

›Form‹ und ›Gestalt‹

Zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900

von

MAGDALENA BUSHART

I.

»Es wird also Zeit, daß die jungen Kunsthistoriker das Studium der exakten Psychologie als Nebenfach wählen. Wenn ich Ordinarius wäre (ein irrealer Bedingungssatz), würde ich es von allen meinen Schülern verlangen.«¹ So lautete das Resümee, das Max Deri 1915 in seiner Besprechung von Kurt Gerstenbergs Dissertationsschrift ›Deutsche Sondergotik‹ zog.² Die Empfehlung war zwar rhetorisch gemeint, erscheint aber symptomatisch für den Paradigmenwechsel, der innerhalb der Kunstgeschichte seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts stattgefunden hatte. Im Lichte jüngster Debatten um »turns and terms«³ des Faches könnte man ihn als ›anthropological turn‹ bezeichnen, als Wendung weg von materialistischen Denkmodellen, von den Normen der idealistischen Ästhetik und von der Geschichte hin zu menschlichen Empfindungen und Verhaltensweisen, die, ganz allgemein gesprochen, bei der Produktion und Rezeption von Kunst ins Spiel kommen. An ihrem Beginn standen die Ablehnung einer philologisch-historisch ausgerichteten Forschung und der Wunsch, die Kunstgeschichte nach dem Vorbild der naturwissenschaftlichen Disziplinen als exakte Wissenschaft mit eigenen Methoden und Fragestellungen zu etablieren. Statt (wie beispielsweise Hermann Grimm) Lebensbilder berühmter Maler zu liefern, statt (wie Jacob Burckhardt und Carl Schnaase) Kunst im Kontext der allgemeinen Kulturgeschichte zu begreifen oder sich (wie etwa Anton Springer) mit dem Sammeln,

¹ MAX DERI, Rezension von: Kurt Gerstenberg, Deutsche Sondergotik, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 8 (1915) S.98–101, S.101.

² KURT GERSTENBERG, Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung ueber das Wesen der deutschen Baukunst im spaeten Mittelalter, München 1913.

³ Vgl. etwa das Programm zum XXVI. Kunsthistorikertag, Hamburg, 21.–25. März 2001.

Beschreiben und Zuordnen von Artefakten zu begnügen, wollte man sich dem spezifisch Künstlerischen und seinen Gesetzmäßigkeiten widmen. Am Ende ging es um den Anspruch, eine Abfolge von (nationalen) Weltanschauungen zu rekonstruieren, die nicht mehr aus geschichtlichen Verläufen, sondern aus der »Variabilität seelischer Kategorien«⁴ gewonnen sei und deren Ergebnisse gerade deshalb der politischen Zukunft eines Landes dienstbar gemacht werden könnten.

Die Neuorientierung war nicht frei von Risiken und Nebenwirkungen. Mit ihr verschwanden nämlich nicht nur sogenannte ›äußere‹ und vermeintlich kunstfremde Faktoren wie historischer Kontext, Funktion und Ikonographie aus dem Blickfeld der Forschung, sondern zunehmend auch die Werke selbst. Sie begannen sich gleichsam in ihrer materiellen Substanz aufzulösen und in Kräfteverhältnisse und Bewegungsströme zu zerfallen. Als solche dienten sie zunächst als Figuren für individuelle Körpergefühle und Stimmungswerte, dann aber auch als Ausdruck kollektiver Gefühlswelten – etwa der ethnisch definierten ›Volksseele‹ oder typologischer Idealzustände. Zugleich wurden die Kompetenzen über die angestammten Gebiete Architektur, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe hinaus ausgeweitet. Grundsätzlich fühlte man sich nun auch für Sprache und Musik, ja sogar religiöse Riten zuständig; schließlich konnte dem Psychologen jede kulturelle Äußerung als Studienobjekt dienen: »Von der Art, ein Zimmer zu möblieren, einen Tisch zu servieren, bis zu der Form des Gebetes und der Totenbestattung, nichts, was nicht verdiente, untersucht, erklärt, gedeutet zu werden, denn überall ist ein Seelisches ausgedrückt, etwas vom Innersten des Menschen.«⁵ Die Folge war eine Nivellierung der unterschiedlichen Gattungen und Bereiche, und so stellte sich statt der angestrebten Exaktheit interessensgeleitete Beliebigkeit ein. Auf der anderen Seite eröffneten die veränderten Fragestellungen aber auch neue Perspektiven. Sobald es nicht mehr um das einzelne Werk, sondern um die in ihm wirkenden »formbildenden Kategorien der Seele«⁶ ging, konnte man der Gebrauchskunst grundsätzlich den gleichen Rang zugestehen wie der ›Hochkunst‹. Und da »jede geschichtliche Leistung als Produkt von Kräften psychischer Natur«⁷ verstanden wurde, relativierte sich das naturgeschichtliche Modell von Aufstieg, Blüte und Verfall, gerieten die lange als ›Verfallszeiten‹ gemiedenen und aus dem Kanon der Stilgeschichte

⁴ WILHELM WÖRINGER, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 12.

⁵ HEINRICH WÖLFFLIN, Tagebucheintrag vom 4.3.1889, zit. nach: DERS., *Heinrich Wölfflin (1864–1946): Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, hg. v. JOSEPH GANTNER, Basel – Stuttgart 1982, S. 63.

⁶ WÖRINGER, *Formprobleme* (wie Anm. 4) S. 11.

⁷ GERSTENBERG, *Sondergotik* (wie Anm. 2) S. 15.

ausgeschiedenen Epochen wieder ins Blickfeld. Die Entmaterialisierung wird die Beschäftigung mit ihnen zusätzlich erleichtert haben – was als Form dem Zeitgeschmack widerstrebte, konnte als Psychogramm dem Zeitempfinden durchaus entsprechen. In jedem Falle kommt den psychologischen Untersuchungen das Verdienst zu, der Kunst der Spätantike, der Gotik und des Barock zunächst in der wissenschaftlichen Diskussion und wenig später auch in der allgemeinen Wahrnehmung die lange verweigerte Anerkennung gesichert zu haben.⁸

Wenden wir uns zunächst kurz den Voraussetzungen für diese neue Kunstgeschichte zu. Sie lagen zu gleichen Teilen in der Philosophie wie in der sich eben erst als eigene Disziplin profilierenden Psychologie. Von philosophischer Seite kamen die Anregungen aus der Einfühlungsästhetik, die seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts als Gegenmodell zum Formalismus in der Nachfolge Herbarts diskutiert wurde; als Begründer dieser Richtung sind vor allem Friedrich Theodor Vischer und sein Sohn Robert, Hermann Lotze und Johannes Volkelt zu nennen.⁹ Sie alle suchten die Gründe für ästhetisches Wohlgefallen oder Mißfallen nicht primär in formalen Eigenschaften oder dem geistigen Wesensgehalt eines Kunstwerks, sondern in der Beziehung zwischen betrachtendem Subjekt und betrachtetem Objekt. Ästhetisches Verhalten verstanden sie als einen Akt des Symbolisierens. Der Betrachter erfährt das Kunstwerk als Ausdruck von Kräfteverhältnissen oder motorischen Bewegungen, die er in Analogie zur eigenen Körpererfahrung setzt und für sich nachvollzieht – sei es in der Phantasie, sei es am eigenen

⁸ Vgl. HANS-HARALD MÜLLER, *Barockforschung: Ideologie und Methode. Ein Kapitel deutscher Wissenschaftsgeschichte 1870–1930*, Darmstadt 1973; HERBERT JAUMANN, *Die deutsche Barockliteratur. Wertung – Umwertung*, Bonn 1975; MAGDALENA BUSHART, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunsttheorie und Kunstgeschichte 1911–1925*, München 1990; OTTO GERHARD OEXLE, *Die Moderne und ihr Mittelalter. Eine folgenreiche Problemgeschichte*, in: PETRE SEGE (Hg.), *Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt*, Sigmaringen 1997, S. 307–364.

⁹ FRIEDRICH THEODOR VISCHER, *Kritik meiner Aesthetik (1866 und 1873)*, in: DERS., *Kritische Gänge* 4, hg. v. ROBERT VISCHER, Neuaufgabe München 1914–1922, S. 222–419; HERMANN LOTZE, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München 1868; ROBERT VISCHER, *Über das optische Formgefühl, wieder abgedruckt in: ROBERT VISCHER, Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem (1872)*, Halle/ Saale 1927, S. 1–44; JOHANNES VOLKELT, *Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik*, Jena 1876. Vgl. dazu STEPHAN NACHTSHEIM, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich 7)*, Berlin 1984, S. 67–115; CHRISTIAN ALLESCH, *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, Göttingen 1987, S. 303–351; HARRY FRANCIS MALLGRAVE/ ELEFTHERIOS IKONOMU (Hg.), *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873–1893*, Santa Monica 1994; HERIBERT SCHNEIDER, *Historik und Systematik. Friedrich Theodor Vischers Bemerkungen zur Kunst und Theorie der Künste im neunzehnten Jahrhundert*, Weimar 1996.

Leib. Die Gefühle, die sich dabei einstellen, werden auf den leblosen Gegenstand zurückprojiziert und als diesem eigentümliche Werte empfunden. Weiterentwickelt wurde die Einfühlungslehre um die Jahrhundertwende durch Theodor Lipps, der an die Stelle der (passiven) Selbstversetzung die Selbstbetätigung des Subjekts setzte.¹⁰ Bei Lipps geht der Betrachter ganz im Gegenstand auf; er lebt in ihm und so ist, was er ästhetisch bewertet, letztlich nichts anderes als das dort erlebte eigene Leben.¹¹ Ästhetisches Wertgefühl wird zum »Selbstgefühl«, das aber, da es an einen bestimmten Gegenstand gebunden bleibt, »objektiviert« wird.¹²

Etwa zeitgleich mit den Hauptwerken der frühen Einfühlungstheorie erschienen mit Theodor Fechners ›Vorschule der Ästhetik‹ und Wilhelm Wundts ›Grundzügen der physiologischen Psychologie‹ zwei experimentalspsychologische Schriften, die die Aussicht auf eine Ästhetik jenseits aller spekulativen Entwürfe zu eröffnen schienen – Fechner prägte dafür das vielzitierte Wort von der »Aesthetik von unten«.¹³ Während Fechner aber noch im Rahmen der Philosophie argumentierte, siedelte Wundt seine Untersuchungen in einem Grenzbereich zwischen Natur- und Geisteswissenschaften an: Ersteren seien sie durch die Beschreibung physiologischer, also äußerer Vorgänge verpflichtet, letzteren könnten sie als Grundlage für die Erforschung innerer Entwicklungszusammenhänge dienen. Schließlich habe »jede Äußerung des menschlichen Geistes [...] ihre letzte Ursache in Elementarererscheinungen der inneren Erfahrung«.¹⁴ Tatsächlich traf das Hilfsangebot bei

¹⁰ THEODOR LIPPS, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, 2 Bde., Hamburg – Leipzig 1903 und 1906, Bd. 2, S. 7 und passim.

¹¹ Lipps erklärt dies 1907 in einem Aufsatz so: »Was in der ästhetischen Wertung bewertet wird, der Gegenstand der Wertung, ist das sinnlich mir gegenüberstehende Objekt und nur dieses [...]. Der Grund der Wertung aber, oder dasjenige, was den Wert in sich schließt, ist nicht dies Sinnliche als solches, sondern das eingefühlte Leben. Und dies Leben ist mein Leben, oder es ist Ich, oder eine Betätigungsweise meiner selbst. Dieses Ich aber ist nicht betrachtet, sondern erlebt; es ist nicht mein ›Gegenstand‹, sondern eben ich, wie ich in der Betrachtung jenes sinnlich gegebenen Gegenstandes bin und mich fühle [...].« THEODOR LIPPS, *Ästhetik*, in: PAUL HINZENBERG (Hg.), *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele*, Teil I, Abteilung VI: *Systematische Philosophie*, Berlin – Leipzig 1907, S. 349–387, S. 368.

¹² »Aller ästhetischer Genuß ist Genuß des objektivierten eigenen, in der Betrachtung des Objekts bereicherten, ausgeweiteten, über sich selbst, d. h. über das alltägliche oder das reale Ich hinausgehobenen Ichs. Ich nannte oben dies Ich ein ideelles. Es kann aber nie umhin, zugleich ein mehr oder minder ideales zu sein.« LIPPS, *Ästhetik* (wie Anm. 11) S. 369.

¹³ GUSTAV THEODOR FECHNER, *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig 1876, S. 4. Zu Fechners ästhetischen Schriften vgl. zuletzt HANS-JÜRGEN ARENDT, *Gustav Theodor Fechner. Ein deutscher Naturwissenschaftler und Philosoph im 19. Jahrhundert* (Daedalus. Europäisches Denken in deutscher Philosophie 12), Frankfurt a. M. u. a. 1999, S. 194–202.

