

## Die Entschärfung der Entladung

### Katharsis und ästhetische Lust in der psychologischen Ästhetik um 1900

„Einen für das Fühlen gewisser allermodernster Kreise bezeichnenden Versuch, die Entladungstheorie mit den mehr als fragwürdigen Vorstellungen des bekannten Doktor Freud zu verbinden, finde ich bei Hermann Bahr (Dialog vom Tragischen, Berlin 1904, S. 23ff.).“<sup>1</sup> So vermerkt der Leipziger Philosophie-Professor Johannes Volkelt in einer Fußnote seiner *Ästhetik des Tragischen*, als diese im Jahr 1917 in dritter, neu bearbeiteter Auflage erscheint. Und er fährt zur Erläuterung seines polemischen Einwurfs fort, indem er zusammenfassend jene Überlegungen referiert, wie Bahr sie im Rahmen seines Textes dem *spiritus rector* eines fiktiven Gesprächs über die Tragödie in den Mund gelegt hatte. Die Entstehung der tragischen Dichtung im antiken Griechenland, so hatte Bahr die in seinem Dialog als „Meister“ titulierte Figur verlautbaren lassen, sei als Folgeerscheinung einer umfassenden kulturellen Selbstdisziplinierung zu verstehen, und genauer noch: als eine institutionelle Errungenschaft, die dem Unbehagen des griechischen Menschen in der von ihm selbst geschaffenen Kultur, ja den pathologischen Äußerungsformen dieses Unbehagens geschuldet gewesen sei. Ihren Aufstieg von der Barbarei zum Kulturvolk nämlich hätten die Griechen durch einen kollektiven Akt fortschreitender Triebunterdrückung erkaufte: In einem zivilisatorischen Prozess, der ihren ehemals ungebändigten, wilden Affekten „die natürliche Lösung, ihre Entladung durch die Tat“<sup>2</sup> immer weiter entzogen habe, sei es ihnen allmählich gelungen, sich durch „die stille Arbeit der Zucht“<sup>3</sup> in ein edleres Geschlecht zu verwandeln. Je erfolgreicher diese Domestizierung vorangeschritten sei, desto deutlicher habe sich freilich auch ihre problematische Kehrseite zu zeigen begonnen. Zwar sei die Kontrolle der triebhaften Regungen nicht länger, wie noch zu Anfang der Entwicklung, „durch ihre Explosion in Gefahr“<sup>4</sup> gebracht worden; doch habe die sozial geforderte und psychisch geleistete Rückstauung von affektiven Handlungsimpulsen eine zunehmende Konversion der verdrängten Energien in neurotische Spannungen zur Folge gehabt, bis die griechische Kultur schließlich „rings von Hysterie umschlichen und umstellt“<sup>5</sup> gewesen sei. Im Angesicht dieser Bedrohung habe sich die Nation der Griechen folglich dazu genötigt gesehen, „eine Anstalt zu erfinden, die ihr half, ihre Hysterie auf die größte Art ‚abzureagieren‘.“<sup>6</sup> Und genau diesem

<sup>1</sup> Johannes Volkelt: *Ästhetik des Tragischen*, München <sup>3</sup>1917, S. 346.

<sup>2</sup> Hermann Bahr: *Dialog vom Tragischen*. In: *Neue Deutsche Rundschau* 14 (1903), S. 716-736, hier: S. 718.

<sup>3</sup> Bahr 1903 [Anm. 2], S. 718.

<sup>4</sup> Bahr 1903 [Anm. 2], S. 718.

<sup>5</sup> Bahr 1903 [Anm. 2], S. 720.

<sup>6</sup> Bahr 1903 [Anm. 2], S. 720.

gesellschaftlichen Bedarf an einer psycho-hygienisch effektiven Praxis verdanke sich die Geburt der Tragödie – ihre Entstehung als eine kulturelle Institution, die dem Ausbruch einer akuten hysterischen Kollektiverkrankung unter den Griechen vorbeugen sollte, indem sie ihnen Gelegenheit zur gezielten und geregelten Ableitung der angestauten affektiven Energien bot.

Indem er die Tragödie derart, ihrem ursprünglichen Zweck nach, als ein mediales Remedium zur Diffusion neurotischer Spannungen definiert<sup>7</sup>, nimmt Bahr – durch die Stimme seines Meisters – eine Übertragung vor, in der ein therapeutisches Beschreibungsmuster von individualpsychologischen auf kulturtheoretische Zusammenhänge verschoben bzw. ausgeweitet wird. Und gerade diese Analogiebildung ist es auch, die Johannes Volkelt zum Angriffspunkt seiner Polemik macht, um Bahrs tragödientheoretischer Reflexion, von einer Position akademisch begründeter Autorität aus, ihr diskursives Gewicht zu bestreiten: „Mehr als einen geistreichen Einfall wird man in diesen Gedanken kaum sehen dürfen.“<sup>8</sup> Damit werden die im *Dialog vom Tragischen* formulierten Thesen aus der Sphäre des wissenschaftlich Diskussionswürdigen ausgegrenzt und ihrer intellektuellen Tragweite nach auf dem Niveau eines lediglich essayistischen Rasonierens neutralisiert; und diese Strategie substanzieller Entkräftung setzt sich fort, wo Volkelt jenen „geistreichen Einfall“ nochmals resümiert, um ihn zugleich – als solchen – zu diskreditieren: „Der Mensch gilt dem Verfasser als ein emporgezüchtetes Tier mit starken Rückfalltendenzen ins Grob-Tierische. Und da sei dann die Tragödie eine Art Sicherheitsventil.“<sup>9</sup> Unübersehbar kommt dieser Einlassung dabei ihrerseits die Funktion eines Ventils zu, das vor allem dem (rhetorischen) Abbau einer merklichen Affekt-Spannung dient. Zugleich aber leiht sie auch dem Motivationshintergrund einen verdichteten Ausdruck, aus dem sich Volkelts Abweisung der Bahr'schen Thesen herleitet und bedingt. So nämlich nimmt Volkelt, vermittelt über Bahr, auf jene beiden Referenztexte Bezug, aus denen sich die kultur- und tragödientheoretische Reflexion des Meisters im *Dialog vom Tragischen* speist; und er tut dies, um – in kritischer Absicht – eine Entwicklung zu bilanzieren, die schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem nachhaltigen Bedeutungswandel im Verständnis tragisch-kathartischer Wirkungsmechanismen geführt hat. Gleichsam als jüngster Kulminationspunkt dieses Prozesses figurieren dabei die „mehr als fragwürdigen Vorstellungen des bekannten Doktor Freud“, wie sie sich in Bahrs Dialog im Rekurs auf die *Studien über Hysterie* (1895) und deren explizit als „kathartisch“ ausgewiesene Behandlungsmethode rekapituliert finden.<sup>10</sup> Wie Volkelt insinuiert, wäre mit

---

<sup>7</sup> Dies geschieht in expliziter funktionaler Analogie zum Prinzip der Breuer/Freud'schen Rede-Kur: „Die Tragödie will in der Tat nichts anderes, als jene beiden Ärzte tun: sie erinnert ein durch Kultur krankes Volk, woran es nicht erinnert sein will, an seine schlechten Affekte, die es versteckt, an den früheren Menschen der Wildheit, der im gebildeten noch lauert und knirscht, und reißt ihm die Ketten ab und läßt das Tier los, bis es sich ausgetobt hat und der Mensch, von den schleichenden Dämpfen und Gasen rein und frei, durch Erregung beschwichtigt, bildsam zur Sitte zurückkehren kann.“ (Bahr 1903 [Anm. 2], S. 720)

<sup>8</sup> Volkelt 1917 [Anm. 1], S. 346.

<sup>9</sup> Volkelt 1917 [Anm. 1], S. 346.

<sup>10</sup> Vgl. Josef Breuer/Sigmund Freud: *Studien über Hysterie*, Frankfurt/Main <sup>3</sup>1997, S. 23 und 277ff.

Blick auf dieses Therapie-Modell nicht nur insofern von einer „Pathologisierung“ zu sprechen, als es die Bedeutung des Katharsis-Begriffs im Sinne einer medizinischen Praxis manipuliert, um mit seiner Hilfe die Beseitigung krankhafter psychischer Zustände zu beschreiben. Vielmehr wäre diese Form definitorischer Neuanwendung selbst als ein degeneratives Indiz anzusehen – als Symptom einer ihrerseits als pathologisch einzustufenden Entwicklung, wie sie gerade im „Fühlen gewisser allermodernster Kreise“ zu beobachten sei. Unschwer lässt sich diese Diffamierung zunächst als zeit- und milieutypischer Abwehrreflex, ja als ein Ausdruck genau jener narzisstischen „Kränkung der Menschheit“ identifizieren, wie sie Freud einige Jahre später selbst als Ursache für die „affektive Schwierigkeit“<sup>11</sup> seiner Lehren bezeichnet hat. Doch nicht etwa der affirmative Anschluss an die *Studien über Hysterie* stellt – für sich betrachtet – letztlich den Grund dar, weshalb der *Dialog vom Tragischen* für Volkelt zum Reizobjekt wird. Was in seinen Augen die eigentliche Provokation des Textes zu bilden scheint, ist vielmehr gerade die *Verknüpfung* der Breuer/Freud’schen Ideen einerseits und jener „Entladungstheorie“ philologischen Ursprungs andererseits, die in historischer Perspektive den ersten maßgeblichen Schritt in der Pathologisierung des Katharsis-Konzepts und seiner diskursiven Einsätze markiert. Den Anstoß zu dieser begriffsemantischen Entwicklung nämlich hatte bereits der Altphilologe Jacob Bernays mit seiner 1857 publizierte Schrift *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* gegeben, in der er geltend machte, dass Aristoteles seine Vorstellung von tragischer Katharsis durch einen Bedeutungstransfer vom Gebiet ärztlicher Heilpraxis auf das der Dichtkunst gewonnen habe. In dezidiert abgegrenzter Abgrenzung gegen Lessings Übersetzung der aristotelischen *Poetik* und die aus ihr abgeleitete Auffassung der Tragödie als „moralisches Correctionshaus“<sup>12</sup> entwickelte Bernays eine alternative Deutung des Konzeptes unter „*pathologische[m]* Gesichtspunkt“<sup>13</sup>. Anstatt im Sinne einer sittlichen Läuterung, wie ehemals von Lessing postuliert, sei Katharsis als eine „medizinische Metapher“<sup>14</sup> aufzufassen, durch die das Prinzip einer reinigenden Abfuhr schädlicher Substanzen vom Kontext des physischen Stoffwechsels auf die Sphäre der psychischen Prozesse übertragen werde. Die Beschreibung jener kathartischen Wirkung, wie Aristoteles sie der Tragödie zuerkennt, sei folglich als „eine Versinnlichung des Vorgangs im Gemüth durch Hindeutung auf analoge körperliche Erscheinungen“<sup>15</sup> zu verstehen, wobei diese Versinnlichung, für Bernays, in doppelter Hinsicht wirksam ist: Auf der

---

<sup>11</sup> Sigmund Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: *Imago. Zeitschrift für die Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 5 (1917), S. 1-7, hier: S. 1. Im Rahmen seiner in diesem Text entworfenen Erzählung von den „drei schweren Kränkungen“ des Menschen durch die Wissenschaft stellt Freud jenen Wirkungszusammenhang zwischen der Darwin’schen Evolutionstheorie und seinen eigenen Lehren her, wie er gerade auch in Volkelt’s Polemik gegen Bahr und dessen (an Darwin und Nietzsche orientierter) Charakterisierung des Menschen als „emporgezüchtetes Tier“ fasslich wird.

