

Experiment versus Anschauung.

Die Allgemeine Kunstwissenschaft zwischen Fechner und Fiedler (1906-1937)*

von Bernadette Collenberg-Plotnikov

I. Zugänge zum ‚Experiment‘ in der Allgemeinen Kunstwissenschaft

Ein entscheidendes Merkmal der experimentellen Verfahren, die in der Kunst vor allem seit der Moderne praktiziert werden, ist die Demontage der klassischen Vorstellung des autonomen Kunstwerks. In dieser Situation der ‚Entgrenzung‘ der Kunst bieten sich der philosophischen Reflexion grundsätzlich zwei Optionen: Entweder man begreift sie als Impuls, nicht länger Philosophie der Kunst, sondern vielmehr Ästhetik im weiten Sinn dieses Begriffs zu treiben. Oder aber man versteht sie als Herausforderung, die Bestimmung der Kunst auf eine neue Grundlage zu stellen. Eben dies ist die Aufgabe, die etwa Juliane Rebentisch mit ihren Studien zur *Ästhetik der Installation* verfolgt. Es geht dabei um eine „Neufassung ästhetischer Erfahrung als eines Prozesses, der Subjekt wie Objekt dieser Erfahrung gleichermaßen und gleichursprünglich umgreift und also nicht auf eine dieser beiden Entitäten allein verrechnet werden kann“.¹

Bei diesem aktuellen Impuls, die Struktur des Kunstwerks jenseits der Fokusbildungen von Werk-, Produktions- oder Rezeptionsästhetik zu denken, handelt es sich nun allerdings um einen Ansatz, der – wie bereits Ursula Franke notiert hat² – eine heute weitgehend vergessene historische Parallele hat. Vertreter der von Max Dessoir angeführten interdisziplinären „Forschergemeinschaft“³, die sich unter dem Namen ‚Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft‘ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammenfindet, machen es sich nämlich bereits zu einem zentralen Anliegen, ästhetische Erfahrung und ästhetisches Objekt als komplementären Zusammenhang zu verstehen. Dessoir selbst erklärt in diesem

* Eine stark erweiterte Fassung dieses Beitrags wird demnächst u.d.T. „Zoologen und Physiker als die berufensten Forscher in Sachen der Aesthetik? Zur Bestimmung der experimentellen Ästhetik in der Allgemeinen Kunstwissenschaft“ in der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* erscheinen.

¹ Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M. 2003, S. 12. S.a. dies.: „Autonomie? Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute“. In: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin 2006. URL: http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/rebentisch.pdf [letzter Abruf: 08.11.2011].

² Vgl. Ursula Franke: „Nach Hegel – Zur Differenz von Ästhetik und Kunstwissenschaft(en)“. In: Josef Früchtel und Maria Moog-Grünwald (Hrsg.): *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten*. 100 Jahre „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“. Hamburg 2007 (*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Sonderheft 8), S. 73-91, hier bes.: S. 88-90.

³ Wolfhart Henckmann: „Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft“. In: Lorenz Dittmann (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*. Stuttgart 1985, S. 273-334, hier: S. 329; vgl. S. 298f. S.a. U. Franke: „Nach Hegel“ (Anm. 2), S. 74.

Sinne programmatisch: „ästhetisches Subjekt und Objekt sind nie voneinander zu lösen. Der ästhetische Wert ist ein subjektiv-objektiver Erlebniswert.“⁴ Es geht – in Dessoirs Terminologie – darum, die Kluft zwischen ‚Subjektivismus‘ und ‚Objektivismus‘⁵ in der Ästhetik zu überwinden.

Dabei ist das Experiment in der Allgemeinen Kunstwissenschaft gleich in mindestens zweifacher Weise präsent. Zum einen muss man ihr Programm der Entwicklung einer interdisziplinär und phänomennah argumentierenden ‚systematischen oder theoretischen Kunstwissenschaft‘⁶ als Reaktion auf die vielfältigen experimentellen Verfahren verstehen, die die Kunst bereits zu dieser Zeit charakterisieren und die Kunstreflexion vor völlig neue Herausforderungen stellen.⁷

Zum anderen wird das für die Allgemeine Kunstwissenschaft charakteristische Konzept, ästhetisches Subjekt und ästhetisches Objekt unter einem „doppelten Gesichtspunkt“⁸ zusammenzudenken, maßgeblich in kritischer Auseinandersetzung mit der experimentellen empirisch-psychologischen Ästhetik dieser Zeit entwickelt. Dies soll im Folgenden vor allem bei Dessoir selbst und bei Emil Utitz als seinem profiliertesten Kollegen auf dem Feld der Allgemeinen Kunstwissenschaft gezeigt werden.

II. Grundzüge der Allgemeinen Kunstwissenschaft

Die Allgemeine Kunstwissenschaft reagiert aber nicht nur auf die künstlerischen Experimente der Moderne und die experimentellen Verfahren der psychologischen Ästhetik. Vielmehr kann man die Allgemeine Kunstwissenschaft selbst ohne Übertreibung als ein großes kunstwissenschaftliches Experiment bezeichnen. Und nicht zuletzt die Aufmerksamkeit, auf die die Beiträge zur Entwicklung einer Allgemeinen Kunstwissenschaft nicht nur an der Staatlichen

⁴ Max Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart 1906; zweite, stark veränderte Aufl. 1923, hier: 2. Aufl., S. 19.

⁵ Vgl. M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 4), 1. Aufl., S. 60-89 / 2. Aufl., S. 19-47.

⁶ Vgl. M. Dessoir: „Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft“. In: *Philosophische Monatshefte der Kant-Studien*. 1. Jg./4. Heft (1925), S. 149-152, hier: S. 152.

⁷ So hat Henckmann u.a. folgende Faktoren für deren Entstehung geltend gemacht: a) die Entwicklung grenzsprengender Kunstpraktiken, wie sie die damaligen Avantgardebewegungen mit dem Impressionismus, Naturalismus und Expressionismus hervorbringen, b) neue künstlerischen Ausdrucksformen und Medien wie Foto, Film oder Hörspiel, c) eine wachsenden öffentlichen Anerkennung von Kunstgattungen, die in der klassischen Kunstreflexion nicht akzeptiert wurden, wie Regie, Tanz, Oper, Plakat oder Kunstgewerbe sowie d) eine Entmonopolisierung der Kunstreflexion durch eine zunehmende Beschäftigung mit Fragen der Kunst in empirischen Wissenschaften jenseits der Kunstwissenschaften wie vor allem der Soziologie, Psychologie, Ethnologie, Pädagogik und den Naturwissenschaften. Denn durch diese empirischen Wissenschaften jenseits der Kunstforschung im engeren Sinn wird beispielsweise der Status der Werke von außereuropäischen und vorzeitlichen Kulturen, Kindern oder psychisch Kranken – und damit die Geltung des traditionellen Kunstbegriffs – zur Diskussion gestellt. (Vgl. W. Henckmann: „Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft“ [Anm. 3], S. 275.) – Allerdings dominiert in der Allgemeinen Kunstwissenschaft ein organischer Werkbegriff, der pointiert avantgardistische Vorstöße der Zeit – etwa in Gestalt des Surrealismus oder der Dada-Bewegung – entweder völlig ignoriert oder – vor allem in Gestalt des Expressionismus – als bloße ‚Experimente‘ abtut, also als gescheiterte Versuche, Kunst zu sein. (Vgl. explizit: Ludwig von Bertalanffy: „Expressionismus und Klassizismus“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 18 [1925], S. 338-343, hier: S. 338 und S. 343.)

