Sonderforschungsbereich 626
Ästhetische Erfahrung im Zeichen
der Entgrenzung der Künste
Freie Universität Berlin

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Benno Belke und Helmut Leder, „Annahmen eines Modells der ästhetischen Erfahrung aus kognitionspsychologischer Perspektive", in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaetze/belke_leder.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:
http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Annahmen eines Modells der ästhetischen Erfahrung aus kognitionspsychologischer Perspektive

Benno Belke und Helmut Leder
b.belke@tiscali.de / leder@experimental-psychology.de

Einleitung

[1] In den letzten Jahren kommt es wieder zu einem Aufschwung der Ästhetikforschung in der Psychologie, der durch verschiedene Gründe bedingt ist: Die Neuropsychologie entwickelt neue Methoden,[1] praktische Fragen der Ästhetik sind von wirtschaftlicher Bedeutung für Design[2] und nicht zuletzt besteht eine zunehmende Hinwendung innerhalb der Kognitionspsychologie zum Thema Affekt und Emotion.[3] Des weiteren führt das Interesse am besseren Verständnis der Komplexität und Spezifität der ästhetischen Erfahrung zu neuen Einsichten aus kognitionspsychologischer Perspektive. Der vorliegende Artikel behandelt das

[1] Anne J. Blood, Robert J. Zatorre, „Intensely pleasurable response to music correlate with activity in the brain regions implicated in reward and emotion", *Proceedings of the National Academy of Science* 98/20 (2001), 11818-11823.
Vilayanur S. Ramachandran, William Hirstein, „The science of art", *Journal of Consciousness Studies* 6/6-7 (1999), 15-51.
Oshin Vartanian, Vinod Goel, „Neuroanatomical correlates of aesthetic preference for paintings", *NeuroReport* 15/5 (2004), 893-897.
[2] Paul Hekkert, Dirk Snelders, Piet C.W. van Wieringen, „Most advanced, yet acceptable: Typicality and novelty as joint predictors of aesthetic preference in industrial design", *British Journal of Psychology* 94/1 (2003), 111-124.
Helmut Leder, Claus C. Carbon, „Dimensions in the appreciation of car interior design", *Applied Cognitive Psychology* (in press 2004).
[3] Klaus R. Scherer, „Introduction: Cognitive components of emotion", in: Richard J. Davidson, Hill Goldsmith, Klaus R. Scherer (Hrsg.), *Handbook of affective sciences*, New York, Oxford 2003, 563-673.

Phänomen der ästhetischen Erfahrung anhand der Theorie der Informationsverarbeitung. Das kürzlich von Leder, Belke, Oeberst und Augustin vorgeschlagene kognitiv-affektive Modell der ästhetischen Erfahrung wird vorgestellt und in Beziehung zu anderen Konzeptionen gesetzt, die sich mit dem ästhetischen Verhalten beschäftigen.[4] Das Ziel der hier diskutierten psychologischen Ästhetikforschung ist das Verständnis der ästhetischen Phänomene beim Betrachter. Dabei erlauben empirische Ansätze nur bedingt, historische Positionen und Phänomene zu erfassen, sie haben aber den Vorteil, Hypothesen über beteiligte Funktionen und zugrunde liegende mentale Prozesse zu überprüfen. Dabei hängt der Geltungsbereich der überprüften Aussagen von verschiedenen Aspekten ab: von den jeweils gewählten Untersuchungsobjekten (hier die ästhetische Erfahrung anhand von visuellen Kunstwerken), den jeweils messbaren Verhaltensweisen (verbale Einschätzungen, emotionale Reaktionen) und den Variablen, die diese vermitteln, wie beispielsweise das Wissen der einzelnen Betrachter. Die Schwierigkeit, allgemeine Aussagen zu formulieren, steigt dabei mit der Komplexität der Untersuchungssituation, so daß auch die interpersonellen Unterschiede in der ästhetischen Erfahrung thematisiert werden müssen.

1. Modell der ästhetischen Erfahrung

[2] Vor kurzem wurde von Leder, Belke, Oeberst und Augustin[5] ein psychologisches Modell der ästhetischen Erfahrung veröffentlicht, das zentrale Verarbeitungsstufen der ästhetischen Erfahrung beinhaltet. Unter den Quellen, die für die Entwicklung dieses Modells wichtig waren, finden sich der Ansatz von Kreitler und Kreitler[6] zur „Kognitiven Orientierung" sowie Befunde der Wahrnehmungspsychologie über Bedeutungszuweisungsprozesse in der visuellen Wahrnehmung. Es ist zugleich der Versuch einer Integration der vorliegenden Forschungsbefunde seit den Ursprüngen der Ästhetikforschung mit Fechner[7] und Wundt[8]. Das Modell ist rezeptionsästhetisch ausgerichtet, da es zu beschreiben versucht, welche zugrunde liegenden universellen mentalen Prozesse des Rezipienten das ästhetische Erleben bedingen. Darüber hinaus werden Variablen des Kontextes und des Rezipienten diskutiert, die diesen Prozeß modulieren können. Das Modell bietet damit Rahmenbedingungen für die empirische Ästhetikforschung. Die Ausgangsbedingungen basieren auf einer Analyse moderner und zeitgenössischer Kunst aus Sicht der aktuellen Kognitionspsychologie. Entsprechend diesen Analysen bietet die Kunst nicht nur sensorischen, visuellen Input, sondern bezieht sich auch auf die Verarbeitung von konzeptioneller, bedeutungsvoller Information. Zum Beispiel haben stilistische wie auch konzeptionelle Merkmale im Laufe des letzten Jahrhunderts an Einfluss gewonnen – besonders durch das Aufkommen der abstrakten Kunst, welche per Definition mit keinen erkennbaren Inhalten arbeitet. Darüber hinaus hat die Kunst spätestens seit der DADA-Bewegung ihre Grenzen durch Zulassung von Kunstwerken jeglicher Form und jeden Ausmaßes in Museen und Konzerthäusern ausgeweitet. Manchmal ist das wahrzunehmende Objekt selbst nur eine Art Relikt, wenn es eine komplexe Ausführung symbolisiert – wie etwa die Kreidetafeln von Joseph Beuys, die in einem

