

Die psychosemantischen Aspekte der Kunst

Die dreifache Beziehung zwischen Bedeutung und Kunst

Psychosemantik ist ein neues Teilgebiet der Psychologie, dessen Forschungsziel es ist zu ermitteln, was Bedeutung in psychologischer Hinsicht sei, worin ihre Dynamik besteht und welche Wirkungen sie hat. Einleitend sei bemerkt, daß wir Bedeutung als eine Gruppe (Set) von Inhalten und Prozessen erachten, durch die ein Reiz zu einer psychologisch wirksamen Eingabe wird, welche in Betracht gezogen werden muß, wann immer wir versuchen, eine Person und deren Reaktionen zu verstehen.

Es ist hinlänglich bekannt, daß Kunst und Bedeutung in enger Beziehung stehen und daß diese Beziehung von den verschiedensten Gesichtspunkten her geklärt werden muß. Die drei wohl am häufigsten erörterten Gesichtspunkte sind: 1. die Beziehung zwischen Bedeutung und Kunsterlebnis, 2. die Beziehung zwischen Bedeutung und Kunstschaffen, 3. die Beziehung zwischen Bedeutung und Kunstwerk.

Für den Kunst erlebenden Hörer, Betrachter oder Leser ist das Kunstwerk ein gleichzeitig gegebenes oder sich allmählich entfaltendes Reizmuster, dessen primäre Identifizierung für Erregung und Verlauf weiterer psychologischer Prozesse bestimmend sein kann. Zumeist besteht die Identifizierung nicht bloß in der Feststellung »Klänge«, »Farbflecke«, »Worte« usw. oder sogar »Melodie«, »nacktes Mädchen«, »Bericht«, sondern in der Klassifizierung der Eingabe als Kunstwerk, also etwa »Symphonie«, »Gemälde«, »Roman«. Diese Klassifizierung muß als kunstrelevant erachtet werden, da, wie viele Untersuchungen zeigen, ihr Vorhandensein oder

Fehlen mit Auftreten oder Fehlen eines Kunsterlebnisses korrelieren (Kreitler & Kreitler, 1972, S. 257–264). Freilich genügt die Feststellung, daß die Eingabe ein Kunstwerk sei, nicht, um ein Kunsterlebnis auszulösen. Das Wahrgenommene muß auf verschiedenen Niveaus verarbeitet, seine Teile müssen miteinander verglichen und integriert, sensorische Erfahrungen, persönliche Erinnerungen und Assoziationen müssen geweckt werden, damit die allgegenwärtigen Effekte von Spannung und Entspannung ein Lusterlebnis hervorrufen (Kreitler & Kreitler, 1972, Teil 1), das freilich erst dann kunstspezifisch wird, wenn vermittelt weiterer Bedeutungsverleihung Prozesse wie Sublimation, Abstraktion, Konkretisierung, Symbolisierung und differenziertes Erfassen des schichtenreichen Kunstwerks eingeleitet wurden (ebd., Kap. 14), während Einfühlung und damit emotionelle Anteilnahme (ebd., Kap. 13) von der häufigen Verwendung »persönlicher Bedeutungswerte« (siehe nächsten Abschnitt) abhängig sind. Weitere und zumeist wenig persönliche Bedeutungsverarbeitung mag das Erfassen von einer oder mehrerer der vier Realitätsbereiche ermöglichen, die das Kunstwerk präsentiert (ebd., Kap. 15). Da all diese Phänomene und Prozesse weitgehend, wenn gleich keineswegs ausschließlich, durch Bedeutungen hervorgerufen und beeinflußt werden, kann als gesichert gelten, daß Intensität, Tiefe, Dauer, Nachhaltigkeit und Wiederholbarkeit des Kunsterlebnisses sehr wesentlich von der Art der verliehenen Bedeutungen und ihrer Verarbeitung abhängen. Mit anderen Worten, sensorische Stimulation und ihre physiologischen Komponenten und Konsequenzen werden nur vermittelt Bedeutung zum Erlebnis und nur vermittelt spezifischer Bedeutungen zum Kunsterlebnis.

Auf andere Probleme verweist die Beziehung zwischen Bedeutung und Kunstschaffen. Obgleich noch sehr viel über Voraussetzungen und Dynamik künstlerischer Kreativität unbekannt ist, kann als weitgehend gesichert gelten, daß eine ihrer wichtigsten Voraussetzungen in der Bereitschaft und Fähigkeit besteht, Aspekte der äußeren und inneren Realität in neuer Weise zu erfassen. (Arieti, 1976).

Zumeist werden diese Aspekte als kreativ, originell, überraschend, neuartig, einmalig etc. bezeichnet. Diese Adjektive beziehen sich

nicht auf die Sinnesorgane des Künstlers, z.B. Sehschärfe, Gehör oder Tastsinn, sondern fast ausschließlich auf die Fähigkeit, Außen- und Innenwelten anders zu erfassen, zu erfühlen, zu verstehen und darzustellen als bisher üblich. Etwas psychologischer ausgedrückt: der Künstler verwendet zur Verarbeitung und späteren Darstellung exterozeptischer (externer) und propriozeptischer (interner) Eingaben Bedeutungen und Bedeutungskombinationen, die schlechthin oder im jeweiligen Zusammenhang neu sind. Damit ist nicht gesagt, daß Künstlertum lediglich in der idiosynkratischen (persönlichen) Verwendung von Bedeutungen oder der Verwendung idiosynkratischer Bedeutungen besteht. Aber bedenkt man, daß selbst emotionelle Reaktionen von den jeweils dem Input verliehenen Bedeutungen abhängen (siehe die Experimente von Schachter und Singer, 1962), wird klar, daß jede Analyse des Kunstschaffens die besondere Berücksichtigung psychosemantischer Aspekte erfordert.

Am häufigsten erörtert und daher wohl am vertrautesten ist die Beziehung zwischen Bedeutung und Kunstwerk selbst. Hier ist es bereits Tradition, zwischen Inhalt und Form, Botschaft oder Anliegen und Struktur zu unterscheiden, wobei allgemein angenommen wird, daß Inhalte Bedeutungen sind und als solche erfaßt werden, während es nicht Bedeutungen, sondern Strukturen sind, die die Form repräsentieren. Die Frage, ob nicht doch auch Bedeutungen erforderlich sind, um strukturelle Aspekte des Kunstwerks zu erfassen, wird in dem Abschnitt »Bedeutung und Kunstwerk« genauer untersucht werden.

Es ist eines, die Beziehungen zwischen Bedeutung und Kunst wie oben in großen Zügen und daher ziemlich unverbindlich zu erörtern, ein anderes, die Dynamik dieser Beziehungen zu untersuchen. Für ersteres mag der Begriff »Bedeutung« in seiner alltagssprachlichen Form ausreichen; für letzteres bedarf es eines Bedeutungsbegriffs, der umfassend genug ist, um das Universum menschlicher Bedeutungen adäquat zu charakterisieren (die drei Bedeutungsfacetten von Osgood, Suci und Tannenbaum, 1957, reichen hierzu nicht aus), und der gleichzeitig jenes Maß an Quantifizierbarkeit gewährleistet, das für experimentelle Studien und empirische Vergleiche unbedingt

notwendig ist. Teils, weil wir glauben, daß das von uns entwickelte Bedeutungssystem diese Ansprüche erfüllt, und teils, weil seine Kenntnis zum Verständnis unserer empirischen Untersuchung über die Beziehungen zwischen Bedeutung und Kunst notwendig ist, werden seine wesentlichen Züge im nächsten Abschnitt besprochen.

