

Michael Pauen, Marburg

Die Wissenschaft vom Schönen

Kunstpsychologie und die Ästhetik der Moderne

Die Ästhetik der Moderne¹ entsteht, glaubt man den Versicherungen ihrer maßgeblichen Vertreter, in einer Zeit weitgehenden ästhetischen Desinteresses. Geistesverwandte vermag sie, Nietzsche ausgenommen, allenfalls in der Goethezeit zu finden: auf Kant, Hegel und Schelling, zuweilen noch auf Schopenhauer beruft sie sich gegen die ästhetische Ignoranz der Zeitgenossen. Ihre Bestätigung erfährt diese Genealogie in der gegenwärtigen Forschung zur Theorie der Moderne: In den Ahnengalerien von Adorno, Benjamin oder Bloch wird das neunzehnte Jahrhundert im allgemeinen nur durch Baudelaire oder Nietzsche repräsentiert. Ausführliche Arbeiten zur Geschichte der Ästhetik berücksichtigen darüber hinaus allenfalls noch den Neukantianismus oder die Vertreter der Hegelschule: Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* natürlich, zuweilen noch C.H. Weiße oder das umfangliche Werk Friedrich Theodor Vischers.

Bemerkenswert ist diese Beobachtung vor allem deshalb, weil die Ästhetiker der Moderne zumeist akademischen Traditionen entstammen, denen eine Vernachlässigung kunstphilosophischer Fragestellungen kaum vorgeworfen werden kann. Dies gilt für die Lehrer Blochs – Lipps und Külpe – nicht weniger als für Hans Cornelius, der als Frankfurter Ordinarius für Philosophie eine wichtige Rolle für Adorno, eine unselige für Walter Benjamin gespielt hat.

Das ästhetische Werk Lipps' beispielsweise, neben seiner zweibändigen Ästhetik zahlreiche Einzelveröffentlichungen, trifft zudem keineswegs auf ein abgeneigtes Publikum; ein Zeitgenosse bemerkt vielmehr, „daß sich gerade in der Gegenwart nicht nur bei ihren fachwissenschaftlichen Vertretern, sondern auch in weiten Kreisen der Gebildeten ein immer wachsendes Interesse für sie [die Ästhetik] entfaltet.“²

Jene ‚fachwissenschaftlichen Vertreter‘ verstehen sich allerdings in der

¹ Der Begriff wird hier im engeren Sinne verwendet, er bezieht sich also im wesentlichen auf Kunst und Kunsttheorie im Gefolge der Avantgarde.

² Ernst Meumann: Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. Leipzig 1908, III.

Mehrzahl nicht als die Erben von Idealismus und Transzendentalphilosophie, sie zählen vielmehr zu einer seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zusehends an Einfluß gewinnenden Strömung, die die Kunsttheorie – in bewußter Antithese zur spekulativen Ästhetik des Idealismus – als ‚psychologische Wissenschaft‘ begreift. Von besonderem Interesse ist eine Beschäftigung mit dieser Tradition nicht nur, weil damit ein heute fast völlig in Vergessenheit geratener Ansatz wieder ans Licht gebracht wird³, sondern auch deshalb, weil sie Antwort zu geben verspricht auf die Frage, ob die skizzierte ‚offizielle‘ Genealogie der Moderne nicht durch eine apokryphe zu ergänzen ist, ob also die Ästhetik der Moderne nicht stärker, als ihren Vertretern lieb sein mag, an eine Tradition anknüpft, die eines ihrer strengsten Tabus: die konstitutive Differenz von Kunst und Wissenschaft geradezu planmäßig mißachtet hatte.

Keineswegs soll dabei der Eindruck erweckt werden, der Begriff ‚psychologische Ästhetik‘ bezeichne eine in sich beschlossene Tradition. Sieht man von der Herbart-Schule ab, deren Elementarismus freilich wegweisend wird für die weitere Entwicklung, so hat auch eine kurzgefaßte Darstellung hier zumindest zwei wichtige Richtungen zu unterscheiden: einerseits die im zweiten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts durch Fechner begründete *experimentelle Ästhetik*, die hier nur skizziert werden kann; auf der anderen Seite die *Einfühlungsästhetik* Lipps’ und Volkelt’s, deren Hauptwerke kurz nach der Jahrhundertwende erscheinen – aufgrund ihrer größeren Bedeutung für die Theorie der Moderne soll sie hier ausführlicher dargestellt werden.

Der nachstehende Abriss sucht zunächst neben den Grundzügen der theoretischen Positionen dieser beiden Schulen auch die Entwicklungslogik sichtbar zu machen, die sie aufeinander folgen läßt. Besonderes

³ In jüngster Zeit sind allerdings vor allem in Psychologie und Kunstwissenschaft einige Arbeiten zur psychologischen Ästhetik entstanden: Christian G. Allesch: *Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*. Göttingen, Toronto, Zürich 1987. Hermann Drüe: *Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich*. In: Ekkehard Mai, Stephan Waetzold, Gerd Wolandt (Hrsg.): *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*. Berlin 1983. (= *Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich*, 3) Stephan Nachtsheim: *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920*. Berlin 1984. (= *Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich*, 7) Klaus-Peter Lange: *Zum Begriff der Einführung (Theodor Lipps und Johannes Volkelt)*. In: Helmut Koopmann; J. Adolf Schmoll (Hrsg.): *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert Bd. 1*. Frankfurt 1971, 113–128.

Augenmerk gilt dabei dem Bemühen der psychologischen Ästhetiker, durch die Beschränkung auf *Tatsachen* jene ‚Willkür‘ zu überwinden, die sie der idealistischen Kunstphilosophie vorwerfen. In einem zweiten Teil soll dann der Umbruch zur Ästhetik der Moderne vor allem am Beispiel von Wilhelm Worringers Schrift über *Abstraktion und Einfühlung* verfolgt werden. Sie eignet sich hierzu nicht allein aufgrund ihrer außerordentlichen Wirkung, sondern auch deshalb, weil sie geradezu paradigmatisch ist für das angedeutete Widerspiel von Abbruch und Kontinuität.

I.

Gustav Theodor Fechner

Gemeinsam, wie gesagt, ist den unterschiedlichen Richtungen der *psychologischen Ästhetik* zuallererst die – häufig polemisch formulierte – Abgrenzung von der Ästhetik des Idealismus. Bereits Herbart hatte „die Vermengung der Aesthetik und Metaphysik“ als „das eigentliche, radicale Uebel der ganzen neuern Philosophie“⁴ gebrandmarkt. Fechner wirft der idealistischen Ästhetik vor, sie habe es nur zu ‚Phrasen‘⁵, ‚philosophischen Speculationen‘ und ‚künstlerischen Aperçus‘⁶ gebracht. Orientieren müsse sich die Ästhetik nicht an der Metaphysik, sondern an den Naturwissenschaften, von deren Methoden Fechner hofft, sie würden die Ästhetik „ins Bereich des Experimentes, des Masses und der Rechnung“⁷ führen. Aus der Kunstphilosophie wird somit ein „Zweig der äussern Psychophysik, die sich ... mit den Massbeziehungen zwischen Reiz und Empfindungen, oder allgemeiner zwischen äusseren körperlichen Anregungen und innern psychischen Folgen zu beschäftigen hat.“⁸

Fechner stellt einerseits *Experimente* an, in denen die Versuchspersonen beispielsweise aus einer größeren Zahl von Rechtecken das ‚wohl-

⁴ Johann Friedrich Herbart: Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie. In: ders., Sämtliche Werke. In chronologischer Reihenfolge hrsg. von Karl Kerbach. Bd. IV. Langensalza 1891, 108 Anm.

⁵ Vgl. Gustav Theodor Fechner: Vorschule der Aesthetik (2 Bde.), Leipzig 1876. Bd. I, 17.

⁶ Gustav Theodor Fechner: Zur experimentellen Ästhetik. Erster Theil. Leipzig 1871. (= Abhandlungen der königlich sächsischen Akademie der Wissenschaften Bd. XIV), 557.

⁷ ebd.

