

***anders***

**Hard As Art Can**

*Halbjahres-Zeitschrift für  
Psychologische Morphologie  
38/2020*

Bouvier Verlag

#### Hinweis für Autoren:

Angenommen werden Beiträge, die sich inhaltlich auf Konzepte der Psychologischen Morphologie beziehen. Sie sollten in der Regel in Form von Kolumnen verfasst sein. Glossen und Rezensionen sollten nicht länger als eine Seite sein (ca. 350 Wörter). Die Redaktion behält sich Kürzungen und Veränderungen der zum Druck vorgesehenen Beiträge vor. Geplant sind zwei Ausgaben pro Jahr.

Abonnement über WSG (s. u.).

#### Impressum

Herausgeber: Wilhem Salber Gesellschaft (vormals GPM)

Verantwortlich im Sinne des Presserechts: Y. Ahren

Redaktion: Y. Ahren, D. Blothner, P. Franken, W. Salber †

Wir danken Linde Salber für die Auswahl und Bereitstellung der Zeichnungen Wilhelm Salbers.

#### Anschrift der Redaktion:

Wilhelm Salber Gesellschaft (WSG),

Redaktion ANDERS, Postfach 420203, 50896 Köln

[redaktion@zeitschrift-anders.de](mailto:redaktion@zeitschrift-anders.de)

[www.zeitschrift-anders.de](http://www.zeitschrift-anders.de)

© Die Autoren und WSG, Dezember 2020

Bouvier Verlag, ISBN: 978-3-416-03302-2

Satz und Layout: Peter Franken & Petra Kaiser

Lektorat: Ursula Gröger

Druckerei: H. Heenemann GmbH & Co.KG, Berlin





Liebe Leserinnen und Leser,

„Catch-as-catch-can“ ist die ursprüngliche Bezeichnung für einen 1870 aus dem englischen Volksringkampf entstandenen Kampfsport: innerhalb eines gegebenen Rahmens sind alle Griffe und Kniffe erlaubt. Es waren von Autoren eingereichte Texte zur Kunst, Spaß an Analogie und Wortspiel und vielleicht die Faszination für ein vierfach offenes „a“, die zu dem Titel der 38. Ausgabe von *anders* führten: „Hard As Art Can“.

Kunst ist die zugespitzte Spiegelung des Lebenskampfes in einem Rahmen. Wilhelm Salber verstand sie als einen Übergangsbereich, der aus dem Alltag erwächst, dessen „harte“ Konstruktionsprobleme über Wirkungsprozesse erfahrbar macht und auf diesem Wege auf die Behandlung des All-Tags zurückwirkt. Kunst findet nicht in einem „Schonraum“ statt, ist nicht mit „Phantasie“ zu bezeichnen. Kunst ist näher dran an den banalen Fragen des Lebens als es die Formen ihrer Präsentation oft nahelegen.

Die in diesem Heft veröffentlichten Texte kreisen das Leitthema „Hard As Art Can“ aus unterschiedlichen Blickwinkeln ein. Daniel Salber stellt die Frage, ob die Psychologische Morphologie den Methoden der Kunst womöglich nähersteht als denen der Wissenschaften. Wolfram Domke entwickelt den Wirkungskreis kunstanaloger Behandlung aus einer Alltagsverfassung: Langeweile. Uri Kuchinsky unterzieht Francisco de Goyas Bild „Saturn verschlingt eines seiner Kinder“ einer Zeitlichkeit und Besessenheiten thematisierenden Untersuchung. Björn Zwingmann sucht einen Zugang zur Kunst über

das „Können“ und bezieht sich dabei auf René Magrittes Darstellung eines Alltagsgegenstandes: „Ceci n'est pas une pipe“. Aus der Gruppe „Bilderleben“ von Hans-Christian Heiling kommt eine Beschreibung des Bildes „Weiße Linie“ von Wassily Kandinsky. Gabriele Klaes-Rauch trägt die Analyse der Skulptur „Stein – Zeit – Mensch“ von Nils-Udo bei. Den Abschluss der themenbezogenen Kolumnen bildet Linde Salbers Beschreibung einer späten Skulptur des Bildhauers Fritz Cremer. Eine neue Rezension von Yizhak Ahren beschließt das Heft.

Gute Unterhaltung wünscht  
die Redaktion

Daniel Salber

## **Morphologie – Kunst oder Wissenschaft?**

Was bedeutet die These Wilhem Salbers, die Psychologie sei ein „kunstanaloges“ Unternehmen? Offenbar steckt darin ein Bruch mit der akademischen Auffassung der Psychologie als strenger Wissenschaft. Dieser Bruch weist darauf hin, dass die Morphologie überhaupt aus einem geschichtlichen Bruch hervorging: aus dem Bruch mit Ideologien, Wertungen, psychologischen Modellen, Forschungsergebnissen. Mein Vater verstand sich gerne als „Bilderstürmer“. Um was ging es ihm bei der Stürmerei? Nicht um eine bloße Vermehrung des Wissens, nicht um ein neues Modell oder eine neue Theorie. Er wollte mehr als Wissen: er wollte eine universale Wahrheit aussprechen. Paradoxerweise suchte er gerade im Bruch der „anerkannten“ und „seriösen“ Psychologie tragende Lebens-Wahrheiten.

### *Der Bilderstürmer*

Die Morphologie ist eine Antipsychologie. Am deutlichsten wird das in Salbers Vorträgen (siehe Masterarbeit Tobias Schlosser, BSP 2019). Die Ouvertüre der Vorträge ist stets eine Falsifizierung der herrschenden Psychologie anhand konkreter Alltags-Erfahrungen. Durch Antipsychologie zur Wahrheit finden: das haben auch Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein, Lacan versucht. Wie sie hinterließ auch Wilhelm Salber eine stark persönlich gefärbte Lehre. Und wie



*Im Wege des Künstlerischen  
5.8.76*

sie verausgabte auch er sich in zahlreichen Anläufen, wider besseres Wissen ein detailliertes „System“ zu erbauen.

Wissenschaft – so die Erfahrung der Antipsychologen und Antiphilosophen – gerät wie alle gesellschaftlichen Veranstaltungen in Verkehrungen, in „Obskurantismus“ (A. N. Whitehead) oder lebensfernen Akademismus. Mir scheint, auch die Morphologie entkommt dieser Gefahr nicht immer.

Umso wichtiger die Frage: Was ist der lebendige Kern der Morphologie? Was ist ihre Wahrheit? Die Frage, ob sie Kunst oder Wissenschaft ist, dient mir dazu, diese Wahrheit aufzudecken.

*Sein, Wahrheit, Subjekt*

Obwohl Wilhelm Salber diese traditionellen Begriffe stets vermieden hat, nutze ich sie hier experimentell, da sich

bekanntlich eine Sache nur zeigt, indem wir sie drehen. Zu meiner „ontologischen“ Drehung haben mich Gedanken von Alain Badiou inspiriert. Sicher gibt es andere Auslegungen der Morphologie: es gibt viele Wahrheiten. Was aber sicher falsch ist: die Behauptung auf Wikipedia, Wilhelm Salber habe einen „integrativen Forschungsansatz“ verfolgt. Totaler Blödsinn.

Für Salbers Morphologie bedeutet „Sein“ nichts Dingliches, nichts Endliches, sondern ein Unendliches. Im Gegensatz zur philosophischen und psychologischen Tradition gibt es für Wilhelm Salber jedoch keine Einheit des Seins: keinen Gott, keinen durchgängigen Sinn, keinen Willen zur Macht, keinen Trieb zur Mutterbrust. Auch die im Marxismus und Kapitalismus ausgerufenen Welt-Einheiten, Gesellschaft und Geld, sind Weltanschauungen, Religionsersatz. Sein ohne Einheit bedeutet unendliche Vielheit, eine Unendlichkeit von Unendlichkeiten. Eine wesentliche Seinserfahrung ist der „endlose Augenblick“, den Wilhelm Salber als faszinierende „Grunderfahrung“ der Morphologie bezeichnete (Vorlesung „Klinische Psychologie“).

Gibt es auch keine Seins-Einheit, so gibt es doch Wahrheit, sogar: universale Wahrheiten. Sie werden jedoch nicht durch lineares Denken gefunden, sondern dadurch, dass Menschen einen ereignishaften Bruch in einer verstehbaren Struktur erfahren und diesem Geschehen eine Form geben. Künstlern ist dieses Wahrheitsverfahren vertraut. Das Kunstwerk ist ein Beispiel für ein geschichtliches, lokales Werk, das dennoch universale Reichweite hat. Auch Liebende erfahren, wie eine zufällige Begegnung dazu aufruft, das ganze Leben in eine neue Form zu bringen. „Kunstanalog“ zielt die

morphologische Intensivberatung darauf, einen „Ruck“ zu ermöglichen, ein zufälliges Ereignis, das weder vom Klienten noch vom Therapeuten erzwungen werden kann und doch beiden eine Perspektive eröffnet, welche die Formenbildung bzw. „Modellierung“ über ihre bisherige Grenze bringt. Und auch wenn es in der Morphologie keine ewigen Wahrheiten gibt, so doch zeitliche.

„Wahrheit“ hat also nichts damit zu tun, dass ein Objekt adäquat von einem Subjekt erfasst wird. Dieser „Objektivismus“ ist seit Nietzsche nicht mehr haltbar. Um aus dem alten Subjekt-Objekt-Schema herauszukommen, verzichtete Wilhelm Salber konsequenterweise auf den Subjekt-Begriff. Aber was sollen wir uns unter „dem Seelischen“ vorstellen? Das irgendwie alles durchdringt, in gewisser Weise alles „ist“? Mit seinem Lieblingsbegriff „das Seelische“ meint Wilhelm Salber ein über-individuelles Subjekt. Eben nicht das Cogito-Ich Descartes', auch nicht das gebeutelte Ich Freuds, die beide ins Individuum gepfercht waren und einer ganz fremden Objektwelt gegenüberstanden. Im Individuum sitzt sozusagen ein zweites Männchen drin, das alles nach draußen hin regelt. Nein. Das Individuum hat für Salber an einem über-individuellen „Seelischen“ teil. Es kann sich zwar im „kleinen Kreis“ des Gewohnten und Geläufigen einschließen und sich für das Leblose entscheiden. Der Einzelne kann sich aber auch vom über-individuellen Subjekt aneignen lassen. Das bedeutet, mit dem Engen und Vorgegebenen zu brechen, eine universale Wahrheit zu erfahren und ihr zu dienen. Beispielsweise indem er oder sie Musik, Malerei, Morphologie oder die Revolution betreibt. Das „Seelische“ als das Subjekt

ist das Medium, in dem universale Wahrheit sich ereignen kann („universale Verhältnisse“, z.B. „universale Dramatik“ der Märchen). Übrigens bezeichnete Wilhelm Salber seine Morphologie gelegentlich als „Panpsychismus“ – wir dürfen auch sagen: „Pansubjektivismus“.

### *Das Ereignis der Morphologie*

Diese Darlegungen mögen etwas abstrakt klingen, daher wenden wir sie zur Veranschaulichung einmal auf die Morphologie selber an. Wenn die Wahrheit eines Menschen (sein Subjekt-Werden) durch „Treue zu einem Ereignis“ entsteht (A. Badiou): Was ist dann das entscheidende Ereignis, dem Wilhelm Salber lebenslang treu blieb?