Das Bedeutungssystem

Unseren Studien zur Entwicklung des Bedeutungssystems liegen drei Annahmen zugrunde: a) Infolge ihrer Entwicklung, der häufigen Veränderungen, Verallgemeinerungen und vielseitigen Anwendungen ist Bedeutung ein komplexes, vielseitiges System; b) da ein wesentlicher Teil menschlicher Bedeutungen mittels zwischenmenschlicher, verbaler oder nichtverbaler Verhaltensweisen erworben wird, sind Bedeutungen mitteilbar; c) ein Großteil der Bedeutungen bezieht sich auf das jeweils Bedeutende gemäß einer expliziten oder impliziten Konvention und kann demnach als lexikalische Bedeutung gelten, auch wenn, wie etwa in Fachwissenschaften, Künsten oder Verbrecherdialekten, ein besonderes Lexikon verwendet wird. Ein anderer Teil verliehener Bedeutungen weicht von der kodifizierten Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichneten ab und muß daher als persönliche Bedeutung gelten.

Vermittels der Mitteilbarkeit von Bedeutungen konnte ein Testverfahren entwickelt werden (siehe unten), das einerseits der Komplexität der Bedeutung und ihren lexikalischen und persönlichen Aspekten gerecht wurde und andererseits ermöglichte, Tausende von Bedeutungsprofilen zu ermitteln (Kreitler, 1965; Kreitler & Kreitler 1968, 1976, 1982, 1986).

Gemäß dem gegenwärtigen Stand unserer Bedeutungsforschungen definieren wir Bedeutung als *ein Referent bezogenes Muster von Bedeutungswerten*. Als das jeweilige *Referent* kann jede Eingabe oder jede kortikal repräsentierte innere Stimulation fungieren, z.B. ein wahrgenommenes Wort, ein Satz, eine Idee; eine peristaltische Bewegung usw. gilt aber erst dann als Referent, wenn ihm Bedeu-

tungswerte zugeordnet wurden. *Bedeutungswerte* sind kognitive Inhalte, die sich auf ein Referent beziehen, z.B. ist blau; ein Satz von Freud; derlei wird häufig gesagt; Bauchschmerzen; unharmonisch; kurz alles, was über das Referent gedacht oder gesagt wird. Referent und Bedeutungswert sind demnach komplementäre Funktionen. Die Eingabe wird zum Referent, wenn ihr ein oder mehrere Bedeutungswerte verliehen werden, während kognitive Inhalte lediglich durch ihren Referentbezug Bedeutungswerte sind. Das Bedeutungssystem umfaßt fünf Gruppen von Variablen, die der charakterisierenden Kodierung von Bedeutungswerten, von Referent-Bedeutungswertbeziehung und Referentbewegungen dienen.

Bedeutungsdimensionen charakterisieren die Inhalte von Bedeutungswerten. Form, Typus und Modus charakterisieren die Referent-Bedeutungswertbeziehungen. Manipulation des Referents charakterisiert die Art der Referentbehandlung. Ist z.B. das Referent eine Melodie und die Vp. sagt als erste Antwort: »Entweder Brahms oder Schumann«, wird diese Reaktion folgendermaßen kodiert: BD - kontextuelle Zuordnung; F - disjunktiv; T - attributiv; M - lexikal; RM - keine Modifizierung. Zweite Antwort: »Das Ende ist etwas süßlich«. Kodierung: BD - Sinnesqualität, Bewertung; F - behauptend; T - attributiv; M - lexikal; RM - keine Modifizierung. Dritte Antwort: »Anfangs wie ein nachdenkliches Mädchen«. Kodierung: BD - kognitive Qualität; F - behauptend; T - metaphorisch; M - persönlich; RM - Teil des Referents.

In unserem Standardverfahren erhält die Vp. eine Liste von elf Wörtern mit der Aufforderung, die Bedeutung jedes dieser Wörter einem imaginären anderen mitzuteilen. Die Antworten werden gemäß jeder der Variablen kodiert. Ihre Summierung ergibt das Bedeutungsprofil der Vp., das Bevorzugung und Ausmaß der Bevorzugung gewisser Bedeutungsvariablen sowie Vernachlässigung und Fehlen anderer Variablen zeigt. In einigen unserer Experimente (Kreitler & Kreitler, 1984c, 1986) wurden anstatt verbaler visuelle Reize gebraucht, z.B. Bilder, wobei sich herausstellte, daß die Bedeutungstendenzen nur unerheblich und nicht signifikant von der Art der dargebotenen Reize beeinflusst wurden.

Liste der wichtigsten Bedeutungsvariablen

I. *Bedeutungsdimensionen* (BD)

1. Kontextuale Zuordnung, Klassifizierung
2. Bereich des Miteinbezogenen, Inhalt
3. Funktion, Zweck, Rolle
4. Handlung, mögliche Tätigkeit
5. Art der Erscheinung oder Funktion
6. Voraussetzungen, Ursachen
7. Folgen, Ergebnisse
8. Anwendungsbereich
9. Material (aus dem das Referent besteht)
10. Struktur
11. Zustand, Zustandsveränderungen
12. Gewicht, Masse
13. Dimensionen, Dimensionalität
14. Menge, Quantität
15. Ort, Lage
16. Zeit, Dauer
17. Besitz (wem das Referent gehört und was ihm gehört)
18. Entwicklung
19. Sinnesqualitäten (die das Referent hat oder erregt)
20. Gefühle, Emotionen (die das Referent hat oder erregt)
21. Urteile, Bewertung
22. Kognitive Qualitäten

II. *Form der Referent-Bedeutungswertbeziehung* (F)

1. Behauptend (positiv)
2. Leugnend, verneinend
3. Konjunktiv (A und B)
4. Disjunktiv (A oder B)

III. *Typus der Referent-Bedeutungswertbeziehung* (T)

1. Attributiv (das Referent ist, hat, tut usw.)
2. Vergleichend

3. Exemplifizierend, durch Beispiel illustrierend
 - a) Einzelfall
 - b) Handlung
 - c) Zustand
 - d) Szene
 - e) Körperlicher Ausdruck (Miene, Geste)
 - f) Folgen
 - g) Empfindung

4. Metaphorisch, symbolisch
 - a) Deutung
 - b) Metapher
 - c) Symbol

IV. *Modus der Referent-Bedeutungswertbeziehung (M)*

1. Lexikal (dem Wörterbuch oder Sprachgebrauch entsprechend), umfaßt: T 1 und 2
2. Persönlich (idiosynkratische Bedeutung), umfaßt: T 3 und 4

V. *Referent – Manipulation*

1. Referent wird beibehalten, aber leicht modifiziert
2. Bedeutungswert betrifft nur einen Teil des Referents
3. Vormaliger Bedeutungswert wird zum Referent
4. Völlig neues Referent

Anschließend muß auf drei Eigenschaften unseres Bedeutungssystems hingewiesen werden. Erstens, das System ist umfassender als alle bisher vorgeschlagenen Systeme und enthält in dieser oder jener Form die Variablen anderer Systeme, z.B. wird Skinners Definition von Bedeutung als Aktion (1957) durch die Bedeutungsdimension Handlung und mögliche Tätigkeiten (4) repräsentiert. Die drei Dimensionen des semantischen Differentials (Osgood, Suci und Tannenbaum, 1957): evaluation, potency, activity werden durch die

Bedeutungsdimensionen »Urteil und Bewertung« (21), »Zustand und Zustandsveränderung« (11) und »Handlung und mögliche Tätigkeiten« (4) repräsentiert.