⁸ ebd.

gefälligste' auswählen sollen, auf der anderen Seite untersucht er „die durchschnittlich vorkommenden Büchereinbände ... Cassenbillets, Wunschkarten ... Brieftaschen ... Chokolaten- und Bouillontafeln ... Schnupftabakdosen, Ziegelsteine“⁹ und vermißt schließlich die Rahmen von mehr als zehntausend Bildern europäischer Galerien. Die Ergebnisse werden statistisch ausgewertet, und in einer größeren Zahl von Tabellen weist Fechner nach, daß das ‚Wohlgefälligkeitsmaximum‘ für Rechtecke etwa dem ‚Goldenen Schnitt‘ entspricht, daß bei horizontalen Linien eine symmetrische Teilung bevorzugt wird¹⁰ und ein querformatiges Genrebild durchschnittlich 1,389 preussische Fuß hoch ist.¹¹

Daß es sich hier keineswegs um ein Randphänomen handelt, zeigen Stellungnahmen wie die Oswald Külpes, der 1907 in einem Bericht über den *Gegenwärtigen Stand der Experimentellen Ästhetik* konstatiert, „das Experiment hat sich bereits einen so sicheren und breiten Platz unter den Hilfsmitteln der ästhetischen Forschung erobert, daß es von dem Ästhetiker ebensowenig mehr ignoriert werden darf, wie von dem Psychologen.“¹² Die von Külpe referierten Ergebnisse scheinen allerdings eher den Kritikern recht zu geben. Stetson etwa kommt zu dem wenig spektakulären Ergebnis, „daß der Reim für die Hervorhebung des Abschlusses eines Verses von Wichtigkeit ist,“¹³ und eine von Külpe als „mustergültig“ gelobte Arbeit von L. Martin findet heraus, daß humoristische Darstellungen „bei längerer oder wiederholter Einwirkung an komischem Effekt“¹⁴ verlieren. Mit der zunehmenden Kritik an der experimentellen Ästhetik ist jedoch kein grundsätzliches Abrücken von den Methoden der stürmisch sich entwickelnden Naturwissenschaften verbunden: auch die übrigen hier vorzustellenden Autoren begreifen Ästhetik in erster Linie als induktive *Wissenschaft*, die auf empirischen *Tatsachen* aufzubauen habe.

Der bevorzugte Gegenstand dieser Methode ist allerdings in der Regel nicht das schöne *Objekt*. Was auf den ersten Blick angesichts des steigenden Interesses für kunsthistorische Phänomene befremden mag, folgt indes einer durchaus einsichtigen Logik: Gerade die Unüberschaubarkeit

⁹ Fechner 1876, Bd. I, 200.

¹⁰ Fechner 1871, 579.

¹¹ Fechner 1876, Bd. II, 190.

¹² Oswald Külpe, *Gegenwärtiger Stand der experimentellen Ästhetik*. In: Bericht über den II. Kongreß für experimentelle Psychologie. Leipzig 1907, 1–57.

¹³ Külpe, a.a.O. 44.

¹⁴ Külpe, a.a.O. 46.

des Materials, das von der Kunstgeschichtsschreibung angehäuft wird, läßt den Versuch, das *Wesen des Schönen* am Objekt zu erkennen, als illusorisch erscheinen.¹⁵ Die Konsequenz ist bereits bei Herbart ein Rekurs auf das Subjekt, und damit auf die Kantische Ästhetik, mit der sich praktisch alle genannten Autoren auseinandersetzen. Auch Fechner stützt sich bei seiner Bestimmung ästhetischer Grundformen in erster Linie auf das ‚Wohlgefallen‘ seiner Versuchspersonen, das dann unter dem Begriff des ‚Kunstgenusses‘ entscheidende Bedeutung für die Einfühlungsästhetiken gewinnt. Der transzendentalphilosophische Ansatz Kants wird allerdings in zunehmendem Maße psychologisiert; „die Ästhetik“, so formuliert Lipps die *communis opinio* kurz nach der Jahrhundertwende, „ist also eine *psychologische Disziplin*.“¹⁶

Konrad Lange

Einen Einblick in die Bedingungen, unter denen Ästhetik zu dieser Zeit entsteht, gibt Konrad Langes (1855–1921) Werk über das *Wesen der Kunst*.¹⁷ Von Bedeutung sind dabei nicht allein jene Erörterungen, die das Versprechen des Titels einzulösen suchen, sondern ebenso die methodischen Reflexionen des Autors, der das experimentelle Verfahren Fechners strikt ablehnt, ohne aber die Notwendigkeit einer Orientierung an dem Leitbild naturwissenschaftlicher Tatsachenkenntnis in Frage zu stellen. Angesichts der von der Kunstwissenschaft zutage geförderten Menge ästhetischer *Tatsachen* sei eine Bestimmung des Schönen am *Objekt* von vornherein zum Scheitern verurteilt. Jeder Versuch, Kriterien zu bestimmen, nach denen sich ein schönes Objekt von einem weniger schönen unterscheiden lasse, könne von den Befunden der Kunstgeschichte ad absurdum geführt werden. Einem normativen Kunstbegriff, wie ihn der Klassizismus Winckelmannscher Prägung propagiere, liege die willkürliche Beschränkung auf eine bestimmte Epoche zugrunde. Will die Ästhetik also nicht von vornherein vor der Kunstgeschichte kapitulieren, so muß sie am *Subjekt* ansetzen: Zur Kunstgeschichte tritt als zweite Quelle

¹⁵ Vergleiche dazu den folgenden Abschnitt über Konrad Lange.

¹⁶ Theodor Lipps: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*. Bd. I Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig 1903. Bd. II Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Hamburg und Leipzig 1906. Hier Bd. I, 1.

¹⁷ Konrad Lange: *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre*. 2 Bde. Berlin 1901.

der Fakten, auf die Lange sich beruft, die *Selbstbeobachtung*;¹⁸ Ästhetik wird, entschiedener noch als bei Herbart und Fechner, zu einem „Teil der Psychologie“¹⁹ erklärt.

Angedeutet ist damit eine Erklärung für die Dominanz der Kunstpsychologie im neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhundert: Neben der Bestrebung, dem von den Naturwissenschaften aufgestellten Maßstab der Tatsachenerkenntnis gerecht zu werden, entspringt sie auch dem Versuch, der Ästhetik ein neues Fundament zu verschaffen, nachdem die begrifflich kaum noch zu bewältigende Flut disparater Tatsachen jene Überzeugung von der Normativität der griechischen Antike widerlegt hatte, die noch weite Teile der Hegelschen Ästhetik bestimmt.

Gerecht zu werden sucht Lange dem „Bedürfnis nach einer wissenschaftlichen Begründung der Kunstlehre“²⁰ mit seiner *Theorie der Illusion*: „Nach meiner Überzeugung ist das wesentliche Kennzeichen aller höheren Künste im Unterschied von allen niederen, überhaupt der Kunst im Unterschied von allen anderen Thätigkeiten des Menschen die künstlerische Illusion.“²¹ Hieraus ergibt sich nicht nur eine stark subjektivistische Einfärbung,²² die die Ästhetik Langes allerdings mit fast allen zeitgenössischen Publikationen zum Thema verbindet,²³ sondern auch der Versuch des Autors, die Legitimation der Kunst aus sozialdarwinistischen Überlegungen abzuleiten. Der Wert des Schönen, so postuliert Lange, bestimme sich nach Maßgabe seiner Bedeutung für den *Kampf ums Dasein*.

Lange greift dabei zurück auf die bereits von Nietzsche konstatierte fortschreitende Intellektualisierung der modernen Lebenswelt, die eine Vielzahl von psychischen Fähigkeiten, von Emotionen und Leidenschaften verkümmern lasse. Gegen solche Depravationen, die die Chancen des Betroffenen im Kampf ums Dasein beeinträchtigten, helfe die Kunst. Sie erlaube es, Gefühle und Bewußtseinszustände, die aus der Alltagswirklichkeit verbannt seien, zumindest im Bereich der Illusion nachzuerleben. Offenkundig, daß Lange damit Überlegungen in die Terminologie

¹⁸ Lange, a.a.O. 33.

