

»Mit diesem Bild, das dem Betrachter erst eine Rolle aufdrängt und das sich dann verweigert, ist ein Endpunkt erreicht.«<sup>248</sup>

Diese in sich stimmige Deutung zeigt zum einen wie sinnstiftend das Hinzuziehen der Erzählung ist. Anders als die vorangegangenen Deutungen wird das Narziss-Bild hier weniger in seiner Abbild-Funktion des Ovid-Text in Gebrauch genommen, sondern als eine Form der Inkarnation der Erzählung im Bilderleben des Betrachters, der zur Echo der Erzählung wird. Die Berücksichtigung der Betrachtersituation im Rückgriff auf die Erzählung ermöglicht es, viele der unstimmigen Bildaspekte zu erläutern; der Rückgriff auf den Ovid-Text wiederum bindet alles in eine in sich stimmige Sinnkonstruktion ein. Allerdings stellt sich die Frage, ob sich der Betrachter tatsächlich als Echo fühlt oder ob er sich nicht doch auch in Narziss hineinversetzt? Überschattete Augen schließen den Rezipienten ja nicht zwangsläufig aus; sie könnten umgekehrt auch seine Neugier wecken. Hier schließt das Analogon Rezipient=Echo andere Wirkungsgehalte im Bild-Betrachter-Duo vorschnell aus.

Es lässt sich sagen, dass die Bildinterpretationen im Rückgriff auf den Narziss-Mythos einen Gesamtzusammenhang der zunächst vereinzelt wirkenden, teils unverständlichen Bildmotive generieren. Das Narziss-Bild lässt sich offensichtlich gut mit dem Mythos ›lesen‹ und auslegen, wie schon in den vorherigen Kapiteln (2.2. und 3.2.) angedeutet. Dieses gängige Vorgehen erscheint sehr viel erkenntnisträchtiger als Überlegungen, die nach den bewussten oder unbewussten Beweggründen des Malers hinter dem Bildentwurf fragen. Bei einer ikonographisch-ikonologischen Analyse, die sich dicht an einem dem Maler wohl bekannten literarischen Text hält, besteht aber bei aller Sinnhaftigkeit der Deutung grundsätzlich die Gefahr einer Über- oder auch Fehlinterpretation. Der Vergleich der Blickszenen-Analysen verweist zudem auf ein wichtiges Merkmal des Untersuchungsgegenstands: Es lässt sich schwer auf symbolische Bedeutungsgehalte fixieren und vereindeutigen und macht auf einen Erlebensverlauf aufmerksam, der dem Simultanbild zu widersprechen scheint. Dieses Forschungsergebnis leitet über zu dem Untersuchungsrahmen dieser Studie.

#### 4. Fragestellung und Vorstellung des Untersuchungsrahmens

Nach dieser Umrundung des Gegenstands über eine Sammlung der Phänomene der Bildrezeption und Erörterung gängiger Untersuchungsperspektiven des Werkes haben sich folgende Fragen ergeben: Woher rührt die eigentümliche Kluft in den vorgefundenen Bildbeschreibungen? Was verbindet die Einzelphänomene der Bildrezeption? Wie kommt es in der oben aufgeführten ikonographisch-ikonologischen Analyse zu derartigen Widersprüchen, obwohl die Einzelbeschreibungen in sich äußerst anschaulich und evident sind?

Die These, dass die sich zeigenden Phänomene im und um das Bild herum in seiner Wirkung auf den Betrachter begründet liegen, begleitet die bisherigen Überlegungen. Hieraus ergeben sich erste Hinweise auf die Wirkstruktur des Bildes, die jedoch aus der

248 Ebd., S. 59.

Sammlung heraus noch nicht explizit genug werden. Eine psychologische Exploration der Wirkungen eines Kunstwerks auf den Betrachter stellt, wie die ikonographische Analyse, das Anschauliche des Kunstwerks ins Zentrum. Allerdings trennt sie nicht Erfahrung als Alltagswissen vom Wissen der Bedeutungsgehalte, wie es das Ablaufschema der ikonologischen Analyse nach Panofsky festlegt. Anders als die Ikonik nach Imdahl geht es ihr um die Bilderfahrung und nur insoweit um die Bildreflexion, wenn diese in der Erfahrung selbst eine Rolle spielt.