¹⁴ WILHELM WUNDT, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, 2 Bde., Leipzig ²1880, Bd. 1, S. 4.

den Geisteswissenschaften auf lebhaftere Resonanz. So auch bei den Kunsthistorikern, die es umso lieber in Anspruch nahmen, als sich die Erkenntnisse der Psychologen als kompatibel mit den psychologisierenden Tendenzen der neueren Ästhetik erwiesen. Freudig konstatierte Heinrich Wölfflin: »Die Wissenschaften werden jetzt alle systematisch. Die politische Geschichte verbindet sich mit Staats- und Rechtswissenschaft, die Sprachgeschichte mit Lautphysiologie, die Kunstgeschichte und Literaturgeschichte mit Psychologie und Ästhetik [...].«¹⁵

Nach Wundt beruhen alle psychischen Vorgänge auf einem komplexen Wechselspiel zwischen inneren und äußeren Erfahrungen: Der Sinnesreiz löst Empfindungen aus, die von Gefühlen der Lust oder Unlust begleitet werden. Diese reagieren mit anderen Gemütsbewegungen – analogen Empfindungen oder Assoziationen –, verschmelzen zu Gruppen oder Reihen und wirken in ihrer neuen, zusammengesetzten Form als Affekte auf den Körper zurück. Als kleinste Einheit im Bereich ästhetischen Urteilens gelten in diesem Modell die »ästhetischen Elementargefühle«, also jene Gefühle des Wohlgefallens oder Mißfallens, die durch räumliche und zeitliche Vorstellungen im Bewußtsein hervorgerufen werden. Ausschlaggebend für die Bewertung sind, wie sich aus Versuchsreihen mit einfachen geometrischen Formen und kurzen Lautfolgen ergibt, die Faktoren Harmonie, Rhythmus, Proportion und Symmetrie. Sofern es sich um formale Prinzipien handelt, scheint das Gefallen von den Vorgaben »äußerer Naturbedingungen« abhängig zu sein. Denn als angenehm werden jene Verhältnisse gewertet, die sich in den meisten natürlichen Organismen wiederfinden, also regelmäßige, symmetrische, horizontal gegliederte Figuren von ausgewogenen Proportionen. Bestätigt fand Wundt diese Beobachtung vor allem durch die menschliche Gestalt. So wie der Körper organisiert ist, nämlich bilateral symmetrisch mit einer vertikalen Achse und der horizontalen Entsprechung formverwandter, in der unteren Hälfte massiver, in der oberen leichter Teile und mit dem Kopf als krönendem Abschluß, so bauten sich auch die »Meisterwerke der Kunst [...] von unten nach oben vervollkommnend« auf und strebten »einem das Ganze beherrschenden Theil« zu.¹⁶

Die Formverhältnisse bilden damit die Grundlage des Werturteils. Eine höhere Wirkung stellt sich allerdings erst in Verbindung mit dem Gedankeninhalt ein, mit dem sie das betrachtende Subjekt belegt: »Jene abstracten Formverhältnisse sind daher ästhetische Objekte von unbestimmtem Inhalt, aber sie sind nicht inhaltsleer. Darum eben sind sie geeignet, Träger einer

¹⁵ Tagebucheintrag vom 5.1.1889, zit. nach: WÖLFFLIN, Autobiographie (wie Anm. 5) S. 61.

¹⁶ WUNDT, Grundzüge 2 (wie Anm. 14) S. 187.

zusammengesetzten ästhetischen Wirkung zu werden, wobei nur, wenn unser Gefühl befriedigt werden soll, die Form dem Inhalt entsprechen muß.«¹⁷ Ob wir etwas als schön, erhaben, niedrig, häßlich oder komisch empfinden, hängt nicht von der Form als solcher ab, sondern davon, ob die Form mit dem Inhalt, mit dem wir sie verbinden, übereinstimmt, ihn übersteigt oder ihm widerspricht. Je nach Verhältnis stellt sich beim Betrachter Befriedigung, Schaudern, Abscheu oder auch eine Mischung von Zustimmung und Ablehnung ein. Diese Affekte können ihrerseits körperliche Reaktionen, insbesondere der Muskulatur, der Pulsfrequenz und der Atmung auslösen, die dann auf das psychische Befinden zurückwirken. Das »Angenehme« führt zur wohligen Entspannung der Muskeln, das »Erhabene« zur Muskelspannung, das »Ungeheure« zu einer Verengung der Hautgefäße und so weiter. Ästhetische Gefühle gehören damit sowohl dem sinnlich-körperlichen Bereich an, als auch einem psychischen. »Seiner psychologischen Natur nach«, so faßt Wundt diesen Befund zusammen, »läßt sich hiernach das ästhetische Gefühl allgemein als die unserm Bewußtsein eigenthümliche Reaction auf die in dasselbe eintretenden Vorstellungen bestimmen. Es ist aber an sich ein ebenso integrierender Bestandtheil der zusammengesetzten Vorstellung, wie das sinnliche Gefühl ein Bestandtheil der Empfindung ist. Die besondere Färbung des Gefallens und Mißfallens ist sodann ganz und gar von dem Inhalt der durch die Vorstellung erweckten Gedanken abhängig, und nach dem Werth der letzteren ermessen wir auch den des Gefühls. [...] Da jedoch in die Vorstellung Empfindungen als ihre Elemente eingehen, so sind nothwendig überall ästhetische mit sinnlichen Gefühlen verbunden. Andererseits bleibt aber auch die Vorstellung nicht ruhend im Bewußtsein, sondern sie wird aufgenommen in jenen Verlauf innerer Vorgänge, aus welchem der Affect hervorgeht. Die für die ästhetischen Elemente bestehende Forderung, daß sie zusammenstimmen, daß insbesondere die äußeren Maßverhältnisse der Bedeutung des Inhalts entsprechen, erstreckt sich auch auf diese begleitenden Bestandtheile des sinnlichen Gefühls und des Affects, und in diesem Sinne werden sie gleichfalls zu Elementen der ästhetischen Wirkung.«¹⁸

¹⁷ WUNDT, Grundzüge 2 (wie Anm. 14) S. 188.

¹⁸ WUNDT, Grundzüge 2 (wie Anm. 14) S. 191.

II.

In die Kunstgeschichte hielt die Psychologie mit August Schmarsow und Heinrich Wölfflin Einzug. Die Autoren gingen dabei von ähnlichen Prämissen aus: Beide insistierten auf dem autonomen Status der Kunst – Schmarsow erfand dafür die Metapher von der »eigenen Burg«, von der aus man nur nach sorgfältigster Prüfung und nur im äußersten Notfall die Zugbrücke zur »Kultur ringsum« herablassen dürfe¹⁹ –, beide suchten nach Möglichkeiten, historisches Wissen durch die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung zu ersetzen, beide machten die Organisation des menschlichen Körpers zum »Hausgesetz«²⁰ dieser Wahrnehmung, beide führten ihren Ansatz exemplarisch an der barocken Architektur vor, auch wenn sie den behandelten Zeitraum unterschiedlich definierten. Und noch ein Letztes hatten Schmarsow und Wölfflin gemeinsam: Sie argumentierten in ihren Schriften nicht allein gegen die historischen Wissenschaften, sondern auch gegen den Stileklektizismus ihrer Zeit – Schmarsow explizit, wobei sich seine Kritik in erster Linie gegen die Architektenschaft richtete, die sich mit dem »Zusammenleimen ererbter Stilformen auf dem Gerüst zweckdienlicher Konstruktion« begnüge²¹, Wölfflin implizit, indem er, wie Martin Warnke gezeigt hat, ein Barockkonzept entwarf, das der Verwendbarkeit einer neobarocken Formensprache für machtpolitische Zwecke widersprach.²² Daß sie sich die Architektur als Aus-

¹⁹ AUGUST SCHMARROW, Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur, in: DERS., Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, 3 Bde., Leipzig 1896–1899, Bd. 2, S. 155 f.

²⁰ AUGUST SCHMARROW, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig – Berlin 1905, S. 33. Schmarsow fügt hier erklärend hinzu: »Aus der Bedingtheit des organischen Geschöpfes, das sich selbst als Körper vorfindet, [...] erwachsen dem Menschen die mannigfaltigsten Beziehungen seines Daseins und Lebens.« Ebd., S. 33.

²¹ AUGUST SCHMARROW, Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig 1894, S. 2. Rückblickend stilisierte Schmarsow sich zum einsamen Mahner, der die Architekten zur Umkehr bewegen wollte: »Der Kunsthistoriker erklärte dem Historismus der Stilimitationen den Krieg. – Aber unsere Bauverständigen von damals waren der psychologischen Betrachtungsweise so fern geblieben, so entfremdet, daß sie die Tragweite der neuen Lehre gar nicht begriffen. Aber auch wenn sie die Glocken läuten hörten, und nicht nur ›leeres Wortgelingen‹ zu vernehmen glaubten, so mochten sie doch nicht eingestehen, von wannen die mahnenden Stimmen kamen, und ließen die ehernen Zungen, die sie selber nicht zum Reden gebracht, über ihre Köpfe hinweggehen.« AUGUST SCHMARROW, Rückschau beim Eintritt ins siebzigste Lebensjahr, in: JOHANNES JAHN (Hg.), Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Leipzig 1924, S. 135–156, S. 146.

²² MARTIN WARNKE, Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte, in: KLAUS GARBER (Hg.), Europäische Barockrezeption, 2 Bde., Wiesbaden 1991, Bd. 2, S. 1207–1223.

gangspunkt wählten, erklärt sich aber auch aus der Eigenart ihrer Methodik. Nur die Baukunst ließ sich unter der Prämisse der experimentellen Ästhetik betrachten, da sich hier weder die Frage nach dem Inhalt noch das Problem von Naturnähe oder -ferne stellte; sie galt als »wahre Kunst der sichtbaren reinen Form«. ²³ Und so glaubte man, an ihr das »Eigentlich-Künstlerische deutlicher und schärfer fassen und erkennen« ²⁴ zu können, als an Malerei oder Plastik. In der Folgezeit wurden freilich auch die Bildkünste als bloße Form behandelt; der Stoff verkam zur lästigen Zutat, von der die Form reinlich zu scheiden war. Sofern es nun noch um Inhalte ging, waren sie abstrakter Natur. Trotz dieser Gemeinsamkeiten läßt schon die Begrifflichkeit Unterschiede in der Herangehensweise ahnen. Wölfflin spricht vom »Gefühl« und von der »Empfindung«, die er anhand der architektonischen Formen analysieren möchte, Schmarsow von der »Gestalt«, die aus der körperlichen Konstitution eines Individuums erwächst. Während Wölfflins Augenmerk der Form und damit einem ›Außen‹ galt, galt Schmarsows Augenmerk dem Raum, dem ›Innen‹; während Wölfflin Zuständlichkeiten konstatierte, forschte Schmarsow nach dem »triebkräftigen Kern«, der die architektonische Gestaltung bestimmt. ²⁵

Chronologisch beginnt die Reihe mit Heinrich Wölfflins Dissertationschrift ›Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur‹, geschrieben und eingeliefert im Frühsommer 1886 ²⁶ und noch im gleichen Jahr publiziert. Sie war Teil eines ehrgeizigen Projekts. Wölfflin wollte »Ordnung [...] bringen

²³ ADOLF GÖLLER, *Zur Ästhetik der Architektur. Vorträge und Studien*, Stuttgart 1887, S. 11.

²⁴ ADOLF BEHNE, *Kunst und Milieu*, in: *Die Gegenwart* 84 (1912) S. 599–603 und S. 616–669, S. 601. Das Zitat des bei Wölfflin ausgebildeten Kunsthistorikers und -kritikers, das die Position seines Lehrers wohl am klarsten umschreibt, lautet in Gänze: »Ein wahrhaft gültiges Kunstgesetz muß sich zunächst und vor allem an der Baukunst bewähren. Denn diese, als inhaltlose, formale Kunst, läßt das Eigentlich-Künstlerische deutlicher und schärfer fassen und erkennen als die Malerei und die Plastik, die stets einen bestimmten Gegenstand, einen bestimmten, aus der äußeren Welt entnommenen Inhalt benutzen und deshalb viel leichter zu Irrtümern, zu Fehlschlüssen und zu schiefen Folgerungen verführen. [...] Die Architektur ist also in diesem Sinne die strengste Kunst, und ein Gesetz, das sich an ihr bewährt, verdient Vertrauen, daß es wirklich ein allgemeines Kunstgesetz sei.« Wölfflin selbst notierte in einer Tagebuchaufzeichnung vom 28.12.1888: »Gründerfahrungen: Befreiung, Reinheit, Erlösung von Willen. So die klassische Kunst, wo alles stoffliche Interesse fernliegt. Die bloße Form spricht, und die bloße Form der Architektur.« Zit. nach: WÖLFFLIN, *Autobiographie* (wie Anm. 5) S. 61.

²⁵ Zur Konkurrenz der beiden Autoren, die sich in ihren Schriften immer wieder aufeinander bezogen haben, vgl. HARRY FRANCIS MALLGRAVE/ ELEFTHERIOS IKONOMU, *Introduction*, in: *DIES., Empathy* (wie Anm. 9) S. 1–85, S. 64 f.

²⁶ Vgl. HEINRICH WÖLFFLIN, *Kleine Schriften (1886–1933)*, hg. v. JOSEPH GANTNER, Basel 1946, S. 247.

in das Chaos des intellektuellen Lebens«²⁷, die Vielzahl empirischer Einzelbeobachtungen in eine gemeinsame und vor allem »feste« Form bringen: »Eine Geschichte, die immer nur konstatieren will, was nacheinander gekommen ist, kann nicht bestehen; sie würde sich namentlich täuschen, wenn sie glaubte, dadurch »exakt« geworden zu sein. Man kann erst da exakt arbeiten wo es möglich ist, den Strom der Erscheinungen in feste Formen aufzufangen. Diese festen Formen liefert der Physik z.B. die Mechanik. Die Geisteswissenschaften entbehren noch dieser Grundlage; sie kann allein in der Psychologie gesucht werden. Diese würde auch der Kunstgeschichte erlauben, das einzelne auf ein allgemeines, auf Gesetze zurückzuführen.«²⁸ Das Programm findet sich freilich nicht am Anfang, sondern auf der letzten Seite des schmalen Bändchens²⁹; das in der Einleitung angekündigte Etappenziel klang sehr viel bescheidener. Thema der Arbeit, so Wölfflin, seien die »seelischen Wirkungen«, die die Baukunst beim Betrachter hervorzu- bringen vermag.³⁰

Die Einfühlungslehre reduzierte der Autor zu diesem Zweck auf die knappe Formel: »Wir bezeichnen die Wirkung, die wir empfangen, als Eindruck. Und diesen Eindruck fassen wir als Ausdruck [zu ergänzen wäre: des betrachteten Objekts]«, um dann ohne Umschweife zur zentralen Frage fort-

²⁷ Tagebucheintrag vom 8.8.1888, zit. nach: WÖLFFLIN, Autobiographie (wie Anm. 5) S. 54.

