

Zur Psychologie des ästhetischen Urteils Ein Experiment über den Zusammenhang zwischen Sach- und Werturteil *

von Peter Faltin, Frankfurt a. M.

1. Das Problem

Gegenstand dieser Untersuchung ist der psychologische Aspekt des ästhetischen Werturteils. Die philosophischen und geschichtlichen Gesichtspunkte dieses uferlosen Problems bleiben im weiteren, soweit das überhaupt möglich ist, ausgeklammert, zumal sie bereits des öfteren diskutiert worden sind¹.

Daß Werturteile unter anderem Produkte subjektiver Aktivität des Menschen sind, war selbst bei Sokrates und Platon, bei denen man immer wieder nach den ersten Argumenten für eine nicht psychologisch fundierte Axiologie sucht, nicht umstritten. Der Jahrhunderte andauernde Streit um die „Objektivität“ oder „Subjektivität“ des Werturteils geht vielmehr darum, ob solche Urteile bloß auf diversen Lustgefühlen gründen, die durch Befriedigung von Bedürfnissen entstehen, oder ob Werturteile von der Beschaffenheit der zu wertenden Objekte bzw. von Kriterien und Normen des Geschmacks abhängen, die weder „subjektiv“ noch „objektiv“, sondern a priori oder „intersubjektiv“ seien.

Der psychologische Aspekt ästhetischer Werturteile, dasjenige also, was im deutschen Sprachgebrauch oft durch den zu engen und nicht wenig paradoxen Ausdruck „Gefühlsurteil“ bezeichnet wird, kann in Anlehnung an Mead² und Morris³ wie folgt beschrieben werden: Infolge einer Konfrontation zwischen ästhetischer Erwartung und erfolgter Wahrnehmung entsteht zwangsläufig eine psychische Reaktion, deren Produkte meßbar sind. Diese Meßwerte werden in der vorliegenden Untersuchung als Kennzeichen des psychologischen Aspekts ästhetischer Urteile aufgefaßt und daraufhin überprüft, inwiefern sie mit der klingenden Struktur der Musik in Zusammenhang stehen. Hingegen werden in diesem Experiment die externen Bedingungen, Interessen und Motive, die das ästhetische Ideal einer Epoche, einer sozialen Schicht oder einer Altersgruppe bilden und die die ästhetischen Normen entscheidend prägen, nicht näher untersucht. Die Tatsache, daß jedes ästhetische Ideal und somit auch jedes ästhetische Urteil durch externe Indikatoren bedingt ist, wird im weiteren als selbstverständlich vorausgesetzt. Es wird aber davon ausgegangen, daß die Bedingungen für die Existenz einer Sache nicht mit der Sache selbst zu verwechseln sind: das ästhetische Urteil, so sehr es auch als Teil eines ästhetischen

* Diese Untersuchung bildet einen Teil des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft getragenen Forschungsprojektes „Einfluß musikalischer, verbaler und non-verbaler Information auf das Erleben von Musik“. Der DFG sei für die Unterstützung dieses Vorhabens an dieser Stelle gedankt.

¹ Vgl. C. Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970.

² G. H. Mead, *The Philosophy of the Act*, Chicago 1938.

³ Ch. W. Morris, *Aesthetics and the Theory of Signs*, in: *Journal of Unified Science* 8 (1939), S. 157 ff.; deutsch in: ders., *Grundlagen der Zeichentheorie*, München 1972, S. 91 ff.

Ideals geschichtlich, geographisch und sozio-kulturell determiniert ist, ist nicht identisch mit diesen seinen Voraussetzungen, weil es in erster Linie immer mit der Sache zusammenhängt, auf die es sich bezieht, mit der Musik nämlich, genauer: mit ihrer gehörten Struktur. Die Musik – etwa ein Agitationslied von Schostakowitsch – ist nicht vollständig auf die Bedingungen, aus denen sie entstanden ist, und auf Funktionen, die sie erfüllt, zurückzuführen, selbst wenn sie durch diese entscheidend mitgeprägt wurde. Das ästhetische Urteil ist primär ein Urteil über den gehörten tönenden Vorgang, der sich natürlich in einer extern bedingten Situation abspielt.

In dieser Untersuchung wird versucht – unter Bedingungen eines bestimmten ästhetischen Ideals, dessen Determinanten weiter unten (4.3) angegeben werden –, Zusammenhänge zwischen musikalischer Struktur, ihrem ästhetischem Wert und ihrem musikalischen Sinn aufzuzeigen. Die heikle Dialektik der äußerst komplizierten Wechselwirkungen zwischen der Struktur des Werkes (Objekt) und dem Geschmack des Hörers (Subjekt) – eine Dialektik, die aber gerade der ästhetischen Urteilsbildung zugrunde liegt – mündet als Erklärung des Werturteils nur dann nicht in eine nichtssagende Leerformel, wenn es gelingt, den Mechanismus dieser Wechselbeziehungen genau zu erfassen. Gelingt dies nicht, so sind die komplexen dialektischen Begriffe in Gefahr, als Floskel wertlos und überflüssig zu werden. Die Tatsache nämlich, daß ästhetische Urteile weder im Subjekt, noch im Objekt allein, sondern in nicht-kausalen Interaktionen zwischen den beiden gründen, bedeutet nicht, daß in diesem Zusammenwirken keine Tendenzen, Präferenzen und auslösende Momente vorhanden wären.

Die Erklärung des Werturteils kann von zwei Seiten aus angegangen werden. Darin spiegeln sich die beiden konstituierenden Komponenten dieses Urteils wider: Die psychologische Erklärung geht von dem subjektiven Eindruck aus, während die strukturelle Analyse über die auslösenden Momente dieses Eindrucks Auskunft geben soll. Was dabei meist fehlt, ist die Herstellung eines überzeugenden und nachprüfbaren Zusammenhanges zwischen Struktur und Wertung. Die scheinbar banale Frage, was eigentlich das sei, was gewertet wird, worauf also sich das Werturteil bezieht, bildet den Kern unseres Problems.

2. Theoretische Voraussetzungen

2.1 Es ist in der Tat fast aussichtslos, das, was irrtümlicherweise für das psychische Korrelat des Werturteils gehalten wird, die unfaßbaren Gefühle nämlich, in irgendeine rational begründbare Beziehung zu der Struktur des Materials zu setzen. Emotionen und Affekte, die zwangsläufig auch beim Musikhören entstehen – Emotionslosigkeit wird bekanntlich als psychopathologisches Symptom angesehen –, sind aber sekundäre und nicht spezifisch musikalische Phänomene, die den Hörvorgang zwar begleiten, jedoch keine psychischen Abbilder der wahrgenommenen innermusikalischen Vorgänge sind, auf die sich das ästhetische Werturteil bezieht. Eine Musikpsychologie, die sich ernst nimmt, wird sich wohl kaum als eine Gefühlspsychologie ausgeben wollen, sondern unterscheidet streng zwischen dem psychischen Vollzug des tönenden Geschehens und etwaigen Gefühlen, die sich daran knüpfen. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint auch der Terminus „Gefühlsurteil“

recht problematisch, denn der Zusammenhang zwischen Gefühl und Werturteil ist nicht unmittelbar und zwingend: eine „traurige“ Musik, die gefällt, gefällt nicht, weil sie traurig ist, sondern sie gefällt zunächst einmal als tönendes Gebilde und kann erst dann dem einen traurig, einem anderen betrübt und einem dritten elegisch vorkommen.

Der Wahrnehmungsvorgang der Musik – und wahrscheinlich jedes ästhetischen Artefakts – ist nicht ein zweifach, sondern ein dreifach gegliederter Vorgang: Empfindungen, die durch akustische Stimuli ausgelöst werden, werden nicht unmittelbar in „Gefühle“ (welcher Art auch immer) übergeleitet und als emotionale Zustände „bewertet“, sondern zwischen den Empfindungen ästhetisch indifferenter Signale und den Gefühlen, die sich an jeden komplexen Stimulus zwangsläufig knüpfen, liegt der entscheidende Bereich ästhetischer Wahrnehmung, in dem Töne überhaupt erst als Musik aufgefaßt werden. In diesem Bereich erfolgt eine Transformation des Akustischen ins Musikalische. Hier werden aus physikalischen Parametern (Frequenzen, Amplituden und Klangspektren) musikalische Qualitäten, die miteinander ästhetische Sinnzusammenhänge bilden und als Musik, also als ein tönender logischer Vorgang erlebt werden. Diesem Vorgang liegt eine spezifische musikalisch-tektonische Intention zugrunde, die sich nur als ein tönender Vorgang verwirklichen kann. Und die wahrgenommenen Produkte des Vollzugs der Töne als Musik lösen den eigentlichen Prozeß der ästhetischen Urteilsbildung aus. Nicht die „Trauer“ einer Musik bewirkt das ästhetische Urteil, sondern es ist die tönende Struktur der Musik, die zunächst als eine sich bewegende Konstruktion, als ein ästhetisch mehr oder weniger sinnvoller Prozeß erlebt wird, und sich als solcher dem ästhetischen Urteil aussetzt, bevor sie überhaupt traurig oder heiter empfunden werden kann. Eine Musik, die als Musik, also als erlebte Struktur, nicht gefällt, weil sie gewissen Erwartungsmustern nicht entspricht – Erwartungsmustern, die in einem bestimmten onto- und phylogenetisch entwickelten ästhetischen Ideal gründen –, wird kaum Gefühle „wecken“ können, die ästhetisch relevant sind. Also nicht ein allgemeines Gefühl, sondern die erlebte Innendynamik jedes Musikstückes ist das eigentliche psychische Korrelat musikalischer Strukturen, auf das sich das ästhetische Werturteil bezieht.

Die erlebte Spannung, die etwa durch eine nicht aufgelöste Dominante ausgelöst wird und die auf die Urteilsbildung sicherlich von nicht geringem Einfluß ist, ist indessen keine undurchschaubare Emotion oder ein durch Töne suggerierter Seelenzustand, sondern das Ergebnis eines adäquaten Vollzugs einer tönenden Konstruktion, ein zweifellos psychisches Phänomen also, das aber in der Struktur einer Akkordfolge angelegt ist und daher mindestens zum Teil aus dieser Struktur heraus erklärbar sein muß. Ein ungewohnter syntaktischer Vorgang, ein Trugschluß etwa, der die gängige Erwartung nach der Auflösung der Dominante nicht erfüllt, ist selbst die eigentliche „Ursache“ für ein spezifisch musikalisches Erleben, das als „Ausweichen“, „Öffnung“, „Überraschung“, „Spannung“, „Unsicherheit“ oder „Täuschung“ beschrieben werden kann und auf das sich die Wertung der Musik als Musik primär bezieht. Jedes Gefühl, das beim Erleben der Musik unzweifelhaft entsteht, wird durch Beziehungen ausgelöst, die beim Hören (also im Subjekt) zwischen Tönen, Akkorden, Pausen, Rhythmen, Motiven und anderen Elementen der Struktur

gebildet werden und die gerade als ein eigenartiger, nicht ersetzbarer, aber auch nicht übersetzbarer Prozeß des Werdens erlebt und gewertet werden. Die erlebte strukturelle Intention ist also das auslösende Moment und das ästhetisch einzig relevante psychische Fundament ästhetischer Urteile. Dies bedeutet natürlich nicht, daß das Werturteil allein durch Sachurteile über die Struktur vollständig erklärt werden kann, denn es ist, als ein ästhetisches Urteil, nicht auf die strukturellen Bedingungen, auf denen es gründet, restlos zurückzuführen. Die in dem Prozeß ästhetischer Wahrnehmung entstehenden musikalischen Sinnzusammenhänge sind gerade deshalb auf die Materialität, durch die sie getragen werden, nicht reduzierbar, weil sie eben als musikalische Sinnzusammenhänge nicht nur strukturelle, sondern ästhetische Phänomene sind.

