

Leibliche Symbolik

Die „Physiologie der Ästhetik“. Friedrich Nietzsche und die Architektur

Das Thema der Physiologie stellt eine der zentralen Konfliktlinien in Nietzsches Denken dar. Ihr entlang trug Nietzsche seine Vorbehalte gegen die „Irrthümer“¹ der Vernunft vor und stellte der „kleinen Vernunft“ des Geistes die „große Vernunft“² des Leibes entgegen. So forderte er schon 1872 in *Die Geburt der Tragödie* die Ergänzung der „intellectuellen Höhe“ der Philosophie durch die „leibliche Symbolik“³ der Kunst. Dafür prägte er den Begriff der „Physiologie der Ästhetik“. Aber erst mit der Erweiterung zur „Physiologie der Kunst“ rückte diese 1888, mit der Absage an sein Hauptwerk *Der Wille zur Macht*, zu einem eigenständigen, philosophischen Prinzip auf. Mit ihm vollzog Nietzsche dann die Umwertung der schopenhauerschen Hierarchie der Künste. An die Stelle der Musik, die bisher als „Sonder-Kunst“ des neunzehnten Jahrhunderts die höchste Stelle einnahm, trat nun die Architektur, an die Stelle der abstrakten „Tonsemiotik“ der Musik trat die Architektur als angewandte Physiologie. In den letzten Monaten in Turin, in denen er frei von Anfällen war, vollzog Nietzsche dann an der eigenen

Person die Wende zur Architektur, vom Spaziergänger der Höhen Genuas und der Oberengadiner Bergwelt wandelte er sich zum philosophischen Flaneur der modernen Großstadt.

Experimental-Ästhetik Nietzsches Konzept der Physiologie der Kunst war von Anfang an von ambivalenter Art. Es war Ausdruck der Emanzipation einerseits vom metaphysischen Erbe der Aufklärung wie andererseits vom transzendentalen Irrationalismus Schopenhauers. Da es Nietzsche jedoch maßgeblich um den erkenntnistheoretischen Gehalt der Sinneswahrnehmung ging, war die Physiologie der Kunst weniger Bruch als Fortführung, ja Radikalisierung des Projektes der Ästhetik der Aufklärung. Mit der Umwertung der „ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst“⁴ und weiter zu einer praktischen Ästhetik im Sinne einer angewandten Physiologie vollzog Nietzsche jenen für die Moderne so charakteristischen Umschlag von der Ästhetik der Kontemplation zur Experimental-Ästhetik.

Eine erste Konzeptskizze *Zur Physiologie der Kunst*⁵ schrieb Nietzsche im Frühjahr 1887. Bezeichnenderweise war diese nicht an die Philosophen sondern *An die Künstler* adressiert, denn: „Wir Philosophen sind für nichts dankbarer“, wie er später an Georg Brandes schrieb, „als wenn man uns mit den Künstlern verwechselt.“⁶ Damals thematisierte Nietzsche die Physiologie der Kunst noch anhand der „Sonderkunst“ Musik, ja er verstand die Physiologie dezidiert als Rettung der Musik vor den „unkünstlerischen Zuständen“, für die er besonders Richard Wagner verantwortlich machte. Die unkünstlerischen Zustände, das waren die Intellektualisierung der Musik, ihre gesteigerte Sprachlichkeit, Bedeutungsfähigkeit und die „Gesamtverwandlung der Kunst in's Schauspielerische“. Wagners Musik habe ein Talent zur Verstellung, zur Maskierung; ihr „Talent zu lügen“ sei Ausdruck allgemeiner, „physiologischer Degenerescenz“⁷. Dagegen habe er, Friedrich Nietzsche, Musik nötig, „bei der man das Leiden vergißt; bei der das animalische Leben sich vergöttlicht fühlt und triumphiert; bei der man tanzen möchte, bei der man vielleicht, cynisch gefragt, gut verdaut?“⁸ Dagegen zeichne sich Wagner dadurch aus, dass er „uns die Gesundheit verdirbt – und die Musik dazu!“⁹ Trotzdem, dessen Musik war, nach Nietzsche, alles andere als unphysiologisch, aber im negativen Sinne. Wagner sei ihm „unmöglich geworden, weil

er nicht gehen kann, geschweige denn tanzen“, Wagner mache krank, wie es im Nachlass heißt. Aber als ob Nietzsche die Ungeheuerlichkeit des Gedankens eines in der Musik sich vergöttlicht fühlenden, animalischen Lebens gerade erst erkannt habe, nahm kurz darauf in seinen Notizen das Selbstgespräch eine erstaunliche Wende. Unmittelbar im Nachsatz brach es aus ihm heraus: „Aber das sind physiologische Urtheile, keine ästhetische [...]“. Unmittelbar danach schlug der Zweifel dann in Erkenntnis um. Mit der ganzen Ambivalenz der Nietzsche'schen Rhetorik heißt es anschließend: „[...] habe ich keine Aesthetik mehr!“¹⁰ Später sollte Nietzsche feststellen: „Ästhetik ist ja nichts als eine angewandte Physiologie.“¹¹

Damit rückt der nicht ganz „ungefährliche Laborgeist“ von Nietzsches Denken in den Vordergrund. Nach Nietzsches Bruch mit der Metaphysik des Schönen schien nichts mehr dem Sog des Experimentierens widerstehen zu können. Wie auch am fragmentarischen, aphoristischen Charakter seines Werks deutlich wird, favorisierte Nietzsche den Experimentalcharakter des Denkens vor den gesicherten, systematischen Wahrheiten. Dazu gehört, dass, wie Rüdiger Schmidt feststellte, in den vielfältig umgeschichteten Versuchsanordnungen von Nietzsches philosophischen Schriften gerade auch „gefährliche Gedanken bis an ihr radikales Ende gedacht“¹² werden. So heißt es in *Morgenröthe* beschwörend: „Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!“¹³ Und weiter: „Wir dürfen mit uns selber experimentieren. Ja, die Menschheit darf es mit sich!“¹⁴ Fast wörtlich berief sich Nietzsche auf *den* Philosophen, den er als Schüler schon in seiner frühen autobiographischen Skizze als ersten in der Liste seiner Lektüre führte. Es war der amerikanische Philosoph Ralph W. Emerson. „Daß doch ein Stoiker wieder aufträte und die inneren Hilfsquellen des Menschen eröffnete“ und sichtbar machte, „daß der Mensch das fleischgewordene Wort ist“¹⁵, heißt es bei Emerson, er selbst wollte als „Experimentator“ und nichts anderes verstanden werden. „Keine Tatsache ist mir heilig“, heißt es mit anarchistischem Unterton in seinen *Essays*, „keine halte ich für profan. Ich experimentiere nur – als ein rastloser Sucher, den die Vergangenheit nicht beschwert.“¹⁶ Mit der Philosophie verband sich programmatisch ein „Versuchen und Experimentieren, ein Gefühl der Unverantwortlichkeit, die Lust an der Anarchie!“ Dieses griff Nietzsche auf, als er bekannte: „Hybris ist unsere Stellung zu uns, wir experimentieren mit

uns, wie wir es uns mit keinem Thiere erlauben würden, und schlitzen uns vergnügt und neugierig die Seele bei lebendigem Leibe auf.“¹⁷

Emersons uneingeschränkter Glaube an den Experimentalcharakter des Denkens erfuhr mit Nietzsche, der sich selbst als Philosoph der „verfeinerten sinnlichen Wahrnehmung“¹⁸ bezeichnete, seine künstlerisch-ästhetische Sublimierung. Das philosophische Experiment war für ihn kein nur abstrakt-gedankliches, sondern hatte mit der Vivisektion der menschlichen Seele in der Physiologie seinen Dreh- und Angelpunkt. Gerade als moderne Menschen, so Nietzsche, seien wir die Erben der „Gewissens-Vivisektion und Selbst-Tierquälerei von Jahrtausenden“. Darin hätten wir unsere längste Übung. Darin auch bestehe unsere Künstlerschaft und, wie Nietzsche anfügte, „in jedem Fall unser Raffinement, unsre Geschmacks-Verwöhnung“¹⁹. Nach Nietzsche kann die Philosophie als „fröhliche Wissenschaft“ nur existieren, wo die Erkenntnistheorie ihren experimentellen Charakter offenbart und in ästhetische Praxis umschlägt, wo „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers [...], die Kunst aber unter der des Lebens“²⁰ zu erfassen ist. So schlägt das philosophische Experiment in das noch „delikatere Problem“ der bisher so „unberührten, so unaufgeschlossenen Physiologie der Ästhetik“²¹ um. Sie ist nach Christoph Türcke nichts anderes als zugleich „ästhetische Theorie“²².

Über Emerson hinausgehend durchbrach Nietzsche damit die Schranken der Abstraktion und verschränkte das Denken in Begriffen mit der Sinnlichkeit der Experimental-Ästhetik. Im Kontext jenes allumfassenden Großexperiments am Menschen und der mitleidlosesten Selbst-Exploration erschien die Physiologie der Kunst nun als eine den Horizont öffnende „Experimental-Philosophie“²³. Als eine solche Experimental-Philosophie verstand Nietzsche auch sein geplantes Werk *Der Wille zur Macht*. Er sprach vom „Versuch einer neuen Auslegung alles Geschehens [...] billigerweise nur vorläufig und versucherisch, nur vorbereitend und vorfragend, nur „vorspielend“²⁴, eben mit künstlerischer Leichtigkeit. Die Physiologie der Kunst war der Versuch, ohne Auflösung der Gegensätze, die Ästhetik als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis mit den Verfahren der Vernunft in einem übergreifenden Prinzip zusammenzufassen.

Mit der Physiologie der Kunst spitzte Nietzsche einerseits das

Spezifische der Ästhetik der Aufklärung zu. Die „Physio-Logie“²⁵ der Kunst wurde zur Instanz des kritischen Rückbezugs des vernunftgenerierten Wissens auf die Sinnlichkeit des Leibes. Andererseits stellte er die Ästhetik auf eine breitere Basis, indem er mit dem Experimentalcharakter auch das Hässliche, das Schräge und das Abartige mit in das ästhetische Kalkül einschloss. Nietzsches Experimental-Ästhetik war kein Alternativmodell zur Ästhetik der Aufklärung, sondern ein Versuch ihrer Radikalisierung in einem entscheidenden Punkt, dem der kritisch-sinnlichen Erkenntnis. Mit dem Experimentalcharakter der Ästhetik wurde die Physiologie der Kunst zum „Wahrheitskriterium“²⁶ wie auch zum Medium der Kritik.