Zweitens, besonders wichtig für die Analyse von Kunstwahrnehmung und die Verbesserung von Kunsterziehung ist die enge Beziehung zwischen Bedeutungsvariablen und der Qualität kognitiver Leistungen. Es wurde z.B. gezeigt, daß die Bevorzugung bestimmter Bedeutungsvariablen hoch und signifikant mit guten Leistungen bei Problemlösungsaufgaben (Arnon & Kreitler, 1984) und bei Planungsaufgaben (Kreitler & Kreitler, 1985a) korreliert und daß Training der vernachlässigten Variablen zu besseren Problemlösungen führt. Wie weitgehend normale und schizophrene Wahrnehmung von Bedeutungsvariablen bestimmt werden, wurde in zwei anderen Experimenten gezeigt (Kreitler & Kreitler, 1984c, 1986). In der Tat, die Beziehung zwischen Kognition und unserem Bedeutungssystem hat sich in diesen und anderen Versuchen als so eng erwiesen, daß wir Kognition als das Bedeutungen verarbeitende System bezeichnen, das System, das Bedeutungen lernt, kombiniert, modifiziert, produziert und ihre vielseitige Anwendung entscheidend beeinflusst (Kreitler & Kreitler, 1976).

Drittens, falls, wie seit eh und je vermutet wird, Kunsterleben und Kunstschaffen von Persönlichkeitsfaktoren beeinflusst werden, mag es für Forschungen dieser Art von Wichtigkeit sein, daß jede der 75 bekanntesten Persönlichkeitseigenschaften mit einer Gruppe von Bedeutungsvariablen korreliert (Kreitler & Kreitler, 1983, 1984b, 1985b).

Gibt es kunstspezifische Wahrnehmungsstrategien?

Es wurde oft behauptet, daß Kunstwahrnehmung einzigartig ist (Cupchik & Heinrichs, 1981; Dufrenne, 1973; Moles, 1966). Aber nur wenige Kunstforscher (wenn überhaupt irgendwer) mögen bereit sein, Eysencks (1961) Behauptung ernst zu nehmen, daß Kunsturteile durch eine besondere Eigenschaft des Zentralnervensy-

stems auf biologische Weise bestimmt werden. Statt dessen behaupten viele Forscher, daß es einen prinzipiellen Unterschied zwischen ästhetischer und alltäglicher Wahrnehmung gäbe (Cupchik & Heinrichs, 1981, S. 474). Aber Versuche, diesen Unterschied genau zu bestimmen, waren nicht sonderlich erfolgreich. Zumeist wurde auf Besonderheiten des Kunstwerks hingewiesen, z.B. die collativen Eigenschaften des Kunstwerks, deren Erregungspotential und seine hedonistischen Werte (Berlyne, 1974), seine expressiven Qualitäten (Werner & Kaplan, 1963), verschiedene Grade der Unsicherheit (Moles, 1966), leichtes Erlernen von Klassifikationen (Humphrey, 1973). Nur wenige Forscher verwiesen auf Eigenschaften der künstlerischen Wahrnehmung, so etwa Marks (1984), der von Synästhesie sprach, während Winner (1982) ästhetische Wahrnehmung mittels bereichsspezifischer Fähigkeiten zu erklären versucht. Im Bereich der Musik z.B. bedarf es der Fähigkeit, Töne voneinander zu unterscheiden, den Unterschied von Dur und Moll zu hören, Melodie und Rhythmen sowie nahe und weite Modulationen zu erfassen; in Bild-Wahrnehmung von Komplexität, von dargestellten Objekten, von Tiefe usw. Da aber Synästhesie auch bei der Alltagswahrnehmung auftritt und die von Winner genannten Fähigkeiten oft genug bei an Musik uninteressierten oder Bilder ignorierenden Menschen vorhanden sind, gelegentlich sogar in verblüffend hohem Maß, erklären sie nicht das Kunstspezifische an der Kunstwahrnehmung.

In ihrem sorgfältig formulierten Einleitungskapitel verlangen Crozier und Chapman (1984) eine weitgehendere Berücksichtigung kognitiver Faktoren bei der Analyse des Kunsterlebens und erwähnen als Beispiel unsere Theorien der kognitiven Orientierung sowie Bedeutung (Kreitler & Kreitler, 1972), lassen aber unerwähnt, daß beim gegenwärtigen Stand der Kunstforschung die Durchführung von Experimenten wichtiger ist als eine interpretierende Analyse, besonders, wenn es darum geht, die Unterschiede zwischen alltäglicher und künstlerischer Wahrnehmung klarzustellen. Als ersten Schritt in dieser Richtung führten wir ein Experiment aus (Kreitler & Kreitler, 1984a), in welchem 28 Vpn. (Alter 16,6–17,5) die Bedeutung von vier schwarz-weiß-Fotografien anzugeben hatten. Zwei der

Fotos zeigten, ohne daß dies vermittelt Rahmen oder anderer Hinweise ersichtlich war, Kunstwerke (Rubens, Miró), die anderen beiden zeigten, was schlechthin nicht als Kunst gilt, nämlich den Grundriß einer Wohnung wie auch eine stürmische Straßenszene. Kodierung und Auswertung der Antworten gemäß des Bedeutungssystems ergab, daß in bezug auf die Kunstobjekte im Durchschnitt 10,45 Bedeutungsdimensionen (BD), 4,1 Typen der Referent-Bedeutungswertbeziehung (t) und 3 Referentmanipulationen (RM), hingegen in bezug auf die nicht als Kunst geltenden Objekte bloß 5,95 BDs, 1,30 Ts und 1,02 RMs verwendet wurden. Die von den künstlerisch wertvollen Fotos stimulierte Bedeutung war demnach unvergleichlich reicher und variiert als die den zwei anderen Fotos verliehene Bedeutung. Freilich kann nicht ausgeschlossen werden, daß die Rubens- und Miró-Fotografie von einigen Vpn. erkannt worden war, wodurch ein Teil des Effekts der Einstellung zugeschrieben werden müßte.

Ein weiteres Experiment prüfte Einstellungseffekte. 6 Vpn. (Alter 18–22,10) wurden aufgefordert, die Bedeutung von zwei Objekten anzugeben, nämlich eine verrostete, verbeulte arabische Kaffeekanne und ein auf weißen Karton geklebt, ziemlich zerfranstes Stück eines Türvorlegers. 8 Vpn. wurde gesagt, daß das zerfranste Teppichstück ein dadaistisches Kunstwerk sei, die Kaffeekanne indes alter Schund. Die anderen 8 Vpn. erhielten die umgekehrte Information. Die Ergebnisse des Experiments waren überraschend eindeutig. In bezug auf das vermeintliche Kunstobjekt wurden im Durchschnitt 14 Bedeutungsdimensionen (BD), alle 4 Typen der Referent-Bedeutungswertbeziehungen (T) und 4 Referentmanipulationen (RM) gebraucht; in bezug auf das Kunstobjekt indes lediglich 4 BD 2 T und 1,2 RM. Das Kunstobjekt wurde 7–8 Minuten, das andere Objekt 3–4 Minuten betrachtet. Die den Kunstobjekten verliehenen Bedeutungen waren vorwiegend »persönlich«, nicht selten metaphorisch oder sogar symbolisch. Die am häufigsten gebrauchten Bedeutungsdimensionen waren Struktur (10), Material (9), Maß und Gewicht (12), Sinnesqualitäten (19), Bewertung (21), Gefühle (20). In bezug auf das andere Objekt wurden durchwegs lexikalische Bedeutungen

