

und entwicklungsfähig hält (Nebenfiguration). Sie wird damit seelischer Formenbildung gerecht, die sich zwischen Vordergründigem und Hintergründigem, zwischen Bewusstem und Unbewusstem, zwischen Richtung und Gegenlauf bewegt und durch diese Gegensätze hindurch jeweils zu einer Sinngestalt formiert.

Die Auswertung eines Untersuchungsgegenstands mithilfe der Haupt- und Nebenfiguration verzichtet teils auf das standardisierte Auswertungs-Schema der Wirkungseinheiten gemäß der drei Gegensatz- und Ergänzungsverhältnisse. Ein Beispiel sind die Morphologischen Märchenanalysen von Wilhelm Salber, die das Märchen ausschließlich auf seine haupt- und nebenfigurativen Züge hin befragen.⁶³ Auch die morphologischen Kunstwirkungsforschung folgt dieser ›freieren‹ Analyseform als Figuration, die sich in Haupt- und Nebenfiguration aufspannt.⁶⁴ Als Figurationen entsprechen sie der starken Eigengestaltlichkeit des Kunstwerks als Morphologie, seinem Metamorphosen-Charakter und zugleich ›Figürlichen‹. Sie wird auch hier als Untersuchungseinheit zur Exploration der Bildwirkung der Narziss-Darstellung gewählt (s.u.). Die besondere Eignung der Morphologischen Psychologie zur Exploration einer Kunsterfahrung/Kunstwirkung wird im Folgenden dargelegt.

2. Morphologische Kunstpsychologie

»Irgendwie liegt es nahe, einem Kunstwerk nachzusagen, daß ihm eine organische Einheit innewohne, eine Gestalteinheit: morphé, Morphologie ist der sprachliche Hintergrund.«⁶⁵

Wilhelm Salber, Begründer der Morphologischen Psychologie, fasst seelisches Geschehen als eine beständige Gestaltverwandlung auf, die sich zwischen den Polen von Gestaltbildung und Umbildung bewegt. Die Bestimmung des Kunstwerks als Morphologie, die sich nur im »Vollzug« erschließen lässt, entspricht Seelischem Geschehen, das durch eine kunstvolle Selbstbehandlung gekennzeichnet ist. Danach ist nicht nur ›jeder Mensch ein Künstler‹ (Beuys), sondern der Mensch selbst ein Kunstwerk (Salber). Nach Salber folgen die menschlichen Formenbildungen allesamt psychästhetischen Gesetzen und sind darin den Eigenschaften von Kunstproduktionen verwandt: »Das Seelische ist eine erste Kunst, die Kunst eine zweite Seele.«⁶⁶

Die Morphologische Psychologie macht die Kunstnähe ihrer Wissenschaft explizit. Da sie das seelische Geschehen als ein kunstvolles System der Selbstbehandlung entdeckt, so müssen auch ihre Methoden dieser Kunst entsprechen. Sie sitzt rekonstruierend den kunstvollen Formenbildungen des seelischen Geschehens auf und gelangt als Wissenschaft ebenfalls zu einer Gegenstandsbildung. Diese steht als Konstruktion nie für sich, sondern immer im Bezug ihrer eigenen Entwürfe und Bilder von Wirklichkeit.

63 Vgl. SALBER: *Märchenanalyse* (1987).

64 Eines von vielen Beispielen sind die Bildwirkungsanalyse der Schwarzen Bilder von Goya vgl. ZWINGMANN, BJÖRN: *Begegnung mit dem Ungeheuren. Selbsterfahrungsprozesse mit Goyas Schwarzen Bildern*, S. 32.

65 GADAMER, HANS-GEORG: »Bildkunst und Wortkunst«, S. 99.

66 SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 39.

Als Wissenschaft ist sie insofern »überprüfbar«, als dass sie zu einer in sich stimmigen Konstruktion gelangen muss, die den Anspruch hat, die Phänomenvielfalt eines Gegenstands zu fassen, anstatt im Vielerlei zu verschwimmen. Ein Prüfstein ist also ein rekonstruierendes Bild, das der Komplexität des Gegenstands gerecht wird. Unter drei Aspekten erweist sich ihr Vorgehen als kunstanalog.

