

HUBERT LOCHER

OBJEKTIVIERUNG DES SUBJEKTIVEN

Friedrich Theodor Vischers Bildbegriff und die Grundlegung
der Kunstgeschichte als ästhetische Erfahrungswissenschaft

EINLEITUNG

Indem ich die Objektivierung des Subjektiven mit Blick auf den Bildbegriff des schwäbischen Philosophen, Ästhetikers, Kunstkritikers, Germanisten, ambitionierten Dichters und Politikers Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) anspreche, möchte ich dessen Beitrag zur Grundlegung der Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert thematisieren.¹ Er ist vermittelt über die breite Wirkung von Vischers *Ästhetik*. Sie bildete nicht nur eine wichtige Grundlegung für die pauschal unter »Einfühlungsästhetik« zusammenzufassende Wahrnehmungs-Philosophie bzw. Ästhetik des letzten Viertels des Jahrhunderts und wirkte über diese und die hier anschließende Arbeit des Sohnes Robert Vischer auch unmittelbar in die Kunstgeschichte. Friedrich Theodor Vischers Ästhetik ist auch als kritischer Steinbruch vielen Kunsthistorikern bekannt gewesen, indem sie eine Vielzahl von Beobachtungen über Künstler und Kunstwerke enthält.

Im Zentrum meiner Ausführungen steht der Bildbegriff Vischers, den er in kritischer philosophischer Auseinandersetzung mit dem konkreten Kunstgegenstand entwickelte – was für einen Philosophen keineswegs selbstverständlich ist. Ausgangspunkt ist die philosophische Frage nach den

¹ Zu Vischers Bedeutung für die Kunstgeschichte siehe u. a. Götz Pochat, Friedrich Theodor Vischer und die zeitgenössische Kunst, in: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, hrsg. von Ekkehard Mai, Stephan Waetzold und Gerd Wolandt, Berlin 1983, S. 99-132 und Heribert Schneider, *Historik und Systematik, Friedrich Theodor Vischers Bemerkungen zur Kunst und Theorie der Künste im neunzehnten Jahrhundert*, Weimar 1996. Vgl. zum weiteren Umfeld des hier anhand von Vischer behandelten Themas Hubert Locher, *Der stimmungsvolle Augenblick. Realitätseffekt und poetischer Appell in Malerei und Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 37, 2010, S. 7-45.

Möglichkeiten der Objektivierung von Subjektivität. Es versteht sich, dass meine Ausführungen sich nur in einem allgemeinen Sinn auf die komplexe Diskussion zum Thema der Objektivierung von Subjektivität in der philosophischen Ästhetik und der Wissenschaftsgeschichte beziehen können. Es soll hier aber allerdings mit diesem Zugang ein Aspekt angesprochen werden, der seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts den Kunstbegriff ebenso wie den damit verbundenen theoretischen Diskurs in Ästhetik, Kunstkritik und auch in der Kunstgeschichte mit bestimmt, wenn nicht sogar hierfür von grundlegender Bedeutung ist – und womöglich, dies sei hier nur vorsichtig angedeutet, für eine heute aktuelle Kunstwissenschaft als ästhetische Bildwissenschaft wiederum von Belang sein könnte.

In Kürze geht es mir darum aufzeigen, dass die Kunstwissenschaft sich wesentlich als Instanz der Gewinnung von Subjektivität herausbildet und zwar in Verbindung mit der Formung eines bis heute womöglich aktiven, doch allerdings spezifisch europäischen, zumindest »westlichen« Kunstbegriffs.

SUBJEKTIVITÄT UND KUNSTBEGRIFF – DAS »GEMÄLDE« ALS VISUELLES GEDICHT

Subjektiv meint in der Alltagssprache einen Gegensatz zum Objektiven als dem überprüfbar Richtigen. Subjektiv ist das individuelle Dafürhalten, das undifferenziert empfundene Gefühl, das sich schwer kommunizieren lässt, allenfalls auch durch Gesten, Mimik, Lachen, Weinen sich ausdrückt. Gemeint ist gerade auch die nicht sichtbare Gefühlsregung, deren Realität gleichwohl nicht zu bezweifeln ist und unmittelbar von der betroffenen Person sogleich bezeugt werden könnte. So unsicher für ein Gegenüber solcherlei Regungen sein mögen, es ist dann doch gerade dieses individuelle Fühlen und Empfinden, welches das Individuum sich als solches spüren lässt. Indem ich selbst fühle, empfinde ich mich, gerade weil es eine innerliche Regung ist, ganz bei mir selbst und als Individuum.

Subjektivität als Innerlichkeit wird in diesem Sinn in der Philosophie Hegels thematisiert. Was Subjektivität im allgemeinen Sinn bezeichnet, nämlich die »denk- und handlungsfähige Einheit«, der »ein spezifisches Selbstverhältnis zugeschrieben« wird, mag geschichtlich nicht zu datieren sein.² Doch allerdings ist Subjektivität in der von Hegel gemeinten Weise

² Vgl. dazu Christoph Menke, Subjektivität, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 5, Stuttgart, Weimar 2003, S. 744-786.

eine moderne Erscheinung. Das Aufgehen dieser Konzeption hat Joachim Ritter in der Darstellung von Hegels Theorie der Subjektivität als epochales Ereignis beschrieben.³ Subjektivität als »Beisichselbstsein« des Individuums in seiner »Innerlichkeit« sieht Ritter im Zusammenhang der Umwälzungen der geschichtlichen Wirklichkeit in Folge der Französischen Revolution, als sich auf der Grundlage des neuen Rechtsverständnisses, das den Menschen jetzt als Mensch und Individuum in den Mittelpunkt stellt, die »bürgerliche industrielle Gesellschaft politisch konstituiert und sich ihr Recht und ihren Staat zu schaffen sucht.«⁴ Die hier gemeinte Subjektivität – »das Individuum in sich« – werde von Hegel, als

»zweite welthistorische Gestalt« genannt, weil mit ihr die Substanz der Freiheit positiv zum Begriff kommt, die mit der modernen Gesellschaft in der westlichen Welt im Umsturz aller alten Ordnungen zur Basis von Recht und Staat wird.⁵

