

Seelen-Kubismus*

Wilhelm Salber

Der Sache selbst einige Bemerkungen voraus: Ich finde, daß dieser Kongreß ein wirklich erfreuliches Ereignis ist, und ich danke den Veranstaltern, daß sie es uns ermöglicht haben, daran teilzunehmen. Ich finde es ferner sehr erfreulich, daß ich hier so viele Semester sehe. Ich bin 30 Jahre in Köln, und die ersten, die hier sind, sind schon 60 Semester alt. Es freut mich, daß sie gekommen sind und daß auch diejenigen gekommen sind, die jetzt studieren. Schließlich muß ich sagen: Es freut mich zu sehen, was ich angerichtet habe. Daher noch eine Bemerkung: Nach all den schönen Vorträgen gestern und heute weiß ich eigentlich gar nicht, was ich noch mehr sagen soll. Es ist ja mit der Morphologie wie mit einer süßen Speise: Wenn man zuviel davon hat, dann, irgendwie, hängt sie einem zum Halse heraus – ich muß also versuchen, mit diesem Problem fertig zu werden.

Daher will ich Ihnen zunächst sagen, daß ich mehrere Fassungen dieses Vortrags angefertigt oder komponiert habe, und zwar, um den *Zusammenhang* der Wirklichkeit immer deutlicher herauszuarbeiten, um ihm immer näherzukommen. Das heißt, der Zusammenhang der Wirklichkeit ist keine Linie, das ist auch keine Verkettung; der Zusammenhang selbst ist eine Komposition, eine musikalische Komposition.

* Überarbeitete Fassung eines Tonbandmitschnitts vom Kongreßvortrag.

Wir müssen versuchen, an diese Kompositionszusammenhänge der Wirklichkeit heranzukommen. Das versucht die Morphologie seit 30 Jahren. Vor 30 Jahren habe ich einmal geschrieben, die Psychologie hat es nicht leicht. Jetzt kann ich sagen: Die Morphologie hat es sich nicht leicht gemacht – und hat es auch Ihnen sicher manchmal schwer gemacht. Denn was wir versucht haben, das war immer, diese Komposition *auf einmal* in den Griff zu kriegen – sozusagen das Ganze unzertrümmert zu halten und es doch zu *zergliedern*. Wir haben versucht, das Ganze und das Räderwerk in gleichen Begriffen zu fassen. Wir haben den Versuch gemacht, in einem Begriff anklingen zu lassen, was von den anderen Begriffen zu erwarten ist. Das ist schwer, und das hat sicher auch zu einigen sprachlichen Kunststücken geführt; aber es diente eben dazu, den Zusammenhang der Wirklichkeit genauer zu treffen.

Nun habe ich mir für den Vortrag hier überlegt: Kannst du das auf ein Bild bringen? Da ich schon immer den Eindruck habe, die Psychologie hinke der modernen Kunst hinterher, und sie frage sich viel zuwenig, ob nicht das, was die moderne Kunst herausgestellt hat, auch für psychologische Kategorien wichtig ist, habe ich einmal bei der modernen Kunst nachgeforscht. Ich habe vor einiger Zeit Freud eingeordnet in den Manierismus. Jetzt, in diesem Vortrag, will ich versuchen, die Psychologische Morphologie als Seelen-Kubismus darzustellen. Ich werde Ihnen Bilder von Picasso zeigen und daran ›Morphologisches‹ erläutern.

Das legt sich ja auch nahe. Wenn Sie einiges von diesen ›Brüh-Würfeln‹ (!) der Morphologie gelesen haben, dann merken Sie, das geht immer so mit zweimal und dreimal und viermal und sechsmal. Da liegt doch der Gedanke nahe, vielleicht sind das wirklich Kuben – *Wirkungskuben*. Man sollte diesem Gedanken bei einem solch schönen Kongreß einmal nachgehen.

Als Beschreibung setze ich an den Anfang eine Beobachtung in der vorigen Woche. Da habe ich mir Radwanderer angesehen, genauer gesagt, Radwanderungen. Die Leute waren in guter Laune, sie traten mehr oder weniger heftig in die Pedale, sie schwitzten, sie hatten Fläschchen vor sich und tranken daraus. Mir fiel auf, daß das durchaus unserer Auffassung entspricht, daß sich Bilder bewegen – das waren ›*bewegte Bilder*‹, diese Radwanderer in der flämischen Landschaft.

Hier entwickelten sich Stunden-Welten. Aus ihrer Radfahrerperspektive heraus sahen sie bestimmte Wendungen der Wirklichkeit, die man als Autofahrer schon gar nicht mehr sieht. Sie nahmen ganz andere Qualitäten der Steigerung oder des Dahinschwebens wahr. Und so kann man im ganzen sagen, daß dies ein geeignetes Bild für das ist, was die Morphologie unter bewegten Bildern versteht.

Aber es muß noch etwas dazukommen, wenn wir diese *Radwanderung* angemessen schildern wollen: Die piffen dabei Liedchen, und manche hatten auch diese Musik-Knöpfchen im Ohr. Da zeigte es sich, daß es mit dem Radtreten allein nicht getan ist, psychologisch; offenbar erleben die Radwanderer eine ganz andere Dramatik mit. Die Wirklichkeit im ganzen wird *dramatisiert*; die Verhältnisse der Wirklichkeit sind für die Radfahrer musikalische Verhältnisse, in denen sie ›Bewegendes‹ erleben. Radwanderungen erstrecken sich in mehr Dimensionen, als eben nur auf einem Drahtesel zu sitzen. Jetzt ist es die Aufgabe der Morphologie, diese verschiedenen Dimensionen zugleich als eine Einheit zu begreifen. Zu verstehen, wie hier das eine Rädchen in das andere wirkt – daß ich das alles nur verstehen kann, wenn ich zugleich das Ganze mitsage. Das, meine ich, ist *Seelen-Kubismus*, diese Einheit in verschiedenen Dimensionen zugleich zu sehen.