⁸ Vgl. M. Dessoir: „Eröffnungsrede [zum Ersten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 7.-9. Oktober 1913]“. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin 7.-9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S. 42-54, hier: S. 54.

Akademie der Kunstwissenschaften (GACHN) in der jungen Sowjetunion⁹, sondern etwa auch in Frankreich und den USA stoßen¹⁰, zeigt, dass die Forschungen von und um Dessoir ein bedeutendes – heute weitgehend vergessenes – Beispiel für das innovative Potential der Kunstforschung in Deutschland vor Beginn der Herrschaft der Nationalsozialisten bilden.¹¹

Bei der Allgemeinen Kunstwissenschaft handelt sich, was die institutionelle Organisationsform angeht, um ein wissenschaftliches Forum mit einer eigenen Zeitschrift, Kongressen und Vereinsstruktur, deren Ziel – wie bereits erwähnt – die Entwicklung einer dezidiert phänomennahen ‚systematischen oder theoretischen Kunstwissenschaft‘¹² ist. Zu diesem Zweck sollen *alle* kunstrelevanten Disziplinen von der Philosophie über die Psychologie, Pädagogik, Soziologie oder Ethnologie bis zu den diversen empirischen Kunstwissenschaften und nicht zuletzt theoretisch interessierte Kunschtchaffende und Kritiker in einen Dialog treten, um endlich, wie es immer wieder heißt, „der großen Tatsache der Kunst in allen ihren Bezügen gerecht zu werden“.¹³

1906 beginnt die gerade in den ersten Jahren rasante Entwicklung dieser „Bewegung“¹⁴. Denn in diesem Jahr publiziert Dessoir nicht nur seine programmatische Schrift *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* in der ersten Auflage¹⁵, sondern im selben Jahr gründet er auch die gleichnamige – bis heute existierende – Zeitschrift. Unter der Herrschaft der Nationalsozialisten kommen die Aktivitäten dieser Initiative schrittweise zum Erliegen. Das Jahr 1937 markiert mit dem in Paris abgehaltenen Zweiten Internationalen Kongress, zu dem Dessoir bereits nicht mehr anreisen darf, ihren letzten Höhepunkt. Nach dem Krieg wird die Zeitschrift zwar als interdisziplinäres Forum kunstwissenschaftlicher und ästhetischer Stu-

⁹ Vgl. Bernadette Collenberg-Plotnikov: „Éstetika i obščee iskusstvoznanie“. Odnom konceptual’nom istočnike GACHN („Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“. Zu einem konzeptionellen Bezugspunkt der ‚GACHN‘“). Ins Russische übers. von Aleksej Grigorjev. In: *GACHN (1921–1930) kak forum teorii iskusstva (GACHN als Forum der Kunsttheorie)*. Hrsg. von Nikolaj Plotnikov. Moskau 2012 (in Vorb.).

¹⁰ In Frankreich greifen u.a. Victor Basch, Charles Lalo, Étienne Souriau und Raymond Bayer den Impuls auf. (Vgl. bes.: Elio Franzini: *L'estetica francese del '900 – Analisi delle teorie*. URL: http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/dodeca/franzini/coperti.htm [letzter Abruf: 08.11.2011] [zuerst erschienen: Mailand 1984], bes. Kap. „I problemi della ‚scienza estetica‘“; Céline Trautmann-Waller: „Victor Basch. L'ésthétique entre la France et l'Allemagne“. In: *Revue de Métaphysique et de Morale*. Jg. 34/Nr. 2 [2002], S. 77-90; Andreas Beyer, Danièle Cohn und Tania Vladova [Hrsg.]: *Esthétique et science de l'art / Ästhetik und Kunstwissenschaft*. Paris 2010 [Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales / Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften. 6]. URL: <http://trivium.revues.org/index3599.html> [letzter Abruf: 08.11.2011].) Zur Situation in den USA vgl. bes.: Thomas Munro: „Aesthetic as Science: Its Development in America“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 9/3 (1951), S. 161-207, hier: S. 161.

¹¹ Die bisher ausführlichsten neueren Auseinandersetzungen mit dem Themenfeld ‚Allgemeine Kunstwissenschaft‘ hat, beginnend in den frühen 1970er Jahren, der Philosoph Wolfhart Henckmann vorgelegt. Vgl. bes.: ders.: „Vorwort“. In: Emil Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*. 2 Bde. in 1 Bd. Mit einem Vorwort, den Lebensdaten und einem Schriftenverz. des Verf. hrsg. von W. Henckmann. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1914/20. München 1972, S. VII-XXXIII; ders.: „Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft“ (Anm. 3). – S.a. bes.: Reinold Schmücker: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Zur Aktualität eines historischen Projekts“. In: Alice Bolterauer und Elfriede Wiltschnigg (Hrsg.): *Kunstgrenzen*. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne. Wien 2001, S. 53-67; U. Franke: „Nach Hegel“ (Anm. 2); Toni Bernhart: „Dialog und Konkurrenz. Die Berliner ‚Vereinigung für ästhetische Forschung‘ 1908–1914“. In: Christian Scholl, Sandra Richter und Oliver Huck (Hrsg.): *Konzert und Konkurrenz*. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert. Göttingen 2010, S. 253-267.

¹² S.o. Anm. 6.

¹³ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 4), 1. Aufl., S. 5 / 2. Aufl., S. 3.

¹⁴ M. Dessoir in: *Vossische Zeitung* (10.10.1913).

¹⁵ S.o. Anm. 4.

dien fortgeführt. Die mit der Allgemeinen Kunstwissenschaft verbundenen weiteren wissenschaftlichen Bestrebungen finden dagegen keine Fortsetzung.

III. ‚Subjektivismus‘ und ‚Objektivismus‘ in der Allgemeinen Kunstwissenschaft: Fechner versus Fiedler

III.1 Experimentelle Ästhetik als Subjektivismus. Zur Rezeption von G.Th. Fechner

III.1.1 Ästhetik: Psychologie oder Philosophie?

Was nun das Programm der Allgemeinen Kunstwissenschaft zur Überwindung der Kluft zwischen ‚Subjektivismus‘ und ‚Objektivismus‘ in der Ästhetik angeht, so definiert Dessoir zunächst einmal den ästhetischen Subjektivismus als „Inbegriff derjenigen Prinzipien, die mit einer allgemeinen Charakteristik des ästhetischen *Verhaltens* das Rätsel des Schönen zu lösen streben“¹⁶. Seine zentrale Identifikationsfigur ist dabei Gustav Theodor Fechner.