---

[4] Helmut Leder, Benno Belke, Andries Oeberst, Dorothee Augustin, „A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgements", *British Journal of Psychology* 95/4 (2004), 489-508.
[5] Ebd. 489-508.
[6] Hans Kreitler and Shulamith Kreitler, „Meaning assignment in perception", in: Werner D. Fröhlich, Gudmund J.W. Smith, Juris G. Draguns, Uwe Hentschel (Hrsg.), *Psychologogical processes in cognition and personality*, New York 1984, 173-191.
[7] Gustav T. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, Hildesheim 1871.
[8] Wilhelm M. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1974.

musealen Kontext ausgestellt werden. Demnach bietet insbesondere die moderne Kunst dem einzelnen Betrachter eine ästhetische Erfahrung, die über die einfache Empfindung hinausgeht. Außerdem weist die moderne Kunst Qualitäten auf, die nicht auf die Eindrücke von Schönheit oder Harmonie zu reduzieren sind,[9] wie es in der psychologischen Ästhetikforschung teilweise angenommen wird.

[3] Das Modell der ästhetischen Erfahrung beschäftigt sich vor allem mit visueller Kunst und richtet sich dabei insbesondere auf die Verarbeitung von Merkmalen der Gegenwartskunst und die Epoche der Moderne, obwohl auch ein Transfer auf andere Formen ästhetischer Erfahrung denkbar ist. Eine schematische Darstellung des Modells findet sich in Abbildung 1. Der vorliegende Artikel beschreibt die wichtigsten Stadien, die in dem Prozeß der Verarbeitung beteiligt sind: ‚Perzeptuelle Analyse', ‚Implizite Gedächtnisintegration', ‚Explizite Klassifikation', ‚Kognitive Bewältigung' und ‚Evaluation'. Es sind damit hauptsächlich Stufen der visuellen Verarbeitung, expliziten Bedeutungszuweisung und evaluativen Ambiguitätsreduktion angesprochen. Es handelt sich dabei allerdings nicht um eine strikt serielle Abfolge von Phasen, sondern um einen hierarchischen Prozeß, der im Verlauf auf frühere Phasen zurückfallen kann und dessen Elemente teilweise durch Feedbackschleifen verbunden sind. Aus diesem Grund symbolisieren die Pfeile in der Darstellung nicht den zeitlichen Verlauf der Erfahrung, sondern den Fluß von Informationen.

[4] Zentral für die Entwicklung des Modells sind auch Annahmen von affektiv positiven, selbst verstärkenden und belohnenden Momenten der ästhetischen Erfahrung, wie sie in der empirischen Ästhetikforschung neuerdings häufiger behandelt werden.[10] In diesem Sinne liegt dem Modell ein utilitaristisches Verständnis der ästhetischen Erfahrung zugrunde, da implizit von einem affektiven Nutzen der ästhetischen Erfahrung ausgegangen wird.

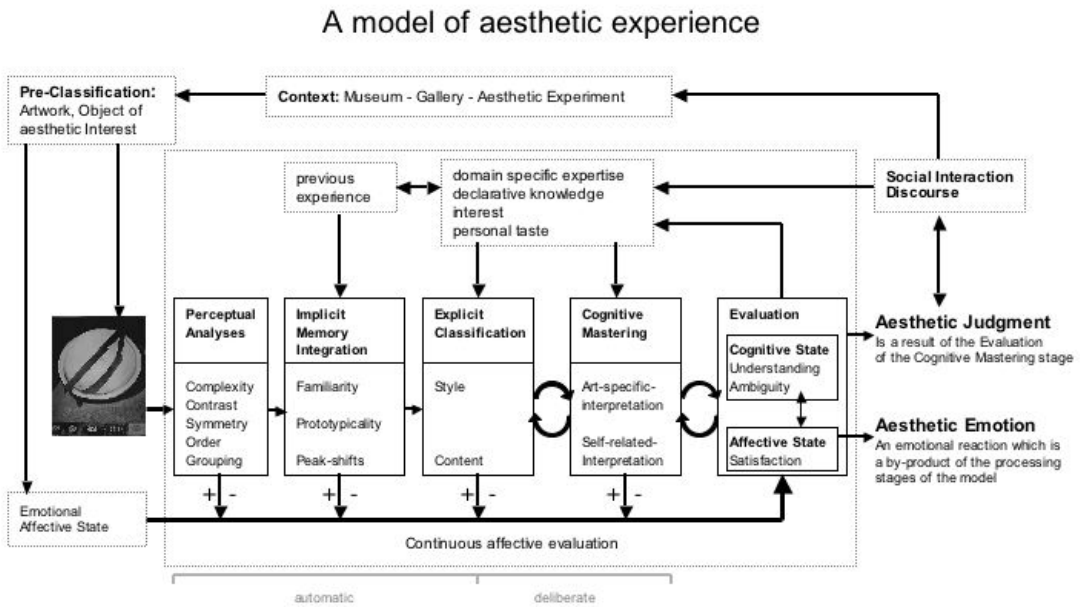

Abb. 1: Modell der Ästhetischen Erfahrung (aus: Helmut Leder, Benno Belke, Andries Oeberst, Dorothee Augustin, „A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgements", *British Journal of Psychology* 95/4 (2004), 492)

[9] Helmut Leder, *Explorationen in der Bildästhetik*, Lengerich 2002.
[10] Anne J. Blood, Robert J. Zatorre, „Intensely pleasurable response to music correlate with activity in the brain regions implicated in reward and emotion", *Proceedings of the National Academy of Science* 98/20 (2001), 11818-11823.