Diese Frauen-Bilder (Abb.1/Abb.2) sind kubistisch im Sinne der Morphologie. Wir sehen ja auch nicht unseren Rücken, und er ist



Abb. 1



Abb. 2

doch da. Der Radfahrer denkt nicht immer an seine Füße, wenn er die Landschaft ansieht, und sie sind doch da. Genauso hat Picasso das dargestellt. Da ist alles drauf; da ist ein ›ganzes‹ (Liege-)Schema und – was wir fotografisch nicht hinkriegen –, wir haben zugleich im Bild den Hintern, die Seiten, den Rücken und noch allerlei andere *Entwicklungen* dieser Frau. Und es wird alles in ›Kubismus‹, in einem ›Stil‹, dargestellt; es wird so aufeinander bezogen, daß jedes Glied zu dem anderen ›paßt‹, weil es eben ein kubistisches Bild ist. In einer ähnlichen Weise versucht eine Psychologische Morphologie die gelebten Bilder herauszustellen. Damit kommen wir zu einem ersten Drehpunkt.

Wir verstehen diese bewegten Bilder als Behandlungen. Die Bilder behandeln sich selbst, so wie eben auf dem Bild verschiedene Kuben sich zu einem Ganzen ergänzen und behandeln. Bilder sind in Bewegung. Bei der Wanderung auf dem Rad ist das deutlich, beim Umgang mit Gemälden könnte man das gleiche zeigen. Es ist immer das gleiche Prinzip, das sich seelisch hier bemerkbar macht: Ein Ganzes kann überhaupt nur existieren, indem es sich selber behandelt.

Daher können wir von Handlungseinheiten nur reden, wenn wir zugleich ihre Formierungen und Profilierungen mitsehen. Wir können von einem Ganzen nur sprechen, wenn wir zugleich seine Versionen mitsehen. Und ich betone noch einmal diese sprachliche *Vereinheitlichung*, weil ich damit herausstellen kann, daß es nicht

sinnvoll ist, in einer Psychologie davon auszugehen, da seien Assoziationen und Impulse und Ziele, das Willensvermögen und die Phantasie und das Gefühl –, und ›darüber‹ würden auch noch irgendwelche Bilder eine Rolle spielen. Entscheidend ist, daß wir alles aus dem System der Bilder heraus verstehen, daß wir *Kategorien* haben, die wirklich – wie auf einem Bild die einzelnen Striche und Verhältnisse – ineinandergreifen.

Nun komme ich auch schon zu einem zweiten Drehpunkt. Wenn wir die Bilder nicht aufsetzen wollen, wenn wir sie wirklich als Entwicklungen verstehen wollen, dann müssen wir feststellen, das führe zu einer Psychologie, die wir tatsächlich *durchdeklinieren* können. Wir finden nie ein seelisches Element, das für sich verständlich ist. Das Seelische ist so beschaffen, so konstituiert, daß für sich isoliert überhaupt nichts geht. Nichts kann ›an sich‹ selbst genug sein, sondern das Seelische ist darauf angewiesen, daß es sich ergänzt und übersetzt.

Hier sprechen wir ganz kubistisch von Zweieinheiten, von Doppelheiten, von Metamorphosen, von Verhältnissen oder Austauschformen. Auch wenn wir Morphologie verständlich machen wollen, brauchen wir einen solchen *Austausch*. Sie haben von der Morphologie überhaupt nichts, wenn Sie sie nicht umsetzen, wenn Sie sie nicht mit Beschreibungen verbinden, oder wenn wir sie nicht in einen Austausch bringen mit dem Kubismus. Erst durch Verrücken verstehen wir – wir verstehen nie in Elementen. Das ist etwas, was uns an den Gedanken heranführt, daß das Ganze nie fertig ist, sondern daß es immer nur in Fragmenten da ist.

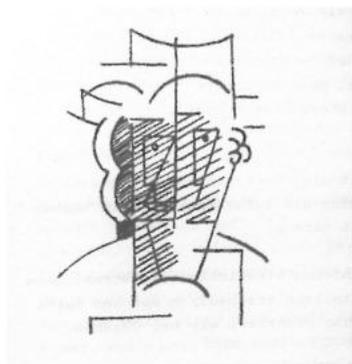


Abb. 3

Auch hier können wir wieder auf Picassos blicken (Abb.3/Abb.4). Jeder Strich wird in seiner Bedeutung überhaupt nur etwas, indem er auf einen anderen Strich bezogen ist. Die Dreiecke werden nur zu einem Gesicht, wenn ich sie mit Parallelen oder Kreisen in eine Beziehung setze. Alles das ist nie als Isolierung zu begreifen. Erst indem wir es in einen Zusammenhang, in ein Verhältnis bringen,

