

Forschungsberichte

Christian G. Allesch

100 Jahre »Ästhetik von unten«

Die Vermutung, daß das ästhetische Erleben nicht nur als Nachvollzug einer jenseits der menschlichen Erfahrungsstruktur angesiedelten metaphysischen Schönheitsidee zu begreifen sei, sondern wesentlich die Eigenart seines Erkenntnisapparates widerspiegelt oder, in moderner Terminologie ausgedrückt, in einen engen korrelativen Zusammenhang zu kognitiven Strukturen zu setzen ist, taucht im Laufe der Geschichte des ästhetischen Denkens immer wieder auf und ist keineswegs ein ausschließliches Merkmal der Theorieentwicklung der letzten hundert Jahre. Dennoch erscheint es mir legitim und nicht nur im Sinne einer *captatio benevolentiae* vor dem Geiste Gustav Theodor Fechners zu verstehen, dessen Todestag sich heuer zum hundertsten Male jährt, an den Beginn eines Symposions über »Kognitive Strukturen und ästhetisches Erleben« eine Reflexion über jene mehr als hundertjährige Tradition empirisch-induktiven Forschens zu stellen, die durch Fechners 1876 erhobene programmatische Forderung nach einer »Ästhetik von unten« eingeleitet wurde. Zwar gab es psychologische Fragestellungen, auch solche nach der Struktur der mit dem ästhetischen Erleben verbundenen Denk- und Wahrnehmungsprozesse, in der Ästhetik längst vor Fechner, aber erst Fechner zog mit seinem Ruf nach Empirie und induktivem Vorgehen die konkreten, wissenschaftspraktischen Konsequenzen im methodischen Bereich aus dem, was als geistiges Grundgerüst in der empiristischen Tradition, insbesondere in der Aufklärungsphilosophie, längst vorbereitet war. Erst durch Fechners methodische und theoretische Grundlegung der experimentellen Ästhetik wurde aus der latenten Über-

zeugung von der Subjektbezogenheit des ästhetischen Urteils und der ästhetischen Erfahrung ein empirischer Beweisgegenstand und damit jene wissenschaftliche Basis, auf der später, zunächst im Labor Wundts und danach im Kreis um Theodor Lipps und Johannes Volkelt, die »psychologische Ästhetik« als konkrete, historisch faßbare »Schule« aufbaute (s. dazu C. Allesch 1987, S. 303ff.).

Werfen wir dennoch zunächst einen Blick vor Fechner zurück: Gerade unter Musikpsychologen erscheint es mir angebracht, an Augustinus zu erinnern, der in seiner Schrift »De musica« in bezug auf die Musik grundsätzlich neue, nämlich psychologische Fragen aufgeworfen hat. Ihm genügte der pythagoreische Hinweis auf die Zahlenhaftigkeit des Universums und die Begründung der Harmonie in ganzzahligen Schwingungsverhältnissen nicht mehr; er stellt die weitergehende Frage »... quid est, quod in sensibili numerositate diligimus?« (» ... was ist es, was wir in den sinnlich wahrnehmbaren Zahlenverhältnissen lieben?«, De mus. VI, 10 [26]) und stellt damit ausdrücklich das *psychologische* Urerlebnis der gegliederten und gliederbaren Zeit, der durch den Rhythmus strukturierbaren Dauer, als *Erlebnisaspekt* dem Wissen um die zahlenhafte Struktur der Musik gegenüber. »Siquidem aliud est habere numeros, aliud posse sentire numerosum sonum«, fährt er fort: »Maß und Zahl zu besitzen, ist eines, einen nach Maß und Zahl gegliederten Laut wahrzunehmen, ist etwas anderes« (ebd. 2 [3]). Dem Ertönen, das dem Körper zuzuschreiben ist, steht das Hören gegenüber, das eine Frage des seelischen Empfindens ist (»... aliud est sonare, quod corpori tribuitur, aliud audire, quod in corpore anima de sonis patitur«; ebd. 4 [5]). Erst in dieser klaren Abhebung des musikalischen Erlebens vom psychoakustischen Reizgeschehen kann jene *psychologische* Frage nach dem Phänomen des Musikalischen entstehen, die später in die Analyse der mit dem ästhetischen Erlebnis verbundenen kognitiven Strukturen mündete.

Nichtsdestoweniger hat die traditionelle metaphysische Ästhetik gerade in der Frage nach dem Schönen verbissen an der deduktiven, außerpsychologischen Bestimmung des Ästhetischen festgehalten. Das hat zweifellos ideologische Gründe, auf die ich noch näher eingehen werde. Es war den philosophischen Denkern der vorempirischen Ära wohl unerträglich, empirisch erhobene Laienurteile auf die selbe Stufe zu setzen wie die wohl-

durchdachten und wohlbegründeten Urteile altgedienter Ordinarien der Philosophie oder womöglich gar diese durch jene zu ersetzen. Mit der Fiktion einer »objektiven« Schönheit wurde stets auch ein Stück »objektiver« gesellschaftlicher Ordnung verteidigt, und es war wohl auch allemal leichter, das Wahre, Schöne und Gute dogmatisch festzulegen und davon abweichende Laienurteile durch Wahrnehmungsschwächen und Unbildung zu erklären, als sich mit ihnen vorurteilsfrei auseinanderzusetzen und ihnen damit einen Status zuzubilligen, der das hierarchische Selbstverständnis der feudalistischen Gesellschaft, aber durchaus auch des späteren Bildungsbürgertums grundsätzlich in Frage stellte.

Nicht zuletzt deshalb stieß Fechners Forderung nach einer »Ästhetik von unten« zunächst auf erbitterten Widerstand im Kreise seiner philosophischen Fachkollegen. Obwohl Fechner aus wissenschaftlicher und methodologischer Überzeugung handelte und keine politischen Ziele mit seiner Forderung verband, steht diese doch zu zentral in der geistigen Tradition der Aufklärung, als daß wir diesen Aspekt ausklammern dürften. Ich glaube auch, daß es not tut, gerade in der heutigen Zeit daran zu erinnern, daß nicht zuletzt im ästhetischen Bereich empirische Forschung und das entschiedene Eintreten gegen spekulative und dogmatische Welterklärungen Bestandteil von geistiger Aufklärung sein können und, wie ich meine, auch sein sollen.

