

Münsterbergs *Missing Link*?

Die ästhetische Theorie Ethel Puffers und *The Photoplay*

Scott Curtis

Welche Bedeutung hatte der Film für Hugo Münsterberg? Was bewegte den prominenten Psychologieprofessor an der Harvard University dazu, nicht nur ins Kino zu gehen und mit der Filmindustrie zusammenzuarbeiten, sondern zudem 1916 gleich ein ganzes Buch über Film zu schreiben? Mehrere Studien zu diesem Buch und seinem Autor unterstreichen die Tatsache, dass es durchaus eine Kontinuität gab zwischen Münsterbergs Interesse an gesellschaftlicher und industrieller Effizienz und dem, was der Film beim Durchschnittspublikum bewirken konnte (Schweinitz 1996, 2009; Langdale 2001). Zu Recht wird die Verbindung zwischen angewandter Psychologie (von Münsterberg «Psychotechnik» genannt) und Filmtheorie hervorgehoben. Doch Münsterberg interessierte sich auch lebhaft für Ästhetik, und so ist es sinnvoll, *The Photoplay. A Psychological Study* darüber hinaus im Zusammenhang seiner Arbeiten zu ästhetischen Fragen zu betrachten. Der vorliegende Beitrag versucht daher zu zeigen, dass Münsterberg, indem er die psychologischen Implikationen des Kinos darlegte, den Film als idealen Gegenstand für die Darstellung wie auch die Lösung eines ästhetischen Problems erkannte, das ihn und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter bereits über zwanzig Jahre beschäftigt hatte.

Insgesamt betraf dieses Problem die Unvereinbarkeit von Philosophie und Psychologie oder von Idealismus und Empirismus. Genauer gesagt, stehen diese Pole für jeweils unterschiedliche Herangehensweisen und Fragestellungen, die Art und Wert ästhetischer Erfahrung betreffen sowie das Verhältnis zwischen ästhetischer Erfahrung und künstlerischer Form. Einerseits entwarf Münsterberg nach 1900

vielschichtige philosophische Systeme ästhetischer Werte und Prinzipien, die auf dem Idealismus Kants, Hegels und insbesondere Fichtes aufbauen. Sie beruhten auf einer weit gespannten, systematischen Kategorisierung von Erfahrungen, in die sich das Kunsterlebnis nahtlos einpassen ließ, sowie einem allgemeinen Begriff der künstlerischen Form, jedoch ohne Bezugnahme auf einzelne Werke oder bestimmte formale Verfahren (Münsterberg 1904; 1908; 1909a). Andererseits bedienten sich Münsterberg und seine Studentinnen und Studenten verschiedener experimenteller Methoden der Psychologie, um das Wesen der ästhetischen Erfahrung zu erfassen, indem sie kleinste physiologische Reaktionen auf reine Formen aufzeichneten, so beispielsweise auf musikalische Töne, die in keinem melodischen oder harmonischen Zusammenhang standen (vgl. etwa Münsterberg 1903). Es war jedoch so gut wie unvermeidlich, dass die gegenseitige Befruchtung der beiden Ansätze zur Erforschung der ästhetischen Erfahrung ausblieb.

Münsterberg hoffte daher, einen Mittelweg zu finden zwischen dem abstrakten Philosophieren ohne Berücksichtigung physiologischer oder psychologischer Fakten und dem willkürlichen Sammeln von Reaktionsdaten ohne Bezug auf forschungsleitende Werte oder Prinzipien. Auch wenn sein Verhältnis zu der in Deutschland und andernorts zu dieser Zeit aufkommenden Einfühlungsästhetik ambivalent war, leitete Münsterberg in *The Photoplay* doch ebenfalls das Bestreben, zwischen Idealismus und Empirismus zu vermitteln. Das Buch ging jedoch über die Einfühlungsästhetik wie auch über Münsterbergs frühere Arbeiten hinaus, indem es die Beziehung *zwischen spezifischen formalen Verfahren* und den physiologischen Reaktionen darauf hervorhob. Es scheint, als habe *The Photoplay* bei Münsterberg zu einem «Aha-Effekt» geführt hinsichtlich der Bedeutung solcher formalen Aspekte für jegliche Art der Vermittlung zwischen einer philosophischen und einer psychologischen Herangehensweise an Fragen der Ästhetik. Ein entscheidender Faktor für diese Einsicht war die Zusammenarbeit mit seiner Studentin Ethel D. Puffer, die sein Interesse wie auch seine Ziele teilte, diese jedoch auf anderem Wege zu erreichen suchte als er und die übrigen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter.

Im Folgenden sollen zunächst die beiden Herangehensweisen Münsterbergs an ästhetische Fragen betrachtet werden, wie sie in seinen Büchern und seiner Arbeit im Harvard Psychological Laboratory zutage treten. Anschließend seien die Untersuchungen Ethel Puffers und ihre mögliche Bedeutung für Münsterbergs Ansatz in *The Photoplay* erörtert.

