Max Beckmann: 'Afternoon' (1946) / 'Frau mit Mandoline' (1950)

Linde Salber

Toll, brutal – aber Beckmann

Bilder einer Ausstellung

Einleitung

VERKADE fragt in ZWISCHENSCHRITTE 2, 1984, was in der BECKMANN-Ausstellung in Köln wirklich zu sehen war und antwortet: „Zunächst einmal viel Schräges. Vergitterungen, Muster, Überkreuzungen (Der eiserne Steg, 1922). Dann fallen auf: Übertreibung, Vergrößerung, Vergröberung, Ungeschlachtes (Hände, Füße, Augen, Schenkel), viel Fleisch. Das ganze verbunden in großartigen zusammenfassenden Konstruktionen. Nicht nur leuchtende, häufiger fast dreckige Farben, großzügig hingeschmiert. Dazu paßt das Holzschnittgrobe schwarzer Konturen. Überhaupt viel Schwarz. Das wirkt mal bändigend, einfassend, dann wieder mehr gefetzt und aufspleißend. Oder wie gebrochene Eisflächen, die sich schwarzgerändert verkanten, übereinanderschieben, mustern und in alle möglichen Begrenzungen zerfallen (Der Mord, 1923). Manchmal auch wie gegliederte Kirchenfenster (Cabins, 1948)." Ein Satz BECKMANNS sagt, was ihr auffiel: „Verglich Marées mit Stephan George. Beide nicht vulgär genug" (BECKMANN 1965, 62). VERKADE fährt fort: „Das Vulgäre des Ausdrucksdranges (Expressionismus) ist wert, ins Werk gesetzt zu werden. Von da aus sind auch die sogenannten Inhalte zu verstehen – Traum, Jahrmarkt, Zirkus, Maskenball, Mythos, Karneval – Lebensformen, in denen das Heroisch-Vulgäre nicht zu Gunsten des Feinsinnig-Verdeckenden auf der Strecke bleiben muß. Eine psychologische Analyse des Umgangs mit Beckmanns Bildern müßte das weiterverfolgen".

Fragen

Ich bin der Frage nachgegangen, ob mit dem „Heroisch-Vulgären", das sich gegen das „Feinsinnig-Verdeckende" behauptet, bereits etwas getroffen wurde, das die vielgestaltigen Erlebensqualitäten beim Umgang mit den Werken BECKMANNS zutreffend charakterisiert.

Es hat mich interessiert, wieweit VERKADE, offenbar vom Material ihrer eigenen Erlebensbewegung ausgehend, etwas gefunden hat, das der methodenbewußte Psychologe erst nach einigen empirischen Sicherungen zu behaupten wagte.

Das muß nicht mit 100 Versuchspersonen geschehen (das hieße Methodenbewußtsein auf Verfahrenszwänge reduzieren); die empirischen Sicherungen der morphologischen Analyse bestehen vielmehr im Ausschreiten eines Bewegungsspielraums von Erleben und Verhalten, der durch die Variationsmöglichkeit von Problemen und Lösungsansätzen gekennzeichnet wird. Man könnte also vergleichen, wie sich der Umgang mit BECKMANNS Bildern ausgestaltet, wenn sie in das Erlebensgetriebe eines versierten Bilderbetrachters geraten, und wie das aussieht, wenn ein ungeübter

Ausstellungsbesucher etwas mit den Bildern anfangen will. Weitere Fragen kommen auf: Führt das Betrachten von Kunst mit Notwendigkeit zu einer psychologisch als Kunsterleben zu charakterisierenden Gestalt? Gibt es Abwege oder Zugänge und Übergänge dazwischen? Wirkt sich der Umstand aus, daß BECKMANNS Bilder im Rahmen einer Ausstellung in einer eigens für Kunst reservierten Halle aufgesucht werden, nicht in einem Atelier, einer Galerie oder in einem Wohnhaus mit Küche und Bad? Formt die 'künstliche' dem Alltag entrückte Umgebung das Erleben entscheidend mit? Wieweit baut sich bereits angesichts der Werke sofort-unmittelbar 'das' Kunsterleben auf, oder bedarf es raumzeitlich ausgedehnter Prozesse? Kommt es vielleicht erst zum Kunsterleben im psychologischen Sinne, wenn das in der Ausstellung Widerfahrene dem Betrachter 'nachgeht' und ihm im Alltag 'als Beckmann' begegnet? Wie wirken sich verschiedene Einschätzung, was von Kunst überhaupt zu erwarten sei, auf den Umgang mit BECKMANNS Bildern aus?

Mit Hilfe solcher Fragen bahnt sich der Psychologe gleichsam Wege, die ihm das oben erwähnte Ausschreiten des Bewegungsspielraums, in dem sich Variationen des Umgangs mit BECKMANNS Bildern entfalten können, erleichtern.

Voraussetzungen

Bei unserer Untersuchung gehen wir von der Voraussetzung aus, Kunst lasse sich nicht mit einem scharfen Schnitt vom Alltag trennen. Kunst ist immer im Spiel – als Kunst seelischer Formenbildung – im Erleben von Lassendem wie Dissonantem oder von Maß wie Abweichung. Wirksam verspürt wird das, wenn etwas mit den eigenen Betrachtungsweisen und Selbstverständlichkeiten geschieht; etwa wenn eine Gegebenheit plötzlich herausrückt aus geläufigen Verwendungszusammenhängen, wenn etwas anders da steht, sich neu zeigt, bisher Vertrautes zu 'fremdeln' beginnt oder bisher Fremdes zugehörig erscheint. Kunst ist bereits im Spiel, wenn jemand 'so ein komisches Gefühl' hat, das er zu fassen kriegen sucht, indem er irgendwelchen Ausdrucksdrängen Spielraum zubilligt. Auch im Einlassen auf die Bewegung von etwas, und wäre es nur die Rotation einer Waschmaschinentrommel, steckt Kunst. Gelegentlich beobachten wir uns dabei, wie wir uns 'blöde' der Bewegung von Wolken oder fallenden Blättern haben einverleiben lassen, als ginge es nicht notwendig darum, unentwegt zuzupacken und einzugreifen. Oder wenn wir unwillig werden, ins Stocken geraten und da nur rauskommen, indem wir einmal alles auf den Kopf stellen, Krach und Unordnung produzieren. Schon die kindlichen Erfahrungen des Rummachens, Probierens, Schwungmachens stehen unter Kunst.