Was Fechner gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der Ästhetik vollzog, war also der Nachvollzug einer Auseinandersetzung, die andere Wissenschaften längst hinter sich hatten: schon am Beginn des 16. Jahrhunderts hatte Luther gegen die »Theologie von oben« revoltiert; ein Jahrhundert später Galileo Galilei gegen eine »Astronomie von oben«. Auch gegen die dogmatische Festlegung des Schönheitsurteils »von oben« hatte es immer wieder kritische Stimmen gegeben: schon Descartes hatte diesen Standpunkt ausdrücklich vertreten (s. dazu C. Allesch 1987, S. 119f.). Weitgehend vorgeformt finden wir die empirische Grundhaltung auch in der Ästhetik der britischen Aufklärungsphilosophie, die sich darin auch wesentlich von ihrer deutschen Variante unterscheidet, innerhalb derer zwar um 1750 die Ästhetik als eigene Disziplin erfunden wurde oder – wie Benedetto Croce (1930, S. 228) richtigstellte – noch vor ihrer eigentlichen Geburt getauft wurde, in der sie aber nur noch fester in den Bestand eines dogmatischen Lehrgebäudes einzementiert wurde. Nur der kluge Johann

Nikolaus Tetens hat noch vor Kant die Auffassung vertreten, daß die psychologische Analyse von Erlebnisvorgängen deren metaphysischer Bewertung vorangehen müsse und nicht umgekehrt (Tetens 1777, Bd. I, S. XIV). Man muß, um der historischen Rolle Fechners gerecht zu werden, auch darauf hinweisen, daß ein entscheidender Schlag gegen die moralisierende, an der Festschreibung eines »objektiven«, d.h. transzendenten Schönheitsideal interessierte Ästhetik nicht erst von Fechner, sondern bereits von Kant geführt worden war, von dessen Transzendentalphilosophie Fechner im übrigen, wie sein großer Nachfahre Wilhelm Wundt (1901, S. 40) betonte, »völlig unberührt geblieben« ist. Mit der Umdeutung der Ästhetik zu einer transzendentalphilosophischen Disziplin, die Kant vollzog, endet die Möglichkeit einer naiven Wissenschaft vom »Schönen an sich« ebenso wie die Möglichkeit eines erfahrungswissenschaftlichen Zugangs zum »Ding an sich«. Kants radikaler erkenntnistheoretischer Neuansatz zerstörte damit hochgespannte Illusionen: das in der Begeisterung der Ideenschau schwelgende Kunstverständnis eines Winckelmann und eines Goethe, ja einer ganzen genialischen Epoche, reichte plötzlich nicht mehr an die Wirklichkeit heran (s. dazu C. Allesch 1987, S. 197).

Dennoch vermochte sich Kant gerade wegen der von ihm betonten Subjektivität des ästhetischen Urteils nicht zu einer empirischen Vorgangsweise durchzuringen. Aus der Tatsache, daß das ästhetische Urteil »gleichsam auf einer Autonomie des über das Gefühl der Lust urteilenden Subjekts« beruht, kann sich, wie er meint, seine Allgemeingültigkeit »nicht auf Stimmensammeln und Herumfragen bei andern« gründen (KdU § 31; ed. cit. Bd. V, S. 377). Dies und Kants Skepsis gegenüber dem wissenschaftlichen Wert einer empirischen Psychologie überhaupt ist wohl auch die Ursache dafür, daß Fechner im ersten Kapitel seiner »Vorschule der Ästhetik« (ed. cit. S. 2) Kant als typischen Vertreter der von ihm bekämpften »Ästhetik von oben« apostrophiert.

Fechners kämpferische Forderung nach einer »Ästhetik von unten« bedarf an sich keiner weiteren Erläuterung. Dennoch seien, um den historischen Zusammenhang herzustellen, einige wichtige Zitate aus der »Vorschule der Ästhetik« kurz wiederholt: Fechner charakterisiert hier die Eigenart seines Ansatzes durch den bewußten Verzicht »auf den Versuch, das objective Wesen des Schönen begrifflich festzustellen, und von hier aus

das System der Aesthetik zu entwickeln«. Vielmehr begnügt er sich damit, »den Begriff des Schönen als einen Hilfsbegriff im Sinne des Sprachgebrauches zur kurzen Bezeichnung dessen, was überwiegende Bedingung unmittelbaren Gefallens vereinigt, zu verwenden«. Er »sucht den empirischen Bedingungen dieses Gefallens nachzugehen« und »legt hiermit das Hauptgewicht vielmehr auf die Gesetze des Gefallens als auf begriffliche Entwicklungen aus der Definition des Schönen heraus«. Der Gang der Untersuchung führt damit »entgegen dem sonst vorherrschenden Gange, vielmehr von Unten herauf als von Oben herab, und mehr ins Klare als ins Hohe« (VdÄ, Vorw., S. IV). »Mehr ins Klare als ins Hohe« – deutlicher läßt sich das Ziel der empirischen Ästhetik, aber auch deren aufklärerischer Impetus, kaum formulieren.

Ausdrücklich unterscheidet Fechner damit auch die empirische von einer philosophischen Ästhetik, deren Sinn er keinesfalls leugnet, deren Ausschließlichkeitsanspruch er aber entschieden bekämpft und der er vorwirft, sie suche »die Erklärung der ästhetischen Thatsachen aus Gesetzen durch eine solche aus Begriffen und Ideen zu ersetzen statt zu ergänzen«. Wie die Naturphilosophie auf der Physik und der Physiologie aufbauen müsse und des empirischen Unterbaus in Gestalt dieser Disziplinen bedürfe, so bedürfe auch eine philosophische Ästhetik eines empirischen Fundaments; ohne dieses, so charakterisiert Fechner den Zustand der Ästhetik zu seiner Zeit, seien »alle unsre Systeme philosophischer Aesthetik Riesen mit thönernen Füßen« (VdÄ, Bd. I, S. 4).

Es sind allerdings nicht nur diese markanten programmatischen Äußerungen, die es rechtfertigen, den Beginn der experimentellen Ästhetik mit dem Erscheinen der ästhetischen Schriften Gustav Theodor Fechners zu markieren. Fechner hat vor allem selbst in umfangreichem Ausmaß zu experimentieren begonnen. Fünf Jahre vor der »Vorschule der Ästhetik«, nämlich im Jahr 1871, erschien seine Schrift »Zur experimentalen Aesthetik«¹, in der er nicht nur umfangreiche empirische Belege gegen die Überbewertung des »goldenen Schnitts« präsentierte, sondern in Gestalt eines eigenen Kapitels über »Principien der experimentalen Untersuchung, Mass und Methoden« bereits eine Art Methodenhandbuch der experimentellen Ästhetik en miniature vorlegte (ebd. S. 43ff.). Freilich stellten die hier präsentierten Methoden nur eine Adaption seiner im Bereich der Psychophysik bereits

bewährten Methodologie für das spezifische Anwendungsfeld der Ästhetik dar. Zu nennen sind schließlich Fechners »Principe« der ästhetischen Erfahrung, die er in der »Vorschule der Ästhetik« ausführlich darlegt; sie stellen den ersten Versuch einer gesetzmäßigen Formulierung des Zusammenhangs zwischen ästhetischem Reiz und psychischer Reaktion dar und bilden damit ein erstes, ausdrücklich auf empirische Überprüfbarkeit hin orientiertes Theoriegebäude, auf dem die experimentelle Ästhetik der folgenden Jahrzehnte weitgehend aufbauen sollte.

Es geht mir hier aber nicht darum, eine möglichst vollständige Ahnengalerie der experimentellen Ästhetik zu präsentieren, sondern um den Versuch, einerseits die wissenschaftsgeschichtliche Rolle und andererseits die gesellschafts- und kulturpolitische Bedeutung der experimentellen Ästhetik aufzuzeigen. Ich widerstehe daher der Versuchung, mich von Autor zu Autor und von Experiment zu Experiment durch hundert Jahre Forschungstradition zu wühlen, und möchte statt dessen zunächst an den historischen Reaktionen auf Fechners Kampfansage darstellen, wie sehr seine methodologische Position sensible Bereiche des Wissenschafts- und Kulturverständnisses der damaligen Gesellschaft berührte. An diesen Beispielen wird für mich zugleich die zeitübergreifende gesellschaftspolitische Aufgabe empirischer Ästhetik sichtbar, und so manche Äußerungen der damaligen Gegner Fechners erhalten beklemmende Aktualität, wenn man die ihnen innewohnenden Denkmuster da und dort auch in den kulturpolitischen Diskussionen der Gegenwart wiederentdeckt.

