

Björn Zwingmann

Begegnung mit dem Ungeheuren

Selbsterfahrungsprozesse mit Goyas Schwarzen Bildern

Für Robert

HPB University Press · Berlin 2019

Schriften zur Psychologischen Morphologie

Herausgeber: HPB University Press

Redaktion: Armin Schulte

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN

Paperback 978-3-9820894-0-9

e-Book 978-3-9820894-1-6

© HPB University Press, Berlin 2019.

Druck und Herstellung: tredition GmbH, Halenreie 40-44, 22359 Hamburg

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus zu vervielfältigen oder auf Datenträger aufzunehmen.

Satz und Layout: Max Paul Grosse Wiesmann
Weitere Mitwirkende: Nicole Knoblauch
Vertrieb und Druck: tredition GmbH, Hamburg

Inhalt

Zusammenfassung	11
Einleitung	13
TEIL I GEGENSTAND, THEORIE & METHODE	16
1. Gegenstand: Goyas Schwarze Bilder	17
1.1 Salbers vier Thesen	17
1.1.1 Besessenheiten	18
1.1.2 Entdeckungsgeschichten	20
1.1.3 Undinge.....	20
1.1.4 Umbildungen.....	22
1.1.5 Zusammenfassung.....	23
1.2 Eingrenzung des Gegenstandes und Fragestellung	24
2. Theorie: Morphologische Psychologie	25
2.1 Geschichte der Morphologischen Psychologie.....	26
2.1.1 Anschauliche Morphologie	26
2.1.2 Psychologische Morphologie.....	28
2.2 Morphologische Kulturpsychologie	30
2.2.1 Seelisches als gelebtes Bild	31
2.2.2 Seelisches als gegliederter Wirkungsraum.....	32
2.2.3 Seelisches als unvollkommene Verwandlung	33
2.2.4 Seelisches als provisorische Lösungsgestalt	34
2.3 Morphologische Kunstpsychologie	35
2.3.1 Psychästhetik des Alltags.....	36
2.3.2 Kunstwerke als Entwicklungsdinge.....	36
2.4 Morphologisches Kunstcoaching	39
2.4.1 Psychologische Behandlung als kunstvoller Prozess.....	39
2.4.2 Kunstwerke als Medien psychologischer Behandlung.....	40
3. Methode: Interview und Beschreibung	42
3.1 Zielsetzung und Fragestellung	42
3.2 Die Interviewpartner*innen	43
3.3 Der Untersuchungsablauf.....	44
3.4 Tiefeninterview als Erhebungsmethode.....	46
3.4.1 Zerdehnung des Erlebens.....	46
3.4.2 Narrative Techniken.....	47
3.4.3 Problemzentrierende Techniken.....	48
3.4.4 Tiefenpsychologische Techniken.....	48
3.5 Morphologische Beschreibung als Auswertungsmethode.....	49
3.5.1 Zwischen Durchlässig-Machen und Verdichten.....	50
3.5.2 Verdichtung in einer Gestaltqualität.....	52
3.5.3 Zergliederung des Wirkungsraums	53
3.5.4 Zuspitzung auf ein Verwandlungsproblem.....	53
3.5.5 Umbrechen in Lösungstypen	55
3.6 Gegenübertragungsanalyse im Forschungsprozess	55

TEIL I GEGENSTAND, THEORIE & METHODE

1. Gegenstand: Goyas Schwarze Bilder

Die Gegenstände meiner Untersuchung sind Selbsterfahrungsprozesse anhand von sechs der vierzehn Schwarzen Bilder Goyas. Um nachzuvollziehen zu können, wie dieser eher ungewöhnliche Forschungsgegenstand zum Thema einer empirischen Untersuchung werden konnte und was damit eigentlich genau gemeint ist, sind einige Vorklärungen notwendig.

Ich möchte darum in diesem Kapitel darstellen, wie sich Gegenstand und Fragestellung aus Wilhelm Salbers Analyse der Schwarzen Bilder entwickelt haben. Dazu werde ich zunächst Salbers Untersuchung entlang seiner vier zentralen Thesen darstellen, um dann mein eigenes, davon ausgehendes Forschungsinteresse zu beschreiben.

1.1 Salbers vier Thesen

1994 erschien Wilhelm Salbers Buch *Undinge – Goyas Schwarze Bilder*. Darin analysiert er vierzehn Gemälde, die der spanische Maler Francisco de Goya (1746 – 1828) zwischen 1820 und 1823 in seinem Haus, der Quinta del Sordo (Landhaus der Tauben), auf die Wände gemalt hatte. Goya selber hatte diesen Bildern keinen Titel gegeben. Man nannte sie später *Pinturas Negras* (Schwarze Bilder), übertrug sie auf Leinwände und brachte sie in den Prado von Madrid, wo sie heute zu sehen sind.

Salbers Analyse dieser Schwarzen Bilder gleicht keiner gewöhnlichen Kunstanalyse. Zum einen ist sein Zugang von der von ihm entwickelten Theorie, der Morphologischen Psychologie geprägt. Mit dieser Theorie hatte Salber über mehr als drei Jahrzehnte hinweg ein Bild vom Seelischen entwickelt, welches er nun in den Bildern Goyas dargestellt fand („...da machte ich die Erfahrung, daß Goya ein Bild des Seelischen – überhaupt – malt, wie es bis dahin noch nie gemalt worden war“ Salber 1994, S. 9). Zugleich geht Salber in *Undinge* über eine rein exemplarische Anwendung seiner Psychologie deutlich hinaus. Die Theorie der Morphologischen Psychologie steht nicht im Zentrum des Buches, wie in vielen seiner früheren Veröffentlichungen. Sie durchformt seine Bildbeschreibungen eher aus dem Hintergrund. Im Vordergrund steht ganz und gar die Wirkung der Bilder und Salbers Stil ist eher persönlich als akademisch. Er selber erklärt ausdrücklich, dass er versuchen wollte, in *Undinge* einmal anders als wissenschaftlich zu schreiben. Durch den gesamten Text hindurch wird erkennbar, wie fasziniert und bewegt Salber von den schwarzen Bildern war.

„Ich habe zwölf Jahre gebraucht, um diesen Text zu schreiben. Als ich die Bilder die ersten Male sah, war ich überwältigt, verblüfft, angegrinst. Ich konnte sie nicht fassen und nicht auf irgendeinen Begriff bringen. Vielleicht sollten sie einfach so unübersetzt stehen bleiben?“ (Salber, 1994, S. 8)

Salbers Werkanalyse entstand zudem während einer persönlichen Umbruchszeit, da er 1993 seinen psychologischen Lehrstuhl in

Köln nach dreißig Jahren verließ und als Professor emeritierte. Ganz ausdrücklich beschreibt er seine Auseinandersetzung mit den Schwarzen Bildern daher auch als eine Art von Selbsterfahrung, die ihn an seine eigene Psychoanalyse erinnert habe und die ihm half, den Übergang in einen neuen Lebensabschnitt zu meistern:

„Als ich 65 war, wurde es noch etwas dramatischer; denn ich fragte mich damals, wie und ob es ginge, anders zu leben. Daß ich mit der Goya-Geschichte zu Rande kam und daß seine Bilder den Psychologen etwas beibringen könnten, das brachte schon Dramatik mit sich. Weit aufregender aber war die Wirkung für mein Leben. Je mehr ich den Wendungen der Besessenheit auf Goyas Bildern folgte, desto mehr ging los, desto mehr ließ sich aber auch ertragen und verstehen – von dem alten Leben und von dem Anders-leben-Können.“ (ebenda, S. 10)

Diese Passage enthält bereits in nuce jene Thesen, an denen entlang Salber nach einer ersten ausführlichen Beschreibung jedes Gemäldes schließlich seine Analyse entwickelt. Sie dienen als (Vor-)Entwurf für die hier durchgeführte empirische Untersuchung. Zusammengefasst lauten die vier Thesen:

- 1) Die Schwarzen Bilder machen „Besessenheiten beschaubar“ (ebenda, S. 69);
- 2) indem sie eine „Entdeckungsgeschichte des Seelischen“ (ebenda, S. 77) darstellen;
- 3) in dessen Zentrum „Undinge“ (ebenda, S. 93) wirken und
- 4) sie machen darüber hinaus auch die „Umbildungen“ (ebenda, S. 114) dieser Besessenheiten spürbar.

Dies sind keine Thesen, die man in einer gewöhnlichen wissenschaftlichen Arbeit erwarten würde. Kategorien wie Besessenheiten und Undinge wirken zunächst ungewohnt, wenn man nicht mit morphologischen Begriffsbildungen vertraut ist. Im Folgenden soll darum versucht werden, in einem ersten Zugriff und unter Zuhilfenahme von Salbers eigenen Worten genauer einzukreisen, was er mit diesen zentralen Begriffen meint.

1.1.1 Besessenheiten

In seiner ersten These geht Salber (1994) im Grunde von dem aus, was konkret auf den Bildern zu sehen ist: „... Bilder vom Zerstören, Hexen, Rächen, Berauschen, die die menschlichen Lebewesen ‚in Besitz nehmen‘“ (S. 69). Man kann Salbers Rede von Besessenheiten also zunächst sehr nah an der Alltagssprache verstehen als Von-etwas-besessen-sein und dabei getrost Assoziationen zum Horrorgenre oder zu biblischen Geschichten dämonischer Besessenheit mitdenken. Besessenheiten beschreiben dann als Phänomen das Erleben, dass etwas Fremdes von uns Besitz ergreift, ein „Woanders, das das Erleben und Verhalten der Menschen insgeheim bestimmt“ (ebenda, S. 69). Eine Besessenheit ist also, „was Seelisches in Besitz nimmt, was auf uns lauert und was uns bewegt, ohne daß wir es wissen“ (ebenda, S. 72). Und wir verspüren solche Besessenheiten

an dem „wohin wir im Leben immer wieder geraten, was wiederkehrt (...), was wir zu verstecken suchen“ (ebenda, S. 13). Man kann dies so übersetzen, dass Salber von der Erfahrung spricht, durch immer wiederkehrende (unbewusste) Themen oder Muster bestimmt zu werden, wie durch eine fremde Macht. Dabei drückt Salber mehrfach seine Überzeugung aus, dass wir auch in ganz alltäglichen Handlungen von solchen Besessenheiten bestimmt werden, ohne es zu bemerken: Er nennt Phänomene wie die Begeisterung für Aufmärsche, Prozessionen und Umzüge (Salber erinnert sich hier an seine eigene unreflektierte Begeisterung für die Nazi-Aufmärsche in seiner Jugend, aber auch an Karnevalsumzüge), für Ideologien, Glaubenssätze, für Literatur und Musik oder auch für Fußballspiele. Häufig werden diese Besessenheiten eher von außen bemerkt, als vom Betroffenen selbst – oder erst dann, wenn sie ihm selbst zu extrem werden oder er ihre unangenehmen Konsequenzen bemerkt: *„Wenn wir dann merken, wer mit in unserer Prozession ist, und wenn uns das dann einmal zu viel, zu dick, zu fantastisch, zu ‚besessen‘ ist – dann ahnen wir vielleicht etwas von der Besessenheit, die in unseren Vorlieben für Literatur, für Ideologien oder für Grüppchen ihre Gestalt gefunden hat.“ (ebenda, S. 12-13)*

Salber geht rasch über die bloße phänomenale Beschreibung von Besessenheiten hinaus und beginnt, ihre Funktion innerhalb seines eigenen spezifischen Verständnisses seelischer Prozesse (aus der Morphologischen Psychologie, die er hier nicht eigens darlegt) zu umreißen: Während er seelische Prozesse grundsätzlich als Gestaltbildungen versteht, ist eine Besessenheit für ihn „eine erste Gestalt - eine explosive Gestalt -, ein erster Anfang der Geschichte des Seelischen“ (ebenda, S.72). Für Salber kristallisieren sich seelische Formen überhaupt und zu allererst in solchen Besessenheiten heraus. Sie geben der unfassbaren Unruhe der seelischen Gestaltbildung eine erste Richtung, einen ersten Halt. Durch Besessenheiten versucht das Seelische „dem Irrsinn einer gestaltlosen und zerfließenden Wirklichkeit Grenzen zu setzen“ (ebenda, S. 72). Besessenheiten sind dabei explosiv, da sie versuchen, die ganze Wirklichkeit radikal in ihrem Sinne umzugestalten (Salber spricht hier auch von verwandeln). Es handelt sich gewissermaßen um noch unkultivierte Extrem-Formen, die aber in der Entwicklungsgeschichte des Seelischen notwendig sind. Die folgende Passage bringt Salbers Verständnis von Besessenheit auf den Punkt:

„Besessenheiten sind unvermeidbar: als Anfang seelischen Gestaltwerdens, das uns Inhalt und Richtung gibt - sie sind etwas wie die Mutter aller seelischen Dingen. Sie sind ein besonders auffälliger Anteil am Menschlichen des Menschen; sie lassen uns bewegende Lebensaufgaben verspüren, die unmöglich zu lösen sind. In der Entwicklung von Seelischem sind sie ‚normal‘ – erst ihre zwanghafte Wiederholung, ohne Umbildung, läßt sie verkehrt laufen. Besessenheiten sind Phänomene und Urphänomene (...)“ (ebenda, S. 74)

1.1.2 Entdeckungsgeschichten

Die zweite These Salbers besagt nun, dass die schwarzen Bilder eine Entdeckungsgeschichte dieser seelischen Phänomene und Urphänomene darstellen. Diese Entdeckungsgeschichte entwickelt sich, indem die Bilder den Betrachter mit einbeziehen. Hier kommt Salber ganz ausdrücklich darauf zu sprechen, dass die Gemälde einen Selbsterfahrungsprozess in Gang setzen: „Seine Bilder seelischer Mächte - Besessenheiten – verwickeln uns in einen Prozeß; sie zwingen uns mitzugehen, uns mitzubewegen, das ganze mithertzustellen – auch im Abwehren, Erschrecken, in der Fassungslosigkeit, im Abwenden“ (Salber, 1994, S. 75). Man gerät also in einen gemeinsamen „Herstellungsprozeß“ (ebenda, S. 76) und entdeckt dabei ein dynamisches System „mit eigenen Verhältnissen, mit Spannungen und Umbildungen dieser Spannungen“ (ebenda, S. 76). Dem Betrachter eröffnet sich ein „Wirkungsraum, der dem jeweiligen Thema zum Richtmaß wird“ (ebenda, S. 76). Man kann Salber hier so verstehen, dass der Betrachter dadurch, dass er am Hin und Her der verschiedenen Wirkungen und Gegenwirkungen beteiligt wird, zu einem Teil eines seelischen Werks der Besessenheiten gemacht und in den jeweils spezifischen Wirkungsraum des Bildes hinein geführt wird, wodurch er zu verstehen lernt „wie unsere Werke funktionieren“ (ebenda, S.81). Dabei wird der seelische Produktionsbetrieb „im Tun und Leiden erfahren“ (ebenda, S. 77). Und Salber meint außerdem, dass sich durch dieses Erfahren im Tun und Leiden ein veränderter Blick, ein verändertes Sehen einstellt, so dass der Betrachter dabei etwas – sein eigenes Seelisches – neu erfahren und entdecken kann:

„Goya malt eine Selbstdarstellung des Seelenbetriebs. Er macht beschaulich, wie sich ein produktionsschwangerer Raum herstellt, dessen Kern unbewusste Besessenheiten sind. Das trägt dazu bei, das Seelische anders und neu zu sehen.“ (ebenda, S. 81)

Salber beschreibt hier ausführlich, auf welche Weise in den einzelnen Bildern solche Werke oder Betriebe dargestellt sind. Entscheidend für die Selbsterdeckung oder Selbsterfahrung ist dabei, dass die Schwarzen Bilder gewissermaßen Figuren in Bewegung darstellen:

„F. Goya malt daher auch nicht einfach den Zustand einer Besessenheit in einem bestimmten Augenblick. Er malt die Bilder von Besessenheit in einem Augenblick, der sich verrückt.“ (ebenda, S. 82, Hervorhebung im Original)

Erst durch Verrücken und Mitbewegt-Werden entsteht für Salber ein Verstehen der Bilder - auch wenn er hiermit ausdrücklich (zunächst) ein vorbewusstes, nicht intellektuelles Verstehen meint – zumindest aber eines, das „über jedes intellektuelle Begreifen hinaus“ geht (ebenda, S. 92).

