

## Zur Psychästhetik der Collage

Wolfram Domke

### Die Bunte Pfanne oder: Was wird aus den Resten?

Zur gern gepflegten Trübung des Verhältnisses von Alltag und Wissenschaft trägt unter anderem der gegenseitig erhobene Vorwurf bei, man beschäftige sich nicht mit den wirklich wesentlichen Fragen. Zuweilen kommt es aber doch vor, daß Alltag und Wissenschaft ein und dieselbe Frage – sogar in fast gleichlautender Formulierung – für wesentlich erachten, und davon soll nachfolgend die Rede sein. In einem alten Begleitheft für AEG-Kühlschränke findet sich unter der erstaunlich morphologischen Überschrift ›Was wird aus den Resten?‹ eine Beschreibung gravierender Alltagsprobleme und deren pfiffiger Lösung etwa in folgender Art: »*Sie haben* in der Fleischschale verschiedene Fleischreste – beispielsweise von einem Lendchen, bei dem Sie das ganze dünne Ende abgeschnitten hatten. In der Gemüseschale sind noch Tomaten, die dringend verbraucht werden müssen, dazu Erbsen und Pellkartoffeln. *Das ergibt* eine bunte Pfanne. In der Pfanne Fett erhitzen, goldkrustige Bratkartoffeln backen, die Erbsen darüberstreuen, beides an den Pfannrand schieben. Fett nachgeben und das in Streifen geschnittene Fleisch rundum ganz kurz anbraten. Die in Viertel geschnittenen Tomaten müssen nur heiß werden. Wer könnte da vom ›letzten Rest‹ sprechen?«

Die Beantwortung dieser Frage ist sicher eine Geschmackssache, aber wenden wir uns dem in ihr unverkennbar anklingenden Stolz über eine gelungen scheinende ›Resteverwertung‹ zu. Er gründet

sich offenbar auf das Verwandlungskunststück, aus übriggebliebenen, vom Verderben bedrohten Teilen alter Menüganzen eine neue, vergleichsweise appetitliche Ganzheit machen zu können. Die Bezeichnung ›Bunte Pfanne‹ mag sich etwas hausbacken ausnehmen, doch hat sie in dem Sinne etwas psychologisch Treffendes, als sie den hier bestimmenden Übergang von einer disparat gewordenen Vielfalt zu einer in sich zusammenhängenden Einheit erkennbar werden läßt. Die Behauptung ist nun, daß Übergänge solcher Struktur nicht durch ein beliebiges Ineinandermengen oder rein willkürliches Zusammenrühren zufällig vorhandener Ingredienzen, sondern durch ein eigengesetzliches, psychästhetisches Gestaltungsprinzip – die Collage – ins Werk gesetzt werden. Bezogen auf die besagte ›Bunte Pfanne‹ erscheint diese Behauptung zugegebenermaßen etwas gewagt und wird sich hier auch nicht beweisen lassen, aber in Hinblick auf die Bilder von K. Schwitters und die Kram-schubladen unserer Haushalte – beides Gegenstände empirischer Untersuchungen – ergeben sich doch deutliche Anhaltspunkte für eine solche Beweisführung.