²⁸ HEINRICH WÖLFFLIN, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, München 1886, S. 48 f. Noch schärfer formuliert findet sich die Kritik an den Geschichtswissenschaften im allgemeinen und am eigenen Fach im besonderen im Entwurf zu dieser Passage: »Was ist exakte Forschung beim Kunsthistoriker: zu sagen, was nacheinander gewesen ist und nicht mehr. (Ewiger) Unterschied zwischen historischer und naturwissenschaftlicher Arbeit. Darum auch das Ideal exakter Methode verfehlt. Exakt kann man erst da arbeiten, wo man den Strom der Erscheinungen in festen Formen auffangen kann. Die Mechanik gibt solche Formen, denen jedes Naturding sich fügt.« Zit. nach: MEINHARD LURZ, Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen N.F. 14), Worms 1981, S. 283, Anm. 680. Daß sich Wölfflin damit auch gegen seinen verehrten Lehrer Jacob Burckhart wandte, mag eine Aufzeichnung vom Beginn des Studiums belegen, in der es heißt: »Das ist J. B.: eine Weltgeschichte, hübsch erzählt, aber ohne metaphysischen Hintergrund. Das Prinzip: alles sagen, wie es wirklich war. [...] Diese Geschichte hat überhaupt keinen Zweck. Sie ist ein Schauspiel, ein Theater, wo alles bunt durcheinander geht. Das Ganze gewinnt erst Seele, wenn man nach einem Prinzip beobachtet.« Notiz vom 15.1.1883, zit. nach: Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882-1897, hg. v. JOSEPH GANTNER, Leipzig 1988, S. 29.

²⁹ Ursprünglich sollte die Passage in der Einleitung stehen: LURZ, Wölfflin (wie Anm. 28) S. 283, Anm. 680.

³⁰ WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 2. Zu Wölfflins Auseinandersetzung mit der älteren Architekturtheorie vgl. zuletzt MALLGRAVE/ IKONOMU, Introduction, in: DIES., Empathy (wie Anm. 9) S. 44-46.

zuschreiten: »Wie können tektonische Formen Ausdruck sein?«³¹ Seine Antwort lautete in Anlehnung an Johannes Volkelt (und implizit auch an Hermann Lotze und Robert Vischer): Wie alle Kunst, so basiert auch die Wirkung der Architektur auf der Selbstwahrnehmung des Subjekts.³² Auf sie lassen sich »Daseinsgefühle« wie Schwere, Aufrichtung, Gleichgewicht oder Härte übertragen, die jedem als eigene körperliche Erfahrung vertraut sind. In seiner Definition des Miterlebens wich Wölfflin hingegen von Volkelts Vorgaben ab, indem er sie – wenn auch mit aller gebotenen Vorsicht – ausschließlich auf den Körper bezog: »Ich könnte mir also wohl denken, daß jemand mit der Behauptung aufträte, der Stimmungseindruck der Architektur beruhe allein darin, daß wir unwillkürlich mit unsrer Organisation die fremden Formen nachzubilden versuchen, mit andren Worten, daß wir die Daseinsgefühle architektonischer Bildungen nach der körperlichen Verfassung beurteilen, in die wir geraten. [...] Statt einer unbegreiflichen ›Selbstversetzung‹ hätten wir uns dann etwa vorzustellen, der optische Nervenreiz löse direkt eine Erregung der motorischen Nerven aus, die die Kontraktion von bestimmten Muskeln veranlasse.«³³ Offensichtlich machte sich Wölfflin hier die These von der Wechselwirkung psychischer und physischer Prozesse zu eigen, die Wundt in den ›Grundzügen der physiologischen Psychologie‹ entwickelt hatte. Und nicht nur in diesem Punkt zeigt sich Wölfflin Wundt verpflichtet. Auch mit der Rückführung der ästhetischen »Formgesetze« auf organische Gesetze orientierte er sich an dieser Schrift. Wie Wundt, so setzte Wölfflin Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion und Harmonie in Relation zur Organisation des menschlichen Körpers: Die Regelmäßigkeit habe ihre Entsprechung im Gleichmaß von Atem und Gang, die Symmetrie in der Anlage des Körpers mit zwei Armen, zwei Beinen und zwei Augen, die Proportion im Verhältnis der Gliedmaßen zueinander, die Harmonie aber in der Organisation des Individuums als – hier zitiert Wölfflin die Definition Rudolf Virchows – »einheitliche Gemeinschaft, in welcher alle Teile zu einem gleichartigen Zweck zusammenwirken«.³⁴

³¹ WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 2.

³² WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 3–7. Lurz hat darauf aufmerksam gemacht, daß Wölfflin sein Wissen über die Einfühlungsästhetik allem Anschein nach ausschließlich den Schriften Volkelts verdankte und die anderen Autoren nur aus zweiter Hand kannte: LURZ, Wölfflin (wie Anm. 28) S. 69–71.

³³ WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 9; zu den Ausführungen, auf die Wölfflin hier Bezug nimmt, vgl. WUNDT, Grundzüge 2 (wie Anm. 14) S. 186.

³⁴ WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 24. Daß Wölfflin an dieser Stelle so nachdrücklich auf Virchow verweist, mag natürlich auch daran liegen, daß er Erinnerungen an ähnliche Passagen bei Gottfried Semper, dessen ›materialistischem‹ Ansatz er schließlich den Kampf angesagt hatte, verdrängen wollte.

Den Ausdruck beziehen die Bauten durch die beiden Variablen, die das Verhältnis von Höhe zur Breite und von horizontaler und vertikaler Entwicklung bestimmen, und durch das Ornament. Weil nun die körperliche Konstitution die Grundlage architektonischen Schaffens bildet, setzt sich der Ausdruck unmittelbar in körperliche Zustände und Gefühle um, die ihrerseits mit moralischen Werturteilen verknüpft werden: Ein Würfel beispielsweise wirkt »plump« und »gedrungen«, aber auch »gutmütig« und »dumm«, der liegende Quader »haltlos« und »schwach«.³⁵ Wenn hingegen die Vertikale betont wird, stellt sich zunächst der Eindruck von Kraft ein, dann aber der des »Haltlos-Schlanken«.³⁶ Auf diese Gefühle reagiert der menschliche Organismus mit Muskelreflexen. Schmale Proportionen lassen den Atem schneller gehen und vermitteln das Gefühl der Anspannung (als Beispiel diente Wölfflin die gotische Kathedrale); angesichts breiter gelagerter Körper kommt er zur Ruhe (hier verwies Wölfflin auf den dorischen Tempel).³⁷ Die Betonung der Mittelachse erinnert an den aufgerichteten »Menschen mit eng am Körper liegenden Armen«, also an eine »würdige, gemessene Haltung« und wird entsprechend positiv – als Formel für Würde und Maß – rezipiert. Ähnliches läßt sich für eine ausgewogene Massenverteilung sagen, die sich analog zur zunehmenden Differenzierung des Körpers vom ungegliederten »Sockel« der Füße bis hin zum gegliederten und von Öffnungen durchbrochenen Gesicht verhalten sollte. Das Ornament schließlich ist eine Zutat, die nicht in körperlichen Analogien beschrieben wird, sondern als Energiestrom: als »Ausdruck überschüssiger Formkraft«, als »Ausblühen einer Kraft, die nichts mehr zu leisten hat«.³⁸

Wölfflin wollte seine Beobachtungen keineswegs auf die Baukunst beschränkt wissen, im Gegenteil: Da er von der Einheit aller menschlichen Äußerungen ausging, mußte nach seiner Theorie in der Großform der Architektur die gleiche psychische Grundhaltung zum Tragen kommen, wie etwa in der Schrift oder im Kostüm einer Epoche, wo sich der »Pulsschlag« der Zeit am unmittelbarsten verwirklichen könne.³⁹ Als Beleg zitierte er den go-

³⁵ WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 27; Wölfflin stützt sich in diesem Punkt auf Wundts Definition analoger Empfindungen: WUNDT, Grundzüge 1 (wie Anm. 14) S. 484–490.

³⁶ WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 27.

³⁷ »So wirken die gothischen Proportionen beklemmend: für uns ist Raum genug zum Atmen da, aber in und mit diesen Formen lebend, glauben wir zu empfinden, wie sie sich zusammendrücken, aufwärtsstrebend, in sich selbst Spannung. Die Linien scheinen mit gesteigerter Schnelligkeit zu laufen.« WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 29. Zur Herkunft dieser Vorstellung vgl. HERMANN SOERGEL, Theorie der Baukunst 1: Architektur-Ästhetik, München³ 1921, S. 68 f.

³⁸ WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 44.

³⁹ »Was ein Volk zu sagen hat, spricht es aus in jedem Fall und wenn wir seine Formensprache da beobachten, wo es zwanglos spricht und wir finden nachher in der großen Kunst, in der

tischen Schnabelschuh, in dem er die »Spitzfindigkeit der Scholastik« und die schlanken Proportionen gotischer Kathedralen wiederzuerkennen meinte: Hier wie dort werde die geistige Schärfe der Zeit spürbar, der Drang, die Materie dem eigenen Willen zu unterwerfen, jede Muskelfaser zu spüren. Mit Nachdruck wies der Autor darauf hin, daß solche Zuordnungen nicht willkürlich, sondern durchwegs im Selbstexperiment oder in der Befragung von Testpersonen »jeden Alters« gewonnen oder doch wenigstens bestätigt worden seien.⁴⁰ Die Gleichsetzung von »spitz« und »geistiger Präzision« etwa suchte er durch die Beobachtung zu untermauern, daß Gelehrte, namentlich Dozenten, beim Denken und Sprechen keine runden, sondern stets »scharfkantige« Bleistifte zwischen den Fingern bewegten. Möglichen Einwänden begegnete er mit der polemischen Frage: »Was will das Runde? Man weiß es nicht.«⁴¹

Wölfflins Standpunkt blieb, das haben schon August Schmarsow und Alois Riegl moniert, ein klassischer, der sich an den Werken einer ganz bestimmten Epoche ausrichtete; sein Körperideal, die ernste, aufrechte und würdige Haltung, war ganz offensichtlich in Hinblick auf die florentinische Architektur des 15. Jahrhunderts entwickelt. Dennoch zeigte sich der Autor überzeugt, daß sein Verfahren auch auf andere Kunstregionen und Epochen anwendbar und sogar geeignet sei, Entwicklungen zu beschreiben. Doch obwohl er diesen Gedanken immer nur kurz andeutete – etwa, wenn er den »Atem« der Architektur als Indiz für den Entwicklungsstand einer Kultur nahm⁴² oder in den Formverhältnissen das »Volksgefühl« wiedererkennen wollte⁴³ – zeichneten sich die Probleme einer, wie Wölfflin sie nennt, »historischen Psychologie oder vielmehr eine[r] psychologischen Kunstgeschichte«⁴⁴ bereits in den »Prolegomena« ab. Auf der einen Seite wird der menschliche Körper als Schnittstelle zwischen dem Zeitgefühl auf der verti-

Architektur, dieselben Formen wieder, dieselben Linien, dieselben Proportionen, so darf man von jener mechanistischen Betrachtung wohl verlangen, daß sie verstumme, und damit hat der gefährlichste Gegner einer Kunstpsychologie das Feld geräumt.« WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 50.

⁴⁰ WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 28.

⁴¹ WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 47.

⁴² »Man kann die Beobachtung machen, daß Völker, je älter sie werden, desto rascher in ihrer Architektur anfangen zu atmen, sie werden aufgeregt.« WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 47.

⁴³ Wölfflins Ausführungen zum »Volksgefühl« beschränken sich in den »Prolegomena« auf den Gegensatz »Norden«, dem die »Lust am Hohen und Getürmten« zugeschrieben wird, und »Süden«, wo der Autor die Vorliebe für »weite und ruhige Verhältnisse« am Werk sieht: WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 30.

⁴⁴ WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 29.

kalen Achse und dem Volksgefühl auf einer horizontalen Achse definiert. Damit ist das Körpergefühl zeitlichen Veränderungen unterworfen, wobei offenbleibt, was diese Veränderungen verursacht.⁴⁵ Auf der anderen Seite gilt der Körper als zeitenthobene Kontrollinstanz für die Rekonstruktion des jeweiligen »Formgefühls«: Erst die gleichbleibende körperliche Konstitution des Menschen macht aus den in der Selbstbeobachtung beziehungsweise im Experiment gewonnenen Gefühlen objektive, auch für die Rückschau gültige Tatbestände. Hier also wird der Entwicklungsgedanke negiert, die zeitliche Distanz aufgehoben.

Noch deutlicher trat der Konflikt zwischen Objektivitätsanspruch und klassischem Kunstideal in der Habilitationsschrift ›Renaissance und Barock‹ von 1888 zutage, die die Methode an einem konkreten Beispiel vorzuführen versprach.⁴⁶ Auch sie war nur der Architektur, genauer gesagt der römischen Architektur der Jahre 1580 bis 1750 gewidmet. Doch schon an diesem zeitlich und geographisch begrenzten Thema erwies sich, daß Wölfflin »psychologische Kunstgeschichte« nur unter ganz bestimmten Prämissen einsetzbar war. Das barocke Formgefühl und seine psychologischen Voraussetzungen wurden nämlich nicht für sich betrachtet, sondern in Abgrenzung zum Formgefühl der Renaissance definiert.⁴⁷ Dieser als einer »Kunst des schönen ruhigen Seins«, in der alles »Befriedigung« atmet und die, aus Wohlgefühl entstanden, Wohlgefühl verschafft, steht der Barock als etwas werdendes,

⁴⁵ Der Leser wird in diesem Punkt mit der lapidaren Feststellung abgespeist: »Ob aber nun die physische Geschichte des menschlichen Körpers die Formen der Architektur bedingt oder von ihr bedingt ist, das ist eine Frage, die weiter führt, als wir hier zu gehn beabsichtigen.« WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 30. Auch in den späteren Schriften bleibt das Problem des Wandels ausgespart. So heißt es in dem Aufsatz ›Das Problem des Stils in der bildenden Kunst‹: »Wie man sich die Gründe dieses Wandels in der Auffassungs- und Darstellungsform zu denken hat, möge hier unerörtert bleiben.« HEINRICH WÖLFFLIN, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, in: Sitzungsberichte der königlich preußischen Akademie der Wissenschaften 31 (1912) S. 572–578, S. 578.