1.1.3 Undinge

In seiner dritten These behauptet Salber, dass Goyas Schwarze Bilder im Kern Undinge darstellen. Damit vertieft er zugleich noch

einmal seine erste These, dass Besessenheiten im Grunde auf Urphänomene des Seelischen verweisen, also auf erste Gestalten, die noch unkultiviert, unfertig und noch nicht in ein eingespieltes System des Alltags eingelassen sind. „Besessenheiten sind ‚Unmöglichkeiten‘, die überraschenderweise die Entwicklung menschlicher Wirklichkeit bewegen“ (Salber, 1994, S. 69). Die Undinge sind damit Ausdruck von jenem „Irrsinn einer gestaltlosen und verfließenden Wirklichkeit“ (ebenda, S.72), den die Besessenheit erstmals in einer Gestalt zu fassen suchen. Goyas Bilder legen diese unkultivierte Ebene seelischer Entwicklung frei, machen sie wieder erlebbar, indem sie die Geschichten aufbrechen, in welche wir die Dinge unseres Alltags einfassen und sie damit erst zu Dingen machen. Das Netz von Bedeutungen, Unterscheidungen und (zurecht-)gemachten Begriffen, das wir normalerweise über die Wirklichkeit legen, wird zerrissen; Trennungen und Aufteilungen, mit denen wir uns die Welt konstruieren, werden verwischt. Konkret sieht das für Salber in Goyas Malerei so aus, dass er gewohnte Gestaltbildungen stört, aufbricht, ineinander übergehen lässt und damit zwischen und in ihnen etwas anderes sichtbar macht:

„F. Goya malt bewegte Un-Dinge: Doppelfiguren, Hohlformen, nicht von einer Perspektive her Definierbares. Er malt Gruppierungen und Figurationen, die alle einzelnen Dinge durchqueren und durchkreuzen. Wir haben überhaupt nicht mehr mit einzelnen Dingen zu tun – uns treten komplexe Sachverhalte der Wirklichkeit als seltsam schräge Un-Dinge entgegen; schwer zu fassende Verhältnisse, Bestimmtes, das unbestimmt wird, Gegensatzeinheiten, Paradoxes. Noch nicht einmal Arme und Beine lassen sich sortieren.“ (ebenda, S. 94)

Für Salber tritt dadurch eine Wirklichkeit hervor, die einerseits entwicklungszeitlich vor unserer Alltagswirklichkeit liegt und zugleich noch in ihr verborgen ist; eine frühe Schicht, die zwar von jüngeren Schichten überdeckt wird, aber dennoch da ist. Man versteht Salber hier gewiss nicht falsch, wenn man sich an Freuds Beschreibung des Unbewussten und des in ihm wirksamen Primärvorgangs erinnert fühlt (Freud 1955/99). Auch Salbers Beachtung der Vorsilbe Un erinnert an Freud, etwa in seinem Aufsatz über das Unheimliche (1919/99).

„Dazwischenwirkendes, Bewegendes, Unheimliches, Unfassbares, Unmögliches, Unsagbares tritt in den Blick. Bei diesen Charakterisierungen ist die Vorsilbe ‚Un‘ nicht einfach eine Verneinung, sie weist auf eine andere Wirklichkeit hin, auf ein Anderswo, auf eine Wirkungswelt.“ (Salber, 1994, S. 94)

Salber betont, dass Goya die Undinge so wirkungsvoll darstellen kann, weil er sie unfertig und unperfekt lässt. „Sie sind Unförmiges im Übergang zur Form“ (ebenda, S. 95). Dadurch sind die Bilder nicht einfach auf bewusste, inhaltliche Vorstellungen festlegbar, sondern sie setzen „jeweils eine bestimmte Sorte von Verwandlungen ins Werk“ (ebenda, S. 96). Ohne bereits zu sehr auf Salbers allgemeine

Theorie des Seelischen vorzugreifen (sie wird im folgenden Kapitel dargelegt), muss man hier hinzufügen, das Verwandlung für Salber in etwa die Bedeutung des Lustprinzips bei Freud innehat: Sie ist der Motor des Seelenlebens. Für Salber zeigt Goya in seinen Bildern darum nicht nur Besessenheit als anschauliche Gestalten (erste These) und als mitbewegenden Betrieb (zweite These), sondern er malt auch die unmöglichen Verwandlungsansprüche, die in den Besessenheiten stecken und sie motivieren: „Seelisches will alles, will hexen, will zerstören (...)“ (ebenda, S. 111). Dort, wo Unmögliches und Unperfektes im Kern der Besessenheiten sichtbar wird, ist man nach Salbers Auffassung am produktiven Kern des Seelischen angelangt. Und gerade dadurch geht es über die Besessenheiten auch hinaus: „Kunstwerke heben heraus, dass Besessenheit ein „unfertiges Drittel“ hat, aus dem Entwicklungen erwachsen (...)“ (ebenda, S. 109). Weil Besessenheiten im Kern eigentlich Undinge sind – also unmöglich, unfertig und unperfekt – sind sie tatsächlich Urphänomene in dem Sinne, dass sich aus ihnen weitere Gestaltbildungen des Seelischen entwickeln müssen. „Aus diesen Undingen geht alles hervor, was wir gestalten und zurechtmachen können“ (S.112). Das ist der Übergang zu Salbers vierter These.

1.1.4 Umbildungen

Salbers vierte These lautet: „Die Schwarzen Bilder machen das Wirken von Umbildungen spürbar und beschaubar“ (Salber, 1994, S. 114). Diese These greift auf, was in den Schwarzen Bildern über die extremen, unkultivierten, ja gewalttätigen Besessenheitsgestalten hinaus geht. Hat Salber in seiner ersten These Besessenheit als das verstanden, was uns immer wieder einholt, sieht er hier in jedem Bild einen Hinweis darauf, wie diese Wiederholung überschritten werden kann: „Seelische Entwicklung drängt über die Wiederholung von Besessenheit hinaus. Umbildungen werden vorangetrieben durch die Widersprüche und Paradoxien, die der Besessenheit immanent sind“ (ebenda, S. 115). Damit entwickelt Salber implizit den Gedanken seiner zweiten These weiter, nämlich dass die schwarzen Bilder ein Sich-Selbst-Verstehen einleiten, indem sie den Betrachter in ein spannungsvolles Werk einbeziehen. Er betont jedoch nicht das Komplette, Ineinandergreifende und Selbst-Verständliche dieses Produktionsbetriebes, sondern eher das Fragmentarische und Rätselhafte, das dem Betrachter gerade durch das Nicht-Verstehen einen Spielraum in der Ausgestaltung dieses Werks ermöglicht.

Anders gesagt: Aus dem, was an den Bildern nicht selbstverständlich ist, erwächst erst ein anderes, bewusstes Verstehen. Indem Goya in den Bildern ein „unfertiges Drittel“ (ebenda, S. 116) frei lässt, „proviziert jedes Bild eine Stellungnahme, die uns aus dem Bann herausrückt, in dem die Bilder von Besessenheit uns zu verschlingen drohen“ (ebenda, S. 116). Die Leerstellen in den Bildern und ihre Fortsetzungen in unserem Erleben bieten eine Möglichkeit, die Besessenheiten nicht nur im Tun und Leiden zu erfahren (die zweite

These) sondern sie auch weiterzuentwickeln und sich von ihnen ein Stück weit zu befreien.

Da für Salber Besessenheiten eben Urphänomene des Seelischen sind, aus denen alle anderen Formen des Seelischen hervorgehen, lassen sich seiner Meinung nach auch die Lebensgeschichten von Menschen als Schicksale oder Umbildungen von Besessenheiten verstehen:

„Das menschliche Leben ist von vorneherein gelebte Literatur, gelebte und erzählte Geschichte. In ihren Geschichten stellen die Menschen die Schicksale von Besessenheiten aus, Wege und Irrwege. Davon wissen wir sonst nicht viel. Die Schwarzen Bilder bringen ihnen jedoch das Ganze in den Blick: ihre Geschichten sind die Konsequenzen von Besessenheits-Entwürfen.“ (ebenda, S. 123)

Für Salber spannen die Schwarzen Bilder ein Spektrum der Umbildungen von Besessenheit in der heutigen Kultur zwischen Verlagerung und Verdrehung auf. Auf der einen Seite würden Besessenheiten auf Vereine, Familien und Parteien verlagert und seien dort auch für andere noch spürbar. Oder sie zeigen sich in starren Bindungen an Ideale, Liebesobjekte, Lebensaufgaben oder Feindbilder oder in einem Wiederholungszwang, der alles gleichmacht. Diesem Pol ordnet Salber die Bilder *Isidoro, Mönch, Saturn* und *Alte beim Essen* zu.

Zwischen Verlagerung und Verdrehung sieht Salber Lebensformen, die mit Überregung und Stilllegung tun haben. Sie zeigen sich in immer neuen Kämpfen, in Ambivalenzen und dem Kippen zwischen Erregung und Lähmung. Hier ordnet Salber die *Kämpfer, Judith*, die *Parzen* und *Asmodea* ein. Am anderen Ende des Spektrums, dem Pol der Verlagerung gegenüber liegend, sieht Salber den Pol der verdrehten Besessenheiten: Dort werde die zentrale Besessenheit in den Lebensgeschichten der Menschen verdeckt durch ein Nebeneinander von Beliebigkeiten, durch demonstrative Vielfalt und Freiheit – bis hin zur Zerrissenheit. An diesem Pol ordnet Salber die Bilder *Hexensabbat* und *Ministration* ein.

1.1.5 Zusammenfassung

Man kann Salbers vier Thesen sehr verdichtet folgendermaßen zusammenfassen: Goyas Schwarze Bilder machen Besessenheiten (unbewusste Muster, Obsessionen, Wiederholungszwänge) beschaubar und beziehen den Betrachter damit in einen Selbsterfahrungsprozess ein (Entdeckungsgeschichte), der durch das Offenlegen der Unmöglichkeiten im Kern der Besessenheiten (Undinge) zu einer Entwicklung über die Besessenheiten hinaus führt (Umbildung).

Am Ende seines Buches macht Salber deutlich, dass er die oben aufgestellten Thesen durchaus nicht nur auf seinen eigenen Selbsterfahrungsprozess mit den Schwarzen Bildern bezieht, sondern sie für allgemein anwendbar hält. Die Schwarzen Bilder bieten seiner Meinung nach die Möglichkeit, menschliche Lebensgeschichten im

Allgemeinen als Weiterentwicklungen bestimmter Besessenheiten zu verstehen: „Jede Lebensgeschichte ein Fall von Besessenheit, mit der die Menschen zurechtzukommen suchen“ (Salber, 1994, S. 125). Dieser Ansatz gibt die Richtung vor, mit der die vorliegende Arbeit Salbers Thesen weiterverfolgt. Die Schwarzen Bildern sollen hier nämlich mit den Geschichten verschiedener Betrachter in Austausch gebracht werden.

1.2 Eingrenzung des Gegenstandes und Fragestellung

Um die oben beschriebenen Thesen mit morphologischen Methoden, also qualitativ-empirisch, weiter beforschen zu können, war es notwendig, den anfänglichen Gegenstand weiter einzugrenzen und einige der vierzehn schwarzen Bilder für die weitere Untersuchung auszuwählen. Hierzu bot sich Salbers eigene Unterteilung der schwarzen Bilder in vier Gruppen an (Salber, 1994, S. 70-72). Für ihn zeigen zwei Übergangsbilder (die beiden großen Wallfahrts Gemälde *Isidoro* und *Inquisition*), den Übergang von Besessenheiten in Tun und Erleben, also „wie sich Besessenheit auswirkt“ (ebenda, S. 70). In vier kleinen Bildern (*Mönch*, *Zwei Alte beim Essen*, *Ministration* und *Lesende*) sei hingegen dargestellt, „in welchen Mechanismen sich die Macht der Besessenheit äußert“ (ebenda, S. 70; z.B. Beeinflussung oder stillschweigendes Übereinkommen etc.). Zwei der vierzehn Gemälde (*Leocadia* und *Hund*) stellen nach Salber vor allem „eine Wendung der Besessenheit“ (ebenda, S.70) dar, das Darüber-Hinaus, das er auch in seiner vierten These zu den Schwarzen Bildern ausgeführt hat. In den sechs verbleibenden großen Bilder (*Saturn*, *Hexensabbat*, *Kämpfer*, *Judith*, *Asmodea* und *Parzen*) stehe schließlich „die Besessenheit im Zentrum“ (ebenda, S. 71). Salber meint, man spreche gerne von Mythen, wenn solche seelischen Grundmuster – ohne direkten Alltagsbezug – wie ein eigener Gegenstand dargestellt sind.

Rasch war klar, dass sich diese letztgenannte Gruppe der sechs Mythen-Bilder, besonders eignen könnte, um im Austausch mit verschiedenen Betrachtern und ihren Lebens-Geschichten Grundtypen von Besessenheit zu erforschen. Das Erleben dieser sechs Gemälde wurde zum empirischen Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Dabei interessierte mich,

a) zu untersuchen, ob und wie sich diese Phänomene und Urphänomene (Besessenheiten und Unding) im Erleben der Bildbetrachter tatsächlich abbilden;

b) zu untersuchen, ob sich die ausgewählten Bilder tatsächlich für Selbsterfahrungsprozesse im Sinne eines morphologischen Kunstcoachings eignen.

Die Fragestellung lautet daher ganz allgemein: *Wie gestaltet sich die Selbsterfahrung für jedes untersuchte Werk spezifisch aus?*

Um verständlich zu machen, wie diese Fragestellung im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht wurde, werde ich im den nächsten beiden Kapiteln die der Arbeit zugrunde liegende Theorie der

Morphologischen Psychologie und die verwendeten Methoden des Tiefeninterviews und morphologischen Beschreibung darstellen.

2. Theorie: Morphologische Psychologie

In den nun folgenden Kapiteln werde ich darlegen, was unter der dieser Untersuchung zu Grunde liegenden Theorie der Morphologischen Psychologie zu verstehen ist, welches Konzept von Psyche sie hat, welches Verständnis von Kunst sich daraus ergibt und warum sich demzufolge Kunstrezeption grundsätzlich in einen Selbsterfahrungsprozess überführen lässt, wie es das morphologische Kunstcoaching praktisch tut. Dabei bezieht sich der folgende Überblick auch dort, wo es nicht ausdrücklich gekennzeichnet ist, auf die Darstellung bei Fitzek (2008).

Die Morphologische Psychologie (kurz: Morphologie) wurde von Wilhelm Salber seit dem Ende der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts entwickelt. Sie wurde während und nach seiner Zeit als Professor am Psychologischen Institut der Universität zu Köln zwischen 1963 und 1993 sowohl in der Lehre als auch in einer Vielzahl von Veröffentlichungen weiter ausgearbeitet und von ihm, seinen Mitarbeitern und Studenten in verschiedenen Forschungsbereichen eingesetzt. Durch ehemalige Schüler und Mitarbeiter Salbers ist die Morphologie mittlerweile auch an anderen deutschen Hochschulen vertreten. Seit vielen Jahren führt sie zudem auch außerhalb der Universität ein (Eigen-)Leben in Form von Zeitschriften und Fachgesellschaften, in privaten Instituten für Marktforschung und Unternehmensberatung und in klinischen Bereichen, in der Musiktherapie und der analytischen Intensivberatung, deren Konzepte mittlerweile auch im Rahmen eines staatlich anerkannten Ausbildungsganges für tiefenpsychologische fundierte Psychotherapie angewendet werden.

Trotz ihres – hier nur grob umrissenen – breiten Wirkungsspektrums, besetzt die Morphologie in der akademischen Psychologie lediglich eine Außenseiterposition, wird entweder kaum wahr- oder als wissenschaftliche Theorie nicht ernst genommen. Fitzek (2008) hat die Gründe hierfür ausführlich untersucht, sie sollen hier nur kurz zusammengefasst werden: Die Morphologie wirkt in der modernen Wissenschaftslandschaft schon deswegen anachronistisch, weil sie sich als Schule versteht, die lokal lange Zeit an Köln und personell an ihren Gründer Wilhelm Salber gebunden blieb. Spätestens seit Mitte der sechziger Jahre zog sich Salber zudem nach einer Ablehnung seiner Thesen auf einem Kongress der Deutschen Gesellschaft für Psychologie aus dem wissenschaftlichen Diskurs weitgehend zurück und die Morphologie geriet in die Position einer „splendid isolation“ (Fitzek, 2008), was ihr den Vorteil ungestörten Arbeitens, aber auch den Nachteil fehlender Beachtung und Korrektur von außen einbrachte.

Aus Sicht der übrigen akademischen Psychologie kam hinzu, dass der Stil der Bücher, in denen Salber seine Theorie darlegte,

zumeist als sperrig und schwer zugänglich empfunden wurde, da er beispielsweise Begriffe der Alltagssprache wie Fachbegriffe verwendete, ohne sie scharf zu definieren. Innerhalb eines „collageartigen Schreibstil(s)“ (Fitzek 1994, S. 231), unterschied er oft nicht wie sonst üblich streng zwischen Beschreibung und Theorie und polemisierte zudem seit den achtziger Jahren in seinen Veröffentlichungen gegen die Mainstreampsychologie, die er als Anlehnungs- oder Stilllegungspsychologie (z.B. Salber, 1983, S. 8-9) bezeichnete. Die Abkehr von den sonst in der akademischen Psychologie mehr und mehr dominierenden Themen und Richtungen (zunächst Behaviorismus, dann Kognitions- und schließlich Neuropsychologie), die Besetzung einer Extremposition im Methodenspektrum hinsichtlich qualitativer Forschungsmethoden und die Konzentration auf den Alltag als Forschungsgegenstand brachten der Morphologie den Ruf der Unwissenschaftlichkeit ein. Tatsächlich setzte Salber seit Beginn seiner wissenschaftlichen Karriere im Nachkriegsdeutschland auf einen Aufbruch der Psychologie durch progressive Elemente der deutschen geisteswissenschaftlichen Tradition, während im übrigen Deutschland eher ein Bruch mit der verdächtigen eigenen Geschichte zugunsten eines (Re-)Imports amerikanischer Psychologie mit einem an den Naturwissenschaften orientierten Wissenschaftsverständnis betrieben wurde. Die Geschichte der Morphologie, an die Salber anknüpfte, sowie die Entwicklungsphasen seiner eignen Psychologischen Morphologie werden im folgenden Abschnitt in Form eines Abrisses behandelt.

