

**Frank Büttner**

## **Das Paradigma »Einführung« bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung**

**W**enn die Frage nach der Geschichte einer Disziplin ortsbezogen behandelt werden soll, dann liegt es nahe, sich dem gestellten Thema mit einem biographischen oder institutionsgeschichtlichen Ansatz zu nähern. Hier soll keiner dieser beiden probaten Wege begangen werden. Vielmehr soll ein Beispiel für eine weitere Möglichkeit gegeben werden: Die Untersuchung der Geschichte unserer Disziplin als Geschichte ihrer Fragestellungen, als Problemgeschichte. Von der Methodengeschichte sollte dieser Weg abgesetzt werden. Wenn man in hundert Jahren einmal rückschauend auf die Kunstgeschichte des ausgehenden 20. Jahrhunderts blicken wird, wird man sicher feststellen, daß in dieser Zeit die Frage nach dem »Bild« besonders intensiv und häufig gestellt worden ist, und wir wissen, daß bislang trotz aller Intensität des Fragens auf der Seite der Methoden keine eindeutige Antwort gefunden wurde. Gleichzeitig kann man feststellen, daß die Fragen nach dem »Bild« an bestimmten Orten sehr viel intensiver gestellt und untersucht wurden, als an anderen. Von solchen Überlegungen her ist es gerechtfertigt, den problemgeschichtlichen Ansatz in die Diskussion über die Kunstgeschichte in München einzubringen. Leider gibt es bislang keine zusammenfassende Darstellung der Problemgeschichte der Kunstgeschichte und selbst Einzelstudien sind rar. Gleichwohl darf man feststellen, daß die Untersuchung der Geschichte der Fragestellungen sehr differenziert Wege und Irrwege, Leistungen und Verstrickungen einer Wissenschaft aufzuzeigen vermag.

Die Frage der »Einführung« ist paradigmatisch für die Kunstgeschichtswissenschaft in der Zeit zwischen 1870 und 1910. Damals befand sich das Fach in einer für seine weitere Entwicklung und seine Durchsetzung als Wissenschaft kritischen Phase. Der Begriff der »Einführung« steht, so könnte man im heute üblichen Jargon sagen, für einen *psychological turn*, den die Kunstgeschichte zusammen mit anderen Geisteswissenschaften, allen voran die Literaturwissenschaft, im *Fin de siècle* nahm. Natürlich war diese Ausrichtung, wie dies auch bei allen anderen vielberufenen Wenden der Fall ist, keine allgemeine, sondern eine Richtung neben anderen. Aber einige von denjenigen Forschern, die diese Wende mittrugen, hatten für die Geschichte des Faches eine herausragende Bedeutung, und München spielte dabei eine besondere Rolle.

Wie nicht anders zu erwarten, war diese psychologische Wende Ausdruck oder Konsequenz einer Krise, hinter der ein ganzes Bündel von Problemen zu erkennen ist. Im Mittelpunkt stand dabei der Begriff des Schönen. Nietzsche schrieb 1889 in der *Götzen-*

*dämmerung*: »Nichts ist bedingter [...] als unser Gefühl des Schönen. Wer es losgelöst von der Lust des Menschen am Menschen denken wollte, verlöre bald den Boden unter den Füßen. Das »Schöne an sich« ist bloß ein Wort, nicht einmal ein Begriff. Im Schönen setzt sich der Mensch als Maß der Vollkommenheit; in ausgesuchten Fällen betet er sich darin an.«<sup>1</sup> Für die Kunstgeschichte war diese Negation des Schönen als objektiver Wert fatal. So wie das Fach von Winckelmann etabliert worden war, spielte der Begriff des Schönen eine Schlüsselrolle als Bezugspunkt und Maßstab der Beurteilung. Winckelmann lehrte die historische Bedingtheit der Kunst zu erkennen, gleichwohl war für ihn »die Schönheit [...] der höchste Endzweck und [...] der Mittelpunkt der Kunst.«<sup>2</sup> Schönheit wurde zum Kriterium, um »wahre« und »falsche« Kunst voneinander zu sonders. Doch mit fortschreitender historischer Erkenntnis, mit dem Aufarbeiten des überkommenen Materials und mit der künstlerischen Entwicklung im 19. Jahrhundert wurde dieser Begriff immer fragwürdiger.<sup>3</sup>

Es gab zahlreiche Versuche einer formalistischen Ästhetik, zu einer rein vom Gegenstand her gewonnenen Bestimmung des Schönen zu gelangen. Erinnert sei hier nur an die Arbeiten Gustav Theodor Fechners.<sup>4</sup> Weitreichende Nachwirkungen hatten die Bemühungen, empirisch den »Goldenen Schnitt« als Idealverhältnis zu belegen.<sup>5</sup> Diese Ästhetik, die nach überzeitlich gültigen Normen suchte, geriet aber zunehmend in Widerspruch zu den Erkenntnissen einer historisch-positivistischen Kunstgeschichtsforschung.

In der idealistischen, auf den Gehalt ausgerichteten Ästhetik gab es von Anfang an Zweifel an der objektiven Gegebenheit des Schönen, insbesondere des Naturschönen. Diese Zweifel waren schon bei Kant angelegt. Gleichwohl wurden im umfangreichsten und bedeutendsten System der Ästhetik nach Hegel, der *Ästhetik* von Friedrich Theodor Vischer, die ersten beiden Bände der Behandlung des Schönen, auch des Naturschönen gewidmet.<sup>6</sup> Keine zwei Jahrzehnte später hat Friedrich Theodor Vischer seine *Ästhetik* einer radikalen Kritik unterzogen.<sup>7</sup> »Die Ästhetik muß den Schein, als gebe es ein Schönes ohne Zutun [...] des anschauenden Subjekts, schon auf ihrem ersten Schritte vernichten.«<sup>8</sup> Es ist von der Anschauung auszugehen, die Vischer als einen Akt bezeichnet, »woran das ganze Seelen- und Geistesleben des Menschen teilnimmt.«<sup>9</sup> Als »schön« wird wahrgenommen, was im Akt der ästhetischen Anschauung in den Gegenstand hineingelegt wird. Vischer umschreibt diesen Akt mit verschiedenen Begriffen, als Beseelen und als symbolisches Leihen: »Es ist das dunkle, aber innige, unwillkürliche und doch nicht religiös gebundene, sondern ästhetisch freie Leihen, wodurch wir, einer inneren Notwendigkeit unserer Seele folgend, abstrakten Erscheinungsformen eine Seelenstimmung unterlegen, so daß unser eigenes inneres Leben uns aus ihnen entgegenzukommen scheint.«<sup>10</sup> Er bezeichnet diesen Akt als »ein Geheimnis, das die Psychologie im Bunde mit der Physiologie aufzuklären hätte.«<sup>11</sup> Indem der Akt der ästhetischen Wahrnehmung in den Mittelpunkt des Interesses rückte, wurde eine Annäherung an die Psychologie vollzogen, die die ästhetische Diskussion der folgenden Jahrzehnte bestimmen sollte.