Neurophysiologie Wo Nietzsche mit dem Begriff der Physiologie der Ästhetik offensichtlich „Ästhetisches und Naturkundliches“²⁷ unter einem Begriff zu vereinigen und zusammenzudenken versuchte, forderte Nietzsche, so Helmut Pfotenhauer, die Kulturgeschichte heraus, wo bislang in der Ästhetik eher Kunst und Philosophie eine Einheit bildeten. Ausgangspunkt dafür waren die damaligen Pionierwissenschaften Neurophysiologie und Psychophysik. Als Nietzsche die Überzeugung formulierte, dass auch bei den Menschen Experimente nötig seien, stellte dies also nicht nur einen Nachhall seiner Lektüre Emersons²⁸ dar. Es spiegelte sich darin auch sein Studium der Schriften zur Experimental-Psychologie wieder, besonders die von Charles Féré. Über Féré hinaus wies Bettina Wahrig-Schmidt weitere Spuren physiologischer Literatur im Werk Nietzsches nach, wie zum Beispiel Leo Löwenfelds *Die moderne Behandlung der Nervenschwäche* und Alexandre Herzens *Le cerveau et l'activité cérébrale*.²⁹

Nietzsches Verhältnis zu Féré war komplexer Art, bei ihm fand er „Tatbestände, Kasuistiken, Fallgeschichten, Befunde und auch Theorien“, die er zum Teil direkt aufnahm, jedoch nicht ohne sie vorher, in den Worten von Hans Erich Lampl, zu „höchstpersönlichen ‚Gedankenreimen‘“ umgearbeitet zu haben. Vielfach konnte er sich durch Féré bestätigt fühlen, dass er „mitnichten exzentrisch auf Holzwegen umherirrte, vielmehr auf der richtigen Hauptstraße dem fernen, selbstgesteckten Erkenntnis- und Gesetzgeberziel entgegenging.“ So dienten Nietzsche die Werke Férés einerseits als Inspirationsquelle, andererseits erfuhren mit Féré präfigurierte, lange schon angelegte

Gedankenformationen ihre Verifikation. Nach Wahrig-Schmidt dürfte Nietzsche in den physiologischen Werken wesentlich Bestätigung für das gefunden haben, auf was die Dynamik seiner Reflexion sowieso hinauslief. Vermittelt durch die Féré-Lektüre sei oft, wie Lampl feststellte, ein „keimhaft angelegtes substantielles Proprium des Philosophen“³⁰ ans Licht getreten. Er sprach von einem „„antizipativen“ Moment“. Von Ende 1886 ab gäbe es in Nietzsches Aufzeichnungen eine Überfülle von miniaturisierten bzw. molekularen Zuschüssen aus dem Werk Férés. Es lasse sich jedoch nicht immer eindeutig sagen, ob es sich um Vorweggenommenes, Übernommenes oder um Elemente handelte, die lediglich katalysatorische Funktion besaßen.

Wie fruchtbar die Begegnung mit Féré war, lässt sich über die eigentlichen physiologisch-neurologisch konnotierten Textstellen präzisieren. Unübersehbar trug die Féré-Lektüre mit dazu bei, dass Nietzsches Gedankenwelt ihre eigene, radikale Modernität erhielt, wie die pathographischen Exkurse und psychopathologischen Einsichten, die Nietzsche in seine Prosa einbaute. Diese verliehen Nietzsches Argumentation eine fast schon fiebrig-neurotische Aktualität. Andererseits erfuhr mit der physiologischen Terminologie die Rhetorik Nietzsches eine weitere Steigerung. Nietzsche war von metaphorischer Absicht bewegt, wie Lampl und Pfotenhauer feststellten, als er die neue, klinisch-physiologische Begrifflichkeit zu sehr eigenen, raffinierten Redefiguren und durchschlagenden Begriffsbildern kombinierte; „die jahraus-jahrein verwendeten, unermüdlich verfeinerten, zurechtgeschliffenen Kategorien und Artikulierungen,“ so Lampl, „schlüpfen in ein modernes Habit.“³¹

Die Erkenntnisse der Neurophysiologie und Psychophysik trugen also weniger zur Neuorientierung von Nietzsches Denken bei, als dass die neurologisch-physiologische Begrifflichkeit, wie Neuropathie, Neurasthenie und Nervenschwäche, influx cérébral, Degenescenz, Disgregation und tonicité zu neuen semantischen Potenzialen und Ausdrucksmöglichkeiten führten. Das war nicht vorbildlos. Wie Helmut Pfotenhauer feststellte, war schon in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die Physiologie zu einem Gemeinplatz der Literatur, Feuilletons und Tageszeitungen avanciert. In *Physiologie du goût* und *Physiologie du mariage*³² hatten Autoren wie Jean Anthèlme Brillat-Savarin und Honoré de Balzac, aber auch Comte

de Lautréamont in *Les Chants de Maldoror* oder Joris-Karl Huysmans in *A Rebours* die Physiologie aus der engeren Definition einer Wissenschaft von den Funktionen des menschlichen Organismus herausgelöst. Ihnen diente die Physiologie als literarisches Analyse- und Erklärungsmodell für die zunehmend unübersichtlichen, vielfältigen Artikulationsformen des modernen Lebens.

Experimental-Ästhetik als Wille zum Werden Jedoch, die Physiologie erhielt für Nietzsche nicht nur durch die Erweiterung der rhetorischen Möglichkeiten ihre Bedeutung. In Bezug auf die lebensweltliche Realität sah Nietzsche in den fühlbaren Vorgängen eine reale Möglichkeit zur Überwindung des falschen Scheins der Vernunft. Die „wahre Welt“ der Vernunft, der Theologie, Psychologie oder Erkenntnistheorie sei ja immer nur „hinzugelogen“³³, heißt es in *Götzen-Dämmerung*, sie sei dem Sein lediglich untergeschoben. Mit der Vernunft verschwinde alles „unter der Interpretation“³⁴, die Philosophie und die klassische Erkenntnistheorie sei nur unter Abzug des Leibes entstanden. So war die Physiologie der Kunst vor allem Kritik an den „Irrthümern“³⁵ der Vernunft. Sie stand für das „Wesen des Organischen“, für das Sein, das sich „irgendwie, jedenfalls physiologisch“³⁶ nur begründen ließ. Als dessen „unverfänglichste[r] Begriff“³⁷ wies sie jede falsche „Anmenschlichung“ durch die Vernunft zurück. Die Physiologie bezeichnete all das, was ohne Einsicht und so dem Bewusstsein fremd bleiben muss und damit außerhalb der Verführung durch den reflexiven Geist steht.

Mit der Physiologie sollte fortan eine andere „Welt der Ursachen“³⁸ ins Visier genommen werden. Sie setzte das fort, was Nietzsche die „älteste Mythologie“ nannte. In den Worten von Holger Schmid ist das die „Vermenschlichung des Geschehens als eines Wirkens, als Willens-Kausalität.“³⁹ Mit der „Causalität des Willens“⁴⁰, die nicht die Kausalität der Vernunft ist, stellte die Physiologie eine andere Art von Humanum dar. In der Physiologie artikuliert sich Nietzsches „Grundüberzeugung von der wahren Welt der Kraft“⁴¹, im Sinne eines „Geschehens als Wirken“ und nicht mehr als Kausalität des Denkens. In ihr werde Nietzsches „Konzeption der Welt als Kraft“ sichtbar. Sie stand in Opposition zum „intelligiblen Charakter“, wo Nietzsche den Willen „wirklich als wirkend“ sah. Die Gegenformel zum „intelligiblen Charakter“⁴² hieß dann für Nietzsche „Physiologie“, worunter

er die auf Grundlage physiologischer Gesetzmäßigkeiten neu definierte Wirkungskraft des *Willens zur Macht* verstand.

Wörtlich heißt es dazu im Nachlass von 1885: „Die wahre Welt der Ursachen ist uns verborgen: sie ist unsäglich complicirter.“⁴³ Das Studium des Leibes gäbe einen Begriff von dieser „unsäghlichen Complication“, die weder mit den Sinnen noch mit dem Denken zu durchdringen sei. Intellekt und Sinne seien ja „ein vor allem vereinfachender Apparat“. Die Physiologie steht dann für das Paradox, dass man mit ihr der wahren Welt der Ursachen wohl am nächsten kommt, ohne sich gleichzeitig in die Spekulation ihres Ursprungs einzulassen. Physiologie bezeichnet also die unbewusste, wissenschaftlich nicht weiter erschließbare und quantifizierbare Instanz des Lebens. Sie beschreibt diejenige Einheit des Lebens, die letztlich nicht weiter hintergebar ist; wie Nietzsche dann feststellte, „wenn ich etwas von einer Einheit in mir habe, so liegt sie gewiß nicht in dem bewußten Ich und dem Fühlen Wollen Denken, sondern wo anders“. Es war die Physiologie und der Leib, die diese Einheit bezeichneten, die in der „erhaltenden aneignenden ausscheidenden überwachenden Klugheit meines ganzen Organismus [liegt], von dem mein bewußtes Ich nur ein Werkzeug ist.“ Nach Nietzsche artikuliert sich in der Physiologie der nicht auflösbare Widerspruch, dass einerseits der Leib das Unmittelbarste, das heißt das dem Menschen am nächsten ist, andererseits in seiner Unergründlichkeit gleichsam immer auch das Fremdeste bleibt.

Wegen der Ursachenlosigkeit sprach Nietzsche davon, dass der Leib „eine große Vernunft, eine Vielheit mit Einem Sinne“ sei, wie es in *Zarathustra* heißt, während dagegen der Geist nur eine „kleine Vernunft“ darstelle, letztendlich ein „kleines Werk- und Spielzeug“⁴⁴ der großen Vernunft des Leibes. Klein sei die Vernunft des Denkens, weil sie in anthropologischer Zentriertheit nach den Ursachen und Kausalitäten frage, um so eben nur in den engen Grenzen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit bleibe, der das Darüber und das Darunter fremd bleiben müsse. Da das menschliche Bewusstsein sich nur nach der je eigenen, immanenten Logik modellieren könne, bestehe die menschliche Erkenntnisfähigkeit nur aus menschlichen Idiosynkratien. Und so überrascht es kaum, dass Nietzsche die Objektivität der kleinen Vernunft des Denkens, wie Stephan Grätzel feststellte, zu den „unkünstlerischen Zuständen [...] wie auch ,Neut-

ralität‘, ‚Spiegelwut‘, ‚Abstraktivität‘⁴⁵ zählte. Nach Grätzel hat die kleine Vernunft „eine Ausschließlichkeit der Verständnismöglichkeit geschaffen, durch die die Realität der großen Vernunft, weil [in ihrem vorrationalen Leibbezug] unbegreiflich, in den Bereich des Unglaublichen und Unmöglichen verbannt ist.“⁴⁶

„**Physiologische Degenereszenz**“ Nietzsche handelte die Physiologie auf drei Ebenen ab. Die erste ist die leiblich-somatische Zuständigkeit der eigenen Person. Wie mit mikroevangelischen Botschaften sind Nietzsches Texte und Briefe mit Selbstanalysen und Beobachtungen der eigenen, leiblichen Befindlichkeit durchsetzt. Der eigene Körper diene Nietzsche als Matrix zur Verifikation beziehungsweise Falsifikation seiner Erkenntnisse. Krankheit kann „ein energisches Stimulans zum Leben, zum Mehr-leben“ sein, wie Nietzsche in *Ecce homo* reflektierte. Und weiter, „die Jahre meiner niedrigsten Vitalität waren es, wo ich aufhörte, Pessimist zu sein: der Instinkt der Selbst-Wiederherstellung verbot mir eine Philosophie der Armuth und Entmuthigung“⁴⁷. So vollzog sich Nietzsches Denken am „Leitfaden des Leibes“⁴⁸, des eigenen Leibes, seine „unheimliche Reizbarkeit“⁴⁹, seine Krankheiten, ja sein Leben selbst wurden ihm zum Modell der Physiologie der Ästhetik. An der eigenen Person war ihm die Leiblichkeit als Konstitutives und Irreduzibles für das Denken bewusst geworden.