Über diese Frage habe ich mit Linde Salber diskutiert, und wir kamen zum Ergebnis, dass sich die Morphologie dem Ereignis der vollständigen Welt-Auflösung verdankt, die der Zweite Weltkrieg hinterließ. Nicht nur Städte gingen in Trümmer, sondern auch Götter, Ideologien, Bindungen, die meisten Wissenschaften, Moralvorstellungen usw.. Mein Vater stand mit 17 Jahren vor einer Realität, die sehr genau dem entsprach, was Nietzsche schon 1882 in der Formel „Gott ist tot“ dachte:

*„Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durchbohrte sie mit seinen Blicken.*

*„Wohin ist Gott?“ rief er, „ich will es euch sagen!*

*Wir haben ihn getötet – ihr und ich!*

*Wir sind seine Mörder! Aber wie haben wir das gemacht?*

*Wie vermochten wir das Meer auszutrinken?*

*Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont  
wegzuwischen?  
Was taten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne los-  
ketteten? Wohin bewegt sie sich nun?  
Wohin bewegen wir uns?  
Fort von allen Sonnen?  
Stürzen wir nicht fortwährend?  
Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten?  
Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht durch  
ein unendliches Nichts?  
Haucht uns nicht der leere Raum an?  
Ist es nicht kälter geworden?  
Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht?“  
(Die fröhliche Wissenschaft)*

Wie kann trotz dieser „Weltnacht“ (M. Heidegger) eine Wahrheit gefunden werden, die uns Halt im Nichts gibt – eine Wahrheit jenseits aller gestürzten Ideologien und illusionären Einheits-Vorstellungen? Schon Nietzsche wusste: Um dem Nihilismus zu entkommen, muss das Unmögliche gelingen, Wahrheiten ans Licht zu bringen und festzuhalten. Ich glaube, diese Aufgabe ergriff meinen Vater im Ereignis des kompletten Zusammenbruchs. In seiner Morphologie rang er um eine Lösung dieses Problems.

Was diese Psychologie durchaus verbindet mit den positivistischen und statistischen Konzepten der Psychologie. Auch die sog. „naturwissenschaftliche“ Psychologie will offen und ideologiefrei dem Leben eine stabile Orientierung geben. Ihr warf die Morphologie allerdings vor, mit unausgewiesenen

Vorannahmen zu operieren. Was ist Wahrnehmung? Wer nimmt was wahr? Mit welchem Recht werden Begriffe wie Reiz, Emotion, Lernen, Persönlichkeit wie selbstverständlich verwendet? Die Morphologie versteht sich als ein radikalerer Empirismus als die empirische Psychologie. Witzigerweise werfen sich beide Seiten gegenseitig vor, mit metaphysischen Voraussetzungen zu arbeiten. Aber dazu später mehr.



## *Wissenschaft oder Kunst?*

Gerade im Verlust der Götter, Ideologien, Letztbegründungen etc. erkannte Wilhelm Salber die Chance, menschliche Wahrheiten zu finden. Das einzig Verlässliche war ihm das Nicht-Kategorisierte, das konkret Erfahrbare im täglichen Leben: die „Ästhetik“ im ursprünglichen Sinne von „Sinnlichkeit“. Er liebte diese Wirklichkeit mehr als die Abstraktionen der Wissenschaften. Was außerdem blieb: die Dichtungen von Homer, Cervantes, Dostojewski, Flaubert und einigen anderen. Meinem Vater war früh klar, dass die Psychologie auf rein wissenschaftlichem Wege (durch Methode) nicht an die Wahrheit unserer Existenz herankommt. Denn entweder nähert sie sich dem wirklichen Leben, aber dann nicht mehr auf wissenschaftliche Weise, sondern eher in Form von Dichtung, Kunst, Musik. Oder Psychologie bleibt Wissenschaft, aber dann verliert sie die Eigenart unserer Existenz aus dem Blick, behandelt den Menschen wie einen Gegenstand oder eine Ware unter anderen. Eine wissenschaftliche Psychologie ist ein hölzernes Eisen.

Einen Ausweg aus diesem Dilemma eröffnete die These, das Wahrheitsverfahren der Kunst sei Vorbild der Psychologie. In der Kunst geschieht Wahrheit: In einem geschichtlichen Bruch – das kann auch ein ganz unscheinbares Ereignis sein, das der Einzelne nicht in der Hand hat – kann er ein Werk von universaler Bedeutung schaffen, indem er dem Geschehen eine neue Form gibt. Die Therapie habe wie die gesamte Psychologie „kunstanalog“ zu verfahren, lehrte Wilhelm Salber. Das heißt: Psychologie ist eine kunstähnliche Formenbildung, die nicht am Fließband betrieben werden kann (wie

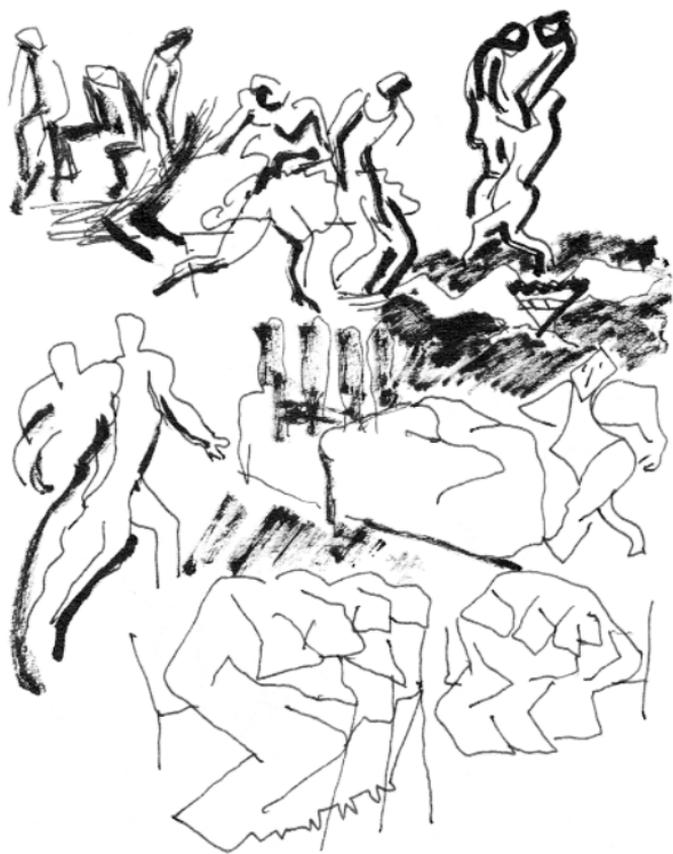
das Krankenkassen und Unternehmen wünschen), sie hat das Gelingen ihrer Werke gar nicht in der Hand. Wir stehen hier am Gegenpol zur wissenschaftlichen Methode, die Sicherheit und Gewissheit verspricht.

### *Picasso als anschauliche Morphologie*

Die Kunst, durch spielerische Brechung die Dinge so zu erfahren, wie sie in Wahrheit sind, wird bei Picasso nicht nur sichtbar, sondern ausdrücklich Thema. Nicht durch minutiöses Abschildern, sondern in freien Verrückungen zeigt sich, was ein Mensch oder Ding ist. Doppelte Nasen, grobe Vereinfachungen, erstaunliche Auslassungen, schräge Fügungen des Ungefügen: das ist das wahre Leben. Was anfängt, geht plötzlich anders weiter. Es gibt nichts Gerades und Glattes – das ist nur allgemeine Tünche, Heuchelei, Zurechtmachung.

Kein Wunder, dass eine Picasso-Psychologie auch Redundanzen, Widersprüche, unnötige Schleifen, Rätsel und Unschärfen aufweist! Hüten wir uns vor bequemen Begrädigungen – haben wir Mut, auch die Morphologie zu verrücken, weiterzudrehen! Sie ist keinesfalls fertig, nicht beendet – sie steht erst am Anfang. Morphologie ist kein Gegenstand zum akademischen Abprüfen, sondern sie bleibt in Bewegung: mein Vater hat ihr einen Anfang gesetzt.

Die Anlehnung von Psychologie und Philosophie an die Kunst hat Wilhelm Salber u.a. bei Schelling und Nietzsche vorgefunden – für beide eine Opposition gegen den Platonismus. In den 1960er Jahren hatte die Verwebung von Psychologie und Kunst jedoch eine ganz andere Bedeutung.



Sie war eine doppelte Kampfansage: gegen die positivistische Psychologie und gegen die damals hippe Verwebung von Psychologie und Politik. Doch egal, ob man Psychologie mit Kunst oder Politik unterfüttert – in beiden Fällen erweist sich wissenschaftliche Psychologie als ergänzungsbedürftige, als nicht-autonome Tätigkeit. Gerade die Notwendigkeit einer Verwebung der Psychologie mit Kunst bekräftigt die Unmöglichkeit eines rein wissenschaftlichen Vorgehens in dieser Disziplin.

Kurz und ergreifend: Psychologie als Wissenschaft ist ein Ding der Unmöglichkeit. Dennoch hat Wilhelm Salber beinahe sein ganzes Werk hindurch immer wieder darlegen wollen, dass eine „Psychologische Psychologie“ als Wissenschaft möglich sei. Die Möglichkeit des Unmöglichen. Aus morphologischer Sicht ist eine solche Paradoxie durchaus denkbar – allerdings nicht aus Sicht der heute herrschenden Normalwissenschaft.

So erfüllt die Morphologie nicht das Falsifizierungs-Kriterium, das K. Popper aufstellte: „Die Objektivität der wissenschaftlichen Sätze liegt darin, daß sie intersubjektiv nachprüfbar sein müssen“ (Karl Popper: Logik der Forschung. 9. Auflage. Mohr, Tübingen 1989, S. 59.).

Eine Erlebensbeschreibung ist ebensowenig intersubjektiv nachprüfbar (falsifizierbar) wie die Herleitung des „Hexagramms“ oder der „Vier Versionen“. In Masterarbeiten erscheinen diese ‚Garanten der Wissenschaftlichkeit‘ stets wie vom Himmel gefallen. Gut, lassen wir Poppers Kriterium beiseite, so bleibt immer noch die entschlossene Abweisung der Morphologie durch die wissenschaftliche Community.

Die wissenschaftliche Gemeinschaft war und ist mit dem Paradigmenwechsel (T. S. Kuhn sprach sogar von „Gestaltwechsel“) schlicht überfordert, den die Morphologie verlangt. Aufgrund der Inkommensurabilität von Morphologie und Normalpsychologie (beide leben in verschiedenen Welten) ist auch gar nicht entscheidbar, welche die „richtige“ Auffassung ist. Mensch, Welt, Ding, Liebe, Wahrheit usf. sind in der Morphologie etwas ganz anderes als in einer „naturwissenschaftlich“ orientierten Psychologie. Für die Morphologie existieren Reize nicht – für den Behaviorismus existiert das Seelische nicht. Zwischen beiden Konzepten ist jeder Streit sinnlos.

Der Rückzug meines Vaters in die Isolation und seine recht kubistischen Bücher haben vermutlich dazu beigetragen, dass seine Lehre im Sinne der heutigen Normalwissenschaft keine „anerkannte“ Wissenschaft ist. Damit ist sie in guter Gesellschaft: auch die Psychoanalyse gilt als „Pseudowissenschaft“ (K. Popper) mit zweifelhafter Heilwirkung.

Keine „Wissenschaft“ – na und? Wäre das so eine Katastrophe? Für wen? Morphologie ist eine Kunst! Ist es nicht klüger, eine unaufhaltsame Zeittendenz zu akzeptieren, statt vergeblich gegen Windmühlen anzurennen? Ist es nicht besser, die Morphologie zu bewahren, als sie in Akademismus erstarren zu lassen oder – noch schlimmer – auf geltende Paradigmen zurechtzubiegen? F. D. E. Schleiermacher, einer der Urväter der verstehenden Psychologie, nannte Hermeneutik ausdrücklich eine „Kunst des Verstehens“. Genau das ist Morphologie: eine Kunstlehre des Sinn-Verstehens. Jeder Morphologe ist ein Künstler.

