

Ästhetik, Kunst und Empirie – Auf der Suche nach Gemeinsamkeiten

Holger Höge

Zusammenfassung

Ende des 19. Jahrhunderts war Ästhetik als philosophische Disziplin etabliert, definiert als Wissenschaft vom Schönen und der Kunst. Allerdings lag das Missverständnis darin, dass Schönheit am Objekt selbst gesucht wurde. Die Grundidee, dass der Vergleich jener Dinge, die schön sind, dazu führen müsse, das Phänomen der Schönheit mit Notwendigkeit zur Erscheinung zu bringen, war nicht erfolgreich (*Destillationstheorie*), die Substantivierung des Schönen wurde aufgegeben. Nicht mehr das schöne Objekt ist Mittelpunkt der Betrachtung, sondern das erlebende, urteilende Subjekt. Damit ist Ästhetik ein Gebiet der empirischen Psychologie geworden. Dass dieses oder jenes Objekt schön sei, wird als Prädikat verstanden, dessen Verleihung nicht bzw. nicht vollständig vom Objekt abhängt. Zu den ästhetischen Phänomenen gehören nicht nur Musik, Literatur, Malerei etc., sondern auch alles, was uns im Alltag begegnet, auch das Erleben der Natur. Dadurch sind viele einzelne Forschungsfelder entstanden, die einer zusammenfassenden Schau unterzogen werden müssten, wenn man am Ziel festhalten will, eine einzige Theorie ästhetischen Erlebens zu erhalten. Kann dies gelingen?

Abstract

At the end of the 19th century aesthetics was established in philosophy as the science of beauty and the arts. However, the misconception was that beauty was looked for at the objects themselves. The basic idea that the comparison of beautiful objects must necessarily lead to the appearance of the phenomenon of beauty has not been successful (*distillation theory*), the nominalization of beauty has been abandoned. The beautiful object is no longer the center of examination, but the experiencing and judging individual: aesthetics became a field of scientific psychology. That objects are called beautiful is conceived of as a predicate that is not or not only dependent on the object. Aesthetic phenomena are not restricted to the fields of music, literature, painting etc. but are also to be found in everyday life, the experience of nature included. Thus a lot of research fields emerged which should be viewed in a nutshell provided that the aim of having one single theory of aesthetic experience is retained. Can this be successful?

1 Einleitung

Die Blütezeit der Ästhetik ist sicher bereits etliche Jahrzehnte vergangen: Ende des 19. Jahrhunderts war sie fest als philosophische Disziplin etabliert und in sehr vielen Bereichen wurde über das Phänomen der Ästhetik nachgedacht, aber nur teilweise mit Bezug auf die ursprüngliche Fassung von Alexander Gottlieb Baumgarten (1750/1758). So hatte jede einzelne akademische Disziplin von der Biologie bis zur Philosophie entweder ein eigenes Gebiet, das sich Ästhetik nannte, oder die Behandlung der Gegenstände dieser Disziplin geschah auf ästhetische Weise. Ernst Haeckels Bücher über die Schönheit der Natur (1899–1904) mögen ebenso als Beispiel gelten wie germanistische Abhandlungen zur Literatur. Die Niederungen des Ästhetischen (z. B. die sog. Trivilliteratur) fanden erst spät – nach der 1968er Revolte – Beachtung im Kanon dessen, was als Gegenstand ernsthafter wissenschaftlicher Beschäftigung gelten durfte. Die Kunst hatte daher einen festen Platz in der Behandlung ästhetischer Phänomene, mehr noch: Sie war das klassische Gebiet, in dem überhaupt nach Ästhetischem gesucht wurde. So lautete die Definition von Ästhetik kurz und bündig: Wissenschaft vom Schönen und der Kunst. Allerdings lag das gemeinsame, disziplinübergreifende Missverständnis darin, dass die Schönheit am Objekt selbst gesucht wurde. Das, was man in der Psychologie als Reizirrtum bezeichnet (vgl. Kanisza, 1970), hat ganze Generationen von Forschern an den Objekten orientiert nach dem Ästhetischen suchen lassen. Man hätte gewarnt sein können, denn bereits 1528 schrieb Albrecht Dürer, der sich ein ganzes Künstlerleben hindurch mit dem Problem der Schönheit beschäftigt hatte: *Die Schönheit, was das sei, das weiß ich nicht* (das Originalzitat in frühneuhochdeutscher Sprache findet man in Müller, 1993, S. 277). Aber noch Ende des 19. Jahrhunderts geschah es eher selten, dass jemand vom klassischen Pfad abwich.

Die altehrwürdige Idee, welche die Suche nach Schönheit stark beeinflusst hatte, lag darin, dass der Vergleich jener Dinge, die schön sind, abstrahierend vom einzelnen Objekt dazu führen müsse, dass das Phänomen der Schönheit mit Notwendigkeit in Erscheinung treten müsse: dies bezeichnen wir als *Destillationstheorie*. Sicher, sie ist keine ausgewiesene Theorie, nach der man in der Literatur suchen könnte, es handelt sich vielmehr um das, was Kuhn (1970) zunächst als Paradigma, später als *regulative Matrix* bezeichnet hat. Diese besteht nicht aus ausformulierten, schriftlich niedergelegten Sätzen, die einer Prüfung unterzogen werden könnten, sondern existiert als eine schweigende, nicht formulierte Übereinkunft der Scientific community. Vermutlich ist dies der Grund, weshalb es so lange gedauert hat, bis überhaupt erkannt werden konnte, dass durch die so gestaltete Suche nach Schönheit ein falscher Weg eingeschlagen wurde: Er führte zur Substantivierung dessen, was mit schön bezeichnet wurde.

Diese Form der Annäherung an das Ästhetische hat sich zwar geändert, aber das hat auch zur Folge gehabt, dass sich noch mehr Teildisziplinen herausbildeten, die nun ihrerseits Licht ins Dunkel ästhetischen Erlebens bringen wollen. Der entscheidende Schritt lag darin, dass die Substantivierung des Schönen aufgegeben wurde; nicht mehr das schöne Objekt ist der Mittelpunkt der Betrachtung, sondern das erlebende Subjekt, das ein Urteil fällt. Dass dieses oder

jenes Objekt schön sei, wird als Prädikat verstanden, dessen Verleihung nicht oder zumindest nicht vollständig vom Objekt abhängt. Die Kunst ist dadurch nicht unbedeutend geworden, aber sie hat den Alleinvertretungsanspruch für das Schöne verloren. Zu den ästhetischen Phänomenen (genauer: zu den ästhetischen Reaktionen provozierenden Objekten oder Sachverhalten) gehören nicht nur die unterschiedlichen Formen der Kunst (Musik, Literatur, Malerei, Film, Tanz etc.), sondern auch alles, was uns im Alltag begegnet: von der Kleidung über die Frisur bis zur Ausstattung der Wohnung, der Architektur oder dem Automobil. Und nicht zu vergessen: auch das Erleben der Natur gehört zu diesem Bereich. Dadurch sind aber splitterhaft viele einzelne Forschungen entstanden, die einer zusammenfassenden Schau bedürfen (die hier aber nicht geleistet werden kann) – vorausgesetzt, wir halten an dem Ziel fest, eine einzige Theorie ästhetischen Erlebens zu erhalten, die auf allen Gebieten als Erklärungsmodell dienen kann.

Von Ästhetik, Kunst und Empirie zu handeln, klingt nach einer Standortbestimmung – dies soll aus einer allgemein-psychologischen Perspektive heraus versucht werden. Bislang haben die drei genannten Bereiche heftig miteinander interagiert, wobei immer noch zu beklagen ist, dass die empirische Forschung m. E. noch nicht hinreichend in der Diskussion um Ästhetik gewürdigt wird (vgl. Allesch, 2010; Jacobsen, 2010). Die Suche nach Gemeinsamkeiten könnte folglich in verschiedene Richtungen gehen und es soll versucht werden, vielleicht zu der einen oder anderen Denkmöglichkeit kurz ein paar Ausführungen zu machen.

Die erste Möglichkeit, Gemeinsamkeiten zu suchen, könnte darin liegen, sämtliche unterschiedlichen Bereiche der Psychologie der Ästhetik irgendwann einmal zusammenführen zu wollen und dadurch das Gemeinsame freizulegen (man würde hier also ebenfalls einen „Destillationsansatz“ verfolgen). Die zweite: Man könnte davon ausgehen, dass die drei genannten Bereiche Ästhetik, Kunst und Empirie in sich selbst Gemeinsamkeiten aufweisen. Es ist zu beiden Bereichen etwas zu sagen, es ist aber sicher, dass dies nur andeutungsweise gelingen kann und notwendig in vielerlei Hinsicht offen bleiben muss.

Der vorliegende Beitrag widmet sich zunächst dem Bereich der Ästhetik, danach folgen einige sehr knappe Bemerkungen zum Bereich der Kunst und einiges über den Bereich der Empirie. Später wird ein Vorschlag unterbreitet, der zwar keine prinzipielle Neuerung darstellt, aber das *ästhetische Bewusstsein* als Terminus technicus wieder einführen soll, es soll begründet werden, warum es sinnvoll ist, dieses Konzept zu gebrauchen. Wahrscheinlich wird der Begriff keine erklärende Funktion übernehmen können, aber man kann die unterschiedlichen Befunde vielleicht unter einem gemeinsamen Dach beschreiben.

