

Björn Zwingmann · Begegnung mit dem Ungeheuren

Schriften zur Psychologischen Morphologie · Band 7

Björn Zwingmann

Begegnung mit dem Ungeheuren

Selbsterfahrungsprozesse mit Goyas Schwarzen Bildern

Für Robert

HPB University Press · Berlin 2019

Schriften zur Psychologischen Morphologie

Herausgeber: HPB University Press

Redaktion: Armin Schulte

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN

Paperback 978-3-9820894-0-9

e-Book 978-3-9820894-1-6

© HPB University Press, Berlin 2019.

Druck und Herstellung: tredition GmbH, Halenreie 40-44, 22359 Hamburg

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus zu vervielfältigen oder auf Datenträger aufzunehmen.

Satz und Layout: Max Paul Grosse Wiesmann
Weitere Mitwirkende: Nicole Knoblauch
Vertrieb und Druck: tredition GmbH, Hamburg

Inhalt

Zusammenfassung	11
Einleitung	13
TEIL I GEGENSTAND, THEORIE & METHODE	16
1. Gegenstand: Goyas Schwarze Bilder	17
1.1 Salbers vier Thesen	17
1.1.1 Besessenheiten	18
1.1.2 Entdeckungsgeschichten	20
1.1.3 Undinge.....	20
1.1.4 Umbildungen.....	22
1.1.5 Zusammenfassung.....	23
1.2 Eingrenzung des Gegenstandes und Fragestellung	24
2. Theorie: Morphologische Psychologie	25
2.1 Geschichte der Morphologischen Psychologie.....	26
2.1.1 Anschauliche Morphologie	26
2.1.2 Psychologische Morphologie.....	28
2.2 Morphologische Kulturpsychologie	30
2.2.1 Seelisches als gelebtes Bild	31
2.2.2 Seelisches als gegliederter Wirkungsraum.....	32
2.2.3 Seelisches als unvollkommene Verwandlung	33
2.2.4 Seelisches als provisorische Lösungsgestalt	34
2.3 Morphologische Kunstpsychologie	35
2.3.1 Psychästhetik des Alltags.....	36
2.3.2 Kunstwerke als Entwicklungsdinge.....	36
2.4 Morphologisches Kunstcoaching	39
2.4.1 Psychologische Behandlung als kunstvoller Prozess.....	39
2.4.2 Kunstwerke als Medien psychologischer Behandlung.....	40
3. Methode: Interview und Beschreibung	42
3.1 Zielsetzung und Fragestellung	42
3.2 Die Interviewpartner*innen	43
3.3 Der Untersuchungsablauf.....	44
3.4 Tiefeninterview als Erhebungsmethode.....	46
3.4.1 Zerdehnung des Erlebens.....	46
3.4.2 Narrative Techniken.....	47
3.4.3 Problemzentrierende Techniken.....	48
3.4.4 Tiefenpsychologische Techniken.....	48
3.5 Morphologische Beschreibung als Auswertungsmethode.....	49
3.5.1 Zwischen Durchlässig-Machen und Verdichten.....	50
3.5.2 Verdichtung in einer Gestaltqualität.....	52
3.5.3 Zergliederung des Wirkungsraums	53
3.5.4 Zuspitzung auf ein Verwandlungsproblem.....	53
3.5.5 Umbrechen in Lösungstypen	55
3.6 Gegenübertragungsanalyse im Forschungsprozess	55

TEIL II SECHS WERKANALYSEN	58	3.2 Der Wirkungsraum zwischen Durchsetzen und Auseinandersetzen.....	139
1. Saturn	59	3.2.1 Hauptfiguration: Durchsetzen.....	139
1.1 Die Gestaltqualität der Überwältigung.....	60	3.2.1.1 Einschlagen.....	139
1.2 Der Wirkungsraum zwischen Verschlingen und Ausbrechen.....	63	3.2.1.2 Feststecken.....	141
1.2.1 Hauptfiguration: Verschlingen.....	63	3.2.2 Nebenfiguration: Auseinandersetzen.....	142
1.2.1.1 Ergreifen.....	63	3.2.2.1 Abwehren.....	142
1.2.1.2 Zerreißen.....	65	3.2.2.2 Ausweichen.....	143
1.2.2 Nebenfiguration: Ausbrechen.....	67	3.3 Das Verwandlungsproblem von Einheit und Widerspruch.....	145
1.2.2.1 Ausstoßen.....	67	3.3.1 Vom Widerspruch zur Einheit.....	145
1.2.2.2 Zerfallen.....	69	3.3.2 Die Einheit wird widersprüchlich.....	147
1.3 Das Verwandlungsproblem des Ganzen und seiner Teile.....	71	3.3.3 Die Paradoxie von Einheit und Widersprüchlichkeit.....	150
1.3.1 Das Ganze verschlingt die Teile.....	72	3.3.4 Die Kultur der Weltkriegszeit und der Nachkriegszeit.....	150
1.3.2 Die Teile brechen aus dem Ganzen aus.....	73	3.3.5 Das Märchen vom Tischlein deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack.....	152
1.3.3 Die Paradoxie des unganzen Ganzen.....	75	3.4 Die Lösungstypen von Tischlein-deck-dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack.....	156
1.3.4 Die Kultur des römischen Reichs.....	75	3.4.1 Der Vater und die Ziege: Einheit durch Spaltung.....	156
1.3.5 Das Märchen vom Wolf und den sieben jungen Geißlein.....	78	3.4.2 Die Zauberdinge und der Wirt: Wehrlose Einigkeit.....	158
1.3.6 Der Mythos von Saturn/Krónos.....	81	3.4.3 Der Jüngste und sein Knüppel: (Wieder-)Vereinen durch Auseinandersetzen.....	160
1.4 Die Lösungstypen des Wolfs und der sieben Geißlein.....	84	3.5 Zusammenfassung.....	162
1.4.1 Die ängstlichen Geißlein: Die Teilung in Fremd und Eigen.....	84	4. Judith	163
1.4.2 Der reißende Wolf: Die gefräßige Ganzheit.....	87	4.1 Die Gestaltqualität der Entscheidung.....	164
1.4.3 Das Jüngste im Uhrkasten: Der restliche Teil.....	91	4.2 Der Wirkungsraum zwischen Beherrschen und Revoltieren.....	168
1.4.4 Mutter und Geißlein: Die ergänzenden Teile.....	94	4.2.1 Beherrschen.....	168
1.5 Zusammenfassung.....	96	4.2.1.1 Bestimmen.....	168
2. Hexensabbat	98	4.2.1.2 Sich-Fügen.....	170
2.1 Die Gestaltqualität der Erwartung.....	99	4.2.2 Revoltieren.....	171
2.2 Der Wirkungsraum zwischen Unterwerfen und Widersetzen.....	103	4.2.2.1 Bedrängt-Sein.....	171
2.2.1 Hauptfiguration: Unterwerfen.....	103	4.2.2.2 Eingreifen.....	172
2.2.1.1 Ermächtigen.....	103	4.3 Das Verwandlungsproblem von Abwehren und Zulassen.....	174
2.2.1.2 Vereinen.....	106	4.3.1 Abwehren.....	174
2.2.1.3 Erniedrigen.....	107	4.3.2 Zulassen.....	176
2.2.2 Nebenfiguration: Widersetzen.....	110	4.3.3 Das Märchen von der Gänsemagd.....	179
2.2.2.1 Absetzen.....	110	4.3.4 Nicht Herr im eigenen Haus.....	181
2.2.2.2 Entlarven.....	111	4.4 Die Lösungstypen der Gänsemagd.....	184
2.2.2.3 Abwarten.....	113	4.4.1 Die Königstochter: Revoltierende Unterwerfung.....	184
2.3 Das Verwandlungsproblem von Ordnung und Verkehrung.....	114	4.4.2 Die falsche Königin: Herrschaft der Revolte.....	187
2.3.1 Vom Verkehrten ins Ordentliche.....	114	4.4.3 Der König: Verbindender Austausch.....	188
2.3.2 Die Ordnung verkehrt sich.....	117	4.5 Zusammenfassung.....	191
2.3.3 Die Kultur des Mittelalters.....	118	5. Asmodea	193
2.3.4 Das Märchen von Frau Holle.....	120	5.1 Die Gestaltqualität der Sehnsucht.....	194
2.4 Die Lösungstypen der Frau Holle.....	125	5.2 Der Wirkungsraum zwischen Hin-Streben und Davor-Bleiben.....	200
2.4.1 Goldmarie: Neue Ordnung durch Unterwerfung.....	125	5.2.1 Hauptfiguration: Hin-Streben.....	200
2.4.2 Pechmarie: Alte Ordnung durch Widersetzung.....	128	5.2.1.1 Abheben.....	200
2.4.3 Umspringen: Verkehrung als Neuordnung.....	130		
2.5 Zusammenfassung.....	133		
3. Kämpfer	134		
3.1 Die Gestaltqualität des Kampfes.....	135		

5.2.1.2 Anziehen	203
5.2.2 Nebenfiguration: Davor-Bleiben	204
5.2.2.1 Abstürzen	205
5.2.2.2 Entziehen.....	207
5.3 Das Verwandlungsproblem von Unruhe und Verfassung	210
5.3.1 Unruhe will sich fassen.....	211
5.3.2 Verfassungen werden unruhig.....	212
5.3.3 Die Paradoxie von Unruhe und Verfassung.....	215
5.3.4 Die Kultur der Germanen.....	217
5.3.5 Das Märchen vom Aschenputtel	218
5.4 Die Lösungstypen des Aschenputtels.....	221
5.4.1 Aschenputtel: Hoffnung im Elend	222
5.4.2 Tänzerin: Hin und Weg	223
5.4.3 Braut: Anproben und Auftritte	225
5.5 Zusammenfassung.....	227
6. Parzen	229
6.1 Die Gestaltqualität der Schweben.....	230
6.2 Der Wirkungsraum zwischen Halten und Lösen	234
6.2.1 Hauptfiguration: Halten	235
6.2.1.1 Aushalten.....	235
6.2.1.2 Unter die Lupe halten.....	237
6.2.1.3 In der Hand halten.....	239
6.2.2 Nebenfiguration: Lösen.....	241
6.2.2.1 Zerschneiden	241
6.2.2.2 Auflösen	244
6.2.2.3 Ablösen	245
6.3 Das Verwandlungsproblem von Freiheit und Festlegung.....	247
6.3.1 Halt in der Freiheit finden.....	248
6.3.2 Sich vom Schicksalszwang befreien.....	249
6.3.3 Festgelegte Freiheit: Der Zwang des In-der-Schweben-Haltens.....	251
6.3.4 Das Märchen von Dornröschen	252
6.4 Die Lösungsformen des Dornröschens	256
6.4.1 König und Fee: Vorsicht und Unvorhersehbares.....	257
6.4.2 Dornröschen und Spinnerin: Neugier und Verletzung.....	258
6.4.3 Dornröschen und Prinz: Unberührbarkeit und Verführung.....	260
6.5 Zusammenfassung.....	262
TEIL III ZUSAMMENSCHAU	264
0. Rückblick	265
1. Die Gestaltlogik der Besessenheit	265
2. Der Wirkungsraum zwischen Eindeutigem und Mehrdeutigem.....	270
2.1 Hauptfiguration: Eindeutigkeit	272
2.2 Nebenfiguration: Mehrdeutigkeit.....	274
3. Das Verwandlungsproblem von Zuviel und Zuwenig	276
3.1 Schwarze Löcher in der Wirklichkeit	277
3.2 Vom Mangel zum Exzess.....	278
3.3 Der Mangel im Exzess.....	279

3.4 Das Märchen von den Sechs Schwänen (oder den sieben Raben).....	283
3.5 Der Aufbruch in die Moderne	287
3.6 Exkurs: Wahn und Wirklichkeit	291
3.6.1 Die Wirklichkeit im Wahn	293
3.6.2 Der Wahn in der Wirklichkeit.....	294
3.6.3 Besessenheit als Wiederholungszwang.....	296
3.7 Goyas Risse	298
4. Kunst behandelt Besessenheit.....	303
4.1 Die Kunstzeichen der Schwarzen Bilder.....	303
4.2 Leocadia und der Hund.....	306
4.3 Von der Besessenheit zur Kultivierung	308
5. Zusammenfassung.....	309
Literaturverzeichnis	311
Anhang: Liste der Interviewpartner*innen	316

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit ist eine kunstpsychologische, qualitativ-empirische Untersuchung von sechs der *Schwarzen Bilder* (Pinturas Negras) des spanischen Malers Francisco de Goya: *Saturn*, *Judith*, *Kämpfer*, *Hexensabbat*, *Parzen* und *Asmodea*. Die Untersuchung basiert auf Wilhelm Salbers These, dass es möglich sei, durch jedes der Schwarzen Bilder beim Betrachter einen Selbsterfahrungsprozess hinsichtlich seiner unbewussten Obsessionen (Besessenheiten) anzustoßen. Die der Arbeit zugrunde liegende Fragestellung lautete daher zum einen, ob es tatsächlich möglich ist, mit unterschiedlichen Betrachtern anhand der Gemälde einen solchen Selbsterfahrungsprozess im Sinne eines morphologischen Kunstcoachings einzuleiten und zum anderen, wie man die Themen und Strukturen eines solchen Prozesses für jedes Gemälde spezifizieren kann.

Aus insgesamt 56 Tiefeninterviews wurde auf der Grundlage des theoretisch-methodischen Ansatzes der Morphologischen Psychologie nach Wilhelm Salber zu jedem der sechs Gemälde eine Werkanalyse in vier Versionen erstellt: In der ersten Version wurde jeweils die Grundqualität des Bildes herausgearbeitet, in der zweiten Version wurde das Gemälde als ein Wirkungsraum zwischen Haupt- und Nebenfigurationszügen zergliedert, in der dritten Version wurde das zentrale Konstruktionsproblem des Gemäldes identifiziert und in der vierten Version wurden die verschiedenen Umgangsformen der Betrachter mit dem jeweiligen Problem typisierend zusammengefasst. Es konnte dabei gezeigt werden, dass es grundsätzlich möglich ist, mit verschiedenen Betrachtern anhand der untersuchten Schwarzen Bilder in einen vertieften und für jedes Gemälde spezifischen Selbsterfahrungsprozess einzusteigen. Die thematischen Valenzen dieser Prozesse konnten anhand der Werkanalysen zu jedem Gemälde abgesteckt werden, so dass sie für zukünftige Kunstcoachings mit diesen Werken nutzbar sind.

Schließlich wurden diese empirischen Ergebnisse vor dem Hintergrund von Salbers Thesen über die Schwarzen Bilder in einer abschließenden Diskussion kulturpsychologisch eingeordnet und auf das spezielle kulturelle Muster von Goyas Epoche bezogen.

Stichworte: Morphologie, Kunstpsychologie, Kulturpsychologie, Kunstcoaching, Selbsterfahrung, Goya, Schwarze Bilder, Besessenheit

„Bilder der Kunst sagen gleichsam: Laß dich von diesem Verwandlungsmärchen bestimmen, bewege dich mit, folge mir, liebe und hasse mit mir. Doch dabei mußt du auch etwas aufs Spiel setzen – du gerätst in ein Hin und Her, du gerätst an Punkte, an denen du keine Lust mehr hast, weiterzumachen. Der Weg des Bildes, dem du folgst, führt an Klippen, zerreißt liebe und vertraute Ansichten. Es wird gefährlich für dein ruhiges Leben. Doch nur auf diese Weise läßt sich etwas von den Schöpfungsspiralen dieser Wirkungswelt erfahren. Von ihren verlockenden und ihren unheimlichen Seiten und nicht zuletzt von dem, wie es vielleicht anders ginge.“
(Salber, 2002, S. 108)

„Es hat sich eingebürgert, von Goyas ‚schwarzen Bildern‘ zu sprechen. Das kann man aber noch ganz anders verstehen, als nur von bestimmten dunklen Farbwerten her. Mit seinen ‚Überfrachtungen‘ unternimmt er es, die ‚schwarzen Löcher‘ der Wirklichkeit zu behandeln. So zu behandeln, daß der unverständlichen und ungeheuren Wirklichkeit noch irgendeine Art von Verstehen abgerungen wird.“
(Salber, 2002, S. 131)

Einleitung

Eigentlich ließe sich das Ergebnis der folgenden Seiten in einigen wenigen Sätzen zusammenfassen: Die Wirklichkeit ist nicht vollständig sondern voller schwarzer Löcher. Um diese schwarzen Löcher herum wirbeln unsere Besessenheiten. Aus unseren Besessenheiten geht wiederum alles andere hervor, unser Leben und die Welt, die wir uns zurechtmachen. Erst seit dem 19. Jahrhundert haben die Menschen gelernt, die Wirklichkeit so zu sehen, aber dieser Prozess ist noch lange nicht abgeschlossen¹. Goya hat als einer der ersten modernen Maler diese ungeheuren Un-Dinge in seiner Kunst dargestellt. Seine Schwarzen Bilder sind Prototypen moderner Kunst. Bis heute können sie den Betrachtern helfen, die Wirklichkeit, zu der sie ja auch selbst gehören, neu und anders zu sehen und damit vor allem auch die eigenen Besessenheiten besser zu verstehen. Von daher ist die Beschäftigung mit den Schwarzen Bildern wie eine Impfungen mit dem Ungeheuren dieser Wirklichkeit². Diese Behauptungen stützen sich auf das empirische Material, das ich für die vorliegende Arbeit gesammelt und ausgewertet habe.

Leider reichen so wenige Sätze doch nicht aus. Sie ähneln selber den Besessenheiten, um die es hier gehen wird, denn sie wollen etwas eigentlich Paradoxes schnell und einfach in den Griff bekommen. Dennoch sind Besessenheiten deswegen nicht überflüssig, genauso wenig wie knappe Entwürfe: In den wenigen Sätzen steckt schon vieles drin, aber darin darf man nicht stecken bleiben, sondern muss es ausarbeiten und entwickeln. Neue Sichtweisen brauchen viel Zeit um sich zu entwickeln und sie brauchen den wiederholten Austausch mit der Wirklichkeit. Ich selber musste mich in über zehn Jahren langsam in Salbers morphologische Psychologie, die Schwarzen Bilder und noch in einiges andere vertiefen, bis ich die Welt mehr und mehr (auch) auf diese Weise sehen konnte. All das war mir zunächst nicht vertraut. Die morphologische Psychologie Salbers hatte mein eigenes Psychologie-Studium in Köln zunächst nur als Nebenströmung begleitet: Trotz Teilnahme an einigen morphologischen Seminaren, die mich stets gleichermaßen fasziniert und verwirrt hatten, ließ ich mich zunächst vom reputierlicher und klarer wirkenden Mainstream der akademischen Psychologie leiten, wie er ansonsten gelehrt wurde. Erst nach Abschluss des Studiums gestand ich mir mein Interesse an einem anderen Bild vom Seelischen selber zu und fand den Mut, es wirklich auch einmal anders zu versuchen.

¹ „Denn weder die Wissenschaft vom Seelischen noch die Wissenschaft von der Kunst haben sich bisher auf die neuen Kategorien eingelassen, die die Entwicklungen der modernen Kunst nahelegten“ (Salber, 2002, S. 44).

² Einige Jahre nachdem mir klar wurde, dass sich bei den Selbsterfahrungsprozessen durch die Schwarzen Bilder eine Art Impfung vollzog, fand ich die folgende Kapitelüberschrift bei Sloterdijk (2009): Impfung mit dem Ungeheuren: Nietzsche als Immunologe (S. 521). Dort bezieht er sich auf einen Ausdruck Nietzsches über die Impfung mit dem Wahnsinn.

So gab ich ein erstes Dissertationsvorhaben auf (eine Fortsetzung meiner quantitativ-empirischen Diplomarbeit, die sich auch schon mit Ungeheurem beschäftigt hatte) und bekundete mein Interesse an einer Dissertation im Feld der morphologischen Kunstpsychologie – ohne zu diesem Zeitpunkt bereits vollständig verstanden zu haben, was Morphologie ist und wie sie funktioniert. Professor Herbert Fitzek, den ich um Betreuung einer solchen Arbeit bat, gab mir daraufhin Salbers *Undinge* (1994) zu lesen: Eine Art Analyse der Schwarzen Bilder Goyas mit der Behauptung, hier könne man etwas über menschliche Besessenheiten erfahren. Als Zielsetzung einer kunstpsychologischen Untersuchung schlug er mir vor, Selbsterfahrungsprozesse, die beim Betrachten dieser Bilder entstehen können, an einer größeren Stichprobe empirisch zu untersuchen, um die Schwarzen Bilder damit möglicherweise für ein so genanntes morphologisches Kunstcoaching nutzbar machen zu können. Salbers Analyse der Schwarzen Bilder stellte zwar bereits selber eine solche empirische Untersuchung dar – jedoch mit Wilhelm Salber als bisher einzigem Untersuchungsteilnehmer.

Mir waren zuvor weder Goya noch seine Schwarzen Bilder bekannt und mein Kunstverständnis war damals ähnlich schwach ausgebildet wie mein Verständnis der Morphologie. Ein erster Blick in Salbers *Undinge*, in dem die Gemälde nur in schwarz-weiß abgebildet waren, machte mir aber sofort klar, dass ich hier den richtigen Gegenstand gefunden hatte – oder der richtige Gegenstand mich. Was Salber über die Gemälde schrieb, faszinierte mich ebenso: Einerseits beschrieb er ganz konkret, was auf den Bildern zu sehen war, was er erlebt hatte und in welchen Prozess er dabei verwickelt worden war. Gleichzeitig entwickelt er anhand des Bilderlebens aber auch seine allgemeine Sicht auf das Seelische und insbesondere dessen frühe Formen. Auch wenn ich vieles noch nicht verstand, bekam ich den Eindruck, als könne Salber durch die Gemälde Goyas in eine Art Urzeit der Seele zurückblicken und in Goyas Bildsprache einen Ausdruck für eine vorsprachliche Erfahrung finden. Er kam von alltäglichen Phänomenen auf Urphänomene, von persönlicher Selbsterfahrung auf eine allgemeine Entwicklungsgeschichte der menschlichen Psyche. Dies entspricht – wie ich mit der Zeit lernte – konsequent dem Wissenschaftsverständnis der Morphologie, welche in einzelnen konkreten Abläufen oder Gegenständen stets den kompletten seelischen Betrieb am Werk sieht. Die Morphologische Psychologie kann man grundsätzlich als eine Methode verstehen, die versucht, jeden konkret gegebenen Forschungsgegenstand für diesen Seelenbetrieb mit seiner ganzen Geschichte transparent zu machen.

Die vorliegende Arbeit ist eine sich wiederholende Kreisbewegung, die immer wieder durch die gleichen vier Punkte führt und am Schluss erneut da anzukommen scheint, wo sie begonnen hat. In TEIL I beginne ich mit den vier Thesen Salbers zu Goyas Schwarzen Bildern und leite daraus Gegenstand und Fragestellung meiner Untersuchung ab. Danach stelle ich Salbers Morphologische Psy-

chologie als Theorie und Methode vor. Beides lässt sich erneut anhand von vier Thesen gliedern (dort heißen sie Versionen), die man als allgemeinere Fassungen der vier Thesen zu Goyas Bildern verstehen kann. Anhand dieser vier Versionen werden dann im TEIL II sechs von Goyas Schwarzen Bildern auf der Grundlage von Tiefeninterviews analysiert. In TEIL III kehre ich dann wieder zu Salbers vier Thesen vom Anfang zurück und versuche, sie mit den empirisch fundierten Bildanalysen aus TEIL II in Austausch zu bringen. An dieser Stelle werden dann vielleicht die schwarzen Löcher in der Wirklichkeit, die ich eingangs erwähnte, verständlicher oder sogar sichtbarer geworden sein. Und das Kreisen der Untersuchung wird sich dann hoffentlich als eine Spirale erwiesen haben, die tiefer hinein geführt hat in das Herz von Goyas Schwarzen Bildern, in ihre Besessenheiten, ihre *Undinge* und vor allem in ihre Kunst.

TEIL I GEGENSTAND, THEORIE & METHODE

1. Gegenstand: Goyas Schwarze Bilder

Die Gegenstände meiner Untersuchung sind Selbsterfahrungsprozesse anhand von sechs der vierzehn Schwarzen Bilder Goyas. Um nachzuvollziehen zu können, wie dieser eher ungewöhnliche Forschungsgegenstand zum Thema einer empirischen Untersuchung werden konnte und was damit eigentlich genau gemeint ist, sind einige Vorklärungen notwendig.

Ich möchte darum in diesem Kapitel darstellen, wie sich Gegenstand und Fragestellung aus Wilhelm Salbers Analyse der Schwarzen Bilder entwickelt haben. Dazu werde ich zunächst Salbers Untersuchung entlang seiner vier zentralen Thesen darstellen, um dann mein eigenes, davon ausgehendes Forschungsinteresse zu beschreiben.

1.1 Salbers vier Thesen

1994 erschien Wilhelm Salbers Buch *Undinge – Goyas Schwarze Bilder*. Darin analysiert er vierzehn Gemälde, die der spanische Maler Francisco de Goya (1746 – 1828) zwischen 1820 und 1823 in seinem Haus, der Quinta del Sordo (Landhaus der Tauben), auf die Wände gemalt hatte. Goya selber hatte diesen Bildern keinen Titel gegeben. Man nannte sie später *Pinturas Negras* (Schwarze Bilder), übertrug sie auf Leinwände und brachte sie in den Prado von Madrid, wo sie heute zu sehen sind.

Salbers Analyse dieser Schwarzen Bilder gleicht keiner gewöhnlichen Kunstanalyse. Zum einen ist sein Zugang von der von ihm entwickelten Theorie, der Morphologischen Psychologie geprägt. Mit dieser Theorie hatte Salber über mehr als drei Jahrzehnte hinweg ein Bild vom Seelischen entwickelt, welches er nun in den Bildern Goyas dargestellt fand („...da machte ich die Erfahrung, daß Goya ein Bild des Seelischen – überhaupt – malt, wie es bis dahin noch nie gemalt worden war“ Salber 1994, S. 9). Zugleich geht Salber in *Undinge* über eine rein exemplarische Anwendung seiner Psychologie deutlich hinaus. Die Theorie der Morphologischen Psychologie steht nicht im Zentrum des Buches, wie in vielen seiner früheren Veröffentlichungen. Sie durchformt seine Bildbeschreibungen eher aus dem Hintergrund. Im Vordergrund steht ganz und gar die Wirkung der Bilder und Salbers Stil ist eher persönlich als akademisch. Er selber erklärt ausdrücklich, dass er versuchen wollte, in *Undinge* einmal anders als wissenschaftlich zu schreiben. Durch den gesamten Text hindurch wird erkennbar, wie fasziniert und bewegt Salber von den schwarzen Bildern war.

„Ich habe zwölf Jahre gebraucht, um diesen Text zu schreiben. Als ich die Bilder die ersten Male sah, war ich überwältigt, verblüfft, angegrinst. Ich konnte sie nicht fassen und nicht auf irgendeinen Begriff bringen. Vielleicht sollten sie einfach so unübersetzt stehen bleiben?“ (Salber, 1994, S. 8)

Salbers Werkanalyse entstand zudem während einer persönlichen Umbruchszeit, da er 1993 seinen psychologischen Lehrstuhl in

Köln nach dreißig Jahren verließ und als Professor emeritierte. Ganz ausdrücklich beschreibt er seine Auseinandersetzung mit den Schwarzen Bildern daher auch als eine Art von Selbsterfahrung, die ihn an seine eigene Psychoanalyse erinnert habe und die ihm half, den Übergang in einen neuen Lebensabschnitt zu meistern:

„Als ich 65 war, wurde es noch etwas dramatischer; denn ich fragte mich damals, wie und ob es ginge, anders zu leben. Daß ich mit der Goya-Geschichte zu Rande kam und daß seine Bilder den Psychologen etwas beibringen könnten, das brachte schon Dramatik mit sich. Weit aufregender aber war die Wirkung für mein Leben. Je mehr ich den Wendungen der Besessenheit auf Goyas Bildern folgte, desto mehr ging los, desto mehr ließ sich aber auch ertragen und verstehen – von dem alten Leben und von dem Anders-leben-Können.“ (ebenda, S. 10)

Diese Passage enthält bereits in nuce jene Thesen, an denen entlang Salber nach einer ersten ausführlichen Beschreibung jedes Gemäldes schließlich seine Analyse entwickelt. Sie dienen als (Vor-)Entwurf für die hier durchgeführte empirische Untersuchung. Zusammengefasst lauten die vier Thesen:

- 1) Die Schwarzen Bilder machen „Besessenheiten beschaubar“ (ebenda, S. 69);
- 2) indem sie eine „Entdeckungsgeschichte des Seelischen“ (ebenda, S. 77) darstellen;
- 3) in dessen Zentrum „Undinge“ (ebenda, S. 93) wirken und
- 4) sie machen darüber hinaus auch die „Umbildungen“ (ebenda, S. 114) dieser Besessenheiten spürbar.

Dies sind keine Thesen, die man in einer gewöhnlichen wissenschaftlichen Arbeit erwarten würde. Kategorien wie Besessenheiten und Undinge wirken zunächst ungewohnt, wenn man nicht mit morphologischen Begriffsbildungen vertraut ist. Im Folgenden soll darum versucht werden, in einem ersten Zugriff und unter Zuhilfenahme von Salbers eigenen Worten genauer einzukreisen, was er mit diesen zentralen Begriffen meint.