2.2 Die unermüdlich gehegte Hoffnung, man könne das Werturteil allein durch rationale Analyse der Struktur, also durch das, was Teil des Sachurteils ist, vollständig erklären, beruht auf einer Täuschung, die verkennt, daß Analyse, wenn sie nicht bloße Beschreibung sein soll, immer ein projektives und interpretatives Verfahren ist: In der Struktur kann durch Analyse nur das „entdeckt“ werden, wofür bereits außerhalb der Struktur Kategorien vorhanden sind. Jede Analyse ist weniger eine Entdeckung neuer Sachverhalte als vielmehr eine Prüfung, bzw. eine Bestätigung von Hypothesen über vermutete musikalische Sachverhalte. Das Phänomen „Kontrast“ etwa, das sich seit der Renaissance allmählich zu einer ästhetischen Norm entwickelte und bis heute der gängigen – man wäre versucht zu sagen der „natürlichen“ – Urteilsbildung zugrunde liegt, ist keine „Eigenschaft“ einer materiellen Struktur, die etwa aus den Noten herauszulesen wäre, sondern eine Kategorie, die sich zunächst durch musikalische Erfahrung im ästhetischen Bewußtsein eines Kollektivs herausgebildet haben mußte, bevor sie mittels der Analyse in den Noten überhaupt gesucht und gefunden werden kann. Die Tatsache, daß die sinngebenden Kategorien der Musik⁴ nicht ohne das Material, in dem sie sich entwickelt haben, zu existieren vermögen, ist eine Trivialität, jedoch kein Argument dafür, daß der musikalische Sinn, der das ästhetische Urteil entscheidend prägt, eine Eigenschaft der Struktur ist und durch eine „objektive“ Analyse ausschließlich in der Struktur gefunden werden könnte.

Der strukturalistisch-analytischen Erklärung ästhetischer Urteile ist nicht zuletzt dadurch eine Grenze gesetzt, daß die wahrgenommenen Sinnzusammenhänge zwischen den Tönen nicht in den Noten ihr „objektives“ Substrat haben, sondern erst als Produkte der subjektiven Tätigkeit des Bewußtseins entstehen. Ein wenig salopp formuliert: Es kommt bei der ästhetischen Urteilsbildung nicht auf die Noten an, sondern darauf, wie sie gehört und ästhetisch verarbeitet werden. Denn keine strukturelle Analyse, deren verbale Produkte oft vereinfachend mit dem Sachurteil schlechthin identifiziert werden, vermag darüber zu entscheiden, ob zwei im Notenbild nicht übereinstimmende Themen miteinander kontrastieren oder beziehungslos

⁴ Näheres zum Problem der sinngebenden Kategorien in der Musik vgl. bei P. Faltin, *Musikalische Syntax. Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehaltes*, in: AfMw 34 (1977), S. 1–19.

nebeneinanderstehen. Kontrast- und Beziehungslosigkeit sind nämlich keine bloß strukturellen, sondern sind psychologische und ästhetische Qualitäten, und sie können erst durch das Hören als solche identifiziert werden. In dem Maße aber, wie das Hören ein psychischer Vorgang ist, ist auch die durch das Hören generierte ästhetische Qualität einer Struktur ein zum Teil psychologisches Problem. Und die schwierige Dialektik des ästhetischen Urteils besteht nun gerade darin, daß es sich auf psychische Phänomene und Mechanismen stützt, dabei aber – weil es ein ästhetisches Urteil ist – nicht ausschließlich psychologisch erklärt werden kann; weil es aber durch die Struktur bedingt ist, erscheint es als eine Qualität der Struktur, obwohl es nicht ausschließlich eine solche ist. Das ästhetische Werturteil ist als ein ästhetisches Phänomen weder allein durch die Analyse der Struktur noch durch die der Wahrnehmung vollständig zu erklären.

2.3 Morris⁵ hat die These aufgestellt, Bedeutungen ästhetischer Gebilde seien Werte und nicht Gegenstände oder sonstige Ideen, auf die sie sich wie die sprachlichen Zeichen beziehen würden. Mittels dieser Hypothese versuchte Morris, das unsterbliche Problem der Ästhetik, das des Inhalts ästhetischer Objekte, zu lösen. Diese Lösung zielt darauf ab, das unleugbare Phänomen „Bedeutung“ (*meaning*) auch für die Musik zu retten, ohne dabei in eine vulgäre Inhaltsästhetik zu verfallen. Jedoch stellt sich hierbei immer wieder die Frage, wie denn das Phänomen „ästhetischer Wert“ inhaltlich näher zu bestimmen sei. Trifft nämlich die Morris'sche Hypothese zu, ist sie also mehr als eine Leerformel, so muß sich zeigen lassen, daß Werturteile, als die mutmaßlichen Inhalte der Musik, in einer Beziehung zu einer anderen „Realität“ stehen, auch wenn diese „Realität“ keine gegenständliche, ja nicht einmal eine verbal erschließbare ist; weiter muß nachgewiesen werden, daß diese Werte und die Urteile, in denen sie erscheinen, unendlich mannigfaltig und differenziert sind und nicht stets auf die einfache und zu allgemeine polare Kategorie „schön – häßlich“ zurückführbar sind; weiter, daß diese Differenzen einen systematischen Charakter aufweisen und gewissen Tendenzen folgen; und schließlich, daß ästhetische Werturteile der wissenschaftlichen Diskussion zugänglich sind, d. h., daß die diesbezüglichen Sätze widerlegbar oder zumindest in sich stimmig sind.

Es gibt zwei ernstzunehmende Argumente, die gegen diese Wert-Hypothese immer wieder angeführt werden: Zum ersten wird mit Recht behauptet, daß Werte, die meist nur in Form von polaren Gegensätzen beschrieben werden können, zu allgemeine Phänomene seien und die inhaltliche Vielfalt der gewerteten Artefakte stets auf zwei konträre Begriffe (und deren Synonyma) reduzierten. Wie soll denn etwas, das mit nur zwei Wörtern berrannt werden kann, die gesamte Bedeutungs-
vielfalt der Musik erfassen? Zum zweiten leuchtet der Zusammenhang nicht ein, der zwischen „Wert“ und „Bedeutung“ vermutet wird, zumal es bisher nicht gelang, ihn näher zu bestimmen und transparent zu machen. Sind Werte in der Tat Bedeutungen ästhetischer Gebilde, so müssen sie sich genauer klassifizieren lassen, und die Ausdrücke, durch die sie beschrieben werden, müssen auch mehr als Metaphern sein, sollen sich die gesuchten „Inhalte“ nicht wieder in allgemeine Floskeln wie „gut“,

⁵ *Grundlagen*, S. 95.

„angenehm“, „schön“, „langweilig“ etc. auflösen. Aus der These, Bedeutungen der Musik seien Werte, folgt auch, daß das Werturteil ein Mittel zur Erfassung des musikalischen Sinnes, der Substanz der Musik also, sein könnte, wenn es gelänge zu erfahren, was denn die Werte eigentlich seien.

Alle diese Argumente gegen die Morris'sche Hypothese sind insofern berechtigt, als sie die zentralen Schwächen dieser Hypothese berühren; sie sind jedoch deswegen unzutreffend, weil sie die Ursachen dieser richtig erkannten Probleme verfehlen.

Das Problem der genauen und differenzierten Beschreibung der Werturteile, ein Verfahren, durch das sicherlich Näheres über deren Inhalte zu erfahren wäre, ist primär ein Problem der Sprache über die Werte und nicht das Problem der Werte selbst; es ist also ein Problem der geeigneten Methode, die ein inhaltliches Erfassen von Werturteilen gewährleisten würde. Aus Erfahrungen des täglichen Lebens ist wohl bekannt, daß es Phänomene gibt, die sehr deutliche Inhalte haben, über die sich aber einfach nicht sprechen läßt, weil hierfür die Worte „fehlen“. Ebenso ist nicht zu bezweifeln, daß individuelle Wertungen unvergleichbar differenzierter und mannigfaltiger sind als die sprachlichen Ausdrücke, durch die sie nur ungenau beschrieben werden können. Daß mittels der Sprache nicht zu erfahren ist, welcher Bedeutungsreichtum sich etwa hinter dem Prädikator „schön“ verbirgt, ist aber noch bei weitem kein Argument dafür, das Phänomen des Schönen schlechthin abzutun. Verbalisierbarkeit ist noch kein hinreichendes Kriterium für die Entscheidung über die Existenz von Dingen. Das Vermittlungsproblem droht hier mit dem Substanzproblem verwechselt zu werden. Selbst der zum Aphorismus herabgesunkene Satz Wittgensteins: „*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*“⁶, sagt doch nicht, daß das, worüber man nicht sprechen kann, nicht existiere, sondern behauptet im Gegenteil, daß es eben solche Phänomene gibt, über die man nicht sprechen kann. Gäbe es sie nicht, so hätte Wittgenstein diesen Satz gewiß nicht geschrieben. Wollte man also konsequent sein, so müßte man über ästhetische Werte entweder schweigen, oder man muß nach einer nicht hermeneutischen Methode suchen, die es erlaubt, das zweifelhafte Phänomen „Wert“ zumindest so zu erfassen, daß man darüber mit Argumenten streiten kann.

2.4 In der Psychologie etwa gilt es als Selbstverständlichkeit, daß es psychische Phänomene gibt, über die man einfach nicht redet, weil man über sie sinnvoll nicht reden kann. Dabei ist der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit in der Psychologie sicherlich nicht geringer als in der Ästhetik. Was in der Psychologie aber legitim ist, wird der Ästhetik als Schwäche vorgehalten. Als Folge davon läßt sie sich – um ihre „Wissenschaftlichkeit“ unter Beweis zu stellen – oft in den hoffnungslosen Versuch hineinmanövrieren, gerade über das sprechen zu wollen, wovon man in der Wortsprache kaum angemessen sprechen kann. Der Zwang zur Redlichkeit führt aber nicht immer zu brauchbaren Erkenntnissen und noch seltener zu wissenschaftlicher Glaubwürdigkeit. Zwischen dem Schweigen, in das sich die Ästhetik aus Unbehagen an den Methoden und bisherigen Resultaten der Axiologie hüllt, und dem Reden über Werte, das sich nicht selten an der Grenze zur Poesie bewegt, gibt es

⁶ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, ⁶Frankfurt 1969, S. 115.

einige Denkansätze und Methoden, die sowohl die interindividuelle Variabilität als auch die intraindividuelle Differenziertheit der ästhetischen Urteile zu erfassen vermögen, selbst wenn diese Verfahren weder die durch sie erfaßten Merkmale in die Wortsprache übersetzen können noch vorgeben, daß diese Merkmale die Werturteile selbst seien. Es sind psychologische Methoden, deren folgende Einschränkungen als Ausgangsbedingungen auch für diese Untersuchung gelten (vgl. dazu auch 4.5):

a) Sie können nur den psychologischen Aspekt des Werturteils erfassen. Die ermittelten Kennwerte sagen weder aus, „was“ Urteile sind, noch sind sie deren mathematische Substanz: sie sind deren meßbare Erscheinung. Wenn diese Methode das ästhetische Urteil doch auf ein „Gefühlsurteil“ reduziert, weil nur dieses empirisch erfaßbar ist, so muß man wissen, daß das „Gefühlsurteil“ nicht das ästhetische Urteil, sondern lediglich eines seiner Teilaspekte ist, der hier erfaßt wird.

b) Sprachliche Ausdrücke (Wörter), mit denen man die numerischen Ausdrücke (Zahlen) aus praktischen Gründen umschreibt und inhaltlich aufzuschlüsseln versucht, sind nicht äquivalente Bezeichnungen für Sachverhalte, die hinter den Zahlen verborgen seien, sondern Metaphern, derer man sich bedient, weil es ungewohnt ist, sich in der Ästhetik darüber, was eben nur numerisch erschließbar ist, durch numerische Ausdrücke zu verständigen. Allerdings führt das Unterfangen, Relationen (Zusammenhänge) durch Wörter „verdeutlichen“ zu wollen, unvermeidlich dazu, daß die wohl differenzierten Zusammenhänge, werden sie mittels Wortsprache umschrieben, undifferenziert erscheinen. Es ist, als wollte man etwa eine Integralgleichung dadurch verständlicher machen, daß man sie „verbalisiert“.

c) In dem quantitativ erfaßten Erleben wird zwischen der „subjektiven“ Einstellung des Hörers und den wahrgenommenen „Eigenschaften“ der Struktur nicht unterschieden, weil das gemessene Erleben bereits das Produkt einer Konfrontation dieser beiden Komponenten des Werturteils ist.