Zu dieser Identifikation ist nun allerdings zunächst einmal zu sagen, dass sie dem Selbstverständnis von Fechner und den weiteren Vertretern seiner wissenschaftlichen Position diametral entgegensteht. Schließlich hatte Fechner bereits in den 1870er Jahren der idealistischen Kunstphilosophie eines Hegel kontrastierend eine andere Ästhetik entgegengesetzt. Diese neue Ästhetik arbeitet streng empirisch-psychologisch und beschäftigt sich als Teil der Psychophysik „mit den Massbeziehungen zwischen Reiz und Empfindung oder allgemeiner zwischen äusseren körperlichen Anregungen und inneren psychischen Folgen“.¹⁷ Die von Fechner so genannte idealistische ‚Ästhetik von oben‘ strebt eine „Klarstellung der Begriffe, welchen sich die ästhetischen Thatsachen und Verhältnisse unterordnen“, an. Dagegen geht es in der von ihm entworfenen ‚Ästhetik von unten‘ um eine „Erklärung der ästhetischen Thatsachen aus Gesetzen“ des ‚ästhetischen Verhaltens‘, die es mit Hilfe von Experimenten auf dem Weg der Induktion zu ermitteln gilt.¹⁸

Zwar versteht Fechner selbst seine empirisch-psychologische Ästhetik noch ausdrücklich nicht als Ersatz, sondern als Ergänzung zur spekulativen philosophischen Ästhetik.¹⁹ Nichtsdestoweniger kommt Fechner bei der Begründung einer dezidiert antispekulativen Ästhetik

¹⁶ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 4), 2. Aufl., S. 34 (Hervorh. B. C.-P.); vgl. auch bes.: ders.: „Objektivismus in der Ästhetik“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 5 (1910), S. 1-15.

¹⁷ Gustav Theodor Fechner: „Zur experimentalen Aesthetik“. In: *Abhandlungen der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Mathematisch-Physische Klasse*. 9,6. Leipzig 1871, S. 553-635, hier: S. 557 (zit. nach: Dieter Kliche: Art. „Ästhetik/ästhetisch – VI: Ästhetik des Schönen/Ästhetik des Häßlichen. Akademisierung und Neuansätze im 19. Jahrhundert“. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burckhardt Steinwachs und Friedrich Wolfzettel [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart / Weimar 2000, S. 369-383, hier: S. 376).

¹⁸ G.Th. Fechner: *Vorschule der Aesthetik*. 2 Bde. Leipzig 1876, hier: Bd. 1, S. 5.

¹⁹ Vgl. Christian G. Allesch: *Einführung in die psychologische Ästhetik*. Wien 2006, S. 33f.

eine maßgebliche Rolle zu. Entscheidend ist dabei Fechners Motiv, die spekulativen Aussagen über die Natur des Ästhetischen endlich auf eine nachprüfbar empirische Grundlage zu stellen, um auf diese Weise aus der Ästhetik eine Wissenschaft zu machen, die diesen Namen auch verdient. War bei Hegel noch allein die Philosophie Wissenschaft im eigentlichen Sinn gewesen, indem sie die Begriffe und damit die Grundlagen klärt, mit denen die empirischen Wissenschaften arbeiten, so gelten die Kunstforschungen, die in seiner Nachfolge entstehen, jetzt als Inbegriff eines schöngeistigen Subjektivismus, der von der ästhetischen Realität nichts weiß. Ihm wird nun die Naturwissenschaft als neues Muster ‚objektiver‘ Wissenschaftlichkeit entgegengestellt.

Dementsprechend hat Christian Allesch in seinen grundlegenden Studien zur psychologischen Ästhetik darauf hingewiesen, dass um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert experimentelle Untersuchungen von ästhetischen Wahrnehmungen und Urteilen eine Art ‚Zukunftsprogramm‘ der Ästhetik darstellen.²⁰ So notiert 1903 ein Beobachter, in der Ästhetik habe „die psychologische Analyse des ästhetischen Verhaltens nahezu alle anderen ästhetischen Methoden verdrängt“.²¹ Allerdings steht für diese Forschungsrichtung zu dieser Zeit bereits weniger Fechner, wenngleich dessen Gründungsfunktion nach wie vor sehr präsent ist. Im Fokus der Aufmerksamkeit steht nun vielmehr u.a. Theodor Lipps als Protagonist der Einfühlungsästhetik, die weniger als ‚geistige Naturwissenschaft‘ denn als Psychologie im engeren Sinne verstanden werden will.²² In jedem Fall gilt die Ästhetik hier nicht mehr als philosophische, sondern als psychologische Disziplin, auch wenn sich die institutionelle Differenzierung der Fächer zu diesem Zeitpunkt nur andeutet.

Allerdings bleiben weder dieser Ansatz als solcher noch der sich mit ihm verbindende disziplinäre Besitzanspruch unwidersprochen. Einen Kulminationspunkt findet dieser Konflikt in einem 1913 in der Zeitschrift *Logos* publizierten und von mehr als 100 Professoren und Dozenten der Philosophie unterschriebenen Aufruf, der sich gegen die Besetzung philosophischer Lehrstühle mit Vertretern der experimentellen Psychologie richtet und dafür plädiert, diesen endlich eigene Lehrstühle zuzuweisen, damit die Philosophie sich wieder ihren eigentlichen Aufgaben widmen kann.²³

Diese Auseinandersetzungen finden selbstverständlich auch in den verschiedenen Arbeits- und Organisationsformen der Allgemeinen Kunstwissenschaft als dem seinerzeit größ-

²⁰ Vgl. C.G. Allesch: *Einführung in die psychologische Ästhetik* (Anm. 19), S. 37.

²¹ Ernst Meumann: „Zur Einführung“. In: *Archiv für die gesamte Psychologie*. 1 (1903), S. 1-8 (zit. nach: C.G. Allesch: *Einführung in die psychologische Ästhetik* [Anm. 19], S. 36; s.a. ders.: *Geschichte der psychologischen Ästhetik*. Göttingen/Toronto/Zürich 1987, S. 360).

²² Vgl. unter der neueren Literatur zur ‚Einführung‘ bes.: Robin Curtis und Gertrud Koch (Hrsg.): *Einführung*. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts. München 2009; U. Franke: „Ästhetische Einfühlung – Ein Samschlüssel visueller Erfahrung. Theodor Lipps und die Tradition der subjektiven Ästhetik“. In: Erich Franz (Hrsg.): *Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner*. Münster 2007, S. 264-271; Jutta Müller-Tamm: *Abstraktion als Einfühlung*. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne. Freiburg i. Br. 2005; C.G. Allesch: *Geschichte der psychologischen Ästhetik* (Anm. 21), S. 326-351; s.a. D. Kliche: Art. „Ästhetik/ästhetisch – VI: Ästhetik des Schönen/Ästhetik des Häßlichen. Akademisierung und Neuansätze im 19. Jahrhundert“ (Anm. 17), S. 377f.

²³ Vgl. C.G. Allesch: *Einführung in die psychologische Ästhetik* (Anm. 19), S. 16 und S. 36.

ten Forum für die Diskussion ästhetischer Fragen statt. Besondere Bedeutung kommt dabei der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* und dem ersten Kongress von 1913 zu, die nicht zuletzt die Aufgabe übernehmen, die streitenden Parteien auf einer gemeinsamen Diskussionsplattform zusammenzubringen.²⁴

III.1.2 Zur Unterscheidung von Ästhetik und Allgemeiner Kunstwissenschaft

Die Allgemeine Kunstwissenschaft ist aber nicht nur eine wissenschaftliche Organisation, sondern auch ein Konzept – genauer: ein ganzes Bündel von Konzepten. Und auch sie haben – um die Metapher hier ein letztes Mal zu nutzen – in vieler Hinsicht experimentellen Charakter und bleiben mehr oder weniger Fragment. Nichtsdestoweniger kann man einige Grundzüge ausmachen, die für dieses Vorhaben als Ganzes charakteristisch sind. Einen guten Ansatzpunkt für die Bestimmung dieser gemeinsamen Grundlagen bildet der vollständige Name dieser Initiative: ‚Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft‘.