⁴⁶ Das Interesse an der Psychologie wird hier freilich nicht mehr begründet; Wölfflin begnügte sich statt dessen mit der knappen Bemerkung: »Der Übergang von der Renaissance zum Barock ist eines der interessantesten Kapitel in der neueren Kunstentwicklung. Und wenn ich hier den Versuch gewagt habe, diesen Übergang psychologisch zu begreifen, so brauche ich gewiß keine Rechtfertigung des Unternehmens vorzuschicken, wohl aber die Bitte um nachsichtige Beurteilung.« HEINRICH WÖLFFLIN, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, Darmstadt ⁶1965 (Nachdruck der Erstausgabe 1888), Vorwort.

⁴⁷ Wölfflin brachte diese Position auf den Punkt, indem er zunächst Justis Definition eines klassischen Kunstgefühls referierte, um dann zu behaupten: »Man setze das Gegenteil eines jeden dieser Begriffe und man hat das Wesen der neuen Kunst bezeichnet.« WÖLFFLIN, Renaissance (wie Anm. 46) S. 73.

aus dem Affekt Entstandenes gegenüber, das vor allem flüchtige Stimmungswerte wie Aufregung, Ekstase, Rausch vermittele und bei näherer Betrachtung stets das Gefühl »eine[r] gewisse[n] Oedigkeit« hervorrufe.⁴⁸ In formalen Kategorien wird hier das Begrenzte gesehen, dort das Unbegrenzte, hier das Ruhende, dort das in einer Richtung Drängende, hier das Gegliederte, dort das Formlose, Ungegliederte, hier das organische Zusammenspiel, dort die Vergewaltigung der Einzelform. Aus solchen Formeigenschaften spricht nach Wölfflin ein Körpergefühl, das massig, lastend und dumpf beweglich ist und vor allem unfähig, »sich stramm zusammen zu nehmen«.⁴⁹

Spätestens an diesem Punkt mußte sich auch für Wölfflin die Frage nach der Rolle des Körpergefühls für eine Architektur stellen, die sich offensichtlich »nicht rein in Körpermotive auflösen« ließ, jedenfalls nicht im positiven Sinne. Seine Lösung bestand darin, die barocke Baukunst aus dem engeren Bezirk der körperhaft erlebbaren Architektur auszuschließen und der ganzen Epoche pathologische Tendenzen zu unterstellen. »Mit andern Worten: dem Barock fehlt jene wunderbare Intimität des Nacherlebens jeder Form, die der Renaissance eigen war; er fühlte den architectonischen Körper nicht mehr durch in dem Sinn, daß er jedes Glied in seiner Funktion (sympathisch-) mitempfindend begleitete, sondern hält sich an das (malerische) Bild des Ganzen. Die Lichtwirkung gewinnt eine größere Bedeutung als die Form.«⁵⁰ Seinen Ansatz hingegen zog er vorerst nicht in Zweifel, zumal er in der Neigung zum Formlosen den Mangel an Körpergefühl seiner eigenen Zeit wiederzuerkennen glaubte.⁵¹ Das Ideal des »Sich-Zusammennehmens« war also durchaus als kulturkritischer Kommentar zu verstehen, der ›Renaissance und Barock‹ in die Nähe späterer Schriften wie Julius Langbehn's ›Rembrandt als Erzieher‹ (1890) oder Richard Hamanns ›Der Impressionismus in Leben und Kunst‹ (1907) rückt, die gleichfalls die ›Formlosigkeit‹ der Gegenwart beklagten. Für Wölfflin selbst nahm die Auseinandersetzung mit

⁴⁸ WÖLFFLIN, Renaissance (wie Anm. 46) S. 24 f.

⁴⁹ WÖLFFLIN, Renaissance (wie Anm. 46) S. 66.

⁵⁰ WÖLFFLIN, Renaissance (wie Anm. 46) S. 70.

⁵¹ »Man wird nicht verkennen, wie sehr gerade unsere Zeit hier dem italienischen Barock verwandt ist. [...] Es sind die gleichen Affecte, mit denen ein Richard Wagner wirkt.« WÖLFFLIN, Renaissance (wie Anm. 46) S. 72. Schon in den ›Prolegomena‹ werden die »unklassischen« Tendenzen der Gegenwart beklagt: »Ein eigentümliches Bedürfnis aber drängt unsre Zeit auch in ihrer häuslich-dekorativen Kunst zum Asymmetrischen. Die Ruhe und Einfalt des stabilen Gleichgewichts ist langweilig geworden, man sucht mit Gewalt Bewegung, Aufregung, kurz die Zustände des Ungleichgewichts; man will nicht mehr den Genuß, wie Jacob Burckhardt einmal sagte, »sondern die Abspannung oder Zerstreung und so ist entweder das Formloseste oder das Bunteste willkommen.« Wer will, mag sich in modernen Salons Beispiele zu diesem Satz suchen. Sie bieten sich reichlich.« WÖLFFLIN, Prolegomena (wie Anm. 28) S. 35.

der Barockarchitektur Züge eines Selbstfindungsprozesses an. Er genieße es, so berichtete er 1889 den Eltern aus Rom, »dispensiert zu sein von allem, was Barock heißt. Daß eine Arbeit dergestalt eine wohlätig befreiende Wirkung haben könnte, hab ich mir nicht gedacht. Übrigens hab ich mit den Barocksympathien gründlich ausgewirtschaftet. Eigentlich Freude hab ich jetzt nur am Frühen und noch nicht ganz Entwickelten.«⁵² Und noch während des Ersten Weltkriegs, nachdem er in der ›Klassischen Kunst‹ (1899) und den ›Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen‹ (1915) seine Methode modifiziert und schließlich die Devise von der »doppelten Wurzel des Stils« ausgegeben hatte⁵³, insistierte er auf der Gültigkeit des klassischen Ideals auch für die Gegenwart. Im August 1917 notierte er in sein Tagebuch: »Die kommende Kunst. Die Inhalte unseres Lebens und das Bedürfnis nach klassischer Gestaltung. [...] Die ›Grundbegriffe‹ habe ich eigentlich nur geschrieben, um Grundlagen zu schaffen für Analysen klassischer Kunstwerke.«⁵⁴

Doch kehren wir noch einmal ins 19. Jahrhundert und zu August Schmarsow zurück, dem zweiten Repräsentanten einer empirisch-psychologischen Kunstgeschichte. Schmarsow ist in der Wissenschaftsgeschichte aus dem Blickfeld geraten, obwohl er als Lehrer und Autor ähnlich bedeutend war wie Wölfflin. Wie dieser, so war Schmarsow überzeugt, daß der Gegenstand des Faches »ein völlig anderer« sei »als jene Ereignisse und Tatsachen der Vergangenheit, die wir nicht mehr vor Augen haben«⁵⁵, sein Leitsatz lautete: »Kunstwerke stehen für die Beobachtung des Forschers da wie Naturwerke [...]«⁵⁶ Auch er suchte nach Gesetzen, unter die sich alle Objekte der Kunst unabhängig von ihrem gestalterischen Anspruch subsumieren lassen⁵⁷; auch er knüpfte dabei an die Einfühlungstheorie und die experimentelle Psychologie an⁵⁸; auch für ihn stand außer Zweifel, daß die körperliche Konstitution

⁵² WÖLFFLIN, Autobiographie (wie Anm. 5) S. 68.

⁵³ Der Begriff taucht erstmals 1898 im Schlußwort der ›Klassischen Kunst‹ auf, wo es heißt: »Das Phänomen [der Stilentwicklung] hat eine doppelte Wurzel und weist auf eine Entwicklung des künstlerischen Sehens, das von einer besonderen Gesinnung und von einem besonderen Schönheitsideal im wesentlichen unabhängig ist.« HEINRICH WÖLFFLIN, Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München ⁴1908, S. 276.

⁵⁴ WÖLFFLIN, Autobiographie (wie Anm. 5) S. 313.

⁵⁵ AUGUST SCHMARSHOW, Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen, Berlin 1891, S. 69.

⁵⁶ SCHMARSHOW, Kunstgeschichte (wie Anm. 55) S. 69.

⁵⁷ »Der triebkräftige Kern, nach dem wir forschen, muß in den unvollkommensten Versuchen, in denen kaum noch die Geschichte der eigentlichen Kunst ihre Zeugen sieht, ebenso notwendig sein, wie in den Meisterwerken einer hochgestiegenen Blütezeit, die diesen Keim zu vielgestaltigem Organismus ausgebildet zeigen.« SCHMARSHOW, Wesen (wie Anm. 21) S. 4.

⁵⁸ »Die psychologische Tatsache, daß durch die Erfahrungen unseres Gesichtssinnes, sei es auch unter Beihilfe anderer leiblicher Faktoren, die Anschauungsform des dreidimensionalen Raumes zu Stande kommt, nach der sich alle Wahrnehmungen des Auges und alle anschaulichen

alle vom Menschen geschaffenen Produkte bestimmt und daß folglich der »lebendige Mensch selbst, als schöpferisches wie als genießendes Subjekt«⁵⁹ den Ausgangspunkt aller Untersuchungen bilden müsse. Die Frage nach der Formbildung glaubte er allerdings durch die Dekorationssucht der historistischen Architektur so gründlich desavouiert, daß er sich statt dessen der Raumgestalt, genauer: der sich in der Raumgestalt manifestierenden Auseinandersetzung des Menschen mit der ihn umgebenden Welt verschrieb. Damit ging er über Wölfflins Selbstbeschränkung auf unmittelbar erfahrbare Gefühlswerte hinaus; als »Geschichte des Raumgefühls« war für ihn Architekturgeschichte »bewußt oder unbewußt ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der Weltanschauungen«.⁶⁰ Diese Weltanschauungen wollte er jedoch nicht über den Kontext rekonstruieren, sondern ebenfalls rein aus der Anschauung gewinnen. In den »Grundbegriffen der Kunstwissenschaft« bekannte er: »Ich leugne deshalb nicht, auch meine Lehre vom organischen Zusammenhang im ganzen Reiche des menschlichen Kunstschaffens läuft schließlich auf eine Kunstphilosophie hinaus, die darnach trachten muß, den weiteren Zusammenhang mit der Weltanschauung zu vermitteln. Aber sie kommt von der psychologischen Grundlage dieses organischen Zusammenhanges selber, d. h. auf einem andern Wege, durch innere Notwendigkeit der Menschennatur dazu, nicht durch äußere Veranlassung und durch fremde Erklärungsprinzipien.«⁶¹

Die erste Stufe seines kunstgeschichtlichen Modells führte Schmarsow in seiner Leipziger Antrittsvorlesung »Das Wesen der architektonischen Schöpfung« vor. Darin definierte er Architektur als »Raumgebilde«, wobei die Wände keinen anderen Zweck als den der »Raumumschließung« haben. Gedachtes Zentrum ist der menschliche Körper, dessen Aufrichtung zugleich die Höhendominante des Raumes vorgibt.⁶² Das Höhenlot stellt freilich nicht die einzige Projektion des Körpers auf den Raum dar. Als zweite Dimension kommt die Breite hinzu, die durch das Aufspannen der Arme und die Drehung des Kopfes erfahrbar ist, und als dritte die Tiefenausdehnung, die in der Fortbewegung und durch die Augenbewegung erfaßt werden kann. Der Körper ist also der Schnittpunkt mehrerer Richtungsachsen. Doch erst die Möglichkeit der freien Bewegung macht aus dem Schlupfloch einen

Vorstellungen der Phantasie richten, ordnen und entfalten, – dieser Tatbestand ist auch der Mutterboden der Kunst, deren Ursprung und Wesen wir suchen.« SCHMARSOW, *Wesen* (wie Anm. 21) S. 10.

⁵⁹ SCHMARSOW, *Grundbegriffe* (wie Anm. 20) S. VI.

⁶⁰ SCHMARSOW, *Wesen* (wie Anm. 21) S. 29.

⁶¹ SCHMARSOW, *Grundbegriffe* (wie Anm. 20) S. 348.

⁶² SCHMARSOW, *Wesen* (wie Anm. 21) S. 15.

Raum, der auch ein geistiges Bedürfnis befriedigen kann. Zum »Raumgefühl«, das neben dem Körperbau auch Empfindlichkeit der Haut oder Muskelgefühle umfaßt, treten dann weitere Faktoren, die über die reine Körperlichkeit hinausweisen: die »Raumphantasie«, in der sich Natureindrücke und mathematische Gesetzlichkeit verwirklichen, und schließlich »äußere« Bedingungen wie Konstruktion, Technik, Material.

Als Projektion der eigenen Person, als Negativform des eigenen Ich können Räume Stellvertreterfunktion annehmen und bestimmten Ideen und Vorstellungen Ausdruck verleihen: »Die Architektur als unsere Raumgestalterin schafft als ihr Eigenstes, das keine andre Kunst zu leisten vermag, Umschließungen unseres Selbst, in denen die senkrechte Mittelachse nicht körperlich hingestellt wird, sondern leer bleibt, nur idealiter wirkt und bestimmt ist als Ort des Subjektes. [...] Das Raumgebilde ist eine Ausstrahlung gleichsam des gegenwärtigen Menschen, eine Projektion aus dem Innern des Subjekts, gleichviel ob es leibhaftig darinnen ist, oder sich geistig hineinversetzt, also auch gleichviel ob eine Statue nach dem Ebenbilde des Menschen seine Stelle einnimmt oder der Schatten eines Abgeschiedenen hineingedacht wird.«⁶³ Doch nicht nur Individuen, auch Körperschaften, soziale, religiöse und staatliche Gemeinschaften, ja sogar auf solchen Gemeinschaften beruhende Ideen können als »Ausstrahlungen einer idealen Einheit«, den Raum bestimmen; hier läßt sich deshalb auch das »Bleibende und Ausgemachte eines Volkes«⁶⁴ ablesen. Diese Stellvertreterfunktion erkannte Schmarsow Repräsentationsbauten ebenso zu wie Laubengängen, Markt- und Bahnhofshallen, ja sogar Stadträumen, die er gleichfalls als innenräumliche Organisationen auffaßte.