Münsterbergs zwei Zugänge zur Ästhetik

Münsterberg versuchte mehr oder weniger gleichzeitig zwei im 19. Jahrhundert verbreitete Herangehensweisen an Fragen zu Wesen und Wert ästhetischer Erfahrung aufzugreifen. Zum einen war dies der philosophische Ansatz, für den das Schöne zusammen mit dem Wahren und dem Guten ein Element in einem System absoluter Werte darstellt. Die moralischen Implikationen des Schönen und der ästhetischen Erfahrung sah bereits Kant 1790 in seiner *Kritik der Urteilskraft* (Kant 1977), doch wurden sie vor allem von Schiller 1795 mit großem Nachdruck dargelegt (Schiller 1965). Für Schiller, Schopenhauer und andere eröffnete die ästhetische Erfahrung einen besonderen Zugang zum Potenzial des Menschen: Wenn wir uns einem Kunstwerk gegenüber sehen, sind wir weder ganz in der Welt noch ganz außerhalb von ihr, und dieser Mittelgrund zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Welt und Wille, zwischen roher Natur und inhaltsloser Vernunft ist ein nahezu heiliger Ort, an dem wir unser beschränktes Selbst transzendieren können, ohne unsere Stellung in der Welt aus den Augen zu verlieren. Die ästhetische Erfahrung gilt, mit anderen Worten, für viele Philosophen seit Kant als ein einzigartiges Moment der Emanzipation und Objektivität, was ihr moralische und politische Bedeutung verleiht. Unsere Einstellung gegenüber einem Kunstwerk könnte auch unsere Einstellung gegenüber der Welt sein. Hieraus erklärt sich auch die Bedeutung der Ästhetik in Deutschland für Initiativen im Bereich der Bildung sowie der moralischen und gesellschaftlichen Steuerung. Münsterberg lässt sich leicht in diese Tradition einordnen, insbesondere was *The Photoplay* und den Einsatz des Films als Bildungsmittel angeht. Festzuhalten ist jedoch auch, dass innerhalb dieser Tradition das Schöne ein einigermaßen abstrakter Begriff bleibt, ähnlich wie das Wahre, und dass die Philosophen nur selten eine Kunstform im Detail betrachten. Die jeweiligen ästhetischen Mittel, die in einem Werk zum Einsatz kommen, sind zweitrangig gegenüber der Wirkung, die es erzielt, und dies wiederum ist von höchster Bedeutung für das Moralsystem, dem die Kunst ihrerseits untergeordnet ist.

Münsterberg, ein ebenso produktiver wie ehrgeiziger Wissenschaftler, hatte von Wilhelm Wundt gelernt, dass man die psychologischen und philosophischen Implikationen einer Kategorie, insbesondere der des Schönen, nicht nur gemeinsam erforschen konnte, sondern auch sollte. Münsterberg betonte immer wieder, dass ein experimenteller Zugang zur Ästhetik (seine eigenen Arbeiten eingeschlossen) ohne

die Anleitung durch die Philosophie immer unzulänglich bleiben müsse. In zwei Büchern, *The Principles of Art Education* (1904) und *The Eternal Values* (1909a; die überarbeitete Übersetzung seiner *Philosophie der Werte* von 1908), beschäftigte er sich mit dem Wesen des Schönen und der ästhetischen Erfahrung. Er legte Wert darauf, dass seine Untersuchungen weder auf metaphysischer Deduktion noch auf wissenschaftlicher Induktion beruhten, sondern auf der «tatsächlichen Erfahrung», dies jedoch unter der Annahme, dass sie universell sei. Er hoffte zeigen zu können, dass die ästhetische Erfahrung, weil sie es ermögliche, Einheit und Harmonie aus dem Chaos der Welt zu erschaffen, die Grundlage eines Systems ewiger (und letztlich moralischer) Werte darstellt. Ein System, das jedoch die einzelnen Gegenstände hinter sich ließ:

[S]olch Interpretieren der wirklichen ästhetischen Erfahrung ist nicht minder gewissenhafte Wissenschaft. Das Entscheidende ist aber, daß in solcher grundlegenden Ästhetik nicht nur nichts beschrieben und erklärt wird, sondern daß es sich dabei um Willensobjekte handelt, die als solche überhaupt nicht beschreibbar oder erklärbar sind. [...] Der Mond, der des Dichters Busch und Tal still mit Silberglanz füllt, ist gar nicht der starre Körper, dessen Krater der Astronom mit seinem Fernrohr studiert. (Münsterberg 1908, 192f)

Das mag so sein, doch Münsterberg vermied es, den Mond überhaupt zu *beschreiben*, weder impressionistisch noch wissenschaftlich, und seine beiden Bücher beschäftigten sich, wie die der Idealisten vor ihm, vor allem damit, welche Rolle beispielsweise die Ästhetik der Isolierung innerhalb eines Wertesystems spielt und wie sie zugleich zu dessen Konstituierung beiträgt.

In diesen Arbeiten beschäftigte Münsterberg sich nicht mit der Materialität oder den jeweiligen Erscheinungsweisen der Form, sondern mit der Form als generellem Ausdruck des «Wollens» oder des Prinzips der Einheit. Die Form «wird selbst zum Ausdruck eines Wollens, begünstigt, ja ermöglicht so recht die Einstimmigkeit des dargebotenen Erlebnisses» (Münsterberg 1908, 250; vgl. Münsterberg 1909a, 217). Wo er einzelne Künste behandelte (bildende Kunst und Malerei, Literatur, Musik), ging es ihm vor allem darum, wie «Gehalt und Gestalt harmonisch zusammenwirken» (ibid.). Jörg Schweinitz verweist zu Recht darauf, dass Münsterberg versucht, in diesen Arbeiten zu zeigen, wie Form und Inhalt im Zusammenspiel den Betrachter, Leser oder Hörer aus dem Alltagsleben auf eine andere Ebene

emporheben. Wie Schweinitz weiter ausführt, verfolgte Münsterberg die gleiche Absicht – nämlich Form und Inhalt zu einer Psychologie der ästhetischen Wirkung zu verbinden – auch in *The Photoplay*, um den Film als Kunstform zu legitimieren.¹

