

DAVID FILIP

WILHELM WORRINGER'S ÄSTHETIK DER ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG

„Ich kann nicht genau sagen, ob es außer den belebten Substanzen auch andere echte körperliche Substanzen gibt; jedenfalls können uns die Seelen auf dem Wege der Analogie eine gewisse Erkenntnis von den anderen vermitteln.

[...] Wenn man mich aber [...] im einzelnen fragt, was ich von der Sonne, der Erdkugel, dem Monde, den Bäumen und ähnlichen Körpern, ja auch von den Tieren sage, so kann ich nicht unbedingt sicher ausmachen, [...] ob sie wenigstens Substanzen [...] sind. [...] Wenn es keine Substanzen in meinem Sinne gibt, dann ergibt sich daraus, daß die Körper bloß als Phänomene wirklich sind, wie der Regenbogen.

G. W. Leibniz, Brief an Arnauld vom 8. Dezember 1686.¹

Das sichtbare Unding

Ich beginne, vielleicht überraschend, mit einem Beispiel aus dem Gebiet der Literatur. Die Moderne mochte jedoch immer ein bißchen Synästhesie; fangen wir also mit einem paradigmatischen Werk der österreichischen literarischen „Sprachlosigkeit“ an, und zwar mit dem Lord Chandos Brief (1902). Die eben genannte Tendenz der österreichischen Literatur darf nicht isoliert betrachtet werden, ich will sie als ein der unzählbaren Merkmale des bereits seit den 50. Jahren des 19. Jahrhunderts auf der mitteleuropäischen philosophischen Szene immer mehr Bedeutung gewinnenden extremen Empirismus betrachten. Sowohl Hofmannsthal als auch Worringer sind als Erscheinungen eines und desselben Zeitgeistes anzusehen.² Zu derselben Zeit (Jahrhundertwende) gelangt

¹ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Die Hauptwerke*, zusammengefaßt und übertragen von Gerhard Krüger. Leipzig 1933, S. 80–81.

² Vgl. Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart 1996, S. 82: „Worringer, der sich später rückschauend als ein Medi-

sowohl die bildende Kunst samt ihrer Theorie, als auch die schöne Literatur zum Verzicht auf die traditionelle Mimesis. Philip Lord Chandos, ein problemloser genialer Autor, der die klassische Kultur bewundert und an die Sprache als *analogia entis* glaubt, wird allmählich mit dem Gift des Nominalismus vergiftet, in Gestalt der Philosophie seines (älteren) Freundes Baco von Verulam;³ er verliert die realistische Sicherheit, die ihm bisher garantierte, daß es hinter dem rhetorischen Gehege selbstständige Entitäten gibt; sein Glauben an den guten Sinn der Wörter ist ihm abhanden gekommen.⁴ Worringer erklärt analogisch das „sichtbare Unding“ für Objekt des Nachahmungstriebes, mit dem die Kunstgeschichte nichts zu tun hat.⁵ Philosophie, schöne Literatur und Theorie der bildenden Kunst bezweifeln also Dignität der Objekte, mit denen sich ihre traditionellen Methoden befassen; wenn sie den Weg zum Solipsismus vermeiden wollen, zu dem sie der extreme Nominalismus und Empirismus führt, müssen sie zur Mystik gelangen.

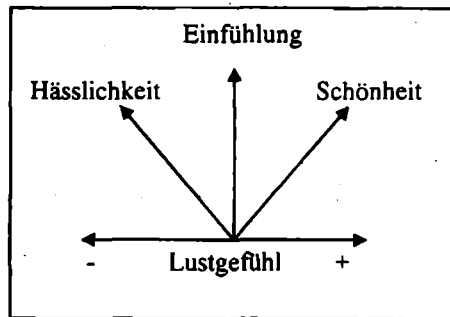


Abb. 1: Lippsens System der Ästhetik

um des Zeitgeistes bezeichnete, gilt als Beispiel dafür, daß kunstgeschichtliche Überlegungen eine überaus aktuelle Bedeutung haben können.“