Einige Tage vor seinem Tod, so berichtet Linde Salber, plante Wilhelm Salber eine komplette Neuformulierung der Morphologie: er wollte sie ausdrücklich als eine Kunst darstellen! Sein letztes Werk, die „Lachgeschichte“ (2016), ging bereits in diese Richtung. Den Mächtigen kann nur der Narr noch die Wahrheit sagen. Der Narr ist sich gewiss, dass die Seriösen, Anerkannten und Streng-Wissenschaftlichen die wahren Narren sind. Aus deren Sicht bleibt freilich der Narr ein „toller Mensch“ (Nietzsche, s.o.). Und so führt die Inkommensurabilität der Psychologien zur klassischen Komödie: die Narren, das sind immer die Anderen. Und die Psychologie – ein Tollhaus.

Psychologie betreiben heißt, eine Form der Tollheit zu wählen. Wenn ich jetzt meine Tollheit wählen sollte, dann sicher nicht die gleichgültige „Objektivität“ der postmodernen Forschung. Sondern eine erkämpfte, leidenschaftliche Wahrheit, wie sie in der Morphologie zu finden ist. So wie vorher, in den Rissen der Zeiten, bei Platon, Marx, Nietzsche.

Leidenschaftlich bekräftigt Wilhelm Salber 2003 zum Abschluss seines Aufsatzes „Verdrängte Phänomene – verdrängte Metapsychologie“ (Zwischenschritte Jg. 21, S. 205): „Nur indem sich (die Psychologie) von den unbewusst verkehrenden Spaltungsmaßnahmen löst, die aus der Angst vor einer ›unwissenschaftlichen‹ Werdewelt geboren werden, kann sie sich auf die ›schön-hässliche‹ Psychästhetik dieser Werdewelt einlassen“.

Paradoxerweise ermöglicht gerade der Verzicht auf Wissenschaftlichkeit eine psychologische Wissenschaft neuen Typs: „Eine Psychologische Psychologie lässt sich auf die

Frage nach dem ›Wissen, was wir tun‹ ein; sie sucht eine wissenschaftliche Psychologie möglich zu machen, indem sie sich in den seltsamen, paradoxen und komischen (...) Leiden und Freuden einer Verwandlungswirklichkeit mitbewegt“. Wissenschaft vom Menschen nur im Durchbrechen der Wissenschaft – ist das nicht toll?

Wolfram Domke

## **Behandlung aus der Langeweile**

Es ist schon sonderbar, wie sehr die Couch im Alltag der Menschen zum Inbegriff für psychotherapeutisches Behandeln wurde, während sie aus der Praxis des Behandelns immer mehr zu verschwinden scheint. Das liegt in erster Linie wohl daran, dass die Verhaltenstherapie in unserer Kultur mittlerweile eine im wahrsten Sinne des Wortes ‚bewusstseinsfüllende‘ Breite eingenommen hat. Aber selbst ‚tiefenpsychologisch fundierte‘ und sogar psychoanalytische Behandlungen tendieren inzwischen häufig dazu, den Begriff ‚Sitzung‘ ganz wörtlich zu nehmen und eine Gegenüberplatzierung von Fall und Therapeut als Standardsetting zu wählen. Wissen sie, was sie da aus diversen gut gemeinten Rücksichten aufgeben? S. Freud erfand das eigenartige Couch-Setting, um die von der Gesamtzirkulation des Seelischen zu sehr abgetrennte Hypnoseverfassung zu überwinden, um andererseits aber auch ihre fruchtbare Nähe zu unbewussten Produktionen zu erhalten. Wie alle Erfindungen so war auch diese keine komplette Neuschöpfung, sondern ein Wiederfinden von etwas, das es bereits gab – hier die Alltagsverfassung der Langeweile.

Ein kleiner Szenenwechsel zur Veranschaulichung. Die Aussicht auf Ferien war häufig der einzige Trost, wenn die Forderungen und Plagen der Schultage überhand zu nehmen drohten. Waren die Ferien endlich erreicht und mit ihnen die Möglichkeit zu selbstbestimmteren Tageswerken, da



ereignete sich zuweilen Merkwürdiges: Langeweile machte sich breit. Ein beklagter Zustand, der zunächst harmlos begann, dann aber zunehmend etwas Beklemmendes und Eigensinnig-Beharrendes bekommen konnte. Die beunruhigten Mitmenschen reagierten darauf – auch hier wieder – mit erst gut gemeinten und dann immer gereizter werdenden Aufmunterungen zu Aktivitäten aller Art: Mach doch dieses, mach doch jenes! Lass dir was einfallen! Die Vorschläge konnten noch so verlockend sein, meist wurden sie nicht befolgt. Der gelangweilte Zustand schrie irgendwie nach Veränderung und verteidigte zugleich zäh sein regungsloses Sosein.

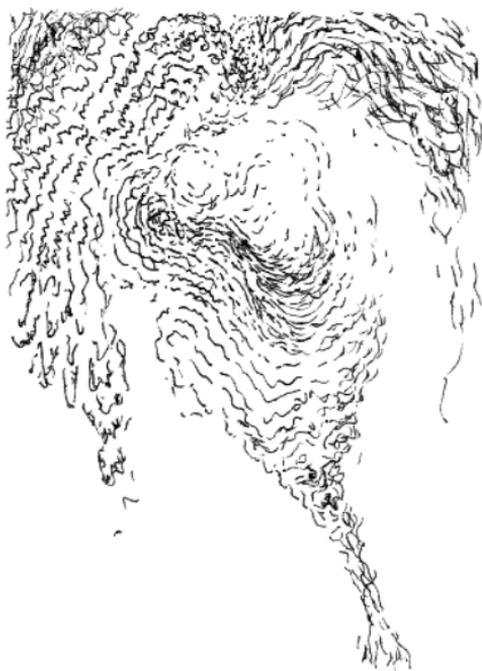
Dasselbe ließe sich auch für so manchen Verlauf eines Sonntages sagen. Wo die Entpflichtung von der Werkätigkeit endlich erreicht ist, wo sich Freiraum für alle möglichen ‚Feiertagsunternehmungen‘ eröffnet, da passiert erstaunlich häufig – nichts. Oder besser: nichts Tätiges. Anstatt dessen breitet sich Unbestimmtes aus und greift in Tagträumen und Phantasien um sich. Immer schwerer fällt es, sich noch zu irgendetwas aufraffen zu können. Es ist ein gemütlich-un-gemütlicher Zustand, der still steht oder liegt und zugleich bewegt ist – anders bewegt. Diese Andersbewegung ähnelt auch Einschlafphänomenen, wo es bei körperlicher Stille-gung vor allem Bilder sind, die freier als sonst kommen und gehen und manchmal auch in sich zu kreiseln scheinen. Das untätig-kreative Gemenge kann zuweilen als ‚Sonntagsneu-rose‘ erlebt werden und spätestens hier wird sinnfällig, in welchem Punkt sich die Selbstbehandlungen des Alltages und professionelle Psychotherapien treffen: in der Zer-dehnung des Augenblicks. Das ist der morphologische Fachaus-druck für das, was der Alltag Lange-Weile nennt und die Quelle, aus der die sogenannten freien Einfälle aufsteigen können. Sie sind ja nicht wirklich frei – schon gar nicht von Zusammenhang, sondern verweisen nur auf unvertraute, fremdgehaltene Zusammenhänge. Gerade das macht sie für Psychotherapien ja so wertvoll.

Freuds Setting mit der Couch lässt sich somit ansehen als Einrichtung einer künstlichen Verfassung der Langeweile. Das Stilllegen von Handlungen ist dafür eine Bedingung, welche der Alltag etwa in den Ferien, am Sonntag und beim

Einschlafen schon ganz alleine zu erfüllen vermag. Die Regel ‚Alles-Sagen‘ ist allerdings neu; erst in Kombination mit dieser Beschreibungsaufforderung entsteht die Grundlage dafür, das seelische Geschehen in statu nascendi zu beobachten und damit versteh- und behandelbar zu machen. Da dies am Rande gewohnter Drehgrenzen geschieht, kann auch die Behandlungsstunde eine vertraut-unvertraute, einsam-gemeinsame, endlos-endliche Qualität bekommen. Genau diese Mischung ist bei der Zerdehnung des Augenblicks gewollt, und genau darin besteht ja auch ihre eigentümliche Zumutung. Denn dass in der vordergründig erlebten Leere eine un-heimliche Fülle von Gestaltungsdrängen auf Ausdruck lauert, gilt es ja erst zu entdecken und ist nicht immer leicht auszuhalten. „Wenn alles still ist, geschieht am meisten“, meinte Kierkegaard und ermunterte dazu, diesem Still-Geschehen wach zu begegnen. Denn man könnte auch einschlafen, was immer mal wieder von Fällen als Befürchtung geäußert wird, tatsächlich aber nur sehr selten und kurz auf der Behandlungscouch passiert.

Auf diesem Hintergrund erscheint die Gegenüberplat-zierung beim Behandeln wie ein entlastendes Gesprächsan-gebot, das man kaum ausschlagen kann. Vielleicht erfreut sich der zeitgenössische Ausdruck „Gesprächstherapie“ deshalb solcher Beliebtheit bei Laien und Fachleuten, weil stillschweigende Einigkeit darüber besteht, möglichst keine Langeweile aufkommen zu lassen. Aber wo sie nicht ist, da tut sich auch eine Zerdehnung des Augenblicks schwer. Freuds Setting weist dem Therapeuten im gemeinsamen Be-handlungswerk nicht von ungefähr eine sehr zurückhaltende

Rolle zu, die sich für übliche Formen der Konversation kaum eignet. Und auch wenn das morphologische Konzept hier deutlich mehr therapeutische Einwirkung erlaubt und verlangt, so will es doch kein ständiges Frage-und-Antwort-Spiel, keine fürsorgliche ‚Besprechung‘ von Problemen, keine ‚seelsorgende‘ Unterhaltung. Es ist vor allem darauf aus, ein Gespräch des Seelischen mit sich selbst in Gang zu bringen, zwischen seinen redseligen und seinen stumm-gehaltenen



Seiten. Ansatzweise und eher unbemerkt findet das auch in jedem Alltagszustand der Langeweile statt, nun aber muss es laut werden vor den Ohren eines anderen. Mit dieser Brechung konstituiert sich die Psychotherapie als eigenes und doch fremdes Behandlungswerk, das Stunde für Stunde beschaubar machen kann, nach welchen Gestaltungsprinzipien und mit welcher Verwandlungsdramatik das seelische Selbstgespräch hier und jetzt abläuft. Ein spannendes, aktualgenetisches Unterfangen, das also immer wieder neu aus der Verfassung der Lange-Weile heraus geboren wird.