3. Die Hypothesen

3.1 Das ästhetische Urteil stützt sich unter anderem auf psychische Vorgänge, die meßbar sind und auf einer Ordinalskala dargestellt werden können.

3.2 Zwischen dem ästhetischen Werturteil – insbesondere seiner psychologisch erfaßbaren Komponente – und der Struktur der Musik bestehen direkte Zusammenhänge: Die Struktur bildet das auslösende und qualitativ bestimmende Moment des Werturteils. Sie erfüllt diese Rolle jedoch erst als erlebte Struktur, also auch als ein psychisches Phänomen. Nicht das Sachurteil selbst, sondern der erlebte Sachverhalt dieses Sachurteils steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Werturteil. Die verbal formulierten Sachurteile sind keine Voraussetzung für Werturteile, denn Werturteile stützen sich auf das Erleben dessen, worüber im Sachurteil reflektiert wird, und nicht auf die theoretische Reflexion, durch die das Werturteil meist nachträglich legitimiert wird.

3.3 In ästhetischen Werturteilen bildet sich ein Aspekt der Bedeutung (*meaning*) ästhetischer Gebilde ab⁷. Die unendliche Differenzierung der nicht verbalisierbaren

⁷ Vgl. Morris, *Grundlagen*, S. 91 ff.

Bedeutungen der Musik wird in den unendlich differenzierten und ebenfalls nicht vollständig verbalisierbaren Werturteilen offenkundig. Nachzuweisen ist, daß Werturteile untereinander differieren und daß sie systematisch differieren.

3.4 Strukturelle Intentionen, die als klingende Strukturen wahrgenommen und diesen Intentionen entsprechend erlebt werden, bilden die grundlegende Schicht des Prozesses musikalischer Bedeutungsbildung. Die einzige „Nachricht“, die die Musik „übermittelt“, ist die „Nachricht“ über sich selbst, ist also selbst Musik. Und ihre erlebte Struktur ist der psychisch vollzogene strukturelle Vorgang, in dem sich die strukturelle Intention als eine gehörte offenbart. Zu prüfen ist, ob zwischen Intention und Wahrnehmung eine Adäquanz besteht, ob also die strukturelle Intention als strukturelle Intention wahrgenommen wird.

4. Die Methode

4.1 Zum Charakter psychologischer Meßwerte in der Ästhetik

Mittels psychologischer Meßmethoden soll das ästhetische Werturteil auf die Weise zugänglich gemacht werden, daß es möglich wird, darüber überhaupt sinnvoll zu sprechen. Die differierenden und sich einer Systematik fügenden Meßwerte werden im weiteren als Kennzeichen einer ästhetischen Stellungnahme aufgefaßt; sie sind aber keine mathematischen Substrate der Werturteile. Denn wir werden auch aufgrund dieser Meßwerte nicht erfahren können, welche Wertung genau die einzelnen Zahlen bezeichnen, „was“ sie also „sind“. Sie sind nämlich keine Zeichen für den Inhalt ästhetischer Werturteile, sondern lediglich eine Veranschaulichung gewisser Relationen, aus welchen auf den Inhalt ihrer Elemente geschlossen werden kann. Eine „5“ bedeutet auch „nur“, daß dieser Ausdruck größer ist als „4“ und kleiner als „6“; sie drückt also eine Relation aus. Psychologische Meßwerte sind keine Substanzbegriffe, sondern weisen die Existenz von Phänomenen durch Relationen nach; sie erlauben es, diese Phänomene zu ordnen, zu systematisieren und daraufhin zu überprüfen, ob sie in der Tat existieren und sich voneinander unterscheiden, ob sie in sich gewisse Tendenzen verbergen, oder ob sie nur zufällig auftreten. Sie sagen jedoch nicht, „was“ sie sind, geben aber Auskunft darüber, „wie“ sie und die Relationen, die sie bilden, sind. Die Frage, was sich hinter ihnen verbirgt, ist nicht beantwortbar, weil sie keine Erscheinungen eines Wesens sind, das außerhalb ihrer selbst zu suchen wäre, sondern selbst das Wesen sind, das in numerischen Ausdrücken veranschaulicht werden kann. Deswegen kann man sie auch nicht in die Wortsprache „übersetzen“: Die „5“ bedeutet eben nichts anderes als die „5“, wobei man über die „5“ genauso sprechen kann, wie man darüber spricht, was etwa „Wasser“ bedeutet und dabei nicht versucht, es dadurch zu erfahren, daß man das Wort „Wasser“ in eine andere Sprache übersetzt, oder daß man es durch den Gegenstand Wasser ersetzt.

Die im weiteren erhobenen und diskutierten Daten, die mehr oder weniger das spontane ästhetische Wohlgefallen oder Mißfallen, also die emotionale Komponente des ästhetischen Urteils erfassen und an denen wir die Bedeutungsunterschiede der wahrgenommenen Musik sowie die Tendenzen dieser Unterschiede abzulesen hoffen, werden mit den strukturellen Intentionen, die den unterschiedlichen Musik-

beispielen zugrunde liegen, in möglichst exakt formulierte Beziehungen gesetzt. Dadurch soll festgestellt werden, inwieweit unterschiedliche Werturteile von den intendierten Unterschieden der Struktur abhängig sind.

4.2 Die Stimuli

Als Stimuli wurden in dieser Untersuchung fünf Musikbeispiele verwendet, die eigens für diesen Zweck komponiert wurden⁸. Diese Beispiele stellen fünf unterschiedliche Arten von musikalischen Zusammenhängen dar: *Identität*, *Ähnlichkeit*, *Kontrast*, *Unähnlichkeit* und *Zusammenhangslosigkeit* (vgl. Abb. 1, S. XXX). Diesen fünf Beispielen ist gemeinsam, daß sie syntaktische Intentionen darstellen, also ausschließlich strukturelle und keine außermusikalischen Inhalte intendieren. Diese fünf Beispiele bilden fünf von einem Komponisten willkürlich gesetzte Punkte, die irgendwo zwischen totaler Identität und äußerster Zusammenhangslosigkeit liegen.

Damit ein Vergleich der fünf Beispiele überhaupt möglich ist, mußte eine gemeinsame musikalische Basis gefunden werden, auf der diese intendierten syntaktischen Unterschiede als solche überhaupt wirksam werden können. Aus diesem Grund wurde ein viertaktiges Thema komponiert, das in den darauffolgenden vier Takten immer im Sinne der jeweiligen strukturellen Intention variiert wurde. Somit entstanden fünf achttaktige „Perioden“ mit demselben „Vordersatz“. (Vgl. Abb. 1, S. 158.)

Es war weiterhin notwendig, sich bei dieser Untersuchung auf jeweils einen musikalischen Parameter zu beschränken, um damit den Einfluß der restlichen Parameter auf die Urteile so weit wie möglich zu eliminieren. Es ist einleuchtend, daß sonst nicht eindeutig festzustellen wäre, ob etwa ein aufgetretener Unterschied zwischen melodischem *Kontrast* und rhythmischer *Ähnlichkeit* auf den Unterschied zwischen den Parametern „Melodik“ und „Rhythmus“, oder auf den Unterschied zwischen den Kategorien *Kontrast* und *Ähnlichkeit* zurückzuführen ist. Aus diesem Grund wurde zunächst nur ein Parameter, die „Melodik“, variiert, während alle anderen Parameter konstant gehalten wurden. Die fünf Beispiele, auf die wir uns im folgenden beziehen, wurden von einer Solo-Violine vorgetragen⁹.

Diese Beispiele, deren „Inhalt“ allein die strukturelle Intention ist, bilden keine Realität ab, sondern sind materialisierte „*musikalische Ideen*“¹⁰. Diese Ideen sind die einzige „Realität“, auf die sich diese Musik bezieht. An dieser Stelle wird deut-

8 Ladislav Kupkovič, der die Musikbeispiele für diese Untersuchung komponierte, danke ich auch an dieser Stelle für seine engagierte Mitarbeit an diesem Projekt.

9 Da eine von uns angestrebte statistische Auswertung (vgl. 4.7) aufgrund von nur fünf Musikbeispielen kaum sinnvoll und möglich wäre, haben wir in dieser Untersuchung auch den Einfluß des Parameters „Klangfarbe“ (nicht aber der anderen Parameter) mitgetestet, indem jedes dieser fünf Beispiele auf sechs unterschiedlichen Instrumenten gespielt wurde. Somit erhielten wir Urteile über $6 \times 5 = 30$ Musikbeispiele, die entweder in Bezug auf die Variable „Parameter“ oder auf die Variable „syntaktische Intention“ vergleichbar sind. Da uns im weiteren nur die Variable „syntaktische Intention“ interessieren wird, greifen wir aus der Gesamtheit aller dreißig Beispiele einen Satz von fünf Beispielen heraus, der die fünf verschiedenen syntaktischen Intentionen bei einem Parameter repräsentiert (vgl. Fußnote 19).

10 E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854 (Reprint Darmstadt 1973), S. 32.

lich, warum wir den mißverständlichen Begriff „Realität“ durch den phänomenologischen Begriff „Intention“ ersetzen¹¹. Denn „Kontrast“ ist weder eine Emotion noch eine außermusikalische Realität, die durch die Musik „vertont“ wäre, sondern eine tektonische Intention oder, wenn man so will, eine Vorstellung, die nur in einem dieser Vorstellung entsprechend geformten Material überhaupt existent werden kann. Dieses geformte Material, etwa unser Beispiel für *Kontrast*, ist die in den Tönen erscheinende Substanz der musikalischen Intention „Kontrast“ und keine bloße Erscheinung eines außermusikalischen Kontrastes, das sein Wesen außerhalb der Musik hätte und in den Tönen bloß erscheinen würde. Die Art aber, wie die Intention „Kontrast“ in dem vorliegenden Beispiel in hörbarer Form erscheint, ist kein materielles Pendant der Intention „Kontrast“ schlechthin, sondern nur eine der unzähligen Möglichkeiten für das musikalische Erscheinen dieser Intention.

4.3 Die Stichprobe

Hundertsechzig Studenten (höhere Semester) der Universität Gießen (je vierzig aus den Fächern Psychologie, Musikpädagogik, Mathematik und Humanmedizin) nahmen an dieser Untersuchung als Probanden (Versuchspersonen = Vpn) teil. Durch die Unterteilung der Vpn in vier Gruppen sollte geprüft werden, ob es in Bezug auf ästhetische Urteilsbildung überhaupt sinnvoll ist, von „den Studenten“ als einer homogenen Population zu sprechen. Die Alternativhypothese lautet: Zwischen Studenten einzelner Fachrichtungen bestehen hinsichtlich ihrer ästhetischen Urteilsbildung statistisch bedeutsame Unterschiede. Wird diese Zusatzhypothese zurückgewiesen, so bedeutet das, daß die nicht zu leugnenden Unterschiede zwischen den nach Studienfächern gruppierten Studenten für ihre ästhetische Einstellung irrelevant seien. Daraus folgt, daß eine Reduktion der Rohdaten (der Einzelurteile), etwa durch die Mittelwertbildung, in diesem Fall ein durchaus legitimes Verfahren ist, da dadurch Information, die in nicht differierenden Einzelurteilen ohnehin nicht enthalten ist, auch nicht verloren gehen kann.

4.4 Der Versuchsplan

Die Prüfung der Hypothesen erfolgt wegen der soeben aufgestellten Zusatzhypothese (4.3) nach einem zweifaktoriellen Versuchsplan: Den ersten Faktor bilden die fünf Stufen der unabhängigen Variablen „strukturelle Intention“ (dargestellt durch fünf Musikbeispiele); der zweite Faktor wird durch die vier Stufen der unabhängigen Variablen „Fachzugehörigkeit“ besetzt (vier Vpn-Gruppen). Die „ästhetische Wertung“ der fünf Musikbeispiele durch die 160 Vpn, die Größe, um die es in dieser Untersuchung eigentlich geht, wird als die abhängige Variable dieses Experiments betrachtet.

¹¹ Auf die Tatsache, daß „Musik ein Zeichen für intentionale Momente ist“ wies C. Dahlhaus hin (C. Dahlhaus, *Fragmente zur musikalischen Hermeneutik*, in: ders. [Hrsg.], *Musikalische Hermeneutik*, Regensburg 1975, S. 171).