1.1.1 Besessenheiten

In seiner ersten These geht Salber (1994) im Grunde von dem aus, was konkret auf den Bildern zu sehen ist: „... Bilder vom Zerstören, Hexen, Rächen, Berauschen, die die menschlichen Lebewesen ‚in Besitz nehmen‘“ (S. 69). Man kann Salbers Rede von Besessenheiten also zunächst sehr nah an der Alltagssprache verstehen als Von-etwas-besessen-sein und dabei getrost Assoziationen zum Horrorgenre oder zu biblischen Geschichten dämonischer Besessenheit mitdenken. Besessenheiten beschreiben dann als Phänomen das Erleben, dass etwas Fremdes von uns Besitz ergreift, ein „Woanders, das das Erleben und Verhalten der Menschen insgeheim bestimmt“ (ebenda, S. 69). Eine Besessenheit ist also, „was Seelisches in Besitz nimmt, was auf uns lauert und was uns bewegt, ohne daß wir es wissen“ (ebenda, S. 72). Und wir verspüren solche Besessenheiten

an dem „wohin wir im Leben immer wieder geraten, was wiederkehrt (...), was wir zu verstecken suchen“ (ebenda, S. 13). Man kann dies so übersetzen, dass Salber von der Erfahrung spricht, durch immer wiederkehrende (unbewusste) Themen oder Muster bestimmt zu werden, wie durch eine fremde Macht. Dabei drückt Salber mehrfach seine Überzeugung aus, dass wir auch in ganz alltäglichen Handlungen von solchen Besessenheiten bestimmt werden, ohne es zu bemerken: Er nennt Phänomene wie die Begeisterung für Aufmärsche, Prozessionen und Umzüge (Salber erinnert sich hier an seine eigene unreflektierte Begeisterung für die Nazi-Aufmärsche in seiner Jugend, aber auch an Karnevalsumzüge), für Ideologien, Glaubenssätze, für Literatur und Musik oder auch für Fußballspiele. Häufig werden diese Besessenheiten eher von außen bemerkt, als vom Betroffenen selbst – oder erst dann, wenn sie ihm selbst zu extrem werden oder er ihre unangenehmen Konsequenzen bemerkt: *„Wenn wir dann merken, wer mit in unserer Prozession ist, und wenn uns das dann einmal zu viel, zu dick, zu fantastisch, zu ‚besessen‘ ist – dann ahnen wir vielleicht etwas von der Besessenheit, die in unseren Vorlieben für Literatur, für Ideologien oder für Grüppchen ihre Gestalt gefunden hat.“* (ebenda, S. 12-13)

Salber geht rasch über die bloße phänomenale Beschreibung von Besessenheiten hinaus und beginnt, ihre Funktion innerhalb seines eigenen spezifischen Verständnisses seelischer Prozesse (aus der Morphologischen Psychologie, die er hier nicht eigens darlegt) zu umreißen: Während er seelische Prozesse grundsätzlich als Gestaltbildungen versteht, ist eine Besessenheit für ihn „eine erste Gestalt - eine explosive Gestalt -, ein erster Anfang der Geschichte des Seelischen“ (ebenda, S. 72). Für Salber kristallisieren sich seelische Formen überhaupt und zu allererst in solchen Besessenheiten heraus. Sie geben der unfassbaren Unruhe der seelischen Gestaltbildung eine erste Richtung, einen ersten Halt. Durch Besessenheiten versucht das Seelische „dem Irrsinn einer gestaltlosen und zerfließenden Wirklichkeit Grenzen zu setzen“ (ebenda, S. 72). Besessenheiten sind dabei explosiv, da sie versuchen, die ganze Wirklichkeit radikal in ihrem Sinne umzugestalten (Salber spricht hier auch von verwandeln). Es handelt sich gewissermaßen um noch unkultivierte Extrem-Formen, die aber in der Entwicklungsgeschichte des Seelischen notwendig sind. Die folgende Passage bringt Salbers Verständnis von Besessenheit auf den Punkt:

„Besessenheiten sind unvermeidbar: als Anfang seelischen Gestaltwerdens, das uns Inhalt und Richtung gibt - sie sind etwas wie die Mutter aller seelischen Dingen. Sie sind ein besonders auffälliger Anteil am Menschlichen des Menschen; sie lassen uns bewegende Lebensaufgaben verspüren, die unmöglich zu lösen sind. In der Entwicklung von Seelischem sind sie ‚normal‘ – erst ihre zwanghafte Wiederholung, ohne Umbildung, läßt sie verkehrt laufen. Besessenheiten sind Phänomene und Urphänomene (...).“ (ebenda, S. 74)

1.1.2 Entdeckungsgeschichten

Die zweite These Salbers besagt nun, dass die schwarzen Bilder eine Entdeckungsgeschichte dieser seelischen Phänomene und Urphänomene darstellen. Diese Entdeckungsgeschichte entwickelt sich, indem die Bilder den Betrachter mit einbeziehen. Hier kommt Salber ganz ausdrücklich darauf zu sprechen, dass die Gemälde einen Selbsterfahrungsprozess in Gang setzen: „Seine Bilder seelischer Mächte - Besessenheiten – verwickeln uns in einen Prozeß; sie zwingen uns mitzugehen, uns mitzubewegen, das ganze mithertzustellen – auch im Abwehren, Erschrecken, in der Fassungslosigkeit, im Abwenden“ (Salber, 1994, S. 75). Man gerät also in einen gemeinsamen „Herstellungsprozeß“ (ebenda, S. 76) und entdeckt dabei ein dynamisches System „mit eigenen Verhältnissen, mit Spannungen und Umbildungen dieser Spannungen“ (ebenda, S. 76). Dem Betrachter eröffnet sich ein „Wirkungsraum, der dem jeweiligen Thema zum Richtmaß wird“ (ebenda, S. 76). Man kann Salber hier so verstehen, dass der Betrachter dadurch, dass er am Hin und Her der verschiedenen Wirkungen und Gegenwirkungen beteiligt wird, zu einem Teil eines seelischen Werks der Besessenheiten gemacht und in den jeweils spezifischen Wirkungsraum des Bildes hinein geführt wird, wodurch er zu verstehen lernt „wie unsere Werke funktionieren“ (ebenda, S.81). Dabei wird der seelische Produktionsbetrieb „im Tun und Leiden erfahren“ (ebenda, S. 77). Und Salber meint außerdem, dass sich durch dieses Erfahren im Tun und Leiden ein veränderter Blick, ein verändertes Sehen einstellt, so dass der Betrachter dabei etwas – sein eigenes Seelisches – neu erfahren und entdecken kann:

„Goya malt eine Selbstdarstellung des Seelenbetriebs. Er macht beschaulich, wie sich ein produktionsschwangerer Raum herstellt, dessen Kern unbewusste Besessenheiten sind. Das trägt dazu bei, das Seelische anders und neu zu sehen.“ (ebenda, S. 81)

Salber beschreibt hier ausführlich, auf welche Weise in den einzelnen Bildern solche Werke oder Betriebe dargestellt sind. Entscheidend für die Selbsterdeckung oder Selbsterfahrung ist dabei, dass die Schwarzen Bilder gewissermaßen Figuren in Bewegung darstellen:

„F. Goya malt daher auch nicht einfach den Zustand einer Besessenheit in einem bestimmten Augenblick. Er malt die Bilder von Besessenheit in einem Augenblick, der sich verrückt.“ (ebenda, S. 82, Hervorhebung im Original)

Erst durch Verrücken und Mitbewegt-Werden entsteht für Salber ein Verstehen der Bilder - auch wenn er hiermit ausdrücklich (zunächst) ein vorbewusstes, nicht intellektuelles Verstehen meint – zumindest aber eines, das „über jedes intellektuelle Begreifen hinaus“ geht (ebenda, S. 92).

1.1.3 Undinge

In seiner dritten These behauptet Salber, dass Goyas Schwarze Bilder im Kern Undinge darstellen. Damit vertieft er zugleich noch

einmal seine erste These, dass Besessenheiten im Grunde auf Urphänomene des Seelischen verweisen, also auf erste Gestalten, die noch unkultiviert, unfertig und noch nicht in ein eingespieltes System des Alltags eingelassen sind. „Besessenheiten sind ‚Unmöglichkeiten‘, die überraschenderweise die Entwicklung menschlicher Wirklichkeit bewegen“ (Salber, 1994, S. 69). Die Undinge sind damit Ausdruck von jenem „Irrsinn einer gestaltlosen und verfließenden Wirklichkeit“ (ebenda, S.72), den die Besessenheit erstmals in einer Gestalt zu fassen suchen. Goyas Bilder legen diese unkultivierte Ebene seelischer Entwicklung frei, machen sie wieder erlebbar, indem sie die Geschichten aufbrechen, in welche wir die Dinge unseres Alltags einfassen und sie damit erst zu Dingen machen. Das Netz von Bedeutungen, Unterscheidungen und (zurecht-)gemachten Begriffen, das wir normalerweise über die Wirklichkeit legen, wird zerrissen; Trennungen und Aufteilungen, mit denen wir uns die Welt konstruieren, werden verwischt. Konkret sieht das für Salber in Goyas Malerei so aus, dass er gewohnte Gestaltbildungen stört, aufbricht, ineinander übergehen lässt und damit zwischen und in ihnen etwas anderes sichtbar macht:

„F. Goya malt bewegte Un-Dinge: Doppelfiguren, Hohlformen, nicht von einer Perspektive her Definierbares. Er malt Gruppierungen und Figurationen, die alle einzelnen Dinge durchqueren und durchkreuzen. Wir haben überhaupt nicht mehr mit einzelnen Dingen zu tun – uns treten komplexe Sachverhalte der Wirklichkeit als seltsam schräge Un-Dinge entgegen; schwer zu fassende Verhältnisse, Bestimmtes, das unbestimmt wird, Gegensatzeinheiten, Paradoxes. Noch nicht einmal Arme und Beine lassen sich sortieren.“ (ebenda, S. 94)

Für Salber tritt dadurch eine Wirklichkeit hervor, die einerseits entwicklungszeitlich vor unserer Alltagswirklichkeit liegt und zugleich noch in ihr verborgen ist; eine frühe Schicht, die zwar von jüngeren Schichten überdeckt wird, aber dennoch da ist. Man versteht Salber hier gewiss nicht falsch, wenn man sich an Freuds Beschreibung des Unbewussten und des in ihm wirksamen Primärvorgangs erinnert fühlt (Freud 1955/99). Auch Salbers Beachtung der Vorsilbe Un erinnert an Freud, etwa in seinem Aufsatz über das Unheimliche (1919/99).

„Dazwischenwirkendes, Bewegendes, Unheimliches, Unfassbares, Unmögliches, Unsagbares tritt in den Blick. Bei diesen Charakterisierungen ist die Vorsilbe ‚Un‘ nicht einfach eine Verneinung, sie weist auf eine andere Wirklichkeit hin, auf ein Anderswo, auf eine Wirkungswelt.“ (Salber, 1994, S. 94)

Salber betont, dass Goya die Undinge so wirkungsvoll darstellen kann, weil er sie unfertig und unperfekt lässt. „Sie sind Unförmiges im Übergang zur Form“ (ebenda, S. 95). Dadurch sind die Bilder nicht einfach auf bewusste, inhaltliche Vorstellungen festlegbar, sondern sie setzen „jeweils eine bestimmte Sorte von Verwandlungen ins Werk“ (ebenda, S. 96). Ohne bereits zu sehr auf Salbers allgemeine

Theorie des Seelischen vorzugreifen (sie wird im folgenden Kapitel dargelegt), muss man hier hinzufügen, das Verwandlung für Salber in etwa die Bedeutung des Lustprinzips bei Freud innehat: Sie ist der Motor des Seelenlebens. Für Salber zeigt Goya in seinen Bildern darum nicht nur Besessenheit als anschauliche Gestalten (erste These) und als mitbewegenden Betrieb (zweite These), sondern er malt auch die unmöglichen Verwandlungsansprüche, die in den Besessenheiten stecken und sie motivieren: „Seelisches will alles, will hexen, will zerstören (...)“ (ebenda, S. 111). Dort, wo Unmögliches und Unperfektes im Kern der Besessenheiten sichtbar wird, ist man nach Salbers Auffassung am produktiven Kern des Seelischen angelangt. Und gerade dadurch geht es über die Besessenheiten auch hinaus: „Kunstwerke heben heraus, dass Besessenheit ein „unfertiges Drittel“ hat, aus dem Entwicklungen erwachsen (...)“ (ebenda, S. 109). Weil Besessenheiten im Kern eigentlich Undinge sind – also unmöglich, unfertig und unperfekt – sind sie tatsächlich Urphänomene in dem Sinne, dass sich aus ihnen weitere Gestaltbildungen des Seelischen entwickeln müssen. „Aus diesen Undingen geht alles hervor, was wir gestalten und zurechtmachen können“ (S.112). Das ist der Übergang zu Salbers vierter These.

1.1.4 Umbildungen

Salbers vierte These lautet: „Die Schwarzen Bilder machen das Wirken von Umbildungen spürbar und beschaubar“ (Salber, 1994, S. 114). Diese These greift auf, was in den Schwarzen Bildern über die extremen, unkultivierten, ja gewalttätigen Besessenheitsgestalten hinaus geht. Hat Salber in seiner ersten These Besessenheit als das verstanden, was uns immer wieder einholt, sieht er hier in jedem Bild einen Hinweis darauf, wie diese Wiederholung überschritten werden kann: „Seelische Entwicklung drängt über die Wiederholung von Besessenheit hinaus. Umbildungen werden vorangetrieben durch die Widersprüche und Paradoxien, die der Besessenheit immanent sind“ (ebenda, S. 115). Damit entwickelt Salber implizit den Gedanken seiner zweiten These weiter, nämlich dass die schwarzen Bilder ein Sich-Selbst-Verstehen einleiten, indem sie den Betrachter in ein spannungsvolles Werk einbeziehen. Er betont jedoch nicht das Komplette, Ineinandergreifende und Selbst-Verständliche dieses Produktionsbetriebes, sondern eher das Fragmentarische und Rätselhafte, das dem Betrachter gerade durch das Nicht-Verstehen einen Spielraum in der Ausgestaltung dieses Werks ermöglicht.

Anders gesagt: Aus dem, was an den Bildern nicht selbstverständlich ist, erwächst erst ein anderes, bewusstes Verstehen. Indem Goya in den Bildern ein „unfertiges Drittel“ (ebenda, S. 116) frei lässt, „proviziert jedes Bild eine Stellungnahme, die uns aus dem Bann herausrückt, in dem die Bilder von Besessenheit uns zu verschlingen drohen“ (ebenda, S. 116). Die Leerstellen in den Bildern und ihre Fortsetzungen in unserem Erleben bieten eine Möglichkeit, die Besessenheiten nicht nur im Tun und Leiden zu erfahren (die zweite

These) sondern sie auch weiterzuentwickeln und sich von ihnen ein Stück weit zu befreien.

Da für Salber Besessenheiten eben Urphänomene des Seelischen sind, aus denen alle anderen Formen des Seelischen hervorgehen, lassen sich seiner Meinung nach auch die Lebensgeschichten von Menschen als Schicksale oder Umbildungen von Besessenheiten verstehen:

„Das menschliche Leben ist von vorneherein gelebte Literatur, gelebte und erzählte Geschichte. In ihren Geschichten stellen die Menschen die Schicksale von Besessenheiten aus, Wege und Irrwege. Davon wissen wir sonst nicht viel. Die Schwarzen Bilder bringen ihnen jedoch das Ganze in den Blick: ihre Geschichten sind die Konsequenzen von Besessenheits-Entwürfen.“ (ebenda, S. 123)

Für Salber spannen die Schwarzen Bilder ein Spektrum der Umbildungen von Besessenheit in der heutigen Kultur zwischen Verlagerung und Verdrehung auf. Auf der einen Seite würden Besessenheiten auf Vereine, Familien und Parteien verlagert und seien dort auch für andere noch spürbar. Oder sie zeigen sich in starren Bindungen an Ideale, Liebesobjekte, Lebensaufgaben oder Feindbilder oder in einem Wiederholungszwang, der alles gleichmacht. Diesem Pol ordnet Salber die Bilder *Isidoro, Mönch, Saturn* und *Alte beim Essen* zu.

Zwischen Verlagerung und Verdrehung sieht Salber Lebensformen, die mit Überregung und Stilllegung tun haben. Sie zeigen sich in immer neuen Kämpfen, in Ambivalenzen und dem Kippen zwischen Erregung und Lähmung. Hier ordnet Salber die *Kämpfer, Judith*, die *Parzen* und *Asmodea* ein. Am anderen Ende des Spektrums, dem Pol der Verlagerung gegenüber liegend, sieht Salber den Pol der verdrehten Besessenheiten: Dort werde die zentrale Besessenheit in den Lebensgeschichten der Menschen verdeckt durch ein Nebeneinander von Beliebigkeiten, durch demonstrative Vielfalt und Freiheit – bis hin zur Zerrissenheit. An diesem Pol ordnet Salber die Bilder *Hexensabbat* und *Ministration* ein.

1.1.5 Zusammenfassung

Man kann Salbers vier Thesen sehr verdichtet folgendermaßen zusammenfassen: Goyas Schwarze Bilder machen Besessenheiten (unbewusste Muster, Obsessionen, Wiederholungszwänge) beschaubar und beziehen den Betrachter damit in einen Selbsterfahrungsprozess ein (Entdeckungsgeschichte), der durch das Offenlegen der Unmöglichkeiten im Kern der Besessenheiten (Undinge) zu einer Entwicklung über die Besessenheiten hinaus führt (Umbildung).

Am Ende seines Buches macht Salber deutlich, dass er die oben aufgestellten Thesen durchaus nicht nur auf seinen eigenen Selbsterfahrungsprozess mit den Schwarzen Bildern bezieht, sondern sie für allgemein anwendbar hält. Die Schwarzen Bilder bieten seiner Meinung nach die Möglichkeit, menschliche Lebensgeschichten im

Allgemeinen als Weiterentwicklungen bestimmter Besessenheiten zu verstehen: „Jede Lebensgeschichte ein Fall von Besessenheit, mit der die Menschen zurechtzukommen suchen“ (Salber, 1994, S. 125). Dieser Ansatz gibt die Richtung vor, mit der die vorliegende Arbeit Salbers Thesen weiterverfolgt. Die Schwarzen Bildern sollen hier nämlich mit den Geschichten verschiedener Betrachter in Austausch gebracht werden.

1.2 Eingrenzung des Gegenstandes und Fragestellung

Um die oben beschriebenen Thesen mit morphologischen Methoden, also qualitativ-empirisch, weiter beforschen zu können, war es notwendig, den anfänglichen Gegenstand weiter einzugrenzen und einige der vierzehn schwarzen Bilder für die weitere Untersuchung auszuwählen. Hierzu bot sich Salbers eigene Unterteilung der schwarzen Bilder in vier Gruppen an (Salber, 1994, S. 70-72). Für ihn zeigen zwei Übergangsbilder (die beiden großen Wallfahrts Gemälde Isidoro und Inquisition), den Übergang von Besessenheiten in Tun und Erleben, also „wie sich Besessenheit auswirkt“ (ebenda, S. 70). In vier kleinen Bildern (Mönch, Zwei Alte beim Essen, Ministration und Lesende) sei hingegen dargestellt, „in welchen Mechanismen sich die Macht der Besessenheit äußert“ (ebenda, S. 70; z.B. Beeinflussung oder stillschweigendes Übereinkommen etc.). Zwei der vierzehn Gemälde (*Leocadia* und *Hund*) stellen nach Salber vor allem „eine Wendung der Besessenheit“ (ebenda, S.70) dar, das Darüber-Hinaus, das er auch in seiner vierten These zu den Schwarzen Bildern ausgeführt hat. In den sechs verbleibenden großen Bilder (*Saturn*, *Hexensabbat*, *Kämpfer*, *Judith*, *Asmodea* und *Parzen*) stehe schließlich „die Besessenheit im Zentrum“ (ebenda, S. 71). Salber meint, man spreche gerne von Mythen, wenn solche seelischen Grundmuster – ohne direkten Alltagsbezug – wie ein eigener Gegenstand dargestellt sind.

Rasch war klar, dass sich diese letztgenannte Gruppe der sechs Mythen-Bilder, besonders eignen könnte, um im Austausch mit verschiedenen Betrachtern und ihren Lebens-Geschichten Grundtypen von Besessenheit zu erforschen. Das Erleben dieser sechs Gemälde wurde zum empirischen Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Dabei interessierte mich,

a) zu untersuchen, ob und wie sich diese Phänomene und Urphänomene (Besessenheiten und Unding) im Erleben der Bildbetrachter tatsächlich abbilden;

b) zu untersuchen, ob sich die ausgewählten Bilder tatsächlich für Selbsterfahrungsprozesse im Sinne eines morphologischen Kunstcoachings eignen.

Die Fragestellung lautet daher ganz allgemein: *Wie gestaltet sich die Selbsterfahrung für jedes untersuchte Werk spezifisch aus?*

Um verständlich zu machen, wie diese Fragestellung im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht wurde, werde ich im den nächsten beiden Kapiteln die der Arbeit zugrunde liegende Theorie der

Morphologischen Psychologie und die verwendeten Methoden des Tiefeninterviews und morphologischen Beschreibung darstellen.

2. Theorie: Morphologische Psychologie

In den nun folgenden Kapiteln werde ich darlegen, was unter der dieser Untersuchung zu Grunde liegenden Theorie der Morphologischen Psychologie zu verstehen ist, welches Konzept von Psyche sie hat, welches Verständnis von Kunst sich daraus ergibt und warum sich demzufolge Kunstrezeption grundsätzlich in einen Selbsterfahrungsprozess überführen lässt, wie es das morphologische Kunstcoaching praktisch tut. Dabei bezieht sich der folgende Überblick auch dort, wo es nicht ausdrücklich gekennzeichnet ist, auf die Darstellung bei Fitzek (2008).

Die Morphologische Psychologie (kurz: Morphologie) wurde von Wilhelm Salber seit dem Ende der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts entwickelt. Sie wurde während und nach seiner Zeit als Professor am Psychologischen Institut der Universität zu Köln zwischen 1963 und 1993 sowohl in der Lehre als auch in einer Vielzahl von Veröffentlichungen weiter ausgearbeitet und von ihm, seinen Mitarbeitern und Studenten in verschiedenen Forschungsbereichen eingesetzt. Durch ehemalige Schüler und Mitarbeiter Salbers ist die Morphologie mittlerweile auch an anderen deutschen Hochschulen vertreten. Seit vielen Jahren führt sie zudem auch außerhalb der Universität ein (Eigen-)Leben in Form von Zeitschriften und Fachgesellschaften, in privaten Instituten für Marktforschung und Unternehmensberatung und in klinischen Bereichen, in der Musiktherapie und der analytischen Intensivberatung, deren Konzepte mittlerweile auch im Rahmen eines staatlich anerkannten Ausbildungsganges für tiefenpsychologische fundierte Psychotherapie angewendet werden.

Trotz ihres – hier nur grob umrissenen – breiten Wirkungsspektrums, besetzt die Morphologie in der akademischen Psychologie lediglich eine Außenseiterposition, wird entweder kaum wahr- oder als wissenschaftliche Theorie nicht ernst genommen. Fitzek (2008) hat die Gründe hierfür ausführlich untersucht, sie sollen hier nur kurz zusammengefasst werden: Die Morphologie wirkt in der modernen Wissenschaftslandschaft schon deswegen anachronistisch, weil sie sich als Schule versteht, die lokal lange Zeit an Köln und personell an ihren Gründer Wilhelm Salber gebunden blieb. Spätestens seit Mitte der sechziger Jahre zog sich Salber zudem nach einer Ablehnung seiner Thesen auf einem Kongress der Deutschen Gesellschaft für Psychologie aus dem wissenschaftlichen Diskurs weitgehend zurück und die Morphologie geriet in die Position einer „splendid isolation“ (Fitzek, 2008), was ihr den Vorteil ungestörten Arbeitens, aber auch den Nachteil fehlender Beachtung und Korrektur von außen einbrachte.

Aus Sicht der übrigen akademischen Psychologie kam hinzu, dass der Stil der Bücher, in denen Salber seine Theorie darlegte,

zumeist als sperrig und schwer zugänglich empfunden wurde, da er beispielsweise Begriffe der Alltagssprache wie Fachbegriffe verwendete, ohne sie scharf zu definieren. Innerhalb eines „collageartigen Schreibstil(s)“ (Fitzek 1994, S. 231), unterschied er oft nicht wie sonst üblich streng zwischen Beschreibung und Theorie und polemisierte zudem seit den achtziger Jahren in seinen Veröffentlichungen gegen die Mainstreampsychologie, die er als Anlehnungs- oder Stilllegungspsychologie (z.B. Salber, 1983, S. 8-9) bezeichnete. Die Abkehr von den sonst in der akademischen Psychologie mehr und mehr dominierenden Themen und Richtungen (zunächst Behaviorismus, dann Kognitions- und schließlich Neuropsychologie), die Besetzung einer Extremposition im Methodenspektrum hinsichtlich qualitativer Forschungsmethoden und die Konzentration auf den Alltag als Forschungsgegenstand brachten der Morphologie den Ruf der Unwissenschaftlichkeit ein. Tatsächlich setzte Salber seit Beginn seiner wissenschaftlichen Karriere im Nachkriegsdeutschland auf einen Aufbruch der Psychologie durch progressive Elemente der deutschen geisteswissenschaftlichen Tradition, während im übrigen Deutschland eher ein Bruch mit der verdächtigen eigenen Geschichte zugunsten eines (Re-)Imports amerikanischer Psychologie mit einem an den Naturwissenschaften orientierten Wissenschaftsverständnis betrieben wurde. Die Geschichte der Morphologie, an die Salber anknüpfte, sowie die Entwicklungsphasen seiner eignen Psychologischen Morphologie werden im folgenden Abschnitt in Form eines Abrisses behandelt.

2.1 Geschichte der Morphologischen Psychologie

Salbers Morphologische Psychologie vereint phänomenologische, gestaltpsychologische und tiefenpsychologische Aspekte in einer Theorie-Methoden-Einheit, die sich nicht nur dem Namen nach sondern auch in ihrem Gegenstands- und Methodenverständnis zentral auf die Morphologie Johann Wolfgang von Goethes bezieht. Die Entwicklung der morphologischen Wissenschaft von Goethe über Nietzsche, Dilthey und Freud bis hin zu Salber wurde von Fitzek (1994) ausführlich dargestellt und soll hier nur kurz in ihren wichtigsten Etappen skizziert werden.

2.1.1 Anschauliche Morphologie

Goethe sah seine Morphologie ursprünglich als neuen Zugang zu Gegenständen der Natur. Er selber legte drei konkrete Morphologien vor: die Metamorphosen der Pflanzen, die Analyse der Wirbelknochen und die Farbenlehre. Ihm ging es darum, Gestalten als sinnlich erfahrbaren, in sich geschlossenen „Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens“ überall in der Natur zu entdecken und darzustellen. Dabei warnte er davor, sie voreilig als etwas „Bestehendes“, „Ruhendes“ oder „Abgeschlossenes“ zu fixieren und von allem abzusehen, was „in steter Bewegung schwanke“ (Goethe 1949b, S. 13f, zitiert nach Fitzek, 2008, S. 242). Morphologie, die

man sonst wörtlich als Formenlehre oder Lehre von den Gestalten übersetzt, war daher für Goethe genau genommen die Lehre von der Bildung und Umbildung der Gestalten. Die sich stetig bildende und umbildende Natur konnte man seiner Meinung nach nur angemessen durch eine ebenso lebendige und bewegliche Methode fassen. Die Methode, die Anschauung und letztlich das Denken müssen sich so dem Gegenstände anpassen. Damit ist nach Fitzek (2008) die Verringerung der Distanz zwischen Gegenstand und Methode die erste Kennzeichnung der Morphologie. Goethes Meinung nach muss das Denken sogar selbst gegenständlich werden, um den Gegenstand nachzubilden. Sein Vers „wäre nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnte es nie erblicken“ bringt diese Auffassung auf den Punkt. Bezogen auf die morphologische Naturforschung formuliert er: „... jeder neue Gegenstand (schließt), wohl beschaut, ein neues Organ in uns auf ...“ (Goethe, 1949a, S. 879 – zitiert nach Fitzek, 2008, S. 243). Das Ziel der morphologischen Wissenschaft ist eine symbolische Darstellung des Gegenstandes durch eine naturgemäße Methode, die sich selbst an den Methoden des Gegenstandes orientiert.

Damit nimmt Goethe die späteren Forderungen der qualitativen Methoden nach Gegenstandsangemessenheit vorweg und stellt dem naturwissenschaftlichen Ansatz – auch schon seiner Zeit – einen alternativen Ansatz gegenüber. Seine Methode konnte sich jedoch in den Naturwissenschaften (etwa gegen die Farbenlehre Newtons) nicht durchsetzen, die sich bereits zur damaligen Zeit über die Trennung von Subjekt und Objekt und die damit angestrebte Herstellung von Objektivität zu definieren begonnen hatte.

Fitzek (1994) hat herausgearbeitet, dass die von Goethe ausgehende anschauliche Morphologie in ihrer weiteren Geschichte zunehmend in eine Krise geriet und sich letztlich den verschiedenen Naturwissenschaften als Hilfswissenschaft zur Beschreibung sichtbarer Gestalten in der Natur unterordnete. In dieser Form existiert sie bis heute z.B. als biologische oder geologische Morphologie und außerhalb der Naturwissenschaft in ähnlich untergeordneter Funktion z.B. als sprachwissenschaftliche Morphologie. Ihren Charakter als eigenes „Lösungsinstrument für den Austausch von Sache und Rekonstruktion“ (Fitzek, 1994, S. 167) büßte sie jedoch vollständig ein. In diese Krise sei die Morphologie nach Fitzeks Analyse hinein geraten, weil sie vor allem das in Goethes Morphologie angelegte Hauptbild einer anschaulichen Morphologie weiterentwickelte habe, in welchem die Formenbildung als Medium zur Rekonstruktion der natürlichen Gegenstände genutzt wird, um diese möglichst angemessen und naturgemäß darzustellen. Das bei Goethe bereits vorhandene Nebenbild einer psychologischen Morphologie (Fitzek, 1994) ging dabei jedoch zunächst verloren³.