Worin die Allgemeinheit der Allgemeinen Kunstwissenschaft besteht, wurde bereits angedeutet: Sie besteht in der beanspruchten Bezugnahme auf die Kunst und *alle* Künste – einschließlich jener außerhalb des klassischen europäischen Kanons der ‚Hochkunst‘. Daher bleibt zu erläutern, was die Unterscheidung der Allgemeinen Kunstwissenschaft von der Ästhetik ausmacht.

Alle Hauptvertreter dieses Ansatzes gehen davon aus, dass Ästhetisches und Kunst grundsätzlich zu unterscheiden sind: Das ‚Ästhetische‘ – d.h. das ‚ästhetische Erleben‘²⁵ und der ‚Genuss‘ als spezifischer Zustand des Subjekts – wird als Leitbegriff für das Verstehen und Beschreiben von Kunstwerken abgelehnt und stattdessen als Fragestellung eigener Art betrachtet. Und dies gilt umso mehr, wenn die Ästhetik, wie in der philosophischen Tradition üblich, als „Wissenschaft vom Schönen“ verstanden wird.²⁶

Dabei wird zum einen hervorgehoben, dass der „Kreis des Ästhetischen weiter [...] als der des Künstlerischen“ reicht. Schließlich können auch Naturerscheinungen und „Produkte ästhetischer Formung“, die „keine Kunstwerke sind“, „ästhetisch genossen“ werden.²⁷ Zum anderen erschöpft sich die Kunst nicht in ihrer ästhetischen Funktion. So ist es für den Kreis um Dessoir „klar“, dass letztlich „alle Kunstwerke mehr sein wollen als bloße Behälter für ästhetische Reize“²⁸, wie sich dies etwa „bei der gesamten Tendenzkunst, beim Porträt, beim Denkmal, bei religiösen Bildern und Statuen usw.“²⁹ – also Gegenständen, die alle in bestimmten außerästhetischen Funktionszusammenhängen stehen – leicht erkennen lässt. Zwar gibt es eine gewisse Affinität zwischen dem Ästhetischen und der Kunst, und Kunst

²⁴ Vgl. C.G. Allesch: *Einführung in die psychologische Ästhetik* (Anm. 19), S. 38.

²⁵ Vgl. bes.: E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 11), Bd. 1, S. 87-132 (Kap.: „Das ästhetische Erleben“).

²⁶ E. Utitz: „Allgemeine Kunstwissenschaft“. In: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*. 18 (1920), S. 435-445, hier: S. 436.

²⁷ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 4), 1. Aufl., S. 4 / 2. Aufl., S. 2.

²⁸ M. Dessoir: „Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft“ (Anm. 6), S. 151.

²⁹ E. Utitz: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 7.-9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S. 102-106, hier: S. 104.

ohne ein Ästhetisches lässt sich nicht denken.³⁰ Aber das Kunstwerk ist doch stets etwas anderes als ein rein ästhetischer Gegenstand.

Für die Entwicklung einer so verstandenen Kunstwissenschaft ist nun allerdings nicht weniger als der Bruch mit sämtlichen damals präsenten Formen der ästhetischen Reflexion erforderlich: So teilt man einerseits Fechners Skepsis gegenüber den Ansprüchen einer idealistischen Ästhetik ‚von oben‘. Denn diese basiert auf metaphysischen Voraussetzungen, die inzwischen fragwürdig geworden sind. Aber auch die ‚Ästhetik von unten‘ in der Nachfolge Fechners ist ebenso unzureichend wie die Einfühlungsästhetik, weil hier nicht das Kunstwerk selbst, sondern nur dessen „subjektive Resonanz“³¹ im Rezipienten erforscht wird. Die in diesen Ansätzen betriebene radikale Fixierung auf die Reaktionen des Subjerts in der ästhetischen Erfahrung ist daher auch der Grund für die Umdeutung der von Fechner und seinen Anhängern beanspruchten Objektivität zum Inbegriff des Subjektivismus.

Als problematisch gilt aber nicht nur die einseitige Fixierung auf die Reaktionen des ästhetischen Subjekts. Als problematisch wird vielmehr näherhin auch der für die empirisch-psychologische Forschungsrichtung charakteristische Versuch angesehen, „durch Experimente mit einfachsten Formen zur Erklärung der komplizierten ästhetischen Erlebnisse zu gelangen“.³² In diesem Ansatz erkennt man die Gefahr, auf dem Weg der Induktion, aber auch bereits durch die künstlich hergestellte Isolationssituation „in einen hoffnungslosen Elementarismus zu verfallen“³³, der der komplexen Realität des Ästhetischen als solcher, vor allem jedoch der der Kunst nicht gerecht zu werden vermag. Am pointiertesten argumentiert hier der Kunsthistoriker Richard Hamann, der die Auffassung vertritt, dass das ästhetische Erlebnis sich niemals auf die isolierte „Form“ bezieht, die als solche sozusagen ein ästhetisches Neutrum ist. Die Möglichkeit der Ableitung allgemeingültiger „Regel[n]“ und „Gesetze“, wie sie die experimentelle Ästhetik anstrebt, findet bereits hier ihre Grenze.³⁴ Und schließlich ist gegen die ‚Ästhetik von unten‘ aus der Perspektive der Allgemeinen Kunstwissenschaft ein Einwand zu erheben, der ebenso die soziologische Ästhetik, aber auch den neukantianischen Normativismus trifft: Sie ignorieren nämlich die Kunst ihrem selbständigen Rang nach, indem sie lediglich Gesetzmäßigkeiten thematisieren, wie sie *auch* an der Kunst auftreten. So erklärt Utitz noch einmal dezidiert in kritischer Auseinandersetzung mit der experimentellen Ästhetik:

Mathematik finde ich nur innerhalb der Mathematik. Aber Schönes finde ich auch in der ‚Natur‘. Und man mußte den Beweis führen, das Schöne der Kunst sei schöner als das Naturschöne. Der Beweis kann ebensowenig geliefert werden, wie der, ob wissenschaftliche Psychologie wertvoller sei als menschenkundliche Lebensklugheit. Man kann nur zeigen, daß dies etwas ganz anderes ist. Dann aber beginnt man mit einer eigentlichen Theorie der Wissenschaft bzw. der Kunst. Das war also die Problematik – und sie ist es auch heute noch – an der die beginnende experimentelle Ästhetik eines G.Th. Fechner und seiner unmittelbaren Nachfolger einfach vorübersah.³⁵

³⁰ Vgl. z.B.: E. Utitz: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (Anm. 29), S. 106.

³¹ M. Dessoir: „Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft“ (Anm. 6), S. 150.

³² Oswald Külpe: „Der gegenwärtige Stand der experimentellen Ästhetik“. In: Friedrich Schumann (Hrsg.): *Bericht über den 2. Kongreß für experimentelle Psychologie in Würzburg vom 18. bis 21. April 1906*. Leipzig 1907, S. 1-57, hier: S. 1. C.G. Allesch: *Geschichte der psychologischen Ästhetik* (Anm. 21), S. 360.

³⁴ Richard Hamann: *Ästhetik*. Leipzig 1911 (²1919), S. 73f.; vgl. M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 4), 2. Aufl., S. 17.