Bereits zu Lebzeiten Fechners, nämlich 1886, hat Eduard von Hartmann in seinem Werk »Die deutsche Ästhetik seit Kant« den Stellenwert, den Fechner der empirischen Zugangsweise in der Ästhetik beimaß, schärfstens kritisiert. Seine Kritik ist aus zwei Gründen von Interesse; zum ersten, weil sie weitgehend bereits jene Argumente vorwegnahm, mit welchen die philosophische Ästhetik in den heftigen Auseinandersetzungen der folgenden Jahrzehnte die Zuständigkeit der empirischen Psychologie im Felde der Ästhetik bestreiten sollte, und zum zweiten, weil in ihr jenes grundsätzliche Konfliktfeld zwischen empirischer Psychologie und jener offiziellen Psychologie sichtbar wird, die damals noch weitgehend innerhalb philosophischer Lehrstühle quasi »mitvertreten« wurde. Sie ist also grundsätzlich auch repräsentativ für die Diskussion und Rezeption der von Fechner entschei-

dend mitgetragenen Hinwendung zum experimentellen und induktiven Vorgehen in der Psychologie auch außerhalb des unmittelbaren Problemfeldes der psychologischen Ästhetik.

Eduard von Hartmanns Kritik entzündet sich zunächst an dem bereits erwähnten Analogieschluß Fechners, die Ästhetik bedürfe eines empirischen Unterbaus ebenso wie die Naturphilosophie der Physik und der Physiologie. Er bestreitet rundweg, daß die Ästhetik überhaupt in das Feld empirisch beobachtbarer Tatsachen hineinreiche. Sie stehe vielmehr »ganz und gar auf der der Physik entgegengesetzten Seite der Welt« und sei »ohne Rest eine philosophische Disziplin, wie die Naturphilosophie es auch ist«. Damit, so fährt Hartmann (1886, S. 329) fort, »ist die psychologische Erfahrung nicht ausgeschlossen, sondern als unentbehrliche Grundlage mit eingeschlossen, was Fechners Forderung nach einer »Ästhetik von unten« berechtigt erscheinen lasse. Hartmann beklagt sogar, daß diese empirische Ästhetik »noch nirgends zur entschiedenen Durchführung gelangt sei« (1924, S. XIV), läßt aber dennoch keinen Zweifel daran, daß »die Aesthetik als solche« erst da anfängt, »wo über diese Grundlagen der blossen Erfahrung hinaus und zur Erklärung derselben fortgeschritten wird, wie auch Fechner es will« (1886, S. 329). Ästhetik beginnt also für Eduard von Hartmann überhaupt erst dort, wo die Spekulation über die »rein psychologischen« Tatsachen anfängt. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Behauptung Hartmanns, die von Fechner in seinen »Principe« postulierten Gesetzmäßigkeiten berührten »allesammt gar nicht das Wesen des ästhetischen Objekts und dessen ästhetischen Werth«, sondern seien »nur Lehrsätze aus der Psychologie«, die gewissermaßen nur die Randbedingungen des ästhetischen Wertungsvorgangs betreffen (1886, S. 337). Die »sogenannte »experimentelle Aesthetik«, wie Hartmann sich ausdrückt, sei also selbst noch gar keine Ästhetik, sondern könne »höchstens Material für die selbe herbeischaffen, übrigens ein Material von sehr untergeordnetem Werthe, ohne welches die Aesthetik sehr gut fertig werden kann« (1886, S. 330).

Aus heutiger Sicht erscheint vor allem die absolute Unvereinbarkeit von psychologisch-empirischem und ästhetischem Tatsachengebiet befremdlich, die in der Argumentation Eduard von Hartmanns sichtbar wird. Diese strikte Trennung war aber durchaus gängige Meinung unter den lehramt-

lichen Verwaltern des als philosophische Disziplin verstandenen Faches »Ästhetik« bis ins 20. Jahrhundert. Nichts zeigt dies deutlicher als die Behauptung Hartmanns, für eine objektive ästhetische Betrachtung seien nicht die der »subjektiven Erscheinung als Bewußtseinsinhalt« anhaftenden ästhetischen Qualitäten, sondern deren »mitteilbare Ursache« im ästhetischen Objekt der bedeutsamere Faktor, weil, so argumentiert er (1924, S. 1ff.), »dasselbe Ding an sich bei allen normal organisierten Menschen die gleiche subjektive Erscheinung auslöst, so daß die normale unbewußte Reaktion der Subjekte, welche die subjektive Erscheinung unmittelbar produziert, von der Ästhetik nicht beachtet zu werden braucht und der Psychologie überlassen werden kann«. Durch die Erforschung derartiger »Mechanismen«, die eigentlich »von der Ästhetik nicht beachtet zu werden brauchen«, sollten die Psychologen also die Kärnerarbeit leisten, auf der die philosophischen Könige ihre spekulativen Gedankengebäude zu errichten gedachten. Ganz ähnlich formulierte es übrigens auch Jonas Cohn, ursprünglich praktizierender Experimentalpsychologe im Labor Wundts und Verfechter eines experimentellen Ansatzes in der Ästhetik, später einer der bedeutendsten Renegaten der psychologischen Ästhetik, wenn er 1901 in seiner »Allgemeinen Ästhetik« die Psychologie zur »Hilfswissenschaft« der Ästhetik degradierte (1901, S. 11), die »lediglich die allgemeinen Gesetze des Seelenlebens kennen lehrt, deren sich auch die ästhetische Wirkung bedient«.

Wie konträr die von Eduard von Hartmann vertretene und durchaus für einen beachtlichen Teil der Philosophen der damaligen Zeit repräsentative Auffassung dem wissenschaftlichen Anliegen Fechners gegenüberstand, mag an jener Gegenüberstellung von empirischem und spekulativem Vorgehen deutlich werden, die Hartmann ausdrücklich gegen Fechner ins Treffen führt. Er meint hier, »... dass ein Denker eine umso weniger breite Erfahrungsgrundlage für seine Induktion braucht, je spekulativer er veranlagt ist, und dass der Mensch sich umso länger bei dem Sammeln der Erfahrungsgrundlagen aufhält, je weniger Zutrauen er zu der synthetischen Kraft seines spekulativen Denkens hegt« (1886, S. 329). Mit anderen Worten: der wirklich geniale Forscher zeichnet sich nach dieser Auffassung dadurch aus, daß sich die Realität schlichtweg in seinem Kopf abspielt, womit natürlich jede empirische Beweisführung überflüssig wird. Wer

dächte bei dieser Gegenüberstellung nicht unwillkürlich an jene großartige Szene in Bert Brechts »Leben des Galilei«, in der sich dieser verzweifelt bemüht, die Kardinäle zu einem Blick durch das Fernrohr zu bewegen, um ihnen das Fiktive ihrer spekulativen Fiktionen sinnenfällig und augenscheinlich zu machen!