<sup>12</sup> Jacob Bernays: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* [1857]. In: *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin 1880, S. 1-118, hier: S. 3.

<sup>13</sup> Bernays 1880 [Anm. 12], S. 10. Hervorhebung im Original.

<sup>14</sup> Bernays 1880 [Anm. 12], S. 21.

<sup>15</sup> Bernays 1880 [Anm. 12], S. 14.

Gegenstandsebene des aristotelischen Modells wird das psychische Phänomen der tragischen Erschütterung – begriffen als Ableitung ungesunder seelischer Spannungen – durch den Vergleich mit *physiologischen* Abläufen charakterisiert, und dabei stellt sich auf der Beschreibungsebene des Modells – als Effekt der rhetorischen Operation – ein erhöhter Grad von *Anschaulichkeit* ein.

Diese mit Hilfe philologischer Indizien und hermeneutischer Argumente konstruierte Auslegung – im 19. Jahrhundert Gegenstand weit verzweigter und kontrovers geführter Debatten<sup>16</sup> – bildet knapp fünfzig Jahre später die zweite wesentliche Quelle, auf die sich Hermann Bahr im *Dialog vom Tragischen* beruft, um seine Reflexionen über die psychohygienischen Ursprünge der Tragödie zu untermauern. Ausdrücklich lässt er den Meister im Verlauf des Gesprächs den Standpunkt vertreten, das Aristotelische Katharsis-Theorem erlaube „keine andere Deutung, als Bernays gegeben hat“<sup>17</sup>; ja er betraut seine Figur sogar damit, die zentrale Stelle der Bernays'schen Schrift – die Bestimmung der Katharsis als eine „von Körperlichem auf Gemüthliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will“<sup>18</sup> – im vollständigen Wortlaut zu zitieren und sie abschließend als eine Art Endresultat der fachlichen Debatten auszugeben: „Dabei ist es denn auch, soviel ich weiß, in der Wissenschaft geblieben.“<sup>19</sup> Und genau darin dürfte eine, ja letztlich *die* entscheidende Herausforderung ihren Ausdruck finden, auf die sich Volkelts affektiv geladene Reaktion, ihrem strategischen Kern nach, bezieht. Denn im doppelten Rekurs auf Breuer/Freud und Bernays wird bei Bahr ein Verständnis von tragischer Wirkung zum allgemein etablierten, ja sogar alternativlos gültigen Beschreibungsmodell erklärt, dem gegenüber Volkelts eigene *Ästhetik des Tragischen* in einer prinzipiellen, ja geradezu existentiell grundierten Deutungskonkurrenz operiert.

Im Folgenden soll nun rekonstruiert werden, wie eng sich die Artikulation dieser Deutungskonkurrenz mit der diskursiven Selbstbegründung eines Projektes verbindet, das in den Jahren um 1900 unter dem Begriff der „psychologischen Ästhetik“ figuriert<sup>20</sup>; und dabei geht es, genauer gesagt, darum zu zeigen, dass in der historischen Gestalt dieser Ästhetik

---

<sup>16</sup> Vgl. dazu den Überblick bei Karlfried Gründer: Jacob Bernays und der Streit um die Katharsis. In: Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Matthias Luserke, Hildesheim u. a. 1991, S. 352-385.

<sup>17</sup> Bahr 1903 [Anm. 2], S. 719.

<sup>18</sup> Bernays 1880 [Anm. 12], S. 16.

<sup>19</sup> Bahr 1903 [Anm. 2], S. 719. Bahrs emphatische Formulierungen lesen sich wie ein Echo jener abschließenden Autorisierung, um die sich bereits der Wiener Gräzist Theodor Gomperz in einem Nachruf auf Bernays (1881) bemüht hatte. So bescheinigte Gomperz seinem Kollegen, die Richtigkeit seiner These stehe „allen Anfechtungen gegenüber unerschüttert und unerschütterlich fest“: In Gestalt seiner Aristoteles-Deutung habe Bernays „das Sphinxrätsel gelöst, die Katharsis-Kontroverse beendet“ (Theodor Gomperz: Jacob Bernays [1824-1881]. In: Essays und Erinnerungen, Stuttgart/Leipzig 1905, S. 106-125, hier: S. 119 und 122).

<sup>20</sup> Vgl. dazu den allgemeinen Überblick bei Christian G. Allesch: Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene, Göttingen/Toronto/Zürich 1987, S. 326ff.

nicht einfach nur ein weiteres Kapitel in der Wirkungsgeschichte der so genannten Entladungstheorie zu erschließen ist, das bislang – so etwa im Vergleich zu den seinerzeit in Wien geführten Diskussionen – noch keine nennenswerte Beachtung gefunden hat.<sup>21</sup> Vielmehr lässt sich gerade anhand der Bezugnahmen auf Bernays und sein theoretisches Erbe deutlich machen, wie die psychologische Ästhetik auf reflexivem Wege bestimmten Konsequenzen ihrer *eigenen* epistemologischen Grundlegung begegnet. Denn jenes Abgrenzungsbemühen, wie es bei Volkelt in besonderer Schärfe zur Geltung gelangt, ist nicht etwa nur auf die von Bernays gelieferte Provokation zurückzuführen, die nach seinerzeit gängiger Auffassung darin bestand, eine „mit einem starken Erdgeschmack behaftete Metapher“<sup>22</sup> in die Diskussion ästhetischer Wirkungsmechanismen eingeführt zu haben. Vielmehr tritt gerade im Verhältnis zur Bernays'schen Katharsis-Deutung (und ihren späteren Adaptionen) die systematische *Selbst*konturierung einer Ästhetik ans Licht, die ihre disziplinären Standards im Anschluss an die soeben entstehende moderne Psychologie ausbildet und dabei die Regeln für die wissenschaftliche Diskussion ästhetischer Gefühle neu definiert.

Einen programmatischen Auftakt hatte diese Entwicklung schon 1866 mit Friedrich Theodor Vischers anti-formalistischer Neubestimmung des Schönen als psychischer „Akt“ gefunden.<sup>23</sup> Sie setzt sich in der Folgezeit vor allem – und in verstärktem Umfang ab den 1890er Jahren – in Gestalt verschiedener Konzepte der „Einfühlung“ fort, wie sie von Autoren wie Volkelt, Theodor Lipps, Karl Groos und Stephan Witasek ausgearbeitet werden; und sie umfasst, neben der Adaption neuer Begriffsinstrumentarien und Argumentationsmuster, auch erste Ansätze zur Integration experimenteller Untersuchungsverfahren.<sup>24</sup> Ihr methodisches

---

<sup>21</sup> Vgl. zu den Wiener Debatten bisher vor allem: Michael Worbs: Katharsis in Wien um 1900. In: Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud, hrsg. von Martin Vöhler und Dirck Linck, Berlin/New York 2009, S. 93-113; Günter Gödde: Therapeutik und Ästhetik – Verbindungen zwischen Breuers und Freuds kathartischer Therapie und der Katharsis-Konzeption von Jacob Bernays. In: Vöhler/Linck 2009 [Anm. 21], S. 63-91; Matthias Luserke: Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung, Stuttgart/Weimar 1995, S. 367ff.; Gründer 1991 [Anm. 16], S. 373ff.

<sup>22</sup> Gomperz 1905 [Anm. 19], S. 119.

<sup>23</sup> Friedrich Theodor Vischer: Kritik meiner Ästhetik. In: Kritische Gänge. Band IV, hrsg. von Robert Vischer, München 1922, S. 222-419, hier: S. 224. Vgl. die wörtliche Aufnahme dieser Bestimmung bei Theodor Lipps: Ästhetik. In: Wilhelm Dilthey u.a., Systematische Philosophie, Berlin/Leipzig 1907, S. 349-387, hier S. 349. Sowie entsprechend z. B. auch Karl Groos: Der aesthetische Genuss, Gießen 1902, S. 2: „Die Lehre vom ästhetischen Genießen hat die Bewusstseinszustände zu erforschen, die bei der Betrachtung des ästhetisch Wirksamen hervortreten.“ Näher zu Vischers Bestimmung und ihren methodisch-systematischen Konsequenzen vgl. Wilhelm Perpeet: Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 11 (1966), S. 193-216, hier: S. 197ff.

<sup>24</sup> Allerdings geht es dabei weniger um die Anwendung psycho-physiologischer Mess- und Testmethoden, da mit diesen „nur ästhetische Vorfragen einfachster Art“ (Johannes Volkelt: System der Ästhetik. Erster Band: Grundlegung der Ästhetik, München 1905, S. 38f.) zu klären seien, sondern eher um eine systematisch und kontrolliert durchgeführte Form von Introspektion. Paradigmatisch erklärt etwa Karl Groos in seiner *Einleitung in die Aesthetik* (1892), der Ursprung des Schönen liege „in rein psychologischen Vorgängen, denen nur die Selbstbeobachtung nahe kommen kann, aber keine Hebel und keine Schrauben.“ (Karl Groos: Einleitung in die Aesthetik, Gießen 1892, S. 253) Gleichwohl üben gerade die unter der Ägide Wilhelm Wundts entwickelten psycho-physiologischen Versuchsdesigns jenen Konkurrenzdruck aus, der es um 1900 erforderlich macht, auch das introspektive Verfahren „als eine Art von Experiment“ zu legitimieren (vgl. Karl Groos, Ästhetik. In: Die