Der Kunstpsychologe Friedrich Wolfram Heubach hat für die Überblendung der ikonographisch-ikonologischen Struktur von Kunstwerken und ihrer manifesten Bildwirkung eine eigene methodologische Lösung entwickelt. In seiner Untersuchung des Dürer-Stichs »Melancholia« zeigt er exemplarisch, dass der »Zeichenwert« von anschaulichen Bild-Gegebenheiten nicht auf ein einmal festgelegtes Symbolsystem zu reduzieren ist – ein System von Codes, das lediglich der fachkundige Kunsthistoriker zu beurteilen vermag – sondern dass dieser »Zeichenwert« bereits vorwissenschaftlich darin liegt, was Dinge, Gesten, Handlungen »für uns« sind.<sup>249</sup> Diese »psychologische Gegenständlichkeit« der Dinge, in der sich ein Kunstwerk dem Betrachter erschließt, ist andererseits – dies zeigt die Untersuchung – nicht mit der ikonographisch-ikonologischen Analyse des Dürer-Stichs nach dem Auswertungsschema von Panofsky gleichzusetzen. Heubach führt eindrücklich vor, wie die Festlegung der Bilddetails auf spezifische Symbole und deren Deutung teils an Sinngehalten im Anschaulichen vorbeigeht, die indes in einer psychologischen Exploration des Erlebens zutage treten. Er beanstandet zudem, dass die Reduktion des Bildgeschehens auf Inhaltliches der Eigenart des Mediums widerspräche, indem sie die »Eigenlogik bildnerischen Darstellens« bzw. sein »ästhetisches Moment« unberücksichtigt lasse.<sup>250251</sup> Wenngleich sich in der Untersuchung des Dürer-Stichs die psychologische Exploration der Wirkung gegenüber einer ikonographisch-ikonologischen Analyse teils als dem Gegenstand angemessener und erkenntnisoffener erweist, wird zugleich deutlich, wie fruchtbar ein solcher Vergleich ist und beide Herangehensweisen in Ergänzung zueinander zeigt. Eine psychologische Analyse allein, so Heubach, erbrächte lediglich einen Erfahrungs- und Erlebnistatbestand und mache nicht »das Bild einer Melancholie« zum Gegenstand.<sup>252</sup>

Einem solchen zweigleisigen Vorgehen folgt auch diese Untersuchung der Narziss-Darstellung, die im Folgenden vorgestellt wird. Anders als bei Heubach wird indes nicht das Bild als Erfahrungs- und Erlebnistatbestand einerseits und das Bild einer Narziss-Darstellung andererseits in den Blick genommen, sondern aus der empirisch-psychologischen Analyse heraus der Theoriegehalt des Bildes ausgelotet. Dies erwartet den Leser im Anschluss an die Bildwirkungsanalyse (Teil III) in den Bildreflexionen (Teil IV). Das

249 Vgl. HEUBACH, FRIEDRICH-WOLFRAM: *Ein Bild und sein Schatten. Zwei randständige Betrachtungen zum Bild der Melancholie und zur Erscheinung der Depression*, 1. Aufl., Bonn: Bouvier 1997, S. 27.

250 Vgl. ebd., S. S. 76-80.

251 Heubach beschreibt hier, dass die ikonographische Analyse der Besonderheit der Haltung, in welcher der Zirkel von der Figur gehalten wird, keinerlei Aufmerksamkeit erhält.

252 Vgl. HEUBACH, FRIEDRICH-WOLFRAM: *Ein Bild und sein Schatten. Zwei randständige Betrachtungen zum Bild der Melancholie und zur Erscheinung der Depression*, S. 80.

›Doppel‹ begründet sich zudem aus einer besonders eindrücklichen Bilderfahrung mit dem Narziss, wie sie (nicht nur) sein Entdecker Longhi betont: Die Szenerie wirkt sowohl alltäglich, als auch emblematisch. Die Zweiteilung der Arbeit in Bildwirkung und Bildreflexionen dient der Variation der Perspektive und letztlich der Beantwortung der übergreifenden Fragestellung, was der »unbesorgte Knabe am Tümpel« (Alltagserfahrung) mit den Erkennensmythen unseres Abendlandes (Reflexionsgehalte) zu tun hat. Die Spezifität des Vorgehens wird im Folgenden näher erläutert.

Die Bildwirkungsanalyse (Teil III) fragt nach dem unmittelbaren Erleben des zugleich ›natürlichen‹ und konstruiert wirkenden Bildes und nicht nach den Kenntnissen des Betrachters. Sie geht davon aus, dass die verschiedenen Kontexte, in denen das Narziss-Bild in Kunstwissenschaft, Medientheorie, Psychoanalyse etc. behandelt wird, so unter anderem das Thema der Medien- und Subjektkonstitution des Menschen, ebenfalls auf die Wirkung des Bildes – nämlich auf seine Konstruktionsseite – zurückgehen und dass diese Wirkung unabhängig vom ikonologischen Wissen des Betrachters ist. Mit anderen Worten: Es wird von einer Eigenlogik des Bildlichen ausgegangen, wie sie unter anderem Max Imdahl, Friedrich Wolfram Heubach und Hubert Damisch vertreten (s.o.). Die Bildwirkungsanalyse nach dem psychologisch-morphologischen Konzept von Wilhelm Salber konzipiert das Kunstwerk ebenfalls als einen Gegenstand, der einer eigenständigen Bildlogik folgt und in seiner Betrachtung eine Zeit- und Betrachter- übergreifende Wirkqualität entfaltet.

Die Bildreflexionen (Teil IV) greifen diese Erlebensgestalt auf und setzen sie in einen Zusammenhang mit den übergreifenden Themen, die, so die Annahme, von der Konstruktionsseite des Bildes her in den Blick rücken. Hier wird danach gefragt, in welchem Zusammenhang der Erkenntnismythos zur Alltagserfahrung steht und welche Rolle dabei das Bildmedium einnimmt? Das Narziss-Bild, so die These, verbindet das Alltägliche mit grundlegenden Daseinsfragen, und die Studie möchte dies unter anderem durch die strukturelle Zweiteilung explizieren. Die aus der Sammlung der Kontexte, in denen das Narziss-Bild besprochen wird, sichtbar werdende Konstruktionsseite des Bildes gibt erste Hinweise darauf, dass das Erleben keine völlig abgetrennte Seite von den Reflektionsgehalten des Bildes darstellt. Bezogen auf das Bilderleben gilt es abzuwarten, inwieweit das Narziss-Bild zum Reflektieren einlädt – mit anderen Worten: ob das Reflektieren einen Erlebenszug darstellt.