Der Preis dieser weltgeschichtlichen Wendung wäre nach Auffassung Ritters die Diskontinuität mit der Vergangenheit. Die Philosophie der Aufklärung stelle jenen Bruch fest, in dessen Folge

der Verstand das ›Göttliche‹ und das ›Schöne‹ aus der Wirklichkeit ausschließt und es zu einem bloß Subjektiven macht, das nur noch die Bedeutung des ›Aberglaubens‹ oder eines ›wesenlosen Spiels‹ haben soll. Wo so das Schöne zum ›Ding‹, der heilige Hain zu ›Holz‹ der Tempel zu ›Klötzen und Steinen‹ wird, da wird die Natur und die Lebenswelt des Menschen versachlicht.⁶

Die eindrücklichen Bilder sind jene Hegels, entnommen aus dem frühen Aufsatz über *Glauben und Wissen* (1802). In der Konsequenz, so argumentiert Ritter mit Hegel, habe die »Subjektivität [...] es übernommen, religiös das Wissen um Gott, ästhetisch das Schöne, als Moralität das Sittliche zu bewahren und gegenwärtig zu halten, das auf dem Boden der Gesellschaft in der Versachlichung der Welt zu einem bloß Subjektiven wird.«⁷ Hegel hat in dieser Verlagerung auch, folgt man Ritter, eine Verdrängung gesehen, die er in seiner Philosophie aufzuheben sucht. Ritter seinerseits sieht der Subjektivität jene »weltgeschichtliche Gestalt«

³ Joachim Ritter, *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1974, darin besonders: *Subjektivität und industrielle Gesellschaft. Zu Hegels Theorie der Subjektivität* (1961), S. 11–35.

⁴ Ebd., S. 16.

⁵ Ebd., S. 23.

⁶ Ebd., S. 27.

⁷ Ebd., S. 33.

zuwachsen, indem sie die Rolle zugeteilt erhält, »innerlich im Gefühl und im Herzen das zu bewahren, was die Gesellschaft in ihrer Tendenz zur Verdinglichung fortgibt oder zu ideologischem Schein oder Überbau destruiert«. ⁸

Subjektivität erscheint damit zunächst als eine konservierende Instanz. Hier wird gerettet und aufgehoben, was anderswo verloren wäre. Demgegenüber scheint es nötig, die produktive Seite gegenüber der bloß kompensatorischen Auffassung zu unterstreichen. Denn das, was Ritter in der Interpretation Hegels als Subjektivität beschreibt, ist eine nicht nur unter dem Druck der gesellschaftlichen Veränderungen, sondern auch im Zuge dieser Veränderungen sich ausgestaltende Seinsweise (innerhalb und in Beförderung), welche zur produktiven Umgestaltung dessen führt, was in alter Form uninteressant und unmöglich geworden wäre. So entstehen neue Institutionen, in denen die hier gemeinte Subjektivität Gestalt annimmt in aktiver Formierung der modernen Gesellschaft. Die Philosophie der Subjektivität wäre eine der Formen, die in diesem historischen Prozess der Selbstfindung des Subjekts entstehen. Für Hegel ist sie das Ziel der Entwicklung. Aber Subjektivität wird nicht nur philosophisch realisiert. Vielmehr wird sie Gegenstand der modernen Kunst und ihrer Institutionen, in bildender Kunst, Musik, Literatur.

Die Wende ist in der Formveränderung dieser »Künste« selbst erkennbar, am deutlichsten zeigt sie sich in der Entwicklung dessen, was man als moderne Lyrik bezeichnen kann, in der Entstehung des »lyrischen Ich«, wie der Germanist Karl Pestalozzi mit dem Verweis auf Hegel erläutert, der in den Vorlesungen über Ästhetik »das Gedicht als konstitutiv für das Selbstbewusstsein« betrachtet. »Es vermittelt dem Subjekt, d.h. dem Ich, was ihm als Substanz zugrunde liegt. Dieses gewinnt aus dem Gedicht sein Selbst«. ⁹ In dieselbe Funktion – man könnte sie poetische Funktion nennen – tritt seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts parallel zur Entstehung der subjektbezogenen Naturlyrik auch die bildende Kunst, insbesondere die Malerei, mit einer neuen Form dessen, was man nun in einem neuen Sinn als »Gemälde« zu charakterisieren hat. Dieses ist weder für ein Studiolo noch für eine Fürstengalerie gemalt, wenn es auch in dieser Tradition steht, sondern für das bürgerliche Interieur. Dieses wäre das repräsentative Wohnzimmer, der Salon des Privathauses oder aber das Museum, das erst jetzt als sich an eine bürgerliche Öffentlichkeit richtende Institution entsteht. Eigentliche Funktion des Gemäldes, und eine

⁸ Ebd., S. 9.

⁹ Karl Pestalozzi, Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik, Berlin 1970, S. VIII.

der wesentlichen Funktionen des neuen Museums, ist es, dem Bürger Gelegenheit zu bieten, seine Subjektivität als Innerlichkeit auszubilden, und darin seine spezifische Identität zu realisieren.

Dabei ist zu beachten, dass das neue Gemälde wie das neue Gedicht nicht ohne seine medialen Vehikel zu denken ist. Das Gedicht ist nicht ohne Buch, Almanach, Lesung zu denken. Das Gemälde kann nicht ohne Ausstellung, Kunsthandel, Kunstmuseum vorgestellt werden, aber auch nicht ohne die Reflexionsinstanzen, nicht ohne den Kunstkommentar. Denn der neue Kunstbegriff ebenso wie der Begriff der Subjektivität wird im kommunikativen Prozess überhaupt erst objektiviert. Diese Subjektivität gibt es nicht als Zustand, sondern nur als Vollzug.

KUNSTGESCHICHTE ALS OBJEKTIVIERUNGSINSTANZ

An der Ausbildung des Kunstbegriffs sind demnach in unterschiedlicher Weise neben der Ästhetik auch die Kunstkritik und die historisch orientierte Kunstgeschichte beteiligt. Es handelt sich um unterscheidbare, auch rivalisierende Diskurse, doch sind sie in komplexer Weise spannungsvoll verbunden, zumindest aufeinander bezogen. Eine gleichsam katalytische Funktion haben dabei zweifellos Hegels *Vorlesungen über Ästhetik*, in denen die Kunst zwar philosophisch, aber zugleich auch in ihren konkreten Äußerungen beachtet, in ihren einzelnen Formen historisiert und der wissenschaftlichen Erkenntnis anheim gestellt wird. Hegel formuliert damit die Herausforderung der Kunstwissenschaften des 19. Jahrhunderts schlechthin, die sich der von ihm gestellten Aufgabe annehmen werden, wissenschaftlich zu ergründen was Kunst sei; historisch oder aber ästhetisch, doch eigentlich in beiderlei Hinsicht.