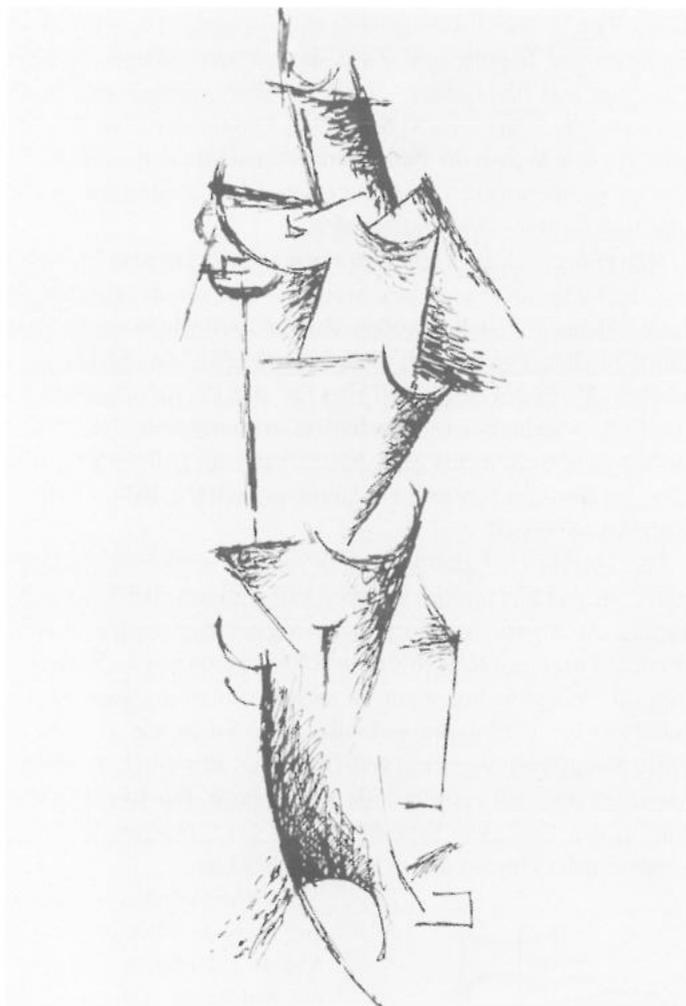


Abb. 4

indem wir in diesen einzelnen Strichen (ganze) *Grundverhältnisse* deutlich machen, verstehen wir, was gemeint ist.

Wir sehen zugleich auch, hier wird etwas verständlich gemacht durch *Abwandlung*, durch Wiederholung, durch Brechung. Das ist das Zeichen des Kubismus, und genauso spielt es sich auch im Seelischen ab. Wir können noch einen Schritt weitergehen und sagen: Wenn wir herausstellen wollen, daß das Seelische sinnlich ist,

material, anschaulich, konkret, daß es ein Tausendfüßler von Handlungen ist und daß *zugleich* doch in diesen Handlungen Grundverhältnisse am Werk sind, daß es da um Halt geht, um Beweglichkeit, um Ausbreitung, dann können wir wieder von diesen Gemälden her deutlich machen, was auch seelisch der Fall ist.

Das ist eine Frau und zugleich eine Landschaft, weil sich in beidem etwas zeigt von Sich-Öffnendem und -Verschließendem. Wir sehen etwas, das Widerstand leisten kann und das sich in Bewegungen einfügt. So können wir die Landschaft von der Frau her verstehen, aber die Frau auch von der Landschaft her. Durch diese Doppelheit, durch diesen Austausch, kommen wir psychologisch weiter, wenn wir eine Analyse machen.

Ich habe hier eine ganze Menge weggelassen; ich hatte schöne Listen zusammengestellt, was es alles an Kubismen auf diesem Gebiet gibt. Ich will Sie aber damit nicht plagen, sondern komme jetzt zu einem dritten Drehpunkt.

Der dritte Drehpunkt stellt heraus: Wenn wir Morphologie als Seelen-Kubismus ansehen, dann beschäftigen wir uns mit einer *Wirkungswelt*, die wieder und wieder produziert wird. Wir denken dann nicht mehr von festen Gegebenheiten her, sondern wir denken von Wirkungsqualitäten aus. Wir suchen von diesen Wirkungsqualitäten aus zu verstehen, was Bilder sind. Dann können wir von dem Alltag, den wir leben, sagen: So, wie Sie da sitzen jetzt, oder so, wie Sie sich bewegen in der Kaffeepause, das sind Bilder, Anproben von Bildern, Auftritte von Bildern. Wir können von diesen Bildern sagen, was wir auch von den Picasso-Bildern sagen: Das sind Werke – *Bilder sind Werke*.

Indem diese Werke wirken, wird das Seelische geordnet; und das heißt, die Gesetze des Seelischen sind Bildgesetze. All unsere Handlungen werden bestimmt durch die Wirkungszusammenhänge gelebter Bilder.

Bilder in Bewegung – das ist, was uns interessiert. Daher untersuchen wir Gestalten auch nicht als ›Figuren vor einem Hintergrund‹, sondern wir untersuchen *Gestalten als Wirksamkeit*. Wir bringen Gestalten mit Aneignungen, mit Ausbreitungen, mit Umbildungen, mit Einwirkungen in einen Zusammenhang – das ist eine Wirkungswelt. Jedes Bild hält zusammen nur durch diese Prozesse. Wir verstehen zugleich, daß in den Bildern *Verhältnisse tätig sind*, wenn wir von Offenem und Geschlossenem sprechen, von Einengung und



Abb. 5

interessiert nicht das Abfotografierte und das Abgemessene, uns interessiert dieser Wirkungszusammenhang. Wir können uns sehr gut vorstellen, daß Picasso einen Radfahrer ebenfalls in dieser Weise gemalt hätte, so daß er uns sicher auch ein psychologisches Bild der Radwanderung hätte liefern können.

Ich habe aber leider keines gefunden. Ich habe nur diesen Radgriff und -sattel gefunden, der umgewandelt ist in einen Stierkopf. Deshalb habe ich ein anderes Bild herausgesucht. Ich bitte Sie nun, nach dem Austauschprinzip des Seelischen aus diesem Pferd ein Rad zu machen.

Das ist der »Raub der Sabinerinnen« (Abb.6) – eine dramatische Geschichte. Es ist so etwas, was sich als Seelen-Kubismus bei manchen Radwanderungen abspielt. Fände das auf Rädern statt, hätten wir so ein Bild von dem Wanderungsleben als Wirkungszusammenhang.

Wir gehen wieder einen Schritt weiter. Dabei stellt sich heraus, daß, wenn wir uns auf eine Morphologie oder auf einen Seelen-Kubismus einlassen, dann geraten wir auf eine Rolltreppe; wir können eigentlich nirgendwo aufhören. Und so kommen wir jetzt zu einem weiteren Drehpunkt. Dieser Drehpunkt macht uns darauf aufmerksam, daß das Seelische immer ein System hat. Auch Bildlogik ist ein System, aber das ist ein *paradoxes*, ein seltsames, ein komisches, ein witziges *System*. Das stellt natürlich, wenn man als Student anfängt, sich mit dem »Ernst der Wissenschaft« zu beschäftigen, einige Anforderungen an Ihre seelische Beweglichkeit.

Ausweitung. Es sind diese Verhältnisse, die ein Bild verständlich machen. Ein Bild existiert nur in den Tätigkeiten dieser Verhältnisse.