gebraucht, wobei besonders die Dimensionen Funktion und Zweck (3), Ursachen (6), Folgen (7), Anwendungsbereich (8) gebraucht wurden. Die Ergebnisse zeigen in fast schon dramatischer Weise den Einfluß der Einstellung und darüber hinaus die Dynamik ihrer Wirkungsweise. Die Einstellung kann, wie im zweiten Experiment, durch Vorwissen, was und was nicht als Kunst zu gelten hat, ausgelöst werden. Sie kann aber auch, wie zweifellos bei einigen Vpn. des ersten Experiments, durch das wahrgenommene Objekt selbst stimuliert werden. In beiden Fällen bewirkt sie, daß die Eingabe nicht wie in Alltagssituationen gemäß »Zweck«, »Funktionsweise« usw. gedeutet wird, sondern gemäß ihrer Struktur, ihrer sinnlichen Qualitäten, ihrem Gefühle stimulierenden Potential und ihrem Einklang mit ästhetischen Maßstäben (»Urteil und Bewertung«).

Um festzustellen, ob die häufige Verwendung obengenannter kunstrelevanter Bedeutungsvariablen bewirkt, daß diese Variablen in gesteigertem Maß auch in Situationen angewandt werden, die in ästhetischer Hinsicht neutral sind, wurde ein weiteres Experiment ausgeführt. Zwei gleichwertige Gruppen von je 15 Vpn. (Alter 25–35, Studienjahre 16,8, sozialer Mittelstand) waren so ausgewählt worden, daß die eine Gruppe als Kunstliebhaber (KL), die andere als Nichtkunstliebhaber (NKL) klassifiziert werden konnte. Als KL galt, wer laut Eigen- und Familienbericht mindestens zweimal monatlich ($\bar{x} = 2,7$) Konzerte, Theater, Ausstellungen oder Ballettdarbietungen besucht. Als NKL galten jene Vpn., die dies nicht taten und außerdem erklärten, an Kunst nicht oder nicht sonderlich interessiert zu sein. Alle Vpn. erhielten unseren Standard-Bedeutungstest, das heißt, sie hatten schriftlich die Bedeutung jedes der elf in künstlerischer Hinsicht neutralen Wörter einer imaginären Person mitzuteilen. Ergebnis: KL – 14,05 BD, NKL – 10 BD; KL – 5,05 T, NKL – 3,5 T, wobei besonders betonenswert ist, daß die KL dreimal so häufig vom metaphorisch-symbolischen Typus der Referent-Bedeutungswertbeziehung Gebrauch machten als die NKL, nämlich 6 zu 2. In einem Zusatzbereich hatten dieselben Versuchspersonen die Bedeutung von unsinnigen Phrasen, wie etwa »Weisheit macht einen Spaziergang durch die Felder« anzugeben. Ergebnis: Alle KL gaben

für jede der Phrasen eine oder mehrere Bedeutungen, während nur 5 der NKL (33,33 %) für einige der Phrasen Bedeutungen fanden und 10 NKL mit ärgerlichem Achselzucken oder Kritik reagierten. Die KL gebrauchten den metaphorisch-symbolischen Typus viermal so häufig wie die NKL (Durchschnitt 4,6 zu 1,1). Bedenkt man, wie vielerlei in unserer Zeit sinnlos erscheinen mag, von blutigen Schlachten zwischen Fußballfans bis zu dem Elektron, das sich nicht kontinuierlich fortbewegt, sondern aus und in die Wirklichkeit springt, gewinnt die Fähigkeit, anscheinend Sinnloses zu verstehen, beträchtliche Wichtigkeit.

Die Ergebnisse obiger Experimente zusammenfassend, kann als gesichert gelten, daß Kunstwahrnehmung, auch wenn zum Teil durch Einstellung bedingt, eine in kognitiver Hinsicht besonders reiche Eingabeverarbeitung stimuliert. Bedenkt man weiterhin, daß stetiges Üben kognitiver Fähigkeiten nachhaltige Wirkungen hat (Feuerstein et al., 1980), darf das umfangreiche Bedeutungsrepertoire der KL-Gruppe zumindest teilweise ihren häufigen Kunsterlebnissen zugeschrieben werden. Die Frage, ob die von uns als kunstrelevant befundenen Bedeutungsvariablen im gleichen Maß der Erfassung verschiedener Kunstgattungen dienen oder ob Malerei, Theater, Literatur, Musik etc. jeweils besondere Bedeutungsvariablen erfordern und stimulieren, muß durch weitere Experimente geklärt werden.

Bedeutung und Kreativität

Die Beziehung zwischen Kunstschaffen und Kreativität ist so allgemein anerkannt, daß ersteres oft als Kriterium des letzteren gilt. Was immer nun aber auch Kreativität sein mag, aus welchen Quellen sie entspringt und in welchen Gebieten sie sich manifestiert, sie ist immer ein kognitiver Akt, dessen Richtung und Wirkungsweise durch kognitive Inhalte und kognitive Prozesse entscheidend mitbestimmt wird. Psychologen neigen zu der Annahme, daß Kreativität, so etwas wie Intelligenz, eine allgemeine Fähigkeit sei, die in den ver-

schiedenen künstlerischen und nichtkünstlerischen Bereicherung zur Geltung kommt (Stein, 1974). Die bekanntesten und am häufigsten angewandten Kreativitätstests messen die vier Kreativitätsfaktoren von Guilford (1964): Flüssigkeit, Flexibilität, Ausarbeitung (Elaboration) und Originalität. Systematisches Training dieser Fähigkeiten verbesserte die Leistungen vorwiegend bei Aufgaben, die den Trainingsaufgaben glichen (Caron et al., 1963; Maltzman et al., 1958). Da ein Verallgemeinerungseffekt fehlte, ist zu vermuten, daß die operationale Definition der vier Variablen lediglich äußerliche Manifestationen erfaßte.

Wir beschlossen daher, mittels eines Experiments (Kreitler & Kreitler, 1985d) jene Bedeutungsvariablen zu verstärken, die sich bei Kunstwahrnehmung (siehe oben) als besonders relevant erwiesen hatten, aber den Erfolg des Trainings mit Hilfe der üblichen Kreativitätstests zu messen, nämlich den beiden Parallelformen des Kreativitätstests von Wallach und Kogan (1965). Die Variablen, von denen wir in den verschiedenartigen Testaufgaben einen Kreativitätszuwachs erwarteten, waren der exemplifizierende-illustrierende und der metaphorisch-symbolische Typus der Referent-Bedeutungswertbeziehungen (persönliche Bedeutung), während von einer Verstärkung des attributiven und des vergleichenden Typus der R-B-Beziehungsvariablen (lexikale Bedeutung) keine Modifizierung der Kreativität erwartet wurde. Die zur Verstärkung verwendete Methode bestand darin, daß die Vpn. nach erhaltener Definition eine halbe Stunde Beispiele für die Variablen der persönlichen oder der lexikalischen Bedeutungsvariablen zu erfinden hatten. Die Vpn., 270 Schüler und Schülerinnen im fünften Schuljahr, wurden in drei Gruppen geteilt, die zweimal Training und Test erhielten. Gruppe 1 erhielt bei der ersten Sitzung 30 Minuten Training von persönlicher Bedeutung und anschließend die erste Version des Kreativitätstests; eine Woche später Training lexikalischer Bedeutung und die zweite Version des Kreativitätstests. Gruppe 2 erhielt die gleiche Behandlung, aber in umgekehrter Reihenfolge. Gruppe 3, die als reine Kontrollgruppe diente, wurde nach einem 30minütigen Gespräch über soziale Fragen einmal vermittlels der ersten und eine Woche später