Selbstverständnis bezieht die psychologische Ästhetik aus dem erklärten Bewusstsein, dass sie, „wie jede andere Wissenschaft, unmetaphysisch zu betreiben sei und sich von der Erfahrungswelt ihren Ausgangspunkt und ihre Ziele geben zu lassen habe.“<sup>25</sup> Dies meint im Negativen den Ausschluss aller „spekulativen“ Züge, wie sie nun jeder vor- bzw. nicht-psychologischen Betrachtungsweise des Ästhetischen zur Last gelegt werden<sup>26</sup>, sowie im Positiven den Rekurs auf jene empirische Grundlage, die sich fortan aus der planvollen Beobachtung psychischer Prozesse ergeben soll. Psychologisierung wird somit als Synonym einer disziplinären Modernisierung der Ästhetik – ihrer Transformation von einer „Prinzipien-“ zur „Tatsachenwissenschaft“<sup>27</sup> – angesehen; und der dabei auf die Begründung einer „moderne[n] Ästhetik“<sup>28</sup> erhobene Anspruch tritt auf exemplarische Weise gerade dort zutage, wo Bahr von Volkelt als Exponent der „Allermodernsten“ angefeindet wird: Die Frage *richtig* verstandener Modernität ist zentraler Bestandteil des Konflikts. Allerdings erzeugt die Ausrichtung an einem neuen, modernen Paradigma der Wissenschaftlichkeit zugleich – wie an vielen Stellen der damaligen Debatten deutlich wird – einen veränderten Begründungs- und Legitimationsdruck, und dies in Gestalt eines Abgrenzungsproblems, das sich in den einschlägigen Schriften immer wieder adressiert findet: Eine Berechtigung, ja Unverzichtbarkeit der psychologischen Ästhetik als eigenständiger Formation mit gleichsam disziplinärem Anspruch lässt sich nur unter der Prämisse geltend machen, dass zwischen allgemeiner psychischer Ökonomie und ästhetischen Bewusstseinsprozessen eine Differenz artikuliert werden kann, die gerade auf dem Boden der Psychologie nach den Reflexionsleistungen eines ästhetikspezifischen Wissens verlangt.<sup>29</sup> Mit anderen Worten: Es geht für diese modernisierte Ästhetik darum, an der Autorität empirisch-psychologischer Beschreibungs-Parameter zu partizipieren und zugleich spezifische eigene Zuständigkeiten zu

---

Philosophie im Beginn des 20. Jahrhunderts. Festschrift für Kuno Fischer. Band II, hrsg. von Wilhelm Windelband, Heidelberg <sup>2</sup>1907, S. 487-528, hier: S. 508). Vgl. dazu – in expliziter Abgrenzung gegen die Wundt'sche Psychophysiologie – auch Theodor Lipps: Zur Lehre von den Gefühlen, insbesondere den ästhetischen Elementargefühlen. In: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane 8 (1895), S. 321-361, hier: S. 329f. und 361. Sowie Lipps 1907 [Anm. 23], S. 386: „In der Ästhetik werden freilich vor dem im Laboratorium angestellten Experiment, der Natur der Sache nach, die Tatsachen der Geschichte und des alltäglichen Lebens jederzeit den Vorzug haben. Kein Experiment kann aber in jedem Falle das Experiment ersetzen, das der Ästhetiker an sich selbst anstellt: die unter Variation der Bedingungen angestellte Selbstbefragung.“

<sup>25</sup> Volkelt 1905 [Anm. 24], S. 31.

<sup>26</sup> Vgl. z. B. Johannes Volkelt: Ästhetik des Tragischen, München 1897, S. 2. Sowie auch Groos 1892 [Anm. 24], S. 310.

<sup>27</sup> Zu dieser epistemologischen Umstellung und der damit einhergehenden Verschiebung vom Leitbegriff des Prinzips zu dem des Gesetzes vgl. Stephan Nachtsheim: Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung, 1870-1920, Berlin 1984, S. 35. Als frühen programmatischen Versuch, die psychologischen Bedingungen des ästhetischen Erlebens durch die Feststellung allgemeiner funktionaler Gesetzmäßigkeiten zu ermitteln, vgl. z. B. Heinrich Wölfflin: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur [1886]. In: Kleine Schriften (1886-1933), hrsg. von Joseph Gantner, Basel 1946, S. 13-47.

<sup>28</sup> Volkelt 1897 [Anm. 26], S. 366.

<sup>29</sup> Zu den institutionellen Rahmenbedingungen für die Ausbildung der psychologischen Ästhetik im deutschen Universitätssystem und seinen disziplinären Strukturen vgl. Hermann Drüe: Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich. In: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, hrsg. von Ekkehard Mai/Stephan Waetzoldt/Gerd Wolandt, Berlin 1983, S. 71-98.

behaupten<sup>30</sup>; und die Verteidigung genau dieser Kompetenz vollzieht sich in Gestalt des immer wieder formulierten Anspruchs, die besondere Funktionsweise ästhetischer Gefühle zu rekonstruieren, um sie derart von anderen affektiven Komponenten des psychischen Lebens zu unterscheiden.

Im Kontext dieser Grenzziehungsversuche gerät das Konzept der Katharsis in den Blickpunkt der psychologischen Ästhetik, indem es zum Kristallisationspunkt und zu einem – tatsächlich paradigmatischen – Schauplatz für die Formulierung entsprechender Differenzierungsstrategien avanciert. Dabei gibt sich die pathologische Deutung der Katharsis – die „vielbesprochene Entladung der Affekte“<sup>31</sup> – als zentraler Bezugspunkt der Debatte zu erkennen<sup>32</sup>: Die Bernays'sche Interpretation bildet, samt ihrer modernen Adaptionen, die negative Folie, vor der sich die Neuverhandlung des Tragischen zu vollziehen beginnt – mit der kritischen Begründung, dass Bernays (und in seinem Sinne auch Aristoteles) zwar einen psychologischen Erklärungsweg eingeschlagen, dabei aber gerade keine hinreichende Bestimmung des genuin *ästhetischen* Lustfaktors der Tragödie geleistet habe. Im Gegenteil stelle die Auffassung der Katharsis als psycho-hygienischer Entladungseffekt eine Form von Psychologisierung dar, durch die der tragische Gefühlsprozess in unzulässiger Weise auf eine außer-ästhetische Affekt-Ökonomie zurückgeführt werde.<sup>33</sup> Entsprechend vermag ein näherer Blick auf diese Kritik und die mit ihr verknüpften Gegenmodelle deutlich zu machen, worin die eigentliche diskursive Funktion der Bezugnahmen auf Bernays besteht. Anders als dies etwa der Meister in Bahrs Dialog suggeriert, wird in den wissenschaftlichen Debatten der Jahrhundertwende das Bestreben wirksam, über die Bernays'sche Katharsis-Definition hinaus zu einer alternativen psychologischen Konzeption von tragischer Wirkung zu gelangen. Jacob Bernays hatte in seiner Schrift nicht nur die Katharsis als medizinische Metapher ausgelegt, sondern sich zugleich selbst in der Rolle eines Arztes inszeniert, der den verstümmelten Text-Körper der Aristotelischen *Poetik* mit Hilfe philologisch rekonstruierter Ersatzglieder wieder vervollständigt und heilt.<sup>34</sup> Für die psychologische Ästhetik um 1900

---

<sup>30</sup> In diesem Sinne lässt etwa Volkelt im Vorwort zu seiner *Ästhetik des Tragischen* formuliertes Postulat – „Nur auf psychologischer Grundlage kann die Ästhetik betrieben werden“ (Volkelt 1897 [Anm. 26], S. 2) – den doppelten Impuls simultaner Anbindung und Abgrenzung erkennen. Anhand des spezifischen Gegenstandsbereichs der tragischen Gefühle geht es ihm zugleich „um den Stellenwert des Subjektiv-Emotionalen in der Ästhetik schlechthin und, insofern dies den zentralen Punkt der psychologischen Ästhetik darstellte, auch um die Frage nach dem Verhältnis der Psychologie zur Ästhetik.“ (Allesch 1987 [Anm. 20], S. 345)

<sup>31</sup> Johannes Volkelt: *Ästhetik des Tragischen*, München <sup>2</sup>1906, S. 305.

<sup>32</sup> Eine Ausnahme bildet Theodor Lipps, dessen Verhandlung des Tragischen weitgehend im Rahmen von Veredelungs- bzw. Vermenschlichungskonzepten – und insofern eher noch in der Nachfolge Lessings – operiert. Vgl. Theodor Lipps: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik*, Leipzig 1903, S. 559-573, speziell S. 572. Sowie ferner ausführlich Theodor Lipps: *Der Streit über die Tragödie*, Hamburg/Leipzig 1891.

<sup>33</sup> Vgl. Volkelt 1906 [Anm. 31], S. 304; Groos 1892 [Anm. 24], S. 345f. Sowie bilanzierend auch Emil Utitz: *Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten*, Halle/Saale 1911, S. 29. Eine gewisse Relativierung dieser Auffassung formuliert mit Blick auf die aristotelische Tragödientheorie Hermann Siebeck: *Aristoteles*, Stuttgart <sup>2</sup>1902, S. 119f.

<sup>34</sup> Diese semantische Überblendung von hermeneutischer und medizinischer Praxis wird an verschiedenen Punkten der Bernays'schen Abhandlung sichtbar. Der Aristotelische Text erscheint dabei als ein Organismus,

allerdings stellen sich seine operativen Eingriffe eher als die Aktionen eines zerstörerisch wirkenden Sprengmeisters dar, da er die tragische Erregung als Mittel zur Freisetzung affektiver Energien konzipiert, die ihrem primären Ursprung nach durchaus keinen ästhetischen Charakter tragen. Was in der Logik seines Modells als Furcht und Mitleid zur Entladung gelangt, sind keine erst durch die Dichtkunst induzierten Gefühle, sondern lebensgeschichtlich erworbene, habituelle und chronische „Gemüthsaffectionen“<sup>35</sup>, womit sich die funktionale Grenze zwischen allgemeiner psychischer Ökonomie und spezifisch ästhetischen Bewusstseinsprozessen – so jedenfalls der nun erhobene Einwand – aufzulösen beginnt. Dass diese Konsequenz bzw. Implikation der Entladungstheorie für die psychologische Ästhetik zum Ansatzpunkt der Kritik wird, erklärt sich allerdings auch daraus, dass der von Bernays rekonstruierte Bedeutungstransfer zwischen Medizin und tragischer Dichtung am Ende des 19. Jahrhunderts eine nochmalige Ausweitung findet. Verantwortlich dafür zeichnet vor allem der Wiener Philosoph Alfred von Berger, der den von Bernays als Entladung benannten Mechanismus im Jahr 1896 ins Zentrum eines Vortrags zum Thema *Die Katharsistheorie des Aristoteles im Lichte moderner Nervenkunde* stellt.<sup>36</sup> Darin verschiebt er den Fokus der Katharsis-Debatte von ihrer ursprünglichen, primär philologischen Orientierung weiter zu einer genuin psychologischen Perspektive hin. Während Bernays noch textbezogene Rekonstruktion und sachbezogene Bestimmung in einem betrieben hatte, indem er „unverwerfliche, weil aus Aristoteles selbst geschöpfte, Belege für den [...] Wortsinn der Definition von Tragödie“ zusammentrug, um die Katharsis als „eine Entladung sollicitirter Affectionen“<sup>37</sup> identifizieren zu können, rückt Berger die philologischen Fragen nun ganz beiseite. Da er die ursprüngliche Bedeutung des Katharsis-Begriffs als von Bernays „unwiderleglich bewiesen“<sup>38</sup> erachtet, geht es ihm nicht länger um die texthermeneutische Fundierung der Entladungstheorie, sondern darum, „ihre psychologischen und ästhetischen Grundannahmen frisch an den Thatsachen zu prüfen.“<sup>39</sup> Nicht *ob* es im tragischen Eindruck zu

---

aus dem im Zuge seiner Überlieferung „unter des Excerptors Scheere“ (Bernays 1880 [Anm. 12], S. 28) die näheren Erläuterungen zum Katharsis-Begriff wie entscheidende Körperteile entfernt, ja „unbarmherzig weggeschnitten“ (Bernays 1880 [Anm. 12], S. 18) wurden. Dem gegenüber stellt Bernays sich die Aufgabe, die schmerzhaften Folgen dieser Amputation an „anderen Gliedern der Definition“ (Bernays 1880 [Anm. 12], S. 18) zu diagnostizieren; und sein Verfahren, „die Bedeutung der Wörter, welche Aristoteles in *seiner* Definition gebraucht hat“ (Bernays 1880 [Anm. 12], S. 14) mit Hilfe philologischer Prothesen zu erschließen, gewinnt den Status einer gleichsam wundärztlichen Operation.