³⁵ E. Utitz: „Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft“. In: *Kant-Studien*. 34 (1929), S. 6-69, hier: S. 12f.

Hinzu kommt, dass durch diese fehlende Differenzierung zwischen „Schlicht-Ästhetische[m] und Künstlerische[m]“ auch die Aussagekraft der im Rahmen der psychologischen Ästhetik durchgeführten Experimente selbst beeinträchtigt wird. Wahrnehmung ist nämlich, wie vor allem Utitz hervorhebt, eben kein passiver Vollzug, sondern eine aktive, durch eine jeweils spezifische Aufmerksamkeitsausrichtung geprägte Leistung. Und es ist daher auch nicht – wie in der experimentellen Ästhetik der Fechnerschen Tradition unterstellt – gleichgültig, ob ein bestimmter Gegenstand als ‚schlicht-ästhetischer‘ oder als Kunstgegenstand betrachtet wird. Wird also, wie Utitz weiter schreibt, im Experiment „die Verschiedenheit der vorliegenden Betrachtungsweisen nicht berücksichtigt“, dann ist der Experimentator auch „außerstande [...], die experimentellen Ergebnisse, die er selbst gewinnt, in entsprechender Weise auszudeuten und zu verwerten“.³⁶

Die Verfechter der Allgemeinen Kunstwissenschaft vertreten demgegenüber die Überzeugung, dass die Rede von der Kunst auf einen neuen Boden gestellt werden muss. Gegen eine „psychologisch-erklärende“ „Ist-Ästhetik“ und eine „Regelgebende“ „Soll-Ästhetik“, die beide dem „eingeborenen Anspruch der Kunst“ nicht wirklich gerecht werden, wird das Ideal einer unvoreingenommenen, am Phänomen selbst geschulten Bestimmung der Kunst gestellt, die sie als „objektive Tatsache“ begreift.³⁷

III.2 Anschauung als Objektivismus. Zur Rezeption von K. Fiedler

Generell kann man sagen, dass die Euphorie für die Zukunftsträchtigkeit der experimentellen Methoden auf dem Gebiet der Ästhetik ab etwa 1920 abflaut. So ist es nicht nur eine subjektive Einschätzung der Lage, wenn Dessoir 1924 in seiner Begrüßungsansprache zum Zweiten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft notiert, die experimentelle Ästhetik sei in der Zwischenzeit „kaum weitergekommen“ und die Methodendiskussion stehe unter dem Eindruck einer „Abkehr von der positivistischen Philosophie und von einer atomisierenden experimentellen Psychologie“.³⁸

Bis hierher könnte möglicherweise der Eindruck entstanden sein, die Protagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft lehnten die experimentelle Ästhetik rundheraus ab. Dies ist allerdings keineswegs der Fall. Begrüßt wird ausdrücklich deren Hinwendung zur Empirie, auch wenn man es für aussichtslos hält, durch das Herauspräparieren von einzelnen Elementarbestandteilen auf naturwissenschaftlich-exaktem Weg die Lebendigkeit des Ästhetischen und der Kunst erfassen zu können. Zudem erkennt man in diesem Ansatz die Gefahr, „ungeheures Tatsachen- und Beispielmateriale“ aufeinander zu häufen, das sich aber eben nicht selbst ausspricht, sondern „systematisch gebändigt“ werden muss, d.h. einer leitenden und

³⁶ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 11), Bd. 1, S. 57.

³⁷ M. Dessoir: „Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft“ (Anm. 6), S. 149f.

³⁸ M. Dessoir: „Begrüßung“. In: *Zweiter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 16.-18. Oktober 1924. Bericht. Hrsg. vom Arbeitsausschuss. Stuttgart 1925 (*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 19), S. 5-11, hier: S. 6; vgl. C.G. Allesch: *Geschichte der psychologischen Ästhetik* (Anm. 21), S. 418-420; ders.: *Einführung in die psychologische Ästhetik* (Anm. 19), S. 38f.

nicht auf dem Weg der Induktion zu gewinnenden Gegenstandsvorstellung bedarf.³⁹ Es geht also nicht um eine Ablehnung, sondern um eine Relativierung der Bedeutung solcher Experimente im Konzert der kunstrelevanten Forschungen. Und vor allem Dessoir – der, wie auch Utitz, gleichermaßen Philosoph *und* Psychologe ist – bemüht sich um die Modifikation der psychologischen Experimente im Sinne einer Abwendung vom ursprünglichen Elementarismus: Es geht ihm um die Konzeption von Experimenten, die dezidiert das Ganze des ästhetischen Gegenstands, seine „Gesamterscheinung“, seine „Gestalt“, in den Blick nehmen.⁴⁰ Je mehr aber gerade die „wirklichen ästhetischen Erlebnisse“ beobachtet werden sollen, desto weniger aussagekräftig sind die „beim Experimentieren gewonnenen Resultate“. An die Stelle oder zumindest an die Seite des klinischen Experiments muss daher, wie vor allem Dessoir betont, die „reine Selbstbeobachtung und die Vergleichung vieler Selbstbeobachtungen“ bei der Erfahrung von ästhetischen Objekten, insbesondere von Kunstwerken, treten.⁴¹

Ähnlich wie Dessoir und Utitz plädiert der Lipps-Schüler Moritz Geiger, der 1924 auf dem Zweiten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft die Grundzüge einer phänomenologischen Ästhetik umreißt,⁴² für die Entwicklung einer „andersgeartete[n] Form der Psychologie“ in der Ästhetik, die „mehr die konkreten, komplexen Zusammenhänge berücksichtigt, als daß sie auf die Zerlegung in Elemente ausgeht, eine Form der Psychologie, die das Einzelne weniger in Erlebnisabfolgen einordnet, als auf das Ganze des Menschen bezieht.“⁴³ In dieser Ästhetik hat das Experiment einen Ort nicht als „das induktive Experiment, sondern das intuitive, bei dem das Experiment (ähnlich wie die Zeichnung in der Mathematik) nur die Aufgabe hat, die Tatbestände herzustellen, an denen die allgemeine Gesetzmäßigkeit einsichtig werden kann“.⁴⁴

³⁹ R. Hamann: *Ästhetik* (Anm. 34), S. VI. – Vgl. auch z.B. Utitz: „Aber niemals ist es gelungen, die ästhetische Einfühlung abzuheben von der außerästhetischen, wenn man nicht schon den Begriff des Ästhetischen hatte.“ (E. Utitz: „Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft“ [Anm. 35], S. 13.)

⁴⁰ M. Dessoir: „Über das Beschreiben von Bildern“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 8 (1913), S. 440-461, hier: S. 443 u.ö. Dazu s.a.: E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 11), Bd. 1, S. 263-272. – Vgl. C.G. Allesch: *Geschichte der psychologischen Ästhetik* (Anm. 21), S. 367 und S. 420.

