

Christian G. Allesch

Resonanz als Sinnbild ästhetischer Erfahrung

Vortrag im Rahmen des Braunschweiger Ästhetik-Kolloquiums „Resonanz“, 22. 5. 2008.

In seiner 1971 erschienenen Schrift *Das Musikerleben* hat mein akademischer Lehrer Wilhelm J. REVERS versucht, die Eigenart des Erlebens von Musik dadurch zu erfassen, dass er, ganz anders, als dies der Denkstil des experimentellen Zeitgeists erfordert hätte, nicht danach fragte, wie Menschen musikalische Reize verarbeiten, sondern danach, was in einem Menschen vorgeht, wenn er etwas tönen hört. Es ging ihm also nicht um die Frage nach den beteiligten Hirnregionen oder anderen kausalen Erklärungsmechanismen, sondern um die schlichte phänomenologische Frage: Was bedeutet in der Erlebniswirklichkeit des Menschen ein aufklingender Ton? REVERS kommt dabei zu folgendem Schluss:

„Sobald wir ihn [sc. den Ton] hören, entdecken wir eine neue Daseinsweise, eine neue Eigentümlichkeit der Welt, die Welt als Widerhall, als Klangwelt, als Resonanzraum. In dieser widerhallenden Welt sind wir nicht mehr alleine als Stimme, sondern vom Widerhall des fremden Tönens umgriffen und durchtönt [...] Das Phänomen des Widerhalls eröffnet uns eine ganz wesentliche Eigenart unseres Daseins und unserer Welt der Zweisamkeit des Ich und Du, in der ich nicht isoliert, sondern mit ‚anderen‘ verbunden bin. Die Bedeutung der Worte ‚Widerhall‘, ‚Resonanz‘ und ‚Tönen‘ sind für uns nicht eingeeengte Begriffe für akustisch-physikalische Erscheinungen. Sie sind vielmehr Metaphern jenes viel umfassenderen, die Eigenart unseres ganzen Daseins kennzeichnenden Phänomens, ohne das die ‚Reize‘, die von den akustischen Reflektoren ausgehen und unser Ohr treffen, sinnlos wären – wie alle ‚physikalischen‘ Reize als solche für unsere Sinne sinnlos bleiben. Das ‚Tönen‘ verwandelt die Reize, die von allen möglichen akustischen Reflektoren ausgehen, zur tönenden Ganzheit. Wir meinen also auch nicht die physikalische Abstraktion des Tons als akustische Erscheinung, sondern jenen ertönenden Ton, der die Welt als tönende Welt, als Welt voll Widerhall und Resonanz offenbart, d.h. aber als die lebenserfüllte Welt der Beseeltheit. Von *dem* Ton soll die Rede sein, der nicht nur als akustische Erscheinung dem Ohr zugänglich ist, sondern *allen* Sinnen; und es ist die Rede von jener Resonanz, die *durch* alle Sinne hindurch unser Erleben erfüllt, indem sie uns in ihren ‚Schwingungen‘ mitschwingen macht.“ (Revers, 1971, S. 68 f.).

Ich habe dieses etwas längere Zitat an den Beginn dieses Vortrags gestellt, weil es sehr klar zum Ausdruck bringt, wo ein sinnvoller Ansatzpunkt für eine Auseinandersetzung der psychologischen Ästhetik mit dem Phänomen der Resonanz liegen könnte. Es sind vor allem zwei Gesichtspunkte, die uns REVERS hier als wesentlich vor Augen führt: Zum einen: Resonanz als Merkmal ästhetischer Erfahrung ist nicht auf das beschränkt, was man einen „Sinneskanal“ nennt und was man ihm an Verarbeitungs- und Interpretationsleistungen zuschreiben kann. „Nicht das Auge sieht, sondern der Mensch sieht. Nicht das Ohr hört, sondern der Mensch hört“, so hat es etwa Hugo KÜKELHAUS in seinem Buch *Sehen und Hören in Tätigkeit* (1978) formuliert. Dass der Mensch denkt und nicht das Gehirn, war ja schon die Kernaussage eines der bedeutendsten Bücher zur phänomenologischen Wahrnehmungslehre, nämlich des erstmals 1936 erschienenen Bandes *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie* von Erwin STRAUS. Was eine psychologische Ästhetik in dem von mir vorgeschlagenen Sinne über das hinaus leisten sollte, was gängige psychologische Wahrnehmungstheorien zum Verständnis sinnlicher Wahrnehmung beitragen, liegt genau darin begründet, dass sie nicht nur nach der Funktion der Sinne und den damit verbundenen physiologischen Mechanismen fragt, sondern nach dem Sinn der Sinne in der menschlichen Erfahrungswelt.

Der zweite Punkt, den REVERS hervorhebt, ist die Notwendigkeit des Rückgriffs auf die menschliche Subjektivität. In dieser Hinsicht ist der Begriff der Resonanz – gerade wegen seiner Herkunft aus der Physik – nicht ganz eindeutig. Alle Klänge und Geräusche, die aus unserer akustischen Umwelt an unser Ohr dringen, sind beeinflusst durch Schwingungsvorgänge, durch Mitschwingen materieller Strukturen, also durch Resonanzvorgänge. Noch in den stehenden Wellen der Endolymphe in unserem Innenohr und den durch sie bewirkten Auslenkungen der Sinneszellen zeigt sich Resonanz als physikalisches Geschehen, als gesetzmäßige, außerordentlich exakt verlaufende Wirkung, auf die unser Hören angewiesen ist, die aber selbst noch kein Hören ist. Selbst in der Bezeichnung einer der modernsten Techniken, die uns heute in der neurobiologischen Musikwirkungsforschung zur Verfügung stehen, nämlich der funktionellen Magnetresonanztomografie (fMRI), bildet der Begriff der Resonanz einen zentralen Bestandteil der Funktionsbeschreibung. Aber auch die hier gemeinte Resonanz bezeichnet nur einen Indikator des Hörerlebens, nicht das Erleben selbst. Wie REVERS richtig gesehen hat, impliziert die Frage, was in einem Menschen vorgeht, wenn er etwas tönen hört, die Frage nach dem erlebenden Subjekt. Damit aber erhält der Begriff der Resonanz eine andere Bedeutung: Er bezeichnet eine Eigenschaft oder einen Prozess, der über das hinausgeht, was man in der Physik und auch in der Sinnesphysiologie darunter versteht.

Hören wir dazu noch einmal Wilhelm REVERS:

„Resonanz‘ und ‚Widerhall‘ sind für uns also ‚Bilder‘ der Welt unserer Existenz, die sich als beseelter ‚Spiegel‘ oder ‚Reflektor‘ offenbart, in dem wir unseres eigenen beseelten Daseins innewerden können. Die Fähigkeit, die Welt als Welt des Tönens erleben zu können, ist nicht im physischen Aufbau des Gehörs begründet, sondern hat ihren Grund in unserer Natur als erlebende Subjekte, in der Naturverfassung unserer Exzentrizität: wir sind exzentrische Wesen und haben – wie Kierkegaard das ausdrückt – unseren Mittelpunkt außerhalb von uns selbst: nur, wenn wir ‚aus uns herauskommen‘, können wir ‚zu uns selbst kommen‘. Für dies exzentrische Lebewesen ‚Mensch‘ ist die ertönende Welt des Widerhalls der Reflektor, der sein Erleben ‚herauslockt‘ und zum Selbst-Erleben ‚verführt‘. Sie ist die Welt, in der wir uns wieder finden, wenn wir ‚aus uns herausgehen‘: der lebenserfüllte Reflektor unserer lebendigen Wirklichkeit“ (Revers, 1971, S. 70).

Auch wenn man sich an einzelnen konkreten Formulierungen dieser fast metaphysischen Beschreibung stoßen mag, so bleibt ihre Kernaussage doch gültig: Wer immer den Anspruch erhebt, Aussagen über ästhetische Erfahrung zu machen, darf diese nicht auf messbare „Reaktionen“ oder „Präferenzen“ reduzieren, sondern muss sich der Frage nach dem subjektiven Geschehen stellen, das den Kern dieser Erlebnisse ausmacht.