Robert Vischer hat die Anregungen seines Vaters aufgegriffen und in seiner Dissertation ausgearbeitet. Er wurde 1847 in Tübingen geboren, studierte in Tübingen, Zürich, Heidelberg, Stuttgart, Bonn und München und legte 1872 in Tübingen seine Dissertation *Über das optische Formgefühl* vor, mit der er *rite* promoviert wurde. Im März 1879 wurde er in München mit seiner Monographie über Luca Signorelli habilitiert und

wirkte hier bis zum Sommersemester 1882 als Privatdozent. Er lehrte dann an den Universitäten Breslau und Aachen. Von 1892 bis zu seiner Emeritierung 1911 hatte er den Lehrstuhl in Göttingen inne. 1933 starb er in Wien.<sup>12</sup>

In seiner Dissertation ging Robert Vischer, wie sein Vater gefordert hatte, von der Wahrnehmung aus.<sup>13</sup> Unter Berufung auf die damals noch junge physiologische Psychologie stellte er fest, daß schon das reine Schauen sensitive und motorische Reize evoziert, die als angenehm oder unangenehm empfunden werden.<sup>14</sup> Er dachte hier beispielsweise an Dissonanzen von Farbe oder an das Nachvollziehen von Linien. Entscheidend war für ihn jedoch die Bildvorstellung, in der sich Objektvorstellung und Selbstvorstellung miteinander verbinden. Vischer begründete diese Annahme mit dem Phänomen des Traumes, in dem genau diese Verschmelzung eine wichtige Rolle spielt.<sup>15</sup> Im ästhetischen Wahrnehmen wird diese Verschmelzung als Akt der Phantasie bewußt vollzogen: »Mein geistig sinnliches Ich transportiert sich in das Innere des Objektes und erfühlt seinen Formcharakter von innen heraus.«<sup>16</sup> Für diesen Vorgang der Selbstversetzung prägte Vischer den Begriff der »Einfühlung«.<sup>17</sup> Weitere Aspekte der ästhetischen Wahrnehmung, etwa die Ideenassoziation, sind für ihn gegenüber der Einfühlung nur sekundär.<sup>18</sup>

Vischer schloß seine Dissertation mit einer Theorie des künstlerischen Schaffens, die auf dem zentralen Phänomen der Einfühlung aufbaut. Umbildung, Stilisierung, selbst die »Symbolik des Vortrages«, wie Vischer es nannte, ergaben sich für ihn mit Notwendigkeit aus dem »einfachen Akt der Unterschiebung eines Gefühlsgehaltes«.<sup>19</sup> Für den Betrachter bietet das Kunstwerk dann künstlerisch potenzierte Natur, die wieder zum Anlaß von Einfühlung wird.

Für die Weitervermittlung der Gedanken von Vater und Sohn Vischer wurde eine Schrift von Johannes Volkelt wichtig, die einen Überblick über die Entwicklung des Symbolbegriffs in der Ästhetik zu geben versucht.<sup>20</sup> Gegen die formalistische Ästhetik wird von Volkelt der Symbolbegriff als Schlüsselbegriff zukünftiger Ästhetik herausgestellt, der geeignet sei, die Trennung von Form und Inhalt zu überwinden und »Frieden zu stiften zwischen denen, die vorwiegend den objectiven, und jenen die vorwiegend den subjectiven Pol des Schönen betonen«.<sup>21</sup>

Die problematische Seite der Arbeit von Volkelt liegt zum einen in der am Schluß gegebenen pantheistischen Wendung, mit der der Kunst wieder ein Rückhalt in der Metaphysik gegeben wird, zum anderen in ihrer mangelnden kunsthistorischen Konkretheit. Von Heinrich Wölfflin, der die Schrift Volkelts intensiv studierte, sollte der erste Fehler vermieden, der zweite ausgeglichen werden.

Wölfflin, 1864 geboren, hat sich in seinem Studium, das er 1882/83 in Basel aufnahm, suchend nach allen Seiten hin orientiert.<sup>22</sup> Die Kunstgeschichte spielte dabei zunächst nur eine Nebenrolle. An seine Eltern schrieb er im Mai 1884: »Doch habe ich in diesem Gebiete [der Kunstgeschichte] kein rechtes Urteil, was verlangt wird und was noch zu machen ist. Denn Kunst kenne ich nur von Jacob Burckhardt und das wenige, was er gibt, scheint abgeschlossen für ewig [...]«.<sup>23</sup> Wichtige Anregungen erhielt er in Basel 1884 durch die Veranstaltungen von Volkelt und in Berlin, wo er 1885/86 studierte, durch Wilhelm Dilthey. Durch Dilthey ließ er sich von der Notwendigkeit einer »psychologischen Grundlegung der Wissenschaften«<sup>24</sup> überzeugen und schwenkte damit auf den eingangs angesprochenen *psychological turn* der Geisteswissenschaften ein. Bei Volkelt hielt er ein Referat über den Formalismus in der Ästhetik, den er, ganz im Sinne seines Lehrers, von

der Position der Einfühlungsästhetik aus kritisierte. Mit Volkelt bezeichnete Wölfflin die »Beseelung von Formen« als »Symbolisieren«.