Immer betreibt das Seelische seine Vervielfältigung und kann sich doch von seinen Eindeutigkeiten auch nicht trennen. Immer ist etwas Doppeltes im Spiel. In gemischten Gefühlen, schlechter Laune, Sich-nicht-aufraffen-Können verspüren wir etwas von Zwielichtigem und Schwebezustand. Das läuft auch im Alltag nicht nur dumpf nebenher, sondern drängt auf Formulierung und Umsatz in Geschichten und bildhafter Entäußerung (Brief, Tagebuch, Photo, Illustrierte, TV usf.).

Alles ist also Kunst, wenn man es psychologisch betrachtet? Ja und nein. Die morphologische Psychologie sieht zwar, sich darin von anderen psychologischen Auffassungen unterscheidend, in allen Verhaltens- und Erlebensformen ein psychästhetisches Prinzip wirksam, aber sie meint nicht, daß Kunst in ihrem ganzen Können darin aufgeht. Jede

seelische Regung ist gewissermaßen auf dem Sprung, Kunst zu werden, aber sie springt nicht immer.

Es gehört zum Denkwerkzeug des Psychologen, daß er sich seiner Vorraussetzungen bewußt ist; sie bestimmen seine Analyse jeweiliger Phänomene mit.

Vorfeld

Über diese allgemeine Voraussetzungen hinausgehend lassen sich weitere Erfahrungen beschreiben, die noch näher an das Eigene von Kunst heranführen. Kunst hat damit zu tun, daß man 'haben muß, was gefällt', damit man wieder 'darauf zurückkommen' kann. Sie bündelt 'Erinnerungswertes' und macht es beschaubar. Sie rückt etwas in den Blick, das aus späterer Perspektive 'ambivalent' geworden ist. Vergegenwärtigung im Werk hält Vergangenes zur erneuten Auseinandersetzung bereit.

Kunst hat auch mit 'Herausfinden' und 'Herausblicken-Können' zu tun. Das hat manchmal schon etwas von Hervorbringen. Man fühlt sich 'kreativ' im Beschaffen, da man einen 'Blick für etwas hat'. 'Stimmung', Atmosphäre, 'Berührtwerden' sind wichtig, es muß 'etwas ausgelöst werden'. Kunst findet Ausdruck für etwas, rückt etwas heraus, macht 'Stimmung sichtbar'. Kunst muß etwas sagen, etwas mit dem Betrachter machen, irgendwie will er 'etwas damit verbinden können', das kann aber 'vage' bleiben. Kunst läßt erfahren, wie sich der eigene Erlebensgang 'allmählich abwandelt', wie sich Akzente verschieben, zunächst Beachtetes eine andere Stellung im Ganzen einnimmt. Es kann zum Genuß am Abwandeln kommen. Kunst ist 'nichts Verbohrtes', da ist 'mehr Bewegung' im Spiel. Eigene Versuche, etwas Werkhaftes zu gestalten, können den Umgang mit vorhandener Kunst steigern. Das kann beginnen mit einem Kern von Lebensproblemen (nicht einschlafen können oder das Nicht-Schöne in Träumen), von da aus richtet sich eine 'Werkstatt ein', man macht sich auf die Suche nach Material, entwirft ein Gerüst, eine mögliche Ordnung usf.

Kunstanaloge Methode

Methode und Theorie sind für die morphologische Psychologie zwei Seiten einer Sache. Die Hochschätzung von Beschreibung und Tiefeninterview sind in ihrem kunstanalogen Charakter begründet. Ein Auflisten ausgewählter Reaktionen auf den 'Kunstreiz' würde zerschnitzeln und somit verdecken, was sich im Umgang mit Kunst tatsächlich belebt. Wenn seelischer Wirkungsraum in Frage steht, bedarf es eines flexibleren Instrumentes. Verhalten und Erleben sind nicht fix und fertig da, sie müssen sich in Entwicklungsspielräumen immer erneut mit sich selbst vertraut machen.

Nicht weil der Psychologe zu beschränkt wäre, die ihn interessierende Frage nach der Wirkung von BECKMANNS Bildern in eigener Denkanstrengung zu lösen, wendet er sich an andere, sondern weil er bloß nachdenkend die faktische Wirkung BECKMANNS nicht erfinden könnte. Er nimmt Wirkungs- und Behandlungsvielfalt als gegeben hin und ist gerade auf die konkrete Vielfalt neugierig. Er will ja nicht erziehen, zurechtrücken, den anderen seinem Standpunkt gleichmachen. Zwar weiß er, daß in der Vielfalt gemeinsame Grundprobleme zu Tage treten werden wie ein Thema, das eine Vielfalt von Variationen gestattet, ohne dabei unkenntlich zu werden. Aber nicht der Psychologe, sondern allein die Fülle der Phänomene 'weiß' um ihr jeweiliges Thema.

Das Tiefeninterview muß durch sie hindurch, Kunstanalog gestaltet sich ein Tiefeninterview erst, wenn der Psychologe ein gewisses distanziertes Vergnügen am Betrachten von Betrachtungsweisen entwickelt. Geht es ihm um 'richtig' und 'falsch', trifft er sogar im Gespräch mit einem anderen nur auf sich selbst. Er muß herausfinden, heraushören und herausrücken können, er muß den allmählichen Abwandlungen im Umgang mit BECKMANNS Bildern folgen können, er muß sich mitbewegen können und die Mitbewegungsfigur formulierend herausarbeiten. So beschrieben wird deutlich, daß er im Tiefeninterview etwas tut, das seinem Tun beim Entstehen eines gemeinsamen Gebildes zwischen ihm und einem Kunstwerk durchaus analog ist.