#### ›Das große Ich-Bild‹ oder: Die Fort-Setzung der Reste

Die kunstpsychologische Untersuchung mehrerer Werke von K. Schwitters (›Das große Ichbild [Merzbild 9 B]‹ aus dem Jahre 1919; ›Glasblume‹ [1940]; ›Relief‹ [1923]) brachte zutage, daß diese und vermutlich auch andere Collagen ungeachtet ihrer besonderen Ausprägung im Einzelfall eine sehr ähnliche Wirkungsstruktur aufweisen: nämlich eine markante Hin-und-Her-Bewegung zwischen dem Bildganzen und den Bildteilen. Schon in der ersten Konfrontation mit der Collage – ›Das große Ich-Bild‹ eignet sich hier sehr gut als Prototyp zur Veranschaulichung der allgemeinen Wirkungsgestalt – hat man das gemischte Gefühl, trotz vieler, klar erkennbarer Einzelheiten ein im Ganzen undefinierbares Werk vor sich zu haben. Bestimmte Detailidentifizierungen (›Kreis mit Zeiger‹) führen zu (vor-)schnellen Mutmaßungen über den ›Sinn‹ des Ganzen (›Uhr-Herz-Werk‹), doch der hoffnungsvolle Vereinheitlichungsversuch findet auf der Suche nach weiteren bestätigenden Hinweisen nun plötzlich überall Anhaltspunkte (wie etwa Ausschnitte von ›alten Schriftstücken‹) für andere Vereinheitlichungsmöglichkeiten (z.B. ›verstaubte Amtsstube‹). Auch diese Deutung erweist



sich als wenig haltbar, denn nun springen verstärkt »ekelige Schmutzdelecken« ins Auge, die darauf aufmerksam machen, wieviel Zerfranstes, Zerstückeltes und Zermanschtes, wieviel Ausgelaugtes, Vermodertes und Vergammeltes das eigentlich doch auch für schön gehaltene Bild beinhaltet. So wird der »Müllhaufen« zu einem neuen generalisierenden Bestimmungsanlauf, der aber schon leise ahnt, daß auch er die Sache nicht endgültig trifft. Und tatsächlich: Für einen Müllhaufen sei das Ganze zu »schnittig« komponiert, zu »geometrisch« strukturiert, zu »ästhetisch« angeordnet. Also viel-

leicht eine »Landschaft«? Nein, das ist dem bisher abgelaufenen Erlebensprozeß nun wieder zu »schönfärberisch«, zu »flach« und auch zu wenig selbstbezüglich.

Die nicht zu beruhigende Irritation im unentwegten Ausschauhalten nach Passendem und im ständigen Finden von Unpassendem bekommt langsam etwas Verzweifertes. Hilfesuchender Blick auf den Bildtitel, der bisher noch nicht gelesen wurde: »Das große Ich-Bild!«. Das ist ein willkommenes Sinnangebot und führt auch bald zu der erleichternden Entdeckung eines »Kopfes zwischen herabhängenden Schultern«. Schwer greifbare »depressive« und »melancholische« Anmutungen beim Entdecken immer neuer, alter Reste finden nun einen Formanhalt in Richtung auf ein »gebeuteltes Ich«: Das »arme Ich« müsse durch so viele Strahlenschnittpunkte hindurch, habe was Durchkreuztes, vielfach Überlagertes, sei wie erstarrt, aber ohne den dicken Rahmen fiele vielleicht alles raus. Ein beängstigender Vergleich mit dem Leben drängt sich auf: Auch da sei es manchmal so, daß sich kein Anfang und kein Ende ausmachen lasse, daß zuweilen die Panik aufblitze, alles habe keinen Sinn. Man klammert sich an eine »imaginäre Mitte«, wo das »Herz aller Dinge« schlage. Aber das scheint schon zu sehr ins »Metaphysische« abzuheben, schließlich habe man es hier doch mit ganz gewöhnlichen Schnipseln von Zeitungen, Rechnungen, Frachtbriefen und Koffierzetteln zu tun.

Und wieder beginnt das Ganze sich zu drehen: diesmal ins Flache und Platte. Ein Bild ohne Anspruch auf irgendwelche Tiefe – will man sagen, doch bei näherer Betrachtung der Oberfläche erweist sich alles als irgendwie »davor, dazwischen, darin, dahinter«. Und immer wieder zurück zur blauen Zickzacklinie rechts unter der Uhr, die rätselhafterweise zu einer »Lieblingsstelle« wird: In ihr findet das sprunghaft-nervöse Bildgeschehen eine treffende und seltsam beruhigende Symbolisierung seiner Bewegungsstruktur. In der unscheinbaren Zickzacklinie scheint das Wesentliche der Collage drin zu sein, aber sie ist offenbar schon zu abstrakt, als daß sie zu der dringend gesuchten, aussagbaren Quintessenz des Bildes verhelfen könnte.