Zumindest in *Philosophie der Werte* und entsprechend in *The Eternal Values* stellte Münsterberg dabei allerdings, anders als in *The Photoplay*, keine Verbindung zwischen künstlerischer Form einerseits, und mentalen Reaktionen, Mechanismen oder Gewohnheiten andererseits her. Stattdessen bemühte er sich fast ausschließlich darum, die Künste Kategorien des «Willens» resp. «Wollens» zuzuordnen – «die bildenden Künste für das Wollen zur Außenwelt, die Dichtkunst für das Wollen der Mitwelt, die Tonkunst für das Wollen der Innenwelt» (Münsterberg 1908, 252, vgl. Münsterberg 1909a, 218). Und er legte auch nicht dar, wie bestimmte Aspekte der Kunst, Farbe, Linie oder Ton, in einer Einheit zusammenwirken müssen, die dieses Wollen zum Ausdruck bringt. Alle Kapitel des Buchs liefen auf denselben Topos hinaus: Die Kunst muss im Mannigfaltigen die innere Einheit finden, und diese Einheit ist gleichzeitig Ausdruck des «Wollens». In seinen Ausführungen konnte er auf die Untersuchung einzelner Kunstwerke verzichten, ja selbst auf die anderer Kunstformen als derjenigen, die er bereits herangezogen hatte: «Aber kaum scheint es notwendig, die Betrachtung nun auch für andere Zweige der Bilderkunst oder für andere bildende Künste weiterzuführen, denn nur das Wesen der schönen Einstimmigkeit wollen wir aufsuchen» (Münsterberg 1908, 266, vgl. Münsterberg 1909a, 226). Bei einer so allgemeinen Feststellung erübrigte es sich, noch weiter zu fragen.² Nicht vergessen sollte man jedoch, dass Münsterbergs Beobachtungen zur Beziehung zwischen filmischen Formen und mentalen Mechanismen in *The Photoplay* weitaus genauer und schärfer waren.

Münsterbergs experimentelle Untersuchungen sind Teil des zweiten vorherrschenden Zugangs zu Fragen der Ästhetik und der künstlerischen Form im 19. Jahrhundert: der psychologischen und physiologischen Erforschung der ästhetischen Erfahrung. Den Anfang machte wohl Schopenhauer, der im zweiten Band von *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1859) über die Physiologie des Wahrnehmungsakts spekulierte (Schopenhauer 1988), während Wissenschaftler wie Gustav Theodor Fechner diesen Ansatz mit ihren Experimenten zum Wesen der (ästhetischen) Wahrnehmung weiterverfolgten (Fechner 1876).

1 Siehe den Beitrag von Jörg Schweinitz in diesem Heft.

2 Für zeitgenössische Kritiken siehe Taylor (1909) oder Dewey (1910.)

Man muss Hermann Helmholtz' Untersuchungen zu den mathematischen Relationen der musikalischen Harmonien (1863) oder die Robert Zimmermanns zu mathematischen Relationen in der Kunst (1865) nicht im Detail kennen, um festzustellen, dass ein gemeinsamer Zug dieser Tradition ihr Interesse an der reinen, von Inhalt oder Kontext losgelösten Form war. Die philosophische Rechtfertigung dafür mag sich von Kants Begriff der reinen Form hergeleitet haben, ganz gewiss aber beruhte die Rechtfertigung für die experimentelle Arbeit auf Johann Friedrich Herbart's Feststellung, dass «musikalische Formen das Erfassen von Intervallen, Harmonien und Melodien sind; oder architektonische Formen der «räumliche Kontrapunkt» miteinander verflochtener Muster und Ebenen» (Mallgrave/Ikonomou 1994, 11). Münsterbergs Experimente im Harvard Psychological Laboratory setzten diese Arbeiten fort, um die Beziehung zwischen ästhetischer Erfahrung und physischen Reaktionen zu erforschen. Seine dortigen Versuchsanordnungen entsprachen durchaus jenen seines Lehrers Wilhelm Wundt.

So zum Beispiel ein Experiment zum Rhythmus, das Münsterbergs Student Robert MacDougall 1902 durchführte. Hierbei ging es darum, so genannte «objektive Rhythmusformen» zu identifizieren, womit allgemeine, universell ansprechende rhythmische Muster außerhalb musikalischer Zusammenhänge gemeint waren. MacDougall entwarf ein Gerät zur Erzeugung rhythmischer Muster und testete deren Wirkung an den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Labors. Dazu erklärte er:

Der Notwendigkeit, das Material für die Rhythmusanalyse zu vereinfachen, um die Versuchsbedingungen genauer kontrollieren zu können, wurde mit der Erfindung verschiedener Geräte begegnet, die es ermöglichten, Sequenzen aus Musikstücken, Liedern oder poetischen Texten durch konventionelle, elementare Symbole zu ersetzen, die als Vehikel für den rhythmischen Eindruck oder Ausdruck dienten. (MacDougall 1903, 311)