2.1 Geschichte der Morphologischen Psychologie

Salbers Morphologische Psychologie vereint phänomenologische, gestaltpsychologische und tiefenpsychologische Aspekte in einer Theorie-Methoden-Einheit, die sich nicht nur dem Namen nach sondern auch in ihrem Gegenstands- und Methodenverständnis zentral auf die Morphologie Johann Wolfgang von Goethes bezieht. Die Entwicklung der morphologischen Wissenschaft von Goethe über Nietzsche, Dilthey und Freud bis hin zu Salber wurde von Fitzek (1994) ausführlich dargestellt und soll hier nur kurz in ihren wichtigsten Etappen skizziert werden.

2.1.1 Anschauliche Morphologie

Goethe sah seine Morphologie ursprünglich als neuen Zugang zu Gegenständen der Natur. Er selber legte drei konkrete Morphologien vor: die Metamorphosen der Pflanzen, die Analyse der Wirbelknochen und die Farbenlehre. Ihm ging es darum, Gestalten als sinnlich erfahrbaren, in sich geschlossenen „Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens“ überall in der Natur zu entdecken und darzustellen. Dabei warnte er davor, sie voreilig als etwas „Bestehendes“, „Ruhendes“ oder „Abgeschlossenes“ zu fixieren und von allem abzusehen, was „in steter Bewegung schwanke“ (Goethe 1949b, S. 13f, zitiert nach Fitzek, 2008, S. 242). Morphologie, die

man sonst wörtlich als Formenlehre oder Lehre von den Gestalten übersetzt, war daher für Goethe genau genommen die Lehre von der Bildung und Umbildung der Gestalten. Die sich stetig bildende und umbildende Natur konnte man seiner Meinung nach nur angemessen durch eine ebenso lebendige und bewegliche Methode fassen. Die Methode, die Anschauung und letztlich das Denken müssen sich so dem Gegenstände anpassen. Damit ist nach Fitzek (2008) die Verringerung der Distanz zwischen Gegenstand und Methode die erste Kennzeichnung der Morphologie. Goethes Meinung nach muss das Denken sogar selbst gegenständlich werden, um den Gegenstand nachzubilden. Sein Vers „wäre nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnte es nie erblicken“ bringt diese Auffassung auf den Punkt. Bezogen auf die morphologische Naturforschung formuliert er: „... jeder neue Gegenstand (schließt), wohl beschaut, ein neues Organ in uns auf ...“ (Goethe, 1949a, S. 879 – zitiert nach Fitzek, 2008, S. 243). Das Ziel der morphologischen Wissenschaft ist eine symbolische Darstellung des Gegenstandes durch eine naturgemäße Methode, die sich selbst an den Methoden des Gegenstandes orientiert.

Damit nimmt Goethe die späteren Forderungen der qualitativen Methoden nach Gegenstandsangemessenheit vorweg und stellt dem naturwissenschaftlichen Ansatz – auch schon seiner Zeit – einen alternativen Ansatz gegenüber. Seine Methode konnte sich jedoch in den Naturwissenschaften (etwa gegen die Farbenlehre Newtons) nicht durchsetzen, die sich bereits zur damaligen Zeit über die Trennung von Subjekt und Objekt und die damit angestrebte Herstellung von Objektivität zu definieren begonnen hatte.

Fitzek (1994) hat herausgearbeitet, dass die von Goethe ausgehende anschauliche Morphologie in ihrer weiteren Geschichte zunehmend in eine Krise geriet und sich letztlich den verschiedenen Naturwissenschaften als Hilfswissenschaft zur Beschreibung sichtbarer Gestalten in der Natur unterordnete. In dieser Form existiert sie bis heute z.B. als biologische oder geologische Morphologie und außerhalb der Naturwissenschaft in ähnlich untergeordneter Funktion z.B. als sprachwissenschaftliche Morphologie. Ihren Charakter als eigenes „Lösungsinstrument für den Austausch von Sache und Rekonstruktion“ (Fitzek, 1994, S. 167) büßte sie jedoch vollständig ein. In diese Krise sei die Morphologie nach Fitzeks Analyse hinein geraten, weil sie vor allem das in Goethes Morphologie angelegte Hauptbild einer anschaulichen Morphologie weiterentwickelte habe, in welchem die Formenbildung als Medium zur Rekonstruktion der natürlichen Gegenstände genutzt wird, um diese möglichst angemessen und naturgemäß darzustellen. Das bei Goethe bereits vorhandene Nebenbild einer psychologischen Morphologie (Fitzek, 1994) ging dabei jedoch zunächst verloren³.

³ Die Begriffe Haupt- und Nebenbild verweisen bereits auf die elaborierte Methodik der morphologischen Psychologie Salbers (siehe 2.2.2), die Fitzek (1994) in seiner Rekonstruktion der Geschichte der Morphologie zugleich selber anwendet

2.1.2 Psychologische Morphologie

Im Hintergrund entwickelte sich jedoch im 19. und 20. Jahrhundert dieses *Nebenbild* - jenseits der Naturwissenschaften – weiter, wobei die daran beteiligten Denker und Wissenschaftler sich nicht immer explizit zur Morphologie bekannten, aber dennoch vor dem Hintergrund der Kenntnis Goethes der Sache nach morphologisch dachten. Fitzek führt hier vor allem Nietzsche als wichtigen Denker der Morphologie zwei Generationen nach Goethe an. Einen Teil seines unvollendet gebliebenen Hauptwerks habe Nietzsche zeitweilig mit „Morphologie des Willens zu Macht“ überschreiben wollen (Würzbach 1940, zitiert nach Fitzek 2008, S. 244). Den bisher in der Morphologie betriebenen Austausch von Sache und Methode verschärfte Nietzsche bis hin zur Umkehrbarkeit von Natur und Darstellung: Nicht die Formenbildung dient demnach der Darstellung der Natur, sondern der Naturgegenstand wird zum Medium der wissenschaftlichen Formenbildung: Im naturwissenschaftlichen Gegenstand des Organismus bzw. seines Stoffwechsels entdeckte Nietzsche die gleichen Mechanismen wieder, die auch die Wissenschaft ausmachen (Auslese, Organisation, Ausscheidung). Gegenstände der Wissenschaft sind also immer schon kunstvoll hergestellt – in ihnen stellt sich die Wissenschaft selbst als „Formen und Filtrierapparat“ dar (Fitzek, 2008, S. 245). Hier wird das Nebenbild des morphologischen Austauschs zwischen Sache und Methode sichtbar, das in der geisteswissenschaftlichen Psychologie-Definition Diltheys (1894/1957), in der Gestaltpsychologie und auch in der Psychoanalyse Freuds weitertransportiert wurde und an das Salber mit seiner Psychologischen Morphologie letztlich anknüpft. *„Abweichend vom Vorgehen der anschaulichen Morphologie sieht die psychologische Morphologie die Formenbildung (...) nicht als Medium an, das zwischen einem – vorgegebenen – natürlichen Gegenstand und einer – möglichst naturgemäßen – Darstellung der Sache eingefügt ist, sondern sieht Gegenstand und Methode im Übergang zueinander. Der Psychische Gegenstand der Formenbildung ist demnach von vorne herein durch ›methodische‹ Kennzeichen bestimmt. Formenbildung bringt sich im seelischen Geschehen als Methode zum Ausdruck, und das geschieht ganz allgemein und ganz alltäglich.“* (Fitzek 1994, S. 177)

Die Formenbildung entdeckt sich in der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit gleichsam selbst. Dilthey (1894, zitiert nach Fitzek 2008, S. 245) thematisiert diese Selbstentdeckung des Seelischen ausdrücklich als sinnliche Selbsterfahrung. In seinen Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie versucht er, die Formenbildung als „Strukturzusammenhang“ oder „Zusammenhang des Seelischen aus Seelischem“ zu fassen. Nach Dilthey muss dieses Hervorgehen von Seelischem aus Seelischem beschreibend herausgehoben und zugleich zergliedernd in seinem Zusammenhang kenntlich gemacht werden. Im dadurch möglichen Verstehen, welches für Dilthey dem Seelischen angemessener ist als das kausale Erklären, schafft sich das Seelische ein Selbstbeobachtungsorgan.

Für Fitzek (1994) gehört Sigmund Freud – der für Salber erst spät eine zunehmende Bedeutung für seine Psychologische Morphologie gewinnt – ebenfalls zur hintergründig gewordene Entwicklungslinie der Morphologie (auch er hatte seinen Goethe gelesen): Seine Gegenstands- und Formbildung rückt ebenso heraus, dass Seelisches durch Formenbildungsprozesse reguliert und konstituiert wird, z.B. durch die Mechanismen der Traumarbeit oder durch Abwehrmechanismen, die ständig und vor allem unbewusst aktiv sind. Noch bevor sich Seelisches also selbst erfahren kann (Dilthey), ist die Formenbildung des Seelischen als ständige, selbst-verständliche und unbewusste Selbstbehandlung aktiv, die an den seelischen Konstruktionen wie an Kunstwerken zu Werke sind.

Ganz konkret und deutlich treten die Gesetze der Formen- bzw. Gestaltbildung auch bei den Gestaltpsychologen hervor, die im Seelischen einen gestalthaften Zusammenhang im Sinne Diltheys sehen. Fitzek (1994) hebt unter den verschiedenen, theoretisch und institutionell nicht geeinten gestaltpsychologischen Schulen besonders die Leipziger Schule der genetischen Ganzheits- und Strukturpsychologie heraus, die sich u.a. mit dem Namen Sander verbindet. Sander wurde bekannt durch seine aktualgenetischen Untersuchungen, in denen er den Prozess der Formenbildung durch künstlich geschaffene Produktionskrisen (z.B. durch Zerdehnung) erfahrbar machte (vgl. auch Fitzek & Salber, 1996). Nicht ausgespart werden darf hierbei, dass Sanders Ganzheitsdenken sich auch zur Rechtfertigung nationalsozialistischer Gedankengutes eignete und dass Sander selber dies in seinen Veröffentlichungen propagierte. Er war außerdem einer der akademischen Lehrer Wilhelm Salbers, der seine Psychologie letztlich ausdrücklich als Morphologie bezeichnet.

Fitzek (2008) hat für die Entwicklung von Salbers Psychologischer Morphologie drei Phasen herausgearbeitet:

(1) In den Frühen Arbeiten seit Mitte der fünfziger Jahre habe sich Salber vor allem auf die psychologische Darstellung seelischer Abläufe – im Sinne von Lewins Handlungsanzahlungen – konzentriert und versucht, diese durch anschauliche Kennzeichen der Formenbildung zu kategorisieren und zu klassifizieren. Hierbei treten bereits die zentralen Forschungsgegenstände auf, denen Salber in seiner Morphologie treu bleiben wird: Alltagsnahe Handlungen und Abläufe (von Salber auch als Stundenwelten bezeichnet) sowie das Erleben von Kunstwerken und Filmen. Sein wissenschaftliches Vorgehen sei hier jedoch noch im Fluss gewesen und habe sich – orientiert an einem hermeneutischen Konzept - in Schleifen zwischen Erfahrung und Erklärung hin und her bewegt.

(2) In den 60er Jahren erfolgte dann eine erste Konsolidierung des morphologischen Ansatzes, die sich insbesondere in den ersten Lehrbüchern Salbers, der Morphologie des seelischen Geschehens von 1965 und den Wirkungseinheiten von 1969 niederschlug. Zur Systematisierung der Formenbildungskategorien knüpfte Salber hier nach dem Vorbild von Goethe und Nietzsche an Kennzeichen

der organischen Formenbildung an und entwickelte ein System von sechs gestalthaften aber allgemeinen Bedingungen (Faktoren), deren Benennung er 1969 in den Wirkungseinheiten noch einmal veränderte und in eine invariante Stellung zueinander brachte. Diese Faktoren (Aneignung und Umbildung, Einwirkung und Anordnung, Ausbreitung und Ausrüstung), die als Hexagramm in der Psychologischen Morphologie Karriere machten, dienen nun als Suchraster und Ordnungsschema, nach denen sowohl konkrete, aktuelle Handlungseinheiten (z.B. Putzen, Frühstücken oder Rauchen) als auch zeitlich und räumlich übergreifende Wirkungseinheiten (z.B. eine Werbung, ein Studium oder der Charakter eines Menschen) wie seelische Lebewesen rekonstruiert werden konnten.

(3) Seit Mitte der 70er Jahre arbeitete Salber bereits an einer erneuten Wendung seiner morphologischen Psychologie, die er bis Ende der 80er Jahre zu einer kompletten Kulturpsychologie des Alltags umarbeitete. Ausgangspunkt war seine Beschäftigung mit der Psychologie Sigmund Freuds, durch die Salber das Seelische letztlich noch stärker als komplexe Konstruktion oder als Werk nach dem Vorbild von Kunst, Wissenschaft und Neurose verstand.

Auf dieser dritten und letzten Fassung der Morphologischen Psychologie Salbers, gründet die vorliegende Untersuchung theoretisch und methodisch. Sie soll daher im Folgenden ausführlicher beschrieben werden. Dabei wird die Theorie Salbers in drei Schritten dargestellt werden, die sich dem Thema der vorliegenden Untersuchung (Selbsterfahrung an Kunstwerken Goyas) schrittweise annähern:

- Zunächst wird Salbers Morphologie als allgemeine Kulturpsychologie dargestellt, in der Seelisches bereits im Alltag als Kultivierung von Wirklichkeit aufgefasst wird.
- Dann wird vor dem Hintergrund dieser Kulturpsychologie Salbers Verständnis von Kunst als Entwicklungsding herausgestellt.
- Und schließlich soll in einem dritten Abschnitt die Frage nach dem Zusammenhang von Kunstwerk und Selbsterfahrung, auf dem die Praxis des morphologischen Kunstcoachings basiert, genauer beantwortet werden.

2.2 Morphologische Kulturpsychologie

Die oben beschriebene dritte Wendung der Morphologischen Psychologie Wilhelm Salbers zu einer konkreten Kulturpsychologie kann nach Fitzek (2008) als eine besonders elaborierte Ausarbeitung des morphologischen Vorentwurfs verstanden werden, den Salber bereits 1965 vorgelegt hat:

„(1) Die seelischen Gegebenheiten sind Gestalten im Sinne der Definition Goethes, (2) sie sind als Formenbildungen zu verstehen - (3) sie ereignen sich in Bildung und Umbildung - (4) wir können Seelisches nur verstehen, wenn wir das Zusammenwirken seelischer Faktoren beobachten.“ (Salber, 1965, S. 36, zitiert nach Fitzek 2008, S. 248)

Die Morphologische Kulturpsychologie arbeitet diesen Vorentwurf in vier Versionen aus. Die alltäglichen Kultivierungsformen sind dabei die Forschungsgegenstände, durch die das Seelische untersuchbar wird und in jeweils vierfacher Weise verstanden werden kann. Diese Art von Versionenbildung, in der ein und derselbe Gegenstand in mehreren Wendungen beschrieben wird, ist eines der zentralen theoretisch-methodischen Prinzipien von Salbers Morphologie: „Was Gestalt ist oder was Kunst ist, merken wir, wie gesagt nur, indem wir ihren Wendungen und Versionen folgen“ (Salber, 2002, S. 18). Nach Fitzek (2008) lassen sich die vier Versionen auf folgende kurze Formel bringen: (1) Kultivierungsbilder gestalten den Alltag, (2) diese Kultivierungsbilder werden durchgliedert von (Trans-)Figurationen, (3) welche wiederum durch ein Verwandlungsproblem bewegt werden, (4) welches in verschiedenen Lösungstypen behandelt werden kann. Im Folgenden werde ich versuchen, mein Verständnis dieser vier Versionen nachvollziehbar zu machen.

2.2.1 Seelisches als gelebtes Bild

Seelisches ist für Salber immer gestalthaft, konkret und gegenständlich, niemals abstrakt und rein innerlich. Die ganze Wirklichkeit wird zum Medium des Seelischen. Anders gesagt: Seelisches kann nicht anders, als sich auszudrücken, es kann nur in anderem existieren: In konkreten Handlungen, im Erleben und Behandeln anderer Menschen und dinglicher Gegenstände, in Sprache, in Bildern, Musik und Tanz: „(...) denn Verwandlung gibt es nur, indem sie in Essen von Kartoffelsalat oder im Sich-Kleiden vor dem Spiegel ihren Ausdruck findet“ (Salber, 2002, S. 17). Diese Kultivierungsformen sind für Salber die anschaulichen Gestalten des Seelischen im Sinne Goethes. Im Gegensatz zu der traditionellen deutschen Bedeutung, die dem Wort Kultur üblicherweise beigemessen wird (im Sinne von Hochkultur), lässt sich Salbers Begriff von Kultur viel breiter verstehen, so wie sich, nach T.S. Eliot, Kultur konkret erleben lässt in konkreten, alltäglichen Gegenständen: „Rote Rüben in Essig, gotische Kirchen aus dem 19. Jahrhundert und die Musik von Elgar“ (zitiert nach Fitzek 1998, S. 28). Daher werden in der Morphologischen Psychologie solche konkrete Alltagshandlungen zum Forschungsgegenstand: Scheinbar banale Tätigkeiten wie Sonnenbaden, Putzen oder Horoskope lesen (vgl. Salber 1989), aber auch der Umgang mit alltäglichen Dingen wie Flipperautomaten oder Resopalmöbeln (Heubach 1996). Aus Salbers Sicht sind Kognition, Emotion oder Motivation, wie sie die übrige akademische Psychologie als Inventar eines subjektiven Inneren einer äußerlichen, objektiven Welt gegenüberstellt, demgegenüber künstliche und entstellende Verkürzungen der tatsächlichen seelischen Wirklichkeit. Beschreibt man das seelische Erleben unvoreingenommen, ist man, wie Heidegger sagt, immer schon in der Welt. Alles was wir erleben ist ein unauflösbares Amalgam aus einer vorgefundenen Wirklichkeit und einer in ihr tätigen, wirksamen Formenbildung.