Aus den detaillierten Darlegungen von Meinhold Lurz geht hervor, daß sich Wölfflin 1885 kontinuierlich mit Dissertationsprojekten beschäftigte, die jedoch erst im folgenden Winter konkreter wurden.<sup>25</sup> Die Niederschrift erfolgte innerhalb von drei Monaten im Frühjahr 1886. Anfang Juni konnte er seine Dissertation mit dem Titel: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* bei der Philosophischen Fakultät in München einreichen, wo sein Vater, der Altphilologe Eduard Wölfflin, damals gerade Dekan war.

Die Grundfrage, die er mit seiner Dissertation zu beantworten suchte, war: »Wie ist es möglich, daß architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können?«<sup>26</sup> Die psychologischen Grundlagen, auf die sich seine Antwort stützen sollte, breitet er im ersten Kapitel aus. Der nachhaltige Einfluß Volkelts ist unübersehbar. Robert Vischer wird nur am Rande erwähnt. Dessen Begriff der Einfühlung übernahm Wölfflin nicht, aber wenn er mit Volkelt vom Akt des Symbolisierens, von der Selbstversetzung des Betrachters in Fremdes spricht, ist klar, daß er die Lösung des Problems in der Einfühlungsästhetik fand. Stärker als Volkelt betont Wölfflin die physiologische Basis und kommt so zu dem »Grundsatz«: »Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen.«<sup>27</sup> Als »Grundthema der Architektur« bestimmt er dann den »Gegensatz von Stoff und Formkraft«. Der Stoff, als »lebensfeindliche Schwere« charakterisiert, wird durch die von innen wirkende Formkraft gestaltet. Die an sich alte Vorstellung von »organischer Architektur« wird hier einfühlungsästhetisch neu begründet. Die anschließende Bestimmung der »Form und ihrer Momente« entlehnte Wölfflin aus Friedrich Theodor Vischers Selbstkritik seiner *Ästhetik*, die er mithin genau gelesen hatte. Aus den äußeren Momenten »Begrenzung im Raum« und »Maß«, und den inneren Momenten »Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion und Harmonie« leitet Wölfflin die »eigentlich ausdrucksvollen« Elemente ab, nämlich Proportionen, horizontale und vertikale Entwicklung und das Ornament. Deren »Charakteristik« oder Ausdruckhaftigkeit wird dann auf einfühlungsästhetischer Basis entwickelt. Die physiognomischen Analogien zwischen dem Körper und dem Bau und seinen Gliedern haben dabei besonderes Gewicht.<sup>28</sup>

In der psychologisch begründeten Charakteristik sieht Wölfflin die Rechtfertigung der These: »Ein architektonischer Stil gibt die Haltung und Bewegung der Menschen seiner Zeit wieder.«<sup>29</sup> Daß eine solche »Kunstpsychologie, die vom Eindruck, den wir empfangen, zurückschließt auf das Volksgefühl, das diese Formen, diese Proportionen erzeugte«, problematisch ist, war Wölfflin bewußt. Der mögliche Einwurf, daß sich das menschliche Formgefühl verändere, treffe jene Argumentation jedoch nicht, so Wölfflin, da für diese »die Organisation des menschlichen Körpers [...] der bleibende Nenner bei allem Wechsel« sei.

Wölfflin glaubte damit das Wissenschaftsideal des »exakten Arbeitens« erfüllt zu haben, wie er es selbst in seiner Dissertation formulierte: »Man kann erst da exakt arbeiten, wo es möglich ist, den Strom der Erscheinungen in festen Formen aufzufangen. Diese festen Formen liefert der Physik zum Beispiel die Mechanik. Die Geisteswissenschaften entbehren noch dieser Grundlage; sie kann allein in der Psychologie gesucht werden. Dies würde auch der Kunstgeschichte erlauben, das Einzelne auf ein allgemeines, auf Gesetze zurückzuführen.«<sup>30</sup>

Die Gutachter Karl von Prantl, Moriz Carriere und Georg von Hertling haben Wölfflins Dissertation akzeptiert, jedoch nicht ohne aus ihrer – der herkömmlichen Ästhetik verhafteten – Perspektive grundsätzliche Bedenken anzudeuten.<sup>31</sup> Wölfflin ließ sich durch ihre Skepsis nicht irritieren. Bereits nach zwei Jahren reichte er der Münchner Fakultät seine Habilitationsschrift ein.<sup>32</sup> Darin suchte er die allgemeinen Thesen der Dissertation auszubauen und an einem konkreten kunsthistorischen Problemfall zu erproben, dem Stilwandel von der Renaissance zum Barock.<sup>33</sup> Wölfflin sieht diesen Wandel als einen »Übergang vom Strengen zum »Freien und Malerischen«, vom »Geformten zum Formlosen«.<sup>34</sup> Die strenge Architektur der Renaissance »wirkt durch das, was sie ist«, die des Barock durch das, was sie scheint. In der charakterisierenden Beschreibung der Architektur beider Phasen arbeitet er Polaritäten heraus, die deutlich auf die spätere Konzeption der *Grundbegriffe* vorausweisen: »Der alte Stil dachte linear, seine Absicht ging auf den schönen Fluß und Zusammenklang von Linien, der malerische Stil denkt nur in Massen: Licht und Schatten sind seine Elemente.«<sup>35</sup> Hier gibt es eine bemerkenswerte Verbindung zu Robert Vischer, der in seiner Dissertation »zwei Verhaltungsarten« des Schauens herausstellt: »das eine Mal ist es ein Linienziehen, wobei ich mir haarscharf, gleichsam mit der Fingerspitze die Umrisse nachweise«, das andere Mal [...] ist es ein Anlegen von Massen [...]«.<sup>36</sup>