1.1 Stufen des Modells

[5] Input des Modells ist ein Kunstwerk, das (als Konsequenz aus den oben angeführten Merkmalen v.a. zeitgenössischer Kunst) unter Umständen eine Vorklassifikation benötigt. Während ein Kunstwerk im Louvre für die meisten Menschen zweifellos ein ästhetisches Objekt darstellt, gibt es eine Vielzahl an Beispielen moderner und zeitgenössischer Kunst, bei denen weniger Klarheit besteht. Das Urinoir von Duchamp, Blöcke aus Fett von Beuys oder das in Formalin konservierte Schaf von Hirst illustrieren womöglich das Problem. Nicht selten stellt der Kontext des Museums, der Galerie oder des Kunstmagazins eine derartige Vorklassifizierung sicher, weshalb vermutet werden kann, daß dieser kontextuelle Bezugsrahmen eine spezifische Erwartungshaltung im Rezipienten provoziert. Nach Gibson handelt es sich um unterschiedliche Anforderungen („affordances"), die der situative Kontext an den Betrachter stellt und ihn in seiner Bedeutungsbildung über das ästhetische Objekt beeinflußt.[11] Dies wird plausibel, wenn man bedenkt, daß, wie im Falle der Ready-mades, dasselbe Objekt in seinem alltäglichen Kontext eine ganz andere Bedeutung erfährt. Diese Form der Vorklassifikation korrespondiert möglicherweise mit dem, was in der philosophischen Ästhetik unter dem Begriff „ästhetische Einstellung" behandelt wird.[12] Der situative Kontext signalisiert zugleich, daß die ästhetische Erfahrung in einer „sicheren Umgebung" (des Kinos, der Galerie oder des Museums) stattfindet, die eine gefahrlose Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Objekt und vermittelten Themen ermöglicht.[13]

[6] Einen weiteren wesentlichen Kontextaspekt der ästhetischen Erfahrung stellt der affektive Ausgangszustand des Rezipienten dar. Diese Annahme basiert unter anderem auf einem elaborierten Rahmenmodell zur Affektbeeinflussung, dem ‚Affect Infusion Modell' von Forgas.[14] Das aus der sozialpsychologischen Urteilsforschung stammende Modell betont Auswirkungen des affektiven Zustands sowohl auf (voraktivierte Gedächtnis-) Inhalte als auch auf die Art der kognitiven Verarbeitung. Beispielsweise ist eine holistische Verarbeitung eher bei positiver Gestimmtheit und eine analytische Verarbeitung eher bei negativer Gestimmtheit zu erwarten. In Anlehnung an Forgas sind bei ästhetischen Erfahrungen, denen eine elaborierte, konstruktive Informationsverarbeitung zugrunde liegt, in der Regel starke und stimmungskongruente Affektbeeinflussungen zu erwarten.[15] Auf diesem ‚Affect Infusion' Modell basierende differenzierte Annahmen erweitern wesentlich die von Einfühlungstheoretikern[16] einseitig untersuchte Projektion von Affekten auf ästhetische Objekte, die sicher nur einen denkbaren Mechanismus der Affektbeeinflussung darstellt.

[7] Die erste Stufe der kognitiven Verarbeitung (von visueller Kunst) betrifft die perzeptuelle Analyse des ästhetischen Objektes. In dieser Phase sind grundlegende okzipetale (die rückwärtige Großhirnrinde betreffende) Verarbeitungsvor-

---

[11] James J. Gibson, *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, Weinheim 1973.
[12] Nelson Goodman, *Language of art*, Indianapolis 1976.
[13] Nico Frijda, „Aesthetic emotion and reality", *American Psychologist* 44 (1989), 1546-1547.
[14] Joseph P. Forgas, „Mood and judgment: The Affect Infusion Model (AIM)", *Psychological Bulletin* 117 (1995), 39-66.
[15] Benno Belke, Helmut Leder, „Mastering the style: Influences of stylistic information on appreciation of abstract paintings", in: Joao P. Frois, Pedro Andrade, Frederico Marques (Hrsg.), *Art and Science: Proceedings of the XVIII Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*, Lisbon 2004, 304-308.
[16] Holger Höge, *Emotionale Grundlagen ästhetischen Urteilens. Ein experimenteller Beitrag zur Psychologie der Ästhetik*, Frankfurt/M. 1984, 137.

gänge beteiligt, die vermutlich bei jeder Form der visuellen Wahrnehmung und Objektidentifizierung (also auch nicht-ästhetischer) eine Rolle spielen. Die Erforschung perzeptueller Eigenschaften visueller Kunst hat eine lange Tradition in der Experimentalpsychologie und auch heute noch beschäftigt sich eine Vielzahl der Beiträge der empirischen Ästhetik mit perzeptuellen Eigenschaften von Kunstwerken, vermutlich aufgrund der vergleichsweise guten methodischen Zugänglichkeit. Beteiligte Variablen in diesem Stadium sind: Visuelle Komplexität[17], Symmetrie[18], Kontrastverteilung und Grouping[19], Klarheit der Repräsentation[20] und Farbigkeit[21].