Die zweite Ebene betrifft Nietzsches Gebrauch der Physiologie im Sinne einer Einzelwissenschaft. Auf wissenschaftlicher Grundlage versuchte er Erklärungsmodelle für die Funktionsweise des menschlichen Körpers zu erstellen, er richtete dabei die Physiologie als Instrument der Kritik gegen den Idealismus und schopenhauerischen Transzendentalismus. So heißt es in *Götzen-Dämmerung*, dass es durchaus möglich sei, „die Wirkung des Hässlichen mit dem Dynamometer“⁵⁰ zu messen. Nietzsche war sich darüber hinaus sicher, dass es die falsche Erziehung war, die „Unwissenheit in physiologicis – der verfluchte ‚Idealismus‘“⁵¹, die ihn auf falsche Wege geführt hatten. Das erkläre ihm alle Instinkt-Abirrungen seines Lebens, „zum Beispiel, dass ich Philologe wurde – warum zum Mindesten nicht Arzt oder sonst irgend etwas Augen-Aufschliessendes?“⁵² Die Physiologie diene Nietzsche dazu, der metaphysischen Spekulation die unumstößlichen Fakten des Lebens entgegenzuhalten.

Drittens kommt der Physiologie ein philosophisch-systematischer Stellenwert im Rahmen des geplanten Hauptwerks *Der Wille zur Macht* zu. In Form der Physiologie der Kunst hatte Nietzsche dort der Physiologie eine wichtige Rolle als rettende Instanz und Umschlagpunkt vom „passive[n] Nihilismus“⁵³ zum „activen Nihilismus“⁵⁴ zuge-dacht. In positiver, vermittelnder Absicht wollte er das Kapitel *Zur Physiologie der Kunst* zwischen die Kapitel *Gedanken über das Christenthum* und *Zur Geschichte des europäischen Nihilismus*⁵⁵ platzieren. Nach dem Scheitern des *Willen zur Macht*, im Spät-sommer 1888, trat dann die Physiologie der Ästhetik als eigenstän-diges philosophisches Konzept an dessen Stelle. Grundlage dafür war, wie Wolfgang Müller-Lauter feststellte, Nietzsches Konzept einer „artistische[n] *décadence* als physiologische *décadence*“⁵⁶. Durch die *Décadence* erhielt die Physiologie die ihr bisher fehlende Ambiva-lenz, nämlich „Symptom des Niedergangs“ wie auch „höchste Formel der Bejahung“⁵⁷ zu sein. Mit der *Décadence* wurde die Physiologie nach beiden Seiten hin durchlässig, während sie in den Notizen von 1887 noch wesentlich positiv und dem Nihilismus entgegengesetzt war. Damals sah Nietzsche in der Physiologie noch ausschließlich ein das Leben steigerndes Prinzip, es verband sich mit ihr die Hoffnung auf „Erleichterung des Lebens durch leichte, kühne selbstgewisse ausgelassene Rhythmen“⁵⁸. Bei ihr sollte man das Leiden vergessen, sich vergöttlicht fühlen, triumphieren. Erst mit der *Décadence* gelang dann die Umwertung und ambivalente Neukonzeptualisierung. „Die Krankheit selbst kann ein Stimulans des Lebens sein“⁵⁹, nur muss man „gesund genug für dies Stimulans sein“⁶⁰. So war die *Décadence* gleichsam Niedergangssymptom wie auch Stimulus und movens für die „Selbst-Wiederherstellung“⁶¹ des Lebens.

„Disgregation des Willens“ Der Verpflichtung von Philosophie und Ästhetik auf eine experimentierende, umwertende Praxis kommt eine Schlüsselstellung in der Philosophie des späten Nietzsche zu. Sie wurde zur Grundlage für Nietzsches erhoffte Überwindung des Gegensatzpaares des Apollinischen und des Dionysischen, des Denkens und des Fühlens durch ein eigenständiges, philosophisches Prinzip, die Physiologie der Ästhetik. Sie sollte im Spätsommer 1888, nach dem Eingeständnis des Scheiterns seiner großen Ambi-tion, seinem Hauptwerk *Der Wille zur Macht*, an dessen Stelle treten.

Die Physiologie der Ästhetik avancierte zu jenem Prinzip, in das die Experimental-Philosophie wie auch die Experimental-Ästhetik gleichwertig eingehen und dabei eine für die Ästhetik folgenreiche Allianz bilden sollten. War Nietzsche bisher daran gescheitert, so vollzog er jetzt auf der Grundlage der Physiologie die lange verfolgte Reformulierung der Ästhetik von der unsinnlichen Zeichenhaftigkeit zur leiblichen Symbolik.

Für die Physiologie der Ästhetik spielte die Décadence und Nietzsches Idee der „physiologischen Degenerescenz“ eine Schlüsselrolle. Nietzsches Lektüre von Paul Bourgets Buch *Essais de psychologie contemporaine* wurde 1883 zum Auslöser für seine Beschäftigung mit der Décadence. Für seine Definition der Décadence bezog sich Nietzsche auf Bourgets Konzept der „litterarische[n] decadence“⁶², nicht aber ohne diese der Umwertung zu unterziehen. Dagegen stimmte er ohne Abzug Bourget bei, wo dieser, im Gegensatz zu Théophile Gautier, das Phänomen der Décadence weniger als eine Frage des Stils denn als „Reizqualitäten der Inhalte“, also auf physiologischer Grundlage verstand. In Bezug auf die Décadence heißt es bei Bourget folgendermaßen: „Der Stil der *decadence* zeichnet sich dadurch aus, dass er die Einheit des Buches zugunsten der Autonomie der Seite auflöst, dass er die Seite selbst wiederum zugunsten der Autonomie des Satzes und den Satz zugunsten der Autonomie des Wortes auflöst.“⁶³ Nietzsche exzerpierte diesen Satz in eines seiner Notizhefte. Für seine eigene Definition wich er wohl nur unwesentlich von Bourgets Wortwahl ab, aber kehrte die Reihenfolge der Dekonstruktionen um, mit weit reichenden Folgen für das Konzept der Décadence. So heißt es bei Nietzsche: „Womit kennzeichnet sich jede litterarische *decadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr.“⁶⁴ Und weiter dann: „Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *decadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens.“⁶⁵

Nietzsche übernahm also Bourgets Definition der Décadence in der direkten Umkehrung ihrer Wirkungsrichtung. Während Bourget das System der Hierarchien von außen bis hinunter zur kleinsten Einheit aufbrechen wollte, die Einheit des Buches zugunsten der

Autonomie des Satzes und den Satz zugunsten des einzelnen Wortes sprengen wollte, resultierte bei Nietzsche der Impuls der *Décadence* aus einem entgegengesetzten Verfahren. Nietzsche zielte darauf ab, aus dem Detail, aus der kleinsten Einheit heraus die große Form aufzulösen. Er drehte, wendete und feilte so lange an Bourgets Satz, bis er sich vom Original löste und sich nicht zuletzt Nietzsches so unvergleichlicher Sprachrhythmus einstellte. Und Nietzsche sollte damit Recht behalten. Denn wollte man Bourget folgen, so stellt sich die Frage, was es denn bedeutet, das Buch als in sich geschlossene Einheit von außen aufzubrechen und gegen die Einheit des Buches die Unabhängigkeit der Seite und gegen die Seite die Unabhängigkeit des Satzes zu etablieren? Es könnte nur bedeuten, die bestehende Ordnung des Buches mit einer höheren Ordnung zu konfrontieren. Nur sie wäre fähig, in die bestehende Hierarchie des Buches von außen einzugreifen, diese aufzubrechen und sich über die bestehende Hierarchie hinwegzusetzen.

Für Nietzsche konnte dies kein Modell literarischer Emanzipation sein. Mit der Umwertung des Satzes ging es ihm darum, das im Denken und seiner Geschichtlichkeit unterdrückte Andere der Wahrheit an die Oberfläche zu bringen. Die Technik dafür konnte aber nicht ein Eingriff von einer übergeordneten Metaebene aus sein. Das einzig vorstellbare Verfahren bestand darin, aus der Binnenstruktur, aus den kleinsten Einheiten heraus die übergeordnete Einheit des Satzes, der Seite und des Buches zu sprengen und subversiv zu unterminieren. Der erkenntnistheoretische Gewinn der Umwertung konnte allein aus dem Widerspruch zwischen der übergeordneten Einheit und der Autonomie der Details bestehen. Die Gegensätze zusammenzuzwingen ohne sie in einer falschen Synthese aufzulösen, Tiefe und Oberfläche, das Schöne und das Hässliche zugleich zu denken, darin bestand für Nietzsche der Grundzug der *Décadence*. In der Lebendigkeit, Vibration und Exuberanz der kleinsten Gebilde besaß auch Nietzsches Perspektivismus seinen Ausgangspunkt. Mit der Technik der Subversion aus dem Detail heraus, mit der Interpolation im Kleinsten, mit der Sprengung des großen Stils aus der kleinsten Einheit stand Nietzsches Konzept der *Décadence* der Moderne und ihrer Avantgarde näher als Bourget mit seiner Definition der „litterarische *décadence*“.

Von der Musik zur Architektur als Leitkunst der Moderne Mit der Bindung der Wirkungsmacht der Kunst an die Unmittelbarkeit der leiblich-somatischen Erfahrung verfolgte Nietzsche die Überwindung der Metaphysik des Schönen. Die Leibbezogenheit der Ästhetik stand gegen die Idee der Transzendierung des Lebens in der Musik, wie sie von Arthur Schopenhauer postuliert worden war. Konsequenterweise betrieb Nietzsche die Umkehrung der schopenhauerschen Hierarchie der Künste. In der Umwertung der untersten zur obersten schob sich so in den letzten Turiner Monaten die lebensnahe Kunst, die Architektur, vor die lebensfernste, die Musik. Damit vollzog Nietzsche den Übergang von der Musik als „Sonderkunst“ des neunzehnten Jahrhunderts zur Architektur als Leitkunst der Moderne.