- ³ Es ist wohl bekannt, daß Hugo von Hofmannsthal, in dieser Erzählung seine Beziehung zum Empirio-kritizismus von Ernst Mach thematisiert; vgl. z.B. Frank Trommler, *Theorien und Programme der literarischen Bewegungen*. In: Frank Trommler (hrsg.), *Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880–1918*; H. A. Glaser (hrsg.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Band 8. Hamburg 1987, S. 51–68.
- ⁴ „Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte 'Geist', 'Seele' oder 'Körper' nur auszusprechen. [...] die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben; zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.“ Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief, in: idem, *Erzählungen*. Frankfurt a. M. 1988, S. 126–141, 131–132.
- ⁵ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München 1908, S. 8 ff.; diese radikale Trennung des Kunstschönen und des Naturschönen und Emanzipierung des Kunstwerkes von dem sinnlichen Aspekt soll meiner Meinung nach auf Ideen der Ästhetik Hegels zurückgeführt werden, siehe v. a. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik* (1835). Berlin 1955, die Einleitung, oder auch S. 76 ff.

Abstraktion und Einfühlung

Eine der Folgen des im vorigen Abschnitt behandelten Nominalismus ist das Verlorengehen des objektiven Charakters der ästhetischen Kategorien.⁶ Diese Tatsache findet ihren Ausdruck in dem von Worringer ambivalent erwähnten System der Ästhetik von Theodor Lipps.⁷ Worringer und Lipps bekennen dasselbe Postulat (P), das als Axiom in ihrem ästhetischen System funktioniert:

(P) Jedes ästhetische Gefühl ist ein objektiviertes Selbstgefühl.

Aus der dargelegten Abbildung sieht man klar, daß keine Form als objektiv schön, bzw. hässlich betrachtet werden kann; in diesem System ist jede ästhetische Qualität von der Einfühlung abhängig (jede von der Einfühlung nicht durchdrungene Form ist ästhetisch irrelevant). Worringer modifiziert das System von Lipps, indem er die Einfühlungstendenz mit dem Hinzufügen der komplementären Abstraktionstendenz vervollständigt.

Dialektik des Grenzenverschiebens

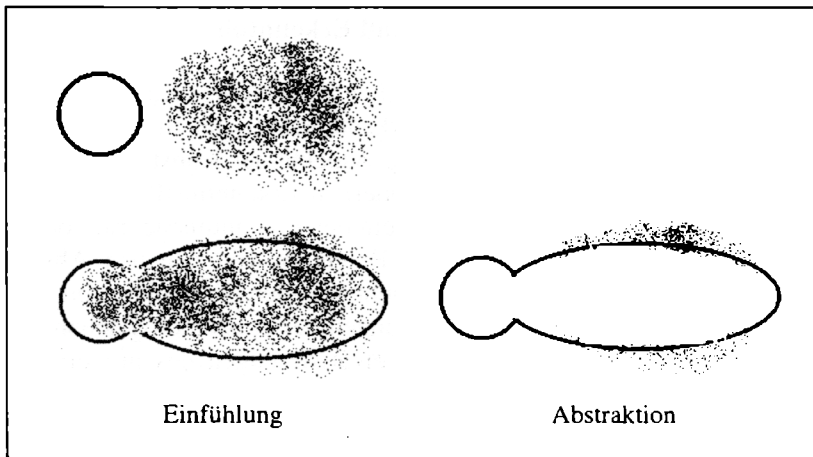


Abb. 2: Dialektik des Grenzenverschiebens

Sehr interessant, von dem ästhetisch-philosophischen Standpunkt aus gesehen, ist für uns Worringers Beschreibung der Dialektik des Grenzenverschiebens anzusehen, das während des Betrachtens eines Kunstwerks geschieht. Wenn ein Subjekt sich selbst in wahrgenommene Objekte projiziert, wird der Selbstgefühl je nachdem modifiziert, ob gerade die Einfühlungs-, oder die

⁶ Das hängt allerdings mit dem tieferen philosophischen Problem der Subjektivierung der sogenannten sekundären sinnlichen Qualitäten der Objekte überhaupt zusammen, das seit Descartes besteht und in der subjektivistischen nominalistischen Philosophie gipfelt (Bayle, G. Berkeley, E. Mach).

⁷ W. Worringer, (zit. in Anm. 5). Kapitel: *Abstraktion und Einfühlung*.