Diese beiden Zugänge zu vermitteln kann man als Lebensproblem und Programm Friedrich Theodor Vischers bezeichnen. Als Philosoph und Ästhetiker orientierte sich Vischer an Hegel und dessen Subjektivitätskonzeption und ist in dessen Nachfolge im Laufe eines Lebens bestrebt, zwischen den Diskursen das hier angesprochene Thema der Konstitution und Objektivierung von Subjektivität anhand der Kunst einer Vermittlung zuzuführen. Ich merke hier an, dass der Auseinandersetzung mit diesem Grundproblem jener Impuls der Einfühlungstheorie entspringen sollte, der im Werk des Sohnes, des Kunsthistorikers Robert Vischer, weitergeführt und für die Entwicklung des Faches zum Ende des Jahrhunderts in verschiedenen Formen fruchtbar werden sollte.

Friedrich Theodor Vischer hat sich selbst nie als Kunsthistoriker verstanden. Aber als Kritiker ebenso wie als Philosoph, der als junger Mann

Maler werden wollte, wie er in seiner Lebensbeschreibung hervorhebt, hatte er stärker noch als Hegel (der auch in dieser Hinsicht sein Vorbild sein konnte) ein Auge für die praktische Kunsttätigkeit. Er beobachtet und kommentiert die zeitgenössische Kunst, liest und kommentiert bald aber auch die neu entstehende kunsthistorische Literatur.

Die Verbindung zu der sich entwickelnden Kunstgeschichte ist in bezeichnender Weise in Vischers Lebensbericht angezeigt. Die Ausgangslage war zunächst undifferenziert, in der Tradition der klassischen Antiken- und Italienverehrung, eine Kunstreiseerfahrung. In Berlin verbrachte er 1832/33 ein Gastsemester und lernte unter anderen Franz Kugler und den späteren Kunsthistoriker und Herausgeber der Hegel'schen Ästhetik Gustav Heinrich Hotho kennen. Die Rückreise führt ihn über Dresden, Prag, Wien und München zurück in die Heimat. Er besuchte ohne große Vorbereitung im Sinne einer Bildungsreise jeweils die Gemäldesammlungen, in Dresden auch die Sammlung von Gipsen. Im *Lebensgang* berichtet er, es hätten diese Begegnungen wohl »unbewußt« die Wendung seines Sinnes zu der »Welt der reinen Formen als seiner eigentlichen Heimat« bewirkt.¹⁰ Sein »Entzücken«, das er empfand, sei allerdings barer »Genuß dieser Betrachtung, allgemeine schwungvolle Hebung des Innern« gewesen. Es fehlten »klare Unterscheidungslinien«, die ihm damals den Blick hätten leiten können:

Ich hatte ja z. B. noch gar keinen Rahmen, den Schulen und Meistern ihre geschichtliche Stelle anzuweisen, noch keinen Anhalt, den Unterschied der Stile aus einem Entwicklungsgang durch kulturhistorisch und ethnologisch bedingte Epochen und aus diesem Standpunkt auch das Fremdartige und Abstoßende¹¹ zu begreifen.

Intuitiv-begeisterter Kunstgenuss prägt auch das Italienerlebnis, das Vischer in Goethescher Tradition nachzuvollziehen sucht, doch konnte er für die erste Reise nach Italien 1839/40 bereits Franz Kuglers 1837 eben erst erschienenen *Handbuch der Geschichte der Malerei* zur Vorbereitung nutzen, ebenso das *Handbuch der Archäologie* Karl Otfried Müllers. Unfehlbar begegnet er den »vorraphaelischen Schulen und Meistern«, die er davor nur als Namen gekannt hatte, wie er in seinem Lebensbericht schreibt – aber eben doch immerhin dem Namen nach, und er erinnert deren »rührende Unschuld, innige Anmut und herrliche Naivität«, die ihn zum »Nazarener« gemacht hätte, »wäre nicht sonst dagegen gesorgt

¹⁰ Friedrich Theodor Vischer, *Mein Lebensgang*, in: *Kritische Gänge*, Bd. 6, hrsg. v. Robert Vischer, München 1922, 439-505, hier S. 464.

¹¹ Ebd.

gewesen«. ¹² Seine Partei ist aber von vornherein eher die klassische Linie eines Goethe. Und so zitiert er in der Beschreibung eines eigentlichen Läuterungserlebnisses passend aus dessen Römischen Elegien, indem er seine Erfahrung sehr relativiert

als ein neues Beispiel der Tränkung, Umbildung, Befruchtung nordischer, subjektiver, zu sehr nach innen lebender Menschennatur durch die große, freie, objektive Natur des Südens, der klassischen Kunst und der Renaissance. ›Subjektiv‹: auch ich trug ja nicht wenig des trüben Wesens in mir um, das ›über sein Ich, des unbefriedigten Geistes düstere Wege zu spähn, still in Betrachtung versinkt‹. ¹³

Im Wortlaut klingt hier die Formulierung Hegels in der Frühschrift *Glaube und Wissen* nach. Subjektivität wird hier ausdrücklich mit jenem »Überschuss von Innerlichkeit im nordischen Naturell« in Verbindung gebracht und das Erlebnis der klassischen Antike als Schlüsselerlebnis beschrieben, welches die Wendung zum sinnlichen Lebensgenuss und Selbstempfindung einleitet und letztlich zur objektivierenden Anschauung der Welt führt. Dieser Wendung Vischers geht chronologisch unmittelbar die Abwendung von der spekulativen Philosophie voran. Schon beim Versuch, erste Vorlesungen in Hegel'scher Manier über Philosophie zu halten, meinte er erkennen zu müssen, dass er in diesem Metier nicht produktiv sei: er habe eingesehen, dass er »nichts mehr zu sagen habe, wo Anschauung und Phantasie nichts mehr zu sagen hat«, doch allerdings die Chance sah, mit dem »Schlüssel« der Philosophie mehr zu sagen, »Tieferes und Klareres« als wer »ohne Dialektik, ohne den Sinn der Einheit, des Unterschieds und des Flusses zwischen beiden [...] an Stoffe der äußeren und der inneren Erfahrung geht.« ¹⁴ Man kann diese Bemerkung von 1882 als Kritik jener anderen Formen der Auseinandersetzung mit Kunst deuten, der reinen spekulativen Ästhetik, aber auch der neuen, sich als »Erfahrungswissenschaft« definierenden Kunstgeschichte eines Karl Friedrich Rumohr und Franz Kugler. Über Kugler hatte Vischer 1844 geschrieben, und es kann hier nur das 1842 erschienene *Handbuch der Kunstgeschichte* gemeint sein, er verschmähe:

