Erkenntniszweck und keinen Rechtfertigungszweck von ästhetischen Urteilen erfüllte. Alois Riegl hatte damit – so Carl E. Schorske – der Ansicht einer „Pluralität der Kunst jenseits jedes einzelnen ästhetischen Maßstabs a priori“ zu ihrem Vorrecht verholfen.³⁶

Während der Herbartianismus in Wien um 1900 mit dem Ableben Zimmermanns und Theodor Vogts, des letzten Wiener Pädagogikprofessors strikt Herbart'scher Ausrichtung, seine bestimmende Rolle weitgehend einbüß-

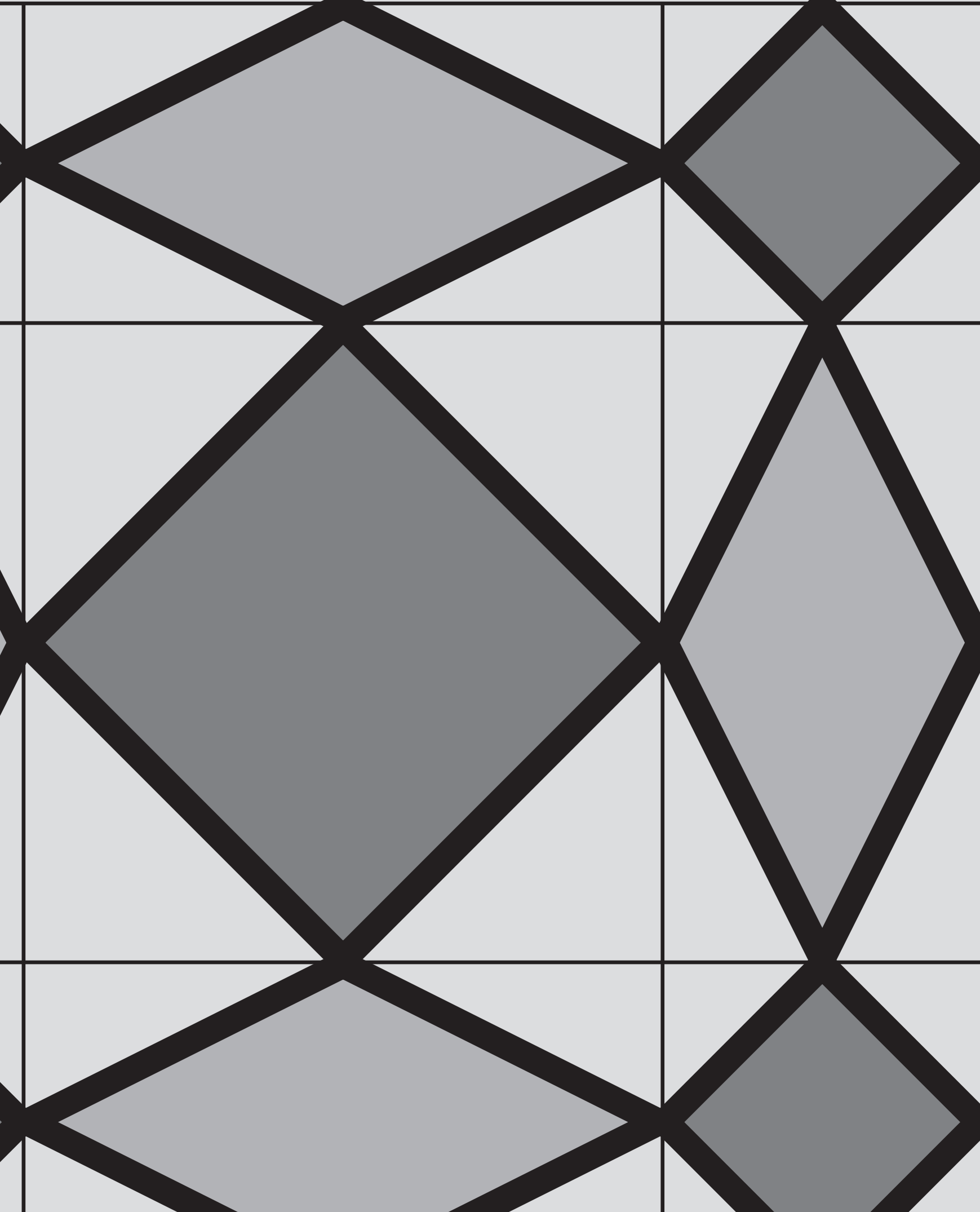
te, wirkte er in Prag noch weiter, u. a. durch Josef Durdík und Otakar Hostinský, die den sogenannten Prager Formalismus begründeten, von dem der Strukturalismus Anleihen nahm. Jan Mukařovský entdeckte z. B. in Erweiterung des Sprachmodells von Karl Bühler eine ästhetische Funktion der Sprache.³⁷

Herbartianische Formkunst?

Zuletzt erkannte Alexander Klee im Herbartianismus eine wesentliche Ermöglichungsbedingung von moderner Kunst, im Besonderen des Wiener Jugendstils: Wenn, wie Georg Jäger schreibt, das „was Wohlgefallen oder Mißfallen erregt, keinen Inhalt zu haben“ braucht und Töne schön sein können, ohne ein Gefühl auszudrücken, ebenso wie Linien, Formen und Farben, ohne einen Gegenstand abzubilden,³⁸ so wurden von den Herbartianern in Wien und Prag wesentliche Voraussetzungen für moderne Kunst vorformuliert. Die These lautet daher, dass die Traditionslinien des Herbartianismus der Ausbildung einer spezifisch österreichischen Moderne Vorschub leisten konnten. „Formkunst“ wurde zu einem ihrer charakteristischen Merkmale. Die auffällige Häufung ungenständlicher Kunst in Wien und Prag um 1900 vermag, so Klee, „vor dem Hintergrund der Philosophie Herbarts und des Herbartianers Robert Zimmermann“ in neuem Licht zu erscheinen.³⁹

- 1 Hermann Bahr, „Das junge Oesterreich“, in: ders., *Studien zur Kritik der Moderne*, hg. von Claus Pias, 2. Aufl., Weimar 2013, S. 58–77, hier S. 61f. Ich danke dem Bahr-Tagebuch-Herausgeber Moritz Csáky für den Hinweis auf diese Stelle.
- 2 Robert Mühlher, „Ontologie und Monadologie in der österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts“, in: Josef Sturmvolll (Hg.), *Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift zum 25jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Univ. Prof. Dr. Josef Bick*, Wien 1948, S. 488–504, hier S. 491.
- 3 Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen. Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 218–220; Gary B. Cohen, „Cultural Crossings in Prague, 1900: Scenes from Late Imperial Austria“, in: *Austrian History Yearbook*, 45. Jg., 2014, S. 1–30; Alexander Klee, „Viribus unitis? Networking im Vielvölkerstaat am Beispiel der Verlegerfamilie Hölzel“, in: *Wiener Geschichtsblätter*, 69. Jg., Heft 4, 2014, S. 305–335.
- 4 Karl Siegel, „Philosophie“, in: Eduard Castle (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I. Ein Handbuch unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen*, Bd. I, 1848–1890, Wien 1935, S. 17–48, hier S. 28.
- 5 Josef Durdík, „Über die Verbreitung der Herbart'schen Philosophie in Böhmen“, in: *Zeitschrift für Exakte Philosophie im Sinne des neuen Philosophischen Realismus*, 12. Jg. 1883, S. 317–326, hier S. 322.
- 6 Durdík 1883 (wie Anm. 5), S. 323.

- 7 Karl Vorländer, *Geschichte der Philosophie*, Bd. 3, 1. Teilbd., *Die Philosophie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, völlig neu bearb. und mit Literaturübersichten versehen von Lutz Geldsetzer, Hamburg 1975, S. 51.
- 8 Siegel 1935 (wie Anm. 4), S. 29.
- 9 Bernard Bolzano, *Wissenschaftslehre* §§ 1–45, hg. von Jan Berg, Bd. 11.1 (Bernard Bolzano-Gesamtausgabe, Reihe 1, Schriften), Stuttgart/Bad Cannstatt 1985, S. 209 (§ 43).
- 10 Johann Friedrich Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie. Textkritisch revidierte Ausgabe mit einer Einleitung* (1813), hg. von Wolfhart Henckmann, Hamburg 1993, S. 50.
- 11 Bernard Bolzano, *Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik* (1849), hg. von Dietfried Gerhardus, Frankfurt a. M. 1972, S. 122; vgl. Kurt Blaukopf, *Die Ästhetik Bernard Bolzanos. Begriffskritik, Objektivismus, „echte“ Spekulation und Ansätze zum Empirismus*, St. Augustin 1996; Peter Stachel, „Die Schönheitslehre Bernard Bolzanos“, in: Karl Acham (Hg.), *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*, Bd. 5, Wien 2001, S. 499–518.
- 12 Vgl. Helene Skladny, *Ästhetische Bildung und Erziehung in der Schule. Eine ideengeschichtliche Untersuchung von Pestalozzi bis zur Kunsterziehungsbewegung*, München 2012, S. 111–130; William M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, Wien/Köln/Graz 1972, S. 285–291.
- 13 Georg Jäger, „Die Herbartianische Ästhetik. Ein österreichischer Weg in die Moderne“, in: Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880)*, Graz 1982, S. 195–219, hier S. 195; Barbara Otto, „Der sezessionierte Herbart – Wissenschaftsrezeption im Staatsinteresse zur Zeit Metternichs“, in: Michael Benedikt/Reinhold Knoll/Josef Rupitz (Hg.), *Verdrängter Humanismus, verzögerte Aufklärung*, Bd. 3, *Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880)*, Wien 1995, S. 141–155.
- 14 Jäger 1982 (wie Anm. 13), S. 198.
- 15 Robert Zimmermann, „Die spekulative Aesthetik und die Kritik“, in: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*, Beilage zur *Oesterreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung*, 6.2.1854, S. 37–40, hier S. 39f.
- 16 Vgl. Kurt Blaukopf, „Von der Ästhetik zur Zweigwissenschaft. Robert Zimmermann als Vorläufer des Wiener Kreises“, in: Martin Seiler (Hg.), *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999)*, Wien 2000, S. 35–46, hier S. 36.
- 17 Siegel 1935 (wie Anm. 4), S. 48.
- 18 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Dietmar Strauß, Mainz 1990, S. 23.
- 19 Kristóf Nyíri, „Österreich und das Entstehen der Postmoderne“, in: ders., *Vernetztes Wissen. Philosophie im Zeitalter des Internets*, Wien 2004, S. 15–31, hier S. 19.
- 20 Herbart 1993 (wie Anm. 10), S. 61f.
- 21 Vgl. Anon. [Aloys Flir/Leo Thun-Hohenstein], *Die Neugestaltung der österreichischen Universitäten über Allerhöchsten Befehl dargestellt vom k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht. August 1853*, Wien 1853, S. 20.
- 22 Schreiben des ersten außerordentlichen Professors für Kunstgeschichte und Kunstarchäologie in Wien Rudolf Eitelberger an Unterrichtsminister Leo Graf Thun-Hohenstein, 26.11.1854, zit. nach Hans Lentze, *Die Universitätsreform des Ministers Graf Leo Thun-Hohenstein*, Wien 1962, S. 251.
- 23 Vgl. Johannes Feichtinger, *Wissenschaft als reflexives Projekt. Von Bolzano über Freud zu Kelsen. Österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938*, Bielefeld 2010, S. 146–151; Christoph Landerer, „1848 und die Wissenschaften. Staatliche Bildungsplanung und der österreichische Weg in die Moderne“, in: Barbara Boisits (Hg.), *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1948/49*, Wien 2014, S. 617–631.
- 24 Robert Zimmermann, „Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft“ (1862), in: ders., *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, Bd. 1, Wien 1870, S. 223–265.
- 25 Robert Zimmermann, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Bd. 2, Wien 1865, S. 21.
- 26 Zimmermann 1854 (wie Anm. 15), S. 39f.
- 27 Vgl. Andreas Hoeschen/Lothar Schneider, „Herbartianismus im 19. Jahrhundert. Umriss einer intellektuellen Konfiguration“, in: Lutz Raphael/Heinz-Elmar Tenorth (Hg.), *Ideen als gesellschaftliche Gestaltungskraft im Europa der Neuzeit. Beiträge für eine erneute Geistesgeschichte*, München 2006, S. 447–477, hier S. 461f.
- 28 Herbart 1993 (wie Anm. 10), S. 172f.
- 29 Zimmermann 1870 (wie Anm. 24), S. 227.
- 30 Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831–1933*, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 1999, S. 88.
- 31 Klaus Städtke, „Form“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 462–494, hier S. 482.
- 32 Hanslick 1990 (wie Anm. 18), S. 92f.
- 33 Vgl. Barbara Boisits, „Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer Formalästhetik innerhalb der zentral-europäischen Wissenschaft“, in: *Muzikološki Zbornik/Musicological Annual*, 40. Jg., Heft 1–2, 2004, S. 129–136.
- 34 Hanslick 1990 (wie Anm. 18), S. 22, 26.
- 35 Walter Benjamin, „Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der ‚Kunstwissenschaftlichen Forschungen‘“ (zweite Fassung, Original 1932), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1991, S. 369–374.
- 36 Vgl. Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, München 1994, S. 221f.
- 37 Vgl. Jaroslav Stritecky, „Vom Prager/Wiener Formalismus zum Prager Strukturalismus. Zu einer mitteleuropäischen Tradition“, in: Irmgard Bontinck (Hg.), *Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie. Konvergenz der Disziplinen und empiristische Tradition*, Wien 1996, S. 35–48.
- 38 Jäger 1982 (wie Anm. 13), S. 204.
- 39 Alexander Klee, „Koinzidenz oder Tradition? – Das Wienerische und das Berlinische in der Kunst“, in: Agnes Husslein-Arco u. a. (Hg.), *Wien–Berlin. Kunst zweier Metropolen* (Ausst.-Kat., Belvedere, Wien), München 2013, S. 81–85.