Kunsterleben als Überschreiten des Überschreitens

In dem bisher Beschriebenen gehen aber die durch Kunst modellierten Erlebensformen nicht auf. Morphologische Untersuchungen der erlebten Auseinandersetzung mit dem Werk TURNERS, GOYAS, SPENCERS und vielen anderen haben zur Kennzeichnung eines Kunsterlebens im engeren Sinne geführt.

Während wir bisher auf Übergänge und Verwandschaften zwischen Kunst und Alltag geachtet haben, ist es im allgemeinen üblich, Kunst in Entgegensetzung zu Alltag zu charakterisieren. Besonders, wenn es um die 'großen' Kunstwerke geht, wird das Ganz-Andere hervorgehoben, jenseits des Alltags, der meist als zweckgerichtet und zweckgebunden vorgeführt wird. Das Alltagsleben sei auf reale Befriedigung und Erfindung von 'Lebens-Mitteln' aus. Sicher hat Alltag auch damit zu tun, aber es hieße die Symbolisierungskünste des Seelischen und sein Doppelleben übersehen, wollten wir die Tendenz zu Sicherung, Gleichgewicht und Ruhe zum Hauptinteresse des Alltagslebens machen und alles andere in den 'Kunst-Raum' verlegen. Eine Analyse unserer alltäglichen Unternehmungen (Putzen, Radfahren, Flohmarkt-Besuch, Sonnenbaden usf.) führt zur Einsicht in ganz andere Neigungen. Nicht so sehr das Absichern, sondern ein komisches Überschreiten hält Alltag in Gang.

Angesichts besonderer 'Bilder' können sich unsere Erlebensbewegungen dergestalt zuspitzen, daß wir uns selbst in einer dem Alltag enthobenen Verfassung finden, die den „All-Tag" des Alltags (vgl. W. SALBER in diesem Heft, S. 17 ff.) durchläßt. Im Kunsterleben i.e.S. bewegt sich der Alltag real aus seinen gewohnten Stellungen, stören sich seine Formen und formen sich seine Störungen. Es kommt zu seiner Expansion, es zeigen sich seine insgeheimen Konstruktionen, und es lassen sich bestimmte Motive einverleiben. Im Umgang mit einer anfaßbar-konkreten Bildgegebenheit entwickelt sich ein Erlebensding, das die im Alltag an 'dieses und jenes' gebundenen Erfahrungen als Mittel und Ziel 'all' unserer Unternehmungen entdeckt. Was sonst gleichsam als Anhalt in Einheiten des Entwerfens-Umformens-Erreichens/Scheiterns und ihrer Bilanz gebunden bleibt, bricht nun unumstößlich *als* "Faktisches" auf. Unser alltägliches Betreiben zeigt sich als etwas, das insgeheim alle Grenzen des Unfaßbaren zu überschreiten sucht, als könnte es doch gelingen Unfaßbares mit dieser oder jener Unternehmung zu fassen. Wider 'besseres Wissen' behandeln wir alltäglich vermeintlich unsterbliche Gebilde unserer selbst. Wider jede Erfahrung nehmen wir alltäglich Arbeit auf zur Realisierung von etwas Letztem und Wahren (– und läge es nur im Glanz eines gescheuerten Steinfußbodens).

Während sich in unseren Alltagsbehandlun-

gen eine All-Tags-Sehnsucht symbolisiert, bricht im Kunst-Erlebens-Ding dieser verquere Sachverhalt selbst mit seinen verschiedenen Seiten auf. Im Kunsterleben i.e.S. überschreiten wir das alltägliche Überschreiten.

Kunsterleben i.e.S. spielt sich also nicht in einem vom Alltag abgetrennten Sonntagsraum ab, in dem es nun darum ginge, die eigentlichen und wesentlichen Probleme des Daseins zu gestalten. Das tun wir – bemerkt oder unbemerkt – immer schon. Im Kunsterleben i.e.S. überschreiten wir das alltägliche Überschreiten vielmehr dergestalt, daß sichtbar wird, mit welchen Rigorismen, Idealisierungen und Revolten wir alltäglich im Werk sind mit einem All-Tag.

Austellungs-Atmosphäre

Irgendwie weiß man darum, daß Kunst das alltägliche Überschreiten überschreitet. Diese 'Wissen um' gehört wohl zu den wichtigeren Motiven eines Kunstaustellungsbesuches. Irgendwie möchten sich die Ausstellungsbesucher dieser Bewegung des Überschreitens auch anschließen. Aber das geht offenbar nicht so einfach. Denn diese Einschätzung von Kunst löst zugleich eine Einschätzung des Ausstellungsbesuchers aus: Ist er selbst überhaupt in der Lage, Alltägliches zu überschreiten, und will er es wirklich? Eins steht fest, Kunstausstellungen versprechen mehr als das reine Vergnügen, besonders wenn es zu dieser komischen Drehung kommt. Meinte der Ausstellungsbesucher zunächst, er schätze die Bilder ein, beurteile sie in Richtung 'gefällt mir, gefällt mir nicht', 'find ich belanglos', 'sagt mir nichts' usf., muß er häufig nach kurzer Zeit feststellen, daß in Wirklichkeit die Bilder ihn einschätzen und scheitern lassen können. Der diffuse Wunsch nach Steigerung geht selten reibungslos in Erfüllung. Die Bilder werden zur Herausforderung des eigenen Könnens. Sie haben Macht, sich zu entziehen und dem Betrachter zu vermitteln, er gefalle ihnen nicht.

So hängt viel davon ab, wie der Ausstellungsbesucher auf diese Herausforderung reagiert. Zwei typische Formen der Auseinandersetzung zeigten sich auch bei der BECKMANN-Ausstellung in Köln (19.4.–24.6.1984).