Diese Wendung zum Subjekt der Erfahrung hat viel zu tun mit dem Begriff einer psychologischen Ästhetik. Da dieser Begriff heute auch unter Fachkollegen vielfach erläuterungsbedürftig ist, möchte ich zunächst einiges zur historischen Entwicklung und zum Selbstverständnis dieses Ansatzes ausführen. Wir werden sehen, dass manches, was dieser erweiterte Begriff der Resonanz beinhaltet, bereits in früheren Konzepten mitthematisiert war, die in der Tradition der psychologischen Ästhetik eine wesentliche Rolle gespielt haben; insbesondere im Begriff der Einfühlung. Ich werde dann zeigen, dass es auch aktuelle Konzepte der psychologischen Ästhetik gibt, in denen ästhetische Erfahrung als spezifische Form des Widerhalls, also der Resonanz der Wirklichkeit im erlebenden Subjekt thematisiert wird.

Wie Ihnen ja sicher bekannt ist, leitet die Ästhetik ihre Bezeichnung vom griechischen Begriff αἰσθησις ab, der im Unterschied zur νόησις, der geistig-rationalen Erkenntnis, die Erkenntnis über die Sinneserfahrung ausdrückt. Noch Alexander BAUMGARTEN, dessen

1750/58 veröffentlichte Schrift *Aesthetica* als Gründungsschrift der Ästhetik als eigenständiger Disziplin gilt, hat die Ästhetik als Wissenschaft von der sinnlichen Erfahrung verstanden, wenngleich er ihr als *gnoseologia inferior*, als Theorie der niedrigeren Erkenntnisvermögen, gegenüber der Logik als *gnoseologia superior* einen eher untergeordneten Stellenwert zumaß. Bereits eine Generation später, nämlich etwa in Johann Georg SULZERS *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1771/73) war die Ästhetik bereits zur „Theorie des Schönen und der schönen Künste“ mutiert. Damit schränkte sich das Gegenstandsfeld der Ästhetik freilich auf eine – vielfach normativ verstandene – Werttheorie des künstlerischen Gegenstands ein, und Frage nach den damit verbundenen Wahrnehmungs- und Erfahrungsvorgängen blieb der Psychologie überlassen, die man als „Hilfswissenschaft“ im Vorfeld gerade noch duldete, aber von den eigentlichen, werttheoretisch verstandenen Kernfragen der Ästhetik weitgehend ausschloss.

Die psychologische Ästhetik verdankt ihren Ursprung dem Impuls Gustav Theodor FECHNERS, der, ausgehend von Untersuchungen zum „goldenen Schnitt“, über viele Jahre ästhetische Präferenzreaktionen auf Rechtecke miteinander verglich und die Ergebnisse dieser Untersuchungen 1871 unter dem Titel *Zur experimentalen Aesthetik* veröffentlichte. Fünf Jahre später folgte ein umfangreiches, zweibändiges Werk mit dem Titel *Vorschule der Ästhetik*, das heute als Gründungsschrift einer empirisch-psychologischen Ästhetik gilt. In diesem Werk hat FECHNER eine Reihe von „Principen“ formuliert, denen der ästhetische Eindruck von Wahrnehmungsgegenständen unterliegt. Wie aus dem Vorwort dieses Werkes hervorgeht, war es von FECHNER durchaus als „Kampfschrift“ gegen die spekulativen Ästhetiken des 19. Jahrhunderts, insbesondere jene des deutschen Idealismus gedacht: Der „Ästhetik von oben“, so FECHNER, die immer schon vor aller Erfahrung wusste, was als „richtiges“ ästhetisches Urteil zu gelten habe, müsse eine „Ästhetik von unten“ vorangestellt werden, die den individuellen Urteilen, insbesondere in ihrer interindividuellen Übereinstimmung, ihr Recht beließ.

FECHNERS Eintreten für einen empirisch-psychologischen Zugang zur Ästhetik wurde denn auch von philosophischer Seite als Kampfansage verstanden. Die Polemiken gegen sein Werk – erwähnt seien hier vor allem die Schriften von Eduard VON HARTMANN, Jonas COHN und Benedetto CROCE (siehe dazu Allesch, 1987) – spiegeln dabei nicht nur das Misstrauen der idealistischen Philosophie gegenüber der sich rasch entwickelnden empirischen Psychologie wider – die Gründung des WUNDTschen experimentalpsychologischen Labors fällt ja in die gleiche Dekade wie das Erscheinen der FECHNERSchen *Vorschule der Ästhetik* – sondern auch den Widerspruch zwischen dem Gebot der Vorurteilsfreiheit der neuen empirischen Bewegung und dem hierarchischen Denken der wissenschaftlichen Zunft der damaligen Zeit: Welch ein Eklat zu behaupten, den ästhetischen Durchschnittsurteilen beliebiger Menschen von der Straße käme der gleiche Erkenntniswert zu wie dem wohlüberlegten Urteil altgedienter Ordinarien der Philosophie! Insofern ist, wie ich an anderer Stelle ausgeführt habe (Allesch, 1988) der Emanzipation der empirisch-psychologischen Ästhetik aus dem normativen Korsett der idealistischen Schönheitslehre durchaus ein beachtenswerter Stellenwert in der Geschichte der Aufklärung zuzubilligen.

So bedeutsam der Vorstoß FECHNERS für die Entwicklung und das Selbstverständnis der psychologischen Ästhetik im Ausklang des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts auch war, so blieb er doch der Enge des Reiz-Reaktions-Denken der „klassischen“ Psychophysik verhaftet. Wohlmeinende und kluge Kritiker wie etwa Franz BRENTANO, der sich 1887/88 in seinen – leider erst in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts veröffentlichten – Wiener Vorlesungen zur Ästhetik (Brentano, 1959) ausführlich mit FECHNER auseinandergesetzt hat, haben dies früh erkannt. Vielleicht wäre die Geschichte der psychologischen Ästhetik anders verlaufen, wenn BRENTANO seiner Überzeugung, das Ästhetische sei nicht primär als Summe elementarer Reizwirkungen, sondern in erster Linie als Gegenstand

seelischer Intentionalität zu begreifen, auch eine entsprechende Resonanz in der *scientific community* hätte verschaffen können. Tatsächlich gab es am Beginn des 20. Jahrhunderts einen regelrechten Boom an empirisch-psychologischen Experimenten, die aber weitgehend der experimentellen Forschungslogik des psychophysikalischen Paradigmas folgten und auch nach einigen erfolgreichen Jahren Schiffbruch erlitten, weil sie die Komplexität des ästhetischen Gegenstands nicht in den Begriff bekamen.

In all diesen Ansätzen blieb das, was ich eingangs als zentrales Erfordernis einer psychologischen Ästhetik artikuliert habe, nämlich der Einbezug der Subjektivität, weitgehend ausgeklammert. Sehr viel deutlicher kommt dieser Bezug in einem Theorieansatz zum Ausdruck, der sich bereits im 19. Jahrhundert anbahnte, aber erst am Beginn des 20. Jahrhunderts, also etwa eine Generation nach FECHNER, zum dominierenden Theorieansatz der psychologischen Ästhetik wurde, nämlich die Einfühlungstheorie. Der Kerngedanke dieser Theorie besteht in der Annahme, dass ästhetische Gefühlswirkungen nicht als „Reaktionen“ auf Reizmerkmale des ästhetischen Gegenstands zu verstehen seien, sondern dadurch hervorgerufen werden, dass wir eigene Gefühle und Wahrnehmungstendenzen in den wahrgenommenen Gegenstand „einfühlen“. Der Begriff „Einfühlung“ hat in der deutschen Romantik einen sehr zentralen Stellenwert: Die Vorstellung von einer sympathetischen Empfänglichkeit aller Menschen für das Beseelte in der Natur, die ihre Ursache in einer Wesensübereinstimmung zwischen allem Lebendigen hat, finden wir vor allem bei HERDER, aber auch bei NOVALIS, Friedrich SCHLEGEL oder Jean PAUL – letzterer hat übrigens ebenfalls eine *Vorschule der Ästhetik* verfasst. In dieser sympathetischen Empfänglichkeit sah man im Übrigen auch die seelische Grundlage des Verstehens von Ausdruck.