4.5 Die Datenerhebung und das Problem des Semantischen Differentials

Die für die Hypothesenprüfung erforderlichen Daten wurden mittels eines für diese Untersuchung entworfenen Semantischen Differentials erhoben: Aus 218 Adjektivpaaren, die in vergleichbaren Untersuchungen ästhetischer Einstellungen in den letzten Jahren erprobt wurden, deren Dimensionszugehörigkeit im konnotativen Raum und deren Diskriminanzeigenschaften bekannt waren, wurde eine Polaritätenliste zusammengestellt, die 30 Adjektivpaare umfaßte. Dabei wurde darauf geachtet, daß Adjektivpaare für alle bekannten und zu erwartenden Dimensionen in diese Liste aufgenommen wurden. Jedes Adjektivpaar bildet die Eckpunkte einer sechsstufigen Skala, von der, in Anlehnung an die allgemeine Praxis, angenommen wird, daß sie Intervallskalencharakter hat.

Trotz aller begründeten Argumente gegen diese zweifellos problematische Methode sowie trotz aller unqualifizierten Vorwürfe gegen das „Polaritätsprofil“ – Vorwürfe, die allenfalls davon zeugen, daß der eigentliche Sinn und Zweck dieser Methode stets verkannt wird – halten wir mit folgender Begründung an ihr fest:

a) Bislang gibt es keine andere Methode, die das Erleben zumindest auf diesem wissenschaftlich diskutablen Niveau zu erfassen vermöchte und nicht zugleich genauso umstritten wäre wie die Methode des Semantischen Differentials.

b) Jede Methode hat Grenzen, die die Grenzen der Erkenntnis schlechthin widerspiegeln und die ihr also nicht als Mangel vorgehalten werden dürfen, deren sich jedoch jeder, der diese Methode anwendet, jederzeit bewußt sein muß, will er nicht unerlaubte Verallgemeinerungen seiner Ergebnisse vornehmen, oder aber – auf der anderen Seite – sich Enttäuschungen aussetzen, die meist die Folge naiver Wissenschaftsgläubigkeit sind. Es ist auch wenig sinnvoll, enttäuschte Erwartungen in ebenso naive „Argumente“ gegen diese Methode schlechthin umzuwandeln, solange man nicht versucht hat, alle ihre Möglichkeiten auszuschöpfen oder sie zu vervollkommen.

c) Niemand behauptet heute im Ernst, daß die Adjektive des Semantischen Differentials den eigentlichen, nunmehr endlich in Worte übersetzten Inhalt der Musik „enthüllten“, oder daß diese Adjektive verbale Äquivalente für das geheimnisvolle Erleben seien. Sie sind nicht mehr als Metaphern, die die nicht verbalisierbare Substanz des Erlebens ästhetischer Phänomene nur insofern umschreiben sollen, als es für eine rationale Diskussion über das Erleben notwendig ist. Wörter aber, die als Assoziationen der erlebten Musik frei zugeordnet werden, sind keine Namen, die die eigentliche musikalische Bedeutung der erlebten Musik bezeichnen würden.

d) Nicht die deskriptive Bedeutung einzelner Adjektive, sondern die Tatsache, daß mit Hilfe dieser Adjektivpaare ein Bezugssystem hergestellt werden kann, in dem sich Erlebensqualitäten als mathematische Größen und Relationen erfassen lassen, ist von entscheidender erkenntnistheoretischer Bedeutung und macht das Wesen dieser Methode aus: Es kommt primär nicht darauf an, ob ein Musikstück als „schön“ oder „häßlich“ erlebt wird – es weiß ohnehin kaum jemand, was „schön“ genau „ist“; sondern es kommt allein darauf an, daß über diesen Prädikator unterschiedliche Erlebensqualitäten und deren Differenzen erfaßt und nachgewiesen werden können, Qualitäten, die sich ohnehin nicht direkt verbal beschreiben, wohl aber

als Relationen, Proportionen und Hierarchien ausdrücken und als solche auch inhaltlich interpretieren lassen. Das Semantische Differential kann also als ein intentionales Relationssystem¹² aufgefaßt werden, das aus Beziehungen zwischen Elementen auf ihr Wesen schließen läßt. Die umstrittenen Adjektive des Semantischen Differentials helfen als Elemente dieses Relationssystems die einzig sinnvoll beantwortbare Frage der Musikpsychologie zu klären, wie Musik erlebt wird bzw. wodurch welches Erleben hervorgerufen wird; sie erheben keinen Anspruch darauf, die prekäre Frage der Ästhetik aufzugreifen, was denn eigentlich das sei, was erlebt wird.

4.6 Die Durchführung des Experiments

Wird das Erleben gerade ästhetischer Objekte zum Gegenstand einer experimentellen Untersuchung gemacht, so tritt das befürchtete Problem des Positionseffektes mit besonderer Dringlichkeit hervor: Es ist einleuchtend, daß etwa unser Beispiel für *Unähnlichkeit* anders erlebt wird, wenn ihm das Beispiel für *Identität* vorangeht, als wenn dieselbe *Unähnlichkeit* nach dem Beispiel für *Zusammenhangslosigkeit* beurteilt wird. Um komparative Urteile dieser Art zu vermeiden und optimale Voraussetzungen dafür zu schaffen, daß abgegebene Urteile sich möglichst auf das jeweilig dargebotene Beispiel und nicht auf dieses Beispiel im Vergleich zu einem anderen bezieht, wurde in diesem Experiment pro Sitzung jeder der vier Vpn-Gruppen nur ein Beispiel zur Beurteilung dargeboten. Der Zeitabstand zwischen der Beurteilung einzelner Beispiele betrug mindestens zwei und höchstens vier Wochen.

4.7 Die statistische Auswertung

Die inhaltliche Interpretation dieses Experiments stützt sich generell auf die ermittelten *Factor-scores*¹³ der Musikbeispiele auf den Faktoren des konnotativen Raumes. Diese Faktoren wurden aus der Interkorrelationsmatrix der nicht gemittelten Einzelurteile der Vpn auf den dreißig Skalen des Differentials extrahiert (R-Analyse). Die Faktorenstruktur, die der gesamten folgenden Interpretation zugrunde liegt, ist die nach Varimax rotierte Struktur der faktorisierten Korrelationsmatrix der 5 x 160 Urteile auf 30 Polaritäten.

Zur Prüfung der Alternativhypothese (4.3) wurde über jede der 30 Skalen zunächst eine ein- und zweifaktorielle Varianzanalyse gerechnet. Um die immerhin möglichen, in den Versuchsplan aber nicht aufgenommenen Indikatoren zu erfassen, nach denen eine Gruppierung der Vpn-Urteile erfolgen könnte, wurden über die 800 Profile der 160 Vpn zusätzlich Cluster-Analysen¹⁴ gerechnet.

12 Näheres zum Problem der Bedeutung relationaler Systeme vgl. bei: W. Stegmüller, *Eine modelltheoretische Präzisierung der Wittgensteinschen Bildtheorie*, in: ders., *Aufsätze zu Kant und Wittgenstein*, Darmstadt 1970, S. 62–76.

13 Zu Factor-scores vgl. H. H. Harman, *Modern Factor Analysis*, Chicago 1967.

14 Zu Cluster Analyse vgl. H. Baumann, *Gruppierung und Klassifikation*, in: W. J. Schraml-H. W. Baumann (Hrsg.), *Klinische Psychologie II*, Bern 1974; H. Späth, *Cluster-Analyse Algorithmen*, München 1975; D. Schlosser, *Einführung in die sozialwissenschaftliche Zusammenhangsanalyse*, Reinbek 1976.

5. Ergebnisse und Diskussion

5.1.1 Die R-Analyse der nicht gemittelten Rohdaten ergab eine prägnante dreidimensionale Faktorenstruktur. Gemäß den höchsten Ladungen der einzelnen Skalen auf den extrahierten Faktoren wurden diese inhaltlich wie folgt interpretiert (Tab. 1):

Faktor	Varianzanteil	Kennworte der Skalen mit höchster Ladung	Inhaltliche Interpretation des Faktors
I	52%	geordnet, zusammenhängend, geschlossen	Dimension der <i>Strukturordnung</i> (= SO)
II	26%	aktiv, drängend, schwungvoll	Dimension der <i>Aktivität</i> (= AK)
III	18%	interessant, ausdrucksvoll, phantasievoll, schön	Dimension der <i>Ästhetischen Wertung</i> (= ÄW)

Tab. 1: Faktorenstruktur der R-Analyse und ihre inhaltliche Interpretation

5.1.2 Dieses Ergebnis bestätigt die Annahme, daß das Erleben der Musikbeispiele – wahrscheinlich auch von Musik überhaupt – weder ein homogener Vorgang noch ein undurchschaubares Konglomerat ist, sondern daß es in seiner Komplexität wohl strukturiert und auf mindestens drei unterschiedliche Grunddimensionen zurückführbar ist. Was im allgemeinen den Namen „Gefühlsurteil“, „Werturteil“ oder „ästhetisches Urteil“ trägt, beruht, genau genommen, auf einem innerlich differenzierten psychischen Vorgang, der aus mehreren Komponenten besteht: aus dem Vollzug der Musik als organisierter Struktur (Effekte auf der Dimension SO), aus dem Erleben der Musik als „Zeitgestalt“ (Effekte auf der Dimension AK)¹⁵ und schließlich aus der eigentlichen wertenden Reaktion, die auf einer psychischen Konfrontation der erlebten Musik mit vorhandenen ästhetischen Erwartungsmustern beruht (Effekte auf der Dimension der ÄW). Daraus ergibt sich, daß sich ästhetische

15 Die Tatsache, daß auch in dieser Untersuchung eine ausgeprägte Aktivitätsdimension extrahiert wurde, obwohl bei den Beispielen weder Rhythmus noch Tempo auf irgendeine Art hervorgehoben worden wären, weist erneut auf die überaus wichtige Rolle des Phänomens Zeit beim Erleben der Musik hin. Eine nähere Analyse des Erlebens auf dieser Dimension (Faktor II) zeigt, daß gerade hier noch Effekte festgestellt werden können, die auf den anderen Dimensionen überhaupt nicht erfaßt wurden; dabei sind diese Effekte weder auf das intendierte Tempo noch auf den Rhythmus der in dieser Hinsicht stets unveränderten Beispiele zurückzuführen. So wird etwa der intendierte strukturelle Unterschied zwischen *Unähnlichkeit* und *Zusammenhangslosigkeit*, der – wie wir in Abb. 5 genau sehen werden – auf den Dimensionen SO und ÄW nur als quantitativer Unterschied wahrgenommen wird, gerade und nur auf der Aktivitätsdimension als eine qualitative Wende erlebt: *Unähnlichkeit* wird genau wie die restlichen Beispiele als mehr oder weniger „passiv“ erlebt, *Zusammenhangslosigkeit* dagegen als eindeutig „aktiv“ (vgl. die Daten in Fußnote 20). Es scheint, als schließe die ansteigende strukturelle Heterogenität von einem gewissen Punkt an in eine neue Aktivitätsqualität um: Chaos wird nicht nur als Zusammenhangslosigkeit erlebt, sondern bewirkt auch plötzliche Aktivierung. Chaos führt genau wie Wiederholung zu demselben negativen Urteil (vgl. 5.6.2; Abb. 5); unterscheidet sich aber von der Wiederholung entscheidend durch das entgegengesetzte Ausmaß an Aktivierung.

Werturteile auf keine mysteriösen Emotionen gründen, sondern daß sie unter anderem mit dem unreflektierten Erleben der Musik als tönend organisierter Struktur in einem Zusammenhang stehen, selbst wenn diese strukturellen Vorgänge im Sachurteil noch nicht reflektiert worden sind. Auch das, was den Gegenstand des Sachurteils bildet, hat als der erlebte Sachverhalt dieses Sachurteils sein psychisches Korrelat, auf das sich das Werturteil bezieht und dessen Existenz durch die Extraktion der SO-Dimension (Faktor I) nachgewiesen worden ist. Die erlebte Struktur der Musik ist ein integraler Bestandteil des Werturteils, gleichviel, ob sie im nachhinein durch das Sachurteil rational begründet wird oder nicht. Auf dem Faktor I, durch den das Erleben der Musik als Strukturordnung erfaßt wurde, wird sozusagen das „erlebte Sachurteil“ erfaßt, eine Reaktion auf die primär strukturellen Vorgänge der Musik, die mit dem ästhetischen Wohlgefallen (Faktor III) nicht identisch ist, wenn es sich auch in beiden Fällen um psychische, also „subjektive“ Qualitäten handelt.