In der einen Form setzte man auf Kennerschaft. Kennt man die Lebensgeschichte BECKMANNS, die politische Lage, in der seine Bilder entstanden und – das scheint bei BECKMANN besonders wichtig – kennt man seine private Symbolik, dann scheint man gewappnet. Über BECKMANN müsse man unbedingt vorher etwas gelesen haben, heißt es dann, sonst könne man mit seinen Bildern nichts anfangen. Der Weg durch die Sekundärliteratur sei unentbehrlich.

Was geschieht aber auf diese Weise mit BECKMANNS Bildern? Sie werden kenntnisreich 'entschlüsselt', als ginge es um eine 'eingekleidete Aufgabe', wie wir sie aus dem Anfangsunterricht in Mathematik kennen.

Diese Lösungsform besteht also darin, daß der Betrachter den Wirkungsraum 'Zeitgeschichte/Lebensgeschichte/private Symbolik' zwischen seine Unbeholfenheit und das Werk stellt. Die Tätigkeiten des Betrachters zielen darauf ab, am Werk BECKMANNS nicht zu scheitern. Er läßt sich nicht irritieren. Er benimmt sich, als wäre er mit Neckermann im Ausland, greift zum 'Führer', wie er sich auch im Ausland an den Reiseführer hält, dessen Kennerschaft vor dem aufkommenden Befremdetwerden durch Anders-Leben schützt. Das im unbeholfenen Umgang mit den Bildern aufbrechende Erleben von 'anders', 'befremdlich', 'unvertraut' wird 'fachmännisch'

stillgelegt. Hier liegt eine erste Problemschicht. Der Betrachter reagiert damit, daß er den Alltag überschreitet, indem er seine Kenntnisse anreichert. Sein Überschreiten beruhigt sich im Mehrwissen. Kunsterleben i.e.S. wird auf diese Weise vermieden.

Solche Betrachter überspringen die Grauzone des verunsicherten Erlebens und Verstehens durch Abwendung vom anschaulich gegebenen Bild-Ganzen. Allenfalls werden Bild-Details aufgeriffen – aber zum Absprung zurück ins Begreifliche. Die Angst, im Umgang mit Kunst dem eigenen Mangel begegnen zu können, die Erwartung, es müsse sich 'auf Anhieb' etwas Besonderes einstellen, sowie die Enttäuschung und Kränkung, daß das Betrachten der Bilder nicht direkt verwandelt, bilden eine zweite Problemschicht. Die unbefragte Forderung nach direktem Verstehen, nach besonders intensivem Erleben und nach tiefsinniger Interpretation verhindern die Bildung eines gemeinsamen Werkes zwischen Bild und Betrachter.

Was dem Umgang mit Kunst im Wege steht, ist offensichtlich das Seelische selbst. Das hört sich vielleicht komisch an, aber es ist auch komisch. Wie sich der Betrachter zu den Bildern stellt, hat nicht mit einer vermeintlich reinen Gegenständlichkeit der Bilder zu tun, sondern es wird dadurch bestimmt, wie er sich auf die zwischen Betrachter und Bild sich bildende Entwicklung des Seelischen einläßt – oder welche Mittel er wählt, diese 'Zwischenbefindlichkeit' draußen zu lassen.

Eine zweite Form der Auseinandersetzung mit BECKMANN bestand im Aushalten einer 'allmählichen Verfertigung' von Erlebensbewegungen beim Verweilen im Werk. Sie war durch die Erwartung gekennzeichnet, daß mit einem Übergang zwischen Alltagserfahrungen und Kunsterleben zu rechnen sei. Naive Anschlußstellen konnten genutzt, mußten nicht übersprungen werden ('wie ist das gemacht?' z.B.).

Der Betrachter billigte sich Spielraum und Umwege zu und ging davon aus, es sei für den Umgang mit Kunst eigentümlich, daß sich durch Nichtverstehen, Irritiertsein, Verwirrung hindurch erst ein Wirkungsraum zwischen Betrachter und Bild herstellen könne. Von dieser zweiten Lösungsform wird im folgenden ausführlich die Rede sein.

Beckmanns Wirkungen

Es geht in unserer Untersuchung, die sich auf 12 Einzelinterviews, 3 Gruppeninterviews mit 20 Studenten und 4 Gruppeninterviews beim Betrachten ausgewählter Bilder (Dias) stützt, nicht um die Feststellung verschiedener Urteilssprüche über BECKMANNs Kunst. Es wird dem Betrachter nicht ein fester Standpunkt und dessen vernünftige Begründung abverlangt. Wir gehen auch nicht davon aus, der gelungene Umgang mit hochgeschätzten Kunstwerken müsse auf Gefallen und Schön-Finden hinauslaufen, während mindere Werke mißfallen sollten. Gefallen und Mißfallen sind keine Kriterien für Kunsterleben i.e.S., sie finden sich in beiden Formen der Auseinandersetzung mit BECKMANNs Bildern. Auch in der zweiten Form, die wir als Kunsterleben i.e.S. angesprochen haben, kann es schließlich zur Ablehnung der Bilder kommen. Der Unterschied zwischen Kunsterleben i.e.S. und dem nur-Kenntnis-nehmenden Umgang liegt vielmehr darin, wieweit sich der Betrachter auf ein Verweilen im anschaulich gegebenen Gebilde und die sich einstellende Entwicklung einläßt, auch wenn ihm nicht von vornherein klar ist, was dabei herauskommt und ob ihm das geheuer erscheint.