Die Bildwirkungsanalyse steht somit nicht nur deswegen im Zentrum der gesamten Untersuchung und ist dem Reflexionsteil vorangestellt, weil es sich um eine Arbeit im Fachbereich der Psychologie handelt. Vielmehr erweist sich eine psychologische Analyse als besonders geeignet, ein Bild zu untersuchen, wenn man es wie hier als nicht getrennt von der Kunsterfahrung, also seiner Wirkung auf den Betrachter, konzipiert.<sup>253</sup>

253 Gadamer verortet diese Unterscheidung im Bereich der Kunstkritik und nachgeordneten Reflexion und hält dieser »ästhetischen Unterscheidung« eine »ästhetische Nichtunterscheidung« entgegen. Er begründet die Künstlichkeit des Unterscheidens, auch als »ästhetisches Bewusstsein« darin, dass dieser Unterscheidungsakt ein »Herausfallen« aus der Kunsterfahrung bedeute. Dieses »sekundäre« Herangehen entspreche dem Kunstwerk insofern nicht, da es an die Erfahrung geknüpft sei, sich erst im »Vollzug« (hier: in der Betrachtung) zu erschließen. Primär sei es, dass Darstellung und Darstellendes im Kunstwerk (wie im Spiel) zusammenfallen. Erst sekundär führe das »ästhetische Bewusstsein« eine Unterscheidung ein und lasse beides auseinanderfallen (S. 122) Diese

Die Bildwirkungsanalyse und die Bildreflexionen sind ebenfalls nicht als zwei Seiten einer Medaille oder als Fokussierung einer Seite des Bildes zu verstehen. Denn sie sind in ihrer Reihenfolge nicht austauschbar. Die Studie folgt dabei dem Husserl'schen Paradigma, wonach aus der Exploration der Phänomene als Erfahrungstatbestände die relevanten, dem Gegenstand innewohnenden Begriffe erst herauszubilden sind.

#### 4.1 Bildwirkungsanalyse (Teil III) und Bildreflexionen (Teil IV) im Verhältnis zueinander

In der Exploration eines Bilderlebens ist erkenntnisoffen, welche (Tiefen-)Themen bzw. welche seelischen Grundverhältnisse sich zeigen werden, sodass auch der Titel *Narziss* oder anderweitige Informationen zu dem Bild auf der Ebene der Bildwirkungsexploration zunächst unberücksichtigt bleiben. Das Bildthema als solches ist vor einer Analyse der Bilderfahrung nicht gesetzt. Diese erkenntnisoffene Erlebensexploration stellt das ›Subjekt‹ der Untersuchung dar. Demgegenüber wird das Bild sogleich als die Blickszene des *Narziss*-Mythos und der Protagonist als *Narziss* identifiziert. Dieses offenkundige Bildthema, das ›Sujet‹ des Bildes, ist vom ›Subjekt‹ der Untersuchung, der Bildwirkungsanalyse, grundsätzlich zu unterscheiden.

##### 4.1.1 Das ›Sujet‹ der *Narziss*-Darstellung

Das Sujet, die Darstellung der Spiegelszene im *Narziss*-Mythos, ist in ikonographischer, wie ikonologischer Hinsicht äußerst gehaltvoll, sodass sich an eine erkenntnisoffene Exploration der Bildwirkung die Frage aufdrängt, was wir – vermittelt über eine Bilderfahrung – über das Thema, das ›Sujet‹, erfahren.

Was aber umfasst das ›Sujet‹? Ein Blick zurück auf die verschiedenen Kontexte, in denen das *Narziss*-Bild behandelt und zum exemplarischen Anschauungsbeispiel wird, offenbart eine enorme, wenn auch nicht beliebige Deutungsbreite: Sie beginnt mit dem *Narziss*-Mythos selbst in seinen verschiedenen Auslegungen und Rezeptionen. An ihm werden Fragen von Erkenntnis diskutiert. Wie steht es um das Verhältnis von Erkenntnis und Täuschung? Welche Rolle spielt dabei das (Spiegel-)Bild als Medium der Erkenntnis oder Täuschungsmedium? Inwiefern geht es hier um Ästhetik und Erotik und was hat das mit Erkenntnis zu tun? Wie steht es um das Verhältnis des Erkenntnissubjekts zum Erkenntnisobjekt? In welchem Zusammenhang lässt sich dies zum *Narziss*-mus als einem frühen Stadium der Entwicklung des Individuums und Krankheitsform setzen?

Die Spiegelszene bildet zudem ein ›Sujet‹ der Malerei: Inwiefern stellt die Blickszene eine Urszene der Malerei dar? Was macht die Szene zu einem »Modellfall des Bildermachens«<sup>254</sup>? Und schließlich: Welches geheime Band verbindet diese Fragen? Dem Ausloten dieser Fragen stellt sich der Bildreflexionsteil unter dem Fokus der übergreifenden Fragestellung. Ausgangspunkt bildet eine Konstruktionserfahrung der Proban-

---

Unterscheidung beinhaltet, dass das Werk von seiner Darstellung separiert würde, so wie man ein Theaterstück von seiner jeweiligen Aufführung grundsätzlich unterscheiden könne.