Picasso bringt uns wieder ein Beispiel (Abb.5). Das ist eine Akrobatin. Wenn wir unsere Akrobatin abmessen wollten – selbst unsere Olympia-Akrobatinnen – oder wenn wir sie abfotografieren wollten, würden wir nie diesen Wirkungszusammenhang »Akrobatik« herauskriegen. Als Psychologen wollen wir das aber. Uns interes-

Das seelische System ist gekennzeichnet durch eine ungeschlossene Geschlossenheit. Es ist also immer irgendwie fertig und doch nicht fertig. Hier will ich auch ein Zitat bringen aus meinem ursprünglichen Manuskript, weil es so schön zu unserem Kongreß paßt. Es ist ein Brüh-Würfel: »Das System der Bilder ist das Ganze, aber das Ganze gibt es nur in Zwischenschritten – die Zwischenschritte sind Form und Inhalt des Ganzen. Statt zu sagen, der Weg

Abb. 6



ist das Ziel, sage ich: Es gibt Ziele nur in Zwischenschritten. Nur indem sich diese Wirkungskuben einmal so und einmal so bewegen, erfahren wir den Sinn der Wirklichkeit. Das ist eine kleine Anerkennung der ZWISCHENSCHRITTE – seelisch begründet, als seelisches Gesetz gesehen.

Aber wir haben bei diesem paradoxen System in dem Dazwischen oder in Zwischenschritten vor allem einen Anhaltspunkt, an dem wir uns das Seltsame dieses Systems deutlich machen können. Das Dazwischen gehört zu den eigentümlichen Kategorien einer Wirklichkeit, die in bewegten Bildern existiert: Gestalt-Analogie, Übergang, Indem, Verrücken. Natürlich kann man von da aus sagen, es ist ein verrücktes System. Aber das sollte uns nicht genieren, denn auch Nebenbedeutungen gehören zum Seelischen dazu – ich brauche nur an den Vortrag von Frau Rascher heute morgen zu erinnern.

Was meint denn eine solche Kategorie, und warum ist sie so seltsam oder auch befremdlich? Gestalt-Analogie – das bedeutet, daß wir etwas herausheben im Verhältnis von Übertragung und Widerstand. Das bedeutet, daß wir hier etwas gestaltähnlich machen, daß wir also Verrückungen vornehmen, um etwas auf eine Gestalt zu bringen. Damit haben wir eine ganz seltsame Tatsache angesprochen: Diese *Kategorien* – das Dazwischen, das Indem, die Analogie – sind zugleich kubistische *Verhältnisse*, und es sind zugleich Verhältnisse als Tätigkeiten. Das sind Kategorien eines Ganzen, und es sind seine Mechanismen; denn durch die Bewegung zwischen Übertragung und Widerstand, durch das Gleichmachen entwickeln wir das Seelische – seine Bild-Bewegung – weiter.

Das war der schwerste Punkt heute. Ich hoffe, daß ich mich einigermaßen verständlich machen konnte. Aber wenn man über ein seltsames System spricht, dann muß man dafür auch ein Beispiel herausstellen. Ich hoffe, daß wir uns das bei Picasso noch einmal deutlicher machen können.

Picasso hat hier den Versuch gemacht, ein Dazwischen darzustellen (Abb.7). Wenn Sie dieses, irgendwie nach einem Körper-Inneren aussehende Gebilde in der Mitte in den Blick nehmen, dann sehen Sie, daß dieses Dazwischen sich bewegt zwischen einer geometrischen Form und einer Form, die mehr mit Überkreuzungen arbeitet, die also Bewegungen andeutet. Dieses Dazwischen ist wiederum einbezogen in eine weitere Bewegung, die oben weitergeht. Wir

erwarten unten irgendwie eine Ergänzung, aber sie kommt nicht. Gerade dadurch beginnt sich dieses Bild *zu drehen*.

Wenn Sie sich nun vergegenwärtigen, so ungefähr stellt sich die Morphologie eine seelische Bewegung vor, einen seelischen Zusammenhang, dann haben Sie einen Eindruck von der Mühe, die wir haben, um das immer wieder neu in Sprache zu fassen. Denn uns begegnen diese kuriosen Gegenstände ständig in der Vielfalt des Alltags, und wir sind ständig aufgerufen, das von einem psychologischen System her immer wieder neu in den Griff zu nehmen.



Abb. 7

Punkt, den wir besprochen haben: Es gibt nichts, das isolierbar wäre; selbst das Werden, der Übergang, ist nicht isolierbar. Wir können ihn nur verstehen, wenn wir ihn in einer Figuration sehen, als Trans-Figuration.

Wenn die Übergänge so wichtig sind, kommen wir zu der zuge-
spitzten Behauptung: Das Seelische ist wirk-lich in seinem Theater,

Der fünfte Drehpunkt. Da möchte ich jetzt Goethe zitieren – wenn wir schon bei der Morphologie sind. Goethe war der Auffassung, wir bemühten uns vergebens, das ›Wesen‹ eines Menschen darzustellen – sei es, daß es das nicht gibt, sei es, daß wir es nicht fassen können. Was wir greifen könnten, seien Wirkungszusammenhänge. Das bedeutet, wir bemühen uns, in diesen bewegten Bildern psychologisch vor allem Übergänge in den Griff zu nehmen, Metamorphosen, Transfigurationen. Ich betone *Trans-Figurationen* und erinnere an den zweiten

es ist wirk-lich in seinen Künsteleien, es ist wirk-lich in seinen Auftritten, in seiner Geschichtlichkeit, in seinen Herstellungsprozessen. Es ist nicht so, als seien die Kategorien und Mechanismen nur ›Vermittlungen‹ zwischen Eigentlichem. Nein, die Mechanismen selber sind wesentlich. Der konkrete Verdrängungsprozeß ist es, der den Menschen kennzeichnet und nicht irgendein ›eigentlicher‹ Wesenszug, der durch einen anderen Wesenszug verdrängt wird.

