

Wie die eigene Wahrnehmung zu wissenschaftlicher Erkenntnis wird – untersucht anhand von Lees und Anstruther-Thomsons «Beauty and Ugliness» (1897)

Im Jahr 1904 besuchte Virginia Woolf (1882–1941) mit einigen Freund*innen die Schriftstellerin und Kunstforscherin Vernon Lee (1856–1935, geb. Violet Paget) in ihrer Villa Il Palmerino in Florenz.¹ Beide Autorinnen arbeiteten beständig daran, ihre Subjektpositionen zum Ausdruck zu bringen, finanziell selbstständig zu sein und literarische Anerkennung zu erlangen. Die junge, ambitionierte Woolf hätte in der eine Generation älteren, frauenliebenden, erfolgreichen Schriftstellerin Vernon Lee ein Vorbild finden können. Doch dieses Potential für eine Freundschaft, oder zumindest eine sympathische Annäherung, entspringt nur meiner Imagination. Im Gegenteil zeigen von Woolf verfasste Briefe und Rezensionen, dass sie Lee als Person mit Antipathie begegnete und ihren Texten nichts abgewinnen konnte. Woolf kritisierte in einer Besprechung von Lees Buch *Laurus Nobili: Chapters on Art and Life* (1909), dass es der ästhetischen Forschung an präzisen Definitionen der philosophischen Grundbegriffe fehle, während die ästhetische Erfahrung der Autorin zu viel Raum einnehme.² Dadurch erführen die Lesenden zu viel über die Autorin, aber zu wenig über den Gegenstand. Den Lesenden werde so kein Raum gegeben, sich selbst in der literarischen Welt zu erfahren.³ So verwarf Woolf Lees Schriftstellerei als sowohl literarisch mangelhaft wie auch wissenschaftlich wenig erkenntnisreich. In einem privaten Brief drückte Woolf den vollen Umfang ihrer Verachtung für Lees Person aus, die sie ungeschönt als «geschwätziges Baby», mit einem vagen Sinn für Schönheit und einem «verwässerten Verstand» bezeichnete.⁴ Diese scharfe Kritik ist vor dem Hintergrund des schriftstellerischen Ideals von Woolf zu verstehen.⁵ Woolf strebte im Schreiben sowie der Leseerfahrung den Verlust des eigenen Selbst an. Die Lesenden sollten vom literarischen Gegenstand eingenommen werden können, anstatt sich mit der Persönlichkeit der Schriftstellerin auseinandersetzen zu müssen.⁶ Da Lees Texte tatsächlich oftmals von einem starken «Ich» oder «Wir» ausgehen, bleibt die Frage: Wie sind dieses «Ich» und «Wir» zu lesen? Wie schlägt Lee in ihren Texten die Brücke von ihrer eigenen Wahrnehmung zu erkenntnisbringenden, allgemeingültigeren Aussagen über Ästhetik und Kunst?

Durch Woolfs Kritik wird ersichtlich, dass die Un/Sichtbarkeit der Forscherin im geschriebenen Text und der Erkenntniswert des Textes sich unmittelbar bedingen.⁷ Mit der zunehmenden Verwissenschaftlichung verschiedener Wissensgebiete im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert setzte sich das Paradigma des «objektiven, distanzierten» Standpunktes der Forschenden durch. Anja Zimmermann argumentiert überzeugend, dass die Abwesenheit des forschenden «Ich» oder «Wir» als notwendige Voraussetzung zur Herstellung wissenschaftlicher Erkenntnisse auch für die Kunstgeschichte gültig ist.⁸ Bis heute bildet die Abwesenheit der beobachtenden, situierten, erfahrenden und fühlenden Forscher*in eine Voraussetzung für wissenschaftliche Erkenntnisprozesse. Als wissenschaftliches

Paradigma fest etabliert, prägt das «Schweigen von uns selber» den kunsthistorischen Schreibstil sowie Auftritt, und damit das Image von Kunsthistoriker*innen.⁹ Doch gibt es Vorbilder unter den Kunstforscher*innen, die dieser ortlosen, körperlosen Imagination des Forscher*innensubjekts andere Arten des Schreibens entgegensetzten. Vernon Lees situierte, empirische ästhetische Forschung, die in dialogischen Texten vermittelt wird, bietet ein solches Gegenbild, das das Potential hat, ein Vorbild zu sein. Im folgenden Artikel soll erschlossen werden, wie Lee und ihre Mitarbeiterin Anstruther-Thomson gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts ihre eigene Wahrnehmung zum zentralen Gegenstand ihrer ästhetischen Forschung machten, wie sie diese Wahrnehmung konsequent erforschten, und wie sie ihre dadurch gewonnenen Erkenntnisse sowohl mit universitär arbeitenden Psychologen wie auch mit der allgemeinen interessierten Öffentlichkeit teilten. Untersucht wird dieser Prozess von der eigenen Wahrnehmung zur wissenschaftlichen Textproduktion anhand des Artikels «Beauty and Ugliness».

Lees und Anstruther-Thomsons empirische Ästhetik

Der Artikel «Beauty and Ugliness» (1897/1912) wurde kollaborativ von Vernon Lee und Clementina Anstruther-Thomsons (1857–1921) verfasst (Abb. 1 und 2).¹⁰ Ab den 1890er Jahren erforschten die Freundinnen ästhetische Fragen in den Kirchen und Galerien ihres Wohnortes in Florenz sowie auf ihren gemeinsamen Reisen durch Europa. Ihr Kerninteresse bestand darin zu verstehen, wieso bestimmte Wahrnehmungen zu angenehmen und andere zu unangenehmen Empfindungen, und somit zur Erfahrung von Schönheit und Hässlichkeit führten. Sie vermuteten, dass dies nicht allein mit dem Objekt der Betrachtung zu erklären sei, sondern in ihnen selbst entstehe. Daher untersuchten sie die Wechselwirkung von Formwahrnehmung mit Veränderungen von physiologischen Prozessen, insbesondere der Atmung, dem Herzschlag, und dem Gleichgewichtssinn. Ihre Ergebnisse veröffentlichten sie 1897 erstmalig in dem Artikel «Beauty and Ugliness», der für den deutschsprachigen Diskurs in der Ästhetik über «Einfühlung», sowie insbesondere zu dessen Verbreitung als «empathy» im englischsprachigen Raum wegweisend wurde.¹¹