Formkunst – Phänomen eines Kulturraums

Alexander Klee

„Insofern die ästhetischen Formen zugleich als Normen auftreten, bilden sie die Obersätze der Kunstlehren, der praktischen Aesthetik [...]. Während die Formenlehre gegen den Stoff gleichgiltig ist, ist der Kunstlehre dieser die Hauptsache. Vom ihm namentlich hängt es ab, wie weit das Ziel, die Verwirklichung der Formen gelingen kann.“¹
Robert Zimmermann, 1865

Form war in der Donaumonarchie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr als nur ein beschreibender Begriff. Form war der Ausdruck einer Erkenntnis, eines Bewusstseins. Um 1900 wurde die Form schließlich zur Basis einer Vielfalt ungegenständlicher, oft ornamental anmutender Kunst entwickelt. Im Folgenden sollen die Grundlagen dieses Charakteristikums, dessen Genese und die Vorbedingungen, die zur Formkunst und zur speziellen Sicht auf sie führten, betrachtet werden. Sie verdeutlichen die herausragende Stellung und die Besonderheit der ungegenständlichen Kunst in der Donaumonarchie, die andere Wurzeln als die sich zeitverzögert entwickelnde Abstraktion hat.

Dabei zeigt sich, in welchem hohem Maß Bildung einen Kulturraum prägt und wie langfristig und nachhaltig sie zur Entwicklung eines gemeinschaftlichen Bewusstseins beiträgt. Die philosophischen Voraussetzungen in der Donaumonarchie werden im Beitrag von Johannes Feichtinger erläutert. Hier soll die Bedeutung von Johann Friedrich Herbart (1776–1841) untersucht werden, dessen Lehre tiefgreifenden Einfluss auf die Kunstpädagogik und letztlich auch auf die Kunst in der Donaumonarchie hatte.

Programmatisch könnte dabei der Titel der Publikation *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*² des Philosophen Robert Zimmermann an den Anfang gestellt werden oder die Formulierung seines engen Freundes, des Musikkritikers Eduard Hanslick: „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.“³

Robert Zimmermann, Schüler Bernard Bolzanos und Franz Serafin Exners, kann als einer der wichtigsten Vertreter von Herbart's Lehre in der Donaumonarchie gelten. Diese war dem deutschen Idealismus entgegengesetzt, der von den Herbartianern bekämpft wurde,⁴ wobei besonders die Philosophie Hegels und der Hegel-Schule in der Kritik stand.⁵ Anders als im restlichen deutschen Sprachraum – vorzugsweise in Preußen –, in dem sich in

der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die philosophischen Ansichten Kants und Hegels durchgesetzt hatten und eine breite Nachfolge fanden, wurden diese in der Donaumonarchie, angeführt von Bernard Bolzano, scharf angegriffen.⁶ Dessen philosophische Ansichten deckten sich in vielerlei Hinsicht mit jenen Herbart's. Daher müsste eigentlich von einem bolzanistisch-herbartianischen Denken gesprochen werden, waren doch viele Förderer, Anhänger und Schüler Bolzanos, wie Exner und Zimmermann, Wortführer des Herbartianismus.⁷ Zudem verstärkte das Verbot der Kant'schen und Hegel'schen Lehren in der Habsburgermonarchie eine genuin österreichische Entwicklung, die sich nicht nur auf den Bereich der Philosophie beschränkte.

Bolzano wie Herbart wiesen in ihrer Philosophie eine enge Bindung zu Leibniz auf. Von dieser intensiven Beschäftigung mit Leibniz zeugen auch Schriften Franz Serafin Exners und Robert Zimmermann's.⁸ Aus Leibniz' Lehre folgt, dass es sich bei der existierenden um die beste aller möglichen Welten handelt, demzufolge jede Veränderung eine Verschlechterung bedeuten würde. Dies kam dem neoabsolutistischen Selbstverständnis der Donaumonarchie entgegen, ebenso wie Leibniz' Welterklärung aus der Mathematik ganz den Intentionen und Einsichten Herbart's wie Bolzanos entsprach.⁹ Mathematik als universalistische/kosmopolitische Weltansicht kann nicht für nationalistische Inhalte instrumentalisiert werden. Sie blieb in einem Vielvölkerstaat wie der Donaumonarchie eine universal verständliche Sprache und damit eine Konstante,¹⁰ die sich nicht wie die Philosophie von Hegel und Kant zugunsten von nationalen Interessen uminterpretieren ließ.¹¹

Die Vorherrschaft der Lehren von Herbart in Österreich vor und nach 1848 machte seine Philosophie schließlich so allgegenwärtig, dass Herbart oftmals als der offizielle Philosoph der Donaumonarchie tituliert wurde, ohne jemals dort gelehrt zu haben.¹² Als Hochburg des Herbartianismus erwies sich dabei Prag, wo durch die Lehrtätigkeit von Bernard Bolzano der Boden bereits vorbereitet war.¹³ Der Prager Professor für Philosophie Franz Serafin Exner bereitete schließlich als Mitglied des nach der Revolution von 1848/49 geschaffenen Ministeriums für Cultus und Unterricht unter Minister Leo von Thun-Hohenstein den Weg für die Schul- und Unterrichtsreformen.¹⁴ Aus seinem Schülerkreis gingen wichtige Herbartianer wie



Abb. 1
Bohumil Kubišta
Heiliger Sebastian, 1912
 Národní galerie v Praze / Nationalgalerie, Prag

František Čupr, Eduard Hanslick, Gustav Adolf Lindner¹⁵, Franz Karl Lott¹⁶, Joseph Wilhelm Náhlowsky, Wilhelm Fridolin Volkmann und Robert Zimmermann¹⁷ hervor. Zugleich war es Exner, der den Einfluss der Herbart'schen Philosophie und Pädagogik in der k. k. Monarchie durch Berufungen von Herbartianern festigte und gegen die Hegel-Schule verschiedentlich scharf Stellung bezog.¹⁸ Herbart's pädagogische Absicht war, in der mathematisch begründeten Zeichenkunst eine Vergewisserung der Welt und ihrer Ordnung zu schaffen, in die sich letztlich auch das Individuum widerspruchslos einfügt. Dies kam dem Neoabsolutismus der Donaumonarchie entgegen, entsprach aber auch den Reformern im Ministerium für Cultus und Unterricht. Der Unterricht im Zeichnen diente damit nicht nur der Ausbildung künstlerischer und geistiger Fähigkeiten, sondern auch der Vergewisserung einer Weltanschauung.¹⁹ Die Folgen dieser Dominanz der Herbart'schen Lehre werden im Zeichenunterricht sichtbar, in dem die geo-



Abb. 2
Bohumil Kubišta
Heiliger Sebastian, 1912
 Národní galerie v Praze / Nationalgalerie, Prag

metrische Trigonometrie, die elementare Fähigkeit des Sehens, die Erkenntnis des Geordnetseins der Welt erleichtern sollte.²⁰ Dem Schüler kommt dabei die Aufgabe zu, das Prinzip der Musterdreiecke zu verstehen und deren Form zu verinnerlichen, um damit die Möglichkeit des reinen Sehens zu erhalten.²¹ Um eine Übersichtlichkeit in Anzahl und Varietät der Formen zu erlangen, beabsichtigte Herbart auch keinen Unterricht der perspektivischen Konstruktionen, sondern blieb der Fläche verbunden,²² die sich aus den Dreiecksformen, den Elementarfiguren entwickelt.²³ Diese mathematisch begründete Pädagogik vermittelt das geometrische Gebilde als Grundlage des Formschönen und damit eine Ästhetik, die komplexe Strukturen als Gefüge aus Form- und Verhältnisbestimmungen betrachtet.²⁴ Ihr folgt auch Gustav Adolf Lindners Vorschlag zur Verwendung des Dreiecks als Grundlage eines „rationellen“ Elementarunterrichts im Zeichnen.²⁵ Lindner, einer der einflussreichsten Herbartianer in der Donaumonarchie,



Abb. 3
Adolf Hölzel
Birken im Moos (Landschaft mit Birken), 1902
 Landesmuseum Mainz

bezeichnet diese Methode als „ein Verfahren, welches auf den Prinzipien der Wissenschaft, nämlich auf jenen der Mathematik und der Psychologie beruht“²⁶.

Die besondere Bedeutung des Dreiecks legte auch für Robert Zimmermann²⁷ die Heranziehung der idealen Proportion des Goldenen Schnitts nahe,²⁸ einer mathematisch begründbaren Ästhetik, mit der sich dann der Wiener Camillo Sitte²⁹ und Gustav Theodor Fechner³⁰ intensiv auseinandersetzten, aber auch die Künstler der Secession (z. B. Koloman Moser, Taf. 3, und Adolf Hölzel³¹, Taf. 22), die tschechischen Kubisten (Abb. 1, 2), der Ungar István Beöthy (Taf. 237) oder die Kinetisten (Taf. 199) in Wien.

Wie die Musik spricht die Geometrie eine universelle, kosmopolitische Sprache, was Gustav Adolf Lindner in seinem Vorschlag für eine Reform des Zeichenunterrichts hervorhebt. Innerhalb des Vielvölkerstaats war die kosmopolitische Bedeutung des mathematisch begründeten Zeichenunterrichts und der damit einhergehen-

den Formästhetik von Vorteil, worauf Lindner in seinem Vorschlag explizit hingewiesen hat,³² ein Aspekt, der auch für die Musik, insbesondere die Instrumentalmusik, gilt.