[8] Empirisch hat sich meist die höchste Präferenz für eine mittlere oder starke Ausprägung dieser Variablen gefunden. Allerdings sind vor allem einfache Wahlreaktionen untersucht worden, denen vermutlich nur relativ schwache ästhetische Reaktionen zugrunde liegen. Eine häufiger untersuchte Variable auf dieser Stufe ist sicherlich die visuelle Komplexität. Berlyne wies erfolgreich eine Präferenz von mittlerer visueller Komplexität für artifizielle Muster nach, die seiner psychobiologischen Theorie folgend auf ein „optimales" Anregungspotential zurückgeführt werden kann. Bemühungen eindeutige Komplexitätsmasse beispielsweise informationstheoretisch zu fassen, lassen sich allerdings nicht ohne weiteres auf reale Kunst übertragen.

[9] Weiterhin kann „Grouping" (Zusammenfügen von Information) als grundlegender Mechanismus auf dieser Stufe angenommen werden: Gestaltpsychologen haben verschiedene Prinzipien, sog. Gestaltgesetze, vorgeschlagen, die der Organisation visueller Eindrücke zugrunde liegen und zu mehr oder weniger „guten Gestalten" führen können. Nach Arnheim werden „gute Gestalten" auch ästhetisch stärker präferiert[22]. Wenn man bedenkt, daß eine Hauptfunktion früher Wahrnehmungsprozesse die Identifikation von Objekten im visuellen Feld ist, kann angenommen werden, daß das Entdecken bzw. „Grouping" zu informativen Einheiten eine selbstverstärkende, belohnende Wirkung hat.[23] Die Annahme eines „perzeptuellen Problemlösens", der bei Erfolg emotional belohnt wird, bietet auch eine mögliche Erklärung für die empirisch gefunden Effekte auf dieser Stufe (hoher Kontrast, leichte Gruppierbarkeit, klare Darstellung, starke Symmetrie), die auf eine erhöhte „visuelle Flüssigkeit" zurückzuführen sein könnten. Die Verarbeitung von perzeptuellen Merkmalen geschieht sehr schnell und bedarf keiner willkürlichen Aufmerksamkeit oder Bewußtheit.

[10] Im Stadium der ‚impliziten Informationsintegration' werden die Ergebnisse der Wahrnehmungsanalyse in Relation zur individuellen Vorerfahrung des Betrachters gesetzt. Die Stufe wird in dem Modell als implizit bezeichnet, da die Effekte nicht bewußt werden müssen, um die ästhetische Verarbeitung zu beein-

---

[17] Daniel E. Berlyne, „Novelty, complexity and hedonic value", *Perception and Psychophysics* 8 (1970), 279-286.
[18] Paul Locher, Calvin Nodine, „Symmetry catches the eye", in: J. Kevin O'Regan, Ariane Levy-Schoen (Hrsg.), *Eye movements: From Physiology to Cognition*, Holland 1987.
[19] Vilayanur S. Ramachandran, William Hirstein, „The science of art", *Journal of Consciousness Studies* 6/6-7 (1999), 15-51.
[20] Rolf Reber, Piotr Winkielman, Norbert Schwarz, „Effects of perceptual fluency on affective judgments", *Psychological Science* 9 (1998), 45-48.
[21] Colin Martindale, Kathleen Moore, „Priming, prototypicality, and preference", *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 14 (1988), 661-670.
[22] Rudolf Arnheim, *Art and visual perception*, Berkeley 1954.
[23] Vilayanur S. Ramachandran, William Hirstein, „The science of art", *Journal of Consciousness Studies* 6/6-7 (1999), 15-51.

flussen. Ramachandran und Hirstein[24] sowie Zeki[25] haben angenommen, daß auf dieser Stufe bereits kunstspezifische Prinzipien wirksam werden.

[11] Zum Beispiel hat sich gezeigt, daß ‚Prototypikalität' – womit die Repräsentativität eines Objektes für eine zugehörige Objektklasse gemeint ist – eine wesentliche Determinante der ästhetischen Wertschätzung sein kann. Gut repliziert ist der Befund, daß milde Präferenz mit Prototypikalität assoziiert ist: Menschen präferieren prototypische Farben[26], prototypische Gemäldedarstellungen[27] und prototypische Gesichter[28]. Ein prototypisches Objekt, egal welcher Objektklasse zugehörig, setzt eine Repräsentation voraus, die sich durch Erfahrung bildet und diese abstrahiert. Folglich zeigen sich auf dieser Verarbeitungsstufe starke interindividuelle Unterschiede. Beispielsweise haben Mitglieder eines homogenen Kulturraums sehr ähnliche Vorstellungen eines Gesichtsprototyps,[29] da ihnen unzählige Beispiele an ähnlichen Gesichtern im Alltag und in den Medien präsentiert werden. Prototypikalität in der Kunst hingegen ist weniger eindeutig und bezieht sich vermutlich eher auf einzelne Künstler, Kunstrichtungen, Epochen, was wesentlich von der Expertise des Betrachters abhängig ist.

[12] Eine andere Variable, die die ästhetische Wertschätzung im Stadium der ‚impliziten Informationsintegration' beeinflusst, ist die ‚Vertrautheit' mit einem Objekt.[30] Basierend auf dem ‚mere-exposure' Paradigma fanden sich Hinweise, daß allein durch wiederholte Darbietung Präferenzen für verschiedene Stimulusklassen erhöht werden konnten.[31] Hinsichtlich der Verwendung realer Kunst ist die Befundlage allerdings uneindeutig.[32] Vertrautheitseffekte gehen in der Regel mit leichter Präferenz einher, entweder aufgrund fehlender negativer Konsequenzen oder weil sich im Verlauf objektspezifische Gedächtnisspuren ausbilden, die eine (spätere) Verarbeitung erleichtern. Im kontinuierlichen Verlauf affektiver Bewertungen können solche Vertrautheitseffekte deshalb von späteren Phasen (und deren affektiven Konsequenzen) überlagert werden.