In den Jahren der gemeinsamen Recherche haben Lee und Anstruther-Thomson ihre dialogische, situierte, empirische Methode entwickelt und angewendet. Nach dem ersten Treffen 1887 wuchs durch gegenseitige Besuche in England und Italien eine enge Freundschaft zwischen den beiden Frauen. Ab den späten 1880er Jahren lebten sie eheähnlich in der Florentiner Villa Il Palmerino, die der Wohnsitz der Familie Paget war. Durch geteilte Interessen, den gemeinsamen Alltag und die Zuneigung entstand eine enge Zusammenarbeit, die schließlich zu der bahnbrechenden Entdeckung der Rolle von Empathie im ästhetischen Genuss führte. Sie protokollierten ihre Experimente in Tagebüchern und führten Umfragen durch, um ihre Ergebnisse zu überprüfen.¹² Auch versuchten sie, sich durch Rollenspiele in Personen in historischen Gemälden einzufühlen, wie eine Zeichnung zeigt, die John Singer Sargent von Clementina Anstruther-Thomson anfertigte (Abb. 1).¹³

Bevor Lee und Anstruther-Thomson begannen, das ästhetische Phänomen gemeinsam zu erforschen, war Lee bereits eine anerkannte Schriftstellerin. Durch das Schreiben hatte sie die Möglichkeit, selbstständig forschend tätig zu sein. Zwischen 1880 und 1927 veröffentlichte die produktive, «geschwätzige» Schriftstellerin ein Gesamtwerk von über vierzig Monographien, von denen die meisten in mehreren, immer wieder umgearbeiteten Auflagen erschienen.¹⁴ Zudem publizierte Lee



John Singer Sargent, Clementina Anstruther-Thomson im Kostüm einer der Frauen in Tizians «Amor Sacro e Amor Profano», 1889, Kohlezeichnung.



2 John Singer Sargent, *Portrait-Sketch of Miss Paget («Vernon Lee»)*, ca. 1881.

zahllose Artikel in englisch-, französisch-, italienisch- und deutschsprachigen Zeitschriften.¹⁵ Ihre erste Essaysammlung zu Ästhetik trägt den kryptischen Titel *Belcaro: Being Essays on Sundry Aesthetical Questions*, der assoziativ und nicht deskriptiv zu verstehen sei, wie Lee im Vorwort darlegt. Denn wie sie wortreich und warmherzig erzählt, wanderten ihre Gedanken während des Schreibens immer wieder zu einem Nachmittag, den sie gemeinsam mit ihrer damaligen «companion», der Poetin Agnes Mary Frances Robinson (1857–1944) auf dem Schloss Belcaro verbrachte.¹⁶ In *Belcaro* legt Lee dar, wie sie mit ihren kunstphilosophischen Texten die Lebendigkeit der Situationen, in denen ihre Gedanken entstehen, versucht einzufangen. Philosophische Texte, die «lifeless and inorganic, and dry and stiff [...] and] all dreary in their abstractness» sind, lehnt Lee entschieden ab.¹⁷ Stattdessen beschreibt sie anschaulich, wie ihre ästhetischen Überlegungen in Gesprächen mit Freund*innen und während Galeriebesuchen entstanden. Diese lebendigen Entstehungskontexte bezeichnet Lee als «setting»: «Oh yes, a setting they have had, these ideas, such as they are: a real, living, shimmering setting of tones and looks, and jests and passion, and anecdote and illustration, and irrelevant streakings and veerings of description and story; a setting too of place and time and personality.»¹⁸ Um die lebendigen Gedanken in langlebige Texte zu verwandeln, ersetzte Lee die ursprünglichen Entstehungssituationen mit nachträglich konstruierten, narrativ polierten «settings».¹⁹ So kommt es, dass ihre situierte, dialogische Kunstphilosophie «entirely unabstract, unsystematic, essentially personal» ist.²⁰ Den Wert ihrer «collection of notes» sieht die Autorin nicht primär in dem geschaffenen Wissen. Vielmehr will sie ihren Leser*innen auf Augenhöhe begegnen, mit dem Ziel «not to teach others, but to show them how far I have taught myself, and how far they may teach themselves».²¹ So sind in *Belcaro* Methoden der Situierung, des dialogi-

schen Forschens, sowie Strategien der Selbstverortung und der Zielsetzung bereits angelegt, die Lee in «Beauty and Ugliness» weiterentwickelt. Dieser explizite Bezug auf die Verflechtung ihrer Freundschaften, ihres philosophischen Denkens und Schreibens, ist – anders als Woolf es vermutete – nicht nur Lees Geschwätzigkeit zuzuschreiben, sondern zentraler Bestandteil ihrer Methode.

Zwei weitere Bände zu Ästhetik sind Zeugnis der kollaborativen Forschung von Lee und Anstruther-Thomson. Der Artikel «Beauty and Ugliness», der erstmals 1897 in der Zeitschrift *Contemporary Review* erschien, bildet das Zentrum dieser zwei Bände und der gemeinsamen Forschung der Autorinnen. Lee machte diesen Artikel 15 Jahre später zum titelgebenden Herzstück des gleichnamigen Essaybandes *Beauty and Ugliness* (1912). Der Artikel erscheint dort großteils unverändert, nur haben die Autorinnen ihn mit in das Jahr 1911 datierten Fußnoten versehen, in denen sie Kritik an der Fassung von 1897, sowie neuere Forschung und überholte Erkenntnisse kommentierten. Zudem gab Lee im Vor- und insbesondere im Nachwort des Buches *Beauty and Ugliness* Einblicke in die kollaborative Arbeitsweise, die zum Verfassen des Artikels geführt hatte. Der zweite von Lee herausgegebene Band, der Beiträge beider Autorinnen enthält, ist *Art and Man: Essays and Fragments* (1924). Das Buch enthält unveröffentlichte Vorträge und Textfragmente von Anstruther-Thomson, welche diese Lee nach ihrem Tod überlassen hatte. Um diese unsystematisch erstellten, nicht polierten Fragmente zugänglicher zu machen, versah Lee den Band mit einer mehr als 100-seitigen Einführung. Diese umfasst ein Charakterporträt von Anstruther-Thomson, eine kurze Skizze der Freundschaft und eine ausführliche Darlegung von Anstruther-Thomsons Kunstphilosophie. Die Erinnerung und Kontextualisierung verfasste Lee ungefähr dreißig Jahre nachdem ihre enge Zusammenarbeit geendet hatte.²²

Dieses Konglomerat an Schleifen, Rückgriffen und Überarbeitungen von «Beauty and Ugliness» in Vor- und Nachworten, weiteren Artikeln und überarbeiteten Fußnoten, ist das Material dieser Untersuchung. Im Folgenden wird anhand der Kommentare rekonstruiert, wie die beiden Forscherinnen zu den in «Beauty and Ugliness» veröffentlichten Erkenntnissen kamen. Es soll deutlich werden, wie Lee und Anstruther-Thomson aus Wahrnehmungsexperimenten, Beobachtungsprotokollen und angelesenem Wissen innerhalb von sozialen misogynen und heteronormativen Strukturen ihre Wissensbildung mit wissenschaftlichem Erkenntnisanspruch betrieben.