Noch weiter zurück reicht die Geschichte dieses Konzepts in der britischen Aufklärungsphilosophie: Adam SMITH hat zwar im öffentlichen Bewusstsein seinen festen Platz als Säulenheiliger der „freien Marktwirtschaft“, aber weniger bekannt ist, dass SMITH für das Funktionieren des freien Spiels der Kräfte in der Marktwirtschaft vor allem eine menschliche Fähigkeit verantwortlich machte, die er als *sympathy* bezeichnete. Darunter verstand SMITH die generelle Fähigkeit, sich in die Bedürfnisse Anderer einzufühlen, die er einerseits als natürliche Grundlage öffentlicher Moral und ethischen Verhaltens ansah, andererseits und im Besonderen aber eben auch als die Voraussetzung, die eigene Produktivität auf die Bedürfnisse Anderer abzustimmen. Die Resonanz allgemeiner Bedürfnisse in der individuellen Einfühlung ermöglicht also ein marktgerechtes Angebot eigener Leistung. Später wurde dieser Begriff weitgehend durch den Begriff *empathy* abgelöst, und in dieser Form wurde er seit der deutschen Romantik zunehmend auch zur Erklärung ästhetischer Phänomene herangezogen. Friedrich Theodor VISCHER (1807-1887), einer der bedeutendsten Ästhetiker des 19. Jahrhunderts, führte die schöpferische Produktion künstlerisch gestalteter Formen ausdrücklich auf „ein unbewusstes Einfühlen der Seele“ zurück (Vischer, 1898, S. 61 u. 69 ff.).

Zu einem zentralen ästhetischen Terminus wurde der Begriff bei Robert VISCHER (1846–1933), dem Sohn des eben zitierten F. Th. VISCHER, der 1872 eine Dissertation mit dem Titel *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik* verfasst hatte (Vischer 1927, S. 1-44). Der Grundgedanke VISCHERS ist, dass die visuelle Erfassung von Gegenständen stets eine gefühlshafte Komponente einschließt. Wenn wir etwa davon sprechen, ein Baum strecke seine Zweige gen Himmel, so ist dies nach VISCHER (1927, S. 46) keineswegs nur eine rationale Assoziation, sondern Ausdruck einer realen Erfahrung: „Der ästhetisch gestimmte Mensch“ macht, so VISCHER, „keine bloßen Wahrnehmungen. Er sieht nicht nur mit dem Auge und nimmt im Hirne Notiz davon, sondern er sieht fühlend als ganze Persönlichkeit“. Ein oft zitiertes Beispiel für die Wirksamkeit des Einfühlungsvorgangs war der Seiltänzer: Der eigenartige Reiz dieses Schauspiels besteht, so die Meinung der Einfühlungstheoretiker, gerade darin, dass der Zuschauer die Irritation des

Gleichgewichtssinnes durch das schwankende Seil und den Blick in die Tiefe einfühlend nachvollzieht. Auch hier ist es also die Resonanz fremder Erfahrung in der eigenen Vorstellung, die die Eigenart dieser Wahrnehmung ausmacht.

Zu den engagiertesten Vertretern der Einfühlungstheorie zählt Theodor LIPPS (1851-1914), der auch am entschiedensten den Zuständigkeitsanspruch der empirischen Psychologie für ästhetische Fragen gegenüber der wertphilosophischen Opposition vertreten hat. LIPPS zog die Einfühlungstheorie allerdings nicht nur zur Erklärung ästhetischer Wahrnehmung im engeren Sinne heran, sondern zunächst vor allem zur Erklärung optisch-geometrischer Täuschungen (Lipps, 1897). So erklärte er etwa den wahrgenommenen Längenunterschied zwischen den beiden horizontalen Linien der bekannten Müller-Lyer'schen Täuschung dadurch, dass sich die Wahrnehmung in die nach innen bzw. nach außen gerichteten Winkel „einfühle“ und dass durch diesen Einfühlungsakt auch die Wahrnehmung der horizontalen Linie gedehnt bzw. gestaucht werde; erst in weiterer Folge dehnte LIPPS diese Theorie auf Naturgegenstände und Kunstgegenstände aus. Ein weiterer bedeutender Vertreter der Einfühlungslehre war Johannes VOLKELT (1848-1930), der ursprünglich den Terminus der ästhetischen „Beseelung“ verwendete, dann aber auf die LIPPSSche Terminologie einschwenkte.

Zweifellos war die Einfühlungstheorie auch in den Reihen der psychologischen Ästhetiker nicht unumstritten. Als wohlwollender, aber ernst zu nehmender Kritiker erwies sich etwa Moritz GEIGER (1880–1937), ein Schüler von Theodor LIPPS und Weggefährte von Edmund HUSSERL, der später einen sehr beachtenswerten Versuch unternommen hat, die Ästhetik auf phänomenologischer Grundlage neu zu konzipieren; ich werde auf diesen Ansatz noch gesondert eingehen. GEIGER hat auf dem 4. Kongress für experimentelle Psychologie in Innsbruck im Jahr 1910 einen viel beachteten Vortrag über den Stand der Einfühlungsdiskussion gehalten, wobei, wie es ein zeitgenössischer Beobachter formulierte, „die nachfolgende Diskussion die gänzliche Unbestimmtheit des Problems, zugleich aber auch die elementare Verständnislosigkeit vieler Experimental-Psychologen für ästhetische Prinzipienfragen zutage brachte“ (Odebrecht, 1932, S. 41). Es ist in der Tat bis heute ein Problem der psychologischen Ästhetik geblieben, dass manchmal in leichtfertiger Weise gängige experimentelle Designs auf die Erforschung ästhetischer Gegenstände und Erfahrungen übertragen werden, die der Eigenart der ästhetische Erlebniswelt nicht gerecht werden können. Dies trifft aus meiner Sicht auf die informationstheoretisch fundierten Ansätze ebenso zu wie auf den aktivierungstheoretischen Ansatz in der Tradition Daniel BERLYNES, der sich allerdings nach wie vor in der experimentellen Ästhetik großer Beliebtheit erfreut.

Eine interessante Variante der Einfühlungstheorie stellt die Konzeption von Wilhelm WORRINGER (1881–1965) dar, dessen 1908 veröffentlichte Dissertation mit dem Titel *Abstraktion und Einfühlung – Ein Beitrag zur Stilpsychologie* erstaunlich starkes Echo fand und bereits zwei Jahre später in dritter Auflage erschien. WORRINGER stellte in diesen Abhandlung dem Begriff der „Einfühlung“ jenen der „Abstraktion“ gegenüber und sah das Ausmaß, in dem „Einfühlung“ bzw. „Abstraktion“ in der Betrachtung von Kunstwerken eine Rolle spielen, von der historischen Entwicklung abhängig. Die Abstraktion stellt dabei gleichsam eine Dekonstruktion des spontanen ästhetischen Eindrucks dar, der in der Einfühlung in das Kunstwerk entsteht und öffnet durch Distanzierung von der zufälligen, zeitbedingten Form der Erscheinung des ästhetischen Gegenstands den Blick für dessen abstrakten ideellen Gehalt. Auch hier erscheint es mir zulässig, den Prozess der Einfühlung als einen Vorgang der spontanen sinnlichen Resonanz aufzufassen, auf dem die rationale, von den subjektiven Empfindungen abstrahierende Analyse des ästhetischen Gegenstands aufbaut.

Der schon erwähnte Moritz GEIGER (1880–1937) hat in seiner frühen Schrift *Zum Problem der Stimmungseinfühlung bei Landschaften* (1911) den Versuch unternommen, die Ein-

fühlungstheorie seines Lehrers LIPPS auf die Naturästhetik zu übertragen, und die Fragen, die er dabei aufwirft, weisen eine frappierende Ähnlichkeit mit jenen auf, die ich eingangs aus den Untersuchungen von Wilhelm REVERS zum Musikerleben zitierte. Wie REVERS danach fragte, „was in einem Menschen vorgeht, wenn er etwas tönen hört“, so fragt auch GEIGER, „was an Erlebnissen vorliegt, wenn wir eine Landschaft – sei es in der Darstellung oder in der Natur – als schwermütig oder lieblich bezeichnen“. Ganz im Sinne des empirischen Selbstverständnisses der psychologischen Ästhetik suchte er diese Frage nicht spekulativ zu beantworten, sondern indem er Versuchspersonen zu ihren Erlebnissen bei der Betrachtung künstlerischen Landschaftsdarstellungen befragte. Interessant für den Wandel dieses Selbstverständnisses ist eine Passage aus dem Stichwortartikel über *Ästhetik*, den GEIGER 1921 für die große HINNEBERGSche Enzyklopädie *Kultur der Gegenwart* geschrieben hat. Hier heißt es:

„In der Zeit, in der die psychologische Ästhetik entstand, war innerhalb der allgemeinen Psychologie jene naturalistische Richtung herrschend, die nach dem Vorbilde der exakten Naturwissenschaft das seelische Leben in Elemente zerlegte, die Gesetzmäßigkeiten des Seelischen denen der Natur analogisierte usw. Die psychologische Ästhetik hat sich naturgemäß von diesem allgemein anerkannten Zuge der psychologischen Wissenschaft weder freihalten können, noch freihalten wollen“ (Geiger, 1921, S. 347).