254 Vgl. KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. *Narziss an der Quelle bei Alberti und Caravaggio*«.

den, die sich während der ausgedehnten Bildbetrachtung und Bilderfahrung einstellt. Die Konstruktionserfahrung bezeichnet ein zentrales von fünf weiteren Kunstkriterien, die Salber in einer Metapsychologie des Kunstwerks aufstellt.<sup>255</sup> Sie umschreibt das Moment, in dem der Betrachter eines Kunstwerkes Einblicke in den Bauplan/die Bedingungen seelischer Wirklichkeit erhält und seine Beteiligung an diesem Werk mitbekommt.<sup>256</sup> Damit wird das Narziss-Bild bereits implizit als Erkenntnismedium in Anschlag genommen. Dies bedeutet im Weiteren für den Bildreflexionsteil, dass nicht nur nach Bestätigungen und Entsprechungen in verschiedenen Theoriegebilden der Psychoanalyse, Medientheorie, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft gesucht wird, sondern nach neuen Sichtweisen auf die Thematik, die das Bild ›als‹ Bild eröffnet.

#### 4.1.2 Das ›Subjekt‹ der Untersuchung

Gegenüber diesem ›Sujet‹, das auf besondere Weise durch verschiedene Wissenschaftszweige in Anspruch genommen und ausgekostet wird, liegt der Fokus dieser Untersuchung auf der Bilderfahrung als solcher. Vom Ballast wissenschaftlicher Überformung befreit, wird danach gefragt, wie das Bild in einem circa zweistündigen Prozess der Betrachtung erlebt wird. Wie im Folgenden weiter ausgeführt wird, geht die Morphologische Psychologie davon aus, dass sich ein Kunstwerk erst in einer solchen Kunsterfahrung vollzieht. Als Kunsterfahrung ist sie von vornherein auf einen Betrachter hin konzipiert. Das ›Subjekt‹ der Untersuchung ist allerdings nicht mit dem Betrachter zu verwechseln. Denn, wenngleich sich ein Bild in der Betrachtung herstellt, liegt dieses Geschehen nicht (allein) im Betrachter begründet. Er ist weder einer, der auf den Bild-Reiz mit einem entsprechenden Erleben und Verhalten ›reagiert‹, noch hängt das Bilderleben ausschließlich von ihm und seinem subjektiven Befinden ab:

»Das Kunstwerk hat vielmehr sein eigentliches Sein darin, daß es zur Erfahrung wird, die den Erfahrenden verwandelt. Das ›Subjekt‹ der Erfahrung der Kunst, das was bleibt und beharrt, ist nicht die Subjektivität dessen, der sie erfährt, sondern das Kunstwerk selbst.«<sup>257</sup>

### 4.2 Bildwirkungsanalyse

Ziel ist es die Wirkung der Narziss-Darstellung zu explorieren. »Wirkung« meint einen wechselseitigen und ineinander verflochtenen Prozess, der sich zwischen Bild und Betrachter vollzieht und eine ausgedehnte Dauer der Betrachtung und Befragung erfordert. Der Gegenstand der Untersuchung, ist weder der Betrachter und sein ›subjektives‹ Empfinden, noch das Bild in seinen ›objekthaften‹ Qualitäten, sondern ein Zwischen- bzw. Wirkungsraum. Eine theoretisch-methodische Konzeption der Wirkungsräume geht auf Wilhelm Salber zurück. Er entwickelt sie in den 1970er Jahren an der Universität zu Köln, in Anlehnung an die Morphologie Goethes.

255 Eine ausführliche Erläuterung erfolgt im Teil II, Kapitel 2.2.2.

256 Vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 103.

257 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 108.

Was ist in diesem morphologischen Sinne unter Wirkung zu verstehen? Grundsätzlich findet seelisches Geschehen nach Salber in Gestalten eine Fassung. Wirkungsprozesse versteht er als unwillkürliche Vorgänge, die Seelisches zusammenhalten: »Wir gehen von der Hypothese aus, Wirkungsprozesse ließen sich in Gestalten und Entwicklungen einbeziehen, die wie Lebewesen funktionieren.«<sup>258</sup>

Als lebendige Form muss diese Fassung zugleich dem Metamorphosen-Charakter (seelischer) Wirklichkeit gerecht werden. Sie steht grundsätzlich vor der Aufgabe einer Gestaltbildung und muss doch lebendig und entwicklungsfähig bleiben, sonst würde sie erstarren. In der Morphologie lässt sich ein jedweder Gegenstand des Alltags als eine solche Art Lebewesen untersuchen. Kunstwerke und ihre Wirkung nehmen in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung ein. So nimmt die morphologische Kunstpsychologie ihren Ausgang bei der Überlegung, dass seelisches Geschehen selbst kunstvoll ist und sich in der Kunst ein komplexes Anschauungsobjekt der Metamorphosen des Lebens, in das sie verstrickt ist, geschaffen hat. Kunstwerke werden somit als Gestalten seelischer Wirklichkeit verstanden, die Gestaltbildung und ihre Konstruktion selbst beschaubar macht.<sup>259</sup>