⁴¹ „Ganz zutreffend ist gesagt worden: Wir können in Arbeitszimmern und Versuchsstätten zwar nicht auf Befehl vergnügt oder traurig sein, aber die schwache, ruhige Lust an Proportion und Rhythmus willkürlich erzeugen, außerdem die an ihr bemerkbaren Veränderungen auf Einflüsse der Ermüdung, Aufmerksamkeit, Übung und ähnlicher Bedingungen gesetzmäßig zurückführen. Allein, was darüber hinaus von der experimentellen Erforschung der einfachsten ästhetischen Vorgänge gerühmt wird, das trifft nicht zu. Sie leistet uns nicht dasselbe wie dem Physiker. Dieser kann die Ergebnisse seiner Versuche mit schwachen elektrischen Entladungen auf das Gewitter übertragen, er kann die Bewegung des Ozeans an der Wellenbewegung in einem Waschbecken erforschen. Den ästhetischen Eindruck des Gewitters und des starken Seeganges hingegen erhalten wir eben nicht von der Influenzmaschine und dem ‚Sturm im Glase Wasser‘. Dort ist nur ein Unterschied der Stärke, hier ein solcher der Art. Wir müssen daher, je näher wir an die wirklichen ästhetischen Erlebnisse herantreten, desto vorsichtiger in der Anwendung der beim Experimentieren gewonnenen Resultate sein; wir dürfen die reine Selbstbeobachtung und die Vergleichung vieler Selbstbeobachtungen nicht als Nebensache behandeln.“ (M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [Anm. 4], 1. Aufl., S. 154; vgl. 2. Aufl., S. 98f.; s.a. z.B. 2. Aufl., S. 17.)

⁴² Vgl. Moritz Geiger: „Phänomenologische Ästhetik“. In: *Zweiter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 38), S. 28-42.

⁴³ M. Geiger: „Ästhetik“ (1921). In: ders.: *Die Bedeutung der Kunst*. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik. Gesammelte, aus dem Nachlaß ergänzte Schriften zur Ästhetik. Hrsg. von Klaus Berger und W. Henckmann. München 1976, S. 84-124, hier: S. 120.

⁴⁴ M. Geiger, zit. nach: E. Utitz: *Die Kultur der Gegenwart*. Stuttgart 1921, S. 274.

Und etwa auch der Kunsthistoriker und Philosoph Edgar Wind stellt 1925 in der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* die Grundthese seiner Dissertation zum Thema *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*⁴⁵ vor, die davon ausgeht, dass in der angemessenen Erfassung der künstlerischen Leistung Anschauung und Denken miteinander vereint sind: „Im Denken muß also das Problem gesetzt sein, dessen Lösung nur im *Anschaulichen* zu finden ist.“⁴⁶ Im gegebenen Zusammenhang ist von Interesse, dass er in seiner späteren, stark vom amerikanischen Pragmatismus beeinflussten naturphilosophische Studie über *Das Experiment und die Metaphysik* von 1930 auf eben diese These, nun aber in Bezug auf das naturwissenschaftliche Experiment zurückkommt. Im Experiment wird nämlich, so Wind, eine „logische Forderung“ in eine „metaphysische Frage, auf die es eine empirische Antwort gibt, verwandelt“.⁴⁷ D.h. Wind stellt im Kunstwerk wie im Experiment der Kantischen ‚reinen‘ Vernunft die ‚verkörperte Vernunft‘ entgegen, die ihre Ideen direkt anschaulich macht.⁴⁸

Die zentralen Argumente für diese Modifikation des in der experimentellen Ästhetik verkörperten ‚Subjektivismus‘ finden die Verfechter der Allgemeinen Kunstwissenschaft in deren Gegenpol, dem ‚Objektivismus‘, den Dessoir kontrastierend als „den Inbegriff aller Theorien“ definiert, „die das Eigentümliche des Untersuchungsgebietes hauptsächlich in der Beschaffenheit des *Gegenstandes*, nicht im Verhalten des genießenden Subjekts finden“.⁴⁹ Als der Protagonist dieser Position schlechthin gilt Konrad Fiedler.

Und so betrachten die Verfechter der Allgemeinen Kunstwissenschaft vor allem Fiedler nicht nur als einen Vorläufer, sondern als den eigentlichen Begründer der Allgemeinen

⁴⁵ Vgl. Edgar Wind: *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte [phil. Diss. Hamburg 1922]. Hrsg. von Pablo Schneider. Hamburg 2011 (*Fundus-Bücher*. 192); ders.: „Zur Systematik der künstlerischen Probleme“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 18 (1925), S. 438-486.

⁴⁶ E. Wind: „Zur Systematik der künstlerischen Probleme“ (Anm. 45), S. 440.

⁴⁷ Vgl. E. Wind: *Das Experiment und die Metaphysik* (1930). Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Bernhard Buschendorf. Eingeleitet von Brigitte Falkenburg. Frankfurt a.M. 2001 (Neuausgabe der Edition von 1934), S. 117. – Zu Winds Begriff der Metaphysik in diesem Zusammenhang hat John Michael Krois erläutert, dass die Wahl der im Experiment gebrauchten Instrumente weder Sache eines reinen Denkens noch eine Frage der bloßen Beobachtung oder Anwendung, sondern ein radikaler Verkörperungsvorgang ist. Dieser wird von Wind als metaphysischer Vorgang bezeichnet, weil er eine Instanz in Anspruch nimmt, die jenseits unserer Macht liegt, unbekannt und zugleich unvermeidbar ist. (Vgl. J.M. Krois: „Einleitung“. In: Edgar Wind: *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*. Hrsg. von J.M. Krois und Roberto Ohrt. Hamburg 2009 [*Fundus-Bücher*. 174], S. 9-40, hier: S. 18f.; s.a. bes.: Bernhard Buschendorf: „War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern‘. Edgar Wind und Aby Warburg“. In: *Idea*. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle. 4 [1985], S. 165-209, hier: S. 173.)

⁴⁸ So hebt auch bereits Walter Passarge an Winds kunstwissenschaftlichen Thesen die Modifikation eines strikten Formalismus hervor: „Das Entscheidende an Winds Ausführungen ist, daß neben dem Problem der Form wieder die Probleme des Gegenstandes und des Ausdrucks in den Vordergrund rücken und daß er versucht, diese drei Sphären in einen systematischen Zusammenhang zu bringen. [...] Grundsätzlich bedeutungsvoll erscheint uns an Winds Gedankengängen, daß hier in einer streng systematischen Untersuchung der reine Formalismus durchbrochen und auch die Beziehung der Form zum Leben wieder scharf herausgestellt wird.“ (W. Passarge: *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1930. Mit einem Nachwort von Ernst Wolfgang Huber. Mittenwald 1981, S. 36.) – Zur neueren Deutung vgl. unter den grundlegenden Wind-Studien von Bernhard Buschendorf bes.: „War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern‘. Edgar Wind und Aby Warburg“ (Anm. 47); ders.: „Das Prinzip der inneren Grenzsetzung und seine methodologische Bedeutung für die Kulturwissenschaften“ [Nachwort]. In: E. Wind: *Das Experiment und die Metaphysik* (Anm. 47), S. 270-326.

⁴⁹ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 4), 2. Aufl., S. 19 (Hervorh. B. C.-P.).