Inzwischen sei aber, so fährt GEIGER fort „eine andersgeartete Psychologie im Werden, die mehr die konkreten, komplexen Zusammenhänge berücksichtigt, als dass sie auf die Zerlegung in Elemente ausgeht, eine Form der Psychologie, die das Einzelne weniger in Erlebnisabfolgen einordnet, als auf das Ganze des Menschen bezieht“. Es ist unschwer zu erkennen, dass es insbesondere die Gestaltpsychologie ist, auf die GEIGER dabei anspielt.

Man könnte an dieser Stelle noch weitere Namen als Beweis dafür anführen, dass es insbesondere das weitgehend unvollendet gebliebene Programm einer phänomenologisch fundierten Ästhetik war, das die entscheidenden Schritte zu einem vom subjektiven Erleben ausgehenden Verständnis ästhetischer Erfahrung setzen hätte können. Maurice MERLEAU-PONTY mit seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* (dt. 1966) oder der schon genannte Erwin STRAUS wären hier ebenso zu erwähnen wie Vertreter der gestaltpsychologischen Ästhetik wie Kurt KOFFKA, Rudolf ARNHEIM oder der Musikpsychologe Ernst KURTH. Vieles, was sich damals an fruchtbaren Ansätzen abzeichnete, zerstreute aber in der Diaspora des Exils (s. dazu Allesch, 1987, S. 424 f.). Nach dem Zweiten Weltkrieg fehlten die entscheidenden Köpfe, die in der Lage gewesen wären, eine umfassende, die Vielfalt der ästhetischen Erscheinungen abdeckende psychologisch-ästhetische Theoriebildung weiterzuführen. Der Zeitgeist begünstigte vielmehr die Entwicklung von Partialästhetiken: So gibt es heute eine florierende empirische Musikpsychologie, die sich maßgeblich von der „kognitiven Wende“ inspirieren ließ, eine Literaturpsychologie, die sich oft aus einer halbverstandenen Psychoanalyse nährte, eine „Psychologie der Kunst“, die in Wahrheit nur eine Psychologie der bildenden Künste war und ist, und nicht zuletzt einen Ansatz der *environmental aesthetics*, der sich innerhalb der Umweltpsychologie etablierte, aber eine gemeinsame theoretische Klammer zwischen diesen, im Einzelnen durchaus erfolgreichen Unternehmungen ist kaum auszumachen.

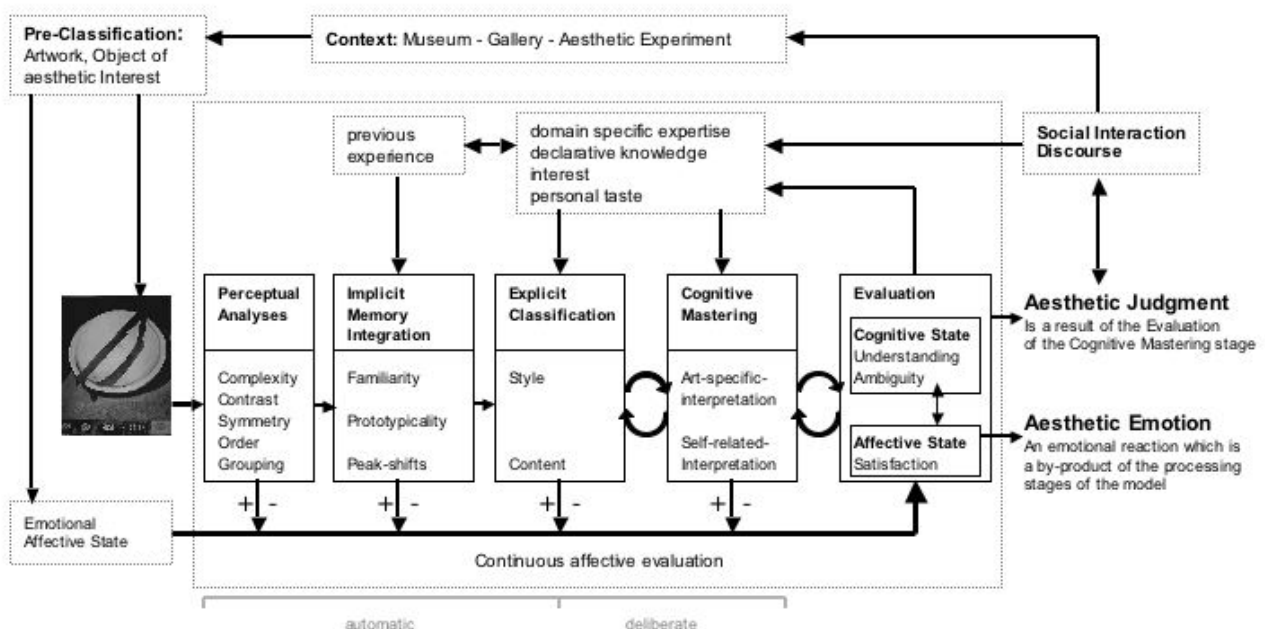
Ich zähle zu jenen Rufern in der Wüste, die in der Wiedergewinnung einer derartigen theoretischen Basis ein vorrangigeres Ziel sehen als in der Perfektionierung experimenteller und insbesondere neurophysiologischer Untersuchungsmethoden. Die elementaren Fragen, wie sie Moritz GEIGER oder in neuerer Zeit Wilhelm REVERS gestellt haben, nämlich danach, was in einem Menschen vorgeht, wenn er etwas tönen hört oder vom Reiz einer Landschaft überwältigt wird, werden durch bildgebende Verfahren, die Aktivitätsmuster im Gehirn sichtbar machen, zwar mit hoher technischer Perfektion, aber im Grunde doch nur

partiell und unbefriedigend beantwortet. Es bedarf also letztlich doch des Rückgriffs auf die konkreten Erlebnisse, um begrifflich zu machen, was dem Menschen in der ästhetischen Erfahrung tatsächlich widerfährt. Damit steuern wir doch wieder auf eine Analyseebene zu, die mit der Metapher der Resonanz gut beschrieben werden kann; es geht hier letztlich um die Resonanz der sinnlich erfahrbaren Lebenswelt im menschlichen Bewusstsein.

Ein recht anspruchsvolles Modell der ästhetischen Erfahrung hat kürzlich Helmut LEDER vorgelegt (Leder, Belke, Oeberst & Augustin, 2004), der seit 2004 den traditionsreichen Lehrstuhl für Allgemeine Psychologie an der Wiener Universität innehat. Erfreulich an dieser Entwicklung war für mich nicht zuletzt, dass LEDER den Begriff der psychologischen Ästhetik explizit in die Bezeichnung des Lehrstuhls aufgenommen hat und damit einem Begriff, der in der Psychologie schon weitgehend in Vergessenheit geraten war, einen neuen Ankerpunkt gegeben hat.

Obwohl dieses Modell spezifisch für die experimentelle Untersuchung visueller Wahrnehmung entwickelt wurde, ist es grundsätzlich auf alle anderen Formen ästhetischer Wahrnehmung extrapolierbar. Die AutorInnen gehen dabei davon aus, dass sich ästhetische Erfahrungs- und Urteilsbildung in einer Abfolge von Stufen vollzieht, die im Wesentlichen aus miteinander verflochtenen Prozessen der affektiven Bewertung bestehen, die in unterschiedlichem Maße bewusst bzw. unbewusst ablaufen und in unterschiedlichem Maße durch angeborene und evolutiv grundlegende bzw. kulturell bedingte und lebensgeschichtlich erlernte Evaluierungsmuster bedingt sind. Eine ästhetische Erfahrung ist demnach „ein kognitiver Prozess, der von sich ständig steigenden emotionalen Zuständen begleitet ist, die ihrerseits bewertet werden und zu einer (ästhetischen) Emotion führen“ (ebd., S. 493).