Seelisches existiert für Salber nur in dieser konkreten Wirklichkeit, er spricht hier auch von der Zweieinheit der seelischen Wirklichkeit: Einerseits folgt Seelisches dem Design der Wirklichkeit, andererseits behandelt und kultiviert es sie in Form von komplexen Kultivierungsbildern auch weiter. Diese Kultivierungsbilder halten unser ganz alltäglichen Tätigkeiten (Handlungseinheiten) aber auch unser längerfristigen, das Individuum übersteigenden Unternehmungen (Wirkungseinheiten) in einer vereinheitlichenden Gestalt auf Zeit zusammen. Salber spricht von Bildern und meint damit nicht visuelle sondern gelebte Bilder (vgl. Salber, D. 2009, S. 41) im Sinne eines übergreifenden gestalthaften Zusammenhangs, durch welchen jedem Glied (für eine Weile) ein Platz und eine Funktion zugewiesen wird. Diese Bilder in denen wir leben sind uns in der Regel nicht bewusst und sie sind häufig eher flüchtig, allgemein und schwer zu fassen. Sie ähneln damit Vorgestalten im Sinne Sanders (Fitzek & Salber, 1996) und machen sich an übergreifenden Stimmungen und Erlebensqualitäten fest, die wir häufig schon auf den ersten Blick verspüren, aber gewöhnlich nicht in Worte fassen.

2.2.2 Seelisches als gegliederter Wirkungsraum

Zugleich ist in diesem umfassenden, gelebten Bild stets ein dynamisches System verschiedener Gestaltungstendenzen wirksam: Der Betrieb der Formenbildung. Salber spricht auch von einem Wirkungsraum, der die auf den ersten Blick erfahrbare Gestalt immer schon überschreitet. Gestalten sind bei genauer Betrachtung nämlich Ausdruck eines komplexen Zusammenspiels verschiedener Wirkungszüge, welche die jeweils konkrete Gestalt produzieren. Hier sind im Grunde ganz ähnliche Wirkungszüge gemeint, wie Salber sie in seinem Hexagramm in der zweiten Phase seiner Theoriebildung zu systematisieren versucht hat. In der dritten Phase seiner Theorie lässt Salber das Hexagramm zwar nicht ganz fallen, aber er distanziert sich doch davon, dass die Faktoren des Hexagramms als statische Kategorien verstanden werden, die bei jeder Untersuchung abgeklappert werden müssen. Vielmehr geht es ihm in der kulturpsychologischen Wendung eher um das Herausarbeiten eines spezifischen Wirkungsraums, der sich zwischen stabilisierenden und destabilisierenden Wirkungen aufspannt. Damit sich seelische Gestalten im Sinne der oben genannten gelebten Bilder unseres Alltags überhaupt figurieren können, müssen einige seelische Wirk Tendenzen in ihnen wie in einen Betrieb eingebunden, ausgenutzt und fortgesetzt werden, während andere, den Betrieb oder das Werk störende Wirkungen möglichst ausgegrenzt, eingedämmt oder abgewehrt werden müssen. Damit kann sich eine Hauptfiguration herstellen und zugleich von einer Nebenfiguration, die das Werk stören, bedrängen und verunsichern würde, abheben. Während die Wirkungszüge der Hauptfiguration uns bei unseren Werken meist leichter zugänglich und bewusst sind, werden die Züge der Nebenfiguration in der Regel verdeckt und eher unbewusst gehalten

– ähnlich wie der Hintergrund einer Figur nicht mehr im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Dennoch ist jede Gestalt nur aus einem Zusammenspiel von Figur und Grund zu verstehen, und auch die konkreten seelischen Werke beinhalten immer vorder- und hintergründige, bewusste und unbewusste, beruhigende und beunruhigende Seiten. Erst ihr Zusammenwirken macht das Werk verständlich, es entsteht zwischen Haupt- und Nebenfiguration. Salber spricht darum auch von Trans-Figuration, um diesen Zwischen-Aspekt seelischer Werke zu benennen.

2.2.3 Seelisches als unvollkommene Verwandlung

Im Kern kann kein Werk dauerhaft bestehen bleiben, es drängt stets auf anderes hin. Unsere unperfekten Werke sind stets im Übergang von Bildung zu Umbildung und beleben dadurch Verwandlung in bestimmter Weise. Verwandlung ist – wie schon erwähnt – das zentrale Prinzip, von dem Salber jegliche seelische Bewegung ableitet. Verwandlung ist kein irgendwie gearteter Trieb oder ein anderes substantiell zu denkendes Agens. Verwandlung – also der stete Übergang von einer Form in eine andere – ergibt sich vielmehr als eine schlichte Notwendigkeit aufgrund der Wirklichkeitsbedingungen, in die wir gestellt sind. In dieser Wirklichkeit kann es nach Salber nie etwas Perfektes oder Ewiges geben. Seelisches kann darum auch nicht stehen bleiben und muss sich immer wieder verwandeln. Die prinzipielle Unmöglichkeit, das Ganze aller Wirkungen in einer einzigen Gestalt zu vereinen, macht das stete Verwandeln nötig. Salber spricht hierbei auch in Anlehnung an Goethe von Versa(t)ilität. Im Ganzen des Seelischen ist zwar alles keimhaft enthalten – ein Nebeneinander und Ineinander aller widersprüchlichen Strebungen und Wirkungen. Doch konkrete Kultivierungen können immer nur einen Teil dieser ungeheuren seelischen Wirklichkeit realisieren – und müssen dann in ein anderes Werk übergehen, welches dann wieder andere Möglichkeiten verwirklichen kann. Fitzek (2008) beschreibt diese Grundannahme Salbers als eine Verlängerung der These Freuds vom Unbehagen in der Kultur zur „Unvollkommenheit als Kulturprinzip“ (Salber, 1973, zitiert nach Fitzek 2008, S. 297). Anders gesagt: Der motivierende Kern des Seelischen sind unmögliche Wünsche: „Existieren heißt, das unendliche Ganze in endliche Gestalt zu packen. Dieses Unmögliche treibt die Menschen an“ (D. Salber, 2009, S. 62). Jede Kultivierungsform des Alltags muss das Total der Verwandlung in einer bestimmten Verwandlungsorte oder einem Konstruktionsprinzip fassen, wobei Salber dazu überging, die jeweiligen spezifischen Verwandlungsorten durch polare Gegensatz-Einheiten zu benennen, z.B. Unbestimmt-Bestimmt, Wechsel-Eingriff, Umfassendes-Besonderes, Wiederholen-Verändern (vgl. Salber, 1993). Salber geht davon aus, dass es eine endliche Zahl solcher Verwandlungsorten gibt, die letztlich allen Kultivierungsbildern – im Großen wie im Kleinen – zu Grunde liegen. Im Großen haben diese Verwandlungsmuster die Kulturen ganzer Epochen be-

wegt – jeder Epoche der (westlich-europäischen) Geschichte ordnet Salber ein bestimmtes Verwandlungsproblem zu, welches im Ganzen dieser Kultur behandelt wird (vgl. Salber, 1993): Während sich die Bronzezeit etwa mit dem Problem von Wechsel und Eingriff beschäftigt habe, dreht sich in der antiken griechischen Kultur alles um Wiederholen und Verändern. Im Kleinen bestimmen die gleichen Verwandlungsmuster auch heute noch unsere ganz alltäglichen Kultivierungsformen. So ist etwa die Sonntagsverfassung ebenfalls durch das Verhältnis von Wechsel und Eingriff bestimmt und das Weihnachtsfest behandelt das Problem Wiederholen und Verändern (vgl. Fitzek 2008, S. 343). Obwohl unsere derzeitige Kultur sich im Großen und Ganzen um ein anderes Verwandlungsproblem als das der Bronzezeit oder des antiken Griechenlands dreht, existieren also die Spuren früherer Kulturen in unseren heutigen Alltagsformen weiter.

Einen Überblick über die möglichen Verwandlungsmuster unserer Kulturgeschichte findet Salber in der Märchensammlung der Gebrüder Grimm (Salber, 1999): Für ihn sind diese überlieferten Geschichten, ähnlich wie Mythen, kollektive Kunstwerke, in denen sich die Verwandlungssorten des Seelischen in verdichteter Form selbst darstellen. Jedes Märchen behandelt „jeweils ein typisches Problem der Verwandlung und zwar nach allen Seiten und sehr ausführlich“ (Salber, 1988a, S. 164, zitiert nach Fitzek 2008, S. 301). In den holzschnittartig erzählten, harmlos wirkenden Märchen-Geschichten entdeckt Salber „Drehbücher von Verwandlung (Salber, 1987/99, S. 183, zitiert nach Fitzek 2008, S. 300), die sich im Austausch mit Beschreibungen von Alltagsformen oder Behandlungsfällen wie Konstruktionsskizzen lesen lassen. So gibt das Märchen von Hänsel und Gretel eine Übersicht über das Verwandlungsproblem von Wiederholen und Verändern, welches der Kultur der griechischen Antike ebenso zugrunde liegt wie dem Erleben des Weihnachtsfestes in unserer Gegenwartskultur (vgl. Salber 1993 und Fitzek 2008). Das Märchen von Schneeweißchen und Rosenrot stellt hingegen das Verwandlungsmuster Wechsel und Eingriff dar, welches unsere Sonntagsverfassungen ebenso bestimmt, wie die Kultur der Bronzezeit im Ganzen (ebenda).

2.2.4 Seelisches als provisorische Lösungsgestalt

In jedem konkreten Fall einer Kultivierungsform des Alltags muss das vorgestaltliche Angebot eines Kultivierungsbildes konkret ausgestaltet werden, es muss sich ein spezifisches Zusammenspiel der Haupt- und Nebenfigurationszüge konstellieren und es muss letztlich eine provisorische Lösung für das unlösbare Verwandlungsproblem gefunden werden, welches diese Alltagsform bestimmt. Dieser Kompromiss, den das Seelische in jeder konkreten Kultivierungsform findet, zeigt sich in einer Vielzahl individueller Lösungsformen – jede von ihnen ein kleines Kunst-Stück, in welchem das Unmögliche der Verwandlungswirklichkeit für eine Weile in

eine konkrete Form übersetzt wird. Kultivierungsformen erlauben also verschiedene Umgangsweisen. Das heißt konkret, dass es stets verschiedene Arten und Weisen gibt, einen Film zu erleben, ein Fest zu feiern oder eine wissenschaftliche Arbeit zu schreiben. Diese Variationsmöglichkeiten sind jedoch nicht beliebig. Je nach momentaner Verfassung oder charakterlicher Passung liegen bestimmte Umgangsformen näher oder ferner. Die unterschiedlichen Lösungsmuster, die uns bei den Tätigkeiten des Alltags zur Verfügung stehen, lassen sich nach typischen Formen vereinheitlichen und zusammenstellen (typisieren), jede Lösungsform bildet dabei ebenso eine eigene Gestalt aus wie die gesamte Alltagsform. Auch hier bieten die Märchen eine Übersicht an, da sie als Kunstwerke das Spektrum möglicher Lösungen zu jedem Verwandlungsproblem in prägnanten Gestalten darstellen. So lassen sich zum Beispiel die verschiedenen Möglichkeiten, einen Sonntag zu gestalten und dabei mit dem Problem von Wechsel und Eingriff zurecht zu kommen, anhand konkreter Tätigkeiten im Märchen von Schneeweißchen und Rosenrot verdeutlichen (Fitzek 2008, S. 356).

Die dargestellten vier Versionen des seelischen Gegenstandes der morphologischen Kulturpsychologie erlauben es, jeden konkreten Forschungsgegenstand nach den vier oben genannten Aspekten zu rekonstruiert und darzustellen. In welchen Arbeitsschritten dies konkret geschieht, wird später noch einmal im Rahmen des Methodenkapitels klargestellt. Zunächst soll im folgenden Abschnitt aber herausgearbeitet werden, inwiefern Kunstwerke aus Sicht der morphologischen Psychologie eine besondere Stellung gegenüber gewöhnlichen Alltagswerken einnehmen.

2.3 Morphologische Kunstpsychologie

Schon seit den ersten Veröffentlichungen hat sich Salber mit dem Erleben von Kunstwerken, mit dem Zusammenhang von Kunst und Psychologie, sowie mit Kunst und Alltag beschäftigt. Spätestens seit der dritten Phase seiner Theoriebildung und ausdrücklich seit Kunst - Psychologie – Behandlung (1977/99b) bezeichnet Salber Kunst als „Königsweg“ zum Seelischen (Salber, 1999a, S. 10). Entsprechend der morphologischen Methode des Austauschs, wendet Salber dabei seine morphologische Psychologie nicht einfach auf das Spezialgebiet Kunst an, sondern er betreibt einen produktiven Austausch zwischen beiden Gegenstandsbereichen: „Der Austausch von Kunst und Psychischem fördert gemeinsame Grundzüge zutage“ (Salber, 1999b, S. 13). Wiederholt formuliert er auch, das Seelische sei kunstanalog oder der Mensch sei selbst ein behindertes Kunstwerk. Daher verwundert es nicht, dass Salber Kunstpsychologie nicht als Spezialdisziplin der Psychologie versteht und Kunstwerke auch nicht getrennt vom Alltag und seinen Kultivierungsformen betrachtet. Vielmehr wurzeln seiner Auffassung nach die unterschiedlichen menschlichen Werke, also die Werke des Alltags, die Werke der Kunst, aber auch die Werke von Wissenschaft, Neurose oder Psychotherapie, in einem gemeinsamen Boden, den er Psychästhetik nennt.

2.3.1 Psychästhetik des Alltags

Wie oben bereits beschrieben versteht Salber die Ausdrucksbildung an sich bereits als ein erstes zentrales Kennzeichen des Seelischen. Nicht nur in Kunstwerken drücken wir also etwas aus, sondern in jedem konkreten (Alltags-)Werk. Dabei sind es sinnlich-gestalthafte Prinzipien, mit denen wir das Design der Wirklichkeit nachvollziehen und gleichzeitig ausgestalten und verändern (Bilden und Umbilden). Als solche grundlegenden psychästhetischen Selbstbehandlungszüge nennt Salber in Kunst – Psychologie – Behandlung die Realisierung, die Ausbildung von Schrägen, das Verrücken, das Ins-Werk-Setzen, die Verkehrung und den Übergang (Salber, 1999b, S. 50f). Dies sind psychästhetische Behandlungsformen, die bereits in unserem täglichen Leben Anwendung finden: Wir realisieren etwas, indem wir es – körperlich und real - erfahren und erspüren. Wir erkennen und bilden Schrägen aus, die sich quer durch die Einzelheiten ziehen und sie so in eine übergreifende Anordnung bringen. Paradoxaerweise erfahren wir aber besonders dann etwas über diese schräg oder quer durch die Einzelheiten laufenden Ordnungen, wenn wir in sie eingreifen, sie bewegen und verrücken - so wie nach der Gestaltpsychologie eine Melodie als Gestalt erkennbar wird, da sie sich in verschiedene Tonlagen transponieren lässt. Wir setzen Unterschiedliches in ein endliches Werk, das sich aber auch verkehren kann (oder muss) und schließlich zu ganz anderem übergeht. Diese sechs psychästhetischen Mechanismen (Realisierung, Schräge, Verrücken, Ins-Werk-Setzen, Übergang und Verkehrung) greifen letztlich in neuer Form die von Salber bereits entwickelten sechs Bedingungen seines so genannten Hexagramms auf.

2.3.2 Kunstwerke als Entwicklungsdinge

Von der oben beschriebenen psychästhetischen Grundlage der Alltagswerke hebt sich dann erst das ab, was wir – erst relativ spät in der Menschheitsgeschichte – als die Kunst bezeichnen: Sie ist nach Salber ein Zwilling der Alltagswerke. „Das Seelische ist eine erste Kunst, die Kunst eine zweite Seele“ (Salber, 1999b, S. 39). Nachdem Salber die Ansicht vertritt, dass sich Kunstvolles oder Kunstanalogen bereits in der allgemeinen, alltäglichen seelischen Wirklichkeit finden lässt (Psychästhetik), bleibt er dabei nicht stehen, sondern versucht in einem zweiten Schritt genauer zu erfassen, ob und wie das Kunstwerk als Zwilling des Alltags über dessen allgemeine Seelenkunst hinaus geht (vgl. Salber 2002, S. 38). Nach Salber ist die besondere Stellung des Kunst-Zwillings eine paradoxe: Das Kunstwerk ist zugleich mehr und weniger als das Alltagswerk.

