

Wilhelm Salber

BILD, LEBEN UND WERK

Psychologische Wege zur Kunst



Nach der Analyse des Umgangs mit einem Museum (vgl. ZWISCHENSCHRITTE 1/1988) werden hier zwei andere psychologische Formen des Zugangs zur Kunst dargestellt: die Analyse eines Gemäldes von CARAVAGGIO und der Versuch, die Wirkungseinheit der Lebens- und Werkgeschichte von J.M.W. TURNER zu charakterisieren. In beiden Fällen geht es darum, die Morpho-Logie herauszuheben, nach der sich seelische Produktionsprozesse 'strukturieren'.

* Werner Spies zum 60.

Das heißt, wir gehen davon aus, daß die Behandlung von Wirklichkeit mit Produktions-Anlagen zu tun hat, die unruhig, im Übergang, gegenläufig, auf Verwandlung gerichtet sind – und die darauf drängen, (psychästhetische) Bilder zu entwickeln, die das Ganze modellieren und ausformen.

Diesen Transfigurationen folgt unsere Methode – mit dem Ziel, die Ergänzungen, Abwandlungen, Kreise, Gefüge, Polaritäten aufzudecken, aus denen sich die 'besondere' Morphologie von Werken rekonstruieren läßt.

Katharina – Die Quadratur des Kreises

1.) Die 'Katharina' hat mich schon beschäftigt, als ich an der Kunstpsychologie schrieb – wegen ihrer seltsam gebrochenen Kurven und Linien, Dreiecke und Kreise. Aber die drei Abbildungen, die ich in Büchern fand, hatten jeweils andere Färbungen; sie machten einen ganz verschiedenen Eindruck. Bei der Ausstellung der Thyssen-Sammlung in London war jetzt das Original zu sehen.

Der Prospekt schreibt es Caravaggio zu: „Der Architekturraum (der Royal Academy) beherrscht Caravaggios 'Hl. Katharina von Alexandria' (Nr. 10). Ein Werk des Übergangs, das dicht den großen Bildern vorausgeht, hauptsächlich den Altargemälden mit ihrer mächtigen Kombination von intensivem Realismus und dramatischer Verwendung von Licht und Schatten ...“

Einige Kunsthistoriker sind anderer Meinung – das sei kein Caravaggio. Ihnen schließt sich H. WAGNER in seiner Caravaggio-Monographie an: „Das Verhältnis der Heiligen zu ihren Attributen ist unrhythmisch, das Rad nimmt zuviel Platz ein, der Degen ist zu lang. Waffe, Palme und Radachse durchmessen Fläche und Raum ohne Spannung. Die Falten des violetten Kleides sind unpräzise, unklar und weniger stofflich empfunden als bei Caravaggio, der die Falten und Bausche stets vom Volumen her versteht, während sie hier lediglich durch einzelne helle oder dunkle Pinselstriche angedeutet sind. Ein Gleiches ließe sich vom Körper der Katharina sagen, der im Gewand ertrinkt und unfassbar bleibt. Caravaggios malerische Handschrift ist in der Frühzeit weniger pastos als das Weiß der zurückgeschobenen Ärmel. Die Haltung der Heiligen ist ganz nur Pose, bedingt durch die Bezugnahme auf den Betrachter. Ihr Verhältnis zu den Attributen ist zufällig. Das Modell scheint

zwar bei Caravaggio immer durch, ist aber nie in selbem Maß porträthaft gesehen wie die Katharina. Ihre Gesichtszüge sind nicht un schön, aber indifferent und spannungsarm. Das Motiv vermag das Bildformat nicht zu füllen. Die kostbaren Stoffe sind dem Maler wichtiger als die Erfassung der menschlichen Gestalt und ihr Verhalten dem auferlegten Geschick gegenüber.“ (227ff.)

2.) Ziemlich begierig, das Gemälde endlich mit eigenen Augen zu sehen, mußte ich durch ein überhitztes Gedränge von Besuchern hindurch. Doch vor der 'Katharina' war Platz, fast ein wenig Kühle; niemand schubste mich beim Beschreiben und Skizzieren.

Zuerst fiel mir das Porträt – Kopf und Oberkörper – einer Frau auf, das sich über einer großen Fläche, einer flach geneigten Stoff-Fülle heraushob. In einer Spannung dazu stand das gebrochene Rad; es schien sich in schrägen Kurven und Parallelen fortzusetzen und schließlich in einem (zirkelhaften) Dreieck umzuformen (darauf war ich schon bei der Betrachtung der Abbildungen gestoßen).

Dann kam mehr und mehr ein neuer, ein dritter Brennpunkt ins Spiel: ein verhülltes, gleichsam verpacktes Gebilde, aus dem ein Stachel herausragte – in der Mitte des Rades; Katharina stützt ihren Arm darauf.

Es war etwas Erregendes zwischen dem (wen?) anblickenden, abwartenden Frauengesicht, dem gebrochenen Rad und dem Verpackten mit dem Dorn. Seltsam ruhig demgegenüber die Wirkung der breitfallenden Stoff-Fläche und das geometrische Gerüst, das sich durch das Ganze hindurchzieht, gleichsam ausstellt.

3.) Das Verhüllte und Verpackte erinnert an die 'Verpackungen' in der modernen Kunst: Ist da ein Rad verpackt, ein ganzes (kleines)



Rad, das dem zerbrochenen entspricht? Zugleich scheint die Verpackung etwas zu enthüllen; sie hat offene Falten, und das hängt mit dem eisernen Dorn zusammen. Dieser Kern oder Keim ist etwas Geheimnisvolles.

Der Oberkörper des Modells – die Frau sitzt 'Modell' – neigt sich dem zu. Der Schoß der Frau ist ein längliches und flächiges Dunkel neben dem Verhüllten (ebenmäßige Breite der Gestalt). Die Speichen des Rades wirken wie eine Vergrößerung, wie eine Ausbreitung, als spreizten sie das Verpackte. Sie brechen es aber auch. Auch die Arme der Frau tun etwas Ähnliches.

Das große Rad und seine Speichen wirken wie ein Getriebe in das ganze Bild hinein; aber dabei wechselt die Richtung der Durchgliederung. Den Dreiecken der Radspeichen entsprechen die Arme – doch sie gehen ins Parallele, als ginge es auf ein Geviert zu. Das wiederum hilft, die Radnabe, den Dorn, die rechte Ecke der Stoff-Fläche wie einen rechteckigen Block herauszurücken. So entspricht dem engeren Umkreis des Geheimnisses eine Verrückung in ausdrucksvolle Geometrie; das läuft sich irgendwie entgegen.