Man will nicht mehr hingucken, aber so einfach will »es« nicht aufhören: Zu viele »Schnipselgeschichten im Kopf«, zu viele »Schichten im Ich«, »keine klaren Verhältnisse«. Nun aber Schluß. ... Endlich draußen: Sonne und – so hofft man zuversichtlich – der

Dom stünde bestimmt noch vor dem Rhein. Endresümee: »Gut, daß man nicht in einer Collage radfahren muß!«.

Diese erleichterte Schlußbemerkung macht wohl deutlich, daß es in erster Linie der Mechanismus des Verrückens ist, der den Wirkungsraum der Kunst-Collage auf faszinierende und strapaziöse Weise beherrscht: Banale Materialreste werden aus vertrauten Alltagszusammenhängen fortgesetzt und setzen sich in neuen, gegenständlich zentrierten Erlebenszusammenhängen fort. Dieses doppeldeutige Fort-Setzen ist die psychästhetische Grundlage für die Kunst des Verrückens in Collagen: Geheimnisvolle Fragmente untergegangener Sinnbilder eignen sich überraschenderweise als Keime für die Entfaltung anderer Sinngestalten; in einer schnittigen Zickzackbewegung zwischen dem Ganzen und seinen Teilen destruiert und konstruiert sich seelischer Zusammenhang. Die Wirkungsstruktur der Collage, also die Fortsetzung von etwas in anderem, wird somit zum psychologischen Lehrstück für das Wesen seelischer Zusammenhangsbildung: Sie ist kein unanschauliches geistiges Band, sondern untrennbar verwoben mit materialer Gegenständlichkeit und deren Qualitäten; sie ist nichts Ein-für-allemal-Festgelegtes, sondern eine reversible Bedeutungsproduktion im Übergang von vergehenden und werdenden Wahrheiten; sie ist keine logische oder lineare Verknüpfung von desolaten Elementen, sondern ein sprunghaft-nervöser Ästhetisierungsprozeß von Wirklichkeit.

Auf der Bildebene der Collage wird auch in besonderer Weise anschaulich, was »MERZ« in der Kunst und »Überdetermination« in der Psychologie heißt: Es ist die Überlagerung und Überkreuzung von verschiedenen, sich auf- und abwertenden Realitätsfigurationen. Reste sind gewissermaßen Figurationsschnittstellen, von denen aus die Zusammenhangsentwicklung in verschiedene Richtungen gehen kann: hin zu den gewohnten und geliebten Ansichten der Dinge, in die unscheinbaren und verheißungsvollen Wege der Nebenbedeutungen oder auch in Richtung auf vehement bekämpfte Gegensinne. Zwischen diesen, sich gegenseitig beschneidenden und einander ergänzenden Strukturierungsmöglichkeiten von Gestaltverwandlung schimmert aber immer jener rote Faden durch, der die ganzheitliche Verbundenheit von allem mit allem mit »sinnlicher« Gewißheit verspüren läßt, sich einem direktem Verfügbarmachen jedoch weitgehend entzieht.

In Alltag und Wissenschaft gleichermaßen geläufige Einheiten wie ›das Ich‹ identifizieren und personalisieren den erlebten roten Faden, versuchen ihn dadurch greifbarer zu machen, doch die bildende Kunst weist uns eindringlich darauf hin, wie uneinheitlich man sich diese Einheit tatsächlich vorzustellen hat: Ihre ›verrückt geordnete‹ Binnenstruktur scheint uns nachdrücklich davor zu warnen, ausgerechnet im ›Ich‹ die Lieblingsfiktion vom aufgeräumten Seelischen ansiedeln zu wollen. Uhrwerk, Herzstück, Amtsstube, Müllhalde, Landschaft, gesenktes Haupt – für sich gesehen sind das alles mehr oder minder geläufige Seelenmetaphern. Aber als Metamorphosenreihe betrachtet, bieten sie doch eine ungewohnt alltagsnahe Explikationen dessen, was wir uns im Abstrakthalten eines ›Großbildes‹ vom ›Ich‹ immer gerne verschweigen: Nämlich, daß wir uns auch ohne Kunstwerke in seelisch-materialen Wirklichkeitscollagen bewegen, und also auch darin radfahren müssen.