Hinzu und Vonweg

BECKMANNS Bilder lassen die Betrachter nicht kalt. Manche können sich begeistert an den Farben erfreuen, haben Spaß daran, „wie da einfach so Margeriten aufs Bild geknallt sind", wundern sich dann allmählich, wieso die Bilder so anziehen und geraten von da aus in ein Gehakel mit den Bildern. Andere starten bereits mit dem Gehakel, fragen sich, wieso die Bilder sie einladen und sich gleich darauf wieder entziehen. Wieder andere geraten in Heftigkeit, können die Bilder nicht leiden, haben es schnell satt, möchten in der Ausstellung überhaupt nicht drüber reden und müssen irgendwarum doch. Sie fühlen sich bedrängt durch die Bilder, die etwas Übermächtiges haben, das kenne man ja bei sich selber, das 'Tragische', eigentlich habe man nach fünf Bildern genug.

Die 'Schwierigkeiten mit Beckmann' gehen bei einigen so weit, daß es trotz längeren Ausstellungsbesuches nicht zu einem gemeinsamen Werk kommt. Das Eckige, Schwarze, Verquere, Disharmonische, Verspannte, Krasse, Grelle, Wilde der Bilder störten dergestalt, daß man zu schroffen Abwehrmaßnahmen greifen muß. „Wenn ich Beckmann nicht verstehe, ist das sein Problem. Für mich ist der Fall dann erledigt . . . Er hätte es anders machen oder sagen können. Daß es mich nicht betrifft, ist sein Problem". Wenn BECKMANN Krieg darstellt als etwas, das Festgefahrenes in Bewegung bringt, unzählige Möglichkeiten freisetzt, dann ist das „Ausdruck seiner Dummheit", mit der man nichts zu tun hat oder haben will. Es bildet sich hier kein gemeinsames Werk mit seinen Bildern, das über Störung hinwegkommt.

Der Einschätzungsgang des Betrachters bleibt klar und entschieden: Nicht der Betrachter fühlt sich in seinen Selbstverständlichkeiten gestört, der hinter den Bildern hat eine Störung. Nicht viel anders gehen die Betrachter vor, die die von den Bildern ausgehende Störung von den Bildern weg in die dahinter liegenden Zeitläufe verlagern (erster und zweiter Weltkrieg, Nazi-Deutschland, Exil, Hunger, Verfolgung, Neue Welt usf.).

Verwicklung in Bild-Störungen

Auch Besucher, die sich auf einen Austausch mit den Bildern einlassen, haben früher oder später mal 'die Nase voll' von den Gegensätzen, brutalen Verdrehungen, von der geballten Körperlichkeit und dem Sinnlich-Aufreizenden. Dabei bleibt es jedoch nicht. Sie sind schon in ein Problem verwickelt, das ihnen nur entwickelbar scheint im Umgang mit den Bildern. Immer stimme auf den Bildern irgendetwas nicht, immer passe etwas nicht zueinander. Man spricht vom Rätselhaften, das sich entzieht, vom Sich-Zeigenden und gleichzeitig Verbergenden, vom drüber und drunter Gehenden. Das „auf den Kopf Gestellte, in dem dennoch eine Ordnung steckt" fasziniert aber auch.

Darüber hinaus locken BECKMANNS harte Bilder paradoxerweise mit 'Unklarem'. Das Verhältnis von Einzelnem zum Ganzen läßt sich kaum aufdröseln. Läßt sich der Betrachter auf diese Bild-Störungen ein, bildet sich das gemeinsame Werk zu einem Rätselraten um, als hätte BECKMANN Suchbilder gemalt. Die Betrachter müssen die Bilder nachbauen, um sich – ähnlich wie in der Kinderzeit – durch Kombination und Umkombination einen Reim auf die Vielfalt einzelner Gegebenheiten machen zu können. Manche Einzelheiten lassen sich jedoch bis zum Schluß nicht unterbringen, schon gar nicht eindeutig zuordnen. Wem die dritte Hand in "Afternoon" gehört, oder ob es sich um einen Affenfuß handelt, bleibt offen. Die Betrachter fragen sich, wie

hier eigentlich Wirklichkeit geordnet ist. Ist Wirklichkeit so, oder hat BECKMANN nur alles verwirrt? Oder hat sich der Betrachter eine eindeutige Weltordnung gebastelt, in der jedes seinen unverwechselbaren Platz hat? Die Bilder beginnen, Rückfragen zustellen.

Ähnlich kommt es im Zusammenhang mit den verdrehten Händen, mit rückwärts verdrehtem Kopf usf. zu der Frage: „Konnte der nicht richtig malen, oder wollte der nicht das Richtige malen? Und was wäre das, das Richtige?" Vermeintlich selbstverständliche Ordnungen und Maße geraten in Bewegung.

'Mehr' Realität

Vielleicht ist eine Hand nicht nur eine Hand? „. . . eine übergroße Hand, die paßte gar nicht zu einer Person. Das paßt zu der Figur nicht. Die Hand war zu groß. Eine Hand mit langen Fingern. Das paßte zu dem Arm gar nicht. Das war nicht im Gleichklang zum Körper. Das hat mich im Moment gestört, aber da muß Beckmann ja etwas drin gesehen haben. Der Künstler. Im Moment sah ich die Disharmonie. Ich stand da und dachte, komisch, er ist ein Maler, der es eigentlich wissen müßte. Das kann kein Ausrutscher sein. Er konnte doch malen. Bei einer Hand dachte ich, das ist dem Maler seine Hand. Das habe ich so gedeutet, daß er sie da hineinmalte als Bekräftigung, daß er dieses Bild gemalt hatte".

Im Umgang mit BECKMANNS Kunst wird verspürt, daß es neben dem 'Richtigen' ganz andere Dimensionen seelischen Ausdrucks gibt. Kunsterleben 'darf' ein Überschreiten des Alltags, das der Fiktion des Richtigen nachhängt, weitertreiben. Was im Alltag überschritten werden müßte, da es vom vorbildlichen Richtigen abweicht – das Schiefe, Chaotische, Zerrissene, Ruhelose – erhält im gemeinsamen Werk Spielraum. Daß die vorbildlich-richtige Realität in den Bildern nicht auftaucht, irritiert zunächst, muß aber nicht abgewiesen werden. Das gemeinsame Werk bringt ein 'Mehr' an Realität, im Alltag Auszusparendes wird betrachtbar, „wie er Realität darstellte, war schon richtig und brutal", „obwohl sie schief und chaotisch waren, war es schon so erlebt", „die Erfahrung, die man macht, steckt immer mit in der Kunst drin", „genauso, genauso ist es". Im Betrachtungsgang dreht sich das vermeintlich Richtige.