Uri Kuchinsky

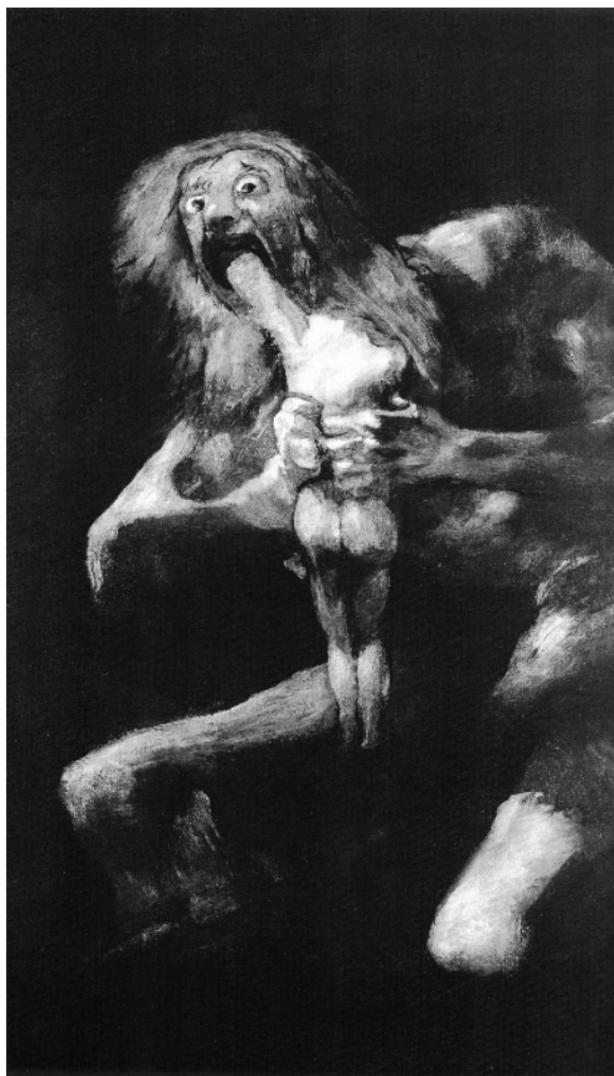
## **Goyas Saturn – Mit Salber Undinge verstehen**

### 1.

Zwölf Jahre hat Wilhelm Salber an seinem Buch UNDIGE zu den sogenannten Schwarzen Bildern von Goya gearbeitet. Ein verdichtetes Buch, in dem neben den Notizen aus zahlreichen Besuchen im Museum Träume, Erkenntnisse aus der eigenen Analyse, lebensgeschichtliche Entscheidungen – Salber steht vor seiner Emeritierung –, dichte Beschreibungen und wie immer zentrale Überlegungen zur morphologischen Psychologie zusammenfließen. Bilder, die eine Psychologie seelischer Wirkungsräume und unbewusster Prozesse veranschaulichen. Die seltsamen, schwebenden, drängenden, extremen Formen lassen sich mit Salber psychologisch verstehen, ohne zu psychiatrisieren oder ihre Verbindung zum Alltag zu kappen. Der psychische Kontinent einer „schwarzen“ nächtlichen Verwandlungswirklichkeit wird durchdacht durchschritten.

Goya hat die Bilder auf die Wände zweier Zimmer seines 1819 neu bezogenen Hauses zwischen 1820-1823 gemalt. Sie waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt.

Was Besucher des Prado-Museums in Madrid zu sehen bekommen, sind Übertragungen der Fresken auf Leinwand von Salvador Martinez Cubells. Er fertigte sie im Auftrag des Bankiers Frederick Emile d’Erlanger an, der die Werke von Goya auf der Weltausstellung 1878 präsentierte. Die Gemälde fanden wenig Interesse und wurden dem Prado-Museum



geschenkt. Keiner der Bildtitel stammt von Goya, auch nicht die Bezeichnung Schwarze Bilder.

Sechs von vierzehn Bildern behandelt Salber in den UN-DINGEN unter dem Stichwort Besessenheit. Darunter ein Gemälde, allgemein bekannt unter dem dreifachen Titel „Saturn, der seine Kinder frisst“, oder „Saturn, der seinen Sohn verschlingt“, oder einfach „Saturn“. Im Folgenden konzentriere ich mich auf dieses Bild. Ich rücke es aus dem von Salber entwickelten Gesamtzusammenhang heraus, um einerseits auf eine Verbindung mit dem Thema Zeit hinzuweisen und andererseits mit Blick auf die griechische Mythologie einen zusätzlichen Interpretationsspielraum zu gewinnen. Wer auch immer diesem Bild den Titel gegeben hat, er hat sich durchgesetzt, ist in das Sortiment der Warenwelt eingewandert und lässt sich unter „Saturn verschlingt seinen Sohn“ auch als „Langarmshirt Goya“ beim „Art History Club“ im Online-Handel kaufen.

Der Name Saturn/Kronos/Chronos aus der Mythologie stiftet, ob gewollt oder ungewollt, Sinn. Wenn hier von Mythologie gesprochen wird, sind die Epen von Homer und Hesiod gemeint, die, dem Historiker Herodot nach, die griechischen Mythen in ihren Werken geordnet (Namen, Beigaben, Attribute, Techniken, Positionen usw.) und in einen erzählenden Logos übersetzt haben.

## 2.

„Der Mensch ist ausgesetzt in die reiÙende, gierige, verschlingende Zeit, geworfen in einen Punkt Zeit, er ›hängt‹ in einem Punkt Zeit; die Zeit flieht in rasender Geschwindigkeit, sie ist eigentlich gar nicht.“ (Seneca).

Saturn ist die römische Übertragung von Kronos/Chronos. Ob es sich um einen Titanengott handelte oder um verschiedene, darüber streiten die Gelehrten. Das Labeling hat jedoch Folgen, denn Chronos wird bekanntlich mit ›Zeit‹ identifiziert (Chronologie usw.) und bekommt im Verlauf seiner bildlichen Darstellungen, von antiker Vasenmalerei an, seine Attribute und Beigaben: ein riesiger, alter, bärtiger und trotz der Unförmigkeit menschenförmiger Gott, der einen Stab oder eine Sichel, später Sense, hält.

In meinen Untersuchungen zur Psychologie der Uhrzeit tauchten in Interviews Formulierungen auf, wonach die immer wiederkehrende Uhrzeit etwas Zwingendes bekam. Dies wurde auf Zeit allgemein ausgedehnt. „Eine Macht, die einen im Griff hat“, der man „ohnmächtig ausgeliefert“ sei. Zeit als Macht, die einen „auffrisst“. Ein Uding wie Revolution, die sprichwörtlich ihre Kinder frisst. In Georg Büchners Drama »Dantons Tod« (1835) heißt es: „Ich weiß wohl, – die Revolution ist wie Saturn, sie frisst ihre eigenen Kinder“.

Goyas Saturnbild springt aus der Mythologie, aus der Genese der Göttergestalten heraus. Es stellt die Zeit still. Beigaben werden weggelassen. Es erscheint mir dem Mythos psychologisch näher als die früheren Darstellungen dieses Motivs. Man schaue sich beispielsweise die Interpretation von Rubens an, bei der Saturn konzentriert beinahe genüsslich in das Brustfleisch des Babys beißt und daran zieht. Hier verdreht nicht Saturn, sondern der Säugling seine Augen. Auf Rubens Bild ist als Beigabe ein Stab zu sehen.

Goyas Saturn stürzt zurück in die Steinzeit – religionswissenschaftlich gehören die Kronos-Kultstätten den Steinzeit-

kulten an – oder sogar davor, in eine Vorzeit. Auf dem Bild ist kein Werkzeug zu sehen. Nur die rohe und raue, aus dem Dunkel kommende Mund-/Schlund-/Greif-Maschinerie einer Einzwängung, Zerstückelung, Einverleibung. Bei Goya wird der Mythos zur versteinerten Szene einer Deformation, zur Darstellung einer Besessenheit. Darin waltet nach Salber ein Wiederholungszwang im Modus einer überwältigenden Gier, die in nichts als Vernichtung des Neuen mündet. Wer Neues will, muss auch Altes zerstören. Hier zerstört Altes permanent Neues. Will nichts Neues beginnen lassen. Hat Angst, dass seine Ordnung nur eine vorübergehende Ordnung ist. „Eine jede andere Verwandlung aufzehrende Besessenheit“ (W. Salber). Ein nicht behandelbarer Zwang, rücksichtslos, ausweglos. Unförmiger Verzehr.

Goya, so Salber, mache aus dem Mythos „eine bittere Erzählung“. In der mythologischen Erzählung dagegen gibt es eine Verwandlung, geht es weiter, sonst hätte es Hera, Hestia, Hades, Poseidon, Demeter, Zeus und die verrückt-verwickelten Fortsetzungen und Metamorphosen nicht gegeben. Die Epen wären anders, und Schillers verharmlosendes, idealisierendes und gereinigtes Gedicht „An die Götter Griechenlands“ hätte es wahrscheinlich auch nicht gegeben.

Salbers Analyse übersetzt die Bilder durch Beschreibung in den Präsenzraum des Erlebens, der sich zerdehnen und zergliedern lässt. Der nachwirkt. Er lässt sich nicht auf die Mythologie ein, „Seelenmythologie“ weist er ab. Es geht ihm schließlich um Psychologie in Bildern. Er kann die alte Mythologie aber auch nicht völlig beiseite lassen, sondern setzt sie zugleich voraus. So schreibt er beispielsweise zu Beginn

des Buches UNdinge von Saturn „der einen Menschen verschlingt“ (keinen Kinderkörper). Später in dem Abschnitt, der dem Saturnbild gewidmet ist, spricht Salber von Saturn, der „jedes Neugeborene“ verschlingt. Damit befindet er sich im zweideutigen Referenzraum des Mythos. „In seiner Gier merkt er schon nicht mehr, ob sie Fleisch oder Stein sind“. Wo kommt der Stein her? Den sehen wir nicht auf Goyas Bild. Wir kennen ihn aus den mythologischen Erzählungen.

### 3.

In Goyas Saturn gibt es kein Entrinnen. Im Mythos schon. Bei diesem speziellen Mythos ist eine Fügung zum Guten wie in den meisten Märchen vorgesehen. Kronos/Saturn hatte seinen Vater Uranos kastriert und lebt mit der düsteren Vorhersage, ihm würde das gleiche Schicksal widerfahren. Fünf seiner Kinder verschlingt Kronos, zwei Söhne und drei Töchter, der sechste, Zeus, wird von der Mutter, der Titanengöttin Rhea, versteckt. Saturn verschlingt stattdessen einen Stein, den sie ihm, in Windeln verpackt, unterschiebt. Sie rettet den jüngsten Sohn, versteckt in einer Höhle. Letztlich kommen alle Götterkinder mit Hilfe der Uraltgöttin Metis heil davon, Saturn erbricht sie als Ganzes. Die Zerstückelung wird aufgehoben. Die von Salber beschriebene Gier scheint mir eine angstgetriebene, gänzlich ohne Genuss. Davon spricht in Goyas Bild auch der blicklose Blick seiner aufgerissenen Augen.

Saturn und die Transformation in die Angst, vom Vater gefressen zu werden, taucht viel später in der nachgelassenen Schrift „Die Ichspaltung im Abwehrvorgang“ von

S. Freud auf. „Es ist ihm angedroht worden“, schreibt er über einen Patienten, „daß der Vater ihn kastrieren wird und unmittelbar nachher (...) tritt bei ihm eine intensive Angst vor der Bestrafung durch den Vater auf, die ihn lange beschäftigen wird, die er nur mit ganzem Aufwand seiner Männlichkeit bewältigen und überkompensieren kann. Auch diese Angst vor dem Vater schweigt von der Kastration. Mit Hilfe der Regression auf eine orale Phase erscheint sie als Angst, vom Vater gefressen zu werden. Es ist hier unmöglich, hier nicht eines ertümlichen Stücks der griechischen Mythologie zu gedenken, das berichtet, wie der alte Vatergott Kronos seine Kinder verschlingt und auch den jüngsten Sohn Zeus verschlingen will und wie der durch die List der Mutter rettete Zeus später den Vater entmannt“. Hier irrt Freud in Bezug auf die Mythologie. Keine weitere Kastration, sondern Kronos wird mit anderen Titanen in den Tartarus verbannt, nach anderer Auslegung auf die Insel der Seligen.

„Daß es überhaupt dazu hatte kommen können, daß die Götter, die von dem vorherigen Götterherrscher (Kronos UK) zum Teil verschluckt worden waren, wieder aktiv in Kämpfe hatten eingreifen können, lag daran, daß einen Trick, sie alle wieder von sich zu geben, sie auszuspeien, sie zu erbrechen, die Metis gefunden hatte, eine Uraltgöttin (Metis – der Name steckt in Prometheus und Epimetheus: <voraussinnend> und <nachsinnend>, drin – also: die Göttin des planenden Gedankens) und diese frisst kurzerhand Zeus selber auf“ (Klaus Heinrich, Dahlemer Vorlesungen Bd. 2). Das Zeitalter der Titanengötter ist vorbei. Chronos/Saturn ist ein Schwellengott. Es beginnt das Zeitalter der olympischen Götter. Götter, die

auch unterschiedlich alte Zivilisationsstufen und Kulte repräsentieren (Jagd, Rinderzucht, Weinbau, Felder usw.) und im Olymp gleichzeitig werden.