2 Ästhetik, Kunst und Empirie

In jedem Wörterbuch kann man nachlesen, dass der Begriff Ästhetik auf das griechische Wort *aisthesis* zurückgeführt werden kann und *aisthesis* bedeutet so viel wie *Wahrnehmung*. Dieser Bezug zur Wahrnehmung und – wie hinzugefügt werden soll: zur *Wahrnehmungspsychologie* – hat in der Tat weitreichende Folgen. Zunächst haben wir uns angewöhnt, die Forschungen zur menschlichen

Wahrnehmung in einzelne Bereiche aufzuteilen, die sich auf die jeweiligen Sinnesorgane richten. Das hat zu Forschungsbereichen geführt, die sich der visuellen, auditiven, taktilen und olfaktorischen Wahrnehmung widmen, mit einem deutlichen Schwergewicht auf der visuellen Wahrnehmung (vgl. z. B. Goldstein, 2010; Prinz & Bridgeman, 1994; Carterette, 1974–1978). Und es wird nur allzu oft vergessen, dass auch Geschmacks- und Gleichgewichtswahrnehmung dazugehören – letztere werden aber ungleich seltener behandelt und es gibt noch einige andere Bereiche, die in der Wahrnehmungspsychologie unterschieden werden – sie sollen uns hier aber nicht näher interessieren.

2.1 Wahrnehmung

Wenn also die menschliche Wahrnehmung insgesamt eine zentrale Rolle in diesem Bereich der psychologischen Forschung spielt, sollte man annehmen, dass auch alle diese Sinnesfunktionen in den Bereichen der Ästhetik auftauchen. Wie aber sind diese Funktionen mit Kunst verknüpft? Eigentlich ist an dieser Stelle eine Definition von Kunst erforderlich, m. E. sollte man aber jeglicher Versuchung widerstehen, Kunst in irgendeiner Weise inhaltlich begrenzen zu wollen. Der Begriff *Kunst* imponiert gerade durch seine permanente Entgrenzung und die althergebrachte Definition als das, was als *schön* bezeichnet werden kann, ist sicher im gegenwärtigen Kunstbetrieb überholt (vgl. bereits Hörmann, 1976; Hagtvedt, Hagtvedt & Patrick, 2008, S. 198–199; aber: es scheint ein Bedürfnis nach Schönheit zu geben, vgl. Lundy et al., 2010).

Die Zuordnungen der Sinnesfunktionen zu Kunstgattungen (vgl. Tab. 1) haben selbstverständlich nicht den Charakter einer Definition der Kunst, denn die Inhalte dessen, was zu den verschiedenen Gattungen gehört, bleiben offen – das ist der Vorteil, den diese Zuordnung hat. Immerhin gibt es aber einen Bezug der Kunst zu den Sinnesfunktionen und damit zur *aisthesis*. Wir haben also visuelle und auditive Künste, aber bei den Kunstgattungen, die auf taktilen, haptischen Wahrnehmungen basieren könnten, ist in Tabelle 1 bereits ein Fragezeichen angebracht, denn so sehr viele taktile Erfahrungsmöglichkeiten innerhalb der Kunst gibt es nicht. Man könnte zwar an Skulpturen denken, deren Oberflächen für Berührungen geeignet sind, also haptische Wahrnehmungen vermitteln, in der Regel aber sind Skulpturen, wenn sie in Museen aufgestellt sind, mit der Bemerkung versehen „Bitte nicht berühren“, sodass Taktileres hier gar nicht stattfinden kann. Und Versuche, ein Tastkino zu etablieren, sind wenig erfolgreich geblieben (z. B. von der Medienkünstlerin Valie Export). Weiter findet man in Tabelle 1 Bereiche der Wahrnehmungspsychologie (Nrn. 5 bis 8), die nach Kenntnis des Autors im Bereich der Künste keinerlei exakte Entsprechung gefunden haben. Und nebenbei sei angemerkt, dass *Literatur* eine Sonderrolle unter den sinnesmäßig gebundenen Künsten zu spielen scheint, sie ist in der Aufstellung in Tabelle 1 nicht unterzubringen – darauf gehen wir nicht näher ein (und fügen nur den Hinweis an, dass die Einflüsse des Lesers oder der Leserin auf den Vorgang der Rezeption vermutlich noch größer sind als bei anderen Kunstformen; vgl. Nencini, 2007).

Tab. 1:
Grobe Einteilung der Wahrnehmungsfunktionen, zugehörige
Rezeptoren und Kunstgattungen

Nr.	Wahrnehmungs- bzw. Sinnesfunktion	Rezeptoren	Zugehörige Kunstgattungen
1	Visuell	Visuelles System: Retina, Stäbchen, Zäpfchen	Visuelle Künste Bildende Kunst, Malerei, Skulptur, Film, Theater etc.
2	Auditiv	Cochlea	Musik in allen Erscheinungsformen (von Klassik bis Popmusik, Film- und Ballettmusik etc.)
3	Gleichgewicht, Lage, Bewegung, Schwerkraft	Vestibuläres System	Tanz (Ballett, Gesellschaftstanz etc.)
4	Haptisch	Mechanorezeptoren für Druck, Berührung, Vibrationen	?
5	Olfaktorisch	Geruchsrezeptoren	?
6	Gustatorisch	Geschmacksknospen	?
7	Thermorezeption	Thermorezeptoren	?
8	Schmerzrezeption	Nozizeptoren	?

Selbstverständlich kann man zu den einzelnen Sinnesfunktionen weitere Bereiche nennen, in denen wir sehr genau, sozusagen mit Expertendosis, hantieren. Die gesamte Parfümindustrie lebt davon, dass angenehme Geruchsempfindungen offenbar ein äußerst wünschenswertes Erscheinungsbild eines Menschen ausmachen. Damit ist der olfaktorische Sinneskanal (Nr. 5 in Tab. 1) im Alltag vertreten und man kann nicht sagen, dass er dort keinerlei ästhetische Funktion erfülle. Dennoch, von einer olfaktorischen Kunst zu sprechen ist zumindest sehr ungewöhnlich und Versuche in dieser Richtung sind doch die Ausnahme geblieben (z. B. die Geruchsorgel von Wolfgang Georgsdorf, 1996). Dasselbe gilt in abgewandelter Form für den Geschmackssinn und mehr noch für den Gleichgewichtssinn. Selbstverständlich kann man auch hier Bereiche aufzählen, in denen die Geschmacks-Sinnesfunktion mit besonderer Wertschätzung verknüpft ist. Man denke etwa an die in diesem Zusammenhang immer genannten Weinkenner, den Gourmet oder die Tee- bzw. Kaffeeprüfer (über die Beziehung von physiologischem Geschmackserleben und ästhetischer Präferenz vgl. DeWall et al., 2011).

Ebenso schwierig ist die Situation für die Gleichgewichtsfunktion (die beim Tanz aber eine Rolle spielt). Wir haben uns zwar angewöhnt, Jahrmarktveran-

staltungen nicht gerade zum Bereich der Kunst zu zählen, aber wir finden dort zahlreiche Veranstaltungsformen, die genau mit diesem Organ, mit dieser Sinnesempfindung ihren Schabernack treiben. Aber von einer Kunstgattung zu reden, die allein auf das Gleichgewichtsorgan, auf die Gleichgewichtsfunktionen unserer Sinnesorgane Bezug nimmt, das wäre doch verfehlt, obwohl sich natürlich Beispiele finden lassen (wie z. B. die schräg gebauten Häuser im Parco dei Mostri, in Bomarzo, nördlich von Rom. Es sei angemerkt, dass *Gartenkunst* tatsächlich eine eigene Gattung darstellt – eine von der empirischen Forschung fast völlig vernachlässigte Form der Kunst; vgl. Höge, 2008; Nohl, 2001). Soweit wurde gezeigt, dass Ästhetik, respektive die Wahrnehmungsfunktionen und Kunst in bestimmter Weise miteinander verknüpft sind, auch wenn es nicht für jede Sinnesfunktion eine eigene Kunst gibt. Was kann man an Verbindendem zur Empirie sagen?

2.2 Empirie

Empirie bedeutet so viel wie: auf Erfahrung beruhende Erkenntnis. *Beobachtung* heißt die wissenschaftliche Grundmethode und dabei spielen die Sinnesorgane eine zentrale Rolle, sie werden als primäre Erkenntnisquelle genutzt. Das ist durchaus nicht selbstverständlich, sondern hat im Gange der wissenschaftlichen Entwicklung sogar zu einer gewissen Revolution geführt, die uns später noch einmal beschäftigen wird.

Das, was hier unter Empirie verstanden werden soll, bezieht sich aber auf empirische Untersuchungen. Mithilfe solcher in der empirischen Methodologie verankerter, regelhafter Vorgehensweisen sind Methoden gemeint, die eine möglichst genaue, nachprüfbare Aussage über einen beobachtbaren Sachverhalt liefern sollen. Dass es Methoden zur Beobachtung und zur Hypothesenprüfung sind, die uns hier beschäftigen, und auch Kriterien wie Wiederholbarkeit, Objektivität, Reliabilität und Validität, die wir bei der Durchführung solcher Untersuchungen beachten, ist wohl hinlänglich bekannt. Für diejenigen aber, die immer noch erstaunt sind, dass man auch die *qualitativen* Methoden zum empirischen Handwerkszeug rechnet, sei klar gesagt: Sämtliche Methoden, die eine Beobachtung voraussetzen und über Beobachtetes berichten, gehören selbstverständlich zu diesem Bereich, also auch die qualitativen. Die mathematisch-statistische Analyse allein kann keine Garantie für Wissenschaftlichkeit sein.

Der Verbindungsstrang der empirischen Untersuchungsweise zu jenem Bereich, der vorher mit Ästhetik bezeichnet wurde, liegt genau in der Nutzung der gemeinsamen Erkenntnisquelle, nämlich den Sinnesorganen. Wenn man das etwas übertrieben ausdrücken will, so ist die gesamte empirische Methodologie eine ästhetische Veranstaltung. Wohlgermerkt natürlich nur dann, wenn man unter Ästhetik nichts anderes versteht als Wahrnehmung.