Etwas komplexer gestaltet sich seine Argumentation in Hinblick auf den Außenbau, wo, sofern man den Blick nicht auf die Klassik beschränkt, die Möglichkeit der Selbstprojektion ausscheidet. Schmarsow definierte hier die Andersartigkeit als entscheidendes Moment. Der Baukörper wird als »ein Fremdes außer uns« empfunden⁶⁵, das zum Vergleich mit dem eigenen Körper herausfordert und entweder Übereinstimmung oder Verschiedenheit erkennen läßt. Bei stereometrischen Gebilden, die körperfremden, nämlich mathematischen beziehungsweise den Gesetzen der Schwerkraft oder Mechanik folgen, erscheint der »andere« Körper als starre Kristallisation. Sofern es sich aber um organische Formen handelt, stellen sich Gefühle der Ähnlichkeit ein, die »Erinnerungsbilder aus den Tiefen des Tastgefühls, die Be-

⁶³ SCHMARSOW, *Wesen* (wie Anm. 21) S. 15.

⁶⁴ SCHMARSOW, *Wesen* (wie Anm. 21) S. 27.

⁶⁵ AUGUST SCHMARSOW, *Zur Frage nach dem Malerischen. Sein Grundbegriff und seine Entwicklung*, Leipzig 1896, in: SCHMARSOW, *Beiträge 1* (wie Anm. 19) S. 21.

wegungsvorstellungen, mit ihrem Bezug auf artikulierte Gebärden oder geschlossene Haltung unseres lebendigen Leibes«⁶⁶ herausfordern. Trotz ihrer Abhängigkeit vom Körper entwickelt die Architektur hier ein Eigenleben, das sie als Produkt menschlichen Handelns kennzeichnet: »Damit beginnt die Auffassung des Gebäudes vom plastischen Gesichtspunkt nach Analogie des menschlichen Körpergefühles ihr Spiel. Uebereinstimmung mit Gehaben und Gewächs der Lebewesen führt zur Anerkennung all der Vergleiche, die wir unter dem Namen Organisation zusammenfassen. Uebereinstimmung mit den Körpergebilden der unorganischen Natur dagegen zur Anerkennung all der Unterschiede von uns, die wir zum Ausdruck ihrer starren Gesetzmäßigkeit wol am besten als Krystallisation bezeichnen. Beide Vergleichsreihen durchverfolgt führen zur Erkenntnis, daß die architektonische Schöpfung nicht ganz in ihnen aufgeht. Beides, Organisation wie Krystallisation, sind Metaphern: es bleibt ein Rest: das menschliche Raumgebilde ist weder ein Lebewesen, wie die Geschöpfe der organischen Natur, noch ein Produkt der unorganischen Natur, gleich dem Felsgrat, der Metallader, dem Schneestern, die wir tot nennen nach Menschenmaß. Es ist vielmehr ein Neues aus Beidem, eine Schöpfung des Menschen selber, eine Auseinandersetzung seines innern und äußern Wesens mit der Welt, in die er gestellt ward.«⁶⁷

Damit ist schon den Untersuchungen der anderen Gattungen vorgegriffen, denen Schmarsow in rascher Folge jeweils eine eigene Publikation widmete – 1896 erschien ›Zur Frage nach dem Malerischen‹, 1897 ›Barock und Rokoko‹ (in beiden setzte er sich kritisch mit Wölfflin auseinander) und 1899 ›Plastik, Malerei und Relieffkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis‹ (hier geht es um Adolf Hildebrandts ›Problem der Form‹). Auch Malerei und Plastik werden aus der körperlichen Konstitution abgeleitet und bestimmten Wahrnehmungsformen zugeordnet: die Plastik als »Körperbildnerin« dem Tastsinn, die Malerei, die die Einheit von Körperlichem und Räumlichem herstellt und die Einzelercheinung in ein Ganzes einzubinden vermag⁶⁸, dem Augensinn. Ihnen liegen unterschiedliche Erfahrungswerte zugrunde, die zugleich unterschiedliche Entwicklungsstufen menschlichen Verhaltens repräsentieren. Am Anfang steht Plastik als Ausdruck des »Selbstgefühls« –

⁶⁶ SCHMARSOW, Zur Frage (wie Anm. 65) S. 21.

⁶⁷ SCHMARSOW, Barock (wie Anm. 19) S. 8 f.

⁶⁸ »Das ist es, die Seele der Malerei ist das Weltgefühl, das dem Menschen aufgegangen, wie wir das Selbstgefühl als die Seele der Plastik bezeichnet haben. Die Kunst der Malerei bedeutet ein Hinausgehen über die eigene Körperlichkeit und den beschränkten Umkreis der Erfahrungen am persönlichen Leibe. Sie ist eine Erweiterung von den Errungenschaften der Tastregion als Grundlage zu dem weiteren Horizont des Gesichtsraumes, der unsre ganze Außenwelt umspannt.« SCHMARSOW, Zur Frage (wie Anm. 65) S. 84.

der Betrachter sieht in dem Bildwerk seine eigene Konstitution gespiegelt. Dann setzt mit der Architektur die durch Fortbewegung erzielte Öffnung des Selbst zu der ihm fremden Welt ein. Sie gipfelt in der Malerei, wo das »Weltgefühl« dominiert, der Versuch, von der eigenen Körperlichkeit zu abstrahieren und »ganz Auge zu sein«. ⁶⁹ Doch auch die Architektur kann »malerisch« werden, dann nämlich, wenn sie nicht mehr Orts- oder Tastbewegungen des Leibes herausfordert, sondern auf einen festen Standpunkt hin berechnet ist. Dieser Effekt stellt sich nach Schmarsow umso deutlicher ein, je stärker sich das Bauwerk auf die umgebende Wirklichkeit einläßt, d. h. sich zur Natur öffnet und Licht, Schatten und Luft in die Gestaltung einbezieht, je mehr es eine Vereinheitlichung der einzelnen Teile – etwa durch Verschleifung der Raumformen oder Rhythmisierung der Räume – anstrebt. Unter solchen Gesichtspunkten ermöglicht das Malerisch-Werden eine Erweiterung des Ich; der Mensch vergißt sein Körpergefühl und seine »Bewegungsvorstellungen in der engen Begränzung des Leibes« und macht sich mit dem Universum vertraut: »An die Stelle des persönlichen Selbstgefühls und Raumgefühls tritt dann das Gefühl der Verwandtschaft mit dem All, und im Verzicht auf ständige Beharrung eröffnet sich das endlose Reich der schweifenden Bewegung, wir dehnen uns umfassend in die Breite und enteilen von da in die Weite, bis an die Grenzen des Horizontes, wie nur der Blick unsrer Augen uns tragen will.« ⁷⁰

Die Transzendierung des Körpers und die Erweiterung des Ich um eine geistige Dimension markiert einen wesentlichen Unterschied zu Wölfflins Beharren auf dem Körper als einzig möglicher Instanz ästhetischen Verhaltens. Auch Schmarsow definierte die Kultur der Gegenwart als »malerisch«, doch konnte er diesem Etikett, anders als Wölfflin, durchaus positive Seiten abgewinnen. Für ihn handelte es sich dabei nicht um die Abweichung von der klassischen Norm, sondern um die Etappe einer natürlichen Entwicklung, nämlich jener Aneignung der Welt, die sich in der Gegenwart weiter fortsetzt. Bis zu einem gewissen Maße scheinen in den Zielsetzungen, die Schmarsow der barocken Kunst attestierte, insbesondere die Hinwendung zur »Allmutter Natur« ⁷¹, auch seine Vorstellungen für die Kunst der Zukunft mit enthalten gewesen zu sein; folgt man seinen Lebenserinnerungen, dann verloren die »großartigen Vermächtnisse des Barock« erst mit Ausbruch des Krieges ihre Vorbildfunktion. ⁷²

⁶⁹ SCHMARSOW, Barock (wie Anm. 19) S. 11.

⁷⁰ SCHMARSOW, Barock (wie Anm. 19) S. 26 f.

⁷¹ SCHMARSOW, Barock (wie Anm. 19) S. 392.

⁷² Über diesen Wandel berichtet Schmarsow in seinen autobiographischen Aufzeichnungen: »Dazu trat bald die Überzeugung, daß nach diesem Völkerringen kein Raum mehr sei für den

In den ›Grundbegriffen der Kunstwissenschaft‹ (1905) wagte Schmarsow schließlich den Versuch einer stark an der Völkerpsychologie orientierten Genese der verschiedenen Kunstäußerungen, stets von der These ausgehend, daß Kunst in Analogie zur Menschennatur zu setzen sei. Die bewußte Wiederholung einer Ausdrucksbewegung wurde ihm zur Keimzelle der Kunst, der geschmückte Körper zur Keimzelle der Bildkünste, die körperliche Organisation nach den Prinzipien Symmetrie, Proportion und Rhythmus zur Grundlage für überzeitlich wirksame Gestaltungsprinzipien, die je nach Zeitempfinden bejaht oder negiert werden könnten. Die Überlegungen zur Hebung der Kunstproduktion und des Kunstempfindens der Gegenwart, die Schmarsow parallel dazu entwickelte, führten dieses »anthropistische«⁷³ Modell mit verblüffender Konsequenz fort. Künstlerische Bildung, so erklärte Schmarsow in einer öffentlichen Vortragsreihe zum Thema ›Kunst und Erziehung‹, sei nicht durch besseren Kunstunterricht zu erzielen, sondern indem man »von den emporgeschraubten Zumutungen unsrer hochgeschraubten Kultur, unsres Wissens wie unsres Wollens, zu den natürlichen Grundlagen des Menschentums, d.h. zur physischen und psychischen Gesundheit«⁷⁴ zurückkehre. Da die Entwicklung der Kunst abhängig vom Körpergefühl sei, könne künstlerisches Tun und Verstehen nur über das Körpergefühl gefördert werden, sei die kulturelle Krise der Gegenwart nur durch körperliche Ertüchtigung zu bewältigen. Deshalb müsse der Turnunterricht zur ästhetischen Schule der Nation werden: »Aus der Freude des Menschen an sich selbst und seinesgleichen, aus der Gesundheit des natürlichen Daseins entspringt aller Antrieb zur Selbstdarstellung und zur Verewigung des eignen Wertes für immer sich erneuernden Genuß [...]. Deshalb erwarten wir das Erwachen des künstlerischen Sinnes viel eher auf den Tummelplät-

Anschluß der heimischen Kunst an die großartigen Vermächtnisse des Barock. Mochten auch in Deutschland, wie besonders in Österreich, die Arbeiten zur Erkenntnis seiner Schaffensweise mit Eifer als einmal übernommene Aufgabe fortgesetzt werden, die Verwertung der Erträgnisse für das eigene Streben der Gegenwart mußte aufgegeben werden über kurz oder lang. Die neue Generation nach dem Kriege, wie die übrig gebliebenen Führer der Jugend bedürfen vielmehr der Einkehr in ein strengeres Wesen, einer sittlich ernsteren Vertiefung als in die Kultur der Ueppigkeit und der Verschwendung.« SCHMARSOW, Rückschau (wie Anm. 21) S. 154. Den Gegenwartsbezug der Forschung hatte Schmarsow freilich schon sehr viel früher betont. So heißt es in der Denkschrift über die ›Kunstgeschichte an unseren Hochschulen‹: »Je mehr sich seine [gemeint ist der Kunsthistoriker] historische Betrachtung dem modernen Kunstschaffen nähert, desto mehr ist eine Stellungnahme zu den Strömungen der eigenen Zeit unvermeidlich. [...] So hat auch der moderne Kunsthistoriker alle Veranlassung, seine Wissenschaft im Dienst der werdenden Zeit zu verwerten.« SCHMARSOW, Kunstgeschichte (wie Anm. 55) S. 69 und S. 112.

⁷³ SCHMARSOW, Grundbegriffe (wie Anm. 20) S. 30.

⁷⁴ AUGUST SCHMARSOW, Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung, Leipzig 1903, S. 22.

zen unserer Jugend und von den körperlichen Übungen bei jung und alt. Nicht unsre Schulzimmer, sondern unsre Badeanstalten, nicht unsre Hörsäle, sondern unser Fechtboden, selbst nicht die Zeichenstunde, sondern die Erholungspausen auf dem Hof, draußen auf grünem Rasen oder glänzender Eisbahn, beim ausgelassenen Spiel unter freiem Himmel sind die wichtigsten Stätten der ästhetischen Erziehung.«⁷⁵

III.

Nach 1900 traten die psychologisierenden Ansätze ihren endgültigen Siegeszug an. Ein kurzer Blick auf die zwischen 1904 und 1914 unter der Betreuung oder im Umkreis August Schmarsows und Heinrich Wölfflins entstandenen Dissertationen und Habilitationen genügt, um hier ein Modethema zu entdecken. 1904 promovierte Wilhelm Pinder bei Schmarsow mit der Schrift ›Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie‹; die Habilitation war dem gleichen Thema gewidmet. 1907 wurde mit Wilhelm Worringers Dissertation ›Abstraktion und Einfühlung‹ das Werk eines akademischen Außenseiters publiziert, der freilich viel der Lektüre Schmarsows und Wölfflins verdankte. 1908 erschien ›Platz und Monument als künstlerisches Formproblem‹ des Wölfflin-Schülers A. E. Brinckmann, 1911 Worringers Habilitationsschrift ›Formprobleme der Gotik‹, 1913 die ›Deutsche Sondergotik‹ Kurt Gerstenbergs – auch er Wölfflin-Schüler –, 1914 Paul Frankls bei Wölfflin angefertigte Habilitationsschrift ›Entwicklungsphasen der neueren Baukunst‹. Sogar hinter einem so harmlos klingenden Titel wie ›Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts‹ (hierbei handelt es sich um die unter Wölfflin begonnene und bei Goldschmidt abgeschlossene Dissertation Max Deris) konnte sich ein psychologisierender Ansatz verbergen.⁷⁶ Dazu kommen natürlich jene Werke, die nicht in der Nachfolge Wölfflins und Schmarsows stehen, sondern in der direkten Auseinandersetzung mit Wundts physiologischer Psychologie entwickelt sind; zu erinnern ist hier in erster Linie an Konrad Fiedler, dessen Neubewertung des Sehens vor allem für die Künstler wichtig

⁷⁵ SCHMARSHOW, Verhältnis (wie Anm. 74) S. 75.