Wahrnehmung und Wissensbildung in «Beauty and Ugliness»

Lee legt, als Herausgeberin und Freundin von Anstruther-Thomson, in der Einführung zu *Art and Man* die Grundannahmen ihrer Kunstphilosophie dar. Ihre Forschung war von der einfachen Frage «What is the work of art *doing*?» angetrieben. Um herauszufinden, was Kunst für uns, «or rather [...] *with us*?» *tue*, führte Anstruther-Thomson über Jahre hinweg Selbst-Experimente über die Wechselwirkung von sichtbaren Formen, wie Linien und Massen, mit ihrem Empfinden beim Betrachten derselben durch.²³ Gegenstand ihrer Beobachtung war ihre eigene Wahrnehmung, ihr eigener Körper. Für die historische und mythologische Bedeutung von Werken interessierte sie sich reichlich wenig. Denn um das «Tun» des Kunstwerks zu verstehen, müsse untersucht werden, was die Betrachterin selbst während der Formwahrnehmung *tue*. Die Ergebnisse ihrer Experimente protokollierte Anstruther-Thomson detailliert und besprach sie mit Lee. Gemeinsam gelangten sie zu dem

Ergebnis, dass, was auch immer das Kunstwerk im Allgemeinen «might be DOING, (...) it increased and unified and steadied our sense of existence, that it was vitalizing but also harmonizing».²⁴ Anstruther-Thomson war gelernte Malerin und leidenschaftliche Sportlerin, ohne ausgeprägtes Interesse an philosophischer und wissenschaftlicher Theoriebildung. Vielmehr war ihre Kunstforschung von ihrem Einsatz für soziale Fragen motiviert. Sie verfolgte die Idee, weniger privilegierten Menschen Kunst zugänglich zu machen. Und zwar nicht, indem sie die historische oder mythologische Bedeutung rational erklärte. Sondern ihr in heutigen Worten kunstvermittelnder Ansatz zielte darauf ab, den «people of the East End», einer sozial und wirtschaftlich benachteiligten Gegend Londons mit teilweise unmenschlichen Lebensbedingungen, für die belebende Wirkung von Kunst zu sensibilisieren, und ihnen so einen Schlüssel zu einem besseren, genussvolleren Leben in die Hand zu geben.²⁵ Lee beschreibt sich selbst als erste Schülerin von Anstruther-Thomsons Experimenten, durch die sie lernte zu beobachten, wie verschiedene Kunstwerke «made her feel».²⁶

Trotz Lees früherem Interesse an Wahrnehmungsfragen, bedeutete die von Anstruther-Thomson initiierte Beobachtung der am «ästhetischen Phänomen» beteiligten somatischen Prozesse eine entscheidende Methodenveränderung.²⁷ Das Mitwirken des eigenen Körpers an der Herstellung des ästhetischen Phänomens rückte ins Zentrum ihrer gemeinsamen Studien. Sie untersuchten dies in ihren körperlichen und mentalen Re/Aktionen auf Alltagsgegenstände, Architektur, Malerei und Skulptur. Zu den Experimenten trugen die beiden Forscherinnen je nach Fähigkeiten und Vorkenntnissen bei, obwohl die enge Zusammenarbeit und das Zusammenleben die Aufgabenteilung immer wieder verschwimmen lässt.²⁸ Lee beschrieb sich selbst als Kopfmensch. Sie traue ihrer Wahrnehmung nicht gänzlich, da sie zu anfällig für Autosuggestion sei. Anstruther-Thomson hingegen sei ein «motorischer Typ», mit einer hochgradig geschulten Beobachtungsfähigkeit des eigenen Körpers, insbesondere der Veränderungen der normalerweise im Unbewussten bleibenden Funktionen des Herzschlags, der Atmung und des Gleichgewichtsinns.²⁹ Anstruther-Thomson trieb primär die Selbstbeobachtung und Beschreibung des Zusammenhangs zwischen Formwahrnehmung und somatischen Veränderungen voran. Lee, weniger sensibilisiert für die eigene Körperwahrnehmung, doch dafür umfassend belesen und vertraut mit wissenschaftlichen Diskursen, erkannte, dass Anstruther-Thomsons Experimente brandaktuelle psychologische Fragen verhandelten.³⁰ Lee entwickelte infolgedessen die theoretische Rahmung für die empirischen, autoethnographischen ästhetischen Experimente von Anstruther-Thomson. So befähigten die Freundinnen sich durch ihre Zusammenarbeit dazu, ästhetische Theoriebildung zu betreiben.

Nach einigen Jahren der gemeinsamen Beobachtungen, Experimente und Gespräche machten die Forscherinnen sich daran, ihre Ergebnisse zu veröffentlichen. Die zentrale Frage ihres Artikels lautet «What is the process of perceiving Form (sic!), and what portions of our organism participate therein?» Darauf aufbauend überlegten sie, wie es dazu kommt, dass bestimmte Formwahrnehmungen von angenehmen oder unangenehmen Zuständen begleitet würden, die zur Empfindung von Schönheit und Hässlichkeit führen würden.³¹ Zur Beantwortung der Frage steuerte Anstruther-Thomson die Beschreibungen ihrer Experimente bei, während Lee die Befunde in der ihr bekannten englischsprachigen psycho-physiologischen Forschung verortete. «Beauty and Ugliness» ist in sieben nummerierte, aber unbe-