„Kunst (...) schlägt nicht vor, wie die Gesellschaftspolitik, die sozialen Einrichtungen, die Rente, das Internet zu verbessern sind. Insofern bringt sie weniger als der Alltag; in der Alltagswirklichkeit ist viel mehr am Werk, als die Kunst herausstellen kann. Doch die Kunst ist mehr und weniger zugleich: Ihre Avantgarde bringt die

gelebten, doch unfaßbaren Inkarnationen von Verwandlung ins Bild und führt bis an die Drehgrenzen dessen heran, was aus solchen Verwandlungen folgen kann“ (Salber, 2002, S. 124).

Was Salber damit meint, lässt sich noch einmal anders in Analogie zum Traum verdeutlichen (schon die Bezeichnung von Kunst als *Königsweg* zum Seelischen erinnert an Freuds Diktum vom Traum als *Königsweg* zum Unbewussten und lässt die Parallelität von Kunst und Traum anklingen). So wie der Traum nach Salber eine größere Beweglichkeit seelischer Formenbildung oder auch nach Freud ein Zulassen sonst unbewusst gehaltener Wünsche ermöglicht, da er sich durch sein Abgekoppelt-Sein von der Motorik nicht unmittelbar realisieren kann, so erlaubt auch die Gelöstheit des Kunstwerks von den Zwängen und Nöten des Alltags ein freieres Spiel der Formenbildung als es am Tag möglich ist. Wie der Traum kann auch das Kunstwerk nicht direkt auf das Alltagsleben einwirken. Das heißt zum Beispiel, dem Gemälde einer Schlacht ist nicht möglich, was einer realen Schlacht möglich ist, denn das Gemälde bewegt nicht Mensch, Tier und Gerät, es verletzt und tötet nicht und gewinnt oder verliert damit keine Kriege. Aber gerade deswegen kann das Kunstwerk etwas tun, das dem Alltagswerk nicht möglich ist: Es kann die Formenbildung, die im Alltagswerk ebenfalls tätig ist, zuspitzen und damit besonders hervorheben und in einem Werk überschaubar machen. So kann das Gemälde einer Schlacht das, was in einer echten Schlacht wirklich am Werk ist, wozu es bei ihr gehen soll, wie sie verlaufen ist, was über Stunden und Tage und vielleicht auf verschiedenen Orten verteilt ist, auf einen Blick überschaubar machen und deutlicher herausstellen, als es in Realität erkennbar wäre. Ebenso kann ein Portrait die verschiedenen Wirkungen einer dargestellten Person, die sich vielleicht nur in vielen verschiedenen Situationen konkret zeigen, in einem Werk zusammenfassen. Das Kunstwerk kann also die Formenbildung, die in unserer erlebten Wirklichkeit tätig ist, prägnanter und verdichteter zeigen, da es sie auch stärker strapazieren kann als im Alltag (z.B. bis hin zur unrealistischen aber dennoch treffenden Überzeichnung in einer Karikatur). Hierdurch werden zugleich auch Umbrüche in der Formenbildung möglich, die im Alltag vermieden werden: Hintergründige Nebenbilder geraten stärker in den Blick, was im Alltagswerk stillgelegt wird, kann im Kunstwerk bewegt werden – wie im Traum können die Reste und Kehrseiten unserer Tageswerke sichtbar werden.

Die Entwicklung der Kunst folgt in ihrer Geschichte dabei nach Salber einem ganz ähnlichen Verlauf, wie dem, den Fitzek für die Morphologie als wissenschaftliche Methode herausgestellt hat. Analog zur anschaulichen Morphologie Goethes ging es in der alten Kunst nach Salber um das Herstellen von Darstellungen wie etwa die einer Schlacht oder eines Portraits (in Salbers Texten liest sich Kunst häufig wie ein Synonym für bildende Kunst, jedoch lassen sich seine Beschreibungen auch auf andere Kunstformen wie Li-

teratur, Film oder Musik übertragen). Doch von Beginn an konnten diese Darstellungen zugleich über unserer alltägliche Ansichten der Wirklichkeit hinaus gehen: Schon das lebensnahe Portrait eines Königs konnte zugleich seine Macht symbolisch fassen, oder die realistisch wirkende Darstellung einer geschichtlichen Szene (z.B. einer Schlacht) konnte ihre jeweils gewünschte Bedeutung oder Interpretation wirksam herausstellen. Weiter getrieben konnte Kunst Gegenstände ohne konkrete Vorbilder abbilden, konnte Heiliges und Dämonisches darstellen, Wirklichkeit phantastischer, schöner oder schrecklicher und damit immer prägnanter zeigen als die Anschauung des Alltags. Selbst scheinbar natürliche oder realistische Darstellungen ließen jedoch bereits nicht nur ihr Motiv, sondern unweigerlich zugleich auch das Medium der Formenbildung selber hervortreten: Gestaltungen, Muster, Geometrien, Kompositionen und Verhältnisse zeigten sich in scheinbar naturgemäßen Abbildungen. Mit der Modernen Kunst (etwa im 19. Jahrhundert) vollzog sich dann nach Salber eine ganz ähnliche Wende, wie die von der anschaulichen zur psychologischen Morphologie: Die Formenbildung entdeckte sich selbst, trat in den Vordergrund, wurde vom Medium zum Gegenstand der Darstellung. Zugespitzt gesagt wendete sich die Kunst von der Herstellung von Darstellungen zur Darstellung von Herstellung (vgl. Salber 2002, S. 48-49). Dadurch vertritt die moderne Kunst nach Salber auch stärker die Nebenfiguration der Kultur: Als Avantgarde kann sie die herrschende Kultur (ihr Kultivierungsbild) aufstören, brechen und weiterentwickeln und die Kultur damit vorantreiben, wo alte Kunst die Kultur eher stabilisierte. So übernimmt die moderne Kunst gegenüber der herrschenden Kultur häufig eher die Funktion des Traums gegenüber dem Wachbewusstsein am Tag.

Tatsächlich finden sich in Kunstwerken sowohl der alten als auch der neuen Kunst stets beide Seiten in einem Übergang. Kunst bildet Wirklichkeit niemals einfach ab sondern geht immer ein Stück über sie hinaus. Kunst entwickelt Wirklichkeit weiter, darum spricht Salber auch vom Kunstwerk als einem Entwicklungsding. Anders als das Alltagswerk ist das Kunstwerk weniger festgelegt auf eine bestimmte Wirklichkeitsbehandlung und kann darum auch Umformungen anstoßen und mit ihnen experimentieren. Werke fallen nach Salber dann in die Kategorie von Kunst, wenn sie als Entwicklungsdinge mehrere der folgenden Kunstkennzeichen aufweisen: Wenn sie die Konstruktion von Wirklichkeit erfahrbar machen (Konstruktionserfahrung), wenn sie den Prozess der Formenbildung durch Störung erfahrbar machen (Störungsform), wenn sie Verhältnisse der Wirklichkeit durch Ausdehnung und Übertreibung erfahrbar machen (Expansion), wenn sie Gestalten für andere Gestaltungsmöglichkeiten durchlässig werden lassen (Durchlässigkeit), wenn sie den zugespitzten Wirklichkeitsverhältnissen im Werk einen lebendig erfahrbaren Körper ausgestalten, mit dem wir uns auch austauschen können (Inkorporation) und wenn sie die Alltagswirklich-

keit der Betrachter außerhalb des Werkes aufgreifen, weiterbewegen und entwickeln (Realitätsbewegung) (Salber, 1999b, S. 102f).

2.4 Morphologisches Kunstcoaching

„In der morphologischen Psychologie stehen Kunstwerke am Übergang von der Erforschung der seelischen Wirklichkeit zur Beratung und Behandlung“ (Fitzek, 2015, S. 109). Dies ist möglich, da die Kunstwerke im Kern von den gleichen Verwandlungsproblemen bewegt werden wie unsere Alltagswerke. In der Kunst werden sie jedoch - entsprechend der oben herausgearbeiteten Unterschiede - gegenüber dem Alltag gesteigerter und zugespitzter behandelt. Davon ausgehend soll im Folgenden gezeigt werden, dass (1) psychologische Behandlung grundsätzlich als kunstvoller Prozess verstanden werden kann und (02) dass darum auch Kunstwerke direkt zur Gestaltung psychologischer Behandlungen eingesetzt werden können, wie dies im morphologischen Kunstcoaching praktiziert wird.

2.4.1 Psychologische Behandlung als kunstvoller Prozess

Die Praxis des morphologischen Kunstcoachings nutzt die Analogie von Kunst und Seelischem unter Hinzunahme eines dritten Aspekts, den Salber ebenfalls bereits in Kunst – Psychologie – Behandlung (1977/1999b) programmatisch herausgestellt hat: Demnach legen sich nicht nur Seelisches und Kunst gegenseitig aus, auch der Begriff der Behandlung kann in diesen gegenseitigen Austausch einbezogen werden. Gemeint ist, dass Formen der Behandlung des Seelischen (wie etwa psychologische Therapie, Selbsterfahrung oder Coaching) genauso wenig ein Extra sind, das von außen an das Seelische heran getragen wird wie die Kunst. Vielmehr müssen Formen der Behandlung des Seelischen ebenso wie Kunstwerke als Weiterentwicklungen des Seelischen selbst verstanden werden. Ebenso, wie Salber Kunstwerke als besondere Ausformungen der allgemeinen Psychästhetik des Alltags versteht, sieht er psychologische Behandlungsformen letztlich als Fortsetzung der seelischen Selbstbehandlung an. Mehr noch: Da Seelisches kunstanalog strukturiert ist und in seiner Selbstbehandlung ästhetische Mechanismen nutzt, die im Kunstwerk weiterentwickelt werden können, kann das Kunstwerk zum Vorbild für das psychologische Behandlungsverfahren werden. Genau diesem Kunstvorbild versuchte Salber in der Entwicklung seiner Analytischen Intensivberatung zu folgen (vgl. Salber, 1980 u. 1977/99b sowie D. Salber, 2015). Doch bereits die psychoanalytische Behandlung, an der Salber sich bei Ausarbeitung seiner eigenen Therapieform ebenfalls orientiert, lässt sich analog zu künstlerischen Methoden beschreiben (vgl. Pohlmann, 2015 oder Blothner, 2015). So gesehen ist eine Therapie eine kunstanaloger Prozess, der dazu geeignet ist, die Methoden der Selbstbehandlung eines Falles zugespitzt herauszuarbeiten und weiterzuentwickeln (umzubrechen), etwa indem unverfügbar gewordene Handlungs-

möglichkeiten (Nebenbildzüge) deutlich werden können und die Beweglichkeit der Selbstbehandlung erweitern. Psychologische Behandlung greift also nicht von außen ein sondern greift vielmehr die eigene Selbstbehandlung des Seelischen auf und entwickelt sie dort weiter, wo sie beim jeweiligen Behandlungsfall ins Stocken geraten ist. Das im Therapieprozess hergestellte Verstehen ist dabei ein hochentwickelter Abkömmling des alltäglichen Selbstverständnisses, mit dem Seelisches seine unterschiedlichen Wirkungszüge aufeinander einstellt und reguliert (vgl. Fitzek, 2008).

2.4.2 Kunstwerke als Medien psychologischer Behandlung

Das Morphologische Kunstcoaching geht von den gleichen Prämissen aus wie die oben dargestellten psychologischen Behandlungskonzepte, wählt aber einen methodisch etwas anderen Weg: Anstatt aus dem vom Patienten oder Klienten eingebrachten Material (seinen Symptomklagen, Gesprächsthemen, Handlungen oder Einfällen) ein kunstvolles Behandlungswerk zu modellieren, wird eine veränderte Selbstbehandlung im Kunstcoaching direkt über das Erleben eines konkreten Kunstwerks angestoßen.

Vorbild für eine solche Selbsterfahrung anhand eines Kunstwerks ist Freuds Analyse des Moses von Michelangelo: Fitzek (2015, S.110) zeigt, dass Freud über den konkreten und beschreibenden Nachvollzug der Plastik sowohl den Problemerkern des Kunstwerks herausarbeiten als auch eigene mit diesem Problemerkern verbundene Themen beleben und weiterentwickeln konnte.

„Was Freud als aktualgenetische Darstellung einer ›beherrschten Handlung‹ deutete, kann mit der empirischen Methode der Wirkungsanalyse um den Problemerkern der Überdeterminierung von Führung – als Fürsorge und Machtprobe – zentriert werden, der Freud sich in den Jahren seiner Rombesuche ausgesetzt sah. In der Mosesskulptur verortet sich Freud zweifellos selbst als enttäuschter Führer, der seine Autorität über Rücksichtnahme und/oder Machtausübung zu bewahren hat.“ (ebenda)

Freud nutzt ausgedehnte Betrachtungen des Moses wie selbst-analytische Sitzungen. Sein Beispiel zeigt, dass sich im Erleben des Kunstwerks, dem morphologischen Grundprinzip des Austauschs folgend, ein gegenseitiger Auslegungsprozess zwischen Werk und Rezipient ereignen kann: Indem sich zwischen Werk und Rezipient langsam ein Verstehen entwickelt (Verstehen wird hier im Sinne Gadamers als ein überindividueller und dialogischer Prozess gesehen, nicht als Leistung eines Individuums, vgl. hierzu Orange, 2004, S. 30f), kann sich auch ein verändertes Selbst-Verstehen beim Rezipienten bezüglich des Themas einstellen, das im Werk bearbeitet wurde. Methodisch lässt sich dies nun, wie Fitzek beschreibt, in zwei Richtung herausmodellieren: Als „Wirkungsanalyse“ des Kunstwerks oder als „problemzentrierte Selbstreflexion“ des Rezipienten (vgl. Fitzek 2015, S. 109). Dabei hat es sich als praktisch erwiesen, ein Werk zunächst im Sinne einer Wirkungsanalyse auf

seinen Problemerkern und seine Valenz hin zu untersuchen, bevor es dann konkret im Sinne eines morphologischen Kunstcoachings zur Selbsterfahrung genutzt wird. Die Wirkungsanalyse kann sich bei ihrer Rekonstruktion des Kunstwerks letztlich an den vier Versionen des kulturpsychologischen Gegenstandsentwurfs der Morphologie orientieren. Genau wie ein Alltagswerk kann dementsprechend auch das Erleben eines Kunstwerks hinsichtlich seiner Gestaltqualität beschrieben, als Wirkungsraum zwischen Haupt- und Nebenfiguration zergliedert, auf sein im Kern motivierendes Verwandlungsproblem hin zugespitzt und letztlich in Form verschiedener möglicher Lösungstypen rekonstruiert werden (vgl. Beusch, 2005). Dies ist nun genau die Absicht der vorliegenden Untersuchung in Bezug auf die ausgewählten Schwarzen Bilder Goyas. Das konkrete Vorgehen der morphologischen Wirkungsanalyse wird im folgenden Kapitel zur Methode der Untersuchung genauer erläutert.

Im morphologischen Kunstcoaching wird die auf das Werk zentrierte Selbsterfahrung durch die Moderation eines tiefenpsychologisch ausgebildeten und mit dem jeweiligen Werk erfahrenen Coachs unterstützt. Er oder sie leitet den oder die Betrachter an, sich zunächst schweigend auf die Wirkung des Werkes einzulassen und Eindrücke und Einfälle in schriftlicher Form festzuhalten. Im zweiten Schritt dienen die schriftlichen Eindrücke dann als Einstieg in eine vertiefte Beschreibung und Diskussion über die verschiedenen Möglichkeiten, das Werk zu erleben oder zu verstehen. Dabei hat sich nach Fitzek (2015) insbesondere das Gruppensetting als hilfreich erwiesen, um die jeweils individuellen Erlebensweisen im Gruppenkontext zu verorten. Die besondere methodische Herausforderung für die Coachs liegt darin, die Rezipienten einerseits zu möglichst offenen, angstfreien und unzensierten Äußerung zu ermutigen und sie andererseits anzuregen, dem Kunstwerk auch in seine vielleicht beunruhigenden, strapazierenden und paradoxen Wendungen zu folgen. Dabei kann sich der Kunstcoach an den Methoden des morphologischen Tiefeninterviews orientieren (siehe 3.3). Die Kenntnis einer bereits im Voraus erarbeiteten Wirkungsanalyse des Werkes erleichtert es dem Coach außerdem, in der Flut der Äußerungen der Rezipienten die Orientierung zu behalten. Mit der Wirkungsanalyse des Werks als einer Art Landkarte im Hinterkopf kann er die verschiedenen Beschreibungen der Rezipienten jeweils als individuelle Positionierungen in einem Wirkungsraum verorten bzw. in ihnen individuelle Lösungen für das im Werk behandelte Verwandlungsproblem erkennen. Damit kann er den Teilnehmern des Kunstcoachings helfen, die zunächst vielleicht verwirrende Vielfalt von Ansichten in Richtung auf ein durch das Kunstwerk erweitertes Gegenstand- und Problemverständnis hin zu entwickeln. *„Beim Kunstcoaching bilden die Teilnehmer gleichsam typische Entwürfe des Umgangs mit den in bestimmten Werken versinnlichten (allgemeinen) Problemerkern; in Abstimmung der Perspektiven manifestiert sich die Entschiedenheit bzw. Spielbreite der verschie-*

denen Stellungnahmen und zeigt damit jedem Einzelnen die Begrenztheit und Ausbaufähigkeit des eigenen und fremden Umgangs mit den unlösbaren, aber behandlungsbedürftigen Problemen des Seelenhaushalts.“ (Fitzek, 2015, S. 113)

Auf diese Weise kann den Teilnehmern eines morphologischen Kunstcoaching eine durch das Kunstwerk vertiefte (und durch den besonderen Rahmen eines Museums meist noch unterstützte) Selbsterfahrung zu einem durch das Werk vorgegebenen Thema ermöglicht werden. Fitzek (2015) beschreibt, wie dies bereits mehrfach, an verschiedenen Werken und in verschiedenen Kontexten erfolgreich durchgeführt wurde.