Abstraktionstendenz in Gang gesetzt wurde. In dem ersten der Fälle verliert das Subjekt sich selbst und genießt das Innere des Wahrgenommenen.⁸ Es handelt sich also um das mystische „*ins Innere der Dinge Dringen*“, worum sich z. B. Hofmannsthal in seinem Lord Chandos Brief bemüht. In diesem Falle wird das Gebiet des Subjekts weit verbreitet, die Existenz der Außenwelt wird überzeugend verifiziert; das Subjekt zahlt jedoch einen zu hohen Preis, es ist verlorengegangen und des gewöhnlichen Sinnes der Existenz losgeworden. Worringer will die philosophischen Wurzeln der Beschreibung dieser Art des Kunstwerk-betrachtens bei Schopenhauer zu sehen, bei dem sich jedoch nur die einführende Art des Betrachtens belegen läßt.

Die zweite Möglichkeit, wie sich das gnoseologische Subjekt erweitern kann, besteht in dem Abstraktionsdrang. In diesem Fall verzichtet das Subjekt auf das Innere der Dinge und projiziert in die Außenwelt seine eigenen Gesetze,⁹ dieses kartesianische Verfahren löst jedoch die Außenwelt in dem Subjekt auf und läßt keine Möglichkeit der Wahrung der Subjektivität der genossenen Dinge zu. Es handelt sich also um den befürchteten Solipsismus.

Kunst, Mimesis und Erkenntnis

Sehen wir uns jetzt näher die mimetischen Aspekte der Kunst an, versuchen wir also, die Kunst als eine spezifische Erkenntnisaktivität zu betrachten. Damit wir alle für Worringers Fassung relevante Aspekte der Kunst beschreiben können, müssen wir bis zu Wurzeln der modernen Erkenntnistheorie herabtreten. Als ein der exaktesten wähle ich das System der Erkenntnistheorie von Leibniz, wie es Christian Wolff systematisierte; Reichtum von genauen Abstufungen dieses gnoseologischen Systems ermöglicht uns den Vergleich von mehreren kunsttheoretischen und ästhetischen Fassungen der epistemologischen Funktion der Kunst, bzw. von Verschiedenen Systematisierungen des mimetischen Aspektes des künstlerischen Schaffens und des Kunstbetrachtens.

Als den ältesten bewußten Versuch der Problematik der epistemologischen Funktion der Kunst betrachte ich das System von Baumgarten, der die Wolff-Leibnitzsche Kategorisierung durchaus akzeptiert und der die Erkenntnisfunktion der Kunst und Ästhetik bei den Füßen einer unvergleichbar besser beschaffenen Wissenschaft fundieren will, nämlich der Logik. Mit der Theorie Baumgartens werden wir uns jedoch nicht näher befassen, wir scheiden uns von ihm mit der Konstatierung, daß er die Möglichkeiten der Wahrhaftigkeit des ästhetischen Verfahren sehr wahrscheinlich wesentlich unterschätzte, wenn er das Vermögen der ästhetischen Erkenntnis auch nicht die erste Distinktion über-

⁸ Diese Art der philosophischen Kunstdarstellung dokumentiert Worringer mit dem Hinweis auf Schopenhauer; ich trete zu dieser Problematik jedoch von einem hegelianischen Ausgangspunkt aus, der beide Arten der Kunstbetrachtung vereinheitlichen kann, vgl. z. B. Vincent Descombes, *Le même et l'autre*. Paris 1979.

⁹ Vgl. Ein Brief (zit. in Anm. 4), S. 129: „*Das ganze Werk [Enzyklopädie der europäischen Kultur] aber sollte den Titel 'Nosce te ipsum' führen.*“

schreiten ließ. Es wäre sicher möglich Ansichten einer großen Anzahl von Theoretikern der Kunstbetrachtung auf das Schema der Leibnizschen Klassifikation in der Gestalt einer gewissen Grenze der ästhetischen, bzw. künstlerischen Erkenntnis abzubilden; wir gehen jedoch unmittelbar zu Worringers Abgrenzung der erkenntnistheoretischen Möglichkeit der Kunst über. Auch wenn es so aussehen kann, daß keine solche Grenze auf der *Abb. 3* dargestellt wurde, ist es nicht der Fall, da der Bereich der künstlerischen Erkenntnis nach Worringer sich als mit dem ganzen Feld der Erkenntnis (wenigstens mit dem von unserem Schema gegebenen) koextensiv interpretieren läßt.