A model of aesthetic experience



(aus: Leder et al., 2004)

Das Modell geht von fünf Stufen der ästhetischen Erfahrung aus, von denen jede mit einem bestimmten Typus der kognitiven Analyse verbunden ist. Als „Input“ fungiert in der konkreten Modelldarstellung ein Kunstwerk, das als solches durch den kulturellen Kontext definiert wird. Die einzelnen Analyseebene, die LEDER für das Zustandekommen einer äs-

thetischen Erfahrung verantwortlich macht, laufen von der sinnlichen Reizaufnahme über die weitgehend unbewusst verlaufenden Mechanismen der Merkmalerfassung und der Gestaltwahrnehmung über das Erkennen „prototypischer“ Merkmale zunächst zu Identifikationsleistungen, in denen vor dem Hintergrund kulturell erworbener Bewertungsschemata Vorstellung darüber entwickelt werden, worum es bei den dargebotenen künstlerischen Artefakten geht. In der Befriedigung, die durch den erfolgreichen Umgang mit den Herausforderungen eines zunächst befremdenden und unvertrauten Wahrnehmungsgegenstand erzeugt wird – LEDER et al. bezeichnen diese Phase als *cognitive mastering* – liegt nach Auffassung der AutorInnen eine wesentliche Ursache des hedonischen Charakters ästhetischer Erfahrung. Als Ergebnis dieses kognitiven Verarbeitungsprozesses werden letztlich zwei Output-Typen unterschieden, nämlich einerseits Präferenzreaktionen – also Akzeptanz oder Ablehnung, damit verbunden ästhetische Emotionen, die letztlich die Gefühlskomponente dieser rationalen Bewertungen darstellen.

Der Vorteil dieser Modellbildung besteht für mich einerseits darin, dass sie eine sehr differenzierte Modellierung der Aktualgenese ästhetischer Erfahrung impliziert, die auf allen postulierten Stufen eine recht plausible Operationalisierung durch experimentelle Designs ermöglicht. Tatsächlich konnten in den Wiener Studien, die auf der Basis dieses Modells durchgeführt wurden, zahlreiche interessante Detailerkennnisse über den Ablauf und die Bedingungen derartiger Identifikationsleistungen und Präferenzentwicklungen gewonnen werden. Die Nachteile dieses Modells liegen – neben der derzeit noch weitgehend unbefriedigenden pauschalen Umsetzung der kulturellen Hintergrundvariablen – vor allem in der unbefriedigenden Konzeptualisierung der so genannten „Outputvariablen“.

Gerade in dieser Hinsicht scheint mir der dieser Vortragsreihe zugrunde liegende Begriff der „Resonanz“ einen wichtigen Ansatzpunkt für die Kritik dieses Modells zu liefern: Fasst man im Sinne der phänomenologischen Auffassung „Resonanz“ als die im Bewusstsein gegebene Erlebnisantwort auf die Konfrontation mit einem ästhetischen Erlebnisgegenstand auf, so ist in der Tat zu fragen, ob diese Erlebnisantwort zwangsläufig den Charakter eines Präferenzurteils annehmen muss oder durch Präferenzurteile adäquat abgebildet wird. Hier scheint mir die Modellbildung doch etwas zu stark dadurch beeinflusst zu sein, was sich in gängigen experimentellen Designs leicht umsetzen lässt. Wieder einmal scheint sich also zu zeigen, dass sich die Komplexität und Sperrigkeit des ästhetischen Gegenstands nicht ohne erhebliche Schwierigkeiten in die erprobten Schemata experimenteller Designs zwingen lässt.

Ich möchte nun abschließend noch auf zwei neuere Ansätze der psychologischen Ästhetik verweisen, in denen meines Erachtens sehr bemerkenswerte Parallelen zum Konzept „Resonanz“ vorliegen. Der erste dieser Ansätze stammt von dem langjährigen Münsteraner Entwicklungspsychologen Walter SCHURIAN. Er hat in Wien promoviert und sich intensiv mit Ernst FUCHS und den Wiener phantastischen Realisten auseinander gesetzt und daraus wohl auch wichtige Anregungen für seine ästhetische Theorie empfangen. Eine erste zusammenfassende Darstellung dieser Theorie ist 1986 unter dem Titel *Psychologie ästhetischer Wahrnehmungen* erschienen und trägt den Untertitel *Selbstorganisation und Vielschichtigkeit von Empfindung, Verhalten und Verlangen*.

Nach SCHURIAN stellt die Fähigkeit zu ästhetischer Wahrnehmung einen elementaren Bestandteil der evolutionären Grundausstattung des Menschen dar; sie ist ein integraler Teil in der Entwicklung der Menschheit wie auch des einzelnen Menschen (Schurian, 1986, S. 8). Die ästhetische Erfahrung bildet einen vielschichtigen Prozess, der den Menschen in seiner physischen, psychischen und kulturellen Wirklichkeit übergreift, die von der zellulären Ebene über die reflektive und selbstreflektive Ebene des Bewusstseins bis zu einer „evolutiv-symbolischen Ebene“ reicht. Die spezifisch anthropologische Charakteristik des Ästhetischen liegt in der Suche nach „dem Anderen“ schlechthin: Das Ästhetische ist be-

gründet in der Fähigkeit der menschlichen Wahrnehmung, das darin Gegebene ständig kreativen Umdeutungen zu unterwerfen; sie entsteht, wie es SCHURIAN formuliert, aus einer schöpferischen Unrast, dem Bedürfnis, „Öffnungen in den Mauern der Notwendigkeit zu entdecken“ (ebd., S. 47). Es ist daher nicht auf das Künstlerische beschränkt sondern „ausgerichtet auf die Erweiterung und die Vertiefung der zweckgerichteten, rational und kognitiv bewussten Wahrnehmungen, welche sich auf zielorientierte Verhaltens- und Handlungsweisen beziehen“ (ebd., S. 27). Die Anfänge des ästhetischen Bewusstseins liegen nach SCHURIAN „an dem Punkt, an dem die menschliche Wahrnehmung in einen Austauschprozess mit der Umwelt tritt und wo sich der Mensch die Natur bewusst anzueignen beginnt“, vor allem in einem Begreifen der Regelmäßigkeiten und Gesetzmäßigkeiten von Naturabläufen. Im Begreifen der Rhythmen von Tag und Nacht, von Ebbe und Flut, von Leben und Tod liegen Erfahrungen, die erst auf der Organisationshöhe des Menschen zu zentralen Strukturprinzipien einer Symbolwelt werden können, weil sie von den konkreten Ereignissen abstrahiert und miteinander in symbolische Beziehung gesetzt werden können. Dies ermöglicht es erst, sie auch symbolisch zum Ausdruck zu bringen, etwa in den symbolischen Bewegungen des rituellen Tanzes oder in den Gestaltungen von Höhlenmalereien. „Das Ästhetische“, so formuliert es SCHURIAN, „ist eine Form der Kodierung der Wirklichkeit, nicht ihr Abbild“ (ebd., S. 59).

Diese evolutionäre Sichtweise bringt es fast zwangsläufig mit sich, dass ästhetische Wahrnehmungen als vielschichtiges Geschehen begriffen werden, die sich nur vordergründig auf der kognitiven Ebene abspielen, tatsächlich aber in ältere evolutionäre Erfahrungsweisen reichen:

„Über Schwingungen befinden wir uns in Unmittelbarkeit zur Umwelt. Auf der Haut vollziehen sich Spannungsbezirke, über die direkt und unmittelbar Informationen abgegeben und aufgenommen werden [...] Über organelle interzelluläre Prozesse vermag sich der Organismus im molekularen Bereich zu orientieren [...] Geruch und Geschmack sind dabei wesentliche Markierungen [...] Dabei erfährt er, wieder auf unmittelbare Art, die Nuancen, die Ober- und Untertöne die Zwischenfarben aller Informationen. Das ist der Bereich des Gespürs, der Erahnungen und alles dessen, was einerseits alltäglich vertraut, andererseits aber schwer festzustellen ist, da es sich weitgehend der Bemessung entzieht“ (ebd., S. 94 f.).

Obwohl SCHURIAN den Begriff „Resonanz“ nicht explizit gebraucht, ist doch die Metapher des Schwingens und Mitschwingens in seinen Ausführungen über die elementare Ebene der ästhetischen Erfahrung allgegenwärtig. Sein theoretischer Ansatz erscheint mir daher als gutes Beispiel dafür, in welcher Weise das Konstrukt Resonanz in psychologisch-ästhetischen Ansätzen konzeptualisiert werden kann.

Als letztes und besonders bemerkenswertes Beispiel möchte ich den theoretischen Ansatz von Ernst Eduard BOESCH (* 1916) referieren. BOESCH ist Schweizer und hat seine psychologische Ausbildung an der Universität Genf erhalten, deren psychologisches Institut damals zweifellos entscheidend durch die Person Jean PIAGETS geprägt war. 1951 wurde er auf den damals einzigen Lehrstuhl für Psychologie an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken berufen, wo er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1982 wirkte und heute noch lebt. Prägend für ihn war allerdings seine Zeit als Leiter des *International Institute for Child Study* in Bangkok. Hier erhielt sein wissenschaftliches Interesse jene Anstöße, die in weiterer Folge dazu führten, dass er heute mit guten Gründen als Nestor der deutschsprachigen Kulturpsychologie angesehen werden kann. Das Kernstück seines wissenschaftlichen Werks, die *Symbolische Handlungstheorie*, die er erstmals in seinem 1980 erschienenen Buch *Kultur und Handlung* dargestellt hat, kann ich hier nicht im Detail ausführen; ich möchte mich daher auf jene Aspekte beschränken, die unmittelbar die psychologische Ästhetik und das Thema dieser Vortragsreihe berühren.