Diese Erklärung entspricht einer Grundregel wissenschaftlicher Experimente: Die Elemente eines Versuchs müssen vereinfacht und isolierbar sein, sodass die Forschenden die wechselseitigen Beziehungen zwischen ihnen genau kontrollieren und registrieren sowie alle Variationen erfassen konnten. Für psychologische Experimente zur Ästhetik bedeutete dies, dass ausnahmslos alle Komponenten, ob Töne, Linien oder Farben, in hohem Maße abstrakt sein mussten. Der ausgeklügelte

Apparat MacDougalls war wie ein neuartiges Musikinstrument, das es zuließ, Intensität und Tempo der Töne, die damit erzeugt wurden, präzise zu steuern. Es handelte sich gewissermaßen um einen analogen Computer: Metalldrähte wurden durch runde Hämmerchen angeschlagen, die ihrerseits mithilfe von Flügelschrauben (programmiert) werden konnten; Gabeln links der Hämmerchen bestimmten die Intensität der Schläge. Vermittels eines Systems von Rollen und Zahnrädern sowie der Justierung der Hämmerchen konnte MacDougall das Gerät so programmieren, dass es einen vorab eingestellten Rhythmus mit genau festgelegten Intervallen in einer bestimmten Intensität abspielte. Die Rhythmen waren mathematisch errechnet und entsprachen keiner musikalischen Melodie. Der Nachdruck lag dabei auf Exaktheit und Wiederholbarkeit, sodass für jede Testperson ein Rhythmus auf gleiche Weise reproduziert werden konnte.

Münsterberg, Ethel Puffer und die Einfühlungsästhetik

Alle Experimente zur Ästhetik in Münsterbergs Labor verliefen nach dem gleichen Muster: Man entwarf einen raffinierten Apparat nach dem anderen und arbeitete emsig daran, Verbindungen zwischen ästhetischen Erfahrungen und physiologischen Reaktionen herzustellen. In einem einfachen, 1894 durchgeführten Experiment zur Symmetrie ließ beispielsweise Edgar Pierce Testpersonen Fäden vor einem schwarzen Hintergrund arrangieren, bis sie die für sie attraktivste Anordnung gefunden hatten (Pierce 1894). Auch hier lag der Nachdruck wieder auf der «reinen Form», in diesem Fall auf einfachen Linien. Eine Studentin jedoch fiel aus diesem Rahmen: Ethel D. Puffer konzipierte 1903 ebenfalls ein Experiment zur Symmetrie, jedoch auf ganz andere Weise, nämlich ohne ausgeklügelten Apparat, ohne Streben nach der «reinen Form». Stattdessen untersuchte sie Symmetrien in Kunstwerken. Sie analysierte eine große Bandbreite an Beispielen, einerseits aus der so genannten «primitiven Kunst», um feststellen zu können, ob Symmetrie mehr war als eine Konvention westlicher Kunst, andererseits aus der Renaissance-Malerei – hier ging es unter anderem um Raffaels «Niccolini-Cowper Madonna» (oder «Große Cowper Madonna», 1508). Puffer konnte zeigen, dass selbst da, wo es anscheinend keine Symmetrie gab und dementsprechend keine körperliche Reaktion und kein ästhetischer Genuss zu erwarten waren, dennoch eine verborgene Symmetrie vorlag, die ein Gefühl visueller Befriedigung bewirken konnte. Puffer war die einzige unter Münsterbergs Studentinnen und Studenten, die formale Aspekte von

Kunstwerken untersuchte, von Keramiken und Teppichen bis hin zu Gemälden.

Ethel Puffer war eine der Pionierinnen der amerikanischen Psychologie und eine beredete Wortführerin für Frauenrechte. Im Alter von 19 Jahren absolvierte sie 1891 das Smith College in Massachusetts und unterrichtete dort anschließend Mathematik. 1895 ging sie nach Deutschland, um Psychologie zu studieren, insbesondere interessierte sie die Anwendung wissenschaftlicher Verfahren auf Fragen der Ästhetik. Für eine junge, alleinstehende Frau war es ebenso ehrgeizig wie mutig, sich zu jener Zeit auf ein solches intellektuelles Abenteuer einzulassen; oft war sie die einzige Frau im Raum, und sie erlitt zahlreiche Demütigungen, in den USA wie in Deutschland. Sie begann ihr Studium in Berlin bei Max Dessoir, einem führenden Vertreter der Einfühlungsästhetik. Doch sie empfand die Stadt, die Universität und ihre Unterkunft als ungestaltlich. Zufällig begegnete sie dann einem früheren Studenten Münsterbergs, der ihr riet, diesem nach Freiburg zu schreiben, wohin Münsterberg nach seinem ersten Aufenthalt in Harvard zurückgekehrt war. Münsterberg war begeistert von ihren Kenntnissen im Bereich der Ästhetik und bot an, ihre Arbeit zu unterstützen. Im Mai 1896 zog sie nach Freiburg, um dort ihr Studium fortzusetzen, in Münsterbergs Labor zu arbeiten und bei ihm und seiner Familie zu wohnen. Von Münsterbergs Frau wurde sie gewissermaßen adoptiert. Puffer und Münsterberg arbeiteten ein Jahr lang eng zusammen, dann bewarb sie sich erfolgreich um ein Promotionsstipendium der Association of Collegiate Alumnae. Als Münsterberg sich 1897 entschloss, definitiv nach Harvard zu gehen, nahm die Familie sie mit nach Amerika. In Harvard arbeitete sie als eine der wenigen Frauen zusammen mit den übrigen Studierenden im Labor. Münsterberg wurde ihr Doktorvater, und sie vollendete ihre Dissertation 1898. Doch Harvard verlieh den Dokortitel nicht an Frauen, obwohl Münsterberg nicht nur sie, sondern zuvor bereits Mary Calkins betreut hatte, eine der bedeutendsten Vertreterinnen der frühen amerikanischen Psychologie. Schließlich bot ihr das Radcliffe College 1902 den Titel an, und sie akzeptierte.³