¹⁹ ebd.

²⁰ Lange, a.a.O. 28.

²¹ Lange, a.a.O. 77.

²² Eine senkrechte Säule, so Lange, sei „nicht deshalb schön, weil sie senkrecht ist, sondern weil wir mit dem senkrechten Dastehen die Vorstellung der aufwärts drängenden organischen Kraft verbinden.“ Lange, a.a.O. 276.

²³ s.u., 6

des Sozialdarwinismus übersetzt, die spätestens seit Schillers Schaubühnenaufsatz Gemeingut sind – eine Parallele, die Lange keineswegs verheimlicht, sondern als weiteren Beleg für die Richtigkeit seiner Illusionstheorie auffaßt, die allererst solche Fragmente in einen schlüssigen Zusammenhang bringen könne.

Zweifel an dieser Theorie, die auch eine Begründung der ästhetischen Autonomie zu liefern behauptet, tauchen spätestens dort auf, wo der Autor die sozialdarwinistisch definierte Rolle der Kunst ausdrücklich als die eines *Surrogats* bezeichnet. Zwar sei die Kunst „die *einzig*e Form, in der sich der Mensch künstlich die Vorstellungen und Gefühle verschaffen kann, die er zur Ergänzung seines Lebens braucht.“ Doch sei „der Vorgang ... dabei einfach der, dass der vollständigere, nach irgend einer Seite hin reicher entwickelte Mensch dem ärmeren weniger entwickelten seine Vorstellungen und Gefühle in der Form eines *Surrogates* genannt Kunst mitteilt.“²⁴ Konsequenz ist für Lange, daß dann, „wenn das Leben dem Menschen alles böte, wonach er seiner Natur nach verlangt ..., er sich nicht einen Schein, eine Kopie, ein Surrogat davon ... verschaffen“ müßte.²⁵ Kunst bleibt somit *Ersatz* jener wirklichen Erfahrungen, die allein das Leben bietet; ihre Existenzberechtigung reicht nur so lange, bis es dem Leben gelingt, jene Einschränkungen zu überwinden: dann kann das Original wieder an die Stelle der Kopie treten.

Von besonderer Bedeutung ist das Verhältnis dieser Theorie zur zeitgenössischen Kunstwirklichkeit. Es ergibt sich konsequent aus den Prinzipien des Darwinismus: Da sich grundsätzlich nur erhalten kann, was dem Kampf ums Dasein dienlich ist, fallen Norm und Existenz zusammen. Das Bestehende hat sich durch sein Überleben in jenem Kampf legitimiert, das Unterlegene als unwert erwiesen. Ausdrücklich kehrt Lange daher den entschieden affirmativen Zug seiner Ästhetik heraus: „Es kommt ihr [sc. der Illusionsästhetik] durchaus nicht darauf an, zu dekretieren: so soll die Kunst sein, sondern einfach festzustellen, so ist sie.“²⁶

²⁴ Lange, a.a.O. 54.

²⁵ Lange, a.a.O. 55.

²⁶ Lange, a.a.O. 23.

Theodor Lipps

Insbesondere im Gefolge der Wertphilosophie Rickerts wird das Bewußtsein für die Bedeutung von Normen auch im Bereich der Ästhetik erheblich geschärft. Sichtbar wird dies bei Theodor Lipps (1851–1914), der sich bemüht, „die in der Natur des ästhetischen Wertens liegende Norm“²⁷ zu erforschen. Die Einsicht, daß sich hierin eine „Gesetzmäßigkeit des Geistes“ offenbare, führt Lipps jedoch nicht zu der Konsequenz einer transzendentalphilosophischen Begründung, vielmehr sei es Sache der Psychologie, jene Gesetzmäßigkeit zu finden.²⁸ Gleichzeitig ist die Psychologie die Quelle jener Tatsachen, auf denen auch Lipps' Ästhetik basiert, die sich bereits im Untertitel als *Psychologie des Schönen und der Kunst* ankündigt.

Im Zentrum der Lippsschen Ästhetik steht die Theorie der *Einfühlung*. Zwar hat die Kategorie zum Zeitpunkt des Erscheinens seines Hauptwerkes schon eine mehr als einhundertjährige Geschichte,²⁹ doch erst jetzt wird sie zum Schlüsselbegriff einer Kunsttheorie, die sich als Psychologie begreift, ohne sich doch der von Fechner begründeten experimentellen Methode anzuschließen. Lipps' wichtigste Erkenntnisquelle ist vielmehr die *Selbstbeobachtung*. Ihr erschließt sich die *Einfühlung* als eine Identifikation des Betrachtenden mit seinem Gegenüber, die es bereits im Alltag erlaubt, aus der Mimik eines Gesprächspartners Aufschlüsse über dessen Befindlichkeit zu erhalten.³⁰ Von solch gewöhnlicher Einfühlung unterscheidet sich die ästhetische einerseits durch ihre symbolische Vermittlung, zum anderen durch ihre Freiheit von störenden äußeren Einflüssen und Zweckbestimmungen; nur in der Kunst ist es möglich, sich vollkommen, „ohne Rest, und damit ohne alle Gefahr der inneren Unfreiheit und des fühlbaren Zwanges durch das Object“³¹ einzufühlen.

Die Belebung und Befreiung, die der Betrachtende dabei erfährt, sind gleichzeitig Ursache des *Kunstgenusses*, der für Lipps zum eigentlichen Kri-

²⁷ Theodor Lipps: *Psychologie und Ästhetik*. In: *Archiv für die gesamte Psychologie* IX 1907, 91–116, das Zitat 111.

²⁸ ebd.

²⁹ Vgl. dazu vor allem Schillers Matthisson-Rezension, die eine psychologische Interpretation der Kantischen *ästhetischen Ideen* gibt: „Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Dichter hineinlegt, bleibt stets eine endliche; der mögliche Gehalt, den er uns hineinzulegen überläßt, ist eine unendliche Größe.“ F.S., *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. G. Fricke u. H.G. Göpfert. Bd. V München⁵ 1975, 1000 sq.

³⁰ Theodor Lipps: *Aesthetische Einfühlung*. In: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 22, 1900, 415–450, das Zitat, 417.

³¹ Lipps a.a.O. 424.

terium des Schönen wird: „Vom ‚ästhetisch Wertvollen‘ nun wissen wir von vornherein Eines: Es ist, wie alles Wertvolle, lustvoll.“³² Ähnlich wie Kant unterstellt Lipps dabei, daß es eine reine ästhetische Lust abseits von individuellen Faktoren gebe. Sie beruhe auf ‚psychischen Vorgängen‘, die der Seele ‚natürlich‘ seien. Dies gelte insbesondere für jede Zusammenfassung eines Mannigfaltigen zur Einheit. Lustvoll, so lasse sich folgern, sei ein Gegenstand vor allem dann, wenn er den Betrachter „zur Zusammenfassung in ein Ganzes oder in eine Einheit seiner eigenen Natur zufolge auffordert.“³³

Ob solche Lust nun allgemeingültig ist oder nicht – unübersehbar tritt hier wieder jener Primat des Subjekts hervor, der bereits bei Konrad Lange zu beobachten war. Ein zentrales Problem der Einfühlungstheorie verrät sich, wenn sie das Kunstwerk als *Spiegel* des Betrachtenden bezeichnet: Mit ihrem Subjektivismus verstellt sie sich die Möglichkeit, die Beschaffenheit des *Werkes selbst* als wesentlichen Bestandteil des Ästhetischen zu erkennen; das künstlerische Objekt wird bei Lipps – wie bei Lange – häufig zum *Anlaß* degradiert, der dem Subjekt nur Gelegenheit zur *eigenen* Entfaltung bietet. Der Rezipient wird dabei zum eigentlichen Künstler: „Es entsteht das Kunstwerk vor allem dadurch, daß ich das so geistig Geschaffene mit meinem Leben oder mit mir durchdringe. Dieser so geschaffene Gegenstand erst ist schön.“³⁴

Die Einfühlungstheorie stellt jedoch nicht nur eines der zentralen ästhetischen Paradigmen der Jahrhundertwende dar, sie kann auch als Präfiguration der ekstatischen *Versenkung* gelesen werden, jener Vorstellung also, die die Theoretiker der Moderne ausdrücklich in Opposition zur Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts entwickeln.³⁵ Ihnen kommt Lipps' Einfühlungsbegriff durch eine Tendenz entgegen, jene Verpflichtung auf Wissenschaftlichkeit und Tatsachennähe zu transzendieren, der sich der Autor ansonsten unterwirft: Das Subjekt der Einfühlung sei ein „überempirisches Ich“³⁶, der Betrachtende werde über sich selbst hinausgehoben, und erfahre sich als „ideelles und zugleich idealeres, d.h. ein reineres, zugleich irgendwie weiteres, höheres Ich.“³⁷ Kaum zu übersehen, daß die Einfühlung dabei zuweilen ekstatischen Charakter gewinnt, stellt sie sich doch dar als „ein vollkommenes Aufgehen meiner in dem optisch Wahrgenom-

³² Lipps, *Ästhetik* Bd. I, 6.