Steine als Mittel kennt auch das Märchen „Der Wolf und die 7 Geißlein“. Der Wolf, der sechs Kinder verschlingt, das siebte und jüngste, das sich vor dem Wolf rettet, indem es sich im Kasten der Wanduhr (!) versteckt und nicht gefressen wird. Die Mutter, die Steine in den Wolfsbauch einnäht. Auch im Rotkäppchen gibt es davon eine Variante. Beides Märchen, welche sich im Resonanzraum der griechischen Mythologie befinden.

#### 4.

Im Unding des Saturn-Bildes erreichen Verwandlungen ihre Grenze. Diese Besessenheit frisst alle Verwandlung auf. Sie bildet eine Grenze von Gestaltung und Umgestaltung unbewusster Prozesse im Präsenzraum des Augenblicks.

Salbers Methode erzwingt eine Vergleichzeitigung der durch die Bilder bewirkten Eindrücke und ausgelösten Erlebensprozesse. Beim Lesen stellt sich die Erfahrung einer Verdichtung ein. Er lässt die Geschichte von Vätern und Söhnen (und deren Wiederholungszwänge) beiseite, verzichtet auf psychoanalytische Verweise, bleibt in dichter Beschreibung und Analyse im eigenen psychomorphologischen System.

Die Lektüre von Salbers UNDINGE zu den Schwarzen Bildern Goyas erweitert und vertieft das Verständnis von Formen der Besessenheit auch in der Verwandlungswirklichkeit des Alltags. Es empfiehlt sich allerdings, bessere Bildreproduktionen anzuschauen, als die im Buch abgedruckten.

Björn Zwingmann

## **„Wie gekonnt das ist ...“**

„Schließlich packt es mich wieder: Wie gekonnt das ist, wie die Verhältnisse im Bild zugleich Verhältnisse der Wirklichkeit überhaupt sind“, schreibt Wilhelm Salber in „Psychästhetik“ (2002, S. 23) über das Gemälde „Frühstück im Grünen“ von Manet. Er erkennt im Kunstwerk also etwas Gekonntes. Ein Können, das sich darstellen und einen damit packen kann. Was ist das für ein Können, von dem sich ja auch unser deutsches Wort Kunst ableitet? (Und ja, käme es von Wollen, hieße es anders ... Sie wissen schon).

In der Psychästhetik-Schrift verwendet Salber das Wort Kunst für zwei normalerweise unterschiedene Bereiche und hebt dadurch ihr Gemeinsames hervor (ein Kunstgriff, den er gerne verwendet hat). Zum einen bezeichnet er mit Kunst das Können in unseren Alltagswerken. Damit macht er deutlich, dass die psychästhetischen Prinzipien der Kunst nicht erst als späte Errungenschaften in der Entwicklung von Seelischem auftauchen, sondern diese vielmehr von vorneherein bestimmen. Das Seelische ist für ihn eine erste Kunst. Dieses Kunst-Verständnis klingt an in Ausdrücken wie Lebenskunst, Handwerkskunst oder Kochkunst. Das Seelische ist Gestaltbildung und die wirkt ganz alltäglich. Das Können des Seelischen besteht darin, Zusammenhänge auszubilden, die über die einzelnen Elemente hinausgehen und sie im Ganzen verändern und behandeln. Diese Kunst des Alltags bemerken wir jedoch meist gar nicht als solche, da sie uns



selbstverständlich ist. Die Formenbildung tritt hinter den gebildeten Formen zurück.

Wilhelm Salbers Kunstbegriff unterscheidet Kunstwerke im engeren Sinne zwar von dieser Alltagskunst, aber er trennt beide nicht voneinander. Durch Zuspitzung und Umbrechung kann die Kunst mehr als der Alltag und zugleich weniger. Kunst ist nichts ohne den Alltag, aber sie verleiht ihm eine neue Wendung. In der Kunst erfahren wir das Leben noch einmal: intensiver und auch anders. Das ist das Können der Kunst, dass sie auf das Können von Seelischem überhaupt, die Psychästhetik, aufmerksam macht, es reflektiert, weiterführt und steigert.

Die Kunst, wie wir sie heute im engeren Sinne verstehen, die dann diesem Alltag wie ein eigenes Ding gegenübergestellt wird, ist für Salber eine zweite Seele. Wie ein Zwilling unserer Alltagsseele. Zwillinge, das sind zwei, die einander zum Verwechseln gleichen, aber eben nicht dieselben sind. Im Altgriechischen war das Wort für Kunst gleichbedeutend mit Handwerk (téchne). Der Künstler verstand sich als Handwerker, dessen Ziel es war, eine möglichst genaue Abbildung der Natur zu erzeugen: Mimesis. Plinius erzählt vom Malerwettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios, bei dem derjenige als der Beste galt, dessen Darstellung die Betrachter mit dem Dargestellten selbst verwechselten. Während Zeuxis so täuschend echte Trauben malte, dass Vögel daran pickten, malte Parrhasios nichts als einen Vorhang, den Zeuxis jedoch für echt hielt und vom Gemälde zu entfernen versuchte. Damit gewann Parrhasios den Wettstreit. Das Können des Malers ließ hier den Gegenstand so zur Erscheinung kommen, als befände er sich außerhalb des Mediums der Malerei. Oder wie Salber es zusammenfasst: „Die alte Kunst ließ gegenüber dem Dargestellten den Herstellungsprozess zurücktreten – er verschwindet fast in den spiegelnahen Darstellungen der Wirklichkeit“ (ebd. S. 49).

Die Griechen hatten es mit der Wiederholung von Wirklichkeit (genau wie Hänsel und Gretel). Aber auch heute noch ist Kunst ein Zwilling unserer Alltagswerke. Jedoch in der modernen Kunst eher als „der Widersacher, der Versucher, der alles verkehrt, so wie eben auch der Zwilling im Märchen ist“ (ebd. S. 38). Spätestens seit der Moderne spiegelt uns der Kunst-Zwilling die Wirklichkeit nicht mehr als nur gute

Gestalt, sondern er lässt vor allem ihre Risse und Sprünge hervortreten. Während es nach Salber in der alten Kunst um Darstellungen ging, deren Herstellung verborgen blieb, tritt in der Kunst im Laufe der Zeit immer deutlicher auch das Hergestellte in der Darstellung hervor. Soweit, dass es sich in der modernen Kunst selbst zum Gegenstand machen kann. Die Geschichte der Kunst von der Antike zur Moderne lässt sich in diesem Sinne als Bildwende verstehen: Von der Herstellung von Darstellungen zur Darstellung von Herstellung. Indem sich nun in der Kunst das Herstellen selbst darstellt, wird das Seelische auf sein eigenes Können aufmerksam.

Salber hat seine Theorie auch als „phantastischen Realismus“ bezeichnet, was sich so verstehen lässt, dass die Morphologie eine Theorie (Schau) ist, die uns vor Augen führt, wie phantastisch, verrückt und märchenhaft unsere alltägliche Wirklichkeit eigentlich ist. Unter den bildenden Künstlern haben besonders die Surrealisten sich bemüht, das Phantastische in der Wirklichkeit selbst hervortreten zu lassen. Hier besteht das Können der Kunst darin, uns auf das Phantastische im scheinbar Selbstverständlichen hinzuweisen, auf die verrückte Formenbildung im scheinbar banalen Alltag.

Ein Beispiel, an dem sich das gut demonstrieren lässt, ist das Gemälde „La trahison des images“ (Der Verrat der Bilder) des belgischen Malers René Magritte von 1929. Dieses wirkt auf den ersten Blick so überaus schlicht, dass man das Gekonnte darin leicht verpassen kann. Man sieht eine Pfeife und darunter den Satz *Ceci n'est pas une pipe*. Zu Deutsch: Dies ist keine Pfeife. Die Pfeife ist hübsch gemalt, aber in



*Ceci n'est pas une pipe.*

keinem Fall außergewöhnlich. Sie ist braun und schwarz, aber auch mit einem Goldrand, wo das schwarze Mundstück in den braunen Pfeifenkörper übergeht. Dunkle Schatten und fast weißer Glanz lassen die Oberfläche glatt erscheinen – ohne dass wir uns natürlich auch nur für einen Moment darüber täuschen, dass dies nur Farbe ist, nicht etwa poliertes Holz. Das Bild erinnert, wie Michel Foucault in „Dies ist keine Pfeife“ (1968) bemerkt, an eine Seite aus einem botanischen Handbuch: Ein Bild und seine Bezeichnung. Die Schrift wiederum erinnert ihn an das Schreibheft eines Schülers oder an Schönschrift an einer Tafel. Die Art der Darstellung ruft also Kontexte auf, in denen wir uns Zusammenhänge aneignen. Und nun erscheint hier ein Riss, ein Auseinanderfallen, ein Widerspruch: Wir sehen eine Pfeife und lesen (auf Französisch), dass dies keine Pfeife ist.

Das erscheint im ersten Moment einer Betrachterin vielleicht pfiﬃg, einer anderen eher trivial: Natürlich ist das keine Pfeife, sondern eben das Abbild einer Pfeife, denkt sie sich. Magrittes gemalte Pfeife können wir nicht oder nur unter Schwierigkeiten in den Mund stecken und rauchen. Je nachdem, wie viel oder wenig Spaß wir an solchen Spitzfindigkeiten haben, sind wir ein bisschen, aber vermutlich auch nicht allzu sehr, beeindruckt: Das ist eben der Unterschied zwischen dem Dargestellten und der Darstellung – und mit dieser Unterscheidung ist die Welt dann wieder in Ordnung.

Das Interessante ist aber, dass das Erleben hier nicht stehenbleiben muss – und es häufig auch nicht tut. Es ist ja eben doch eine Pfeife, die man sieht, könnte man trotzig denken. „Nichts ist leichter zu erkennen als eine so gezeichnete Pfeife, nichts leichter auszusprechen“ (ebd. S. 814). Aber die Leichtigkeit hat einen Knacks bekommen. „Aber wer sagt mir denn, dass diese Ansammlung von Strichen über dem Text eine Pfeife ist“, fragt sich Foucault (ebd.) und wir uns vielleicht mit ihm. Was heißt es überhaupt, wenn wir etwas in einem Bild erkennen? Und wieso kann uns die Sprache sagen, was etwas ist oder nicht ist?

Was das Werk hier eingerichtet hat, könnte man mit Salber eine Störungsform nennen: Der vertraute Zusammenhang von Bild und Schrift erscheint zerrissen. Und zugleich tritt in der Störung die Formenbildung selbst hervor. Dass Bild und Schrift nun auseinanderfallen, lässt uns bewusstwerden, was es bedeutet, etwas als etwas zu verstehen, ein Bild als ein Abbild oder ein Wort als eine Bezeichnung. Indem ein selbstverständlicher Zusammenhang zerrissen wird, wird der Zusammenhang fragwürdig.

Als Erstes: Was bedeutet es, wenn wir einfach so sagen (und erleben), dass wir eine Pfeife sehen, obwohl wir gleichzeitig wissen und uns keine Sekunde darüber täuschen, dass dies keine Pfeife ist? Wir sind ja eben nicht getäuscht, wie Zeuxis von Parrhasios. Das ist nur Farbe auf Leinwand! Doch zugleich erscheint darin etwas anderes. Und dieses Andere ist der Zusammenhang, der das Dargestellte mit der Darstellung verbindet: Eine Gestalt. Hat man das einmal gesehen, dann hat man verstanden, dass Gestalt etwas Paradoxes ist, das nur in Brechungen zu haben ist: Sie realisiert sich immer wieder anders und hält gleichzeitig etwas durch. Weder in Magrittes Bild noch in einer echten Pfeife haben wir die Gestalt einer Pfeife „an sich“. Das Ähnliche gibt es nur im Verschiedenen.