vermittels der zweiten Version des Kreativitätstests geprüft. Die Ergebnisse zeigten, daß sowohl bei Gruppe 1 als auch bei Gruppe 2 Training von persönlicher Bedeutung einen vier- bis fünffachen Anstieg der Kreativitätsleistungen in allen vier Variablen bewirkte, etwas stärker in dem Aufgabenbereich von Flüssigkeit und Flexibilität als im Bereich von Ausarbeitung und Originalität. Bei Gruppe 3 (Kontrollgruppe) wurde kein nur annähernd signifikanter Unterschied registriert. Der Vergleich der Testleistungen nach Training lexikalischer Bedeutungen mit den Leistungen der Kontrollgruppe zeigt, daß die Übung lexikalischer Bedeutungsvariablen die Kreativitätsleistungen unbeeinflusst läßt.

Ein ähnliches, aber mehr auf Einzelergebnisse abzielendes Experiment (Lahav & Kreidler, 1985), das ebenfalls mit Kindern des gleichen Alters ausgeführt wurde, zeigte, daß »Originalität« vorwiegend durch Übung des metaphorisch-symbolischen Typus der R-B-Beziehung, »Durcharbeitung« indes mehr durch Training des exemplifizierend-illustrierenden Typus verstärkt wird.

Die Ergebnisse beider Versuche zusammenfassend, kann als empirisch gesichert angenommen werden, daß Kreativität, wie sie derzeit bestimmt und gemessen wird, von bevorzugter Verwendung »persönlicher Bedeutung« abhängt, von jenen Bedeutungsvariablen also, die sich in den im vorhergegangenen Abschnitt besprochenen Experimenten als besonders relevant für Kunstwahrnehmung erwiesen hatten. Erwähnenswert ist auch, daß die hier angewandten Tests zwar allgemeine Kreativität messen, ihre Gültigkeit aber sowohl in bezug auf wissenschaftliche Kreativität als auch in bezug auf künstlerische Kreativität erhärtet wurde. Freilich kann nicht ohne weiteres angenommen werden, daß ein hohes kreatives Potential nennenswerte schöpferische Leistungen in Forschung oder Kunst voraussetzt. Zweifellos bedarf es auch einer bestimmten Motivation, um zu versuchen, auf diesem oder jenem Gebiet schöpferisch zu sein. Man darf daher nicht erwarten, daß Kreativitätsverstärkung schlechthin zu wissenschaftlichen, künstlerischen oder sozialen Leistungen führt, es sei denn, man wagt die Vermutung, daß in jedem einigermaßen gebildeten Menschen der Wunsch wirkt, auf irgendeinem Gebiet

irgendwann irgendwie schöpferisch zu sein. Die Ergebnisse des folgenden Experiments deuten an, daß die Vermutung nicht allzu gewagt ist.

Das Experiment beruhte auf den Ergebnissen einer sehr umfangreichen Untersuchung über Symbolschöpfung und Symbolerfassung (Kreitler, 1965). Die Vpn. dieser Untersuchung (Künstler, Schizophrenen und eine nicht künstlerisch tätige Kontrollgruppe) erhielten eine Liste von 45 Wörtern und wurden vermittlels einer ausführlichen Instruktion aufgefordert mitzuteilen, was jeder der Begriffe für sie bedeute. Sie sollten versuchen, durch Worte, Gesten oder Zeichnungen jeden der Begriffe so umfassend, klar und tief auszudrücken, daß der Ausdruck den Begriff geradezu symbolisiert. Die Vpn. gaben zu fast jedem Begriff eine Reihe von Antworten. Jede Antwort wurde in einer der zehn mit Hilfe von Inhaltsanalysen ermittelten Inhaltskategorien kodiert. Die Kategorien entsprechen weitgehend den T-Variablen (siehe Liste der Bedeutungsvariablen). Lediglich die Kategorie »Symbol« bedarf einer Erläuterung. Aufgrund von Literaturstudien und Analyse der Vpn.-Antworten definieren wir das Symbol als eine Eingabe-bezogene Metapher, die als komplexe gute Gestalt einen Gegensatz und dessen Lösung enthält. Die Definition entspricht nicht bloß den Symboldefinitionen vieler Forscher (Jung, 1950; Howard, 1980; Smythe, 1984, usw.), sondern wurde durch drei spezielle Experimente erhärtet (Kreitler, 1965, Teil IV). Die Analyse der 379 Antwortketten ergab, daß das Symbol schrittweise erreicht wurde, zumeist (74%) die letzte demnach die anscheinend befriedigende Antwort war und – am wichtigsten im vorliegenden Zusammenhang – zumeist dann erreicht wurde, wenn ihm in der Antwortkette entweder »illustrierendes Beispiel«, »Deutung« und »Metapher« oder »Szene« und »Metapher« vorausgingen. Dieses Ergebnis inspirierte ein weiteres Experiment, das zu prüfen hatte, ob durch Training der den Symbolantworten vorausgehenden Kategorien eine signifikante Steigerung der Symbolproduktion erwirkt werden konnte.

Das in prozeduraler Hinsicht recht komplexe Experiment (Kreitler, 1985f) wurde mit 150 Vpn. (58 amerikanische und 92 israelische

Studenten, keiner hiervon Künstler oder schizophran) ausgeführt. Die Ergebnisse zeigten eine signifikante Steigerung der Symbolproduktion sowohl im Vergleich mit der Vortrainingsleistung als auch im Vergleich mit der Kontrollgruppe. Außerdem war der Trainingseffekt sowohl bei der ursprünglich mehr Symbole produzierenden Gruppe als auch bei der ursprünglich weniger Symbole produzierenden Gruppe noch sechs Wochen nach erfolgtem Training nachweisbar. Bemerkenswert ist auch, daß gemäß der von zwei Kollegen der Abteilung für vergleichende Literaturforschung vorgenommenen Bewertung die nach erfolgtem Training von den Vpn. gegebenen Symbolantworten sich in bezug auf Frische und Originalität nicht von den vor dem Training gegebenen Symbolantworten unterschieden. Erwähnenswert ist schließlich auch, daß alle Vpn. mit sichtlicher Hingabe bemüht waren, für alle 20 Wörter den bestmöglichen Ausdruck zu finden, ohne daß es notwendig war, sie zwischendurch anzuregen oder zu ermutigen. Wir glauben daher, daß im Rahmen vorhandener technischer Fähigkeiten auch künstlerische Kreativität durch systematische Bedeutungserweiterung gesteigert werden kann.