<sup>35</sup> Bernays 1880 [Anm. 12], S. 22.

<sup>36</sup> Publiziert wurde Bergers Vortrag 1897 unter dem Titel *Wahrheit und Irrtum in der Katharsistheorie des Aristoteles* im Anhang zu Theodor Gomperz' Neuübersetzung der Aristotelischen *Poetik*, die sich in ihren terminologischen Entscheidungen ihrerseits ganz der Bernays'schen Lesart verpflichtet zeigt. Vgl. dazu auch Karlheinz Rossbacher: *Literatur und Bürgertum. Fünf Wiener jüdische Familien von der liberalen Ära zum Fin de Siècle*, Wien/Köln/Weimar 2003, S. 385f.

<sup>37</sup> Bernays 1880 [Anm. 12], S. 57.

<sup>38</sup> Alfred Freiherr von Berger: *Wahrheit und Irrtum in der Katharsistheorie des Aristoteles*. In: *Aristoteles' Poetik*, übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz, Leipzig 1897, S. 69-98, hier: S. 72.

<sup>39</sup> Berger 1897 [Anm. 38], S. 74. Diese Umorientierung vollzieht sich bereits unter dem Eindruck der *Studien über Hysterie*, die Berger nur wenige Wochen zuvor in der Wiener *Neuen Freien Presse* rezensiert hatte. Seine Bezugnahme auf Breuer und Freud gibt dabei eine Übertragungslogik zu erkennen, die wiederum Hermann Bahrs Reflexionen im *Dialog vom Tragischen* präfiguriert und wohl auch direkt beeinflusst hat: „Die kathartische Behandlung der Hysterie [...] ist sehr geeignet, die kathartische Wirkung der Tragödie verständlich

einer „erleichternden Entladung“ kommt, lautet dabei folglich die Frage, sondern eher, *was* Gegenstand und Inhalt dieser Entladung ist. Und gerade im Rahmen seiner empirischen „Überprüfung“ dieses Sachverhalts nimmt Berger eine noch weitergehende Entgrenzung der Katharsis vor, indem er den Mechanismus der Abfuhr konzeptuell auf alle möglichen „Affect-Spannungen“<sup>40</sup> von pathologischer Intensität ausweitet. Während Bernays die Funktion der Tragödie, dem Aristotelischen Modell entsprechend, noch ganz auf „die erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemüthsaffectionen“<sup>41</sup> bezogen hatte, macht Berger geltend, dass diese beiden klassischen tragischen Affekte gleichsam nur das Brennmittel bilden (können), um prinzipiell jede Art unlustförmigen emotionalen Drucks zur befreienden Explosion zu bringen. Wörtlich heißt es bei ihm dazu: „Das Mitleid ist der zündende Funke, nicht die Mine, die losgeht.“<sup>42</sup> Berger spitzt den Prozess der Pathologisierung folglich nochmals zu, indem er Übertragungsverhältnisse zwischen verschiedenen Affekten annimmt: Prinzipiell jede Art emotionalen Leidens, so will es sein Modell, kann in der sozusagen *metaphorischen* Form von (*éleos*) und (*phóbos*) kathartisch abreagiert werden.

Zugleich allerdings konstatiert Berger selbst bereits einen entscheidenden Mangel dieser Konstruktion: Gerade in der Bestimmung der Tragödie als Mittel zum therapeutischen Zweck liegt, wie er sich ausdrückt, „das Unkünstlerische der Katharsislehre“<sup>43</sup>; gerade aus der privilegierenden Gleichsetzung von pathologischer und kathartischer Wirkung, wie er sie, darin Bernays folgend, Aristoteles zuschreibt, resultiert für ihn die „ästhetische Schwäche“<sup>44</sup> der Theorie. Denn die kathartische Lustwirkung – verstanden als Abfuhr affektiver Spannungen, die sich in pragmatischen Lebenskontexten ausgebildet haben<sup>45</sup> – sei eben nicht ästhetischer, sondern pathologisch bedingter Natur: „Die Lust im tragischen Mitleid halte ich für dadurch bedingt, daß eine persönliche concrete Affectspannung sich entladet ohne Erinnerung an ihre reale Ursache und im Wahn, die Entladung sei nicht Entladung eines Leidens, sondern eines Mitleidens.“<sup>46</sup> Nach dieser Logik wäre der von Aristoteles/Bernays

---

zu machen.“ (Berger 1897 [Anm. 38], S. 81) Zu den diskursiven und persönlichen Beziehungen zwischen Breuer/Freud und Berger/Gomperz vgl. näher Gödde 2009 [Anm. 21], S. 88ff. Sowie Worbs 2009 [Anm. 21], S. 93ff.

<sup>40</sup> Berger 1897 [Anm. 38], S. 84.

<sup>41</sup> Bernays 1880 [Anm. 12], S. 21.

<sup>42</sup> Berger 1897 [Anm. 38], S. 85. Die Möglichkeit, „alle Arten von Gemüthspathos“ zur reinigenden Ableitung zu bringen, wird von Bernays/Aristoteles lediglich mit Blick auf die „ekstatische“ Katharsis erörtert, wie sie sich im Kontext kultischer Praktiken zu vollziehen vermag (vgl. Bernays 1880 [Anm. 12], S. 65); der spezifische kathartische Effekt der Tragödie hingegen bleibt bei ihnen auf die beiden diskreten Affekte von Furcht und Mitleid beschränkt.

<sup>43</sup> Berger 1897 [Anm. 38], S. 90.

<sup>44</sup> Berger 1897 [Anm. 38], S. 89.

<sup>45</sup> Vgl. in diesem Sinne – unter weitgehendem Anschluss an Bernays – auch Eduard Zeller: Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Zweiter Teil. Zweite Abteilung: Aristoteles und die alten Peripatetiker, Darmstadt 1963 [Fotomechanischer Nachdruck der 4. Auflage Leipzig 1921], S. 778: „[D]ie künstlerisch erregten Stimmungen des tragischen Mitleids und der tragischen Furcht dienen dazu, die vorher schon in jedem vorhandenen, bald stärker bald schwächer entwickelten Stimmungen eines Mitleids und einer Furcht, welche durch die gemeine Wirklichkeit hervorgerufen sind, loszuwerden“.

<sup>46</sup> Berger 1897 [Anm. 38], S. 79f. Für einen anderen Versuch, die Bernays'sche Entladungstheorie in

fokussierte kathartische Effekt also nicht als genuin ästhetisches Lustmoment, sondern eher als eine andere, ja als eine Art (nachträgliche) *Nebenwirkung* des Tragischen anzusehen<sup>47</sup>; und wengleich Berger dies nur kritisch vermerkt und – abgesehen vom vagen Rekurs auf eine „reine, tiefe Freude an der Schönheit“<sup>48</sup> und der pauschalen Postulierung von „feineren Reizen“<sup>49</sup> der tragischen Kunstwerke – keine positive Bestimmung der eigentlich ästhetischen Lustgefühle leistet, so bezeichnet er damit doch gleichsam die Problemstelle, in die zur selben Zeit die psychologische Ästhetik ihre disziplinäre Zuständigkeit einzuschreiben beginnt. Im Sinne einer solchen Selbst-Autorisierung erklärt Johannes Volkelt schon in der Erstausgabe seiner *Ästhetik des Tragischen*, die 1897, im selben Jahr wie Bergers Vortrag, publiziert wird, in wissenschaftlicher Hinsicht sei es „unerlaubt, außerästhetische Lustgefühle, die während oder nach Verlauf des tragischen Eindruckes entspringen, zur Erklärung des damit verknüpften Genusses heranzuziehen.“<sup>50</sup> Und nur ein Jahr später nimmt er in einem Aufsatz über *Die tragische Entladung der Affekte* (1898) direkt auf Berger Bezug, wobei er diesem bescheinigt, zwischen ästhetischer und pathologischer Wirkung zwar bereits unterschieden, dem Entladungsprinzip aber weiterhin noch eine zu umfassende Bedeutung eingeräumt zu haben.<sup>51</sup> Dabei beabsichtigt Volkelt weder die Möglichkeit noch die Legitimität kathartischer Effekte grundsätzlich zu bestreiten – denn diese, so konzediert er großmütig, „sind nicht verboten“<sup>52</sup>. Wohl aber gilt es für ihn, ihre Reichweite und Relevanz beträchtlich zu relativieren, um die an sie geknüpften Erklärungsansprüche einzuschränken. Darin ist seine Position charakteristisch für die Verhandlung der Entladungstheorie im Feld der psychologischen Ästhetik: Nicht die semantische Gleichsetzung von Katharsis und Entladung wird dort in Frage gestellt; diese Identifikation findet sich vielmehr allenthalben vorausgesetzt, wobei die im 19. Jahrhundert so intensiv diskutierte Frage ihrer philologisch-hermeneutischen Triftigkeit nahezu vollständig ausgeklammert bleibt.<sup>53</sup> Jedoch wird die

---

dieser Form zu erweitern, vgl. Eugen Wolff: *Prolegomena der litterar-evolutionistischen Poetik*, Kiel/Leipzig 1890, S. 20ff.

<sup>47</sup> Vgl. dazu Berger 1897 [Anm. 38], S. 87: „Die kathartische Wirkung ist nur eine Nebenerscheinung der Gesamtwirkung.“ Hervorhebung im Original.

<sup>48</sup> Berger 1897 [Anm. 38], S. 91.

<sup>49</sup> Berger 1897 [Anm. 38], S. 93.

<sup>50</sup> Volkelt 1897 [Anm. 26], S. 391. Zur Differenzierung zwischen unmittelbarer (ästhetischer) und nachträglicher (pathologischer) Wirkung des Tragischen vgl. ferner Carl Stumpf: *Die Lust am Trauerspiel* [1887]. In: *Philosophische Reden und Vorträge*, Leipzig 1910, S. 1-64, hier: S. 53f. Sowie auch Utitz 1911 [Anm. 33], S. 29.