[13] Kunstspezifischer ist das sogenannte ‚Peak-shift' Phänomen, womit eine Übertreibung typischer Merkmale eines Objekts gemeint ist.[33] Danach ist ein zentrales künstlerisches Prinzip, ein Objekt nicht nur hinsichtlich wesentlicher Eigenheiten (Form, Farben, Bewegung) darzustellen, sondern diese Merkmale – in Analogie zur Karikatur – so zu verstärken, daß Mechanismen der visuellen Wahrnehmung optimal angesprochen werden. Auf diese Weise würden die neuronalen Mechanismen noch verstärkt, die an der visuellen Objekterkennung

---

[24] Ebd. 15-51.
[25] Semir Zeki, *Inner Vision*, Oxford 1999.
[26] Colin Martindale, Kathleen Moore, „Priming, prototypicality, and preference", *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 14 (1988), 661-670.
[27] Paul Hekkert, Piet C.W. van Wieringen, „Complexity and prototypicality as determinants of the appraisal of cubist paintings", *British Journal of Psychology* 81(1990), 483-95.
[28] Judith H. Langlois, Lori A. Roggman, „Attractive faces are only average", *Psychological Science* 1/2 (1990), 115-121.
[29] Ebd. 115-121.
[30] Robert B. Zajonc, „Attitudinal effects of mere exposure", *Journal of Personality and Social Psychology Monograph Supplements* 9/2, Pt. 2 (1968), 1-27.
[31] Ebd. 1-27.
William R. Kunst-Wilson, Robert B. Zajonc, „Affective discrimination of stimuli that cannot be recognized", *Science* 207 (1980), 557-558.
[32] Robert F. Bornstein, „Exposure and affect: Overview and meta-analysis of research, 1968-1987", *Psychological Bulletin* 106/2 (1989), 265-289.
[33] Vilayanur S. Ramachandran, William Hirstein, „The science of art", *Journal of Consciousness Studies* 6/6-7 (1999), 15-51.

beteiligt seien. Auch nach Zeki[34] ist die Suche nach essentiellen Objekteigenschaften ein universelles Anliegen der (darstellenden visuellen) Kunst. Zentral ist, daß in beiden Ansätzen der Prozeß der Wahrnehmung solcher Eigenschaften als affektiv belohnend und als Teil des ästhetischen Genusses diskutiert wird. Zwar sind aus der experimentellen Tierpsychologie beim Diskriminationslernen ‚Peak-Shift' Phänomene bekannt,[35] allerdings liegt bisher noch keine empirische Ästhetikstudie zu diesem Phänomen vor. Weiterhin bleibt fraglich, ob das ‚Peak-Shift' Phänomen auch in stark konzeptioneller oder abstrakter Kunst Anwendung findet.[36]

[14] Auf der Stufe der ‚expliziten Klassifikation' ist eine willkürliche (bewußtseinsfähige) Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Objekt gemeint, deren Inhalte auch verbalisiert werden können. Das Verarbeitungsstadium setzt entweder explizite Repräsentationen des Inhalts („Was ist dargestellt?") oder über den Stil des Kunstwerkes voraus. Welcher dieser beiden Aspekte im Vordergrund steht, hängt zum einen vom Kunstwerk selbst ab, zum andern von der Expertise des Betrachters. Im Falle der abstrakten Kunst wird der Stil generell stärker beachtet und bewertet als der dargestellte Inhalt. Belege für die Annahme, daß mit zunehmender Expertise stilistische Eigenschaften stärker berücksichtigt werden, liefert zum Beispiel eine Studie von Nodine, Locher und Krupinski[37], in der die Augenbewegungen von Experten und Laien beim Betrachten von Kunstwerken verglichen wurden. Hier zeigten sich expertiseabhängige Muster des Scanverhaltens, die der Suche nach Bedeutung im Kunstwerk entsprechen könnten. Zwar ist der Erwerb von Stilrepräsentation auch ein Prozeß des impliziten Lernens und als Fertigkeit schon im Kindesalter möglich,[38] allerdings scheint explizites Wissen förderlich für das Lernen und Diskriminieren von Stil zu sein. Auf dieser Stufe beinhaltet die ästhetische Erfahrung also ein Moment der Stilverarbeitung, die sie vermutlich von anderen Erfahrungsformen unterscheidet. In dem Modell wird angenommen, daß die erfolgreiche Klassifikation (hinsichtlich Stil und dargestelltem Inhalt) an sich eine selbstbelohnende, affektiv positive Erfahrung ist, die eine ästhetische Evaluation des Objektes positiv beeinflussen kann. Aufgrund der oftmals starken semantischen Mehrdeutigkeit und dem Fehlen klarer referentieller Verweise sind zum einen interindividuell sehr verschiedene Klassifikationen auf dieser Stufe zu erwarten und anderseits eine starke Tendenz mit zunehmender Expertise stilspezifisch zu klassifizieren.[39] Vermutlich stellt gerade diese Bedeutungsvielfalt eine kognitive Herausforderung dar und macht die erfolgreiche Zuordnung hinsichtlich Stil oder Inhalt zu einem nicht trivialen, affektiv bedeutsamen Ereignis. Nach dem Modell werden die Ergebnisse und Inhalte dieser Klassifikationsstufe (in aller Regel) einer weitergehenden Reflexion unterzogen.

---

[34] Semir Zeki, *Inner Vision*, Oxford 1999.

[35] Wird eine Ratte trainiert, zwischen einem Quadrat und einem Rechteck (im Verhältnis 3:2) zu unterscheiden und für ihr korrektes Reagieren belohnt, lernt sie, unmittelbar auf das Rechteck zu reagieren. Interessanterweise ist die Reaktion der Ratte aber noch ausgeprägter, wenn ein Rechteck gezeigt wird, das noch schmaler und länger ist (Bsp. im Verhältnis 4:2) im Vergleich zur Reaktion auf den Prototyp, auf den sie ursprünglich trainiert wurde. Dies bedeutet, daß das Rechteck nicht als Prototyp sondern als Regel gelernt wurde.