Die erste unmittelbare Bezugnahme zu ästhetischen Fragen findet sich bereits schon in einem kleinen Essay mit dem Titel *Zwischen Angst und Triumph. Über das Ich und seine Bestätigung*, den BOESCH 1975 veröffentlichte. Hier stellt BOESCH explizit die Frage nach der Natur der „ästhetischen Emotion“ und des ästhetischen Erlebens. Das Ausgangsphänomen ist für BOESCH als Kulturpsychologen dabei die Allgegenwärtigkeit des Ästhetischen in allen Kulturen. Ein weiterer Befund ist, dass das Ästhetische offenbar nicht unter dem Zwang des Nützlichen und Funktionellen steht. Ein dritter Befund ist, dass das Schönheitsideal auch innerhalb einer Kultur bestimmten „Moden“ folgt und bereits im Zeitraum einer Generation umschlagen kann. Ungeachtet dessen scheint es, so BOESCH, „Konstanten der Gefälligkeit“ zu geben, wie sie sich etwa im Begriff der „guten Gestalt“ widerspiegeln (Boesch, 1975, S. 46). Diese Konstanten haben für das Individuum, das sich künstlerisch-schöpferisch betätigt, wiederum die Funktion von „Spielregeln“, die es ermöglichen, berechenbare oder zumindest absehbare Wirkungen zu erzeugen, die vom schlichten „Gefallen“ bis zur intensiven ästhetischen Emotion reichen können.

Trotz dieser generalisierbaren Wirkungen bleibt aber das ästhetische Erleben in der Terminologie BOESCHS „subjektiv-funktional“: Es erfüllt keine objektivierbare, lebensdienliche Funktion, sondern dient der „Ich-Darstellung“ und „Ich-Erweiterung“ (ebd., S. 71). Ästhetische Emotion ist für BOESCH „ein Wiedererkennen des Ich in einer symbolischen Formenwelt“; sie wird „dort empfunden, wo die Person als Individuum wie als Gruppenzugehörige Sollwerte des eigenen Handelns in der symbolischen Darstellung adäquat auszudrücken oder verinnerlicht nachzuvollziehen vermag“. Eben diese Überlegungen finden sich in theoretisch elaborierter Form in dem 1983 veröffentlichten Band *Das Magische und das Schöne. Zur Symbolik von Objekten und Handlungen*.

Bereits der Untertitel verweist auf einen wesentlichen Aspekt dieses Ansatzes und zugleich auf dessen Einbettung in den größeren Kontext der „Symbolischen Handlungstheorie“: Menschliches Handeln und Erleben vollzieht sich immer in einem Handlungs- und Erlebnisraum, der wesentlich durch die darin befindlichen Objekte und deren Symbolbedeutungen konstituiert wird, wobei diese Symbolik vor allem mögliche Handlungsvalenzen widerspiegelt. BOESCH bezieht sich dabei ausdrücklich auf das bekannte PIAGETSche Begriffspaar von „Assimilation“ und „Akkommodation“: Nach PIAGET stellt die Wahrnehmung ja nicht einen passiven Abbildungsvorgang dar, wie er von einer Kamera vollzogen wird, sondern eine Angleichung des Wahrnehmungsinhalt an die Struktur des Wahrnehmungsapparats, einen Vorgang der „Assimilation“. Diese Struktur ist aber selbst in Entwicklung; sie wird durch den Prozess der Wahrnehmung geformt und an das Erfahrene und Erfahrbare angepasst: die „Akkommodation“ (vgl. Piaget, 1975, S. 337 ff.).

Grundsätzlich lassen sich aber Objektbeziehungen von Subjekten, wie BOESCH (1983, S. 25) meint, in zwei einander polar gegenüberstehende Klassen einteilen: in Prozesse der Empathie und Prozesse der Konfrontation. Bei BOESCH bezeichnet „Empathie“, ähnlich wie PIAGETS Begriff der „Assimilation“, eine „aneignende“ Herangehensweise an Objekte, während sich die Konfrontation dem Gegenstand widersetzt, ihn zu bannen oder sich seiner Wirkung zu entziehen sucht. Die beiden Begriffe stehen damit zwar, wie BOESCH selbst anmerkt, „wohl nahe am Piaget’schen Begriffspaar Assimilation und Akkommodation, sind damit aber nicht synonym“ (ebd., S. 23), weil sich die Parallelität primär auf die Konstrukte Empathie und Assimilation bezieht.

Aus dieser grundlegenden Polarität von Empathie und Konfrontation leitet BOESCH in seinem 1983 erschienenen Buch *Das Magische und das Schöne* eine Theorie ab, die sowohl das Magische als auch das Ästhetische zu erklären sucht: Aus der Objektbeziehung der Konfrontation entsteht in der kulturellen Entwicklung die magische Handlung als Versuch der Bewältigung einer unheimlichen Wirklichkeit durch ritualisierte Handlungsvollzüge; das Ästhetische entwickelt sich dagegen aus der Empathie, aus der einführenden Aneignung

der Welt. BOESCH stellt damit das „Schöne“ und das „Magische“ als polare Weisen der Bezugnahme zu Objekten einander gegenüber: Während die magische Haltung die unheimliche Wirklichkeit zu bannen sucht und ihr konfrontativ gegenübertritt, sucht das ästhetische Handeln „die Gültigkeit der inneren Bilder auszuweiten“ und damit auf empathischem Wege „aus Gegenwelt Ich-Welt zu machen“ (ebd., S. 318).

Nur am Rande sein angemerkt, dass hier eine ganz ähnliche Konzeption vorliegt wie in der eingangs erwähnten Schrift *Abstraktion und Einfühlung* von Wilhelm WORRINGER. Es würde sich lohnen, diese verblüffenden Parallelen der beiden voneinander unabhängig entstandenen Konzeptionen einmal genauer herauszuarbeiten. Aber zurück zu BOESCH.

Wie aus dem Dargestellten hervorgeht, liegt der Ursprung des Ästhetischen für BOESCH in dem grundlegenden Bedürfnis, die äußere Welt mit jenen Werten und Zielvorstellungen abzustimmen, die die Person als essentiell für ihre Ich-Identität und ihre Ich-Welt-Beziehung ansieht (Boesch, 1991, S. 229). Dabei spielen für BOESCH Erfahrungen aus fremden Kulturräumen eine wesentliche Rolle. In den Töpfereien afrikanischer Handwerker sieht er etwa Belege dafür, dass die spezifische Objektqualität derartiger Gegenstände nicht aus ihrer rein objektiv-funktionalen Bestimmung herrührt – vielmehr könnte man hier den bekannten Satz anwenden, dass der Weg das Ziel darstellt. Die Entstehung eines Gefäßes unter der kundigen Hand des Töpfers ist ja auch für den Zuschauer ein ästhetisches Erlebnis, und BOESCH vermutet daher wohl zu Recht, „dass dies auch dem Erleben des Töpfers entspricht, in jenen Momenten jedenfalls, wo er frei vom Druck einer Routine damit spielt, aus der Variation von Bewegungen neue Formen entstehen zu lassen“. Die Erfindung der Töpferscheibe führt dabei nicht nur zu einer technisch-handwerklichen Vereinfachung des Herstellungsprozesses, „sie ermöglicht vielmehr auch, die Entsprechung zwischen Bewegung des Menschen und Gestaltung der Materie zu vervollkommen“. In diesem Sinne „überbrückt das ästhetische Schaffen die Kluft zwischen Ich und Umwelt: Jedes neu gestaltete Objekt fügt der personfremden ‚Gegenwelt‘ ein Element ein, das persönliches Handeln abbildet, ein Stück subjektivierte Materie“. Was das ästhetische vom technischen Handeln unterscheidet, ist also nicht das Geschick im Umgang mit dem zu gestaltenden Objekt, sondern „eine bestimmte Art von Subjektivierung der Wirklichkeit“ (Boesch, 1983, S. 244 f.).