³ Die Begriffe Haupt- und Nebenbild verweisen bereits auf die elaborierte Methodik der morphologischen Psychologie Salbers (siehe 2.2.2), die Fitzek (1994) in seiner Rekonstruktion der Geschichte der Morphologie zugleich selber anwendet

2.1.2 Psychologische Morphologie

Im Hintergrund entwickelte sich jedoch im 19. und 20. Jahrhundert dieses *Nebenbild* - jenseits der Naturwissenschaften – weiter, wobei die daran beteiligten Denker und Wissenschaftler sich nicht immer explizit zur Morphologie bekannten, aber dennoch vor dem Hintergrund der Kenntnis Goethes der Sache nach morphologisch dachten. Fitzek führt hier vor allem Nietzsche als wichtigen Denker der Morphologie zwei Generationen nach Goethe an. Einen Teil seines unvollendet gebliebenen Hauptwerks habe Nietzsche zeitweilig mit „Morphologie des Willens zu Macht“ überschreiben wollen (Würzbach 1940, zitiert nach Fitzek 2008, S. 244). Den bisher in der Morphologie betriebenen Austausch von Sache und Methode verschärfte Nietzsche bis hin zur Umkehrbarkeit von Natur und Darstellung: Nicht die Formenbildung dient demnach der Darstellung der Natur, sondern der Naturgegenstand wird zum Medium der wissenschaftlichen Formenbildung: Im naturwissenschaftlichen Gegenstand des Organismus bzw. seines Stoffwechsels entdeckte Nietzsche die gleichen Mechanismen wieder, die auch die Wissenschaft ausmachen (Auslese, Organisation, Ausscheidung). Gegenstände der Wissenschaft sind also immer schon kunstvoll hergestellt – in ihnen stellt sich die Wissenschaft selbst als „Formen und Filtrierapparat“ dar (Fitzek, 2008, S. 245). Hier wird das Nebenbild des morphologischen Austauschs zwischen Sache und Methode sichtbar, das in der geisteswissenschaftlichen Psychologie-Definition Diltheys (1894/1957), in der Gestaltpsychologie und auch in der Psychoanalyse Freuds weitertransportiert wurde und an das Salber mit seiner Psychologischen Morphologie letztlich anknüpft. *„Abweichend vom Vorgehen der anschaulichen Morphologie sieht die psychologische Morphologie die Formenbildung (...) nicht als Medium an, das zwischen einem – vorgegebenen – natürlichen Gegenstand und einer – möglichst naturgemäßen – Darstellung der Sache eingefügt ist, sondern sieht Gegenstand und Methode im Übergang zueinander. Der Psychische Gegenstand der Formenbildung ist demnach von vorne herein durch ›methodische‹ Kennzeichen bestimmt. Formenbildung bringt sich im seelischen Geschehen als Methode zum Ausdruck, und das geschieht ganz allgemein und ganz alltäglich.“* (Fitzek 1994, S. 177)

Die Formenbildung entdeckt sich in der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit gleichsam selbst. Dilthey (1894, zitiert nach Fitzek 2008, S. 245) thematisiert diese Selbstentdeckung des Seelischen ausdrücklich als sinnliche Selbsterfahrung. In seinen Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie versucht er, die Formenbildung als „Strukturzusammenhang“ oder „Zusammenhang des Seelischen aus Seelischem“ zu fassen. Nach Dilthey muss dieses Hervorgehen von Seelischem aus Seelischem beschreibend herausgehoben und zugleich zergliedernd in seinem Zusammenhang kenntlich gemacht werden. Im dadurch möglichen Verstehen, welches für Dilthey dem Seelischen angemessener ist als das kausale Erklären, schafft sich das Seelische ein Selbstbeobachtungsorgan.

Für Fitzek (1994) gehört Sigmund Freud – der für Salber erst spät eine zunehmende Bedeutung für seine Psychologische Morphologie gewinnt – ebenfalls zur hintergründig gewordene Entwicklungslinie der Morphologie (auch er hatte seinen Goethe gelesen): Seine Gegenstands- und Formbildung rückt ebenso heraus, dass Seelisches durch Formenbildungsprozesse reguliert und konstituiert wird, z.B. durch die Mechanismen der Traumarbeit oder durch Abwehrmechanismen, die ständig und vor allem unbewusst aktiv sind. Noch bevor sich Seelisches also selbst erfahren kann (Dilthey), ist die Formenbildung des Seelischen als ständige, selbst-verständliche und unbewusste Selbstbehandlung aktiv, die an den seelischen Konstruktionen wie an Kunstwerken zu Werke sind.

Ganz konkret und deutlich treten die Gesetze der Formen- bzw. Gestaltbildung auch bei den Gestaltpsychologen hervor, die im Seelischen einen gestalthaften Zusammenhang im Sinne Diltheys sehen. Fitzek (1994) hebt unter den verschiedenen, theoretisch und institutionell nicht geeinten gestaltpsychologischen Schulen besonders die Leipziger Schule der genetischen Ganzheits- und Strukturpsychologie heraus, die sich u.a. mit dem Namen Sander verbindet. Sander wurde bekannt durch seine aktualgenetischen Untersuchungen, in denen er den Prozess der Formenbildung durch künstlich geschaffene Produktionskrisen (z.B. durch Zerdehnung) erfahrbar machte (vgl. auch Fitzek & Salber, 1996). Nicht ausgespart werden darf hierbei, dass Sanders Ganzheitsdenken sich auch zur Rechtfertigung nationalsozialistischer Gedankengüter eignete und dass Sander selber dies in seinen Veröffentlichungen propagierte. Er war außerdem einer der akademischen Lehrer Wilhelm Salbers, der seine Psychologie letztlich ausdrücklich als Morphologie bezeichnet.

Fitzek (2008) hat für die Entwicklung von Salbers Psychologischer Morphologie drei Phasen herausgearbeitet:

(1) In den Frühen Arbeiten seit Mitte der fünfziger Jahre habe sich Salber vor allem auf die psychologische Darstellung seelischer Abläufe – im Sinne von Lewins Handlungs-ganzheiten – konzentriert und versucht, diese durch anschauliche Kennzeichen der Formenbildung zu kategorisieren und zu klassifizieren. Hierbei treten bereits die zentralen Forschungsgegenstände auf, denen Salber in seiner Morphologie treu bleiben wird: Alltagsnahe Handlungen und Abläufe (von Salber auch als Stundenwelten bezeichnet) sowie das Erleben von Kunstwerken und Filmen. Sein wissenschaftliches Vorgehen sei hier jedoch noch im Fluss gewesen und habe sich – orientiert an einem hermeneutischen Konzept - in Schleifen zwischen Erfahrung und Erklärung hin und her bewegt.

(2) In den 60er Jahren erfolgte dann eine erste Konsolidierung des morphologischen Ansatzes, die sich insbesondere in den ersten Lehrbüchern Salbers, der Morphologie des seelischen Geschehens von 1965 und den Wirkungseinheiten von 1969 niederschlug. Zur Systematisierung der Formenbildungskategorien knüpfte Salber hier nach dem Vorbild von Goethe und Nietzsche an Kennzeichen

der organischen Formenbildung an und entwickelte ein System von sechs gestalthaften aber allgemeinen Bedingungen (Faktoren), deren Benennung er 1969 in den Wirkungseinheiten noch einmal veränderte und in eine invariante Stellung zueinander brachte. Diese Faktoren (Aneignung und Umbildung, Einwirkung und Anordnung, Ausbreitung und Ausrüstung), die als Hexagramm in der Psychologischen Morphologie Karriere machten, dienten nun als Suchraster und Ordnungsschema, nach denen sowohl konkrete, aktuelle Handlungseinheiten (z.B. Putzen, Frühstücken oder Rauchen) als auch zeitlich und räumlich übergreifende Wirkungseinheiten (z.B. eine Werbung, ein Studium oder der Charakter eines Menschen) wie seelische Lebewesen rekonstruiert werden konnten.

(3) Seit Mitte der 70er Jahre arbeitete Salber bereits an einer erneuten Wendung seiner morphologischen Psychologie, die er bis Ende der 80er Jahre zu einer kompletten Kulturpsychologie des Alltags umarbeitete. Ausgangspunkt war seine Beschäftigung mit der Psychologie Sigmund Freuds, durch die Salber das Seelische letztlich noch stärker als komplexe Konstruktion oder als Werk nach dem Vorbild von Kunst, Wissenschaft und Neurose verstand.

Auf dieser dritten und letzten Fassung der Morphologischen Psychologie Salbers, gründet die vorliegende Untersuchung theoretisch und methodisch. Sie soll daher im Folgenden ausführlicher beschrieben werden. Dabei wird die Theorie Salbers in drei Schritten dargestellt werden, die sich dem Thema der vorliegenden Untersuchung (Selbsterfahrung an Kunstwerken Goyas) schrittweise annähern:

- Zunächst wird Salbers Morphologie als allgemeine Kulturpsychologie dargestellt, in der Seelisches bereits im Alltag als Kultivierung von Wirklichkeit aufgefasst wird.
- Dann wird vor dem Hintergrund dieser Kulturpsychologie Salbers Verständnis von Kunst als Entwicklungsding herausgestellt.
- Und schließlich soll in einem dritten Abschnitt die Frage nach dem Zusammenhang von Kunstwerk und Selbsterfahrung, auf dem die Praxis des morphologischen Kunstcoachings basiert, genauer beantwortet werden.

2.2 Morphologische Kulturpsychologie

Die oben beschriebene dritte Wendung der Morphologischen Psychologie Wilhelm Salbers zu einer konkreten Kulturpsychologie kann nach Fitzek (2008) als eine besonders elaborierte Ausarbeitung des morphologischen Vorentwurfs verstanden werden, den Salber bereits 1965 vorgelegt hat:

„(1) Die seelischen Gegebenheiten sind Gestalten im Sinne der Definition Goethes, (2) sie sind als Formenbildungen zu verstehen - (3) sie ereignen sich in Bildung und Umbildung - (4) wir können Seelisches nur verstehen, wenn wir das Zusammenwirken seelischer Faktoren beobachten.“ (Salber, 1965, S. 36, zitiert nach Fitzek 2008, S. 248)

Die Morphologische Kulturpsychologie arbeitet diesen Vorentwurf in vier Versionen aus. Die alltäglichen Kultivierungsformen sind dabei die Forschungsgegenstände, durch die das Seelische untersuchbar wird und in jeweils vierfacher Weise verstanden werden kann. Diese Art von Versionenbildung, in der ein und derselbe Gegenstand in mehreren Wendungen beschrieben wird, ist eines der zentralen theoretisch-methodischen Prinzipien von Salbers Morphologie: „Was Gestalt ist oder was Kunst ist, merken wir, wie gesagt nur, indem wir ihren Wendungen und Versionen folgen“ (Salber, 2002, S. 18). Nach Fitzek (2008) lassen sich die vier Versionen auf folgende kurze Formel bringen: (1) Kultivierungsbilder gestalten den Alltag, (2) diese Kultivierungsbilder werden durchgliedert von (Trans-)Figurationen, (3) welche wiederum durch ein Verwandlungsproblem bewegt werden, (4) welches in verschiedenen Lösungstypen behandelt werden kann. Im Folgenden werde ich versuchen, mein Verständnis dieser vier Versionen nachvollziehbar zu machen.

2.2.1 Seelisches als gelebtes Bild

Seelisches ist für Salber immer gestalthaft, konkret und gegenständlich, niemals abstrakt und rein innerlich. Die ganze Wirklichkeit wird zum Medium des Seelischen. Anders gesagt: Seelisches kann nicht anders, als sich auszudrücken, es kann nur in anderem existieren: In konkreten Handlungen, im Erleben und Behandeln anderer Menschen und dinglicher Gegenstände, in Sprache, in Bildern, Musik und Tanz: „(...) denn Verwandlung gibt es nur, indem sie in Essen von Kartoffelsalat oder im Sich-Kleiden vor dem Spiegel ihren Ausdruck findet“ (Salber, 2002, S. 17). Diese Kultivierungsformen sind für Salber die anschaulichen Gestalten des Seelischen im Sinne Goethes. Im Gegensatz zu der traditionellen deutschen Bedeutung, die dem Wort Kultur üblicherweise beigemessen wird (im Sinne von Hochkultur), lässt sich Salbers Begriff von Kultur viel breiter verstehen, so wie sich, nach T.S. Eliot, Kultur konkret erleben lässt in konkreten, alltäglichen Gegenständen: „Rote Rüben in Essig, gotische Kirchen aus dem 19. Jahrhundert und die Musik von Elgar“ (zitiert nach Fitzek 1998, S. 28). Daher werden in der Morphologischen Psychologie solche konkrete Alltagshandlungen zum Forschungsgegenstand: Scheinbar banale Tätigkeiten wie Sonnenbaden, Putzen oder Horoskope lesen (vgl. Salber 1989), aber auch der Umgang mit alltäglichen Dingen wie Flipperautomaten oder Resopalmöbeln (Heubach 1996). Aus Salbers Sicht sind Kognition, Emotion oder Motivation, wie sie die übrige akademische Psychologie als Inventar eines subjektiven Inneren einer äußerlichen, objektiven Welt gegenüberstellt, demgegenüber künstliche und entstellende Verkürzungen der tatsächlichen seelischen Wirklichkeit. Beschreibt man das seelische Erleben unvoreingenommen, ist man, wie Heidegger sagt, immer schon in der Welt. Alles was wir erleben ist ein unauflösbares Amalgam aus einer vorgefundenen Wirklichkeit und einer in ihr tätigen, wirksamen Formenbildung.

Seelisches existiert für Salber nur in dieser konkreten Wirklichkeit, er spricht hier auch von der Zweieinheit der seelischen Wirklichkeit: Einerseits folgt Seelisches dem Design der Wirklichkeit, andererseits behandelt und kultiviert es sie in Form von komplexen Kultivierungsbildern auch weiter. Diese Kultivierungsbilder halten unser ganz alltäglichen Tätigkeiten (Handlungseinheiten) aber auch unser längerfristigen, das Individuum übersteigenden Unternehmungen (Wirkungseinheiten) in einer vereinheitlichenden Gestalt auf Zeit zusammen. Salber spricht von Bildern und meint damit nicht visuelle sondern gelebte Bilder (vgl. Salber, D. 2009, S. 41) im Sinne eines übergreifenden gestalthaften Zusammenhangs, durch welchen jedem Glied (für eine Weile) ein Platz und eine Funktion zugewiesen wird. Diese Bilder in denen wir leben sind uns in der Regel nicht bewusst und sie sind häufig eher flüchtig, allgemein und schwer zu fassen. Sie ähneln damit Vorgestalten im Sinne Sanders (Fitzek & Salber, 1996) und machen sich an übergreifenden Stimmungen und Erlebensqualitäten fest, die wir häufig schon auf den ersten Blick verspüren, aber gewöhnlich nicht in Worte fassen.

2.2.2 Seelisches als gegliederter Wirkungsraum

Zugleich ist in diesem umfassenden, gelebten Bild stets ein dynamisches System verschiedener Gestaltungstendenzen wirksam: Der Betrieb der Formenbildung. Salber spricht auch von einem Wirkungsraum, der die auf den ersten Blick erfahrbare Gestalt immer schon überschreitet. Gestalten sind bei genauer Betrachtung nämlich Ausdruck eines komplexen Zusammenspiels verschiedener Wirkungszüge, welche die jeweils konkrete Gestalt produzieren. Hier sind im Grunde ganz ähnliche Wirkungszüge gemeint, wie Salber sie in seinem Hexagramm in der zweiten Phase seiner Theoriebildung zu systematisieren versucht hat. In der dritten Phase seiner Theorie lässt Salber das Hexagramm zwar nicht ganz fallen, aber er distanziert sich doch davon, dass die Faktoren des Hexagramms als statische Kategorien verstanden werden, die bei jeder Untersuchung abgeklappert werden müssen. Vielmehr geht es ihm in der kulturpsychologischen Wendung eher um das Herausarbeiten eines spezifischen Wirkungsraums, der sich zwischen stabilisierenden und destabilisierenden Wirkungen aufspannt. Damit sich seelische Gestalten im Sinne der oben genannten gelebten Bilder unseres Alltags überhaupt figurieren können, müssen einige seelische Wirk Tendenzen in ihnen wie in einen Betrieb eingebunden, ausgenutzt und fortgesetzt werden, während andere, den Betrieb oder das Werk störende Wirkungen möglichst ausgegrenzt, eingedämmt oder abgewehrt werden müssen. Damit kann sich eine Hauptfiguration herstellen und zugleich von einer Nebenfiguration, die das Werk stören, bedrängen und verunsichern würde, abheben. Während die Wirkungszüge der Hauptfiguration uns bei unseren Werken meist leichter zugänglich und bewusst sind, werden die Züge der Nebenfiguration in der Regel verdeckt und eher unbewusst gehalten

– ähnlich wie der Hintergrund einer Figur nicht mehr im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Dennoch ist jede Gestalt nur aus einem Zusammenspiel von Figur und Grund zu verstehen, und auch die konkreten seelischen Werke beinhalten immer vorder- und hintergründige, bewusste und unbewusste, beruhigende und beunruhigende Seiten. Erst ihr Zusammenwirken macht das Werk verständlich, es entsteht zwischen Haupt- und Nebenfiguration. Salber spricht darum auch von Trans-Figuration, um diesen Zwischen-Aspekt seelischer Werke zu benennen.

2.2.3 Seelisches als unvollkommene Verwandlung

Im Kern kann kein Werk dauerhaft bestehen bleiben, es drängt stets auf anderes hin. Unsere unperfekten Werke sind stets im Übergang von Bildung zu Umbildung und beleben dadurch Verwandlung in bestimmter Weise. Verwandlung ist – wie schon erwähnt – das zentrale Prinzip, von dem Salber jegliche seelische Bewegung ableitet. Verwandlung ist kein irgendwie gearteter Trieb oder ein anderes substantiell zu denkendes Agens. Verwandlung – also der stete Übergang von einer Form in eine andere – ergibt sich vielmehr als eine schlichte Notwendigkeit aufgrund der Wirklichkeitsbedingungen, in die wir gestellt sind. In dieser Wirklichkeit kann es nach Salber nie etwas Perfektes oder Ewiges geben. Seelisches kann darum auch nicht stehen bleiben und muss sich immer wieder verwandeln. Die prinzipielle Unmöglichkeit, das Ganze aller Wirkungen in einer einzigen Gestalt zu vereinen, macht das stete Verwandeln nötig. Salber spricht hierbei auch in Anlehnung an Goethe von Versa(t)ilität. Im Ganzen des Seelischen ist zwar alles keimhaft enthalten – ein Nebeneinander und Ineinander aller widersprüchlichen Strebungen und Wirkungen. Doch konkrete Kultivierungen können immer nur einen Teil dieser ungeheuren seelischen Wirklichkeit realisieren – und müssen dann in ein anderes Werk übergehen, welches dann wieder andere Möglichkeiten verwirklichen kann. Fitzek (2008) beschreibt diese Grundannahme Salbers als eine Verlängerung der These Freuds vom Unbehagen in der Kultur zur „Unvollkommenheit als Kulturprinzip“ (Salber, 1973, zitiert nach Fitzek 2008, S. 297). Anders gesagt: Der motivierende Kern des Seelischen sind unmögliche Wünsche: „Existieren heißt, das unendliche Ganze in endliche Gestalt zu packen. Dieses Unmögliche treibt die Menschen an“ (D. Salber, 2009, S. 62). Jede Kultivierungsform des Alltags muss das Total der Verwandlung in einer bestimmten Verwandlungsorte oder einem Konstruktionsprinzip fassen, wobei Salber dazu überging, die jeweiligen spezifischen Verwandlungsorten durch polare Gegensatz-Einheiten zu benennen, z.B. Unbestimmt-Bestimmt, Wechsel-Eingriff, Umfassendes-Besonderes, Wiederholen-Verändern (vgl. Salber, 1993). Salber geht davon aus, dass es eine endliche Zahl solcher Verwandlungsorten gibt, die letztlich allen Kultivierungsbildern – im Großen wie im Kleinen – zu Grunde liegen. Im Großen haben diese Verwandlungsmuster die Kulturen ganzer Epochen be-

wegt – jeder Epoche der (westlich-europäischen) Geschichte ordnet Salber ein bestimmtes Verwandlungsproblem zu, welches im Ganzen dieser Kultur behandelt wird (vgl. Salber, 1993): Während sich die Bronzezeit etwa mit dem Problem von Wechsel und Eingriff beschäftigt habe, dreht sich in der antiken griechischen Kultur alles um Wiederholen und Verändern. Im Kleinen bestimmen die gleichen Verwandlungsmuster auch heute noch unsere ganz alltäglichen Kultivierungsformen. So ist etwa die Sonntagsverfassung ebenfalls durch das Verhältnis von Wechsel und Eingriff bestimmt und das Weihnachtsfest behandelt das Problem Wiederholen und Verändern (vgl. Fitzek 2008, S. 343). Obwohl unsere derzeitige Kultur sich im Großen und Ganzen um ein anderes Verwandlungsproblem als das der Bronzezeit oder des antiken Griechenlands dreht, existieren also die Spuren früherer Kulturen in unseren heutigen Alltagsformen weiter.

Einen Überblick über die möglichen Verwandlungsmuster unserer Kulturgeschichte findet Salber in der Märchensammlung der Gebrüder Grimm (Salber, 1999): Für ihn sind diese überlieferten Geschichten, ähnlich wie Mythen, kollektive Kunstwerke, in denen sich die Verwandlungssorten des Seelischen in verdichteter Form selbst darstellen. Jedes Märchen behandelt „jeweils ein typisches Problem der Verwandlung und zwar nach allen Seiten und sehr ausführlich“ (Salber, 1988a, S. 164, zitiert nach Fitzek 2008, S. 301). In den holzschnittartig erzählten, harmlos wirkenden Märchen-Geschichten entdeckt Salber „Drehbücher von Verwandlung (Salber, 1987/99, S. 183, zitiert nach Fitzek 2008, S. 300), die sich im Austausch mit Beschreibungen von Alltagsformen oder Behandlungsfällen wie Konstruktionsskizzen lesen lassen. So gibt das Märchen von Hänsel und Gretel eine Übersicht über das Verwandlungsproblem von Wiederholen und Verändern, welches der Kultur der griechischen Antike ebenso zugrunde liegt wie dem Erleben des Weihnachtsfestes in unserer Gegenwartskultur (vgl. Salber 1993 und Fitzek 2008). Das Märchen von Schneeweißchen und Rosenrot stellt hingegen das Verwandlungsmuster Wechsel und Eingriff dar, welches unsere Sonntagsverfassungen ebenso bestimmt, wie die Kultur der Bronzezeit im Ganzen (ebenda).

2.2.4 Seelisches als provisorische Lösungsgestalt

In jedem konkreten Fall einer Kultivierungsform des Alltags muss das vorgestaltliche Angebot eines Kultivierungsbildes konkret ausgestaltet werden, es muss sich ein spezifisches Zusammenspiel der Haupt- und Nebenfigurationszüge konstellieren und es muss letztlich eine provisorische Lösung für das unlösbare Verwandlungsproblem gefunden werden, welches diese Alltagsform bestimmt. Dieser Kompromiss, den das Seelische in jeder konkreten Kultivierungsform findet, zeigt sich in einer Vielzahl individueller Lösungsformen – jede von ihnen ein kleines Kunst-Stück, in welchem das Unmögliche der Verwandlungswirklichkeit für eine Weile in

eine konkrete Form übersetzt wird. Kultivierungsformen erlauben also verschiedene Umgangsweisen. Das heißt konkret, dass es stets verschiedene Arten und Weisen gibt, einen Film zu erleben, ein Fest zu feiern oder eine wissenschaftliche Arbeit zu schreiben. Diese Variationsmöglichkeiten sind jedoch nicht beliebig. Je nach momentaner Verfassung oder charakterlicher Passung liegen bestimmte Umgangsformen näher oder ferner. Die unterschiedlichen Lösungsmuster, die uns bei den Tätigkeiten des Alltags zur Verfügung stehen, lassen sich nach typischen Formen vereinheitlichen und zusammenstellen (typisieren), jede Lösungsform bildet dabei ebenso eine eigene Gestalt aus wie die gesamte Alltagsform. Auch hier bieten die Märchen eine Übersicht an, da sie als Kunstwerke das Spektrum möglicher Lösungen zu jedem Verwandlungsproblem in prägnanten Gestalten darstellen. So lassen sich zum Beispiel die verschiedenen Möglichkeiten, einen Sonntag zu gestalten und dabei mit dem Problem von Wechsel und Eingriff zurecht zu kommen, anhand konkreter Tätigkeiten im Märchen von Schneeweißchen und Rosenrot verdeutlichen (Fitzek 2008, S. 356).

Die dargestellten vier Versionen des seelischen Gegenstandes der morphologischen Kulturpsychologie erlauben es, jeden konkreten Forschungsgegenstand nach den vier oben genannten Aspekten zu rekonstruiert und darzustellen. In welchen Arbeitsschritten dies konkret geschieht, wird später noch einmal im Rahmen des Methodenkapitels klargestellt. Zunächst soll im folgenden Abschnitt aber herausgearbeitet werden, inwiefern Kunstwerke aus Sicht der morphologischen Psychologie eine besondere Stellung gegenüber gewöhnlichen Alltagswerken einnehmen.

2.3 Morphologische Kunstpsychologie

Schon seit den ersten Veröffentlichungen hat sich Salber mit dem Erleben von Kunstwerken, mit dem Zusammenhang von Kunst und Psychologie, sowie mit Kunst und Alltag beschäftigt. Spätestens seit der dritten Phase seiner Theoriebildung und ausdrücklich seit Kunst - Psychologie – Behandlung (1977/99b) bezeichnet Salber Kunst als „Königsweg“ zum Seelischen (Salber, 1999a, S. 10). Entsprechend der morphologischen Methode des Austauschs, wendet Salber dabei seine morphologische Psychologie nicht einfach auf das Spezialgebiet Kunst an, sondern er betreibt einen produktiven Austausch zwischen beiden Gegenstandsbereichen: „Der Austausch von Kunst und Psychischem fördert gemeinsame Grundzüge zutage“ (Salber, 1999b, S. 13). Wiederholt formuliert er auch, das Seelische sei kunstanalog oder der Mensch sei selbst ein behindertes Kunstwerk. Daher verwundert es nicht, dass Salber Kunstpsychologie nicht als Spezialdisziplin der Psychologie versteht und Kunstwerke auch nicht getrennt vom Alltag und seinen Kultivierungsformen betrachtet. Vielmehr wurzeln seiner Auffassung nach die unterschiedlichen menschlichen Werke, also die Werke des Alltags, die Werke der Kunst, aber auch die Werke von Wissenschaft, Neurose oder Psychotherapie, in einem gemeinsamen Boden, den er Psychästhetik nennt.

2.3.1 Psychästhetik des Alltags

Wie oben bereits beschrieben versteht Salber die Ausdrucksbildung an sich bereits als ein erstes zentrales Kennzeichen des Seelischen. Nicht nur in Kunstwerken drücken wir also etwas aus, sondern in jedem konkreten (Alltags-)Werk. Dabei sind es sinnlich-gestalthafte Prinzipien, mit denen wir das Design der Wirklichkeit nachvollziehen und gleichzeitig ausgestalten und verändern (Bilden und Umbilden). Als solche grundlegenden psychästhetischen Selbstbehandlungszüge nennt Salber in Kunst – Psychologie – Behandlung die Realisierung, die Ausbildung von Schrägen, das Verrücken, das Ins-Werk-Setzen, die Verkehrung und den Übergang (Salber, 1999b, S. 50f). Dies sind psychästhetische Behandlungsformen, die bereits in unserem täglichen Leben Anwendung finden: Wir realisieren etwas, indem wir es – körperlich und real - erfahren und erspüren. Wir erkennen und bilden Schrägen aus, die sich quer durch die Einzelheiten ziehen und sie so in eine übergreifende Anordnung bringen. Paradoxaerweise erfahren wir aber besonders dann etwas über diese schräg oder quer durch die Einzelheiten laufenden Ordnungen, wenn wir in sie eingreifen, sie bewegen und verrücken - so wie nach der Gestaltpsychologie eine Melodie als Gestalt erkennbar wird, da sie sich in verschiedene Tonlagen transponieren lässt. Wir setzen Unterschiedliches in ein endliches Werk, das sich aber auch verkehren kann (oder muss) und schließlich zu ganz anderem übergeht. Diese sechs psychästhetischen Mechanismen (Realisierung, Schräge, Verrücken, Ins-Werk-Setzen, Übergang und Verkehrung) greifen letztlich in neuer Form die von Salber bereits entwickelten sechs Bedingungen seines so genannten Hexagramms auf.

2.3.2 Kunstwerke als Entwicklungsdinge

Von der oben beschriebenen psychästhetischen Grundlage der Alltagswerke hebt sich dann erst das ab, was wir – erst relativ spät in der Menschheitsgeschichte – als die Kunst bezeichnen: Sie ist nach Salber ein Zwilling der Alltagswerke. „Das Seelische ist eine erste Kunst, die Kunst eine zweite Seele“ (Salber, 1999b, S. 39). Nachdem Salber die Ansicht vertritt, dass sich Kunstvolles oder Kunstanalogen bereits in der allgemeinen, alltäglichen seelischen Wirklichkeit finden lässt (Psychästhetik), bleibt er dabei nicht stehen, sondern versucht in einem zweiten Schritt genauer zu erfassen, ob und wie das Kunstwerk als Zwilling des Alltags über dessen allgemeine Seelenkunst hinaus geht (vgl. Salber 2002, S. 38). Nach Salber ist die besondere Stellung des Kunst-Zwillings eine paradoxe: Das Kunstwerk ist zugleich mehr und weniger als das Alltagswerk.

„Kunst (...) schlägt nicht vor, wie die Gesellschaftspolitik, die sozialen Einrichtungen, die Rente, das Internet zu verbessern sind. Insofern bringt sie weniger als der Alltag; in der Alltagswirklichkeit ist viel mehr am Werk, als die Kunst herausstellen kann. Doch die Kunst ist mehr und weniger zugleich: Ihre Avantgarde bringt die

gelebten, doch unfaßbaren Inkarnationen von Verwandlung ins Bild und führt bis an die Drehgrenzen dessen heran, was aus solchen Verwandlungen folgen kann“ (Salber, 2002, S. 124).

Was Salber damit meint, lässt sich noch einmal anders in Analogie zum Traum verdeutlichen (schon die Bezeichnung von Kunst als *Königsweg* zum Seelischen erinnert an Freuds Diktum vom Traum als *Königsweg* zum Unbewussten und lässt die Parallelität von Kunst und Traum anklingen). So wie der Traum nach Salber eine größere Beweglichkeit seelischer Formenbildung oder auch nach Freud ein Zulassen sonst unbewusst gehaltener Wünsche ermöglicht, da er sich durch sein Abgekoppelt-Sein von der Motorik nicht unmittelbar realisieren kann, so erlaubt auch die Gelöstheit des Kunstwerks von den Zwängen und Nöten des Alltags ein freieres Spiel der Formenbildung als es am Tag möglich ist. Wie der Traum kann auch das Kunstwerk nicht direkt auf das Alltagsleben einwirken. Das heißt zum Beispiel, dem Gemälde einer Schlacht ist nicht möglich, was einer realen Schlacht möglich ist, denn das Gemälde bewegt nicht Mensch, Tier und Gerät, es verletzt und tötet nicht und gewinnt oder verliert damit keine Kriege. Aber gerade deswegen kann das Kunstwerk etwas tun, das dem Alltagswerk nicht möglich ist: Es kann die Formenbildung, die im Alltagswerk ebenfalls tätig ist, zuspitzen und damit besonders hervorheben und in einem Werk überschaubar machen. So kann das Gemälde einer Schlacht das, was in einer echten Schlacht wirklich am Werk ist, wozu es bei ihr gehen soll, wie sie verlaufen ist, was über Stunden und Tage und vielleicht auf verschiedenen Orten verteilt ist, auf einen Blick überschaubar machen und deutlicher herausstellen, als es in Realität erkennbar wäre. Ebenso kann ein Portrait die verschiedenen Wirkungen einer dargestellten Person, die sich vielleicht nur in vielen verschiedenen Situationen konkret zeigen, in einem Werk zusammenfassen. Das Kunstwerk kann also die Formenbildung, die in unserer erlebten Wirklichkeit tätig ist, prägnanter und verdichteter zeigen, da es sie auch stärker strapazieren kann als im Alltag (z.B. bis hin zur unrealistischen aber dennoch treffenden Überzeichnung in einer Karikatur). Hierdurch werden zugleich auch Umbrüche in der Formenbildung möglich, die im Alltag vermieden werden: Hintergründige Nebenbilder geraten stärker in den Blick, was im Alltagswerk stillgelegt wird, kann im Kunstwerk bewegt werden – wie im Traum können die Reste und Kehrseiten unserer Tageswerke sichtbar werden.