Impulsgeber dafür war Nietzsches Erfahrung der Stadt Turin in seinem letzten, geistig aktiven Jahr. Schon im ersten Brief aus der *città quadrata*, den er am 7. April 1888 an Heinrich Köselitz schrieb, äußerte er sich in überschwänglichem Ton über die Stadt und sein neues Leben. Turin ist „wirklich die Stadt, die ich jetzt brauchen kann!“ Turin sei „eine capitale Entdeckung“⁶⁶, wo „gibt es solch ein Pflaster! Ein Paradis für die Füße [...]!“⁶⁷ Einige Tage später dann an Carl Fuchs: „Kennen Sie Turin? Das ist eine Stadt nach meinem Herzen. [...] Klassisches Land für Fuß und Auge (durch ein süperbes Pflaster und einen Farbenton von gelb und braunroth, in dem Alles eins wird).“⁶⁸ Turin habe hochräumige „Portici, Säulen- und Hallengänge“, die die Stadt in einer „Gesammtausdehnung von 10020 Meter (d. h. zwei Stunden gut zu marschiren)“⁶⁹ durchzögen. Nietzsche ging es dabei keineswegs um die Bau- oder Kunstgeschichte Turins oder um die Ikonographie der Architektur, sondern um die Stadt als leibphänomenologischer Erlebnisraum.

So beobachtete er auch eine nachhaltige Wirkung auf seine Gesundheit. Diese sei in bester Verfassung, auch habe er einen „heiteren Frühling“, den ersten seit „zehn, fünfzehn Jahren – vielleicht noch länger.“⁷⁰ Turin war ganz anders als Genua, jene Stadt, in der er, nach der Niederlegung seiner Professur, seinen ersten italienischen Winter verbracht und viel gelitten hatte. Damals schrieb er, dass seine Gesundheit „in einer abscheulichen Unordnung“⁷¹ sei. Auch ging er in Genua noch auf „hohe[n] Bergpfade[n]“⁷² spazieren, verbrachte die Nachmittage am Meer⁷³ und die Abende in einem Weingarten, „mit Meer, Bergen und Villen unter mir.“⁷⁴ In Turin dagegen stellte

sich augenblicklich ein neues Lebensgefühl ein. Wie Nietzsche festhielt, gelang ihm jetzt die Überwindung der „Furcht vor den Sinnen, vor der Macht, vor dem Rausch“⁷⁵; er „verdaue wie ein Halbgott, schlafe [...]“: alles Zeichen einer eminenten Adaptation von Nietzsche an Torino.⁷⁶ 1880 hatte er noch seine Übersiedlung nach Italien mit den Worten angekündigt: „Ich will in den nächsten Wochen südwärts, um die Spaziergehe-Existenz zu beginnen“⁷⁷. Im Herbst 1888 dann, nach der Rückkehr aus dem Sommeraufenthalt in Sils-Maria, machte er in Bezug auf diese „Spaziergehe-Existenz“ einen entscheidenden Schritt. Es ist die Wandlung vom philosophierenden Spaziergänger der Höhen über Genua und der Bergwelt von Sils-Maria zum Flaneur der modernen Großstadt⁷⁸.

Viele Jahre zuvor schon hatte Nietzsche 1869, unmittelbar nach dem Studium, zusammen mit seinem Freund Erwin Rohde nach Paris gehen und dort als „ein Paar philosophische Flaneurs“⁷⁹ nachts „mitten durch den Pariser Strom hindurch schreiten“⁸⁰ wollen. Bisher kaum beachtet, verwandelte sich Nietzsche in Turin dann in die schon zwanzig Jahre zuvor präzierte Form des philosophischen Flaneurs. Nur so lassen sich Nietzsches rätselhafte Notizen aus dem Herbst 1888 deuten. Es liest sich wie die Anweisungen zur Technik des Flanierens, wenn es im Nachlass heißt: „Nicht Brille in der Straße aufsetzen! Keine Bücher kaufen! Nicht in die Menge gehen!“⁸¹ Anschließend dann die Beschreibung eines der Spaziergänge. „Abends durch Garten V<alentino> bis Schloß, dann wieder hinein bis Ende piazza Vitt<orio Emanuele I> und ins Café Livorno.“ Dann: „keine Briefe schreiben! keine Bücher lesen! ins Café etwas mitnehmen zum Lesen! Notizbuch“. Und anschließend noch einmal: „nicht Brille auf Straße“, „nicht in die Menge gehn!“

Was Nietzsche hier beschrieb ist nicht die Technik des baudelaireschen Dandys, sondern die des benjaminschen Flaneurs. Der Flaneur mischt sich gerade nicht mit der Menge, hat kein Interesse an den Oberflächenerscheinungen der Stadt, umso mehr aber an der leibphänomenologischen Erfahrung. Der Flaneur benutzt die Stadt nicht zur Repräsentation oder als Hintergrund für die eigene Selbstdarstellung. Sie dient ihm vielmehr als Erkenntnisinstrument. Voraussetzung dafür sind gerade die „desorientierenden Erfahrungen des modernen Großstadtlebens“⁸², in Nietzsches Falle die Erfahrung der Stadt Turin, der gerasterten Stadt, der città quadrata in ihrer rigiden

Rechtwinkligkeit und ihren fast endlosen „Hallengängen“, Arkaden und Passagen. Der Dandy braucht das Publikum, während dieses dem Flaneur lediglich als rauschender Hintergrund dient. Denn er bedarf der „aristokratischen Absonderung von der Menge“⁸³, „weil die Menge an ‚Gleichheit‘ und folglich Ausgleichbarkeit und ‚Gegenseitigkeit‘ glaubt“. Während die Masse ihre Auflösung in der falschen Einheit betreibt, ging es Nietzsche um die Verschärfung der Gegensätze, daher: „nicht Brille auf Straße“, „nicht in die Menge gehn!“⁸⁴

Nietzsche listete der regelmäßigen, gerasterten Anlage der Stadt, ihren Arkaden und Galerien eine neue Sinneskultur ab, er praktizierte, was nach Hartmut Böhme erst später von Franz Hessel oder Walter Benjamin auf den „Stand der Dinge und der Ästhetik in den zwanziger Jahre gebracht wurde“⁸⁵. Mit Turin wandelte sich Nietzsche vom Spaziergänger der Bergwelt von Sils-Maria zum Philosophen der Großstadt, der als Flaneur den baudelaireschen Dandy um eine erkenntnistheoretische, gleichsam leibphänomenologische Ebene erweiterte. Und dies ganz nach dem Vorbild von Sokrates, dem „auf seiner kritischen Wanderung durch Athen“⁸⁶ die ganze Polis, die Stoa, die Straßen und der Marktplatz Orte seiner philosophischen Erweckertätigkeit wurden, wie Nietzsche schon in *Die Geburt der Tragödie* festgestellt hatte. Es trat die Leiblichkeit nicht mehr als „Antagonist der Erkenntnis“⁸⁷ auf, sondern als eine dem Wissen notwendige Bedingung. Turin, die Stadt und die Architektur, wurde Nietzsche zum „Wendepunkt und Wirbel“⁸⁸, an dem die Physiologie der Kunst als Physiologie der Architektur in Erscheinung trat. „Denken in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen, nicht in Gedanken“⁸⁹, hieß es schon im Nachlass von 1875, damals noch in Bezug auf die Musik. Jetzt dagegen standen Nietzsche mit der Architektur die Mittel bereit, das Denken zurück auf das eigentliche „künstlerische Grundphänomen“ zu beziehen, welches *Leben* heißt.

In Turin konkretisierte sich das bisher abstrakt gebliebene Konzept der *Physiologie der Kunst*. Sie fand in dem, was man die Physiologie der Architektur nennen könnte, ihre lebensweltliche Ausrichtung. Schon zuvor war Nietzsches Leiden am Leben immer weiter in den Hintergrund gerückt, bis es in Turin einer übermütigen Heiterkeit Platz machte. „Ich bin so erleichtert, so gestärkt, so guter Laune“, schrieb er am 3. Mai 1888 an Georg Brandes, „ich hänge den ernstesten Dingen einen kleinen Schwanz von Posse an.“ Erstaunt,

aber keineswegs beunruhigt, heißt es dann: „Woran hängt das Alles?“⁹⁰ Nietzsche fragte aber nicht weiter nach. Die Leidenschaft der Turiner Monate erfuhr Nietzsche als zum Leben jasagende Rückkehr aus dem zerstörerischen Nihilismus der Vernunft, als Bestätigung des Satzes vom Wille zur Macht als Wille zum Werden. In Turin, mit der Architektur und seiner Wandlung zum philosophischen Flaneur der Großstadt war Nietzsche am Punkt der Wiederkehr angelangt. „Und damit berühre ich wieder die Stelle, von der ich einstmals ausgieng“, schrieb er im Herbst 1888, als er Rückblick auf sein Leben hielt, „damit stelle ich mich wieder auf den Boden zurück, aus dem mein Wollen, mein Können wächst.“⁹¹

Anmerkungen

- 1 Im Folgenden wird aus Nietzsches Werken zitiert nach: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1999 (abgekürzt als KSA und Band); hier: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6, *Die vier grossen Irrthümer*, S. 88 ff.
- 2 Also sprach Zarathustra, KSA 4, *Von den Verächtern des Leibes*, S. 39.
- 3 Ebd., Abs. 2, S. 30 u. 33.
- 4 Vgl. Volker Gerhardt, *Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst*, in: *Nietzsche-Studien* 13/1984.
- 5 *Nachgelassene Fragmente Ende 1886 – Frühjahr 1887*, KSA 12, 7[7], S. 284 f.
- 6 Im Folgenden wird aus Nietzsches Briefen zitiert nach: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1986 (abgekürzt als KSB und Band); hier: *Brief an Georg Brandes vom 4. Mai 1888*, KSB 8, S. 309.
- 7 *Der Fall Wagner*, KSA 6, Abs. 7, S. 26 f.
- 8 *Nachgelassene Fragmente Ende 1886 – Frühjahr 1887*, KSA 12, 7[7], S. 285.
- 9 *Der Fall Wagner*, KSA 6, Abs. 5, S. 21.
- 10 *Nachgelassene Fragmente Ende 1886 – Frühjahr 1887*, KSA 12, 7[7], S. 285.
- 11 *Nietzsche contra Wagner*, KSA 6, *Wo ich Einwände mache*, S. 418.
- 12 Rüdiger Schmidt, *Das Nietzsche-Archiv heute – eine Werkstatt für freie Geister*, in: *dtv Nietzsche Magazin*, München 1999, S. 45.
- 13 *Morgenröthe*, KSA 3, 5. Buch, Aph. 453, S. 274.
- 14 Ebd., 5. Buch, Aph. 501, S. 294.
- 15 Ralph Waldo Emerson, *Essays*, Stuttgart o. J., S. 22.
- 16 Ralph Waldo Emerson, zitiert nach Volker Gerhardt, „*Experimental-Philosophie*“. Versuch einer Rekonstruktion, in: *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, hrsg. v. Mihailo Djuric u. Joseph Simon, Würzburg 1986, S. 47.
- 17 *Zur Genealogie der Moral*, KSA 5, 3. Abh., Aph. 9, S. 357.