2.1 Die psychästhetischen Gesetze des Seelischen

Wie ein Kunstwerk so folgt die Psychästhetik des seelischen Geschehens den Prinzipien der *Untrennbarkeit* (1) dessen, was auf rationaler Ebene getrennt erscheint. So lässt sich in psychästhetischer Hinsicht kein Unterschied zwischen einem Innen und Außen oder zwischen Form und Bedeutung halten. Diese phänomenologische Bestimmung seelischer Wirklichkeit als ein Ineinanderwirken verweist darauf, dass Oberflächen – also das, was sichtbar ist bzw. sich zeigt – nicht »oberflächlich« sind. Insofern ist die Untrennbarkeit eine ästhetische Kategorie des seelischen Geschehens. Eine zweite von Salber benannte psychästhetische Regulation ist die der *Fortsetzung* (2). Seelisches Geschehen als Gestalt ist danach immer im Übergang begriffen. Ästhetisch ist dieser Zug insofern, als dass sich diese Umwandlungen an konkreten Phänomenen beobachten und beschreiben lassen. Die Fortsetzung meint aber nicht nur eine stetige Veränderung, sondern auch die Verwandlung, die die Formenbildung grundsätzlich in etwas »anderem« fortsetzt. Sie bedeutet zudem – auf Gestalt bezogen – dass die Formenbildung des Seelischen nie ganz in einer Einheit aufgeht, dass immer Reste bleiben. Ein dritter psychästhetischer Zug ist der der *Eigenlogik* (3): so möchte Seelisches Geschehen zu Sinneinheiten/Sinnkonstruktionen gelangen. Dies lässt sich eindrücklich an Charakterbildungen vorführen, die in ihrer starken Eigenlogik bisweilen unverrückbar erscheinen. Die sinnlichen Qualitäten, die eine Formenbildung erst prägnant werden lassen, sind anschaulich und konkret und damit ebenfalls als ästhetisch zu bezeichnen. Einen vierten ästhetischen Zug des seelischen Geschehens betitelt Salber als »materiale Symbolik« (4). Sie zeigt sich in Form von Brechungen und Verdopplungen im seelischen Geschehen und meint nicht nur ein Mitbedeuten von Anderem, sondern auch ein Neuentdecken und Neuerschaffen von Welt im Symbolischen.⁶⁷

Mit dieser Bestimmung des Seelischen als einer ästhetischen/kunstvollen Form, wird auch umgekehrt die Kunst zum »Königsweg«, mit welcher sich seelisches Geschehen verstehen lässt.⁶⁸

67 Vgl. ebd., S. 40–41.

68 Als Königsweg zum Seelischen gesellt sich die Kunst zum Traum: auf andere Weise als der Traum bringt die Kunst die Irrungen und Wirrungen des Seelischen unter Lockerung der Gebote des Alltags und der Rationalität hervor.

2.2 Kunst als Königsweg zum Seelischen

Neben diesen Entsprechungen von Kunst und Seelischem arbeitet Salber psychologische ›Besonderheiten‹ von Kunst an sechs ihrer Merkmale oder Eigenschaften heraus. Er beschreibt Kunst als Steigerungsform dessen, was immer schon im Seelischen wirksam ist. Kunst(-produktion) ist aus morphologischer Sicht mit den Produktionen des Alltags verzahnt. Sie spitzt die Alltagserfahrungen auf besondere Weise zu und lässt den Kunstbetrachter die Konstruktionen des Alltags als solche spürbar werden.

»Kunst spitzt Transfiguration [Alltagspraxis] zu, indem sie Konstruktionserfahrung (1), Durchlässigkeit (2), Expansion (3), Realitätsbewegung (4), Entwicklung als Störungsformen (5), Inkarnation (6) als Ansatzpunkt ausbildet.«⁶⁹

Unter einer *Konstruktionserfahrung* (1) versteht Salber, dass uns Kunst die bewegliche Ordnung unserer (Alltags-)Konstruktionen vor Augen führt. Wirklichkeit wird an Kunst als sowohl »gegeben«, als auch »gemacht« erfahren. Diese Mittelstellung zwischen Natur und Kunst bzw. die Untrennbarkeit von Wirklichkeit und Wirksamkeit führt nach Salber zu dieser besonderen Form von Betroffensein durch Kunst.⁷⁰ Wir erhalten in der Kunsterfahrung Einblick in den Bauplan von Gestaltbildung und Gestaltbrechung, wonach sich etwas stets in etwas anderem bricht. Der Betrachter eines Kunstwerks spürt darin seine eigene Beteiligung.