Kunstwerk und Bedeutungsstrukturen

Obgleich allgemein anerkannt wird, daß Strukturen ein integraler Teil des Kunstwerks sind, wurde nur wenig getan, um die Beziehung zwischen den strukturellen und inhaltlichen Aspekten zu klären und, so weit uns bekannt ist, so gut wie nichts, um ein einheitliches System zur Erfassung und Untersuchung ihrer Beziehungen und gemeinsamen Wirkungen zu entwickeln. Einerseits wird die von uns so nachdrücklich betonte Vielschichtigkeit des Kunstwerks (Kreitler & Kreitler, 1972) anerkannt, andererseits besteht die Tendenz, die Unabhängigkeit der Schichten voneinander zu unterstreichen. Zum Beispiel Kunstwerke »simultaneously embody qualitatively independent levels of organization superimposed upon each other. Each conveys its own unique message and possesses specific rules of orga-

nization« (Cupchik & Heinrichs, 1984, S. 474). Besonders häufig ist die Unterscheidung zwischen dem semantischen Niveau (Goodman, 1968; Moles, 1966), das Gegenstände, Einheiten und Sachverhalte darstellt, um dem ästhetischen Niveau – Berleyne's syntactic information level (1971) – welches die Organisation jener physikalischen und sinnlichen Ausdrucksmittel des Kunstwerks enthält, die keine direkte Gegenstandsbeziehung haben (Cupchik & Heinrichs, 1984). Es gilt als inhärent kunstspezifisch, einmalig persönlich, unübersetzbar usw. (Moles, 1966). Unbeschadet ihres intellektuellen Inhalts haben Klassifikationen und Aussagen dieser Art bisher keinen wesentlichen Beitrag zur Erforschung ästhetischer Strukturen und der Beziehung zwischen Inhalt und Struktur geleistet.

Da vermittels unseres Bedeutungssystems sowohl Inhalte als auch Beziehungen charakterisiert werden können, darf angenommen werden, daß seine Anwendung auf das Kunstwerk eine einheitliche Analyse inhaltlicher und struktureller Aspekte und deren Beziehung ermöglichen werde. Als ersten Schritt prüften wir die Form- und Inhaltsstrukturen von Kurzgeschichte, Novelle und Roman (Kreitler & Kreitler, 1979, 1958e). Grundlegend für unsere semantischen Strukturanalysen sind die Beziehung zwischen Referent und Bedeutungswert und die Beziehung zwischen verschiedenen Referenten. Wie erinnerlich, sind Referent und Bedeutungswert Rollen oder jeweils erfüllte Funktionen, z.B. der Hund hat Ohren; die Ohren dienen dem Hund. Der Rollentausch zwischen Referent und Bedeutungswert führt entweder zu Bedeutungserweiterung oder zu Bedeutungseinengung. Wird ein Bedeutungswert zum Referent und dessen Bedeutungswert wieder zum Referent, so bewirkt dies Spezifizierung, z.B. das Haus, in dem ein Bild hängt, dessen rote Farbe aus der Sowjetunion importiert wurde. Wichtiger im vorliegenden Zusammenhang ist die progressiv den Bedeutungsbereich erweiternde Referenthierarchie, die dadurch entsteht, daß ein Referent und die ihm zugewiesenen Bedeutungswerte (Bedeutungseinheit) zum Bedeutungswert eines weiteren Referents gemacht werden und so fort. Zum Beispiel wird die Bedeutungseinheit »das Haus (Ref.) ist groß« (Bedw.) zum Bedeutungswert eines weiteren Referents, z.B.

»in der Straße ist das große Haus«. So hat die Straße nun zwei Bedeutungswerte, das Haus indes nur einen. Diese Prozedur ermöglicht die Bildung verschiedenster Hierarchien, deren Terminologie hernach der Strukturanalyse dienen kann. Zum Beispiel: Ebene 1, Referent + Bedeutungswert = Phrase oder Elementarsatz; Ebene 2, Superreferent + Bedeutungseinheit oder Einheiten = Umfassender Satz; Ebene 3, Suprareferent + Bedeutungseinheiten von Ebene 2 = Absatz; Ebene 4, Themareferent (explizit oder implizit) + Bedeutungseinheiten der Ebene 4 = Kapitel. Das Subjektreferent (Ebene 5) mag sich auf den Teil eines Romans beziehen, das Titelreferent (Ebene 6) auf das Gesamtwerk. Da das jeweilige Referent, besonders auf den höheren Ebenen, mit seinen Bedeutungseinheiten mehr oder minder direkt verbunden ist und außerdem auch die Bedeutungseinheiten zueinander in den verschiedensten Beziehungen stehen können (z.B. Ketten, Kreise usw.), haben wir 16 graphische Modelle vorgeschlagen, die die verschiedensten, literarisch relevanten Strukturen charakterisieren, wie zum Beispiel, Beziehungen verschiedener Motive zueinander und zu übergeordneten Motiven, Beziehungen zwischen handelnden Personen usw. Die vorwiegend der Analyse von Motivverarbeitungen dienende Referent-Bedeutungswerthierarchie sowie die eben erörterten graphischen Beziehungsstrukturen können mit den rein inhaltlichen Komponenten verbunden werden, indem man die jeweiligen Referent-Bedeutungswertbeziehungen mit Hilfe der Bedeutungsvariablen (Typus der Beziehung, Form der Beziehung) prüft und die Bedeutungswerte gemäß der Bedeutungskategorien klassifiziert. So mag in einem bestimmten Absatz die Beziehung zwischen Themareferent und Bedeutungswerten attributiv, in einem anderen Absatz indes metaphorisch sein – eine von Kafka häufig angewandte Technik, die noch dadurch an Spannungspotential gewinnt, daß Kafka gerade in metaphorischen Sätzen und Absätzen von eklatant lexikalischen Bedeutungsdimensionen wie »Art des Funktionierens«, »Handlung«, »Ursachen« und »Folgen« häufigen Gebrauch macht.

Während es ohne wesentliche Modifikationen möglich ist, unser Bedeutungssystem auch zur Struktur- und Inhaltsanalyse von Bil-

dern und Skulpturen anzuwenden (Kreitler & Kreitler, 1972; 1958e), erscheint auf den ersten Blick seine Anwendung im Bereich der Musik schwierig und in musikologischer Hinsicht sogar gefährlich zu sein – schwierig, weil es bisher keine kodifizierten Kriterien zur Unterscheidung von Referent und Bedeutungswert gibt; gefährlich, weil man allzu leicht versucht sein mag, musikalische Bedeutung mit der Bedeutung zu verwechseln, die Musikhörer verbalisieren, obgleich doch Töne und ihre musikalische Verarbeitung, im Gegensatz zu Wörtern, Farben und Formen, kein Alltagsphänomen sind, in keiner direkten Beziehung zu alltäglichen Erscheinungen und Vorgängen stehen und daher durch unbefangene Übersetzung in Alltagssprache allzu leicht verfälscht werden. Freilich, bei näherer Betrachtung erweisen sich die beiden hier auftauchenden Probleme als eng miteinander verbunden, so daß die Lösung des ersteren die Gefahren des letzteren vermindern mag.