- 18 Volker Gerhardt, Friedrich Nietzsche, München 1999, S. 14.
- 19 Genealogie der Moral, KSA 5, 2. Abh., Aph. 24, S. 335.
- 20 Die Geburt der Tragödie, KSA 1, Versuch einer Selbstkritik, Abs. 2, S. 14.
- 21 Zur Genealogie der Moral, KSA 5, 3. Abh., Aph. 8, S. 356.
- 22 Christoph Türcke, Der tolle Mensch. Nietzsche und der Wahnsinn der Vernunft, Frankfurt/M. 1995, S. 52 f.
- 23 Nachgelassene Fragmente Frühjahr – Sommer 1888, KSA 13, 16 [32], S. 492.
- 24 Nachgelassene Fragmente August – September 1885, KSA 11, 40[50], S. 653.
- 25 Helmut Pfotenhauer, Physiologie der Kunst als Kunst der Physiologie, in: Nietzsche-Studien 13/1984, S. 400.
- 26 Bettina Wahrig-Schmidt, „Irgendwie, jedenfalls physiologisch“, in: Nietzsche-Studien 17/1988, S. 449.
- 27 Helmut Pfotenhauer, Die Kunst als Physiologie, Stuttgart 1985, S. 1.
- 28 Einen starken Einfluss Emersons lässt sich im Nachlass von 1881 nachweisen. In Bezug auf Emerson heißt es dort: „Ich habe mich nie in einem Buch so zu Hause und in meinem Hause gefühlt“; in: Nachgelassene Fragmente Herbst 1881, KSA 9, 12[68], S. 588.
- 29 Schmidt-Wahrigs Untersuchung stellt eine wichtige Ergänzung zur quellenkritischen Studie *Ex oblivione: Das Féré-Palimpsest* von Hans Erich Lampl dar. Sie schränkt diese jedoch gleichzeitig auch ein, indem sie zeigt, dass der Einfluss Férés auf weniger Werke beschränkt war, als von Lampl angenommen. So nennt Lampl noch andere Werke wie *Traité élémentaire d'anatomie médicale du système nerveux* (1887) und *Le magnétisme animal* (1887). Vgl. Hans Erich Lampl, *Ex Oblivione: Das Féré-Palimpsest*, in: Nietzsche-Studien 15/1986, S. 228.
- 30 Hans Erich Lampl, *Ex Oblivione: Das Féré-Palimpsest*, a. a. O., S. 233 f.
- 31 Ebd., S. 235.
- 32 Helmut Pfotenhauer, Physiologie der Kunst als Kunst der Physiologie, a. a. O., S. 399.
- 33 Götzen-Dämmerung, KSA 6, Die „Vernunft“ in der Philosophie, Aph. 2, S. 75.
- 34 Jenseits von Gut und Böse, KSA 5, Zweites Hauptstück: der freie Geist, Aph. 38, S. 56.
- 35 Götzen-Dämmerung, KSA 6, Die vier grossen Irrthümer, S. 88 ff.
- 36 Zur Genealogie der Moral, KSA 5, 3. Abh., Aph. 20, S. 389.
- 37 Nachgelassene Fragmente Winter 1883 – 1884, KSA 10, 24[7], S. 647.
- 38 Nachgelassene Fragmente April – Juni 1885, KSA 11, 34[46], S. 434.
- 39 Holger Schmid, Über die Tragweite der Artisten-Metaphysik, in: Nietzsche-Studien 13/1984, S. 439.
- 40 Jenseits von Gut und Böse, KSA 5, Zweites Hauptstück: der freie Geist, Aph. 36, S. 55.
- 41 Holger Schmid, Über die Tragweite der Artisten-Metaphysik, a. a. O., S. 438 f.
- 42 Jenseits von Gut und Böse, KSA 5, 2. Hauptstück: der freie Geist, Aph. 36, S. 55.
- 43 Nachgelassene Fragmente April – Juni 1885, KSA 11, 34[46], S. 434.

- 44 Als sprach Zarathustra, KSA 4, Von den Verächtern des Leibes, S. 39.
- 45 Stephan Grätzel, Physiologie der Kunst – eine Grundlegung der Vernunft des Leibes, in: Nietzsche-Studien 13/1984, S. 394.
- 46 Ebd., S. 394.
- 47 Ecce homo, KSA 6, Warum ich so weise bin, Aph. 2, S. 266 f.
- 48 Nachgelassene Fragmente Sommer – Herbst 1884, KSA 11, 27[27], S. 282.
- 49 Ecce homo, KSA 6, Warum ich so weise bin, Aph. 8, S. 275.
- 50 Götzen-Dämmerung, KSA 6, Streifzüge eines Unzeitgemässen, Aph. 20, S. 124.
- 51 Ecce homo, KSA 6, Warum ich so klug bin, Aph. 2, S. 283.
- 52 Ebd., S. 283.
- 53 Nachgelassene Fragmente Herbst 1887, KSA 12, 9[35], S. 351.
- 54 Ebd., S. 350.
- 55 Nachgelassene Fragmente Juli – August 1888, KSA 13, 18[17], S. 538.
- 56 Wolfgang Müller-Lauter, Artistische *décadence* als physiologische *décadence*, in: *Communicatio fidei*. Festschrift für Eugen Biser, hrsg. v. Horst Bürkle und Gerhold Becker, Regensburg 1983, S. 285 ff.
- 57 Ecce homo, KSA 6, Also sprach Zarathustra, Abs. 1, S. 335.
- 58 Nachgelassene Fragmente Ende 1886 – Frühjahr 1887, KSA 12, 7[7], S. 285.
- 59 Der Fall Wagner, KSA 6, Abs. 5, S. 22.
- 60 Ebd., Abs. 5, S. 22.
- 61 Ecce homo, KSA 6, Warum ich so weise bin, Abs. 2, S. 267.
- 62 Der Fall Wagner, KSA 6, Aph. 7, S. 27.
- 63 „Un style de *décadence* est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour la place à l'indépendance du mot.“ Nietzsche verwies auf diese Stelle im Nachlass des Winters 1883-1884. Mit Bezug auf Bourget heißt es dort: „Stil des Verfalls bei Wagner: die einzelne Wendung wird souverän, die Unterordnung und Einordnung wird zufällig. Bourget p 25“ Gemeint ist Paul Bourgets *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1886, S. 25.
- 64 Der Fall Wagner, KSA 6, Aph. 7, S. 27.
- 65 Ebd., Aph. 7, S. 27.
- 66 Brief an Heinrich Köselitz vom 20. April 1888, KSB 8, S. 298.
- 67 Brief an Franz Overbeck vom 10. April 1888, KSB 8, S. 292.
- 68 Brief an Carl Fuchs vom 14. April 1888, KSB 8, S. 293.
- 69 Brief an Franziska Nietzsche vom 20. April 1888, KSB 8, S. 301.
- 70 Brief an Reinhart von Seydlitz vom 13. Mai 1888, KSB 8, S. 312.
- 71 Brief an Elisabeth Nietzsche vom 5. Dezember 1880, KSB 6, S. 52.
- 72 Brief an Heinrich Köselitz vom 24. November 1880, KSB 6, S. 51.
- 73 Brief an Elisabeth Nietzsche vom 18. November 1881, KSB 6, S. 142.
- 74 Brief an Heinrich Köselitz vom 6. November 1881, KSB 6, S. 138.
- 75 Nachgelassene Fragmente Mai – Juni 1888, KSA 13, 17[9], S. 530.
- 76 Brief an Heinrich Köselitz vom 20. April 1888, KSB 8, S. 298 f.
- 77 Brief an Otto Eiser von Anfang Januar 1880, KSB 6, S. 4.
- 78 Nach Angabe Nietzsches hatte Turin damals 300.000 Einwohner. Vgl. Brief an Heinrich Köselitz vom 14. Oktober 1888, KSB 8, S. 451.

- 79 Brief an Erwin Rohde vom 16. Januar 1869, KSB 2, S. 358.
- 80 Ebd., S. 358.
- 81 Nachgelassene Fragmente vom Herbst 1888, KSA 13, 21[2]–21[5], S. 579 f.
- 82 Helmut Pfotenhauer, *Die Kunst als Physiologie*, a. a. O., S. 108.
- 83 Nachgelassene Fragmente November 1887 – März 1888, KSA 13, 11[127], S. 61.
- 84 Nachgelassene Fragmente vom Herbst 1888, KSA 13, 21[5], S. 580.
- 85 Hartmut Böhme, *Architektur im post-religiösen Zeitalter*, in: *Der Architekt* 3/2001, S. 20.
- 86 *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, Abs. 13, S. 89.
- 87 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, in: *Ders., Sämtliche Werke*, Bd. 2, Darmstadt 1990, Kap. 30, S. 475.
- 88 *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, Abs. 15, S. 100.
- 89 Nachgelassene Fragmente Sommer 1875, KSA 8, 11[18], S. 203.
- 90 Brief an Georg Brandes vom 4. Mai 1888, KSB 8, S. 310.
- 91 *Götzen-Dämmerung*, KSA 6, *Was ich den Alten verdanke*, Abs. 4, S. 160.

Einfühlungsästhetik. Zur Psychologie der Architektur

Unter dem Einfluss der Psychophysik, Neurophysiologie und Experimentalpsychologie vollzog sich in der Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts eine Wende, die ihre Wirkung weit über ihr eigentliches Feld hinaus entfalten sollte. Um die Mitte des Jahrhunderts arbeiteten Gustav Fechner¹, Hermann Lotze² oder Wilhelm Wundt³ an dem, was Fechner eine „Ästhetik von unten“ nannte. Mit dem Interesse an der Physiologie der Sinne und ihrer sensomotorischen Verknüpfung war diese gegen die Metaphysik des Schönen, die „Ästhetik von oben“ gerichtet. Hierfür prägte Robert Vischer 1872 den Begriff Einfühlungsästhetik. In ihrem Zentrum stand die Vorstellung einer gefühlsmäßigen Verschmelzung von Subjekt und Objekt in der ästhetischen Wahrnehmung. Anfänglich war die Einfühlungsästhetik von stark pantheistischen und naturästhetischen Vorstellungen geprägt. Über drei Stufen hinweg entwickelte sie sich jedoch bis zum Ende des Jahrhunderts zu einer psychologischen Ästhetik. Die Bedeutung der Einfühlungsästhetik besteht darin, dass im Kontext von Architektur und Kunst jene Fragen nach der durch die Sinne vermittelten, bewusst-

seinsmäßigen Konstitution unserer Lebenswelt formuliert wurden, an denen dann zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die Phänomenologie ihr Problembewusstsein schärfte. Unter Streichung des Psychologismus fanden diese dann in der Phänomenologie Edmund Husserls ihre Systematisierung und begriffliche Präzisierung. Die Einfühlungsästhetik wird so als eine Phänomenologie *avant la lettre* erkennbar.