⁷⁶ Von Deri stammt freilich auch ein Versuch, das kennerschaftliche Kunsturteil auf psychologische Vorgänge zurückzuführen und es so zu ›objektivieren‹: MAX DERI, Versuch einer psychologischen Kunstlehre, Stuttgart 1912; erstmals erschienen als ›Kunstpsychologische Untersuchungen‹, in: MAX DESSOIR (Hg.), Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 7 (1912).

wurde⁷⁷ und an Alois Riegl, der mit dem »absoluten Kunstwollen« eine mythische, sämtliche Kulturerscheinungen bestimmende Urkraft, gleichsam als Reanimation des »Weltgeistes«, eingeführt hatte.⁷⁸

Uns sollen im Augenblick freilich nur die Schüler (im weitesten Sinne) interessieren. Das Stichwort »Psychologie« wurde hier keineswegs einheitlich gebraucht. Wilhelm Pinder etwa orientierte sich an der experimentellen Psychologie als wissenschaftlicher Disziplin, der er großzügig die »Aufsichtsbeziehung« über das eigene Fach zuerkannte: Ihr obliege die Aufgabe, »uns über Elemente und Gesetze dessen aufzuklären, was Gegenstand der sogenannten ›Geisteswissenschaften‹, d.h. also auch der historischen Forschungen, ist.«⁷⁹ Wilhelm Worringer hingegen griff mit seinen Idealvorstellungen einer künftigen »Menschheitspsychologie« Wilhelm Diltheys Definition einer »beschreibenden« (im Gegensatz zur naturwissenschaftlichen »erklärenden«) Psychologie auf, mit deren Hilfe die Totalität des Seelenlebens in allen Gebieten des menschlichen Handelns erfaßt werden solle⁸⁰; entsprechend rechnete er zu den beteiligten Fächern lediglich Kunst-, Religions- und Philosophiegeschichte, nicht aber die »Realpsychologie«.⁸¹ Auch in anderer Hinsicht erfuhren die Konzepte Wölfflins und Schmarsows Veränderungen. Für die Gründerväter der psychologischen Kunstgeschichte war es in erster Linie um die körperbezogene Aneignung der Erscheinungen gegangen; die Möglichkeit, von der Form beziehungsweise der Gestalt auf die Weltanschauung zu schließen, stand erst an zweiter Stelle. Für ihre Nachfolger hatte der Körper als objektive Instanz ausgedient; für sie wurde die Weltanschauung zum vordringlichen Problem. Damit aber kamen Faktoren mit ins Spiel, für die das empirische Verfahren untauglich sein mußte: Pinder widmete sich der Rolle des Künstlers, Deri der Religion, Gerstenberg dem Volk; bei Frankl wurde der Zweck zur stilbildenden Kategorie, bei Worringer übernahmen die »Rasse« und ein alle kulturellen Erscheinungen einer Epoche prägendes

⁷⁷ Vgl. GOTTFRIED BOEHM, Einleitung, in: KONRAD FIEDLER, Schriften zur Kunst, hg. v. GOTTFRIED BOEHM, 2 Bde., München ²1991, S. VIII und passim, sowie GOTTFRIED BOEHM, Die Logik des Auges. Konrad Fiedler nach einhundert Jahren, in: STEFAN MATJESCHAK (Hg.), Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext, München 1997, S.27–40, S.30.

⁷⁸ WILLIBALD SAUERLÄNDER, Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle, in: WILLIBALD SAUERLÄNDER, Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik, Köln 1999, S.213–28, S.223; zu Riegls Wundt-Lektüre vgl. MARGARET OLIN, Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art, University Park (Pa.) 1992, S.108 und passim.

⁷⁹ WILHELM PINDER, Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Straßburg 1904, S.1.

⁸⁰ WILHELM DILTHEY, Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie (1894), in: DERS., Gesammelte Schriften 5, Leipzig – Berlin 1924, S.139–240.

⁸¹ WORRINGER, Formprobleme (wie Anm. 4) S.10f.

»Kunstwollen« diese Aufgabe. Dennoch beabsichtigte keiner der Autoren eine Rückkehr zur kulturgeschichtlichen Betrachtung. Vielmehr behaupteten sie, auch diese Dinge unmittelbar am Kunstwerk ablesen oder doch wenigstens intuitiv erfahren zu können. Das galt auch für jene Wissenschaftler, die sich auf teleologische Modelle und auf apriorische Kategorien beriefen. So kritisierte Wilhelm Worringer zwar die Einfühlungsästhetik, die die Beschränktheit des eigenen Standpunkts nicht reflektiere und unkritisch das eigene Kunstgefühl den Epochen der Vergangenheit überstülpe⁸² – ein Manko, das er durch die Hilfskonstruktion einer »Negativspiegelung« zu überwinden trachtete. In der Zielsetzung, »daß die formalen Werte als präziser Ausdruck der inneren Werte also verständlich gemacht werden, daß jeder Dualismus von Form und Inhalt verschwindet«⁸³, wußte er sich jedoch mit den Stilpsychologen einig. Ähnliches läßt sich bei Paul Frankl beobachten, der einerseits die Architekturentwicklung als geistigen Prozeß charakterisierte, der unbeirrbar nach einer ihm eingeschriebenen Gesetzmäßigkeit ablaufe⁸⁴, sich aber andererseits überzeugt zeigte, daß sich der dahinter stehende Stilwille ausschließlich über die Anschauung vermittele: »Nachdem man das optische Bild in eine Vorstellung eines von Körpern umschlossenen Raumes umgedeutet hat, liest man den Zweck des Ganzen aus der Form des Raumes ab, gelangt so zu dem geistigen Gehalt, dem Sinn des Ganzen.«⁸⁵

So vielfältig wie die Vorstellungen einer Verbindung von Kunstgeschichte und Psychologie, so unterschiedlich waren die Wirkungskreise der Autoren. Der populärste unter ihnen war zweifellos Wilhelm Pinder. Seine Erstlings-

⁸² »Und je einsichtsvoller, je feinfühlicher ein Geschichtsforscher ist, um so stärker leidet er in immer sich erneuernden Anfällen lähmender Resignation an der Erkenntnis, daß es das *πρωτον ψευδος* aller Historie ist, daß wir die vergangenen Dinge nicht von ihnen, sondern von unseren Voraussetzungen aus auffassen und werten.« WORRINGER, Formprobleme (wie Anm. 4) S. 1. Worringer bezog sich mit seiner Kritik auf Georg Simmel, der sich in den »Problemen der Geschichtsphilosophie« auch gegen den »empiristischen Historismus« der Kunsthistoriker gewandt hatte. Simmel behauptete, »durch das bloße Hinsehen auf die ›historische Wirklichkeit‹ denjenigen Zusammenhang in dieser zu gewinnen, den man schon haben muß, damit die Wirklichkeit für uns überhaupt eine historische werde.« GEORG SIMMEL, Die Probleme der Geschichtsphilosophie, Leipzig³ 1907, S. 29.

⁸³ WORRINGER, Formprobleme (wie Anm. 4) S. 5.

⁸⁴ »Die Entwicklung eines Stiles ist ein geistiger Prozeß, dem die Landeseigentümlichkeit nur die Schale ist, dem die einzelnen Individuen mit ihrer höheren oder schwächeren Begabung, mit ihren Rassegewohnheiten, ihren biographischen Zufälligkeiten nur die glanzvolleren oder glanzloseren Träger sind. Es ist ihr unentrinnbares Schicksal, mit ihrem individuellen Charakter und ihrer Art der Begabung in ein bestimmtes ihnen in die Wiege gelegtes Netz zur Lösung bereitgestellter Architekturprobleme geboren zu sein.« PAUL FRANKL, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig – Berlin 1914, S. 22.

⁸⁵ FRANKL, Entwicklungsphasen (wie Anm. 84) S. 15.

schrift ist gleichermaßen von Wölfflin und Schmarsow geprägt; in der Verbindung beider Ansätze wird der Versuch gemacht, den Einfluß des Raumes auf das Seelenerlebnis des Betrachters zu beschreiben. »Das Kunstwerk«, so lautet eine seiner vielen Setzungen, »wird zur Wirklichkeit, indem es erlebt wird – gleichviel, ob im äußersten Falle der Schöpfer selbst der einzige Genießende ist. Der gestaltete Raum, in dem sich kein Mensch befindet, ist künstlerisch ebensowenig verwirklicht, wie das musikalische Werk, das nicht gespielt wird. Der Stoff, der ihn bildet ist – wie das Notenheft – nur der Träger von Angaben an die Aufnehmenden. Die müssen benutzt werden – dann ist das Kunstwerk da.«⁸⁶ Die Gefühlsübermittlung durch Raum und Form erfolgt sukzessiv, in einer Abfolge unterschiedlicher »Sehbilder«, die sich zu einer Abfolge »psychischer Erlebnisse« zusammenfügen: »Wenn wir Formen betrachten, so suchen wir den seelischen Vorgang, den sie auslösen. Die sinnvolle Anordnung der Formen im Kunstwerk ist die sinnvolle Anordnung der Vorstellungen im Menschen. Hier zeigt sich der zeitliche Vorgang im Subjekt. Er ruht gebunden im Kunstwerk: das Ereignis seiner Aufnahme.«⁸⁷ Damit ist eine neue Kategorie ins Blickfeld geraten: die Zeit, die der Betrachter benötigt, um einen Raum zu erfassen. In ihrem Verlauf erfahrbar gemacht wird diese Zeit durch die Körperbewegung und die wechselnden Eindrücke des Gesichtssinnes, strukturiert wird sie durch den Rhythmus der »räumlichen Vorstellungen«.⁸⁸ Damit gibt der Rhythmus dem Betrachter die Art und Weise vor, in der das Kunstwerk psychisch erlebt werden soll. Er ist – in Pinders Worten – ein »Machtmittel«, um den Betrachter zu »willigerer Kraftanstrengung« zu bewegen: »Der Künstler übt, indem er die Vorstellungen leitet, eine Macht aus. Eines seiner Machtmittel ist der Rhythmus.«⁸⁹

Daß dieses »Machtmittel« problemlos zum Mittel der Gängelung werden konnte, wird in den vielgelesenen Darstellungen deutscher Kunstepochen deutlich, die Wilhelm Pinder seit 1910 zusammen mit dem Verleger Robert Langewiesche in der Reihe ›Die Blauen Bücher‹ veröffentlichte und die bis in die fünfziger Jahre seinem Ansatz Resonanz weit über das Fach hinaus sicherten. Pinder hatte sich bei diesem Projekt die Stärkung des kulturellen Gedächtnisses der Nation zur Aufgabe gemacht. Entsprechend handeln die Bücher nicht mehr von den individuellen Gestaltungs- und Rezeptionsmöglichkeiten, sondern der »Formkraft der Nation«.⁹⁰ Die deutschen Dome des Mittelalters etwa deutete Pinder als Ausdruck nationaler Größe, die in der

⁸⁶ PINDER, Voruntersuchung (wie Anm. 79) S. 5 f.

⁸⁷ PINDER, Voruntersuchung (wie Anm. 79) S. 6.

⁸⁸ PINDER, Voruntersuchung (wie Anm. 79) S. 10.

⁸⁹ PINDER, Voruntersuchung (wie Anm. 79) S. 6.

⁹⁰ WILHELM PINDER, Deutsche Dome des Mittelalters, Düsseldorf – Leipzig 1910, S. V.

Betrachtung erfüllt und reanimiert werden solle: »Erst ein bewußtes, geduldiges Aufhorchen, eine nachträgliche und sorgsame Schärfung der Sinne, dringt zu der überwucherten Schönheit des Bauwerkes zurück. In glücklicher Stunde erwacht, wie eine uralte Erinnerung, was den Meistern der Dome das wesentliche war: in uns selber regt sich die Hebung und Senkung, die Weitung und Verengung des Raumes wie eigene körperliche Spannung und Befreiung, wie eigener innerer Atem – der starke Atem eines vergessenen Lebens, eine verlorene Gesundheit, eine urwüchsige erdennähere Lust, ein Stück derben Knabentumes der europäischen Menschheit.«⁹¹ Doch nicht nur Vertrautes wie die ›Deutschen Dome‹ stellte Pinder einem breiteren Publikum vor, sondern 1912 mit dem ›Deutschen Barock‹ auch ein Thema, das wohl nicht nur beim Verleger, sondern auch bei seiner Leserschaft mit Vorbehalten rechnen mußte. Dabei ging er von Schmarsows Definition und Einteilung des Barock aus, um dann die Berührungspunkte zwischen dem internationalen Epochenstil (Barock) und der nationalen Eigenart des deutschen Volkes, seinem Individualismus, »seiner geistreiche[n] Verbohrtheit« und seinem Drang zur Phantasie aufzuzeigen. Gerade hier machten sich die Vorteile der psychologischen Argumentation bei der Rehabilitation einer ungeliebten Epoche bemerkbar. Pinder behandelte die deutsche Architektur des 18. Jahrhunderts als fließende, wirbelnde Angelegenheit, die stets im Werden befangen ist, sich über jede funktionale Vorgabe hinwegsetzt und keinem anderen Gesetz folgt, als dem der grenzenlos sich artikulierenden Phantasie. Die Bauten wurden zu einer Manifestation des »deutschen Geistes«: »Die Art, wie man damals baute, lebt von der Möglichkeit, mit gegenstandslosen, also nicht eigentlich darstellenden Formen große Erregungen festzuhalten, geistige Selbstdarstellungen zu geben.«⁹² Vor dem Versuch, die Kunstwerke in ihrer Materialität oder im Hinblick auf die Lösung konkreter Bauaufgaben zu bewerten, wird dagegen ausdrücklich gewarnt: »Wir dürfen nie – und hier zu allerletzt – die Bauwerke als so oder so geformte Materie sehen: sie sind Niederschläge bestimmter und großartiger Träume, bestimmter Phantasiebewegungen aus einem Volke heraus, aus einer Zeit heraus. Selbst in den Palästen wollen wir nicht die Formen sehen, die man damals den Woh-

⁹¹ PINDER, Dome (wie Anm. 90) S. V. Neben dieser allgemeinen Stimmungslage glaubte Pinder an den Kirchenbauten auch ganz konkrete Inhalte wiederzuerkennen: »Und immer blieb der deutsche Kirchenbau am stärksten er selbst, wo er so gleichsam in Kampfesstellung stand, wie gewappnet, Gesicht nach dem Feinde, während es auf Erden vorwärts ging, ja selbst unter allgemeinem Rückzuge noch in innerlichem Wachstum verharrend.« PINDER, Dome (wie Anm. 90) S. VI.