[36] Vilayanur S. Ramachandran, William Hirstein, „The science of art", *Journal of Consciousness Studies* 6/6-7 (1999), 15-51.

[37] Calvin F. Nodine, Paul J. Locher, Elizabeth A. Krupinski, „The Role of Formal Art Training on Perception and Aesthetic Judments of Compositions", *Leonardo* 26/3 (1993), 219-227.

[38] Peter C. Gordon, Keith J. Holyoak, „Implicit learning and generalisation of the mere exposure effect", *Journal of Personality and Social Psychology* 45 (1983), 492-500.

[39] Benno Belke, Helmut Leder, Géza Harsanyi, „The entry level in the categorization of art", in prep.

[15] Essentiell für die ästhetische Erfahrung sind die Stadien der ‚Kognitiven Bewältigung' und der ‚Evaluation'. Auf diesen Verarbeitungsstufen bemüht sich der Betrachter darum, die Bedeutung interpretativ zu erfassen und ein Verständnis herzustellen, in dem Verbindungen zu bestehendem Wissen hergestellt und gesucht werden. Auf dieser Stufe kommt es vermutlich zu stark konstruktiver Verarbeitung und neuen Konzeptbildungen, während der Betrachter versucht, das „ästhetisch Gemeinte"[40] zu rekonstruieren. Hierbei handelt es sich um intentionale, top-down geleitet Verarbeitungsprozesse, in denen der Rezipient beispielsweise Hypothesen über das ästhetische Objekt generiert und überprüft. In diesem Zusam-menhang ist zu bemerken, daß eine Expertise in der Kunst es wahrscheinlich macht, daß zur Interpretation und Bedeutungsfindung eher kunstbezogene Bereiche des Wissens zur Verfügung stehen, während für ungeübte Betrachter (‚autonoetische') Wissensbestände mit starkem Selbstbezug assoziiert werden. Das Modell nimmt deshalb eine Unterscheidung von zwei unterschiedlichen Reflexionsformen vor: eine selbstbezogene, personale Reflexionsweise sowie eine kunstspezifischere, stärker objektbezogene Evaluationsform. Parsons[41] schlägt ein in diesem Zusammenhang erwähnenswertes Klassifikationsschema für verbale Reaktionen auf Kunst vor, das zwischen verschiedenen Reflexionsebenen – abhängig von der Expertise – unterscheidet. Auf der ersten Stufe, genannt ‚Favortism' beziehen sich Analyse und Kommentare beispielsweise auf das erkennbare Darstellungen und auf persönliche Überzeugungen. Auf der letzten Stufe hingegen, der *Autonomie*, steht das zugrunde liegende künstlerische Konzept und die Autonomie des Kunstwerks im Mittelpunkt der Betrachtung.

[16] In der Phase der ‚Evaluation' wird der Erfolg der Bedeutungsfindung der kognitiven Bewältigungsphase beurteilt, was in der Folge zu weiterer Informationsverarbeitung führt, wenn der derzeitige Stand des Verstehens unbefriedigend oder unklar ist.[42] Wesentlich für das Stadium der ‚Evaluation' ist die Integration von kognitiven („Umfang des Verständnisses") und emotionalen Aspekten („Grad der Spannung"). Die Phase der ‚Evaluation' ist im Modell über eine Feedbackschleife mit der Phase der ‚Kognitiven Bewältigung' verbunden, mit dem Ziel, die erlebte Ambiguität wesentlich zu reduzieren. Die vollständige Auflösung von Ambiguität ist allerdings auch bei erheblicher Expertise keineswegs garantiert und bei ästhetischen Objekten unter Umständen auch gar nicht möglich. Vermutlich ist es sogar ein konstituierendes Merkmal der ästhetischen Erfahrung, daß eine eindeutige Auflösung nicht möglich ist und vom Rezipienten auch akzeptiert wird.[43]

[17] In verschiedenen Ansätzen der empirischen Ästhetik wird angenommen, daß der hier skizzierte Bedeutungsbildungsprozeß zum Herstellen eines Verständnisses mit einer Aktivierung des Belohnungszentrums im Gehirn zusammenhängt.[44] In einer neurophysiologischen Studie über emotionale Reaktionen beim Hören selbst ausgewählter Lieblingsmusik konnte gezeigt werden, daß

---

[40] Holger Höge, *Emotionale Grundlagen ästhetischen Urteilens. Ein experimenteller Beitrag zur Psychologie der Ästhetik*, Frankfurt/M. 1984, 137.
[41] Michael J. Parsons, *How we understand art. A cognitive developmental account of aesthetic experience*, Cambridge 1987.
[42] Gerald C. Cupchik, „From perception to production. A multilevel analysis of the aesthetic process", in: Gerald C. Cupchik, János Laszlo (Hrsg.), *Emerging visions of the aesthetic process. Psychology, semiology, and philosophy*, New York 1992.
[43] Wir danken Michael Lüthy und Joachim Küpper für ihre kritischen Hinweise zu diesem Aspekt des Modells.
[44] Lamberto Maffei, Adriana Fiorentini, *Arte e Cervello*. Bologna 1995. Semir Zeki, *Inner Vision*, Oxford 1999.