Worin unterscheidet sich die Untersuchung einer psychologischen Bildwirkungsanalyse von den drei mittelbaren Annäherungen an die Bildwirkung durch die beschriebenen drei Erklärungsansätze (Künstler, Zeitkontext, literarische Quelle)? Die Erklärungen des Werkes über den Künstler und den Zeitkontext führen entweder von der Wirkung weg oder nehmen Wirkungsaspekte unreflektiert in sich auf. Die ikonographisch-ikonologische Analyse, hierzu zählt die Auslegung des Narziss-Bildes mit dem ovidischen Quellentext, kippt zu schnell ins Interpretative und erweist sich damit als zu verfestigend und aus morphologischer Sicht nicht erkenntnisoffen genug. Demgegenüber fasst die Morphologische Psychologie Kunst als einen Prozess auf, der sich im Akt des Betrachtens erst ereignet und hierin seine Wirkung entfaltet und dabei bewusste, wie unbewusste Erlebensanteile übergreift. Dieser Wirkungsprozess erfordert methodisch eine ausgedehnte Betrachtung und Befragung, um an die oftmals impliziten und flüchtigen Wirkstrukturen heranzukommen. Das vier-schrittige methodische Programm zur Exploration und Auswertung von Bilderlebensprozessen wird im Theorie- und Methodenteil erläutert, darunter auch die Metapsychologie des Kunstwerks nach Wilhelm Salber.

#### 4.2.1 Fragestellung

Was erfahren wir bis hierher über die Bildwirkung der Narziss-Darstellung? Die zusammengetragenen Bildinterpretationen lassen vermuten, dass sich die auffälligen Dichotomien als Ambivalenzen im Bilderleben erneut zeigen werden und sich möglicherweise in Form einer Dialektik zusammenfügen. Die Unterschiede der Beschreibung des Blicks von sehnsuchtsvoll (Kruse), begehrllich (de Riedmatten, Damisch) bis angestrengt (Nordhoff) lassen einen Verlauf im Erleben vermuten, der sich bereits in der Beschreibung von de Riedmatten ankündigt. Es wurde sehr eindrücklich geschildert,

258 SALBER, WILHELM: *Wirkungseinheiten*, 3., erw. Aufl., Bonn: Bouvier 1969, S. 30.

259 Vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*; vgl. SALBER, WILHELM: *Psychästhetik*, Köln: Buchhandlung Walther König 2002.

wie stark der Betrachter ins Bild involviert wird: In der einen Beschreibungsrichtung fühlt er sich weit entfernt vom Geschehen, in der anderen fühlt er sich dicht herangeführt und von der Größe der Darstellung wie erschlagen. Mal befindet er sich am anderen Ende des Ufers in Froschperspektive und schaut gemeinsam mit Narziss auf das Bild, dann fühlt er sich in den Betrachter hinein und schaut aus dessen Perspektive. Die (vermeintlichen) Widersprüche und unverbunden wirkenden Bildmotive legen es nahe, den Betrachter in einer ausgedehnten Bildbetrachtung von zwei bis maximal drei Stunden zum Bilderleben zu befragen – mit dem Ziel einen Sinnzusammenhang der Einzelphänomene herzustellen. Die Fragestellung der Bildwirkungsanalyse lautet: Wie wird das Narziss-Bild in der Bildbetrachtung erfahren?

#### 4.2.2 Bildwirkung als Verlaufsgestalt

Das Bilderleben als Gegenstand dieser Untersuchung ist nicht mit jeder anderen Kunsterfahrung (Musik, Theater, Literatur, Film) gleichzusetzen und bedarf gegenstandsspezifischer methodischer Instrumente. Zunächst tritt ein Bild dem Betrachter als eine in sich geschlossene Gestalt gegenüber. Es zeigt seine Bezüge simultan, während beispielsweise ein Roman sich erst in einem Nacheinander seiner Sätze erschließt. Um die Wirkung eines Bildes zu explorieren, muss die Betrachtung von einiger Dauer sein:

»Die Erfahrung von Kunst ist auch kein Nacheinander, sondern vollzieht sich wie ein wartendes Verweilen, in dem das Werk der Kunst herauskommt.«<sup>260</sup>

Anders verhält es sich mit der Exploration eines literarischen Kunstwerks. So beschreibt der Kulturpsychologe Jerome Bruner Geschichten als Sinngestalten, die jedoch, anders als ein Bild, ihren Sinn erst aus der spezifischen Abfolge ihrer Sätze bzw. Sequenzen heraus entwickeln<sup>261</sup>. Ihre Dauer ist in ihnen schon angelegt. Dieser Unterschied hat wichtige methodische Implikationen, der für die Wirkungsanalyse eines Bildes relevant ist: Während bei der Analyse von Geschichten ein Sequenzprotokoll angefertigt werden muss, um das Erleben in diesem Nacheinander zu explorieren, erfordert die Simultanität des Bildes lediglich eine ausgedehnte Dauer des Betrachtens. Das Zerdehnen der Aussagen bilden Interviewtechniken, die helfen dieses »Zugleich« der unmittelbaren Wirksamkeiten in Sprache zu überführen.<sup>262</sup>

#### 4.2.3 Bildwirkung als Bewegung zwischen Bild und Betrachter

Die Exploration einer Bildwirkung gründet in der Morphologischen Psychologie auf der Annahme, dass sich ein Kunstwerk in der Betrachtung ereignet. Diese Perspektive versteht das Kunstwerk nicht ausschließlich als ein Produkt des Künstlers (als dessen

260 GADAMER, HANS-GEORG: »Bildkunst und Wortkunst«, *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 90-105, hier S. 103.