In dem 1991 erschienenen englischsprachigen Band *Symbolic Action Theory and Cultural Psychology*, in dem BOESCH seinen theoretischen Entwurf noch einmal systematisch zusammengefasst hat, findet sich ein eigenes Kapitel über das ästhetische Objekt, das seine wichtigen Aussagen zur psychologischen Ästhetik sehr klar und systematisch darstellt. Er führt darin zunächst ästhetische Anmutung wie auch ästhetische Emotionen auf die Beziehung zurück, die ein Subjekt einem Objekt gegenüber aufbaut; somit unterliegt die ästhetische Erfahrung eines Gegenstands einer subjektiven Variation (ebd., S. 216). Der ästhetische Gegenstand stellt eine „Handlungsspur“ dar, die unser ästhetisches Handeln in der Wirklichkeit legt und die unsere ästhetische Erfahrung wiederzufinden vermag. Spuren dieser Art stelle eine „Synomorphie“ zwischen uns selbst und der objektiven Welt her; das ästhetische Objekt fungiert damit als „Brückenobjekt“ zwischen Ich und Nicht-Ich, es reduziert die Fremdheit der äußeren Wirklichkeit (ebd., S. 217 ff.). Damit steht in Zusammenhang, dass nicht nur ästhetische Wahrnehmung, sondern auch ästhetisches Handeln ein grundlegendes Merkmal der Humanevolution darstellt: Ästhetisches Handeln entspringt der Erfahrung der Möglichkeit, „kongeniale“ Umwelten zu schaffen, d. h. „die äußere Welt auf die Werte und Ziele abzustimmen, die eine Person als wesentlich für ihre Identität und ihre Ich-Welt-Beziehung ansieht“ (ebd., S. 229).

BOESCH grenzt sich dabei allerdings insofern von aktuellen Ansätzen der empirischen Ästhetik – etwa jenen in der Tradition Daniel BERLYNES – ab, als er einen experimentellen Zugang weitgehend ablehnt: Eine experimentelle Psychologie der Schönheit könne es eben-

so wenig geben wie eine der Liebe, des Glaubens oder der Begeisterung; all das könne man beobachten, aber nicht experimentell herbeiführen oder manipulieren (ebd., S. 228). Die ästhetische Haltung als Versuch, im Wahrnehmen wie im Handeln Einklang mit der Wirklichkeit herzustellen, ist nicht von der Entwicklung individueller Symbolwelten zu trennen, die aus dem Kontext der Einbettung der Individuen in die Kultur entstehen. Dies erfordert einen entwicklungs- und kulturpsychologischen Zugang anstelle der vom Experiment geforderten Isolation von Variablen und der Ausklammerung des lebensweltlichen Kontexts. Gerade am Beispiel der „Symbolischen Handlungstheorie“ BOESCHS lässt sich aufzeigen, in welcher Weise ein kulturpsychologischer Ansatz zwangsläufig über einen am Experiment orientierten empirischen Ansatz hinausgehen muss (vgl. Allesch, 1993).

Ich möchte mit jener ästhetischen Ausdrucksform schließen, mit der ich begonnen habe, nämlich mit der Musik, und ich bleibe dabei zugleich bei BOESCH. Ernst BOESCH hat sich immer wieder mit der Musik beschäftigt; eines seiner schönsten Essays trägt den Titel *The sound of the violin* und befasst sich mit der Frage, wieweit die Frage einer reinen Stimmung, die ja in verschiedenen Musikkulturen durchaus unterschiedlich gehandhabt wird, auch mit den generellen Fantasmen zusammenhängt, die Kulturen in Bezug auf das Konzept „Reinheit“ entwickeln. In einem erst kürzlich, nämlich 2005, erschienenen Essayband mit dem Titel *Von Kunst bis Terror. Über den Zwiespalt in der Kultur* ist auch ein längerer Beitrag *Über Musik* enthalten, die uns wieder genau zu jener Vorstellung des Musikerlebens als Resonanzphänomen zurückführen werden, wie wir sie auch bei REVERS vorgefunden haben. Ich möchte meinen Vortrag mit einigen Zitaten und Gedankensplittern aus diesem Essay abrunden.

BOESCH beginnt mit Erinnerungen an eine Fernsehübertragung eines CHOPIN-Klavierkonzerts, die den Interpreten, nämlich Arthur RUBINSTEIN, auch immer wieder in Nahaufnahme zeigte. Er schreibt dazu:

„Während ich so hörte und schaute, fesselte mich auf einmal die ihm eigene Mimik, sein altes, zerknittertes Gesicht, unbeweglich, mit halb, ja oft ganz geschlossenen Augen – völlig in sich gekehrt. Was ist dieses Innen, frug ich mich, dieses In-sich-versunken- und dennoch einem Außen minutiös Zugewandt-sein? Einem Außen, das der Pianist delikat, bis zum Feinsten hin steuert und von dem er doch zugleich selbst gesteuert wird? Im Grunde verwunderlich, zu bedenken, dass jeder Ton, den ein Finger anschlägt, seine Geschichte hat, wie oft war er anders, um eine Nuance vielleicht härter als intendiert, lauter, zögernder; und so war eigentlich, über lange Zeiten des Übens, der gewollte Ton immer ein nächster, zukünftiger, gewollter nach dem Eindruck dessen, der eben erklang. Später zwar, beim gekonnten Spiel, gelingt der Ton so, wie man ihn wollte, wie man ihn sich dachte – er folgt einem Innen, das antizipiert und zugleich reagiert, bestätigend oder korrigierend, einem also, das sowohl wahrnimmt wie Ziele setzt. Was für Ziele? Den richtigen, den schönen Ton, gewiss, doch dieser ist ja nur ein Element eines größeren Außen, das dem Innen entsprechen, das, anders gesagt, ein Stück Fremd-Welt in Eigen-Welt verwandeln soll.“ (Boesch, 2005, 107 f.)

Es geht also, auch wenn BOESCH den Begriff nicht ausdrücklich gebraucht, um Resonanz. Um eine dynamische Form von Resonanz allerdings, die den wahrgenommenen Ton nicht einfach abbildet, sondern mit einem inneren Gegenbild konfrontiert. Wie gut die Metapher der Resonanz diese Wechselwirkung erfasst, geht auch aus den folgenden Zitaten hervor:

„Das Innen, meint man, endet an den Fingerkuppen, bis dahin nur reicht seine Möglichkeit, sein Wirken auf das Außen zu steuern. Die Tasten, die sie anschlagen, der Ton, den sie erklingen lassen, gehören zum Außen [...] Doch trotz dieser äußeren Wirklichkeit bleibt der Klang auch ein Innen: Der Spieler hat ihn erdacht, hat ihn an-

geschlagen, gestaltet, und so ist er ein ‚veräußerlichtes‘ Innen. Die Saiten des Klaviers schwingen nach ihren eigenen physikalischen Gesetzen, sie bestimmen die möglichen Töne und deren Eigenart und damit unvermeidlich auch deren Vorstellung. Deshalb muss das Innere, um das Außen zu beherrschen, ihm in letzter Feinheit angepasst sein; [...] darüber hinaus schöpferisch zu werden, macht die Meisterschaft des Spielers aus.“ (ebd., S. 108 f.).

In weiterer Folge greift BOESCH auf die Begriffe „Gewahrnis“ und „Anmutung“ zurück, um etwa zu beschreiben, wie aus Lichtreizen, die unsere Netzhaut registriert, das ästhetische Erlebnis eines tanzenden Lichtscheins wird, den ein Glas Rotwein im Licht einer Kerze auf ein weißes Tischtuch wirft (Boesch, 2005, S. 118; vgl. Allesch, 2004). Hier finden sich Anklänge an ältere Konzepte aus der phänomenologischen Tradition – ich denke etwa an die Schrift *Geschmack und Atmosphäre* von Hubertus TELLENBACH (1968) – ebenso wie an neuere Entwicklungen in der philosophischen Ästhetik, für ich stellvertretend die Arbeiten über das Atmosphärische von Gernot BÖHME (1998, 2006) nennen möchte. In all diesen Überlegungen erweist sich die Metapher der Resonanz als eine durchaus beschreibungs-kräftige, sofern man sie nicht im Sinne eines bloß physikalischen Mitschwingens begreift und auch nicht als eine „Gegenwelt“, die die äußere Wirklichkeit nur abbildhaft wiedergibt, sondern als eine Form von Resonanz, die das Wahrgenommene durch die Projektionsfläche der eigenen Erwartungen und Fantasmen gestaltet und sich aneignet. Eben dies meint auch der Empathiebegriff BOESCHS. Auch der Begriff der „Gegenwelt“ wird hier explizit verwendet, etwa in dem Sinne, wie in schon Jakob VON UEXKÜLL am Beginn des 20. Jahrhundert in seiner „Bedeutungslehre“ (Uexküll, 1909; Uexküll & Kriszat, 1970) konzipiert hatte.