Als Zweites ist da die Schrift: Auch das Wort „Pfeife“ ist ebenfalls nicht selbst eine Pfeife. Das Wort steht lediglich für einen Zusammenhang, für etwas, das alle Pfeifen gemeinsam haben, so sehr sie sich auch unterscheiden. Das Wort kann die Stelle dieses Gemeinsamen zwischen allen Pfeifen einnehmen, indem es immer wieder dort auftaucht, wo es um diese Gemeinsamkeit geht. Aus diesem Austausch erhält das Wort seinen Stellenwert, seinen Platz im Zusammenhang. Doch genau dieser Zusammenhang von Wort und Gegenstand wird hier scheinbar gestört. Dies ist keine Pfeife! Also weder die anschauliche Gestalt der Pfeife, die wir im Bild erkennen, noch das Wort „Pfeife“ sind Pfeifen. In diesem Sinne ist der Satz auf dem Bild doppelt wahr.

Und jetzt merken wir vielleicht als Drittes, dass noch ein weiterer Zusammenhang gestört wird. Unweigerlich denken

wir vermutlich an eine „richtige“ Pfeife, um uns ein wenig Halt zu verschaffen. Dieses Ding, dieses Stück Holz (oder woraus auch immer sie gemacht ist), das ist aber doch die „eigentliche“ Pfeife, nicht wahr? Aber wir ahnen dann vielleicht, dass auch dieser scheinbar feste Zusammenhang bereits einen Riss bekommen hat. Natürlich muss das Stück Holz keine Pfeife sein, nur weil es eine bestimmte Form hat oder weil wir es mit einem bestimmten Wort benennen. Eine Pfeife wird das Ding erst durch das, was wir mit ihm tun. Für ein spielendes Kind könnte dieses Ding, das es vielleicht noch nie gesehen hat und von dem es nicht weiß, was es ist, Teil eines völlig anderen Zusammenhangs werden (vielleicht eine Spielzeugpistole, ein Hammer oder ein Löffel). Für einen Erwachsenen, der aus einer Kultur ohne Pfeifen stammt, gilt das gleiche.

Also ist hier ziemlich viel Selbstverständliches gestört – aber dadurch vielleicht auch besser verstanden: Ein Bild oder ein Wort verweisen nicht einfach so auf ein Ding, wie etwa auf eine Pfeife. Diese Verweisung können wir nur verstehen, weil es etwas Drittes gibt, das Bild und Ding oder Wort und Ding gemeinsam haben. Und dieses Dritte steckt nicht in dem Bild oder dem Wort. Sondern es ist vielmehr das, was alles umfasst: Das Gemeinsame ist der Zusammenhang, der all diese Teile in einen Sinnzusammenhang einbindet.

Das Holzstück wird als Pfeife erst durch das Pfeife-Rauchen hervorgebracht, was wiederum erst innerhalb einer bestimmten Kultur seine Bedeutung erhält. Weil wir nie den ganzen Zusammenhang überblicken und zur Verfügung haben, sind wir notwendig von einem Horizont des

Unbewussten umschlossen. Und wir müssen das Kunststück fertigbringen, uns solche großen Zusammenhänge immer wieder in einem begrenzten Werk verfügbar zu machen. Das tun wir, indem wir ein Teil für das Ganze nehmen, also das Bild oder das Wort oder das Ding für den ganzen Zusammenhang. Das tun wir auch in der Kunst, wenn wir uns komplette Verhältnisse der Wirklichkeit darin beschaubar machen wollen.

Magrittes Kunststück besteht darin, dass er Teile aus ihrem uns vertrauten Zusammenhang herauslöst und in ein neues Werk einbindet. Dadurch ist die anschauliche Gestalt der Pfeife Magrittes nicht mehr Teil des Zusammenhangs des Pfeife-Rauchens. Diese anschauliche Pfeifen-Gestalt ist verrückt worden in den Zusammenhang einer neuen Gestalt, der Gestalt des Kunstwerks. Ebenso verhält es sich mit dem Wort „Pfeife“.

Bild und Wort stehen nicht mehr für das „Ding“ sondern für Bilder und Worte überhaupt, für Gestalten, die aus dem Gesamtzusammenhang einer anderen Gestalt herausgebroschen wurden und nun Teil eines Entwicklungsdinges sind, wie Salber Kunstwerke auch nennt. Eines Dings, dass ein neues Verständnis von etwas Selbstverständlichem entwickeln kann.

Das ist das Können dieses scheinbar so einfachen Gemäldes von Magritte, das damit zum einen surrealistisch ist, weil es das Phantastische im Alltäglichen aufbrechen lässt, und dass zugleich in Konzeptkunst übergeht. Mich zumindest packt dieses Können immer wieder. Dass ein Bild uns an etwas so Phantastisches heranführen kann. Und weil Kunst

dies kann, weil es unsere gewohnten Zusammenhänge und Gestalten so aufbrechen kann, hat sie natürlich auch immer eine Nähe zum Traum, zu dem, wie es auch anders ginge, zu den Potentialen des Anders-Können und dem, was sein könnte.

Hans-Christian Heiling, Hanna Bündenbender,  
Heiko Westerbürg

## **Eine Beschreibung des Bilderlebens aus dem Museum Ludwig in Köln**

Mit einer Gruppe Studierender des Projektes „Bilderleben“ unterzog Hans-Christian Heiling das Bild von Wassily Kandinsky „Weiße Linie“ (1920) einer kunstpsychologischen Untersuchung. Die Beschreibung fand am 2. September 2020 vor dem Bild im Museum Ludwig in Köln statt.

Wir erleben das Werk direkt von Anfang an als wirr, bedrohlich, beängstigend, beengend, düster, unruhig, chaotisch, unangenehm, irritierend, gefährlich. Wir verspüren ein Verloren-Sein, Schwindel, ein Drehen und Winden. Die Erlebensqualitäten der Betrachtenden gehen alle in eine ähnliche Richtung und verändern sich während des Erlebensprozesses auch nicht. Es bleibt dabei.

Es zeigt sich bei diesem Werk, dass ein „hartes“ Kunstwerk nicht unbedingt der Darstellung von Gewalt bedarf.

Diese Qualitäten beschreiben den Prozess einer Auflösung. „Was ist hier passiert? Vielleicht eine Explosion? Hier fliegt alles durch die Gegend ... Als wäre dort Krieg gewesen und alles kaputtgegangen. Nur noch Teile sind zurückgeblieben“. Morphologisch würden wir sagen, das Werk versetzt uns in einen Umbildungsprozess, der unter Ausbreitungstendenz gerät. Hierbei löst sich alles auf. Wir verlieren den Halt und versuchen, durch Benennen und Definieren auf das Werk so einzuwirken, dass wir Halt, Ordnung, Begrenzung und Sicherheit wiedergewinnen.



Diese Versuche misslingen allesamt. Wir versuchen, Bekanntes wiederzufinden: Augen, Mund, Stirn, Stirnrunzeln, Pupillen, Nasen, Taube, Flügel, Kirsche, Apfel, Obst, Brüste, Herz, rote und schwarze Stangen, Hügel, Himmel, Felder. Es ergibt sich aber keine Gestalt, sondern bleibt fraktioniert in Teilen. Die Versuche, Gestalten zu bilden, hier etwas festzulegen, halten nicht; wir geraten immer wieder in eine

neue Spirale der Auflösung. Wir starten Einwirkungsversuche, um eine räumliche Orientierung wiederzubekommen: Wo ist oben? Wo ist unten? Was ist Vorder-, was ist Hintergrund?

Dieser Prozess der Auflösung ist schwer zu ertragen und wir bemerken, wie die Betrachtenden sich dem Werk entziehen wollen. Sie ziehen sich zurück in eine Höhle, die, durch vier Dreiecke in den Ecken begrenzt, ihren Rahmen findet. Doch auch diese Höhle bietet keine Sicherheit: Man kann nicht mehr raus. Das Chaos auf der anderen Seite erinnert an den Verwesungsprozess einer toten Taube. Eine Metamorphose, aus der nichts Neues entsteht.

Eine andere Umgangsform mit diesem unangenehmen Gefühl ist der Blick durch ein Schlüsselloch. Auch hier betrachten wir das Werk wie Außenstehende, sind nicht mehr „drin“.

Schlüsselloch und Höhle sind Versuche, das sich in Auflösung Befindliche zu begrenzen. Der sich ausbreitenden Auflösung muss etwas entgegengesetzt werden. Aber auch das funktioniert nicht.

Der weiße Strich kann neben einer Beschleunigung des Durcheinanders, des Wirren, auch ein Riss sein, durch den man sich aus dem Bild hinausbewegen kann, um wieder in eine Ruhe zu geraten.

Einfälle zu kunsthistorischen Fakten dienen auch dem Ausstieg aus dem Erlebensprozess und werden in diesem Kontext als Abwehrprozesse verstanden.

Im Umgang mit diesem Werk können wir erleben, was es bedeutet, wenn eine Auflösungsgestalt sich so ausbreitet, dass die Gesetze von Gestalt und Verwandlung ausgehebelt werden. Wir erleben den Verlust von allem, was uns Halt

gibt; unsere Einwirkungsversuche gehen ins Leere, es bildet sich keine Gestalt. „Uns bleibt nur die Kapitulation“. Es bildet sich eine Stimmung von enormem Ärger und Frustration, weil wir steckenbleiben und nicht raus- und nicht reinkommen.

Gabriele Klaes-Rauch

## **Harte Land-Art von Nils-Udo**

Das Bild des Werbeflyers des WaldSkulpturenWeges lockt mit einem Ausflugsziel erster Güte: einem von grau-beigen Baumstämmen umgebenen rot-braunen Steinquader, inmitten strahlend grasgrüner Lichtung vor russischgrünen Fichten unter stahlblauem Himmel mit schlohweißen Kumuluswölkchen. Die Reise zum abgelegenen Environment „Stein – Zeit – Mensch“ des Nils-Udo von 2001 – einem Ensemble weniger, aber eindrücklicher Bestandteile inmitten nasskalten Waldes ohne bergende Museumseinbettung – sprengte jedoch beinahe den Rahmen. Was gewöhnlich im Verborgenen steckt, ist hier freigelegt: Ein „Brocken aus dem Raumländer Steinbruch“, 150 Tonnen „erratischer Quarzit-Monolith“ auf einem Betonsockel von einer „monumentalen Baumstammarchitektur“ als „schützende Holzkonstruktion“ von 12 Metern Länge mal 8,7 Meter Breite mal 4,7 Meter Höhe durch 12 geschälte Douglasien aus dem Schwarzwald mit einer Stärke von 1 Meter Durchmesser als Pfosten eingefasst.

Dabei sind bei dem urtümlich anmutenden Gebilde aus erhärteter, opak-kompakter anorganischer Mineralienmasse sowie dem Gestänge aus organisch fossiler Materie innen wie außen sowie Oberfläche und Materie ein- und dasselbe. Alles erscheint offensichtlich und bar jeden Geheimnisses, weil es trotz Hohlraumerlebens einmal nicht um Hohlkörper oder Behälter geht. Auch entsteht keine Naturromantik, obwohl fast nur Natürliches vorliegt, und es ist zu archaisch



sowie zu karg, um es auf Anhieb liebhaben zu können. Das Gebilde ruft eher die ersten Strichbilder einer Aktualgenese auf und lässt die zumeist publizierten Land Art Environments von Nils-Udo mit filigranen Nestgeflechten, zerbrechlichen Reisigzweiglein in nebligen Gewässern oder farbenprächtigen ephemeren Pflanzenkompositionen à la „Sonnenblumen entkernt, Schneeballbeeren, Pfaffenhütchen auf einem Fluss“ wehmütig missen. Vergeblich bleibt das Ausschauhalten nach ‚Natschönem‘, nach Farbenpracht, nach einem Idyll oder nach Leichtigkeit durch Zerstäubung der Realität; kein Schwelgen in Unermesslichkeit, wie sie sich beim längeren Sitzen an Gewässern, Feldern oder Wüsten schon mal einstellt sowie keine Erbaulichkeit, wie sie über den aufrechten Backsteinquader des Jean Nouvel in französischer Meeresbrandung zu rekreieren ist.