Wir müssen konsequent sein, wir müssen dieses System wirklich durchhalten. Dann können wir auch sagen: Nein, das ist nicht ›nur‹ Theater, das ist nicht nur Kunst, das sind nicht nur Auftritte, sondern *das ist es* – das ist »Wirklichkeit als Ereignis«, die wir psychologisch in den Griff nehmen. Damit sind wir weit weg von festen Eigenschaften und ähnlichen Dingen.

Wir sind aber sehr nahe an den Drehungen, in denen sich ein Ganzes er-gänzt. Wir verstehen, was gestern Herr Blothner herausgestellt hat: Daß sich bei einer Auflösungsstruktur notwendig eine Gegenbewegung bildet, um eine Vereinheitlichung zu haben – auch mit dem Rückgriff auf eine Urgeschichte, wenn es sein muß. Wir verstehen, daß sich im Seelischen, kubistisch betrachtet ›etwas‹ bildet und zugleich ein Darüberhinaus; daß wir zugleich die Tendenz haben, etwas zu schließen – es schließt sich auch immer irgendwie –, aber damit verpassen und verfehlen wir zugleich etwas. Damit müssen wir leben. Das sind auch die Paradoxien, auf die Frau Rascher heute aufmerksam gemacht hat. Also, das ist ein Ausgangspunkt für alle unsere Überlegungen zur Kunst, aber auch zur Behandlung.

Bei Picasso spiegelt sich das in einem gleichsam fließenden Kubismus (Abb.8). Hier wird die feste Gestalt aufgegeben. Hier wird der Versuch gemacht, aus der Rhythmisierung von Fragmentarischem, aus dem Rhythmus von Wiederholung, Abwandlung und Gegenlauf etwas Übersummatives ahnen zu lassen. Denn was sich da zeigt, das ist immer mehr als die Summe der einzelnen Striche, es ist auch anders als die Summe. Und es ist zugleich etwas in Bewegung. Es hat keinen Sinn, hier zu sagen, physikalisch gesehen ist es keine Bewegung. Wenn wir von der seelischen Wirklichkeit ausgehen, dann sind wir in Bewegung, dann ist unsere Bewegung, das Zusammenbringen das Entscheidende. Dann verspüren wir auch das Ganze als etwas, das im Beginn einer Bewegung steckt. Auf diese Wirk-

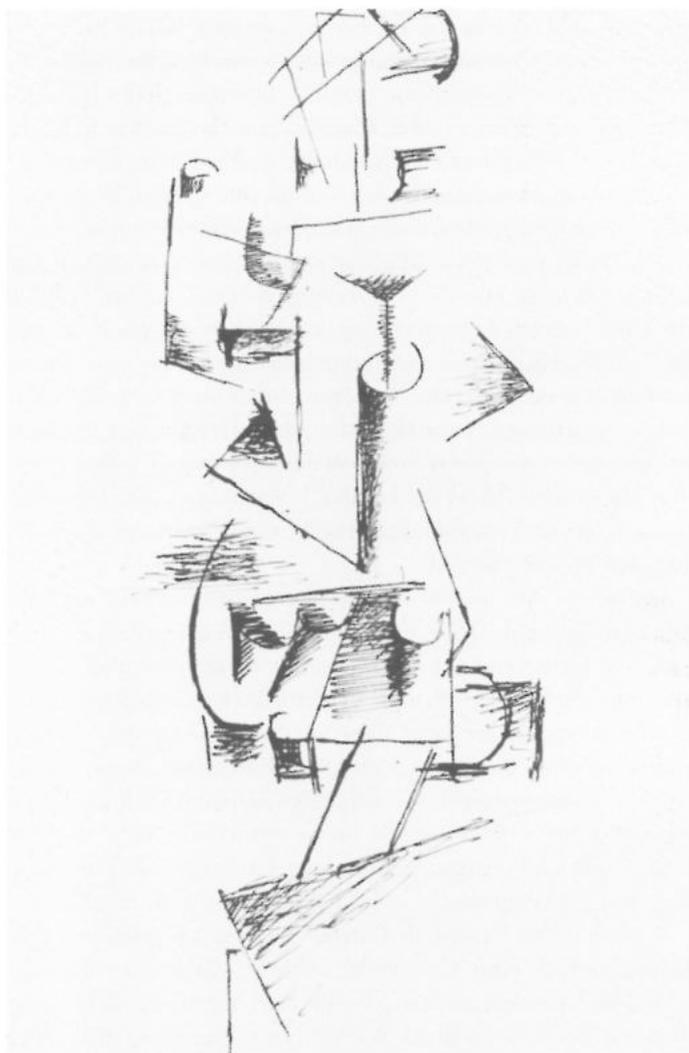


Abb. 8

lichkeit müssen wir Bezug nehmen; denn das ist die Wirklichkeit, die ich mit diesem fünften Drehpunkt umreißen wollte: eine Wirklichkeit, bei der *Transfiguration* das entscheidende Kriterium für den Seelen-Kubismus ist.

Sie werden es sicher erwartet haben, und es kommt jetzt auch. Der sechste Drehpunkt heißt: Dieser Kubismus ist *märchenhaft*. Die

Märchen sind erzählte Picasso-Bilder – um jetzt mal im System zu bleiben; es sind Selbstdarstellungen des Seelischen, aber *Selbstdarstellungen* eines komischen, witzigen, fließenden Seelischen. Das kann man vor allem an zwei Zügen herausarbeiten. Die Märchen suchen – wie die Kunst – Verwandlung als Akt beschaubar zu machen. Es ist so, als frage sich in den Märchen die Verwandlung selber: Wie spüre ich mich denn, was bin ich denn, was geht mit mir vor?

Als Antwort geben die Märchen eine seltsame Gestalt, eine Gestalt, bei der das, was die Verwandlung über sich erfährt, zugleich als *Ding* und als *Bewegung* charakterisiert wird. Wandern, beispielsweise, wird charakterisiert durch das Erfahren fremder Dinge, es wird charakterisiert durch Hexen, durch total Verändert-Werden, es wird als etwas charakterisiert, das unvermutet ist. »Bleiben« demgegenüber wird gekennzeichnet durch Essen und Aufgefressen-Werden, es wird charakterisiert durch Versteinerungen. Diese Zuspitzungen von Verwandlungen machen uns überhaupt erst spürbar, was Verwandlung ist.