titelte Kapitel gegliedert. Für die Leser*innen wird durch Nennungen der Autorin bei dem jeweiligen Paragraphen ersichtlich, aus wessen Feder die Passage stammt. Das erste Kapitel ist eine theoretische Rahmung, in der Lee ihre Forschungsfrage und -ergebnisse vorstellt und Bezüge zur aktuellen Psychologie herstellt. Das zweite, gemeinsam verfasste Kapitel verhandelt visuelle Formwahrnehmung allgemein. Anstruther-Thomson beschreibt mit einem enormen Detailreichtum die Beobachtungen der Wechselwirkung zwischen Formwahrnehmung und Atmung, Herzschlag und Gleichgewicht anhand von Alltagsgegenständen wie einem Stuhl und einer Vase. Beispielsweise legt sie auf zwei Seiten die kleinsten Veränderungen dar, die während eines einzigen Atemzuges passieren.³² Lee bettet diese Beobachtungen in allgemeinere theoretische Überlegungen. Die Kapitel drei bis fünf stehen unter Anstruther-Thomsons Autorinnenschaft. Es sind die Beschreibungen ihrer Selbstbeobachtungen davon, wie die Formwahrnehmung von Architektur (Kapitel 3), Malerei (Kapitel 4) und Griechischer Skulptur (Kapitel 5) zu Veränderungen ihrer somatischen Prozesse führt. Mit diesen Beobachtungen beweisen die Autorinnen, dass Formwahrnehmung primär eine Auswirkung auf die organischen Funktionen hat, und diese Änderungen zu Gefühlsregungen führen. Das zeigen sie dann im sechsten Kapitel, das wie das zweite theoretische Überlegungen von Lee mit weiteren Experimenten von Anstruther-Thomson verbindet. Ihr Ziel ist zu belegen, dass das Zusammenspiel von Formwahrnehmung mit den körperlichen Funktionen der Atmung und des Gleichgewichts zur «agreeableness of artistic experience» führen.³³ Das von Lee verfasste siebte und letzte Kapitel ist eine Methodenreflektion.

Ergebnis ihrer Untersuchung war, dass der ästhetische Genuss durch die aktive Beteiligung der Bewegungstätigkeiten zustande komme. Dass dieser Befund «extremely rudimentary, imperfect and partial» war, dem waren sich die Autorinnen bewusst.³⁴ Mehrfach betonten sie die Offenheit ihrer Forschung. Dabei machen sie deutlich, dass eine universelle Gültigkeit durch persönliche Eigenarten verzerrt sein könnte. Den Autorinnen war vollends bewusst, dass Forschungsergebnisse, die Anspruch auf Objektivität und Allgemeingültigkeit erheben konnten, in den Laboren der Psychologen und den Bücherstuben der Philosophieprofessoren an Universitäten fabriziert wurden – zu denen die beiden forschenden Frauen höchstens als Gast Zugang hatten, nicht aber als Wissenschaftlerinnen tätig sein konnten.³⁵

Dennoch erklären sie die Veröffentlichung dieser Ergebnisse für wichtig, da sie am innovativen methodischen Potential festhalten.³⁶ Über dieses hinaus betonten sie zudem den Wert ihrer erhobenen Daten, da ihre Protokolle die somatischen Bedingungen des ästhetischen Phänomens in einer bis dahin unerforschten Detailliertheit festhielten.³⁷ So sei nun der seit Immanuel Kant täglich länger werdenden Liste an Objekten, die sich als «functions of our mind» entpuppten, die Formwahrnehmung hinzuzufügen.³⁸ Denn es seien wir, die Betrachter*innen, die durch unser «miming [...] so to speak, *make form exist*».³⁹ Zu dieser beinahe konstruktivistischen Annahme kamen die Forscherinnen, indem sie radikal ihre subjektive Wahrnehmung ernst nahmen. So zeigen sie durch ihre minutiösen Wahrnehmungsprotokolle, dass «the mind» auch den Körperfunktionen unterliege, oder gar selbst eine Körperfunktion sei.⁴⁰ Die Materialität des eigenen Denkens anzuerkennen und zu untersuchen war eine bahnbrechende Erkenntnis und Argumentation. Doch führten die queeren Subjektpositionen der Forscherinnen dazu, dass Wissenschaftshistoriker*innen ihre Arbeit entweder ignorierten oder ihr homoerotisches Begehren in den Vordergrund stellten, wie im folgenden Abschnitt gezeigt wird.

Sorgearbeit und die Entwicklung der empirischen Ästhetik

Offensichtlich ist die Entstehung von «Beauty and Ugliness» durch Lees tiefgehende Auseinandersetzung mit Kunsttheorien und Ästhetik ebenso bedingt wie durch das Liebesverhältnis mit Anstruther-Thomson. Historiker*innen haben anhand von Briefen und Aussagen aus Lees Bekanntenkreis die Frage, wie genau Lee und Anstruther-Thomson zueinander standen, ob sie ein Liebespaar waren, und ob diese Liebe nur intellektuell, oder auch körperlich vollzogen worden sei, vielfach behandelt.⁴¹ Dabei gerieten, wie Joseph Bristow zeigt, das eigentliche Forschungsinteresse Lees sowie ihre methodischen Innovationen in den Hintergrund.⁴² Susan Lanzoni argumentiert überzeugend, dass die Interpretation von Lees Einbezug des Körpers in ihre ästhetische Forschung als Beweis ihrer sexuellen Zuneigung zu ihren Mitarbeiterinnen zu kurzfristig ist, da sie Lees ausgeprägtes Interesse an Formfragen sowie ihr tiefes Interesse an ästhetischer Psychologie nicht ausreichend einbezieht.⁴³ Die Frage, inwieweit Lees und Anstruther-Thomsons Methode von sexuellem Begehren angetrieben ist, werde ich daher nicht weiter untersuchen. Vielmehr interessiert mich die Wechselwirkung und Verbindung der freundschaftlichen Frauen-Beziehung in der patriarchalen, misogynen und heteronormativen Gesellschaft. Wie formte der relationale und genderhistorische Aspekt die Methode der empirischen Ästhetik mit? Wie bedingte das familiäre Zusammenleben von Lee und Anstruther-Thomson die Entwicklung ihrer Methode? Wie hing die Methode wiederum mit dem Ausschluss von Lee und Anstruther-Thomson aus Universitäten zusammen?

In dem gut 100-seitigen Vorwort zu *Art and Man* wird ersichtlich, wie das Zusammenleben der autodidaktischen, queeren, selbständigen Kunstforscherin mit ihrer Geliebten und der labilen Familie in der Villa Il Palmerino ihre ästhetische Forschung prägten. In diese Lebensumstände, die die Erarbeitung von «Beauty and Ugliness» mitformten, gibt Lee erst nach dem Tod von Anstruther-Thomson Einblick. Möglicherweise ist bereits diese Erzählung eine Indiskretion gegenüber der Freundin, die Lee als äußerst zurückhaltend beschreibt, was die Selbsterzählung betrifft. Selbstverständlich lassen sich in *Art and Man* genügend metaphorische Beschreibungen von Anstruther-Thomson finden, die Lees Faszination für den Intellekt sowie die körperliche Schönheit ihrer Freundin deutlich machen.⁴⁴ Lee erzählt, dass Anstruther-Thomson nach der anfänglichen Annäherung durch wechselseitige Besuche mit den Pagets in der Villa Il Palmerino lebte, wo sie sich rührend um die in instabiler gesundheitlicher Verfassung lebenden Familienmitglieder kümmerte. Zuerst versorgte Anstruther-Thomson Lee, die zum Zeitpunkt ihres Kennenlernens einen schweren Nervenzusammenbruch hatte, von dem sie sich nur langsam erholte. Um eine Besserung ihres Zustandes zu erreichen, sollte Lee weder lesen noch schreiben, so dass ihnen nur die Möglichkeit blieb «to look at things».⁴⁵ Anstruther-Thomson initiierte gemeinsame Ausflüge mit der Kutsche, bei denen sie sich ganz der Wahrnehmung hingeben konnten. So erfuhren sie gemeinsam das Florentiner Umland, durchstreiften Kirchen und Galerien, und ließen, als Lees Gesundheit sich stabilisierte, ihre Fahrten immer weitschweifender werden. Der Höhepunkt und zugleich das Ende ihrer engen Kollaboration ist die Veröffentlichung über die Entstehung angenehmer und unangenehmer Empfindungen in «Beauty and Ugliness».