Die Bewegung des Bildes wird noch deutlicher an den Verrückungen in Dreiecke. Das eine Dreieck gewinnt seine Kontur durch den lässig gehaltenen Degen, die Ruten am Boden und die Verhüllungsbahn, die in Richtung auf den Oberarm und die Haare geht. Das andere Dreieck ist durch den Degen, den oberen Kissenrand, den unteren Radbogen und zwei, eine Strecke bildende Speichen charakterisiert. Die Dreiecke bleiben in Bewegung, als schwankten sie, und zugleich wird dabei ein Bogen umschrieben. Mit einem Mal hat man den Eindruck, das Rad sei so zerbrochen, daß es sich in Parallelen, Dreiecke, in Eckiges umbilden läßt – durch das ganze Bild hindurch.



Dabei bildet sich, fast in der Mitte, eine Art Scharnier aus: Als könnte die Seite mit dem großen Rad und dem verhüllten Rad, am dunklen Streifen entlang, der vom Kopf über den Schoß zum Boden reicht, geklappt werden, so wie zwei Seiten eines Körpers gebrochen und aufeinandergeklappt werden können; oder wie ein Zelt dreieckig zusammengelegt wird. Das erinnert an das Folterinstrument der 'eisernen Jungfrau' – eine Sache mit zwei Seiten, die ineinanderdringen.

4.) Ineinander- und Auseinander-Drehen werden zu Anhaltspunkten, als werde ein Rad – ein Kreis – langsam in ein Quadrat umgebildet. Zwischendurch hatte ich den Eindruck, das Rad werde auf einen Betonblock – wie bei VOSTELL – geklappt oder gepreßt, und die Stoffmenge sei eine Verhüllung dafür; dem Block sei der Oberkörper der Frau wie ein geneigtes Dreieck aufgesetzt. Das Geviert zwischen den Händen und die 'ebenmäßige Breite' des dunklen Schoßes wirkt als Zwischenstück zwischen Block und Rad.

An der Hl. Katharina wird die Quadratur des Kreises ins Bild gesetzt – in einer schwingenden, ausschweifenden, anamorphotischen Bewegung, als werde das Rad in eine Schräge genommen und Schritt um Schritt auf Eckiges hin entfaltet.

Der Prozeß, in den das Bild einbezieht, wird immer dichter; er rotiert zugleich schneller – je mehr packende Verdichtung, um so mehr auch Verrückung und Ausdehnung. Dabei schien das Bild zunächst glatt und klar; doch schon das gebrochene Rad machte betroffen. Immerhin ist Katharina eine heilige Märtyrin: Eine Königstochter, die ein Kaiser mit Gewalt zwingen wollte, der sie durch Rädern zu zerstören suchte, und der sie, als das Rad durch himmlische Einwirkung zerbrochen war, durch das Schwert töten ließ.

Der Übergang der Quadratur durchgliedert



diese Katharina vor ihrem Martyrium: Die Dreiecke bewegen sich von den Speichen und Achsen des Rades aus 'in' die Frau hinein; die Bögen des Rades konturieren ihr Gesicht, ihren Hals, ihre Brust, ihre Kleidung. In solchen Brechungen und Analogien, in der Wanderung seiner Zergliederung und Umbildung, kennzeichnet der Übergang von Kreis und Quadrat 'diese' Frau, die einem gewaltsamen Prozeß unterworfen wird, gegen den sie sich nicht wehren kann und nicht wehren will. Sie weiß davon und weiß doch nicht viel von dem Ganzen. Ihr Kopf neigt sich wie ein kleines 'Persönchen' über ein ungeheures und faszinierendes Räderwerk, als ahne sie, was bevorsteht, noch im Werden ist, noch nicht zu Ende gebracht wurde.

Damit tritt ein (psychästhetisches) Bild zutage: Die Bewegung eines Rades geht in dem geneigten Körper einer Frau – und ihrer Umkleidung – weiter; es bricht ihn auf und wandelt sich dabei. In der Quadratur des Kreises drehen sich das Anziehende der Frau und die Gewaltigkeit des Rades ineinander. Dabei wirkt die Bewegung (Quadratur) zugleich wie eine Art Scharnier, die Passendes und Unpassendes zueinander zwingt.

Auch das geheimnisvoll Verhüllte gerät in den Prozeß der Verrückung und Verdichtung. Die Quadratur der Frau erfährt hier eine besondere Wendung. Der Dorn der Gewalt, der aus dem Verhüllten herausragt, drängt sich wie ein Phallus gegen den dunklen Schoß. Das verrückt sich dann wieder, und nun tritt ein anderes Gebilde heraus: Die Falten der Verhüllung umreißen die Konturen eines weiblichen Genitals, aus dem ein Phallus herausragt. Das steht einmal an der 'richtigen Stelle' der Katharina, und das ist andererseits nochmals wie etwas besonders Wichtiges vergrößert, herausgerückt und – genau an der Klapp-Linie des Scharniers – in eine Drehung gebracht.

5.) Was hier heraustritt und was sich weiterbewegt, ist nicht der Prozeß in einem 'Subjekt', dem ein Bild-Objekt entgegensteht – das ist das Bild in Bewegung. Es ist ein Bild, das uns in Verwandlung zieht; wenn man seine Wirkungseinheit vernachlässigt, kann man über 'das' Gemälde nicht viel sagen.

Der Verwandlungscharakter der 'Katharina' tritt schon dadurch heraus, daß es ein wanderndes und gleitendes Bild ist. Indem wir der Bildbewegung folgen, zeigt sich auch, wieso sich ein Bild im psychologischen Sinne von einer Abbildung oder einem Gemälde unterscheidet. Bereits die knappe Beschreibung des Umgangs mit der Katharina – vom ersten Eindruck an – macht darauf aufmerksam, wie bei einem psychästhetischen Bild eine Gestalt am Werk ist, die durch alle Einzelheiten hindurchgeht. Ihre Beschaffenheit und ihre Bedeutung hält das Rad, die Frau, den Stoff, die Attribute 'in sich' zusammen. Es ist dieses psychästhetische Bild, das in der Bewegung zutage tritt – das interessiert uns.

Wir würden seine Gestalt verkennen, wenn wir aufzählten, daß auf dem Bild eine Frau, ein Rad, ein Degen, Stoff, ein Kissen, eine Rute zu sehen ist; selbst wenn wir auf Vordergrund, Mittelfeld, Hintergrund oder auf einige Formen des Umrisses und der Binnengliederung hinweisen. Der Prozeß, in den uns das Bild hineinzieht, deckt auf, daß sich im Anschaulichen ein anderes und 'dichteres' Bild organisiert (Doppelheit). Seine bindende und bewegende Gestalt entwickelt sich 'zwischen' den Drehpunkten, die bei der Beschreibung sichtbar wurden.