³³ Lipps, a.a.O. 19.

³⁴ Lipps, *Psychologie und Ästhetik*, 101.

³⁵ Siehe dazu unten, 15.

³⁶ Lipps, *Aesthetische Einfühlung*, 430.

³⁷ Theodor Lipps: *Die ethischen Grundfragen*. Hamburg Leipzig³ 1912, 201.

menen und dem, was ich darin erlebe.“³⁸ Für den Betrachtenden tritt nicht nur die empirische Wirklichkeit zurück, sondern auch er selbst, „als der in dieser Welt der Wirklichkeit Lebende und in sie Verflochtene.“³⁹

Der prinzipielle Unterschied zur Ästhetik der Moderne wird jedoch deutlich, wenn Lipps den Inhalt solcher Erfahrungen jenseits der Beschränkungen des Alltags beschreibt. Dem Einfühlenden wird nicht etwa – wie später Bloch und Adorno postulieren werden – ein Vorschein des Utopischen zuteil; er erfährt vielmehr, so die Lippsche Selbstbeobachtung, die sonst verborgene ‚Kraft‘ und ‚Größe seines Wesens‘, ein „ideales Ich“ also, das freilich aller ‚Unbeirrtheit und Freiheit‘ zum Trotz lediglich „größer zürnt, als ich im gemeinen Leben zu zürnen pflege“⁴⁰. Kaum zu vermeiden der Eindruck, daß Lipps dem ‚gemeinen Leben‘ gerade dort am stärksten verhaftet ist, wo er ihm entkommen zu sein glaubt.

In der Regel orientiert Lipps sich jedoch höchst bewußt an der ästhetischen und außerästhetischen Wirklichkeit. Nachdrücklich betont er die Geltung ästhetischer ‚Tatsachen‘: Ihrer Aufgabe, „den Sinn der Worte ‚Kunst‘ oder ‚künstlerische Tätigkeit‘ allgemein festzustellen“⁴¹, könne die Ästhetik nicht durch Dekrete gerecht werden, sondern allein indem sie frage, „was wird *tatsächlich* so genannt? Welches sind die aus der Betrachtung der Kunst, so wie sie vorliegt, und *allgemein als Kunst anerkannt wird*, resultierenden Merkmale der ‚Kunst‘.“⁴²

Ähnlich wie Lange glaubt Lipps dabei durch die Psychologie zu Gesetzen des ästhetischen Urteilens zu kommen, die – anders als Aussagen über die Objekte – der Relativierung durch die Kunstgeschichte überhoben seien. Zwar verkennt er nicht die „Geschichte des Geschmackes in der Menschheit,“⁴³ doch handle es sich dabei gleichsam nur um eine Oberflächenerscheinung, aus der die Ästhetik nach dem Vorbild der Transzendentalphilosophie die keiner Veränderung unterworfenen psychologischen Gesetze ableiten könne: „Diese, also auch die ästhetischen Prinzipien, haben *keine* Geschichte. Sie *können* für uns keine haben. Wesen, deren psychische Gesetzmäßigkeit eine andere wäre als die unsrige, sind für uns unvorstellbar.“⁴⁴

³⁸ Lipps, *Ästhetik I*, 125.

³⁹ Lipps, *Aesthetische Einfühlung*, 431.

⁴⁰ Lipps, a.a.O. 432.

⁴¹ Lipps, *Ästhetik I*, 3; Herv. d. Vf.

⁴² ebd.; Herv. d. Vf. Ähnlich äußert sich auch Lange, s.o., 5.

⁴³ Lipps, a.a.O. 94.

⁴⁴ Lipps, *Ästhetik I*, 94; Herv. i. Orig.

Im Widerspruch zu dem bereits beschriebenen methodischen Subjektivismus gesteht Lipps diesen Prinzipien durchaus Bedeutung für den Gegenstand zu: ihr objektives Korrelat ist die *Schönheit*, die neben dem Einfühlungsbegriff einen zweiten Schwerpunkt der Lippsschen Ästhetik bildet.⁴⁵ Selten verrät sich deren historischer Index so deutlich wie hier, wo sie, offenkundig bestimmt durch den zeitgenössischen Geschmack, nicht nur ihre eigenen methodischen Grenzen überschreitet, sondern in jene Identifikation von Kunst und Schönheit zurückfällt, die immerhin bereits die Hegelsche Ästhetik für die Kunst der Gegenwart problematisiert hatte und die – von Zola oder Baudelaire zu schweigen – bei Wagner und Nietzsche für obsolet erklärt worden war. „Kunst“, so formuliert Lipps unbeeinträchtigt zu Beginn seiner Ästhetik, „ist die gefässentliche Hervorbringung des Schönen.“⁴⁶

Lipps' Schönheitsbegriff zeigt sich dabei im wesentlichen klassizistischen Vorstellungen verpflichtet; als Ideal der Plastik beispielsweise gilt dem Zeitgenossen Rodins „die lebensgroße Darstellung des unbekleideten, schönen, jugendlichen Körpers.“⁴⁷ Die Gültigkeit des *Imitatio naturae*-Prinzips steht für ihn außer Zweifel⁴⁸, gleichzeitig wendet er sich gegen den – offenbar impressionistischen – ‚Irrtum‘, es gebe „in der Malerei Licht und Lichtwirkungen ganz und gar ohne Gegenstände, und Farben ganz und gar ohne Form.“⁴⁹ Kaum verwunderlich daher der Anthropozentrismus des Lippsschen Schönheitsideals: „In Wahrheit“, so die *Grundlegung der Ästhetik*, „ist der Mensch dem Menschen das Schönste, oder kann es sein, weil er eben Mensch ist.“⁵⁰

Die geradezu erschreckende Blindheit der Lippsschen Ästhetik gegenüber jenem Umbruch, der sich in der zeitgenössischen Kunstpraxis vollzieht, demonstriert abermals die Problematik solcher vermeintlich vorurteilslosen Fundierung der Ästhetik in ‚reinen Tatsachen‘. Abgesehen davon, daß ein derartiges Verfahren kaum imstande ist, neuen, von den bisherigen ‚Tatsachen‘ abweichenden Kunstformen gerecht zu werden, zeigt sich gerade bei Lipps, wie bereits die *Auswahl* jener Werke, die

⁴⁵ Der bereits erwähnte Untertitel nennt das Schöne noch vor der Kunst.

⁴⁶ Lipps, *Ästhetik* I, 3.

⁴⁷ Lipps, *Ästhetik* II, 129 sq.

⁴⁸ „Die Erfahrung hat mir gesagt, daß ein Eichbaum Eicheln und nicht etwa Rosen trage ... Und nun fordere ich, daß ein Eichbaum auch in der künstlerischen Darstellung Eicheln und nicht Rosen trage.“ Lipps, *Ästhetik* II, 76; cf., 62.

⁴⁹ Lipps, a.a.O. 173.

⁵⁰ Lipps, *Ästhetik* I, 105.