Sachurteile über die Struktur sind, wenn sie ausschließlich rational, durch Analyse, also sozusagen vor dem Erleben gefällt werden, bloß Hypothesen, die nur durch das Erleben der in ihnen behaupteten strukturellen Sachverhalte verifizierbar oder widerlegbar sind. Ob das Sachurteil: „Diese zwei Themen sind beziehungslos“ auch zutrifft, entscheidet sich erst daran, ob diese zwei Themen als beziehungslos erlebt werden oder nicht. Und gerade dieses Erleben ist von den Meßwerten (*Scores*) der Musikbeispiele auf dem Faktor I (Dimension der SO; Abb. 3, S. 159) abzulesen und bestätigt oder widerlegt den Inhalt des analytischen Sachurteils.

Das Zutreffen eines Sachurteils ist auch nicht dadurch zu entscheiden, ob das betreffende Musikstück als „schön“ oder „langweilig“ erlebt wird, denn das auf der Dimension ÄW (Faktor III) extrahierte ästhetische Wohlgefallen ist kein ausreichendes Kriterium für Entscheidungen über das Zutreffen von Behauptungen, die strukturelle Sachverhalte zum Gegenstand haben. Denn das Erleben einer Struktur als „zusammenhängend“ ist noch kein ästhetisches Werturteil, sondern die Voraussetzung dafür; es ist die erlebte Qualität der Struktur als Struktur, die im Sachurteil verbalisiert werden kann, so daß es scheint, als hänge das Werturteil vom Sachurteil ab und nicht vom Erleben des im Sachurteil erfaßten musikalisch-strukturellen Sachverhalts. Andererseits aber schöpft das, was hier als „erlebte Struktur“ bezeichnet wurde, nicht den vollen Umfang des Sachurteils aus, weil Sachurteile auch andere, insbesondere geschichtliche Aspekte des Phänomens Musik reflektieren, Aspekte, die kein ausgeprägtes psychisches Pendant haben und sich, wenn überhaupt, wahrscheinlich als nicht zu spezifizierende Effekte auf der Dimension der ästhetischen Wertung (Faktor III) auswirken.

Bereits an dieser Stelle wird deutlich, daß die ästhetische Urteilsbildung nicht als eine simple und kausale Objekt-Subjekt-Relation zu erklären ist: Das „subjektive“ Werturteil findet zwar nur in der Struktur seine „objektive“ Begründung, sie, die „objektive“ Struktur aber kann erst als eine erlebte, also als eine „subjektivierte“ Struktur zur unmittelbaren „Ursache“ des Werturteils werden. Die erlebte Struktur, die zum festen Bestandteil des Prozesses der ästhetischen Urteilsbildung gehört, wird auch im komplexen Werturteil nicht vollständig sublimiert; wäre das der Fall, so hätte nicht eine Dimension der erlebten SO (Faktor I) mit einem erheblichen

Varianzanteil von 52% extrahiert werden können. Damit zeigt sich also, daß die Struktur kein bloßer Gegenstand „entbehrlicher“ theoretischer Tätigkeit ist, sondern ein integraler und unentbehrlicher Bestandteil des Prozesses ästhetischer Urteilsbildung.

Wir stellten fest, daß die gehörte Musik nicht nur ästhetisch wertende Reaktionen auslöst, sondern daß sie auch als Struktur (und Aktivierung) erlebt wird. Offen bleibt bislang die brisante Frage, ob ein immer wieder vermuteter Zusammenhang zwischen der erlebten Strukturordnung (Dimension SO) und dem ästhetischen Urteil (Dimension ÄW) auch nachgewiesen werden kann, und welcher Art er ist (vgl. 5.6.1).

5.2.1 Die varianzanalytische Prüfung der Urteilsunterschiede auf den einzelnen Skalen (Prüfung der Zusatzhypothese 4.3) ergab innerhalb der vier Vpn-Gruppen keine signifikanten Unterschiede auf den Skalen der Dimensionen SO und ÄW. Lediglich einige Skalen der Aktivitätsdimension (Faktor II), vor allem die Skala „drängend-behaglich“, wies bei $p < 0,01$ erhebliche Diskriminanzeffekte auf. Die zweifaktorielle Varianzanalyse ergab selbst bei einer Irrtumswahrscheinlichkeit von $p = 0,05$ ($df = 39/4$) keine Effekte der Vpn-Gruppen; hingegen waren die Effekte der fünf Musikbeispiele stets hoch signifikant ($p < 0,01$). Die zu erwartenden Wechselwirkungen zwischen Vpn und den Musikstücken traten nicht nur auf den Aktivitätsskalen auf, sondern insbesondere auf allen Skalen der ästhetischen Wertung.

5.2.2 Dieses Ergebnis besagt zunächst, daß der Einfluß der intendierten strukturellen Unterschiede zwischen den fünf Musikbeispielen auf das differenzierte Erleben stärker ist als der Einfluß der unleugbaren Unterschiede zwischen einzelnen Vpn oder zwischen den vier Vpn-Gruppen. Eine zusätzliche Prüfung gegen den Zufall (Scheffé-Test) hat ergeben, daß die an einigen Skalen aufgetretenen Unterschiede zwischen den vier Vpn-Gruppen zufällig sind, so daß hieraus nicht auf einen systematischen Einfluß eines in dem Versuchsplan nicht aufgenommenen Indikators (etwa eines sozial- oder persönlichkeitsbedingten) zu schließen ist. Dennoch ist den aufgetretenen Interaktionen zu entnehmen, daß die Studienfachzugehörigkeit zwar keinen entscheidenden Einfluß auf die Urteilsbildung ausübt, jedoch gerade auf die ästhetische Stellungnahme nicht ohne Einfluß ist. Es liegt aber außerhalb der Möglichkeiten dieses Versuchsplanes, dieser Frage näher nachzugehen. Bevor wir jedoch die Zusatzhypothese endgültig verwerfen, wollen wir sie gerade wegen der hier vorgefundenen Wechselwirkungen einem weiteren Test unterziehen.

5.3.1 Eine Clusteranalyse des gesamten Datenmaterials (24.000 Einzelurteile der 160 Vpn über fünf Musikstücke auf 30 Skalen) bestätigte erneut das Ergebnis der Varianzanalysen. Mit Ausnahme der Aktivitätsskalen konnte an allen weiteren Skalen keine andere systematische Tendenz zur Gruppenbildung der Vpn festgestellt werden, außer der erwarteten Gruppenbildung nach den fünf Musikbeispielen. Der Indikator der Studienfachzugehörigkeit erwies sich erneut als nicht ausreichend trennungswirksam. Hingegen wurde insbesondere bei Polaritäten der Dimensionen SO und ÄW eine eindeutige Gruppierung der Urteile nach den fünf Beispielen ermittelt. Die mit Hilfe des Scheffé-Tests geprüften multiplen Unterschiede zwischen den

so entstandenen fünf Gruppen erwiesen sich auf dem 5%-Niveau insgesamt als noch signifikant. 87% aller Vpn bildeten, ungeachtet ihrer Fachzugehörigkeit oder anderer Kriterien, bezüglich der Merkmale „interessant“, „phantasievoll“, „geordnet“ und „zusammenhängend“ homogene und voneinander scharf getrennte Cluster.

5.3.2 Aufgrund der Ergebnisse in 5.2.1 und 5.3.1 kann die Zusatzhypothese über einen möglichen Einfluß der Variablen „Studienfachzugehörigkeit“ auf die Beurteilung der dargebotenen Musikbeispiele mit ausreichender Wahrscheinlichkeit zurückgewiesen werden. Allein die intendierten und erlebten strukturellen Unterschiede der Musik erwiesen sich eindeutig als das maßgebende Kriterium für unterschiedliche Urteile. Dieses Ergebnis besagt natürlich nicht, daß es keine sozial-, psychologisch-, geographisch- oder altersbedingten Unterschiede zwischen Studenten gibt; es besagt nur, daß in der vorliegenden Untersuchung diese Indikatoren keinen entscheidenden Einfluß auf die ästhetische Urteilsbildung haben.

Dieses Ergebnis erlaubt es uns, das umfangreiche Datenmaterial zu reduzieren, ohne daß dabei die Gefahr bestünde, durch die im weiteren vorgenommene Mittelwertbildung wesentliche Information zu verlieren. Wenn die Urteilsunterschiede zwischen den Vpn innerhalb jedes Musikbeispiels nicht bedeutend differieren, so können sie für jedes dieser Beispiele auch gemittelt werden. Diese Mittelwerte werden von uns als Kennwerte des Erlebens eines jeden der fünf Beispiele aufgefaßt. Dieses mathematisch hergestellte „durchschnittliche“ Erleben ist insofern keine Fiktion, als wir soeben nachgewiesen haben, daß die Einzelurteile, die gemittelt wurden, voneinander kaum abweichen und daß die festgestellten Abweichungen allein durch die Unterschiede zwischen den fünf Musikbeispielen bedingt sind. An Stelle von 24.000 Rohdaten können wir bei der gesamten folgenden Dateninterpretation von nur fünf Scores der pro Musikstück gemittelten Einzelurteile auf drei Dimensionen, also insgesamt von nur 15 Daten, ausgehen.

5.4.1 Abb. 2 (S. 159) gibt die Scores der Urteile über die fünf Beispiele auf der Dimension ÄW (Faktor III der R-Analyse; vgl. oben Tab. 1) wieder. Die Signifikanz der nach *face evidence* anzunehmenden Unterschiede wurde über die Prüfung der Mittelwertsdifferenzen (t-Test) auf den entsprechenden Skalen bei $p < 0,01$ bestätigt.

5.4.2 Auf den ersten Blick erscheint dieses Ergebnis als eine mit viel empirischem Aufwand durchgeführte Bestätigung der eigentlich trivialen Tatsache, daß unterschiedliche Musik auch unterschiedliches Wohlgefallen auslöst. Diese Feststellung verliert aber an Trivialität, wenn man bedenkt, daß die Alltagssprache, in der ästhetische Urteile in der Regel abgefaßt werden, über keine Möglichkeit verfügt, auch nur die hier erfaßten fünf unterschiedlichen Urteile überhaupt auszudrücken, geschweige denn eine wissenschaftlich verbindliche Basis dafür zu bieten, die Unterschiede zwischen solchen, meist metaphorisch abgefaßten Urteilen zu überprüfen. Die Flucht zu der Floskel „*de gustibus non est disputandum*“ ist kein bloßes Zeichen der Verlegenheit, sondern eine Notwendigkeit, hinter der sich die Erkenntnis verbirgt, daß man über alltagssprachlich formulierte Geschmacksurteile keinen wissenschaftlichen Disput führen kann, der durch rationale Argumente entscheidbar wäre. Das Problem des ästhetischen Werturteils, insbesondere das seiner psychischen

Komponente, erweist sich aufgrund dieses (in Abb. 2 dargestellten) Befundes erneut als ein Problem der Sprache über Urteile dieser Art (vgl. auch unter 2.3): Die Grenzen der Sprache drohen zu Grenzen der Sache selbst zu werden, nur weil die Sache, die psychische Komponente des Urteils nämlich, sich dem sprachlichen Zugang entzieht.

Aus Abb. 2 geht unter anderem deutlich hervor, daß das ästhetische Urteil zwischen drei Arten von musikalischen Zusammenhängen: *Kontrast*, *Unähnlichkeit* und *Zusammenhangslosigkeit* eindeutig unterscheidet. In der Tat gibt es also musikalische *Unähnlichkeit*, die anders als *Zusammenhangslosigkeit* gewertet wird und die weniger gefällt als etwa *Kontrast*. In der Sprache der musikalischen Analyse werden diese – wie hier gezeigt wurde – voneinander abweichenden Wahrnehmungsqualitäten sorglos unter die Vokabel „Kontrast“ subsumiert, und in der Sprache der Ästhetik werden ihnen diverse Schattierungen von unspezifischen und zu allgemeinen Prädikatoren wie „schön“, „interessant“ oder „gut“ zugeordnet, Prädikatoren, von denen man nie genau weiß, ob und wie sie sich tatsächlich unterscheiden. Aus Abbildung 2 ist dagegen genau abzulesen, daß das Wohlgefallen von *Identität* bis zu *Kontrast* in der Tat fast kontinuierlich steigt und von hier aus in genau entgegengesetzter Richtung abnimmt; daß etwa *Identität* fast genauso negativ bewertet wird wie *Zusammenhangslosigkeit* (näheres dazu vgl. unter 5.6.2); und daß unterschiedliche Strukturen in der Tat unterschiedlich erlebt und gewertet werden.