Von der wahrnehmungspsychologischen Charakterisierung schreitet Wölfflin zur einfühlungsästhetischen Deutung fort. »Die Renaissance ist die Kunst des ruhigen schönen Seins«, der Barock hingegen »will packen mit der Gewalt des Affects, unmittelbar, überwältigend.«<sup>37</sup> Im Abschnitt über die »Gründe der Stilwandlung« setzt Wölfflin ganz auf eine einfühlungsästhetische Argumentation.<sup>38</sup> Daß wir »jeden Gegenstand [...] nach Analogie unseres Körpers« beurteilen und damit in der Betrachtung unbewußt »beseelen«, ist für ihn eine unumstößliche Tatsache. Deutlicher noch als in der Dissertation ist dann der Rückschluß von der Architektur auf die Menschen, die sie geschaffen haben: »Sie ist Ausdruck einer Zeit, insofern sie das körperliche Dasein der Menschen, ihre bestimmte Art sich zu tragen und zu bewegen, die spielend-leichte oder gravitatisch-ernste Haltung, das aufgeregte oder ruhige Sein, mit einem Wort, das Lebensgefühl einer Epoche in ihren monumentalen Körperverhältnissen zur Erscheinung bringt.«<sup>39</sup> Wölfflins Vertrauen in die Möglichkeiten der Psychologie war offensichtlich unerschütterlich. Bezeichnenderweise beantragte er in seinem Habilitationsgesuch für sich die *venia* für »Kunstgeschichte und Ästhetik (Kunstpsychologie)«.<sup>40</sup> Wölfflins Gleichsetzung von Ästhetik und Kunstpsychologie ist ein bemerkenswerter Beleg für den mehrfach angesprochenen *psychological turn*.

Es würde zu weit führen, hier auf die weitere Entwicklung Wölfflins einzugehen. Nur so viel sei gesagt, daß er auch später, wenn er neue Anregungen aufgriff, seine einfühlungsästhetischen Ausgangspositionen nie wirklich aufgab. Dies ist beispielsweise in seiner Rezeption der Thesen, die Adolf von Hildebrand in seinem Buch *Das Problem der Form* von 1893 über Gesichtsvorstellung und Bilderscheinung in der Plastik dargelegt hatte und die Wölfflin auf das für ihn fortan zentrale Problem der Geschichte des Sehens führte, nachzuweisen.<sup>41</sup>

Wissenschaftsgeschichtlich gesehen gab es dafür zunächst auch keinen Grund. Mit der endgültigen Etablierung der Psychologie wurde auch die Verbindung von Ästhetik und Psychologie immer enger geknüpft. Gerade die Münchner Universität ist dafür ein gutes Beispiel. 1894 wurde Theodor Lipps nach München gerufen, der hier das Psychologische Institut gründete und regelmäßig Vorlesungen über Ästhetik hielt.<sup>42</sup> 1903 veröffentlichte

Lipps den ersten Band seiner *Ästhetik*, in der er diese als eine Disziplin der »angewandten Psychologie« behandelte. Der Begriff der Einfühlung steht dabei im Mittelpunkt.<sup>43</sup>

Vor diesem Hintergrund, den man als Kulminationspunkt des Psychologismus in der Ästhetik charakterisieren kann, ist die dritte hier zu besprechende Arbeit zu betrachten, Wilhelm Worringers Dissertation *Abstraktion und Einfühlung*.<sup>44</sup> Worringer, 1881 in Aachen geboren, hatte zunächst in Freiburg und München Germanistik studiert und wechselte dann zur Kunstgeschichte. In Berlin hörte er Wölfflin, in München schloß er sich Arthur Weese an, dem er nach Bern folgte, wo er 1907 seine Dissertation einreichte.<sup>45</sup>

Entscheidende Anregungen verdankte Worringer Alois Riegl, der in seinen *Stilfragen* von 1893 und in der *Spätromischen Kunstindustrie* von 1901 die These aufgestellt hatte, daß sich die Evolution der Kunst wahrnehmungsgeschichtlich als eine Entwicklung vom haptischen zum optischen Wahrnehmen und Darstellen beschreiben läßt.<sup>46</sup> Die künstlerische Gestaltung, die dem Wahrgenommenen eine Form gibt, ist nicht frei, sondern gelenkt von dem ominösen Kunstwillen, einer (wie bei Schopenhauers Begriff des Willens) von innen heraus wirkenden Kraft. Mit Riegl und Wölfflin stellte sich Worringer die Frage nach elementaren Gesetzen kunsthistorischer Entwicklung.

Worringer ging in seiner Dissertation von der Definition der ästhetischen Einfühlung aus, wie sie Lipps gegeben hatte. Seine Absicht war es, zu zeigen, daß die Einfühlung nicht das allezeit herrschende und gültige ästhetische Prinzip war, sondern daß sie ihren Gegenpol im Prinzip der Abstraktion hatte. Anders als Wölfflin setzte er nicht bei der ästhetischen Einfühlung als Form der Apperzeption von Kunstwerken an, fragte nicht nach Ausdruck und Wirkung von Kunstwerken. Einfühlung nahm er als eine Grundhaltung des Menschen zur Welt. Ausgehend von dem nicht weiter begründeten Postulat, daß jeder Kunststil den psychischen Bedürfnissen der jeweiligen Zeit entspringe, stellte er die Behauptung auf, daß aus dem Einfühlungsdrang entsprungene Kunst »ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat«.<sup>47</sup> Angelpunkt seiner Argumentation war die These, daß der Einfühlungsdrang »seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen« finde.<sup>48</sup> Daraus ergab sich geradezu mit Notwendigkeit der Gegenpol des Anorganischen, auf den dann der Abstraktionsdrang bezogen werden konnte. An dieser entscheidenden Stelle verzerrt Worringer die Theorie der Einfühlung, wie sie bei den beiden Vischer oder bei Volkelt vorlag, denn dort kann jede geometrische Figur aufgrund ihrer formalen Eigenschaften zum Objekt von Einfühlung werden. Es war geradezu die Voraussetzung für den umfassenden Anspruch dieser Theorie, daß der Akt ästhetischer Wahrnehmung alles zu »beseelen« vermag. Wölfflins *Psychologie der Architektur* baute gerade darauf auf.