überhaupt als ‚kunstfähig‘ berücksichtigt werden, von der Norm eben jener ästhetischen Prinzipien bestimmt ist, die nach der methodischen Voraussetzung doch erst *Ergebnis* dieses Verfahrens sein sollen.

Zwar hält Lipps – wie gesagt – eine Ästhetik ohne Norm für ein ‚Unding‘⁵¹, doch seine Normen, so zeigt sich, sind nichts anderes als die Tatsachen selbst: Die Prinzipien des Schönen glaubt Lipps aus der Einsicht in den Wirkungszusammenhang, der dem ‚Schönheitsgefühl‘ zugrundeliegt, ableiten zu können⁵² – aus einem Gefühl also, hinter dem sich nichts anderes verbirgt als der zeitgenössische Geschmack. Was sich versteht als Begründung ästhetischer Prinzipien durch die dem Wandel des Geschmacks entzogenen Gesetze der Psyche, gerät damit zur umstandslosen Verabsolutierung des Zeitgeschmacks, die zur Norm nur das erklärt, ‚was allgemein als Kunst anerkannt wird.‘

Johannes Volkelt

Stärker noch als Lipps bemüht sich Johannes Volkelt (1848–1930), einer der letzten wichtigen Vertreter der traditionellen Kunstpsychologie, wissenschaftliche Ästhetik und Philosophie miteinander zu vermitteln. Ähnlich wie Lipps setzt Volkelt der „Ästhetik ... die Aufgabe, ohne metaphysische Voraussetzungen und unbekümmert um metaphysische Ziele die durch die entsprechende Erfahrungstatsachen gestellten Fragen zu erörtern.“⁵³ Ästhetik ist damit auch für Volkelt nur als „psychologische Wissenschaft“ denkbar, dennoch sucht seine Theorie neben der Selbstbeobachtung auch autobiographische Äußerungen von Künstlern, Erkenntnisse der Kunstgeschichte und schließlich auch die Schönheiten der Natur zu berücksichtigen.⁵⁴

Angesichts solcher Verpflichtung auf das Faktische läßt Volkelts Empfehlung aufmerken, die Ästhetik solle nicht nur den ‚bedeutsamen und

⁵¹ Lipps, *Psychologie und Ästhetik*, 110.

⁵² Lipps, *Ästhetik I*, 2 sq.; cf. *Psychologie und Ästhetik*, 112–114.

⁵³ Johannes Volkelt, *System der Aesthetik*. (3 Bde.) München 1905 ff. Das Zitat Bd. I, 30.

⁵⁴ Volkelt, a.a.O., 38: „Die Erfahrungsgrundlage für die Ästhetik besteht erstens aus dem, was der Ästhetiker in sich selbst ästhetisch erlebt; zweitens aus dem, was andere über ihre ästhetischen Erlebnisse äußern und mitteilen; drittens aus den Offenbarungen, mit denen die Künstler in ihren Schöpfungen an uns herantreten, und viertens aus der ästhetischen Sprache der Naturgestaltungen und Naturvorgänge.“

erleuchtenden Wahrheiten‘ der spekulativen Kunstphilosophie Gehör schenken, sondern sich selbst in letzter Konsequenz mit metaphysischen Fragen auseinandersetzen. Ausgangspunkt dieser Wiederbelebung der Metaphysik ist die Forderung nach ästhetischen Normen. Gerade weil sich die Psychologie als Tatsachenwissenschaft im strengen Sinne verstehen müsse, habe sie die *Begründung* dieser Normen der Metaphysik zu überlassen.

Deutlich wird hier die breite Anlage des *Systems der Ästhetik*, und tatsächlich bemüht sich Volkelt, wie vor ihm neben Hegel und Vischer wohl nur Hermann Lotze, möglichst alles verfügbare ästhetische Wissen in sein Werk zu integrieren. Anders als die meisten Kunstpsychologen wendet er sich von vorneherein gegen jeden Versuch, die vielfältigen Erscheinungsweisen des Ästhetischen unter einen Begriff des Schönen zu zwingen, ganz ausdrücklich betont Volkelt zudem den historischen Charakter seiner Disziplin. An die Stelle zeitloser ästhetischer Wahrheiten tritt für ihn eine prozeßhafte Abfolge verschiedener Ausprägungen der Kunst, deren Eigengesetzlichkeit die Theorie anzuerkennen habe. Diese Abfolge stellt sich indes nicht als zufälliges Nacheinander beziehungsloser Erscheinungsformen des Ästhetischen dar, sie läßt vielmehr eine genaue bestimmbare Entwicklungslogik erkennen: „Was ein Volk im Lauf der Zeiten in den Künsten hervorbringt, ist die stufenmäßige Entfaltung seiner künstlerischen Anlagen.“⁵⁵

Anders als beispielsweise Wilhelm Wundt, dessen *Völkerpsychologie* den Versuch unternimmt, die verschiedenen Phasen dieses Prozesses zu beschreiben, bemüht sich Volkelt in erster Linie um die Erkundung der *Triebkräfte*, die hier wirksam sind. Nicht zuletzt daraus ergibt sich für ihn die Notwendigkeit von ‚psychologischen Verfahrensweisen‘, kommt es doch für den Ästhetiker „vor allem auf das gefühls- und phantasiemäßige Sichhineinversetzen in die Seelenzustände vergangener Zeiten“ an.⁵⁶ Wie die meisten Kunstpsychologen vor ihm hegt Volkelt demgegenüber nur ein eingeschränktes Interesse für die Werke selbst; ein Augenmerk gilt dem rezipierenden Subjekt, dem überhaupt erst die Tatsache des Ästhetischen zu verdanken sei: „Der Gehalt, den uns die ästhetischen Gegenstände entgegenzubringen scheinen, wird ihnen in Wahrheit erst von unserer fühlenden Seele erteilt.“⁵⁷

⁵⁵ Volkelt, a.a.O. 22.

⁵⁶ Volkelt, a.a.O. 57.

⁵⁷ Volkelt, a.a.O. 10.

Als zentralen ästhetischen Prozeß betrachtet auch Volkelt die ‚besee-
lende Einfühlung‘. Gemeint ist damit nicht nur ein beherrschender
Zugriff des Subjekts, das „überall ... Geist von seinem Geiste spüren
will“⁵⁸ und das Ästhetische als Spiegel seiner selbst versteht. Sie ist ebenso
intuitives Verstehen, ein Akt der Versenkung: Auch Volkelt verwendet
zuweilen jenes Vokabular, dessen sich später die Ästhetik der Moderne
bedienen wird. Dem Auge, das sich „den Formen hingibt“, offenbare
sich die „Seele“ des Werkes;⁵⁹ Volkelt spricht überdies von ‚intuitivem
Schauen‘, bei dem eine ‚Verschmelzung‘ stattfindet. Zwar bricht er nie-
mals aus der Rolle des wissenschaftlichen Psychologen aus, der weiß, daß
es sich hier letztlich doch nur um Projektionen des Betrachters handelt,
dennoch zieht er selbst Parallelen zur Mystik: „Sollte jemand in dieser
Ansicht etwas von romantischer oder mystischer Psychologie sehen, so
habe ich hiergegen nichts einzuwenden.“⁶⁰

Maßgeblich für diese Affinität von Einfühlung und Ekstase ist die
konstitutive Distanz des Ästhetischen von der Realität, durch die der Be-
trachtende aus den Zwängen des Alltags herausgelöst wird. Der ästheti-
schen Kontemplation eigne „ein gewisses Hinausgerücktsein aus der
gewöhnlichen Wirklichkeit“⁶¹, das „als Erlösung von den Fesseln des
Lebens, als freie, losgelöste künstlerische Stimmung“⁶² erfahren werde.
Volkelt entspricht damit auch der eingangs zitierten Forderung nach
einer Hinwendung zur spekulativen Ästhetik, werden diese Thesen doch
offensichtlich vor dem Hintergrund der Kunstmetaphysik Arthur Scho-
penhauers formuliert, den Volkelt denn auch als Kronzeugen seiner Lehre
der künstlerischen *Entlastung*⁶³ vom Druck der Wirklichkeit bemerkbar:
Was bei Schopenhauer Erlösung aus einer gänzlich fremd gewordenen
Wirklichkeit ist, gerät Volkelt häufig zur bloßen Entspannung von ‚Sor-
gen und Zwecken des Alltags‘, die sich einstellt, wenn man in der ‚weihe-
vollen Atmosphäre‘ des künstlerischen Genießens dann und wann „einen
Dichter zur Hand“ nimmt.⁶⁴

⁵⁸ Volkelt, a.a.O. 446.