Die Entwicklung der Kunst folgt in ihrer Geschichte dabei nach Salber einem ganz ähnlichen Verlauf, wie dem, den Fitzek für die Morphologie als wissenschaftliche Methode herausgestellt hat. Analog zur anschaulichen Morphologie Goethes ging es in der alten Kunst nach Salber um das Herstellen von Darstellungen wie etwa die einer Schlacht oder eines Portraits (in Salbers Texten liest sich Kunst häufig wie ein Synonym für bildende Kunst, jedoch lassen sich seine Beschreibungen auch auf andere Kunstformen wie Li-

teratur, Film oder Musik übertragen). Doch von Beginn an konnten diese Darstellungen zugleich über unserer alltägliche Ansichten der Wirklichkeit hinaus gehen: Schon das lebensnahe Portrait eines Königs konnte zugleich seine Macht symbolisch fassen, oder die realistisch wirkende Darstellung einer geschichtlichen Szene (z.B. einer Schlacht) konnte ihre jeweils gewünschte Bedeutung oder Interpretation wirksam herausstellen. Weiter getrieben konnte Kunst Gegenstände ohne konkrete Vorbilder abbilden, konnte Heiliges und Dämonisches darstellen, Wirklichkeit phantastischer, schöner oder schrecklicher und damit immer prägnanter zeigen als die Anschauung des Alltags. Selbst scheinbar natürliche oder realistische Darstellungen ließen jedoch bereits nicht nur ihr Motiv, sondern unweigerlich zugleich auch das Medium der Formenbildung selber hervortreten: Gestaltungen, Muster, Geometrien, Kompositionen und Verhältnisse zeigten sich in scheinbar naturgemäßen Abbildungen. Mit der Modernen Kunst (etwa im 19. Jahrhundert) vollzog sich dann nach Salber eine ganz ähnliche Wende, wie die von der anschaulichen zur psychologischen Morphologie: Die Formenbildung entdeckte sich selbst, trat in den Vordergrund, wurde vom Medium zum Gegenstand der Darstellung. Zugespitzt gesagt wendete sich die Kunst von der Herstellung von Darstellungen zur Darstellung von Herstellung (vgl. Salber 2002, S. 48-49). Dadurch vertritt die moderne Kunst nach Salber auch stärker die Nebenfiguration der Kultur: Als Avantgarde kann sie die herrschende Kultur (ihr Kultivierungsbild) aufstören, brechen und weiterentwickeln und die Kultur damit vorantreiben, wo alte Kunst die Kultur eher stabilisierte. So übernimmt die moderne Kunst gegenüber der herrschenden Kultur häufig eher die Funktion des Traums gegenüber dem Wachbewusstsein am Tag.

Tatsächlich finden sich in Kunstwerken sowohl der alten als auch der neuen Kunst stets beide Seiten in einem Übergang. Kunst bildet Wirklichkeit niemals einfach ab sondern geht immer ein Stück über sie hinaus. Kunst entwickelt Wirklichkeit weiter, darum spricht Salber auch vom Kunstwerk als einem Entwicklungsding. Anders als das Alltagswerk ist das Kunstwerk weniger festgelegt auf eine bestimmte Wirklichkeitsbehandlung und kann darum auch Umformungen anstoßen und mit ihnen experimentieren. Werke fallen nach Salber dann in die Kategorie von Kunst, wenn sie als Entwicklungsdinge mehrere der folgenden Kunstkennzeichen aufweisen: Wenn sie die Konstruktion von Wirklichkeit erfahrbar machen (Konstruktionserfahrung), wenn sie den Prozess der Formenbildung durch Störung erfahrbar machen (Störungsform), wenn sie Verhältnisse der Wirklichkeit durch Ausdehnung und Übertreibung erfahrbar machen (Expansion), wenn sie Gestalten für andere Gestaltungsmöglichkeiten durchlässig werden lassen (Durchlässigkeit), wenn sie den zugespitzten Wirklichkeitsverhältnissen im Werk einen lebendig erfahrbaren Körper ausgestalten, mit dem wir uns auch austauschen können (Inkorporation) und wenn sie die Alltagswirklich-

keit der Betrachter außerhalb des Werkes aufgreifen, weiterbewegen und entwickeln (Realitätsbewegung) (Salber, 1999b, S. 102f).

2.4 Morphologisches Kunstcoaching

„In der morphologischen Psychologie stehen Kunstwerke am Übergang von der Erforschung der seelischen Wirklichkeit zur Beratung und Behandlung“ (Fitzek, 2015, S. 109). Dies ist möglich, da die Kunstwerke im Kern von den gleichen Verwandlungsproblemen bewegt werden wie unsere Alltagswerke. In der Kunst werden sie jedoch - entsprechend der oben herausgearbeiteten Unterschiede - gegenüber dem Alltag gesteigerter und zugespitzter behandelt. Davon ausgehend soll im Folgenden gezeigt werden, dass (1) psychologische Behandlung grundsätzlich als kunstvoller Prozess verstanden werden kann und (02) dass darum auch Kunstwerke direkt zur Gestaltung psychologischer Behandlungen eingesetzt werden können, wie dies im morphologischen Kunstcoaching praktiziert wird.

2.4.1 Psychologische Behandlung als kunstvoller Prozess

Die Praxis des morphologischen Kunstcoachings nutzt die Analogie von Kunst und Seelischem unter Hinzunahme eines dritten Aspekts, den Salber ebenfalls bereits in Kunst – Psychologie – Behandlung (1977/1999b) programmatisch herausgestellt hat: Demnach legen sich nicht nur Seelisches und Kunst gegenseitig aus, auch der Begriff der Behandlung kann in diesen gegenseitigen Austausch einbezogen werden. Gemeint ist, dass Formen der Behandlung des Seelischen (wie etwa psychologische Therapie, Selbsterfahrung oder Coaching) genauso wenig ein Extra sind, das von außen an das Seelische heran getragen wird wie die Kunst. Vielmehr müssen Formen der Behandlung des Seelischen ebenso wie Kunstwerke als Weiterentwicklungen des Seelischen selbst verstanden werden. Ebenso, wie Salber Kunstwerke als besondere Ausformungen der allgemeinen Psychästhetik des Alltags versteht, sieht er psychologische Behandlungsformen letztlich als Fortsetzung der seelischen Selbstbehandlung an. Mehr noch: Da Seelisches kunstanalog strukturiert ist und in seiner Selbstbehandlung ästhetische Mechanismen nutzt, die im Kunstwerk weiterentwickelt werden können, kann das Kunstwerk zum Vorbild für das psychologische Behandlungsverfahren werden. Genau diesem Kunstvorbild versuchte Salber in der Entwicklung seiner Analytischen Intensivberatung zu folgen (vgl. Salber, 1980 u. 1977/99b sowie D. Salber, 2015). Doch bereits die psychoanalytische Behandlung, an der Salber sich bei Ausarbeitung seiner eigenen Therapieform ebenfalls orientiert, lässt sich analog zu künstlerischen Methoden beschreiben (vgl. Pohlmann, 2015 oder Blothner, 2015). So gesehen ist eine Therapie eine kunstanaloger Prozess, der dazu geeignet ist, die Methoden der Selbstbehandlung eines Falles zugespitzt herauszuarbeiten und weiterzuentwickeln (umzubrechen), etwa indem unverfügbar gewordene Handlungs-

möglichkeiten (Nebenbildzüge) deutlich werden können und die Beweglichkeit der Selbstbehandlung erweitern. Psychologische Behandlung greift also nicht von außen ein sondern greift vielmehr die eigene Selbstbehandlung des Seelischen auf und entwickelt sie dort weiter, wo sie beim jeweiligen Behandlungsfall ins Stocken geraten ist. Das im Therapieprozess hergestellte Verstehen ist dabei ein hochentwickelter Abkömmling des alltäglichen Selbstverständnisses, mit dem Seelisches seine unterschiedlichen Wirkungszüge aufeinander einstellt und reguliert (vgl. Fitzek, 2008).

2.4.2 Kunstwerke als Medien psychologischer Behandlung

Das Morphologische Kunstcoaching geht von den gleichen Prämissen aus wie die oben dargestellten psychologischen Behandlungskonzepte, wählt aber einen methodisch etwas anderen Weg: Anstatt aus dem vom Patienten oder Klienten eingebrachten Material (seinen Symptomklagen, Gesprächsthemen, Handlungen oder Einfällen) ein kunstvolles Behandlungswerk zu modellieren, wird eine veränderte Selbstbehandlung im Kunstcoaching direkt über das Erleben eines konkreten Kunstwerks angestoßen.

Vorbild für eine solche Selbsterfahrung anhand eines Kunstwerks ist Freuds Analyse des Moses von Michelangelo: Fitzek (2015, S.110) zeigt, dass Freud über den konkreten und beschreibenden Nachvollzug der Plastik sowohl den Problemerkern des Kunstwerks herausarbeiten als auch eigene mit diesem Problemerkern verbundene Themen erleben und weiterentwickeln konnte.

„Was Freud als aktualgenetische Darstellung einer ›beherrschten Handlung‹ deutete, kann mit der empirischen Methode der Wirkungsanalyse um den Problemerkern der Überdeterminierung von Führung – als Fürsorge und Machtprobe – zentriert werden, der Freud sich in den Jahren seiner Rombesuche ausgesetzt sah. In der Mosesskulptur verortet sich Freud zweifellos selbst als enttäuschter Führer, der seine Autorität über Rücksichtnahme und/oder Machtausübung zu bewahren hat.“ (ebenda)

Freud nutzt ausgedehnte Betrachtungen des Moses wie selbst-analytische Sitzungen. Sein Beispiel zeigt, dass sich im Erleben des Kunstwerks, dem morphologischen Grundprinzip des Austauschs folgend, ein gegenseitiger Auslegungsprozess zwischen Werk und Rezipient ereignen kann: Indem sich zwischen Werk und Rezipient langsam ein Verstehen entwickelt (Verstehen wird hier im Sinne Gadamers als ein überindividueller und dialogischer Prozess gesehen, nicht als Leistung eines Individuums, vgl. hierzu Orange, 2004, S. 30f), kann sich auch ein verändertes Selbst-Verstehen beim Rezipienten bezüglich des Themas einstellen, das im Werk bearbeitet wurde. Methodisch lässt sich dies nun, wie Fitzek beschreibt, in zwei Richtung herausmodellieren: Als „Wirkungsanalyse“ des Kunstwerks oder als „problemzentrierte Selbstreflexion“ des Rezipienten (vgl. Fitzek 2015, S. 109). Dabei hat es sich als praktisch erwiesen, ein Werk zunächst im Sinne einer Wirkungsanalyse auf

seinen Problemerkern und seine Valenz hin zu untersuchen, bevor es dann konkret im Sinne eines morphologischen Kunstcoachings zur Selbsterfahrung genutzt wird. Die Wirkungsanalyse kann sich bei ihrer Rekonstruktion des Kunstwerks letztlich an den vier Versionen des kulturpsychologischen Gegenstandsentwurfs der Morphologie orientieren. Genau wie ein Alltagswerk kann dementsprechend auch das Erleben eines Kunstwerks hinsichtlich seiner Gestaltqualität beschrieben, als Wirkungsraum zwischen Haupt- und Nebenfiguration zergliedert, auf sein im Kern motivierendes Verwandlungsproblem hin zugespitzt und letztlich in Form verschiedener möglicher Lösungstypen rekonstruiert werden (vgl. Beusch, 2005). Dies ist nun genau die Absicht der vorliegenden Untersuchung in Bezug auf die ausgewählten Schwarzen Bilder Goyas. Das konkrete Vorgehen der morphologischen Wirkungsanalyse wird im folgenden Kapitel zur Methode der Untersuchung genauer erläutert.

Im morphologischen Kunstcoaching wird die auf das Werk zentrierte Selbsterfahrung durch die Moderation eines tiefenpsychologisch ausgebildeten und mit dem jeweiligen Werk erfahrenen Coachs unterstützt. Er oder sie leitet den oder die Betrachter an, sich zunächst schweigend auf die Wirkung des Werkes einzulassen und Eindrücke und Einfälle in schriftlicher Form festzuhalten. Im zweiten Schritt dienen die schriftlichen Eindrücke dann als Einstieg in eine vertiefte Beschreibung und Diskussion über die verschiedenen Möglichkeiten, das Werk zu erleben oder zu verstehen. Dabei hat sich nach Fitzek (2015) insbesondere das Gruppensetting als hilfreich erwiesen, um die jeweils individuellen Erlebensweisen im Gruppenkontext zu verorten. Die besondere methodische Herausforderung für die Coachs liegt darin, die Rezipienten einerseits zu möglichst offenen, angstfreien und unzensierten Äußerung zu ermutigen und sie andererseits anzuregen, dem Kunstwerk auch in seine vielleicht beunruhigenden, strapazierenden und paradoxen Wendungen zu folgen. Dabei kann sich der Kunstcoach an den Methoden des morphologischen Tiefeninterviews orientieren (siehe 3.3). Die Kenntnis einer bereits im Voraus erarbeiteten Wirkungsanalyse des Werkes erleichtert es dem Coach außerdem, in der Flut der Äußerungen der Rezipienten die Orientierung zu behalten. Mit der Wirkungsanalyse des Werks als einer Art Landkarte im Hinterkopf kann er die verschiedenen Beschreibungen der Rezipienten jeweils als individuelle Positionierungen in einem Wirkungsraum verorten bzw. in ihnen individuelle Lösungen für das im Werk behandelte Verwandlungsproblem erkennen. Damit kann er den Teilnehmern des Kunstcoachings helfen, die zunächst vielleicht verwirrende Vielfalt von Ansichten in Richtung auf ein durch das Kunstwerk erweitertes Gegenstand- und Problemverständnis hin zu entwickeln. *„Beim Kunstcoaching bilden die Teilnehmer gleichsam typische Entwürfe des Umgangs mit den in bestimmten Werken versinnlichten (allgemeinen) Problemerkern; in Abstimmung der Perspektiven manifestiert sich die Entschiedenheit bzw. Spielbreite der verschie-*

denen Stellungnahmen und zeigt damit jedem Einzelnen die Begrenztheit und Ausbaufähigkeit des eigenen und fremden Umgangs mit den unlösbaren, aber behandlungsbedürftigen Problemen des Seelenhaushalts.“ (Fitzek, 2015, S. 113)

Auf diese Weise kann den Teilnehmern eines morphologischen Kunstcoaching eine durch das Kunstwerk vertiefte (und durch den besonderen Rahmen eines Museums meist noch unterstützte) Selbsterfahrung zu einem durch das Werk vorgegebenen Thema ermöglicht werden. Fitzek (2015) beschreibt, wie dies bereits mehrfach, an verschiedenen Werken und in verschiedenen Kontexten erfolgreich durchgeführt wurde.

3. Methode: Interview und Beschreibung

Die Theorie der Morphologischen Psychologie liefert den Rahmen, um das von Salbers Undinge ausgehende Forschungsinteresse in die dieser Arbeit zugrundeliegenden konkreten psychologische Fragestellungen zu übersetzen. Selbige werden im Folgenden formuliert. Im Anschluss daran wird die Untersuchung, die diese Fragen zu beantworten sucht, im Überblick beschrieben, um danach die konkret verwendete Datenerhebungsmethode (das morphologische Tiefeninterview) und die zu ihr gehörende Auswertungsmethode (die morphologische Beschreibung) zu erläutern. Schließlich wird noch erläutert, welche Rolle die Berücksichtigung der Gegenübertragung des Untersuchers im Forschungsprozess gespielt hat.

3.1 Zielsetzung und Fragestellung

Ausgangspunkt der Untersuchung sind Salbers eingangs bereits genannten vier Thesen zu den Schwarzen Bildern Goyas, die er in Undinge (1994) entwickelte (siehe 1.1): (1) Die Schwarzen Bilder machen Besessenheiten beschaubar, (02) indem sie eine Entdeckungsgeschichte des Seelischen darstellen, (03) in dessen Zentrum Undinge wirken (04) und sie machen darüber hinaus auch die Umbildungen dieser Besessenheiten spürbar. Für Salber sind die Schwarzen Bilder damit Darstellungen von Phänomenen und Urphänomenen des Seelischen, die zugleich einen Selbsterfahrungsprozess ermöglichen. Das hiervon ausgehende Forschungsinteresse der Untersuchung (vgl. S.22) war es, sechs der Schwarzen Bilder, die nach Salber Grundtypen von Besessenheiten darstellen, empirisch zu untersuchen, um damit a) zu untersuchen, ob und wie sich diese Phänomene und Urphänomene (Besessenheiten und Unding) im Erleben der Bildbetrachter tatsächlich abbilden; und b) zu untersuchen, ob sich die ausgewählten Bilder tatsächlich für Selbsterfahrungsprozesse im Sinne eines morphologischen Kunstcoachings eignen. Damit zeigt die Untersuchung zu den Schwarzen Bildern im Sinne der Übergangstellung von Kunstwerken in der morphologischen Psychologie (Fitzek 2015) nicht nur in Richtung einer allgemeinenpsychologischen Erforschung früher seelischer Formenbildung

anhand des Bilderlebens (Richtung Besessenheit und Undinge), sondern auch in Richtung der Möglichkeiten einer Selbst-Erfahrung und Selbst-Entwicklung des speziellen Falls mit Hilfe des Kunstwerkes (Richtung Entdeckungsgeschichte und Umbildung).

Vor dem Hintergrund der Darstellung von Salbers Theorie werden seine vier Thesen zu den Schwarzen Bildern nun wiederum als Entwürfe für die vier methodischen Versionen einer Werkanalyse erkennbar. Eine solche empirische Werkanalyse ermöglicht es, die Fülle denkbarer Forschungsfragen zu bündeln und in das System der morphologischen Psychologie zu übersetzen. Die morphologische Psychologie stellt in jeder ihrer Untersuchungen stets sowohl einen konkreten Gegenstand als auch die in ihm wirksamen psychologischen Prinzipien dar. In der vorliegenden Untersuchung sind die sechs ausgewählten Schwarzen Bilder Goyas die konkreten Gegenstände; die in ihnen und durch sie erfahrbaren psychologischen Prinzipien sind die Urphänomene von Besessenheit, die Undinge im Kern der Besessenheiten und die prinzipielle Möglichkeit des Seelischen, in Form einer Selbstentdeckung und Umbildung über sie hinaus zu gehen.

Die übergreifende Frage der Werkanalysen lautete also:

Wie gestaltet sich die Selbsterfahrung für jedes untersuchte Werk spezifisch aus?

Die vier Versionen des morphologischen Entwicklungsgangs brechen diese übergreifende Frage in vier Fragekomplexe auf, die je eine Version der Werkanalyse zu beantworten sucht:

- 1) In der ersten Version wird der Frage nachgegangen, welche Form von Besessenheit sich in jedem Bild jeweils zeigt. Welche zentrale Gestaltqualität durchzieht das Bilderleben?
- 2) In der zweiten Version wird der Frage nachgegangen, wie der Wirkungsraum des spezifischen Bildes beschaffen ist, durch welchen die Betrachter diese Besessenheiten entdecken können. Welche Haupt- und Nebenfigurationszüge sind im Bilderleben wirksam?
- 3) In der dritten Version wird die Frage gestellt, welche spezifische Verwandlungssorte die unmöglichen Wünsche (Undinge) im Kern der jeweiligen Besessenheit belebt. Durch welches Märchen lässt sich die Konstruktion des Bildes darstellen?
- 4) Und in der vierten Version wird schließlich die Frage beantwortet, welche typischen Umbildungs- bzw. Lösungsstrategien den Betrachtern beim Umgang mit dem Bild und analog beim Umgang mit der jeweiligen Besessenheit zur Verfügung stehen.

Mit der Beantwortung dieser Fragen sind die Valenzen und Problemkerne der Bilder (Fitzek 2015) umrissen, so dass sie in zukünftigen Kunstcoachings eingesetzt werden können. Durch welche konkreten methodischen Schritte genau die Beantwortung dieser Fragen geleistet wird, werde ich in den folgenden Abschnitten beschreiben.

3.2 Die Interviewpartner*innen

Zwischen 2007 und 2015 habe ich insgesamt 57 Tiefeninterviews zum Erleben der sechs hier untersuchten schwarzen Bildern ge-

führt. Die Liste der Interviewpartner*innen im Anhang gibt einen Überblick über die Stichprobe. Interview Nr. 17 konnte nicht ausgewertet werden, daher sind nur 56 Interviews für die Werkanalysen genutzt worden.

Qualitative morphologische Untersuchungen zielen in der Auswahl der Stichproben nicht auf statistische Repräsentativität. Dennoch wollte ich nicht die häufig zu findende Verzerrung zu reproduzieren, nach der die Teilnehmer viele psychologischer Studien selber Psychologie-Studenten sind. Ich habe stattdessen bemüht, über öffentliche Aushänge und durch Vermittlung von Freunden, Familie und Bekannten mir unbekannte Interviewpartner verschiedenen Alters, Geschlechts und Berufs zu finden: Unter den 30 Männern und 26 Frauen fanden sich neben acht Psychologen oder Psychologie-Student*innen verschiedenste Berufe oder Tätigkeiten wie Kauffrau und Künstler, Schülerin und Rentner, Sekretärin und Sozialarbeiter, Zahnarthelfer und Mathematiker, Schauspieler und Lehrer. Meine jüngste Interviewpartnerin war 19 Jahre alt, meine älteste 75. (Im Anhang der Arbeit findet sich eine tabellarische Aufstellung meiner Stichprobe.)

3.3 Der Untersuchungsablauf

Interview-Situation und -Ablauf

In der Regel wussten meine Interviewpartner im Voraus nur, dass sie im Rahmen einer Dissertation zu Kunst und Selbsterfahrung über das Erleben eines Kunstwerks bzw. Gemäldes interviewt würden. Da es leider nicht praktisch durchführbar war, die Tiefeninterviews direkt vor den Originalgemälden im Prado zu führen, benutzte ich stattdessen Dias von Fotografien der Bilder. Der Ablauf jeder Untersuchung gestaltete sich im Wesentlichen gleich: Den Interviewpartnern wurden zunächst alle sechs Schwarzen Bilder nacheinander präsentiert. Sie konnten sich dasjenige Gemälde aussuchen, über das sie interviewt werden wollten; sei es, weil es sie am stärksten beeindruckt, am meisten interessiert oder auch am meisten verwirrt oder abgestoßen hatte. Erst nachdem ich bereits ausreichend viele Interviews zu einem Bild geführt hatte, schränkte ich die Bildauswahl für die folgenden Interviewpartner ein. So habe ich nach 27 Interviews den *Saturn* aus der Auswahl entfernt, in einem nächsten Schritt nach dem 38. Interview dann die *Kämpfer*, nach dem 46. Interview den *Hexensabbat* und nach dem 48. Interview *Asmodea*. Bei den letzten vier Interviews wurde gezielt jeweils ein Bild präsentiert, um das jeweilige Sample zu vervollständigen.

Nach der Auswahl des Bildes wurde jedem Interviewpartner 10-15 Minuten Zeit gegeben, das Gemälde zu betrachten und sich dazu Notizen zu machen. Diese, von den Interviewpartnern im Anschluss frei referierten Notizen bildeten dann den Einstieg in das Tiefeninterview, welches in der Regel anderthalb bis zwei Stunden dauerte. Die Bilder waren den Interviewpartnern meist unbekannt.

Fragen zum Titel der Bilder, ihrem Maler, ihrer Entstehungsepoche oder zum genaueren Ziel meiner Untersuchung habe ich erst im Anschluss an das Tiefeninterview beantwortet. Tiefeninterviews zielen – wie ich noch genauer erläutern werde – von vorne herein auf eine Öffnung des Erlebens für die ganze Breite der mit einem Gegenstand verbundenen Erfahrungen. Das bedeutet, dass auch meine Interviewpartner von vorne herein nicht nur das Bild beschreiben, sondern es auch auf sich und das eigene Leben beziehen sollten. Auf diese Weise war jedes Tiefeninterview als Selbsterfahrungsprozess zugleich eine Probe auf ein Kunstcoaching. Der Unterschied zwischen beiden Verfahren ist lediglich das übergeordnete Ziel: Ziel des Tiefeninterviews war es, das jeweils im Fokus stehende Bild als psychischen Gegenstand aus der Erlebnisbeschreibung heraus zu modellieren; Ziel des Kunstcoaching ist umgekehrt das Herausmodellieren des individuellen Umgangs mit diesem Gegenstand. Alle Interviews wurden audiographisch aufgezeichnet. Während der Interviews fertigte ich außerdem Notizen an, in denen ich zentrale Punkte des Gesprächs, aber auch das Verhalten der Interviewpartner in der Situation und kurze Eindrücke zu meinen Gegenübertragungsgefühlen festzuhalten versuchte (etwa, ob mir ein Interview besonders lebendig oder zäh vorkam, welche Fragen mir offen blieben, welche Atmosphäre ich im Interview erlebte oder welchen allgemeinen Eindruck die Interviewpartner auf mich machten und wie ich mich ihnen gegenüber fühlte).

Interviewbeschreibung und Werkanalyse

Auf diese Weise erhielt ich zu jedem Bild ein Sample von acht bis zehn Tiefeninterviews. Nach und nach habe ich dann ein Interviewsample nach dem anderen durch Beschreibungen (siehe unten) bearbeitet und so die sechs Werkanalysen erstellt, die den TEIL II des Buches ausmachen. Die Reihenfolge, in denen ich die Werkanalysen erstellte, entspricht dabei nicht der Reihenfolge der Darstellung in dieser Arbeit. Ich begann mit einer Werkanalyse, wenn ich alle oder fast alle Interviews zu einem Bild zusammen hatte und eine erste Idee bekommen hatte, wie es sich in die vier Versionen des morphologischen Entwicklungsgangs würde übersetzen lassen. Im Laufe der Arbeit an einer Werkanalyse habe ich dann manchmal noch ergänzende Interviews geführt, um meine bisherigen Überlegungen zu überprüfen oder abzusichern. Um eine Werkanalyse zu einem Bild zu erstellen, habe ich nacheinander die Audioaufzeichnung der Interviews (seltener auch vollständige Transkriptionen) in eine erste, dem Interviewverlauf folgende Beschreibung überführt, welche ich dann häufig noch einmal in einer zweiten, diesmal thematisch geordneten Beschreibung verdichtet habe. Die den Werkanalysen zugrunde liegenden Einzelbeschreibungen der Interviews finden sich in einem gesonderten Materialband zur vorliegenden Untersuchung.

Aus der Anfertigung dieser Einzelbeschreibungen entwickelte ich parallel eine Vorstellung von den vier Versionen des Bilderlebens.

Nachdem ich alle Einzelbeschreibungen angefertigt und ein erste Festlegung über Inhalt und Benennung der vier Versionen getroffen hatte, überführte ich das Beschreibungsmaterial nach und nach in die Form der Werkanalysen. Selbst bei diesem letzten Schritt blieb der Prozess – typische für die morphologische Methode (Fitzek, 2008) – noch offen für Revisionen und Umstrukturierungen, die auch häufig noch notwendig waren. Bei jeder Werkanalyse stellten sich außerdem an verschiedenen Stellen besonders hartnäckige Probleme und Blockaden ein, die immer wieder zu längeren Unterbrechungen führten. Häufig war hier, genau wie von Fitzek beschrieben, eine Analyse meiner Gegenübertragung (siehe unten) hilfreich, um den Prozess wieder in Gang zu bringen.

Während der Ausarbeitung einer Werkanalyse habe ich mich nie direkt an Salbers Analyse des jeweiligen Bildes orientiert. Damit wollte ich dem Material meiner Interviewpartner genügend eigenen Raum lassen und auch mir eine gewisse Unabhängigkeit bewahren. Natürlich hatte ich Salbers Bildanalysen aber im Vorfeld gelesen und so haben sie einen starken Einfluss auf die Untersuchung genommen, der auch gar nicht verhindert werden sollte. In der Regel war ich aber eher überrascht, wenn ich nach der Arbeit an einer Werkanalyse das entsprechende Kapitel aus Salbers *Undinge* noch einmal las und darin oft starke Übereinstimmungen zu den Beschreibungen meiner Interviewpartner fand. Anders als im quantitativ-experimentellen Forschungsparadigma ging es in dieser Untersuchung aber auch nicht darum, Salbers Thesen zu überprüfen oder gegebenenfalls zu verwerfen. Wie mehrfach angesprochen sind Salbers Thesen vielmehr ein unverzichtbarer Vorentwurf, der im theoretisch-methodischen Rahmen der Morphologie mit dem Bilderleben meiner Interviewpartner in Austausch gebraucht und dadurch erweitert, ausgebaut und vertieft werden sollte.

3.4 Tiefeninterview als Erhebungsmethode

Das morphologische Tiefeninterview ist die übliche Datenerhebungsmethode einer morphologisch-psychologischen Untersuchung und wurde auch in der vorliegenden Arbeit verwendet. Die folgende Darstellung dieser Methode bezieht sich auch hier auf Fitzek (1999 u. 2008).