Mit der Veröffentlichung endete das innige Zusammenleben in Florenz. Anstruther-Thomson war schlichtweg überarbeitet, da sie nach der Pflege von Lee auch die Pflege ihres gelähmten Bruders Eugene, sowie der sterbenskranken Mutter auf sich genommen hatte. Das intensive Kümmern und die nicht weniger intensiven Wahr-

nehmungsexperimente, geprägt von ständiger Selbstbeobachtung, führten 1897, kurz vor der Veröffentlichung von «Beauty and Ugliness», zum Zusammenbruch von Anstruther-Thomson, woraufhin der gemeinsame Lebensschwerpunkt in der Florentiner Villa aufgelöst wurde.⁴⁶ Die Freundinnen blieben dennoch weiterhin im Austausch, jedoch loser. Zu Lees großem Bedauern arbeiteten sie nur noch gelegentlich und nicht mehr mit derselben Intensität wie in den 1890er Jahren zusammen. Anders als Lee war Anstruther-Thomson an den disziplinären Diskursen und Veröffentlichungen auf dem Gebiet der empirischen Ästhetik nicht weiter interessiert.⁴⁷ Die Innovationskraft, die «Beauty and Ugliness» für Psychologie und Ästhetik hatte, entfaltete sich jedoch nicht unmittelbar nach der Veröffentlichung, sondern erst langsam in den folgenden Jahren.

«Beauty and Ugliness» im Gespräch mit Ästhetik und Psychologie

Um 1900 waren Psycholog*innen und Philosoph*innen auf der eifrigen Suche nach einer Erklärung dafür, wie genau menschliche Wahrnehmung und un/angenehme Empfindungen sich bedingten. Die meisten Forscher*innen in dem jungen Feld der Psychologie und Physiologie waren der Überzeugung, dass Wahrnehmung zum Gefühl führe, beispielsweise das Hören einer Explosion zu Angst, und dieses Gefühl sich dann wiederum in körperlichen Reaktionen manifestiere, wie einem schnellen Herzschlag und einer erhöhten Sinneswahrnehmung. Die prominenten Vertreter dieser Theorie, dass Wahrnehmung Gefühle auslöse und die Gefühle die körperlichen Veränderungen herbeiführten, waren Charles Darwin und Herbert Spencer. Sie beeinflussten sowohl wissenschaftliche Forschung auf vielen Gebieten wie auch künstlerische Praktiken und Theorien, beispielsweise die des Expressionismus. Diese Theorie wurde aus biologischen, psychologischen, physiologischen und ästhetischen Perspektiven diskutiert. Nicht alle Forscher*innen stimmten der aus evolutionsbiologischen Beobachtungen abgeleiteten Erklärung zu. Wichtige Vertreter der entgegengesetzten Erklärung waren der Physiologe Carl George Lange (1834–1900) und der Psychologe William James (1842–1910). James und Lange kamen zu dem Ergebnis, dass Veränderungen der körperlichen Funktionen wie Herzschlag und Atmung nicht eine Folge von Gefühlen seien, sondern vielmehr ihr Auslöser. Angst werde demnach nicht durch eine angsteinflößende Wahrnehmung ausgelöst. Vielmehr führe, so die James-Lange-Theorie, die angsteinflößende Wahrnehmung zu organischen Reaktionen wie Gänsehaut, die wiederum das Gefühl von Angst entstehen ließen.⁴⁸

Analog zu den Erkenntnissen der Psychologen James und Lange nehmen die Autorinnen an, dass die Formwahrnehmung zu subtilen Veränderungen der körperlichen Funktionen wie Atmung, Gleichgewicht, und des Herzschlages führt.⁴⁹ Anstruther-Thomson verbrachte Jahre damit, ihre Formwahrnehmung sowie ihre Körperwahrnehmung so zu trainieren, dass sie ihre Aufmerksamkeit auf ihre eigene Wahrnehmung lenken konnte, ohne diese unbewusst zu manipulieren. Dieses Training der nicht-manipulierenden «attention» sollte den Wahrnehmungsprozess selbst wahrnehmbar machen.⁵⁰ Dieser Metaschritt, so schreibt Lee in *Art and Man*, findet im Alltag meistens nicht statt, da die Verkürzung der Bewusstseinsprozesse dazu führe, dass innere Veränderungen auf äußere Gegenstände projiziert würden.⁵¹ So komme es, dass wir die unbewusst bleibende subjektive Wahrnehmung auf die Objekte projizierten und ihnen als Eigenschaften zuschrieben. Mit der Analyse von Alltagssprache unterstützte Lee diesen Befund, dass Menschen die eigene

Wahrnehmung nicht als solche erkennen, sondern sie vielmehr als Eigenschaften des wahrgenommenen Objektes verstünden. Diese Projektion zeige sich im sprachlichen Ausdruck, «this or that object is round, or high, or symmetrical», mit dem wir nicht unsere Wahrnehmung beschreiben, sondern die wahrgenommenen Formen ins Außen verlagern, indem wir sie dem Gegenstand als Eigenschaft zuschreiben. Würden wir unsere Wahrnehmung beschreiben, müssten wir sagen «I feel roundness, or height, or symmetry», was wir für gewöhnlich nicht tun.⁵² Lee erkannte, dass die «data» aus ihren Wahrnehmungsexperimenten, die ursprünglich unabhängig von wissenschaftlichen Debatten entwickelt worden waren, zu demselben Befund führten wie die James-Lange-Theorie.⁵³