Es wurde bereits nach der ersten Approximation der Problematik klar, daß Worringer für Kunst die Möglichkeit eines sehr hohen Niveaus von Wahrhaftigkeit beanspruchen will, wenn er jeden üblichen Gegenstand der traditionell befaßten bildenden künstlerischen Darstellung für ein „*sichtbares Unding*“ erklärt.

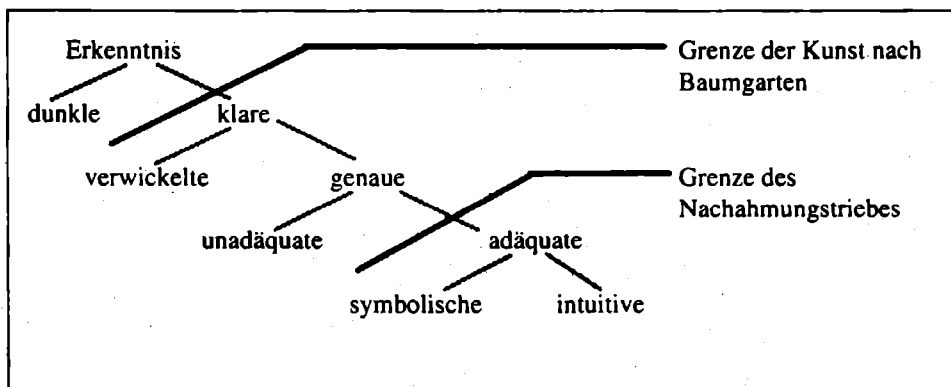


Abb. 3: Leibnizens Klassifikation der Erkenntnis¹⁰
mit den Grenzen der ästhetischen Erkenntnis

Naturferne und Naturnähe?

In diesem Aufsatz will ich mein Verfahren (im Einklang mit Worringer) explizit auf die bildende Kunst konzentrieren, auch wenn diegleichen Nachsinnungen sich mit nur geringen Modifikationen einer bloß technischen Weise auf alle Kunstsorten applizieren liessen, wie sie innerhalb der Zeitspanne ihrer modernistischen Wende getrieben wurden.¹¹

¹⁰ Die ersten zwei Distinktionsschritte decken sich offenbar mit dem bekannten kartesischen Verifikationskriterium, das auch den Anlaß zur Entfaltung des dargestellten Systems Leibnizens gegeben hat. Dieses Schema habe ich von M. Sobotka, *Život a dílo Gottfrieda Wilhelma Leibnize*, in: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie a jiné práce*. Praha 1982 entnommen.

¹¹ Auch wenn sich z. B. Wassily Kandinsky musikalischer Metaphern bedient (v. a. in: Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. München 1912), womit er die Emanzipation der

Wir können, wie gesagt, keine Grenze der künstlerischen Erkenntnis nach Worringer innerhalb unseres Schemas bestimmen, wir können allerdings die Grenze der möglichen Wahrhaftigkeit des Nachahmungstriebes aufzeichnen, der nach Worringer mit der Kunst nichts zu tun hat. Wie sollen wir aber diese Behauptung verstehen, wieso soll auch die künstlerische Tendenz, die unter dem Einfluß des Einfühlungsdranges steht, mit dem sogenannten Nachahmungstrieb nichts gemeinsames haben? Zum Staunen bringt uns auch die Erklärung, daß zwei ruhmreiche ägyptische Statuen (*Dorfschulze Kaaper* und der *Pariser Schreiber*) Beispiele eines bloßen Nachahmungstriebes sind, die unvergleichbar mit der eigentlichen (höfischen) Kunst des alten Ägyptens sein sollen.¹² Handelt es sich nicht um einen Fall, wo „[...] ein durchgearbeitetes naturalistisches Kunstwerk für den oberflächlichen Blick einem rein imitativen Produkt gleichsieht, obwohl es in seinen psychischen Voraussetzungen himmelweit verschieden von ihm ist“?¹³ Ich will jedoch keinesfalls Worringers Blick überprüfen. Interessant ist allerdings, daß das oft zum Selbstzweck werdende Durchforschen der organisch-lebendigen Form, das von den Künstlern des Quattrocento Worringers Meinung nach getrieben worden war, von ihm nur für einen verzeihlichen Irrweg erklärt worden ist, der dann vom Cinquecento, der reifen klassischen Kunst, korrigiert wurde.¹⁴