3.4.1 Zerdehnung des Erlebens

Qualitative Datenerhebung durch ein Tiefeninterviews zielt ganz im Gegensatz zum Messen und Testen im quantitativen Paradigma nicht auf Reduzierung und Isolierung von Daten, sondern auf das zugänglich machen von Erlebensbeschreibungen über den alltäglichen Rahmen hinaus. Die morphologische Psychologie bezeichnet diesen Prozess als Zerdehnung. Es wird nämlich davon ausgegangen, dass die (Selbst-)Behandlung des Alltags die ungeheure und paradoxe Vielfalt der seelischen Wirklichkeit bereits stark vereinfacht, glättet und rationalisiert. Die Zerdehnung des Erlebens durch

das Tiefeninterview will dieser Vereinfachung entgegenwirken. Schon die Länge eines Tiefeninterviews und die ungewohnte Erfahrung, bei einem Gegenstand – in dieser Untersuchung: bei einem Gemälde – über einen so ungewöhnlich langen Zeitraum zu verharren, sind Elemente dieser Zerdehnung. Sie stört den gewohnten Ablauf seelischer Selbstbehandlung und führt eine künstliche Produktionskrise ein, in der sowohl die anlaufende Formenbildung als auch die von ihr behandelten paradoxen Probleme des Seelischen wieder sichtbar werden können. Dieses Ziel erreicht das Interview weniger durch eine spezifische Technik der Befragung, als durch das Ermöglichen einer besonderen Verfassung, die beweglicher und offener ist als die Alltagsverfassung. Das Vorbild ist hierbei die psychoanalytische Verfassung: Ebenso wie eine Analysestunde bieten beim Tiefeninterview zunächst die äußeren Rahmenbedingungen die Voraussetzung dafür, dass sich eine besondere, vom Alltag abgehobene Verfassung entwickeln kann. Dazu gehören ausreichend Zeit und Geduld sowohl von Seiten des Interviewers als auch des Interviewten (ich habe meine Interviewpartner gebeten, sich auf zwei bis drei Stunden einzustellen), Ungestörtheit (ich war mit meinen Interviewpartnern stets alleine in einem Raum, das Telefon war stumm geschaltet) und die Zusicherung von Anonymität. Die Interviewpartner werden wie in einer Psychoanalyse dazu eingeladen, ihr Erleben möglichst unzensiert zu beschreiben und auch Einfälle zuzulassen und zu benennen, die vielleicht peinlich, abwegig oder unpassend erscheinen (freie Assoziation). Der Interviewer folgt den Beschreibungen zunächst mit einer Haltung möglichst gleichschwebender Aufmerksamkeit, das heißt ohne zu werten oder vorschnell ordnend einzugreifen. Hierdurch kann sich ein lebendiger Prozess ausbilden, in welchem sich der Gegenstand mit seinen Problemen wie in einer künstlichen Neurose (Übertragungsneurose) abbildet⁴. Um diese besondere Verfassung zu kontrollieren, muss die Haltung des Interviewers ähnlich zwischen verschiedenen Polen oszillieren, wie Zwiebel (2013) es für die Haltung eines Psychoanalytikers beschreibt. Nach Fitzek (1999) ergänzen sich hier die Schwerpunkte, welche die unterschiedliche qualitative Forschungsrichtungen in ihren Interviewverfahren betonen und lassen sich wie Markierungen auffassen, zwischen denen das morphologische Tiefeninterview hin und her pendelt.

3.4.2 Narrative Techniken

Einerseits fragt das morphologische Tiefeninterview zunächst wie das narrative Interview nach kompletten Erzählungen, die noch nah an der Alltagsverfassung liegen: Offene Eingangsfragen laden dazu

⁴ Gleichzeitig wird ebenso wie in der Psychoanalyse davon ausgegangen, dass der Interviewpartner auch andersherum seine Neurose auf den Gegenstand (in dem Fall: auf das Gemälde) überträgt – das Bild bietet sich dem Betrachter als Tummelplatz (Freud) für seine Übertragung an und kann dadurch einen Selbsterfahrungsprozess in Gang setzen, der jedoch im Forschungsprozess nicht das primäre Ziel ist.

ein, die Gestaltbildung in Gang zu bringen. Da wir es üblicherweise gewohnt sind, Sinn durch Geschichten zu konstruieren, wird deren Auserzählen im Interview angeregt und unterstützt.

Fitzek (1999) zitiert hier Fragen wie: Können Sie dazu ein Erlebnis aus Ihrem Alltag schildern? Beschreiben Sie mir bitte ein Beispiel mal ganz genau! Ist Ihnen das schon einmal selber passiert? Können Sie das Schritt für Schritt erzählen? In meiner Untersuchung habe ich in ähnlicher Weise versucht, anlaufende Geschichten zum Bild weiter auserzählen zu lassen und nach dazu passenden Geschichten aus dem eigenen Leben zu fragen.

3.4.3 Problemzentrierende Techniken

Ausgehend vom Gesagten wird im Tiefeninterview dann aber außerdem versucht, quer durch die Geschichten laufende Wirkungszüge heraus zu präparieren. Dies entspricht eher dem Ansatz des problemzentrierten Interviews. Die Befragung orientiert sich dann weniger am natürlichen Ablauf von Geschichten, als an sich durchziehenden Themen, durchgängige, wiederkehrende Züge. Selbige werden an verschiedenen Stellen aufgegriffen, nacherfragt und probeweise miteinander verbunden. Hierzu ist es nach Fitzek interviewtechnisch entscheidend, die Fragen an den natürlichen Erzählfluss anzubinden: Habe ich das gerade richtig verstanden...? Sie haben gerade erwähnt, dass... Könnten Sie sich vorstellen, wie das zusammengehört? In welchem Verhältnis steht das zueinander? In meinen Tiefeninterviews habe ich mir darum immer wieder genau erklären lassen, wie sich ein bestimmter Eindruck oder ein Gefühl im Bilderleben aufgebaut hat, durch was er auf dem Bild ausgelöst wurde, was genau z.B. das Unheimliche, das Brutale oder Komische an dem Bild ausmacht etc. Probeweise habe ich bestimmte Erlebenszüge benannt und nach möglichen Spannungs- oder Ergänzungsverhältnissen zwischen ihnen gefragt. Dabei habe ich versucht, einer Pendelbewegung zu folgen: Wurde die Beschreibung des Bildes zu konkretistisch, habe ich nach Assoziationen aus dem eigenen Leben gefragt – wurden die Geschichten zu ausufernd und führten zu stark von dem Bild weg, habe ich versucht, sie wieder auf das Bild zu lenken. Waren die Äußerungen scheinbar klar und eindeutig, habe ich nach noch nicht verstandenen und unklaren Elementen gefragt; blieben die Aussagen schwammig und ambivalent, drängte ich eher auf Klärung.

3.4.4 Tiefenpsychologische Techniken

Daran schließt sich dann ganz natürlich ein dritter Aspekt an, den Fitzek mit dem aus der Psychoanalyse stammenden Tiefeninterview verbindet, nämlich der Versuch, an Tiefenbedeutungen und unbewusste Muster heranzukommen. Hierzu ist es nach Fitzek hilfreich, auf Paradoxien, komisch wirkende Analogien und Ergänzungen durch Gegensätzliches und Widersprüchliches zu achten und diese aufzugreifen. Ungereimtes, Peinliches, Auffälliges, Witziges, Pau-

sen oder Aussetzer im Interview, gemischte Gefühle, fremd und unverständlich Anmutendes, und besonders Fehlleistungen müssen nach Fitzek hier beachtet werden. Für mich hat es sich hierbei als besonders hilfreich erwiesen, während der Interviews immer wieder innerlich einen Schritt zurück zu treten, die Situation zu betrachten und meine Gegenübertragung zu erspüren. Fühlte ich mich verärgert, weil jemand sich mir immer wieder entzog und um den heißen Brei herum schlich? Oder war ich gelangweilt, weil man sich hinter Worthülsen und einem Haufen von Rationalisierungen versteckte? Hatte ich das Gefühl, dass das Interview sich in einem ruckartigen Hin- und Herbewegte oder fühlte sich der Prozess eher wie ein leichtes, aber unkonkretes Schweben an? Wenn es mir gelang, solche Eindrücke innerlich zu formulieren, war dies häufig ein Zugang, um das Interview neu in Schwung zu bringen, bisher unausgesprochene Seiten des Erlebens aufzugreifen oder zumindest – wenn es nicht gemeinsam mit den Interviewpartnern gelang – wichtige Ideen für die spätere Beschreibung festzuhalten.

Gelegentlich gelang es dann auch, schon während des Interviews eine Hypothese über das Bild im Allgemeinen und den Erlebensprozess des Interviewpartners im Besonderen zu formulieren. Für Fitzek sind dies Elemente des fokussierten Interviews, wobei so genannte nachfassende Fragen zum Einsatz kommen. Ich erfragte außerdem gegen Ende jedes Interviews, ob sich für meinen Interviewpartner etwas verändert, wie er oder sie den Verlauf des Interviews erlebt habe und ob es noch etwas gäbe, worüber wir noch nicht gesprochen hatten. Gelegentlich führte ich auch von mir aus noch einige Aspekte an, die mir ausgespart geblieben zu sein schienen, in anderen Interviews aber vorkamen. Sofern der Prozess mir sehr gelungen erschien und Klarheit gebracht hatte, bot ich am Schluss auch manchmal eine zusammenfassende Deutung für das Bilderleben an, um zu sehen, ob ich meinen Interviewpartner richtig verstanden hatte.

3.5 Morphologische Beschreibung als Auswertungsmethode

Dem morphologischen Tiefeninterview als Erhebungsmethode steht die morphologische Beschreibung als Auswertungsmethode zur Seite (Fitzek, 2008). Die im Tiefeninterview durch Zerdehnung zugänglich gewordenen Daten werden durch die Beschreibung auf den morphologischen Vorentwurf hin durchlässig gemacht und übersetzt. „Das Durchlässigwerden der seelischen Selbstbehandlung auf ihre (jeweilige) Formenbildung hin ist der entscheidende Schritt der methodischen Bearbeitung der Interviewdaten“ (Fitzek, 2008, S.331). Anders als im quantitativ-experimentellen Paradigma wird die Theorie in der morphologischen Psychologie nicht in Form von Hypothesen mit dem Datenmaterial konfrontiert, um sie dann nach festgelegten Regeln entweder zu verwerfen oder bestehen zu lassen. Vielmehr werden die theoretischen Erklärungen wie auch in anderen qualitativen Verfahren (z.B. in der Grounded Theory,

Glaser & Strauss 1967/2010) aus dem Datenmaterial heraus entwickelt. Dabei ist für die morphologische Psychologie der bruchlose Übergang von Beschreibung in Erklärung kein methodischer Mangel, sondern ein Qualitätskriterium. Dieser Übergang wird in der Morphologie kunstgerecht ausgestaltet, indem das Datenmaterial schrittweise in die Erklärungsgestalt einer morphologischen Werkanalyse in vier Versionen überführt wird.

Die Methode der morphologischen Beschreibung in vier Versionen erinnert an das Herstellen von Collagen in der bildenden Kunst oder Montagen in der Literatur (vgl. Fitzek 2008, S. 355). Wissenschaftliche Werke werden von Salber konsequenterweise ebenso wie Alltags- und Kunstwerke als psychästhetisch strukturiert aufgefasst. Die Morphologie stellt jedoch das Kunstanaloge eigens als Prinzip ihres Forschungsprozesses heraus, wobei sich Kubismus und Collage aus der bildenden Kunst besonders gut zur Veranschaulichung eignen. Wie bei einer Collage wird nämlich das Material der Tiefeninterviews dabei aus dem ursprünglichen Kontext (aus der Sicht des Einzelnen) gelöst und zu einem kubistischen Werk neu zusammengesetzt, welches den Gegenstand wie ein eigenes Subjekt hervortreten lässt. Natürlich geht es hier niemals um eine vollständige, gott-gleich Perspektive, als könne man das Kant'sche Ding an sich hierdurch hervorbringen. Letztlich bleibt der heraus modellierte Gegenstand immer durch die Subjektivität des Forschenden und der Interviewpartner bestimmt. Diese Subjektivität wird nicht aufgegeben, sondern vielmehr erweitert. Als Forscher versucht der Morphologe sein Verständnis des Gegenstandes mit Hilfe der Fremdbeschreibungen immer weiter zu dezentrieren, so wie auch die Beschreibungen der Interviewpartner mehr und mehr aus ihrer eigenen Perspektive herausgelöst und dezentriert werden. So kann im intersubjektiven Raum zwischen Forscher und Interviewpartnern ein neues, erweitertes Bild des Gegenstandes entstehen, an dem alle – wenn auch nicht in gleicher Weise – mitgearbeitet haben und in dem sich bestenfalls der Gegenstand mit seinen eigenen Methoden darstellt.

3.5.1 Zwischen Durchlässig-Machen und Verdichten

Konkret wurde dies im Forschungsprozess zur aktuellen Untersuchung so umgesetzt, dass zu allen Interviews eine erste und häufig auch noch eine zweite Einzelbeschreibung angefertigt wurde. Folgte die erste Beschreibung dabei noch dem natürlichen Interviewverlauf und suchte dabei, hervorstechende Themen, durchgängige Qualitäten aber auch Störendes und Unklares herauszuheben, versuchte sich die zweite Beschreibung bereits an einer Sortierung, einer An- und Umordnung des Materials: Das Interviewmaterial wurde stärker zusammengefasst, einzelne Zitate als besondere Beispiele hervorgehoben und es wurden erste, zusammenfassende Überschriften gesucht, die bestimmte wiederkehrende Erlebenszüge benannten. Damit wurde bereits ein Schritt auf eine verallge-

meinerbare Beschreibung des Bildes hin gemacht. Nach und nach schälte sich dann zu jedem Bild eine Art gemeinsame Struktur, eine übergreifende Gestalt des Bilderlebens heraus, indem mehr und mehr deutlich wurde, was von allen (oder zumindest den meisten) Betrachtern wahrgenommen und benannt werden konnte, welche Erlebenszüge sich also quer durch die verschiedenen Beschreibungen zogen, auch wenn sie im Einzelinterview unterschiedlich akzentuiert wurden. Somit wurde dann im späteren Prozess auch eher möglich, auf eine zweite Beschreibung zu verzichten und die Interviews bereits im ersten Durchgang anhand der zuvor aus anderen Interviews erarbeiteten Ordnung zu beschreiben. Dennoch wurde bis zum Schluss darauf geachtet, was noch unpassend blieb oder sich quer stellte, so dass nicht selten erste Ordnungen noch mit der letzten Interviewbeschreibung verändert wurden. Bis zur endgültigen Zusammenfassung der einzelnen Beschreibungen in einer Verdichtung blieb die Anordnung und Benennung der Beschreibung also stets vorläufig und offen für Revisionen. In der Verdichtung ging es dann darum, die quer durch die Einzelbeschreibungen laufenden Erlebensaspekte in einer übergreifenden Beschreibung zusammenzubringen. Hierdurch entstand jene Collage oder Montage, in der die Beschreibungen zu einem Zitat-Teppich zusammengefügt wurden. Diese Beschreibung sollte das Bild so darstellen, als könne man aus den Augen aller Betrachter, aus allen Perspektiven gleichzeitig und zugleich losgelöst von einer Einzelperspektive (apersonal) beschreiben. Das bedeutet natürlich auch, die vertraute Form einer Einzelperspektive aufzubrechen. Als Ordnungskategorien dieser kubistisch anmutenden Verdichtung dienen in der Morphologie die vier Versionen des Beschreibungsgangs, die jeweils eine Perspektive auf den Gegenstand zusammenfassen, der von keinem der einzelnen Betrachter jemals vollständig, ganz oder ausschließlich eingenommen wird. Die morphologische Werkanalyse ist dann komplett, wenn es gelungen ist, einen Gegenstand jeweils vollständig aus der Perspektive jeder Version zu beschreiben. Die Gesamtheit der vier Versionen soll ermöglichen, wie Goethe sagt, Kern und Schale mit einem Male sichtbar zu machen. Eine verdichtende Beschreibung lebt dabei im Spannungsfeld zwischen dem Wunsch, eine besonders prägnante und gute Gestalt für den Gegenstand zu benennen und der Einschränkung, dass man stets nur eine mögliche passende Gestalt findet. Das Verwandlungs- bzw. Versatilitätsproblem macht auch vor dem Forschungsprozess nicht halt.

Nachdem ich die vier Versionen bereits als verschiedene Ansichten des seelischen Gegenstandes aus Sicht der morphologischen Kulturpsychologie sowie als Fragerichtungen der vorliegenden Untersuchung beschrieben habe, möchte ich sie nun als konkrete methodische Schritte der Verdichtung in einer Werkanalyse beschreiben. Abbildung 1 stellt die vier Versionen in einem methodischen Koordinatensystem zwischen den Dimensionen Beschreiben oder Erklären und Verdichten oder Zergliedern dar.

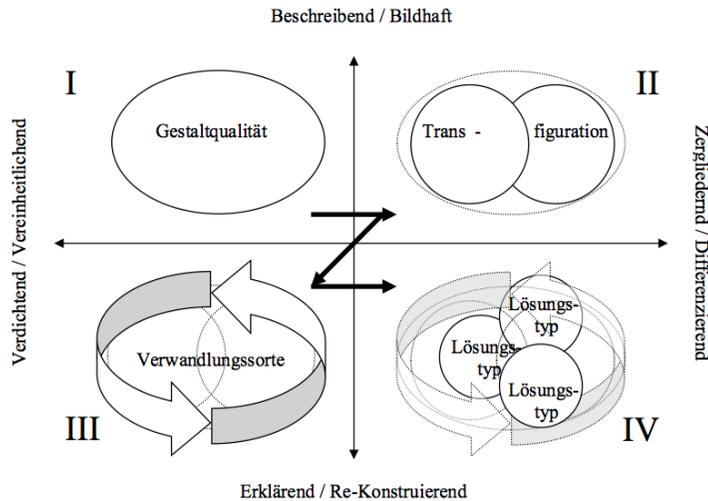


Abbildung 1: Entwicklungsgang der vier Versionen

3.5.2 Verdichtung in einer Gestaltqualität

Um in Goethes Bild zu bleiben kann man die erste Version des morphologischen Entwicklungsgangs durchaus als Schale verstehen: Sie fasst alle Aspekte des Gegenstandes in einer durchgängigen Gesamtgestalt zusammen, die in der Regel als Gestaltqualität beschrieben wird. Die Gestaltqualität bildet gewissermaßen die äußerste Oberfläche und zugleich das Verbindende aller Phänomene. Sie sorgt dafür, dass der Gegenstand überhaupt als eine Erscheinung erscheinen kann, wie eben eine Schale oder Hülle, die alles enthält. Wie Fitzek (2008) herausstellt, ist die Gestaltqualität vage und eher vorgestaltlich, sie gleicht einem Entwurf, umfassend genug, um alle Einzelaspekte des Bilderlebens ins sich zu vereinen und gleichzeitig mehrdeutig und offen genug, um die verschiedenen Gliedzüge der Gesamtgestalt bereits anzudeuten. Als atmosphärische Gestimmtheit durchzieht sie das gesamte Material und färbt es gewissermaßen ein. Sie lässt sich erzählen wie der Ansatz zu einer Geschichte oder wie eine Szene, aus der sich das komplette Drama entfalten kann. In der ersten Version wird diese Gestaltqualität verdichtend auf einen Begriff gebracht, der gleichermaßen prägnant und durchlässig genug ist, um das komplette Bilderleben mit einem Wort zu charakterisieren. Alternativ wird die erste Version in der morphologischen Psychologie auch als Gestaltlogik benannt, womit einerseits ihre Nähe zur Geschichtenlogik unserer Alltagserfahrung anklingt, andererseits aber auch betont wird, dass hier die Eigenlogik des jeweiligen psychischen Gegenstandes charakterisierend he-

rausgehoben wird und zu ihrem Recht kommt: Der untersuchte Gegenstand wird wie eine eigenen Welt mit einer eigenen Stimmung und eigener Logik aufgefasst. Der Verdichtungsschritt der ersten Version korrespondiert mit den Aspekten des narrativen Interviews im Tiefeninterview.

3.5.3 Zergliederung des Wirkungsraums

Die zweite Version schwenkt von der Verdichtung des Materials zur Zergliederung des Ganzen in seine zentralen Wirkungszüge, die methodisch als eine dominante Haupt- und eine hintergründig wirksame Nebenfiguration dargestellt werden. Dabei wird in der Beschreibung fortgesetzt, was als Problemzentrierung im Interview begonnen wurde: Die quer durch alle Erzählungen und Details gehenden, zusammengehörenden Wirkungszüge werden herauspräpariert und einander kontrastierend oder ergänzend gegenüber gestellt. Durch diese Gliederung soll sichtbar gemacht werden, aus welchen Wirkungszügen das gesamte Bild aufgebaut ist und wie diese Züge zueinander in Beziehung stehen. Angestrebt wird die Übersicht über einen mehrdimensionalen Wirkungsraum, der ähnlich wie ein Querschnitt oder eine Röntgenaufnahme die innere Strukturierung des Gegenstandes sichtbar macht. Es soll spürbar gemacht werden, welche Kräfte im Erleben wirken, wodurch Spannungen und wodurch Stabilität entsteht. Es wird eine Art Grundriss oder Bauplan gezeichnet, der die Elemente des Gegenstandes benennt und ihnen einen Platz in der Architektur des Erlebens zuweist. Dieser Bauplan wird letztlich als eine Überlagerung von einer Haupt- und einer Nebenfiguration (Transfiguration) organisiert: So, als sei das Ganze eine Kippfigur, ein Vexierbild, in welchem sich eine Figur zunächst natürlich vor einem Hintergrund definiert (Hauptfiguration) bis sich später das gleiche Material umgruppiert, und der scheinbare Grund zu einer eigenen Figur wird (Nebenfiguration), hinter dem die erste Figur nun als Hintergrund zurücktritt. Die Hauptfigurationszüge sind die meist deutlich und klar benennbaren, sich in den Vordergrund des Erlebens spielenden Wirkungszüge. Sie sind den Interviewpartnern weitgehend bewusst und können in der Regel anschaulich und konkret am Bild festgemacht und beschrieben werden. Die Nebenfigurationszüge bleiben demgegenüber häufig eher verborgen und lassen sich meist nicht so klar und eindeutig benennen. Sie lassen sich am ehesten festmachen an randständigen Details, in einer anderen und schrägen Perspektive auf das Bild oder in den Reaktionen der Betrachter. Dennoch sind sie wirksam und erst durch sie wird die Dynamik des Bilderlebens vollständig verständlich. Zwischen Haupt- und Nebenfiguration spannt sich der komplette Wirkungsraum des Bildes auf, der methodisch durch die Benennung und Beschreibung seiner zentralen Stützpunkte sichtbar gemacht wird.

3.5.4 Zuspitzung auf ein Verwandlungsproblem

Die dritte Version schließlich versucht den Kern des Gegenstandes, gewissermaßen seine DNA zu erfassen, als könne man die verschie-

denen Phänotypen des Bilderlebens auf einen Genotyp von maximal verdichteter Information zurückführen. Dieser Genotyp ist aber zugleich nichts Positives, sondern eher eine offene, unlösbare Frage. Sie lässt sich beschreiben als ein paradoxes Konstruktionsproblem, das dem Kern des Kunstwerks eingeschrieben ist und welches das Kunstwerk zugleich zu behandeln sucht. Dieser Kern lässt sich nicht direkt benennen, sondern nur in Form von zwei Extremen einkreisen. Dieses Gegensatzpaar ist letztlich eine spezifische Ausgestaltung von Gestalt und Verwandlung. Das eigentliche motivierende Problem liegt dabei weder im einen, noch im anderen Pol – sondern ist genau das Verhältnis zwischen beiden. Die dichte Beschreibung des innersten Problems des Gegenstandes wird hier benannt, indem versucht wird, herauszuheben, zwischen welchen - eigentlich unvermittelbaren, weil letztlich paradoxen - Gegensätzen das Kunstwerk zu vermitteln versucht. Die gesuchte Verwandlungsorte liegt nicht offen zutage, sondern muss in Form einer „Spurensicherung“ (Fitzek 2008, S. 339) quer durch das Material und zwischen den Zeilen des Materials verfolgt und herauspräpariert werden. Für sie gibt es noch weniger als für die Beschreibung der ersten zwei Versionen eine Finde-Strategie, sondern sie muss vielmehr er-funden werden, indem das bisher aufbereitete Material entschieden in den Zusammenhang einer Verwandlungskategorie gerückt wird. In der vorliegenden Arbeit ging dieser Zuordnung ein meist intuitives, spielerisch Probieren voraus. Die Zuordnung lässt sich grundsätzlich intern überprüfen durch einen Austausch mit dem entsprechenden Märchen, das Salber der identifizierten Verwandlungsorte zugeordnet hat. Passt das identifizierte Verwandlungsproblem, lassen sich auch durchgehende strukturelle und phänomenale Analogien zwischen der Märchenerzählung und dem Bilderleben aufzeigen. Das passende Märchen muss dann in der Lage sein, das Bilderleben aufzuschlüsseln und es im Ganzen als Behandlung eines spezifischen Verwandlungsproblems verständlich zu machen. Manchmal waren es eher oberflächliche Analogien zu einem Märchen, die mich bewogen haben, das jeweilige Bilderleben versuchsweise auf ein bestimmtes Verwandlungsproblem hin auszulegen: Das auf den Bildern dargestellte Fressen (*Saturn*), sich mit Knüppeln schlagen (*Kämpfer*) oder Enthaupten (*Judith*) ließ mich z.B. an bestimmte Märchenerzählungen denken. Entscheidend ist aber letztlich niemals eine äußere Ähnlichkeiten, sondern die Frage, ob sich die Figurationen des Märchens und des Gegenstandes im Ganzen, also auch über die verschiedenen Versionen hinweg, zur Deckung bringen lassen. Darüber hinaus habe ich mich bemüht, zum Abgleich auch andere Werke oder Wirkungseinheiten heranzuziehen, z.B. die jeweilige Kultur, die durch das entsprechend identifizierte Verwandlungsproblem gekennzeichnet ist (Salber, 1993). Im Sinne einer qualitativen Triangulierung habe ich außerdem dort wo es möglich war, Märcheninterpretationen nicht-morphologischer Herkunft (meist nach Eugen Drewermann) hinzugezogen, um zu sehen, ob

sich das jeweils untersuchte Bild auch durch sie aufschlüsseln ließ. Auf diese Weise ergibt sich eine von Fitzek für die Morphologie empfohlene zusätzliche Nutzung einer Außenperspektive als unabhängiges Prüfkriterium (Fitzek 2008, S. 361).

3.5.5 Umbrechen in Lösungstypen

Die vierte Version schließlich schwenkt von der zuspitzenden Verdichtung der dritten Version wieder um in ein zergliederndes Aufbrechen und ist doch zugleich eine Zusammenfassung des gesamten bisherigen Entwicklungsganges. So, als würde man einen Kreis schließen, der von der äußeren Erscheinung zum innersten Grund des Gegenstandes und wieder zurück führt. Sie versucht, die verschiedenen möglichen Lösungen des zuvor behandelten Konstruktionsproblems sichtbar zu machen und damit Kern und Schale erneut in Einem darzustellen: Sowohl als Gestalten mit spezifischen Schalen, als auch als Ausformungen eines gemeinsamen Kerns. Die verschiedenen Perspektiven, die von den einzelnen Betrachtern gegenüber dem Gegenstand eingenommen worden waren, werden nun zu typischen Positionen zusammengefasst und so verstanden, als wäre jede Position, die man zum Gegenstand einnehmen kann, zugleich eine Lösungsversuch für das den Gegenstand versteckt konstituierende Problem. Jeder Lösungstyp wird dabei selber zu einem erneut kubistischen Werk, das die bisherigen Versionen auf eine bestimmte Weise zusammenfasst: Er ist eine bestimmte Ausprägung der alles verbindenden Gestaltqualität (1. Version), bezieht Position innerhalb des Wirkungsraums, der sich zwischen Haupt- und Nebenfiguration aufspannt (2. Version) und sucht damit einen endlichen, provisorischen Kompromiss für das unlösbare, spezifische Verwandlungsproblem zu finden, das den Gegenstand bewegt (3. Version). Dabei orientiert sich die Darstellung der Lösungstypen in der vorliegenden Arbeit jeweils an dem Märchen, das dem herausgeschälten Kern (Verwandlungsproblem) des Gegenstandes von Salber zugeordnet wurde. Die Lösungstypen sind immer kunstvolle Rekonstruktionen und zugleich karikatureske Überzeichnungen von Lösungsstrategien und Positionen, die kein einzelner Betrachter in Reinform einnimmt. Sie sind weniger diagnostischen Kategorien als vielmehr gestalthafte Markierungen, die sowohl flüchtigen Zuständen als auch überdauernden Mustern im Behandlungsspektrum der Betrachter entsprechen.

3.6 Gegenübertragungsanalyse im Forschungsprozess

Wie bereits beschreiben zielt die Morphologie auf Übergang und Austausch zwischen Gegenstand und Methode. Darum macht nach Fitzek (2008, S. 361f) das Kriterium der Objektivität in der Morphologie keinen Sinn, denn das subjektive Erleben – auch des Forschers – soll nicht aus dem Forschungsprozess herausgehalten, sondern im Gegenteil aktiv und reflektierend einbezogen werden. Aus Sicht der Morphologie gibt es den untersuchten psychischen Gegenstand

nicht an sich, sondern immer nur im Kontext der Produktionsgeschichte einer bestimmten Untersuchung – in diesem Falle meiner. Dementsprechend ist der von mir beschriebene und rekonstruierte Gegenstand unausweichlich durch meine seelischen Behandlungsmethoden – meinen lebensgeschichtlich gebildeten Charakter – geprägt und mitgestaltet. „Die Art und Weise des wissenschaftlichen Zugriffs wird bestimmt durch die Wünsche und Herzensanliegen, die Ängste, Widerstände und blinden Flecken, um die Forscherinnen und Forscher oftmals selbst nicht wissen“ (Fitzek, 2008, S. 363). Aus Sicht einer szientifischen Psychologie wäre dieser subjektiver Einfluss des Forschers auf den Gegenstand eine Verletzung der Objektivität. Nicht so in der morphologischen Psychologie. Anstatt Forschungsobjekt und -objekt voneinander zu trennen, wird in der morphologischen Psychologie die Wirklichkeit der Forschung ebenso als seelische Wirklichkeit verstanden wie die Wirklichkeit des Gegenstandes. Und das Ziel der Morphologie liegt genau darin, beides in eine Beziehung des Austauschs zu bringen, so dass sich in der Wirklichkeit des Forschens (und des Forschers) die Wirklichkeit des Gegenstandes abbildet – und umgekehrt. Fitzek (2008, S. 363) bezieht sich hier auf Devereux (1984), der das Verhältnis von erforschter Realität und Forschungsrealität in den Terminologien von Übertragung und Gegenübertragung beschrieben hat.