Die Vorbehalte einer vornehmlich an der Gehaltsästhetik³³ orientierten Kunstbetrachtung gegen eine Formästhetik spiegeln sich in den Vorurteilen vieler Kunsthistoriker,³⁴ beispielsweise schreibt Richard Hamann in seinem Standardwerk *Geschichte der Kunst* 1932 von der freien Kunst, die „bei dem Wiener Klimt zur Manier entartend – ins Kunstgewerbliche übertritt“, oder vertritt Georg Gervinus 1868 die These von der Bildungshohlheit und Inhaltslosigkeit des Wiener Lebens mit der Pflege „inhaltsloser“ Instrumentalmusik, der Zimmermann in einem Artikel kritisch gegenübertritt.³⁵

Wenig überraschend erwidert Zimmermann auf eine weitere Kritik zur Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* seines Freundes Eduard Hanslick: „Mit Recht setzt der Ästhetiker voraus, jede äussere künstlerische Darstellung in Zeichen sei nur das Abbild eines rein innerlichen Gedan-



Abb. 4
Adolf Hölzel
 Analysen alter Meister,
Ver Sacrum, Heft 15, 1901
 Belvedere, Wien, Bibliothek

kenkunstwerkes. Aber mit Unrecht behauptet der speculative Aesthetiker, das Gedankenkunstwerk jeder Kunst müsse so beschaffen sein, wie es nur das des Dichters ist. Das Gedankenkunstwerk des Componisten besteht in Ton-, das des bildenden Künstlers in Formgedanken; nur das des Dichters in Wortgedanken.⁵⁶

Vergleichbare Ansätze finden sich auch bei Zimmermann selbst, der sich wie Ernst Mach intensiv mit den musikalischen Studien von Hermann von Helmholtz auseinandergesetzt hat.³⁷ Er betrachtet die Formen musikalisch vor allem als Töne³⁸ oder Melodien, die er mit den anderen Künsten, etwa Malerei und Plastik, in Zusammenhang bringt, jedoch ohne die Formanalogien, die Mach erkennt, herauszuarbeiten.³⁹

Für Zimmermann benötigt Kunst keine inhaltliche Bindung. Töne können schön sein, ohne ein Gefühl auszudrücken, ebenso wie Linien, Formen und Farben schön sein können, ohne einen Gegenstand abzubilden.⁴⁰ Hierin zeigen sich Analogien zu den „Tongestalten“ Machs, der formuliert: „Wenn wir zwei Tonfolgen von zwei verschiedenen Tönen ausgehen und nach denselben

Schwingungszahlenverhältnissen fortschreiten lassen, so erkennen wir in beiden dieselbe Melodie ebenso unmittelbar durch die Empfindung, als wir an zwei geometrisch ähnlichen, ähnlich liegenden Gebilden die gleiche Gestalt erkennen.“⁴¹ Während Mach musikalisch die Melodie als einen Zusammenhang hört, sieht Adolf Hölzel variierende Formen im Bild im Sinne einer „Form-Melodie“ (Abb. 3). Wie nahe die bildende Kunst den Ideen der Gestaltpsychologie kommt, macht eine Äußerung von Christian von Ehrenfels deutlich, dem Begründer der Gestaltpsychologie. Machs Erkenntnisse ausbauend schreibt Ehrenfels in seinem grundlegenden Aufsatz zur Gestaltpsychologie: „So wie die Ähnlichkeit der stammverwandten Produkte der Natur beruht auch diejenige der menschlichen Erzeugnisse, wenn wir sie unter dem Gesichtspunkte der Stilverwandtschaft betrachten, zum großen Teil auf Gestaltqualitäten. Was man Stilgefühl für ein gewisses Kunstgebiet nennt, dürfte der Hauptsache nach in nichts anderem als in der Fähigkeit bestehen, Gestaltqualitäten der betreffenden Kategorie aufzufassen und zu vergleichen.“⁴²

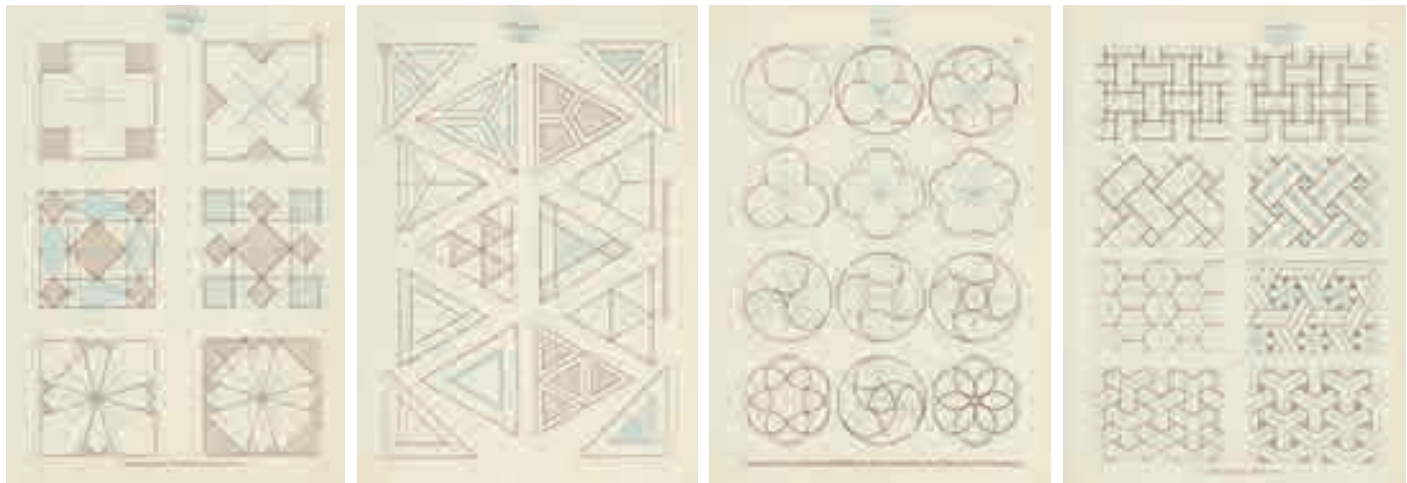


Abb. 5–8

Anton Anděl

Das geometrische Ornament. Ein Lehrmittel für den elementaren Zeichenunterricht an Real- und Gewerbeschulen, entworfen und mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht veröffentlicht, Wien 1876, Taf. XVI, XVIII, LX, LVII

In Analogie zur Gestaltform der Psychologie zeigt sich somit in der Kunst, dass Gestaltqualitäten transportierbar sind. Eine Eigenschaft, die sich die Kunstgeschichte zur Herausarbeitung von Stilmerkmalen nutzbar gemacht hat, so beispielsweise Alois Riegl⁴³ oder Heinrich Wölfflin⁴⁴.

Auch von den Künstlern wurden diese Formvorstellungen geteilt und auf Werke der Kunstgeschichte übertragen, beispielhaft von den tschechischen Kubisten⁴⁵ oder von Adolf Hölzel, der in seinem Aufsatz „Über Formen und Massenverteilung im Bilde“ in *Ver Sacrum*,⁴⁶ dem Organ der Wiener Secession, die Bedeutung der Formbildung in der Kunst anhand von Gemälden alter Meister beispielhaft belegt (Abb. 4).⁴⁷ Das Gefallen oder Missfallen, das ein Kunstwerk bzw. die Kunst auslöst, ist bei Zimmermann wie bei Herbart ein psychischer Tatbestand und nicht inhaltlich bedingt. „Die Aesthetik als reine Formwissenschaft ist eine Morphologie des Schönen. Indem sie zeigt, dass nur Formen gefallen und missfallen, legt sie unter Einem dar, dass Alles, was gefällt oder missfällt, durch Formen gefallen oder missfallen müsse. [...] §. 74. Der erste Theil der Aesthetik als Formwissenschaft die allgemeine Formenlehre, ist der Aufsuchung der allgemein und nothwendig gefallenden und missfallenden Formen gewidmet.“⁴⁸ Dies gilt nicht allein für den Kunstgenuss, sondern auch für den praktischen Ästhetiker, den Künstler: „Insofern die ästhetischen Formen zugleich als Normen auftreten, bilden sie die Obersätze der Kunstlehren, der praktischen Aesthetik [...]. Während die Formenlehre gegen den Stoff gleichgiltig ist, ist der Kunstlehre dieser die Hauptsache. Vom ihm namentlich hängt es ab, wie weit das Ziel, die Verwirklichung der Formen gelingen kann.“⁴⁹

Diesen Ansichten vergleichbar erscheint Anton (Antonín) Anděls⁵⁰ Mappe *Das geometrische Ornament*,⁵¹ die auf Deutsch und Tschechisch herausgegeben wurde. In ihr wurden einfachere und komplexere geometrische Formen als Lehrbeispiele anhand von Tafeln erläutert (Abb. 5–8).

Dass es sich hierbei um keine singulären Erscheinungen handelt, belegen die theoretischen Schriften Emil Jakob Schindlers, der als Landschaftsmaler für die Volksschule eine gründliche Ausbildung auf Basis des geometrischen Zeichnens forderte.⁵²

Aus diesem Blickwinkel betrachtet erscheinen die Werke vieler Künstler der Donaumonarchie in einem neuen Licht. Die Flächigkeit, die sich im Wiener Jugendstil bzw. in dessen besonderer Formkunst niederschlägt, und die häufig anzutreffende Geometrisierung dürften hierin einen – wenn nicht gar *den* – zentralen Auslöser haben. Die Formkunst steht damit vor dem Hintergrund der Philosophie Herbarts und des Herbartianers Robert Zimmermann.⁵³

In Wien war es vor allem die Secession, die beinahe symbiotisch mit der k. k. Kunstgewerbeschule (ab 1900) die Verbreitung und Propagierung der Formkunst betrieb und, personell mit der Wiener Werkstätte und der Galerie Miethke verflochten, deren internationale Bedeutung durchsetzte.

Darüber hinaus belegen der ganzheitliche Anspruch und die Reduktion des künstlerischen Ausdrucks auf die Form eine Nähe der in Wien tätigen Formkünstler und der tschechischen Kubisten. Nicht nur die Secessionisten, auch die Prager Kubisten pflegten die Kunst in alle Lebensbereiche hineinzutragen. Die Absicht, das Modell einer idealen, besseren Welt zu schaffen und damit erzie-

herisch zu wirken, fügt sich dabei in das Verständnis der Herbartianer ein.

Der kubistischen Raumauffassung vergleichbare Modelle finden sich in der in der ganzen Monarchie verbreiteten populären Schrift des Pragers Ernst Mach *Die Analyse der Empfindungen*. Die darin vorkommenden erklärenden Skizzen, vor allem das Raummodell der geknickten Visitenkarte, waren weltweit bekannt (Abb. 9). In der kunsthistorischen Diskussion wird die hierin vermittelte Vexierhaftigkeit der Raumvorstellung immer wieder in Bezug zu den frühen Arbeiten Picassos gesetzt (Abb. 10). Die Formauffassung, die sich auch bei den französischen Kubisten⁵⁴ findet, fiel bei den an Herbart's Psychologie geschulten Künstlern, speziell aus Tschechien, auf fruchtbaren Boden. Sie zeigten sich den Beobachtungen Ernst Machs eng verwandt, dessen Lehre und Schriften über Psychophysik außerordentlich einflussreich auf die Wiener Kunst und Literatur wirkten. Auch Mach bezog sich explizit auf Herbart und dessen sinnespsychologische Schriften, die ihn nachhaltig beeindruckten.⁵⁵

Dabei weist der tschechische Kubismus in seiner geometrischen Facettierung eine starke Ornamentalität auf, wohingegen die horizontalen und vertikalen Muster mit der Wiener Secession assoziiert werden und als dritte Variante die geometrischen Flächen kennzeichnend für die ungarischen Konstruktivisten sind. Die geometrische Formensprache lässt sich als Auseinandersetzung mit dem Formverständnis und der Ästhetik vor dem Hintergrund des Herbartianismus erklären und widerspricht der Interpretation von Kunstwerken als Umsetzung expressionistischer Kristallstruktur. Anders als die Abstraktion ist die Formkunst keine „Einbahnstraße“.⁵⁶ Die Möglichkeit, aus Formen gegenständliche Kompositionen zu fügen, bleibt bestehen.

Charakteristisch für die Formkunst ist die Bedeutung der Komposition, des Fügens von Formen, besonders gut erkennbar am in dieser Zeit produzierten Spielzeug aus geometrischen Grundformen. Ebenso sichtbar wird dies an den geometrischen Formen, die von den Künstlern der Wiener Secession zu flächig ornamentalen Kompositionen zusammengeführt wurden, oder an Collagen und Flächenformen, deren „Formen und Massenvertheilung“ als Vorstufen zur Komposition dienen konnten.