Damit sind zunächst an der Oberfläche die drei Begriffe, die uns bei der Standortbestimmung beschäftigen, einigermassen umrissen. Was folgt daraus für die Musikpsychologie?

2.3 Musikpsychologie

Um Missverständnisse zu vermeiden: es geht im Folgenden um den Kontext von *Musikpsychologie* – nicht um den Kontext von Musik. Abbildung 1 zeigt ein relativ grobes Schema zum Verhältnis von Musikpsychologie und anderen Wissenschaften, ein Schema, das keineswegs unbekannt ist und sicher keinen Anspruch auf Vollständigkeit hat (es fehlt z. B. die Soziologie). Dass Musikpsychologie Anleihen aus dem Bereich von Musik und Musikwissenschaft macht oder aus der Ästhetik und der Philosophie den einen oder anderen Gedanken übernommen hat oder dass Psychologie und die damit verbundene Empirie den Gang der musikpsychologischen Forschung nachhaltig beeinflussen, ist in der Tat nichts Überraschendes.

Das Bedeutsame in Abbildung 1 liegt darin, dass sämtliche dort eingezeichneten Pfeile, die auf die Musikpsychologie gerichtet sind, keine Rückbezüglichkeiten aufweisen. Der Grund: Musikpsychologische Forschung (oder allgemeiner: die empirische Ästhetik) befindet sich immer noch in der Rolle der Empfängerin, sie erhält Anregungen, leiht Vorgehensweisen und neue Forschungsrichtungen aus jenen Bereichen, die weiter oben in Abbildung 1 aufgeführt sind. Man könnte vielleicht noch einen Forschungsbereich nennen, der sich mit Wahrneh-

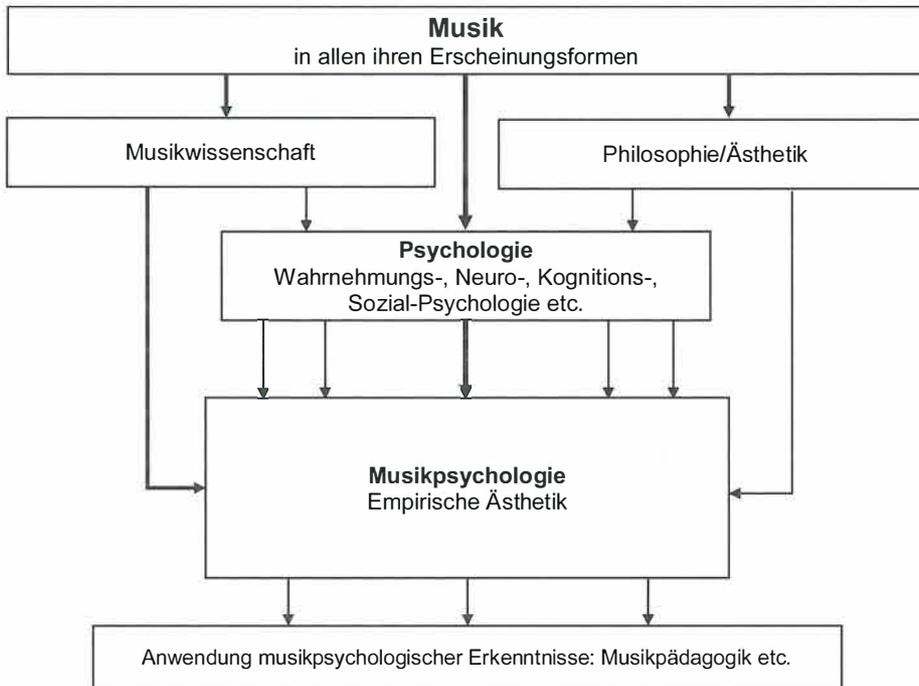


Abb. 1:

Zum Verhältnis des Phänomenbereichs Musik zur Musikpsychologie, zur Psychologie und Philosophie, sowie ihrer Anwendungen

mungsphänomenen innerhalb der Musik beschäftigt und seinerseits Rückwirkungen auf die Psychologie gehabt hat: Psychoakustik. Man denke an die Untersuchung von melodischen Täuschungen wie sie etwa von Diana Deutsch untersucht wurden (1995, 2013) oder die Auditory Scene Analysis von Albert Bregman (1990). Allerdings zeigt dies keine Beeinflussung der Psychologie durch die Musikpsychologie, sondern eher, dass alle diese Phänomene in der Wahrnehmungspsychologie selber untersucht werden und dort vielleicht zu einem Ausflug in den Bereich der Musikpsychologie benutzt werden – mehr aber nicht. Aus der Sicht der Psychologie ist Musikpsychologie nur ein Ausschnitt, der sich einem bestimmten Phänomenbereich widmet. Dieses Schicksal teilt die Musikpsychologie mit etlichen anderen Bindestrich-Bereichen der Psychologie (z. B. Sozial-Psychologie, Umwelt-Psychologie etc.)

Der Bereich Ästhetik und Philosophie hat m. E. ebenfalls viele Anregungen, die aus dem Bereich der Musikpsychologie kommen, entweder nicht rezipiert oder nicht in der Art und Weise ins Denken der Philosophie bzw. der Ästhetik übernommen, wie das vielleicht sinnvoll wäre. Ob Musik und Musikwissenschaft Erkenntnisse aus der Musikpsychologie hinreichend übernommen haben – das sei hier offengelassen, eine Antwort darauf sollte nicht aus der Psychologie kommen, sondern aus der Musikwissenschaft.

2.4 Psychologie

Wie man leicht einsehen kann, ist natürlich von der Seite der Psychologie ein sehr starker Einfluss auf den Gang der Musikpsychologie zu verzeichnen. Das ist beinahe trivial, denn die Musikpsychologie trägt ja im zweiten Wortteil genau diesen Namen in ihrem Etikett. Dennoch ist es sinnvoll, sich noch einmal zu vergegenwärtigen, was Psychologie eigentlich bedeutet.

„Gegenstand der Psychologie sind Verhalten, Erleben und Bewusstsein des Menschen, deren Entwicklung über die Lebensspanne und deren innere (im Individuum angesiedelte) und äußere (in der Umwelt lokalisierte) Bedingungen und Ursachen.“ (Zimbardo & Gerrig, 1999, S. 2)

Diese Definition hat den Vorzug, aus einem der meistverbreiteten Lehrbücher der Psychologie zu stammen. Man kann sie obendrein leicht auf Musikpsychologie beziehen, wenn man *Psychologie* durch *Musikpsychologie* ersetzt, wodurch das Programm der Musikpsychologie deutlich wird. Dass diese Definition aus dem amerikanischen Sprachbereich kommt, erkennt man unschwer daran, dass unter der Aufzählung jener Gegenstände, die für Psychologie konstituierend sind, zunächst das Verhalten aufgezählt wird. Und Verhalten spielt natürlich auch im Bereich der musikpsychologischen Forschung eine große Rolle. Man kann etwa die Übungstätigkeiten feststellen, man kann den Gang zum Konzertsaal beobachten und man muss motorische Fertigkeiten erlernen, um Instrumente bedienen zu können. Alle diese Dinge kann man unter dem Verhaltensbegriff ohne weiteres subsumieren. Mit dem Erlebensbegriff gibt es offensichtlich größere Probleme. Wenn wir bei dem genannten Lehrbuch von Zimbardo bleiben, so fällt auf, dass das Wort *Erleben* zur Erläuterung kaum näher ausgeführt wird. Es taucht eher im

Zusammenhang mit Verhalten auf und dieser Begriff wird sehr weit gefasst, man sagt, er solle Erleben und Bewusstsein mit einschließen. Das ist zumindest für eine europäische Tradition recht merkwürdig, denn hier haben Erleben und Bewusstsein immer den primären Stellenwert. In den neueren Auflagen des Lehrbuches wird der Erlebensbegriff allerdings gar nicht mehr bemüht. Hier findet sich eine Formulierung, die von „mentalenen Prozessen“ spricht und diese werden als „die Arbeitsweise des menschlichen Geistes“ bestimmt, wozu „denken, planen, schlussfolgern, fantasieren und träumen“ gerechnet werden (sämtliche Zitate aus Gerrig & Zimbardo, 2008, S. 2–3). Und die erwähnte Problematik des Erlebens wird nun dem Begriff des Geistes auferlegt, ohne dass dieser näher bestimmt wird.

Musikpsychologische Forschung hat selbstverständlich einen klaren Bezug zum Begriff des Erlebens, womit nicht gesagt ist, dass sie ein besseres Verständnis des Begriffes bieten kann – hier liegt m. E. eine große Chance, Import an die Psychologie zu leisten. Stellvertretend für viele andere Bereiche seien jene Untersuchungen genannt, die sich etwa mit der Gänsehautreaktion beim Hören von Musik beschäftigen. Bewertet wird diese Reaktion als Indikator eines besonders intensiven musikalischen Erlebens (z. B. Gabrielsson & Lindström, 1993; Gabrielsson, 2001; Nagel et al., 2008). Dem Autor ist keine Untersuchung bekannt, die die Intensität des Erlebens visueller Kunst mit korrespondierendem Erleben musikalischer Art vergleicht. Unbestritten ist aber, dass sowohl bei visueller wie auch auditiver Kunst ästhetisches Erleben stattfindet, in der neueren philosophischen Literatur gern als „ästhetische Erfahrung“ angesprochen (vgl. Oelmüller, 1980). Auch wenn Oelmüller konstatierte, dass „die gegenwärtige Konjunktur der Rede von der ästhetischen Erfahrung [...] kein Zeichen für die Sicherheit, sondern für die Unsicherheit darüber, was dieser Begriff bezeichnen soll“ (1980, S. 11) aufweist, bleibt durchaus fraglich, ob der Erlebensbegriff hinreichend durch die Bezeichnung *mentale Prozesse* ersetzt werden kann: es fehlt die Bewusstseitskomponente, die im Erlebensbegriff als „persönliche Bedeutsamkeit“ impliziert ist (vgl. Pongratz, 1984, S. 297).