Für Worringers Theorie war diese Beschneidung des Einfühlungskonzeptes konstitutiv. Von hier aus konnte er der Einfühlung ein Kunstwillen zuordnen, das grundsätzlich auf Naturalismus abzielt, und er konnte dieses als Kunstwillen der griechisch-römischen und der nachantiken okzidentalen Kulturen identifizieren. Das Kunstwillen der Naturvölker und der orientalischen Kulturen hingegen, so konnte er dann sagen, zeichnet sich durch »Abstraktionsdrang« aus, statt auf Naturalismus zielt es auf Stilisierung (oder wie Worringer sagt, auf Stil). In der Begründung dieser These war Worringer von Riegl abhängig, der bei den ältesten Kulturvölkern des Altertums eine »Verworrenheit der sinnlichen Wahrnehmung« diagnostizierte, aus der das Bestreben folgte, die Außendinge als einzelne Individuen wiederzugeben, der haptischen Wahrnehmung angemessen, was

zugleich den Ausschluß des Raumes bedeutet, der sich, so Riegl, nicht »stofflich individualisieren läßt«. <sup>49</sup> Worringer spitzte diese Argumentation zu: »Von dem verworrenen Zusammenhang und dem Wechselspiel der Außenwelterscheinungen gequält, beherrschte solche Völker ein ungeheures Ruhebedürfnis«, der Drang, »das einzelne Ding der Außenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszureißen, es durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden«. Geplagt von einer »ungeheuren geistigen Raumscheu«, wollten sie »das Objekt der Außenwelt [...] aus dem unendlichen Wechselspiel des Seins herausreißen«, »es notwendig und unverrückbar machen, es seinem absoluten Werte« nähern. <sup>50</sup>

Man sollte eigentlich erwarten, daß solche Thesen in einer Dissertation geistes- oder kulturgeschichtlich begründet werden, doch Worringer gab keinen einzigen konkreten Hinweis etwa auf das, was man von Religion und Weltauffassung der Ägypter wußte, für deren Kunst seine Theorie der Abstraktion zu allererst gelten sollte. Er gab auch keine exemplarische Interpretation einzelner Werke, sondern beließ es bei allgemeinen Hinweisen, die bestimmte Vorstellungen evozieren sollten. Dabei ist seine Argumentation, mit der er das Wesen des Abstraktionsdranges zu belegen versucht, einfühlungsästhetisch begründet. Worringer glaubte in der ägyptischen Kunst eine bestimmte psychische Disposition zu erkennen, doch es ist nur die Disposition, die er selbst hineinprojiziert hat. Die Fragwürdigkeit seiner Argumentation läßt sich beispielsweise am Raumbegriff belegen, den Worringer völlig undifferenziert benutzte. Seine abstruse These von der »Raumscheu« <sup>51</sup> der archaischen Kulturen setzt stillschweigend den modernen Begriff des unendlichen Raumes voraus, den diese Kulturen schwerlich gehabt haben können.

Grundlegend für das von Worringer konstruierte System ist die These, daß der Abstraktionsdrang »am Anfang jeder Kunst« stehe. <sup>52</sup> Worringer war sich bewußt, daß dem leicht die in den Pyrenäen neu entdeckten Höhlenmalereien entgegengehalten werden konnten. Er schob diesen Einwand mit dem Argument beiseite, daß es sich bei diesen Malereien »um reine Produkte des Nachahmungstriebes« handle, die Kinderkritzeleien vergleichbar seien und deshalb mit Kunst im eigentlichen Sinne nichts zu tun hätten also auch nicht berücksichtigt werden müßten. <sup>53</sup>

Die Leichtfertigkeit, mit der von Worringer derartige Pauschalurteile gefällt werden, kann nur erstaunen. Die Griechen beispielsweise sind für ihn die eigentlichen Schöpfer der Einfühlungskunst. Das sollen sie durch ihre »vertrauliche Hingabe an die Außenwelt, das sinnlich-sichere Sich-Wohl und Sich-eins-Fühlen mit der Schöpfung« geworden sein, durch ihre »ganze wohltemperierte Stimmung«, die sich in ihrem »weltfrommen Pantheismus« ausspreche. <sup>54</sup> Man hätte Worringer empfehlen mögen, einmal Burckhardts Kulturgeschichte der Griechen zu lesen, wo *in extenso* die Rede ist von dem tiefen Pessimismus, der überall in der griechischen Kultur, insbesondere in der Mythologie zum Ausdruck kommt. <sup>55</sup>

Nicht minder vorurteilsbeladen ist das, was Worringer zur nordeuropäischen Kunst des Mittelalters zu sagen hat. Beim »nordischen Menschen« diagnostizierte er tiefe innere Disharmonie, die dann die Gotik und ihre »lebendige Kräftebewegung« hervorgebracht haben soll: »Nur in dieser gesteigerten Kräftebewegung, die in der Intensität des Ausdrucks über alle organischen Bewegungen hinausgeht, vermag der nordische Mensch sein durch innere Disharmonie ins Pathetische gesteigertes Ausdrucksbedürfnis zu befrie-

digen.«<sup>56</sup> Von der mittels Einfühlung interpretierten Form wird zurückgeschlossen auf die psychische Konstitution des Volkes, dem der Schöpfer des Kunstwerkes zuzurechnen ist. Das war eine problematische Ausweitung des Schlußschemas, dessen sich bereits Wölfflin in seiner Dissertation bedient hatte. Nun wurde das Konstrukt eines »gotischen Menschen« denkbar, dessen Wesen die Kunstgeschichte faßbar machen konnte und sollte. Hier verband sich das Konzept der Einfühlung auf fatale Weise mit rassenideologischen Strömungen der Zeit. Auf diesem ungunstigen Boden wurzelte auch Worringers Urteil über die meisten Naturvölker, die er als »rudimentäre unfähige Überbleibsel des Menschengeschlechts aus früheren, längstvergangenen Kulturperioden« bezeichnete.<sup>57</sup> Man muß sich schon fragen, wie es kommen konnte, daß die Künstler der Generation des Expressionismus, die sich für die Kunst der Naturvölker begeisterten, in ihrem Enthusiasmus für Worringers Thesen derartige Passagen übersehen konnten.