Dennoch dürfte es Nils-Udo mit dem bloßen Austauschen des Standorts des nackten Gesteins nicht allein um die künstlerische Technik der ‚Erkünstung‘ durch das Herauslösen des Materials aus seiner anonymen natürlich-zufälligen Umgebung gegangen sein. Statt korrumpierender Erhabenheitsarchitektur durch Aufrichtung in die Senkrechte hat er eine rechtwinklige, liegend wirkende Kastenform gewählt, welche dem ‚Besucher-Selbst‘ jedoch nicht nur relativierende Ansichten von unten nach oben auf Zimmerhöhe nicht überragendes Gestein erlaubt, sondern auch auf eine ‚entschädigende‘ Vielzahl von Fugen, Spalten, Ritzen, messerscharfen Kanten mit verschiedenen Etagen, Unterständen, polierten Flächen, zufälligen Gravuren, Verkrustungen, Ablagerungen, Absplitterungen, Spitzen, Maserungen, Schattierungen, Linien, Runzeln.

Seit Urzeiten verkörpert Stein Härte, Stärke, Dichte, Schwere, Undurchdringlichkeit, Unbeweglichkeit, Halt und Haltbarkeit, Ewigkeit, Sicherheit sowie Gefährlichkeit. Stets wird der Koloss konkret an diesem Ort liegen, wann immer wer vorbeikommt, wird er dort bereits liegen – auch im Winter, wenn es schneit. Er bleibt steinalt und steinhart, ein stummes Stück, dem mit bloßem Auge oder bloßen Händen nicht beizukommen ist und das durch die Erosion doch stetig geändert werden wird. Irritierende Erinnerungen an den Jungesellen Sisyphos, an Kain und Abel, David und Goliath sowie die Schockstarre eines überangepassten Londoner Hippiemuttersohnes in einer Filmszene fallen ein, der mit einem steinharten Brot aus Versehen eine Ente erschlägt.

Ein beachtliches, aber letztlich doch ‚nur‘ roh gewöhnliches Gestein aufzusuchen und diesen Rohstoff, also etwas sperrig Vorgestaltliches reproduzieren zu wollen, gruselt zudem wie der Anblick einer freigelegten Weltkriegsbombe oder eines HANOMAG, der unerwartet den Weg verstellt, oder eines kantigen Soldatenhauptes, wie das des Mahnmals eines wie zur ewigen Ruhe aufgebahrt liegenden Soldaten mit rechteckigem Stahlhelm und Tornister. Begriffe wie Panzeraura, Frontmythen, Heldenverehrung, Maschinenträume, eingedenk Klaus Theweleits Studie „Soldatische Körper, technische Maschine und faschistische Ästhetik“ drängen sich auf. Ob Nils-Udo mit dieser Installation Dimensionen der ‚Hartwie-Kruppstahl-Ideologie‘ seiner Kindheit in Umsatz brachte? Der Assoziationsspielraum des Steinblocks erstreckt sich vom Riesenkommissbrot zu versteinerner Blockschokolade über Brikett, Backstein und versteinertem Dinosaurierfilet bis hin zu allen möglichen phylo- und ontogenetischen Artefakten.

Frühes und Anfängliches lassen Ge-Stein als Erdausscheidung und Fundament unseres Daseins realisieren, wie die Steinzeit als Fundament der abendländischen Zivilisation. Bevor Gestein aber als Rohstoff begriffen und aufgegriffen wurde, von Unbeachtetem zu Indifferentem und schließlich namentlichem Objekt wie Wackerstein, Meilenstein oder Steinobst avancierte, mussten erste ‚Steinzeithureka‘ und Entwicklungen erfolgen. Laut Wilhelm Salber („SEELNREVOLUTION“) bestanden diese in der Entdeckung des Unbestimmten: Bei den Menschen der frühen Steinzeit „lief das Leben in festen Bahnen. Was sie sahen, verstanden und

taten, war fest bestimmt und hing dadurch zusammen (...). Der Trott von Millionen Jahren ging erst zuende, als einige von ihnen das Chaos entdeckten (...). Das war die revolutionäre Veränderung: Steine waren nicht länger einfach ‚bestimmte‘ Steine – sie wurden nicht mehr liegengelassen, weil sie ‚bestimmt‘ ungenießbar, schwer und hinderlich sind. Sondern es dämmerte ‚Unbestimmtes‘: Man sollte sie einmal aufheben, anfassen, sie ansehen, sie zwischen Daumen und Finger nehmen – was passiert, wenn man sie aufeinander schlägt, zusammenlegt, wenn man etwas anderes daraus macht – einen Zaun, Schmuck, eine Waffe, Tierfiguren, Menschengesichter. Steinzeit. Wer weiß, was aus Unbestimmtem herauskommt. [Vor allem an Verwandlungen, die sich in zweierlei an einem zeigten: aus zwei kalten Steinen konnte man heißes Feuer machen; feste Steine ließen sich in flüssiges Metall verwandeln – es ging in die Bronzezeit hinein.] Mit der Erfindung des Chaos fing die Völker-Wanderung des Seelischen an. Chaos war praktisch, weil es darauf drängte, immer wieder bestimmte Gestalten der Wirklichkeit herauszurücken (...). Wir wissen nicht viel von den Steinzeitmenschen; daher habe ich mir Kinder und krabbelnde Enkelkinder angesehen. Sie sind solche Chaos-Erfinder, wenn sie aus den festen Versorgungs- und Behütungsbahnen ausbrechen. Sie sagen Nein, noch ehe sie wissen, wozu sie nein sagen; sie machen aus dem genau Bestimmten elterlicher Ordnung unübersehbar viel Unbestimmtes, und dann schreien sie nach Bestimmung. Seelisches will Gemenge – und es will wieder heraus, es will eine bestimmte Gestalt werden (...). Chaos war ein monströses Gemenge – es war ein Gemenge revolu-

tionärer Verwandlungen. Damit dieses Irgendetwas zu Etwas werden konnte, mussten die Menschen bestimmte Gestalten abheben. Nichts hatte einen Namen. Erst indem die Menschen begannen, ‚Ah‘ oder ‚Be‘ oder ‚Oh‘ zu sagen, gliederte sich für sie die Wirklichkeit, die beweglich geworden war“.

Das Gestein Nils-Udos ruht dagegen bewegungslos inmitten einer Stützenreihe aus zwölf Baumstämmen und vier Horizontalbalken, die auffallend imperfekt mit einer dadurch brutalen Note verbunden sind und denen wie bei einer Tempelruine Dach und Seitenwände fehlen. Wie Tafelbilder zumeist von Bilderrahmen gefasst werden, wirkt das ‚Quarz-Paket‘ eingerüstet und umzäunt und wie von einem Titan in eine Riesenbaumstammbestallung gesetzt, wie ein in ein Laufstälchen gesetztes Kind oder ein eingezäuntes Tier. Innerhalb des Holzgerüsts erscheint der Koloss bald auch als hospitalisierter Godzilla oder Menschenaffe hinter Gittern in einem Käfig vegetierend, und die Gesamtinstallation wird zum Sinnbild für Ungeborgenheit, Erstarrung und Agonie. Thematisiert es Machtausübung zum Schutz der Natur oder der Machthaber? Unversehens faltet sich das Problem auf, dass es unter Machtverhältnissen für niemanden Schutz gibt.

Bewusst macht das Kunstwerk ferner, dass sich durch vermeintlich „schützende Holzkonstruktion“ martialische Bedrohlichkeit des Kolosses erst kumuliert, dass eins das andere befördert, wenn nicht bedingt. Durch den 150-Tonner wirken die Holzpfosten weitaus monströser als ohne ‚Kaventsmann‘ in der Mitte, und erst reziprok wirkt der Steinquader so überbordend, als könne er expandieren und sich ausdehnend der-einst den Rahmen sprengen. Denn obwohl der Gesteinsblock

Sinnbild für Immobilität ist, aktiviert er mittels der bannenden Einfassung ein ungeheures Bewegungs- und Mobilisierungspotential bzw. -bedürfnis. Jederzeit könnte der Quarzblock damit beginnen, sich wie eine uralte Riesenschildkröte, die nur Mimikry zu Stein machte, in Bewegung zu setzen. Über das Zusammenspiel von Quader und Käfigkonstruktion werden die Dynamik und Mechanik einer Zweieinheit sinnfällig.

Von blütenzart bis steinhart reicht das Spektrum Nils-Udos. Mit der vorgestellten Arbeit macht er die Verhältnisse und Gegebenheiten der Anfänge von Objektbildungen zum Gegenstand. Die Verwendung originär belassenen Steins ermöglicht es, die Genese von unbestimmtem Gestein zu bestimmtem Material mit Potential zu veranschaulichen.

Zudem lässt er mit diesem Objekt ontogenetisch die von jedem Menschen immer wieder zuerst in ‚Laufställen‘ begonnene sowie im darauffolgenden Alltag und Kunstkontext immer wieder reproduzierte Objektbildung als Faeces-Surrogat gewahr werden. Gesteine wurden und werden als Ausscheidungen des Planeten zu Feuerstein oder Baustein umgebildet, so wie jedes Kind im Ställchen- oder Kitaalter auf Töpfchen oder in Mamas Armen die Erfahrung der Ausscheidung gestaltbaren Materials macht, welches es mit Begeisterung ‚erfüllt‘ und zum gestaltenden Spiel zu nutzen versucht. Hat es die Sphinkter-Funktion erlernt, verwendet es sie zur Interaktion und intermittierend zur Produktion steinharder ‚Abkömmlinge‘. Wie die Frühmenschen bestimmtes Gestein als Rohstoff vergegenständlichen, entdeckt ihn auch jedes Kind immer wieder und bildet anhand dieser ‚Steine‘ Selbst- und Objektkonstanten. Frühe leibliche Erfahrungen und

Materialien wie Steine oder Faeces stellen Frühformen der Gegenstands- oder Objektbildung dar, „Zwischen-Objekte“.

Will ich Versteinerungen aber überhaupt erleben bzw. lassen sich Umbrüche überhaupt verhindern? Gemäß dem jüngsten Geschehen am Stein wohl kaum: Seit 2020 erfolgt eine außerplanmäßige Besetzung der Installation durch einen hellgrün leuchtenden kerngesunden Fichtenschössling in einer Eisenerzspalte des Monolithen. Der Keim beginnt gerade damit, die Diktatur des Holz- und Steinklotzes minimalinvasiv aufzuschließen. Stein und explizit das Stein-Zeit-Mensch Environment Nils-Udos machen Prozesse der Gegenstandsbildungen zum Gegenstand.

Linde Salber

## **Hard as Art can**

*Ein letztes Werk des Bildhauers Fritz Cremer (1906 - 1993)*

Zwei Männerkörper eng hintereinander aneinander stehend, in Bronze gegossen. Untrennbar verbunden. Riesige Füße auf organisch geformtem Bronze-Boden, als wüchsen sie dort heraus. Unruhige Oberfläche, nicht glatt poliert. Dunkle Patina mit hellgrau türkisfarbenen Verschleierungen. Höhe 43 cm.

Die vordere Figur hat einen großen Schritt gemacht. Linkes Bein gewinkelt, der riesige Fuß steht auf Ballen und Zehen, als sei der Bronzemann im Begriff weiterzugehen, sich aus einer Umklammerung zu lösen.