Puffer und Münsterberg verband das gemeinsame Interesse an der Psychologie der Ästhetik, insbesondere an der damals aufkommenden

3 Zur Biografie Puffers siehe Scarborough (1991). [Anm. d. Übers.: Radcliffe College wurde 1879 als eine Art Annex von Harvard gegründet, um Frauen, die damals dort prinzipiell nicht zugelassen wurden, die Möglichkeit zum Studium bei Lehrenden dieser Universität zu eröffnen.]

Einfühlungsästhetik, welche die dynamische physiologische Beziehung zwischen Betrachter und Kunstwerk in den Mittelpunkt stellte (vgl. Curtis 2009). Beide beschäftigten sich ebenfalls mit dem Verhältnis zwischen philosophischen und empirischen Ansätzen bei ästhetischen Fragestellungen. Im späten 19. Jahrhundert suchten viele Ästhetiker nach einem Zugang zu Problemen der ästhetischen Wahrnehmung, der es erlaubte, zwischen der Scylla des abstrakten, entkörperlichten Philosophierens über Kunst und der Charybdis fragmentierter, «szientistischer» Untersuchungen der ästhetischen Erfahrung zu navigieren. Den Vertretern der Einfühlungsästhetik ging es allerdings weniger um philosophische oder physiologische Probleme der Form- und Raumwahrnehmung als um das psychologische Problem, wie spezifische Merkmale von Form und Raum als ästhetischer Genuss erfahren werden (Mallgrave 1994). Einfühlung wurde anhand verschiedener ästhetischer Fragestellungen diskutiert. Dazu zählten die Analyse einzelner formeller oder materieller Merkmale von Kunstwerken und der Erfahrungen, die sie hervorriefen, die Beschreibung des emotionalen Gehalts des ästhetischen Erlebnisses als Projektion des Selbst im Verhältnis zu bestimmten Formen sowie das Verstehen der Rolle des Körpers als Maßstab für sowohl Kunst als auch ästhetische Erfahrung und insbesondere den ästhetischen Genuss (Curtis 2009; Curtis 2015). Autoren, die auf der Idee der Einfühlung aufbauten, erklärten den ästhetischen Genuss als Zusammenklang körperlicher Strukturen mit denen des Kunstwerks, wobei sie explizit die physische Natur der Wahrnehmung einbezogen. Doch es gab verschiedene Herangehensweisen an diese verkörperte Wahrnehmung, und es ist schwierig festzustellen, inwiefern die Einfühlungsästhetiker und die experimentellen Psychologen in der Tradition Wundts sich bei ihrer Betonung des Psychophysischen unterscheiden. Auch in der Einfühlungsästhetik arbeitete man mit Experimenten, und umgekehrt wird man kaum hartgesottene Experimentatoren finden, die sich Fragen der emotionalen Projektion oder des ästhetischen Genusses völlig verschließen. Nicht jede Bezugnahme auf das Körperinnere oder auf Spannungen in Kunstwerk oder Betrachter lässt sich der Einfühlungsästhetik zuschreiben.

Daher gilt es vorsichtig zu sein, was Münsterbergs eigenes Verhältnis zur Einfühlungsästhetik angeht. Auf seiner Forschungsagenda findet man zahlreiche Gemeinsamkeiten mit Theodor Lipps, Karl Groos und sogar Robert Vischer und Adolf Hildebrand.⁴ Doch in

4 Siehe Lipps (1906); Groos (1909); Vischer (1994); Hildebrand (1994).

seinen Schriften zur Ästhetik kritisierte er die Einfühlungsästhetik trotz der vielen thematischen Berührungspunkte aufgrund ihrer Verschwommenheit vor allem dort, wo es um psychologische Erklärungen für den ästhetischen Genuss ging.⁵ In einem Übersichtsartikel schrieb er:

Andere Theoretiker wiederum beharren darauf, dass wir unsere Bewusstseinszustände auf den ästhetischen Gegenstand projizieren. [...] Die ihnen gemeinsame Annahme ist die folgende: Kunstwerke und Naturschönheiten sind physische Gegenstände, Licht, Töne und so weiter, in einer physischen Welt, und sie üben eine bestimmte Wirkung auf den menschlichen Organismus aus; sie stimulieren die Sinnesorgane und das Gehirn und erzeugen dort eine Reihe physiologischer und mentaler Phänomene, deren letztes ein Gefühl des Angenehmen ist. Die verschiedenen Theorien sind uneins darüber, welches die wichtigsten Glieder in dieser kausalen Kette zwischen der sinnlichen Stimulation des Gehirns und dem Gefühl des Angenehmen sind, doch die Prinzipien und Absichten der Theorien sind insgesamt die gleichen. Sie unterscheiden sich nicht grundlegend von der psychologischen Erklärung des Genusses an Früchten, Kaffee oder Süßigkeiten. (Münsterberg 1909b, 125)