Eine Kontinuität der Formkunst lässt sich auch für den Wiener Kinetismus feststellen. Wohl sind die Einflüsse von Futurismus und Kubismus zu erkennen, doch kann der Kinetismus mit seiner strengen Formauffassung den Bezug zur österreichischen Formkunst nicht verleugnen. Die Flächigkeit und die Zerlegung in Formen, die übergreifend auch in der Plastik und der angewandten Kunst benutzt wurden, verweisen auf die Formkunst der Secession und der Wiener Werkstätte. Dennoch etablierte sich der Kinetismus nicht dauerhaft in Wien. Daran wird auch sichtbar, dass der kosmopolitisch-künstlerische Ansatz

nach dem Zerfall Altösterreichs und seines Kulturraums in kleine Nationalstaaten einer nationalen Identitätsbildung entgegengesetzt war. Diese starke Prägung durch den elementaren Zeichenunterricht förderte jedoch bei den Künstlern aus den Gebieten der Donaumonarchie ein sie verbindendes gemeinsames Formverständnis.

Im Folgenden wird den Fragen nachgegangen, wie die Voraussetzungen für dieses gemeinsame Formverständnis beschaffen waren, ob jenem geistesgeschichtlichen Umfeld entsprechend unterrichtet wurde, ob dies flächendeckend und auf etwa vergleichbarem Niveau stattfand und über welchen Zeitraum es sich erstreckte.

Bis 1873 wurde die pädagogische Ausrichtung des Zeichenunterrichts etwa in der Zeitschrift *Die Realschule* in ganz unterschiedlicher Weise befürwortet und diskutiert. Französische Pädagogik wurde am Beispiel von Pariser Schulen und deren Pädagogen erörtert,⁵⁷ ebenso wurde, ganz der Zeit des Historismus verpflichtet, die Forderung nach einer ästhetischen Bildung anhand der kunsthistorischen Stillehre gestellt⁵⁸ oder im Sinne wissenschaftlicher Illustration der Zeichenunterricht befürwortet.⁵⁹ Doch schon im Aufsatz von Ignaz Smital 1863 wird die Formalstufenpädagogik der Herbartianer auch für den Zeichenunterricht gefordert.⁶⁰

Mit den Argumenten der schulischen Bildung versus besondere Begabung wird an einem Tabu gerüttelt, der Lehrbarkeit oder der unlehrbaren, genialischen Kunst. Hier stellt sich die Entscheidung, bequem dem Geniebegriff oder der Bedeutung des Pädagogischen, des Erklärenden, dem vermittelnden, kommunikativen Charakter von Kunst zu folgen. Pädagogik wäre in letzterem Fall nicht mehr in Bezug auf die Kunst negativ wertend mit der Verknüpfung zum Zwang der „Kunsterziehung“ zu sehen, in der das „Genie“ verkümmert, sondern als Förderung vorhandener Anlagen und Begabungen.

Pädagogik würde demzufolge kreative Anlagen und folglich die Entwicklung der Kunst und der Künstler beeinflussen und verändern. Sie wäre dabei ebenso den Veränderungen der pädagogischen Sichtweisen unterworfen, d. h. Teil eines gesamthistorischen Zusammenhangs. Dieser grundsätzliche Aspekt der Lehrbarkeit von Kunst bzw. ihrer Grundlagen wurde in den Diskussionen, die der Kunstschulreform von 1873 vorausgingen, schon breit ausgetragen.⁶¹

Eduard Leisching, der spätere Direktor des Museums für Kunst und Industrie (des heutigen MAK), wandte sich in einem Vortrag implizit gegen Leitfiguren der Ästhetik wie Alexander Gottlieb Baumgarten, den Begründer der Ästhetik als selbstständige Wissenschaft, und Georg Wilhelm Friedrich Hegel sowie gegen den Hegelianer Friedrich Theodor Vischer in Stuttgart, die gleichsam für den Geniekult stehen, die Ästhetik von „oben“ (deduktiv). Dieser stellte Leisching eine Ästhetik von „unten“ (induktiv), eine empirische Ästhetik gegenüber, die in den

nungsebene (beziehungsweise auf Linien, vermöge welcher sich die nungsebene (beziehungsweise auf



Fig. 31.

erschließt als e. Kennt man die

1) Die Tiefenempfindung verhält sich in einem Raum, an dessen Grenzen sie be fällt nicht zusammen mit der Fläche minima die gesehene räumliche Kontur, aus Draht

Abb. 9

Ernst Mach

Textabbildung aus *Die Analyse der Empfindungen*, 1886

Theorien Gustav Theodor Fechners ihre Begründung fand. „Der empirischen Aesthetik ist das ‚Schöne‘, das Zusammenwirken einzelner Formen, Typen, Motive zu einer Gesamtwirkung, die den künstlerischen Sinn erfreut und befriedigt; die Aesthetik hat den Antheil dieser Elemente und ihrer technischen Verwerthung und Verwirklichung zu dem wohlgefälligen Gesamteindrucke zu untersuchen. Aus diesem Thatbestande lassen sich für jede Kunst gewisse Regeln des Kunstschaffens ableiten, welche bis zu einer gewissen Allgemeinheit erhoben werden dürfen; [...] Wenn diese (empirische) Aesthetik zu Worte kommt, dann wird die speculative Aesthetik, der echte Künstler sich nie und einsichtige Kunstfreunde nur widerwillig beugten, verschwinden, die wahre Kunstempfindung wird über die unwahre Kunstrhetorik siegen.“⁶² In einem späteren Vortrag relativierte Leisching erneut den Begriff des Kunstgenies.⁶³

Von den Pädagogen Alois Pokorny und Joseph Schnell⁶⁴ wurde dieser Punkt in einem Essay und in darauf folgenden Erwiderungen erörtert. Entzündete sich die Diskussion an der Frage, ob einem Pflichtfach gemäß das



Abb. 10

Pablo Picasso

Kleines Haus im Garten (The Rue des Bois), 1908

Pushkin Museum, Moskau

Freihandzeichnen versetzungsrelevant sei, trat Pokorny mit seiner Überzeugung, eine besondere Begabung (Genialität, Anm. d. Verf.) sei Voraussetzung für das Zeichnen, der Aufwertung des Zeichenunterrichts entgegen. Schnell führt dagegen an: „In wissenschaftlichen Kreisen ist nämlich im Gegensatz zu den künstlerischen Kreisen die Meinung verbreitet, nicht jeder könne das Zeichnen erlernen, es bedürfe dazu einer eigenen Begabung, eines ganz entschieden ausgeprägten Formensinnes. [...] Schon Kinder in der ersten Classe der Volksschulen zeigen einen Trieb zum Zeichnen. [...] Man wird mir einwenden, dass es doch viele Kinder gibt, an denen man diese Erscheinung in der Schule nicht bemerkt, aber man wird auch nicht bestreiten können, dass oft gerade aus solchen Kindern später, wenn z. B. ein geeigneter Unterricht hinzutritt, Künstler sich entwickeln. Auch Mädchen machen hierin keine Ausnahme, auch aus ihnen gehen Künstlerinnen hervor, obwol der Beruf des weiblichen Geschlechts ein anderer zu sein scheint. Ein Beweis, dass der Sinn für das Zeichnen jedem eigen ist, freilich in verschiedenem Grade, aber nicht mehr noch minder als der

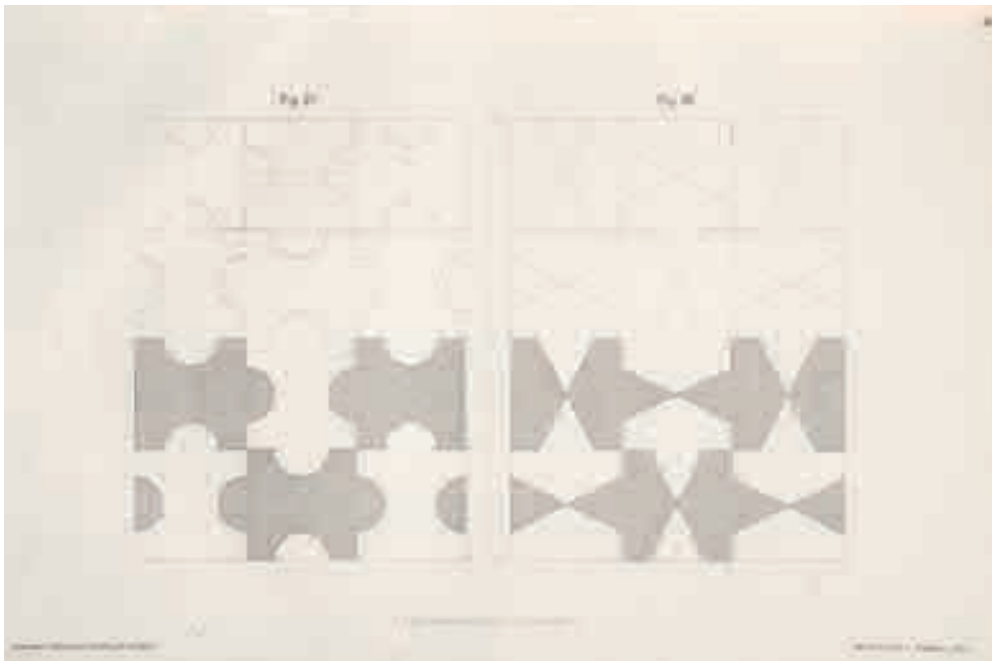


Abb. 11

Josef Grandauer
Elementar-Zeichenschule. Vorlagen zum Vorzeichnen auf der Schultafel in den Volks- und Bürgerschulen, Wien 1870, Taf. 80, Fig. 27 und 28

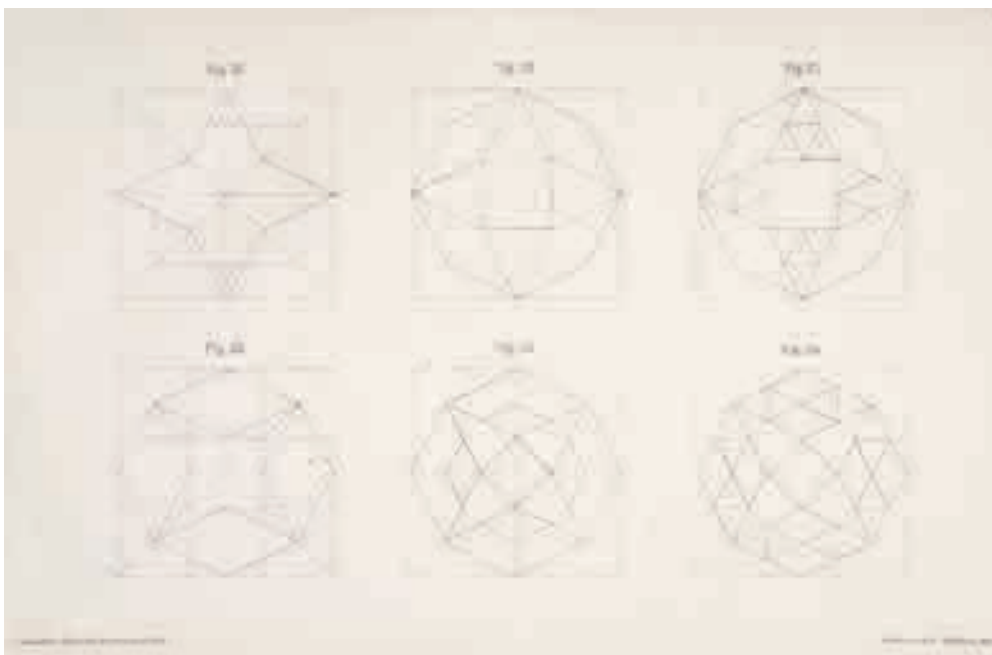


Abb. 12

Josef Grandauer
Elementar-Zeichenschule. Vorlagen zum Vorzeichnen auf der Schultafel in den Volks- und Bürgerschulen, Wien 1870, Taf. 46, Fig. 19–24

Sinn für andere Fächer. Etwas anderes ist eine künstlerische Begabung, die in der Fähigkeit besteht, seine Ideen zu fixieren und zum sichtbaren Ausdruck zu bringen. Aber an Mittelschulen werden ja auch nicht Dichter und Gelehrte erzogen.⁶⁵

Nachdem 1870 der Zeichenunterricht in den Volksschulen verpflichtend eingeführt worden war,⁶⁶ bestand auch die Notwendigkeit, den Ausbildungsstand der Lehrer zu

heben.⁶⁷ Um diesem Defizit zu begegnen und eine erste Basis zu legen, wurden Zeichenschulen gegründet, so in Brünn u. a. durch Josef Roller, den Vater des Secessionisten Alfred Roller,⁶⁸ in Wien durch Josef Grandauer und bald darauf auch in Prag, woraufhin nach und nach weitere Errichtungen von Zeichenschulen zuerst in den größeren Städten der Kronländer folgten.⁶⁹ Alfred Roller verfolgte diese Ausbildungsarbeit an der Kunstgewerbe-

schule in Wien weiter und trug seine Erkenntnisse in die spätere Secession hinein.