Kunstwissenschaft. Schließlich hatte dieser bereits vehement für eine methodische Trennung von Kunstwissenschaft und Ästhetik plädiert.⁵⁰ Entsprechend heißt es bei Utitz:

Ich glaube, daß man [...] sagen kann: mit Fiedler beginnt überhaupt eine neue Epoche der Kunstphilosophie, nicht etwa mit dem gleichzeitigen G.Th. Fechner, wie das häufig behauptet wird.⁵¹

Entscheidend für die Schlüsselstellung, die Fiedler für die Konzeption einer Allgemeinen Kunstwissenschaft zugesprochen wird, ist aber maßgeblich die Radikalität, mit der er die Kunst als genuine, nicht-propositionale Weise der Erkenntnis bestimmt hatte, um sie als Erkenntnisinstanz *sui generis* (mindestens) auf Augenhöhe mit den Wissenschaften zu rücken. Die Kunst vermittelt nach Fiedler in ihren Formen Erkenntnisse über die Welt, wie sie nicht in Begriffen, sondern in der menschlichen *Anschauung* gegeben ist.⁵² Die Wahrnehmung liefert nämlich nicht, wie auch in den psychologischen Experimenten der Fechnerschen Tradition unterstellt, einzelne Daten, die lediglich das Material für die im Begriff zu leistende Synthese stellen. Vielmehr vertritt Fiedler die Auffassung, dass die Kontinuität der Erfahrung nicht erst oder allein in Begriffen, sondern bereits in der Anschauung besteht. Dies herauszuarbeiten ist die Aufgabe der Kunst. Von Interesse ist daher für Fiedler gerade nicht die subjektive Wirkung, sondern die objektive Gegebenheit des Kunstwerks, die anschaulich macht, wie Wirklichkeit sinnlich konstituiert wird. Erkenntnistheorie tritt an die Stelle der Psychologie.

Die Anhänger der Allgemeinen Kunstwissenschaft teilen Fiedlers programmatische Wendung zur ‚Objektivität‘ der Kunst. Entsprechend resümiert Utitz Fiedlers Leistung: „Die Richtung zum Objekt hat gesiegt; Kunstwissenschaft wird Wissenschaft von Objekten und mit objektiven Methoden.“⁵³ Damit ist Fiedler nicht weniger als der Begründer der Allgemeinen Kunstwissenschaft – aber auch nicht mehr. Vielmehr nimmt diese kunstwissenschaftliche Bewegung in gewissem Sinn geradezu eine Gegenposition zu Fiedler ein.

Zum einen geht es den Protagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft darum, anders als Fiedler, der sich auf die bildende Kunst beschränkt hatte, einen „alle Kunstgattungen übergreifenden Wesensbegriff der Kunst zu finden, durch den der Bereich des Künstlerischen von dem des Nichtkünstlerischen abgegrenzt werden“ kann.⁵⁴ Zum anderen ist es vor allem Utitz, der aus der Perspektive der Allgemeinen Kunstwissenschaft an Fiedlers Position „einige Mängel“ aufdeckt, mit denen dieser sich die „Reinheit seines Standpunktes“, d.h. seine strikt erkenntnistheoretische Deutung der Kunst, erkaufen musste.⁵⁵ Denn die Kunst ist nach Auffassung der Protagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft zwar ein ‚autonomes‘ Phänomen und eine genuine Weise der Erkenntnis, sie übernimmt aber zugleich in einer Kultur zahlreiche weitere Funktionen, und „was an sinnlichem Reiz, an Stimmung, Ge-

⁵⁰ Vgl. hierzu: Gottfried Boehm: „Einleitung“. In: Konrad Fiedler: *Schriften zur Kunst*. 2 Bde. Hrsg. von G. Boehm. 2., verbesserte und erweiterte Auflage. München 1991 (¹1971), XLV-XCII, bes. LXIX-LXXII. – Zur Bedeutung Fiedlers für die Allgemeine Kunstwissenschaft vgl. bes.: W. Henckmann: „Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft“ (Anm. 3), S. 284-286.

⁵¹ E. Utitz: „Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft“ (Anm. 35), S. 14.

⁵² Vgl. hierzu bes.: G. Boehm: „Einleitung“ (Anm. 50). – Zu Fiedler s.a. bes. die Studien von Lambert Wiesing, der Fiedler allerdings weniger als Kunst- denn als Wahrnehmungstheoretiker deutet. (Z.B.: L. Wiesing: „Konrad Fiedler [1841-1895]“. In: Stefan Majetschak [Hrsg.]: *Klassiker der Kunstphilosophie*. Von Platon bis Lyotard. München 2005, S. 179-198, bes. S. 183.)

⁵³ E. Utitz: „Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft“ (Anm. 35), S. 17.

⁵⁴ W. Henckmann: „Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft“ (Anm. 3), S. 293.

⁵⁵ E. Utitz: „Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft“ (Anm. 35), S. 17.

fühlsgehalt, Spannung und Beruhigung usw. in einem Kunstwerke liegt“, darf nicht – wie dies bei Fiedler der Fall ist – von ihm abgetrennt werden, wenn der „Sinn“ der Gestaltung nicht „verdunkelt“ werden soll.⁵⁶ Die Kunst ist daher maßgeblich Kulturphänomen, das nicht nur Erkenntnis-, sondern ebenfalls u.a. „Gefühlsbedeutung“⁵⁷ hat, und das nur angemessen erfasst wird, wenn die ganze Vielseitigkeit seiner Faktoren berücksichtigt wird.⁵⁸

Fiedler betrachtet dagegen die Kunst als eine „Sonderart der Wissenschaft“⁵⁹ und nähert sich damit paradoxerweise, wie Utitz erklärt, dem von Fiedler so vehement bekämpften Naturalismus an. So hatte Émile Zola in seiner theoretischen Abhandlung *Der Experimentalroman*⁶⁰ Kunst als ‚wissenschaftliche Psychologie‘ definiert, die nicht ‚ästhetischen Genuss‘, sondern ‚Einsichten‘ in die ‚Naturlogik‘ der gesellschaftlichen Realität liefern soll. Fiedler geht es zwar nicht um die Verarbeitung der gesellschaftlichen Realität in der Kunst, sondern um die Vergegenwärtigung der Sichtbarkeit der Welt. Bei Zola wie bei Fiedler ist die Kunst aber eben, so Utitz weiter, wesentlich „Wahrheitsforschung und Wahrheitskenntnis“.⁶¹ Kunst mutiert so zur Soziologie bzw. zur Erkenntnistheorie. Damit bleibt allerdings ein entscheidender Aspekt der Kunst unberücksichtigt, nämlich eben ihre „Tendenz auf das Gefühl hin“.⁶² Kunstwissenschaft kann daher sinnvollerweise weder als „zergliedernd-psychologische Ästhetik“ noch als objektivistische „reine Formwissenschaft“⁶³ betrieben werden: Es geht vielmehr darum, „ästhetisches Subjekt und Objekt“ in einer von Dessoir so genannten „Ästhetik von innen“ zusammen zu denken.⁶⁴

⁵⁶ E. Utitz: „Allgemeine Kunstwissenschaft“ (Anm. 26), S. 441. In diesem Sinne erklärt auch Dessoir z.B.: „Konrad Fiedlers berühmte Absage an die Ästhetik gründete sich auf die Voraussetzung, daß das Ästhetische ganz in Lust- und Unlustgefühlen bestehe, also in subjektiven Zuständen, die eine gegenständliche Kunstgesetzlichkeit nicht zu erklären vermöchten und minderwertig seien im Vergleich zu dem Streben nach Wahrheit. [...] Weil es [aber] ein rein persönliches Gefallenfinden an wertbehafteten wie an wertfreien Dingen gibt, deshalb darf man nicht das Gefühl überhaupt verbannen, die Sinnes-, Form- und Inhaltsgefühle beiseite lassen und eine (allerdings eigentümlich geartete) theoretische Erkenntnis als die künstlerisch vollgültige behaupten. Was wir ästhetisch genießen, ist ein wirklicher Wert der Gegenstände. Mag [allerdings] auch das Wohlgefallen das erste sein – der Grund, der diese Tätigkeit anregt, liegt doch in dem Gegenstand selbst.“ (M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 4), 2. Aufl., S. 136f.) – Vgl. hierzu auch bes.: U. Franke: „Nach Hegel“ (Anm. 2), S. 84f.; R. Schmücker: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (Anm. 11), S. 57.