⁵⁹ Volkelt, a.a.O. 433.

⁶⁰ Volkelt, a.a.O. 245.

⁶¹ Volkelt, a.a.O. 309.

⁶² Volkelt, a.a.O. 353.

⁶³ Der Begriff, der später noch bei Gehlen besondere Bedeutung gewinnen sollte,
taucht bereits in Nietzsches *Geburt der Tragödie* auf. Friedrich Nietzsche, *Kriti-
sche Studienausgabe*. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München
1988 Bd. I, 134.

⁶⁴ Volkelt, a.a.O. 496; cf. 532.

Neben ‚Einfühlung‘ und ‚Entlastung‘ kennt Volkelt noch zwei weitere zentrale Momente des Ästhetischen: die ‚Anschauung der formalen Beschaffenheit des Gegenstandes‘ sowie das ‚fühlende Vorstellen des Menschlich-Bedeutsamen,‘ das sich im Objekt offenbart; zusammen stellen diese vier Kategorien die Quellen der ästhetischen Lust dar, des *Kunstgenusses*, den auch Volkelt als das entscheidende Kriterium ästhetischer Qualität ansieht.

Kaum verwunderlich daher, daß jene Kategorien als Ausdruck fundamentaler menschlicher Bedürfnisse gleichzeitig auch zur Grundlage der ästhetischen Normen werden. Volkelt geht dabei von der Annahme aus, daß „menschliche Werte ... sich nur aus menschlichen Bedürfnissen“ ergeben.⁶⁵ Dies gilt insbesondere für die Kunst: „Die ästhetischen Normen sind nichts Geheimnisvolles und Mystisches; sondern sie fügen zu einem bestimmten seelischen Tatbestande nur die weitere Bestimmung hinzu, daß in ihm ein bestimmtes wesentliches Bedürfnis der menschlichen Natur seine Befriedigung findet.“⁶⁶ Damit erklärt auch Volkelt, ähnlich wie Lipps, psychologische Tatsachen zu ästhetischen Werten: Bei jedem psychologischen Faktum läßt sich schließlich unterstellen, daß es auf ein entsprechendes Bedürfnis antwortet. Dieses – soweit es sich als ‚wesentlich‘ begreifen läßt – wäre damit auch gleichzeitig als Norm anerkannt. So ist denn eine ästhetische Norm „nichts anderes als ein bestimmter Inbegriff von Bewußtseinsvorgängen und deren Eigenschaften, insofern sie als unumgängliche Bedingung für das Erreichen einer gewissen Befriedigungsweise aufgefaßt werden.“⁶⁷

Neben der primären subjektiv-psychologischen haben die ästhetischen Normen aber auch eine objektive Bedeutung. Sie geben die Bedingungen an, die ein Werk erfüllen muß, um jenen psychischen Bedürfnissen gerecht zu werden. Kaum zu übersehen ist dabei, wie sehr auch Volkelt dem zeitgenössischen Geschmack verpflichtet ist. So leitet er aus der Norm des ‚menschlich bedeutungsvollen Inhalts‘ eine „Widerlegung der naturalistischen Auffassung von Kunst“⁶⁸ ab und verfällt oftmals einer recht barschen Beurteilung von Ungewohntem: Während Flauberts *Salammbô* und Zolas *Débâcle* „ästhetisch noch eben erträglich“⁶⁹ seien, werde es dem Leser in Dostojewskis *Schuld und Sühne* „zuweilen leiblich übel.“⁷⁰

⁶⁵ Volkelt, a.a.O. 368.

⁶⁶ ebd.

⁶⁷ Volkelt, a.a.O. 370.

⁶⁸ Volkelt, a.a.O. 458.

⁶⁹ Volkelt, *Ästhetik II*, 157.

⁷⁰ Volkelt, a.a.O. 158.

Die *endgültige* Legitimation jener Werte allerdings ist Sache der Metaphysik – einer ‚induktiven‘ Metaphysik, die sich, obwohl sie in weiten Teilen von den Vorstellungen Hegels, Schopenhauers und Hartmanns zehrt, als Fortführung der Tatsachenerkenntnis versteht.⁷¹

Trotz aller gegenläufigen Anstrengungen gerät diese Metaphysik freilich in höchstem Maße spekulativ: Als Ursprung des Weltprozesses identifiziert Volkelt einen ‚absoluten Wert‘, als dessen Selbstverwirklichung das ‚Sein‘ gedacht werden müsse.⁷² Da der absolute Wert wie jeder andere Wert auch nur in einem Bewußtsein existieren könne, sei damit gleichzeitig die Existenz des ‚absoluten Geistes‘ gesetzt, der nicht als reines Bewußtsein, sondern als ‚Streben‘ aufzufassen sei. Was für Volkelt als Korrektur des Hegelschen Panlogismus durch die Schopenhauersche Willensmetaphysik aussehen mag, erweist sich bei näherer Betrachtung als Übersetzung religiöser Vorstellungen in die Terminologie der Metaphysik. Der christliche Monotheismus wird bei Volkelt zum ‚Monismus des absoluten Selbstbewußtseins‘, das, nicht anders als der Gott des Neuen Testaments, durch seine unerschöpfliche Liebe gekennzeichnet sei. Voller Vertrauen in die „eine große Weltenharmonie, die durch den absoluten Geist gewährleistet ist“, ⁷³ läßt Volkelt seine Spekulation daher in einer ‚Metaphysik der absoluten Liebe‘⁷⁴ gipfeln.

Für die Ästhetik zieht der Autor hieraus insbesondere den Schluß, daß jene ‚intuitive Überzeugung‘ vom besonderen Wert der Kunst, die sich für jeden unbefangenen Betrachter ergeben müsse,⁷⁵ keinesfalls trügerisch sein könne. Das göttliche Bemühen um menschliches Wohlergehen offenbare sich überdies in der bereits von Kant bemerkten Harmonie zwischen den Naturschönheiten und dem menschlichen Bewußtsein⁷⁶, nicht zuletzt aber auch in der Sorge Gottes um „das Entstehen geeigneter Menschenexemplare für die Verwirklichung des ästhetischen Selbstwertes.“⁷⁷

⁷¹ cf. Volkelt, *Ästhetik* III, 501.

⁷² Volkelt, a.a.O. 503.

⁷³ Volkelt, a.a.O. 549.

⁷⁴ Volkelt, a.a.O. 539.

⁷⁵ Volkelt, a.a.O. 460.

⁷⁶ Volkelt, a.a.O. 548.

⁷⁷ Volkelt, a.a.O. 546.

II.

Wilhelm Worringer

Die bereits bei Volkelt erkennbaren Versuche einer Erweiterung kunstpsychologischer Fragestellungen werden – unter veränderten Voraussetzungen – weitergeführt in Wilhelm Worringers Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* (1909),⁷⁸ einer Schrift, die genau an der Bruchlinie zwischen moderner Ästhetik und Kunstpsychologie steht. Als *Beitrag zur Stilpsychologie* gedacht, leitet sie doch eine Auseinandersetzung mit dieser Tradition ein, die sich bald nicht mehr auf eine Diskussion über die richtige oder falsche Methode im Umgang mit Tatsachenerkenntnissen einläßt, sondern das Verhältnis des Ästhetischen zu den Tatsachen generell völlig neu bestimmt.