Das psychästhetische Bild, auf das es ankommt, lebt in der Bewegung, die sich ausbreitet und zentriert, die sich verrückt und verdichtet, und die dabei ihren Zusammenhang findet. Es ist ein Werk in Bewegung, das den Umgang mit dem Gemälde trägt; das Werk findet seine Einheit in dem materialen

Symbol, das uns eines der Probleme der Verwandlungswirklichkeit spürbar macht und dadurch an das 'Urbild' seelischer Formenbildung erinnert.

Im materialen Symbol der Weiblichkeit als Quadratur des Kreises kristallisiert sich der Verwandlungsprozeß, den diese Katharina in Gang bringt. Dabei wird Weiblichkeit weder als biologische Kategorie noch als 'Inneres' bestimmt, sondern als das Zentrum eines Wirkungskreises im Werden, in dem einander widerstrebende und ergänzende Mächte der Wirklichkeit sich darstellen.

6.) Die Frau ist die Quadratur des Kreises – sie ist ein Rätsel und eine werdende Form, so wie es auch die Quadratur des Kreises ist. Die Frau ist das Aufeinanderdringen von Kreis und Quadrat und der Übergang zwischen dem Kreis und der Quadratur.

Das materiale Symbol faßt die Figuration des bewegten Bildes zusammen. Die Figuration ist eine Dreiheit – fast eine Art Dreieck. Die eine Seite der 'Dreiheit' ist eine (gewaltsame) Drehung, die von links nach rechts in das Bild einbricht. Die andere Seite ist die von rechts her daraufzuflutende Neigung der Frau und ihrer Umkleidung. Die 'Unterseite' der Dreiheit läßt das blockhafte Körpervolumen spüren, das durch den Boden, das aufsitzende Rad, Saum und Kissen umgrenzt ist. Im Zentrum dieser Dreiheit stülpt sich etwas Geheimnisvolles, etwas Verhülltes und Sich-Enthüllendes heraus.

Wer etwas von dieser Katharina verstehen will, muß zunächst einmal verspüren, daß die Frau – ihr Werden und ihr Leben – die Quadratur des Kreises ist. Das läßt sich nicht definieren; denn das ist ein Bild und nicht ein Begriff, nicht eine Idee oder ein 'Sinn', der sich völlig vereindeutigen läßt. Schon daß die Bewegung des Bild-Werkes, in die wir hineingezogen werden, nie für sich existieren kann,



sondern untrennbar mit diesem Anschaulichen hier verbunden ist, macht auf das Paradoxe psychästhetischer Bilder aufmerksam. Was wir mit psychologischer Analyse faßbar machen, gibt uns nur 'Tendenzen' und Probleme dieser Figuration in die Hand. Die Analyse kann das anschauliche Bild nicht ersetzen.

7.) Das bewegende Bild zeigt sich in seinen Wirkungen: in dem, was es kraft seiner Bild-Logik zusammenfaßt. Die Analyse trägt dazu bei, diesen Zusammenhang herauszuheben. Dadurch können wir beispielsweise mehr über den Stellenwert des Geheimnisses erfahren, das sich in der Mitte der Bild-Dreiheit ausstülpt. Das Geheimnis hebt sich heraus in der Bildlogik der Polarität: Verpacktes und Unverpacktes, Sich-Öffnendes; das Rad im Geheimnis; der Dorn und die Bekleidung (und dahinter 'Betonblock?'), das Verhüllte und der Oberkörper im Licht, das Umhüllte, das rote Kissen; der Dorn, der Arm, die Speichen und der dunkle Schoß, die Falten. Das bewegt sich in Verrückungen, Verdichtungen und Umkehrungen.

Darüber hinaus wirkt das Geheimnis in einer Bildlogik von Drehungen: Bedrohung und aneignende Erwartung, 'Weibliches' und 'Männliches', Leben und Quadratur des Kreises gehen ineinander über. Die Drehungen ziehen die Polaritäten und die Ganzheit-Glied-Verhältnisse in ihren Wirkungskreis.

8.) Es gehört mit zur Charakterisierung des Bildes der Katharina, daß wir überrascht werden. Wir werden überrascht durch die Geometrie des Bildes, die ausdrucksvoll wird. Wir werden überrascht, daß eine Quadratur des Kreises das Bild (dieser) Frau entwickelt: daß der Prozeß der Formenbildung notwendig 'Inhalte' der Verwandlungswirklichkeit in Bewegung bringt.

Ein Bild ist keine 'Idee'. Es ist eine ausgedehnte,

te, sperrige und widersprüchliche Einheit – es ist eine Bewegung zwischen Figurationen mit verschiedenen Drehpunkten. Es ist eine gelebte Problem-Transfiguration. Der Inhalt eines solchen Bild-Werkes hat mit der explosiblen Unruhe des Seelischen zu tun: mit den Verwandlungsrichtungen, in denen sich Seelisches auszugestalten sucht. In ihrer Dramatik von Anziehung und Bedrohung spüren wir, daß wir am Leben sind.

Die Verwandlungsrichtung der Katharina läßt sich erzählen durch das Märchen vom Aschenputtel – Märchen legen die materialen Symbole von Verwandlungsrichtungen aus. Im Märchen vom Aschenputtel geht es um eine Figuration, die die Metamorphosen einer beunruhigenden und bedrohlichen Erregung umschreibt. Sie kennzeichnet einen Werdeprozeß, ohne den wir nicht zu einer (entschiedenen) Verwandlung kommen können. Die Metamorphosen können sich auf (moralische) Aufteilungen, Verrechnungen und Verkehrungen zubewegen. Aber schließlich muß man doch 'durch etwas hindurch', das in blutige Trennungen und Entschiedenheiten hineinführt. Das Hin und Her der Dramatik, die sich dabei entfaltet, ist ein so faszinierender Lebensinhalt, daß sich eine Neigung ausbilden kann, 'es' ewig vor sich zu haben.

9.) Wir müssen bei einer Bildanalyse ausdrücklich betonen, daß nur durch die Bewegung des Bildes – das (seelische) Werk im Prozeß – die einzelnen 'Dinge' und 'Formen' des Gemäldes qualifiziert werden. Erst dadurch tritt heraus, wie sie in einem (psychästhetischen) Bild zusammenhängen und welche Bedeutung sie entwickeln. Das Gemälde der Hl. Katharina wird erst zu einem Bild, indem es in Entwicklung gerät und weiterwirkt. Hier wird ein Entwicklungs-Ding produziert, in dem Wirklichkeit wie ein Getriebe oder Wirkungszusammenhang beschaubar wird: das sagt uns, was 'im Bild' ist.