1873 erfolgte dann die große Reform des Zeichenunterrichts.⁷⁰ In Lehrziel und -methode ausgearbeitet wurden dafür Lehrpläne für das Zeichnen und die geometrische Formenlehre an *Volksschulen*, die Lehre für das Freihandzeichnen an *Bürgerschulen*, der Lehrplan für das Freihandzeichnen an den *Bildungsanstalten für Lehrer und Lehrerinnen*, der Lehrplan für das Freihandzeichnen an *Oberrealschulen* und das Zeichnen an *Realgymnasien* sowie der Zeichenunterricht an den *gewerblichen Fortbildungsschulen*.

Josef Grandauer, Lehrer an der Staats-Realschule⁷¹ und später Dozent für die Methodik des Zeichenunterrichts an der k. k. Kunstgewerbeschule in Wien (1877/78),⁷² muss als einer der wichtigsten Exponenten dieser Reform des Zeichenunterrichts gelten. Er verfasste ein Handbuch, *Die spezielle Methodik des Zeichenunterrichtes*, das 1875 erschien.⁷³ Darin erläutert er die Methodik, die sich an der Formalstufenpädagogik Herbart orientiert. Analog zu Herbart's „Phase der Vertiefung“ werden in der Stufe der „Klarheit“ das Auge „als vermittelndes Organ für das bewußte geistige Sehen“ und die Hand „als des zur Darstellung des Gesehenen nothwendigen Werkzeuges“ trainiert.⁷⁴ In der Stufe der „Assoziation“ wird „in der Anschauung, in der Beobachtung, in der Ableitung richtiger Urtheile aus der Betrachtung der gegebenen Darstellungsobjecte [geübt], aus welchen Übungen die Bildung des Erkenntnis- und Auffassungsvermögens sich ergibt“⁷⁵. Die dritte Stufe ist nach Herbart die Phase der Besinnung, in der die Systematisierung des Erlernten erfolgt. In ihr wird das Erinnerungsvermögen beansprucht, um Vorstellungen ins Bewusstsein zurückzuholen „und zur Darstellung zu bringen, woraus sich die Förderung der Selbstthätigkeit ergibt“⁷⁶. Die daraus resultierende Erkenntnis, das neue Bewusstsein – bei Herbart der letzte Schritt, „Methode“ –, nennt Grandauer „die Bildung des Geschmackes“, in der „die Schüler bei den betreffenden Übungen auf dem Wege der Unterweisung und Darstellung mit dem Symmetrischen, dem Regelmäßigen und Rhythmischen in der Gestaltung der Formen und somit auch mit den Grundgesetzen schöner Formen bekannt gemacht werden“⁷⁷. Für die Erreichung dieses Ziels sind, so Grandauer, nur geometrische Formen geeignet.⁷⁸

Grandauers Handbuch war schon 1870 sein Lehrbuch *Elementar-Zeichenschule*⁷⁹ vorausgegangen, das für den Unterricht an Volks- und Bürgerschulen als Tafelband und Begleitheft in kleinerem Format erschien (Abb. 11), die beide ganz den Vorstellungen des Gründungsdirektors des Museums für Kunst und Industrie Rudolf von Eitelberger entsprachen.⁸⁰ An den Anfang dieser *Elementar-Zeichenschule* sind ornamentale Grundformen gestellt, die der Schüler mithilfe der stigmografischen Methode nachvollziehen kann. Dieses Punktraster als

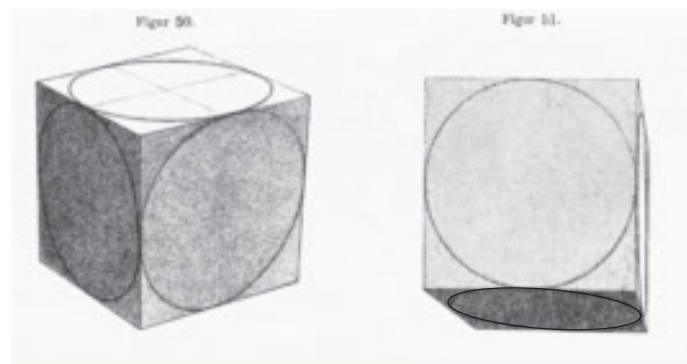
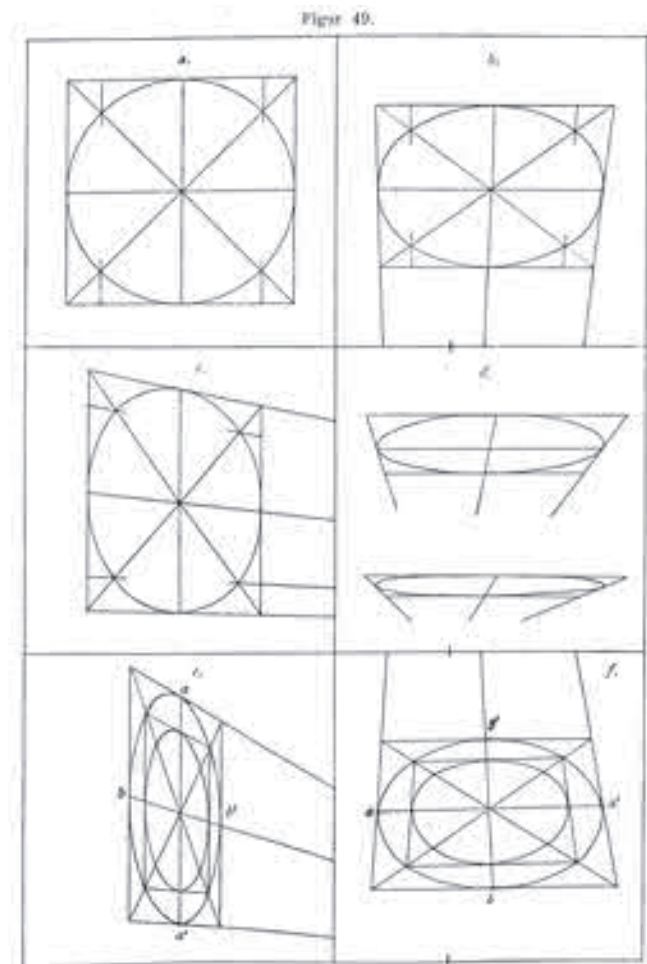


Abb. 13 und 14

Anton Anděl

Eingeschriebenes Quadrat und Würfel im Raum, Abb. 49-51, aus: *Anleitung zum freien Zeichnen nach Modellen*, Wien 1898

methodisches Hilfsmittel war 1839 vom österreichischen Pädagogen Franz Karl Hillardt⁸¹ entwickelt und in Prag publiziert worden und noch bis 1900 gebräuchlich.⁸² Es ermöglichte den Schülern, geometrische Figuren und Ornamente zu zeichnen,⁸³ und wurde von Herbartianern

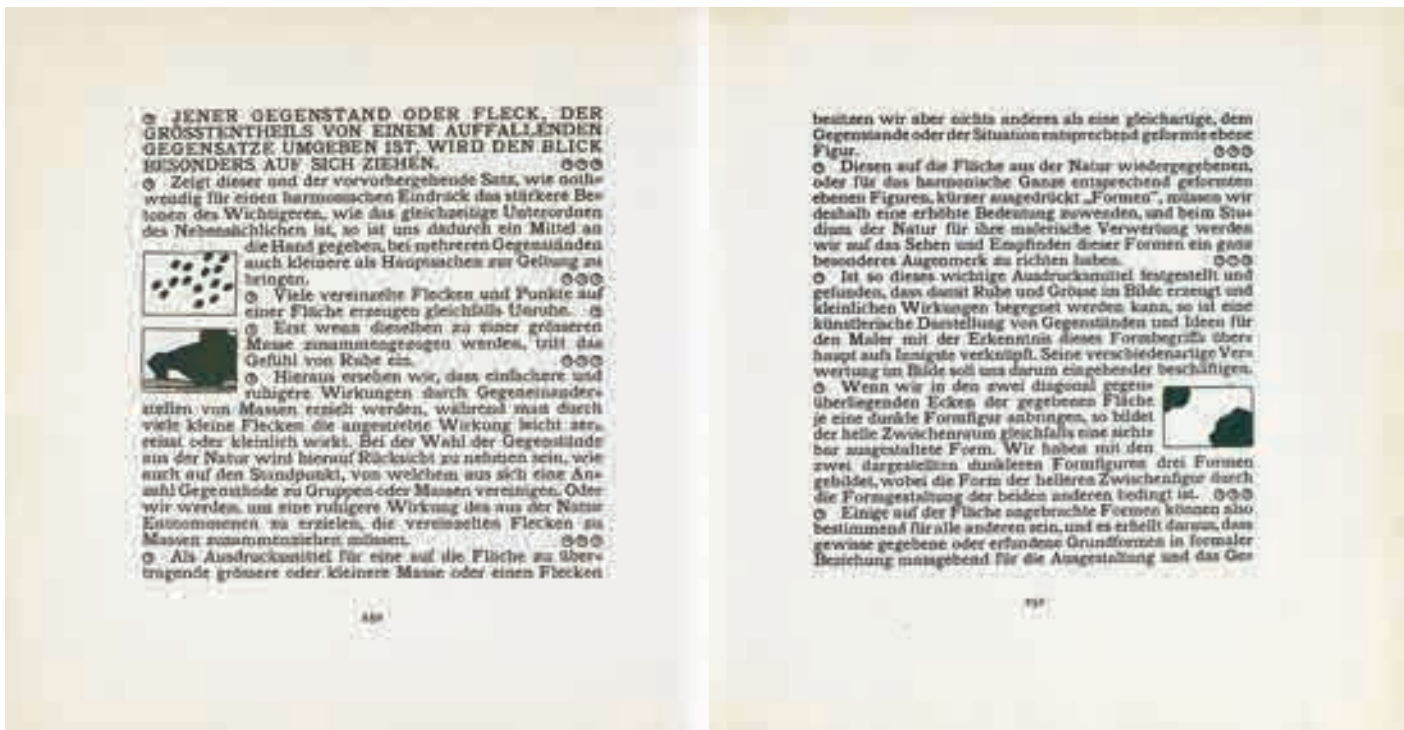


Abb. 15
Adolf Hölzel
Über Formen und Massenverteilung im Bilde
 Doppelseite aus *Ver Sacrum*, Heft 15, 1901, Belvedere, Wien, Bibliothek