⁵⁷ E. Utitz: „Allgemeine Kunstwissenschaft“ (Anm. 26), S. 441.

⁵⁸ Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang auch an die verwandte Position von Benedetto Croce (vgl. bes.: *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*. Theorie und Geschichte. Nach der 6., erweiterten ital. Ausgabe übers. von Hans Feist und Richard Peters. Tübingen 1930 [*Gesammelte philosophische Schriften in dt. Übertragung*. Hrsg. von H. Feist. Bd. I/1]), der ebenfalls radikale Kritik an Fechner als Überschätzung der induktiven Methode übt und dagegen ausdrücklich die Kritik von Fiedler (und Eduard Hanslick) an der psychologisierenden Gefühlsästhetik befürwortet. (Vgl. C.G. Allesch: *Geschichte der psychologischen Ästhetik* [Anm. 21], S. 399-403; zur Kritik an Fechner und zur Fiedler-Rezeption bei Croce bes. S. 401f.)

⁵⁹ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 11), Bd. 1, S. 13; s.a. S. 182-184.

⁶⁰ Émile Zola: *Le roman expérimental*. Paris 1880; dt.: *Der Experimentalroman*. Leipzig 1904.

⁶¹ E. Utitz: „Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft“ (Anm. 35), S. 13.

⁶² E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 11), Bd. 1, S. 13.

⁶³ E. Utitz: „Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft“ (Anm. 35), S. 31.

⁶⁴ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 4), 2. Aufl., S. 19. – So resümiert auch der Kunsthistoriker Oskar Wulff: „Der Grundgedanke [...] war der Zusammenschluß derjenigen Wissenschaften, welche es mit irgend einer Art des Kunstschaffens zu tun haben, mit einer objektivistisch gerichteten Ästhetik, – einer Ästhetik, die sich von deduktiver Begriffsspekulation ebenso fernhält wie von unsachlicher Schöngesterei, vielmehr von den künstlerischen Gegebenheiten ausgeht. Ihr Endziel kann nur darin bestehen, daß sie im Bunde mit der Psychologie, sowohl der rein deskriptiven wie der experimentellen, die ästhetischen Werturteile einerseits aus der psychischen Organisation des Menschen [...], andererseits aus den objektiven Verhältnissen der Gegenstände dieser Urteilsweise zu erklären und auf Kategorien zurückzuführen sucht. Sie bemüht sich, eine Systematik der ästhetischen Tatbestände, Begriffe und empirischen Gesetze (nicht aber dogmatischen Normen) von den verschiedenen Kunstgebieten her zu

IV. Die Komplementarität von ästhetischem Gegenstand und ästhetischer Erfahrung

Im Kontext der Allgemeinen Kunstwissenschaft wird eine ganze Palette von Konzepten für eine solche Ästhetik entwickelt. Dessoir selbst propagiert die Entwicklung einer „Strukturlehre des Kunstgebildes“⁶⁵, die das Wechselverhältnis von künstlerischer Produktion, Rezeption und Werk analysiert. Im Mittelpunkt von Utitz' Theorie der Kunst steht eine Lehre von der ‚Gegenständlichkeit des Kunstwerks‘⁶⁶, die auf der zumindest quasi-phänomenologischen, bereits von Utitz' Lehrer Brentano verfochtenen Maxime basiert, dass die wissenschaftlichen Methoden ganz von den Erfordernissen der zu untersuchenden Sachverhalte her bestimmt werden sollen.⁶⁷ Dabei bilden auch für Utitz der „Künstler, das Kunstwerk und der Kunstgenuß“⁶⁸ die aufeinander verweisenden Facetten der spezifischen Gegenständlichkeit des Kunstwerks. Ähnlich propagiert Geiger eine phänomenologische Ästhetik, die die Wahrheit „mitten [...] zwischen der Ästhetik von unten und der Ästhetik von oben“ sucht.⁶⁹ Edgar Wind vertritt vor diesem Diskussionshintergrund die Auffassung, dass Kunst eine Sprache ist, deren Sinn sich aber erst erschließt, wenn „ästhetische Anschauung“ und „kunstwissenschaftliche Rekonstruktion“ des Kunstwerks zusammengehen.⁷⁰

Solche Konzepte – und eine ganze Reihe weiterer Entwürfe, die im Rahmen der Allgemeinen Kunstwissenschaft entwickelt werden, wären hier zu nennen – sind nicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Sie verbindet aber die Absicht, in Dessoirs Terminologie gesprochen, Subjektivismus und Objektivismus zusammenzuführen. Gerade in ihrer Vielfalt könnten sie die gegenwärtigen Bestrebungen, ästhetisches Objekt und ästhetische Erfahrung als komplementären Zusammenhang zu sehen, bereichern.

gewinnen.“ (O. Wulff: „Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 9 [1914], S. 556-562, hier: S. 556.)

⁶⁵ M. Dessoir: „Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft“ (Anm. 6), S. 151.

⁶⁶ Vgl. bes.: E. Utitz: *Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks*. Berlin 1917; ders.: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 11), Bd. 2, S. 1-159 (Kap. „Das Kunstwerk“). – Zur Interpretation vgl. bes.: W. Henckmann: „Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft“ (Anm. 3), S. 291-323.

⁶⁷ Vgl. W. Henckmann: „Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft“ (Anm. 3), S. 292f.; ders.: „Vorwort“ In: E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 11), S. VII-XXXIII, hier: S. XVII. – Zu Utitz' Verhältnis zur Phänomenologie vgl. bes.: ders.: „Vorwort“. A.a.O., S. XX-XXVII; ders.: „Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft“ (Anm. 3), S. 301.

⁶⁸ Vgl. bes.: E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 11), Bd. 1, S. 226-304 (Kap.: „Der Künstler, das Kunstwerk und der Kunstgenuß“).

⁶⁹ M. Geiger: „Phänomenologische Ästhetik“ (Anm. 42), S. 39.

⁷⁰ B. Buschendorf: „Das Prinzip der inneren Grenzsetzung und seine methodologische Bedeutung für die Kulturwissenschaften“ (Anm. 48), S. 276. – Zu Winds Verständnis der Kunst als Sprache vgl. bes. die Dissertation *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand* (Anm. 45) und die diese begleitenden Studien: „Zur Systematik der künstlerischen Probleme“ (Anm. 45) und „Theory of Art versus Aesthetics“. In: *The Philosophical Review*. 34 (1925), S. 350-359. Zur Interpretation vgl. B. Collenberg-Plotnikov: „Das Auge liest anders, wenn der Gedanke es lenkt.‘ Zur Bestimmung des Verhältnisses von Sehen und Wissen bei Edgar Wind“. In: *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst*. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion. Hrsg. von Nikolaj Plotnikov. Hamburg (Sonderheft der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*) (in Vorb.).