die philosophische Erkenntnis der inneren Notwendigkeit eines Entwicklungsgangs nach einem bestimmten Ziele hin, das als Aufgabe der modernen Kunst zu begreifen ist, es fehlt ihm an einer scharfen Erfassung der bewegenden Seele im Mittelpunkte der Kunstgeschichte, d. h.

¹² Ebd., S. 474.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 472.

des Bandes zwischen der Kunst und der Religion als eines flüssigen Verhältnisses, das mit der Bewegung und kritischen Läuterung des letzteren seinen Charakter wesentlich verändert und endlich die Kunst in die Welt und Freiheit für immer entläßt.¹⁵

Der Aufsatz, in welchem diese Bemerkung fällt, trägt den Titel *Deutsche Kunstgeschichte*. Vischer bespricht darin eine Reihe von jüngeren Büchern über deutsche Kunstgeschichte, besonders aber die *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei* des Hegelschülers Gustav Heinrich Hotho (Berlin 1843) und fühlt sich endlich berufen, eine eigentliche Definition dessen zu geben, was ein Kunsthistoriker sei: An erster Stelle und in Unterscheidung vom »politischen Historiker« wird die »reine Liebe zum wirklichen Kunstwerk« benannt, der »volle und ganze Sinn der Anschauung«. Wie der »Künstler nur in Formen denkt«, so solle er sich »mit den Nerven, mit jener Sinnlichkeit, welche überall zur Kunst gehört, [...] sich hineinleben«. Er müsse nicht Künstler sein, aber einen Sinn für dessen Handwerk haben. Dabei soll er im Gegensatz zum Künstler sich gleichermaßen mit allen Formen der Kunst »liebend«, aber doch auch distanziert befassen, um den gesamten historischen Gang erfassen zu können:

Er soll jedes Kind der Kunst so lieben, als wäre es sein eigenes, und doch jedes sich so gegenüberhalten, als wäre es ihm fremd; er soll die innere Seele des ganzen historischen Ganges mit erfassen, über demselben stehen und jedes einzelne ebenso nur als einen Punkt in demselben begreifen, als er sich liebend darein versenkt.

So soll er gleichermaßen »Überblick und Tiefblick« besitzen. Hier kennt Vischer zwei Arten. Die eine wäre »in der Form eines gesunden, halbbewußten Tastsinns, wie Rumohr«. Die zweite Form, die er als »freilich das Höhere und Wahre« bezeichnet, wäre jene des »philosophischen Begriffes«. Es gehört weiter dazu die kritische Anschauung und Kenntnis der Archivalien und der Objekte aus eigener Anschauung. In strenger Unbefangenheit, aber doch »auf der Höhe der Zeitenbildung stehend« und im Wissen um die Ausrichtung der Gegenwart wäre es die Aufgabe des Kunsthistorikers, die Strömung der Vergangenheit zu verstehen.¹⁶

¹⁵ Friedrich Theodor Vischer, *Deutsche Kunstgeschichte*, in: *Kritische Gänge*, Bd. 5, hrsg. v. Robert Vischer, München 1922, S. 98-172, hier S. 98f. Erstmals erschienen in: *Jahrbücher der Gegenwart*, September und Dezember 1844, S. 831-854, 1012-1061. Der Aufsatz enthält eine Besprechung einer Reihe jüngerer Publikationen zur deutschen Kunstgeschichte, u. a. des Buches von Hippolyte Fortoul, *De L'art en Allemagne* (1844).

¹⁶ Vgl. ebd., S. 107-108.

Es liegt damit ein selten vollständiges, ausformuliertes Idealbild einer noch in den Anfängen stehenden wissenschaftlichen Disziplin vor, das allerdings Aspekte in einer Weise zu verbinden sucht, die in der zeitgenössischen Diskussion durchaus umstritten war und dies auch blieb. Grundsätzlich geht es um die Versöhnung von philosophischem Gedanken und konkreter Weltanschauung in einer Person. Klar ist ausgesprochen, was Vischer sich prinzipiell von der Beschäftigung mit Kunst verspricht, indem er in der Geschichte der Kunst den »im Sinnlichsten reinsten Ausdruck der Geschichte des Geistes« sehen zu können glaubt. Damit meint er nicht nur die bildende Kunst. Doch hat deren Geschichte als Inbegriff der »Kunstgeschichte« ein besonderes Gewicht.

DAS SCHÖNE ALS »AKT« KRITISCHER »EINFÜHLUNG«

Die Geschichte des Geistes in seinen Objektivierungen in der Kunst zu verfolgen, ist wohl als ein Hegel'sches Programm zu bezeichnen, das im Hintergrund von Vischers Ästhetik steht, wobei das historische Moment gegenüber dem systematischen zurücktritt, eigentlich wohl verschwindet. Vischer hat seine *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* ausdrücklich zum Gebrauch für Vorlesungen bestimmt. In den dreißiger Jahren begonnen und 1857 mit dem letzten neunten Band abgeschlossen, dem ein Registerband folgte, ist der Bauplan des Werks trotz seiner Größe wohl als schlicht und übersichtlich zu bezeichnen. Schon in einer 1837 veröffentlichten Gliederung ist er im Prinzip festgelegt. Drei Teile werden unterschieden, beginnend mit der Bestimmung des »Schönen an sich« in seinem allgemeinen Begriff als Metaphysik des Schönen. Teil zwei behandelt in zwei Unterabteilungen in jeweils »einseitiger Existenz« das Schöne nach seiner »objectiven Existenz« als Naturschönheit beziehungsweise als »subjective Existenz« in der Phantasie. Der dritte Teil ist der Kunst gewidmet, die als Synthese bestimmt wird, als »Entäußerung der Phantasie zur Kunst«. Man könnte auch sagen als Objektivierung des in der Phantasie gebildeten Subjektiven. In Vischers Formulierung heißt dies »Entäußerung der Phantasie zur Kunst, zum höheren subjectiv-objectiven Dasein der Schönheit.«¹⁷