Bedeutend härter noch fällt das Urteil Benedetto Croces aus, der im historischen Teil seiner »Estetica« darüber klagt, in wieviel Kapiteln Fechner das »Chaos« seiner Theorie ausgewalzt habe und dabei auch noch stolz darauf sei, sich als Physiker und Wirrkopf (»confusionario«) zu gebärden (1930, S. 411). Auch Croce bestreitet mit großem Nachdruck, daß Fechners experimentelle Untersuchungen überhaupt für die Ästhetik relevant wären. Erst dort, wo sich Fechner spekulativ über den Begriff des Schönen äußere, gelange er zu ästhetischen Aussagen, sodaß man sich fragen müsse, weshalb sich Fechner, obwohl er bereits eine Theorie des Schönen und der Kunst parat gehabt hätte, überhaupt der Mühsal unterzogen habe, Prinzipien aufzuzählen und Tabellen zu konstruieren. Croces polemische Deutung lautet, »daß diese pseudowissenschaftlichen Unternehmungen für ihn ein bloßer Zeitvertreib waren und es für seine Anhänger noch heute sind; ein Zeitvertreib, der, alles in allem, nicht mehr Bedeutung hat als Patienzenlegen und Briefmarkensammeln« (1930, S. 413f.).

Fechners Ruf nach einer »Ästhetik von unten« wurde also von philosophischer Seite her durchaus als Kampfansage verstanden, und die wachsende Kluft zwischen dem Selbstverständnis der spekulativen Philosophie und der empirischen Psychologie führte nicht selten zu überaus polemischen Auseinandersetzungen. Umso deutlicher hebt sich vor diesem Hintergrund die sachlich-wohlwollende Kritik Franz Brentanos ab, der bereits in seiner 1874 veröffentlichten »Psychologie vom empirischen Standpunkt« die Auffassung vertreten hatte, daß die Messung immer nur die Produkte psychischer Tätigkeit, aber nicht das gerichtete Tätigsein selbst erreiche, das den eigentlichen Gegenstand der Psychologie bilde. Brentano schloß sich zwar Fechners Forderung an, die Ästhetik auf einer empirischen Psychologie anstatt auf deduktiver Spekulation zu begründen, ging aber von einem anderen Empiriebegriff aus als Fechner, nämlich – im wesentlichen – dem aristotelischen. Von diesem (weiteren) Verständnis von »Empirie« her kritisiert er Fechners Gegenüberstellung von »philosophisch« und »empi-

risch« als voreilig und unhaltbar (1959, S. 20). In vielem aktuell erscheint mir auch die Kritik Brentanos am Elementarismus des Fechnerschen Ansatzes: Brentano bestritt, daß sich die ästhetischen Wirkungen konkreter, d.h. im Regelfall hochkomplexer Reize »auf Grund von elementaren Wohlgefalligkeiten deduzieren« ließen. Auch Brentano plädiert ausdrücklich für den Weg »von unten«, hält es aber für eine unbegründete Voreingenommenheit, zu glauben, »das Elementare sei das Niedrige« und das Komplexere sei nur »von oben« zu begreifen. Ihm dünkt vielmehr, »der wahre Weg von unten wäre der, welcher mit der Betrachtung der vollkommen schönen Werke anhebt, mögen sie auch noch so kompliziert sein« (1959, S. 23). Brentano verstand also unter dem Zugang »von unten« nicht nur den experimentellen, und für ihn war auch nicht der physikalische Maßstab ausschlaggebend, wenn es um die Frage ging, was ein »elementarer« Reiz sei. Vielleicht wäre uns mancher elementaristische Irrweg in der experimentellen Ästhetik – etwa in den informationstheoretisch fundierten Ansätzen – erspart geblieben, wenn man diese Überlegungen stärker reflektiert hätte.

Daß dies nicht geschah, liegt wohl nicht zuletzt daran, daß Brentanos Vorlesungen über »Ausgewählte Fragen der Psychologie und Ästhetik«, aus denen diese Zitate stammen, zunächst unpubliziert blieben und erst 1959 aus dem Nachlaß veröffentlicht wurden. Die Warnung vor dem elementaristischen Mißverständnis der »Ästhetik von unten« ist zweifellos auch in der Musikpsychologie aktuell, denn die noch so genaue Analyse elementarer psychoakustischer Reizwirkungen birgt noch keine Garantie für ein elementares Verstehen des Phänomens Musik in sich, und wer vermeint, mit der Analyse von Intervall- und Akkordwirkungen bereits einen Schlüssel für das Verständnis von Symphonien in der Hand zu haben, dem ist allerdings das sarkastische Wort von Benedetto Croce (1930, S. 115) entgegenzuhalten, das dieser auf die optimistische Zuversicht G. Th. Fechners münzte, man käme mit elementaren Reiz-Wirkungs-Analysen Schritt für Schritt der großen Kunst näher: »Quanta superbia in questa modestia!« – »Wieviel Hochmut steckt in dieser Art von Bescheidenheit!«

Nach diesem eher kontemplativen Ausblick auf die Situation in der Phase der Begründung der experimentellen Ästhetik seien nun aber doch rasch einige Stationen der weiteren Entwicklung dieser Disziplin aufgezählt:

Nach Fechners ersten Versuchen schien die experimentelle Ästhetik, wie

es Ernst Meumann (1930, S. 20) formulierte, »zunächst eingeschlafen«. Dieser Schlummer kann aber, sofern man überhaupt davon sprechen will, nur von kurzer Dauer gewesen sein, denn die von Fechner begonnenen Experimente fanden im Labor Wilhelm Wundts durchaus Beachtung und Fortsetzung (s. dazu auch Drüe 1980), wenngleich Wundt selbst sich eher theoretisch mit ästhetischen Fragen auseinandersetzte. Der von ihm in diesem Zusammenhang gebrauchte Ausdruck »ästhetische Elementargefühle« (1902, Bd. III, S. 108ff.) ist allerdings insofern mißverständlich, als er sich nicht auf elementare Empfindungen, sondern bereits auf Empfindungskomplexe bezieht. Insofern ist Wundt eher als Kritiker des Fechnerischen Elementarismus anzusehen (s. dazu Allesch 1987, S. 353f.). Darüber hinaus vertrat Wundt auch keineswegs den Anspruch, die Ästhetik primär oder ausschließlich empirisch-psychologisch zu begründen. Die Zuständigkeit der Experimentalpsychologie reichte für ihn tatsächlich nur soweit, als dies die konkrete Methodik erlaubte. So wird es verständlich, daß Gustav Johannes von Allesch in seiner 1910 bei Carl Stumpf in Berlin eingereichten Dissertation, einer vehementen Streitschrift für die psychologische Ästhetik, ausgerechnet zwei Experimentatoren aus dem Labor Wundts, nämlich Ernst Meumann und den bereits erwähnten Jonas Cohn, als Hauptgegner der psychologischen Ästhetik apostrophieren mußte.