Immer wieder kann man lesen, daß Worringers Dissertation eine geradezu umwälzende Wirkung gehabt habe. Ich kann die spannende Frage, was aus diesem Werk herausgelesen – oder auch hineingelesen – wurde, hier nicht weiter verfolgen. Im Rückblick aus dem Abstand von fast hundert Jahren muß man sagen, daß Worringers Arbeit nicht zuletzt deswegen eine so große Wirkung erzielte, weil sie eine ganze Reihe von aktuellen Vorurteilen bediente, wie eben ein rassenideologisches Denken, die Vorstellung von der Dekadenz der Kultur seit der Renaissance, oder den Antiintellektualismus. Für ihre Wirkung dürfte es auch nicht gleichgültig gewesen sein, daß sie auf dem Kulminationspunkt der Einfühlungsästhetik sich scheinbar gegen diese wandte, aber doch entscheidend mit deren Argumentationsstrategien arbeitete. Hieraus kann man auch die bedenkenswerte These ableiten, daß für die junge Moderne, die diesen Text rezipierte, das Deutungsschema der Einfühlung nicht weniger wichtig war als die von Worringer vorgestellte ideologisierte Abstraktion. Dies alles bedarf einer neuen Aufarbeitung. Aus der Perspektive der Kunstgeschichtswissenschaft betrachtet, waren und sind Worringers Theorien ohne jedes historisches Fundament, unbrauchbar für die Bildung einer Theorie der Stilentwicklung. In der kunsthistorischen Methodendiskussion hat Worringers Werk keine Rolle gespielt.

Die produktive Auseinandersetzung mit dem Problem der Einfühlung ist durch die Verzerrungen Worringers erheblich belastet worden. Größeres Gewicht allerdings hatten die generellen und fundamentalen Einwände der Philosophie gegen den Psychologismus, die beispielsweise Husserl 1900 in seinen *Logischen Untersuchungen* formuliert hat.<sup>58</sup> Die Kritik am Subjektivismus der Einfühlungsästhetik ist berechtigt. Sie hat das Problem der Historizität der von ihr untersuchten Phänomene und der davon abzusetzenden Historizität des späteren Betrachters nie in den Griff bekommen. Die Notwendigkeit der Horizontverschmelzung, wie Gadamer sie in seiner Hermeneutik formuliert hat,<sup>59</sup> hat sie nicht reflektiert. Auf der anderen Seite aber müssen sich die in unserem Fach entwickelten hermeneutischen Verfahren und die Ikonologie vorhalten lassen, daß sie zu einer einseitigen Rationalisierung der Phänomene neigen, daß sie die Seite des Gefühls, die unbestreitbar in der Kunstrezeption immer mitwirkt, nicht in den Blick nehmen. Das gilt auch für die neuere Rezeptionsforschung, die übrigens die Einfühlungsästhetik als einen ihrer Vorläufer schamhaft verschweigt.

In der für die Entwicklung der Kunstgeschichtswissenschaft so wichtigen Zeit um 1900 spielte das Konzept der Einfühlung eine Schlüsselrolle, weil mit ihm das Verhältnis von

Werk und Betrachter, der Prozeß der Wahrnehmung und des Verstehens von Kunstwerken problematisiert wurde und aus der scheinbaren Selbstverständlichkeit und Allgemeingültigkeit, die durch eine normative Ästhetik suggeriert worden war, herausgelöst wurde. Die Münchner Universität war der Ort, an der diese Fragestellungen mit besonderer Intensität verfolgt wurden. Das kurze Gastspiel von Robert Vischer hat zwar zunächst wohl keine nachhaltige Wirkung gehabt, doch das gleichzeitige Wirken von Heinrich Wölfflin und Theodor Lipps hat der Einfühlungsforschung besonderes Gewicht gegeben. Ihre Blütezeit währte allerdings nur kurz. Während Lipps noch verkündete, daß die Einfühlung der Schlüsselbegriff der Ästhetik sei, war der Widerspruch bereits unüberhörbar geworden. In der Kunstwissenschaft kompromitierte sich die Fragestellung mit dem zirkulären Rückschluß von der historischen Form auf die historische Mentalität, vom Spitzbogen auf das Denken und Fühlen des »gotischen Menschen«. Dieses Konzept wurde von Autoren wie Worringer sehr schnell *ad absurdum* geführt. Die notwendige Historisierung der Frage nach der Kunstrezeption ist damit in eine falsche Richtung gelenkt worden. Wölfflin hat dies mit seinem unvollendeten Projekt einer »Geschichte des Sehens« korrigieren wollen, doch er hat seine Untersuchungen nicht entschieden genug auf die Frage nach den historischen Bedingungen und Formen der Wahrnehmung gelenkt.

Auch heute kann eine Theorie der Kunst an den Phänomenen, auf die mit dem Begriff der Einfühlung hingewiesen wurde, nicht vorbeigehen. Gerade die Kunst der letzten Jahrzehnte zeigt, daß der Akt der Rezeption, und das ist keineswegs nur der Akt des rationalen Verstehens, eine zunehmend größere Rolle spielt. Die Einfühlung, wie sie Robert Vischer beschrieben hat, betrifft ein Kernproblem des Umgangs mit Kunst. Auch wenn uns die Lösungsvorschläge von Vischer und dem jungen Wölfflin heute nicht mehr überzeugen können, kann das Problem der Einfühlung nicht als überholt gelten. Die genaue historische Untersuchung der Frage nach der ästhetischen Wahrnehmung und allen an ihr beteiligten Faktoren – und dazu gehört eben auch die Einfühlung – bleibt eine noch zu lösende Aufgabe.