„(...) wie der Therapeut und die Therapeutin in nicht sachlich motivierten Ausdrucksbildungen ihrer Klienten (Übertragung) und ihrer eigenen Reaktion darauf (Gegenübertragung) schwer zugängliche Anteile der Persönlichkeitsstruktur in den Blick bekommen, so können auch Forscherinnen und Forscher die Sperrigkeit ihrer Untersuchungsgegenstände (Übertragung) und ihrer darauf antwortenden Ungehaltenheit (Gegenübertragung) für die Aufdeckung und Handhabung unzugänglicher Aspekte des Untersuchungsgegenstandes nutzen.“ (Fitzek, 2008, S. 363)

In der psychoanalytischen Theoriebildung durchlief das Konzept der Gegenübertragung eine Wandlung vom störenden Einfluss (der Restneurose des Analytikers) hin zum Erkenntniszugang (zum Unbewussten des Patienten, vgl. Racker, 1997). Noch einen Schritt weiter geht die intersubjektive Sichtweise der Psychoanalyse, welche die Gegenübertragung als Co-Übertragung im jeweils besonderen intersubjektiven Feld zwischen Analytiker und Analysand versteht (vgl. Stolorow, Brandchaft & Atwood, 1996). Das heißt, die Übertragungen beider sind wechselseitig miteinander verflochten und lassen sich nicht mehr eindeutig trennen.

Auf den Forschungsprozess übertragen bedeutet das: Indem ich mich als Forscher vom Gegenstand anverwandeln lasse, es zulasse, dass er bestimmte Gefühle, Widerstände und Neigungen von mir belebt (meine Gegenübertragung), helfe ich dem Gegenstand zugleich bei seiner Ausdrucksbildung. Meine Gegenübertragung, die sich natürlich auch aus meiner ganz persönlichen Geschichte und Rest-Neurose ergibt, wird dabei methodisch konsequent auf den

Gegenstand zurückbezogen. Fitzek (2008) schlägt vor, das subjektive Erleben des Forschungsprozesses in einer Art Forschungstagebuch zu dokumentieren und bestenfalls durch Dritte im Sinne einer Forschungssupervision reflektieren zu lassen.

Wie habe ich nun in der vorliegende Arbeit versucht, meiner Gegenübertragung auf die Schliche zu kommen und sie nutzbar zu machen? Zunächst habe ich zu jedem der Schwarzen Bilder ein eigenes Erlebensprotokoll angefertigt. Dieses habe ich dann in der Erstellung der Werkanalyse ebenso als Material verwendet wie die übrigen Interviews. Da auch ich – wie die meisten meiner Interviewpartner – durch Goyas Bilder rasch zu sehr persönlichen und häufig auch unangenehmen Geschichten in meinem Leben geführt wurde, habe ich mir in den Werkanalysen die gleiche Anonymität zugestanden, wie meinen Interviewpartner. Durch die Einbeziehung meines eigenen Bilderlebens in die Werkanalysen, konnte ich mich im Konzert der unterschiedlichen Erlebensweisen meiner Interviewpartner einem Lösungstypen unter vielen möglichen zuordnen. Insofern schließen die Werkanalysen jeweils meine ganz eigene Perspektive auf das Bild mit ein, versuchen aber zugleich, diese durch die anderen Perspektiven zu erweitern und zu dezentrieren.

Wie schon erwähnt, habe ich außerdem während der Tiefeninterviews meine Gegenübertragungsgefühle beachtet, notiert, und in die jeweilige Werkanalyse mit einfließen lassen. Des Weiteren habe ich den Forschungsprozess im Ganzen durch ein Forschungstagebuch zu reflektieren versucht. In diesem Forschungstagebuch habe ich vor allem mein Erleben während der Arbeit an den Werkanalysen in unregelmäßigen Abständen festgehalten – und zwar vor allem dann, wenn es stockte und nicht weiterging. Hieraus ergab sich häufig bereits durch das Aufschreiben die Einsicht, dass mein Steckenbleiben, Vermeiden oder Umherirren mit bis dahin noch unverstandenen Seiten des jeweils behandelten Bildes zusammen hing – oder auch mit Seiten, die das Bild in mir persönlich berührte. Außerdem erkannte ich in meinen Notizen über die Jahre hinweg ein typisches Erlebensprofil der Arbeit an den Bildern. Dies war enorm hilfreich für mich, um zu verstehen, was das gemeinsame Thema aller untersuchten Bilder ausmacht. Am Schluss der vorliegenden Arbeit werde ich dieses Erlebensprofil darzustellen versuchen, um von dort aus zu einem zusammenfassenden Überblick über die Bilder zu kommen (siehe Teil III, 1.).

Letztlich erfährt man etwas über die eigene Gegenübertragung nicht nur durch inneren Dialog, sondern vor allem durch den Dialog mit anderen, durch den fremden Blick. Statt einer regelmäßigen Forschungssupervision begleitete mich in den letzten Jahren meine Lehranalyse, die ich im Rahmen meiner psychoanalytischen Ausbildung absolvierte. Hier kam ich häufig auf meine Arbeit an den Bildern zu sprechen und lernte durch die Bilder viel über mich selbst – und dadurch immer auch ein Stückchen mehr über die Bilder. Und vor allem halfen viele Gespräche mit meinem Partner, der meine Besessenheit für Goyas Schwarze Bilder über Jahre hinweg geduldig aushielt und begleitete.

1. Saturn

TEIL II SECHS WERKANALYSEN



Abbildung 2: Goyas Saturn (1819-1823)

„Saturn verschlingt jedes Neugeborene. In seiner Gier merkt er schon nicht mehr, ob sie Fleisch oder Stein sind. Seine Besessenheit ist ein Gleichmacher ohne Ende, eine endlose Wiederholung des Verdauens. (...) Eine Wirklichkeit, die alles, was aus ihr hervorging, wieder in ihre Masse zurücknimmt. (...) Für einen unsicheren Augenblick überkommt ihn so etwas wie ein Verspüren von Blutgeschmack und Angst – als würde ihn etwas, befallende ihn die Angst des Wahns. Es ist seine Angst, die auf uns wirkt, ein kurzes Erschrecken in seiner Vernichtungsgier. Ein kurzer Moment der Not, an dem aus Angst Seelisches hervorgehen könnte.“ (Salber, 1994, S. 32)

1.1 Die Gestaltqualität der Überwältigung

Eine übermächtige Gestalt überwältigt eine kleinere und verliert dabei auch die Gewalt über sich selbst.

Schrecken und Faszination

Beim ersten Anblick des Bildes entstehen heftige und erschrockene Reaktionen und Aussprüche wie Oh, Ah, Aha oder „Oh mein Gott, was ist das denn für ein Scheiß“ (11). Dennoch wird das Bild weit häufiger als andere zur weiteren Betrachtung ausgewählt. Und diese Entscheidung scheint auch bereits in den ersten Sekunden festzustehen. Das Bild sticht sofort heraus (05) und „ins Auge“ (06). Es zu wählen war der erste Impuls (09). Es ist „das schrecklichste Bild“ (09), zugleich auch „am ausdrucksvollsten“ (32), „am interessantesten“ (05) und bleibt darum „am stärksten hängen“ (16). Gegen den Impuls, sich lieber den anderen Bildern zuzuwenden, weil es so „schrecklich“ und „furchtbar“ aussieht, setzt es sich durch⁵. Es ragt förmlich über die anderen Bilder hinaus, drängt sich auf (25) und verdrängt zugleich die anderen Gemälde sogar soweit, dass man sich nach kurzer Zeit kaum noch an sie erinnern kann (06). Für Interviewpartner, die das Bild schon kannten, war es ein Wiedererkennen und Wiederbeleben einer alten Faszination (10, 16): Das „beeindruckendste Bild von Goya – aufgrund der expressiven Ausdruckskraft“ (16) und „Intensität“ (10). Von Beginn an formiert sich so eine Überwältigungs-Dynamik zwischen Bild und Betrachter. Das macht Angst (06), zieht aber dennoch oder gerade deswegen in den Bann.

Gewalt schafft einfache Ordnung

Die erlebte Überwältigung in der Begegnung mit dem Bild fasst zugleich dessen Inhalt zusammen: „Man sieht eigentlich einen Riesen, der einen menschlichen Körper verschlingt“ (16). Diese brutale

⁵ Hier passt offenbar die Bemerkung von C. G. Jung (1968): „Auch die Verneiner können sich dem Eindruck der Werke, die sie ablehnen, nicht entziehen. Sie sind verärgert oder abgestoßen, aber sie sind – das beweist ihre Emotion – berührt. Die negative Faszination ist meist nicht minder stark als die positive“ (zitiert nach Kraft, 1984, S. 342).

Szene ist von faszinierender Einfachheit: Es ist „in einem wilden Pinselstrich gemalt“ (16), beschönigt nichts, sondern zeigt nur „das Grobe der Gestalt“ (16). Nur ein Akteur ist zu sehen. Bei den anderen Bildern, konnte man mit den „unüberschaubaren Massen“ nicht viel anfangen (24). Hier konzentriert sich alles auf die gezeigten Figuren vor einem schwarzen Hintergrund. Dadurch wirkt dieses Bild „am klarsten strukturiert“ (09), übersichtlich und vermeintlich eindeutig. Eine große Gestalt hält eine kleinere, kopflose Gestalt in den Händen, ist womöglich gerade dabei, ihr den Arm abzubeißen. Die große Gestalt ist „direkt präsent“ (11). „Da muss man einfach direkt hinschauen, bei so etwas kann man ja nicht wegschauen“ (11). Das kann einem aber auch zu viel werden. „Das ist für mich zu viel Aggression“ (32). Das ist eine Aggression, die man selber nie ausleben würde, über die man nicht einmal nachdenkt (32).

Monströses

Ein Übermaß an Bestialischem springt einem ins Auge (32). Da ist „nichts Positives“ (32), es geht um „Fressen“, „Brutales“ und „Blutiges“ (05). Jemand wird „schrecklich zugerichtet“ und „aufgefressen“ (09). Alles formiert sich zu einem „Sinnbild willkürlicher menschlicher Zerstörung“ (16). Ein drastisch gezeigter Schrecken, „gruselig“ (05) wie aus dem Horror-Genre (06, 10). Damit wähnt man sich „vertraut“ durch den Konsum entsprechender Filme (24, 10). Die Gestalt ist „entsetzlich“ (10). Obwohl in ihrer Präsenz real, ist sie zugleich eine phantastische Gestalt, surreal, wie aus einem Alptraum. Die Kreatur sieht fast aus wie ein Tier: Da ist „nichts Menschliches“ – nichts, was den Menschen auszeichnet, wie der Verstand oder die Fähigkeit, nachzudenken und zu reflektieren. Das ist „abtrünnig“ und „unmenschlich“ (23). Sie hat „so einen irren Blick“, erinnert an einen hässlichen „Riesen“ (36, 10) oder an ein „Waldmonster“ (36), einen „Waldgeist“ oder „Waldschrat“ (16), vielleicht soll das auch „Goliath“ sein. So hat man sich als Kind immer „Monster“ vorgestellt (06). „Wie Frankenstein“ oder „wie ein Leprakranker“ (16), auch an Werwölfe oder Vampire fühlte man sich erinnert.

Größenunterschied, Machtgefälle und Täter-Opfer-Aufteilungen

Hier wirkt ein gewaltiger „Größenunterschied“ (06, 10, 32). Die „Kreatur“ nimmt „so viel Platz ein, dass sie einfach überdimensional groß wirkt im Vergleich zu dem Körper, welchen sie in der Hand hält“ (23). Dadurch stellt sich „Macht“ (05) her, als ein Gefälle zwischen Übermacht und Ohnmacht. Das ist ein Verhältnis wie von einem „Gott“ (16, 36), der einen von ihm geschaffenen Menschen in den Händen hält und ihn bestraft (36). Hier gewinnt der Stärkere, und man will nicht der Unterlegene sein (32). Man kommt auf das Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern: „Die Frau ist dem Mann einfach unterlegen – Punkt“ (32). So entfaltet sich leicht die Geschichte zwischen einem starken Mann und einer

schwachen Frau: „Vielleicht gab’s da einen Streit“, „oder sie wollte gerade nicht so, wie er wollte“ (05). Die machtvoll große Gestalt „wirkt auf mich sehr dynamisch, im Gegensatz jetzt zu diesem reglosen Körper, der da liegt, also so passiv erdulnd wirkt“ (16). In den Assoziationen „Serienmörder“ (05) oder „Amok-Läufer“ (32), klingt an: Ob hier etwas Krankhaftes einen Menschen dazu bringt, jemanden umzubringen (06)?

Ohnmächtig sein

Der Logik der Überwältigung folgen auch die Geschichten, die anlaufen und teilweise auserzählt werden: Sie handeln von etwas, das als übermächtig und bestimmend erlebt wird und von dem man sich zu lösen und zu befreien sucht. Das kann die Gestalt einer verstrickten Liebesbeziehung, einer Sucht, einer traumatischen Erinnerung, die einen nicht loslässt, eines obsessiven Wunsches oder eines Ideals, welches man nicht loslassen kann, annehmen. Das kennt man sowohl von sich selbst als auch von anderen: „Also, der hatte schon auch so ’ne gewisse Macht über mich“ beschreibt man den Ex-Freund, um kurz darauf mit fast den gleichen Worten die Ex-Frau des jetzigen Freundes – die Konkurrentin – zu charakterisieren: „Also sie übt zu viel Macht aus“ (09). Das kann sich auch im Bild der (Drogen-)Sucht ausgestalten: Man „kann nicht Nein sagen“ (10) zu dem Wunsch, Haschisch zu rauchen, ist „nicht Herr der eigenen Handlungen und Entscheidungen“ (10), „irgendetwas beginnt einen zu steuern“ (10) und „man gibt Macht weg“ (10). Das führt bis hin zu der Erfahrung, dass es grundsätzlich „keinen freien Willen gibt“ (10). Man erlebt sich als „Opfer seiner selbst“ (10).

Die gesamte Bildbetrachtung kann zu einer Überwältigung werden, die bei drei Interviewpartnern (06, 09, 16) zu Tränenausbrüchen führt. Sie fühlen sich „hilflos“ ihren Gefühlen ausgeliefert (11). „Das geht mir auch gerade total nach ... ich weiß gar nicht warum“ (06). Mit bestimmten Erinnerungen kommen Gefühle zurück, die man glaubte, längst unter Kontrolle und abgehakt zu haben. Es sind scheinbar kleine und bewältigte Dinge, die einen hier noch einmal überwältigen und einholen. Man findet es „komisch“ und hat nicht erwartet, dass einen das noch einmal so mitnehmen kann. Nicht selten sind es Themen, die auch in der eigenen Psychotherapie behandelt wurden. Es sind traumatische Geschichten von früher Gewalterfahrung (11), Flucht und Vertreibung (06), Vergewaltigung (23) und Versagensängsten (16). „Und die Geschichte ist dann die, dass man natürlich auch schon mal so über meine Grenzen gegangen ist. Das ist aber schon so lange her und ja...“ (23). Die Angst vor Kontrollverlust wird auch in der Interview-Situation belebt: „Ich sag das und zeig dann quasi ein Stück oder ein Teil von mir und dann ist das natürlich schwierig“ (23).

Die Grundqualität der Überwältigung ist sinnlich erfahrbar als Thema des Bildes und der Geschichten und bestimmt die Stimmung der Bildbetrachtungen ab dem ersten Moment.

1.2 Der Wirkungsraum zwischen Verschlingen und Ausbrechen

In der ersten Version der verdichtenden Beschreibung wurde die allgemeine Gestaltqualität des *Saturn*-Gemäldes als Überwältigung zusammengefasst. In einem nächsten methodischen Schritt soll diese Gestaltlogik weiter zerlegt werden. Die Überwältigungsgestalt figuriert sich vordergründig in einem brutalen Akt des Verschlingens, Auffressens und Zerfleischens. Bei genauerer Betrachtung kann jedoch auch der Eindruck entstehen, dass die gierig verschlingende *Saturn*-Gestalt eigentlich erschreckt würgen muss. Man wird sich sogar unsicher, ob man wirklich einem Verschlingen oder vielleicht eher einem Ausbrechen zuschaut. Hier zeigt sich die Nebenfiguration des Bildes: Sie läuft der brutalen Eindeutigkeit der Gewalttat entgegen und öffnet das Bild für neue und andere Möglichkeiten: Ausbrechen, Auseinanderbrechen, Auflösung, Zerfall und Zersetzung kennzeichnen die Nebenfiguration.

1.2.1 Hauptfiguration: Verschlingen

Eine Gestalt frisst eine andere Gestalt. Dies ist ein Vorgang drastischer Vereinnahmung: Noch sieht man zwei Körper – einer von ihnen bereits verstümmelt - bald wird es nur noch einer sein. Dieses archaische Aneignen durch Fressen ist die sofort beschreibbare Hauptfiguration des Bildes, innerhalb der sich zwei sich ergänzende Züge herauspräparieren lassen: (1) Der kraftvolle Griff des Riesen repräsentiert hier besonders den Zug des Ergreifens und Umklammerns, (02) der blutige, zerfleischte Körper in seinen Händen macht das mit der gewaltsamen Bemächtigung verbundene Zerstören und Zerreißen erfahrbar.

1.2.1.1 Ergreifen

Was man verschlingen will, muss man erst einmal in seine Gewalt bringen – genauer: In die Finger bekommen. Dieses ganz körperliche Ergreifen und Festhalten ist hier überdeutlich ins Bild gesetzt. Die Gestalt auf dem Bild „hält“ eine andere Gestalt „in den Händen“ hat sie „gepackt“ oder „umklammert“ (09). Die „umklammernden Hände“ (09) bilden ein geometrisches Zentrum, in dem die Kräfte der Riesengestalt zusammenlaufen und sich konzentrieren. Klar und „plastisch“ (16) treten diese Hände hervor und wirken dabei in ihrer deutlichen Modellierung sogar „ästhetisch“ (23). Doch vor allem sind sie eindeutig „gewalttätig, pressen den Körper sehr, greifen sehr doll zu“ (11). Sie umschließen den Oberkörper so fest, dass es aus diesem Zugriff kein Entrinnen gibt (24). Der Riese „krallt sich fest in den anderen Körper rein“ (20), seine Finger scheinen dabei in den anderen Körper einzudringen, „bohren sich in den Rücken rein“ (10), sind „... richtig reingekrallt in den Frauenkörper“ (24). Dieses „Reingreifen“ erinnert einen Interviewpartner an das übergriffige Verhalten der eigenen Mutter, die „gewalttätig“ sein konnte, wenn es darum ging, zu bestimmen, „was gut für mich ist“ (25). So hat sie in das eigene Leben „hinein gegriffen“; auch der Vater „kennt

manchmal die Grenze nicht“, verfällt immer in die „Papa-Rolle“ und behandelt einen wie ein Kind (25). Eine andere Interviewpartnerin erzählt von einem verzweifelten Liebesdrama, in dem es um „festhalten, nicht loskommen wollen, bei sich halten“ (09) geht. Man hat sich an den guten Seiten (der Beziehung) festgeklammert (09). Unbedingt wollte man an seinem Partner festhalten, ihn sogar fressen, sich ganz aneignen. „Die starren und verkrampften Hände drücken aus: Du musst jetzt hier bleiben, hier in der Gewalt, du kannst jetzt nicht weg. Hier und nicht weiter. Du kannst nicht fort“ (11). Man will sein Liebesobjekt „einsperren“ (05). „Aus Angst, sie würde gehen, will er sie behalten und zwar so (...) Wenn ich sie schon so nicht haben kann, dann so, fressen, in den Bauch Ja, das ist ja, wenn man jemanden für sich haben will, behalten will und nicht mehr hergeben will“ (05). Wie eine Beziehung, wo der eine versucht, „jemanden zu sehr an sich zu drücken und zu binden (...) dass der jetzt die für immer bei sich haben will“ (05).

Aber das hier sichtbare Festhalten geht über das reine Bezwingen eines anderen hinaus. Die große Gestalt „umfasst oder umschlingt“ nicht einfach nur die kleinere, sondern die Umklammerung wirkt zugleich übertrieben, exzessiv. „Wie er die so umkrallt hat“, das ist „zu fest“ (05), „dabei wird die ja wohl kaum noch flüchten“ (24). Obwohl der Körper in diesen Händen tot ist, wird er „starr festgehalten“. Im übertrieben festen Griff drückt sich so nicht nur ein unbedingter Zwang sondern auch die Angst des Festhaltenden aus. Würde der Riese die kleinere Gestalt nur lose in der Hand halten, wäre er sich seiner Beute immer noch sicher? „Wenn man vor irgendwas Angst hat, wird der Druck der Hände größer“ (24). Etwas festzuhalten bedeutet auch immer, sich selbst festzuhalten. Indem man an etwas festhält, hofft man Halt und Stabilität zu gewinnen; indem sich der Griff um die kleinere Figur schließt, findet der Riese auch einen Halt vor dem schwarzen Nichts, in das er sich an seinen Rändern fast aufzulösen droht. Der Wunsch nach Halt lässt uns Beziehungen suchen, „möglichst viele Kontakte und Bindungen zu schaffen, um mir selbst ein Netz zu schaffen, falls irgendein Teil mal reißt, dass ich mich dann in andere Bereiche zurück ziehen kann“ (16). „Ich dachte, ich sei ein Einzelding, aber eigentlich bin ich doch ein soziales Wesen, das andere Menschen braucht. Und wenn dieses Netz nicht existiert, dann bin ich, ja, unheimlich deprimiert. Und meine Kinder, sie sind jetzt eben so ein Teil dieses Netzes“ (16). Man fühlt sich gebraucht – als man einmal „fast erstickt“ wäre (im konkreten Sinne), hat man verspürt, was einen am Weiterleben hält. „Ich fühle mich dann doch verpflichtet und gebunden“ (16). Die eigenen Kinder sind wie ein Halt gebender „Daseins-Anker“ (16). Auch die Religion kann das übernehmen: „Ich bin leider auch kein gläubiger Mensch, also das ist irgendwie, mir fehlt im Grunde ein Haltepunkt“ (16). Die Hoffnung, eines Tages doch noch gläubig zu werden, enthält das Versprechen, Sicherheit zu gewinnen. Auch die schwierige Beziehung, in der man lange steckte, bot einem zugleich etwas, wo

man sich „festhalten oder abstoßen“ (25) konnte. Obwohl man viel geweint hat, hat man sich auch „emotional ausgeruht“ (25), auf einer scheinbaren Sicherheit, hat sich immer wieder eingeredet, dass man eines Tages heiraten und zusammenleben würde, obwohl man gleichzeitig genau wusste, dass das nie passieren würde (25). Doch sofort nachdem man sich aus dieser Verstrickung befreit hat, sucht man sich „wieder einen Pfeiler zum festhalten“ (25).

Hier wird deutlich, dass im Zwang ein geheimer Sinn steckt, der über bloße Unfreiwilligkeit hinausgeht. Zwänge können der eigenen Stabilisierung und Fokussierung dienen. „Ein stures Festhalten an Wünschen, die einen okkupieren. Familienwünsche, Wünsche nach Geborgenheit. Man versucht, mit aller Kraft davon loszulassen – aber es funktioniert nicht. Mit starkem Willen hält man an den Wünschen fest und kasteit sich dabei selbst“ (25). Man will (sich) erhalten, fest bleiben, Fassung bewahren. Statt loszulassen wird etwas mit sich „herumgetragen“ (10). Was eigentlich schon zerrissen ist, soll erhalten werden – nur der Griff des Riesen hält die zwei Seiten des kleineren menschlichen Körpers aneinander und zusammen, „wie so ein Sandwich“ (06). Man versucht, sich selbst im Griff zu haben, gibt sich beherrscht und wird hart, gegen sich und andere. Beim Betrachten des Bildes wird betont, dass man gewöhnlich kontrolliert, bedacht und eigentlich nicht impulsiv sei (09). Man ist stolz auf seine Selbstbeherrschung. „Wenn ich was sage, dann ist das so“ (05), „Ich bin diejenige, die die Hosen anhat“ (05). Die Hände wirken „entschlossen“ (06). In der Bewegung des Ergreifens soll eine Fassung gefunden werden, will man „hart und fest“ werden (32). Je näher der Kontrollverlust, desto verzweifelter versucht sich die entschiedene Fassung durchzusetzen. „Dass man versucht, immer wieder was gut hinzukriegen, oder sich bemüht, irgendwas zu ändern, wenn man dann zum wiederholten Male merkt, es klappt nicht, es funktioniert einfach nicht. Dann ist man auch irgendwann verzweifelt, wenn man auch keinen anderen Weg mehr sieht (...) Man versucht, Sachen zu verbessern“, bis dahin, das man Sachen macht, „die ich gar nicht machen wollte, eigentlich“. „Mich trotzdem noch mit ihm unterhalten habe, mir seine Probleme angehört, es trotzdem noch versucht, es immer schön zu machen, wenn er nach Hause kam. Eigentlich, rückblickend, war das Verzweiflung. Was aufrecht zu erhalten, was eigentlich gar nicht mehr da ist“ (09). Das Erhalten-Wollen geht bis zur Versteinerung: Der Oberkörper der Kreatur wirkt steinig, kantig und deformiert, wie ein „Klumpen“ (23).

1.2.1.2 Zerreißen

In der Figuration des Verschlingens steht dem Ergreifen das Zerreißen als ein entgegen gesetzter und zugleich ergänzender Zug gegenüber. Der feste Griff des Riesen zerstört die kleinere Gestalt. „Das ist Tod und Blut und Mord“ (05). Was verschlungen wird, wird zugleich vernichtet. In den Interviews belebt dieser Zug Erfahrungen von Gewalt, Schmerz, Streit und tiefer Verletzung. Dafür steht vor

allem die kleinere Gestalt als Opfer, das offenbar „mit den Zähnen zerfleischt“ (32, 06), zerrissen und zerstückelt wird. Sie ist enthauptet - ihr Kopf wurde offenbar schon abgebissen (10) – blutig (24) und ihr rechter Arm fehlt (32). Der Körper wird zwischen den Fingern der großen Gestalt „zerdrückt“ (06) und gleichzeitig auseinander gerissen (10) oder ist vielleicht schon in der Mitte „halbiert“ (06). Die Finger der großen Gestalt sind weit in die kleinere reingedrückt, in ihr Fleisch durchgedrückt (36). Dieser geschundene Oberkörper ist schmerzhaft anzugucken; ein aufgerissener Schmerz, als würde man abgerissen werden oder das, was einen ausmacht. Die Betrachter empfinden diesen Schmerz körperlich nach: „Ohne Oberkörper können die Beine nicht funktionieren und das ist, was einen so zerreißt“ (23). Der Bauch wird „komplett weggedrückt“ (23) mit den Händen. Damit wird das Gefühl genommen – die Emotionen und auch das Positive. Man kann sich nicht mehr wehren (23), „kann keine Reaktion mehr zeigen“ (09). Die Zerstörung ist endgültig, diese blutige Verstümmelung kann man nicht mehr heil machen (16). Der abgetrennte Kopf ist das Zentrum der Zerstörung – eine Leerstelle. Hier fehlt „das Körperteil, das wichtigste, das Gehirn“ (06). Das erinnert an einen Hinrichtung und belebt bei einer Interviewpartnerin (06) eigene traumatische Erfahrungen aus dem Krieg im Iran: Sie erzählt von Spielgefährten im Kindergarten, die durch Splitterbomben verkrüppelt wurden. Die eigenen Eltern waren Jahre lang durch Todesurteile bedroht, und viele Freunde der Eltern sind tatsächlich hingerichtet worden. Als sich die Eltern dann nach allen diesen Erfahrungen letztlich scheiden lassen, sei schließlich alles – das gesamte Leben - zusammengebrochen.

Diese Gewalt ist barbarisch, mit „Zähnen und Fingernägeln“ gemacht, wie Menschen aus der Urzeit, die ihr Fleisch mit den bloßen Händen zerrissen haben, wie Tiere (32). Daran wird „Neid und Hass“ deutlich (32). Dabei fühlt der Zerstörer ganz körperlich, was er tut. Durch die Zähne kann er direkt seine Wut und seinen Hass ausdrücken (32) „Liebe hat sich hier in Hass verkehrt“ (05) – das Festhalten ist zugleich ein Zerstören. „Also, das wäre so, als ob Liebesgeschichten öfter auch mal schrecklich und brutal ausgehen. Dass daraus dann Hass und Wut entsteht, ja“ (05). Das Bild ist eine „Vernichtung von Bindung“, verweist auf Streit und Unfrieden, der alles destabilisiert (16). Der kennt keine Grenzen - der Frau fehlt schon der Kopf aber er zerfleischt sie immer noch (32). Das ist erbarmungslos, wie jemand weiter zu treten, der schon am Boden liegt (32). Hier ist nicht nur Töten sondern Über-Töten gezeigt – ein Exzess der Zerstörung.

Verfall und Tod ziehen sich durch das gesamte Bild, man kann es als ein „Sinnbild menschlicher Gewalt und Zerstörung“ (16) ansehen. Eine „Parabel auf die Welt“ und die „Zerstörungswut“ der Menschen, ihre „Brutalität“ (32). Man kann die Zerstörung darum auch als göttliche Strafe sehen: „Gott macht seine Schöpfung zunichte, weil alles so böse ist“ (10). Das wirkt „krass“, „brutal“, „grausam“ (32) und zugleich „verzweifelt“ (10).

1.2.2 Nebenfiguration: Ausbrechen

Im letzten Abschnitt wurde die Hauptfiguration des *Saturns* beschrieben als ein brutales Verschlingen, in welchem sich die Züge von Festhalten und Zerstören zu einer brutalen und gierigen Besessenheit verbinden. Dergestalt sind Erfahrungen organisiert, in denen wir uns gefangen fühlen und zugleich an etwas oder jemandem obsessiv festhalten, sei es an einem Partner, an einem Ideal oder an einer Droge, bei gleichzeitigem Wissen um die damit verbundene Destruktivität.

In seiner Hauptfiguration lässt uns das Bild einen unerbittlichen Zwang erleben, einen unwiderstehlichen Sog aus dem es kein Entrinnen gibt. Das ist Überwältigung als Besessenheit. Sie hat eine solche Macht und Prägnanz, dass einem die Züge der Nebenfiguration darüber leicht entgehen können. Auch wenn sie immer wieder an- und ausgesprochen werden, bilden sie sich gegenüber dem prägnanten Hauptbild nur langsam und scheinbar undeutlich heraus, drohen zu entgleiten. Dabei wirken sie fast noch beängstigender. Denn während sich im menschenfressenden Riesen zunächst ein monströser Schrecken in fast schon banaler Einfachheit verdichtet, ja versteinert, liegt der Schrecken der Nebenfiguration gerade in ihrer unüberschaubaren Offenheit und Weite. Das Ausbrechen konkretisiert sich zum einen im Figurationszug des Ausstoßens, Würgens und Auskotzens (1), zum anderen scheint die ganze Gestalt auseinanderzubrechen, zu zerfallen und sich in einem schwarzen Nichts aufzulösen (02).