Diese Gegensätze hatten sich vor allem daran entzündet, daß Theodor Lipps, ganz im Sinne der psychologischen Tradition des 19. Jahrhunderts, in seiner 1903 erschienenen »Grundlegung der Ästhetik« schlichtweg behauptet hatte, die Ästhetik handle von psychischen Tatsachen und sei daher »eine psychologische Disziplin« (1903, S. 1). Die Streiffrage, ob die Ästhetik »psychologisch« oder – im Sinne der neukantianischen Wertphilosophie – »kritisch« zu begründen sei (Cohn 1904), beherrschte im wesentlichen die interdisziplinäre Auseinandersetzung mehr als zwei Jahrzehnte lang (s. dazu C. Allesch 1987, S. 396ff.). Sie hat auch nicht unwesentlich zu dem Boom an theoretischen Schriften zur Ästhetik im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts beigetragen, von denen hier neben der »Grundlegung« Lipps' (1903) lediglich die Werke von Cohn (1901), J. Volkelt (1905), Witasek (1904) und B. Croce (1902) als m.E. bedeutendste genannt seien.

Parallel dazu ist auch ein Boom an psychologisch-ästhetischen Experimenten zu verzeichnen: während Languier de Bancel (1900) nur fünf exper-

rimentell arbeitende Ästhetiker nennt (Fechner, Witmer, Cohn, Major und Pierce), berichtete Oswald Külpe nur sechs Jahre später auf dem 2. Kongreß für experimentelle Psychologie in Würzburg bereits über eine Fülle von Autoren und Experimenten im Feld der experimentellen Ästhetik. Allerdings tragen viele dieser Experimente den schon kritisierten elementaristischen Charakter. So hat etwa Jacob Segal (1906, S. 86) die experimentelle Ästhetik dieser Zeit als den Versuch definiert, »durch Experimente mit einfachsten Formen zur Erklärung der komplizierten ästhetischen Erlebnisse zu gelangen«, und hat, da dies unrealistisch sei, wie schon andere vor ihm zu einer Neubegründung der empirischen Ästhetik aufgerufen. In hohem Maße stellten diese ersten Versuche auch ein theoretisch wenig fundiertes Probierverhalten dar. Noch 1925 leitete G.J. v. Allesch seine Untersuchung über die ästhetische Erscheinungsweise der Farben mit der drastischen Feststellung ein, die zahlreichen Experimente böten »ein vollkommen chaotisches Bild«, es würden die widersprechendsten Meinungen vertreten, und auch in der Formulierung der Resultate herrschte »peinliche Willkür« (1925, S. 2). Erst allmählich setzte sich die Überzeugung durch, daß mit der Ausweitung der Versuche, der Verbesserung der Apparatur und der Vermehrung und Schulung der Beobachter kein entscheidender Durchbruch zu erzielen war. Zunehmend kristallisierte sich auch heraus, daß ein entscheidendes Problem nicht nur in der Frage nach der Art des Reizes lag, sondern auch in der Kontrolle der Randbedingungen, die in den früheren Experimenten meist einer unkontrollierten Variation unterworfen waren. Obwohl man erkannte, daß die Liste der variierbaren Faktoren ins Unermeßliche zu wachsen schien, hielt man aber im wesentlichen an der Idee der totalen Erfassung aller ästhetischen »Elementarwirkungen« fest. So umschrieb etwa Meumann (1930, S. 23) das Ziel der experimentellen Ästhetik damit, die ästhetischen Elementarverhältnisse »vollständig zu überblicken« bzw. »sämtliche ästhetischen Elementareindrücke der höheren Sinne« zu erforschen. Wesentlich kritischer beurteilte G.J. v. Allesch die Lage: er verweist auf das Illusorische eines derartigen vollständigen »Wirkungskatalogs« und meint, daß gerade die Vielfalt des Untersuchbaren eine gezielte, durch Intuition geleitete Suche nach wesentlichen Zusammenhängen erfordere: »Das Experimentieren wird«, so Allesch (1925, S. 157), »in solchen Bereichen ein Tun, in dem nichts mehr von mechanischer Permutation vor-

handen ist. Jede Nuance der Wirkung muß zu fassen versucht werden, jede Biegung der Stimmung, jede Vorbereitung einer neuen Einstellung erkannt und ausgenutzt werden. Es ist manchmal eine Jagd, manchmal ein Spiel, manchmal etwas, das wohl mit Musik Verwandtschaft hat«.

Diese reizvolle Bemerkung über das Musikalische am ästhetischen Experimentieren gibt mir Anlaß zu einem kurzen Seitenblick auf die experimentelle Musikpsychologie. Meine bisherigen Ausführungen bezogen sich vorwiegend auf den visuellen Bereich, weil dieser tatsächlich das Hauptkontingent der experimentellen Studien stellte, insbesondere in Gestalt der bei den Experimentalpsychologen so beliebten Untersuchungen zur Farbwahrnehmung. Zur Geschichte der Musikpsychologie liegt unter anderem ein informatives Sammelreferat von H. Rösing und H. Bruhn (1985) vor, so daß ich mich hier auf ein kurzes Stimmungsbild beschränken kann. Bemerkenswert erscheint mir vor allem, daß auch in der musikalischen Rezeptionsforschung deren geschichtlicher Verlauf »mangels kontinuierlicher Theoriebildung« bis in die siebziger Jahre hinein nicht als Geschichte bestimmter Forschungs-Paradigmata darstellbar ist, wie die Autoren meinen (Rösing und Bruhn 1985, S. 14); diese Aussage trifft zweifellos auch auf die anderen Anwendungsfelder experimenteller Ästhetik zu. Auch die Problematik des Elementarismus kennzeichnet die experimentelle Musikpsychologie in gleichem Maße wie andere Forschungsgebiete, wie dies etwa Kurt Hubers Untersuchung zum »Ausdruck musikalischer Elementarmotive« (1923) zeigt. Im amerikanischen Bereich wurden dagegen zunächst eher komplexe musikalische Reizstrukturen untersucht und erst später »Elementarwirkungen« gesucht (Rösing und Bruhn 1985, S. 16).

Generell ist für die experimentelle Ästhetik im ersten halben Jahrhundert nach Fechner festzustellen, daß sie im Sinne Fechners zunächst als Spezialfall der allgemeinen Wahrnehmungspsychologie konzipiert war². Aus diesem Grund waren subjektive Einflüsse in den Experimenten vorerst eher als Störfaktoren behandelt und ausgeklammert worden. Erst nach und nach und nicht zuletzt unter dem Einfluß der aus dem theoretischen Bereich kommenden Forderung nach einer »ganzheitlichen« Erfassung des ästhetischen Phänomens wurden subjektive Erlebnisdeterminanten als wesentliche Merkmale dieses Phänomens systematisch mit einbezogen. Gerade die fundamentalen Analysen des ästhetischen Erlebens aus der immer stärker in

den Vordergrund tretenden phänomenologischen Schule, für die hier vor allem die Namen Roman Ingarden und Moritz Geiger genannt seien, machten klar, daß ästhetisches Verhalten und Erleben nicht ausschließlich, vielleicht sogar nicht einmal vorwiegend als Wahrnehmungsproblem erfaßt werden könnten. Charakteristisch für diese Tendenz ist etwa die noch vor 1915 geäußerte Bemerkung Oswald Külpes: »Jedenfalls ist das ästhetische Objekt nicht als Reiz hinreichend zu beschreiben, ebensowenig nur als Empfindung, oder nur als reales Objekt, wiederum auch nicht als realer psychischer Vorgang und keinesfalls als ideale Konstruktion allein. Vielmehr ist das ästhetische Objekt ein Gegenstand für Wahrnehmung, Erinnerung, Fühlen und Wissen« (Külpe 1921, S. 76f.).