Dass die Psychologie sich hauptsächlich mit Menschen als Objekten beschäftigt, ist zwar korrekt, es gibt aber auch einen großen Bereich tierpsychologischer Forschung, wemgleich Untersuchungen von Tierlauten und -gesängen fast ausschließlich in der Biologie berichtet werden. Wichtiger in unserem Zusammenhang ist aber, dass die Psychologie nicht nur aktuelle Vollzüge oder Zustände eines Individuums beschreiben und erklären will, sondern dass auch die gesamte Lebensspanne in die Betrachtung mit einbezogen wird. Wohl gemerkt: Die gesamte Lebensspanne, also nicht nur Entwicklungspsychologie des Kindes- und Jugendalters, sondern auch der Bereich der Gerontopsychologie gehört zu diesem Feld. Dass solche Fragestellungen, die sich über die gesamte Lebensspanne erstrecken, in der musikpsychologischen Forschung ebenfalls auftreten, ist hinreichend bekannt (z. B. in Bezug auf die Beziehung von Alter und musikalischer Produktivität bei Komponisten; Simonton, 2009).

Und schließlich findet man in der Psychologie-Definition aus dem Jahre 1999 noch ökologische Perspektiven, d. h. alles, was in der Umwelt angesiedelt ist und auf menschliches Erleben und Verhalten einwirken kann, ist damit zum Gegenstand der Psychologie gehörig. Dadurch, dass die Psychologie sich nicht mit der

Beschreibung von Phänomenen zufrieden gibt, sind natürlich die Bedingungen und Ursachen für alle diese unterschiedlichen Bereiche ein zentrales Thema.

Somit hätten wir also eine sehr umfassende Definition von Psychologie, und in dieser kann das gesamte Feld musikpsychologischer Forschung untergebracht werden. Musikpsychologie könnte sogar einen zentralen Platz in der Psychologie einnehmen – das Gegenteil ist aber der Fall. Damit haben wir die Kontextbestimmungen für *Musikpsychologie* einigermaßen umrissen und wir müssen uns nun mit jenem zweiten Aspekt beschäftigen, der die Kontextbedingungen der Musikrezeption umreißt.

2.5 Musikrezeption

Die Musikrezeption wird zum einen durch die äußere Umwelt und zum anderen durch den inneren Zustand des Individuums beeinflusst (vgl. Abb. 2). Alle Musikrezipienten sind von einer Kultur umgeben, die in bestimmter Art und Weise Musik zur Geltung bringt. Dies reicht von der Bedeutung, die der Musik innerhalb einer Kultur insgesamt zugeschrieben wird, bis zur aktuellen Präsen-

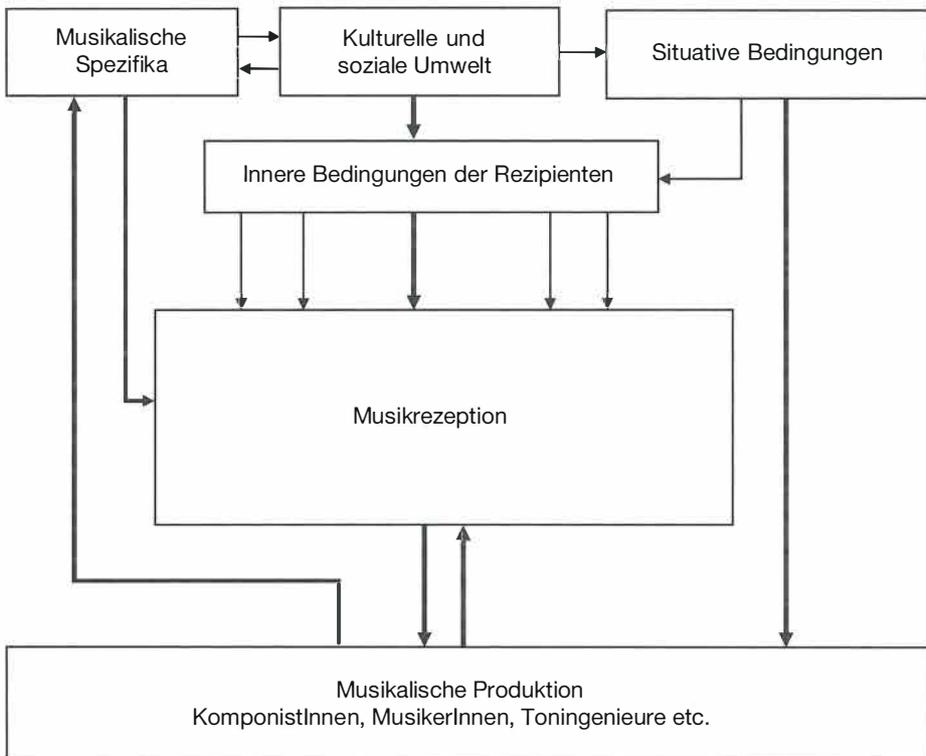


Abb. 2:
Bedingungen der Rezeption und Produktion von Musik

tation in einem Konzertsaal, einer Kirche oder der Lautsprecherwiedergabe, die jeweils spezifische akustische Bedingungen aufweisen, kurz: Musikrezeption findet unter bestimmten physikalischen Umgebungsbedingungen statt (situative Bedingungen).

Um Variablen zu erfassen, die diesem Bereich zugesprochen werden können, werden ganz unterschiedliche empirische Forschungsstrategien notwendig. Zum einen wird man Kultur oder Umwelt wohl am besten durch qualitative Methoden beschreiben, während die unmittelbaren physikalischen Bedingungen natürlich mit physikalischen Methoden erfasst werden können (z. B. Kopfhörerdarbietung oder Hören der Musik im Konzertsaal etc.).

Der Musikrezipient selbst weist aber ebenfalls bestimmte Merkmale auf. Und ein nicht unbeträchtlicher Teil der musikpsychologischen Forschung widmet sich genau dieser Angelegenheit. Man sucht nach Merkmalen, die einen Musikrezipienten generell auszeichnen, aber auch, ob es bestimmte Merkmale seines inneren Zustandes gibt, die eine Rezeption von Musik begünstigen oder sogar verhindern (Beispiel: Emotionsmanagement durch Musik; Västfjäll, 2002; Greenwood & Long, 2009). Auch diese Merkmale des Musikrezipienten sind nicht unbeeinflusst von der Kultur, die ihn oder sie umgibt. Der kulturelle Rahmen reicht von unterschiedlichen tonalen Systemen bis hin zu Zeitgeistströmungen, die eine bestimmte Form der Musik (Musikalische Spezifika in Abb. 2) als allgemein akzeptiert erscheinen lassen, während andere völlig abgelehnt werden.

Sämtliche Untersuchungen, die in diesem Rahmen notwendig sein können, werden ihrerseits von Anforderungen bestimmt, die zum Teil aus der Musik oder der Musikwissenschaft stammen, insbesondere aber aus dem Bereich der Psychologie importiert werden. Psychologie ist jedoch in sich selbst kein geschlossener Block, sondern unterliegt zahlreichen Wandlungen. Im gesamten Bereich der psychologisch-ästhetischen Forschung lässt sich über die letzten Jahrzehnte feststellen, dass die Wandlungen, die von der Psychologie insgesamt durchlaufen werden – etwas böseartig darf man dies auch als *Modeströmungen* bezeichnen –, sich nach einiger Zeitverzögerung im Bereich der empirischen ästhetischen Forschung wiederfinden (vgl. Martindale, 2007). Beispiele dafür gibt es viele. Als die Gestaltpsychologie ihre größten Einflusszeiten hatte, basierte der Begriff der Gestalt auf musikalischen Befunden – die Ehrenfelsche Idee (1890/1974) von der Gestalt einer Melodie, die auch dann erhalten bleibt, wenn sie eine Oktave höher oder tiefer gespielt oder auf andere Weise transponiert wird, ist dafür die beste Grundlage. Für die späteren Jahrzehnte lässt sich nachweisen, dass die Ideen und Befunde, die in der Psychologie zu einer etwas größeren Theoriebildung beigetragen haben, mit nur geringer zeitlicher Verzögerung auch in den anderen Bereichen ästhetischer Forschung wiederzufinden sind. Hatte Eleanor Rosch in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts Kategorisierungsphänomene untersucht (z. B. Rosch, 1978) und dabei gefunden, dass Kategorien nicht nur durch Ähnlichkeit der Elemente ihrer Mitglieder bestimmt werden, sondern wesentlich durch Prototypen, so findet sich dieser Prototypikalitätsansatz nach einiger Zeit in der psychologisch-ästhetischen Forschung wieder (z. B. Martindale, Moore & West, 1988). Es wurde sogar behauptet, das ästhetische Urteil – das ist schön – sei selbst ein prototypisches Urteil, es nehme

auf eine prototypische Gegebenheit Bezug. Viele andere Phänomene fanden Eingang insbesondere in die musikpsychologische Forschung, etwa die Ideen zum Arbeitsgedächtnis oder die duale Kodiertheorie – kognitive und konnektionistische Modelle haben überall ihre Spuren hinterlassen (Paivio, 1986; McClelland & Rumelhart, 1989; Baddeley, 1986; Baddeley, Eysenck & Anderson, 2010) und die neueste Strömung ist sicher in der neuropsychologischen Forschung zu sehen (Skov & Vartanian, 2009).