1.2.2.1 Ausstoßen

Irritierend wirkt zunächst, dass die schreckliche Gestalt selber von einem Schrecken befallen zu sein scheint: Ihr Gesicht sieht „verschreckt“ (05) und „ängstlich“ (06, 09) aus. Sie krallt sich fest, die Augen sind weit aufgerissen - vielleicht fühlt sie sich bedroht oder wird verfolgt (24). Am Anfang wird dies einfach nur als eklig empfunden, aber bei näherer Konzentration auf die Augen hat man darin „Angst“ (32) gefunden oder „Angst und Ekel in einem“ (06). Weit „aufgespreizte“, aufgerissene Augen und ein weit geöffneter Mund, als würde der Riese schreien (32). Wenn man nur das Gesicht sehen würde, wäre er erschrocken - er hat Angst (32). Er guckt „so ängstlich, so erschreckend, so erschrocken“ (23). Stand in der Hauptfiguration eine alles verschlingende Gier im Vordergrund, wirkt der Riese doch nicht befriedigt durch sein Essen (32), sondern „fast überdrüssig“ (09) – als sei ihm sein Begehren selbst zu viel geworden.

Durch diese Details kann sich die im Hauptbild als brutal und vernichtend gedeutete Szene auch ganz anders figurieren. „Man kann auch denken, dass der was aus seinem Mund rauszieht, anstatt es rein zustecken“ (10). Vielleicht „kitzelt der Arm der Figur ihn am Gaumenzäpfchen“ (24). „Eigentlich geht es da gar nicht ums Aufessen, sondern ums Rauskotzen. Das ist ein Mann, der eine Frau ausbricht“ (25). Als mache die Gestalt den Versuch, sich von etwas

zu befreien (10). Vielleicht ist dieser Gewaltakt in Wahrheit eine „Katharsis“ und „Selbstreinigung“ (16), insofern als „... dass er diesen Prozess vollzieht, weil irgendwie ein neuer Anfang geschaffen werden soll“ (16). Die Gestalt wehrt selber etwas ab oder will einen Abstand herstellen. Dazu passt auch, dass sie in der Dunkelheit einsam und isoliert wirkt: Er „zieht sich zurück“, will „sein eigenes Ding durchziehen“ und „alleine sein“ (11). „Vielleicht hat der ja auch erst den Kopf gefressen, damit sie nicht mehr schreit, weint oder dass der einfach das Gesicht nicht mehr sieht“ (05). Man denkt daran, wie manche Leute direkt nach einer Trennung die Köpfe des Ex-Partners oder der Ex-Partnerin aus alten Fotos heraus schneiden oder „die Bilder verunstalten (...) damit man das Gesicht aus der Erinnerung verschwinden lässt. Aber das ist ja eigentlich Schwachsinn. Die, die die Bilder so kaputt machen oder bei denen ... man hat das Gesicht ja trotzdem im Kopf“ (05). Von hier aus kommt man auf Trennungsgeschichten: In der Beziehung erreichte man den Punkt, wo man glaubte, zu viel in sich hinein gefressen zu haben. Man schmiss den anderen raus, weil man glaubte, nicht zu bekommen, was man eigentlich haben wollte. Dann sagte man: Schluss, bis hier hin und nicht weiter (11). Man will den anderen loswerden – oder etwas an ihm.

Man kennt diese Figur der Zerstörung um eines neuen Anfangs willen, denkt an eine bestimmte Lebensphase, in der man sich an seinen Arbeitsplätzen und überhaupt in seinem Leben „immer fremd“ gefühlt hat. Darum hat man ständig neu angefangen. Man bricht ab und dann steht man wieder auf, macht weiter (16). „Also ich denke, da das menschliche Dasein dynamisch ist und sich die Persönlichkeiten auch entwickeln und verschieben, ist eben nichts für dauerhaft und verlässlich. Also, Bindungen lösen sich und werden vielleicht auch erneuert“ (16). Bei der Beschreibung von Schmerz und Folter in der Hauptfiguration kommt man letztlich auch auf Geburtsschmerzen (16). Aus Sicht des Hauptbildes kämpft das Verschlingen gegen eine Geburt des Neuen und Anderen. „Der Körper sieht hell und frisch aus, wie aus dem Mund geboren, aber unfreiwillig geboren“ (25). Unweigerlich bleibt das Verschlingen auch hier mit der anderen Seite, dem Ausscheiden, verbunden - „weil man den ja auch wieder raus schießt ...“ (05). Während in der Hauptfiguration die große Gestalt von Angst, Gier oder Irrsinn getrieben zu sein scheint, deutet sich hintergründig, im Nebenbild, ein offener Moment der Freiheit an: „Vielleicht hat er die Wahl, sie rein oder raus zu ziehen. Das ist offen“ (25). Das Ausstoßen kann ein Befreiungsakt sein. Doch diese Freiheit wird vom Hauptbild besonders stark überlagert und erscheint vielen nur noch als eine schon verloren gegangene oder verhinderte Möglichkeit. „Das ist ein entscheidungsfreies Bild. Es ist nur reaktiv, ein Moment, wo was passiert, aber kein Entschluss. Es fehlt die Entscheidung, loszulassen, von einem Ideal los zulassen“ (25).

1.2.2.2 Zerfallen

Ein weiterer Zugang zur zurückgedrängten Nebenfiguration lässt sich buchstäblich über den Hintergrund des Bildes finden. Es ist ein schwarzer Grund, vor welchem die Figuren erscheinen - zugleich ein Abgrund, „tief“ und „haltlos“ (23) - und sie erscheinen wie „aus dem Nichts“ (23). Man ahnt, dass sie auch schnell wieder dort hinein stürzen könnten. Der Verschlingende droht verschlungen zu werden. Man verbindet die Dunkelheit, die ihn hier umhüllt, auch mit einer Höhle oder einen „Keller“, einem Ort, wo sich vielleicht noch ganz anderes versteckt (23).

Man kennt das Gefühl, in einen Abgrund zu stürzen, „die Bodenhaftung zu verlieren“, „keinen Boden unter den Füßen zu haben“ (25), z.B. aus Zeiten nach einer Trennung, als man „in ein kleines Loch gefallen“ ist (11), sich nicht mehr auskannte und „nicht mehr (wusste), wo die Wände waren“ (25). „Also das war schrecklich. Also, ich wusste überhaupt nicht, wie ich das verstehen soll, also das war ganz, ganz schlimm. Also, ich habe mir ne neue Wohnung gesucht, bin ausgezogen, also ich weiß nicht, wie ich das überstanden hab, wie ich das gemacht habe, also ich war vollkommen am Boden. Ich wusste überhaupt nicht, also ich war auch sehr fixiert auf diese Person. Sehr, sehr, sehr, sehr. Ich musste mir dann irgendwie ein neues Leben aufbauen. Und da habe ich dann sehr viel ausprobiert und gemacht und getan. Und das war eigentlich rückblickend keine schöne Zeit, gar nicht“ (09). Dies ist die Leere gegen die man sich festgeklammert hat – z.B. an einer Beziehung, die einem Halt geboten hat. In seiner allgemeinsten Bedeutung erscheint der schwarze Abgrund als Sinnbild für den Tod, als „unendliches Nichts“ gegenüber dem ständigen und haltlosen „Wandel“ des Lebens (16).

Der haltlose Abgrund rückt ins Bild, wogegen der Zug des Greifens im Hauptbild arbeitet. Nur ganz leise ahnt man, dass dieser schwarze Schlund auch der Übergang zu etwas anderem sein könnte – und das wirkt hier meist noch bedrohlich. Der *Saturn* des Hauptbildes klammert sich fest, doch gerade dadurch zerdrückt er das Lebendige. Er zerstört seinen Halt und auch an seiner ganzen Gestalt zeigt sich bereits Zerfallendes, Krankes, Verwesendes und Sich-Auflösendes. Er wirkt nicht nur „böse“ und „brutal“ (05), sondern auch selber „deformiert“ und „ungesund“ (23). Die große Gestalt sieht „alt und gezeichnet“ aus, das Gesicht ist „eingefallen“ und wirkt „krank“ (11), „er hat 'ne kranke Hautfarbe“ (10). Sein Körper hat „nichts Harmonisches“ (23), er hat „so 'nen Buckel“ (23) und die Arme wirken wie behindert oder verkrüppelt – „man sieht die Knochen richtig durch“ (32, 23). Da ist nur dünne Haut drüber und sein linker Arm erscheint kürzer als der rechte. Vielleicht zerfleischt er auch darum die Arme der Frau - aus Neid gegenüber ihrem Körper (32). Auch seine Beine wirken verkrüppelt (32). Das ist die Verlängerung des Zerstörungszugs ins Nebenbild hinein. Zwar sind die Hände im Zentrum plastisch, doch der Rest verschwindet „weiß, schimmrig“ im Hintergrund (16). Die Gestalt scheint auseinander

zu fallen – gehört das da noch zum Bein? Ist das Fell? Ein Teil des Arms ist eigentlich nur ein unförmiger Fleischklumpen. Korallenstruktur, Poröses wie ein Schwamm. Weißes und Schimmliges sieht nach „Verfall und Verwesung“ aus (16). Da wirkt einiges schief und verzerrt und irgendwie daneben – „wie Frankenstein“ oder „wie ein Leprakranker“ (16). Der *Saturn* löst sich in seine Bestandteile auf. „Man gibt dem Menschen Details vor und er formt sich daraus ein Bild. Man sieht eigentlich einen Riesen, der einen menschlichen Körper verschlingt. Man kann das natürlich auflösen ...“ (16). Je länger man sich mit dem Bild beschäftigt, desto mehr lösen sich die scheinbaren Eindeutigkeiten tatsächlich in eine verwirrende Mehrdeutigkeit auf. Hier wird ein Raum eröffnet, in welchem entgegen dem gewaltsam vereindeutigenden Zwang des Hauptbildes nun vieles möglich zu sein scheint. So körperlich überwältigend, ausweglos und unbehandelbar die Szene und das Thema des Bildes zunächst auch erscheinen – im Wie der Malerei schiebt sich das Nebenbild des Auflösens und Auseinanderfallens an jeder Stelle dazwischen. Das Bild ist mit groben Pinselstrichen gemalt, die Struktur ist nicht fein ausgearbeitet; alles wirkt sehr grob, schnell gemalt, ja schnell hin geklatscht; die Licht-Schatten-Wirkung ist extrem, die ganze Perspektive verzerrt und anatomisch nicht korrekt; man fragt sich sogar, ob der Maler das eigentlich „richtig getroffen“ hat (16)? Es ist, als dringe die Dunkelheit des Hintergrunds in die Figuren ein, durchsetze sie und löse sie auf. In der Verdunkelung werden die Kontraste unscharf (16). „Dass ich halt da nicht erkennen kann, was das sein soll. Ob das da ein Bauch ist, ob das überhaupt zu seinem Körper... doch, das gehört schon. Da ist so Schatten. Ich kann das nicht so gut erkennen“ (05). Einen Schatten oder eine Delle zwischen den Oberschenkeln kann ebenso wenig einordnen wie einige „helle Stellen“ (24).

Unpassendes stört die begonnen Geschichten immer wieder und bricht sie auf. Die erste Bildung einfacher und extremer Gestalten (Monster, Frauenfeind, Kannibale) gerät rasch an Übergänge und Ambivalenzen und verkehrt sich in andere Extreme. Gegen den monströsen Kannibalen setzt sich bald ein ganz anderes Bild durch. „Die Arme, die Körperstatur“ des Riesen wirken einerseits mächtig, aber die Beine sind dünn geraten. Manche Stellen im Bild lassen sich gar nicht eindeutig erkennen. Man „weiß nicht, ob das ein Bauch sein soll oder was das da sein soll“ (05). Man versucht, die Körperhaltung zu verstehen: „Also, so stellt man sich ja nie hin, oder setzt sich so hin, vor allem da, mit den Ellenbogen so raus“ (05). „Eigentlich stimmt das von den Proportionen nicht“ (16). Der Armstumpf ist zu breit am Ende und wo ist der Kopf der kleinen Figur geblieben - schon abgebissen oder vornüber gebeugt (16)? Die rechte Schulter sieht kräftig aus, aber der andere Arm komisch, wie zusammen gebastelt. Das passt nicht ganz zusammen (10). „Wenn ich mir dann über die anatomischen Details klar werde, wird mir schon fast wieder übel, weil ich das so widerwärtig finde“ (16). Es

lässt sich keine Eindeutigkeit und letzte Klarheit ausmachen: „Und dann springt das Auge wieder so hin und her“ (16). Man wendet sich „dieser Gestalt des Gottes“ zu, „der eigentlich auch wie so ein wilder, schmutziger Waldgeist oder Waldschrat aussieht, wo die Proportionen irgendwie auch teilweise schwer nachvollziehbar sind“ (16). Das Bild bleibt ungan, man sieht nur einen Teilausschnitt. Das erscheint rätselhaft. Manches in dem Bild wirkt wie ein Fremdkörper, den man nicht identifizieren kann. Das hält das Interesse wach. Man ist anfangs nur auf das eingegangen, was man zu sehen glaubte und hat vernachlässigt, was es sonst sein könnte (16). Vieles kann man trotz näherer Betrachtung gar nicht so genau erkennen und einordnen. Was ist das für eine Körperhaltung – sitzt oder läuft er, bewegt er sich oder nicht (11)? Man weiß auch gar nicht, wohin man zuerst schauen soll (11). „Ist schwer, das für mich zusammen zu kriegen“ (24).

Der deutliche Größenunterschied wird zu einer Frage der Perspektive: Ist die eine Gestalt ein Riese oder doch eher die andere ein Zwerg (06)? Begonnene Geschichten brechen auf an der Geschlechterfrage – als habe der Maler nicht gewollt, dass das einfacher zu erschließen ist. Man kann nicht richtig erkennen, ob das „Opfer“ männlich oder weiblich ist, kann sich da nicht festlegen (06). Und wenn man es für eine Frau hält, fragt man sich, warum hätte es nicht auch ein Mann sein können (32)? Man kann sich nicht auf eine Sache festlegen – „wenn ich auf das eine eingehe, fällt mir auf, nee, das kann auch nicht sein“ (06). Man arbeitet sich ab an „Wolki-gem“ (06). Man kann nicht erkennen, wer oder was diese Gestalt da zwingt (06). Zwischen verschlingender und verschlungener Gestalt stellt sich in dem Durcheinander eine Art Übergang her: „Wenn jemand verschlungen wird, muss man ja eigentlich erwarten, dass er da zappelt und strampelt, aber die Gestalt hängt ja schlaff wie ’ne Puppe da. Ja und der Verschlinger ist eigentlich der Zappelnde, der verkrampft ist“ (16).

1.3 Das Verwandlungsproblem des Ganzen und seiner Teile

In der ersten Version des Gegenstandes wurde die Qualität des Bilderlebens als Überwältigung zusammengefasst. In einer zweiten Version wurde dies weiter zerlegt in die Hauptfiguration Verschlingen und die Nebenfiguration Ausbrechen. Aus Sicht der Hauptfiguration stellt die im Bild enthaltene Offenheit ein bedrohliches Auseinanderbrechen und Zerfallen in eine haltlose Gestaltlosigkeit dar. Dagegen ist dieses Ausbrechen aus Sicht der Nebenfiguration eher als sich befreien (wollen) aus dem Zwang der Besessenheit zu verstehen. In einer dritten methodischen Wendung des Gegenstandes soll nun die Frage beantwortet werden, welches spezifische und letztlich unlösbare seelische Grundproblem im *Saturn* ins Werk gesetzt und damit behandelt wird.

1.3.1 Das Ganze verschlingt die Teile

Die Hauptfiguration des Bildes zeigt eine Gestalt, die sich einen fremden Körper zu eigen macht. Aus den verschiedenen Teilen soll durch das Fressen eine Ganzheit entstehen. Goyas *Saturn* rückt damit die Besessenheit ins Bild, alles in einem sein zu wollen, nichts anderes außer sich selbst zu akzeptieren, und alles Fremde zu überwältigen und sich gefräßig einzuverleiben – und somit zu eigenen An-Teilen zu machen. Als Besessenheit will der *Saturn* alles Neue, Frische und Andere gierig in seinen Schlund ziehen und damit töten. Indem er zu einer gewaltigen Umklammerung wird, will er sich zugleich selbst festhalten, indem er zum Vernichter wird für alles, was außer ihm selbst ist, will er sich selbst bewahren.

Der Zug ins Ganze ist eine grundsätzlich immer vorhandene Wirkrichtung seelischer Gestalten. Wir streben hin zu geschlossenen, ungeborenen und vollständigen Gestalten. Auch der *Saturn* wird zunächst als „ne klare Sache“ (11) erlebt und das ist positiv: Man konzentriert sich lieber auf eine Sache im Leben (11). Das kann repräsentiert sein durch den Wunsch, mit sich selbst im Reinen zu sein (11) und zu einer ruhigen, gefestigten Person zu werden oder durch den Wunsch, eine stabile Partnerschaft und eine gut zusammenhaltende Familie zu haben oder durch die Arbeit an einem vollständigen, abgeschlossenen Werk et cetera. Auch das Bild selbst wird zunächst als eine deutliche, abgeschlossene und vollständige Einheit angesehen. Dabei steht einem diese Ganzheit zunächst als etwas Fremdes gegenüber: An andersartige Monster oder Ungeheuer. Solch grausamen Taten schreibt man „Psychos“ und „Serienmördern“ zu (05). Oder man verweist sie in eine weit entfernte Vergangenheit, in die Urzeit der Menschheit (32).

„Mein erstes Gefühl ihm gegenüber war: Oh mein Gott, das ist ja grausam. Das ist ein grausamer Mensch.“ (09). Doch gleichzeitig geht von dem eine „Faszination des Grauens“ aus (06). Im Bilderleben entsteht so langsam ein Sog hin zu einer Ganzheit, in der sich Eigenes und Fremdes aufzulösen beginnen. Das Schreckliche, das man zunächst als „Horror“ auf Abstand halten wollte, kommt einem immer näher (05). Jeder Mensch – also auch man selber – kann in so etwas hinein geraten (06). „Krass! Ja, vielleicht habe ich ja so was Brutales in mir, oder?“ (05). Man pendelt zwischen dem Versuch, etwas unangenehm Berührendes von sich weg zu halten und der Erkenntnis, dass da doch etwas nahe an einen selber heran gekommen ist.

Die Betrachter fühlen sich in den Verwandlungsprozess hin zu einer Ganzheit einbezogen: Was man zunächst als eigene Angst, eigenes Abgeschreckt-Sein erlebte, findet sich gleichzeitig im Bild: Der „Gesichtsausdruck“ der Kreatur, der Ausdruck der Augen zeigt eine Angst, die ein Opfer – nicht ein Täter – haben müsste. Das macht einen total wirr (06). Man fühlt sich „verfranzt“ (24). Man muss stehen bleiben, verweilen, „länger so gucken“ (25). Man beginnt, genauer über die möglichen Motive und Absichten des Monsters nachzudenken – die Grenzen zwischen Bild und Betrachter scheinen dabei immer weiter zu verwischen.

Der Sog ins Ganze zeigt sich auch an den Geschichten, die zum Bild erzählt werden, z.B. wenn man ganz in einer Beziehung aufgehen will, in der ebenfalls die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem verwischen. Das „Auffressen“ könnte also auch für was „Romanantisches“, für „bedingungslose Liebe“ und „Verinnerlichen“ stehen (25). Man hat „abgöttisch geliebt“ (25). „Der hat mich ausgesaugt, emotional, gefühlsmäßig. Aber ich hab das ja auch irgendwo gewollt (...) Man war jemand, der geben und geben konnte, so viel man wollte – und der andere hat das alles angenommen. Dafür hat man ihn gebraucht, „alles geben zu dürfen, richtig schön drüber zu schütten“ (25). Vielleicht hätte man den Freund damals ja auch gerne mal gefressen, „weil der so lecker aussah, vielleicht“ (05). Oder man hat sich „vollkommen von diesem Menschen definiert (...) total von ihm abhängig gemacht“ (09), hatte Verlustangst.

Bei einem anderen Interviewpartner passt hier die Suchtgeschichte: Man ist dem Kiffen „verfallen“, steckt fest in der Sucht und das Leben richtet sich nach der Sucht aus (10).

1.3.2 Die Teile brechen aus dem Ganzen aus

Doch während sich in der Hauptfiguration eine prägnante Ganzheit entfalten, wird deutlich, wie schnell es auch wieder zu Verkehrungen kommt: Das (Sich-)Festhalten wird zu einem hilflosen Festgehalten-Werden, aus der Gier wird Not, aus dem Schrecklichen ein über sich selbst Erschrockener. Diese Verkehrungen und Übergänge, das Nicht-Stillstehen des Bilderlebens, weisen hin auf eine andere Perspektive, die von der Hauptfiguration ausgeschlossen werden soll, aber dennoch wirksam bleibt. Das schreckliche Verschlingen-Wollen der Hauptfiguration ist wie von einer Angst getrieben – die Angst vor dem, was sich ihr als Nebenfiguration entgegen stellt. Hinter der Überwältigung steckt ein Problem, denn das aus seinen Teilen hergestellte Bildganze bleibt nicht starr. Vielmehr hält das Wechselspiel von Verschlingen und Ausbrechen, welches in der zweiten Version als Transfiguration von Haupt- und Nebenbild beschrieben wurde, die Überwältigung in ständiger Bewegung. Die fressende Gestalt wird ihrerseits überwältigt und kippt in eine aus-(einander)brechende, sich auflösende Gestalt. So geschieht es auch in den Geschichten, zu denen das Bilderleben führt: Eine Beziehung wird gesucht, bis man sich trennt; man hängt an einer Droge, will jedoch von ihr loskommen; man will sich beherrschen, aber verliert die Kontrolle. Das ist die andere Dimension, die im Wort Überwältigung steckt: Ein ständiges Um-Wälzen und Neu-Bewältigen.

In der Nebenfiguration versuchen die Teile wieder zu ihrem Recht zu bekommen, sich aus dem Sog der gefräßigen Ganzheit zu befreien. Das, was angeeignet werden sollte, wird hierbei wieder fremd. Wurde der Menschenkörper in den Händen des Riesen zuvor nur als kleiner Teil des Ganzen wahrgenommen, rückt dieser in der Nebenfiguration ins Zentrum, als greife die kleinere Figur in den Schlund der großen hinein und verwandelt sich damit gleichsam in

das kontrollierende, beherrschende Zentrum des Bildes. „Nicht er hält fest an ihr, sondern sie lässt sich nicht loslassen, haftet penitent an einem dran“ (25).

Zur Umkehr gehört auch, dass der Riese sich selbst fremd wird. Dass die Gestalt selber „ängstlich“ wirkt, lässt vermuten, dass sie zwar bemerkt, dass sie „was ganz Schlimmes“ macht, aber dass sie das auch nicht stoppen kann (09). Als erschrecke sie sich vor sich selber (11), als wäre sie „erschrocken über die eigene Tat“ (23). Als würde sie „ihr eigenes Spiegelbild“ sehen und denken: „Oh mein Gott, was tu ich gerade eigentlich hier?“ (11). Oder: Solche Gedanken kann ich wirklich haben? Das bin doch nicht ich (09)! Auch die Interviewpartner kennen das Gefühl, mit eigenen fremden Anteilen konfrontiert zu werden, etwa wenn man im Streit denkt: „Oh mein Gott, das ist doch eigentlich gar nicht meine Art“ (23). Man ist sich selbst fremd geworden. Ähnlich erzählt eine Interviewpartnerin (09), dass die Trennung vom letzten Freund so plötzlich, wie das „Umlegen eines Schalters“ kam, so dass man „nicht mehr nachgedacht habe über die Konsequenzen“ (09). Das empfindet man für sich selbst als „untypisch“, „weil ich immer über Konsequenzen nachdenke und mir im Vorfeld überlege, was passiert dann. (...) Ich bin eigentlich für mich eher gerne auf der sicheren Seite, also das ist komisch für mich eigentlich“ (09). „Je nach dem, was man gerade falsch gemacht hat, ne, was da ist, ehm, kann es auch ein lustiges Gefühl sein, dass man sich selber gerade bei irgendwas ertappt“ (05). Man wird sich z.B. über seine Gefühle klar und erkennt, dass man gar nicht die Liebe empfindet, die man seinem Partner vorgespielt hat und ist erschrocken darüber, dass man das vorher nicht erkannt hat. Nach der Trennung fiel einem einerseits ein Stein vom Herzen, andererseits empfand man auch Scham und Schuld. Man hat jemanden verletzt, weil man fahrlässig war und seine Gefühle nicht erforscht hat, nicht vorher den eigenen Standpunkt klar gemacht hat, sondern sich verborgen hat (10).

Sich selbst in einer Beziehung anders und unkontrollierter zu erleben - „das hat mich halt manchmal erschreckt“ (05). Vielleicht hat man auch selber Sachen verdrängt und ausgeblendet (10)? Selbst die eigenen Ziele und Ideale scheinen ein Eigenleben zu entwickeln: Obwohl man ein ganz anderes Bild von sich haben möchte, immer tun möchte, was man will, fühlt man sich durch anderes bestimmt, z.B. durch den Gedanken, fertig werden zu müssen und was erreichen zu müssen. „Familie, Haus, Kind, Beamte werden, ein geregeltes Leben führen, damit man glücklich ist“ (25). Selbstbestimmung erscheint als Illusion, denn man ist immer „festgelegt“ (physikalisch), und was einen frei machen soll, „bestimmt einen“ wiederum (z.B. Geld). Man kommt zu dem Schluss, dass es „keinen freien Willen gib“ (10). „Unterm Strich gehorchen wir alle irgendwelchen auferlegten Zwängen und folgen Bestimmungen, die wir uns selber auferlegen – für andere“ (10).

1.3.3 Die Paradoxie des unganzen Ganzen

Ganzheit und Teile sind keine Entitäten im Sinne von dem Ganzen und den Teilen. Es sind Verwandlungsrichtungen, unauflöslich miteinander verbunden. Jede Gestalt bewegt sich sowohl in Richtung auf eine Ganzheit als auch in Richtung auf eine Aufteilung in verschiedene Anteile zu. Jede Gestalt lässt sich in ihrer Ganzheit und in ihrer Teilhaftigkeit beschreiben.

Aus Sicht der Morphologie sind Ganzheiten immer unvollkommen – sie müssen selber wiederum Veränderungen und Entwicklungen durchlaufen, um sich erhalten zu können. Der Wunsch, tatsächlich das Ganze zu verschlingen, muss in der Realität scheitern. Keine Ganzheit kann alles in sich aufnehmen, es müssen Reste bleiben. Und keine Gestalt kann sich etwas aneignen, ohne sich selbst umzubilden. Je starrer die Teilung der Wirklichkeit in Eigenes und Fremdes, je starrer und undurchlässiger die Grenzen einer konkreten, begrenzten Gestalt, desto größer wird der Druck der ausgeschlossenen Verwandlungswirklichkeit – der auf Umbildung drängt. Die paradoxe Zweiseitigkeit des Seelischen in eine Richtung vereinheitlichen zu wollen, macht die Organisationsform der Besessenheit aus: Besessenheit besteht in der Extremisierung und dem unversöhnlichen Gegeneinander paradoxer Verhältnisse. Als Besessenheit gestaltet sich Seelisches so, als wäre es möglich, eine bestimmte Form als Ganzheit durchzusetzen, alles andere zu Teilen zu machen und somit andere Möglichkeiten, die Ganzheit zu gestalten, ein für alle Mal zu vernichten. *Saturn* ist ein Bild für diesen Wiederholungszwang, in welchem eine alte Form sich gegen neue Formen durchsetzen will. *Saturn* kennt nur sich selbst und will nur sich selbst – darin liegt seine Besessenheit. Da es nichts außer ihm geben darf, muss er alles Fremde unter seine Herrschaft und Kontrolle bringen. So entsteht die Herrschaft einer Ganzheit über alle Teile durch Überwältigung – doch zugleich wird damit jedes Teil der Ganzheit zu einer potentiellen Bedrohung.

1.3.4 Die Kultur des römischen Reichs

Diese Art des Seelischen, Wirklichkeit zu verwandeln bzw. zu organisieren, tauchte nach Salber (1993) relativ früh in der Kultur- und Seelengeschichte der Menschen auf und wurde für etwa ein Jahrtausend zum Grundmuster einer ganzen Kultur, nämlich der des Römischen Reiches. In der römischen Kultur gestaltete sich nach einer Zeit, in der die großen Mutter als Verwandlungsbild dominierte, die Zeit des Väter-Rechts als eine Art Gegenentwurf aus.

„Die mit der gleichgültigen Großen Mutter unzufriedenen und leidenden Teile versuchten, sich als eigene und besondere Kulturen durchzusetzen – Amazonen, revoltierende Söhne, komische Männer. Mit der Zeit bildeten sich dadurch neue seelische Organisationen aus. Das Seelische wurde zu einem Lebewesen, das verschieden-artige Teile hatte, von denen jedes danach strebte, das Ganze zu bestimmen (Versalitätsproblem). Die Entwicklung des Seelischen wurde ›in sich‹ dramatisch, weil sich

verschiedenartige und widersprüchliche Verwandlungs-Richtungen bekämpften.“ (Salber, 1993, S. 25-30)

An der Kultur des römischen Reiches lässt sich die Auswirkung des Gestaltungsprinzips Ein-(bestimmter)-Teil-will-das-Ganze-beherrschen in den unterschiedlichsten Bereichen anschaulich nachvollziehen. Im familiären Bereich errichtete sich ein Patriarchat mit Vätern als Herren, auf der Ebene der gesamten Gesellschaft – des Staates, wie ihn die Römer erfanden – wandelte sich die (väterlichen) Herrschaftsfigur von Königen und Regenten über die Herrschaft des Ältesten Rats (Senats) bis hin zum Kaiser, der sich als Gottheit inszeniert.

Während der sich so ausformende herrschende, planende und argumentierende Teil der römischen Kultur (und nach morphologischem Verständnis damit zugleich: der römischen Seele) besonders kultiviert und trainiert wurde, bildeten sich andererseits Teile aus, die lediglich als konstanter Befehlsempfänger dienen sollten⁶ und ansonsten weitgehend roh belassen wurden. Wenn gerade kein Gehorsam verlangt wurde, konnten sie sich nach dem Prinzip Brot und Spiele als Leidenschaft ausleben. Bei den beliebten Spielen des römischen Theaters führte sich die Kultur dann gleichsam selbst vor Augen, worum es ihr ging: Fressen oder Gefressen-Werden. Auch das Verhalten wurde aufgeteilt in staatsdienliche „Tugenden“ auf der einen und „Laster“ auf der anderen Seite, die Spaß machen, ohne dem Zweck des Ganzen zu dienen.