Der zweite Zug, auf den uns die Märchen aufmerksam machen: Die Märchen sind Figurationen, die mit ihren Konsequenzen, und zwar mit ihren extremen *Konsequenzen*, dargestellt werden. Weil das nun kubistisch zu sehen ist, werden diese Konsequenzen immer in einen Austausch gebracht. Wenn wir das Märchen vom »Aschenpüster« nehmen, das Sie heute morgen gehört haben, dann wäre ein solches Austauschen von Konsequenzen verbunden mit der Frage, wo und wann paßt der Schuh, und wann paßt er nicht. An dem Schuh kann ich Konsequenzen erfahren. Ich brauche sie nur auszutauschen, und dann merke ich, wann die Sache nicht mehr läuft.

Ähnlich ist bei Picasso die Darstellung eines komplizierten Prozesses, nämlich einer Umarmung (Abb.9). Wir können das Bild verstehen nach dem Schema, das ich eben angedeutet habe, nach dem märchenhaften Schema: Wie sieht eine Umarmung sich selbst? Sie sieht sich selbst als eine Überkreuzung, als eine Drehung, die aber immer etwas Ungelenkes hat – mit einer leichten Verrenkung, sozusagen, geht die Umarmung vor sich. Wir versuchen, das glattzumachen. Umarmung ist so etwas wie eine Einverleibung, aber zugleich ist damit verbunden auch ein seltsames Steifwerden. Es klappt nicht so ganz richtig, es tendiert ins Weiche und ist doch zugleich eine Art Sich-strecken. Und schließlich: Manchmal kommt man sich zu nahe, sieht man Schmieriges und Häßliches. Auch das

müssen wir bei einer solchen Umarmung mitsehen. Alles in einem gesehen – wieder ein Seelen-Kubismus.

Ich komme jetzt zu einer ersten Zusammenfassung. Was wir hier herausgestellt haben, das sind Gestalten in Verwandlung – das sind Charakterisierungen, die uns zeigen, daß Gestalten etwas zu tun haben mit Versprechungen von Verwandlung, daß wir aber nicht alles in eine Verwandlung einbeziehen können. Wir müssen uns zu einer bestimmten Verwandlung entscheiden. Sie können auch auf einem Picasso-Bild nicht alles, was es gibt, unterbringen. Ferner: Wenn wir einen Seelen-Kubismus annehmen, müssen wir eine psychologische Gegenstands-bildung entwickeln, die komplett kubistisch ist. Es gibt nicht ein bißchen Kubismus, so wie man auch nicht ein bißchen schwanger sein kann. Sie können also nicht eine sogenannte ›integrative‹ Psychologie betreiben und dann so ein bißchen Kubismus oben draufsetzen.

Abb. 9



Schließlich noch ein Gesichtspunkt; Begriffe wie Seelen-Kubismus fordern uns dazu auf, immer wieder ein Getriebe sichtbar zu machen, das wirklich ineinander greift, wo man wirklich dem einen Rad schon ansehen kann, was passieren wird, wenn das andere eingreift, wie es sich weiterdrehen kann. Dann kommen wir von der

Beobachtung der Wirklichkeit auch zu Prognosen der Wirklichkeit. Dann kommen wir auch zu einer anderen Auffassung von Behandlung, als sie üblicherweise vertreten wird.

II

So, ich komme jetzt zu dem zweiten Drittel. Sehen Sie bitte nicht auf die Uhr, denn es ist ein wirkungspsychologisches Drittel. Die beiden letzten Drittel zusammen sind nicht so lang wie das erste Drittel. Das erste Drittel brauchte ich zur Ausbreitung und die zwei anderen bleiben für kubistische Ausführungen. Ich kann von den Märchen ausgehen, wenn ich versuche herauszustellen, was wir ›kubistisch‹ noch berücksichtigen müssen. Märchen machen uns auf eine bestimmte Art von Kulturpsychologie aufmerksam. Morphologie betreibt immer eine *konkrete Kulturpsychologie*. Das bedeutet, daß wir immer nur von bestimmten Alltagsformen aus verstehen können, was ein Kultivierungsprozeß ist; das heißt aber auch: In jeder Alltagsform wird etwas spürbar vom Total des Seelischen.

Ich habe vorher von Radwanderungen gesprochen, als gäbe es eine Alltagsform für sich. Wir müssen aber berücksichtigen, daß auch bei der Radwanderung gar nicht so sehr ein ›individuelles‹ Radwandern passiert, sondern es ist eine Kulturmode, Radwanderungen zu machen, es ist eine Massenbewegung, die uns sagt: mit Radwandern werdet ihr Individualisten. Wir müssen viel Geld für hochtechnisierte Räder ausgeben, um uns in unserem Ökoglauben zu bekräftigen. Wenn ich mir die Kleidung heute auf den Rädern ansehe, dann muß ich sagen, hier hat Picasso durchgeschlagen, das ist Nachwirkung der Picasso-Gemälde.

Ich will auf die Spirale hinaus, die sich in jedem Alltagsgeschehen, in jedem bewegten Bild zeigt. Alles, was wir beobachten können, bewegt sich in einer Spirale. Es gibt kein Seelisches, das nicht ein Kultivierungsprozeß ist, und es gibt auch kein Seelisches, das nicht kunstanaloge Züge hat. Gelebte Bilder, Kunst und Kultur sind wie eine *Drehfigur*. Mal zieht die eine Seite an, mal die andere; mal fordert die eine Seite, reizt die andere; mal befragt die eine die andere. Aber es ist auch so, daß die Seiten sich stören können, daß sie sich gegenseitig verwischen, dämpfen, daß sie in Selbstverständlichkeiten enden, wo wir nichts mehr von der Spannung bemerken, die zwischen gelebten Bildern, Kunst und Kultur besteht.