Noch einmal sei betont: Der umgekehrte Fall, dass Befunde aus der Musikpsychologie oder aus der empirisch-ästhetischen Forschung den Gang der gesamten Psychologie beeinflussen, ist bisher kaum aufgetreten, obwohl die Möglichkeit dazu besteht (und deshalb ist die große Fläche für Musikpsychologie und empirische Ästhetik in Abbildung 1 eine ziemliche Übertreibung).

Nun finden sich im Schema der Abbildung 2 auch Bedingungen und Wirkungen der Musik*produktion*. Mit den dort genannten Musikproduzenten sind alle diejenigen gemeint, die Musik aktiv ausüben. Sie sind deshalb hier mit einem kleineren Kasten versehen, weil die Untersuchung dieses Personenkreises doch noch relativ selten geschieht (vgl. aber z. B. Simonton, 1991). Außerdem sind natürlich diejenigen, die Musik produzieren, selbst ebenfalls immer in der Rolle der Musikrezipienten, und mindestens dadurch sind sie in die musikpsychologische Forschung eingeschlossen.

2.6 Zur Definition von Ästhetik

Anfangs stand die Unzufriedenheit mit der Definition von *aisthesis* als Wahrnehmung. Auch das, was mit dem Begriff Ästhetik bezeichnet wird, hat viele Spielarten durchlaufen. Eine Standortbestimmung macht es daher sinnvoll, noch einmal zurückzublicken und zu prüfen, ob wir noch in diesem Feld zu Hause sind, oder ob sich der gesamte Bereich derart gewandelt hat, dass der Begriff vielleicht sogar irreführend sein könnte und folglich durch andere Konzepte ersetzt werden sollte.

Die Gründung der Ästhetik geht auf Alexander Gottlieb Baumgarten zurück (1750/1758). Er hat die nähere Bestimmung dieses Ausdruckes – wie damals üblich – in lateinischer Sprache geliefert, der Artikel 1 seiner Schrift lautet:

§ I: „Aesthetica ... est scientia cognitionis sensitivae.“

In den dazu vorliegenden Übersetzungen ins Deutsche wird meistens behauptet, dass Ästhetik die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis sei (Schweizer, 1983). Wie man sich anhand des lateinischen Textes überzeugen kann, ist das nicht ganz unsinnig. Übersetzt man diese Interpretation der Baumgartenschen Definition ins Englische, so lautet sie: *Aesthetics is the science of sensory cognition*. Und mit *sensory cognition* sind wir mitten in einem gegenwärtig hoch gehandelten Forschungsgebiet, nämlich der Hirnphysiologie, der Neurokognition, noch genauer: an der Nahtstelle von kognitiven Einflüssen auf sensorische Informationsverarbeitung. Hieße das, dass wir Baumgarten als Begründer der Neuroästhetik aner-

kennen müssten? Das wäre sicher übertrieben, aber die von ihm genannten Prozesse könnten jetzt mit hirnpfysiologischer Analysetechnik belegbar werden. Sensorische Kognition, das klingt nach Top-down- und Bottom-up-Prozessen, deren Zusammenspiel immer noch ein aktuelles Thema der Allgemeinen Psychologie darstellt. Es gibt also sehr moderne Bezüge zu Baumgartens Formulierung.

Unabhängig davon sei aber gefragt, ob man mit dieser Übersetzung überhaupt zufrieden sein kann. Es ist richtig, wenn viele Philosophen, die über den Stellenwert von Baumgartens *Aesthetica* reflektieren, bemerken, dass die Revolution dieses Ansatzes darin liegt, dass der logischen Erkenntnis eine Zweitform der Erkenntnis an die Seite gestellt worden ist und von daher ist die Interpretation, Ästhetik sei die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, sicher nicht falsch. Aber dennoch: Wenn man genau hinschaut, dann steht dort nicht *aesthetica est scientia cognitionis sensorii*, sondern dort steht *cognitionis sensitivae*. Und da Baumgarten zum Glück noch eine kurze Aufzählung dessen geliefert hat, was er unter dem Ästhetikbegriff alles verstanden haben möchte („*theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis*“ Baumgarten, 1750, § 1), sei der Hinweis erlaubt, dass *cognitionis sensitivae* doch eigentlich bedeutet: *empfindsame* Erkenntnis. Dieselbe Meinung vertritt Groß:

„Mit der systematischen Einführung des Begriffs ‚sensitiv‘ zur Bezeichnung der menschlichen Erkenntnis rückt Baumgarten das Sinnliche aus seiner Rolle als bloßes Komplement bzw. Kompensat des Rationalen heraus und bringt es auf eine ganz andere Ebene. ‚Sensitiv‘ wird zum Inbegriff für sämtliche geistigen Vermögen des Menschen, insbesondere für seine schöpferischen geistig-sinnlichen Leistungen.“ (Groß, 2001, S. 65; vgl. auch Groß, 2011, S. 27)

In der zuvor genannten Aufzählung von Baumgarten steht, dass zur Ästhetik die Theorie der freien Künste gehört, die unteren Erkenntnisvermögen und die Kunst des schönen Denkens (ausführlich dazu: Groß, 2001, S. 235–254. Einen besonderen Kunstgriff enthält die Formulierung: *ars analogi rationis*. In dieser Anspielung auf die Leibnizsche und Wolffsche Philosophie wird von Baumgarten etwas thematisiert, das man vielleicht am besten als *rationale Verknüpfung des Beobachtbaren mit der Fantasie* beschreiben könnte. Wenn man alle diese Bestimmungen entsprechend gewichtet, ist die Übersetzung von *scientia cognitionis sensitivae* als Wissenschaft der *sensitiven*, der *empfindsamen* Erkenntnis gerechtfertigt.

Es sind eben nicht nur die Wahrnehmungsphänomene und die Wahrnehmungsleistungen, die hier interessieren, sondern es ist die Leistung des gesamten – so würde man heute formulieren – kognitiven Apparates, der mit den Sinnesorganen in Verbindung steht (vgl. z. B. Moore & West, 2012). In dieser Perspektive erscheint nun Ästhetik als ein relativ weit gefächertes Gebiet. Man kann sicher sein, dass fast alle psychologischen Variablen im ästhetischen Urteil relevant und wirksam werden können: Von der Kultur über Wahrnehmungsprozesse, Emotion und Motivation, von der Persönlichkeitsstruktur (vgl. z. B. Openness to experience; Feist & Brady, 2004), bis zum Langzeitgedächtnis und den darin enthaltenen Einheiten – Einzelheiten, die in Abbildung 2 als *innere Bedingungen des Rezipienten* nur zusammenfassend angedeutet werden können.

Die *ars analogi rationis* enthält auch eine Komponente der Vernunft (*ratio*), also ein Bedeutungsmoment, das diese Kunst des Denkens als *vernunftähnlichen*

Vorgang ausweist. Freilich können diese Bemerkungen aus Baumgartens Ästhetik nicht zufriedenstellen, denn fraglich sind die Nachweise für eine solche Auffassung ästhetischer Vorgänge. Natürlich gibt es zu vielen der beteiligten Prozesse Untersuchungen aus dem Gebiet der Psychologie – aber es fehlt die verknüpfende theoretische Gesamtdarstellung und mehr noch die *gleichzeitige Untersuchung aller vermutlich beteiligten Prozesse*.

Falls Zweifel in Bezug auf die Forderung nach Gleichzeitigkeit der Untersuchung dieser Prozesse auftreten sollten: Das ist ernst gemeint! Was benötigt würde, wäre eine experimentelle Anordnung, die es erlaubt, sämtliche Einflussgrößen gleichzeitig zu betrachten und in ihrer Wirksamkeit zu verfolgen. Wie man leicht sehen kann – ein Mammutprogramm von der Durchführung bis zur Statistik! Mir ist nicht bekannt, dass dies irgendwo schon einmal versucht worden wäre. Mazzola (1998) hatte die Forderung nach Big Science für die Musikwissenschaft erhoben und die Nutzung komplexer mathematischer Algorithmen zur Beschreibung, Analyse und Synthese musikalischer Objekte gemeint. Dies ist bereits ein sehr großes Unterfangen, aber nicht das Ziel meines Vorschlages. Ich halte Big Science für erforderlich, wenn man die Vorgänge der Rezeption klären will – Mazzolas Vorschlag leistet dazu eine Voraussetzung. Immerhin lässt die Einrichtung des Max-Planck-Institutes für empirische Ästhetik (in Frankfurt am Main), in dem einer der Schwerpunkte im musikalischen Bereich liegt, hoffen, dass das Phänomen des ästhetischen Urteils endlich in einer zentralen Einrichtung bearbeitet wird.

Oben wurde bereits gesagt, dass der Erlebnisbegriff in der Psychologie oft merkwürdig unbestimmt bleibt. Nun ist eines der Anzeichen für ästhetisches Erleben mindestens darin festzustellen, dass eine Person die Feststellung trifft, *das ist schön*. In der Regel schließen wir daraus, dass diesem Satz ein Schönheitserlebnis, also ein ganz bestimmtes Erleben korrespondiert. Folglich müsse dieses Erleben eine bestimmte Charakteristik haben, denn wir sagen ja nicht zu allem *das ist schön* – hier liegt die Versuchung zur Reifikation des Schönen. Blicken wir noch einmal zurück und schauen, wie Baumgarten *dieses* Problem löst.