Es mag wohl auch das Wissen um diese Komplexität des ästhetischen Gegenstandes sein, das dazu führte, daß sich an der Ästhetik interessierte Experimentalpsychologen immer wieder frustriert von der Ästhetik abwandten. Odebrecht (1932, S. 21) bemerkt dazu sarkastisch, es sei eben »dem induktiven Verfahren eigentümlich, daß es unter dem Gesichtspunkt eines resignierenden Relativismus steht«. Max Dessoir stellte in der Eröffnungsansprache zum 2. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Berlin 1924 fest, die eigentliche experimentelle Ästhetik sei »kaum weitergekommen« und die Methodendiskussion in der Ästhetik stehe unter dem Eindruck einer »Abkehr von der positivistischen Philosophie und von einer atomisierenden experimentellen Psychologie« (Kongreßbericht 1925, S. 6). Spätestens auf dem 4. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, der im Herbst 1930 in Hamburg stattfand und von Ernst Cassirer ausgerichtet wurde, wurde aus dem starken Rückgang des Anteils an psychologischen Beiträgen sichtbar, daß die Psychologie insgesamt und die Experimentalpsychologie im besonderen ihre in den beiden Jahrzehnten zuvor spürbare Vormachtstellung innerhalb der Ästhetik verloren hatte.

Was Rösing und Bruhn (1985, S. 15) für den Bereich der Musikpsychologie behaupten, nämlich daß es zu Beginn der dreißiger Jahre schien, als würde die Gestaltpsychologie zur bestimmenden Theorie der Musikpsychologie werden, daß aber die Zerschlagung der gestaltpsychologischen Schule durch die Nationalsozialisten diese Entwicklung unterbrach, kann ich auch für die anderen Bereiche der Ästhetikforschung bestätigen und

durch den Hinweis ergänzen, daß dies zugleich auch das Ende dessen bedeutete, was sich unter dem Namen »psychologische Ästhetik« als konkrete Strömung innerhalb der Ästhetik im Gefolge der theoretischen Ansätze von Theodor Lipps und Johannes Volkelt herausgebildet und die ästhetische Diskussion am Beginn des 20. Jahrhunderts über weite Strecken dominiert hatte. Seither ist der Begriff »psychologische Ästhetik« weitgehend aus der Mode gekommen; alle Welt spricht von »Kunstpsychologie«, und dieser Austausch der Begriffe ist durchaus bezeichnend für den Wandel der Disziplin selbst, er entspricht nämlich der Reduktion oder – wie man es noch schärfer formulieren könnte – der Selbstkastration der psychologischen Ästhetik von einer umfassenden Theorie der sinnlichen Erfahrung auf eine psychologische Befassung mit dem ebenso eingeschränkten wie unklaren Objektbereich der Kunst, was dazu führt, daß die psychologische Ästhetik – und damit natürlich auch weitgehend die experimentelle Ästhetik – ständig mit hängender Zunge hinter dem jeweils aktuellen Kunstbegriff nachjagt, anstatt mit einem Verständnis von »aisthesis«, das sie aus ihrem eigenen Selbstverständnis abzuleiten hätte, wieder in die noch längst nicht abgeschlossene Gegenstandsdiskussion in der Ästhetik einzugreifen.

Die wenigen Überlegungen, die ich nun noch abschließend zur Entwicklung seit dem Zweiten Weltkrieg hinzufügen möchte, sind also – und das stellt bereits eine erste, sehr wesentliche Charakterisierung dar – viel stärker solche zur experimentellen Kunstpsychologie als zu einer empirisch-psychologischen Ästhetik, wie ich sie verstehe. Eine weitere Charakterisierung liegt darin, daß die meisten empirischen Ansätze nicht aus einer genuinen ästhetischen Theorie erwachsen, sondern Applikationen von Theorien darstellen bzw. voraussetzen, die zunächst außerhalb des ästhetischen Gegenstandsbereiches selbst erwachsen. Dies trifft für den informationstheoretischen Ansatz zu, der gerade in der Ästhetik sehr bald an seine Grenzen stieß und von dem für die weitere Zukunft wohl kaum grundlegende Innovationen zu erwarten sind; dies trifft aber auch für den psychobiologischen Ansatz zu, wie er von D.E. Berlyne vertreten wurde. Hier bestehen nach wie vor lebhaftes Forschungsinteressen, doch scheint mir auch hier die Generalisierbarkeit dieses Ansatzes nicht zuletzt durch die Untersuchungen von H. Höge (1984) deutlich in Zweifel gezogen. Nach wie vor bildet der gestaltungspsychologische Ansatz, der von den Emigranten, insbeson-

dere von Rudolf Arnheim, in den Vereinigten Staaten konsequent auch im ästhetischen Bereich weiterverfolgt wurde, eine Art unerschöpfliche Fundgrube für Hypothesen und ist, wie etwa die erst kürzlich erschienene »Kunstpsychologie« von Max Kobbelt (1986) zeigt, in mancherlei Hinsicht von bestechender Aktualität für die Theoriebildung. Auch hier läßt sich aber meines Erachtens keine systematische *empirische* Tradition bis in die Gegenwart feststellen. Ähnliches gilt auch für die ökopsychologischen Ansätze im Gefolge der Schriften James J. Gibsons oder auch für die ästhetischen Applikationen der Handlungstheorie. Der für die weitere Theoriebildung vielleicht interessanteste Anstoß scheint mit von der neueren Semiotik herzukommen. Hier finden sich gerade im musikpsychologischen Bereich viele zukunftsweisende Gedanken, etwa in den Schriften von Peter Faltn. Ob die bisher erarbeiteten theoretischen Grundlagen allerdings bereits ausreichen, um systematische experimentelle Strategien zu entwickeln, scheint mir eher zweifelhaft.

Die vielzitierte »kognitive Wende« hat auch in der empirisch-psychologischen Ästhetik einen bemerkenswerten Entwicklungsschub ausgelöst. Hier scheint sie auch, wie etwa der zuletzt erschienene, von Diana Deutsch (1982) edierte Sammelband zeigt, eine geschlossene empirische Forschungstradition zu entwickeln. Ich habe dennoch den Eindruck, daß es hier um verschiedenste Forschungsgegenstände von sehr unterschiedlichem Abstraktionsgrad und unterschiedlicher Operationalisierbarkeit geht, aber kaum um einen klar umschreibbaren Forschungsgegenstand, auf den hin sich eine systematische Forschungsstrategie richten könnte. Bis heute ist die experimentelle Ästhetik in vielen Bereichen jenes Puzzlespiel geblieben, als das sie erfahrene Experimentatoren bereits in den zwanziger Jahren charakterisierten. Dies wertet die Arbeit der im empirischen Feld tätigen Forscher in keiner Weise ab. Wir haben derartige Puzzlespiele dringend nötig. Wir sollten aber vielleicht noch stärker als bisher nicht nur über die methodische Perfektion der von uns mühevoll erarbeiteten Puzzlesteine reflektieren, sondern auch darüber reden und nachdenken, was denn nun aus dem Ganzen unserer empirischen Forschung eigentlich werden soll.