⁹² WILHELM PINDER, Deutscher Barock. Die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts, Düsseldorf – Leipzig 1912, S. IV.

nungen der Großen gab, sondern die Gelegenheiten, an denen unser altes Volk eine neue, geniale Jugend entfaltete.«⁹³ Daß diese Strategie durchaus erfolgsversprechend war, geht aus dem Klappentext hervor, in dem der Verleger das Barockbuch rechtfertigte: Pinder habe ihn dazu gebracht, sein Vorurteil, »daß Barock etwas Fremdes, ja Abstoßendes sei«, zu revidieren. »Wenn es dem Herausgeber aber [...] gelang, den Verleger die Größe und Deutschheit dieser Dinge sehen zu lassen, so mag das dem Buche selbst beim Leser nur umso leichter gelingen. Denn der Glanz der textlichen Darstellung des Herausgebers vereinigt sich mit der Vorzüglichkeit des jetzigen Bilderbestandes zu seinem Gesamteindruck lebendigster und stärkster Art.«

Die »entmaterialisierte« Barockdefinition Pinders wäre ohne Worringers Gotikdefinition nicht denkbar gewesen. Zwar hatte schon Schmarsow mit seiner Version des »Malerischen« die Möglichkeiten einer Negierung der Körperlichkeit und der Überwindung der Materie angesprochen, doch erst mit Worringers Dissertations- und Habilitationsschrift stand eine vollwertige Alternative zur körperbezogenen »Einführung« zur Verfügung, mit der sich generell alle nicht-klassischen Stile erfassen ließen. Daß Kunst »aus psychischen Bedürfnissen entstanden, psychische Bedürfnisse befriedigt«⁹⁴, war für Worringer bereits eine unumstößliche Tatsache, die er nun mit der Vorstellung einer a priori vorhandenen Gestaltungsmacht kombinierte. Die Geschichte der Kunst betrachtete er als »Geschichte des Wollens, von der psychologischen Voraussetzung ausgehend, daß das Können nur eine sekundäre Folgeerscheinung des Wollens ist.«⁹⁵ Konstitutiv für dieses »Wollen« ist das »Weltgefühl«, ein nach Zeiten und Völkern variabler psychischer Zustand, in dem die Menschheit jeweilig dem Kosmos und den Erscheinungen der Außenwelt gegenüber befindet; seinen Niederschlag findet es im »Stil« der Kunstwerke, worunter keine konkrete Formensprache zu verstehen ist, sondern eine wesensmäßige Bestimmung.⁹⁶ Da aber jeder »Stil« zu seiner Zeit als Beglückung empfunden wird, kann das Bedürfnis nach Einführung, das durch die klassische Kunst befriedigt wird und noch das Schönheitsempfinden der Gegenwart prägt, nur beschränkte Gültigkeit haben. Im »Abstraktionsdrang« stellte ihm Worringer deshalb einen Gegenpol gegenüber, den er aus der »Erweiterung des eigenen Ich« um seinen Gegensatz zu gewinnen hoffte. »Nur solche Hypothesen«, davon war Worringer überzeugt, »können uns Genugtuung geben, daß sich die Zeiten nicht mehr allein in dem kleinen Spiegel unseres positiven zeitlich beschränkten Ichs spiegeln,

⁹³ PINDER, Barock (wie Anm. 92) S. V.

⁹⁴ WILHELM WORRINGER, Abstraktion und Einführung, München ³1910, S. 15.

⁹⁵ WORRINGER, Abstraktion (wie Anm. 94) S. 11.

⁹⁶ WORRINGER, Abstraktion (wie Anm. 94) S. 16.

sondern in dem größeren Spiegel, der um das ganze Jenseits unseres positiven Ich konstruktionell erweitert ist.«⁹⁷ Letztlich führte aber auch diese Negativspiegelung nur zu einer Reihe von Wenn-Dann-Setzungen, die sich nicht wesentlich vom Dualismus ästhetischen Erlebens unterscheiden, den Wölfflin in ›Renaissance und Barock‹ aufgestellt hatte: Wenn der Einfühlungsdrang das Kunstwerk beseelt, um in ihm »objektivierten Selbstgenuß« zu finden, dann muß der Abstraktionsdrang eine Verneinung des eigenen Ich bedeuten; wenn das Weltgefühl einmal auf dem Einklang mit der umgebenden Natur basiert und von »Weltfrömmigkeit« geprägt ist, muß es das andere Mal auf der Beunruhigung durch die Erscheinungen beruhen und auf die Bannung übernatürlicher Kräfte, auf ein Erlösungsbedürfnis ausgerichtet sein; wenn auf der einen Seite die Freude am Lebendig-Schönen und Natürlichen regiert, muß auf der anderen die Unterdrückung alles Lebendigen und aller körperlicher Analogien unter die mechanische Gesetzmäßigkeit der Linie das Ziel sein. Diese beiden Formen der Weltaneignung existieren zum einen diachron: als Entwicklung von dem von Ängsten geplagten und sich seiner Sinneswahrnehmungen noch nicht ganz sicheren »primitiven« zu dem selbstbewußten »klassischen« Menschen, zum anderen synchron in der »rassepsychologischen« Veranlagung eines »nordischen« beziehungsweise »romanischen« Typus.⁹⁸ Für die Kunst bedeutet das unterschiedliche Formen des Genießens: »Auf der einen Seite das Ich als Trübung der Größe, als Beeinträchtigung der Beglückungsmöglichkeiten des Kunstwerkes, auf der anderen Seite innigste Verbindung zwischen dem Ich und dem Kunstwerk, das all sein Leben nur von dem Ich erhält.«⁹⁹

Nach Worringers Modell muß es zwischen der ›rassespezifischen‹ Konstante des »nordischen Menschen« und der im Laufe der Zeit zunehmenden Aneignung der Welt notwendig zu Kollisionen kommen. Die gotische Kathedrale wird zur Manifestation dieses Konflikts und zum ersten Höhepunkt

⁹⁷ WÖRINGER, Formprobleme (wie Anm. 4) S. 3.

⁹⁸ Worringer setzt hier in einem gewagten Vergleich (nicht von ungefähr spricht er von einer »volkstümlichen« Erklärung!) die Situation des »primitiven« Menschen mit dem Krankheitsbild der Platzangst gleich: »Jene körperliche Platzangst läßt sich volkstümlich erklären als ein Überbleibsel aus einer normalen Entwicklungsstufe des Menschen, in der er, um sich mit einem sich vor ihm ausdehnenden Raum vertraut zu werden, sich noch nicht allein auf den Augeneindruck verlassen konnte, sondern noch auf die Versicherungen seines Tastsinnes angewiesen war. Sobald der Mensch Zweifüssler und als solcher allein Augenschensch wurde, mußte ein leises Unsicherheitsgefühl zurückbleiben. In seiner weiteren Entwicklung aber machte sich der Mensch durch Gewöhnung und intellektuelle Überlegung von dieser primitiven Angst einem weiten Raume gegenüber frei.« WÖRINGER, Abstraktion (wie Anm. 94) S. 20.

⁹⁹ WÖRINGER, Abstraktion (wie Anm. 94) S. 30 f.

des »Kunstwollens« im Norden¹⁰⁰: ein dynamisches Gebilde aus einem Gewirr einander überschneidender, steil emporschießender Linien, das, völlig zweckenthoßen, ausschließlich einer inneren Disharmonie und der daraus resultierenden Sehnsucht nach Erlösung entstammt. Jedes Gefühl der Körperhaftigkeit ist unterdrückt, jede Erinnerung an organische Vergleichsmomente getilgt. Wo im griechischen Tempel das Verhältnis von Stütze und Last abgebildet wird, gibt es hier nur »freie und ungehinderte Kräfte, die mit einem ungeheuren Elan zur Höhe streben«¹⁰¹, wo der Tempel einer »Versinnlichungstendenz« folgt, folgt die Kathedrale einer »Vergeistigungstendenz«. Der paradoxe Wunsch, auch noch die Räumlichkeit des Raumes zu unterdrücken, führt zu einer Emphase, die im Betrachter Schwindelgefühle erzeugt. Mit Wilhelm Wundt könnte man die Kathedrale der Gefühlswelt des »Erhabenen« zuordnen – der Inhalt übersteigt die Form. Bei Worringer klingt das ungleich pathetischer: »Das Ausdrucksresultat geht über die Mittel, mit denen es erreicht wurde, weit hinaus und wir erleben innerlich den Anblick einer gotischen Kathedrale nicht wie ein Schauspiel konstruktiver Vorgänge, sondern wie einen in Stein ausgedrückten Ausbruch transzendentalen Verlangens. Eine Bewegung von übermenschlicher Wucht reißt uns mit sich fort in den Rausch eines unendlichen Wollens und Begehrens hinein; wir verlieren das Gefühl unserer irdischen Gebundenheit, wir gehen auf in eine alles Endlichkeitsbewußtsein auslöschende Unendlichkeitsbewegung.«¹⁰² Der Bau ist ein Dokument der Selbstzerrissenheit, geboren aus dem »Übermaß an konstruktiver Spitzfindigkeit ohne direktes Objekt«¹⁰³; er ist das Ergebnis eines krankhaften psychischen Zustands, der das Leiden an der Welt betäubt und nur »im Unendlichen Ewigkeitsschauer zu spüren« ist.¹⁰⁴ So negativ diese Charakteristik klingt, so positiv wurde sie aufgenommen, und dies wohl nicht nur, weil man hier in modernisierter Form die Göttervorstellungen des 19. Jahrhunderts und die Versuche, das deutsche »Wesen« zu bestimmen, wiedererkennen konnte, sondern auch, weil sie in formaler Hinsicht so vage blieb, daß sich mit ihr sowohl Impressionisten als auch Expressionisten, Stilkünstler und Vertreter des Heimatschutzes zu identifizieren vermochten.¹⁰⁵

Die Bücher Pinders und bis zu einem gewissen Grade auch die Worringers waren mit Blick auf ein nichtakademisches Publikum geschrieben; sie wur-

¹⁰⁰ WORRINGER, Formprobleme (wie Anm. 4) S. 60.

¹⁰¹ WORRINGER, Formprobleme (wie Anm. 4) S. 69.

¹⁰² WORRINGER, Formprobleme (wie Anm. 4) S. 71.

¹⁰³ WORRINGER, Formprobleme (wie Anm. 4) S. 70.

¹⁰⁴ WORRINGER, Formprobleme (wie Anm. 4) S. 72.

¹⁰⁵ Vgl. BUSHART, Geist (wie Anm. 8) S. 39–52.

den durch renommierte Verlagshäuser übernommen und erlebten mehrere Auflagen. Kurt Gerstenbergs ›Sondergotik‹ entstand unter anderen Voraussetzungen. Dennoch fand sich für diese eher trockene Abschlußarbeit mit dem Münchner Delphin-Verlag ein Verleger, der eigentlich auf Publikationen zur Gegenwartskunst spezialisiert war – ein sicheres Indiz für die wachsende Popularität kunstgeschichtlicher Untersuchungen dieser Art.¹⁰⁶ Dies ist jedoch nicht der einzige Grund, daß Gerstenberg hier die Reihe der Schüler abschließen soll. Das Buch steht auch stellvertretend für die Versuche der psychologisierenden Kunstgeschichte, über die Klassifizierung nach Epochenstilen und über die idealtypischen Entwürfe eines »nordischen« und »romanischen« Menschen hinaus eine spezifisch nationale »optische Sehform«, ein »deutsches Sehen« zu bestimmen. Gerstenberg wollte mit seiner Schrift die deutsche Spätgotik aus dem Ruch der Zweitklassigkeit befreien. Das entscheidende Stichwort lieferte ihm dabei der »Empfindungsgehalt« der Formen, die an die Bedürfnisse des jeweiligen »Kunstträgers« adaptiert werden müßten: »Wie die gotischen Formen, soweit sie nicht der Epoche, dem Zeitcharakter angehören, als Ausdruck der französischen Rasse geprägt worden sind, sind die Formen der Spätgotik im Sinne des germanischen Charakters umgestaltet worden. Die Ausdrucksbedeutung der Formen ist eine andere, weil der Kunstträger ein anderer geworden ist.«¹⁰⁷ In einer vergleichenden Analyse von französischen Kathedralen und deutschen Hallenkirchen stellt Gerstenberg im wesentlichen drei Stilmerkmale heraus: An den spätgotischen Beispielen lassen sich eine Verlangsamung des Vertikaldrangs und der Tiefenbewegung, die Verschleifung von Raumeinheiten zugunsten eines richtungslos wogenden Gesamteindrucks und die Rückkehr zur Materialität der Wand als Kennzeichen der Hallenkirchen beobachten. Die Gotik werde malerisch, so Gerstenbergs Fazit, weil die »germanische[n] Phantasietätigkeit« langsamer als die der Romanen und deshalb an einer Verlangsamung der Augenbewegung interessiert sei¹⁰⁸; die Vielfalt möglicher Standpunkte rühre vom germanischen Hang zur Irrationalität¹⁰⁹ und von der rassespezifischen Raumauffassung her: »Denn ein rein anschauliches Denken läßt den Germa-

¹⁰⁶ Gerstenberg verzichtete dafür auf Fußnoten und Bildunterschriften und führte die Literaturangaben entweder im fortlaufenden Text oder in einem separaten Anmerkungssteil auf. Zur Kritik an diesem Tribut an die Popularität vgl. DERI, Rezension (wie Anm. 1) S. 101.