2.7 Das ästhetische Urteil

Das ästhetische Urteil hat erst spät philosophische Aufmerksamkeit erfahren, Baumgarten schreibt dazu:

„Aesthetics finis est perfectio cognitionis sensitivae, quae talis. Haec autem est pulchritudo [...]“ (Baumgarten, 1750, S. 6, § 14)

Dieser Text macht folgende Aussage: *Das Ziel der Ästheten liegt darin, eine Perfektion der sensitiven Erkenntnis als solche zu erreichen*. Etwas moderner formuliert hieße das, dass mindestens der Ästhet oder die Ästhetin (also nicht jeder Rezipient) versucht, die Art und Weise des Denkens so zu gestalten, dass es in perfekter Art und Weise abläuft. Und jetzt kommt der Nachsatz von Baumgarten: *Dies aber ist Schönheit* – haec autem est pulchritudo. Das ist immer noch

eine revolutionäre Behauptung, die hier artikuliert wird. Wie man sieht, entsteht Schönheit nicht mehr am oder im Objekt; Schönheit ist nicht die Leistung des Künstlers, sondern die Leistung des Rezipienten (wobei daran erinnert sei, dass wir bereits gesehen hatten, dass nicht immer zwischen Rezipient und Produzent getrennt werden muss: Produzenten sind stets auch Rezipienten). Mit anderen Worten: Das Schönheitsphänomen, das Dürer noch vergeblich in Proportionen gesucht hatte, erscheint jetzt völlig abgelöst vom sensorischen Objekt ausschließlich im Bewusstsein des Rezipienten: es ist das Ergebnis des Rezeptionsprozesses, zumindest bei Ästheten, und es ist eine Bewusstseinstatsache (Höge, 1984, S. 45). Damit hat Baumgarten etwas erreicht, das vollkommen im Trend des damaligen philosophischen Denkens über das Phänomen der Ästhetik gelegen hat, dass nämlich Schönheit gewissermaßen das oberste Ziel, der Gipfel dessen ist, was man im ästhetischen Erleben erreichen könne. Und selbstverständlich plagt uns die Neugier, was denn mit *Perfektion der sensitiven Erkenntnis* gemeint sein könnte, welche Prozesse und Bedingungen dieser Erkenntnis zugrunde liegen.

Nachdem auf diese Art und Weise ein neues System des Erkenntnisgewinns aufgestellt war, konnte Baumgarten der klaren, hellen, rationalen Logik der damaligen Philosophie einen anderen Bereich zur Seite stellen, der allerdings den Nachteil aufwies, dass die so gewonnenen Erkenntnisse nicht mit derselben Klarheit gewonnen werden können wie man das im vernunftgemäßen Gebrauche des Intellekts zu tun versucht.

Für die gegenwärtige Forschung eröffnen sich mit dieser Interpretation m. E. neue, weitreichende Perspektiven – etwa in der Frage, ob sich Nachweise finden lassen, die tatsächlich zugunsten dieser Form des kognitiven Geschehens sprechen (Perfektion). Zugespitzt: Wie ist der neuropsychologische Verarbeitungsunterschied geartet, der zwischen $2 \times 2 = 4$ und dem Hören, sagen wir, der Mondscheinsonate liegt? Und dies mag nur einen kleinen Ausschnitt aus der *sensitiven Kognition* erfassen, vorausgesetzt, dass die dazu notwendigen apparativen Untersuchungsmethoden tatsächlich zur Verfügung stehen.

Immerhin ist dieser prinzipielle Unterschied in der Klarheit der Urteile ein Grund, weshalb Immanuel Kant sich genötigt sah, für das ästhetische Urteil eine Sonderstellung zu fordern. Diese Sonderstellung findet ihren besten Ausdruck im nachfolgenden Zitat:

„Das Geschmacksurteil selber postuliert nicht jedermanns Einstimmung (denn das kann nur ein logisch allgemeines, weil es Gründe anführen kann, tun), es sinnt nur jedermann diese Einstimmung an, als einen Fall der Regel, in Ansehung dessen es die Bestätigung nicht von Begriffen, sondern von anderer Beitritt erwartet.“ (Kant, 1799/1974, S. 54)

Hier wird der Bruch zwischen logischem Urteil und Geschmacksurteil besonders deutlich – und Geschmacksurteil darf man hier mit ästhetischem Urteil gleichsetzen, in allen experimentellen Untersuchungen haben wir es mit diesem Typ des Urteils zu tun (vgl. Fechner, 1876/1978). Während also das ästhetische Urteil nicht in der Lage ist, jedermanns Zustimmung mit Notwendigkeit zu fordern, *muss* beim logischen Urteil diese Zustimmung erfolgen, denn das logische Urteil kann Gründe für seine Richtigkeit anführen. Das ästhetische Urteil

„sinnt nur jedermann diese Einstimmung an als einen Fall der Regel, in Ansehung dessen es die Bestätigung nicht von Begriffen, sondern von anderer Beitritt erwartet“. Und es ist genau diese Formulierung, die empirische Forschung in diesem Bereich überhaupt erst möglich und notwendig werden lässt. Jetzt kann man nämlich fragen, wie viele Menschen stimmen denn einem ästhetischen Urteil zu und wie viele tun dies nicht? Wenn man logisch zeigen kann, dass die Winkelsumme im (ebenen) Dreieck stets 180 Grad beträgt, so sollte sich am besten niemand erlauben, dagegen zu opponieren. Aber ob wir die Produktionen von Tokio Hotel oder Bernd Alois Zimmermann oder Johann Strauß als schön empfinden, das ist ein Urteil, das höchstens jedermanns Einstimmung *ansinnt*, aber keinerlei Beweiskraft erreichen kann. Folglich können wir *ausschließlich* empirisch feststellen, ob diese Produktionen Erfolg haben und wie viele Menschen dem Urteil *das ist schön* zustimmen oder nicht.

Vermutlich ist es diese Unsicherheit in der Erkenntnisstruktur des Urteils, was schön und was nicht schön ist, die für viel Verwirrung gesorgt hat. Ein Teil der empirischen Forschung in diesem Bereich – auch der musikpsychologischen Forschung – beschäftigt sich daher damit, bestimmte Auffassungen, die z. B. in der Literatur zu finden sind, auf ihre Gültigkeit zu prüfen (vgl. z. B. Francès, 1958/1988, S. 346). Das heißt, das Geschäft des Empirikers besteht oft darin, ästhetische Regeln zu prüfen und ggf. zu widerlegen (wobei die Neigung, ästhetische Regeln aufzustellen, gegenwärtig eher gering ausgeprägt ist). Dennoch ein Beispiel dazu:

Insbesondere im Bereich der visuellen Ästhetik gibt es eine ganze Reihe von Vorstellungen, in welcher Art und Weise man bestimmte Wirkungen in Betrachtern erzielen kann. Eine seit Jahrzehnten gepflegte Auffassung besteht darin,

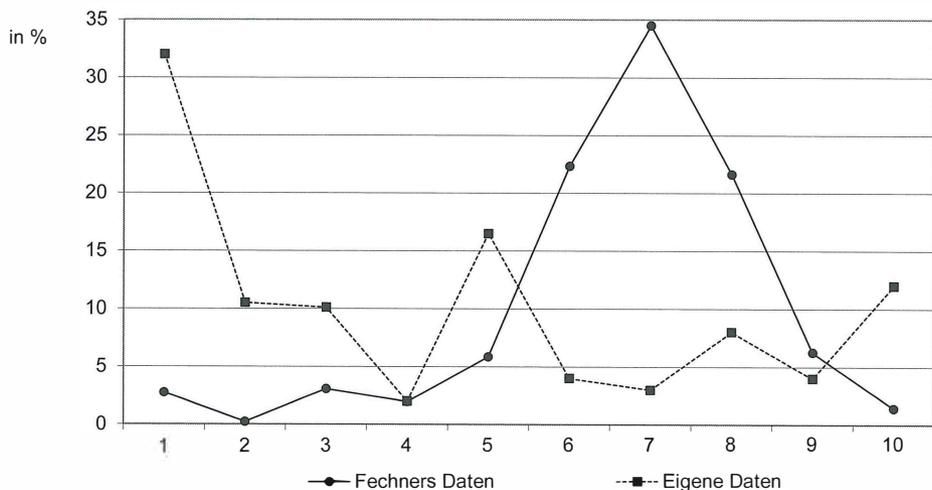


Abb. 3:
Präferenzurteile (in %) für 10 Proportionsklassen (Nrn. 1 bis 10).
Nr. 7 = Goldener Schnitt, Nr. 1 = Quadrat

dass Gegenstände, die nach dem Prinzip des Goldenen Schnitts proportioniert seien, eine besondere Nähe zum Schönheitsurteil aufweisen sollten. Es sind Aussagen wie diese, die für eine empirische Prüfung geeignet sind. Genau diese Überlegung hat vor über 130 Jahren Gustav Theodor Fechner dazu verleitet, mithilfe einer empirischen Untersuchung zu prüfen, ob tatsächlich dem Goldenen Schnitt eine besondere ästhetische Relevanz innewohnt. Es sollen hier sämtliche Einzelheiten dieser Untersuchung beiseite gelassen werden und eine Beschränkung auf das Ergebnis stattfinden (Details siehe Höge, 1997).

Die Grafik zeigt, dass in Fechners Daten die Proportion Nr. 7 die größte Anzahl von Schönheitsurteilen auf sich vereinigen kann: dies ist genau die Proportion des goldenen Schnitts. Also sollten wir dieser Proportion vertrauen und sie sozusagen für einen Garanten halten, der sicherstellt, dass ein Objekt eine schöne Proportion aufweist – jedenfalls für die Mehrheit der Personen. Leider gibt es mit diesem Ergebnis ein gravierendes Problem, denn Fechners Daten lassen sich nicht replizieren. Wie Fechner (1876/1978) habe ich anhand desselben Reizmaterials dieselben Proportionen vorgegeben (insgesamt 10, s. Abszisse in Abb. 3). Die gestrichelte Kurve zeigt die Ergebnisse meiner Untersuchungen (Höge, 1997), und hier erscheint das Quadrat (Nr. 1 in Abb. 3) als meistpräferierte Proportion, der goldene Schnitt weist nicht einmal die Zustimmung von 5 Prozent der Befragten auf! Damit erschließt sich eine der wichtigsten Leistungen, die mit Empirie erreicht werden kann: Korrekturen an sog. allgemeinen Regeln anzubringen. Es sieht aber ganz so aus, dass selbst diese Korrekturfunktion der Empirie im ästhetischen Bereich immer noch nicht genügend gewürdigt wird.