Das allerwichtigste Ergebnis dieser Datenanalyse ist jedoch darin zu sehen, daß nunmehr die zumindest statistisch erhärtete Gewißheit besteht, daß unsere Behauptungen, die – wie man so oft hört –, „ohnehin schon längst bekannt sind“, tatsächlich zutreffen; ja mehr, daß sie durch rational widerlegbare Argumente gestützt sind und jeden endlosen und notwendigerweise ausweglosen axiologischen Disput entscheidbar machen.

Natürlich wissen wir auch jetzt nicht, was genau der Wert von 0,36 für *Ähnlichkeit* „ist“ oder was er „bezeichnet“. Wir können aber mittels dieser Zahl gewiß Genaueres und Verbindlicheres über *Ähnlichkeit* erfahren als durch noch so wirksam scheinende sprachliche Ausdrücke wie „ist stinklangweilig“, „es geht nicht los“, „kaputte Musik“ oder „es gefällt mir mehr als das andere“. Wir können nämlich eine genaue Relation und Distanz des Wertes 0,36 zu den Scores anderer Beispiele angeben¹⁶, daraus differentiell auf die qualitative Eigenart dieses Urteils schließen und die Richtungen und Tendenzen dieser Urteilsunterschiede inhaltlich interpretieren. Weiterhin können wir mit Sicherheit von tatsächlich unterschiedlichen Wertungen sprechen und behaupten, daß diese Unterschiede nicht zufällig, willkürlich und nur vom Subjekt abhängig sind, sondern, daß sie, weil sie systematisch sind, mit

¹⁶ Auch Relationen, etwa numerische, die nichts bezeichnen, bedeuten etwas; sie haben die Bedeutung eben dieser Relationen. Sie haben mit sprachlichen Metaphern gemeinsam, daß sie verbal nicht näher zu explizieren sind, sie unterscheiden sich aber von sprachlichen Metaphern dadurch, daß sie wissenschaftlich kontrollierbar sind. Sie sagen nicht, „was“ das Urteil bezeichnet, sondern sagen genauer als alle Wörter der Wortsprache, „wie“ das Urteil im Vergleich zu anderen ist. Die Zahlen, die wir hier interpretieren, geben genau definierte und identifizierbare Punkte in einem relationalen System an, dessen Eckwerte durch das maximale Wohlgefallen und maximale Mißfallen bestimmt sind.

etwas anderem zusammenhängen müssen. Das „etwas“ werden wir unter 5.6.2 genau zu bestimmen versuchen.

5.5.1 Abb. 3 (S. 159) zeigt, wie unterschiedlich die fünf Beispiele auf der Dimension der Strukturordnung (Faktor I) erlebt wurden. Stellvertretend für die Scores dieser Beispiele seien hier die über Vpn gemittelten Urteile pro Musikstück angegeben, wie sie auf der Skala „geordnet-durcheinander“, die für diese Dimension repräsentativ ist, erhoben wurden. Diese Unterschiede zwischen dem Erleben der fünf Musikbeispiele sind auf dem 1%-Niveau signifikant.

5.5.2 Der auffallende Befund, daß die fünf musikalisch relativ homogenen Beispiele (keine rhythmischen und harmonischen Unterschiede zwischen den einzelnen Beispielen; alle wurden von demselben Instrument in unverändertem Tempo vorgetragen; alle schrieb derselbe Komponist im gleichen „Stil“, und alle gehören derselben „Gattung“ an) auch auf der Dimension SO unerwartet stark differieren, kann nur folgendermaßen erklärt werden: Das Erleben der Musik ist nicht nur viel reichhaltiger und differenzierter als die Sprache, die dieses Erleben zu erfassen versucht, sondern durch die ästhetische Wahrnehmung werden auch Vorgänge struktureller Art als solche verarbeitet, selbst wenn sie in dem abschließenden Werturteil kaum gesondert in Erscheinung treten.

Selbst von einem Experten ist kaum anzunehmen, daß er in der Lage wäre, die fünf unterschiedlichen strukturellen Qualitäten dieser Beispiele, die er bestimmt bemerken würde, genau, d. h. der Intention entsprechend, zu erkennen und zu klassifizieren. Dagegen ergab die Analyse des Erlebens dieser Beispiele, daß sogar musikalische Laien, denen nicht einmal angedeutet wurde, daß sie ihre Aufmerksamkeit auf die Struktur lenken sollten, die intendierten strukturellen „Eigenschaften“ dieser Beispiele genau vollzogen haben und sie der Intention entsprechend, also in Bezug auf das Merkmal „Strukturordnung“ genau klassifiziert und systematisiert haben, ohne dabei gewußt zu haben, was das eine oder das andere Beispiel „meint“. Diese affektive Klassifikation erfolgte ohne jede analytisch-kognitive Reflexion über die Struktur.

Abb. 4 (S. 160) zeigt, daß die Vpn die strukturelle Intention in der Tat adäquat vollzogen haben. Intendiert war ein stufenartig sich verringernder Zusammenhalt zwischen Vorder- und Nachsatz einer Periode (x). In der Hypothese 3.4 haben wir behauptet, daß Musik primär strukturelle Intentionen vermittelt. Trifft die Hypothese zu, so muß eine Entsprechung zwischen dem intendierten (x) und erlebten (y) Rückgang an Homogenität der Perioden nachgewiesen werden. Diese Entsprechung gilt dann als bestätigt, wenn die Meßwerte des erlebten Zusammenhaltes (y) eine Rangfolge bilden, die der Rangfolge der intendierten Kategorien (x) entspricht. Nur wenn dieser Nachweis erbracht werden kann, ist die phänomenologische Behauptung sinnvoll, der Sinn etwa des Beispiels *Kontrast* sei die als Kontrast erlebte Musik dieses Beispiels. Trägt man die Scores der fünf Beispiele an der Dimension SO (die inhaltlich durch den Gegensatz „Ordnung-Chaos“ veranschaulicht werden kann) auf die Achse y auf und versucht man, den Zusammenhang zwischen intendiertem (x) und erlebtem (y) Zusammenhalt der Perioden herzustellen, so ist aus dem Zusammenhang, den diese zwei Größen bilden (durchgezogene Linie) abzulesen, daß der erlebte Rückgang an Strukturordnung (y) in der Grundtendenz und insbesondere in

der Rangfolge dem intendierten Rückgang an Homogenität (x) entspricht. Somit gilt die Hypothese 3.4 als bestätigt: Der musikalische Sinn dieser Beispiele ist primär durch die musikalisch-strukturelle Intention gegeben, und der durch diese Musik vermittelte „Inhalt“ ist nichts anderes als diese Intention selbst, die adäquat erlebt wurde¹⁷.

Dadurch wurde auch ein ausreichender Nachweis dafür erbracht, daß die materielle Struktur sich weder im komplexen Erleben auflöst noch das ausschließliche Objekt rationaler Analyse, also des Sachurteils, ist, sondern daß sie in erster Linie als struktureller Vorgang nachvollzogen wird¹⁸. Wenn *Unähnlichkeit* chaotischer erlebt wird als *Kontrast*, jedoch weniger chaotisch als *Zusammenhangslosigkeit* (vgl. Abb. 3), wenn eine Materialbeziehung, die diese „Eigenschaft“, also die Intention *Unähnlichkeit* musikalisch verwirklichen soll, genau als *Unähnlichkeit* erlebt wird, so wird dadurch deutlich, daß die strukturelle Basis der Musik nicht nur durch kognitiv-analytische Akte erschlossen werden kann, sondern daß sie beim Hören als solche immer erlebt wird, selbst wenn sie durch das Sachurteil noch nicht reflektiert worden war. Die signifikanten Unterschiede beim Erleben der tektonischen Komponente dieser fünf Beispiele zeigen eindeutig, daß das Erleben dieser Stücke sich auf ihr Erleben als Struktur stützt und daß dieses Erleben, ein psychisches Phänomen also, der unerläßliche Bestandteil des Prozesses ästhetischer Urteilsbildung ist. Nicht also die undurchschaubaren Gefühle, unergründlichen „Inhalte“ und verschwommenen „Ausdrucksqualitäten“, die alle unleugbar das Hören der Musik mitbegleiten, sind die „Ursachen“ von ästhetischen Werturteilen; vielmehr trifft genau das Gegen-

17 Die so unermüdlich gesuchten Inhalte der Musik, von denen man immer wieder annimmt, sie seien durch Töne „dargestellt“, „abgebildet“, „ausgedrückt“ oder „vertont“ – die Alternative dazu ist die Ansicht, Musik sei bloß „inhaltlose Form“ –, sind also keine realen oder idealen Entitäten, die außerhalb der Musik stünden, sondern primär strukturelle Intentionen, die nur in den Tönen wahrnehmbar, also existent werden können und deren Substanz eine Vorstellung, eine Intention ist, die selbst das Wesen bildet, das in den tönenden Gestalten erscheint. Wenn die tönende Gestalt die einzige Existenzform musikalischer Intentionen ist, so folgt daraus, daß es keine intentionslose Form (Gestalt) je geben kann, weil sie immer – um mit Hanslick zu sprechen – eine realisierte „musikalische Idee“ ist. Eine Tongestalt könnte keine Gestalt werden, wenn ihr nicht die Intention zugrunde gelegen hätte, eine Gestalt sein zu wollen. Denn Musik ist kein toter Klangstoff, der erst mit etwas in Verbindung gebracht werden muß, damit er einen Sinn erlangt, sondern hat immer einen Sinn, den Sinn der Intention, die hier erst sinnlich wahrnehmbar wird. Der phänomenologische Ansatz bietet eben eine Methode, gerade diesen Sinn durch die Analyse des Erlebens als den Sinn der erlebten und nicht restlos in Wörter übersetzbaren Intention zu erfassen: Wenn Musik nicht inhaltslose Form sein kann, weil in ihr immer eine Intention erscheint, dann ist die Form genau dasjenige Phänomen, das einzig über diese Intention Auskunft geben kann. Sie gibt aber diese Auskunft nicht aus sich selbst, sondern nur als erlebte Form. Erst hier wird die Form als etwas, nämlich als Intention erlebt. Um aber als etwas erlebt werden zu können, muß die Intention als Form erscheinen, und wenn sie als Form erscheint, so ist die erscheinende Intention der Inhalt der erlebten Form. Form ist also keine Oberfläche, sondern Substanz, genauer: sie ist die Erscheinung einer musikalischen und nicht einer außermusikalischen Idee.

18 Der Leser hat gewiß bemerkt, daß überall, wo sich das Wort „Verstehen“ aufdrängt, konsequent von „Vollzug“ gesprochen wird. Eine theoretische und experimentelle Begründung des Unterschiedes zwischen diesen beiden Begriffen bildet den weiteren Teil des eingangs erwähnten Forschungsprojektes und wird an anderer Stelle veröffentlicht werden.

teil zu: Die psychologisch erschließbare Basis solcher Werturteile ist allein im Vollzug der strukturellen Beschaffenheit der Musik zu suchen, einem Vollzug, der sekundär auch unspezifische Gefühle auslösen kann.

5.6.1 Der Antwort auf die entscheidende Frage nach dem Zusammenhang zwischen Sach- und Werturteil muß eine terminologische Unterscheidung vorangehen, für die wir im Laufe der bisher erfolgten Untersuchung genügend Argumente gefunden zu haben glauben: Wir unterscheiden zwischen Sachurteil einerseits, und dem erlebten strukturellen Sachverhalt des Sachurteils andererseits. Sachurteile lassen sich als Produkte theoretischer Reflexion definieren, die mehr als nur die strukturelle Beschaffenheit des Materials zum Objekt der Reflexion haben; sie sind nicht mit Aussagen einer bloßen Strukturanalyse gleichzusetzen. Die „erlebte Struktur“ dagegen wird als ein ausschließlich psychischer Vollzug der strukturellen Vorgänge der Musik aufgefaßt und als eine unmittelbare Reaktion auf die strukturelle Komponente der gehörten Musik verstanden.