Andrängendes

Ein weiterer Zug des Werkes, das sich zwischen Betrachter und ausgestellten Bildern entwickelt, hat mit der Erfahrung 'brachialer' Verdichtung zu tun. Qualitäten des Andrängenden, des Sich-nicht-entziehen-Könnens sind damit verbunden. Es imponiert und verwirrt wiederum, „so viele unterschiedliche Sachen auf engem Raum" zu sehen. Die verschiedenen Ausdrucksformen des Phallischen sieht der Betrachter „mit brutaler Härte in die Mitte gesetzt" und er fragt sich, „ob dies Ding überhaupt dareingehörte." Das ganze wirkt ziemlich „hektisch und zerfahren", „er wollte zuviel in seine Bilder bringen"; „in jedem Bild war viel, eine hohe Dichte von Erlebtem, als wenn er alles auf einmal darin fassen wollte". Das führt zu Gefesselt- und Bedrängt-Werden zugleich. „Das mit der Brücke. Ich hatte das Gefühl, die Brücke kommt zu mir, kommt an mich ran. . . wirkt wie eine Pfeilspitze, die mich bedroht, von der ich aber auch angezogen werde. Dachte an das Munch-Bild und daß die drei Frauen auf mich zukommen. . . . Da kommt eine Schräge aus der Weite nahe zu dir hin."

Anders als bei CÉZANNE beispielsweise, kann man sich bei diesen Bildern „nicht erholen, man wird eingefangen und bleibt belastet zurück." „Man möchte sich beim Bilderbetrach-

ten auch mal ausruhen dürfen, aber da hindert er einen dran", „man fühlt sich erschlagen". Die „fleischlich-dicken Leiber", die „gar keine Gesichter haben", sondern eher etwas „Fratzenhaftes", „die kräftig gemalten Füße wie von Bauern", das „Bodenständige, Klotzige, Klatschige, Urwüchsige" und die auswuchtende „Körpergeometrie, die Bein und Arm als Keulen vorführt", trieben die Betrachter in eine Welt des „Häßlich-Schönen". Ambivalentes expandiert in einer komischen Spannung zwischen entschiedener Härte und der Fülle des Sich-Bewegenden. Diese Spannung wird häufig unter dem Stichwort 'Sexualität' weiterverfolgt. Der Perspektivenwechsel in ein und demselben Bild gehört ebenso dazu.

Denn was drinnen das ist draußen

Immer wieder treffen die Betrachter auf „Diskrepanz", „Instabiles", „Durcheinander", „Brüche", das sie abschieben möchten, schließlich aber doch als Ausdruck „lebendiger Unordnung im eigenen Leben" aufgreifen müssen. „Das Ausgestellte entspricht meiner inneren Unordnung". Was zunächst abstößt, unwillig und „ohnmächtig" macht, entbirgt „bunte Seiten" seelischer Realität, die im Alltag „draufgehen". Ist das zunächst Abstoßende einmal als „zugehörig" eingeschätzt, sprechen „Sinnenfreude und Destruktion" in ihrer „Untrennbarkeit" an. Die Unruhe, die „vielen komischen Farben in vielen kleinen Räumen", „die Bilder in den Bildern", „Unterbilder in Kreisen oder Diagonalen" weisen auf ein Vervielfältigungstreiben alles vermeintlich Eindeutigen. So entwickelt sich das gemeinsame Werk von Betroffenheit über eine Grauzone „komischer Gefühle" hin zum „fasziniert-entsetzten" Eingeständnis, daß in diesen klotzigharten Bildgerüsten „eigentlich nichts so nahtlos aufgeht", wie man es sonst doch meinte, und das imponierte nun als „Lebendigkeit".

Allmähliche Verfertigung

Aber auch hier bleibt das gemeinsame Werk nicht stehen. Während bisher der Entwicklungsgang des gemeinsamen Werkes in seinen Facettierungen und Abschattungen dergestalt vorgestellt wurde, daß quer durch die verschiedenen Interviews hindurchgehende Analogien beschrieben wurden, wollen wir nun anhand eines Interviews, Zug um Zug dem Erlebensprozeß folgend, aufspüren, was das Ganze zusammenhält. Das Interview besteht aus zwei Teilen: der erste angesichts der Bilder in der Ausstellung und der zweite drei Wochen später.

Haß-Liebe

Beim Ausstellungsbesuch formulierte sich eine Haß-Liebe zu den Bildern. Das gemeinsame Werk schwankt zwischen schroffer Ablehnung und totaler Begeisterung. Verwandtschaftsbekundungen und Distanz sind Eckpfeiler dieses Zwischengebildes. Der Betrachter steht ständig unter Vereinheitlichungsnot, es reißt ihn hin und her.

Die Auseinandersetzung läuft in der Form einer Auseinandersetzung mit einem imaginierten 'Beckmann' ab. Dabei zeigt sich bald, daß es sich nicht um ein Rekurrieren auf die Person BECKMANN handelt. In der Rede von und mit 'Beckmann' erhält vielmehr der Gestaltcharakter des gemeinsamen Werkes eine Fassung. Darin zeigt sich, daß nicht irgendein Erlebensprozeß abläuft, der sich in x-beliebige Richtungen hinein entfalten könnte, sondern, daß es um eine spezifische Erlebensgestalt geht, die sich von anderen Gestalten abhebt: Sie hat ja den Namen 'Beckmann'. Uns interessiert nun besonders die Frage nach diesem spezifischen Entwicklungsding, das das gemeinsame Werk zwischen dem Betrachter und diesen Bildern kenntlich macht.