Das Bild führt uns nicht in ein geistiges Reich – es hebt vielmehr heraus, was immer schon im Alltag wirksam ist. Durch das Bild erfahren wir so auch, was Gewalt oder Sexualität ist: Es sind ausgedehnte und in sich widersprüchliche Werke; es sind ungeheuerliche, sich drehende und umbildende Figurationen. Keineswegs aber sind es Trieb-Ursachen oder Zwecke oder Lust-Quantitäten. Über Gewalt und Sexualität sagt das Bild der Katharina mehr als viele Lehrbücher.

Wenn wir Psychologie betreiben, müssen wir darauf verzichten, an 'Wesenheiten' zu glauben: Was wir verfolgen können, ist die Geschichte von Wirkungskreisen der Verwandlung. Im Bild der Katharina wird ein Wirkungskreis – symbolisiert durch die erregende Gegensatzeinheit der Frau – ins Werk gesetzt, der seine besonderen Drehungen, Entsprechungen und Gegenläufe mit sich bringt. Er hält in diesen Verhältnissen eine Vielfalt verschiedenartiger Bedingungen zusammen (dazwischen); analog der Gestalt seelischer Prozesse, die sich zwischen verschiedenen Bedingungen als Schließung und Weitergestaltung auftut.

Was das Bild an Verhältnissen und Drehungen aufbrachte, bleibt nun nicht einfach stehen. Es wirkt weiter – über den ersten Umgang mit dem Bild hinaus; es hebt unbeachtete Züge im Verhältnis von Frau und Mann heraus und läßt Sexualität und Gewalt als verwickelten Wirkungszusammenhang verstehen. Das führt immer wieder dazu, daß man das Ganze an Bildern – und auch an diesem Bild der Hl. Katharina – weiterbewegt, dreht, wendet, umbildet. (Ihrerseits greifen auch Traumbildungen Züge des Getriebes auf, etwa um die Bedeutung von Gestaltetem und Ungestaltetem, von Fremdem und Eigenem oder Prozesse des Sich-Entscheidens darstellbar zu machen.)

Das Bild der Hl. Katharina eignet sich beson-





ders gut für fotografische Montagen und Umstellungen; in ihren Ergänzungen und Spiegelungen tritt der Gestalt-Charakter des Bildes zutage. Man merkt daran, daß das Verrückten weitergehen will, daß das Ganze sich auf den Kopf stellen läßt und daß der scheinbar 'leere Raum' eine Herausforderung zu Ergänzung und Weiterbewegung ist. Die Abbildungen sagen hier mehr als viele Worte (siehe S. 56).

Von den Tendenzen, die in Kunst-Werken aufgegriffen werden, treten dabei vor allem die Einheit von Expansion und Realitätsbewegung sowie die Inkarnation in den Vordergrund. Gerade an diesem Bild der Hl. Katharina zeigt sich, daß mit Inkarnation nicht gemeint ist, wir müßten uns mit einer Person auf dem Bild 'identifizieren' können. Die Inkarnation, die ein Bild mit sich bringt, vollzieht sich dadurch, daß das Produktions-Muster der Wirklichkeit, das durch das Getriebe des Werkes belebt wird, die Entwicklung seelischer Prozesse 'in Besitz' nimmt.

Das Bild verlockt zu fotografischen Montagen; doch es verlockt auch schon von Anfang an zu Umzeichnen und Umkonstruieren, als dränge der Schwung der 'Quadratur des Kreises' immer weiter. Dabei begreift man, wieso es die Wirkungsgeschichte des Bildes ist, in der sich zeigt, was das Bild zum Ausdruck bringt: Das alles gehört notwendig zur Charakterisierung dieses besonderen Bildes hinzu. Und das geht auch so weit, daß die Überfrachtung der Karikatur bemüht werden kann, um herauszufinden, was die Gestalt dieses Bildes aushält – welche Verwandlungen hält diese Gestalt noch aus, ohne zu zerfallen?

10.) Diese Bild-Analyse ist eine Analyse, die nach der Methode und Konzept einer morphologischen Psychologie durchgeführt wurde. Da wird mancher vermissen, was er 'eigentlich' von Psychologen erwartet. Paradoxerweise wird er bei einigen Kunsthistorikern mehr von jener Psychologie finden als hier;



denn dort wird gefragt, was der Künstler mit dem Bild 'eigentlich' gewollt habe oder welche 'Idee' ihm vorgeschwebt sei.

Wer so fragt, weiß nicht viel von psychologischer Psychologie, und ich befürchte, auch nicht viel von dem, was sich in einem Bild zeigt. Es ist verkehrter Psychologismus, wenn bei der Analyse des Bildes bemängelt wird, es werde nicht sichtbar, in welcher Weise die Dargestellte den Anblick der Marterinstrumente erlebe oder wie sie sich dazu verhalte; oder man sehe zu sehr das Modell und nicht die ideale Heilige. Offenbar wird da ein 'seelenvoller Ausdruck' als verdienstlicher Beitrag zum Bilder-Machen oder zum 'Sein' der Bilder angesehen – Seelisches wird auf ein 'Inneres' reduziert, das irgendwie zum 'Ausdruck' gelangen müsse.

Bei solchen Psycho-Klischees ist nicht viel von den ganz anderen Kategorien einer Verwandlungswirklichkeit und ihrer Bilder zu erkennen; nichts von den Paradoxien und Werk-Gesetzen, mit denen sich eine psychologische Psychologie beschäftigt. Da wird schon gar nicht versucht, eine Morpho-Logie des Bildes aufzudecken und sie mit der Frau und der Quadratur in Beziehung zu setzen. Doch nur über solche Zwischenschritte kommen wir dem Paradox dieses zugleich ruhigen und erregenden Bildes der Katharina nahe. Seine Kunst liegt darin, daß es ohne Augenverdrehen und Getümmel in dieser Frau ein Urbild seelischer Verwandlungswirklichkeit sichtbar macht. Daher halte ich das Bild auch für ein Werk Caravaggios.