Dies bedeutet keineswegs Rückkehr zur Deduktion und zur Spekulation, und es bedeutet keineswegs eine neue Form einer »Ästhetik von oben«, in der noch vor aller Empirie festgelegt würde, was der ästhetische Gegenstand

sei und was daher auch Gegenstand unserer empirischen Fragestellungen im ästhetischen Felde zu sein hätte. Induktives Vorgehen, »Ästhetik von unten«, darf sich aber nicht einfach nur an den noch möglichen, offenen Forschungsfragen orientieren, sondern bedarf gerade wegen der Vielfalt und Komplexität der im ästhetischen Gegenstandsbereich anzutreffenden Phänomene eines klaren erkenntnisleitenden Interesses, das darüber hinaus der innerfachlichen und interdisziplinären Diskussion und Reflexion genauso bedarf wie unsere empirischen Forschungsergebnisse selbst. Vielleicht ist Gustav Johannes von Alleschs Vergleich des Forschens mit dem Musizieren gar nicht so schlecht: es geht darum, Intentionen zu verwirklichen, und auch das gekonnte Improvisieren ist erlaubt, in der Musik wie in der Forschung, solange es darum geht, Strukturen zu schaffen und Melodien und Akkorde sichtbar und hörbar zu machen, und nicht bloß darum, möglichst laut eine empirische Taste anzuschlagen, die vorher noch keiner gedrückt hat.

Hundert Jahre experimentelle Ästhetik haben vieles an festem Wissensbestand, vieles an Verbesserung und Verfeinerung der Methoden und wohl auch manches an theoretischem Fortschritt gebracht, obwohl wir von einer tragfähigen Theorie des ästhetischen Erlebens und Verhaltens noch sehr weit entfernt sind. Wir haben, und das ist auch ein bedeutender Fortschritt, in unserer empirischen Praxis durchaus realisiert, was Külpe vor über siebenzig Jahren den Experimentatoren seiner Zeit in Erinnerung rufen mußte, daß nämlich das ästhetische Objekt ein Gegenstand der Wahrnehmung, Erinnerung, Fühlen und Wissen ist. Aber vielfach betreiben wir noch isolierte Wahrnehmungsforschung, Gedächtnisforschung oder Emotionsforschung im ästhetischen Feld, ohne die dabei gewonnenen Erkenntnisse wirklich schlüssig in einen inneren Zusammenhang stellen zu können. Auch die Erforschung der Zusammenhänge zwischen kognitiven Strukturen und ästhetischem Erleben litt lange Zeit unter dem Partikularismus, mit dem der Bereich der kognitiven Fähigkeiten aus der klassischen psychologischen Trias von Denken, Fühlen und willentlichem Handeln herausgehoben wurde, und sei es auch nur aus methodologischen Erwägungen. Daß mit der Frage nach dem »Erleben« zunehmend der ausgeklammerte Aspekt der Emotionalität wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, ist äußerst positiv zu werten und gibt auch H. Höge recht, der sich von der mit der

»kognitiven Wende« verbundenen »(Re-)Vitalisierung menschlicher Konzepte« letztendlich auch eine Wiederbelebung der Emotionsforschung in der Ästhetik versprach (Höge 1984, S. 17f.). Dennoch mangelt es vielfach noch an der Synopse und vor allem an einer anthropologischen Klammer, die die isolierten Befunde über die isolierbaren Komponenten des ästhetischen Verhaltens und Erlebens verbinden muß, sofern sie nicht nur theoretische Relevanz, sondern darüber hinaus auch gesellschaftliche Relevanz beanspruchen wollen und wenn aus einer nicht selten als Psychophysik der Kunstwahrnehmung mißverstandenen »Kunstpsychologie« wieder eine psychologische Ästhetik als Bedeutungslehre und als Theorie der sinnlichen Erfahrung werden soll.

Manches deutet darauf hin, daß das Problembewußtsein für diese Notwendigkeit wächst. Erst kürzlich hat etwa Rudolf zur Lippe in seinem Buch »Sinnenbewußtsein« (1987) den Versuch einer derartigen Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik unternommen, und auch in der »Psychologie ästhetischer Wahrnehmungen« von Walter Schurian (1986) spüre ich das Bemühen um eine derartige anthropologische Synopse. In der Mutterdisziplin der Ästhetik, der Philosophie, sind gleichfalls ähnliche Töne zu hören; ich verweise etwa auf Heinz Paetzold, der in einer »Problemskizze in programmatischer Absicht«, wie er es nennt, erst kürzlich (1984) den Versuch unternommen hat, durch die »Rekonstruktion der ästhetischen als einer reflektiven Erfahrung« diese »in dem Geflecht der Totalität der menschlichen Erfahrung neu zu bestimmen und zu verorten« (1984, S. 46). Diesen neuen Herausforderungen hat sich eine empirische Ästhetik zu stellen, und sie muß sie aus ihren eigenen Erfahrungen heraus kritisch beleuchten, wenn sie das Feld der Ästhetik nicht wiederum spekulativen Konstruktionen überlassen will.

Neben der anthropologischen Besinnung und mit dieser verbunden bedarf es aber auch einer Besinnung über den gesellschaftlichen Stellenwert der empirischen Ästhetik und über ihre kulturbildende Funktion. Nur eine »Ästhetik von unten« ist in der Lage, die Spielräume menschlicher Sinneserfahrung bis in ihre letzten Bereiche und Spielformen auszuloten und auch vorurteilsfrei kommunizierbar zu machen. Die Geschichte der Auseinandersetzungen zwischen »Ästhetik von oben« und »Ästhetik von unten« zeigt, wie rasch der Versuch, von einer Metaphysik des Schönen auszuge-

hen, ins Normative und Freiheitsfeindliche abgeleitet. Beispiele dafür finden sich nicht nur bei Eduard von Hartmann, der noch um die Jahrhundertwende (1924, S. 435ff.) polizeiliche Maßnahmen empfahl, um »das Kunstschöne und Naturschöne nur an den Orten und zu den Zeiten zu dulden, wo es mit den nötigen Bürgschaften gegen Mißbrauch umgeben ist«, der unter Hinweis auf die unterschiedlichen Maßstäbe von »Sittsamkeit und Sittlichkeit« bei den beiden Geschlechtern getrennte Theateraufführungen für männliches bzw. gemischtes Publikum propagierte und es allen Ernstes für »verwerflich« hielt, wenn in der Kunst »gemalte Greuelszenen des Krieges für humanistische Kriegsabschaffungstendenzen Propaganda machen sollen« (1924, S. 225). Auch Aussagen wie die des Schweizer Ästhetikers Fritz Medicus (1917, S. 99), der sich heftig über die Versuche der psychologischen Ästhetik mokierte, durch, wie er schreibt, das »Auskundschaften« der ästhetischen Gefühle von »kleinen Kindern, Senegalnegern und dergleichen Kulturträgern« zu ästhetischen Gesetzmäßigkeiten zu gelangen, signalisieren die historische Bedeutung der empirischen Ästhetik im Kampf um eine vorurteilsfreie Bewertung ästhetischer Erfahrungsmöglichkeiten. Die Bereitschaft zur pseudowissenschaftlichen Untermauerung kulturpolitischer Restriktionen bis hin zur Rechtfertigung des Rassismus und zur Ästhetisierung des Militarismus war also in der Vergangenheit keineswegs auf die Ära des Nationalsozialismus beschränkt, die allerdings auch die empirische Ästhetik aus ideologischen Erwägungen unterband.