Laut Riemanns Musiklexikon (1967, S. 591) ist das Motiv »... das kleinste Glied (Sinnträger) einer Komposition«. In Riemanns eigenen Worten »... ein Melodiebruchstück ... das für sich eine Einheit von selbständiger Ausdrucksbedeutung bildet«. Im Sinn dieser Definition schlagen wir vor, das Motiv als Referent (Ebene 1) zu betrachten, dessen Bedeutungswert auf dieser Ebene seine erste Verarbeitung ist. Wenn man zum Beispiel, wie allgemein üblich, die ersten vier Töne von Beethovens fünfter Symphonie (GGG Es) als Motiv und demnach als Referent akzeptiert, so sind die vier folgenden Töne (FFF D) sein Bedeutungswert. Daß die Bestimmung des Referents und seines Bedeutungswerts in der Musik gelegentlich einer umfangreichen Analyse bedarf, zeigen die Diskussionen über Motivbestimmung betreffend den ersten Satz von Mozarts Symphonie Nr. 40 (Kretzschmar, 1898, Bd. I, S. 127–129; Simpson, 1972, S. 93–98). Die Bedeutungseinheit (Ref. + Bw.) der Ebene 1 mag das Referent der Ebene 2 bilden und mit seinem Kommentar entweder schon als Thema aufgefaßt werden oder durch Hinzufügung weiterer Bedeutungswerte auf Ebene 3 gemeinsam mit diesen Bedeutungswerten als Referent der Ebene 4 das Thema bilden, dessen erste Durchführung oder Durchführungsschlechthin sein Bedeutungswert

ist usw. bis hinauf zur Bezeichnung des Satzes oder des Werks. Es versteht sich von selbst, daß bei Stilen, die nicht Themen, sondern oft nur Motive verwenden, z. B. das israelische Lied (Shmueli, 1971), die Hierarchiebildung modifiziert werden muß. Der von uns auch für die Musik vermutete Vorteil einer solchen Hierarchisierung besteht darin, daß sie nicht nur die Großstrukturierung zeigt, sondern auf jeder Stufe die Elemente und deren Verwendung und Beziehungen untereinander ersichtlich macht, letzteres auch durch gelegentliche Verwendung der oben erwähnten, aber hier nicht im einzelnen erörterten Modelle der Bedeutungswertbeziehungen.

Akzeptiert man die übliche Unterscheidung zwischen denotativer und konnotativer Bedeutung – Meyer's (1956) absolute und referentielle Bedeutung – so spiegeln die obengenannten Strukturen das denotative, musikalisch absolute Bedeutungsniveau. Ein zwischen Denotation und Konnotation liegendes Bedeutungsniveau kann durch Ermittlung des Typus der Referent-Bedeutungswertbeziehung etabliert werden. Da das, was an einer Ton- oder Rhythmusgruppe das Motiv konstituiert, erst durch die Verwendung des Motivs bestimmt werden kann, ist die Beziehung zwischen Referent (Motiv) und Bedeutungswert (Durchführung) attributiv. Die Beziehung zwischen einem Motiv (Referent) und einem anderen, als sein Bedeutungswert fungierenden Motivs kann als vergleichend interpretiert werden. Der Anfang des ersten Satzes von Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 4 mag hierfür als Beispiel dienen. Programmmusik ist exemplifizierend, z. B. die Pastorale, oder weniger direkt, die Geigenmelodie in Mahlers »Lied von der Erde« (Der Trunkene im Frühling) knapp vor der Textstelle »Ein Vogel singt im Baum«, etwas später bereits lautmalend, bei und nach der Textstelle »Der Vogel singt und lacht«. Als metaphorische Referent – Bedeutungswertbeziehung *innerhalb* der Musik (Musik schlechthin wird ja allzuoft als metaphorisch erachtet) mag das Verhältnis des ersten Themas im ersten Satz von Beethovens Neunter Symphonie zu dem ersten Thema des zweiten Satzes gelten, falls man bereit ist, sie als aufeinander bezogen zu erachten, so daß Thema 1 durch das in einem anderen Zusammenhang erscheinende Thema 2 interpretiert wird.

Ob die Beziehung des Themas der Brahms'schen Haydn-Variationen zu dem Thema der Siebten Variation noch als Variation oder schon als metaphorische Deutung des Hauptthemas zu gelten hat, überlassen wir der Entscheidung von Musikologen.

Das konnotative Bedeutungsniveau der Musik kann unserer Meinung nach nicht vermittels musikologischer Werkanalyse erhellt werden, sondern fällt in den Arbeitsbereich jener Musikpsychologen, die zu ermitteln suchen, welche Bedeutungen eine bestimmte Komposition für eine bestimmte Hörergruppe hat. Wie schon erwähnt, wurden Untersuchungen dieser Art bisher zumeist mit Hilfe des semantischen Differentials ausgeführt. Wir glauben aber, daß sich gerade hier die Anwendung unserer 22 Bedeutungsdimensionen und der anderen Bedeutungsvariablen als besonders fruchtbar erweisen wird. Aufgrund der Ergebnisse unserer psychosemantischen Analyse erzählender Kunst darf erwartet werden, daß unsere Analysenmethode auch im Bereich der Musik interessante Querverbindungen zwischen den Strukturen des denotativen, des dazwischenliegenden und des konnotativen Niveaus aufzeigen kann.

Interagierende Systeme

Auf den ersten Blick mag es erstaunlich, wenn nicht gar befremdlich sein, daß die psychosemantischen Konzeptionen und Methoden ohne wesentliche Modifikationen auf so verschiedenen Forschungsgebieten wie Kunstwahrnehmung, künstlerische Produktivität und strukturorientierte Werkanalyse fruchtbar angewandt werden können, ganz abgesehen davon, daß sie auch bei der experimentellen Erforschung von so eklatant kognitiven Prozessen wie Planen, Problemlösen, Begriffsbildung usw. gute Dienste geleistet haben. Wird hier nicht der Versuch gemacht, den psychoanalytischen oder den behavioristischen Reduktionismus durch einen kognitiven Reduktionismus zu ersetzen? Wir glauben, daß dies nicht der Fall ist. Gewiß, äußere und innere Reize werden mittels kognitiver Inhalte und kognitiver Prozesse gedeutet, die hernach auch an Bestimmung

und Formung der Handlung wesentlich beteiligt sind (Kreitler & Kreitler, 1976, 1982; Neisser, 1976). Aber Einfluß und Beteiligung, wie groß sie auch sein mögen, bedeuten weder Diktatur noch Ausschließlichkeit. Erforscht und beschreibt man den Menschen vermittels eines Modells interagierender Systeme, unter denen Kognition als das Bedeutungen verarbeitende System oft eine entscheidende Rolle spielt, so darf der Beitrag keines der Systeme, insbesondere Motivation und Emotion, übersehen werden.

Mit anderen Worten: eine Kunstpsychologie, die psychosemantische Aspekte unberücksichtigt läßt, ist verfehlt. Eine Kunstpsychologie, die nur kognitive oder nur biologische Aspekte berücksichtigt, ist steril. Weil, wie wir glauben, Kunst die menschlichste aller menschlichen Errungenschaften ist, haben wohl die meisten psychologischen Erkenntnisse und so auch das Prinzip der interagierenden Systeme kunstpsychologische Relevanz.

Summary

The article explores the three fold relations of meaning to art perception, art creation and the work of art itself, by applying the theoretically-grounded, comprehensive und empirically-tested psychosemantic theory by Kreitler & Kreitler. Studies were described that enabled clarifying the characteristics of "aesthetic" perception and identifying short- and long-term effects of art exposure on the cognitive functioning of art spectators; the raising of creativity in general and of symbol production in particular by training specific aspects of meaning; and understanding the structure of works of art, and of musical compositions specifically, through analyzing them in terms of the meaning system. It is hoped that the described experiments research tools and theoretical assumptions constitute the elements for a new psychosemantic approach to the psychology of art.