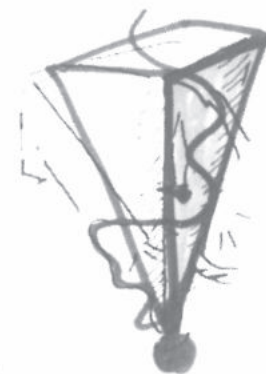
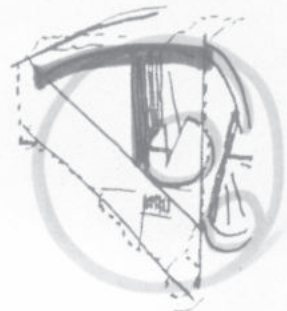
Wenn 'die' Psychologie richtig wäre, die bemerkt oder unbemerkt bei vielen Analysen von Gemälden eine Rolle spielt, dann wäre eine Abbildung der gräuslichen Geschichte des Martyriums mit allen Beteiligten doch die beste 'Lösung' für das, was der Künstler 'wollte' oder für das, was man von einer 'Psycholo-

gie des Erlebens' erwarten möchte. (Das dürfte freilich auch nicht allzusehr ins Grausame hineingehen; denn was bei einer Folter wirklich passiert, das widerspricht dann zu sehr den 'idealen' Forderungen einer moralisierenden Kunst.)

Für die Psychologie, die wir praktizieren, ist das Geschichten-Erzählen und die Suche nach dem 'Täter' eine (erste) Version unter anderen Versionen, die die Figurationen unseres Umgangs mit der Wirklichkeit in Bewegung halten. Auf Geschichten-Erzählen wollen und können wir nicht verzichten – aber dabei sollte eine psychologische Psychologie nicht stehenbleiben.



fig. Wilhelm Salber



26
5
88
Voff



3 Caravaggio's zum Vergleich und zur weiteren Analyse



Versuch über J. M. W. Turner

A) Morphologie von Wirkungseinheiten ('Leben und Werk')

Wenn eine Analyse von Leben und Werk den gleichen Umfang haben soll wie die Analyse eines Einzelbildes (Katharina), dann kann es sich dabei nur um eine Anordnung von Stichworten handeln. Aber gerade darin liegt auch die Chance, die Morphologie einer Wirkungseinheit (Figuration) wie ein Gefüge in den Einzelheiten herauszurücken. Was uns bei Turner interessiert, ist die bewegliche Gestalt, die die verlorene Kindheit, Arbeitswut, Eigenbrödelei, die „Fallacies of Hope“, seine Geniezeit und sein Rentnerdasein zusammenhält.

Eine Morphologie von Lebens- und Werkgeschichte wird sichtbar, indem wir verfolgen, wie Turner eine 'harte' Arbeitsrichtung gewinnt, die nur einen Teil seiner kindlichen Sehnsüchte vorantreibt, wie er zu einem Doppel-Wesen (Polaritäten) wird, dann aber in einer großen Wende alles Bisherige in Frage stellt. Was ein Künstler schafft, steht damit in einem Austausch: Es kann ein Anders-Werden vorantreiben, es kann Auswege eröffnen oder zur Rechtfertigung für ganz anderes dienen.

Das wird jedoch erst im Zusammenhang verständlich: Wenn wir die Veränderungen der Lebens- und Werkgeschichte wie eine Trans-Figuration (Gestalt in Verwandlung) sehen, die Entsprechungen und Gegenläufe, Abwandlungen und Einschränkungen, Verhältnisse und Metamorphosen sichtbar macht. So stoßen wir bei Turner auf eine explosible Vorgestalt, auf ihre Zwänge und Kipp-Punkte und auf Anläufe zur Wiederbelebung früher Bilder seelischer Produktion.

Anreiz für eine solche Morphologie ist einmal die Tatsache, daß Turner über die Hälfte seiner Ölbilder (318) und 19.000 Aquarelle und

Zeichnungen der Nation hinterließ; zum andern die Beobachtung, daß trotz dieser Sichtbarkeit des Werks – an einem Ort – bis heute unklar ist, was man psychologisch von Turner zu halten hat, ungeachtet der vielen Einzelheiten, die wir über seine Reisen wissen.

Wenn etwas über Turner gesagt wird, geht es nicht weit über 'Eigenschaftslisten' hinaus. Dabei werden die Eigenschaften von den einen zu einem 'guten', von den anderen zu einem 'miesen' Turner zusammengestellt. Die einen sagen, er sei ungepflegt, die anderen, er sei gesittet gewesen; die einen: 'plump', die anderen: zurückhaltend. So geht das weiter: aufrichtig – unaufrichtig; großzügig – kleinlich; zärtlich – grob; ignorant – kreativ; eigensinnig – gutwillig; humoristisch – melancholisch; reizbar – zurückhaltend; sinnlich – geistig; ungläubig – (auf gläubig ist noch keiner gekommen).

Das sind im psychologischen Sinne 'Eigenschaften, die keine sind': Darin wird kein Getriebe, kein Zusammenhang im ganzen, kein Verwandlungsprozeß – eben keine Morphologie von Lebens- und Werkgeschichte sichtbar.

B) Verwandlungsprozeß und Figuration (Trans-Figuration)

1.) Verkaufte Kindheit; verlorene Vor-Gestalt.

– Drehpunkt (Kern), der sich in allen weiteren Entwicklungen zeigt: explosible, anziehende Vorgestalten von Wirklichkeit – schroffer Wechsel, Abbruch von Entwicklungen, Verrat. Ausbreitung eines weichen und fließenden Ganzen stößt auf brutalen Formzwang.

– J. M. W. Turner wurde am 23.4.1775 in London geboren. Die Eltern sind ein ungleiches Paar. Die Mutter ist 'instable' – für das Kind ein Wechselbad von Zuwendung und

Abwendung, von In-sich-selbst-versunken-Sein und Explosionen. 1800 kommt die Mutter ins Irrenhaus. Der Vater ist ein Barbier, der mit dem Sohn angibt (und der ihm später auch den Haushalt führt) – aber er hat mit seinem Sohn nie über anderes als über 'Pfennige' gesprochen.

- Der kleine Billy lebt in der 'schreienden' Welt von London am Ende des 18. Jahrhunderts; die Symbiosen, in die er einbezogen wird, haben etwas zu tun mit dem Schaum, dem Wasser und Puder der Barbierwelt, mit ihrem geselligen Betrieb und mit den Feen-Märchen der Mutter 'aus besserem Hause', mit den Wolkenbildern am Morgen und den Abenddämmerungen. Aber das bricht immer wieder ab, wird fremd, und dann ist der kleine Junge allein.
- Oder: Er wird unter die Erwachsenen gestellt, seine Kinderzeichnungen werden verkauft, er findet früh Erwachsene als 'Gönner' (die Kunden des Vaters sind Künstler, Edelleute, Geistliche). Die Kinderwelt geht schnell verloren. Er gewinnt sie noch einmal wieder mit 10 Jahren – aber zugleich ist er dabei auch bereits 'verschickt' worden, von Hause weg zu einem netten Onkel, der ihn auch auf die Schule schickt.
- Seine Bekannten und die anderen Kinder erleben ihn als freundlich, aber unsocial. Er ist (sein Leben lang) nicht besonders gepflegt. Man hat den Eindruck, seine Zeichen-Arbeit mache ihn einspännig (obwohl er sein Leben lang gern mit Kindern spielte; ihnen zeigte er auch als einzigen, wie er malte).