Die erste Veröffentlichung des Aufsatzes von 1897 wurde, nach dem anfänglichen Ausbleiben von Resonanz, von Philosophen und Psychologen eingehend diskutiert. Die männliche Form «Ästhetiker und Psychologen» ist hier kein generisches Maskulinum, sondern drückt aus, dass ich gezielt danach frage, wie «Beauty and Ugliness» in der patriarchalen, misogyn und heteronormativ strukturierten Öffentlichkeit, insbesondere an Universitäten, aufgenommen wurde. Wichtig ist es dabei im Blick zu behalten, dass Lee unter dem Pseudonym schrieb, das das biologische Geschlecht der Autor*in nicht sofort verrät. Auch wenn in ihren Kreisen allgemein bekannt war, dass – in heutiger Sprache – kein Cis-Mann hinter dem Pseudonym stand, so bot es insbesondere bei Leser*innen doch einen männlich wirkenden Mantel.⁵⁴

Männliches Kennertum spielte, ebenso wie Klassenzugehörigkeit, unter den Ästhetikern, und insbesondere unter den Connaissseuren, um die Jahrhundertwende eine entscheidende Rolle.⁵⁵ Der bekannteste Connaissseur zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Bernard Berenson (1865–1959), Lees Nachbar in den Florentiner Hügeln. In Giovanni Morellis Fußstapfen unternahm Berenson unzählige Zuschreibungen von Gemälden und Zeichnungen. Lee, ebenso wie Anstruther-Thomson, führte mit ihrem Nachbarn Gespräche über die neuesten ästhetischen Theorien und ihre eigenen Entdeckungen.⁵⁶ Doch kam es nach der Veröffentlichung von «Beauty and Ugliness» zum Streit, der zu einer jahrzehntelangen Funkstille führte. Denn Berenson warf den Autorinnen Plagiarismus vor, den Lee entschieden mit Verweisen auf ihre eigenen früheren Arbeiten zurückwies.⁵⁷ Berenson griff Lee darüber hinaus auch persönlich an. Er äußerte sich abfällig über ihre von ihm so empfundene «Hässlichkeit», über ihren «Redeeifer» – den Vorwurf der Geschwätzigkeit kennen wir schon von Virginia Woolf, – und ihr «unfeminines» Auftreten.⁵⁸ Die von ihm harsch verurteilte Homoerotik und das androgyne Erscheinen führte Berenson darauf zurück, dass Lee nie «richtig von einem Mann geliebt» worden sei.⁵⁹

Trotz dieses persönlichen Angriffs auf Lee erweckte «Beauty and Ugliness» das ernsthafte Interesse deutschsprachiger Psychologen.⁶⁰ Mit «Beauty and Ugliness» wollten die Autorinnen die Untersuchung des Zusammenhangs von Wahrnehmung, Gefühlsempfindung und somatischen Reaktionen um ästhetische Fragen erweitern – ein Feld, das James und Lange in ihren Studien ausklammerten.⁶¹ Zeitgleich wurden diese ästhetischen Fragen an der Schnittstelle von Philosophie, Ästhetik und Psychologie an deutschsprachigen Universitäten erforscht. Die zwei wichtige Vertreter dieser Forschung waren Theodor Lipps (1851–1914), der die Einfühlungstheorie prägte, und Karl Groos (1861–1946), der die Nachahmungstheorie vertrat. Diese Arbeiten, insbesondere die von Lipps, bauten auf der Philosophie von Robert Vischer (1847–1933) und dessen Vater Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) auf und verankerten die psychologische Einfühlungstheorie tief in der deutschsprachigen Philosophie. Lipps

Theorie schließt die Einfühlung in leblose sowie belebte, in Artefakte sowie natürliche Gegenstände ein. Lee und Anstruther-Thomson erforschten mit anderen Methoden an einem anderen Ort dasselbe Phänomen, das Lipps «Einfühlung» nannte. Ihr Aufsatz führte dann auch zu einiger Verwirrung, weil die beiden Autorinnen dieses Phänomen, welches Lipps «Einfühlung» nannte, als «miming» bezeichneten. Den Begriff der Mimikry nutzte Groos allerdings mit leicht anderer Konnotation.⁶² Sowohl mit Lipps und Groos, wie auch mit weiteren führenden Psychologen stand Lee auf die Veröffentlichung hin im Austausch. Die Kenntnis von Lipps' Theorie sowie seine konstruktive Kritik am Artikel führte schließlich dazu, dass Lee wieder Abstand von ihren Thesen in «Beauty and Ugliness» nahm.⁶³ Doch war es Lee gelungen, mit führenden Größen auf dem deutschsprachigen Fachgebiet – deren Existenz sie beim Verfassen noch nicht einmal gewahr war – in kollegialen Austausch zu treten. So kam es auch, dass Lee 1910 den Aufsatz «Weiteres über Einfühlung und ästhetisches Miterleben» in der von Max Dessoir mit streng wissenschaftlichem Anspruch herausgegebenen *Zeitschrift für Kunstwissenschaft und allgemeine Ästhetik* publizierte.⁶⁴ In der diskursprägenden Zeitschrift wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Einfühlungstheorie von mehreren Autor*innen diskutiert. In «Weiteres über Einfühlung» legte Lee eine Überarbeitung von «Beauty and Ugliness» unter Berücksichtigung der deutschsprachigen Psychologie, insbesondere von Lipps und Groos, sowie eigener neuerer empirischer Forschung dar.⁶⁵

Auch wenn es viel Kritik und darauf folgend tiefgreifende Auseinandersetzungen gab, so wurde «Beauty and Ugliness» von der akademischen Forschungsgemeinschaft wahrgenommen, was Lee «extraordinarily encouraging» fand.⁶⁶ Denn die Aufmerksamkeit der Fachkollegen für ihr «*magnus opum*» bedeutete die öffentliche Anerkennung, dass «Kit [Anstruther-Thomson] and I had been neither cranks nor amateurs».⁶⁷ So sprachen die Forscherinnen im wissenschaftlichen Diskurs über Einfühlung und Ästhetik mit, und waren aufgenommen in die «mutually, perhaps unconsciously, collaborating band of enquirer».⁶⁸