#### Anmerkungen

- 1 Nietzsche, Friedrich, *Götzendämmerung*, § 19 (zitiert nach Nietzsche, Friedrich, *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, Bd. 2, Darmstadt 1966, S. 100f).
- 2 Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums*, hg. von Ludwig Goldschneider, Darmstadt 1972, S. 139 (1. Teil, 4. Kapitel, 2. Stück).
- 3 Wenn Karl Schnaase seiner Geschichte der Kunst eine allgemeine Betrachtung über »Das Schöne und die Kunst« voranstellt (Schnaase, Karl, *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. 1, 2. Aufl. Düsseldorf 1866, S. 1–10), so scheint der von Winckelmann postulierte Zusammenhang noch gegeben zu sein, doch eine genauere Lektüre des Textes kann zeigen, daß dieser Zusammenhang bereits brüchig geworden war.
- 4 Fechner, Gustav Theodor, *Zur experimentalen Ästhetik*, Leipzig 1871 (*Abhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, Bd. XIV), wieder in: Ders., *Vorschule der Ästhetik* (Leipzig 1876), Nachdruck der 3. Aufl., Leipzig 1925.
- 5 Eine zu Recht sehr kritische Bestandsaufnahme bietet Fredel, Jürgen, *Maßästhetik. Studien zu Proportionsfragen und zum Goldenen Schnitt* (Diss. Hamburg 1993), Münster 1998.
- 6 Vischer, Friedrich Theodor, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Reutlingen/Leipzig 1846–1857 (zitiert wird nach der 2. Auflage, hg. von Robert Vischer, München 1922/23).
- 7 Vischer, Friedrich Theodor, *Kritik meiner Ästhetik*, in: Ders., *Kritische Gänge. Neue Folge*, Heft 5, 1866 und Heft 6, 1873, wieder in: Ders., *Kritische Gänge*, hg. von Robert Vischer, München 1922/23, Bd. IV.

- 8 Ebd., Bd. IV, S. 224.
- 9 Ebd., Bd. IV, S. 237.
- 10 Ebd., Bd. IV, S. 330.
- 11 Ebd., Bd. IV, S. 320.
- 12 Über die Biographie Robert Vischers informiert der Artikel in: Betthausen, Peter/ Feist, Peter H./Fork, Christiane, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 423–425 (mit Hinweisen zur älteren Literatur). Nicht genannt wird dort die wichtigste neue Arbeit zu Vischer: Malgrave, Harry Francis/ Ikonomou, Eleftherios, *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873–1893*, Santa Monica 1994, besonders S. 17–29.
- 13 Die Arbeit wird im folgenden nach dem Neudruck zitiert: Vischer, Robert, *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle 1927, S. 1–44.
- 14 Vischer beruft sich auf Lindner, Gustav Adolph, *Lehrbuch der empirischen Psychologie als inductiver Wissenschaft*, 2. Aufl. Wien 1868, und auf Wundt, Wilhelm, *Vorlesungen über Tier- und Menschenseele*, Leipzig 1863. Wundts entscheidendes Werk: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1874, erschien erst nach Abschluß der Dissertation Vischers.
- 15 Er berief sich dabei auf Scherner, Karl Albert, *Das Leben des Traums*, Berlin 1861, das auch Sigmund Freud in seiner *Traumdeutung* noch ausgiebig zitierte.
- 16 Vischer, Robert, *Der ästhetische Akt und die reine Form* (1874), in: Ders. (wie Anm. 13), S. 48.
- 17 Zur Begriffsgeschichte vgl. die Artikel *Einfühlung* und *Einfühlungsästhetik* von O. Ewert und W. Perpeet, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Darmstadt 1972, Sp. 396–400, und den Artikel *Einfühlung/Empathie/Identifikation* von Martin Fontius, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 121–142, wo allerdings die kunsthistorische Karriere des Begriffs nicht ausreichend berücksichtigt wird. Grundlegend nach wie vor: Perpeet, Wilhelm, *Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, N.F., Bd. 11, 1966, S. 193–216.
- 18 Robert Vischer (wie Anm. 13), S. 26–27. Mit dem Aspekt der Assoziation in der Ästhetik hatte sich vor allem Gustav Theodor Fechner in seiner *Vorschule der Ästhetik* von 1876 befaßt (wie Anm. 4, S. 86–149); vgl. Volkelt, Johannes, *Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik*, Jena 1876, S. 85–104. Der Zusammenhang von Einfühlung und Assoziation wurde entschieden betont von: Stern, Paul, *Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik. Ein Beitrag zur psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung*, Hamburg/Leipzig 1898 (*Beiträge zur Ästhetik*, Bd. 5).
- 19 Vischer (wie Anm. 13), S. 51–52.
- 20 Volkelt (wie Anm. 18).
- 21 Ebd., S. 68.
- 22 Einen Überblick über Leben und Werk von Wölfflin bietet Meier, Nikolaus, *Heinrich Wölfflin (1864–1945)*, in: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, hg. von Heinrich Dilly, Berlin 1990, S. 63–79. Zu Wölfflins Konzeption der Kunstgeschichte grundlegend: Lurz, Meinhold, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981.
- 23 Ebd., S. 266, Anm. 498.
- 24 Ebd., S. 61, Brief an die Eltern vom 05.11.1885; vgl. Dilthey, Wilhelm, *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, Leipzig 1883.
- 25 Lurz (wie Anm. 22), S. 53–89.
- 26 Wölfflin, Heinrich, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, wieder in: Ders., *Kleine Schriften*, Basel 1946, S. 13–47, hier S. 13.
- 27 Ebd., S. 21.
- 28 Ebd., S. 38–39: »So wenig Ähnlichkeiten daher auch ein Haus mit einer menschlichen Gestalt hat, wir finden doch in den Fenstern Organe, die unseren Augen ähnlich sind.« – »So können wir uns beim Finanzministerium in München des Eindrucks nicht erwehren, daß es die Stirne runzle [...]«. »Der Rundbogen ist anerkanntermaßen fröhlicher als der Spitzbogen: jener lebt sich ruhig aus – gesättigte Rundung; dieser ist in jeder Linie Wille, Anstrengung, nie ruhend scheint er die Mauer immer noch höher hinauf spalten zu wollen«.
- 29 Ebd., S. 44; die folgenden Zitate ebd., S. 46.
- 30 Ebd., S. 45–46.
- 31 Die Akten zur Promotion Wölfflins im Archiv der Ludwig-Maximilians-Universität München (ArchL-MU), O I 66 p. Der Philosoph Karl von Prantl als Erstgutachter wies auf die Einseitigkeit hin, mit der »grundsätzlich von der Auffassung des genießenden Beschauers ausgegangen wird und sowohl weder der