261 Vgl. BRUNER, JEROME: *Sinn, Kultur, und Ich-Identität. Zur Kulturpsychologie des Sinns*, Heidelberg: Carl-Auer-Verlag 1997, S. 66.

262 Dieser Vorgang, auch als Übersetzung zu bezeichnen, wird später noch einmal aus einer metapsychologischen-medientheoretischen Perspektive unter der Frage reflektiert: Was bedeutet es, ein Bild, das sich in seinen medialen Qualitäten selbst thematisiert/reflektiert mithilfe eines anderen Mediums, der Sprache, zu explorieren?

Schöpfung), sondern betont den Prozess der Bildbetrachtung als Bildgenese. Eine solche Annahme wird von namhaften Bild-Theoretikern wie Hans-Georg Gadamer, Jacques Lacan, George Didi-Hubermann gestützt. Den Prozesscharakter des Kunstwerks betont Gadamer in einer Seins-Ontologie des Bildes:

»Was wir ein Gebilde nannten, ist es, sofern es sich derart als ein Sinn Ganzes darstellt. Es ist nicht an sich und begegnet dazu in einer ihm akzidentiellen Vermittlung, sondern es gewinnt in der Vermittlung sein eigentliches Sein.«<sup>263</sup>

Gadamer stellt als einen konstitutiven Zug des Bildes seine Zeige- oder Darstellungsfunktion heraus, die zudem zielgerichtet ist: »Alles Darstellen ist nun seiner Möglichkeit nach ein Darstellen für jemanden.«<sup>264</sup><sup>265</sup> Bei dieser Darstellungsfunktion geht es in der Regel nicht um die Selbstdarstellung des Künstlers, der sich in einem Kunstwerk selbst verwirklichen und/oder betrachtet werden will. Die Intention besteht vielmehr darin, etwas darzubieten, das einen Betrachter interessieren könnte. Jacques Lacan fasst die Geste in folgendem Aufruf des Künstlers zusammen: »Du willst also sehen. Nun gut, dann sieh das!«<sup>266</sup>

Wie Lacan so betont auch Gadamer, wie sehr dies eine Bewegung darstellt, die den Betrachter nicht nur betrifft, sondern derart zu involvieren vermag, dass sich dieser nicht mehr ›außerhalb‹ des Geschehens befindet: »Alle kennen wir, was sich in der Erfahrung von Kunst ereignet: Jedes Werk, das uns ergriffen hat, läßt uns mitgehen, ja es muß geradezu in uns eingehen.«<sup>267</sup> In diesem Sinne schauen nicht nur wir auf ein Bild, sondern werden im Bild von etwas angeschaut, das uns angeht. Die Metapsychologie des Bildes von Georges Didi-Hubermann ist um diesen Bildaspekt zentriert.<sup>268</sup> Die sogenannte Wahrhaftigkeit der Kunst liegt in einer solchen Erfahrung des Lebensbezugs zu seinem Betrachter.

»Was man eigentlich an einem Kunstwerk erfährt und worauf man gerichtet ist, ist vielmehr, wie wahr es ist, d.h. wie sehr man etwas und sich selbst darin erkennt und wiedererkennt.«<sup>269</sup>

263 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 123.

264 Ebd., S. 114.

265 Die Zeigefunktion des Bildes wird bei Günzel und Mersch im Zusammenhang mit epistemologischen Fragen bzw. »ikonischer Erkenntnis« aufgeführt. vgl. GÜNZEL, STEPHAN; MERSCH, DIETER (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler-Verlag 2014, S. 127.

266 LACAN, JACQUES: »Linie und Licht (1964)«, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, 4. Aufl., Weinheim, Berlin: Quadriga 1996 (, Das Seminar Buch XI), S. S. 97-111, hier S. 107.

267 GADAMER, HANS-GEORG: »*Bildkunst und Wortkunst*«, S. 100.

268 Vgl. DIDI-HUBERMANN, GEORGES: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* (1992), übers. von SEDLACZEK, München: Fink 1999 (Bild und Text).

269 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 119.

### 4.3 Gegenstandsbestimmung und Untersuchungsparadigmen

Eine psychologische Wirkungsanalyse eines Kunstwerks nach dem Konzept der Morphologischen Psychologie unterscheidet sich von den metapsychologischen (Lacan, Didi-Hubermann) und ontologischen Bestimmungen des Kunstwerks (Gadamer) darin, dass sie die Grundannahmen in ein empirisches Untersuchungskonzept umsetzt. Hier noch einmal stichpunktartig zusammengefasst:

- Ein Kunstwerk vollzieht sich erst in der Betrachtung (vgl. Gadamer, S. 123)
- Die Varianz der Bilderfahrung liegt im Kunstwerk und nicht im Betrachter begründet (vgl. Gadamer, S. 129)
- Die Kunstreflexion ist der Kunsterfahrung nachgeordnet (vgl. Gadamer, S. 123)
- Das Kunstwerk hat eine zeitunabhängige Valenz (vgl. Gadamer S. 127)