Diese *Durchlässigkeit* (2) ergänzt als verbindendes Moment die Konstruktionserfahrung. In diesem Merkmal beschreibt Salber das Sichtbarwerden von Zusammenhängen (Kunst und Wirklichkeit). In Form einer sinnlichen Ausgestaltung und Formfindung stellt sich ein Sinnverstehen von Wirklichkeit ein. Sie macht die Konstruktionserfahrung sinnlich erfahrbar, teils im wahrsten Sinne des Wortes greifbar.⁷¹ Kunst stellt nach Salber aber nicht nur eine Wirklichkeitserfahrung dar, die die Konstruktionszüge der Gestaltbrechung offenlegt und uns dies an einer anschaulichen Gestalt für Zusammenhänge durchlässig macht.

Ein dritter Zug, die *Expansion* (3), fordert die Konstruktionserfahrung und Durchlässigkeit heraus. Denn als Aushandlung und Zuspitzung dessen, was wir im Alltag über Wirklichkeit und Wirksamkeit erfahren, lotet die Kunst die Grenzen dessen aus, was an Drehungen und Wendungen noch möglich ist: »Die Welt des Kunstwerks, eine transparent gemachte Natur, tastet wie eine bewegliche Gestalt unsere Lebenswirklichkeit ab; und sie tastet dabei das für wirklich und wahr Gehaltene an.«⁷² Dieser entgrenzende Zug im Kunsterleben, in welchem neue Formen erprobt werden, wirft die Fragen nach den Grenzen des Machbaren auf, worin ein viertes Merkmal benannt ist.

Salber stellt heraus, wie Expansion und ein vierter Zug, die *Realitätsbewegung* (4) einander bedingen: »Kunst kann ihre Expansion nur leben, indem sie die Bewegung der Wirklichkeit im Ganzen und damit auch das sich nicht als Kunst Abhebende aufgreift;

69 SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 102.

70 Vgl. ebd., S. 103.

71 Vgl. Ebd.

72 Ebd., S. 105. Hierauf bezogen wird deutlich, warum das Thema der ›Täuschung‹, das Spiel mit der Täuschung ein zentrales Sujet der Bildenden Kunst ist.

so wie auch der Traum nur existieren kann, weil es den Tag gibt.«⁷³ Ein weiterer Aspekt dieser Charakteristik betrifft den Realitätsanspruch von Kunst: »Als bewegende Realität tritt uns ein sinnlich faßbares Individuum in der spezifischen Gestalt des Kunstwerks entgegen.«⁷⁴ Dieser Anspruch habe, so Salber, die Kunst schon oft in eine Konkurrenz zu den Realitätsansprüchen von Religionen gebracht. Ikonoklasmus ließe sich hierüber u.a. erklären.

Ein fünftes Merkmal von Kunst, die *Störungsform* (5), konkretisiert die Konstruktionserfahrung der Gestaltbrechung und der Expansion dahingehend, dass Kunst Wirklichkeitserfahrung in seiner dialektischen Struktur als Zweieinheit sichtbar macht und als solche »im Schönen das Häßliche, im Häßlichen das Schöne zu bewegen beginnt«⁷⁵. Dies hebt sich von der gängigen Alltagserfahrung dadurch ab, dass die praktischen Vereindeutigungen im Alltagsverständnis aufgebrochen und »gestört« werden. Paradox ist dieses Merkmal insofern, als dass aus der Störung jeweils eine (neue) Form erwächst: »Die Beziehung zwischen Störung und Form ist nicht einlinig – Störung kann Stören des Alltags sein oder Störendes aufgreifen, Form kann Alltägliches weitergestalten oder destruieren.«⁷⁶

Die Paradoxie der Kunstkonstruktion tritt, so Salber, in einem sechsten und letzten Zug, der *Inkarnation* (6) nochmals deutlich zutage: »Gestalten und Symbole der Kunst treten uns ausdrücklich als ein Objekt entgegen, das sich zu einem Subjekt wandeln möchte – während die zunächst zum Subjekt konstellierte Begebenheiten in diesem Objekt aufgehen wollen.«⁷⁷

Bezogen auf die Realitätsbewegung und die Störungsform werden in dieser Subjektwerdung des Kunstwerks ebenfalls Grenzen des Möglichen abgesteckt. Salber begründet dies aus der Repräsentanz des Kunstwerks heraus, das auf unsere Lebensformen bezogen bleibt und teils in den gleichen Eigenschaften wie ein »Lebewesen« beschrieben wird. Es ist zudem wie wir – »leiblich«: »Die Chancen und Begrenzungen der materialen Symbolik von Kunst gründen in solchen Leiblichkeiten; an ihnen zeigt sich auch für die Kunst so etwas wie eine Charakter-Schranke, die das Experimentieren mit Versalität enden läßt.«⁷⁸ Dass Kunstwerke Inkarnationen darstellen, begründet nach Salber, warum vom Künstler oftmals als dem »Schöpfer« von Kunst die Rede ist – so als habe er gottgleich ein Lebewesen geschaffen.