¹⁰⁷ GERSTENBERG, *Sondergotik* (wie Anm. 2) S. 16.

¹⁰⁸ GERSTENBERG, *Sondergotik* (wie Anm. 2) S. 108.

¹⁰⁹ »Bildmäßigkeit des Raumcharakters bedeutet nichts anderes, als daß mit jedem Wechsel des Standpunkts das Ensemble sich wieder in ein neues verwandelt. Diese Kunst behält etwas irrationales, weil sie nicht die fertige Form, sondern den Werdegang der Form geben will, nicht den feststehenden Raum, sondern den sich aufbauenden Raum. [...] In allen diesen Bildungen dokumentiert sich ein Ueberschwang an verhaltener Kraft, die plötzlich hier und da losbricht, eine

nen die Vorstellung des Raumes nicht klar erfassen: er denkt den Raum vielmehr in ununterbrochenen Zusammenhängen.«¹¹⁰ Seine Schlüsse suchte Gerstenberg mit einer Mischung von phonetischen, geistesgeschichtlichen, philosophischen und historischen Beobachtungen zu untermauern, doch im Grunde war das Ergebnis Programm – heißt es doch schon in der Einleitung: »Hierbei [gemeint ist die Untersuchung der Spätgotik] leitete mich der Grundgedanke, daß jeder Stil nach seinem Ausdrucksgehalt betrachtet nicht nur ein Problem der Historik, sondern auch ein Problem der Rasse enthält. Denn nicht jeder Stil kann allen Völkern gleichförmig als Ausdruck ihrer Wesenheit dienen, sondern in der internationalen Verbreitung muß jedes Formsystem durchgreifende Veränderungen erfahren, wenn es dem neuen Kunstträger dauernd als Ausdrucksorgan dienen soll.«¹¹¹

IV.

Die Lektüre von Pinder, Worringer und Gerstenberg fördert bei allen Unterschieden eine Reihe von Gemeinsamkeiten zutage, die wohl wesentlich am Erfolg des psychologischen Ansatzes auch außerhalb des eigenen Fachgebiets mitgewirkt haben dürften. Gestalterische Tätigkeit wurde losgelöst von den konkreten Entstehungsumständen, Aufgabenstellungen oder Inhalten betrachtet. An ihre Stelle war ein Künstler und Rezipienten einendes psychisches Bedürfnis nach Selbstverwirklichung beziehungsweise Selbstbetätigung getreten, das von der »Phantasietätigkeit« oder dem »Ausdrucksverlangen« eines Volkes oder einer Rasse getragen wird. Letztlich zielten alle drei Autoren auf ein nationales Konzept nichtklassischer oder »malerischer« Stile ab, worunter nun nicht mehr nur der Barock, sondern auch die Gotik im Allgemeinen und die Spätgotik im Besonderen zu verstehen waren. Die Auflösung körperhafter Formen in abstrakte Systeme beziehungsweise bildhafte Eindrücke wurde zu einem Spezifikum der deutschen Kunst, das sich mit liebgewonnenen Klischees von der Zerrissenheit der deutschen Seele, dem deutschen Hang zum Grübeln, zum Geistigen und zum Irrationalen verbinden ließ. Bei näherer Betrachtung bestätigt sich, daß die Eliminierung der Historie keineswegs ein Ende des Historismus bedeutete. Wenn es nun auch nicht mehr um eine Geschichte der Einzelwerke, -epochen oder -personen ging, sondern um eine »Geschichte der menschlichen Psyche und ihrer Aeuße-

sprunghafte Art, etwas irrationales. Irrationalität ist aber überhaupt ein Wesenszug des germanischen Geistes.« GERSTENBERG, *Sondergotik* (wie Anm. 2) S. 110f.

¹¹⁰ GERSTENBERG, *Sondergotik* (wie Anm. 2) S. 115.

¹¹¹ GERSTENBERG, *Sondergotik* (wie Anm. 2) Vorwort, o.S. (S. 5).

rungsformen«¹¹², so blieb doch allen anderslautenden Beteuerungen zum Trotz auch jetzt ein Interpretationsmodell verbindlich, das die Kunst der Vergangenheit unter dem Aspekt ihrer Verfügbarkeit für die Gegenwart bewertete – sei es, daß der Nationalstolz angeregt, sei es, daß genuin deutsche Möglichkeiten der Gestaltung aufgezeigt werden sollten, sei es, daß eine Stellungnahme zur aktuellen kulturpolitischen Situation angestrebt war. So erinnerte Pinder seine Landsleute nicht nur an ihr kulturelles Erbe, sondern knüpfte daran sofort die Mahnung: »Ein Volk, das vielleicht einer großen, sicher aber einer schweren Zukunft entgegengieht, hat allen Anlaß sich mit seinen alten Kräften zu verbinden und das dumme Kleben an der Vergangenheit nicht nur durch blindes Vorwärtsdrängen, sondern auch durch Freundschaft mit dem Vergangenen zu überwinden. [...] Der deutsche Barock [...] hat unserem Volke die Möglichkeit gegeben, nach einer Zeit schwerster Lähmungen wieder in Schwingung zu gelangen.«¹¹³ So glaubte Worringer an eine Versöhnung des Gegensatzes von »gotischer« Weltsicht und klassischem Weltbewußtsein in der Stilkunst eines Hans von Marées, Adolf Hildebrands und Ferdinand Hodlers und fragte hoffnungsfroh: »[...] wer weiß, ob sich nicht bei einer [...] neuen, bis zu den innersten Zellgeheimnissen der Stilerscheinungen vordringenden Untersuchung zuletzt sogar manche nordische Klassik auch nur als eine verkleidete Gotik entpuppt.«¹¹⁴

Der »immanente Historismus«¹¹⁵ machte Furore. Für die zeitgenössische Avantgarde, die sich vom Stileklektizismus losgesagt hatte und statt dessen unbedingte Originalität für sich beanspruchte, bot sich hier eine neue Art des historischen Rückbezugs. Insbesondere den expressionistischen Malern kam die Frage nach dem seelischen Gehalt entgegen. Ihnen mußte nicht nur die Lösung von der Form und die Hinwendung zu »inneren«, wesenhaften Eigenschaften attraktiv erscheinen, sondern auch der Gedanke, daß große Kunst stets im Einklang mit allen anderen kulturellen Erscheinungen und mit der »Seele« des Volkes respektive der Nation stehe. Für die Architekten hingegen wurde die Vorstellung von einer unmittelbaren Übertragung von Gefühlszuständen im Bauwerk zur neuen Leitidee. Wohl nicht von ungefähr beschrieb Bruno Taut in der »Stadtkrone« sein berühmtes »Kristallhaus« nicht als Architektur, sondern ausschließlich als Stimmungsträger, dessen maleri-

¹¹² WORRINGER, Formprobleme (wie Anm. 4) S. 10 f.

¹¹³ PINDER, Barock (wie Anm. 92) S. VI f.

¹¹⁴ WORRINGER, Formprobleme (wie Anm. 4) S. 127; zu Worringers Position zu aktuellen Kunstströmungen seiner Zeit vgl. MAGDALENA BUSHART, Changing Times, Changing Styles: Wilhelm Worringer and the Art of His Epoch, in: NEIL H. DONAHUE (Hg.), Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer, University Park (Pa.) 1995, S. 69–85.

¹¹⁵ RUDOLF SCHWARZ, Neues Bauen?, in: Schildgenossen 9 (1929) S. 207–217, S. 209.

sche Qualitäten (Licht und Schatten, Farbreflexe, freie Formenwelt) die Vereinigung von Mensch und Kosmos befördern sollten.¹¹⁶ Wohl nicht von ungefähr auch lassen Hans Scharouns Kommentare zu seinen Architektorentwürfen an die Dynamisierung gotischer oder barocker Innenräume denken, zumal hier »Form und Farbe [...] Teile von uns« werden sollten: »Raum aus Schwarz und Blau wühlend, durch 1000 Farbsprühen zum silbergelben Stern emporschwingen; in Bogen, Rippen, Vorsprung und Aushöhlung aus dunkler Masse zu beschwingter Reinheit hinantastend, sich selbst und erwartungsheißer Volksmenge Aufstieg und Krone weisend.«¹¹⁷

Dabei legten Architekten wie Bildkünstler Wert auf die Feststellung, daß ihr Interesse an der Vergangenheit psychologischer Natur sei, daß sie die Bezugspunkte nicht in der fertigen Form, sondern im »Wesen« älterer Kunst suchten. Mit Blick auf die Gotikbegeisterung des 19. Jahrhunderts definierte der Kunsthistoriker und -kritiker Wilhelm Hausenstein 1914 die Grenze, die den neuen Historismus vom Stileklektizismus trenne: »Bei der Neubelebung großer Traditionen werden die Pasticheurs und die Eklektiker zumeist zu Dutzenden geboren. Traditionen sind aber nie wörtlich gültig, sondern immer nur in freier Übertragung. Sie sind Parabeln, nicht Vorlagen; sie enthalten eine Moral, aber nicht die Aufforderung zur Nachahmung. [...] Die gotische Tradition kann nur fruchtbar werden, wenn wir [...] die Psychologie der Gotik erleben und dabei erfahren, daß wir aus den Bedürfnissen unserer Zeit heraus das Talent haben, diese Psychologie aus uns selbst neu hervorzubringen.«¹¹⁸ Und der Architekt Ludwig Hilberseimer sekundierte noch sieben Jahre später: »Früher war die historische Form dem Künstler bequemes Vorbild, brauchbares Klischierungsmittel. Denn man beschäftigte sich mit dem Fertigen, mit der abgelösten Form. Heute sucht man dem Wesen der Form auf den Grund zu kommen. Uns interessiert weniger die Form als ihre Entstehung. Man begnügt sich heute nicht mehr mit der Kenntnis der Form; man ringt um die Erkenntnis ihrer Ursachen und Entstehung.«¹¹⁹

Werfen wir zum Schluß noch einmal einen kurzen Blick auf die weitere Entwicklung innerhalb des Faches. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs stellte sich die psychologisierende Kunstgeschichte ganz in den Dienst der

¹¹⁶ BRUNO TAUT, *Die Stadtkrone*, Jena 1919.

¹¹⁷ HANS SCHAROUN, *Gedanken zum Theaterraum* (1920), zit. nach: ACHIM WENDSCHUH (Hg.), *Hans Scharoun: Zeichnungen, Aquarelle, Texte* (Schriftenreihe der Akademie der Künste 22), Berlin 1993, S. 28.

¹¹⁸ WILHELM HAUSENSTEIN, *Die bildende Kunst der Gegenwart. Malerei – Plastik – Zeichnung*, Stuttgart – Berlin 1914, S. 8f.

¹¹⁹ LUDWIG HILBERSEIMER, *Ägyptische Kunst*, in: *Sozialistische Monatshefte* 27/1 (1921) S. 631f.

allgemeinen Suche nach einer neuen nationalen Identität. Das galt sowohl für wissenschaftlich argumentierende Werke wie Alfred Stanges ›Deutsche Kunst um 1400‹¹²⁰, als auch für klar politisch ausgerichtete Schriften wie Leo Bruhns' ›Die deutsche Seele in der rheinischen Gotik‹.¹²¹ In der Mehrzahl der Fälle gab man schon gar nicht mehr vor, vom Gegenstand aus zu argumentieren, sondern machte unverblümt die Resignation des Kriegsverlierers zum Ausgangspunkt. Ich greife aus der Fülle entsprechender Erzeugnisse ein Buch heraus, das sich nach dem Motto »Verzagtes Volk verdient das Leben nicht«¹²² der Stärkung des deutschen Selbstbewußtseins im Augenblick der politischen und militärischen Niederlage zur Aufgabe verschrieben hatte: Oskar Hagens ›Deutsches Sehen‹ von 1920. Für Hagen ergab sich die besondere Mission der Kunstgeschichte aus der psychologischen Bedingtheit der Kunst: »Man muß aus den sichtbaren Folgeerscheinungen auf die dafür allein verantwortlichen geistigen Ursachen, muß also aus der Form auf den deutschen Formwillen schließen können. [...] Das deutsche Sehen ist die deutsche Weltanschauung und der deutsche Glaube schlechthin. Die Kunstgeschichte bietet den aussichtsreichsten Weg zur Erkenntnis der deutschen Geistigkeit in nuce.«¹²³ Und so glaubte der Autor mit dem methodischen Rüstzeug Wölfflins und Schmarsows den »psychischen Organismus der deutschen Nation« beschreiben und das Resultat dann als »psychologischen Schlüssel der vaterländischen Universalgeschichte« handhabbar machen zu können: »Damit würde diejenige Anschauung vom nationalen Ich zu gewinnen sein, auf der hell, lauter und gerecht das Nationalbewußtsein, welches wir brauchen, erwachen kann.«¹²⁴

¹²⁰ ALFRED STANGE, *Deutsche Kunst um 1400*, München 1923.

¹²¹ LEO BRUHNS, *Die deutsche Seele in der rheinischen Gotik*, Freiburg i. Br. 1924, S. 92.

¹²² OSKAR HAGEN, *Deutsches Sehen*, München 1920, S. 1.

¹²³ HAGEN, *Sehen* (wie Anm. 122) S. VIII.

¹²⁴ HAGEN, *Sehen* (wie Anm. 122) S. 3.