Verschmelzung von Subjekt und Objekt in der Gefühlsvorstellung

Die Einfühlungsästhetik entwickelte sich auf der empirischen Grundlage der neuen Wissenschaften der Psychophysik und Neurophysiologie. Ihre Vorläufer hatte sie in der sensualistischen Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts, bei Edmund Burke und Étienne Bonnot de Condillac. Letzterer nahm bereits 1754 an, dass die Wahrnehmung durch die innere Natur der Sinnesorgane bestimmt sei. Gefallen und Missfallen folgten den Gesetzen der Sinnesorgane, so Condillac, wie auch alle Bewusstseinstätigkeit sich aus der sinnlichen Wahrnehmung entwickle. So sei die Erinnerung soviel wie die Nachwirkung von Empfindungen. Und Burke stellte fest, dass auch das Schöne und Erhabene unter Umgehung jeglicher Gedankenassoziationen unmittelbar, nämlich triebpsychologisch bzw. behavioristisch-physiologisch wirke.

Eine ähnliche Fragestellung stand auch am Ausgangspunkt der Einfühlungsästhetik. So fragte Heinrich Wölfflin, was es denn heißt, dass wir den Objekten, überhaupt allen äußeren Erscheinungen unwillkürlich Seelenstimmungen unterlegen. Wie ist es denn möglich, „dass architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können?“⁴ 1872 hatte Robert Vischer bereits vom „Versetzen der eigenen Leibform und hiermit auch der Seele in die Objektform“⁵ gesprochen und dafür den Begriff der Einfühlung geprägt. Mit der Idee der „Formbeseelung“, das heißt mit der gefühlsmäßigen Verbindung von subjektiven mit objektiven Vorstellungen, löste die Einfühlungsästhetik die älteren ästhetischen Modelle ab, die, wie zum Beispiel bei Christian Hirschfeld, das Sinnlich-Schöne noch in den *formalen* Gesetzen der Objekte vermuteten, also in den

„Eigenschaften der Gegenstände“⁴⁶, wodurch sie sinnliches Wohlgefallen erweckten.

Die Einfühlungsästhetik verstand sich ursprünglich nicht als eine Kunsttheorie. Erst 1908 in *Abstraktion und Einfühlung* hatte Wilhelm Worringer den von Vischer naturästhetisch konnotierten Begriff zu einer Grundlagenkategorie der Kunst, das heißt des Expressionismus erweitert. Zuvor hatte die Einfühlungsästhetik den Anspruch einer allgemeinen Theorie der sinnlichen Wahrnehmung, im Gegensatz zur Definition der Ästhetik durch ihren Begründer Alexander Gottlieb Baumgarten. Dieser hatte unter die Ästhetik noch drei Teilgebiete subsumiert: Die Frage nach dem Schönen, die Reflexion über die sinnliche Wahrnehmung und die Theorie der Künste. Für die Einfühlungsästhetik sind dagegen die Künste und das Schöne nur ein Sonderfall der alltäglichen Sinneserfahrung. Ihr geht es weniger um das Schöne und die Kunst als um den Akt, wie den objekthaften Formen Ausdruck zukommt. Das Schöne, so der erkenntnistheoretische Ansatz, existiert eben nicht unabhängig vom Betrachter und dessen Bewusstsein.

Im Zentrum der Einfühlungsästhetik Vischers stehen die „Ineins- und Zusammenfühlung“ eines Ichs mit einem Nicht-Ich, von Subjekt und Objekt und damit die Überwindung der Objekt-Subjekt-Dichotomie, die noch die Ästhetik der Aufklärung bestimmte. Hierbei nimmt Vischers Dissertation *Über das optische Formgefühl* von 1872 eine Schlüsselstellung ein. Es klingen in diesem, von pantheistischen Ansätzen geprägten Text alle jene Motive an, die die Einfühlungsästhetik bis über die Jahrhundertwende hinweg prägen sollten. Vischer geht, ähnlich wie später Edmund Husserl mit den „natürlichen Einstellungen“, von einem generellen, vorbewussten und gesamtheitlichen Sehen aus, das er dem aktiven, bewussten Schauen gegenüber als vorgängig bezeichnet. Das Sehen beschreibt er als einen im allgemeinen „verhältnismäßig unbewußten Vorgang“ oder als ein „unpointierte[s] Vordringen zum Ganzen der Erscheinung“⁴⁷. Im Schauen sieht er dagegen eine analytisch-ordnende, künstlerische Funktion, die das Wahrgenommene auf einer höheren Ebene zu einem Gesamtbild zusammenfügt. Die im allgemeinen Sehen erfahrenen, sinnlichen Impulse können dabei sowohl aus negativen wie auch positiven Reizen bestehen. Beide können zu einer „Steigerung oder Schwächung der allgemeinen Vitalempfindungen“⁴⁸ führen. Dagegen

setzt er die künstlerische Tätigkeit des Schauens ab, worunter er ein „Fixieren und Akzentuieren der positiven Reize“⁹ versteht.

So fällt der Kunst die Rolle einer objektivierenden, das heißt idealisierenden Selbstvorstellung und einer bewussten „organischen Lebenspotenzierung“ zu. Grundlage dafür ist die Erkenntnis, dass der Wahrnehmungsprozess synästhetisch in der Verknüpfung von optisch-sensitiver Zuempfindung und leiblich-motorischer Nachempfindung gründet. Vischer geht es dabei sowohl um die Transformation der äußeren, sinnlichen Reize in „eine innere, eine unmittelbare geistige Sublimation“ und, daraus abgeleitet in umgekehrter Richtung, um die einführende, das heißt gefühlsmäßige Selbstversetzung der eigenen Leibform ins Objekt. Ist die Einfühlung mimisch, agierend oder affektvoll, so bezeichnet er sie als eine körperliche Selbstvorstellung; ist sie dagegen nicht motorisch, bezeichnet er sie als „physiognomisch oder stimmungsvoll“. Dazu stellt er im Rückgriff auf die empirische Psychologie fest, dass das optische Schauen wohl Linien und Flächen unterscheide, dass es aber das motorische Tasten sei, das der Erfahrung die räumliche Tiefe gebe. Es ist der „aktive Vorgang einer motorischen Nervenfunktion, d. h. die Muskelbewegung“¹⁰, durch die das Vorgestellte zur Objektform und zum Auslöser dreidimensionaler Erfahrung und zum „Vordringen zum Ganzen der Erscheinung“¹¹ werden kann. Ähnlich der Rolle des menschlichen Körpers zwischen Zu- und Nachfühlung kommt auch der Raumerfahrung eine mediale Doppelfunktion zu: Einerseits ist der Raum Distinktionsmedium zwischen Objekt und Subjekt, also Medium identitätsbildender Distanznahme, andererseits ist er gleichzeitig auch Medium allumfassender, „durchfühler“ Einheitserfahrung.

Wo Vischer von der Vitalempfindung und dem „ganzen Leibmenschen“ spricht, wird die Orientierung seiner Einfühlungsästhetik an Gustav Theodor Fechners Psychophysik sichtbar. Fechners Ziel war es, die exakte Naturwissenschaft mit der mythischen Phantasie und dem Vitalismus harmonisch in Einklang zu bringen. Auch für Vischer ist die psychophysische Reaktion kein auf die menschliche Erkenntnis begrenztes Phänomen. Er spricht von der „getreulichen“ Einfühlung als der „natürliche[n] Mutter der religiösen Personifikation“¹². Selbst gegenüber der organischen Natur fungiere die Einfühlung noch als „Beseelung des Pflanzenkörpers, als Vermenschlichung des Tieres, und erst am Nebenmenschen als Selbstverdoppelung“¹³. Den Antrieb

für die Verschmelzung von Subjekt und Objekt in der Gefühlsvorstellung sieht er demnach im pantheistischen Drang zur Vereinigung mit der Welt; auch für Fechner waren die psychophysischen Bewegungen kosmogenetischer Natur.

Mit der sensomotorischen Verknüpfung aller Sinne, so lässt sich hier zusammenfassen, rückte die sinnlich-leibliche Verfasstheit der Wahrnehmung ins Zentrum der Ästhetik. Von Bedeutung war die Erkenntnis der medialen Konstitution des Leibes als Vermittlungsinstanz der äußerlichen, sensitiven Zufühlung und der innerlichen, motorischen Nachgefühlung. Vischer unterschied so eine objektorientierte Außenphantasie von einer auf das Subjekt gerichteten Innenphantasie, der Akt der Einfühlung bestand für ihn eben in einer „merkwürdigen Verschmelzung von Subjekt und Objekt in der Gefühlsvorstellung“.

Zwischen „leiblicher Organisation“ und „constitutiver Eigenart“ des Intellekts Wegen ihrer optisch-taktilen Wahrnehmung und Partizipation im Alltag kam der Architektur in der Einfühlungsästhetik ein besonderer Stellenwert zu. Es stand die Architektur exemplarisch für die in der Verknüpfung des visuellen, motorischen und taktilen Sinns sich vollziehende lebensweltliche Erfahrung. Umgekehrt blieb jedoch auch die Architekturtheorie von der wachsenden Einsicht in die psychophysischen Grundlagen der menschlichen Wahrnehmungsprozesse nicht unberührt. So wurde gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts, unter dem Einfluss der Einfühlungsästhetik, die Architektur selbst zum Gegenstand der Rekonzeptualisierung im Kontext der Experimentalpsychologie. Dafür stehen die Aufsätze *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* von Heinrich Wölfflin, *Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde* von August Schmarsow und – zeitlich einiges später – *Das räumliche Sehen* von Paul Klopfer. Den Autoren geht es darin um die Definition der Architektur aus ihrer psychologischen Wirkungsmacht und ihrer Fähigkeit zur Gestaltung von Stimmungen. In der Abwendung von den älteren Verfahren der Repräsentation, des Ornaments und der Ikonographie war ihr Anliegen die Rekonzeptualisierung der Architektur im Kontext der synästhetischen, optisch-taktilen Wahrnehmung.

Mit der Architektur als „Raumgestalterin“¹⁴ ging Schmarsow

davon aus, dass die „räumliche Auseinandersetzung des menschlichen Subjects mit seiner Aussenwelt“ sich selbstverständlich nach dem Gesetz seiner „dreidimensionalen Anschauungsform“ vollzieht, also nach Maßgabe der Konstitution des menschlichen Körpers und dessen Fähigkeiten zur sinnlichen Kontaktaufnahme zwischen Tast- und Gesichtsraum. Der Ort und die Stellung der beteiligten Organe und Gliedmaßen, der „Grad ihrer Beweglichkeit oder ihrer Abhängigkeit vom Rumpfe, die Bedingungen des Zusammenwirkens der Hände an den Armen, der Füße und Beine im Stehen und Gehen, der Augen an der Vorderseite des Kopfes und die Besonderheiten dieses paarigen Sehapparats“¹⁵ bestimmen nach Schmarsow die Auffassung des Raumes. Dabei wandte er sich gegen einen vereinfachenden Anthropomorphismus. Für Schmarsow bestand die Schöpfung des architektonischen Raumes weder in der Nachahmung des menschlichen Körpers noch im „Abbild seines Organismus in anderem Maassstab“. Der Raum sei dagegen „Correlat des Menschen und zwar seines ganzen Wesens“ nach Maßgabe der „constitutiven Eigenart des menschlichen Intellekts“¹⁶, und nicht, wie bei Heinrich Wölfflin, Abbild der „leiblichen Organisation“ unseres Körpers.