3. Methode: Interview und Beschreibung

Die Theorie der Morphologischen Psychologie liefert den Rahmen, um das von Salbers Undinge ausgehende Forschungsinteresse in die dieser Arbeit zugrundeliegenden konkreten psychologische Fragestellungen zu übersetzen. Selbige werden im Folgenden formuliert. Im Anschluss daran wird die Untersuchung, die diese Fragen zu beantworten sucht, im Überblick beschrieben, um danach die konkret verwendete Datenerhebungsmethode (das morphologische Tiefeninterview) und die zu ihr gehörende Auswertungsmethode (die morphologische Beschreibung) zu erläutern. Schließlich wird noch erläutert, welche Rolle die Berücksichtigung der Gegenübertragung des Untersuchers im Forschungsprozess gespielt hat.

3.1 Zielsetzung und Fragestellung

Ausgangspunkt der Untersuchung sind Salbers eingangs bereits genannten vier Thesen zu den Schwarzen Bildern Goyas, die er in Undinge (1994) entwickelte (siehe 1.1): (1) Die Schwarzen Bilder machen Besessenheiten beschaubar, (02) indem sie eine Entdeckungsgeschichte des Seelischen darstellen, (03) in dessen Zentrum Undinge wirken (04) und sie machen darüber hinaus auch die Umbildungen dieser Besessenheiten spürbar. Für Salber sind die Schwarzen Bilder damit Darstellungen von Phänomenen und Urphänomenen des Seelischen, die zugleich einen Selbsterfahrungsprozess ermöglichen. Das hiervon ausgehende Forschungsinteresse der Untersuchung (vgl. S.22) war es, sechs der Schwarzen Bilder, die nach Salber Grundtypen von Besessenheiten darstellen, empirisch zu untersuchen, um damit a) zu untersuchen, ob und wie sich diese Phänomene und Urphänomene (Besessenheiten und Unding) im Erleben der Bildbetrachter tatsächlich abbilden; und b) zu untersuchen, ob sich die ausgewählten Bilder tatsächlich für Selbsterfahrungsprozesse im Sinne eines morphologischen Kunstcoachings eignen. Damit zeigt die Untersuchung zu den Schwarzen Bildern im Sinne der Übergangstellung von Kunstwerken in der morphologischen Psychologie (Fitzek 2015) nicht nur in Richtung einer allgemeinenpsychologischen Erforschung früher seelischer Formenbildung

anhand des Bilderlebens (Richtung Besessenheit und Undinge), sondern auch in Richtung der Möglichkeiten einer Selbst-Erfahrung und Selbst-Entwicklung des speziellen Falls mit Hilfe des Kunstwerkes (Richtung Entdeckungsgeschichte und Umbildung).

Vor dem Hintergrund der Darstellung von Salbers Theorie werden seine vier Thesen zu den Schwarzen Bildern nun wiederum als Entwürfe für die vier methodischen Versionen einer Werkanalyse erkennbar. Eine solche empirische Werkanalyse ermöglicht es, die Fülle denkbarer Forschungsfragen zu bündeln und in das System der morphologischen Psychologie zu übersetzen. Die morphologische Psychologie stellt in jeder ihrer Untersuchungen stets sowohl einen konkreten Gegenstand als auch die in ihm wirksamen psychologischen Prinzipien dar. In der vorliegenden Untersuchung sind die sechs ausgewählten Schwarzen Bilder Goyas die konkreten Gegenstände; die in ihnen und durch sie erfahrbaren psychologischen Prinzipien sind die Urphänomene von Besessenheit, die Undinge im Kern der Besessenheiten und die prinzipielle Möglichkeit des Seelischen, in Form einer Selbstentdeckung und Umbildung über sie hinaus zu gehen.

Die übergreifende Frage der Werkanalysen lautete also:

Wie gestaltet sich die Selbsterfahrung für jedes untersuchte Werk spezifisch aus?

Die vier Versionen des morphologischen Entwicklungsgangs brechen diese übergreifende Frage in vier Fragekomplexe auf, die je eine Version der Werkanalyse zu beantworten sucht:

- 1) In der ersten Version wird der Frage nachgegangen, welche Form von Besessenheit sich in jedem Bild jeweils zeigt. Welche zentrale Gestaltqualität durchzieht das Bilderleben?
- 2) In der zweiten Version wird der Frage nachgegangen, wie der Wirkungsraum des spezifischen Bildes beschaffen ist, durch welchen die Betrachter diese Besessenheiten entdecken können. Welche Haupt- und Nebenfigurationszüge sind im Bilderleben wirksam?
- 3) In der dritten Version wird die Frage gestellt, welche spezifische Verwandlungssorte die unmöglichen Wünsche (Undinge) im Kern der jeweiligen Besessenheit belebt. Durch welches Märchen lässt sich die Konstruktion des Bildes darstellen?
- 4) Und in der vierten Version wird schließlich die Frage beantwortet, welche typischen Umbildungs- bzw. Lösungsstrategien den Betrachtern beim Umgang mit dem Bild und analog beim Umgang mit der jeweiligen Besessenheit zur Verfügung stehen.

Mit der Beantwortung dieser Fragen sind die Valenzen und Problemkerne der Bilder (Fitzek 2015) umrissen, so dass sie in zukünftigen Kunstcoachings eingesetzt werden können. Durch welche konkreten methodischen Schritte genau die Beantwortung dieser Fragen geleistet wird, werde ich in den folgenden Abschnitten beschreiben.

3.2 Die Interviewpartner*innen

Zwischen 2007 und 2015 habe ich insgesamt 57 Tiefeninterviews zum Erleben der sechs hier untersuchten schwarzen Bildern ge-

führt. Die Liste der Interviewpartner*innen im Anhang gibt einen Überblick über die Stichprobe. Interview Nr. 17 konnte nicht ausgewertet werden, daher sind nur 56 Interviews für die Werkanalysen genutzt worden.

Qualitative morphologische Untersuchungen zielen in der Auswahl der Stichproben nicht auf statistische Repräsentativität. Dennoch wollte ich nicht die häufig zu findende Verzerrung zu reproduzieren, nach der die Teilnehmer viele psychologischer Studien selber Psychologie-Studenten sind. Ich habe stattdessen bemüht, über öffentliche Aushänge und durch Vermittlung von Freunden, Familie und Bekannten mir unbekannte Interviewpartner verschiedenen Alters, Geschlechts und Berufs zu finden: Unter den 30 Männern und 26 Frauen fanden sich neben acht Psychologen oder Psychologie-Student*innen verschiedenste Berufe oder Tätigkeiten wie Kauffrau und Künstler, Schülerin und Rentner, Sekretärin und Sozialarbeiter, Zahnarthelfer und Mathematiker, Schauspieler und Lehrer. Meine jüngste Interviewpartnerin war 19 Jahre alt, meine älteste 75. (Im Anhang der Arbeit findet sich eine tabellarische Aufstellung meiner Stichprobe.)

3.3 Der Untersuchungsablauf

Interview-Situation und -Ablauf

In der Regel wussten meine Interviewpartner im Voraus nur, dass sie im Rahmen einer Dissertation zu Kunst und Selbsterfahrung über das Erleben eines Kunstwerks bzw. Gemäldes interviewt würden. Da es leider nicht praktisch durchführbar war, die Tiefeninterviews direkt vor den Originalgemälden im Prado zu führen, benutzte ich stattdessen Dias von Fotografien der Bilder. Der Ablauf jeder Untersuchung gestaltete sich im Wesentlichen gleich: Den Interviewpartnern wurden zunächst alle sechs Schwarzen Bilder nacheinander präsentiert. Sie konnten sich dasjenige Gemälde aussuchen, über das sie interviewt werden wollten; sei es, weil es sie am stärksten beeindruckt, am meisten interessiert oder auch am meisten verwirrt oder abgestoßen hatte. Erst nachdem ich bereits ausreichend viele Interviews zu einem Bild geführt hatte, schränkte ich die Bildauswahl für die folgenden Interviewpartner ein. So habe ich nach 27 Interviews den *Saturn* aus der Auswahl entfernt, in einem nächsten Schritt nach dem 38. Interview dann die *Kämpfer*, nach dem 46. Interview den *Hexensabbat* und nach dem 48. Interview *Asmodea*. Bei den letzten vier Interviews wurde gezielt jeweils ein Bild präsentiert, um das jeweilige Sample zu vervollständigen.

Nach der Auswahl des Bildes wurde jedem Interviewpartner 10-15 Minuten Zeit gegeben, das Gemälde zu betrachten und sich dazu Notizen zu machen. Diese, von den Interviewpartnern im Anschluss frei referierten Notizen bildeten dann den Einstieg in das Tiefeninterview, welches in der Regel anderthalb bis zwei Stunden dauerte. Die Bilder waren den Interviewpartnern meist unbekannt.

Fragen zum Titel der Bilder, ihrem Maler, ihrer Entstehungsperiode oder zum genaueren Ziel meiner Untersuchung habe ich erst im Anschluss an das Tiefeninterview beantwortet. Tiefeninterviews zielen – wie ich noch genauer erläutern werde – von vorne herein auf eine Öffnung des Erlebens für die ganze Breite der mit einem Gegenstand verbundenen Erfahrungen. Das bedeutet, dass auch meine Interviewpartner von vorne herein nicht nur das Bild beschreiben, sondern es auch auf sich und das eigene Leben beziehen sollten. Auf diese Weise war jedes Tiefeninterview als Selbsterfahrungsprozess zugleich eine Probe auf ein Kunstcoaching. Der Unterschied zwischen beiden Verfahren ist lediglich das übergeordnete Ziel: Ziel des Tiefeninterviews war es, das jeweils im Fokus stehende Bild als psychischen Gegenstand aus der Erlebnisbeschreibung heraus zu modellieren; Ziel des Kunstcoaching ist umgekehrt das Herausmodellieren des individuellen Umgangs mit diesem Gegenstand. Alle Interviews wurden audiographisch aufgezeichnet. Während der Interviews fertigte ich außerdem Notizen an, in denen ich zentrale Punkte des Gesprächs, aber auch das Verhalten der Interviewpartner in der Situation und kurze Eindrücke zu meinen Gegenübertragungsgefühlen festzuhalten versuchte (etwa, ob mir ein Interview besonders lebendig oder zäh vorkam, welche Fragen mir offen blieben, welche Atmosphäre ich im Interview erlebte oder welchen allgemeinen Eindruck die Interviewpartner auf mich machten und wie ich mich ihnen gegenüber fühlte).

Interviewbeschreibung und Werkanalyse

Auf diese Weise erhielt ich zu jedem Bild ein Sample von acht bis zehn Tiefeninterviews. Nach und nach habe ich dann ein Interviewsample nach dem anderen durch Beschreibungen (siehe unten) bearbeitet und so die sechs Werkanalysen erstellt, die den TEIL II des Buches ausmachen. Die Reihenfolge, in denen ich die Werkanalysen erstellte, entspricht dabei nicht der Reihenfolge der Darstellung in dieser Arbeit. Ich begann mit einer Werkanalyse, wenn ich alle oder fast alle Interviews zu einem Bild zusammen hatte und eine erste Idee bekommen hatte, wie es sich in die vier Versionen des morphologischen Entwicklungsgangs würde übersetzen lassen. Im Laufe der Arbeit an einer Werkanalyse habe ich dann manchmal noch ergänzende Interviews geführt, um meine bisherigen Überlegungen zu überprüfen oder abzusichern. Um eine Werkanalyse zu einem Bild zu erstellen, habe ich nacheinander die Audioaufzeichnung der Interviews (seltener auch vollständige Transkriptionen) in eine erste, dem Interviewverlauf folgende Beschreibung überführt, welche ich dann häufig noch einmal in einer zweiten, diesmal thematisch geordneten Beschreibung verdichtet habe. Die den Werkanalysen zugrunde liegenden Einzelbeschreibungen der Interviews finden sich in einem gesonderten Materialband zur vorliegenden Untersuchung.

Aus der Anfertigung dieser Einzelbeschreibungen entwickelte ich parallel eine Vorstellung von den vier Versionen des Bilderlebens.

Nachdem ich alle Einzelbeschreibungen angefertigt und ein erste Festlegung über Inhalt und Benennung der vier Versionen getroffen hatte, überführte ich das Beschreibungsmaterial nach und nach in die Form der Werkanalysen. Selbst bei diesem letzten Schritt blieb der Prozess – typische für die morphologische Methode (Fitzek, 2008) – noch offen für Revisionen und Umstrukturierungen, die auch häufig noch notwendig waren. Bei jeder Werkanalyse stellten sich außerdem an verschiedenen Stellen besonders hartnäckige Probleme und Blockaden ein, die immer wieder zu längeren Unterbrechungen führten. Häufig war hier, genau wie von Fitzek beschrieben, eine Analyse meiner Gegenübertragung (siehe unten) hilfreich, um den Prozess wieder in Gang zu bringen.

Während der Ausarbeitung einer Werkanalyse habe ich mich nie direkt an Salbers Analyse des jeweiligen Bildes orientiert. Damit wollte ich dem Material meiner Interviewpartner genügend eigenen Raum lassen und auch mir eine gewisse Unabhängigkeit bewahren. Natürlich hatte ich Salbers Bildanalysen aber im Vorfeld gelesen und so haben sie einen starken Einfluss auf die Untersuchung genommen, der auch gar nicht verhindert werden sollte. In der Regel war ich aber eher überrascht, wenn ich nach der Arbeit an einer Werkanalyse das entsprechende Kapitel aus Salbers *Undinge* noch einmal las und darin oft starke Übereinstimmungen zu den Beschreibungen meiner Interviewpartner fand. Anders als im quantitativ-experimentellen Forschungsparadigma ging es in dieser Untersuchung aber auch nicht darum, Salbers Thesen zu überprüfen oder gegebenenfalls zu verwerfen. Wie mehrfach angesprochen sind Salbers Thesen vielmehr ein unverzichtbarer Vorentwurf, der im theoretisch-methodischen Rahmen der Morphologie mit dem Bilderleben meiner Interviewpartner in Austausch gebraucht und dadurch erweitert, ausgebaut und vertieft werden sollte.

3.4 Tiefeninterview als Erhebungsmethode

Das morphologische Tiefeninterview ist die übliche Datenerhebungsmethode einer morphologisch-psychologischen Untersuchung und wurde auch in der vorliegenden Arbeit verwendet. Die folgende Darstellung dieser Methode bezieht sich auch hier auf Fitzek (1999 u. 2008).

3.4.1 Zerdehnung des Erlebens

Qualitative Datenerhebung durch ein Tiefeninterviews zielt ganz im Gegensatz zum Messen und Testen im quantitativen Paradigma nicht auf Reduzierung und Isolierung von Daten, sondern auf das zugänglich machen von Erlebensbeschreibungen über den alltäglichen Rahmen hinaus. Die morphologische Psychologie bezeichnet diesen Prozess als Zerdehnung. Es wird nämlich davon ausgegangen, dass die (Selbst-)Behandlung des Alltags die ungeheure und paradoxe Vielfalt der seelischen Wirklichkeit bereits stark vereinfacht, glättet und rationalisiert. Die Zerdehnung des Erlebens durch

das Tiefeninterview will dieser Vereinfachung entgegenwirken. Schon die Länge eines Tiefeninterviews und die ungewohnte Erfahrung, bei einem Gegenstand – in dieser Untersuchung: bei einem Gemälde – über einen so ungewöhnlich langen Zeitraum zu verharren, sind Elemente dieser Zerdehnung. Sie stört den gewohnten Ablauf seelischer Selbstbehandlung und führt eine künstliche Produktionskrise ein, in der sowohl die anlaufende Formenbildung als auch die von ihr behandelten paradoxen Probleme des Seelischen wieder sichtbar werden können. Dieses Ziel erreicht das Interview weniger durch eine spezifische Technik der Befragung, als durch das Ermöglichen einer besonderen Verfassung, die beweglicher und offener ist als die Alltagsverfassung. Das Vorbild ist hierbei die psychoanalytische Verfassung: Ebenso wie eine Analysestunde bieten beim Tiefeninterview zunächst die äußeren Rahmenbedingungen die Voraussetzung dafür, dass sich eine besondere, vom Alltag abgehobene Verfassung entwickeln kann. Dazu gehören ausreichend Zeit und Geduld sowohl von Seiten des Interviewers als auch des Interviewten (ich habe meine Interviewpartner gebeten, sich auf zwei bis drei Stunden einzustellen), Ungestörtheit (ich war mit meinen Interviewpartnern stets alleine in einem Raum, das Telefon war stumm geschaltet) und die Zusicherung von Anonymität. Die Interviewpartner werden wie in einer Psychoanalyse dazu eingeladen, ihr Erleben möglichst unzensiert zu beschreiben und auch Einfälle zuzulassen und zu benennen, die vielleicht peinlich, abwegig oder unpassend erscheinen (freie Assoziation). Der Interviewer folgt den Beschreibungen zunächst mit einer Haltung möglichst gleichschwebender Aufmerksamkeit, das heißt ohne zu werten oder vorschnell ordnend einzugreifen. Hierdurch kann sich ein lebendiger Prozess ausbilden, in welchem sich der Gegenstand mit seinen Problemen wie in einer künstlichen Neurose (Übertragungsneurose) abbildet⁴. Um diese besondere Verfassung zu kontrollieren, muss die Haltung des Interviewers ähnlich zwischen verschiedenen Polen oszillieren, wie Zwiebel (2013) es für die Haltung eines Psychoanalytikers beschreibt. Nach Fitzek (1999) ergänzen sich hier die Schwerpunkte, welche die unterschiedliche qualitative Forschungsrichtungen in ihren Interviewverfahren betonen und lassen sich wie Markierungen auffassen, zwischen denen das morphologische Tiefeninterview hin und her pendelt.