Münsterberg beklagte hier nicht nur, dass es der Einfühlungsästhetik nicht gelang, den ästhetischen Genuss physiologisch und psychologisch adäquat zu erfassen, sondern auch, dass es ihr an einem philosophischen Fundament fehlte, um diesen Genuss in ein Wertesystem einzuordnen, was ja Münsterbergs Ziel in seinen eigenen Arbeiten zur Ästhetik war. Ihm selbst war allerdings bei der Vermittlung zwischen beiden Polen auch noch kein Erfolg beschieden gewesen: In seinen ästhetischen Schriften vor *The Photoplay* strebte er danach, der Ästhetik eben ein solches philosophisches Fundament zu geben und den ästhetischen Genuss mit einem Wertesystem zu verbinden; dies jedoch, ohne die Ergebnisse seiner experimentellen Studien heranzuziehen, während bei diesen wiederum keine Anstrengung unternommen wurde, sie philosophisch zu begründen. Einerseits arbeitete er also an einer abstrakten, entkörperlichten Philosophie der Kunst, während er andererseits die ästhetische Erfahrung vermittels fragmentierter, ebenso abstrakter und entkörperlichter psychologischer Untersuchungen erfassen wollte.

5 Anm. d. Übers.: Zu Münsterbergs Konzeption von «ästhetischem Genuss» vgl. den Beitrag von Kristina Köhler in diesem Heft.

Auch Puffer war unzufrieden mit vielen Studien zur Einfühlungsästhetik, jedoch aus anderen Gründen: Ihr Unmut bezog sich darauf, dass die Einfühlungstheorien für die Bewertung von Kunstwerken keine Grundlage boten – für sie ein zentraler Pfeiler jeder systematischen Forschung zur Ästhetik.

Ethel Puffer und *The Photoplay*

Die Frage nach der Bewertung verweist auf einen zentralen Unterschied zwischen Münsterberg und Puffer und somit auf ihre Bedeutung für *The Photoplay*. Weit mehr als Münsterberg interessierte sich Puffer für die ästhetischen Reaktionen auf die verschiedenen Kunstformen und sogar auf einzelne Kunstwerke. Ihr 1905 erschienenes Buch *The Psychology of Beauty* beginnt sogar mit einem Kapitel über die wichtige Rolle der kritischen Kunstbetrachtung für ein umfassendes System der Ästhetik. Das Buch ist insgesamt sehr lesenswert, doch im Folgenden soll es nur um zwei seiner zentralen Themen gehen, die für die Diskussion von *The Photoplay* von Belang sind: die Betonung der formalen Merkmale der jeweiligen Kunstgattungen sowie der Nachdruck auf dem Ausgleich antagonistischer Kräfte. Beides kommt auch in *The Photoplay* zur Sprache, nicht jedoch in Münsterbergs früheren Schriften zur Ästhetik. Um es mit aller Deutlichkeit zu sagen: Ich behaupte nicht, dass Münsterberg von Puffers Arbeit beeinflusst wurde, denn dann wäre er bereits in seinem Buch von 1909 und seinen Experimenten darauf eingegangen. Stattdessen möchte ich zeigen, dass er angesichts einer Aufgabe, die sich ihm zuvor noch nie gestellt hatte, nämlich der ausführlichen Analyse einer spezifischen Kunstgattung (Film), nach Werkzeugen suchte, mit denen er vertraut war. In diesem Fall waren dies erstens seine eigene Erörterung der künstlerischen Form in *Philosophie der Werte* und *The Eternal Values*; zweitens Puffers Arbeit; und drittens die Schriften einiger Einfühlungstheoretiker, insbesondere Hildebrands (Schweinitz 2018). Die Bedeutung von Puffers Studien für Münsterberg lässt sich vielleicht am einfachsten zeigen durch einen Vergleich relevanter Passagen ihres Buches mit Aussagen in *The Photoplay*, vor allem im Kapitel «Tiefe und Bewegung».

Ethel Puffer ging es vornehmlich um den Ausgleich antagonistischer Kräfte. Daraus ergab sich für sie die Notwendigkeit einer Synthese der wissenschaftlichen Disziplinen:

Es bedarf einer Synthese dieser Richtungen bei der Untersuchung des Schönen, in der die Ergebnisse der modernen Psychologie das Verständnis

einer philosophischen Theorie des Schönen ermöglichen. Ziel dieses Buches ist es, diese Synthese herzustellen. (Puffer 1905, vi)

Darüber hinaus beschrieb sie den Ausgleich jedoch auch als eine Grundbedingung des Ästhetischen. Das war ein zentrales Argument in ihrem Buch:

Der einzige ästhetische Ruhepunkt ist der, in dem die Stimulation, die einen Bewegungs- oder Handlungsimpuls auslöst, durch einen antagonistischen Impuls gehemmt oder ausgeglichen wird; Hemmung der Handlung oder eine Handlung, die auf sich selbst zurückgeworfen ist, in Kombination mit einem erhöhten Tonus. Doch ist dies eine *Spannung*, ein *Gleichgewicht*, ein *Ausgleich der Kräfte*, was somit als *allgemeine Bedingung jeder ästhetischen Erfahrung* gelten kann. (Puffer 1905, 50; Herv. i. O.)