wie Robert Zimmermann als großer Fortschritt begrüßt.⁸⁴ „Da bei jedem Gebilde in der darstellenden Kunst die Wirkung des Dargestellten hauptsächlich in der Symmetrie, in der Regelmäßigkeit, in dem Rhythmus der Formen, wie in der Gesetzmäßigkeit und Zweckmäßigkeit ihrer Gestaltung beruht; so ist in der Wahl des Stoffes auf diese Momente besonders Rücksicht zu nehmen. Aus diesem Grunde eignen sich auch sogenannte Darstellungen nach der Natur, z. B. Landschaften, Thiere, Blumen etc. zu Vorlagen für den elementaren Zeichenunterricht weniger, als geometrische oder ornamentale Formen, an denen diese Gesetze der Schönheit in einfacher, leicht faßlicher Weise zur Anschauung gebracht werden können.“⁸⁵ Stehen am Beginn des Freihandzeichnens geometrische Figuren wie Dreieck und Quadrat, sind es Draht- und Holzmodelle, anhand derer das räumliche Auffassungsvermögen geübt wird (Abb. 12–14, Taf. 116).⁸⁶ In einer Kritik zu Anton Andéls *Anleitung zum elementaren Unterrichte im perspektivischen Freihandzeichnen nach Modellen* wird „die Einschränkung der Drahtmodelle auf den rechten Winkel, das gleichseitige Dreieck und das Quadrat mit den zwei Centralen, und diese nur in den Hauptstellungen angewendet“, als „sehr erspriesslich“ erachtet.⁸⁷ Kritisch zur Methode von Grandauer schreibt Julius Leisching retrospektiv: „Dem ganzen neunzehnten Jahr-

hundert galt es als ausgemacht, daß die Grundlage alles Zeichenunterrichtes nur die geometrische Formenlehre sein könnte [...]. Als 1872 eine Lehrerkonferenz einen Lehrplan forderte, der für die sechste Klasse das Zeichnen von Blumen und Früchten gestattete, hat die ministerielle Verordnung nicht bloß an Volks- und Bürgerschulen, sondern auch an Lehrerbildungsanstalten alle naturgetreuen Abbildungen von Blumen, Tieren, Landschaften untersagt, erblickte der alte Lehrplan doch die höchste Stufe des Unterrichtes auch für Lehrerbildungsanstalten im Zeichnen des plastischen Ornaments. Damals herrschte die nicht unbegründete Furcht vor dem Gespenst des ‚Bildchenmachens‘, deshalb sollte neuerdings dem Volksschullehrer das geometrische Ornament als die ‚Grammatik des Zeichnens‘ gelten.“⁸⁸ Bis 1879 waren weitere „elementare Vorlagenwerke“ und Anleitungen erschienen, darunter Anton Andéls 1876 mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht veröffentlichte Mappe *Das geometrische Ornament*.⁸⁹ Zur Verbreitung an den Schulen unterstützte das k. k. Unterrichtsministerium den Verkauf von Andéls Mappe, gab sie verbilligt über das Österreichische Museum für Kunst und Industrie an inländische Schulen ab oder teilte in einzelnen Fällen Mappen zu.⁹⁰ Hatte Camillo Sitte schon in seinem Vortrag „Die Zei-



Abb. 16

Anton Anděl

Der moderne Zeichenunterricht an Volks- und Bürgerschulen. Ein Führer auf dem Wege zur künstlerischen Erziehung der Jugend, Teil IV, Wien 1906

chenkunst vom Standpunkt der Descendenztheorie⁹¹ ausgeführt, dass alle Kinder von ihrer grundsätzlichen Veranlagung her immer ganz ähnliche Voraussetzungen in ihrer Begabung beim Zeichnen aufweisen, provozierte er fast zwanzig Jahre später, indem er den Geniegedanken des Idealismus ganz im Sinne der Herbartianer infrage stellte: „Es gibt eine zahlreiche Gemeinde von Künstlern, Kunstfreunden und Kennern, welche der Ansicht sind, dass sich das Componieren überhaupt nicht lernen lasse; dass hiezu nur dreierlei nöthig sei, nämlich erstens: Genie, zweitens: Genie und drittens: nochmal Genie – und dass der Künstler aus lauter Inspiration zusammengesetzt sei und mindestens um einen inneren Sinn mehr habe, als andere gewöhnliche, gemeine Menschenkinder. [...] Wenn man nun auch diesem ganzen, so schön gerundeten Ideenkreis nicht beipflichtet, sondern meint, dass gewisse Geisteskräfte, die jeder Mensch besitzt, im Künstler nur stärker entwickelt und dass sie der Stärkung und Ausbildung durch Erziehung fähig sind, – so steht doch fest, dass man durch bloße Schulung nicht das Componieren von Kunstwerken größten Styles und Umfanges wird lehren und vorrechnen können.“⁹² Sitte empfiehlt in seinem Artikel besonders den Unterricht anhand der „wesentlichsten Grundsätze ornamentaler Composition über Reihung, Symmetrie, Massenvertheilung“⁹³.

Das Thema „Formen und Massenvertheilung im Bilde“ wurde wie bereits erwähnt 1901 von Adolf Hölzel in der Zeitschrift der Wiener Secession *Ver Sacrum*, die sich in ihrer Rezeption als eine der einflussreichsten programmatischen Schriften für die Kunst der Moderne erwies, ausgearbeitet.⁹⁴ Anton Anděl baute darauf den abschließenden Teil seiner vier Mappen für den modernen Zeichenunterricht an Volks- und Bürgerschulen auf (Abb. 15, 16).⁹⁵

Doch eine einheitliche Ausbildung bedurfte der Schulung von geeignetem Personal, und so wurde 1872 vom Ministerium die dreijährige Ausbildung für Zeichenlehrer an Mittel- und Gewerbeschulen beschlossen, welche durch ein Gremium, in dem u. a. Rudolf von Eitelberger, Heinrich von Ferstl, Ferdinand Laufberger und Josef von Storck saßen, ausgearbeitet worden war. Die Ausbildung wurde am k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie vom Schuljahr 1872/73 an durchgeführt.⁹⁶

Um ein gleiches Niveau an allen Schulen zu gewährleisten, wurden im Auftrag des Unterrichtsministeriums Inspektoren zur Überprüfung der Zeichenschulen der Lehrerbildungsanstalten in den Kronländern eingesetzt, zu denen 1876 auch Grandauer und Anděl zählten.⁹⁷

1873 wurde im Rahmen der Vorausstellung der Unterrichtsabteilung für die Weltausstellung beklagt, „dass in

den einzelnen Kronländern unserer vielgliederartigen Monarchie verschiedenartig organisierte Realschulen bestehen⁹⁸. Dies führte zum Vorwurf eines ungleichmäßigen Ausbildungsstandes unter den Realschulen, wobei der Autor das zu lösende Problem in der Zuständigkeit der einzelnen Landtage für die Realschulen sah. Festgestellt wird dies in Bezug auf das Fach Geometrisches Zeichnen. Auf den Vorwurf, dies gelte auch für das Freihandzeichnen, wird im Aufsatz nachdrücklich entgegnet: „Dass Lehrgang, Lehrziel und Erfolg im Freihandzeichnen an den Realschulen denn doch nicht so schlecht sein können, wie behauptet wurde, geht daraus hervor, dass die unter Vorsitz des Herrn Hofrathes Eitelberger zur Berathung eines neuen Lehrplanes für Volks-, Bürger- und Realschulen zusammengesetzte Commission den gegenwärtig an Realschulen bestehenden mit geringen Modificationen zu dem ihrigen machte.“⁹⁹

An dieser Ausstellung der Realschulen beteiligten sich Schulen aus Galizien, Schlesien, Mähren, Böhmen, Niederösterreich, Oberösterreich, Steiermark, Tirol und dem Küstenland sowie einige Gewerbe- und Fachschulen. Ungarn fehlt in dieser Aufzählung.¹⁰⁰ Dabei ist zu bedenken, dass man in Österreich „diesem wichtigen Unterrichtsgegenstände erst seit der Errichtung der Real- und Gewerbeschulen erhöhte Aufmerksamkeit zu[wendet] und [...] gegenwärtig beflissen [ist], durch eine eigene Commission die Regelung des gesamten Zeichenunterrichtes an Volks-, Mittel- und Gewerbeschulen anzubahnen und denselben nach rationellen Grundsätzen zu organisieren“¹⁰¹.

Im Zusammenhang mit den anderen internationalen Teilnehmern wurde der Zeichenunterricht in Ungarn „wegen seiner besonderen Stellung in dem früheren Berichte [zur Weltausstellung, Anm. d. Verf.] nicht mit einbezogen“¹⁰². In diesem Bericht wird darauf hingewiesen, dass eine Landeszeichenschule erst 1871 in Ungarn gegründet worden sei, sodass dort noch kein durchgängig organisierter Unterricht mit einheitlichem Lehrplan an Schulen stattgefunden habe. Der Einfluss Herbarts hatte jedoch schon mit der großen Schul- und Unterrichtsreform unter Minister Leo von Thun-Hohenstein nach 1849 eingesetzt, die von Franz Serafin Exner und Hermann Bonitz ausgearbeitet worden war. Sie fand auch nach dem Ausgleich von 1867 ihre Fortsetzung,¹⁰³ nun unter der Leitung von József Eötvös von Vásárosnamény. All dies führte 1871 zur Gründung der von Gusztáv Frigyes Keleti¹⁰⁴ geleiteten Königlich-Ungarische Modellzeichenschule (und Zeichenlehrer-Bildungsanstalt; Magyar Királyi Mintarajztanoda És Rajztanárképezde), deren Aufbau sich an der Wiener Kunstgewerbeschule orientierte.¹⁰⁵ Der Hauptzweck dieser Schule war die Ausbildung von Zeichenlehrern. Wie für die Lehrer an den Schulen der Kronländer galt auch für die Zeichenlehrer in Ungarn eine dreijährige Ausbildungszeit.¹⁰⁶ Ebenso gli-

chen die Inhalte denen des Wiener Vorbildes.¹⁰⁷ Und auch in Budapest kam der herbartianischen Pädagogik grundlegende Bedeutung zu. Sie wurde an der neu gegründeten Zeichenlehrerschule im Fach Pädagogik von Mór Kármán vertreten.¹⁰⁸ Dieser hatte die Möglichkeit genutzt, in Leipzig beim Herbartianer Tuisikon Ziller zu studieren.¹⁰⁹ Mit seinen pädagogischen Schriften in ungarischer Sprache sowie als Dozent und Direktor der Mittelschullehrer-Bildungsanstalt wurde er der Wegbereiter des Herbartianismus in Ungarn, dessen Bedeutung für das Land nicht hinter jener für die Kronländer zurückstand.¹¹⁰ Von 1872 an bildete Kármán über 25 Jahre lang Lehrer und Erzieher aus. Erst 1900, nach dem Tod seines Rivalen Ágost Lubrich, erhielt er einen Lehrstuhl für Pädagogik an der Pester Universität.¹¹¹ Seine Lehrtätigkeit hatte inzwischen aber dazu geführt, dass von einer ganzen Wissenschaftlergeneration unterstützt wurde, den Herbartianismus nach der Jahrhundertwende zu einer Universitätsdisziplin zu erheben und dessen Lehren „über die Mittelschullehrerausbildung hinaus auch in der Volksschullehrerausbildung und in der Praxis der Volksschule zu verbreiten“¹¹². So kann auch für Ungarn, wenn auch mit Verspätung, von einer mit den Kronländern vergleichbaren Basis ausgegangen werden.