Ästhetische Empathie – ein neues Forschungsfeld

Dem Einsatz der Frauenbewegung für Bildung nachgebend, wurden die Universitäten in Europa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts langsam für Frauen geöffnet.⁶⁹ Dennoch war und blieb das universitäre Umfeld, in dem die junge Disziplin der Psychologie sich um 1900 rasant entwickelte, frauenausschließend und -verachtend. Frauen waren, wie bei den frühen Psychoanalytikern, eher Objekte psychologischer Studien, nicht aber Forscherinnen mit universitären Befugnissen. Während die akademisch angestellten Kollegen Wahrnehmungsfragen mithilfe neuester Technik wie Lichtbildprojektionen in Laboren untersuchten, erforschte Lee ihre eigene Wahrnehmung und die ihrer Mitarbeiterinnen und Bekannten. Soweit bekannt, arbeitete Lee weder mit Fotografien – ihre Bücher sind auffällig abbildungsfrei –, noch mit Lichtbildprojektionen, die beide kostspielige Techniken der Wissensbildung waren, zu denen sie als finanziell selbstständige Frau ohne familiäres Vermögen und ohne ein unterstützendes Institut keinen Zugang hatte. Ihr Labor waren die Museen und Kirchen. Ihr Forschungsgegenstand war ihre eigene Wahrnehmung, sowie die ihrer Kollaborateurinnen und Bekannten. Dennoch erkannte Lee, dass die Zukunft der Psychologie und Neurowissenschaften in Laboren und quantitativen Messungen lag.⁷⁰

Der Fokus auf Formfragen in der Kunstwahrnehmung brachte die Forscherinnen dazu, eigenständig den Brückenschlag zur deutschsprachigen Experimentalpsycho-

logie und englischsprachigen Forschung von Psychologen und Physiologen zu machen. Die mit «Beauty and Ugliness» begonnene Wissens- und Methodenbildung formte diese Forschungsfelder mit. Einflussreicher noch als in der akademischen psychologischen Theoriebildung war Lees Bekanntmachung der Einfühlungstheorie als «aesthetic empathy» im Englischsprachigen Raum mit dem Buch *The Beautiful* (1913).⁷¹ Darin erklärte Lee die «aesthetic empathy» in allgemeinverständlicher Form. *The Beautiful* verfasste Lee auf Einladung der Cambridge University Press, zu einer Reihe beizutragen, deren Ziel es war, neue wissenschaftliche Erkenntnisse interessierten Laien zugänglich zu machen. In Fortsetzung ihrer Zusammenarbeit mit Anstruther-Thomsons trug Lee so wesentlich zur Verbreitung des Konzepts der «empathy» bei. Nach der Studie des Schreibstils sowie der wissenschaftlichen Fragen, die in «Beauty and Ugliness» verhandelt werden, entpuppt sich Woolfs Kritik der geschwätzigen Selbstbezogenheit als nicht haltbar. Im Gegenteil hat sich herauskristallisiert, dass das prominente «Ich» und «Wir» in «Beauty and Ugliness» und den Kommentaren – in heutigen Begriffen – die autoethnographische und in diesem Sinne empirische Forschungsmethode kennzeichnet, die den Lesenden situiert und dialogisch die Forschungsergebnisse vermittelt.

- 1 Richard Allen Cave, The Bloomsbury Group, Florence and Vernon Lee, in: *Violet del Palmerino: aspetti della cultura cosmopolita nel salotto di Vernon*, hg. v. Serena Cenni, Sophie Geoffrey u. Elisa Bizzotto, Florenz 2014, S. 123–137, hier S. 124.
- 2 *Times Literary Supplement*, 5. August 1909, zit. nach Cave 2014 (wie Anm. 1), S. 126–127.
- 3 Ebd., S. 127.
- 4 Virginia Woolf, *The Flight of the Mind: Collected Letters I, 1888–1912*, S. 400, zit. nach Cave 2014 (wie Anm. 1), S. 127, Engl. Org.: «garrulous baby», «watery mind».
- 5 Gute zwanzig Jahre später schenkt Woolf Lees Schriften über Ästhetik Anerkennung: Virginia Woolf, *Ein Zimmer für sich allein*, Zürich 2019, Kap. 5.
- 6 Cave 2014 (wie Anm. 1), S. 126
- 7 Siehe des Weiteren zur Erforschung dieses Sachverhaltes die Artikel von Irene Below, Henrike Haug und Anja Zimmermann in diesem Heft.
- 8 Anja Zimmermann, Dunkelheit, fast Finsternis. Zu Performanz und Geschlecht kunsthistorischen Sprechens, in: *Der Auftritt, Performanz in der Wissenschaft*, hg. v. Thomas Etzemüller, Bielefeld 2019, S. 153–173.
- 9 Die Formel ist ein Titel von Martin Kholi, zitiert nach Zimmermann 2019 (wie Anm. 8), S. 154.
- 10 Vernon Lee and Clementina Anstruther-Thomson, *Beauty and Ugliness* (1897, in: *Contemporary Review*), reprinted in: Dies., *Beauty and Ugliness*, London 1912, S. 156–239.
- 11 Benjamin Morgan, Critical Empathy: Vernon Lee's Aesthetics and the Origins of Close Reading, in: *Victorian Studies*, 2012, Jg. 55, Heft 1, S. 31–56, hier S. 42.
- 12 Anstruther-Thomson in Lee/ Anstruther-Thomson 1912 (wie Anm. 10), S. 163–167, 184–223; Vernon Lee, Aesthetic Responsiveness: It's Variations and Accompaniments. Extracts from Vernon Lee's Gallery Diaries, in: Dies., *The Psychology of an Art Writer*, hg. v. Dylan Kenny, New York 2018; Vernon Lee, Weiteres über Einfühlung und ästhetisches Miterleben, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1910, Nr. 5, S. 145–190.
- 13 Whitney Davis, *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*, New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2010, S. 178.
- 14 Phyllis Mannocchi, Vernon Lee: A Reintroduction and Primary Bibliography, in: *English Literature in Transition, 1880–1920*, 1983, Bd. 26, Nr. 4, S. 231–267.
- 15 Ebd.; Zeitschriften sind u.a. *Contemporary Review*, *Art Journal*, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, *La rivista europea*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*.
- 16 Vernon Lee, *Belcaro. Being Essays on Sundry Aesthetical Questions*, London 1887, S. 8.
- 17 Ebd., S. 7.
- 18 Ebd., S. 6.
- 19 Ebd., S. 7.
- 20 Ebd., S. 9.
- 21 Ebd., S. 13.
- 22 Vernon Lee, Introduction, in: Clementina Anstruther-Thomson, *Art and Man: Essays and Fragments*, illustriert v. Vernon Lee, London 1924, S. 3–112.
- 23 Ebd., S. 28.
- 24 Ebd., S. 26–32.
- 25 Ebd., S. 26.
- 26 Ebd., S. 28.
- 27 Lee/Anstruther-Thomson 1912 (wie Anm. 10), S. 156.
- 28 Es bleibt sowohl in *Beauty and Ugliness*, als auch in *Art and Man* unklar, inwieweit Lee die Texte, deren Autorschaft bei Anstruther-Thomson liegt, mitgeschrieben hat.
- 29 Lee 1910 (wie Anm. 11), S. 185; Lee/Anstruther-Thomson 1912 (wie Anm. 10), S. 352; Lee 1924 (wie Anm. 22), S. 34.
- 30 Ebd., S. 46–48.
- 31 Lee/Anstruther-Thomson 1912 (wie Anm. 10), S. 160–161.
- 32 Ebd., S. 163–165.
- 33 Ebd., S. 225.
- 34 Ebd., S. 235.
- 35 Ebd., S. 359.
- 36 Ebd., S. 235.
- 37 Ebd., S. 157, 235–239, 359.
- 38 Ebd., S. 236.
- 39 Ebd.
- 40 Ebd.
- 41 Siehe für eine nuancierte Studie der Frauenfreundschaften Christa Zorn, *Vernon Lee: Aesthetics, History, and the Victorian Female Intellectual*, Athen 2003, S. 96–110.
- 42 Joseph Bristow, Vernon Lee's Art of Feeling, in: *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2006, Bd. 25, Nr. 1, S. 117–139, hier S. 123–136.
- 43 Susan Lanzoni, Practicing Psychology in the Art Gallery: Vernon Lee's Aesthetics of Empathy, in: *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 2009, Bd. 45, Nr. 4, S. 330–354, hier S. 333.
- 44 Lee 1924 (wie Anm. 22), S. 4, 7–9.
- 45 Ebd., S. 22.
- 46 Ebd., S. 17–18, 50, 53–54.
- 47 Ebd., S. 57–58.
- 48 Siehe zum Bezug von Lees Ästhetik zur Evolutionstheorie. Bristow 2006, (wie Anm. 42), S. 118–119; Davis 2010 (wie Anm. 12), S. 155–162; Kenny Dylan, The Real Self, in: Vernon Lee, *The Psychology of an Art Writer*, hg. v. Kenny Dylan, New York 2018, S. 11–21, hier S. 14.
- 49 Lee und Anstruther-Thomson 1912 (wie Anm. 10), S. 156–162.
- 50 Ebd., S. 159–160.