3.4.2 Narrative Techniken

Einerseits fragt das morphologische Tiefeninterview zunächst wie das narrative Interview nach kompletten Erzählungen, die noch nah an der Alltagsverfassung liegen: Offene Eingangsfragen laden dazu

⁴ Gleichzeitig wird ebenso wie in der Psychoanalyse davon ausgegangen, dass der Interviewpartner auch andersherum seine Neurose auf den Gegenstand (in dem Fall: auf das Gemälde) überträgt – das Bild bietet sich dem Betrachter als Tummelplatz (Freud) für seine Übertragung an und kann dadurch einen Selbsterfahrungsprozess in Gang setzen, der jedoch im Forschungsprozess nicht das primäre Ziel ist.

ein, die Gestaltbildung in Gang zu bringen. Da wir es üblicherweise gewohnt sind, Sinn durch Geschichten zu konstruieren, wird deren Auserzählen im Interview angeregt und unterstützt.

Fitzek (1999) zitiert hier Fragen wie: Können Sie dazu ein Erlebnis aus Ihrem Alltag schildern? Beschreiben Sie mir bitte ein Beispiel mal ganz genau! Ist Ihnen das schon einmal selber passiert? Können Sie das Schritt für Schritt erzählen? In meiner Untersuchung habe ich in ähnlicher Weise versucht, anlaufende Geschichten zum Bild weiter auserzählen zu lassen und nach dazu passenden Geschichten aus dem eigenen Leben zu fragen.

3.4.3 Problemzentrierende Techniken

Ausgehend vom Gesagten wird im Tiefeninterview dann aber außerdem versucht, quer durch die Geschichten laufende Wirkungszüge heraus zu präparieren. Dies entspricht eher dem Ansatz des problemzentrierten Interviews. Die Befragung orientiert sich dann weniger am natürlichen Ablauf von Geschichten, als an sich durchziehenden Themen, durchgängige, wiederkehrende Züge. Selbige werden an verschiedenen Stellen aufgegriffen, nacherfragt und probeweise miteinander verbunden. Hierzu ist es nach Fitzek interviewtechnisch entscheidend, die Fragen an den natürlichen Erzählfluss anzubinden: Habe ich das gerade richtig verstanden...? Sie haben gerade erwähnt, dass... Könnten Sie sich vorstellen, wie das zusammengehört? In welchem Verhältnis steht das zueinander? In meinen Tiefeninterviews habe ich mir darum immer wieder genau erklären lassen, wie sich ein bestimmter Eindruck oder ein Gefühl im Bilderleben aufgebaut hat, durch was er auf dem Bild ausgelöst wurde, was genau z.B. das Unheimliche, das Brutale oder Komische an dem Bild ausmacht etc. Probeweise habe ich bestimmte Erlebenszüge benannt und nach möglichen Spannungs- oder Ergänzungsverhältnissen zwischen ihnen gefragt. Dabei habe ich versucht, einer Pendelbewegung zu folgen: Wurde die Beschreibung des Bildes zu konkretistisch, habe ich nach Assoziationen aus dem eigenen Leben gefragt – wurden die Geschichten zu ausufernd und führten zu stark von dem Bild weg, habe ich versucht, sie wieder auf das Bild zu lenken. Waren die Äußerungen scheinbar klar und eindeutig, habe ich nach noch nicht verstandenen und unklaren Elementen gefragt; blieben die Aussagen schwammig und ambivalent, drängte ich eher auf Klärung.

3.4.4 Tiefenpsychologische Techniken

Daran schließt sich dann ganz natürlich ein dritter Aspekt an, den Fitzek mit dem aus der Psychoanalyse stammenden Tiefeninterview verbindet, nämlich der Versuch, an Tiefenbedeutungen und unbewusste Muster heranzukommen. Hierzu ist es nach Fitzek hilfreich, auf Paradoxien, komisch wirkende Analogien und Ergänzungen durch Gegensätzliches und Widersprüchliches zu achten und diese aufzugreifen. Ungereimtes, Peinliches, Auffälliges, Witziges, Pau-

sen oder Aussetzer im Interview, gemischte Gefühle, fremd und unverständlich Anmutendes, und besonders Fehlleistungen müssen nach Fitzek hier beachtet werden. Für mich hat es sich hierbei als besonders hilfreich erwiesen, während der Interviews immer wieder innerlich einen Schritt zurück zu treten, die Situation zu betrachten und meine Gegenübertragung zu erspüren. Fühlte ich mich verärgert, weil jemand sich mir immer wieder entzog und um den heißen Brei herum schlich? Oder war ich gelangweilt, weil man sich hinter Worthülsen und einem Haufen von Rationalisierungen versteckte? Hatte ich das Gefühl, dass das Interview sich in einem ruckartigen Hin- und Herbewegte oder fühlte sich der Prozess eher wie ein leichtes, aber unkonkretes Schweben an? Wenn es mir gelang, solche Eindrücke innerlich zu formulieren, war dies häufig ein Zugang, um das Interview neu in Schwung zu bringen, bisher unausgesprochene Seiten des Erlebens aufzugreifen oder zumindest – wenn es nicht gemeinsam mit den Interviewpartnern gelang – wichtige Ideen für die spätere Beschreibung festzuhalten.

Gelegentlich gelang es dann auch, schon während des Interviews eine Hypothese über das Bild im Allgemeinen und den Erlebensprozess des Interviewpartners im Besonderen zu formulieren. Für Fitzek sind dies Elemente des fokussierten Interviews, wobei so genannte nachfassende Fragen zum Einsatz kommen. Ich erfragte außerdem gegen Ende jedes Interviews, ob sich für meinen Interviewpartner etwas verändert, wie er oder sie den Verlauf des Interviews erlebt habe und ob es noch etwas gäbe, worüber wir noch nicht gesprochen hatten. Gelegentlich führte ich auch von mir aus noch einige Aspekte an, die mir ausgespart geblieben zu sein schienen, in anderen Interviews aber vorkamen. Sofern der Prozess mir sehr gelungen erschien und Klarheit gebracht hatte, bot ich am Schluss auch manchmal eine zusammenfassende Deutung für das Bilderleben an, um zu sehen, ob ich meinen Interviewpartner richtig verstanden hatte.

3.5 Morphologische Beschreibung als Auswertungsmethode

Dem morphologischen Tiefeninterview als Erhebungsmethode steht die morphologische Beschreibung als Auswertungsmethode zur Seite (Fitzek, 2008). Die im Tiefeninterview durch Zerdehnung zugänglich gewordenen Daten werden durch die Beschreibung auf den morphologischen Vorentwurf hin durchlässig gemacht und übersetzt. „Das Durchlässigwerden der seelischen Selbstbehandlung auf ihre (jeweilige) Formenbildung hin ist der entscheidende Schritt der methodischen Bearbeitung der Interviewdaten“ (Fitzek, 2008, S.331). Anders als im quantitativ-experimentellen Paradigma wird die Theorie in der morphologischen Psychologie nicht in Form von Hypothesen mit dem Datenmaterial konfrontiert, um sie dann nach festgelegten Regeln entweder zu verwerfen oder bestehen zu lassen. Vielmehr werden die theoretischen Erklärungen wie auch in anderen qualitativen Verfahren (z.B. in der Grounded Theory,

Glaser & Strauss 1967/2010) aus dem Datenmaterial heraus entwickelt. Dabei ist für die morphologische Psychologie der bruchlose Übergang von Beschreibung in Erklärung kein methodischer Mangel, sondern ein Qualitätskriterium. Dieser Übergang wird in der Morphologie kunstgerecht ausgestaltet, indem das Datenmaterial schrittweise in die Erklärungsgestalt einer morphologischen Werkanalyse in vier Versionen überführt wird.

Die Methode der morphologischen Beschreibung in vier Versionen erinnert an das Herstellen von Collagen in der bildenden Kunst oder Montagen in der Literatur (vgl. Fitzek 2008, S. 355). Wissenschaftliche Werke werden von Salber konsequenterweise ebenso wie Alltags- und Kunstwerke als psychästhetisch strukturiert aufgefasst. Die Morphologie stellt jedoch das Kunstanaloge eigens als Prinzip ihres Forschungsprozesses heraus, wobei sich Kubismus und Collage aus der bildenden Kunst besonders gut zur Veranschaulichung eignen. Wie bei einer Collage wird nämlich das Material der Tiefeninterviews dabei aus dem ursprünglichen Kontext (aus der Sicht des Einzelnen) gelöst und zu einem kubistischen Werk neu zusammengesetzt, welches den Gegenstand wie ein eigenes Subjekt hervortreten lässt. Natürlich geht es hier niemals um eine vollständige, gott-gleich Perspektive, als könne man das Kant'sche Ding an sich hierdurch hervorbringen. Letztlich bleibt der herausmodelierte Gegenstand immer durch die Subjektivität des Forschenden und der Interviewpartner bestimmt. Diese Subjektivität wird nicht aufgegeben, sondern vielmehr erweitert. Als Forscher versucht der Morphologe sein Verständnis des Gegenstandes mit Hilfe der Fremdbeschreibungen immer weiter zu dezentrieren, so wie auch die Beschreibungen der Interviewpartner mehr und mehr aus ihrer eigenen Perspektive herausgelöst und dezentriert werden. So kann im intersubjektiven Raum zwischen Forscher und Interviewpartnern ein neues, erweitertes Bild des Gegenstandes erstehen, an dem alle – wenn auch nicht in gleicher Weise – mitgearbeitet haben und in dem sich bestenfalls der Gegenstand mit seinen eigenen Methoden darstellt.

3.5.1 Zwischen Durchlässig-Machen und Verdichten

Konkret wurde dies im Forschungsprozess zur aktuellen Untersuchung so umgesetzt, dass zu allen Interviews eine erste und häufig auch noch eine zweite Einzelbeschreibung angefertigt wurde. Folgte die erste Beschreibung dabei noch dem natürlichen Interviewverlauf und suchte dabei, hervorstechende Themen, durchgängige Qualitäten aber auch Störendes und Unklares herauszuheben, versuchte sich die zweite Beschreibung bereits an einer Sortierung, einer An- und Umordnung des Materials: Das Interviewmaterial wurde stärker zusammengefasst, einzelne Zitate als besondere Beispiele hervorgehoben und es wurden erste, zusammenfassende Überschriften gesucht, die bestimmte wiederkehrende Erlebenszüge benannten. Damit wurde bereits ein Schritt auf eine verallge-

meinerbare Beschreibung des Bildes hin gemacht. Nach und nach schälte sich dann zu jedem Bild eine Art gemeinsame Struktur, eine übergreifende Gestalt des Bilderlebens heraus, indem mehr und mehr deutlich wurde, was von allen (oder zumindest den meisten) Betrachtern wahrgenommen und benannt werden konnte, welche Erlebenszüge sich also quer durch die verschiedenen Beschreibungen zogen, auch wenn sie im Einzelinterview unterschiedlich akzentuiert wurden. Somit wurde dann im späteren Prozess auch eher möglich, auf eine zweite Beschreibung zu verzichten und die Interviews bereits im ersten Durchgang anhand der zuvor aus anderen Interviews erarbeiteten Ordnung zu beschreiben. Dennoch wurde bis zum Schluss darauf geachtet, was noch unpassend blieb oder sich quer stellte, so dass nicht selten erste Ordnungen noch mit der letzten Interviewbeschreibung verändert wurden. Bis zur endgültigen Zusammenfassung der einzelnen Beschreibungen in einer Verdichtung blieb die Anordnung und Benennung der Beschreibung also stets vorläufig und offen für Revisionen. In der Verdichtung ging es dann darum, die quer durch die Einzelbeschreibungen laufenden Erlebensaspekte in einer übergreifenden Beschreibung zusammenzubringen. Hierdurch entstand jene Collage oder Montage, in der die Beschreibungen zu einem Zitat-Teppich zusammengefügt wurden. Diese Beschreibung sollte das Bild so darstellen, als könne man aus den Augen aller Betrachter, aus allen Perspektiven gleichzeitig und zugleich losgelöst von einer Einzelperspektive (apersonal) beschreiben. Das bedeutet natürlich auch, die vertraute Form einer Einzelperspektive aufzubrechen. Als Ordnungskategorien dieser kubistisch anmutenden Verdichtung dienen in der Morphologie die vier Versionen des Beschreibungsgangs, die jeweils eine Perspektive auf den Gegenstand zusammenfassen, der von keinem der einzelnen Betrachter jemals vollständig, ganz oder ausschließlich eingenommen wird. Die morphologische Werkanalyse ist dann komplett, wenn es gelungen ist, einen Gegenstand jeweils vollständig aus der Perspektive jeder Version zu beschreiben. Die Gesamtheit der vier Versionen soll ermöglichen, wie Goethe sagt, Kern und Schale mit einem Male sichtbar zu machen. Eine verdichtende Beschreibung lebt dabei im Spannungsfeld zwischen dem Wunsch, eine besonders prägnante und gute Gestalt für den Gegenstand zu benennen und der Einschränkung, dass man stets nur eine mögliche passende Gestalt findet. Das Verwandlungs- bzw. Versatilitätsproblem macht auch vor dem Forschungsprozess nicht halt.

Nachdem ich die vier Versionen bereits als verschiedene Ansichten des seelischen Gegenstandes aus Sicht der morphologischen Kulturpsychologie sowie als Fragerichtungen der vorliegenden Untersuchung beschrieben habe, möchte ich sie nun als konkrete methodische Schritte der Verdichtung in einer Werkanalyse beschreiben. Abbildung 1 stellt die vier Versionen in einem methodischen Koordinatensystem zwischen den Dimensionen Beschreiben oder Erklären und Verdichten oder Zergliedern dar.

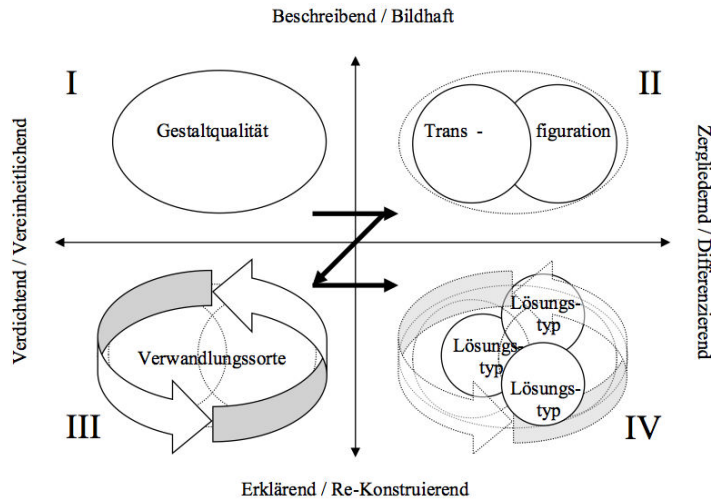


Abbildung 1: Entwicklungsgang der vier Versionen

3.5.2 Verdichtung in einer Gestaltqualität

Um in Goethes Bild zu bleiben kann man die erste Version des morphologischen Entwicklungsgangs durchaus als Schale verstehen: Sie fasst alle Aspekte des Gegenstandes in einer durchgängigen Gesamtgestalt zusammen, die in der Regel als Gestaltqualität beschrieben wird. Die Gestaltqualität bildet gewissermaßen die äußerste Oberfläche und zugleich das Verbindende aller Phänomene. Sie sorgt dafür, dass der Gegenstand überhaupt als eine Erscheinung erscheinen kann, wie eben eine Schale oder Hülle, die alles enthält. Wie Fitzek (2008) herausstellt, ist die Gestaltqualität vage und eher vorgestaltlich, sie gleicht einem Entwurf, umfassend genug, um alle Einzelaspekte des Bilderlebens ins sich zu vereinen und gleichzeitig mehrdeutig und offen genug, um die verschiedenen Gliedzüge der Gesamtgestalt bereits anzudeuten. Als atmosphärische Gestimmtheit durchzieht sie das gesamte Material und färbt es gewissermaßen ein. Sie lässt sich erzählen wie der Ansatz zu einer Geschichte oder wie eine Szene, aus der sich das komplette Drama entfalten kann. In der ersten Version wird diese Gestaltqualität verdichtend auf einen Begriff gebracht, der gleichermaßen prägnant und durchlässig genug ist, um das komplette Bilderleben mit einem Wort zu charakterisieren. Alternativ wird die erste Version in der morphologischen Psychologie auch als Gestaltlogik benannt, womit einerseits ihre Nähe zur Geschichtenlogik unserer Alltagserfahrung anklingt, andererseits aber auch betont wird, dass hier die Eigenlogik des jeweiligen psychischen Gegenstandes charakterisierend he-

rausgehoben wird und zu ihrem Recht kommt: Der untersuchte Gegenstand wird wie eine eigenen Welt mit einer eigenen Stimmung und eigener Logik aufgefasst. Der Verdichtungsschritt der ersten Version korrespondiert mit den Aspekten des narrativen Interviews im Tiefeninterview.