Paradoxerweise erlangt die Schrift diese Bedeutung nicht durch jene Forderung nach einer Ergänzung der Einfühlungstheorie, die sie bereits im Titel führt. Ihre Sprengkraft liegt vielmehr darin, daß sie unter dem Deckmantel kunstgeschichtlicher Fragestellungen Partei ergreift für eine Kunst, die mit all den Traditionen bricht, denen sich die Kunstpsychologie verpflichtet gefühlt hatte. Gleichzeitig entfernt sie sich von dem unbedingten Glauben an die Tatsachenerkenntnis: Worringer sieht hier nur noch eine naive Vertrauensseligkeit gegenüber der scheinhaften äußeren Wirklichkeit. Was sich als Plädoyer für den ästhetischen Wert entlegener Gebiete der Kunstgeschichte gibt, wird damit zu einer Stellungnahme, die – über den Bereich der Ästhetik hinaus – in höchst aktuelle Diskussionen eingreift.

Zentrum des Werks ist die Dichotomie von *Abstraktion* und *Einfühlung* – ein Dualismus, der neben den Kunstwerken selbst auch das Verhältnis des Menschen zur Welt betrifft. Die moderne Ästhetik, so lautet Worringers Hauptthese, müsse in ihrer Beschränkung auf den Einfühlungsbegriff vor großen Bereichen der Kunstgeschichte versagen: „Sie hat ihren archimedischen Punkt ... nur auf *einem* Pol menschlichen Kunstempfindens.“⁷⁹ Allein der Klassizismus, so wie er sich in Antike und Renaissance herausgebildet habe, könne Gegenstand der Einfühlung sein, nicht jedoch die ästhetischen Zeugnisse der Frühgeschichte oder die

⁷⁸ Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Neuausgabe München 1976 (zuerst München 1908).

⁷⁹ Worringer, a.a.O. 36.

ägyptische Kunst.⁸⁰ Sollen diese Perioden nicht von vornherein als minderwertig abqualifiziert werden, so sei die Verwendung einer zweiten, der Einfühlung entgegengesetzten kunstpsychologischen Kategorie: der *Abstraktion*, unumgänglich. *Abstraktion*, so betont Worringer, sei keineswegs dem Unvermögen eines Künstlers geschuldet, der in Wirklichkeit das Ziel einer möglichst perfekten Nachahmung der Natur vor Augen habe.⁸¹ Es handelt sich hier vielmehr um eine völlig eigenständige Kunstauffassung, deren Wurzeln Worringer in einem spezifischen *Weltgefühl* findet. Während der Klassizismus im naiven Weltvertrauen der Griechen gründe, sei die Abstraktion Ausdruck „einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinung der Außenwelt.“⁸² Worringer gibt sich jedoch nicht damit zufrieden, die Gleichrangigkeit des Abstraktionsdranges zu beweisen, er deutet ihn vielmehr als Ausdruck einer besonderen „Tiefe des Weltgefühls für die aller intellektuellen Beherrschung spotrende Unergründlichkeit des Seins.“⁸³

Damit überschreitet seine Schrift die Grenzen einer akademisch-kunsthistorischen Abhandlung und nimmt – unbewußt, wie der Verfasser in einem späten Vorwort sagt⁸⁴ – Stellung zu Problemen, die in der Gegenwart heftig umkämpft waren. Tatsächlich sieht Worringer seine Zeitgenossen „vom Hochmut des Wissens herabgeschleudert“; der Wirklichkeit stünden sie „nun wieder ebenso verloren und hilflos gegenüber wie der primitive Mensch.“⁸⁵ Mit den „Diesseitsmenschen, bei denen Sinnlichkeit und Intellekt gleicherweise sich voller Vertraulichkeit innerhalb des Weltbildes bewegen,“ sind offensichtlich auch die Vertreter der

⁸⁰ Der Gegensatz von ägyptischer und griechischer Kunst findet sich mit den gleichen Vorzeichen bereits 1890 bei Gauguin, der von dem „schrecklichen Irrtum des Naturalismus“ spricht, „der bei den Griechen mit Perikles begann ... Wahrheit liegt in einer reinen Geisteskunst, einer primitiven Kunst – die erhabenste von allen findet sich in Ägypten“ Gauguin, z.n. Friedrich Wilhelm Fischer: *Geheimlehren und moderne Kunst. Zur hermetischen Kunstauffassung von Baudelaire bis Malewitsch*. In: Roger Bauer, Eckhard Heftrich u.a. (Hrsg.), *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt 1977 344–377, das Zitat 359.

⁸¹ Besonders klar tritt diese Einstellung bei Konrad Lange hervor. Lange erklärt nicht nur ausdrücklich den Klassizismus zur normativen Kunstform (cf. Lange I, 38), sondern meint auch, die Ägypter „beabsichtigten ... ebenso wie alle anderen Völker die Natur darzustellen, und zwar so genau und lebendig und überzeugend, wie ihnen das nur möglich war.“ (Lange II, 279 cf. 277)

⁸² Worringer, a.a.O. 49.

⁸³ Worringer, a.a.O. 83.

⁸⁴ Vgl. das ‚Schlußwort nach fünfzig Jahren‘, Worringer, a.a.O. 16.

⁸⁵ Worringer, a.a.O. 52.

empirischen Wissenschaften mit ihrem unbeirrbareren Tatsachenglauben gemeint; sie hängen der „Armseligkeit rationalistisch-sinnlichen Erkennens“⁸⁶ nach, deren Pendant die auf Einfühlung und Nachahmung beruhende klassizistische Kunst der jüngeren Vergangenheit darstellt.

Spätestens hier bricht Worringer mit der Kunstpsychologie, hatte diese doch nicht nur den zeitgenössischen Klassizismus verabsolutiert, sondern auch dem Glauben an die Tatsachen gehuldigt. *Abstraktion*, so zeigt sich, hat normative Bedeutung auch für die in Worringers Schrift niemals direkt angesprochene Kunst der Gegenwart: Nur wenn diese sich auf den Abstraktionsdrang besinne, könne sie wieder zu jenen „gesetzmäßigen Formen“ zurückfinden, die Worringer als „die einzigen und höchsten“ bezeichnet, „in denen der Mensch angesichts der ungeheuren Verworrenheit des Weltbildes ausruhen kann.“⁸⁷

Moderne

Bezeichnet ist damit eine Konstellation, die für die weitere Auseinandersetzung mit der Kunstpsychologie bestimmend sein wird: Der radikale Bruch der modernen Avantgarden mit der Kunst der Vergangenheit veranlaßt ihre Programmierer dazu, auch die Theorien zu verwerfen, die sich selbst auf das festgelegt hatten, was „allgemein als Kunst anerkannt wird.“⁸⁸ Kompromittiert erscheint die psychologische Ästhetik außerdem durch jene Affinität zu den empirischen Wissenschaften, die im neunzehnten Jahrhundert bewußt angestrebt worden war. So tadelt beispielsweise Kurt Pinthus im Vorwort zur *Menschheitsdämmerung*, daß „die Geisteswissenschaften des ersterbenden 19. Jahrhunderts verantwortungslos die Gesetze der Naturwissenschaften und geistiges Geschehen“ übertragen hätten;⁸⁹ die dem Georgekreis angehörenden Herausgeber des *Jahrbuchs für die geistige Bewegung* nehmen für sich sogar das Recht in Anspruch, „diese wissenschaft nicht zur zu verachten sondern aufs äusserste zu bekämpfen.“⁹⁰ Hierin spiegelt sich ein grundsätzlicher Wandel im Wissenschaftsverständnis zu Beginn dieses Jahrhunderts. Jene „ungeheueren Fortschritte

⁸⁶ Worringer, a.a.O. 84.

⁸⁷ Worringer, a.a.O. 53.

⁸⁸ s.o., 7.