<sup>51</sup> Vgl. Johannes Volkelt: *Die tragische Entladung der Affekte*. In: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* NF 112 (1898), S. 1-16, hier: S. 2f. Im Rahmen dieses Textes kommt Volkelt, veranlasst durch Bergers psychologische Betrachtungen, erstmals explizit auf das Konzept der Katharsis zu sprechen, obgleich er schon in der Erstausgabe der *Ästhetik des Tragischen* auf die Bernays'sche Entladungstheorie verweist (vgl. Volkelt 1897 [Anm. 26], S. 392f.). Später integriert den Aufsatz nahezu wortgleich in die zweite Auflage seines Buches (vgl. Volkelt 1906 [Anm. 31], S. 306ff.). In der dritten Auflage fügt er dem Text schließlich die polemische Fußnote über Bahrs *Dialog vom Tragischen* und dessen Verbindungen zu Freud hinzu.

<sup>52</sup> Volkelt 1906 [Anm. 31], S. 304.

<sup>53</sup> Entsprechend wird die Bernays'sche Deutung der Katharsis als „wohltuende Erleichterung“ häufig umstandslos mit der aristotelischen Position identifiziert. Vgl. so etwa Stumpf 1911 [Anm. 50], S. 54f.: „Wie es scheint, hatte Aristoteles bei seiner vielumstrittenen Lehre, daß die Tragödie ‚durch Furcht und Mitleid von

reinigende Ableitung der Affekte im Sinne von Aristoteles/Bernays zu einem lediglich „in manchen Fällen“<sup>54</sup> wirksamen Phänomen herabgestuft, aus dem sich – ganz im Gegensatz zur Generalisierung des Entladungs-Prinzips bei Berger und Bahr – keine allgemeine Ästhetik des Tragischen begründen lasse. Dabei kommen vor allem zwei Argumente ins Spiel, deren erstes als empirische Beobachtung auftritt. So nämlich wird nun geltend gemacht, dass der Entladungsmechanismus auf Seiten des Zuschauers eine spezifische Gefühlsdisposition zur Voraussetzung habe, wie sie faktisch nur in – eben pathologischen – Ausnahmefällen gegeben sei. Wenn es nach Aristoteles/Bernays gerade nicht bloß momentane Affekte, sondern dauerhafte, weil konstitutionell bedingte „Affektionen“ des Gemütes sind, die in der tragischen Katharsis ihre zeitweilige Lösung finden<sup>55</sup>, so bedürfe es dazu einer bestimmten psychischen Grundverfassung, die keinen allgemein gültigen, sondern besonderen Charakter trage.<sup>56</sup> Zweitens aber wird argumentiert, dass die Reichweite der Entladungsfunktion nicht nur *de facto* begrenzt ist, sondern dies auch nach theoretischen Maßgaben bleiben muss. Wo sich der Fokus auf diese „psychologisch interessante Nebenwirkung“<sup>57</sup> richtet, hat die Auffassung des Tragischen, qua metaphorischer Anleihen, eine Art kategorialer Unterminierung der Ästhetik zur Folge: Indem sie aus der Physiologie das Bild der reinigenden Abfuhr entlehnt, rekurriert sie – so der Einwand – auf die Sphäre gerade jener nach tradiertem Verständnis bloß „angenehmen“ Empfindungen körperlicher Natur, denen gegenüber „die ästhetischen Gefühle, *sofern sie ästhetisch bleiben*, gar nicht bis zur sinnlichen Entladung gelangen.“<sup>58</sup>

Im Sinne bildlicher Stimmigkeit liegt es nahe, mit Blick auf diese Relativierung der Katharsis von einer „Entschärfung“ der Entladung zu sprechen, die auf den zwei bereits benannten Ebenen operiert: Auf der Gegenstandsebene soll, indem die Suggestivkraft der physiologischen Metapher gleichsam neutralisiert wird, anstelle einer psycho-hygienisch konzipierten Nebenfunktion des Tragischen das zentrale Charakteristikum ästhetischer Lust in

---

ebensolchen Affekten reinige“, eine derartige Reaktion im Auge.“ Gleiches gilt für Hermann Siebeck, der im Rahmen seiner *Aristoteles*-Monographie zwar noch in einer Fußnote auf Bernays verweist, das medizinische Entladungs-Modell jedoch nicht mehr im Sinne einer Deutung verhandelt, sondern fraglos als aristotelische Auffassung adressiert (vgl. Siebeck 1902 [Anm. 33], S. 90). Ähnlich verhält es sich bei Karl Groos: Das Spiel als Katharsis. In: Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik 12 (1911), S. 353-367, hier: S. 356, wo der medizinische Ursprung des Katharsis-Konzepts ohne jeden Bezug auf Bernays als begriffsgenetisches Faktum präsentiert wird. In der ersten Auflage seiner *Ästhetik des Tragischen* macht Johannes Volkelt die Entladungstheorie zwar noch als eine hermeneutische Auslegung namhaft, „die Jakob Bernays in Aristoteles hinein trägt“ (Volkelt 1897 [Anm. 26], S. 392); doch schon ein Jahr später sieht auch er von ihrem Deutungscharakter ab, um sich – darin Berger folgend – ganz der „rein sachlichen Frage“ zu widmen, ob sie die empirische Realität der tragischen Wirkung angemessen beschreibt (vgl. Volkelt 1898 [Anm. 51], S. 3).

<sup>54</sup> Volkelt 1906 [Anm. 31], S. 318.

<sup>55</sup> Vgl. Bernays 1880 [Anm. 12], S. 30: Auf „die dauernde Affection [...] muss es aber dem Aristoteles ankommen, wenn das was er Katharsis nennt Statt haben soll“. Vgl. im Bezug darauf auch Groos 1892 [Anm. 24], S. 344.

<sup>56</sup> Vgl. Volkelt 1906 [Anm. 31], S. 308ff.

<sup>57</sup> Volkelt 1917 [Anm. 1], S. 347. Diese Formulierung impliziert: Die kathartische Wirkung ist letztlich nur in der erweiterten Perspektive einer allgemeinen Affekt-Psychologie, nicht aber im spezifischen Kontext einer psychologischen *Ästhetik* relevant.

<sup>58</sup> Groos 1892 [Anm. 24], S. 344. Hervorhebung hinzugefügt.

den Blick rücken<sup>59</sup>; und dies dient auf der Beschreibungsebene dem strategischen Zweck, die psychologische Ästhetik gegen eine Form der Psychologisierung abzugrenzen, durch die ihr genuiner Gegenstandsbereich von „*außerästhetischen*, stofflichen, unreinen, pathologischen“<sup>60</sup> Faktoren kontaminiert und letztlich gesprengt zu werden droht. Im Weiteren gilt das Augenmerk daher der Frage, in welchen Begriffen und Unterscheidungen jene zweifache Entschärfung ihre Gestalt gewinnt, sprich: in welchen positiven theoretischen Konturen sie sich – ausgehend von der Kritik des Entladungmodells – entfaltet. Den Ausgangspunkt dafür bildet das in der psychologischen Ästhetik immer wieder vorgebrachte Argument, dass die klassisch tragischen Affekte Furcht und Mitleid, auf die sich die Debatten im Zeichen der Katharsis stets beschränkt hatten, andere Arten von Gefühlen voraussetzen und nach sich ziehen<sup>61</sup>; und dass erst im Rekurs auf alle diese Gefühlstypen und ihren operativen Zusammenhang hinreichend genau zu bestimmen ist, worin die ästhetische Lust am Tragischen als psychische Funktion besteht. Dieser Auffassung entsprechend werden in den Jahren um 1900 differenzierte Gefühlstypologien ausgearbeitet, die das gesamte Panorama der tragisch relevanten affektiven Prozesse erschließen sollen, wobei sich in aller Regel drei zentrale Gefühlskategorien unterschieden finden. Was in Gestalt dieser Systematisierung zutage tritt, lässt sich daher als Ausdruck einer grundlegenden diskursiven Ordnungsstruktur begreifen, die das Wissen von den tragischen Gefühlen im Feld der psychologischen Ästhetik insgesamt organisiert.

An erster Stelle stehen dabei die meist als „Einfühlungsgefühle“<sup>62</sup> benannten Gemütsbewegungen, d. h. jene (primär) unlustförmigen Affekte, die aufgrund dramatisch gelieferter Indizien vom Zuschauer mittels eigener psychischer Energien generiert, dann jedoch als Gefühle der tragischen Figuren selbst wahrgenommen, sprich: in diese „eingefühlt“

---

<sup>59</sup> Vgl. z. B. Stephan Witasek: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, Leipzig 1904, S. 151: „Die Aristotelische Katharsistheorie [...] widerlegt sich [...] meines Erachtens von selbst. Der Hinweis auf die wohlthuende ‚Entladung der Affekte‘ nimmt freilich leicht gefangen. Aber die Entladung der körperlichen Kräfte, von der das verführerische Bild wohl genommen ist, löst Organempfindungen aus, die lustbetont sind. Das kann man von den sich entladenden Affekten nicht im gleichen Sinne sagen.“ Vgl. ferner Groos 1892 [Anm. 24], S. 344ff.

<sup>60</sup> Volkelt 1906 [Anm. 31], S. 310. Hervorhebung im Original.

<sup>61</sup> So etwa macht Volkelt schon in der 1. Auflage seiner *Ästhetik des Tragischen* geltend, „daß mit Mitleid und Furcht die tragischen Gefühle auch nicht entfernt in erschöpfender Weise bezeichnet sind.“ (Volkelt 1897 [Anm. 26], S. 364) Zugleich wird deutlich, wie sich in dieser Abstandnahme wiederum der Anspruch auf eine psychologisch fundierte Modernisierung der Ästhetik artikuliert: Die traditionelle Privilegierung, ja exklusive Fokussierung von Furcht und Mitleid als tragisch relevanten Affekten bedarf gerade deshalb der Revision, weil „die Theorie des Tragischen, gemessen mit Maßstäben, wie sie an die moderne Ästhetik angelegt werden dürfen, eine kümmerliche bliebe, wenn sie auf dem Boden von Aristoteles und Lessing verharren wollte.“ (Volkelt 1897 [Anm. 26] S. 366) Vgl. im Anschluss daran auch Utitz 1911 [Anm. 33], S. 9f.

<sup>62</sup> Vgl. Witasek 1904 [Anm. 59], S. 148. Ferner Volkelt 1906 [Anm. 31], S. 273. Sowie Theodor A. Meyer: Kritik der Einfühlungstheorie. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 7 (1912), S. 529-567, hier: S. 530. Sinngemäß auch noch Moritz Geiger: Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 1 (1913), S. 567-684, hier: S. 580.