Ein direkter internationaler Vergleich der Ausbildung im Zeichnen lässt sich jedoch nur anhand der bereits erwähnten Besprechung anlässlich der Weltausstellung 1873 machen, wobei an der meist eher negativen Bewertung der anderen Länder die besondere Bedeutung, die der Zeichenunterricht in der Donaumonarchie erhielt, ablesbar wird.¹¹³ „Die Pflege der Künste und Wissenschaften war von jeher ein Kriterium der Volksbildung und wenn wir schon in letzterer (wissenschaftlicher) Beziehung unseren nördlich wohnenden Stammesgenossen an Productivität und Energie nachstehen, so kostet es fürwahr nur geringe Anstrengung, um in ersterer Richtung einen dominierenden Standpunkt in dem Völkerconcerte einzunehmen.“¹¹⁴

In welchem hohem Maße diese Aussage berechtigt war, belegen die Vergleiche zwischen preußischen und Wiener Schulen wie auch die Forderungen der deutschen Zeichenlehrer von 1877, in denen ein Ausbildungsstand gefordert wurde, der dem in der Donaumonarchie entsprach. Demgemäß wurde in der Petition u. a. auf die vorbildliche Organisation in der k. k. Monarchie hingewiesen.¹¹⁵ Das hohe Niveau der Schulen der Donaumonarchie wird auch an den Klagen von Wilhelm Bonitz¹¹⁶ oder Wilhelm Rein¹¹⁷ deutlich, die über den niedrigen Standard preußischer Schulen berichteten. Die Länder der Donaumonarchie wiesen dabei eine ganz eigene Bildungstradition und daraus resultierend eine eigene Traditionslinie der Kunst auf, deren Auswirkungen noch bis weit ins 20. Jahrhundert reichten, trotz aller nationalen Zersplitterungen.

Im direkten Vergleich mit deutschen Realschulen wurden in der Donaumonarchie mehr als doppelt so viele Wochenstunden im Handzeichnen gegeben. Waren es zwölf Stunden in Hannover und Köln und acht in Elberfeld, wurden demgegenüber an österreichischen Realschulen 29 Stunden Freihandzeichnen unterrichtet; beim Linearzeichnen waren es sechs Stunden in Hannover, vier in Köln, elf in Elberfeld und 23 Stunden in Österreich.¹¹⁸ Flächendeckend und über das 19. Jahrhundert hinaus blieb das künstlerische Formverständnis wirksam, wiewohl sich die gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen änderten und die Philosophie Herbarts in ihrer kosmopolitischen Interpretation im Verlauf des 20. Jahrhunderts weitgehend marginalisiert wurde.

Somit zeigt sich, dass die Donaumonarchie durch die konsistente, flächendeckende Ausbildung vor dem Hintergrund des Herbartianismus auch und vor allem durch den Zeichenunterricht einen Kulturraum bildete. Die sich mit diesem geistesgeschichtlichen Gerüst entwickelnde künstlerische Kreativität, ihre Ausrichtung und Intensität, unterscheidet sich erheblich von der anderer europäischer Länder und den USA. Erst etwa ab den 1910er-Jahren lässt sich in den Kronländern ein verstärktes Vordrängen der Kunsterziehungsbewegung feststellen,¹¹⁹ wenn auch gegen den erheblichen Widerstand der Lehrerschaft.¹²⁰ Die in Ungarn etwas später einsetzende Herbart-Rezeption hatte auch dort bis in die 1930er-Jahre anhaltenden Einfluss.¹²¹

Die hier erfolgte Annäherung an die Künstler der Donaumonarchie unter dem Aspekt der philosophischen und pädagogischen Ausbildung erklärt deren gemeinsame Präferenzen und Unterschiede im Vergleich mit der Herangehensweise der internationalen Künstlerkollegen, die einem Kunst „-ismus“ zugerechnet werden können. Das häufig ausgesprochene Verdikt einer rein dekorativen Ausrichtung, eines reizlosen Formalismus oder gar eines epigonalen Arbeitens ist in der Kunst der Donaumonarchie angesichts der Vielfalt der künstlerischen Äußerungen und ihrer Wirkung auf die Kunst im 20. Jahrhundert nicht haltbar. Somit lässt sich die Formkunst als eine charakteristische Grundlage des Kunstschaffens dieses Kulturraums erkennen, die quantitativ und qualitativ einen bedeutenden Anteil an der internationalen ungegenständlichen Kunst und ihrer Entwicklung stellt. Daher muss die Formkunst als eigene Entwicklung neben dem von der Kunstwissenschaft meist bevorzugten Modell der Entstehung der Abstraktion besondere Berücksichtigung erfahren.

- 1 Robert Zimmermann, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Wien 1865, Bd. 2, S. 33, § 79.
- 2 Zimmermann 1865 (wie Anm. 1), 2 Bde.
- 3 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 21. Aufl., Wiesbaden 1981, S. 59.
- 4 Roger Bauer, „Der Idealismus und seine Gegner in Österreich“, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Beiheft 3, hg. von Rainer Gruenter und Arthur Henkel, Heidelberg 1966, S. 1–127.
- 5 Peter Stachel, „Das österreichische Bildungssystem zwischen 1749 und 1918“, in: Karl Acham (Hg.), *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*, Bd. 1, *Historischer Kontext, wissenschaftssoziologische Befunde und methodologische Voraussetzungen*, Wien 1999, S. 141.
- 6 Peter Stachel, „Leibniz, Bolzano und die Folgen. Zum Denkstil der österreichischen Philosophie, Geistes- und Sozialwissenschaften“, in: Acham 1999 (wie Anm. 5), S. 253–296.
- 7 Stachel 1999 (wie Anm. 6), S. 289.
- 8 Martin Seiler, „Kurt Blaukopf und Robert Zimmermann. Spuren altösterreichischer Philosophie im Werk eines Musiksoziologen der Gegenwart“, in: Gertraud Diern-Wille/Ludwig Nagl/Friedrich Stadler, *Weltanschauungen des Wiener Fin de Siècle 1900/2000. Festgabe für Rudolf Fischer zum achtzigsten Geburtstag*, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/Brüssel/New York/Oxford/Wien 2002, S. 188.
- 9 Stachel 1999 (wie Anm. 6), S. 274f.
- 10 Stachel 1999 (wie Anm. 6), S. 283–288.
- 11 Stachel 1999 (wie Anm. 6), S. 258–261.
- 12 Eduard Winter (Hg.), *Robert Zimmermanns philosophische Propädeutik und die Vorlagen aus der Wissenschaftslehre Bernard Bolzanos. Eine Dokumentation zur Geschichte des Denkens und der Erziehung in der Donaumonarchie* (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch Historische Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 299, 5. Abhandlung), Wien 1975, S. 12; Georg Jäger, „Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne“, in: Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880)*, Graz 1982, S. 198.
- 13 Karl Clausberg, „Wiener Schule – Russischer Formalismus – Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel Kunstwissenschaft“, in: Werner Hofmann/Martin Warnke (Hg.), *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Nr. II, *Kunst um 1800*, 1983, S. 159; Johannes Feichtinger, *Wissenschaft als reflexives Projekt. Von Bolzano über Freud zu Kelsen: Österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938*, Bielefeld 2010, S. 151.
- 14 Werner Sauer, „Die verhinderte Kanttradition. Über eine Eigenheit der österreichischen Philosophie“, in: Michael Benedikt/Reinhold Knoll/Josef Rupitz (Hg.), *Verdrängter Humanismus, verzögerte Aufklärung*, Bd. 3, *Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich 1820–1880*, Wien 1995, S. 312; Wolfgang Cernoch, „Zimmermanns Grundlegung der Herbartischen Ästhetik: Eine Brücke zwischen Bolzano und Brentano“, in: ebd., S. 683; Stachel 1999 (wie Anm. 5), S. 140.
- 15 Gerald Grimm, „Gustav Adolf Lindner als Wegbereiter der Pädagogik des Herbartianismus in der Habsburgermonarchie. Eine Studie zu Leben, Werk und Wirken Lindners mit spezieller Fokussierung auf sein „Encyklopädisches Handbuch der Erziehungskunde“, in: ders./

- Erik Adam (Hg.), *Die Pädagogik des Herbartianismus in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie*, Wien/Berlin/Münster 2009, S. 21–36.
- 16 Lotts Berufung an die Wiener Universität wurde von Exner befürwortet. Dessen Nachfolger wiederum wurde der Exner-Schüler Zimmermann (Erik Adam, *Die Bedeutung des Herbartianismus für die Lehrer- und Lehrerinnenbildung in der österreichischen Reichshälfte der Habsburgermonarchie mit besonderer Berücksichtigung des Wirkens von Gustav Adolf Lindner*, Klagenfurt 2002, S. 6). Lott war zudem der Schwiegervater von Rudolf von Eitelberger (*Österreichisches biographisches Lexikon und biographische Dokumentation 1815–1950*, Bd. 1, Lfg. 3, 1956, S. 239).
- 17 Jäger 1982 (wie Anm. 12), S. 197.
- 18 Stachel 1999 (wie Anm. 5), S. 141.
- 19 Elmar-Bussen Wagemann, „Quadrat – Dreieck – Kugel. Die Elementarmathematik und ihre Bedeutung für die Pädagogik bei Pestalozzi, Herbart und Fröbel“, in: Erich Weniger (Hg.), *Göttinger Studien zur Pädagogik*, NF, Heft 4, Weinheim 1957, S. 1–277; Stachel 1999 (wie Anm. 6), S. 274.
- 20 Wagemann 1957 (wie Anm. 19), S. 127; Helene Skladny, *Ästhetische Bildung und Erziehung in der Schule. Eine ideengeschichtliche Untersuchung von Pestalozzi bis zur Kunsterziehungsbewegung*, München 2009, S. 112f.
- 21 Skladny 2009 (wie Anm. 20), S. 120.
- 22 Wagemann 1957 (wie Anm. 19), S. 125.
- 23 Skladny 2009 (wie Anm. 20), S. 120.
- 24 Wagemann 1957 (wie Anm. 19), S. 126; Skladny 2009 (wie Anm. 20), S. 124.
- 25 Gustav Adolf Lindner, „Das ABC der Anschauung‘ als Grundlage eines rationellen Elementarunterrichtes im Zeichnen“, in: *Programm des k. k. Gymnasiums zu Cilli am Schluß des Schuljahres 1871*, Celje 1871, S. 1–16.
- 26 Lindner 1871 (wie Anm. 25), S. 15.
- 27 Zimmermann 1865 (wie Anm. 1), S. 192, § 384. Zimmermann verweist hier auf die Untersuchungen Adolf Zeisings.
- 28 Lambert Wiesing, „Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann“, in: Andreas Hoeschen/Lothar Schneider (Hg.), *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2001, S. 289, 292f.
- 29 Camillo Sitte, „Über den praktischen Wert der Lehre vom Goldenen Schnitt“, in: ders., *Gesamtausgabe. Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, hg. von Robert Stalla, Bd. 5, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 435–446.
- 30 Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, 2 Bde., Leipzig 1876.
- 31 Adolf Hölzel schrieb das Vorwort für die zweite Auflage von Albert Goeringers Schrift über den Goldenen Zirkel (Albert Goeringer, *Der goldene Schnitt*, München 1911).
- 32 Lindner 1871 (wie Anm. 25), S. 4.
- 33 Kritisch zur Gehaltsästhetik Robert Zimmermann, „Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft“, in: ders., *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, Bd. 1, *Zur Philosophie. Studien und Kritiken*, Wien 1870, S. 250–253.
- 34 Clausberg 1983 (wie Anm. 13), S. 165, 170.
- 35 Kurt Blaukopf, „Von der Ästhetik zur ‚Zweigwissenschaft‘. Robert Zimmermann als Vorläufer des Wiener Kreises“, in: Martin Seiler/Friedrich Stadler (Hg.), *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999)*, Wien 2000, S. 43; Robert Zimmermann, „Für die Instrumentalmusik“, in: ders., *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, Bd. 2, *Zur Aesthetik. Studien und Kritiken*, Wien 1870, S. 265.
- 36 Robert Zimmermann, „Ein musikalischer Laokoon“, in: ders. 1870 (wie Anm. 35), S. 257.
- 37 Blaukopf 2000 (wie Anm. 35), S. 42.
- 38 Zimmermann 1865 (wie Anm. 1), S. 238f.
- 39 Zimmermann 1865 (wie Anm. 1), S. 272f.
- 40 Jäger 1982 (wie Anm. 12), S. 204.
- 41 Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen*, Jena 1922, S. 232.
- 42 Christian von Ehrenfels, „Über ‚Gestaltqualitäten‘“, in: ders., *Philosophische Schriften in 4 Bänden*, hg. von Reinhard Fabian, Bd. 3, München/Wien 1988, S. 147.
- 43 Werner Hofmann, „Riegl, der Emanzipator (Die Gämse und das Alpenpanorama)“, in: Peter Noever/Arthur Rosenauer/Georg Vasold (Hg.), *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption*, Wien 2010, S. 13–20.
- 44 Norbert Schmitz, *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland. Hölzel, Wölfflin, Kandinsky, Dvořák*, Bonn 1993.
- 45 Vgl. den Beitrag von Vojtěch Lahoda in diesem Band auf S. 35.
- 46 Adolf Hölzel, „Über Formen und Massenverteilung im Bilde“, in: *Ver Sacrum*, IV. Jg., Heft 15, 1901, S. 243–254; wiederabgedruckt und kommentiert in Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hg.), *Formalisierung der Landschaft. Hölzel, Mediz, Moll u. a.* (Ausst.-Kat., Belvedere, Wien), Wien/München 2013, S. 24–37.
- 47 Hölzel 1901 (wie Anm. 46), S. 253.
- 48 Zimmermann 1865 (wie Anm. 1), S. 30, § 73f.
- 49 Zimmermann 1865 (wie Anm. 1).
- 50 Anton (Antonín) Anděl (1844 Velké Meziříčí – 1935 Graz), Professor in Jihlava und Graz, Schulrat, Hochschuldozent für Grundzüge der Ornamentenkunde an der Grazer technischen Hochschule, reformierte den Zeichenunterricht und wirkte als k. k. Fachinspektor des Zeichenunterrichts an den Mittelschulen und Pädagogien Mährens und Österreichisch-Schlesiens.
- 51 Anton Anděl, *Das geometrische Ornament. Ein Lehrmittel für den elementaren Zeichenunterricht an Real- und Gewerbeschulen, entworfen und mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht veröffentlicht*, Wien 1876 (Ankündigung im Anzeigenteil in *Oesterreichische Buchhändler Correspondenz*, Nr. 53, 30.12.1876, S. 515; „Vorlagenwerke für den Zeichenunterricht“, in: *Mittheilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. Monatschrift für Kunstgewerbe*, 11. Jg., Nr. 133, 1.12.1876, S. 184). Anton Anděls Mappe *Das geometrische Ornament* war weitverbreitet und erschien in vier Auflagen; 2. Aufl. 1879, 3. Aufl. 1885, 4. Aufl. 1893.
- 52 Elisabeth Kamenicek, *Emil Jakob Schindler (1842–1892). Sein schriftliches Werk im Kontext von Kunsthandel, Mäzenatentum und Kunstkritik seiner Zeit*, Salzburg 2002, Bd. II, S. 278.
- 53 Über diese hat Georg Jäger in seinem Aufsatz „Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne“ (wie Anm. 12)