- 51 Anstruther-Thomsons wertungsfreie und nicht manipulierende Wahrnehmung legt nahe, dass sie östliche Mediationspraktiken kannte, die in Europa um die Jahrhundertwende weite Verbreitung fanden. Ob Anstruther-Thomson jedoch tatsächlich in einer dieser Praktiken unterrichtet war, konnte ich aus dem Gelesenen nicht abschließend bestimmen. Sicher ist, dass sie mit Emily Diana Watts in Verbindung stand, die in der Bewegungsreform aktiv war, und zudem ebenfalls die Wirkung von antiker Kunst auf das Körperbefinden untersuchte (Lee/Anstruther-Thomson 1912 (wie Anm. 10), Fußnote 221). Watts war die erste Frau, die Jiu-Jitsu in Europa unterrichtete, und Anstruther-Thomson lernte diese Kampfkunst (Lee 1924 (wie Anm. 21), S. 52). Ich danke Irene Below für die Frage, die mich auf diese Fährte gebracht hat.
- 52 Lee/Anstruther-Thomson 1912 (wie Anm. 10), S. 159.
- 53 Ebd., 359.
- 54 Mir ist keine Studie dazu bekannt, wie ein männliches Pseudonym um 1900 den schriftstellerischen Erfolg von Frauen beeinflusste. Es wäre eine äußerst spannende Untersuchung, da bei Lee wie auch in anderen Fällen allgemein bekannt war, dass eine Frau hinter dem männlichen oder geschlechtsambigen Namen stand.
- 55 Christopher S. Wood, *A History of Art History*, Princeton und Oxford: Princeton University Press, 2019, S. 278.
- 56 Lee 1924 (wie Anm. 22), S. 28.
- 57 Ebd., S. 56–57; Alison Brown, Bernard Berenson und «Tactile Values» in Florence, in: *Bernard Berenson. Formation and Heritage*, hg. v. Joseph Connors u. Louis Waldman, Cambridge MA 2014, S. 101–120, hier S. 116–117; siehe zum intellektuellen Austausch von Berenson und Lee Sophie Geoffroy, Vernon Lee et la Beauté: pour une esthétique féministe et humaniste engagée, in: *The Sibyl, A Journal of Vernon Lee*, Blogeintrag, <https://thesibylblog.com/vernon-lee-et-la-beaute-pour-une-esthetique-feministe-et-humaniste-engagee-by-sophie-geoffroy/>, unpag., Zugriff am 01.09.2021.
- 58 Bristow 2006 (wie Anm. 42), S. 128–129.
- 59 Ebd.
- 60 Lanzoni 2009 (wie Anm. 43), S. 331, 344–351.
- 61 Lee/Anstruther-Thomson 1912 (wie Anm. 10), S. 172.
- 62 Siehe zu der begrifflichen Diskussion um «Einfühlung» und «Mimikry»: Lee 1910 (wie Anm. 11).
- 63 Zu erkennen ist das deutlich in den 1911 hinzugefügten Fußnoten, die den Wiederabdruck des ansonsten unveränderten Artikels in dem gleichnamigen Buch von 1912 kommentieren.
- 64 Lanzoni 2009 (wie Anm. 43), S. 348.
- 65 Lee 1910 (wie Anm. 11).
- 66 Lee 1924 (wie Anm. 22), S. 57.
- 67 Ebd., S. 49.
- 68 Ebd., S. 58.
- 69 1860 Schweiz, 1863 Frankreich, 1870 Schweden, 1875 Finnland, Dänemark, Niederlande, 1876 Italien, 1878 Großbritannien, 1882 Norwegen, 1883 Belgien, 1886 Island, 1890 Griechenland, 1894 Türkei, 1899 Österreich, 1908 Preußen. Siehe hierfür Katharina Friesinger, *Warum Frauen Physik studieren – Studentinnen und Forscherinnen an den Physikalischen Instituten der Universität Wien von 1899 bis 1956*, Manuskript des phil. Dipl. Univ. Wien, Wien 2006, S. 12, zit. nach <https://geschichte.univie.ac.at/de/bilder/grafik-zulassung-von-frauen-universitaeten-verschiedenen-laendern>, Zugriff am 01.09.2021.
- 70 Lee/Anstruther-Thomson 1912 (wie Anm. 10), S. vii.
- 71 Edward Titchener gilt als Übersetzer mit «empathy», doch gibt es auch die Ansicht, dass Lee die Urheberin dieser Übersetzung sei. Siehe dazu Robin Curtis, Einführung in die Einfühlung, in: *Einfühlung: Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, hg. v. Dies. u. Gertrud Koch, München 2008, S. 11–27, hier S. 11.