Momente starker ästhetischer Erfahrung mit der Aktivierung von Belohnungszentren korrespondierten, die üblicherweise beim Genuß von Schokolade, Kokainkonsum oder Sexualverhalten beobachtet werden.[45] Ob der Prozeß der kognitiven Bewältigung, wie im Modell beschrieben, tatsächlich von selbstbelohnenden Empfindungen begleitet werden und welche Rolle dabei die Ambiguität des Kunstwerks spielt, ist eine Frage zukünftiger psychophysiologischer Untersuchungen, zum Beispiel anhand von Hautleitwiderstandsmessungen.[46]

[18] Das Modell unterscheidet zwei ästhetische Outputformen, die ‚ästhetische Emotion' und das ‚ästhetische Urteil'. Die ‚ästhetische Emotion', auch übersetzbar mit ästhetischer Lust,[47] beruht aus Sicht des Modells auf dem subjektiven Erfolg der Verarbeitung des ästhetischen Objektes und dessen affektiven Begleiterscheinungen. Sie wird als aktueller affektiver Zustand in der Phase der Evaluation verstanden. Kommt es zu einer kognitiven Bewertung dieses affektiven Zustandes kann von einer Emotion im Sinne Scherers[48] gesprochen werden. Nach dem Modell bildet sich die ‚ästhetische Emotion' durch einen kontinuierlichen affektiven Evaluationsprozeß, in dem der subjektive Erfolg der Verarbeitung innerhalb der einzelnen Stufen entscheidend ist. Auf diese Weise kann jede Stufe einen positiven oder negativen Effekt auf die ästhetische Lust des Rezipienten haben. Die affektiven Begleitreaktionen können sich aufkumulieren, d.h. ursprünglich positive affektive Konsequenzen können durch negative überlagert werden (und umgekehrt). Die angenommene Genese von ‚Ästhetischer Emotion' weist starke Analogien zu ‚Appraisal' Theorien der Emotionen auf, wonach eine Emotion stets das Resultat eines Musters sequentieller Evaluationen ist.[49] ‚Ästhetische Emotionen' sollten nach der Konzeption im Modell sehr schnell entstehen können und schon nach kurzer Zeit einfache Präferenzentscheidungen (Appetenz/Vermeidung) ermöglichen, was in der Tat im Falle der Vertrautheitsforschung bei unterschwelliger Darbietungszeit experimentell demonstriert wurde.[50] In der Ästhetikforschung wurden Methoden, die sich speziell auf den affektiven Part der Erfahrung beziehen, allerdings oft vernachlässigt. Dies ist womöglich durch den Mangel an einer Unterscheidung zwischen ästhetischem Urteil und Emotion bedingt. Diesbezüglich scheinen die Fortschritte der psychophysiologischen Messungen vielversprechend, zum Beispiel durch Anwendung der Positron-Emissions-Tomographie (PET). Das ‚ästhetische Urteil' andererseits ist sowohl von den Resultaten der kognitiven Bewältigung als auch von dem Erfolg der Verarbeitung und dessen affektiven Konsequenzen abhängig. Welcher dieser beiden Outputs jeweils wichtiger ist, wird durch die Natur des ästhetischen Urteils bestimmt. Zum Beispiel bezieht sich das Urteil des Gefallens eher auf den affektiven Zustand, während ein Urteil über die ästhetische Qualität eher als kognitives Resultat der ästhetischen Verarbeitung interpretiert werden kann. Eine

---

[45] Anne J. Blood, Robert J. Zatorre, „Intensely pleasurable response to music correlate with activity in the brain regions implicated in reward and emotion", *Proceedings of the National Academy of Science* 98/20 (2001), 11818-11823.
[46] Benno Belke, Helmut Leder, Tilo Strohbach, „Hedonic effects of processing fluency in visual art: Affective and cognitive responses to semantic processing facilitation", in prep.
[47] Hans Kreitler, Shulamith Kreitler, *Psychology of the arts*, Durham 1972.
[48] Klaus R. Scherer, „Introduction: Cognitive components of emotion", in: Richard J. Davidson, Hill Goldsmith, Klaus R. Scherer (Hrsg.), *Handbook of affective sciences*, New York, Oxford 2003, 563-673.
[49] Ebd. 563-673.
[50] Robert B. Zajonc, „Attitudinal effects of mere exposure", *Journal of Personality and Social Psychology Monograph Supplements* 9/2, Pt.2 (1968), 1-27.

genauere Diskussion verschiedener ästhetischer Urteilsformen, die in der empirischen Ästhetik üblich sind, findet sich bei Leder, Augustin und Belke.[51]

[19] Die ‚ästhetische Emotion' und das ‚ästhetische Urteil' gehen vermutlich meistens in dieselbe Richtung, positiv oder negativ, aber sie können auch voneinander abweichen – zumindest im Fall einer positiven ästhetischen Emotion. Zum Beispiel kann ein Experte zu dem Schluß kommen, daß es sich um ein Werk von geringer Qualität handelt, dennoch den Prozeß der erfolgreichen Bewältigung als affektiv positiv empfunden haben. Eine Dissoziation von Affekt und Urteil ist aufgrund der ausgedehnteren Evaluationsphase bei Experten wahrscheinlicher als bei naiven Betrachtern, für die generell eine stärker lustbasierte Bewertung des ästhetischen Objekts angenommen werden kann.[52] Nach der Idee, daß eine negative Emotion als Konsequenz eines subjektiv „erfolglosen" Verarbeitens resultiert, ist es wahrscheinlich, daß sie von einem eher negativen ‚ästhetischen Urteil' begleitet wird. Inwieweit ästhetische Emotion und ästhetisches Urteil im Einzelfall gleichgerichtet sind, hängt zusammengefaßt von der Art des Urteils, dem Grad an Expertise und den situativen Anforderungen (z.B. dem zeitlichen Rahmen) ab.