Puffer versuchte, die Auffassung der ästhetischen Erfahrung als Kräfteausgleich (Allgemeingut seit Schiller) zugunsten einer Versöhnung von Philosophie und experimenteller Psychologie einzusetzen. Ihre Idee des ästhetischen Ruhepunkts als Gleichgewicht war durchaus nicht revolutionär, doch verwendete sie die Resultate ihrer experimentellen psychologischen Studien als Grundlage für die Analyse ästhetischer Erfahrung, die dann zur Erörterung eines rigorosen philosophischen Systems der Ästhetik führte. Das dürfte für diese Zeit einzigartig gewesen sein, und Münsterberg hatte in seinen Büchern Ähnliches angestrebt, ohne dass ihm dies zur Gänze gelungen wäre.

Doch in *The Photoplay* versuchte er sich erneut an der Versöhnung eines philosophischen Systems mit der empirischen Forschung und fand die Antwort in der ästhetischen Reaktion auf den Film. Wie Robert Michael Brain (2012) und Jörg Schweinitz (2018) betonen, lag der Schlüssel hierfür in der Annahme einer Oszillation. Münsterberg begriff die ästhetische Erfahrung von Filmen als Oszillation scheinbar antagonistischer Zustände. Doch ich möchte betonen, dass er dies auch als Ausgleich oder Versöhnung einander entgegengesetzter Kräfte sah:

Wir haben die Realität mit all ihren wirklichen Dimensionen; und doch bleibt die flüchtige, vergängliche Oberflächenandeutung ohne wirkliche Tiefe und Fülle, so verschieden von einem bloßen Bild wie von einer reinen Bühnenaufführung. Unser Bewusstsein wird in einen eigentümlich vielschichtigen Zustand versetzt; und wir werden sehen, dass derartige Spiele ein nicht unwichtiger Teil im psychischen Erscheinungsbild des gesamten Lichtspiels sind. (Münsterberg 1996, 45; Herv. i. O.)

Das fotografische Filmbild produziert einen Tiefeneindruck, doch wir sind uns zugleich seiner Flächigkeit bewusst. Wir können vielleicht zwischen Beidem oszillieren, doch die Sache ist in Wirklichkeit komplexer, da *wir Beides gleichzeitig wahrnehmen*. Es ist nicht so, dass wir uns der Flächigkeit abwechselnd bewusst und nicht bewusst sind: Beim Film erleben wir die Kopräsenz oder Synthese des Bewusstseins der Flächigkeit mit der vom Tiefeneindruck bewirkten Immersion. *Das* ist der merkwürdig komplexe Zustand, auf den Hildebrand (1994) bereits in den 1890er-Jahren bei seiner Diskussion der Bildtiefe verwiesen hatte.

Brillant ist nun, dass *The Photoplay* eine Analogie zwischen diesem mentalen Zustand und den spezifischen formalen Verfahren des Mediums Film herstellt. Puffer betonte die Analogie zwischen Form und Reaktion, doch Münsterberg hatte dies zuvor nie erreicht oder auch nur beabsichtigt, da er zu beschäftigt war, ein System zu erschaffen oder minimale lokale Reaktionen auf reine Formen zu analysieren. Puffer fragte: Was ist das Schöne eines bestimmten Kunstwerks? Ihre Antwort lautete:

Es ist die Art und Weise, wie die Form in ihrer außerordentlichen Übereinstimmung mit unseren Sinnen und die Emotion, die *zu dieser besonderen Form* als ihr organischer Widerhall gehört, in ihrer außerordentlichen Übereinstimmung mit dem Gedanken in uns ein Entzücken hervorbringen, für das die Ideen, die dabei zum Ausdruck kommen, nicht allein verantwortlich sein können. Das ist das Wesen des Schönen – es besitzt eine Qualität, die den menschlichen Organismus dazu anregt, sich in Einklang mit seiner eigenen Natur zu versetzen. (Puffer 1905, 15; Herv. S. C.)

Puffer betonte, dass spezifische Emotionen durch spezifische formale Mittel hervorgerufen werden. In *The Photoplay* legte Münsterberg auf ähnliche Weise den Nachdruck auf die Form, vor allem darauf, dass das Bild ein fotografisches ist. Der fotografisch abgebildete Gegenstand sei auf merkwürdige Weise zugleich anwesend und abwesend, wie vor ihm bereits Georg Lukács (1913) feststellte. Münsterberg erklärte:

Tiefe und Bewegung gleichen sich darin, dass sie in der Welt des Films nicht als harte Fakten, sondern als Mischung von Fakt und Symbol zu uns kommen. Sie sind anwesend, und doch sind sie nicht in den Dingen. Wir statten die Eindrücke mit ihnen aus. (Münsterberg 1996, 50; Herv. i. O.)

In diesen Sätzen beschreibt Münsterberg das Spezifische des projizierten fotografischen Bildes: Es bietet sowohl den nackten Realismus der Fakten als auch die Abstraktheit des Symbols. Das Bild präsentiert

Tiefe und Reichtum der natürlichen Welt, entzieht ihr aber zugleich die Aspekte «Farbe» und «Räumlichkeit». Nun endlich verband Münsterberg diese Einsichten mit dem komplexen emotionalen Zustand des Zuschauers zwischen Bewusstsein und Immersion, wobei er darauf hinwies, dass dieser Zustand durch eben diese formalen Merkmale hervorgerufen wurde, wie es auch Puffer zufolge der Fall war. Darüber hinaus entsprach diese Mischung von Fakt *und* Symbol im fotografischen Bild der Aufhebung der Trennung zwischen den empirischen Fakten der experimentellen Psychologie und den abstrakten philosophischen Systemen. Im Unterschied zu den anderen Schriften Münsterbergs zur Ästhetik gibt es in *The Photoplay* eine Übereinstimmung zwischen formalen Merkmalen oder Verfahren und bestimmten Themen: die Versöhnung von Innen und Außen, von Fakt und Symbol, von Psychologie und Philosophie. Damit steht das Buch nicht nur am Beginn der Filmtheorie, sondern auch der Filmanalyse als Interpretation formaler Mittel hinsichtlich ihrer Bedeutung. Diese für die Filmwissenschaft so zentrale Einsicht verdankt sich wohl – zumindest teilweise – den Arbeiten Ethel D. Puffers.

Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler

Literatur

- Brain, Robert Michael (2012) Self-Projection: Hugo Münsterberg on Empathy and Oscillation in Cinema Spectatorship. In: *Science in Context* 25, 3, S. 329–353.
- Curtis, Scott (2009) Einfühlung und die frühe deutsche Filmtheorie. In: *Einfühlung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. Hg. v. Robin Curtis & Gertrud Koch. München: Wilhelm Fink, S. 61–84.
- (2015) *The Shape of Spectatorship: Art, Science, and Early Cinema in Germany*. New York: Columbia University Press.
- Dewey, John (1910) Review of *The Eternal Values* by Hugo Münsterberg. In: *The Philosophical Review* 19, 2, S. 188–192.
- Fechner, Gustav Theodor (1876) *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Groos, Karl (1909) Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 4, S. 161–182.
- Helmholtz, Hermann L.F. (1863). *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg.

- Hildebrand, Adolf (1994) *The Problem of Form in the Fine Arts* (1893). In: *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893*. Hg. v. Harry Francis Mallgrave & Eleftherios Ikonomou. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, S. 227–279.
- Kant, Immanuel (1977) *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Langdale, Allan (2001). Editor's Introduction. In: *Hugo Münsterberg on Film: The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. Hg. v. Allan Langdale. New York: Routledge, S. 1–44.
- Lipps, Theodor (1906) Einfühlung und ästhetischer Genuß. In: *Die Zukunft* 54, 14, S. 100–114.
- MacDougall, Robert (1903) The Structure of Simple Rhythm Forms. In: Harvard Psychological Studies. Hg. v. Hugo Münsterberg. *The Psychological Review* 4, 1, S. 309–411.
- Lukács, Georg (1913) Gedanken zu einer Ästhetik des «Kino». In: *Frankfurter Zeitung* (10. September), S. 1 f.
- Mallgrave, Harry Francis / Ikonomou, Eleftherios (1994) Introduction. In: *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893*. Hg. v. Harry Francis Mallgrave & Eleftherios Ikonomou. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, S. 1–85.
- Münsterberg, Hugo (Hg.) (1903) Harvard Psychological Studies. *The Psychological Review* 4, 1, S. 309–561.
- (1904) *The Principles of Art Education*. New York: Prang Educational.
- (1908) *Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung*. Leipzig: J.A. Barth.
- (1909a) *The Eternal Values*. Boston, New York: Houghton Mifflin.
- (1909b) The Problem of Beauty. In: *The Philosophical Review* 18, 2, S. 121–146.
- (1996) *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Übers. und hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- Pierce, Edgar (1894) Aesthetics of Simple Forms. (I) Symmetry. In: *The Psychological Review* 1, 5, S. 483–495.
- Puffer, Ethel D. (1903) Studies in Symmetry. In: Harvard Psychological Studies. Hg. v. Hugo Münsterberg. *The Psychological Review* 4, 1, S. 467–539.
- (1905) *The Psychology of Beauty*. Boston/New York: Houghton Mifflin.
- Scarborough, Elizabeth (1991) Continuity for Women: Ethel Puffer's Struggle. In: *Portraits of Pioneers in Psychology*. Hg. v. Gregory A. Kimble, Michael Wertheimer & Charlotte White. Washington, D.C.: American Psychological Association; Hillsdale, N.J.: L. Erlbaum Associates, S. 104–119.
- Schiller, Friedrich (1965) *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [1795]. Stuttgart: Reclam.
- Schopenhauer, Arthur (1988) *Die Welt als Wille und Vorstellung II* [nach der Ausgabe letzter Hand, 1859]. Zürich: Haffmanns.

- Schweinitz, Jörg (1996) Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum: Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg [Vorwort]. In: Münsterberg 1996, S. 9–25.
- (2009) The Aesthetic Idealist as Efficiency Engineer: Hugo Münsterberg's Theories of Perception, Psychotechnics and Cinema. In: *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Klaus Kreimeier & Annemone Ligensa. New Barnet: John Libbey, S. 87–98.
- (2018) Shared Affinities and «Kunstwollen»: Stylistics of the Cinematic Image in the 1910s and Art Theory at the Turn of the Century in Germany. In: *The Image in Early Cinema: Form and Material*. Hg. v. Scott Curtis, Philippe Gauthier, Tom Gunning & Joshua Yumibe. Bloomington: Indiana University Press, S. 153–163.
- Taylor, A.E. (1909) Review of *Philosophie der Werte* by Hugo Münsterberg. In: *The Philosophical Review* 18, 2, S. 191–203.
- Vischer, Robert (1994) On the Optical Sense of Form [1873]. In: *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893*. Hg. v. Harry Francis Mallgrave & Eleftherios Ikonomou. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, S. 89–124.
- Zimmermann, Robert (1865) *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*. Wien: Wilhelm Braumüller.