Wie sind die Zwei denn miteinander verzwick? Die beiden rechten Beine so eng hintereinander aneinander, dass sich ein Doppelbein zeigt, mit sichtbarer Naht. Abgestreift die Kleider. Kein Hinweis auf irgendeine gesellschaftliche Stellung.

Zwei kräftig muskulöse Männerkörper. Es könnten Athleten sein oder Kämpfer. Aber kein Ringkampf. Eher gehindert an schlichter Aktion. Unvollständige Teile. Hochgereckter Arm endet als Stumpf. Abgehauen die Hand? Riesige Füße, standfest. Mich wirft keiner um, mich reißt keiner hin. Unproportionierlich riesige Hände. Giganten gleich.

Der hinten mit gestreckten Beinen stramm Stehende mit kleinem kahlen Kopf, scheint dem Kolossalen, der im Begriff ist, sich mit einem Schritt von ihm zu lösen, die Luft



abdrücken zu wollen. Er zwingt ihn, dessen Oberkörper über Schulter und um den Hals mit festem Griff umarmend, schräg zurück an den eigenen Leib. Die riesige Hand scheint den nahezu gesichtslosen Kopf wenden zu wollen, als solle er in Schrittrichtung blicken. Als weigerte er sich, etwas im Ungefahren Liegendes wahrzunehmen.

Der Stramme läßt ihn nicht entkommen. Er will ihn ganz – seinen mächtig lebendigen Leib. Von hinten könnte er in ihn dringen.



Ist das Liebe? Geht es um Übermächtigung und Sex? Vielleicht. Aber da steckt noch etwas, das schwerer wiegt.

Ein strammer Kämpfer schnappt sich einen Lebendigen, um ihn dem Tod zuzuführen. Ein Paradox auf drei Beinen: Intimität, Liebe und Tod.

Meine Gedanken wandern zu ›Jakobs Kampf mit dem Engel‹: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!“ Oder: Wehe, ich habe etwas im Griff und es läßt mich nicht los. Diese Plastik des fünfundachtzigjährigen Bildhauers Fritz Cremer beeindruckt mich als Momentaufnahme eines Totentanzes.



(Gerade, da ich dieses schreibe, sagt ›NDR Kultur‹ das nächste Musikstück an: „Totentanz“ von Franz Liszt. Leben als Montage.)

„Vereinte Zwiegestalt“, Goethes Übersetzung des griechischen Wortes „Oxymoron“ wäre ein passender Titel.

Verweilt man länger in Betrachtung dieses Werkes, kann einem die Luft knapp werden. Doch am Ende staunt und bewundert man auch, was so ein unschuldiges, dummes Stück Metall alles transportieren und bewegen kann.



Seine Aufgabe als Bildhauer, formulierte der einundfünfzigjährige Fritz Cremer, sehe er darin, „das dialektische, sich in komplizierten Widersprüchen entwickelnde Leben darzustellen.“ (Interview „Sonntag“, Berlin, 13. Oktober 1957).

Nicht Heldenverehrung nach sowjetischem Vorbild, nicht der schöne Schein, nicht ins Geometrische stilisierte, reduzierte Körperlichkeit, nicht expressionistische Verrenkung, nicht das leichte Spiel der Formen ... werden seiner Erfahrung

gerecht, die ihm sein privates und gesellschaftliches Leben in der Raumzeit des 20. Jahrhunderts angetragen haben. Als alles geschah, etwa das Totprügeln der Kommunisten, die sich den traditionellen 1. Mai-Umzug im Jahr 1929 nicht verbieten ließen, ging auch Cremer mitten durch. Was und wie er sah, was ihm widerfuhr, wurde zur Basis, auf der seine Skulpturen stehen.

Sein Leben war auf Kante genäht.

Um keinen Preis würde er zulassen, dass man seine Wut stilllegte, seine Sehnsucht erstickte, seine Liebe einklemmte, sein Urteil verbog.

Zwischen den Qualitäten des Rohen und des (vermeintlich) Perfekten verkörpern Cremers Skulpturen die Grunderfahrung von einem Leben, dessen Umbrüche und Verkehungen selbst ein Kunstwerk kaum zu fassen kriegt. Also muß er immer wieder von vorne anfangen, immer wieder neu ansetzen mit einem neuen Werk. Das ist ganz so wie im wirklichen Leben. Alltag und Kunst kommen (auch) darin überein.

Yizhak Ahren

## **Erlebensprotokolle oder Gedankenspiele?**

### *Deutung eines Ego-Dokuments*

Hans-Joachim Schoeps (1909-1980) hat lange Jahre Religions- und Geistesgeschichte an der Universität in Erlangen gelehrt. Dieser bekannte Historiker hat viele wissenschaftliche Bücher geschrieben und auch „Rückblicke“. In diesem Beitrag soll von einem achtseitigen Manuskript die Rede sein, das sein Sohn Julius (Jahrgang 1942) in einer Mappe im Nachlass fand und mit einer Einführung und Randbemerkungen versehen vor kurzem in einem Tagungsband veröffentlicht hat.

In seiner instruktiven Einleitung behauptet Julius Schoeps: „Der vorliegende Text ist zweifellos ein klassisches Ego-Dokument, das die Zustände schildert, die der Verfasser bei der Rückkehr in Berlin im Frühjahr 1947 antraf“ (S. 51). Über diesen Satz habe ich mich sehr gewundert, denn er enthält eine Angabe, die ich für unrichtig halte. Die im nächsten Satz folgende Relativierung seiner Behauptung – „Nicht zu verkennen ist, dass dabei auch Wunschkonstruktionen und Hoffnungen in die Darstellung mit einfließen“ – beweist, dass der Herausgeber gleich gemerkt hat, seine Interpretation des Ego-Dokuments sei fragwürdig.

Aus mehreren Gründen sind die Ausführungen von Julius Schoeps lesenswert. Erstens verdeutlichen sie den Hintergrund, vor dem das nun publizierte Manuskript zu verstehen ist, und zweitens decken sie einige sachliche Fehler in diesem Text auf. Als ein bewusster preußischer Jude war Schoeps Ende 1938 aus dem nationalsozialistischen Deutschland nach

Schweden geflohen. Kurz vor seiner Rückkehr in die Heimat Mitte November 1946 notierte er in seinem Tagebuch: „Irgendwie habe ich das Gefühl, in den 8 Jahren, die überwiegend der Wissenschaft gewidmet waren, nicht richtig gelebt zu haben. Weitgehend habe ich die Wissenschaft auch bewußt als Ersatz für nicht gelebtes Leben angesehen. Jetzt brauche ich sie nicht mehr. Ich kehre in das wirkliche Leben, in mein Leben, das mich hineinstellt in die Solidarität des zweiten deutschen Nachkriegs- und Hungerwinters“ (S. 47).

Micha Brumlik nimmt in seiner Schoeps-Monographie an, das jetzt publizierte Manuskript von Schoeps sei 1946 entstanden (S. 288, Anm. 531). Wenn diese Angabe stimmt, dann konnte der Verfasser im nun vorliegenden Text natürlich nicht beschreiben, was er im Frühjahr 1947 erlebt hat!

In der Tat sind dem kritischen Historiker Julius Schoeps einige Ungereimtheiten aufgefallen: „Im Text schwimmt manches zeitlich, was damit zusammenhängen dürfte, dass sich die Erinnerung und die erlebte Gegenwart nicht immer decken. Da ist die Rede von der Ankunft auf dem Stettiner Bahnhof, was so nicht stimmen kann, da der Zugverkehr zu der Zeit auf diesem Bahnhof eingestellt worden war. Auch taucht das Hotel Adlon der Vorkriegszeit auf, in dem angeblich alliierte Offiziere Quartier bezogen haben. Das kann aber ebenfalls so nicht stimmen, da das Hotel in den letzten Kriegstagen abgebrannt ist“ (S. 50). Auch bemerkt der Sohn eine Diskrepanz zwischen den Memoiren seines Vaters und dem Bericht im Manuskript: „Auffallend ist, dass Schoeps in seinen Erinnerungen den Aufenthalt in Berlin zwar am Rande streift, aber die Tätigkeit im Karlhorster Realgymnasium nicht erwähnt“ (S. 50).

Auf einen weiteren Punkt, der den Erlebensbericht als Fiktion erweist, möchte ich hinweisen. Der erste Abschnitt des Manuskripts endet mit einer Übernachtung in Ost-Berlin: „Und so geht der Vorhang runter über meinen ersten Tag in Deutschland – als Heimkehrer ins vierte Reich“ (S. 55). Wir wissen jedoch, dass Schoeps die ersten Tage nach der Remigration gar nicht in der Hauptstadt Berlin verbracht hat!

Der Titel des Manuskripts lautet: „Wie alles sein wird“ – man sollte diese Überschrift ernst nehmen. Schoeps hat in Schweden über seine Rückkehr in die geliebte Heimat ins Detail gehend nachgedacht und er hat dies auch am 10. November 1946 im Tagebuch vermerkt: „Nicht mehr visiere ich die Zukunft im nur gedanklichen Entwurf an, sondern sie kommt nun mehr im Handeln auf mich zu, und ich gewinne an der Zukunft wieder Gegenwart“ (S. 49). Dass die konkrete Wirklichkeit im vierten Reich dann anders als in seiner Phantasie aussah, dürfte keinen Psychologen überraschen.

Überraschend ist nur, dass der gelehrte Sohn seiner Publikation 2020 den Untertitel gab „Wie Hans-Joachim Schoeps im Frühjahr 1947 die Rückkehr aus dem schwedischen Exil in seine einstige Heimatstadt Berlin erlebte“ (S. 47). Bei Brumlik hieß die Überschrift im Jahre 2019 noch „Wie Hans-Joachim Schoeps sich im Herbst 1946 die Rückkehr aus dem schwedischen Exil in seine einstige Heimatstadt Berlin vorstellte“ (S. 288, Anm. 535). Die später erfolgte „Verbesserung“ beruht auf einer krassen Fehlinterpretation.

Gerade weil „Wie alles sein wird“ nur Gedankenspiele aus dem Jahre 1946 enthält und nicht Berichte über wahre Begebenheiten in Berlin 1947, ist dieser Text sehr aufschlussreich. Wenn wir dieses Dokument nach den Regeln

der Kunst deuten, können wir erkennen, was den Verfasser zur Remigration bewegt hat, und ebenfalls, welche Aufgaben der Rückkehrer sich 1946 gestellt hat. Um nur ein Beispiel zu bringen: Die Arbeit als Gymnasiallehrer am Karlhorster Gymnasium zeigt den Wunsch von Schoeps, den Antisemitismus seiner Schüler zu bekämpfen. In Schweden glaubte er an den Erfolg seiner Bemühungen: „Nach vier Wochen hatte ich die Klasse rum. Seither geht die Obertertia für ihren jüdischen Ordinarius durchs Feuer“ (S. 58).

Die Schlussbemerkung des Manuskripts – „Ich fühle, ich habe endlich heimgefunden“ (S. 63) – ist zu übersetzen: „Ich hoffe, ich werde endlich heimfinden.“ Das Ego-Dokument nennt Bedingungen dieser Möglichkeit. Die Fragen, ob die Erwartungen von Hans-Joachim Schoeps in Erfüllung gegangen sind und welche Enttäuschungen er erlebt hat, sind an dieser Stelle nicht zu erörtern.

#### *Literatur:*

- Micha Brumlik, Preußisch, konservativ, jüdisch. Hans-Joachim Schoeps` Leben und Werk. Köln 2019.
- Julius H. Schoeps, „Die Vergangenheit ist tot, die Gegenwart ist unbarmherzig“ – Wie Hans-Joachim Schoeps im Frühjahr 1947 die Rückkehr aus dem schwedischen Exil in seine einstige Heimatstadt Berlin erlebte, in: Barbara Stambolis (Hg.), Flucht und Rückkehr.
- Deutsch-jüdische Lebenswege nach 1933. Gießen 2020, S. 47-64.