¹⁷ Friedrich Theodor Vischer, Ueber das Erhabene und Komische: ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen, Stuttgart 1837, S. 230: »I. Das Schöne an sich, sein allgemeiner Begriff. Metaphysik des Schönen. II. Das Schöne in einseitiger Existenz. 1. Objective Existenz des Schönen in der unmittelbaren Wirklichkeit der natürlichen und geistigen Welt: Naturschönheit, 2. Subjective Existenz in der Phantasie. III. Entäußerung der Phantasie zur Kunst, zum höheren subjectiv-objectiven Dasein der Schönheit.«

Der große Bau ist ähnlich wie Hegels *Vorlesungen über Ästhetik* dialektisch in »Stufenfolgen« entwickelt, was sich auch in der Behandlung der verschiedenen Kunstformen im dritten Teil zeigt. An letzter Stelle, und damit auf höchster Stufe, ist die Poesie zu finden, da in ihr erst die »Idee des Schönen ihren ganzen Inhalt zu adäquater Existenz entfaltet«. ¹⁸ Die bildenden Künste, obzwar Vischer sie sehr hoch schätzt, sind weiter unten angesiedelt, da sie als »objective« Künste gelten. Auch innerhalb der bildenden Künste wird wiederum eine Stufenleiter nach demselben Prinzip aufgebaut. Am Beginn steht die Baukunst (sie wird als »objectiv« charakterisiert), gefolgt von der Plastik (»Eindringen des Subjectiven noch als unmittelbare Einheit des Geistes mit seinem Leibe«). Als höchste der bildenden Künste wird die Malerei behandelt, der bescheinigt wird, dass in ihr das »Durchdringen des Subjectiven« erfolge. ¹⁹

Während der sich über zwei Jahrzehnte erstreckenden Arbeit wird Vischer den Bauplan streng verfolgen. So sehr er bald am großen Werk zweifelt, er hält auch in seiner nach Abschluss veröffentlichten, noch einmal über zweihundert Druckseiten umfassenden *Kritik meiner Ästhetik* an der Idee fest, dass es möglich und sinnvoll wäre, die Ästhetik in dieser Weise als System darzustellen. Doch das Resultat muss ein Monstrum genannt werden, an dessen knöchernes Skelett hunderte von Paragraphen geheftet sind, deren Erläuterungen im Vortrag von vielfältigen Erwägungen und zahllosen Beispielen sich verlieren. Gleichwohl handelt es sich um einen ernsthaften, gegen die immer stärkeren eigenen Zweifel gerichteten Versuch, auf metaphysischer Grundlage »all das zu versöhnen, was das bürgerliche Bewusstsein als Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, Gedanke und Anschauung, Abstraktion und Sinnlichkeit erfahren hatte«, ²⁰ womit der Kunst eine Aufgabe übertragen wird, die zuvor der Religion oder Metaphysik vorbehalten war. Das monumentale Gebäude täuscht allerdings über den eigentlichen Gehalt hinweg, der nicht im System an sich, sondern in der Ausführung der Überlegungen liegt. Das System ist, so kompliziert es auch ausdifferenziert sein mag, weniger wichtig als die Durchführung, die Paragraphen weniger interessant als die schweifenden Überlegungen in den Erläuterungen, in denen immer wieder ein Begriff, ein Gedanke mit der objektiven Realität der Kunst in Übereinstimmung zu bringen versucht wird. Die Unzahl von zugefallenen

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Friedrich Theodor Vischer, Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik, in: *Kritische Gänge*, Bd. 4, hrsg. v. Robert Fischer, München 1922, S. 159-197, hier S. 197, erstmals in *Jahrbücher der Gegenwart*, Dezember 1843, S. 345-46, 349-50, 355-56, 359-68.

²⁰ Heinz Schlaffer / Dirk Mende, Friedrich Theodor Vischer 1807-1887, *Marbacher Magazin Sonderheft 44/1987*, hrsg. v. Ulrich Ott, Marbach a. N. 1987, S. 54.

Beobachtungen, geistreichen Kommentaren und strengen Urteilen über historische und aktuelle Kunstwerke sind nicht nur Füllwerk, sie zeigen vielmehr als Überlegungen zur gegebenen Sache, dass das Werk Vischers im Prinzip den Vollzug dessen repräsentiert, was er als »das Schöne« meint: Die Ästhetik selbst als ganze wäre die Entäußerung einer *subjektiven* Vorstellung des Schönen im Versuch, sie in der begrifflichen Arbeit am Gegenstand des Kunstwerks zu objektivieren.

Es liegt darin so etwas wie eine performative Komponente, die vielleicht der interessanteste Aspekt an Vischers ästhetischer Theorie ist. Gerade weil seine Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk nicht bloß spekulative Philosophie ist, sondern begrifflich fundierte Kritik am konkreten Objekt, kann sie als begrifflich objektivierter »Einfühlungsarbeit« bestimmt werden, in deren Folge sich eigentlich erst ereignet, was das Kunstwerk beinhaltet. In der *Kritik meiner Ästhetik* hat Vischer die sich ihm offenbar schon während der Arbeit erschließende Einsicht formuliert. Auf den ersten Seiten merkt er an, der entscheidende Fehler im System sei die Meinung gewesen, es könne ein Naturschönes an sich geben. Dies verwirft er und kommt zu der für sein Gebäude buchstäblich grundstürzenden Einsicht, dass es ein objektives Schönes gar nicht geben könne:

Das Schöne ist einmal nicht einfach ein Gegenstand, das Schöne wird erst im Anschauen, es ist Kontakt eines Gegenstandes und eines auffassenden Subjekts, und da das wahrhaft Tätige in diesem Kontakte das Subjekt ist, so ist es ein Akt. Kurz das Schöne ist einfach eine bestimmte Art der Anschauung.²¹

DAS »STIMMUNGSBILD«

Dies soll nun wohl nicht geradezu heißen, dass jeder beliebige Gegenstand zum Objekt ästhetischer Anschauung werden kann, was aber immerhin als Perspektive aufscheint. Zumindest kann auch das nicht-Menschliche, die Natur, die Dinge, Gegenstand ästhetischer Anschauung werden. Gemeint ist aber hier durchaus, dass solche bestimmte Art der Anschauung im Angeschauten ein Äquivalent benötigt. Es ist dort erfolgreich, wo schon in der Herstellung der Künstler dem entgegengearbeitet hat, was als subjektiver Symbolisierungsakt des Betrachters zu bezeichnen ist.