Somit kann die allgemeine Frage nach dem Zusammenhang zwischen Sach- und Werturteil zu einer psychologisch operationalisierbaren Frage danach umgewandelt werden, was eigentlich dasjenige sei, worauf sich das Gefühlsurteil unmittelbar bezieht. Unsere Hypothese lautet, es sei die erlebte Struktur, die ihrerseits nichts anderes ist als die vollzogene Intention selbst.

Diese Hypothese läßt sich dadurch prüfen, indem man das bislang künstlich in einzelne Dimensionen (Faktoren) zerlegte Erleben im Koordinatensystem aller Dimensionen darstellt und nach möglichen Zusammenhängen zwischen diesen sucht¹⁹. In Abb. 5 (S. 160) sind zunächst die bereits diskutierten Scores der Urteile auf der Dimension SO (Faktor I) und ÄW (Faktor III) dargestellt²⁰.

19 Dem sich geradezu anbietenden Einwand, man könne doch nicht Zusammenhänge zwischen Faktoren suchen, weil Faktoren mathematisch gerade dadurch definiert sind, daß sie voneinander unabhängig sind und sein müssen, ist, ohne ausführlich auf die mathematischen Aspekte dieses Verfahrens einzugehen, aus einer pragmatischen Position wie folgt zu entgegnen: Es ist durchaus legitim, aus einer Stichprobe von dreißig Musikbeispielen (vgl. Fußnote 9), deren Factor-scores miteinander in Zusammenhang setzen zu wollen unsinnig wäre, Unterstichproben zu bilden (in unserem Fall mit fünf Scores) und zu prüfen, ob aus dem Anteil dieser Unterstichprobe an der Gesamtvarianz auf mögliche Zusammenhänge zwischen den auf einzelne Faktoren zerlegten Teilvarianzen geschlossen werden kann. Ein Zusammenhang zwischen fünf von dreißig Scores kann durchaus bestehen, auch wenn ein Zusammenhang zwischen allen dreißig Scores geradezu absurd wäre. Man muß dabei nur wissen, daß es keine statistisch relevante Möglichkeit gibt, solche Zusammenhänge gegen den Zufall zu überprüfen und daß der als Faktum angenommene R-Raum der fünf Beispiele in Wirklichkeit der R-Raum aller dreißig Beispiele ist, so daß die beiden R-Räume mit Sicherheit nicht identisch, sondern bestenfalls nur analog sind. Trotz dieser Bedenken wagen wir die folgende, mathematisch nicht unanfechtbare und statistisch nicht gerade eleganteste Interpretation, weil sie inhaltlich überzeugend und inhaltlich widerlegbar ist.

20 Da wir aus Platzgründen auf die inhaltliche Interpretation der Effekte auf der Aktivitätsdimension verzichten und auf die zweifellos aufschlußreichen Zusammenhänge zwischen Werturteil und Aktivität bzw. zwischen Aktivität, Strukturordnung und Wertung nicht näher eingehen, geben wir an dieser Stelle die Werte der Factor-scores dieser fünf Beispiele auf allen drei Dimensionen der R-Analyse wieder, um es dem Leser, der sich für Fragen dieser Art näher inter-

5.6.2 Abb. 5 zeigt einen typischen kurvilinearen (metaphorisch auch parabelartig oder „U-förmig“ genannten) Zusammenhang zwischen dem fast kontinuierlichen Rückgang der erlebten Strukturordnung (Faktor I)²¹ und den zu- bzw. abnehmenden Werten für das ästhetische Wohlgefallen (Faktor III). Die quasi-direkte Proportionalität zwischen diesen beiden Variablen erreicht bei der Kategorie *Kontrast* einen Wendepunkt: Hier kehrt sich diese Tendenz ins Gegenteil um: jede über Kontrast hinaus steigende Mannigfaltigkeit bewirkt zunehmend negative Werturteile.

Wenn mit dem Rückgang an steriler Homogenität das ästhetische Wohlgefallen zunächst ansteigt, von einem gewissen Grad materieller Mannigfaltigkeit an jedoch wieder abnimmt, so liegen die Gründe dafür höchst wahrscheinlich darin, daß ästhetische Urteile nicht nur von strukturellen, sondern primär von inhaltlich-ästhetischen Aspekten der erlebten Struktur abhängig sind. Einfacher gesagt, nicht nur der Grad des Zusammenhaltes einer Struktur, sondern auch ihr ästhetischer Sinn und ihre ästhetische Funktion entscheiden darüber, inwieweit diese Struktur gefällt oder nicht gefällt. Und gerade an dieser Stelle wird der scheinbar einfache Zusammenhang zwischen Struktur und Wertung selbst zum Problem, ohne daß er sich dabei als Zusammenhang auflöst: er wird nur komplizierter, weil er nicht nur ein psychologisches, sondern in erster Linie ein ästhetisches Problem ist. Der unmittelbaren Abhängigkeit des Werturteils von der Strukturorganisation wurde in diesem Experiment gerade dort eine Grenze gesetzt, wo die zunehmende Heterogenität des Materials durch psychische Mechanismen und ästhetische Dispositionen des Subjekts nicht mehr zu einer ästhetisch sinnvollen²² Einheit integriert werden konnte. Diese Grenze wurde in unserem Fall bei einem musikalischen Zusammenhang gefunden, der als *Kontrast* intendiert und als solcher wahrgenommen wurde. Jeder weitere Anstieg der Heterogenität, der über diese Beziehung hinausgeht, führt deswegen zu zunehmend negativen Urteilen, weil der ästhetische Sinn solcher Beziehungen, gemessen an bestimmten ästhetischen Erwartungsmustern, als zunehmend „sinnloser“ erlebt wird.

essiert, zu ermöglichen, an Hand dieser Daten unsere Ausführungen im Hinblick auf den Problembereich „Aktivität“ selbst zu ergänzen:

	Strukturordnung	Aktivität	Ästhetische Wertung
<i>Identität</i>	1,23	- 1,32	- 1,27
<i>Ähnlichkeit</i>	0,83	- 1,57	0,36
<i>Kontrast</i>	0,34	- 1,19	2,72
<i>Unähnlichkeit</i>	- 0,04	- 1,13	0,92
<i>Zusammenhangslosigkeit</i>	- 0,64	0,64	- 1,15

21 Vgl. die Daten in Fußnote 20.

22 Was ästhetisch sinnvoll ist, hängt vom ästhetischen Ideal und von ästhetischen Dispositionen eines jeden Kollektivs ab, das sich in einem längeren Zeitraum und unter bestimmten soziokulturellen Bedingungen entwickelt hat. Damit ist auch gesagt, daß es weder ein allgemein verbindliches ästhetisches Ideal gibt noch jemals ein festes Kriterium oder eine sichere Norm dafür geben kann, was ästhetisch sinnvoll ist. Auch der „Punkt“, bei dem in diesem Experiment die positive Tendenz des Werturteils in eine negative umschlägt und der hier bei der Kategorie *Kontrast* gefunden wurde, ist keine anthropologische Konstante, sondern eine psychisch getragene ästhetische Konvention, die als solche interkulturell variabel ist.

Bemerkenswert ist ferner auch die Tatsache, daß eine sterile Wiederholung (*Identität*) fast genauso negativ bewertet wird wie eine lose Aneinanderreihung zusammenhangsloser Strukturen (*Zusammenhangslosigkeit*); gleichzeitig wird aber der strukturelle Gegensatz zwischen diesen beiden Beispielen als krass erlebt (vgl. die Scores auf Faktor I in Abb. 5). Dieses Ergebnis bestätigt zwar die Morris'sche Hypothese (3.3; vgl. S. 141 f.), indem es zeigt, daß das ästhetische Urteil mit dem musikalischen Sinn untrennbar zusammenhängt, ergänzt sie jedoch dahingehend, daß Urteil und Sinn nicht identisch sind: Wiederholung und Chaos sind ästhetisch nicht dasselbe, auch wenn ihre ästhetische Wertung fast gleich ist. Andererseits weist diese quantitativ nachgewiesene Übereinstimmung der beiden Urteile darauf hin, daß der nicht zu leugnende Zusammenhang zwischen erlebter Struktur und Werturteil kein direkter ist, sondern durch regulative Kategorien des ästhetischen Bewußtseins vermittelt wird: Beständen zwischen der erlebten Struktur und dem Wohlgefallen unmittelbare oder kausale Abhängigkeiten, so hätten die Urteile über diese zwei so entgegengesetzten Strukturen nicht so ähnlich ausfallen können. Daß sie dennoch fast gleich sind, besagt, daß im ästhetischen Werturteil nicht nur die Tektonik einer Struktur, sondern auch ihr ästhetischer Sinn zum Tragen kommt. Die Morris'sche Hypothese, Bedeutungen ästhetischer Gebilde seien ästhetische Werte, wird durch dieses Ergebnis auf eine paradoxe Weise gestützt, indem es darauf hinweist, daß Bedeutung und Wert nicht identisch sind, sondern gerade dadurch miteinander untrennbar verknüpft sind, daß sie voneinander abhängen.

Der hier diskutierte Befund, der zunächst nichts anderes als den Riemannschen Topos „Kontrast verbindet, Wiederholung trennt“ zu belegen scheint, gibt darüber hinaus eine empirisch gesicherte Antwort auf die triviale Frage, warum das so ist. „Kontrast“ verbindet deshalb, weil er nachweislich als der optimale Grad an erlebter Einheit in Mannigfaltigkeit empfunden wird, und gerade weil er diesen optimalen Ausgleich der erlebten Gegensätze zwischen Ordnung und Chaos darstellt, gefällt er auch am meisten. Das Wohlgefallen – dessen „Inhalt“ wir auch jetzt nicht kennen, dessen Ursachen aber allmählich immer greifbarer werden – wandelt sich von einem verschwommenen Substanzbegriff zu einem Funktionsbegriff, der sich auf die strukturelle Beschaffenheit des Materials, genauer, auf den Grad des inneren Zusammenhalts der Struktur bezieht. Spätestens hier wird deutlich, daß das Werturteil nicht auf Gefühlen gründet, sondern, daß Gefühle eine Konsequenz der erlebten Struktur sind: Auch das unerträglichste musikalische Chaos, das zweifellos eine spontane affektive Ablehnung auslöst und das mißfällt, ist zunächst ein materielles Chaos, das als Chaos erlebt wird und eben als Chaos nicht gefällt. Abb. 5 zeigt eindeutig, daß das ästhetische Wohlgefallen sich immer auf einen erlebten strukturellen Vorgang stützt, auch wenn es für sein Zustandekommen fast nie der theoretischen Reflexion darüber bedarf, worauf es gründet.

Daraus, daß das ästhetische Werturteil sich primär auf die intendierte und erlebte Konstruktion bezieht, die gerade erst durch das Erleben der Urteilskraft zugänglich gemacht wird, folgt nicht, daß Werturteile auf Sachurteilen beruhen, denn Sachurteile sind verbale Ausdrücke, die das konstituierende Moment des Werturteils reflektieren und meist nachträglich zu begründen und zu erklären versuchen, jedoch keineswegs stützen oder auslösen. Das psychologisch Faßbare eines jeden Wertur-

teils stützt sich auf einen erlebten strukturellen Sachverhalt, und nicht auf das Sachurteil, welches ihn beschreibt.

Die Unterscheidung zwischen *Sachurteil* und *erlebtem Sachverhalt des Sachurteils* ist kein bloßes Produkt terminologischer Spitzfindigkeit, sondern eine empirisch begründete Tatsache, die die scheinbar unüberbrückbare Kluft zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Rationalität und Gefühl, zwischen Verstehen und Vollzug gerade durch diese konsequente Unterscheidung zu überwinden hilft: Sie zeigt, daß das, was dem „objektiven“ Sachurteil zugänglich ist, als „subjektive“ Tatsache erlebt werden muß, wenn ein „subjektives“ Werturteil überhaupt ausgelöst werden soll, ein Werturteil, das aber der gleichen rationalen, also „objektiven“ Reflexion sich öffnet, wenn dafür entsprechende Methoden gefunden werden. Diese Untersuchung war ein Versuch einer solchen Methode der „Objektivierung“ des beargwöhnten „subjektiven“ Gefühlsurteils.