[20] Das Modell der Verarbeitungsstufen in der ästhetischen Erfahrung beinhaltet eine Zelle, in der Effekte von domänenspezifischem und deklarativem Weltwissen auf den Verarbeitungsprozeß zusammengefaßt sind. Diese Expertise-Variablen sind besonders bedeutend in der experimentellen Forschung, weil sie zwischen den Prozessen der ‚expliziten Klassifikation' und der ‚Kognitiven Bewältigung' vermitteln. Indikatoren für Expertise lassen sich beispielsweise über Fragebögen erheben, in denen Maße für piktoriales Wissen und Vertrautheit (mit Gemälden, Stilrichtungen, Künstlern) mit Maßen für deklaratives Wissen im Bereich der visuellen Kunst kombiniert werden.[53]

1.2 Anmerkungen und Schlussfolgerungen

[21] Der eben beschriebene Prozeß der ästhetischen Erfahrung wird unter Umständen nicht immer vollständig durchlaufen. Denkbar ist ein frühzeitiger Abbruch etwa durch stereotype Reaktionen, die zum Beispiel durch einen festgelegten persönlichen Geschmack bedingt sind. Gerade bei naiven Betrachtern ist davon auszugehen, daß ästhetische Urteile sehr schnell auch aufgrund spontaner visueller Eindrücke, wie der Farbigkeit oder der Typikalität der Darstellung, gefällt werden und eine ausgedehnte Evaluation gar nicht stattfindet. Da der affektive Zustand nach dem Modell jedoch jederzeit abrufbar ist, sollte das ästhetische Urteil in diesem Fall stark von der ästhetischen Emotion abhängen.

[22] Ein Problem der bisherigen Befundlage ist, daß innerhalb der Ästhetikforschung sehr selten intensive ästhetische Erfahrungen gemessen wurden und

---

[51] Helmut Leder, Dorothee Augustin, Benno Belke, „Art and Cognition! Consequences for Experimental Aesthetics", *Bulletin of Psychology and the Arts* 5/2 (2005), 11-21.
[52] Gerald C. Cupchik, „From perception to production: A multilevel analysis of the aesthetic process", in: Gerald C. Cupchik, János Laszlo (Hrsg.), *Emerging visions of the aesthetic process. Psychology, semiology, and philosophy*, New York 1992.
[53] Benno Belke and Helmut Leder, „Mastering the style: Influences of stylistic information on appreciation of abstract paintings", in: Joao P. Frois, Pedro Andrade, Frederico Marques (Hrsg.), *Art and Science: Proceedings of the XVIII Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*, Lisbon 2004, 304-308.
Helmut Leder, „Familiar and fluent! Style-related processing hypothesis in aesthetic appreciation", *Empirical Studies of the Arts* 21/2 (2003), 165-175.

viele untersuchte Prozesse Teil auch jeder anderen visuellen Verarbeitung zu sein scheinen. In dem Modell wurde deshalb versucht, Besonderheiten der ästhetischen Erfahrungsform aufzuzeigen, die speziell auf der Stufe der ‚Kognitiven Bewältigung' sichtbar werden. Darüber hinaus weisen die angesprochene Stilverarbeitung sowie das Phänomene des ‚Peak-Shifts' sicherlich Merkmale der Kunsterfahrung auf, die sie gegenüber anderen visuellen Erfahrungsformen abgrenzen.

[23] Die größte Herausforderung besteht momentan in dem Verhältnis von Flüssigkeit (‚fluency') der perzeptuellen, wie semantischen Verarbeitung und deren bewußter Durchbrechung in der Kunst der Moderne. Auf der einen Seite sprechen die Befunde für die Präferenz hoher visueller Eingängigkeit (klare Darstellung, starke Vertrautheit) und semantischer Flüssigkeit,[54] verstanden als schnelle, fehlerfreie kognitive Verarbeitung. Anderseits ist offensichtlich, daß gerade mit Beginn der Kunst der Moderne selten solche Eingängigkeit in Kunstwerken zu finden ist. Folgt man dem spekulativen Ansatz der Kreitlers,[55] so ist die subjektiv empfundene Ambiguitätsreduktion entscheidend, so daß ein gewisses Maß an Spannung (‚arousal') erst aufgebaut werden muß, um einen kathartischen und hedonistischen Effekt zu erleben. Wichtig zum Verständnis dieses Problems ist vermutlich auch die Berücksichtigung der Erwartungshaltung (Vorklassifikation) des Rezipienten, das ästhetische Objekt als nichttrivial, bedeutungsvoll und konzeptionell einzustufen, sowie der ästhetischen Kompetenz (Expertise) und den zeitlichen Anforderungen der Verarbeitung im Experiment.

[24] Abschließend läßt sich sagen, daß das Modell in seiner aktuellen Form eher als deskriptives Rahmenmodell zu verstehen ist, das durch zukünftige empirische Untersuchungen als erklärendes und stärker falsifizierbares Modell geeignet sein sollte, ästhetische Reaktionen (Präferenzen, Urteile, Affekte) für bestimmte Gruppen vorherzusagen. Die Gliederung der Komplexität dieses Prozesses in einflussreiche Variablen und Phasen bietet aber schon jetzt einen viel versprechenden Ansatz zum besseren Verständnis der psychologischen Wirkungsweise der Ästhetik und der dadurch vermittelten kulturellen Erfahrungen. Dabei bietet das vorgestellte Modell zumindest auch einen exemplarischen Ansatz für die mögliche empirische Untersuchung ästhetischen Erlebens anhand anderer Gegenstände, wie Film, Theater, Literatur und Musik.

---

[54] Rolf Reber, Norbert Schwarz, Piotr Winkielman, „Processing fluency and aesthetic pleasure: is beauty in the perceiver's processing experience?", *Personality and Social Psychology Review* 8/4 (2004), 364-382.
[55] Hans Kreitler, Shulamith Kreitler, *Psychology of the arts*. Durham 1972.