2.) Arbeitshaltung verkapselt 'weichen' Kern – die drei Bänder des 'eisernen Heinrichs'.

- Mit 14 Jahren bereits kommt Turner auf die Royal Academy; mit 15 stellt er sein erstes

Aquarell in der Academy aus; mit 21 sein erstes Ölbild.

- Turner kommt zur Academy im Jahr der Französischen Revolution (1789). Er erfährt in der ersten Hälfte seines Lebens, wie das 'alte Regime' zu Ende geht und neue Gesellschafts- und Wirtschaftsordnungen aufkommen. Die Maler um 1800 malen für Revolutionäre und Konterrevolutionäre das gleiche: Erhabenes, Heroisches, Antikes.
- Die Verkapselung der anziehenden Vorge-stalt (und ihrer Verkehungen) erfolgt durch Arbeit, Leistungskonkurrenz, Ordnung, trotzigte Beharrlichkeit; dabei wird Geld-Verdienen zum Anhaltspunkt dafür, daß der junge Arbeiter und seine Bilder in Ordnung sind (bei dem unsicheren und schwankenden Geschmack der Menschen ist Geld der einzige Anhaltspunkt für Erfolg). Turners Arbeitseifer ist groß; er lernt von seinen Patronen, wie man Architektur ordnet, wie man Erhabenes (Sublimes) ordnet, wie man Landschaften ordnet. Zur Arbeit gehört für ihn das Reisen; Reisen im Auftrag von Stechern, Druckern, Verlegern, Sammlern.
- Turner selbst sieht das als eine Veränderung von den freundlichen Einbildungen der Kindheit zur harten Männerwelt. Die Verkapselung gelingt ihm, indem er sich einen festen Arbeits-Mantel erwirbt: Er hat den harten Formzwang erlitten, der ihn aus weichen Ausbreitungen (Symbiosen) riß – jetzt wird er selbst 'aktiv' Formzwang – das bringt notwendig (Ab-)Trennungen mit sich. Der weiche Kern wird abgetrennt, aber er lebt weiter in den Träumen und Sehnsüchten nach der (verlorenen) Einheit, in den wenigen Freundschaften, die er riskiert (dann aber festhält). Das lebt auch weiter in der Illusion, ein Mädchen würde wie selbstverständlich auf ihn warten, auch wenn er sich jahrelang nicht darum kümmert. Mit

20 muß Turner die Erfahrung machen, daß sie nicht gewartet hat.

3.) Ein (verschlossener) Aufsteiger hat Probleme, und er gibt sich mit ihnen ab.

- Statt den Formzwang der Verkapselung völlig zu einem Unterdrückungssystem auszubauen (endloses Bekämpfen des Abgedrängten), läßt Turners Entwicklung mehr und mehr das Hin und Her von Polaritäten zu. Das ist eine (zweite) Metamorphose der Vorge-stalt. Ein Teil der Sehnsucht wird ausgeformt durch die Aufsteiger-Richtung, ein anderer Teil durch den Gegenpol der Eigenbrödelei (Polarität). Dem Explosiblen der Vorge-stalt entsprechend, bilden sich Kipp-Punkte zwischen den Polen aus. Entscheidend ist, daß Turner beide Seiten expliziert, die mit der Entwicklung seines Kernproblems zusammenhängen (Form-Brutalität und Sehnsucht).
- Die Royal Academy wird Turners neue, öffentliche Familie; sie schneidert seinen Arbeitsmantel 'kultivierend' mit. Dieser Mantel bleibt über alle Wandlungen hinweg wie ein sicherer Halt für Turner bestehen. Aber zugleich reizt die neue Familie auch zur Konkurrenz an. Turner beginnt, Vorbilder zu jagen – erst folgt er ihnen, dann sucht er sie zu übertreffen. So versteht er 1799 Claude LORRAINS 'Ganzqualitäten'. Turner findet sie „unnachahmlich“ und gerade das reizt ihn an.

Turner geht sogar so weit, daß es in der Royal Academy zu einem 'Knall' kommt (danach empört er sich allerdings sein ganzes Leben lang nicht mehr gegen die 'Mutter', wie er die R.A. nennt). Zunächst setzt Turner der R.A. eine eigene Galerie gegenüber (1804). Turners Bilder kommen an und verkaufen sich gut; es paßt zum Arbeits-Mantel, daß Turner ein kühl-rechnender Pedant ist, wenn es um Verträge geht. Turners Ver-

mögen, das auf verkaufte Kinderzeichnungen zurückgeht, wächst beträchtlich von Jahr zu Jahr.

- Zweifellos kommt Turners Polarisierungen das Schema unserer Kultur entgegen, das den Künstler nicht weit vom Sonderling ansiedelt. Das Schema trägt dazu bei, daß er sich mit Mystifikationen aus der Klemme ziehen und daß er sorgsam geheimhalten kann, wie er es macht. Mit 24 wird Turner Assoz. Mitglied der R.A., mit 32 Professor für Perspektive. Als Künstler und Sonderling kann er es sich erlauben, mit einer verwitweten Frau zusammenzuleben; mit ihr hat er zwei Kinder. Als die Sache auseinandergeht, zieht die Schwester der Witwe zu ihm.
- Turner verhält sich wie ein Tier, das in der Welt umherschweift und dann seine Beute nach Hause schleppt; auch hier ein Hin und Her. Viele Auftragsreisen und dann immer wieder Ausstellungen in der Galerie und schließlich auch wieder, bis an das Ende seines Lebens, in der Royal Academy. Die Bilder, die Turner malt, stellen Mythen in bewegten Landschaften dar (antike und moderne Mythen, wie die Seefahrt). Doch gleichzeitig setzt er sich auf seinen Reisen der immer wechselnden Vielfalt von Wirklichkeit aus. Von früh bis spät ist er zum „Wolkendienst“ unterwegs. Dabei zeichnet und aquarelliert er, was sich als Ordnung im Sichtbaren herausrücken läßt. Turner sammelt Wirklichkeiten, auch wenn er sie zunächst bei seinen 'erhabenen' Bildern nicht verwenden kann. Er sammelt auch nicht einfach Eindrücke für später, sondern beginnt mit den Bildern herumzuspielen.