- schaffende Genius noch die Schöpfung desselben als objectives Kunstwerk eine prinzipielle Erörterung finden.« Prantl konnte sich von den Argumentationsmustern der herkömmlichen Ästhetik nicht lösen. Sicher nicht zufällig wurde Wölfflin für die Promotionsklausur die Aufgabe gestellt, die Positionen der formalistischen und idealistischen Ästhetik miteinander zu vergleichen. Die psychologische Wendung war auch den anderen beiden Gutachtern Moriz Carriere und Georg von Hertling suspekt.
- 32 Die Akten zu Wölfflins Habilitation liegen im Archiv der Ludwig-Maximilians-Universität München (ArchLMU) unter der Signatur O I 68–69.
- 33 Wölfflin, Heinrich, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888 (im folgenden zitiert nach dem unveränderten Neudruck Basel 1968). Zur Entstehung der Habilitationsschrift siehe Lurz (wie Anm. 22), S. 99–121.
- 34 Wölfflin (wie Anm. 33), S. 1.
- 35 Ebd., S. 17.
- 36 Robert Vischer (wie Anm. 13), S. 7.
- 37 Wölfflin (wie Anm. 33), S. 24.
- 38 Ebd., S. 56 ff.
- 39 Ebd., S. 62.
- 40 Habilitationsgesuch vom 17.06.1888 im Archiv der Ludwig-Maximilians-Universität München (ArchLMU), O I 68: »Als Lehrfach möchte ich in erster Linie die Kunstgeschichte vertreten. Da jedoch meine Studien weder stofflich in der bildenden Kunst, noch methodisch in der geschichtlichen Forschung ganz aufgehen – es sei erlaubt auf meine philosophische Doctordissertation (*Prolegomena zu einer Psychologie d. Architectur*) sowie auf eine im Herbst erscheinende Abhandlung über Salomon Gessner hinzuweisen – so ersuche ich, mir die venia für Kunstgeschichte u. Ästhetik (Kunstpsychologie) erteilen zu wollen.«
- 41 Hildebrand, Adolf, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1893; vgl. Lurz (wie Anm. 22), S. 156–157.
- 42 DeRosa, Maria Rosaria, *Theodor Lipps – estetica e critica delle arti*, Napoli 1990. Einen allgemeinen Überblick über die Entwicklung der psychologischen Ästhetik bietet Allesch, Christian G., *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, Göttingen 1987.
- 43 Lipps, Theodor, *Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst*, 1. Teil: *Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg 1903. Grundsätzliche Überlegungen zur Einfühlung dort, S. 96–223. In einem späteren Aufsatz bezeichnete Lipps den Begriff der Einfühlung als »Grundbegriff der heutigen Ästhetik« (Lipps, Theodor, *Einfühlung und ästhetischer Genuß* [1906], zit. nach dem Wiederabdruck in: Utitz, Emil, *Ästhetik*, Berlin 1923, S. 152 (Quellenhandbücher der Philosophie).
- 44 Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung*, Neuwied 1907. Zitiert wird im folgenden nach der Neuausgabe München 1959.
- 45 Zur Biographie Worringers vgl. Bethausen/Feist/Fork (wie Anm. 12), S. 493–495. Zu Worringers Kunsttheorie vgl. Perkins, Geoffrey, *Contemporary Theory of Expressionism*, Bern/Frankfurt a.M. 1974, S. 47–67; Donahne, Neil H. (Hg.), *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, University Park 1995 (darin besonders: Waite, Geoffrey C. W., *Worringer's Abstraction and Empathy. Remarks on its Reception and on the Rethoric of its Criticism*, S. 14–40).
- 46 Riegl, Alois, *Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei Mittelmeervölkern dargestellt*, Wien 1927 (1. Aufl. Wien 1901), S. 32 ff.
- 47 Worringer (wie Anm. 44), S. 49.
- 48 Ebd., S. 36.
- 49 Riegl (wie Anm. 46), S. 26–27.
- 50 Worringer (wie Anm. 44), S. 50–51.
- 51 Ebd., S. 49–50.
- 52 Ebd., S. 48.
- 53 Ebd., S. 90; vgl. unten Anm. 57.
- 54 Ebd., S. 144.
- 55 Burckhardt, Jakob, *Griechische Kulturgeschichte*, Bd. 2 (*Gesammelte Werke*, Bd. 6), Berlin o. J., S. 349–395.
- 56 Worringer (wie Anm. 44), S. 155–156.
- 57 Ebd., S. 90–91. Daß Rassedenken bei Worringer mitschwang, bestätigt auch sein Vorwort zur Neuausgabe von 1959, wo er sich noch einmal gegen den Einwurf wehrt, seine These, daß die Abstraktion am Anfang der Kunst gestanden habe, werde durch die eiszeitlichen Höhlenmalereien widerlegt. Er radikalisiert die Ausgrenzung, indem er nicht mehr nur feststellt, daß es sich dort nicht um Kunst gehandelt habe, sondern

daß diese Bilder von Wesen stammen müßten, die »ganz außerhalb der zu unseren Menschen hinführenden Entwicklungsreihe [...] gestanden haben«, mit anderen Worten: Untermenschen, deren Hinterlassenschaften für seine Theorie gleichgültig sind.

58 Husserl, Edmund, *Logische Untersuchungen* (1900/1901), in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Elisabeth Ströker, Bd. 2, Hamburg 1992, S. 63 ff.

59 Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, 4. Aufl. Tübingen 1975, S. 289 – 290.