#### **Die Kramschublade oder:**

#### **Das Auf-Heben der Alltagsreste**

Aus kunstgeschichtlicher Sicht ist es noch immer umstritten, ob die Collagetechnik von Picasso, Braque oder sogar von noch früheren Malern ›erfunden‹ worden ist. Die Frage ist für den hier gewählten kunstpsychologischen Ansatz nicht so sehr von Belang, da er das Verdienst der Kunst weniger im Erfinden als vielmehr im Auffinden und Beschauarmachen verborgen wirksamer Bildstrukturen der Wirklichkeitsbehandlung sieht. Das hat etwas mit dem Beleben-Können jener Psychästhetik zu tun, von der hier angenommen wird, sie sei so etwas wie eine gemeinsame Grundsprache von Kunst und Seelischem. Aus ihrem überreichen ›Bildfundus‹ können beide für ihre jeweiligen Formenbildungen schöpfen: Sei es eben für die Produktion von Kunstwerken im engeren Sinne oder sei es etwa für die allnächtliche Produktion von Träumen. Gerade der Traum ist ja – spätestens seit Freuds Analyse – ein gewichtiger Hinweis darauf, daß die seelische Collagetechnik mit Sicherheit älter ist als die von der Kunstgeschichte genannten Daten. Das Beispiel des Traumes vor Augen, erschien es nun reizvoll, einmal gezielt danach Ausschau zu halten, wo sich in unseren gelebten Alltagsformen zwar ohne Kunstabsicht, aber doch mit einer gewissen Kunstfertigkeit collageähnlich Strukturen bilden. Dieser suchende Blick fand er-

staunlich viele ›collageverdächtige‹ Gebilde, etwa das ›channel-hopping‹ beim Fernsehen, das morgentliche Zeitungslesen, den Einkaufsbummel und Flohmarktbesuch, den Mülleimer, Speicher, Keller, ein Kinderzimmer... Mit zunehmend ästhetisiertem Blick schienen auf einmal auch eine normale Wohnungseinrichtung, eine völlig beliebige Stundenwelt oder gar ein ganzer Tageslauf in Frage zu kommen. In die engere Wahl kamen dann die Damenhandtasche und Kramschublade, weil sie einen gut überschaubaren Untersuchungsgegenstand abzugeben versprachen. Das war der erste Irrtum. Die Kramschublade erhielt schließlich den Vorzug, weil sie für die durchzuführenden Erlebensbeschreibungen und Tiefeninterviews weniger kompromittierend und damit leichter zugänglich erschien. Das war der zweite Irrtum.

Beide Irrtümer wurden schnell offenbar, als sich nämlich zeigte, daß die meisten Probanden erstaunliche Hemmungen hatten, die eigene Kramschublade vor einem Fremden und – was noch erstaunlicher ist – auch vor sich selbst auszubreiten. Als man es nach

mehreren Anläufen aus einer gewissen Neugierde heraus dann doch wagt, stellt sich zunächst ein großes Befremden und auch Erschrecken über das »unsinnige Sammelsurium« und »völlige Chaos« ein, dessen man da angesichtigt wird. Da man sich auf den »ganzen Kram« keinen Reim machen kann, außer daß es sich um »alte Reste« handelt, entwickeln alle Probanden von sich aus, also ohne irgendwelche Versuchsanleitungen, folgende Vorgehensweise: Zuerst wühlen sie noch etwas ratlos herum und dann beginnen sie mit zunehmender Entdeckungsfreude, Teil für Teil aufzuheben und näher