BECKMANN habe sich wohl in den Portraits wie in den Selbstportraits selbst erforschen wollen. Das habe etwas gebremst Exhibitiosistisches. Es fragt sich, ob es sinnvoll sei, sich so nackt zu zeigen, gleichsam „seelisch das Höschen runterzulassen." BECKMANN wirkt wie einer, der sich annähern wolle, sich aber nicht rantraue. „Er will mit mir sprechen, aber im letzten Moment wagt er es nicht. Er läd mich ein und entzieht sich." Sogar im Selbstportrait mit der Kappe verwehre er den Zugang durch die mächtig zwischen den Betrachter und den eigenen Körper geschobene Hand. Gegenläufiges und Doppeltes wird den Bildern abgespürt. Die Frühlingslandschaft erinnere eher an den sauren Regen und doch male er zugleich das Idyll einer Menschengruppe; oder „der Wandelsweg, da guckst du drauf und du mußt zugleich hochgucken." Bei Pierette mit dem Clown entdeckt sich BECKMANNS tragische Neigung, Komisches vorzuführen. Das habe etwas Gewaltsames, es müsse immer etwas Besonderes sein, „mit dem Einfachen kann der nicht leben". Selbst im Bild mit den Palmen wird etwas Zwiespältiges gefunden, vorn sei es fast naturalistisch, hinten dagegen abstrakt gemalt. Das Stilleben mit großer Glaskugel zeige wieder seine komische Anordnung von Menschen und Dingen. Wie sich die Welt in der Kugel spiegele, das gefällt, „aber wenn das das Eigentliche ist, warum zeigt er denn nicht das entschieden? Warum kann der nicht mal das Eigentliche zeigen ohne heldische Geste oder ohne Hohl- und Zerrspiegel? Kannste wieder rätseln. Bringt er ein bißchen Schrift, und der Rest ist wieder zugedeckt. Immer das Abdrehen und Abwenden, wie einer der will und nicht kann. Ist schön. Es sperrt. Man hat was damit zu tun". Das Bedrohliche und die Unruhe der Nordseelandschaft wirken vertraut. Begeistert wird festgestellt, da sei wieder was los. „Wenn die Haare so fliegen und man Angst hat, den Weg zurück nicht zu schaffen, zu Ruhe und Ordnung. Ein toller Zustand, man weiß eigentlich gar nicht, wie einem ist". Aber gleich darauf hat man das Gefühl, man müsse auf der Hut sein. BECKMANN wolle einen verstricken, in sein Netz ziehen (im Selbstbildnis mit schwarzer Kappe). In dem Bild fänden sich Kaninchen und Schlange in einer Figur, „das Bild macht was mit mir".

Angst-Lust

Thematisch wird nun des Problem des Reinrutschen-Könnens und der Angst, da nicht wieder rauszukommen. Es geht um das 'Da' faszinierender Unruhe, etwas rauschhaft Erweiterndes, das sich über alle Grenzen hinwegsetzt in das Vielversprechende des Formlosen, Chaotischen, das jedoch zugleich die Angst freisetzt, daß einem entweder keine irdisch begrenzten Formen mehr gelingen würden oder, was sogar schlimmer wäre, daß man dem Irdisch-Begrenzten kein Wohlbehagen mehr abgewinnen könnte.

Auf dem Leierkastenbild sei wieder schön viel los; aber: „Ob die das nochmal in den Griff kriegen? Denk immer, ob die wieder ins normale Leben zurückfinden oder ob die sich zu weit vorgewagt haben und verrückt werden." Das sei im übrigen typisch für 'Beckmann', wenn einer so steif und so starr sei, dann brauche er auf der anderen Seite seine Depressionen oder den Ausbruch mit Brachialgewalt, das sehe man im Varieté Bild, da gehe es aus der Starre in die Auflösung, die nur noch durch das Zusammengeschmierte zusammenhalte. Hier erfahren sich seelische Konstruktionsnöte in ihrer Selbstdarstellung. „Das Zusammenschmieren ist toll, wie mutig der mit Farben umgeht, da ist gar nichts Feines mehr." Aber: „Menschen so zu sehen, das gruselt mich". Im Portrait mit Zigarette bestätigt sich, daß 'dem' nicht zu trauen sei, „er will etwas zeigen, aber in Wirklichkeit verbirgt

er etwas. Als würde er dauernd laut schreien, so bin ich, so bin ich, so eine toller Hecht, so souverän; aber das stimmt nicht, da schimmert noch was ganz andres, Angst, Gefahr, Bedrohung." In "Afternoon" spitze sich das Uneindeutige ins Ungeheure zu.

In der Folge der Bilder kommt es weitgehend zu wiederholenden Variationen des bisher Beschriebenen. Eine Sorte von Qualitäten kommt jedoch hinzu. Sie binden sich an Bilder mit Tiefe und vielen Räumen, „wo das so reingeht und man Welten in Welten sieht. Da ist die Oberfläche so aufgesplittert, daß die Tiefe aufbricht".

Das gemeinsame Werk erhält am Ende des Ausstellungsbesuchs eine wütende Charakterisierung: „Ich komme mir vor wie ein Voyeur, mit dem ein Exhibitionist spielt. Das ganze ist ein abgekartetes Spiel, er zeigt mir was und ich gucke – aber beides nicht ganz. So fühlt man sich beim Betrachten eines Spastikers".