Hierzu analog stehen die Richtlinien der morphologischen Bildwirkungsanalyse<sup>270</sup>; sie weisen eine große Schnittmenge zu Gadamers theoretischer Einordnung des künstlerischen Bildes auf. Während Gadamer auf keine konkreten Untersuchungen dessen abzielt, was sich in der Bildbetrachtung zwischen Bild und Betrachter ereignet, will die Morphologische Psychologie als empirische (Kunst-)Wissenschaft die Bild-spezifischen Wirkungsqualitäten explorieren. Ihr methodisches Programm zur Untersuchung der jeweils spezifischen Wirkung eines Bildes beantwortet somit zentrale Fragen, die aus einer solchen allgemeinen Bildontologie erwachsen – wobei die Empirie ebenso umgekehrt einen Beitrag zur Fundierung der theoretischen Annahmen des Bildes leisten.

- Die Morphologische Psychologie untersucht die Bildwirkung über einen ausgedehnten Prozess einer Bildbetrachtung von circa zwei Stunden. (Verlauf statt Momentaufnahme)
- Sie fasst die Erlebensexploration der Probanden zu einer überindividuellen Beschreibung zusammen. (Varianz liegt im Kunstwerk)
- Mithilfe ihres Erhebungsinstruments, dem Tiefeninterview, geht sie möglichst erkenntnisoffen an die Erlebensexploration heran. Sie versucht durch ihre Explorationstechniken jeweils rationalisierende Überformungen zu überwinden und zu erlebnisnahen Beschreibungen zu gelangen, die auch unbewusste Gehalte freilegen. (Erfahrung statt Reflexion)
- Die Konstruktionszüge des Bildes, die im Zuge der Auswertung der Interviews, herausgearbeitet werden, haben eine zeitunabhängige Valenz. Mit anderen Worten: Es wird grundsätzlich von einer Wiederholbarkeit der Bildwirkungsuntersuchung mit gleichem Ergebnis ausgegangen. (Zeitunabhängige Valenz des Kunstwerks).

---

270 Wenngleich sich Salber nicht unmittelbar auf Gadamer und auch nicht auf Lacan oder Didi-Hubermann bezieht – so ist das hier gewählte empirische Untersuchungsdesign in philosophischen Strömungen fundiert, darunter in der Hermeneutik als einem kreisförmigen Sinnverstehen; als Tiefenpsychologie gründet sie unter anderem auf der Psychoanalyse.

Diese gegenstandsspezifischen, methodischen Richtlinien werden nun im Einzelnen erläutert.

#### 4.3.1 Das apersonale Paradigma: Eine überindividuelle Erlebensexploration

Die Morphologische Psychologie konzipiert die Bildwirkung als eine apersonale Gestalt. Wie bereits dargelegt, bezieht sie die Varianz des Erlebens auf das Kunstwerk und nicht auf die individuellen Unterschiede zwischen den Betrachtern.

Gegen eine solche Konzeption ließe sich einwenden, dass jede Bilderfahrung, vom Betrachter abhängig, eine jeweils andere Erfahrung sein müsse. Und auch wenn sich die Analyse auf das Herausarbeiten gemeinsamer Züge im Bilderleben konzentriert, ließen sich die Differenzen im Erleben ebenso gut im Sinne subjektiver Anteile im Bilderleben verstehen. Allerdings ist die Variation des Erlebens der einzelnen Betrachter nicht als etwas zu begreifen, das allein aus der Subjektivität jedes einzelnen Betrachters herrührt. Sie lässt sich ebenso als Erlebenskomplexität und Bedeutungsspielraum des Bildes verstehen. In diesem Sinne beschreibt Gadamer die »eigene Seinsmöglichkeit des Werks, das sich gleichsam in der Varietät seiner Aspekte selber auslegt.«<sup>271</sup> Die Morphologische Psychologie teilt nicht nur diese Einschätzung, sondern überführt sie in eine empirische Untersuchung. Sie negiert nicht die Subjektivität des Betrachters, fokussiert aber die Untersuchung dergestalt auf das Kunstwerk, dass es sich in Form eines Erlebensprozesses der Befragten in allen seinen Facetten zeigen kann:

»Es kommt nicht auf das ›Erleben‹ einzelner Betrachter oder Leser an, sondern auf die Chancen für Entwicklungen, die sich beim Umgang mit Kunstwerken ergeben, wenn man sich auf sie einlässt.«<sup>272</sup>

Dass der Fokus auf dem Kunstwerk und nicht auf der Persönlichkeit des Betrachters liegt, stellt zudem eine notwendige Entscheidung im Sinne einer Gegenstandsbestimmung dar. Nicht das Bild ist Medium, um etwas über den Betrachter in Erfahrung zu bringen, sondern die Betrachter (in ihrer Gesamtheit) werden zu einem Medium, durch das hindurch das Bild in seiner Wirkweise hervorkommt. Eine Erklärung für etwaige Widersprüche in der Bildrezeption wird somit nicht in den Unterschieden der Personen oder wissenschaftlichen Perspektiven gesucht, sondern in dialektischer Manier auf die Wirkweise des Bildes bezogen.