So ist zu verstehen, daß wir an der Kunst erfahren, was im Grunde jede Kultur versucht. Jede Kultur sucht auszuloten, wie weit wir Verwandlung treiben können. Kunst und Kultur suchen immer wieder zu erfahren, wie weit wir unsere Grenzen überschreiten können. Ein Zitat aus »Faust II«: *Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt*. Darauf läuft es immer wieder hinaus, das wollen wir erproben – ob wir eine Verwandlung so weit treiben können, daß sie ins Unmögliche führt.

Kunst und Kultur sind Widerhall dieser Bewegung. Sie sind Versuche, Verwandlungen auszuloten, ihre Grenzen zu erfahren, aber auch immer wieder diese Grenzen zu überschreiten. Kunst und Kultur entwickeln *Morphologien* der Wirklichkeit. Das sind die Ausgestaltungen von (vereinheitlichenden) Verwandlungsrichtungen, die das Design der Wirklichkeit nachbilden, es gleichzeitig aber auch eigenwillig verrücken. Kultur ist Umsetzung von Morphologien in Gärten, in Supermärkte, in Einrichtungen, in Fabrikationsanlagen und auch in Kongresse. Auch dieser Kongreß ist eine Morphologie, die eine bestimmte Verwandlungsrichtung voranträgt.

Wie sich in einer Kultur solche Entwicklungen ergeben und weiterbewegen, übersetzt wieder ein Bild von Picasso (Abb.10). Picasso hat ein Bild von E. Delacroix umgemalt – Harems-Damen –, und er

Abb. 10



zeigt in dieser Weiterentwicklung, wie es von der französischen Romantik weitergeht zu unserer Kultur der Auskuppelung. Wie das, was zunächst erscheint als stimmungsvoll und ausdruckschaft, sich weiterverwandelt in etwas Eckiges, schwer zu Fassendes, Befremdliches. Wir spüren in dieser Bewegung, wie sich eine Kultivierungsrichtung gegen eine andere durchsetzt und wie Kunst dazu beiträgt, die *Entwicklung* auszuloten, bis an die Grenzen dessen, was noch in einem Bild zusammenzubringen ist.

Wir sind hier bei der Frage nach dem Zusammenhang immer mehr auf die Frage eingegangen, wie Bilder in sich zusammenhängen, *wie verstehen sich Bilder* in sich selbst, wie behandeln sich Bilder? Wir merken an diesem Picasso, daß er in seinem Erproben, was sich noch in einer Verfassung zusammenhalten läßt, sehr weit geht. Er schafft es in diesem Fall, indem er einen Übergang zeigt von dem alten Bild – von der alten Kultur – in die neue Kultur hinein. Kunst beschäftigt sich nämlich vor allem mit den Entwicklungen *zwischen* den unvermeidlichen Festlegungen einer Kultur und dem Total der Verwandlungswirklichkeit. Kunst sucht herauszufinden, wie weit es zu neuen Bildungen kommen kann. Gerade der Kunst-Kubismus zeigt deutlich, daß Kunst immer Behandlung ist, so wie jedes gelebte Bild eine Behandlung ist.

Picasso hat das immer wieder dargestellt im Bild vom Maler und seinem Modell (Abb.11). Wenn Sie sich die Dame angucken, verstehen Sie, daß man dieses Bild als eine Selbstdarstellung der Kunstgestal-

Abb. 11



tung ansehen kann – wie weit kann man hier noch von einem Maler und einem Modell sprechen? Offenbar ist auch das ein Drehgefüge, dieses Verhältnis von Maler und Modell; mit dem Modell ändert sich der Maler, und der Maler verändert das Modell – das hängt unmittelbar zusammen. Wenn wir jetzt noch Lust und Zeit hätten, dann könnten wir hier einen Exkurs machen – was das aussagt über das Verhältnis zwischen dem Seelischen und dem Psychologen.

III

Aber ich will jetzt zum dritten Drittel kommen. Hier frage ich: Was bringt das nun, wenn wir einen Seelen-Kubismus als Grundlage unserer Beschreibung und unserer Analysen ansehen?

Wir stellen hier eine Psychologie heraus, die sich abhebt von der Psychologie des Rationalismus im 18. Jahrhundert und vom Zeitalter der Naturwissenschaften alter Art, dem 19. Jahrhundert. Wir reden in diesem Seelen-Kubismus der Morphologie nicht mehr von Elementen, nicht von Impulsen, nicht von einem Subjekt und auch nicht von einem Inneren.

Seelen-Kubismus bedeutet, daß wir einen Psychischen Gegenstand bilden, der zugleich eine Methode und ein Konzept mit sich bringt. Zur *methodischen* Seite: Wir verstehen nur, indem wir eine Sache, und zwar jede Sache, mindestens dreimal drehen, indem wir dreimal fragen, wo liegt ihre Dramatik. Dreimal Dramatik beim Radfahren, das würde ich als Hypothese nehmen, und zugleich müssen wir die Frage stellen, wo liegt die Einheit in dieser Dramatik?

Was das *Konzept* angeht: Die Nachbildung der (unruhigen) Wirkungswelt in deren eigenen Kategorien, das ist es, was morphologisch fasziniert, das ist es aber auch, was uns immer wieder schwerfällt. Ich glaube, vom Kubismus gilt das gleiche wie von der Sprache der Morphologie. In den ersten Semestern, als ich damit anfang, hat man mich gefragt, warum brauchen Sie so viele Fremdworte. Dann habe ich als Psychologe, wie man das so tut, natürlich gegengefragt, dann sagen Sie mir doch ein paar. Dann stellten die Frager fest, daß da überhaupt keine Fremdworte waren – es waren alles deutsche Worte, aber deren Sinn war im Alltag verlorengegangen. Wenn man von Aneignung spricht – naja, man sagt so, ich habe mir das angeeignet –, daß damit aber eine Einverleibung gemeint ist,



Abb. 12

daß damit wirklich gemeint ist, sich etwas zu eigen zu machen, etwas aus dem Fremden herauszunehmen, das denkt keiner mehr mit.