Mit der Suche nach der „psychologischen Wurzel“¹⁷ ging es Schmarsow, im Sinne einer „Aesthetik von Innen“¹⁸, um eine „genetische Erklärung“¹⁹ der Architektur jenseits ihrer „historischen Bildung“²⁰. Dabei fokusierte er auf das Zusammenwirken der körperlichen mit der kognitiven Leistung bei der Raumerfahrung. Aus der körperlichen Bewegung heraus, im Umschlag des Tastraumes in den Gesichtsraum entstehe der Raum aus einer Verkettung von Bildern, von Erinnerungsbildern. Mit dem Konzept mentaler Bilder als Voraussetzung der Raumerfahrung wird die anthropologische Dimension in Schmarsows Architektur- und Raumästhetik sichtbar. Andererseits klingen in der Thematisierung der „geistigen ebenso wie der leiblichen Organisation“ Motive einer Wechselbeziehung von Geist und Leib an, die Edmund Husserl später als die Beziehung zwischen logischer Objektivität und leiblicher Intersubjektivität und Maurice Merleau-Ponty als den „verleiblichten Geist“ bezeichneten. Jedoch im Gegensatz zur doppelsinnig angelegten „Kompräsenz meines ‚Bewußtseins‘ und meines ‚Leibes‘“²¹ bei Merleau-Ponty bewegte sich Schmarsow noch streng auf dem Boden der Psychophysiologie mit ihrer Unterscheidung einer Innen- von einer Aussen-

welt. Es ging ihm um die Weise, „durch die Mensch und Welt für einander sind, – darin liegt der objective wie der subjective Werth ihrer Schöpfungen“²².

Heinrich Wölfflins Aufsatz *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* war dagegen einige Jahre zuvor schon als Dissertation erschienen. In einem einfachen Analogieschluss zwischen gebauter, architektonischer Form und leiblicher Organisation des Menschen glaubte er, die Wirkung der Architektur psychologisch begründen zu können. Dazu heißt es bei Wölfflin, dass wir immer die „psychische Wirkung der Architektur [...] nach menschlicher, das heißt organischer Analogie“²³ zum menschlichen Körper auffassen. „Das Bild unserer selbst schieben wir allen Erscheinungen unter. [...] Und danach bestimmt sich auch die Ausdrucksfähigkeit dieser fremdartigen Gestalten.“²⁴ Wölfflin spricht dann von einem anthropomorphen Auffassen der räumlichen Gebilde. Weil wir selbst einen Körper haben, mit dem wir Lasten getragen und erfahren haben, was Druck und Gegendruck ist, wissen wir „das stolze Glück einer Säule zu schätzen und begreifen den Drang alles Stoffes, am Boden formlos sich auszubreiten.“ Wölfflin knüpfte also am Anthropomorphismus, an der Physiognomik der beseelten Körper und an der barocken Affektenlehre an. Anthropomorphismus und Physiognomik gehörten in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zu den zentralen architektonischen Paradigmen. Beide standen in der Tradition der barocken Affektenlehre, die wiederum das ältere Proportionsideal des „homo bene figuratus“ der Renaissance fortgeführt hatte. So bezog sich Wölfflin mit seinem Vergleich der architektonischen Wirkung mit der „Theorie des musikalischen Ausdrucks“ auf die mechanistische Ausdruckstheorie Nicolas Le Camus de Mézière. Mit Wölfflin kehrten die barocke Rhetorik und die noch ältere Harmonielehre der Renaissance auf der Basis der Experimentalpsychologie Wundts und des Symbolbegriffs von Johannes Volkelt in wissenschaftlicher Objektivierung in die Architekturästhetik zurück.

Während jedoch Wölfflin noch von einer ganzheitlichen „Selbstversetzung ins Objekt“ sprach, hatte diese im Jahr 1919 für Paul Klopfer ihre Ausstrahlungskraft verloren. Wohl heißt es in einer Passage seines Aufsatzes *Das räumliche Sehen*, dass wir „den Blick nur personifizieren [müssen], dann werden wir uns über Stimmung und Schönheitsabsicht des Bauwerks schnell klar“²⁵. Bei der Lektüre

wird jedoch deutlich, dass hier nicht die Organempfindungen gemeint sind, sondern allein die subjektive visuelle Wahrnehmung, der Blick. Andererseits, mit der Bestimmung des Blicks als „tastendes Wandern mit den Augen“, das heißt mit seiner Idee der flächigen „Raumtastbilder“²⁶ knüpft Klopfer an die Idee des optischen Formgefühls an, wie sie über Schmarsow auf Vischer zurückgeht. Mit Bezug auf Gustav Adolf Lindners *Lehrbuch der empirischen Psychologie* hatte Vischer schon festgestellt, dass das Tasten ein „derberes Schauen in die unmittelbare Nähe“ und das Sehen ein „feineres Tasten in die Ferne“²⁷ sei. Klopfer erkannte darin die entscheidenden Parameter für die Wahrnehmung der räumlichen Tiefe, „immer wird das Auge vom Vordergrund nach dem Hintergrund, und nicht umgekehrt, sehen.“²⁸ Mit der Vorstellung dynamischer Tast- und unbewegter Ruhebilder nahm er Schmarsows Unterscheidung von Tastraum und Gesichtsraum auf. „Wo der fühlbare Maassstab der eignen Tastregion aufhört,“ so Schmarsow, „da tritt der optische Maassstab an seine Stelle, und die Eigenthümlichkeiten des menschlichen Sehorgans bestimmen die aesthetischen Werthe der Grösse mit, bis hinein in die unvermeidlichen Sinnestäuschungen und Fehlschlüsse“. Im Übergang also vom Tastraum als Daseinsform in den Gesichtsraum als Wirkungsform findet dann das ästhetische Ereignis statt, in Abhängigkeit der „Eigenthümlichkeiten“ des Auges.

Im Blick kommt nach Klopfer „in einer höheren Weise“ gleichsam die taktil-motorische mit der optisch-sensitiven Wahrnehmung zusammen. Der Blick wandere im Raum und suche nach einem Ruhepunkt, stoße aber auf mehr oder weniger Hemmungen und „anreizende Hindernisse“. Nach Klopfer wird dabei das dynamische Tastbild durch die Horizontalität, das Ruhebild durch die Vertikalität bestimmt. Beide seien eine Funktion des gleichen, ordnenden Geists, den Klopfer mit der Schwerkraft identifizierte. Mit der Thematisierung der Schwerkraft, von Horizontalität und Vertikalität, rückte Klopfer die Frage nach dem Ausdruck der Architektur bewusst wieder näher an die klassizistische Architekturästhetik Schopenhauers mit ihrem Thema einerseits von Lasten und Tragen, andererseits von Licht und Raum. „Indem nämlich das Licht von den großen, undurchsichtigen, scharfbegrenzten und mannigfach gestalteten Massen aufgefangen, gehemmt, zurückgeworfen wird“, so Schopenhauer, „entfaltet es seine Natur und Eigenschaften am reinsten und deutlichsten, zum

großen Genuß des Betrachters.“²⁹ Der entscheidende Punkt ist hier, dass Schopenhauer die ästhetische Qualität im Objekt definierte, im Sinne einer Objektivation des Materials in der Architektur, belebt und vermittelt durch das Medium Licht. Für Klopfer dagegen ist es die optisch-psychologische Wirkung, vermittelt durch den subjektiven, „wandernden“ Blick, die die Gesetze der Architektur bestimmt.

Apperzeptive Einfühlung und Originalbewusstsein Mit Theodor Lipps fand dann die Einfühlungsästhetik ihren Abschluss im System der philosophischen Ästhetik. Lipps' Aufsatz *Das Wesen der Einfühlung und die Assoziation* von 1912 widerlegt gleichzeitig die Ansicht, dass Lipps die Einfühlung auf das Kunstschöne und den kunstphilosophischen Werkbereich³⁰ reduziert habe. Vielmehr wird sichtbar, dass er einerseits an der naturästhetischen Entwicklungslinie von Vischer anknüpfte, andererseits entwickelte er Vischers gefühlsmäßige Einfühlung zur Idee einer „allgemeine[n] apperzeptive[n] Einfühlung“³¹ weiter, das heißt zu einer rein psychologischen Tatsache und geistigen Tätigkeit, wie Lipps dies formulierte.

Nach Lipps erfüllt die Einfühlung eine dreifache Aufgabe, wofür „sichere allgemeine psychologische Anschauungen“³² Voraussetzung sind. So differenzierte er die Einfühlung nach „Natureinfühlung“, das heißt nach Einfühlung in den realen Raum mit „Strebungen, Tätigkeiten und Kräften“³³, zweitens nach „Stimmungseinfühlung“ und drittens nach „Einfühlung in die sinnliche Erscheinung und in die Lebensäußerung des Menschen“ und lebender Wesen. Die Einfühlung sei ein „Akt der Konstitution der Objektvorstellung als Bewußtseinswirkliches“. Erstmals schied Lipps das Bewusstseinswirkliche, das er mit der Einfühlung gleichsetzte, vom „sinnlich Wirkenden“ der Organempfindungen. Damit setzte er die Einfühlung als psychologische Tatsache von den „berühmten und berüchtigten“³⁴ physiologischen Organempfindungen ab. Gegen Vischer und Wölfflin sah er die physiologischen Organempfindungen dem originären Akt der Einfühlung nicht vor- sondern nachgeordnet. Erst die geistig-psychologische Tätigkeit der Einfühlung, mit der die gegenständliche Welt bewusstseinsmäßig entsteht, weckt nach Lipps die körperlichen Assoziationen. Daraus ergibt sich für ihn, dass die Organempfindungen, als eine nachgeordnete, körperliche Befindlichkeit, auch nicht in das ästhetische Urteil eingehen. Im ästhetischen Urteil sehen wir immer

von unserem körperlichen Empfinden ab, ästhetischer Genuss ist objektivierter Selbstgenuss.