- schließlich zu Recht feststellen können, „daß unter den zeitgenössischen Schulen der philosophischen Ästhetik keine so gut geeignet sei, Kriterien für die moderne gegenstandslose Kunst zu geben, wie die Ästhetik Zimmermanns“. Wolfgang Cernoch, „Der Auszug aus dem Akademismus“, in: Benedikt/ Knoll/Rupitz 1995 (wie Anm. 14), S. 91.
- 54 Marianne L. Teuber, „Formvorstellungen und Kubismus oder Pablo Picasso und William James“, in: Siegfried Gohr (Hg.), *Kubismus. Künstler – Themen – Werke* (Ausst.-Kat., Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln), Köln 1982, S. 26. Marianne Teuber legt in ihrem Aufsatz nahe, dass Picasso zentrale Anregungen zum Kubismus über Gertrude Stein erhalten haben könnte, da diese in den 1890er-Jahren dem engen Kreis um William James angehörte. Stein, so argumentiert Teuber, erläuterte Picasso Grundlagen der Gestaltpsychologie, vor allem den Kippeffekt, den James aus Ernst Machs *Die Analyse der Empfindungen* übernommen hatte. Mach und James kannten sich und tauschten ihre Erkenntnisse aus; so zitiert Mach in seinem Buch vielfach James, und umgekehrt verwendet James die Zeichnungen Machs im Kapitel „The Perception of Space“ seiner Schrift *Principles of Psychology* von 1890. Beide begegneten sich schließlich am 2. November 1882 in Prag persönlich, nachdem sie schon ab der Mitte der 1870er-Jahre in brieflichem Kontakt gestanden waren, der bis 1909 fortgesetzt wurde (vgl. Joachim Thiele, *Wissenschaftliche Kommunikation. Die Korrespondenz Ernst Machs*, Kastellaun 1978, S. 168–176). Zu Teubers Aufsatz kritisch Carsten-Peter Warncke, in: ders./Ingo F. Walther (Hg.), *Pablo Picasso 1881–1973*, Köln 1991, Bd. I, S. 176, Anm. 185.
- 55 Mach 1922 (wie Anm. 41), S. 299.
- 56 Das Interesse für stereometrische Körper liegt vor allem in der Pädagogik begründet. Vgl. Lada Hubatová-Vacková, *Silent Revolutions in Ornamant: Studies in Applied Arts and Crafts from 1880–1930*, Prag 2011, S. 18, 197–199.
- 57 Josef Šetlik, „Einiges über das freie Handzeichnen an den öffentlichen Schulen in Paris“, in: *Die Realschule. Zeitschrift für die österreichischen Realschulen und verwandte Lehranstalten*, 3. Jg., 1859, S. 72–76. Z. B. Alexandre Dupuis, *Exposé sommaire pour mettre en pratique la méthode de dessin de Alexandre Dupuis*, Paris 1833.
- 58 Ignaz Smítal, „Ueber die Bedeutung des Zeichenunterrichts für Gymnasien“, in: *Die Realschule. Zeitschrift für die österreichischen Realschulen und verwandte Lehranstalten*, 7. Jg., 1863, S. 409–418, 457–464.
- 59 Friedrich Simony, „Das Freihandzeichnen an Mittelschulen“, in: *Die Realschule. Zeitschrift für Realschulen, Bürgerschulen und verwandte Anstalten*, 1. Jg., 1871, S. 167–177.
- 60 Smítal 1863 (wie Anm. 58), S. 414f.
- 61 Alois Pokorny, „Zur Didaktik und Paedagogik. Ueber die Stellung des Zeichnungsunterrichtes an Mittelschulen“, in: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, 18. Jg., 1867, S. 141–152; dazu kritisch Joseph Schnell, „Zur Didaktik und Paedagogik. Ueber die Stellung des Zeichnungsunterrichtes an Mittelschulen“, in: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, 18. Jg., 1867, S. 293–300; Erwiderung: Alois Pokorny, „Entgegnung“, in: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, 18. Jg., 1867, S. 300–304.
- 62 Vgl. Resumée zum Vortrag von Eduard Leisching zur ‚Methode und Aufgabe der wissenschaftlichen Aesthetik‘ am k. k. Museum für Kunst und Industrie, in: *Mittheilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. Monatsschrift für Kunstgewerbe*, NF, 3. Jg., Nr. 28 (271), April 1888, S. 80f.
- 63 Vgl. Resumée zum Vortrag von Eduard Leisching zum Thema ‚Wie ein Kunstwerk entsteht‘, in: *Mittheilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. Monatsschrift für Kunstgewerbe*, NF, 8. Jg., Nr. 74 (317), April 1892, S. 336f.
- 64 Joseph Schnell, *Das Zeichnen an Mittelschulen*, Korneuburg 1866.
- 65 Schnell 1867 (wie Anm. 61), S. 294f. Ähnlich positiv über die Begabung der Mädchen äußerte sich Josef Langl, der die falsche Ausbildung als Grund für später verkümmertes Talent sah (Josef Langl, „Weltausstellungs-Zeitung. Der Zeichen- und Kunstunterricht“, in: *Die Realschule. Zeitschrift für Realschulen, Bürgerschulen und verwandte Anstalten*, 4. Jg., 1874/75, S. 44f.); Rudolf von Eitelberger, „Die Aufgaben des heutigen Zeichenunterrichtes“, in: *Mittheilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. Monatsschrift für Kunstgewerbe*, 9. Jg., Nr. 100, 1.1.1874, S. 6. Zur Lehrbarkeit der Zeichenkunst vgl. auch Camillo Sitte, „Die Zeichenkunst vom Standpunct der Descendenztheorie“, in: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, 25. Jg., 1874, S. 202f.
- 66 Eitelberger 1874 (wie Anm. 65), S. 3. 1863 war die Einführung des obligaten Zeichenunterrichts an Volksschulen erfolgt. 1869 räumte das Volksschulgesetz dem Zeichenunterricht mehr Raum ein. 1870 erhielt der Zeichenunterricht an Volks- und Bürgerschulen einen gesetzlich vorgeschriebenen Lehrplan. Um zu einem einheitlichen Lehrplan zu gelangen, wurden 1873 Lehrpläne und Instruktionen für das Zeichnen an Volks- und Bürgerschulen, an Bildungsanstalten für Lehrer und Lehrerinnen und an Mittelschulen beschlossen. Vgl. Josef Grandauer, *Die specielle Methodik des Zeichenunterrichtes*, Wien 1888, S. 19–23 (1. Aufl. 1875, 2. Aufl. 1888, 3. Aufl. 1896).
- 67 Rudolf von Eitelberger, „Die Aufgaben des heutigen Zeichenunterrichtes“, in: *Mittheilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. Monatsschrift für Kunstgewerbe*, 9. Jg., Nr. 101, 1.2.1874, S. 41.
- 68 Manfred Wagner, *Alfred Roller in seiner Zeit*, Wien 1996, S. 14f.
- 69 Eitelberger 1874 (wie Anm. 67), S. 45.
- 70 Hierzu ausführlich *„Lehrpläne für das Freihandzeichnen*, mittelst Verordnung des k. k. Ministers für Cultus und Unterricht vom 9. August 1873, Z. 6708, eingeführt an den im Wirkungskreis der Landes-schulbehörden stehenden Lehranstalten. Verordnungsblatt des Minist. Für Cultus u. Unterr. Vom 1. Sept. 1873‘, in: *Mittheilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, VIII. Jg., Nr. 99, Dezember 1873, S. 527–537.
- Der Lehrplan für die Oberrealschulen ist abgedruckt in „Amtliches und Personalnachrichten. Lehrplan für das Freihandzeichnen an Oberrealschulen“, in: *Die Realschule. Zeitschrift für Realschulen, Bürgerschulen und verwandte Anstalten*, 3. Jg., 1873, S. 382–385.
- 71 Ludwig Boyer, *Elementarschulen und Elementarunterricht in Österreich. Illustrierte Chronik der Schul- und Methodengeschichte von den ältesten Quellen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Graz 2012, S. 282.



Agnes Husslein-Arco, Alexander Klee

Kubismus – Konstruktivismus – FORMKUNST

Gebundenes Buch, Pappband, 312 Seiten, 23,0 x 28,5 cm
340 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5546-7

Prestel

Erscheinungstermin: März 2016

Klimt, Kupka, Picasso und andere

Dieser Band stellt erstmals die grundlegenden künstlerischen Zusammenhänge ab 1900 dar, die zur Entstehung einer ungegenständlichen Kunst führten. Augenscheinlich ergeben sich beispielsweise zwischen der Wiener Formkunst und dem Prager Kubismus keine offensichtlichen Verbindungen, da beide zeitlich leicht versetzt ihre jeweilige charakteristische Ausprägung fanden. Dennoch zeigen sich bei näherem Hinsehen Gemeinsamkeiten, die in dem Band intensiv beleuchtet werden und durch die Einbeziehung der zeitgenössischen Bildung und Pädagogik ihren geistesgeschichtlichen Hintergrund zurückerhalten.

Die Einzelpositionen – wie etwa František Kupka – oder Sonderentwicklungen – wie die Formkünstler der Wiener Secession, des Prager Kubismus oder des Wiener Kinetismus – können dank dieser Betrachtung neu interpretiert werden. Denn nun sind die Beziehungen zwischen der Kunst und den Künstlern der Donaumonarchie sichtbar.

 [Der Titel im Katalog](#)