Ist der sogenannte Nachahmungstrieb von der wahren Kunst wirklich so himmelweit entfernt? Man kann über den Mimesiswandel gegen 1500 sicher als von einer Korrektur sprechen; ist es aber nicht so, daß jede in sich (wenigstens relativ) geschlossene Stilentwicklung als eine Folge von Korrekturen des Formschatzes und der Grammatik beschrieben werden kann? Eine solche Beschreibung paßt natürlich desto besser, je immanenter die Stilentwicklung durchläuft. Diese Erwägung ist allerdings noch nicht zum Kern der Problematik gelangen, setzen wir also fort.

Kein Mimesiswandel kann die bildende Kunst aus der sichtbaren Welt aufheben, mittels keiner antimimetischen Revolution kann die Kunst der mimetischen Pflicht loswerden; die Kunstformen bestehen nicht für sich, und der bildenden Kunst bleibt nichts anderes übrig als als eine spezifische Erkenntnisaktivität innerhalb der sichtbaren Welt zu funktionieren (Mimesis in dem eigentlichen und idealen Sinne, zugleich die äußerste minimale Grenze der Mimesis im weiteren Sinne), oder *kulturbezogen* als Darstellungsmittel von Geschichten, Handlungen und Emotionen und dgl. dienen (literarische Mimesis, denn die /intersubjektiven/ Inhalte der bildenden Kunst können nur mittels der kulturbe-

bildenden Kunst von der traditionellen literarischen Mimesis befürworten will, kann daraus ohne Zweifel nicht gefolgert werden, daß die zeitgenössische Musik keine traditionelle Darstellungsschemen zu zerbrechen brauchte; Kandinsky emanzipiert Linie und Farbe, in seinen Bühnenkompositionen auch Wörter; Arnold Schönberg u. a. wollen Töne aus den traditionellen Konnotationen tragenden Strukturen befreien.

12 W. Worringer (zit. in Anm. 5), S. 12, vgl. auch S. 41.

13 *Ibidem*, S. 24 (Kapitel: *Naturalismus und Stil*).

14 *Ibidem*, S. 26.

zogenen, im weiteren Sinne literarischen Assoziation aus dem Bereich des Sichtbaren brechen).

Denn es ist ohne Zweifel zu stark, auf dem Gebiete der (bildenden) Kunst über eine Intuition für Ding an sich zu sprechen.¹⁵ Kandinskis abstrakte Aquarelle oder Mondrians quadratische Kompositionen sind wunderbare Kunstwerke, die uns über die allgemeinsten Gesetzmäßigkeiten der sichtbaren Welt informieren;¹⁶ der ästhetische Genuß, den sie uns liefern, kann z. B. als Freude des (wenigstens) dunkeln Erkennens dieser Gesetzmäßigkeiten konstruiert werden.¹⁷

Die eigentliche Grenze des künstlerischen Erkennens und der Kunstbetrachtung muß also meiner Meinung nach mit der Grenze, die nach Worringer nur dem Nachahmungstrieb zukommt. Es kann vielleicht so aussehen, als ob ich die Kunst als weniger geeignet zur empirischen Erkenntnis als die anderen empirischen Erkenntnisaktivitäten betrachten wollte; so etwas ist keineswegs der Fall. Die Kunst als solche (ohne jede kulturbezogene Verbindung mit Mystik, Philosophie, Psychologie, Logik und dgl.) ist gleichwohl zu den empirischen Erkenntnisaktivitäten geeignet wie jede empirische Wissenschaft.¹⁸ Adäquatheit und Sicherheit jeder Erkenntnis kann nur mittels der Logik oder Mathematik (bzw. der Mystik, in diesem Falle allerdings nicht intersubjektiv) gesichert werden; daraus kann jedoch gefolgert werden, daß die höheren Stufen der Leibnizschen Klassifikation der Erkenntnis nur abstrakte Gegenstände betreffen (wenn die Erkenntnis nur nicht mystisch geschieht), wie z. B. Zahlen, Funktionen, Sätze an sich und dgl.