3.5.3 Zergliederung des Wirkungsraums

Die zweite Version schwenkt von der Verdichtung des Materials zur Zergliederung des Ganzen in seine zentralen Wirkungszüge, die methodisch als eine dominante Haupt- und eine hintergründig wirksame Nebenfiguration dargestellt werden. Dabei wird in der Beschreibung fortgesetzt, was als Problemzentrierung im Interview begonnen wurde: Die quer durch alle Erzählungen und Details gehenden, zusammengehörenden Wirkungszüge werden herauspräpariert und einander kontrastierend oder ergänzend gegenüber gestellt. Durch diese Gliederung soll sichtbar gemacht werden, aus welchen Wirkungszügen das gesamte Bild aufgebaut ist und wie diese Züge zueinander in Beziehung stehen. Angestrebt wird die Übersicht über einen mehrdimensionalen Wirkungsraum, der ähnlich wie ein Querschnitt oder eine Röntgenaufnahme die innere Strukturierung des Gegenstandes sichtbar macht. Es soll spürbar gemacht werden, welche Kräfte im Erleben wirken, wodurch Spannungen und wodurch Stabilität entsteht. Es wird eine Art Grundriss oder Bauplan gezeichnet, der die Elemente des Gegenstandes benennt und ihnen einen Platz in der Architektur des Erlebens zuweist. Dieser Bauplan wird letztlich als eine Überlagerung von einer Haupt- und einer Nebenfiguration (Transfiguration) organisiert: So, als sei das Ganze eine Kippfigur, ein Vexierbild, in welchem sich eine Figur zunächst natürlich vor einem Hintergrund definiert (Hauptfiguration) bis sich später das gleiche Material umgruppiert, und der scheinbare Grund zu einer eigenen Figur wird (Nebenfiguration), hinter dem die erste Figur nun als Hintergrund zurücktritt. Die Hauptfigurationszüge sind die meist deutlich und klar benennbaren, sich in den Vordergrund des Erlebens spielenden Wirkungszüge. Sie sind den Interviewpartnern weitgehend bewusst und können in der Regel anschaulich und konkret am Bild festgemacht und beschrieben werden. Die Nebenfigurationszüge bleiben demgegenüber häufig eher verborgen und lassen sich meist nicht so klar und eindeutig benennen. Sie lassen sich am ehesten festmachen an randständigen Details, in einer anderen und schrägen Perspektive auf das Bild oder in den Reaktionen der Betrachter. Dennoch sind sie wirksam und erst durch sie wird die Dynamik des Bilderlebens vollständig verständlich. Zwischen Haupt- und Nebenfiguration spannt sich der komplette Wirkungsraum des Bildes auf, der methodisch durch die Benennung und Beschreibung seiner zentralen Stützpunkte sichtbar gemacht wird.

3.5.4 Zuspitzung auf ein Verwandlungsproblem

Die dritte Version schließlich versucht den Kern des Gegenstandes, gewissermaßen seine DNA zu erfassen, als könne man die verschie-

denen Phänotypen des Bilderlebens auf einen Genotyp von maximal verdichteter Information zurückführen. Dieser Genotyp ist aber zugleich nichts Positives, sondern eher eine offene, unlösbare Frage. Sie lässt sich beschreiben als ein paradoxes Konstruktionsproblem, das dem Kern des Kunstwerks eingeschrieben ist und welches das Kunstwerk zugleich zu behandeln sucht. Dieser Kern lässt sich nicht direkt benennen, sondern nur in Form von zwei Extremen einkreisen. Dieses Gegensatzpaar ist letztlich eine spezifische Ausgestaltung von Gestalt und Verwandlung. Das eigentliche motivierende Problem liegt dabei weder im einen, noch im anderen Pol – sondern ist genau das Verhältnis zwischen beiden. Die dichte Beschreibung des innersten Problems des Gegenstandes wird hier benannt, indem versucht wird, herauszuheben, zwischen welchen - eigentlich unvermittelbaren, weil letztlich paradoxen - Gegensätzen das Kunstwerk zu vermitteln versucht. Die gesuchte Verwandlungsorte liegt nicht offen zutage, sondern muss in Form einer „Spurensicherung“ (Fitzek 2008, S. 339) quer durch das Material und zwischen den Zeilen des Materials verfolgt und herauspräpariert werden. Für sie gibt es noch weniger als für die Beschreibung der ersten zwei Versionen eine Finde-Strategie, sondern sie muss vielmehr er-funden werden, indem das bisher aufbereitete Material entschieden in den Zusammenhang einer Verwandlungskategorie gerückt wird. In der vorliegenden Arbeit ging dieser Zuordnung ein meist intuitives, spielerisch Probieren voraus. Die Zuordnung lässt sich grundsätzlich intern überprüfen durch einen Austausch mit dem entsprechenden Märchen, das Salber der identifizierten Verwandlungsorte zugeordnet hat. Passt das identifizierte Verwandlungsproblem, lassen sich auch durchgehende strukturelle und phänomenale Analogien zwischen der Märchenerzählung und dem Bilderleben aufzeigen. Das passende Märchen muss dann in der Lage sein, das Bilderleben aufzuschlüsseln und es im Ganzen als Behandlung eines spezifischen Verwandlungsproblems verständlich zu machen. Manchmal waren es eher oberflächliche Analogien zu einem Märchen, die mich bewogen haben, das jeweilige Bilderleben versuchsweise auf ein bestimmtes Verwandlungsproblem hin auszulegen: Das auf den Bildern dargestellte Fressen (*Saturn*), sich mit Knüppeln schlagen (*Kämpfer*) oder Enthaupten (*Judith*) ließ mich z.B. an bestimmte Märchenerzählungen denken. Entscheidend ist aber letztlich niemals eine äußere Ähnlichkeiten, sondern die Frage, ob sich die Figuren des Märchens und des Gegenstandes im Ganzen, also auch über die verschiedenen Versionen hinweg, zur Deckung bringen lassen. Darüber hinaus habe ich mich bemüht, zum Abgleich auch andere Werke oder Wirkungseinheiten heranzuziehen, z.B. die jeweilige Kultur, die durch das entsprechend identifizierte Verwandlungsproblem gekennzeichnet ist (Salber, 1993). Im Sinne einer qualitativen Triangulierung habe ich außerdem dort wo es möglich war, Märcheninterpretationen nicht-morphologischer Herkunft (meist nach Eugen Drewermann) hinzugezogen, um zu sehen, ob

sich das jeweils untersuchte Bild auch durch sie aufschlüsseln ließ. Auf diese Weise ergibt sich eine von Fitzek für die Morphologie empfohlene zusätzliche Nutzung einer Außenperspektive als unabhängiges Prüfkriterium (Fitzek 2008, S. 361).

3.5.5 Umbrechen in Lösungstypen

Die vierte Version schließlich schwenkt von der zuspitzenden Verdichtung der dritten Version wieder um in ein zergliederndes Aufbrechen und ist doch zugleich eine Zusammenfassung des gesamten bisherigen Entwicklungsganges. So, als würde man einen Kreis schließen, der von der äußeren Erscheinung zum innersten Grund des Gegenstandes und wieder zurück führt. Sie versucht, die verschiedenen möglichen Lösungen des zuvor behandelten Konstruktionsproblems sichtbar zu machen und damit Kern und Schale erneut in Einem darzustellen: Sowohl als Gestalten mit spezifischen Schalen, als auch als Ausformungen eines gemeinsamen Kerns. Die verschiedenen Perspektiven, die von den einzelnen Betrachtern gegenüber dem Gegenstand eingenommen worden waren, werden nun zu typischen Positionen zusammengefasst und so verstanden, als wäre jede Position, die man zum Gegenstand einnehmen kann, zugleich eine Lösungsversuch für das den Gegenstand versteckt konstituierende Problem. Jeder Lösungstyp wird dabei selber zu einem erneut kubistischen Werk, das die bisherigen Versionen auf eine bestimmte Weise zusammenfasst: Er ist eine bestimmte Ausprägung der alles verbindenden Gestaltqualität (1. Version), bezieht Position innerhalb des Wirkungsraums, der sich zwischen Haupt- und Nebenfiguration aufspannt (2. Version) und sucht damit einen endlichen, provisorischen Kompromiss für das unlösbare, spezifische Verwandlungsproblem zu finden, das den Gegenstand bewegt (3. Version). Dabei orientiert sich die Darstellung der Lösungstypen in der vorliegenden Arbeit jeweils an dem Märchen, das dem herausgeschälten Kern (Verwandlungsproblem) des Gegenstandes von Salber zugeordnet wurde. Die Lösungstypen sind immer kunstvolle Rekonstruktionen und zugleich karikatureske Überzeichnungen von Lösungsstrategien und Positionen, die kein einzelner Betrachter in Reinform einnimmt. Sie sind weniger diagnostischen Kategorien als vielmehr gestalthafte Markierungen, die sowohl flüchtigen Zuständen als auch überdauernden Mustern im Behandlungsspektrum der Betrachter entsprechen.

3.6 Gegenübertragungsanalyse im Forschungsprozess

Wie bereits beschreiben zielt die Morphologie auf Übergang und Austausch zwischen Gegenstand und Methode. Darum macht nach Fitzek (2008, S. 361f) das Kriterium der Objektivität in der Morphologie keinen Sinn, denn das subjektive Erleben – auch des Forschers – soll nicht aus dem Forschungsprozess herausgehalten, sondern im Gegenteil aktiv und reflektierend einbezogen werden. Aus Sicht der Morphologie gibt es den untersuchten psychischen Gegenstand

nicht an sich, sondern immer nur im Kontext der Produktionsgeschichte einer bestimmten Untersuchung – in diesem Falle meiner. Dementsprechend ist der von mir beschriebene und rekonstruierte Gegenstand unausweichlich durch meine seelischen Behandlungsmethoden – meinen lebensgeschichtlich gebildeten Charakter – geprägt und mitgestaltet. „Die Art und Weise des wissenschaftlichen Zugriffs wird bestimmt durch die Wünsche und Herzensanliegen, die Ängste, Widerstände und blinden Flecken, um die Forscherinnen und Forscher oftmals selbst nicht wissen“ (Fitzek, 2008, S. 363). Aus Sicht einer szientifischen Psychologie wäre dieser subjektiver Einfluss des Forschers auf den Gegenstand eine Verletzung der Objektivität. Nicht so in der morphologischen Psychologie. Anstatt Forschungsobjekt und -objekt voneinander zu trennen, wird in der morphologischen Psychologie die Wirklichkeit der Forschung ebenso als seelische Wirklichkeit verstanden wie die Wirklichkeit des Gegenstandes. Und das Ziel der Morphologie liegt genau darin, beides in eine Beziehung des Austauschs zu bringen, so dass sich in der Wirklichkeit des Forschens (und des Forschers) die Wirklichkeit des Gegenstandes abbildet – und umgekehrt. Fitzek (2008, S. 363) bezieht sich hier auf Devereux (1984), der das Verhältnis von erforschter Realität und Forschungsrealität in den Terminologien von Übertragung und Gegenübertragung beschrieben hat.

„(...) wie der Therapeut und die Therapeutin in nicht sachlich motivierten Ausdrucksbildungen ihrer Klienten (Übertragung) und ihrer eigenen Reaktion darauf (Gegenübertragung) schwer zugängliche Anteile der Persönlichkeitsstruktur in den Blick bekommen, so können auch Forscherinnen und Forscher die Sperrigkeit ihrer Untersuchungsgegenstände (Übertragung) und ihrer darauf antwortenden Ungehaltenheit (Gegenübertragung) für die Aufdeckung und Handhabung unzugänglicher Aspekte des Untersuchungsgegenstandes nutzen.“ (Fitzek, 2008, S. 363)

In der psychoanalytischen Theoriebildung durchlief das Konzept der Gegenübertragung eine Wandlung vom störenden Einfluss (der Restneurose des Analytikers) hin zum Erkenntniszugang (zum Unbewussten des Patienten, vgl. Racker, 1997). Noch einen Schritt weiter geht die intersubjektive Sichtweise der Psychoanalyse, welche die Gegenübertragung als Co-Übertragung im jeweils besonderen intersubjektiven Feld zwischen Analytiker und Analysand versteht (vgl. Stolorow, Brandchaft & Atwood, 1996). Das heißt, die Übertragungen beider sind wechselseitig miteinander verflochten und lassen sich nicht mehr eindeutig trennen.

Auf den Forschungsprozess übertragen bedeutet das: Indem ich mich als Forscher vom Gegenstand anverwandeln lasse, es zulasse, dass er bestimmte Gefühle, Widerstände und Neigungen von mir belebt (meine Gegenübertragung), helfe ich dem Gegenstand zugleich bei seiner Ausdrucksbildung. Meine Gegenübertragung, die sich natürlich auch aus meiner ganz persönlichen Geschichte und Rest-Neurose ergibt, wird dabei methodisch konsequent auf den

Gegenstand zurückbezogen. Fitzek (2008) schlägt vor, das subjektive Erleben des Forschungsprozesses in einer Art Forschungstagebuch zu dokumentieren und bestenfalls durch Dritte im Sinne einer Forschungssupervision reflektieren zu lassen.

Wie habe ich nun in der vorliegende Arbeit versucht, meiner Gegenübertragung auf die Schliche zu kommen und sie nutzbar zu machen? Zunächst habe ich zu jedem der Schwarzen Bilder ein eigenes Erlebensprotokoll angefertigt. Dieses habe ich dann in der Erstellung der Werkanalyse ebenso als Material verwendet wie die übrigen Interviews. Da auch ich – wie die meisten meiner Interviewpartner – durch Goyas Bilder rasch zu sehr persönlichen und häufig auch unangenehmen Geschichten in meinem Leben geführt wurde, habe ich mir in den Werkanalysen die gleiche Anonymität zugestanden, wie meinen Interviewpartner. Durch die Einbeziehung meines eigenen Bilderlebens in die Werkanalysen, konnte ich mich im Konzert der unterschiedlichen Erlebensweisen meiner Interviewpartner einem Lösungstypen unter vielen möglichen zuordnen. Insofern schließen die Werkanalysen jeweils meine ganz eigene Perspektive auf das Bild mit ein, versuchen aber zugleich, diese durch die anderen Perspektiven zu erweitern und zu dezentrieren.

Wie schon erwähnt, habe ich außerdem während der Tiefeninterviews meine Gegenübertragungsgefühle beachtet, notiert, und in die jeweilige Werkanalyse mit einfließen lassen. Des Weiteren habe ich den Forschungsprozess im Ganzen durch ein Forschungstagebuch zu reflektieren versucht. In diesem Forschungstagebuch habe ich vor allem mein Erleben während der Arbeit an den Werkanalysen in unregelmäßigen Abständen festgehalten – und zwar vor allem dann, wenn es stockte und nicht weiterging. Hieraus ergab sich häufig bereits durch das Aufschreiben die Einsicht, dass mein Steckenbleiben, Vermeiden oder Umherirren mit bis dahin noch unverstandenen Seiten des jeweils behandelten Bildes zusammen hing – oder auch mit Seiten, die das Bild in mir persönlich berührte. Außerdem erkannte ich in meinen Notizen über die Jahre hinweg ein typisches Erlebensprofil der Arbeit an den Bildern. Dies war enorm hilfreich für mich, um zu verstehen, was das gemeinsame Thema aller untersuchten Bilder ausmacht. Am Schluss der vorliegenden Arbeit werde ich dieses Erlebensprofil darzustellen versuchen, um von dort aus zu einem zusammenfassenden Überblick über die Bilder zu kommen (siehe Teil III, 1.).

Letztlich erfährt man etwas über die eigene Gegenübertragung nicht nur durch inneren Dialog, sondern vor allem durch den Dialog mit anderen, durch den fremden Blick. Statt einer regelmäßigen Forschungssupervision begleitete mich in den letzten Jahren meine Lehranalyse, die ich im Rahmen meiner psychoanalytischen Ausbildung absolvierte. Hier kam ich häufig auf meine Arbeit an den Bildern zu sprechen und lernte durch die Bilder viel über mich selbst – und dadurch immer auch ein Stückchen mehr über die Bilder. Und vor allem halfen viele Gespräche mit meinem Partner, der meine Besessenheit für Goyas Schwarze Bilder über Jahre hinweg geduldig aushielt und begleitete.