6. Zusammenfassung

Eine syntaktische Intention wurde in fünf Musikbeispielen systematisch variiert; das Erleben dieser Musikbeispiele wurde bei 160 Probanden untersucht. Es ergaben sich signifikante Effekte auf drei Dimensionen: *Strukturordnung*, *Aktivität* und *Ästhetische Wertung*. Zwischen den Vpn konnten keine signifikanten Unterschiede im Hinblick auf die ästhetische Urteilsbildung festgestellt werden. Dagegen wurden signifikante Urteilsunterschiede zwischen allen Musikstücken auf allen Dimensionen nachgewiesen. Zwischen der intendierten Zunahme der strukturellen Heterogenität und der erlebten strukturellen Mannigfaltigkeit der Beispiele wurde eine eindeutige Entsprechung festgestellt. Zwischen der kontinuierlich steigenden strukturellen Mannigfaltigkeit der Beispiele und dem ästhetischen Wohlgefallen ergab sich dagegen ein kurvilinearere Zusammenhang mit dem Wendepunkt bei der syntaktischen Kategorie *Kontrast*. Somit wurde die zentrale Hypothese bestätigt, daß Werturteile von den erlebten strukturellen Vorgängen abhängen. Diese Abhängigkeit ist jedoch keine lineare und kausale, weil sie durch den inhaltlichen Aspekt der gehörten Strukturen wesentlich mitgeprägt wird. Der Zusammenhang zwischen ästhetischem Sinn und ästhetischem Wert wurde bestätigt; die Behauptung, beide seien identisch, wurde widerlegt. Der psychologisch greifbare Aspekt des Werturteils steht nicht mit dem rationalen Sachurteil, sondern mit dem Erleben des strukturellen Aspekts der Musik in engem Zusammenhang und setzt das Vorhandensein eines rationalen analytischen Sachurteils nicht voraus. Daß die Musik auch als ein struktureller Vorgang, der das Werturteil maßgebend prägt, erlebt wird, wurde durch Extraktion der Dimension der *Strukturordnung* nachgewiesen.

Abb. 1

The diagram illustrates musical structure and aesthetic judgment. It features a musical score with two main sections: **VORDERSATZ** (Antecedent) and **NACHSÄTZE** (Consequent). The **VORDERSATZ** section is marked *Non troppo* and contains a single staff of music. The **NACHSÄTZE** section consists of five staves of music. Below the score, a series of lines radiate from a central point to five labels: **IDENTITÄT**, **ÄHNLICHKEIT**, **KONTRAST**, **UNÄHNLICHKEIT**, and **ZUSAMMENHANGSLOSIGKEIT**. These labels represent different aesthetic judgments or relationships between the musical phrases.

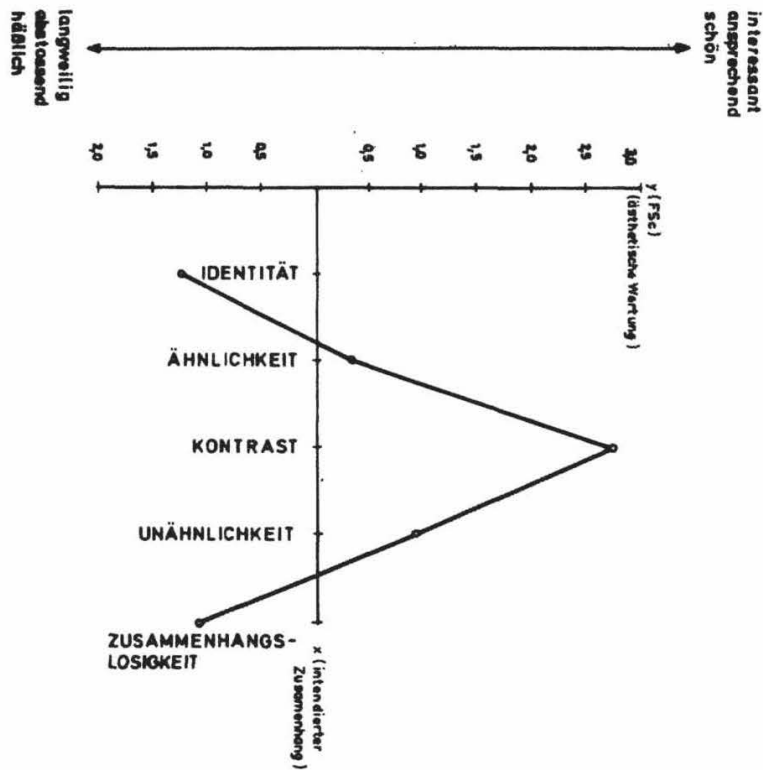


Abb. 2: Das Erleben der fünf Musikstücke auf der Dimension der ästhetischen Wertung (Factor-scores)

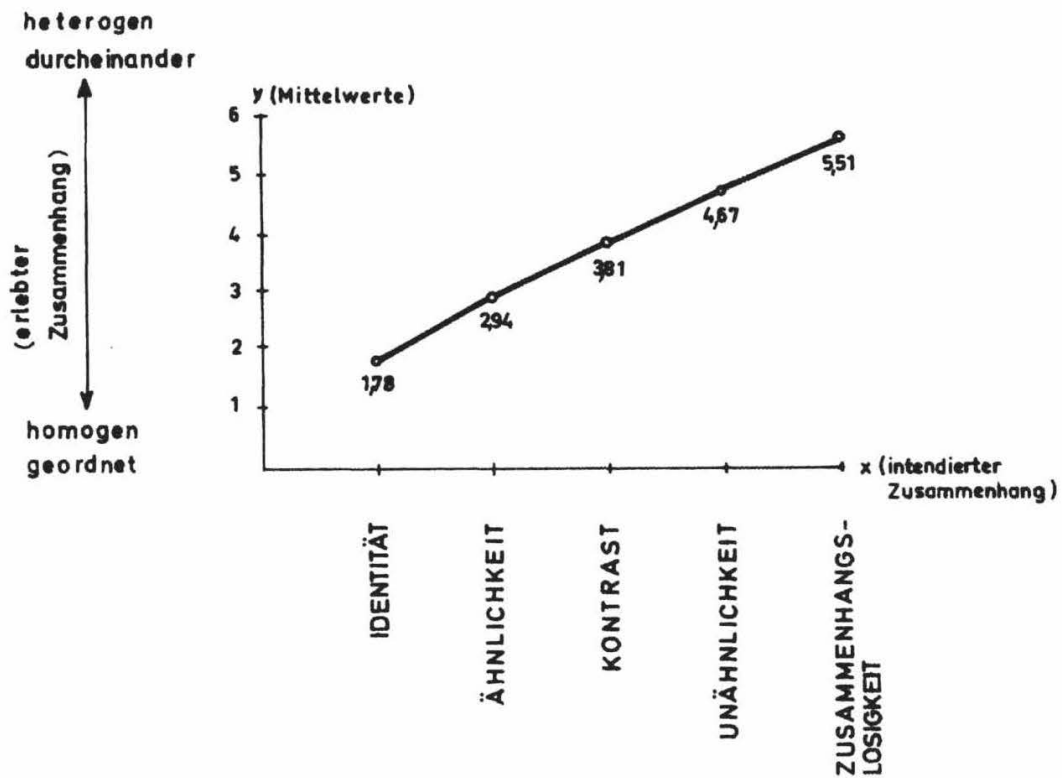


Abb. 3: Das Erleben der Strukturordnung auf der Skala „geordnet – durcheinander“ (Mittelwerte)

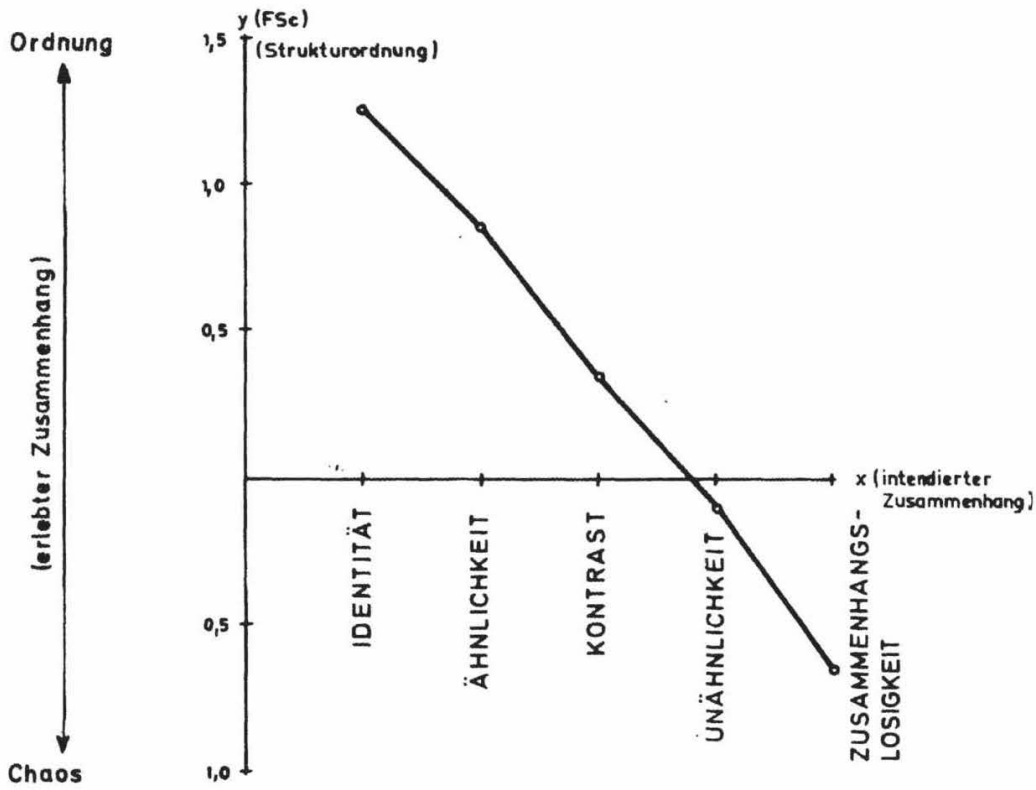


Abb. 4: Entsprechung zwischen dem intendierten (x) und dem erlebten (y) Zusammenhang der fünf Musikbeispiele (phänomenologische Prüfung der Hypothese 3.4)

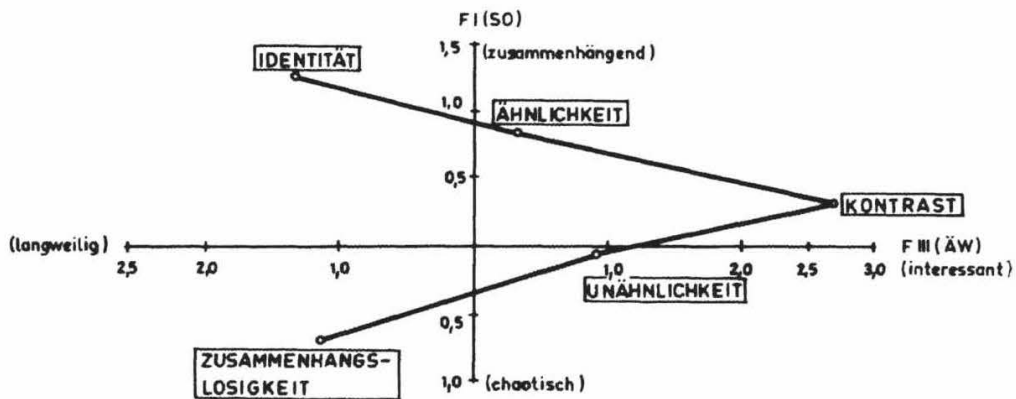


Abb. 5: Das Erleben der fünf Musikbeispiele auf den Dimensionen der Strukturordnung (SO) und der Ästhetischen Wertung (ÄW) (Factor-scores)