- den Verwandlungsprozessen der Wirklichkeit 'besessen' ist. Es ist kennzeichnend für seelische Logik, daß zugleich mit der Besessenheit dieser Werk-Idee eine Gleichgültigkeit aufkommt: Ihm wird egal, ob die teuer zurückgekauften Bilder verfallen. Er erschwert den Zugang zu seiner Galerie. Er bemüht sich nicht, seinem braven Verteidiger RUSKIN seine neuen Werke verständlicher zu machen. Die Testamente, die er macht, zeigen diese seelische Logik, aber juristische Unlogik: Turners 'letzter Wille' wird nicht ausgeführt.
- Das Eigenbild der Bildung und Umbildung von Formen – das Gestaltwerden der Wirklichkeit und ihrer Bedeutungen – nimmt von Turners Produktionen Besitz – von seinen Tätigkeiten, seinen Überlegungen, seinem Malen, seinem Weitermachen. Er gewinnt die Vor-Gestalt wieder als 'Knall' und Formung, als bestimmt und bestimmend, als widerspruchsvolle Einheit, als Rotation und Übergang.
 - Lichtspiralen, die den Glanz des Erden-Drecks wahrnehmbar machen, werden materiales Symbol für Übergänge und Umschwünge der Wirklichkeit – und sie sind auch das materiale Symbol für diese Wendung einer besonderen Lebensgeschichte. Das ist es, was die Menschen draußen als Turners 'Wahn' bezeichnen; paradoxerweise zeigt sich gerade in der (oft bössartigen) Kritik, in welche Verwandlungen Turner geriet. Er 'kann' es: die Vor-Gestalten der Wirklichkeit ausbrüten und zurückrufen. Allem anderen gegenüber ist seine Haltung: Laßt mich doch in Frieden.
 - Es beginnt mit den Bildern von Petworth und dem „Ulysses“ (1828); als Übergang ist der Mythos jetzt Landschaft und die Landschaft ist Mythos. Alles im Werden, wie der Durchgang des Lichts, bis ganz nach vorn; auch Schönes im Werden – gebrochen in Dreck, Giftigem, Häßlichem, Kitschigem. 1839 kann Turner die „Fighting Timeraire“ für 250 Pfund St. nicht verkaufen; später gibt er sie nicht mehr für einen Blankoscheck her.
 - Turners Kreis- und Quadratbilder haben mehrfache, gleitende Titel: Regen/Dampf/Geschwindigkeit; Licht und Farbe (GOETHE'S Theorie)/Morgen nach der Sintflut/Moses schreibt die Genesis; Frieden/Begräbnis auf See; Krieg/Exil und Purpurschnecke (Napoleon); dazu die Bilder der letzten Venedig-Reise (1840), die Aquarelle der letzten Reisen in die Schweiz und nach Frankreich (1845), die Küstenskizzenbücher. Wie ein König schenkt Turner dem Bayern-König LUDWIG I., der den Künsten einen Tempel geweiht hat, seine 'Walhalla'; der König schickt das Geschenk verständnislos zurück.
- 7.) *Der selbsternannte Rentner (Aussteigen-Können).*
- Geschichtlichkeit: Für uns muß sich heute der Abendhimmel schon etwas anstrengen, wenn er ein 'Turner' werden will. Turner hat den Himmel auf die Erde gebracht – er hat die Vorgestalten der Wirklichkeit immer wieder im Übergang beschaubar gemacht. Doch das schafft auch ein Genie nicht ewig. Es gelingt dem (kranken) Mann, Abstand von seiner Besessenheit zu gewinnen und als ein selbsternannter Rentner der Welt und seinem Werk gegenüberzutreten – als wolle er nun sehen, was in ihm vorgegangen ist.
 - Um 1845: Turner leugnet Namen und Beruf; er nennt sich Mr. Booth, Captain Booth, Admiral Booth. Er lebt mit einer Witwe Booth zusammen, schließt Trinkfreundschaften in Hafenkneipen. Er zeichnet ein 'Paket' pornographischer Skizzen in Bordellen, deren Hauseigentümer er ist. RUSKIN verbrennt das ganze Paket nach Turners Tod.

- Wenn Turner die Themse überschritten hat, ist er wieder der 'Professor'. Seine letzte Ausstellung ist 1850; wieder beschäftigt ihn die Seelenlandschaft Karthagos – und die Jagd auf den großen Wal. Bis zuletzt 'kann' er es: Die Verwandlung nicht in Gestalt erstarren lassen, die Gestalt im Übergang zur Verwandlung zeigen. Aber Turner lebte schon eine andere, letzte Metamorphose: Abstand-Gewinnen vom seelischen Treiben. Er stirbt am 19.12.1851.
- Turner ist ein Genie des 20. (!) Jahrhunderts; er findet seine Würdigung am Ende unseres Jahrhunderts in einem eigenen Museum, das am 1. April 1987 in London eröffnet wurde (Clare-Gallery).

C) Schluß

Die Lebensgeschichte Turners verläuft von einer anziehenden und bedrohten Vorgestalt zum Aufstieg eines Könners, der Probleme und Sehnsüchte verkapselt. Das wird jedoch wieder beweglich in dem Hin und Her eines doppelten Lebens – mit eigenen Kipp-Punkten. Zwischen den beiden Polen bildet sich mehr und mehr eine breite Zone von Zwischenschritten und Auseinandersetzungen aus; dabei wird besonders die Spannung zwischen Banalem und Entwicklungskünsten ausgetragen. Um die Lebensmitte beginnen Anläufe zu einer Vereinheitlichung (Wieder-Vereinheitlichung). Daraus erwächst die entscheidende Wende der Lebensgeschichte: das Zurückgewinnen des Vorgestaltlichen – immer wieder den Umschwung der Wirklichkeit aufsuchen und ausgestalten. In den letzten Jahren geht die Lebensentwicklung gleichsam zu sich selbst auf Distanz; der Höhepunkt von Turners Mystifikationen scheint zugleich der Zugang zu einem Sich-Verstehen des Gewordenen zu sein.

Als Typus (!) entspricht diese bewegende Figuration der Morphologie des Märchens vom

„Froschkönig“. Ein erster Drehpunkt liegt hier in der Vereinigung und Zerstörung des 'Explosiblen'; das kann als 'verkehrtes Glück' aufgerufen oder auch als Knall inszeniert werden. Dem wirkt jedoch entgegen der Umschwung von Banalem und Entwicklungskünsten: hier wird zum Problem, welche Umbildungsprozesse sich 'dazwischen' ausbilden können. Für eine Bewegung der Figuration sorgt, daß das Explosible sich immer wieder vordrängt und (neue) Bearbeitungen hervorruft. Als Züge eines Nebenbildes wirken auf die Entwicklungsprozesse ein: Übergangsqualitäten seelischer Rotation, die Hoffnung auf ein 'gemeinsames Werk', Zwischenschritte, die aus dem Spiel mit Kippendem und aus dem Wandel vom Passiven ins Aktive hervorgehen.