Zweifelloos ließen sich auch in der Gegenwart Beispiele für kulturpolitische Restriktionen aufzeigen, denen letzten Endes der Versuch zugrunde liegt, Ästhetik »von oben« zu konstruieren. Ich unterlasse die Aufzählung derartiger Beispiele im Hinblick auf den historischen Charakter meines Beitrags, weise aber auf die kulturkritische Funktion der empirischen Ästhetik hin, die sich gerade in den von mir skizzierten Auseinandersetzungen zeigt. In diesen Beispielen wird sichtbar, daß »Ästhetik von unten« in den hundert Jahren ihres Bestandes keineswegs nur als methodologische Variante in einem wissenschaftlichen Glasperlenspiel fungierte, sondern stets auch ein Stück praktizierter Aufklärung zu leisten hatte. Sie sollte das, so meine ich, auch in Zukunft tun; mutiger und selbstbewußter vielleicht noch als bisher.

Summary

Based on the Augustinian dualism of experience and knowledge, this report discusses the history of Fechner's »Ästhetik von unten« in the course of the last 100 years. The British philosophy of enlightenment is shown to be the source of this empiric theory of aesthetics, its socio-political relevance is demonstrated by the fervour of his often strongly biased contemporary critics, such as E. v. Hartmann, F. Brentano and B. Croce. At the beginning of this century an extraordinary number of experiments in aesthetical psychology were made but their results offered no base for later research to formulate a convincing theory. After World War II, research in this field was influenced by element-orientated theories (information theory) which is criticized by the author who recommends a return to the ideas of Gestalt psychology.

Anmerkungen

- 1 Diese Schrift ist der 1978 bei Olms (Hildesheim) erschienenen Reprint-Ausgabe der »Vorschule der Ästhetik« beigegeben.
- 2 Im übrigen war auch die Lipppsche »Einfühlungstheorie«, die die zentrale theoretische Grundlage der psychologischen Ästhetik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts darstellte, von Lipps nicht als ästhetische Theorie konzipiert worden, sondern zur Erklärung von Sinnestäuschungen bzw. der geometrisch-optischen Raumwahrnehmung.

Literatur

- Allesch, C.G. (1987) – *Geschichte der psychologischen Ästhetik*. Göttingen: Hogrefe.
- Allesch, G.J. v. (1910) – *Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie*. Zeitschrift für Psychologie 51, S. 401–536.
- Allesch, G.J. v. (1925) – *Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben*. Berlin: Springer.
- Augustinus, A. – *De musica*. In: J.P. Migne (Hg.), *Patrologiae cursus completus ... Pars Latina*, Bd. 32, col. 1081–1194.
- Brentano, F. (1959) – *Grundzüge der Ästhetik*; aus dem Nachlaß herausgegeben v. F. Mayer-Hillebrand. Bern: Franke.
- Cohn, J. (1901) – *Allgemeine Ästhetik*. Leipzig: Engelmann.
- Cohn, J. (1904) – *Psychologische oder kritische Begründung der Ästhetik?* Archiv f. systematische Philosophie 10, S. 131–159.
- Croce, B. (1930) – *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte*. Tübingen: Mohr, (ital.: Palermo: Sandron 1902).

- Deutsch, D. (ed.) (1982) – *The Psychology of Music*. Orlando: Academic Press.
- Drüe, H. (1980) – *Wilhelm Wundt als Ästhetiker*. In: M. Hahn & M. Schuster (Hg.), *Fortschritte der Kunstpsychologie*. Frankfurt/M.: Lang, S. 145–173.
- Fechner, G.Th. (1978) – *Vorschule der Ästhetik* (Nachdruck d. Ausg. Leipzig 1925), 2 Bde. in 1 Bd.; beigebunden: *Zur experimentalen Aesthetik* (Nachdruck d. Ausgabe Leipzig 1871). Hildesheim: Olms.
- Hartmann, E. v. (1886) – *Die deutsche Ästhetik seit Kant*. Berlin: Duncker.
- Hartmann, E. v. (1924) – *Philosophie des Schönen*, 2. Aufl., hrsg. v. R. Müller-Freienfels. Berlin: Wegweiser.
- Höge, H. (1984) – *Emotionale Grundlagen ästhetischen Urteilens*. Frankfurt/M.: Lang.
- Huber, K. (1923) – *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive*. Leipzig: Barth.
- Kant, I. (1790) – *Kritik der Urteilskraft* (KdU). In: *Werke in sechs Bänden*, hrsg. v. W. Weischedel, Wiesbaden, Frankfurt/M.: Insel 1956–64, Bd. 5.
- Kobbert, M.J. (1986) – *Kunstpsychologie*. Darmstadt: Wissensch. Buchgemeinschaft.
- Zweiter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin, 16.–18. Oktober 1924*; Bericht. Stuttgart: Enke. (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 19/1925).
- Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg, 7.–9. Oktober 1930*; Bericht, hrsg. v. H. Noack. Stuttgart: Enke. (Beilage z. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 25/1931).
- Külpe, O. (1906) – *Der gegenwärtige Stand der experimentellen Ästhetik*. In: Bericht über den 2. Kongreß für experimentelle Psychologie (Würzburg). Leipzig: Barth, 1907.
- Külpe, O. (1921) – *Grundlagen der Ästhetik*, hrsg. v. S. Behn. Leipzig: Hirzel.
- Larguier de Bancel, J. (1900) – *Les méthodes de l'esthétique expérimentale. Formes et couleurs*. *Année psychologique* 6, S. 144–190.
- zur Lippe, R. (1987) – *Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik*. Reinbek: Rowohlt.
- Lipps, Th. (1903) – *Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg: Voss. (= *Ästhetik*, Bd. 1).
- Medicus, F. (1917) – *Grundfragen der Ästhetik*. Jena: Diderichs.
- Meumann, E. (1930) – *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*. 4. Aufl., hrsg. v. R. Müller-Freienfels. Leipzig: Quelle & Meyer.
- Odebrecht, R. (1932) – *Ästhetik der Gegenwart*. Berlin: Junker & Dünhaupt.
- Paetzold, H. (1984) – *Grundlagen der philosophischen Ästhetik. Eine Problemskizze in programmatischer Absicht*. *Philosophisches Jahrbuch* 91, S. 30–46.
- Rösing, H. & Bruhn, H. (1985) – *Geschichte der Musikpsychologie*. In: Bruhn/Oerter/Rösing (Hg.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*, München: Urban & Schwarzenberg, S. 12–22.
- Schurian, W. (1986) – *Psychologie ästhetischer Wahrnehmungen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Tetens, J.N. (1777) – *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, 2 Bde.; Leipzig: Weidmann.
- Volkelt, J. (1905) – *System der Ästhetik*. 3 Bde.; München: Beck.
- Witasek, St. (1904) – *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*. Leipzig: Barth.
- Wundt, W. (1905) – *Gustav Theodor Fechner. Rede zur Feier seines hundertjährigen Geburtstags*. Leipzig: Engelmann, 1901.
- Wundt, W. (1902) – *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. 3 Bde.; 5. Aufl., Leipzig: Engelmann.