Die sechs aufeinander bezogenen Dimensionen des Kunstwerks zeigen sich eng verzahnt mit den vier allgemeinen psychästhetischen Gesetzen nach Salber: Die *Untrennbarkeit* (1) als erstes psychästhetisches Gesetz wird im Kunstwerk in einer teils beängstigenden Durchlässigkeit zugespitzt und als Konstruktionserfahrung wirksam. Die Untrennbarkeit wird auch in der notwendigen Realitätsbewegung, die Kunstwerken eigen ist, deutlich, da Kunst ohne den Realitätsbezug wirkungslos wäre. In jeder Kunsterfahrung erscheint dieser Bezug als ein Übergang zum Betrachter und dessen Lebens-

73 SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 106.

74 Ebd., S. 107.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 108.

77 Ebd., S. 108f.

78 Ebd., S. 109.

erfahrung hin. Die *Fortsetzung* (2) macht ebenfalls auf die Brechung in andere Gestalten aufmerksam; im Falle des Kunstwerks zugespitzt in der Expansion, die die Grenze des Üblichen und Praktikablen einreißt und auf eine tendenziell unendliche Verwandlungswirklichkeit verweist. Fortsetzung in anderes vollzieht sich im Kunstwerk somit als Störungsform und stellt insbesondere die Extrempole und Kehrseiten, sowie Paradoxien von Formenbildung anschaulich heraus. Der formbildende Charakter des Seelischen, unter der *Eigenlogik* (3) beschrieben, steigert sich in der Kunst zu kleinen Schöpfungen, die dem Betrachter wie lebendige Gestalten entgegentreten und gegenüber dem expansiven Charakter von Kunst zu einer spezifischen Form mit Anfang und Ende (zeitlich/räumlich) drängt. Das Herstellen von Sinneinheiten, die sich im Seelischen an sinnlich, materiale Qualitäten knüpfen und unter dem vierten und letzten Gesetz, *Materiale Symbolik* (4), begrifflich gefasst sind, zeigt sich in der Kunst in idealisierter Form. Kunst steht hier in einer Repräsentanz (Symbolik) zur Wirklichkeit, wandelt sich Material an und begegnet dem Betrachter schließlich wie ein leibliches Wesen. Die Eigenlogik/Inkarnation gründet somit auf der Materialen Symbolik als viertem psychästhetischen Gesetz.

2.3 Kunstanaloge Methode

Die Morphologische Psychologie erhebt den Anspruch aus dem Gegenstand heraus adäquate Methoden herzuleiten. Denn Gegenstand und Methode fordern sich gegenseitig heraus, befragen sich gegenseitig auf Stimmigkeit. Fitzek erläutert mit Salber, wie es im Zuge einer Vielzahl von empirischen Untersuchungen, die jeweils ihre Methode am Gegenstand erproben, zu einer stetigen Annäherung von Gegenstand und Methode gekommen sei.⁷⁹

In ihrer Gegenstandsbestimmung bezieht sich die Morphologische Psychologie in der Untersuchung eines Kunstwerks als Kunsterfahrung auf eine Charakterisierung seelischen Geschehens im Allgemeinen (1) und auf eine Einordnung des Gegenstandsbereichs Kunst (2). Die Theorie über Seelisches Geschehen und die Eigenart von Kunst gehen ihrerseits aus empirischen Untersuchungen hervor. Hiermit ist das Bezugssystem beschrieben, aus dem heraus sie ihren Gegenstand herauszubilden sucht. Der Gegenstand wird zwar axiomatisch zwischen Kunstwerk und Betrachter verortet, ist aber in seiner spezifischen Wirkstruktur (noch) nicht bekannt. Wenn seelisches Geschehen kunstvoll und die Kunst »eine zweite Seele« ist, so muss auch die Methode diesen kunstvollen Prinzipien folgen. Die Bezeichnung der Methode als »kunst-analog«⁸⁰ erhebt wie die Kunst den Anspruch zu einer Formenbildung zu gelangen, die sich wie die Kunst zwischen Wirklichkeit und Wirksamkeit bewegt (*Untrennbarkeit/Durchlässigkeit*). Ihr Tun bezieht sich zwar auf das Vorgefundene, gilt aber auch als hergestellt.

79 Vgl. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*, S. 304.

80 Vgl. ebd., S. 307.