anzusehen: Es finden sich rostige oder stumpf gewordene Metall Dosen, Scheren, Taschenmesser, ausgediente Federhalter, Rasierapparate und Taschenrechner, vergilbte Fotos, Briefe, Eintrittskarten, Geschenkkärtchen und Zeitungsausschnitte, vertrocknete Blumen samen, Tintengläschen und Tabakwaren, zerschlissene Schnürsenkel, Samtschleifen und Uhrarmbänder, verklebte Bonbons, Schokoladenosterhasen und Uhu-Tuben, abgegriffene Kinderspielkarten, Jugendherbergsausweise und Notizbücher, aus der Mode gekommene Broschen, Ringe und Sonnenbrillen, Schlüssel ohne Schloß und Schlösser ohne Schlüssel, Reißbrettstifte, Büroklammern, Tabletten, Schrauben, Geldmünzen, Briefmarken, Gummiringe, Pinsel, Knöpfe, Flaschenöffner, Sicherheitsnadeln, Feuerzeuge, Dominosteine, Streichhölzer und vieles andere mehr.

Und jedes aufgehobene Teil beginnt, ob man will oder nicht, seine eigene Geschichte zu erzählen. Es sind längst vergessene ›alte Geschichten‹, die da mit erstaunlicher und schon fast beunruhigender Leichtigkeit hochkommen und wachwerden. Sehnsüchtige und wehmütige Erinnerungen an harmlose Kinderspiele, karge Studenzenzeiten, mißglückte Ski-Lernversuche, bewegte Liebschaften, trübsinnige Berufstätigkeiten, schlimme Schulerlebnisse, tolle Konzertbesuche, verkorkste Urlaube, turbulente Wohngemeinschaften, verfehlte Geschenkideen stellen sich ein, drängen sich auf und bekommen zusehends etwas Peinliches, Gereiztes, Bedrückendes. So tief wollte man in das Vergangene nun auch wieder nicht hineingeraten. Das in der Hand gehaltene Teil wird schnell weggelegt und ein anderes genommen, aber das »traurige Spiel« beginnt von vorn: Was man auch aufhebt, es kommen lauter »olle Kamellen« zum Vorschein, von denen man nicht versteht, warum sie so lange aufbewahrt wurden. Alte Rechnungen zum Beispiel, längst beglichen, warum sind sie noch da? Vielleicht doch noch offen, aber in welcher Hinsicht? Zwischendurch auch Hinterlassenschaften »verstorbenen Verwandter«, die scheinbar doch nicht so ganz tot sind.

›Tod und Vergänglichkeit‹ werden überhaupt immer mehr zum ungeliebten Thema, und man fragt sich, welche Geister hier geweckt worden seien. Man habe doch nur eine Schublade beschreiben wollen und nun sei man unversehens auf einem »Friedhof« gelandet, müsse ständig an irgendwelchen »Gräbern« vorbeispazieren. Am liebsten würde man die Schublade zurückschieben, wieder Ruhe haben und sich »dem Leben« zuwenden. Da fällt eine alte



Kamerarechnung in die Hand und beschert eine »Erinnerungsdelikatesse«: In diesen Fotoapparat lächelte einst die erste, große Liebe! Das Herz schlägt jetzt noch schneller, dabei sei die Sache längst aus und vorbei. Oder doch nicht? Auch diese Geschichte wird »zu heiß«, wie überhaupt die ganze Beschreibungsunternehmung schon fast den Charakter einer »Selbstanamnese« gewonnen habe, ohne daß eine greifbare Einsicht in den an allen Ecken aufblitzenden Sinn des »Kramlabyrinthes« herausgekommen sei. Anwendungen, den »ganzen Müll« einfach wegzuworfen, kommen auf und werden in Hinblick auf ein späteres »Ausmisten« schnell wieder verworfen. Sichtlich erleichtert schiebt man das »unheimliche Potpourri« an seinen Platz zurück.