⁸⁹ Kurt Pinthus: *Menschheitsdämmerung*. Ein Dokument des Expressionismus. Hamburg 1986 (zuerst Berlin 1920), 22

⁹⁰ *Jahrbuch für die geistige Bewegung* III (1912), p. VIII.

der wirklichen Naturerkenntnis in diesem merkwürdigsten Abschnitte der menschlichen Geschichte“⁹¹, die Ernst Haeckel noch kurz vor der Jahrhundertwende gerühmt hatte, rufen wenige Jahre später in weiten Kreisen nur noch Spott hervor: „Der Biß in den Apfel der Erkenntnis, von einem harmlosen Mesopotamier unter günstigeren hygienischen Bedingungen vor mehreren Jahrtausenden vorgenommen,“ habe sich, so Gottfried Benn, für die moderne Wissenschaft „zu einer schweren Obstvergiftung entwickelt.“⁹²

Es bedarf keiner weiteren Erklärung, wenn unter diesen Bedingungen Kunst und Ästhetik nur noch antithetisch zur Welt der Tatsachen, als „Axt gegen diese Wirklichkeit“⁹³ definiert werden: Nur ‚Idioten‘, so Auburtin, könnten auf die Idee kommen, Kunst und Wissenschaft hätten etwas miteinander gemein: „Sie sind Todfeindinnen, und wo die eine ist, da flieht die andere.“⁹⁴ Kaum verwunderlich, daß manche Positionen der Moderne geradezu als bewußte Antithesen zur Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts verstanden werden können. Dem psychologischen Subjektivismus stellt vor allem Walter Benjamin einen kaum minder radikalen Objektivismus entgegen: „Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar ... kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörschaft.“⁹⁵

Ihre Erklärung finden hier auch die oft geradezu allergischen Reaktionen auf den Begriff des „sogenannten Kunstgenusses“⁹⁶, von dem Adorno kurz und bündig fordert, er sei ‚abzuschaffen‘⁹⁷: „Wer Kunstwerke konkretistisch genießt, ist eine Banause.“⁹⁸ Tatsächlich spielte der Begriff in

⁹¹ Ernst Haeckel: *Die Welträtsel. Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie.* Stuttgart 1986 (zuerst Leipzig 1899), 5.

⁹² Gottfried Benn: *Das moderne Ich* (1920). In: ders., *Essays und Reden.* Mit einer Einführung hrsg. von Bruno Hillebrand. Frankfurt a. M. 1989, 38.

⁹³ Benn, a.a.O. 39.

⁹⁴ Victor Auburtin: *Die Kunst stirbt.* München 1911, z.n. Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hrsg.), *Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe* von Klaus Lankheit. München 71989, 253.

⁹⁵ Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers.* In: ders., *Gesammelte Schriften.* Unter Mitwirkung von Th.W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. VI. 1 Frankfurt a. M. 1972, 9.

⁹⁶ Ernst Bloch, *Geist der Utopie,* Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923, Frankfurt a. M. 1964, 26.

⁹⁷ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie.* Hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1973, 30.

⁹⁸ Adorno, a.a.O. 26 sq.

der psychologischen Ästhetik eine entscheidende Rolle, schien er doch nicht nur die Möglichkeit zu bieten, die Qualität eines Werkes zu objektivieren; *Kunstgenuss* stand auch für ein behagliches Wohlbefinden, das den Freund des Guten, Wahren und Schönen befähigen sollte, anschließend um so beherzter in den *Kampf ums Dasein* einzugreifen. Im Gegensatz dazu versteht die Theorie der Moderne ästhetische Erfahrung als Ekstase, die das rezipierende Subjekt über seine empirische Existenz hinweghebt und damit jene Wirklichkeit überwinden hilft, für deren Regeneration die psychologische Ästhetik die Kunst benutzt sehen wollte.

Gerade solche Reaktionen auf Positionen der Kunstpsychologie zeigen, daß deren Kenntnis schon allein als Kontrastfolie, von der sich die Ästhetik der Avantgarde abzuheben sucht, unerlässlich ist. Unbeschadet dessen werden jedoch bei näherer Betrachtung auch einige verschwiegene Anleihen sichtbar. Franz Marc etwa, der sich überzeugt gibt, daß die empirische Wissenschaft bald zu einer ‚kleinen Nebendisziplin‘ verkommen werde, spricht von dem Versuch, sich „pantheistisch einzufühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur.“⁹⁹ Auch Ernst Bloch verwendet zuweilen den Begriff der ‚Einfühlung‘¹⁰⁰, er lehnt sich zudem in den Schilderungen der ästhetischen Erfahrung an die Methode seines Lehrers Lipps an. Die adäquate Rezeption musikalischer Werke beispielsweise „wäre gar nicht möglich ohne *eingefühlte*, kräftig betätigte Willensspannung, die behält, mitzieht und eben die Folgen, die tönend noch gar nicht da sind, vorwegnimmt.“¹⁰¹ Tatsächlich spiegelt der ästhetische Subjektivismus des Blochschen Frühwerks, das Kunsterfahrung als ‚Selbstbegegnung‘ versteht, recht genau jene Fixiertheit auf den Rezipienten wider, durch die sich die Kunstpsychologie auszeichnet.

Doch auch die Reduktion der ästhetischen Erfahrung auf die Empfindung des Betrachters spiegeln sich in der modernen Ästhetik wider: In der Motivik von Reiz und Sensation, wie sie die literarische *Décadence* variiert, erhält sich offensichtlich jenes Charakteristikum der psychologischen Methode. Aufschlußreich ist hier eine Bemerkung aus Huysmans' *A Rebours*, einem der Schlüsseltexte der literarischen *Décadence*. Der Protagonist fordert dort, daß ein Werk ihm durch „die sublimierten

⁹⁹ Franz Marc, Schriften. Hrsg. v. Klaus Lankheit Köln 1978 p. 98.

¹⁰⁰ Bloch, a.a.O. 19, 30, 47.

¹⁰¹ Bloch, a.a.O. 181. Herv. d. Vf.

Empfindungen ... eine unerwartete Erschütterung“ verschaffe, gleichzeitig zeigt er sich – ebenso wie der psychologische Ästhetiker – bemüht, „deren Ursachen ... zu analysieren.“¹⁰²

Auf ähnliche Quellen deutet Adornos Begriff der ästhetischen Erfahrung. Als ‚adäquate Erkenntnis von Ästhetischem‘ stellt sie den spontanen „Vollzug der objektiven Prozesse“ dar, „die vermöge seiner Spannungen darin sich zutragen.“¹⁰³ Obwohl Adorno immer wieder auf der Objektivität des Ästhetischen insistiert, zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß der Rezeption, verstanden als Aktualisierung jener Momente, die im Kunstwerk angelegt sind, eine wesentliche Rolle in seiner Konzeption zukommt. Tatsächlich postuliert er eine ‚Dialektik‘ zwischen Werk und Betrachter, die in Gang gesetzt werde durch „die Energie, mit der er [sc. der Betrachter] ins Kunstwerk eindringt.“¹⁰⁴ „Die Möglichkeit der Wahrheit, welche im ästhetischen Bild sich verkörpert“, müsse ihm dabei „leibhaft“¹⁰⁵ werden. Offenkundig folgt Adorno hiermit zumindest ein Stück weit jener kunstpsychologischen Erkenntnis, derzufolge sich ästhetische Phänomene nur aus dem Wechselspiel von Subjekt und Objekt, Produktion und Rezeption begreifen lassen.

Das Verhältnis der modernen Ästhetik zur Kunstpsychologie erweist sich somit als recht ambivalent. Lassen sich auf der einen Seite bestimmte Theoreme der Moderne, insbesondere die von Adorno und Benjamin erhobene Forderung nach Objektivität, nur als polemische Antwort auf die psychologische Ästhetik lesen, so zeugen der *Geist der Utopie* oder die *Ästhetische Theorie* andererseits doch auch vom direkten Einfluß kunstpsychologischer Fragestellungen. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Genese der modernen Ästhetik darf sich also nicht auf das Erbe von Idealismus, Transzendentalphilosophie und Romantik beschränken, zu dem sich die Programmatischer ganz offiziell bekennen, sie muß auch den kaum noch sichtbaren Spuren nachgehen, die zur psychologischen Theorie des Schönen führen: Die Ästhetik der Moderne erweist sich dabei als Widerpart und Nachfolger zugleich.

¹⁰² Joris-Karl Huysmans, *Gegen den Strich*. Übersetzt und hrsg. von Walter Münz und Myriam Münz. Stuttgart 1992, 207.

¹⁰³ Adorno, a.a.O. 109.

¹⁰⁴ Adorno, a.a.O. 261.

¹⁰⁵ Adorno, a.a.O. 363.