Oberflächen-Wirbel

Daß das gemeinsame Werk nach dem Besuch nicht abgeschlossen ist, sondern sich weiterdreht und zu variierender Vereinheitlichung herausfordert, wird drei Wochen später deutlich. Zwischendurch war der Ausstellungsbesuch selbst „in Vergessenheit geraten". Erinnernd wird das Gereizt-Gestelzte thematisch. Da sei auch etwas Rührendes, „die Angestrengtheit", in der 'Beckmann' etwas darstellt. Erneut kommt Wut auf: „Warum kann der das nicht einfacher nehmen? Wie Cézanne oder die Negerkunst. Der kann nichts offen lassen. Er tüftelt seine Bilder durch, formuliert sie ganz aus und dann merkt er das und mit Gewalt muß er es verdrehen. Fast zwanghaft macht er etwas Interessanteres daraus". Im Grunde sei das doch ganz bürgerlich, „aber das möchte er vermeiden und dann verdreht er das Bürgerliche". Das ganze wirke wie ein wilder Kampf. „Er will seine Bürgerlichkeit ausziehen, etwas, das man nicht einfach ausziehen kann." In diese Quälerei rückt man nun mit ein. BECKMANN vergewaltige das Thema und den Zuschauer zugleich.

Das gemeinsame Werk entwickelt sich aber weiter. Während angesichts der Bilder noch ein gewisses Vergnügen an den Ambivalenzen bestand, kommt einem jetzt „das ganze ganz gewöhnlich vor". Das wird auf das Stichwort 'Bürgerlichkeit' gebracht; so läßt es sich erzählen. „Da will einer raus aus seiner Bürgerlichkeit und bleibt doch drin, gerade, indem er diese gewöhnliche Welt aufbläst ins Dramatische". Das wird im Rückblick als „Oberflächen-Wirbel" eingeordnet. Der Kampf mit dem Gewöhnlichen werde so weit geführt, daß alles kopfüber-kopfunter steht. Und das werde dann gebannt, eingeschachtelt, vergittert, festgezwängt. So bricht etwas auseinander ohne ganz zu zerfallen, „irgendwie hält es noch – erstarrt in der Schräge".

Stellungs-Ambivalenz

An dieser Stelle wird nun deutlich, daß es um das Entwicklungsding einer Stellungs-Ambivalenz geht; und es wird zugleich unerträglich deutlich, daß der Betrachter, ob er will oder nicht, mit BECKMANN in einem Boot sitzt. Die Stellungs-Ambivalenz läßt sich nicht mehr auf des 'Bürgers Beckmann' Probleme abschieben. Im Wüten mit 'Beckmann' entdeckt sich das eigene 'bürgerliche Heldenleben' mit seinen ganz banalen Gegebenheiten: Hündchen, Blumenvase, Rocky Mountains, sexuell getönte Tagträume, modische Kleidung und Sektwelten. Die Schwere depressiver Stimmungen ist nur allzu vertraut; ebenso die Zwischenzustände melancholischer Stimmung, in denen sich alles „in Querstellung entzieht".

Verblüfft macht auf einmal etwas anderes, nämlich die Frage, wie es eigentlich gelingt, dieses Zwei-Weltliche zu ertragen. Der Umgang mit den Bildern führt zu der nicht zu klärenden Frage, wie es doch gelingt, von der geballt erfahreren 'Ur-Dramatik' banaler Gegebenheiten in das 'Erträgliche des Alltags' überzuwechseln. „Wie kommt der von da nach da? Das macht mir Angst. Den Weg dazwischen finde ich nicht." Das Entwicklungsding einer Stellungs-Ambivalenz dreht sich weiter, indem es wieder auf den Ausgangsverdacht zurückkommt. „Eines von beidem muß doch Theater sein, ich weiß nur nicht was." Nicht-Vermittelbares rückt ins Zentrum; die läppische Bürgerlichkeit des Gesellschaftsmenschen mit seinem tragisch-tiefsinnigen Griff nach den Sternen. Er verrenkt sich immer wieder mit diesem Griff, aber da er sie nicht erreicht, begnügt er sich letzten Endes damit, „elektrisch Licht anzuschalten. Das kommt mir vor wie Front-Stadt-Theater".

Rückblick

Wie steht es nun mit VERKADES Behauptung, der Umgang mit BECKMANNS Bildern bringe in Erfahrung, daß sich das 'Heroisch-Vulgäre' gegen das 'Feinsinnig-Verdeckende' zu Recht behaupte? Irgendetwas ist an dieser Feststellung dran, aber wenn man mit psychologischer Methode den Umgang mit BECKMANNS Bildern analysiert, stellt sich doch noch anderes heraus. Wie bei einem Behandlungsprozeß kann nur die Analyse des Umgangs, wie sie in einer gewissen Spielbreite tatsächlich der Fall ist, erste Hypothesen überprüfen. VERKADE kommt so weit, wie man bei einer Behandlung etwa im Erstgespräch kommt. Jedoch erst wenn man dem Entwicklungsgang folgt, merkt man, welche Abschweifungen und welche Abwandlungen – bis ins Sich-Verlieren in unbewältigte Einzelheiten – dazu führen, daß ein Entwicklungsding kenntlich wird, das die Umgangserfahrungen mit BECKMANNS Kunst trägt.

Die Stellungs-Ambivalenz mit ihrer Einheit von Härte und Wirbel geht über die Typisierung 'vulgär-feinsinnig' hinaus. Vor allem aber ist es die Stellungs-Ambivalenz selbst, die im Zentrum des ganzen Umgangs mit BECKMANNS Bildern steht. Die Gestalt der Bilder ruft, so fest sie auch erscheint, immer eine Drehung des gemeinsamen Werkes in zwei Richtungen auf – als kämpften zwei Figurationen seelischer Entschiedenheit um ihren Platz im Ganzen.

Dr. Linde Salber
Pädagogisches Seminar der Universität Köln
Albertus-Magnus-Platz 2, D-5000 Köln 41

Arbeitsschwerpunkte: Geschichte der Pädagogischen Psychologie, Literatur und Psychologie, Entwicklung und Erziehung, Psychologische Intensivberatung

Veröffentlichungen: 'Unterrichts-Diagnose und Unterrichts-Behandlung', 'Piagets Psychologie der Intelligenz', 'Psychologie und Erziehung', 'Lektüre als Lösungsform seelischer Probleme' u.a.