Das Kunstwerk, welches dieser Wahrnehmung entspricht, wäre jenes Wohnzimmergemälde, von dem hier einleitend die Rede war, und das dem

²¹ Friedrich Theodor Vischer, *Kritik meiner Ästhetik*, in: *Kritische Gänge*, Bd. 4, hrsg. v. Robert Vischer, München 1922, S. 222-419, hier S. 224.

entspricht, was in der Literatur das Gedicht ist. Den Begriff dieses Gemäldes entwickelt Vischer nun nicht zufällig anhand der Landschaftsmalerei, jener der Naturlyrik entsprechenden Gattung, in der die unbeseelte Welt der Naturdinge als geformtes Kunstschönes erscheint. Das Prinzip der Landschaftsmalerei sollte Vischer in der Ästhetik mit dem Begriff des »Stimmungsbildes« benennen. Schon in seinem Aufsatz *Über den Zustand der jetzigen Malerei* von 1842 ist das Konzept in hinreichender Vollständigkeit entwickelt. Hier beschreibt er ausführlich ein Gemälde des Düsseldorfer Malers Karl Friedrich Lessing mit dem Titel *Die tausendjährige Eiche*. Ausgangspunkt ist die Begabung der Düsseldorfer Maler zur Darstellung von »Sentimentalität« und ihre Neigung, »ihre Stoffe beim lyrischen Dichter zu holen«, die Vischer als »eine echt moderne Erscheinung« bezeichnet, die allerdings ein Problem bietet, da sich »die Sentimentalität nicht gern mit dem Leben einlässt«. Für besonders problematisch hält er die Einfügung von sentimentalen, er spricht hier von »novellenartigen« Staffagen in der Landschaft, wozu er das erwähnte Gemälde anführt:

Eine tiefe Waldschlucht im Gebirge; an jähem Absturz zwischen zerklüftetem, von wuchernden Waldkräutern bedecktem, von einer Quelle durchrieseltem Gestein steht eine uralte Eiche zwischen stämmigen hohen Buchen und verschlingt die weit ausgreifenden knorrigten Äste mit diesen zu einem dichten Laubdach, durch das kaum ein Blick des Himmels dringt. Durch die Stämme verliert sich der Blick in der tiefen Bläue des fernen waldigen Grundes. Eine unendliche Waldeinsamkeit; man meint den feuchten Geruch der Moose zu riechen, hallende Töne, Sausen und Weben, den Hammerschlag der Berggeister in der Tiefe zu vernehmen, und es ist, als müßte das Herz an diesem König der Bäume, dem ehrwürdigen Zeugen eines gewaltigen elementarischen Lebens, diesem uralten Waldgreis, an dessen unbewegtem Scheitel Jahrhunderte vorübergingen, den Antheil nehmen, den es an einem ehrwürdigen, das gewöhnliche Maß unsers Geschlechts weit überdauernden Menschenlebens nimmt; ja wir sind jetzt geneigt, das dumpfe Gedränge der hilflichen kleinen Menschen diesem gediegenen, um die zerrüttenden Leidenschaften des heißen Menschenherzens unbekümmerten, kühlen und stillen Walten bauender Naturkräfte gegenüber gering zu schätzen, dem wir doch zugleich etwas von einer menschlichen Seele leihen. Aber was schleicht sich zwischen unsere Betrachtung? Welches frostige und unzeitige Grübeln stört unsere Empfindung? An der Eiche ist ein Muttergottesbild, vor ihm knieen betend eine Dame und ein Ritter in wohlgeählter romantischer Garderobe; sie scheinen auf der Reise zu sein,

denn zwei Pferde, ebenfalls sorgfältig umhängt mit ritterlichem Reit- und Reifezeug, trinken am Bach. Was wollen diese Leutchen? Sind sie nur so unterwegs, oder hat der Ritter die Dame entführt und beten sie nun für das Glück ihrer Liebe, liegt vielleicht eine bestimmte Novelle zugrunde, oder ist es freie Phantasie, oder – oder? Kurz, wir grübeln, statt zu genießen; der ästhetische Eindruck der Landschaft als Landschaft ist aufgehoben, die Staffage zieht anspruchsvoll das Interesse auf sich, das ungeteilt jener gehören sollte, und der Künstler hat sein eigenes Werk entzweigeschnitten.²²

Die Passage gibt authentisch als poetische Beschreibung den vom Autor vollzogenen Prozess der Verbindung von Subjekt und Objekt im Akt ästhetischer Erfahrung wieder. Doch ist dieser Akt nicht vollständig gelungen. Vielmehr kommt es offensichtlich zu einer Störung, die Vischer in der folgenden Erörterung analysieren wird. Grundlage hierzu, wiewohl nicht zitiert, sind die seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts bei Johann Georg Sulzer, Friedrich Schiller und anderen formulierten Überlegungen zu jenem Prozess, den Friedrich Theodor Vischers Sohn, der Kunsthistoriker Robert Vischer, in seiner Dissertation von 1872 als »Einführung« präzise bezeichnen wird; was der Vater im späten Aufsatz 1887 über *Das Symbol* aufgreift und bestätigt. »Einführung« ist eben jene prozessuale Verbindung der eigenen Empfindung mit dem objektiv Gegebenen des Gemäldes, in deren Folge Subjektivität sich ereignet.