Ein Beispiel, das BOESCH hier anspricht, kann das Gesagte vielleicht noch deutlicher illustrieren: Dass der Nachvollzug eines äußeren Rhythmus, einer äußeren Bewegung durch das eigene Mithören oder den eigenen Körper den psychologischen Kern des ästhetischen Erlebens bildet, wird an der Musik nur besonders deutlich sichtbar, trifft aber auch auf andere ästhetische Erlebnisformen zu. Dies führte BOESCH bereits in seiner Schrift *Zwischen Angst und Triumph* von 1975 zu einer Analogie, die er in späteren Schriften immer wieder aufgegriffen hat und die, aber nur auf den ersten Anschein hin, etwas gewagt erscheint: Er vergleicht das Erleben von Musik nämlich mit der Erfahrung der eigenen Körperbewegung eines geübten Schifahrers:

„So wie beim einen jede Wendung der Landschaft die adäquate Bewegung des Körpers mit Selbstverständlichkeit hervorruft, so folgt der perfekte Hörer jeder musikalischen Figur mit adäquaten Nachvollzügen; die rituellen Formalismen der Klassik sind ihm Selbstverständlichkeiten, so wie dem Skifahrer gewisse Mulden und die dazugehörigen Schwünge; dem Unerwarteten, dem Einmaligen folgt er mit der freudigen Überraschung desjenigen, der den Sinn und die Struktur sofort erfasst, so wie der Skifahrer unvorhergesehenen Beugungen des Geländes den Körper mit den freudigen Gefühlen plötzlicher Anspannung harmonisch angleicht. Das musikalische Hören ist ein Verfolgen von Verläufen mit einem stärkeren oder schwächeren Gefühl des analogen Nachvollzugs“ (ebd., S. 51 f.).

In seinem aktuellen Essay *Über Musik* hegt BOESCH allerdings Zweifel daran, ob es sinnvoll sei, diese Metapher wieder aufzugreifen, weil, wie er meint, jeder Versuch, die musikalische Anmutung in Bilder umzusetzen oder ihr gar Begriffe zuzuordnen, sie verfälscht. Ich halte die von ihm gewählte Analogie aber doch für geeignet, uns vor Augen zu führen, in welcher Weise ästhetisches Erleben als Resonanz begriffen werden kann, und zwar nicht nur auf der Ebene der Wahrnehmung, sondern auch auf der Ebene der menschlichen Haltung und Bewegung.

Ich will mit diesem Beispiel schließen. Ich hoffe, dass es mir gelungen ist, Ihnen vor Augen zu führen, was psychologische Ästhetik in ihrer historischen Entwicklung war, was sie heute ist und in welche Richtung sie sich in Zukunft entwickeln könnte. Der Begriff der Resonanz, der diesem Kolloquium zugrunde liegt, ist zwar, wie Sie sicher bemerkt haben, kein genuin psychologisch-ästhetischer Begriff, es lassen sich aber erstaunlich viele Querbezüge zu dieser Thematik herstellen. Insofern hoffe ich, doch auch dem Thema Ihres Kolloquiums gerecht geworden zu sein.

Literatur

- Allesch, Christian G. (1987). *Geschichte der psychologischen Ästhetik*. Göttingen: Hogrefe.
- Allesch, Christian G. (1988). 100 Jahre „Ästhetik von Unten“. *Musikpsychologie; Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, 5, 11–31.
- Allesch, Christian G. (1993). The Aesthetic as a Psychological Aspect of Man-Environment Relations, or: Ernst E. Boesch as an Aesthetician. *Schweizerische Zeitschrift für Psychologie*, 52, 122–129.
- Allesch, Christian G. (2004). Erfahren – Erspüren – Ersinnen. Über das Ästhetische als zentrales Thema einer humanwissenschaftlich orientierten Psychologie. In G. Jüttemann (Hrsg.), *Psychologie als Humanwissenschaft* (S. 318-329). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Baumgarten, Alexander G. (1750/58). *Aesthetica*, 2 Bde. Neuausgabe Hamburg: Meiner 2007.
- Boesch, Ernst E. (1975). *Zwischen Angst und Triumph. Über das Ich und seine Bestätigung*. Bern: Huber.
- Boesch, Ernst E. (1980). *Kultur und Handlung*. Bern: Huber.
- Boesch, Ernst E. (1983). *Das Magische und das Schöne*. Stuttgart: frommann-holzboog.
- Boesch, Ernst E. (1991). *Symbolic Action Theory and Cultural Psychology*. Berlin: Springer.
- Boesch, Ernst E. (2005). *Von Kunst bis Terror. Über den Zwiespalt in der Kultur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Böhme, Gernot (1998). *Anmutungen: Über das Atmosphärische*. Ostfildern vor Stuttgart: edition tertium.
- Böhme, Gernot (2006). *Architektur und Atmosphäre*. München: Fink.
- Brentano, Franz (1959). *Grundzüge der Ästhetik*; aus dem Nachlass hrsg. v. F. Mayer-Hillebrand. Bern: Franke.
- Fechner, Gustav Th. (1871). *Zur experimentalen Aesthetik*. Beigebunden zu G. Th. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, Nachdruck Hildesheim: Olms 1978.
- Fechner, Gustav Th. (1876). *Vorschule der Aesthetik*. Nachdruck der 3. Aufl. 1925. Hildesheim: Olms 1978.
- Geiger, Moritz (1911a). Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung. In: F. Schumann (Hrsg.), *Bericht über den 4. Kongress für experimentelle Psychologie* (Innsbruck 1910; S. 29-73). Leipzig: Barth.
- Geiger, Moritz (1911b). Zum Problem der Stimmungseinfühlung bei Landschaften. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 6, 1–42 (Nachdruck in Geiger, 1976, S. 18–59).
- Geiger, Moritz (1921). Ästhetik. In P. Hinneberg (Hrsg.), *Systematische Philosophie* (= Die Kultur der Gegenwart, Teil I, Abt. 6), 3. Aufl. (S. 311–351). Leipzig: Teubner (Nachdruck in Geiger, 1976, S. 84–124).

- Geiger, Moritz (1976). *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik. Gesammelte, aus dem Nachlass ergänzte Schriften zur Ästhetik*, hrsg. v. K. Berger und W. Henckmann. München: Fink.
- Kükelhaus, Hugo (1978): *Sehen und Hören in Tätigkeit*. Zug: Klett & Balmer.
- Leder, Helmut; Belke, Benno; Oeberst, Andries & Augustin, Dorothee (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgement. *British Journal of Psychology*, 95, 489-508.
- Lipps, Theodor (1897). *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*. Leipzig: Barth.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966). *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter.
- Odebrecht, Rudolf (1932). *Ästhetik der Gegenwart*. Berlin: Juncker & Dünnhaupt.
- Piaget, Jean (1975). *Der Aufbau der Wirklichkeit beim Kinde*. Stuttgart: Klett-Cotta (Gesammelte Werke, Studienausgabe, Bd. 2).
- Revers, Wilhelm J. (1971). *Das Musikerleben*. Düsseldorf: Econ.
- Schurian, Walter (1986). *Psychologie ästhetischer Wahrnehmungen. Selbstorganisation und Vielschichtigkeit von Empfindung, Verhalten und Verlangen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Straus, Erwin (1978). *Vom Sinn der Sinne*. Reprint der 2. Aufl. 1956. Berlin: Springer.
- Sulzer, Johann G. (1771/73). *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Bde. Leipzig: Wiedemann.
- Tellenbach, Hubertus (1968). *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontakts*. Salzburg: O. Müller.
- Uexküll, Jakob von (1909). *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin: Springer.
- Uexküll, Jakob von & Kriszat, Georg (1970). *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen (1934) – Bedeutungslehre (1940)*. Frankfurt/M.: S. Fischer (Conditio Humana).
- Vischer, Friedrich Th. (1898). *Das Schöne und die Kunst. Vorträge zur Einführung in die Ästhetik*, hrsg. v. R. Vischer. Stuttgart: Cotta.
- Vischer, Robert (1927). *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*. Halle: Niemeyer.
- Worringer, Wilhelm (1908). *Abstraktion und Einfühlung*. Neuauflage München: Fink 2007.