<sup>63</sup> Näher zum allgemeinen Prinzip der Einfühlung, wie es dieser Verarbeitung mimischer, gestischer und sprachlicher Signale zugrunde gelegt wird, vgl. vor allem Lipps 1903 [Anm. 32], S. 109ff. Ferner Theodor Lipps: Leitfaden der Psychologie, Leipzig 1903, S. 191ff. Sowie Theodor Lipps, Das Wissen von fremden Ichen. In: Psychologische Untersuchungen. Erster Band, Leipzig 1907, S. 694-722, hier: S. 713ff.

werden – so etwa wenn der Betrachter im Verlauf der Tragödienhandlung den Zorn King Lear oder die Ruhelosigkeit Gretchens als deren persönliche Regungen (mit) zu erleben meint. Volkelt erklärt dazu entsprechend: „Dieses Leid wird in Wahrheit aus unserer eigenen Seele in die tragische Person hinaus- und hineinverlegt, mit ihr ‚verschmolzen‘, so daß es uns, unter völligem Zurücktreten seines Ursprungs aus unserem eigenen Bewußtsein, als die tragischen Personen selbst erfüllend erscheint.“<sup>64</sup> Vom Mechanismus dieser Projektion unterschieden findet sich die zweite Kategorie der so bezeichneten „Anteilsgefühle“<sup>65</sup> oder „Teilnehmungsgefühle“<sup>66</sup>, die gerade keinem solchen Einfühlungsprozess unterliegen, sondern vom Zuschauer als eigene „Gefühlsreaktion“<sup>67</sup> auf das dramatische Geschehen realisiert werden.<sup>68</sup> Anstelle einer identifizierenden Zuschreibung an die handelnden Figuren implizieren sie folglich – wie etwa Theodor Meyer resümiert – ein Verhältnis der bleibenden Differenz: „Diese Anteilsgefühle sind uns in ihrer Verschiedenheit von den Einfühlungsgefühlen wohl bewußt, wir wissen ganz genau, daß die Furcht, die uns für Gretchen befällt, da sie liebe- und vertrauensselig dem Geliebten die verhängnisvolle Zusage gibt, nicht ein Gefühl Gretchens ist, sondern ganz nur unser eigenes Gefühl, das wir in diesem Augenblick nicht in sie einfühlen dürfen.“<sup>69</sup> Und entsprechend soll auch der beim Eintritt der Katastrophe vom Zuschauer gefühlte Schmerz nicht als das Leid der tragischen Personen selbst aufgefasst werden, sondern ist – wie wiederum Volkelt mit pathetischem Nachdruck unterstreicht – in der davon unterschiedenen Form des Mit-Leids zu beschreiben: „Sehen wir den gewaltigen Lear, an dem jeder Zoll ein König war, zerbrochen, von Qualen überwältigt, dem Jammer des Wahnsinns verfallen, so werden wir von Mitleid durchweicht und durchschüttelt. Ein anderes Beispiel für diese, fast leidenschaftliche Mitleidserregung bietet Goethes Gretchen in der Kerkerszene.“<sup>70</sup>

Auf diese Weise werden die beiden klassisch tragischen Affekte von Furcht und Mitleid im Kontext einer umfassenden Gefühlstypologie situiert und damit – im Verhältnis zum Gesamtkomplex des tragischen Eindrucks – zugleich in strategischer Absicht dezentriert. Denn sie stellen sich nun als zwei Fälle einer Unterkategorie von tragisch relevanten Gefühlen, sprich: als zwei Formen jener „*Reaktionsgefühle*“<sup>71</sup> dar, die zusammen mit den

<sup>64</sup> Volkelt 1917 [Anm. 1], S. 297.

<sup>65</sup> Witasek 1904 [Anm. 59], S. 148.

<sup>66</sup> Volkelt 1917 [Anm. 1], S. 304.

<sup>67</sup> Witasek 1904 [Anm. 59], S. 148.

<sup>68</sup> Vgl. Stephan Witasek: Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung. In: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane 25 (1901), S. 1-49, hier: S. 2.

<sup>69</sup> Meyer 1912 [Anm. 62], S. 534. Vgl. in diesem Sinne auch noch Max Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart <sup>2</sup>1923, S. 136.

<sup>70</sup> Volkelt 1906 [Anm. 31], S. 282. Vgl. auch Witasek 1901 [Anm. 68], S. 15, wo die in den Anteilsgefühlen wirksame Differenz zugleich durch ein motivationskritisches Argument begründet wird. Da der Zuschauer durch das Schicksal des tragischen Helden nicht *wirklich* in persönlicher Weise betroffen sei, werde dessen dramatisch dargestelltes Leid in einem Prozess der psychischen Konversion zu einer Art Meta-Affekt umgeformt: „[I]ch fühle nicht den gleichen Schmerz wie er, sondern einen andersartigen, nämlich Mitleid.“

<sup>71</sup> Volkelt 1897 [Anm. 26], S. 358. Hervorhebung im Original. Für eine ausführliche Diskussion anderer Arten von Teilnahme- bzw. Reaktionsgefühlen vgl. Volkelt 1906 [Anm. 31], S. 280ff.

Einfühlungsgefühlen der Entstehung einer wiederum dritten Gefühlsart zugrunde gelegt werden. Und gerade diese dritte Kategorie affektiver Prozesse ist es, die in der psychologischen Ästhetik unter Bezeichnungen wie „Selbstgefühl“ zum eigentlichen „Mittelpunkt der Psychologie des Tragischen“<sup>72</sup> avanciert. Denn *sie* gilt nun als jene psychische Funktionsebene, auf der die eigentliche Quelle genuin ästhetischer Lust verortet wird; und an sie knüpft sich folglich, in seinem Kern, auch der Selbstbegründungs-Anspruch, wie ihn die psychologische Ästhetik anhand des Tragischen und in Abgrenzung zur Logik der Entladungstheorie geltend macht. Während Einfühlungs- und Anteilsgefühle, in den Worten von Karl Groos, gleichermaßen als „Gefühle *innerhalb* der ästhetischen Anschauung“<sup>73</sup> figurieren, d. h. als diskrete Affekte, die sich im Fortgang der tragischen Handlung wandeln und ablösen, wird die „Lust *an* der ästhetischen Anschauung“<sup>74</sup> als eine eigene, ihnen übergeordnete Dimension des psychischen Geschehens veranschlagt, die ihrerseits gerade nicht durch die inhaltlich-spezifischen Valenzen jener wechselnden Gefühle bedingt ist.<sup>75</sup> Damit aber tritt gerade an diesem Punkt die letztlich entscheidende Differenz zum pathologischen Katharsis-Konzept zutage. Denn nicht die Befreiung von bestimmten unlustartigen „Gemüthsaffectionen“ infolge ihrer dramatisch gesteigerten Erregung, nicht die reinigende Abfuhr von Furcht und Mitleid durch ihre gezielte Aktivierung und geregelte Intensivierung stellt sich hier als psychische Ursache für die Lust am Tragischen dar. Vielmehr setzt die Begründung dieser Lust im bzw. aus dem Selbstgefühl des Zuschauers geradezu den gegenteiligen Effekt voraus: eine entschärfende Abschwächung der Affekte mittels ihrer *Simulation*.<sup>76</sup>

Besonders deutlich zeigt sich dies anhand der so genannten Einfühlungsgefühle. Denn diese werden im Feld der psychologischen Ästhetik nahezu durchgehend als Gemütsbewegungen beschrieben, die der Zuschauer im Theater nicht „wirklich“ erlebt, sondern im Interesse dramatischer Sinn- und Kohärenzbildung lediglich „reproduziert“<sup>77</sup>: Sie entspringen demnach – wie zum Beispiel der Zorn King Lears oder die Ruhelosigkeit Gretchens – nicht aus aktuellen Eigenzuständen des Betrachters, sondern stellen bloße „Abbilder von Gefühlen“<sup>78</sup> dar, die er im Modus des Vorstellens oder Erinnerens hervorbringt, um sie zugleich zur Gänze in die tragischen Figuren zu projizieren.<sup>79</sup> Ein wenig anders sieht es – zunächst – im Fall der

<sup>72</sup> Volkelt 1917 [Anm. 1], S. 299.

<sup>73</sup> Groos 1892 [Anm. 24], S. 150. Hervorhebung im Original.

<sup>74</sup> Groos 1892 [Anm. 24], S. 150. Hervorhebung im Original.

<sup>75</sup> Bei Groos liest sich dies in entsprechender *Metaphorik* so: „*Ueber* diesem ganzen Sturm wechselnder Affekte erhebt sich aber, wie ein blauer Himmel über dem wogenden Meer, ein dauerndes Gefühl der Lust“ (Groos 1892 [Anm. 24], S. 150, Hervorhebung im Original). Vgl. zu dieser Unterscheidung auch Witasek 1904 [Anm. 59], S. 298. Sowie Geiger 1913 [Anm. 62], S. 569.

<sup>76</sup> Die folgenden Ausführungen zum Aspekt der ästhetischen Scheingefühle greifen auf Forschungen im Rahmen des Projektes „Emotionswissen in der empirischen Ästhetik um 1900 – Teilprojekt ‚Ästhetische Schwellen. Emotion und Fiktion‘“ (Leitung: Jutta Müller-Tamm) zurück. Ich danke Jutta Müller-Tamm für ihre Hinweise und Anregungen. Eine ausführliche Darstellung der Ergebnisse dieses Projekts ist in Vorbereitung.

<sup>77</sup> Vgl. Volkelt 1897 [Anm. 26], S. 357.

<sup>78</sup> Volkelt 1897 [Anm. 26], S. 357.

<sup>79</sup> Vgl. Witasek 1904 [Anm. 59], S. 148: „Im Prozeß der Einfühlung werden Phantasietatbestände, meist

Anteilsgefühle aus; denn diese sind ja als eigentliche Reaktion des Zuschauers auf das tragische Geschehen konzipiert, die eine gegenwärtig erlebte persönliche Gemütsverfassung – und insofern eine „real“ erfahrene Form von affektiver Erregung – bildet.<sup>80</sup> Jedoch herrscht auch im Hinblick auf Teilnahmegefühle wie Furcht und Mitleid die Ansicht vor, dass ihre fiktionale Erzeugung einen Effekt der De-Realisierung impliziert. Da sich ihre dramatische Aktivierung im Theater außerhalb reeller Kausal- und Handlungszusammenhänge, sprich: abseits pragmatisch relevanter Kontexte vollzieht, geht in die Anteilnahme des Zuschauers – so das gemeinhin vorgebrachte Argument – zugleich ein prinzipielles Distanzmoment ein; denn die Rahmung des Geschehens habe, wie beispielsweise Stephan Witasek geltend macht, den Effekt, „daß die ästhetisch in Betracht kommenden Anteilsgefühle, geradeso wie die Einfühlungsgefühle in der Regel nicht Ernst-, sondern bloß Phantasiegefühle sind. Die Vorgänge auf der Bühne, die wir vom Zuschauerraum aus verfolgen, sind ja nicht Wirklichkeit, sondern nur Schein, es liegt also ein tatsächlicher Grund zu Furcht und Mitleid gar nicht vor, weil ernstlich niemandem etwas zuleide geschieht“<sup>81</sup>.