Ein weiteres Argument für diesen Fokus gibt das Bildsujet. Die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Betrachter, die die Spiegelszene als das Bildsujet aufwirft, verbietet es geradezu das ›Subjekt‹ der Untersuchung nur mit dem Betrachter zusammenfallen zu lassen. Eine solche Setzung wäre sinnvoll im Rahmen einer Fallanalyse des Betrachters mithilfe eines Bildes. Und auch umgekehrt kann das ›Subjekt‹ der Untersuchung nicht das Bild »als solches« sein. Trotz dieser Stellung zwischen Bild und Betrachter ist eine Gewichtung im Sinne einer Gegenstandsbildung notwendig. Der Fokus kann entweder auf das Bild oder auf den Betrachter gelegt werden, wie oben gezeigt. Die überindividuelle Kunsterfahrung als ›Subjekt‹ zu setzen, bedeutet einen Perspektivwechsel

271 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 123.

272 SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 103.

unserer gewohnten Vorstellung, dass das Erleben einer Sache tief in uns und unserer Persönlichkeit verankert ist und gegenüber dem Erleben anderer differiert.

Eine theoretische Fundierung dieses Gedankens findet sich bei Edmund Husserl. Der Weg über die phänomenologische Psychologie zu einer von ihm angestrebten transzendentalen Philosophie erfordert eine methodische Intervention, die »eidetische Reduktion«. Verkürzt gesagt, geht es dabei darum, den Unterschieden im Erleben jedes Einzelnen ein jeweils Allgemeines (Eidos) zu entnehmen.<sup>273</sup> Wie Husserl geht auch diese Untersuchung von einem geteilten Erleben aus. Sie erfordert keine Verständigung und kein Austausch der Einzelerleben untereinander, sondern ist in phänomenologischer Tradition (»Zu den Sachen selbst!«) von vornherein auf die Gegenstände des Erlebens bezogen. Die Auswertung der Erlebensexploration folgt dabei dem Prinzip, gemeinsame, also überindividuelle Züge im Erlebensgang nachzuvollziehen und in Form einer vereinheitlichenden Beschreibung zusammenzufassen.

### 4.3.2 Das Einzelfallparadigma

Neben der Gegenstandsbestimmung, die das Kunstwerk über die Kunsterfahrung in den Blick nimmt und die Exploration einer überindividuellen Wirkstruktur im Sinn hat, stellt sich nun die Frage, warum zur Exploration des Bilderlebens nicht nur ein Betrachter ausreicht. Hier wird einerseits axiomatisch davon ausgegangen, dass sich das Bild im jeweiligen Bilderleben gleichermaßen vor dem Hintergrund seiner ihm eigenen Wirkstruktur entfaltet, sodass in der Theorie tatsächlich nur *ein* Interview notwendig wäre. Da es jedoch um die Exploration teils komplexer, teils in sich widersprüchlicher Bildqualitäten geht, zeigt die Erfahrung, dass nicht alle Züge in einem einzelnen Interview im gleichen Maße und ausreichend deutlich zutage treten. Das Durchführen mehrerer Interviews mit verschiedenen Probanden dient also vorwiegend dem Ausloten einer umfassenden Wirkstruktur des Bildes.

Die Erhebung mithilfe der Interviews wird zudem *hermeneutisch* verstanden: Mit jeder Befragung gewinnt der Forscher ein Stück weit mehr Einblick, trifft auf Gemeinsamkeiten und Abweichungen, die wiederum auf das Ganze des Bilderlebens als einer umfassenden Wirkstruktur zu beziehen sind. Dieses Vorgehen impliziert, dass dann ausreichend viele Interviews geführt wurden, wenn die Auswertung keine neuen Dimensionen des Gegenstands hervorzubringen vermag bzw. wenn Ungereimtheiten in dem Sinne »verstanden« wurden, dass sie sich in einen Gesamtkontext einordnen lassen. Eine solche »Sättigung« erfolgt in der Regel nach acht bis zwölf Interviews. Dieser Bildwirkungsanalyse liegen elf Tiefeninterviews zugrunde.

### 4.3.3 Erkenntnisoffene Erlebensexploration

Eine weitere Besonderheit der Exploration eines Bilderlebens besteht darin, sie *nicht* unter eine spezifische Frage zu stellen. Die Bildwirkungsanalyse soll ohne vorgegebene Richtung und möglichst erkenntnisoffen durchgeführt werden, da sie ihren Gegenstand erst durch die Befragung der Betrachter hindurch in Erscheinung zu bringen sucht. Dies bildet die Voraussetzung dafür, dass sich ein Bild in seiner »Eigenlogik«

273 HUSSERL, EDMUND: *Phänomenologische Psychologie* (1925), Bd. Band IX, hg. v. LOHMER, DIETER, Hamburg: Meiner-Verlag 2003 (Text nach Husserliana), S. 108.

und als ein »Sinnganzes« zu entfalten vermag. Von daher werden die Interviews weitgehend ›frei‹ und ohne Interviewleitfaden durchgeführt. Die Interventionen vonseiten der Interviewerin dienen hier lediglich dazu, genannte Aspekte zu vertiefen, zum lauten Denken anzuregen und den roten Faden der Kunsterfahrung des Probanden nicht abbrechen zu lassen.