Ich greife nur die Passagen heraus, in welchen die Terminologie Vischers zum Tragen kommt: »Die elementarische Natur mit dem Pflanzenreiche«, so Vischer,

erscheint dem menschlichen Bewußtsein durch eine dunkle Symbolik des Gefühls als ein objectiver Widerschein seiner eignen Stimmungen. [...] die Natur spricht, sie tönt uns als verhallendes Echo unsrer Seele. Es beruht aber dieses Geheimniß der landschaftlichen Stimmung auf einem Acte, der als eine Einheit zweier Momente zu fassen ist. Das erste ist ein Leihen; denn da wir uns wohl bewußt sind, daß die Natur, das stumme Reiche der Notwendigkeit, nichts von den Gefühlsbewegungen des subjectiven Lebens weiß, so müssen wir ihr eine Theilnahme an diese erst unterlegen.²³

²² Friedrich Theodor Vischer, Die Aquarell-Copien von Ramboux in der Gallerie zu Düsseldorf, 1. Einleitende Betrachtungen über den Zustand der jetzigen Malerei, in: Kritische Gänge, Bd. 1, hrsg. v. Ludwig Friedrich Fues, Tübingen 1844, S. 207-234, hier 220-221. Zuerst erschienen im Deutschen Jahrbuch für Wissenschaft und Kunst (1842).

²³ Ebd., S. 221-222.

Die Argumentation wird fein erläutert und mündet endlich in der Feststellung, »der eigentliche Inhalt des Landschaftsgemäldes ist demnach ein Weiderschein des subjectiven Lebens im Reiche des objectiven Naturlebens.«²⁴

Als Begründung für den offenbar spontan erfolgenden Prozess des symbolischen »Leihens« rekurriert Vischer auf spekulative Überlegungen. Es wird erwogen, dass der Mensch unwillkürlich in der Natur seine »Mutter« erkenne, die er wieder suche »und so die zerfallnen Pole des Universums wieder zu einigen, die Urperson herzustellen«²⁵ bestrebt sei. Aus solcher metaphysischer Begründung der Einfühlung aus der Grundkonstitution des Menschen als von der Natur getrennte Natur, als »Dividuum«, lässt sich erkennen, dass Vischer den Akt der ästhetischen Erfahrung als eine Überwindung des Differenzproblems bestimmt. Und dennoch ersetzt die Einfühlung nicht kompensatorisch bloß eine verlorene Einheit, reinszeniert nicht die Erfahrung eines Absoluten. Vischers Konzept ist, wenn nicht geradezu in metaphysischer Hinsicht leer, so doch vor allem reflexiv: Denn der Betrachter erfährt sich selbst als fühlendes, eigentlich aber symbolisierendes Wesen, als Subjekt, das seine Identität in der Differenz zum Gegenüber erst bestimmen kann, indem es in dieser erkennt, was er, der Betrachter, selbst hineingelegt hat.

Hierzu gehört, dass der ästhetische Akt der Einfühlung fragil ist und nicht zu einem sicheren Wissen führt, sondern eben in dieser schwebenden Beziehung besteht. Der Begriff der »Stimmung« bezeichnet diesen Schwebezustand treffend. Das Gefühl der Übereinstimmung des Subjekts mit dem Objekt kann jederzeit gestört werden – sogar im Verlauf der Betrachtung des Gemäldes selbst. Dies geschieht im vorliegenden Fall, sobald die Staffage bemerkt wird. »Aber was schleicht sich zwischen unsere Betrachtung? Welches frostige und unzeitige Grübeln stört unsere Empfindung?« heißt es in Vischers Schilderung. Die Staffage stört, einmal weil sie ablenkt, indem Menschen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen. Sie stört aber auch, weil die Anwesenheit einer sekundierenden, also in der Meinung des Künstlers und des Publikums gefühlsmäßig analogen Szene dem Betrachter erst bewusst macht, dass er fälschlicherweise die Natur einführend beseelt, während er doch immer schon weiß, dass nur Menschen Gefühle haben: »So erinnern wir uns plötzlich, daß Gemüth und Geist nur im Menschen zu suchen sind, und jenes Leihen hört auf.«²⁶ Die ästhetische Empfindung erlischt – so meint Vischer, aber eigentlich

²⁴ Ebd., S. 223.

²⁵ Ebd., S. 221.

²⁶ Ebd., S. 223.

macht die Störung auch bewusst, dass es die Empfindung als Gestimmtheit überhaupt gibt, und sie macht auch deutlich, dass der hier vollzogene Prozess der Erfahrung produktiv sein will, dass es eine aktive Handlung des Betrachters ist und nicht ein passives Nachvollziehen.

In diesem hier vorgeführten Prinzip der symbolischen Beseelung liegt der Kern von Vischers Kunstauffassung. So sehr sie in der Tradition der philosophischen Ästhetik seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert steht, unterscheidet sie sich dem Ansatz nach aber doch deutlich von der Auffassung eines Johann Georg Sulzer, der die Wirkungsmacht der Natur auf das Gemüt in seinem Artikel über die Landschaft beschrieben hatte, aber auch von den Theorien eines Fernow oder Carus, durch die deutlichere Benennung des aktiven Parts des Betrachters. Die Vischers Überlegungen wohl am nächsten kommende Formulierung findet sich denn auch nicht in den von Naturmystik durchdrungenen romantischen Theorien, sondern bei Friedrich Schiller. In einem Aufsatz über Matthissons Gedichte (1794) hat Schiller Landschaftsdarstellung als Gegenstand der bildenden Kunst verteidigt, insofern sich in ihr Empfindungen artikulieren können. Landschaftliche Natur kann, ähnlich der Musik, durch eine »symbolische Operation« buchstäblich »in die menschliche« Natur verwandelt werden.²⁷ Sie wird als »Darstellung des Empfindungsvermögens, mithin Nachahmung menschlicher Natur«²⁸ bestimmt und ist unter dieser Bedingung ein würdiger Gegenstand der Kunst, da sie wiederum im Betrachter Ideen erwecken kann. Der Landschaftsmaler ebenso wie der Musiker bewege »bloß durch die Form«, so Schiller »das Gemüt zu einer gewissen Empfindungsart und zur Aufnahme gewisser Ideen« und »stimme« dadurch die Seele »sittlich«. Entscheidend ist schon für Schiller aber, dass den eigentlichen »Inhalt« zu finden der »Einbildungskraft des Zuhörers und Betrachters« überlassen bleibe.²⁹ Dieser letzte Punkt ist entscheidend: Stimmungshaften Wirkung gelingt nur, wenn sie gerade nicht auf der simplen Illustration einer poetischen Vorlage beruht, wenn die Einbildungskraft tätig werden kann.