Auch im Fall von Anteilsgefühlen wie Furcht und Mitleid soll es sich demnach um ein fiktional induziertes Erleben handeln, dem seinerseits ein fiktives Grundmoment eigen ist, und dies gerade insofern es ihm, verglichen mit realweltlichen Reaktionsabläufen, entscheidend an Gefühls*ausdruck* mangelt. Zur Verdeutlichung dieses Umstands wird – neben verringerter zeitlicher Dauer und erhöhter Wechselfrequenz der im Theater durchlebten Gemütsbewegungen – regelmäßig das veränderte *Verhaltensrepertoire* des Zuschauers als Indiz für den Simulationscharakter der tragischen Affekte ausgewiesen. Wie etwa Moritz Geiger in einem Referat zum Thema *Das Problem der ästhetischen Scheingefühle* (1913) unterstreicht, haben diese nämlich „eine weit geringere psychomotorische Wirksamkeit als die wirklichen Gefühle: die Furcht im Theater veranlaßt uns keineswegs, aufzuspringen und davonzulaufen, das Mitleid treibt uns nicht, dem Helden eines Dramas zu helfen.“<sup>82</sup> Zwar werden, wie Geiger fortfährt, beide Affekte vom Zuschauer durchaus in Form einer „Gefühlsaktualität“ erlebt, jedoch ohne sich letztlich zum eigentlichen „Ichzustand“ zu entwickeln<sup>83</sup>; und aus dem Ausbleiben genau dieser psychischen Integration (und ihrer

---

Phantasiegefühle, im genießenden Subjekt rege und von diesem in das ausdrucksvolle Objekt hineinverlegt.“

<sup>80</sup> So vertritt vor allem Volkelt die Auffassung, die Reaktionsgefühle seien als solche „nicht abbildliche, sondern ursprünglich und echt erlebte Gefühle“ (Volkelt 1897 [Anm. 26], S. 358). Vgl. im kritischen Bezug darauf Geiger 1913 [Anm. 62], S. 619.

<sup>81</sup> Witasek 1904 [Anm. 59], S. 150. Vgl. im Sinne einer solchen Beschreibungslogik des Als-ob auch Hermann Siebeck: Grundfragen zur Psychologie und Aesthetik der Tonkunst, Tübingen 1909, S. 15: „Der Dichter etwa läßt im Drama in uns die Bilder von Zuständen entstehen, die wir unter Eintreten der im Drama selbst dargestellten Veranlassungen wirklich in uns hervorgebracht haben würden.“

<sup>82</sup> Moritz Geiger: Das Problem der ästhetischen Scheingefühle. In: Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 7.-9. Oktober 1913; Bericht, Stuttgart 1914, S. 191-194, hier: S. 192. Vgl. zur Einschränkung motorischer Reaktionen auch Karl Lange: Das Wesen der Kunst, Berlin 1901, S. 100. Sowie Groos 1892 [Anm. 24], S. 174: „[D]as reine innere Spiel der ästhetischen Anschauung hat eben die motorische Leitung überhaupt außer Thätigkeit gesetzt.“

<sup>83</sup> „[D]as Grauen im Theater, die Furcht *für* und die Furcht *mit* Wallenstein“, so heißt es erläuternd dazu, „sind als Erlebnisse vorhanden, ohne doch Ichzustände zu werden“ (Geiger 1914 [Anm. 82], S. 193). Ähnlich dient *Wallenstein* schon bei Fr. Th. Vischer (auf den Geiger am Beginn seines Referats verweist) als

handlungsförmigen Folgen) leitet sich – für Geiger wie für weite Teile der psychologischen Ästhetik insgesamt – der lediglich beschränkte bzw. *entschärfte* Wirklichkeitsgrad der Teilnahme- und Reaktionsgefühle ab.

Wenn somit auch den klassischen tragischen Affekten der Status ästhetischer Gefühle zugeschrieben wird, die „streng genommen *weder freuen noch schmerzen*“<sup>84</sup>, so lässt sich gerade dies im Sinne eines Gegenmodells zur Entladungstheorie Bernays'scher Prägung verstehen. So nämlich wird die dramatische *Derealisierung* von Furcht und Mitleid zugleich als zentrale Bedingung dafür veranschlagt, dass sich in der ihnen übergeordneten psychischen Funktionsebene ästhetische Lust als *realer* Effekt einstellen kann.<sup>85</sup> Ein solcher Effekt – die „*Lust am Bilde des Schmerzes*“<sup>86</sup> – kommt dieser Logik nach zustande, indem die ausgeprägt negative Valenz, sprich: der starke Unlustcharakter der Gefühlsreaktion auf die tragische Handlung vom Kern des psychischen Geschehens sozusagen ferngehalten und *insoweit* neutralisiert wird; so dass sich dann, gleichsam auf der Kontrastfolie dieser entschärften Wirkung<sup>87</sup>, die positive affektive Valenz des ästhetischen Genusses ungehindert und umso deutlicher entfalten kann. Entsprechend ist die Rede von der „Lust am Bilde des Schmerzes“ in doppelter Weise zu verstehen: Sie begründet den Lust-Effekt der Tragödie nicht nur über die dramatische Darstellung fremden Schmerzes *im* Bild der Bühne, sondern bezieht ihn zugleich, ja vor allem darauf zurück, dass der Zuschauer den durch das tragische Geschehen in ihm selbst erregten Schmerz *als* Bild zu erleben vermag.<sup>88</sup> Daran wird deutlich, dass die eigentliche Quelle der Lust hier weniger – wie noch in der Beschreibungslogik des Entladungsmodells – in der affektiven Bezugnahme auf tragische Gegenstände liegt, durch die sich auf der Funktionsebene der subjektiven Gefühlsreaktion eine nachträgliche Erleichterung einstellen würde. Vielmehr findet sich jene Quelle nun in einer Art simultanen *Selbstbezugs* der psychischen Prozesse lokalisiert. Ästhetische Lust am Tragischen, wie sie in der psychologischen Ästhetik konzipiert wird, entsteht als Lust an der Eigendynamik der seelisch-affektiven Abläufe, und dabei gerade nicht im Er- bzw. Ausleben bestimmter Affekt-Qualitäten an sich, sondern „in der Bewegung unseres Selbstgefühles“<sup>89</sup>, die sich als

---

Bezugspunkt, um geltend zu machen, die Gefühlsreaktion auf das tragische Bühnengeschehen sei „ohne allen Ernst im alltäglichen Sinne des Worts. Dem Interesse ist der Stachel des Interesses genommen, Reiz ist Reiz ohne Reiz, Angst ist Angst ohne Angst, Haß ist Haß ohne Haß und so jedes Gefühl“ (Vischer 1922 [Anm. 23], S. 328).

<sup>84</sup> Witasek 1904 [Anm. 59], S. 115. Hervorhebung im Original.

<sup>85</sup> Zu dieser Differenzbildung zwischen dem Scheincharakter der diskreten tragischen Affekte und dem „Ernstgefühl“ der Lust am Tragischen vgl. auch Witasek 1904 [Anm. 59], S. 124. Sowie entsprechend Lange 1901 [Anm. 84], S. 106 und 118.

<sup>86</sup> Groos 1892 [Anm. 24], S. 168. Hervorhebung im Original.

<sup>87</sup> Zur kontrastiven Funktion unlustartiger Affekte für das Hervortreten des Lustgefühls vgl. Utitz 1911 [Anm. 33], S. 63. Sowie A[ugust] Döring: Die ästhetischen Gefühle. In: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane 1 (1890), S. 161-186, hier: S. 165.

<sup>88</sup> Im Sinne dieser Lesart macht auch Hermann Siebeck mit Blick auf die tragische Erregung geltend, „daß der betreffende Affekt selbst in uns als *Bild* auftritt“ (Siebeck 1909 [Anm. 81], S. 15). Vgl. auch Hermann Siebeck: Über musikalische Einfühlung. In: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 127 (1905), S. 5-18, hier: S. 7.

<sup>89</sup> Volkelt 1906 [Anm. 31], S. 302.

dimensionale Wirkung an jene Erregungsformen knüpft. Ästhetische Lust soll als „die Lust der Gefühlslebendigkeit“<sup>90</sup> anzusehen sein – als eine Lust weniger im als vielmehr *am* Erregt-Werden, die sich als solche gerade dort zu realisieren vermag, wo das psychische Leben nicht gänzlich von den spezifischen Qualitäten diskreter (unlustartiger) Affekte ausgefüllt und absorbiert wird. Dies lässt noch einmal deutlicher die Funktion jener Distanzierung erkennen, die wirksam wird, wo die psychologische Ästhetik ihre Gefühlstypologien mit der Unterscheidung zwischen „Ernst-“ und „Scheingefühlen“ kreuzt: Denn gerade dadurch, dass die Einfühlungs- und Anteilsgefühle des tragischen Eindrucks als lediglich simulierte Formen der Erregung figurieren, öffnet sich für die reale psychische Dimension des Selbstgefühls gleichsam der *Raum*.

Ästhetische Lust am Tragischen gründet nach diesem Verständnis gerade nicht primär im qualitativen „Was“ bzw. „Wie“ der durchlebten Reaktionsgefühle; sie bildet sich eher als eine Art Meta-Erfahrung des „Dass“ dieser Gefühle aus, die im Bezug auf den geradezu formalen Verlaufscharakter der Affekte – auf ihre Faktizität als *Gemütsbewegungen* – entsteht. Auf diese Weise gewinnt dynamische Funktion den Primat über inhaltliche Valenz; und dem entsprechend wird die psychische Dimension des ästhetischen Genusses im Umfeld der Jahrhundertwende auch explizit durch eine „Lehre von der Funktionslust“<sup>91</sup> definiert.<sup>92</sup> In einem Aufsatz über *Die ästhetischen Gefühle* (1890) vermerkt als erster der Philosoph August Döring, die tragisch erregten Gemütsbewegungen seien, unabhängig von ihren jeweils eigenen Lust- oder Unlustwerten, „rein als solche“ bzw. „als seelische Funktion lustvoll“<sup>93</sup>; ja die ästhetische Lust an ihnen sei „Lust aus einer Funktion, aus der Bethätigung einer Anlage.“<sup>94</sup> Und im Anschluss an Döring definiert Emil Utitz die im Titel seiner Schrift *Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten* (1911) benannten Gefühle als jene Lustwirkungen, „die an das psychische ‚Funktionieren‘, das seelische Tätigsein knüpfen“<sup>95</sup>; ästhetische Lust sei so gesehen nichts anderes als „das gefühlsmäßige Erfassen psychischer Tätigkeitsfülle“<sup>96</sup>. Dabei findet sich dieser Reichtum an Aktivität in Gestalt eines gleichsam abstrakten dynamischen Erregungsmusters vorgestellt, das „nach der Weise oder der inneren Rhythmik seines Ablaufes“<sup>97</sup> erfahren wird und als solches an die Stelle der „inhaltlichen

---

<sup>90</sup> Volkelt 1906 [Anm. 31], S. 321.