Die ganze bildende Kunst (gleichgültig wie hoch ihre Divergenz je gewesen ist oder gerade ist) kann also als Prozeß der steten Entdeckung des Sichtbaren vereinigt werden. Gleichgültig wie hoch der scheinbare Abstraktionsgrad eines

¹⁵ Vgl. ibidem, S. 19, oder auch z. B. W. Kandinsky (zit. in Anm. 11).

¹⁶ Diese Idee lehnt sich auf die erkenntnispsychologische kunstgeschichtliche Forschung von Ernst H. Gombrich, ich benütze hier eigentlich seine Theorie über das Vervollständigen der Mimesis durch Korrigieren der Gedankenbilder und der Kunstgeschichte als Geschichte der Entdeckungen innerhalb der sichtbaren Welt (siehe v. a. Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion, A study in the psychology of pictorial representation*. London 1977 (5. Aufl.); idem, *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart 1984 und idem, *Die Entdeckung des Sichtbaren. Zur Kunst der Renaissance III*. Stuttgart 1984. Über psychologische und philosophische Motivierung dieser Theorie siehe v. a. Ernst H. Gombrich, *A Lifelong Interest. Conversations on Art and Science with Didier Eribon*. London 1993 (*Ce que l'image nous dit*. Paris 1991). Gombrichs Theorie wurzelt in der mitteleuropäischen philosophischen Tradition, vgl. z. B. Bernard Bolzano, *Über den Begriff des Schönen. Eine Philosophische Abhandlung*. Prag 1843; Franz Brentano, *Von der Klassifikation der psychischen Phänomene. Neue, durch Nachträge stark vermehrte Ausgabe der betreffenden Kapitel der Psychologie vom empirischen Standpunkt*. Leipzig 1911; Carl Stumpf, *Erkenntnislehre I, II*. Leipzig 1939 und 1940 usw., oder Oskar Kraus, *Franz Brentano*, mit Beiträgen von Carl Stumpf und Edmund Husserl. München 1919.

¹⁷ Siehe B. Bolzano (zit. in Anm. 16), in dieser Arbeit entwickelt er aufgrund der aristotelischen und Leibnizschen Gedanken eine selbstständige intellektualistische Theorie des Ästhetischen.

¹⁸ Empirische (spezielle) Wissenschaften können zwar dank ihrer Verbindung mit Logik und Mathematik, ihre Ergebnisse systematisieren (was die Kunst allerdings nicht tut, und vielleicht auch nicht tun soll), prinzipiell kann aber keine dieser Wissenschaften die Kunst, was die Sicherheit oder Adäquatheit betrifft, überwinden.

konkreten Kunstwerk ist, beseht seine Natur von Anfang an in der Abstraktion. Das letzte, wie auch das erste Ziel der (bildenden) Kunst ist die abstrakte Abbildung von Phänomenen; kein tieferer Sinn kann also darin bestehen, die Kunst in nachahmende und abstrakte einzuteilen,¹⁹ bzw. die Nachahmung völlig aus dem Bereich der Kunst ausschließen zu wollen.

Entschuldigung

Diese kurze und (vielleicht zu) großzügige Analyse der Ansichten von Wilhelm Worringer, die er in seiner ruhmreichen Dissertation präsentierte, soll keinesfalls Bedeutung jener Ansichten für das zeitgenössige künstlerische Geschehen bezweifeln. Ich wollte eher den heutigen Leser dazu bewegen, daß er die zwar ruhmreiche, jedoch eher nicht wohl bekannte, Dissertation liest und die theoretische Zeit- und Kulturbezogenheit der Entstehung der modernen (nicht nur) bildenden Kunst reflektiert.

¹⁹ Solche Einteilung kann nur als eine Distinktion zwischen der substanzialistischen (nur literarisch bedingt möglichen) und der rein phänomenalistischen Mimesis eingeführt werden.