3 Kunst und ästhetisches Urteil

Woran liegt es, dass die Empirie im Bereich der Ästhetik so geringe Erfolge bei der Verbreitung ihrer Ergebnisse hat? Es seien hier zwei Gründe angeführt: der eine betrifft die Rezeption empirisch-ästhetischer Befunde in der Psychologie, der zweite bezieht sich auf das ästhetische Urteil, das sich bislang empirisch nur schwer abbilden lässt.

Erstens: Die experimentelle Psychologie hat als eine ihrer Grundbedingungen größtes Interesse an einer *eindeutigen* Zuschreibung von Effekten zu Ursachen. Genau das ist aber in musikpsychologischer Forschung nur selten einzuhalten, weil das Reizmaterial *Musik* selbst eine hohe Komplexität aufweist. Immer dann, wenn man eindeutige Zuordnungen finden will, muss jedoch eine Beschränkung auf einfaches Reizmaterial erfolgen, so wie das in der Psychoakustik, als Teilgebiet der Psychophysik, üblich ist. Für musikpsychologische Forschung sind Methoden und Ergebnisse der Psychoakustik selbstverständlich von weitreichender Bedeutung, aber die Begrenzung der Untersuchung auf die Beziehung zwischen akustischen Parametern (wie z. B. Frequenz, Lautstärke, Bandbreite oder Dauer) und den korrespondierenden Hörereignissen reicht für die Musikpsychologie sicher nicht aus. Diese grundsätzliche Schwierigkeit ist also kaum zu umgehen.

Für das zweite Argument folgt ein Beispiel, an dem man prüfen kann, weshalb das ästhetische Urteil als Variable in einer empirischen Untersuchung so prob-

lematisch ist. Diese Problematik hat etwas mit dem Begriff der sogenannten großen Kunst zu tun. Man kann dies zwar demonstrieren, aber der Ausgang dieses Vorgehens ist ungewiss, denn wenn man Kant folgt, kann ein ästhetisches Urteil nur jedermanns Einstimmung ansinnen, es *muss* also nicht jedermann zustimmen. Aber zur Sache, es geht um ein Bild von Albrecht Dürer, in dem seine Mutter Barbara abgebildet ist (Dürer, 1514). Dieses Bild ist sehr berühmt (Reproduktionen findet man z. B. bei Musper, 1953, S. 220/221). Wenn man das Bild betrachtet, kann sich ein Konflikt entfalten, der sich um das ästhetische Urteil *das ist schön* dreht.

Die Frage lautet: Ist dies ein schönes Bild? Sicher, die abgebildete Frau ist nicht schön. Wenn das aber so ist, wie sollte man zur Aussage kommen, dass es ein *großes* Kunstwerk ist? Für Musper (1953) ist es „der große Wurf der Alterszeichnung der Mutter“ (S. 258) und Roth, Kustos am Berliner Kupferstichkabinett, wo sich das Blatt befindet, schreibt:

„Die vorbehaltlose bildliche Schilderung des Verfalls im Gesicht der alten Mutter kontrastiert nicht zuletzt Dürers Suche nach den Regeln und Gesetzmäßigkeiten der Schönheit. Dürer war wie kein anderer Künstler seiner Zeit lebenslang auf der Spur absoluter Schönheit und vollendeter Proportion.“ (Roth, 2006, S. 3; ähnlich auch bei Winzinger, 1985, S. 106–108)

Es ist keine schöne Frau, sondern eher das Gegenteil dargestellt: Ausgemergelt, mit skeptischem Blick, gezeichnet von der Mühsal des Lebens, vom Tod geprägt, sieht diese Frau auf ihr Leben zurück. Und dennoch: Man kann sich vorstellen, dass auch in diesem Bild Schönheit gesehen wird. Möglicherweise mit den Worten, hier handele es sich um Schönheit auf einer höheren Ebene. Wir finden bei Winzinger folgende Bemerkung: Dürer „macht dabei nicht den geringsten Versuch einer Idealisierung. Es geht ihm nur um die pure Wahrheit“ (1985, S. 108).

Was heißt das für das ästhetische Urteil? Hier ist nicht Schönheit, sondern Wahrheit das bestimmende Merkmal, und Wahrheit hat einen hohen Stellenwert in der Hierarchie der Werte – findet nicht das höchste Ziel wissenschaftlicher Aktivität im Wahrheitsbegriff seine Bestimmung? Ist die Kunst möglicherweise in ihrer Erkenntnisleistung der Wissenschaft überlegen? Wie dem auch sei, es handelt sich offenbar um ein Bild, in dem mehrere Ebenen gesehen werden können, es ist in dramatischer Weise ein mehrschichtiges Bild. Es ist ein völlig ungelöstes Problem der empirischen Ästhetik, mit *dieser* Komplexität von Kunstwerken halbwegs korrekt umzugehen. Zugegeben: Ich habe keine Lösung für dieses Problem. Es wurde versucht, es an bildlichem Material zu demonstrieren, vermutlich gibt es aber auch im Bereich der Musik solche Phänomene, Francès sprach bereits 1958 vom „polymorphism of that judgment“ (1958/1988, S. 350). Wenn dies der Zustand der empirischen Wissenschaft der Ästhetik ist, dann bleibt noch sehr viel zu tun. Wenn aber unser Bewusstsein vom Kriterium Schönheit auf das Kriterium Wahrheit umschalten oder beide Gesichtspunkte anwenden und deren Effekte simultan erleben kann, dann sind unsere Bemühungen um das ästhetische Urteil vielleicht *nur* empirisch zu lösen.

Vorausgesetzt, wir halten am Ziel fest, eine einzige Theorie ästhetischen Erlebens zu anzustreben, die auf allen Gebieten der Ästhetik als Erklärungsmodell dienen kann, dann kann der Terminus *ästhetisches Bewusstsein* – mit all‘ jenen

Spezifikationen, die bereits Baumgarten gegeben hat – sinnvolle Dienste leisten. Hier – im Bereich der ästhetischen Erfahrung (Oelmüller, 1980) – werden die hirne physiologischen Untersuchungsmethoden einen *Beitrag* leisten – mehr aber wahrscheinlich nicht. Es ist durchaus sinnvoll, in den gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen, im Alter, den Kenntnissen und den Persönlichkeitsmerkmalen des rezipierenden Individuums Einflussgrößen zu sehen, die bestenfalls im neuro-kognitiven Apparat repräsentiert sind, aber nicht originär der Physiologie entstammen. Hatte die Berlynesche Theorie (umgekehrt U-förmige Beziehung zwischen physiologischer Erregung und Wohlgefälligkeit; 1971, 1974) die Annahme gemacht, dass ein mittleres Arousal mit der Bewertung eines Reizes als wohlgefällig (pleasurable) beurteilt wird, dann lassen sich Reize herstellen, die zwar dasselbe Ausmaß an Arousal provozieren, aber in ihrer Beurteilung völlig konträr erlebt werden. Es ist völlig unplausibel zu erwarten, dass das Ausmaß unserer Präferenz für einen elektrischen Schock und für das Hören unserer Lieblingsmusik gleich groß ausfallen sollte, nur weil das mit beiden Reizen einhergehende physiologische Arousal-Niveau gleich hoch ist. Und wenn „meaningfulness seems to be the main determinant of aesthetic preference“ (Martindale, 2007, S. 128 und 129), dann ist es vernünftig davon auszugehen, dass es ein ästhetisches Bewusstsein gibt, das für genau diese Funktion sorgt: Aus dem Reiz eine Bedeutung zu generieren. Diese Bedeutung kann – wie bei Dürers Bild – sich auf mehr als eine Ebene erstrecken und dies könnte *eine* der Bedingungen für sogenannte große Kunst darstellen. Zugleich reicht die Konzeption eines ästhetischen Bewusstseins aber auch die Debatte um die Differenzen zwischen Experten- und Laien-Urteilen. In Untersuchungen zu diesem Thema wird oft berichtet (z. B. Glaser, 1976), dass die Urteilsstrukturen verschieden ausfallen – auch das spricht für die Aufnahme des Terminus ästhetisches Bewusstsein. Verfahren, die eine Klärung dieser Fragen erlauben, existieren bereits (z. B. Boerner et al., 2008).

Die *ars analogi rationis*, also die *rationale Verknüpfung des Beobachtbaren mit der Fantasie* könnte ein Schlüsselbegriff werden. Ob es gelingt, eine umfassende psychologische Theorie des ästhetischen Erlebens, des ästhetischen Urteils auf empirischer Grundlage zu formulieren, bleibt gegenwärtig nur eine Hoffnung, aber immerhin gibt es bereits Ansätze, kognitive und emotionale Prozesse in ihrem Zusammenwirken bei der ästhetischen Rezeption in Modelle zu fassen (Hagtvedt, Hagtvedt & Patrick, 2008). Und der Terminus *ästhetisches Bewusstsein* könnte auch bei der Konzeption von musikalischen Produktionsprozessen fruchtbar sein, denn „die gedankliche Arbeit, die ein Spieler in das jeweilige Stück und die von ihm präferierte Interpretation investiert, äußert sich sehr unterschiedlich“ und „wir wissen nicht, wie sich das Spiel eines Pianisten ändert, wenn er über solche Eigenarten ‚aufgeklärt‘ wird“ (Behne & Wetekam, 1993, S. 36).