<sup>91</sup> Dessoir 1923 [Anm. 69], S. 44.

<sup>92</sup> Dass dies nicht immer dem Begriff, wohl aber prinzipiell der Sache nach geschieht, hebt Emil Utitz etwa mit Blick auf Volkelts *Ästhetik des Tragischen* hervor (vgl. Utitz 1911 [Anm. 33], S. 52).

<sup>93</sup> Döring 1890 [Anm. 87], S. 164.

<sup>94</sup> Döring 1890 [Anm. 87], S. 165. Dabei bemüht sich Döring erklärtermaßen darum, ein Verhältnis der Kontinuität zum Aristotelischen Katharsis-Konzept herzustellen, indem er dieses im Sinne einer „Lust aus dem unmittelbaren Innewerden der Funktion“, spricht: als (sekundäre) Lust an der (primären) psychischen Erregung durch die tragischen Affekte auslegt. Gerade damit aber rückt er deutlich von der Beschreibungslogik der Entladungstheorie Bernays'scher Prägung ab, die er einst selbst mit Nachdruck propagiert hatte (vgl. dazu A[ugust] Döring: *Die Kunstlehre des Aristoteles. Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie*, Jena 1876, S. 248ff.).

<sup>95</sup> Utitz 1911 [Anm. 33], S. 10.

<sup>96</sup> Utitz 1911 [Anm. 33], S. 54.

<sup>97</sup> Utitz 1911 [Anm. 33], S. 2.

Unlustwerte<sup>98</sup> der tragischen Affekte tritt. In Differenz zu deren qualitativer Bestimmtheit erscheint der eigentliche Gegenstand des Selbstgefühls, wie ihn die psychologische Ästhetik begreift, in der (metaphorischen) Form von seelischen Schwingungen, die sich in ihrer prozessualen Struktur zur Geltung bringen.<sup>99</sup> Anstelle einer „erleichternden Entladung“ spezifischer Affekte wie Furcht und Mitleid sieht dieses Funktionsmodell folglich eher deren Verarbeitung zugunsten eines gesteigerten Gefühls allgemeiner psychischer Selbstbetätigung vor; und es ist im Hinblick auf diesen Mechanismus Lust erregender Konversion, dass sich für Volkelt von einer wirklichen „Reinigung des Gefühlslebens“<sup>100</sup> und somit in einem genuin ästhetischen Sinne von einer kathartischen Wirkung sprechen ließe.<sup>101</sup>

Damit ist gleichsam der theoretische Kern jenes Einspruchs erreicht, wie ihn die psychologische Ästhetik gegen die Pathologisierung der Katharsis richtet: Der teleologischen Konzeption des Entladungs-Modells, das in der tragischen Erregung „lediglich ein Mittel für die geistige Gesundung“<sup>102</sup>, sprich: ein Instrument für externe therapeutische Zwecke erblickt habe, setzt sie eine autotelisch verfasste Konstruktion entgegen. Dabei wird das Prinzip der Eigengesetzlichkeit auf der Ebene der psychischen Gefühlsprozesse artikuliert: Es sind diese Prozesse, die gerade dort, wo sie auf sich selbst – auf ihre eigene, spezifische, interne Funktionsdynamik – Bezug nehmen, genuin ästhetische Lustwirkungen entfalten sollen.<sup>103</sup> Wo sich die psychologische Ästhetik der Jahrhundertwende in erklärter Differenz zur

---

<sup>98</sup> Utitz 1911 [Anm. 33], S. 12.

<sup>99</sup> Im ästhetischen Erleben, so etwa Utitz in typischer Diktion, „erklingen in uns gleichsam alle Akkorde psychischer Tätigkeit. Und je vielstimmiger dieser Sang, der in rhythmisch geordneter Folge dahinzieht, desto stärker die Funktionsfreuden, die gleich Obertönen [...] mitschwingen.“ (Utitz 1911 [Anm. 33], S. 11)

<sup>100</sup> Volkelt 1906 [Anm. 31], S. 348. Im Sinne eines solchen funktionalen Zusammenhangs vgl. auch Theodor Lipps: Aesthetische Einfühlung. In: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane 22 (1900), S. 415-450, hier: S. 431f.

<sup>101</sup> Vgl. Volkelt 1898 [Anm. 51], S. 16: „So gewinnt die Kunst den Charakter des *Bild-* und *Scheinhaften*, sie erscheint umfassen und getragen vom Medium der *Phantasie*. Hierdurch aber kommt es, dass auch unsere Gefühle im künstlerischen Anschauen eine Entstofflichung erfahren“. Ähnlich bemüht sich Karl Groos, dem Katharsis-Konzept eine explizite Neubestimmung zu geben, indem er es im Sinne einer „Läuterung“ der Affekte durch den Simulationsmodus der inneren Nachahmung fasst: „das Bewußtsein, daß wir sie freiwillig spielend erleben, läutert unsere Gefühle von dem furchtbaren Druck äußeren Zwanges“ (Groos 1892 [Anm. 24], S. 172). In seinem späteren Aufsatz über *Das Spiel als Katharsis* (1911) hingegen wird sich Groos der Entladungstheorie nicht nur affirmativ anschließen, sondern sie gleichsam bis zu ihrem buchstäblichen Kern zurückverfolgen, indem er den kathartischen Prozess als physiologische Ableitung überschüssiger Energien aus den „nervösen Zentren“ des Organismus begreift. Dies allerdings geschieht im Kontext einer evolutionsbiologisch begründeten Theorie des Spiels, in der es gerade nicht mehr um eine Abgrenzung ästhetischer Funktionen von anderen (sinnlichen) Lustgefühlen, sondern um den allgemeinen Nachweis geht, dass „die Zweckmäßigkeit des Spiels darin besteht, dem instinktiven Drang eine *vorübergehende, harmlose* Entladung zu verschaffen und so *gefährlichere* Äußerungen der ungeschwächt weiterbestehenden Triebe zu vermeiden. Die Entladung im Spiel gleiche dann (solange die Katharsis wirklich harmlos ist) dem Entweichen des Dampfes durch ein Sicherheitsventil, das an die Stelle ernstlicher Explosionen tritt und doch die Leistungsfähigkeit der Maschine nicht mindert.“ (Groos 1911 [Anm. 53], S. 355, Hervorhebungen im Original) In dieser Perspektive stellt sich die Katharsis mit aller Deutlichkeit als pathologische Funktion dar, weshalb für Groos im selben Kontext auch ein zustimmender Hinweis auf Freud und dessen Theorie des Witzes als Entladungsphänomen möglich wird (vgl. Groos 1911 [Anm. 53], S. 367).

<sup>102</sup> Volkelt 1906 [Anm. 31], S. 393.

<sup>103</sup> Vgl. so auch Witasek 1904 [Anm. 59], S. 123f. und 153f. Eine entsprechende Bestimmung allgemeiner Natur findet sich bei Lipps 1903 [Anm. 32], S. 10: „Lust begleitet die ‚psychischen Vorgänge‘ in dem Maße, als sie ‚Selbstbetätigungen‘ der Seele sind.“

Bernays'schen Entladungstheorie positioniert, lässt sie am Ende also das Bestreben erkennen, das Paradox tragischer Lust im Sinne eines *transzendentalen* Modells ästhetischer Gefühls-Autonomie auszulegen. Und dieses Bestreben, in verwandelter Gestalt an zentralen Theoremen der ästhetik-theoretischen Tradition – namentlich an einer Reflexionsfigur Kantisch anmutender Prägung – festzuhalten<sup>104</sup>, lässt sich gerade daraus erklären, dass die Ästhetik ihre Beschreibungskompetenzen nun auf dem neuen Terrain der Psychologie zu positionieren und dort auf strategische Weise zu behaupten sucht. Gerade im Prozess dieser ausdrücklich betriebenen Selbst-Modernisierung nämlich wird zugleich ein Unterscheidungsanspruch wirksam, wie er sich bei Volkelt nicht zuletzt – auf gleichsam indirekte „pathologische“ Weise – im polemischen Urteil über die „allermodernsten Kreise“ um Bahr und Freud und deren Psychologisierungs-Strategien entlädt.

Hermann Bahr: Dialog vom Tragischen. In: Neue Deutsche Rundschau 14 (1903), S. 716-736.

Alfred Freiherr von Berger: Wahrheit und Irrtum in der Katharsistheorie des Aristoteles. In: Aristoteles' Poetik, hrsg. von Theodor Gomperz, Leipzig 1897, S. 69-98.

Jacob Bernays: Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama. Berlin 1880.

A[ugust] Döring: Die ästhetischen Gefühle. In: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane 1 (1890), S. 161-186.

Moritz Geiger: Das Problem der ästhetischen Scheingefühle. In: Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 7.-9. Oktober 1913; Bericht, Stuttgart 1914, S. 191-194.

Karl Groos: Das Spiel als Katharsis. In: Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik 12 (1911), S. 353-367.

Karl Groos: Der aesthetische Genuss, Gießen 1902.

Karl Groos: Einleitung in die Ästhetik, Gießen 1892.

Konrad Lange: Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses, Leipzig 1895.

Emil Utitz: Die Funktionsfreuden im aesthetischen Verhalten, Halle/Saale 1911.

Johannes Volkelt: Ästhetik des Tragischen, München <sup>3</sup>1917.

Johannes Volkelt: Die tragische Entladung der Affekte. In: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik NF 112 (1898), S. 1-16.

Stephan Witasek: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, Leipzig 1904.

---

<sup>104</sup> Vgl. explizit zu dieser Kontinuität Döring 1890 [Anm. 93], S. 167. Zur „strukturellen“ Korrespondenz zwischen Kants Beschreibungsfigur des „interesselosen Wohlgefallens“ und den Modellbildungen der psychologischen Ästhetik vgl. auch Sabine Mainberger: Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900, Berlin 2010, S. 118.

Stephan Witasek, Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einföhlung. In: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane 25 (1901), S. 1-49.

Tobias Wilke, Studium der Germanistik, Philosophie und Politikwissenschaft in Freiburg, Basel, Berlin und Princeton. 2008 Doppelpromotion an der Princeton University (Ph.D.) und der Eberhard Karls Universität Tübingen (Dr. phil.). Seit 2009 Juniorprofessor für deutsche Literatur an der Columbia University, New York. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Moderne und der historischen Avantgarden; Geschichte der Medien und der Medientheorie im 19. und 20. Jahrhundert; Beziehungen zwischen Ästhetik und empirischer Psychologie. Jüngste Buchpublikationen: Medien der Unmittelbarkeit: Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918-1939 (München 2010); Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende (Darmstadt 2011; gemeinsam mit Dorothee Kimmich).