Literatur

- S. Arieti, 1976 – *Creativity: The Magic Synthesis*. Basic Books, New York.
- R. Arnon, S. Kreitler, 1984 – Effects of meaning training on overcoming functional fixedness. *Current Psychological Research and Review*, 3, 11–24.
- D. E. Berlyne, 1974 – *Studies in the New Experimental Aesthetics*. Wiley, New York.
- A. J. Caron, S. M. Unger, M. B. Parloff, 1963 – A test of Maltzman's theory of originality training. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 1, 436–442.
- W. R. Crozier, A. J. Chapman, 1984 – The perception of art: The cognitive approach and its context. In: W. R. Crozier & A. J. Chapman (eds.), *Cognitive Processes in the Perception of Art*. New York and Amsterdam, Elsevier Science Publishers and North-Holland.
- G. C. Cupchik, R. W. Heinrichs, 1981 – Toward an integrated theory of aesthetic perception in the visual arts. In: H. I. Day (ed.), *Advances in Intrinsic Motivation and Aesthetics*. New York and London, Plenum Press.
- M. Dufrenne, 1973 – *The phenomenology of aesthetic perception*. Evanston, Northwestern University Press.
- H. J. Eysenck, 1961 – *Sense and nonsense in psychology*. Harmondsworth, Penguin.
- R. Feuerstein et al., 1980 – *Instrumental enrichment: An Intervention Program for Cognitive Modifiability*. Baltimore, Md., University Park Press.
- W. Gurlitt (ed.), 1967 – *Riemann Musik Lexikon: Sachteil*. Mainz, B. Schott's Söhne.
- J. P. Guilford, 1964 – Some new looks at the nature of creative processes. In: N. Frederiksen & H. Gulliksen (eds.), *Contributions to Mathematical Psychology*. New York, Rinehart, Holt and Winston.
- N. Goodman, 1968 – *Languages of Art*. Boston, Bobbs-Merrill.
- V. A. Howard, 1980 – Theory of representation: Three questions. In: P. A. Kollers, M. E. Wrolstad & H. Bouma (eds.), *Processing of Visible Language*. 2. New York, Plenum.
- N. K. Humphrey, 1973 – The illusion of beauty. *Perception*, 2, 429–439.
- C. G. Jung, 1950 – *Symbole der Wandlung*. Zürich, Rascher.
- S. Kreitler, 1965 – *Symbolischöpfung und Symbolerfassung*. Basel-München, Ernst Reinhardt.
- S. Kreitler, H. Kreitler, 1968 – Dimensions of meaning and their measurement. *Psychological Reports*, 23, 1307–1329.
- H. Kreitler, S. Kreitler, 1972 – *Psychology of the Arts*. Durham, North Carolina, Duke University Press (deutsch: Stuttgart-Köln-Mainz, W. Kohlhammer, 1980).
- H. Kreitler, S. Kreitler, 1976 – *Cognitive Orientation and Behavior*. New York: Springer Publishing.
- H. Kreitler, S. Kreitler, 1982 – The theory of cognitive orientation: Widening the scope of behavior prediction. In: B. Maher & W. B. Maher (eds.), *Progress in Experimental Personality Research*. Vol. 11. New York: Academic Press.
- S. Kreitler, H. Kreitler, 1983 – The consistency of behavioral inconsistencies. *Archiv für Psychologie*, 135, 199–218.
- H. Kreitler, S. Kreitler, 1984a – Die kognitiven Wirkungen der Kunst. *Manuskripte*, 23, 89–92.
- S. Kreitler, H. Kreitler, 1984b – Traits and situations: A semantic reconciliation in the research of personality and behavior. In: M. Bonarius, G. van Heck & N. Smid (eds.), *Personality Psychology in Europe*. Lisse, Holland, Swets und Zeitlinger.
- S. Kreitler, H. Kreitler, 1984c – Meaning assignment in perception. In: W. D. Fröhlich, G. J. W. Smith, J. G. Draguns & U. Henschel (eds.), *Psychological Processes in Cognition and Personality*. Washington, Hemisphere Publishing & McGraw-Hill.
- S. Kreitler, H. Kreitler, 1985a – Plans and planning: Their motivational and cognitive antecedents. In: S. L. Friedman, E. K. Scholnick, & R. R. Cocking (eds.), *Blueprints for Thinking: The Role of Planning in Cognitive Development*. New York, Cambridge University Press.
- S. Kreitler, H. Kreitler, 1985b – *The Cognitive Foundations of Personality*. Durham, North Carolina, Duke University Press (in press).

- S. Kreitler, H. Kreitler, 1985c – Art as a means for cognitive education. Unpublished manuscript, Tel Aviv University.
- S. Kreitler, H. Kreitler, 1985d – Meaning and creativity. Unpublished manuscript, Tel Aviv University.
- S. Kreitler, H. Kreitler, 1985e – The psychosemantic structure of narrative. *Semiotica*, (in press – next issue).
- S. Kreitler, 1985f – *The Psychology of Symbols*. Tel Aviv, Papyrus (in Hebrew).
- H. Kreitler, S. Kreitler, 1986 – Schizophrenic perception and its psychopathological implications: A microgenetic study. In: U. Henschel & G. Smith (eds.), *Developments in Microgenesis*. Amsterdam: North Holland (in press).
- H. Kretschmar, 1898 – *Führer durch den Concertsaal*. Bd. 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel. S. 127-129.
- R. Lahav, S. Kreitler, 1985 – The influence of expansion of meaning on the level of meaning and creativity in disadvantaged and normal children. Unpublished manuscript, Tel Aviv University.
- I. Maltzmann, W. Bogartz, L. Berger, 1958 – A procedure for increasing word association originality and its transfer effects. *Journal of Experimental Psychology*, 56, 392-398.
- L. E. Marks, 1984 – Synesthesia and the arts. In: W. R. Crozier & A. J. Chapman (eds.), *Cognitive Processes in the Perception of Art*. New York and Amsterdam, Elsevier Science Publishers and North Holland.
- L. P. Meyer, 1956 – *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, The University of Chicago Press.
- A. Moles, 1966 – *Information Theory and Aesthetic Perception*. Urbana, Illinois, University of Illinois Press.
- U. Neisser, 1976 – *Cognition and Reality*. San Francisco, Freeman & Co.
- C. E. Osgood, G. J. Suci, P. H. Tannenbaum, 1957 – *The Measurement of Meaning*. Urbana, Illinois, University of Illinois Press.
- S. Schachter, J. Singer, 1962 – Cognitive, social and physiological determinants of emotional state. *Psychological Review*, 69, 378-399.
- H. Shmueli, 1971 – *Israeli Song*. Tel Aviv, Mifalei Tarbut We-Hinuch (in Hebrew).
- R. Simpson, 1972 – *The Symphony*. London, David & Charles, Newton Abbot.
- B. F. Skinner, 1957 – *Verbal Behavior*. New York, Appleton Century Crofts.
- W. E. Smythe, 1979 – Psychology and the traditions of symbolization. In: W. R. Crozier & A. J. Chapman (eds.), *Cognitive Processes in the Perception of Art*. New York and Amsterdam, Elsevier Science Publishers and North Holland.
- M. I. Stein, 1974 – *Stimulating Creativity*. Vol. 1. New York: Academic Press.
- M. A. Wallach, N. Kogan, 1965 – *Modes of Thinking in Young Children*. New York, Holt Reinhart and Winston.
- H. Werner, B. Kaplan, 1963 – *Symbol Formation*. New York, Wiley.
- E. Winner, 1982 – *Invented Worlds: The Psychology of the Arts*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.