Die Berechtigung, eine Kramschublade als »Alltagscollage« zu bezeichnen, läßt sich von zwei Seiten her verdeutlichen. Einmal zeigt sich eine auffällige Analogie zur Wirkungsstruktur der Kunst-Collage, da auch hier jenes typische Hin-und-Her zwischen dem stumm bleibenden Ganzen und seinen überaus erzählfreudigen Teilen zu beobachten ist. Wieder vollzieht sich diese eigentümlich verrückende Materialbewegung, doch diesmal nicht in Sprüngen und harten Schnitten, sondern in einem eher weichen Hindurchhängeln. Eine Probandin folgte bei der beschreibenden Zergliederung ihrer Kramschublade einer »endlos« scheinenden lila Schleife, worin sich die Suche nach dem »roten Faden« im Labyrinth der Reminiszenzen gegenständlich und tätig veranschaulichen ließ. Das Vorgehen erinnert – und das wäre die zweite, eben angesprochene Analogie – stark an die psychoanalytische Technik der Traumdeutung, wo die Rekonstruktion der ganzen Bedeutungscollage ja auch nur über Einfälle zu den einzelnen Traumteilen bewerkstelligt wird.

Insgesamt läßt sich auch bei der Kramschublade eine Fort-Setzung der Reste erkennen, wobei hier eine spezifische Abwandlung dieses psychästhetischen Prinzips in Richtung auf ein ambivalentes Auf-Heben der Reste deutlich wird: Die Kramschublade schafft störend gewordene Mahnmale seelischer Vorgeschichte erst einmal aus den Augen und damit auch aus dem »Sinn«; zugleich bietet sie einen vorläufigen Aufbewahrungsort für materialisierte Lebensansprüche alter Bedeutungszusammenhänge. Auf diese Weise wird die Kramschublade zu einer sonderbaren »Ästhetisierungskiste« und zu einem gegenständlichen Gedächtnis des Alltages. Die darin »leben-dig-begrabenen« banalen Lebensreste erweisen sich – ähnlich wie

die Tagesreste im Traum – einerseits als abgründig, weil sie offenbar als Übergangsstellen ins Unbewußte genutzt werden. Andererseits besitzen sie einen fast schon beängstigenden Auftrieb, der dann auch verständlich macht, warum wir das ›große Ich-Bild‹, das unsere Kramschubladen prinzipiell auch zu bieten haben, lieber unter Verschuß halten. Demgegenüber stellt die Kunst die uneinheitliche Einheit des Seelischen eigens heraus und macht sie offen beschaubar. Dadurch sind die Collagen der Kunst – bei aller sonstigen Strukturverwandtschaft – eben doch ›merz und anders‹ als unsere Alltagscollagen.

### **Literatur**

- Bachelard, G. (1960): Poetik des Raumes. München  
Domke, W. (1982): Über das richtige und falsche Seligwerden in der Kunst. Ein Problem für Gebildete. Zwischenschritte (1)1 (58-64)  
– (1992): Lesarten von Wirklichkeit. Zwischenschritte (11)2 (26-40)  
Elderfield, J. (1987): Kurt Schwitters. Düsseldorf  
Heubach, F.W. (1987): Das bedingte Leben. München  
Salber, W. (1977): Kunst-Psychologie-Behandlung. Bonn  
Wescher, H. (1980): Die Geschichte der Collage. Köln

### **Verzeichnis der Abbildungen**

- S. 221: Kurt Schwitters (1919): Das große Ichbild (Merzbild 9 B).  
Collage, bemalt, 96,8x70  
S. 224-25: Claudia Heesen (1992): bei tausend kleinen merzen.  
Fotografie einer Kramschublade