Die Prozesse und Wendungen der Lebensentwicklung werden bestimmt durch die Morphologie einer Figuration, die ihrerseits wiederum durch die Lebensgeschichte zu einer besonderen Ausgestaltung gebracht wird. Bei der Bewegung dieser Wirkungseinheit spielt das künstlerische Werk Turners ganz entscheidend mit. In Konkurrenz und Übertreffen stützt es den Aufstieg ab; der Polarität und Auseinandersetzung gibt es den Charakter eines neuen „Liber Studiorum“. Den Anläufen bietet es Halt in einer Wirklichkeits-Darstellung, die bisher unbekannt war: „Aus dem Modeln und Verfallen von Materialstrukturen erwachsen die Ordnungsformen von Dreieck, Kreis, Würfel, Kegel“ (Zitat aus den „Fallacies of Hope“), die Gegensatzeinheiten und das Indem der Farben. In der Lebenswende tritt der seltene Fall ein, daß Lebensbild und zur Darstellung kommendes Bild nicht zu trennen sind (s. Anmerkung). Zum beherrschenden Prinzip wird der ständige Umschwung der Wirklichkeit und sein 'Nocheinmal' – gefaßt im materialen Symbol des (banalen) Lichts, das sich durch jeden Dreck farblich entwickelt. Das ist Turner und das sind seine Bilder. ○

Anmerkung

¹Der Mensch ist kein Sack von Eigenschaften. Sein seelisches Leben wird organisiert durch Bilder, ohne daß er es bewußt weiß, ohne daß er ahnt, wie das vor sich geht. In den Bildern leben wir die Verwandlungswirklichkeit aus. Daß wir durch die Analyse des 'gelebten' Bildes herausfinden können, 'was für ein Mensch jemand ist', ist sicher für viele überraschend. Bilder sind Transfigurationen; es gibt im Seelischen nie 'eine Ursache'.

Aber daß an einigen seltenen Exemplaren das 'Leben' dieser Bilder als Gestaltwerden oder Formenbildung der Wirklichkeit beschaulbar gemacht werden kann, das ist noch überraschender. Das Leben Turners ist für lange Jahre dadurch bestimmt gewesen, daß er eine Art Eigen-Bild der seelischen Produktionsprozesse verspürt, ausmodelliert und beschaulbar gemacht hat.

Er war von Produktionsprozessen und Produktionsproblemen besessen – in seinem Arbeiten, Dichten, Wandern, Fischen, Sehen wirkten sie als Drängendes und Gestaltendes wie eine 'Macht' weiter, und sie wurden dann auch in Darstellungen der Wirklichkeit weitergebracht. Als bilde sich durch Turners Erleben und Verhalten hindurch ein Produktions-Leib, der als solcher wahrgenommen, ausgeführt und umgestaltet werden konnte. Wenn man sich das wie ein Mitbewegen-Können bei den Entwicklungen des Lichts und der Farben vorstellt, kontrastiert das seltsam mit der äußeren Erscheinung des dicklichen William Turner. Aber gerade daran kann man sich verdeutlichen, wieviele Schemata, Gewohnheiten, Kultivierungsformen 'so etwas' brechen muß.

Turner und seine Bilder werden 'Prozeß'. Sie bewegen sich in neue Wirklichkeiten hinein – und halten diese Bewegung als Bewegung fest. Es gelingt ihnen, als Vorgestalt zu existieren: wie Einzelheiten in einen Kreis übergehen, wie aus Licht und Meer das Ganze von Leben und Tod auftaucht, wie eine Entwicklung notwendig durch Zerstörung, Absturz, Verkehrung hindurch muß. Turner lebt und malt die Einheit in Widersprüchlichem, das Schöne gebrochen in Giftigem, Häßlichem, Kitsch. Turner ist so sehr in diesem Prozeß, daß er in seinen Venedig-Bildern selbst das Weiß in das Eigen-Bild des Werdens zwingt.

Zusammenfassung

Was psychologische Wege zur Kunst sind, wird an der Analyse eines Bildes von Caravaggio und an einer Kurzanalyse der Wirkungseinheit von 'Leben und Werk' J.M.W. Turners dargestellt. Durch eine Methode des Austausches – Aufdecken von Entwicklungskreisen – werden die (besonderen) Morphologien herausgearbeitet, die das Bild oder auch das Lebenswerk strukturieren. Bei der Hl. Katharina tritt so Weiblichkeit als 'Quadratur des Kreises' ins Bild.

Bei Turner haben wir es mit einem Mann zu tun, der – für Feinde und Freunde – 'zu weit' geht. In seinem Leben und Werk wirkt sich die Geschichte eines Verwandlungs-Getriebes aus: zwischen Vorgestalten, Umschwüngen und dem Besessen-Sein durch ein Urbild der Produktion von Wirklichkeit. Im Symbol der Lichtspirale kommen Lebensbild und Darstellungskunst zu Deckung – was sich hier abspielt, ist nur durch ein Konzept von Gestaltverwandlung zu erfassen.

Verzeichnis der Abbildungen

S.48: CARAVAGGIO: Die hl. Katharina von Alexandria (1598), Öl/Lwd, 173x133

S.59: – : Narziß (1598), Öl/Lwd, 110x92

– : Mahl zu Emmaus (1600/01), Öl/Lwd, 141x196

– : Bekehrung des hl. Paulus (1600/01), Öl/Lwd, 320x175

Alle aus: BONSANTI, G. (1984): Caravaggio. Königsstein i.T.

S.50-58: Skizzen: W. SALBER

S.55/56: Fotos: W. SALBER

S.60: Zeichnungen zur Hl. Katharina von W. VOSTELL. Erst in seinen Weiterbildungen legt sich das Bild ganz aus. W. VOSTELL hat das Bild weitergestaltet – ohne den Text dieses Aufsatzes zu kennen. Er hat dadurch die psychologische Analyse unübertrefflich zugespitzt. (W.S.)

Wir haben darauf verzichtet, TURNER zu reproduzieren, da schwarz-weiß Fotos den Eindruck der farbigen Werke überhaupt nicht wiedergeben. Es ist einfacher, sich die Illustrationen anzusehen in: REYNOLDS, G. (1969): Turner. London (z. Zt. erhältlich in der Kunstbuchhandlung König zum Preis von DM 18,—)

Prof. Dr. W. Salber

Psychologisches Institut der Universität Köln

Herbert-Lewin-Str. 2

D-5000 Köln 41