In Vischers *Ästhetik* ist das Problem der Störung noch einmal ausformuliert und in wünschenswerter Klarheit mit anderen Beispielen illustriert. Im Abschnitt über die Malerei wird hier die Gattung der Landschaftsmalerei mit einem Paragraphen eingeführt, der sie als idealisierende

²⁷ Friedrich Schiller, Über Matthissons Gedichte, in: Sämtliche Werke, Bd. 5, hrsg. v. Wolfgang Riedel, München 2004, S. 992-1011, hier S. 998. Darauf weist schon Götz Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983, S. 53, hin.

²⁸ Ebd., S. 999.

²⁹ Ebd., S. 1000. Dazu siehe auch: Werner Busch (Hrsg.), Landschaftsmalerei, Berlin 1997, S. 230.

Überformung der gegebenen Erscheinung der unorganischen und vegetabilischen Natur definiert, mit dem Zweck des »Ausdruck[s] einer geahnten Seelenstimmung« (§ 698). Entsprechend wird sie – was für die Bewertung der Gattung in der Stufenfolge entscheidend ist – als musikalischen oder lyrischen Charakters bestimmt. Das Prinzip solcher Kunst ist ihre Offenheit für Subjektivität: Demnach wäre es ein »ästhetischer Fehler, wenn der Künstler [...] bestimmte Gedanken mit sichtbarer Ausdrücklichkeit in der Landschaft andeutet«. ³⁰ Man könnte hier an Caspar David Friedrichs Landschaften denken, in denen die religiöse Symbolik oft überdeutlich angezeigt wird. Noch illustrativer ist das Beispiel, das Vischer hier selbst heranzieht, nämlich das Gemälde *Klosterhof im Winter*, wiederum von Carl Friedrich Lessing. Dieses Werk kritisiert Vischer mit dem Hinweis auf seine allzu deutliche Absichtlichkeit:

Man fühlt die Absicht und wird dadurch aus jener Dämmerung des Leihens, wodurch wir der Natur Empfindungen unterlegen, gerade herausgeworfen, man fühlt, daß zu viel geliehen und daher das Unwillkürliche des Leihens aufgehoben ist. ³¹

SCHLUSS

Man kann die *Ästhetik* Friedrich Theodor Vischers als kauzigen Versuch der Rettung eines verlorenen Kontinents beschreiben, als Endpunkt der metaphysischen Systemphilosophie. Doch enthält sein gescheitertes Projekt auch einen Lösungsansatz. Ich sehe ihn in der pragmatischen Objektivierung der Erfahrung des Betrachters im Prozess der ästhetischen Aneignung, welche die eigene Subjektivität als produktiven Symbolisierungsakt beinhaltet. Vischer hat diesem Thema jenen letzten Aufsatz von 1887 über *Das Symbol* gewidmet, der bekanntlich von Aby Warburg und Edgar Wind intensiv studiert worden ist. ³² Er zieht in mancher Hinsicht eine

³⁰ Friedrich Theodor Vischer, *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen*, III. Teil, 2. Abschnitt, Heft 3 (Die Malerei), Stuttgart 1854, S. 648-649.

³¹ Ebd., S. 649.

³² Aby Warburg, Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, Hamburg und Leipzig 1893, Vorwort, S. 13. Hier heißt es am Ende: »Nebenbei sei bemerkt, dass dieser Nachweis für die psychologische Aesthetik deshalb bemerkenswert ist, weil man hier in den Kreisen der schaffenden Künstler den Sinn für den ästhetischen Akt der »Einfühlung« in seinem Werden als stilbildende Macht beobachten kann«. Die Fußnote führt Robert Vischers Abhandlung auf und mit dem Vermerk »dazu« den Symbolaufsatz des Vaters. – Siehe weiter: Bernhard Buschendorf, *Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind*, in: Edgar Wind, *Kunsthistoriker*

Summe. Im Kern ist es der Versuch, jenen Akt der ästhetischen Erfahrung, in dessen Konsequenz sich das Schöne ereigne, als aktive Symbolisierungshandlung zu definieren, ein Akt, den er nun, im Rekurs auf die hier lange referierte Doktorarbeit seines Sohnes Robert Vischer *Über das optische Formgefühl* (1873) als »Einführung« bestimmt. In diesem Vorgang entstehe in der Vorstellung des Betrachters erst das Schöne. Noch einmal ist damit die These vom aktualen Charakter desselben wiederholt.³³ Das Schöne ist die Realisation einer Vorstellung, die Bedeutungsübertragung selbst, die Art und Weise der willkürlich / unwillkürlichen Verbindung von Bild und Sinn im Akt der ästhetischen Einführung, bei der sich »Unfreiheit und Dunkel mit Freiheit und Helle« verbinden.³⁴ Der Gehalt dieser Vorstellung ist im Vorgang selbst enthalten, es ist das, was sich in diesem Vorgang erst konstituiert: Subjektivität, symbolische Selbstobjektivierung an einem Gegenstand, der weder schön noch hässlich ist, aber diese Offerte zur Einführung macht. Auf diese Erfahrung hin ist jenes Kunstwerk konzipiert, das im »Stimmungsbild« exemplarisch greifbar wird.

und Philosoph, hrsg. v. Horst Bredekamp, Bernhard Buschendorf, Freia Hartung, John Michael Krois, Berlin 1998, S. 227-248. – Zu Vischers Symbolbegriff vgl. auch Götz Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln 1983, S. 52-68.

³³ »Längst ist ja erkannt«, so Vischer, »daß das Schöne überhaupt kein einfaches ist wie ein chemisches Element. Das Schöne, d. h. der Akt, der Kontakt zwischen Subjekt und Objekt, wodurch das entsteht, was wir das Schöne oder die Schönheit nennen, ist ein Ineinander von mehreren Akten. So wird denn auch die eine seiner Hauptformen, das Hinübersetzen der Seele von Seiten des Subjekts in ein unpersönliches Objekt ein solches Ineinander, eine Summation sein, und die Analyse muß ergeben, wie sich darin ein innigeres von einem relativ mehr äußerlichen Eintragen inneren Lebens in das gegebene Objekt unterscheidet.« Friedrich Theodor Vischer, *Das Symbol*, in: *Kritische Gänge*, Bd. 4, hrsg. v. Robert Vischer, München 1922, S. 420-456, hier S. 438.

³⁴ Ebd., S. 453.