Literatur

- Allesch, C. (1987). *Geschichte der psychologischen Ästhetik*. Göttingen: Hogrefe.
- Allesch, C. (2010). Fechners Ästhetik – eine Provokation? In A. Meischner-Metge (Hrsg.), *Gustav Theodor Fechner – Werk und Wirkung* (S. 110–116). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Baddeley, A. (1986). *Working memory*. Oxford: Clarendon.
- Baddeley, A., Eysenck, M. W. & Anderson, M. C. (2010). *Memory*. Hove: Psychology Press.
- Baumgarten, A. G. (1750/1758). *Aesthetica*. Teil I und II. Frankfurt/Oder.
- Behne, K.-E. & Wetekam, B. (1993). Musikpsychologische Interpretationsforschung: Individualität und Intention. In K.-E. Behne, G. Kleinen & H. Motte-Haber de la (Hrsg.), *Musikpsychologie, Empirische Forschungen – Ästhetische Experimente. Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Bd. 10* (S. 24–37). Göttingen: Hogrefe.
- Berlyne, D. E. (1971). *Aesthetics and psychobiology*. New York, NY: Appleton-Century-Crofts.
- Berlyne, D. E. (1974). *Studies in the new experimental aesthetics*. New York, NY: Wiley.
- Boerner, S., Neuhoff, H., Renz, S. & Moser, V. (2008). Evaluation in music theater: empirical results on content and structure of the audience's quality judgment. *Empirical Studies of the Arts*, 26, 15–35.
- Bregman, A. S. (1990). *Auditory scene analysis*. Cambridge, MA: MIT.
- Carterette, E. C. (Ed.). (1974–1978). *Handbook of perception*. (10 Vols.). New York: Academic Press.
- Deutsch, D. (1995). *Musical illusions and paradoxes*. La Jolla, CA: Philomel Records.
- Deutsch, D. (Ed.). (2013). *The psychology of music*. (3rd ed.). Oxford: Elsevier Science & Technology.
- DeWall, C. N., Silvia, P. J., Schurtz, D. R. & McKenzie, J. (2011). Taste sensitivity and aesthetic preferences: is taste only a metaphor? *Empirical Studies of the Arts*, 29, 171–189.
- Dürer, A. (1528). *Vier Bücher von menschlicher Proportion*. (Herausgegeben und in heutiges Deutsch übertragen von B. Hinz). Berlin: Akademie-Verlag.
- Ehrenfels, C. v. (1890/1974). Über Gestaltqualitäten. In F. Weinhandl (Hrsg.), *Gestalt-haftes Sehen* (S. 11–43). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Fechner, G. T. (1876/1978). *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Hildesheim: Olms.
- Feist, G. J. & Brady, T. R. (2004). Openness to experience, non-conformity, and the preference for abstract art. *Empirical Studies of the Arts*, 22, 77–89.
- Francès, R. (1958/1988). *The Perception of Music*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum. (Original erschienen 1958 unter dem Titel *La perception de la musique*, Paris: Vrin. Übersetzt von Jay Dowling, 1988).
- Gabrielsson, A. (2001). Emotions in strong experiences with music. In P. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 431–439). London: Oxford University Press.
- Gabrielsson, A. & Lindström, S. (1993). On strong experiences of music. In K.-E. Behne, G. Kleinen & H. Motte-Haber de la (Hrsg.), *Musikpsychologie, Empirische Forschungen – Ästhetische Experimente. Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Bd. 10* (S. 118–139). Göttingen: Hogrefe.
- Gerrig, R. J. & Zimbardo, P. G. (2008). *Psychologie*. (18. Aufl.). München: Pearson Studium.
- Glaser, B. G. (1976). *Experts versus laymen*. Somerset, NJ: Transaction.

- Georgsdorf, W. (1996). Geruchsortgel. In U. Marchsteiner, P. Assmann & Oberösterreichisches Landesmuseum (Hrsg.), *Werk/Zeuge/Design des Elementaren*. (S. 141–143). Weitra: Bibliothek der Provinz.
- Goldstein, E. B. (2010). *Sensation and perception*. (8th ed.) Belmont, CA: Wadsworth Cengage Learning.
- Greenwood, D. N. & Long, C. R. (2009). Mood specific media use and emotion regulation: patterns and individual differences. *Personality and Individual Differences*, 46, 616–621.
- Groß, S. W. (2001). *Felix aestheticus. Die Ästhetik als Lehre vom Menschen. Zum 250. Jahrestag des Erscheinens von Alexander Gottlieb Baumgartens „Aesthetica“*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Groß, S. W. (2011). *Cognitio sensitiva: ein Versuch über die Ästhetik als Lehre von der Erkenntnis des Menschen*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Haeckel, E. (1904/2010). *Kunstformen der Natur – Kunstformen aus dem Meer*. München: Prestel.
- Hagtvedt, H., Hagtvedt, R. & Patrick, V. M. (2008). The perception and evaluation of visual art. *Empirical Studies of the Arts*, 26, 197–218.
- Höge, H. (1984). *Emotionale Grundlagen ästhetischen Urteilens*. Frankfurt: Peter Lang.
- Höge, H. (1997). The golden section hypothesis – its last funeral. *Empirical Studies of the Arts*, 15, 233–255.
- Höge, H. (2008). Jardins de conhecimento e sensibilidade: Museus ao ar livre. In E. J. Franco & A. C. da Costa Gomes (Hrsg.), *Jardins do mundo. Discursos e práticas*. (S. 207–220). Lisboa: Gradiva.
- Hörmann, H. (1976). Gibt es heute noch eine sinnvolle Verwendung des Begriffes „schön“? In S. J. Schmidt (Hrsg.), „schön“. *Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs*. (S. 47–59). München: Fink.
- Jacobsen, T. (2010). In der Tradition Fechners: zur psychologischen Ästhetik heute. In A. Meischner-Metge (Hrsg.), *Gustav Theodor Fechner – Werk und Wirkung*. (S. 117–124). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Kanizsa, G. (1970). Amodale Ergänzung und „Erwartungsfehler“ des Gestaltpsychologen. *Psychologische Forschung*, 33, 325–344.
- Kant, I. (1799/1974). *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner.
- Kuhn, T. S. (1970). *The Structure of Scientific Revolutions* (2nd ed.). Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Lundy, D. E., Schenkel, M. B., Akrie, T. A. & Walker, A. M. (2010). How important is beauty to you? The development of the desire for aesthetics scale. *Empirical Studies of the Arts*, 28, 73–92.
- Martindale, C. (2007). Recent trends in the psychological study of aesthetics, creativity, and the arts. *Empirical Studies of the Arts*, 25, 121–141.
- Martindale, C., Moore, K. & West, A. (1988). Relationship of preference judgments to typicality, novelty, and mere exposure. *Empirical Studies of the Arts*, 6, 79–96.
- Mazzola, G. (1998). Towards big science: geometric logic of music and its technology. In B. Enders & N. Knolle (Hrsg.), *Klang Art-Kongress 1995 – Vorträge und Berichte* (S. 324–344). Osnabrück: epos-Musik [www.epos.uos.de/music]
- McClelland, J. & Rumelhart, D. (1989). *Explorations in parallel distributed processing: a handbook of models, programs, and exercises*. Cambridge, MA: MIT.
- Müller, P. O. (1993). *Substantiv-Derivation in den Schriften Albrecht Dürers*. Berlin: de Gruyter.
- Moore, K. M. & West, A. N. (2012). Global perception, meaning, and aesthetic appreciation. *Empirical Studies of the Arts*, 30, 23–38.
- Musper, H. T. (1953). *Albrecht Dürer – der gegenwärtige Stand der Forschung*. Stuttgart: Europäischer Buchklub.

- Nagel, F., Kopiez, R., Grewe, O. & Altenmüller, E. (2008). Psychoacoustical correlates of musically induced chills. *Musicae Scientiae*, 12 (1), 101–113.
- Nencini, A. (2007). The reader at work: the role of the text and the text-receiver in the construction of a novel. *Empirical Studies of the Arts*, 25, 97–115.
- Nohl, W. (2001). *Landschaftsplanung. Ästhetische und rekreative Aspekte*. Berlin: Patzer.
- Oelmüller, W. (Hrsg.). (1980). *Kolloquium Kunst und Philosophie 1: Ästhetische Erfahrung*. Paderborn: Schönigh.
- Paivio, A. (1986). *Mental representations: a dual coding approach*. New York, NY: Oxford University Press.
- Pongratz, L. J. (1984). *Problemgeschichte der Psychologie*. München: Francke.
- Prinz, W. & Bridgeman, B. (1994). *Wahrnehmung* (Enzyklopädie der Psychologie, Serie Kognition, Bd. 1). Göttingen: Hogrefe.
- Rosch, E. (1978). *Cognition and categorization*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Roth, M. (2006). Dürers Mutter – Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts vom 5. Mai – 16. Juli 2006. Kulturforum, 10785 Berlin. Staatliche Museen zu Berlin. Zugriff am 27.5.2013 http://www.smb.museum/pdf/Presse/PM2006/kk_DuerersMutter_PM_040506schrly.pdf
- Schweizer, H. R. (1983). *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg: Meiner.
- Simonton, D. K. (1991). Emergence and realization of genius: the lives and works of 120 classical composers. *Journal of Personality and Social Psychology*, 61, 829–840.
- Simonton, D. K. (2009). The decline and fall of musical art: what happened to classical composers? *Empirical Studies of the Arts*, 27, 209–216.
- Skov, M. & Vartanian, O. (2009). *Neuroaesthetics*. Amityville, NY: Baywood.
- Västfjäll, D. (2002). Emotion induction through music: a review of the musical mood induction procedure. *Musicae Scientiae*, 6, Special issue 2002, 173–212.
- Winzinger, F. (1985). *Albrecht Dürer – mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt.
- Zimbardo, P. G. & Gerrig, R. J. (1999). *Psychologie*. (7. Aufl.). Berlin: Springer.