„Kunst als objektivierter Selbstgenuss“, das ist der Ausgangspunkt auch für Wilhelm Worringers Kritik wie auch Fortführung der Lipps'schen Ästhetik. Dieses präziserte er in *Abstraktion und Einfühlung*, seiner Dissertation von 1908. Nicht Lipps, sondern Worrringer war es, der aus der Perspektive des Expressionismus und der sich formierenden Moderne heraus die Einfühlung auf den Bereich der Kunst einschränkte. Damit grenzte er sie einerseits gegen die Ästhetik des Naturschönen ab, ergänzte sie jedoch im Gegenzug um einen zweiten Pol. So stellte er dem Einfühlungstrieb den Abstraktionstrieb entgegen. Worringers Argument ist, dass man mit einer allein positiven, organischen Definition der Einfühlung den Kunsterscheinungen vieler Zeiten nicht gerecht werden kann. Damit meinte er gerade auch die Moderne. Historisch begründete er seine These von Abstraktion und Einfühlung durch die Feststellung, dass sich aufgrund ihrer oftmals abstrakt-geometrischen Formen viele der außerhalb des griechisch-römischen und modern-okzidentaln Kulturkreises liegenden Kunstformen nicht über die Einfühlung verstehen ließen. Es würden dort ganz andere psychische Prozesse vorliegen. Als Beispiele führte er die altägyptische Kunst und die Volkskunst an, überhaupt das „Kunstwollen aller primitiven Kunstepochen“ wie auch das „gewisser entwickelter orientalischer Kulturvölker“. Es lasse sich über den reinen Einfühlungstrieb auch nicht die zeitgenössische Faszination für die streng geometrische, afrikanische Stammeskunst erklären. So sei ihm auch bei einem Besuch des Trocadéro in Paris und seiner ethnologischen Sammlung die Idee zu *Abstraktion und Einfühlung* gekommen³⁵. Ernst Gombrich hat darauf verwiesen, dass entgegen der eigenen Darstellung Worringers *Abstraktion und Einfühlung* weniger eine Ästhetik mit universellem Anspruch sei als ein expressionistisches Manifest³⁶.

Während der Einfühlungstrieb in die organischen Gebilde als positives, ästhetisches Erleben eingeht, erkennt der Abstraktionsdrang die Schönheit im Kristallinischen, das heißt in der abstrakten Gesetzmäßigkeit. Lipps' These kritisierend, dass ästhetischer Genuss objektivierter Selbstgenuss sei, verwies Worrringer darauf, dass die Kunst wohl jederzeit ein „tiefes psychisches Bedürfnis befriedigt“ habe, aber nicht nur als positive, organische Nachahmung. In Zeiten

mangelnder Einsicht in die Naturmächte und der Furcht vor ihren unerklärlichen Kräften flüchte sich der Mensch in die Abstraktion. Der Abstraktionsdrang sei die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Natur, während der Einfühlungsdrang ein „glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung“³⁷ habe. In der Abstraktion versuche der Mensch den unverstandenen Naturmächten Gesetze unterzulegen, diese zu rationalisieren und dadurch ihre zerstörerische Macht zu bannen. Und gerade mit dem unerhörten Wissenszuwachs und den technischen Möglichkeiten sah Worringer den modernen Menschen erneut in einer Phase größter Verunsicherung, vom „Hochmut des Wissens herabgeschleudert steht der Mensch nun wieder ebenso verloren und hilflos dem Weltbild gegenüber wie der primitive Mensch“³⁸. Konsequenterweise erweiterte Worringer die Formel vom ästhetischen Genuss als objektivierender Selbstgenuss zum „Bedürfnis nach Selbstentäußerung“. Diese sei „tiefstes und letztes Wesen“ der ästhetischen Erfahrung. Die Selbstentäußerung, sie kann dann je nach psychologischer Ausgangslage im ästhetischen Einfühlungsdrang oder Abstraktionsdrang resultieren. Mit dem Begriff der Selbstentäußerung gelang Worringer, Abstraktions- und Einfühlungsdrang aus *einem* Impuls heraus zu erklären.

Worringer formulierte seine These in einer Zeit zunehmender Kritik am psychologischen Subjektivismus, besonders durch Edmund Husserl, welcher der Frage nach dem Verhältnis von Bewusstseins-erlebnis und Gegenständlichem eine transzendentalphänomenologische Ausrichtung gab. Umso mehr tritt hier die Bedeutung von Lipps' Ästhetik zu Tage. Mit seiner Definition der Einfühlung als einem originären, bewusstseinsmäßigen Akt der Objektkonstitution wird Lipps' Stellung am Übergang von der psychologischen Einfühlungs-ästhetik zum Originalbewusstsein der Transzendentalphilosophie Husserls sichtbar. Die Affinität besteht jedoch nicht im originären Akt der Einfühlung als vielmehr in der von Lipps als sekundär erachteten Assoziationstätigkeit. Die Einfühlung war ja für Lipps „etwas von Assoziation durchaus verschiedenes“, denn eine Assoziation sei im Gesamtvorgang des Bewusstseinsprozesses ein von sinnlichen Einzeleindrücken ausgelöster Akt der „Mitvorstellung“. Interessant ist hierbei, dass sich gerade über den Begriff der „Mitvorstellung“ eine Parallele zu Husserls Begriff des „Mitbewussthabens“ im Wahr-

nehmungsakt einstellt. Durch das Mitbewussthaben, so Husserl, würden auch jene Seiten eines Gegenstandes vergegenwärtigt, die aufgrund der perspektivischen Abschattung dem Originalbewusstsein wohl unsichtig blieben, aber doch bewusstseinsmäßig gegenwärtig seien. Nichts anderes scheint Lipps gemeint zu haben, als er formulierte: „Habe ich etwa eine Gestalt gesehen und zugleich eine Stimme gehört, so ergeben beide Akte meines Bewußtseins einen einzigen Akt, oder einen Gesamtvorgang in mir. Und sehe ich nun die Gestalt von neuem, so ist in mir ein Teil dieses Gesamtvorganges, und je mehr die Wahrnehmung der Gestalt mich erfüllt, desto mehr erfüllt mich der Teil des Gesamtvorganges, und darin liegt nun gleich die Tendenz der Ergänzung dieses Teiles, d. h. der Mitvorstellung der Stimme, die ja den anderen Teil des Gesamtvorganges ausmacht.“³⁹ Husserl sprach mit ähnlicher Intention im Aufsatz *Analyse der Wahrnehmung* von der Transformation und Füllung des Außenhorizonts und des Innenhorizonts. So seien in der Anschauung der Vorderseite eines Hauses immer auch die Rückseiten, die wir schon gesehen haben, mitgegenwärtig; immer greife das Bewusstsein über das originär Gegebene hinaus. Diesen Vorgang bezeichnete Husserl als *Appräsentation*. Gleichzeitig sprach er von den am Wahrnehmungsakt beteiligten Empfindungen. Diese seien zuerst nicht auf Gegenstände bezogen, sie würden aber im Prozess der *Noesis* auf das wahrgenommene Material bezogen. Als *Apperzeption* bezeichnet er, wenn die Empfindungen solcherart gedeutet würden, dass sich im Empfundenen Gegenständliches darstelle.

Subjektives Bewusstseinserebnis und Gegenständliches stehen in einem unaufhebbaren Zusammenhang, sowohl für Lipps wie auch Husserl. Lipps hielt jedoch am Psychologismus fest und erklärte die Erkenntnisleistung als eine psychologische. Entgegen der Position Husserls wollte er im Psychologismus der Einfühlung das Originalbewusstsein erkennen. Während Lipps' Interesse der empirischen Psychologie galt, hatte Husserls Interesse dagegen seine Grundlage in der deskriptiven Psychologie und der beschreibenden Phänomenologie. Damit kehrte Husserl die Perspektive von Lipps' Einfühlungsästhetik um. Denn, wie im Zitat oben sichtbar wurde, ist Husserls Transzendentalpsychologie und beschreibende Phänomenologie auf der von Lipps als nachrangig eingestuften Seite der lebensweltlichen Erfahrung angesiedelt, auf der Seite der Assoziationen, was Husserl

zur Appräsentation erweiterte. Anlässlich von Husserls Besuch in München begegneten sich beide, Husserl und Lipps, im Mai 1904. Die Begegnung sollte folgenreich sein, vor allem für Lipps' Studenten. Die Attraktivität von Husserls Transzendentalphänomenologie zeigt sich darin, dass im Jahr darauf eine Gruppe von Studenten, die bis dahin bei Lipps studiert hatten, München verließ und in Göttingen dem Kreis um Husserl beitrug. Dieses ging in die Philosophiegeschichte als „Münchener Invasion“ ein.

Anmerkungen

- 1 Gustav Fechner, *Elemente der Psychophysik*, Leipzig 1860.
- 2 Hermann Lotze, *Mikrokosmos*, Leipzig 1856.
- 3 Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1874.
- 4 Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, in: *Einführung und phänomenologische Reduktion* (im Folgenden zitiert als EPR mit Seitenzahl), hrsg. v. Thomas Friedrich u. Jörg H. Gleiter, Münster 2007, S. 71.
- 5 Robert Vischer, in: EPR, S. 39.
- 6 Christian Cay Laurenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, hrsg. v. Franz Ehmke, Berlin u. Stuttgart 1990, S. 77.
- 7 Robert Vischer, in: EPR, S. 40.
- 8 Ebd., S. 46.
- 9 Ebd., S. 46.
- 10 Ebd., S. 43.
- 11 Ebd., S. 40.
- 12 Ebd., S. 53.
- 13 Ebd., S. 53.
- 14 August Schmarsow, in: EPR, S. 107.
- 15 Ebd., S. 108.
- 16 Ebd., S. 107.
- 17 Ebd., S. 110.
- 18 Ders., *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, in: *Quellentexte zur Architekturtheorie*, hrsg. v. Fritz Neumeyer, München u. a. 2002, S. 320.
- 19 Ders., in: EPR, S. 108.
- 20 Ders., *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, a. a. O., S. 320.
- 21 Maurice Merleau-Ponty, *Der Philosoph und sein Schatten*, in: Ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 1984, S. 61.
- 22 August Schmarsow, in: EPR, S. 107.
- 23 Heinrich Wölfflin, in: EPR, S. 81.
- 24 Ebd., S. 74.
- 25 Paul Klopfer, in: EPR, S. 153.
- 26 Ebd., S. 158.
- 27 Robert Vischer, in: EPR, S. 42.
- 28 Paul Klopfer, in: EPR, S. 150.

- 29 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 3. Buch, § 43, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Darmstadt 1989, S. 306.
- 30 Vgl. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, hrsg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart u. Weimar 2001, Stichwort: Einfühlung, S. 131f.
- 31 Theodor Lipps, *Ästhetik*; in: *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele*, hrsg. v. Paul Hinneberg, Berlin u. Leipzig 1907, S. 355 ff.
- 32 Ebd., S. 386.
- 33 Ebd., S. 357.
- 34 Ebd., S. 339.
- 35 Ernst H. Gombrich, *The Preference for the Primitive*, London u. New York 2002, S. 221.
- 36 Ebd., S. 221
- 37 Wilhelm Worringer, in: EPR, S. 131.
- 38 Ebd., S. 133.
- 39 Theodor Lipps, in: EPR, S. 144.