Unsere Schwierigkeit besteht darin, daß wir ein Kategorien- und Sprachsystem aufgebaut haben, das die Wirklichkeit in ihrem *Kubismus* nachzeichnet. Diese Wirklichkeit ist immer kompliziert, und sie will immer vereinfacht werden. Aber nur dadurch, daß wir uns auf diese Kategorien der Wirklichkeit einlassen, können wir dann auch Dinge entdecken wie die Handlungseinheiten oder die Wirkungseinheiten oder das Doppelleben des Films. Wir können nur zur Märchenanalyse kommen, weil uns diese anderen Kategorien vertraut geworden sind.

Wenn man es auf ein Stichwort bringt: Die Morphologie versucht Psychologie zu betreiben von alten Märchen und von neuer Kunst her. Nur dadurch können wir einen Blick auf ganz verschiedene Felder der Wirklichkeit werfen. Wir untersuchen also nicht nur Alltagsformen – das tun wir zwar besonders gern, aber nicht allein. Wir untersuchen Medien, wir beschäftigen uns mit Unternehmen, wir fragen nach Werbung und nach Behandlung.

Als letzte Frage bleibt: Kann man damit auch etwas über den ›Sinn‹ sagen? Alle Leute wollen heute etwas über Sinn hören. Wir können da nur am Boden bleiben mit unserer Morphologie oder dem Seelen-Kubismus, und wir sagen: Diese vielgestaltigen Wir-

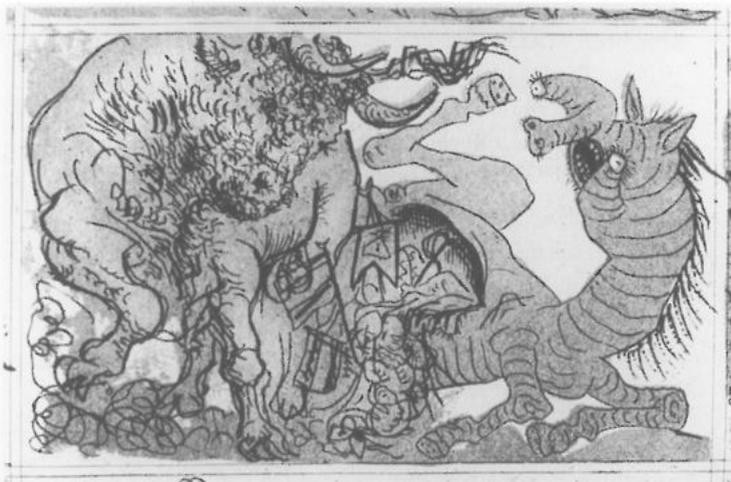
kungskuben, die drehen sich, und indem sie sich mehr oder weniger mühevoll drehen, bringen sie uns etwas von den Verwandlungen der Wirklichkeit nahe. Mehr als diese Verwandlungen ist nicht zu erfahren (Abb.12).

Wir können uns nicht ›Ziele‹ abgetrennt von diesen Verwandlungen denken und – um das noch mal zu sagen – von all den Zwischenschritten bei der Verwandlung. Wir sind tatsächlich von Fall zu Fall einbezogen in einen kompletten kubistischen Zusammenhang. Da gilt dann der Satz, daß wir nie Ziele ›an sich‹ haben, sondern immer nur Wirkungsräume, in denen wir Wirklichkeiten – und damit auch den Sinn verschiedener Wirklichkeiten – erfahren.

Jetzt noch einmal das ganze, inhaltlich und bedeutungsvoll auf unsere Geschichtlichkeit bezogen. Das ist ein Bild aus den Karikaturen, in denen Picasso Spanien gegen General Franco dargestellt hat.

Das ist ein Bild, wie der spanische Stier den General Franco vom Pferd wirft (Abb.13). Er wirft ihn vom Pferd, und es sieht so aus, als habe die Wucht dieser spanischen Einheit ein offenes Ganzes geschaffen, ein Hexagramm der Wirklichkeit, das auseinanderbricht und wieder neu zusammenfinden muß. Das morphologische Hexagramm, eine geometrisch vereinfachte Entwicklungs-Gestalt, hat seinen Sinn nur in dieser brechenden und bedeutungsvollen Wirklichkeit.

Abb. 13



Wenn Sie mich fragen: Können Sie das alles noch auf ein Stichwort bringen, dann werde ich sagen, mein Stichwort heißt: *Das Seelische ist Picasso, damit muß es leben*. Und da ich alles dreimal sage, sage ich das denn auch dreimal: Das Seelische ist Picasso, damit muß es leben; noch einmal: Das Seelische ist Picasso, damit muß es leben. Ich danke Ihnen.

(Nachbemerkung: Das alles sagt natürlich auch etwas anderes über Pablo Picasso, als es üblich ist.)

Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1: Pablo Picasso (1968): Liegender Frauenakt mit Vogel. Öl/Lwd, 130x195
- Abb. 2: – (1969): Reclining nude. Öl/Lwd, 130x195
- Abb. 3: Zeichnung W. Salber nach: Pablo Picasso (1912-13): Mann mit Hut. Kohle und Tinte auf Karton, 62,2x47,3
- Abb. 4: – (1910): Stehender Frauenakt. Tuschkfeder auf Papier, 31,5x21,5
- Abb. 5: – (1930): Akrobatin. Öl auf Sperrholz, 64x49
- Abb. 6: – (1963): Der Raub der Sabinerinnen (nach David). Öl/Lwd, 195,5x130
- Abb. 7: – (1972): Nude. Öl/Lwd, 130x195
- Abb. 8: – (1910): Stehender Frauenakt in halber Figur. Tuschkfeder auf Papier, 31,8x21,8
- Abb. 9: – (1969): Couple. Öl/Lwd, 114x146
- Abb.10: – (1955): Die Frauen von Algier (nach Delacroix). Öl/Lwd, 114x146
- Abb.11: – (1963): Der Maler und sein Modell. Öl/Lwd, 130x195
- Abb.12: – (1971): Reclining nude. Öl/Lwd, 130x195
- Abb.13: – (1937): Traum und Lüge Francos II (Ausschnitt). Radierung und Aquatinta, 31,4x42