Salber deutet in seiner Kulturanalyse des römischen Reiches auch an, dass hier bereits die wichtigsten Mechanismen erfunden wurden, die in ihrer späteren Extremisierung zu den grundlegenden Werkzeugen totalitärer Systeme gehörten:

„(...) die Motive der Menschen, die andere Menschen führen wollen, [liegen] in ihrem Wunsch, die anderen Menschen so zu verwandeln, wie sie sein müssten, wenn die Herrschenden die Welt geschaffen hätten. Die Väter benahmen sich so, als müssten sie zumindest nachholen, was die Wirklichkeit selbst versäumt hätte. Sie versuchten es mit der Kommando-Struktur durch Gewalt, durch Glaubenslehre, durch Beeinflussung – am schönsten wäre es, wenn der Mensch von sich aus ganz ›frei‹ genau das wollte, was auch die Herrschenden wollen. Die römischen Väter versuchten es auch mit List, meist aber mit Gewalt.“ (Salber, 1993, S. 38)

⁶ Bei der Ausbildung des konstanten Untertanen-Teil, weist Salber (1993) auf den vielleicht dorthier stammenden Begriff der „Person“ hin, dessen etymologische Wurzeln in zwei Richtungen deuten: Einmal in Richtung „Maske“ (entweder gr. πρόσωπον *prosōpon*, „Maske“, „Rolle“, „Mensch“ oder vom vom etruskischen Wort *phersu* „Maske“, im 13. Jhd. wurde *person*, *persone* auf lat. *persona* „Maske des Schauspielers“ übernommen) und einmal in Richtung auf die Stimme, die durch die Maske tönt (lat. *per-sonare* „durchtönen“). Damit umfasst der Begriffshintergrund möglicherweise sowohl den Aspekt einer nach außen und für die anderen gespielten sozialen Rolle, als auch den Aspekt einer dahinter und hindurch klingenden, wandelbaren Individualität.

Hier wurden bereits die Methoden erfunden, die totalitäre Staaten der jüngeren Geschichte wie Nazideutschland oder die stalinistische Sowjetunion ebenfalls benutzten und noch erweiterten. Was *Saturn* uns zeigt, findet man in ihren Unterdrückungsmechanismen wieder: Alle Gewalt liegt in einer Hand – sei es Diktator oder Partei –, jeder einzelne wird erfasst, bis ihm kein Freiraum mehr bleibt, nicht einmal im Geiste – als hätte nur der monströse Staatskörper einen Kopf, nicht aber seine Bürger⁷.

Der totalen Ordnung muss alles folgen, darum wird alles gleichgemacht oder man lässt es verschwinden im Schlund von Gefängnissen, KZs oder Gulags. Mit paranoid-ängstlichem Blick bewachen Spitzel das Gebilde nach innen, und auch nach außen hin ist alles, was fremd und anders ist, bedrohlich und muss mit einem Militarismus – der als Kommando-Struktur auch in den zivilen Staats-Körper eindringt – und einer aggressiven, abschreckenden Haltung abgewehrt oder vereinnahmt werden.

Aggressiv-expansive Außenpolitik und Eroberungs-Kultur als Merkmal solcher Systeme finden ihr Vorbild ebenfalls im Imperium Romanum, wo sie gerechtfertigt wurden durch das Bild von den wilden Barbaren, denen man seine Ordnung aufzwingen musste. Die Römer ließen die fremde Wirklichkeit anderer Völker, die sie unter ihre Herrschaft brachten, dabei im Vergleich zu späteren totalitären Systemen unangetastet und gesellten sie einfach der eigenen hinzu, was sich etwa in der ständigen Erweiterung ihres Götterhimmels ausdrückte (*Interpretatio Romana*). Einmal einverleibt durften die fremden Teile viel von ihrem Eigenrecht behalten – sie durften sich nur nicht gegen die Ordnung im Ganzen auflehnen – ein Prinzip das nach Salber auch die römisch-katholische Kirche von den Römern geerbt hat. Man kann im römischen Reich auch ein erstes Vorbild der (wirtschaftlichen) Globalisierung sehen.

Die Ähnlichkeiten fallen ins Auge, wenn heute von Wirtschafts-Imperien und Konzernen, die sich gegenseitig schlucken die Rede ist⁸. Auch der Gründungsmythos der Römer spielt auf das gefräßige Grundmuster ihrer Kultur an: Die Zwillinge Romulus und Remus seien von einer Wölfin großgezogen worden, bevor Romulus seinen Bruder erschlug, um als alleiniger Gründer der Stadt Rom hervorzugehen.

⁷ Passenderweise galt der Saturn zu Goyas Zeiten nicht nur als teuflischer Herr des *Hexensabbats* sondern auch als „Sinnbild der absoluten Monarchie, die ihre Untertanen mit Haut und Haaren besitzt“ (Feghelm, 2004, S. 125).

⁸ Somit kann der *Saturn* auch etwas über kapitalistische Gier aussagen – weswegen er wohl auch als überdeutliches Symbol in Oliver Stones Fil *Wall Street 2* herhalten muss (dort hängt er im Büro des skrupellosen Geschäftsmannes Bretton James). Auch der römische Gott Saturnus wurde mit Geld in Verbindung gebracht, denn in seinem Tempel im Forum Romanum wurde die römische Staatskasse (*aerarium*) aufbewahrt und sein Zeitalter gilt als das Goldene Zeitalter (*saturnia regna*, vgl. Bellinger, 1989). Ein Beispiel für einen Konzern, der psychologisch nach diesem Grundmuster funktioniert, ist IKEA (Becker, 2009, S. 128-168).

In der Gestalt des Wolfs (im psychologischen, nicht im zoologischen Sinn) findet das Prinzip, sich durch Verschlingen alles andere anzueignen, eine höchst anschauliche Form, die auch für dasjenige Märchen zentral ist, das nach Salber das Konstruktionsprinzip der römischen Kultur zum Ausdruck bringt.

1.3.5 Das Märchen vom Wolf und den sieben Geißlein

Nach Salbers Deutung wird das Verwandlungsproblem vom Ganzen und seinen Teilen im Märchen vom Wolf und den sieben Geißlein behandelt. An *Der Wolf und die sieben Geißlein* (Grimm, KHM 5) dachte ich ziemlich bald, als ich mich mit dem *Saturn* und den Beschreibungen meiner Interviewpartner zu beschäftigen begann. Hier lag die Verbindung für mich zunächst gar nicht in einer hintergründigen Konstruktion, sondern vielmehr in einer deutlichen Parallele an der Oberfläche der Gestalten, im gefräßigen Monster, das im Bild als Riese und im Märchen als böser Wolf auftaucht.

Salber fasst das Märchen folgendermaßen zusammen:

„Eine Geiß hatte ihre sieben Geißlein sehr lieb und ermahnte sie, wenn sie wegging, keinen anderen als nur sie ins Haus zu lassen. Daher gelang es dem Wolf auch nicht, in das Haus einzudringen; er musste erst seine Stimme verändern und seine Pfoten weiß machen – so dass er wirkte wie die Mutter. Als die Tür dem Wolf einmal geöffnet war, half alles herumspringen nicht mehr: Sechs Geißlein gelangten in seinen Bauch – eins rettete sich, indem es in die Uhr gelangte. Es war das Jüngste der Geißlein; als die Mutter zurück kam, konnte es ihr das Geschehen berichten. Beide suchten und fanden den Wolf, sie schnitten ihm den Bauch auf und vertauschten die Geißlein mit Wackersteinen, die zogen den Wolf dann in den Brunnen hinab.“ (Salber, 1999, S. 78)

So, wie man es beim Betrachten des *Saturn* verspüren kann, beschreibt das Märchen den Prozess, in welchem sich eine Gestalt alles andere (das Ganze) aneignen will, gleichzeitig aus verschiedenen Perspektiven, nämlich derjenigen, die überwältigt wird und derjenigen, die überwältigt. Das Grundthema der Überwältigung wird dabei nacheinander in zwei Richtungen erzählt: Im ersten Abschnitt wird Überwältigung so erzählt, wie sie sich im *Saturn* als Hauptbild figuriert. Eine Gestalt will die anderen verschlingen. Aus der Perspektive der Gestalt, die angeeignet und umgebildet werden soll, ist das schreckliche Monster zunächst draußen und man verschließt sich ihm, wehrt es ab. Doch dann entdeckt man im scheinbar Fremden doch auch Vertrautes oder sogar Begehrtes (Faszinierendes) und öffnet sich für einen Austausch mit Erfahrungen des Ergriffen-Werdens, (in sieben Teile) Zerrissen-Werdens und Verschlingen-Werdens, bis nur noch ein letzter Rest, ein Torso, übrig bleibt.

Im darauf folgenden Abschnitt des Märchens dreht sich die Überwältigung (aus Sicht der verschlingenden Gestalt) zu einem Überwältigt-Werden und liest sich wie eine Erzählung der Nebenfiguration des Gemäldes: Was aussieht wie ein endgültiges Vernich-

tungs- bzw. Aneignungswerk wird wieder (zurück) umgebildet, wird selber überwältigt. Dabei wird der kleine Rest des Ganzen, den man nicht geschafft hat zu verschlingen, zum Ansatz dafür, den ganzen Prozess noch einmal umzukehren, indem er sich mit der Mutter, welche die vorherige Ganzheit repräsentiert, wieder verbündet. Was verschlungen wurde, kann sich wieder befreien. Die Hohlform hat es letztlich nicht geschafft, das Ganze zu werden. Statt satt zu sein, versteinert sie von innen her, durstet weiter und stürzt am Schluss selber in einen Schlund.

Goyas Kunst besteht darin, beide Bewegungen der Überwältigung, wie sie im Märchen nacheinander erzählt werden – als Verschlingen und als Ausbrechen – und auch beide Perspektiven, nämlich die Sicht der Gestalt, die umbilden will und die Sicht der Gestalt, die umgebildet werden soll, simultan in einem Bild zusammen zu bringen und als ein Ineinanderwirken erlebbar zu machen.

Eine explizit tiefenpsychologische Deutung des Märchens vom Wolf und den sieben Geißlein liegt auch von Drewermann (2008) vor. Salbers und Drewermanns Märchenanalysen lesen sich auf den ersten Blick sehr unterschiedlich, dennoch schließen sie sich meines Erachtens nicht gegenseitig aus, sondern stellen vielmehr unterschiedliche Abstraktionsstufen und unterschiedliche Kontextualisierungen dar: Salber arbeitet psychästhetische Prinzipien von Gestaltung und Umgestaltung auf einer eher höheren bzw. allgemeineren Abstraktionsstufe und im breitesten möglichen Kontext überpersönlicher seelischer Wirklichkeit heraus, die sich mit den unterschiedlichsten konkreten Gegenständen wie Lebensgeschichten, Alltagshandlungen oder auch Kunstwerken zusammen bringen lassen (jedoch erst in einem nächsten Schritt, den Salber in der Märchenanalyse nur andeutet und noch nicht vollzieht)⁹.

Drewermann arbeitet auf einer eher mittleren Abstraktionsstufe durchaus vergleichbare Züge heraus wie Salber, versteht diese jedoch eher als intrapsychische und interpersonelle Mechanismen, die er von vorne herein in einen spezifischeren Kontext bettet. Er bezieht das Märchen auf eine typische problematische Lebensentwicklung einer Mutter und ihrer Kinder. Der Austausch mit konkretem Material, den auch Salber immer betont, ist bei Drewermann damit schon in der Analyse mit eingewoben – auch ganz konkret in Form von Beispielen aus eigenen Behandlungsfällen. Dabei lassen sich durchaus Parallelen und Ergänzungen zwischen Salbers und Drewermanns Analysen finden. Drewermanns Analyse ist insgesamt weitaus umfangreicher als Salbers und er bringt das vergleichsweise konkret individuell-psychologisch gedeutete

⁹ Ein weiteres Beispiel für die Rekonstruktion eines Werks der Alltagskultur nach dem Muster vom Wolf und den Sieben Geißlein findet sich etwa bei Blothner und Conrad (2007) Hier zeigt sich, dass das Märchen durchaus nicht nur als Darstellung drastischer Besessenheiten ausgeformt werden muss, sondern dort explizit eher als seichtes Werk der Alltagskultur, das dem unterhaltsamen Beruhigen im Sinne einer Wechselmonotonie anstelle einer Überwältigung gleicht (S. 14 ff). Ähnliches gilt für die Psychologische Analyse des Möbelhauses Ikea bei Becker (2010).

Märchen andererseits wieder mit einer Fülle von weiterem Material aus Psychoanalyse, Mythologie, Geschichte und Literatur in Austausch – auf einiges davon wird im folgenden Kapitel noch eingegangen werden. Sehr gerafft lässt sich jedoch sagen: Für Drewermann (2008) handelt das Märchen vom Wolf und den sieben Geißlein in erster Linie von „Angst und davon, wie sie sich überwinden lässt“ (S. 313). Drewermann benutzt ein tiefenpsychologisches bzw. psychoanalytisches Rahmenkonzept. Das Märchen erzählt nach seiner Deutung von der Entstehung einer paranoiden Angst aus einer typischen inter- und intrapsychischen Konstellation heraus: Eine Mutter ist alleine für eine große Zahl Kinder verantwortlich (zugleich weist Drewermann aber auch darauf hin, dass die sieben Geißlein sich auch auf ein einzelnes Kind beziehen lassen). Als regelrechtes Mutter-Tier ist sie ganz und gar identifiziert mit ihrer Mutter-Rolle und wirkt dabei unweigerlich auch überfürsorglich und einengend. Die zu große, fast erdrückende Nähe führt auf Seiten der Kinder zu einem schwach entwickelten und kaum abgegrenzten Ich (im psychoanalytischen Sinne), spiegelbildlich dazu kann auch die Mutter sich kaum von ihren Kindern abgrenzen. Des Weiteren entwickeln die Kinder in ihrer Abhängigkeit vom mütterlichen Objekt eine paranoide Sicht auf eine feindselige Welt jenseits der Mutter, verbunden mit einer übersteigerten Angst vor dem Verlust derselben¹⁰. Nur sie allein repräsentiert Sicherheit, und ist für die Kinder die ganze Welt. Drewermann betont, dass Geißenmutter und Wolf als zwei verschiedene Aspekte einer Person verstanden werden müssen: Der Wolf taucht nicht anstelle der Geißenmutter auf, sondern die Geißenmutter verwandelt sich – aus Sicht ihrer Kinder – in den Wolf. Der Wolf symbolisiert sowohl die verschlingenden, einengenden Aspekte der Mutter als auch – und darauf legt Drewermann den Schwerpunkt – eine abgespaltene und verdrängte Seite der Mutter, die sich eruptiv-aggressiv äußert. Die Mutter, die ständig ihre eigenen Interessen hinten anstellt, fühlt sich von den Kindern ausgelaut und undankbar behandelt, was zu einem überwältigenden emotionalen Hunger führt, der sich in Form von Wutausbrüchen entlädt. Aus der Perspektive der Geißlein erscheint die Mutter dann als Wolf, wenn sich diese – sonst abgespaltene – Seite der Mutter plötzlich und unberechenbar zeigt und von den Geißlein als Angriff erlebt wird. Zusätzlich wird dieses Wolfsbild mit der eigenen gefräßigen Gier der Geißlein, die ihre Mutter durch ihre Bedürftigkeit zu verschlingen drohen, projektiv aufgeladen. Durch den Wolfsangriff wird die ohnehin schon schwache Struktur der kindlichen Psyche traumatisch überfordert. Das Bild der sich versteckenden Geißlein, die dennoch eins nach dem anderen gefressen werden, ist nach Drewermann ein Bild für den Prozess einer Regression der kindlichen Psyche auf eine sehr frühe Entwicklungsstufe, in der es kaum noch eine Trennung zwischen Kind und Mutter gibt. Auf diese Weise kann sich das

¹⁰ Zur Angst vor dem Verlust der Mutter als Urangebot des Menschen vergleiche Freud, 1926/99, S. 167-169.

letzte Geißlein, welches die früheste Entwicklungsstufe der kindlichen Psyche repräsentiert, in die Geborgenheit der Mutter flüchten und muss sich nicht vor ihr fürchten. Der Preis dafür ist die abgegrenzte, eigenständige Identität des Kindes – sie muss aufgegeben werden.

Man kann durchaus sagen, dass auch Drewermann den ersten Teil des Märchens entsprechend dem Hauptbild des Verschlingens deutet, in dem Sinne, dass eine Gestalt ihre Eigenständigkeit verliert und in einer anderen gewissermaßen aufgeht. Jedoch betrachtet er dieses Verschlingen nicht unter dem Gesichtspunkt allgemeiner seelischer Formenbildung, sondern rückt den Prozess, seinem psychoanalytischen Vorverständnis entsprechend, in die Geschichte einer spezifischen Beziehungserfahrung, die zu einer pathologischen Entwicklung führen kann. Indem er auf das Extreme und Gefährliche dieser Entwicklung eingeht, passt diese Deutung meiner Meinung nach gut zum Grundthema der schwarzen Bilder: zu den Besessenheiten.

Auch im zweiten Teil des Märchens passt Drewermanns Deutung zu der Rekonstruktion, dass dem Zug des Verschlingens nun eine entgegen gesetzte Bewegung folgt: Nach der Rückverwandlung des Wolfs zur Mutter (sie kehrt an seiner Stelle zurück), erfährt sie tiefes Bedauern darüber, was sie angerichtet hat, und sie macht sich auf die Suche nach ihren Kindern. Mit der Hilfe des jüngsten Geißleins – also mit dem Teil der kindlichen Psyche, das die Verbindung zu ihr gehalten hat – gelingt nun ein Prozess der Befreiung. Das Aufschneiden des Wolfsbauches und das Austauschen der Geißlein gegen schwere Steine symbolisieren nach Drewermann einen therapeutischen Prozess, ein gemeinsames Werk von Mutter und Kindern. Die Mutter, die ihre Schuld in Gestalt schwerer Steine anerkennt, macht damit die abgespaltene Wolfsseite zu einer überflüssigen Gestalt, die sich in ihrer Gier selbst zerstört.

1.3.6 Der Mythos von Saturn/Krónos

Um die gegenseitige Auslegbarkeit von Bild und Märchen zu beglaubigen, lässt sich noch ein weiterer Kreis zwischen beiden Werken schließen, nämlich über den Mythos. Zwar hat Goya selber keinem der *Pinturas Negras* einen Titel gegeben, doch wird das hier analysierte Gemälde von den Kunsthistorikern einhellig als *Saturn* oder *Saturn* verschlingt eines seiner Kinder betitelt und beschrieben. Das ist überaus plausibel und wird quasi nie in Frage gestellt, da der entsprechende Mythenstoff – zu Goyas Zeiten sicherlich deutlich stärker als heute – allgemein bekannt war und von der bildenden Kunst als Motiv häufig aufgegriffen wurde. Im Prado hängen die Schwarzen Bilder heute nicht weit entfernt von jenem älteren Rubensgemälde (Abbildung 3), das in der kunstgeschichtlichen Literatur als gänzlich anderen Ausprägung des gleichen Stoffes zitiert wird: „Rubens zeigt *Saturn* nicht als zotteliges Monster und rückt den kannibalistischen Akt mit Wolken und Gestirnen weit fort in den Bereich der Sage“ (Hagen & Hagen, 2003, S. 76).

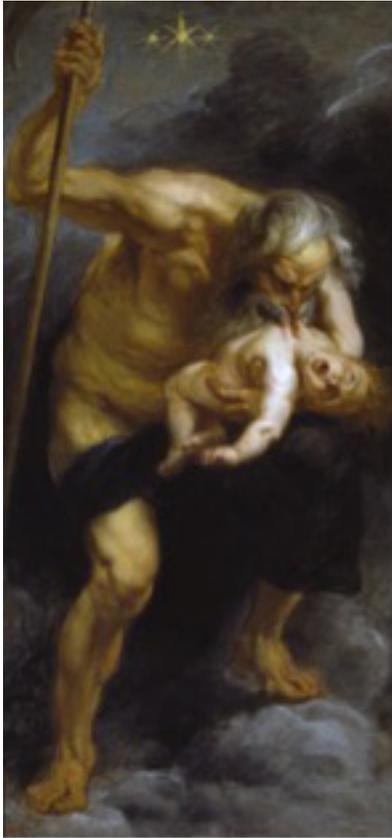


Abbildung 3: Rubens' Saturn (1636-38)

Saturn als Mythengestalt, auf die sich beide Kunstwerke beziehen, entspricht genau genommen einer Gleichsetzung des römischen Saturnus mit dem griechischen Krónos (ein weiteres Beispiel für die Interpretation Romana, s.o.) wie er von Hesiod beschrieben und in seine Genealogie der Götter eingefügt wurde (vgl. Krauss & Uethemann, 1987, S. 4f). Krónos (im Folgenden für Krónos/Saturn) war wie *Saturn* ursprünglich ein Gott des Ackerbaus, der jedoch nach Hesiod zum Vater des olympischen Göttergeschlechts gemacht wurde (wir denken an das Prinzip der Vater-Herrschaft bei den Römern; vgl. auch Bellinger, 1989, S.258 und S.417). Krónos selber war der Sohn der Gaia (Erde) und des Uranos (Himmel). Vater Uranos hasste seine mit Mutter Gaia gezeugten Kinder so sehr, dass er sie in den Tartaros, die Unterwelt, verbannte, worauf Gaia ihre weiteren Kinder, die Titanen, im Geheimen zur Welt brachte und ihren Sohn

Krónos anstiftete, Uranos mit einer Sichel zu entmannen, als dieser sie nachts besuchte und ihr erneut beiliegen wollte. Durch diese Tat wurde Krónos zum Herrscher über die Welt – doch zugleich überfiel ihn nun die Angst, dass ihn das gleiche Schicksal ereilen könnte, wie seinen Vater. Darum fraß er seine eigenen mit seiner Schwester Rhea gezeugten Kinder. Anstelle des jüngsten Sohnes Zeus jedoch, reichte Rhea ihm einen Stein (den Omphalos), den er hastig verschluckte. Zeus wurde von seiner Mutter versteckt und von der Ziege Amaltheia gesäugt. So konnte er aufwachsen und später seinen Vater dazu bringen, die verschlungenen Kinder wieder auszuspeien. Unterschiedlichen Erzählungen zufolge habe Uranos entweder von Honig berauscht auf einer Wiese gelegen, so dass er gefesselt und entführt werden konnte oder man habe ihm einen betäubenden Trank verabreicht, durch den er schließlich die verschlungenen Kinder wieder erbrach. Krónos wurde hiernach selber in den Tartaros geworfen bzw. verbannt.

Krónos setzt sich mit Gewalt, aber auch mit geheimer Zustimmung Gaias, gegen die alte Ordnung durch, beraubt sie der Fähigkeit, neues zu schöpfen (durch Kastration) und setzt sich an ihre Stelle als Allein-Herrscher. Gemäß dem Muster der griechischen Tragödie gebiert nun aber die Angst vor Wiederholung tatsächlich die Wiederholung: Um sich selbst zu erhalten und vor Bedrohung zu schützen, glaubt Krónos, alles in seine unmittelbare Gewalt bringen zu müssen. Er will das Ganze sein, und sechsmal verleibt er sich anderes ein (nach der gängigen Zählweise waren es fünf verschlungene Kinder plus dem Stein anstelle des Zeus) doch in seiner Gier nach sich selbst ist der Blick für das Andere getrübt, er verwechselt Kind und Stein lässt damit den kleinen Rest (der jüngste Sohn entspricht dem jüngsten Geißlein, dem siebten Teil, wenn man den verschlungenen Stein mitzählt) leben und sich an der Ziegen-Mutter nähren, so dass er ihn später dazu zwingen wird, alles Verschlungene wieder auszubrechen und selber in den Abgrund zu stürzen (wie der Wolf in den Brunnen).

Freud bemerkte in seinem Fallbericht zum so genannten Wolfsmann, dass schon Otto Rank auf die auffallenden Parallelen zwischen dem Krónos-Mythos und dem Märchen Der Wolf und die sieben jungen Geißlein hingewiesen habe (vgl. Freud, 1918/99, S. 17-20).

Salber bringt die drei Ebenen – Märchen, Mythos und Kultur – in einem Abschnitt am Ende seiner Analyse der römischen Kultur noch einmal dicht ineinander verschränkt und aufeinander bezogen zusammen. Dabei wird besonders deutlich, dass es sich um drei Ausdrucksformen desselben Verwandlungsproblems handelt:

„Nachdem die Große Mutter ihre Kinder einmal alleingelassen hatte, nahm sich der Vater-Wolf ihrer an: er probierte aus, wie es zu machen sei, dass die anderen Gestalt-Kinder der Großen Mutter sich auf ›seiner‹ Gestalt zubewegen können. In dem Märchen bedeutet das für den Wolf zunächst, dass er sich anpassen muß. Er bereitet einen Auftritt nach Art der Großen Mutter vor. Wenn er damit ein

Stück weitergekommen ist, versucht sich der römische Wolf die Gestalt der anderen Kinder – die Bilder anderer Verwandlungswelten – anzueignen, und zwar durch Einverleibung. Es gelingt ihm sechsmal, andere Lebensformen in seine Gestalt-Ordnung aufzunehmen – er hat sie in seinem Bauch, so wie die Menschen früher im Bauch eines Totentieres lebten.

Dann aber scheitert er an dem kleinen Rest, den er aus seiner Perspektive nicht sieht (verdrängt). Da der Wolf das ordentliche Maß überschreitet, nicht mehr wach ist, stillliegt, versteinert, fällt er dem Jüngsten – einem kleinen Anstoß – und der damit wiederkehrenden Mutter-Figuration zum Opfer. Das ist eine alles verändernde Lösung des Nachfolge-Problems; man könnte darin sogar sehen, wie das Christentum in der römischen Uhr tickt, so wie man in dem Stein, den Saturn verschluckt, den Hinweis auf den neuen Gott Zeus finden kann“ (Salber, 1993, S. 39-40).

1.4 Die Lösungstypen des Wolfs und der sieben Geißlein

Der bisherige Entwicklungsgang hat die durch das gesamte Material des Bilderlebens hindurch gehenden Qualitäten und Wirkrichtungen und schließlich das im Werk belebte Verwandlungsproblem transparent gemacht. Nun soll gezeigt werden, zu welchen typischen Lösungsformen sich die Behandlungen dieses Grundproblems durch die verschiedenen Betrachter zusammenfassen lassen. Jede Lösungsform ist ein Versuch, den Umgang mit dem paradoxen Grundproblem in einer endlichen Gestalt zu bewerkstelligen. Darum wird in jeder besonderen Form ein Aspekt der Grundqualität Überwältigung besonders akzentuiert und durch einige der Figurationszüge stärker repräsentiert. Andere Figurationszüge werden eher unterdrückt und ausgeschlossen, da sie die Gestaltbildung bedrohen und zur Weiterentwicklung – also auch zum Wechsel zu einer anderen Lösungsgestalt – zwingen. Die Lösungstypen stehen also nicht unverbunden nebeneinander, sondern lassen sich entlang des mit dem Bild verbundenen Märchens in eine Entwicklungsreihe bringen. Zwischen zwei relativ stabilen Umgangsformen, die zugleich auch Extrempositionen im Umgang mit Überwältigung bzw. dem Verhältnis Teil-Ganzheit markieren, gibt es eine dritte, eher instabile Form, die häufig durch eines der beiden stabilen Extreme ergänzt wird bzw. in eines von ihnen übergeht. Schließlich bildet sich dort, wo das Tiefeninterview nach Art eines kleinen Behandlungsgangs besonders erfolgreich war, eine vierte Umgangsform aus, in welcher der kunstvolle Umgang mit dem Thema der Besessenheit im Mittelpunkt steht.

1.4.1 Die ängstlichen Geißlein: Die Teilung in Fremd und Eigen

Im ersten Lösungstyp wird die Überwältigung durch Sich-Verschließen in Schach zu halten versucht. Im Umgang mit dem Bild versucht man, eine Grenze zwischen sich selbst und dem Bild zu ziehen. So steht man dem Bild gegenüber wie einem weit entfernten

Monster, das einen nicht berühren soll. Auf einer Seite das gute und vertraute Eigene, auf der anderen Seite das monströse Fremde, welches alpträumhaft erscheint, als gehöre es nicht zur Realität. Diese Umgangsform stellt sich häufig zu Beginn des Bilderlebens ein, und in manchen Interviews wurde auch versucht, sie durchgängig und immer wieder neu aufrecht zu erhalten. Dieser Lösungstyp entspricht dem Anfangsmotiv des Märchens: „Wir machen nicht auf!“ Die Mutter hat die Geißlein alleine gelassen, um auf Nahrungssuche zu gehen, jedoch nicht ohne die Geißlein vor dem Wolf zu warnen. „Wir machen nicht auf“ lautet nun die Devise. Ein Drinnen und Draußen wie zwischen den Geißlein im Haus und dem Wolf vor der Tür, sollen gründlich voneinander getrennt und möglichst verbindungslos bleiben. „Hab ich nix mit zu donn“ (05).

Wie gegenüber einem gefährlichen Fremdkörper wird eine Abwehrhaltung provoziert. Man betont, das sei „ja nur ’n Bild“ (05) und will es nicht zu sehr wirken lassen. Man empfinde sogar „gar nichts, eigentlich“ (05) – nicht Furcht und nicht Angst. Gegen das Schreckliche, das einem hier nahe kommt, versucht man immer wieder klar Stellung zu beziehen und klare Grenzen und Unterscheidungen aufzustellen (05). Man denkt lieber darüber nach, warum der Maler das so gemacht hat. Bei ihm kann man das „Schreckliche“ unterbringen, das man nicht an sich ran lässt (05). Man wehrt sich gegen diese Realität, indem man sie als „krank“ und als „Schwachsinn“ bezeichnet (05). Oder man distanziert sich auch durch zeitliche Einordnung, die Betonung, dass das eine Vor-Zeit zeige (06). „Ne grausame Vorstellung, aber ich lass so was halt nicht so an mich ran. Ist ja nur ein Bild“ (05). Mit einem selber habe das Bild „eigentlich weniger“ zu tun. „Weil ich bin nicht brutal oder so. Ich wäre auch nicht gern brutal. Ich kann mir das gar nicht vorstellen, jemanden anderen umzubringen“ (05). Das ist eine Aggression, die man selber nie auslebt, über die man nicht einmal nachdenkt. Man glaubt nicht, dass man selber so etwas in sich trägt und geht dem aus dem Weg (32). So macht man es auch mit den Schreckensmeldungen aus den Nachrichten: „So was gibt’s bei uns nicht“ (24). Man sagt, etwas sei „furchtbar“, aber lässt es gar nicht richtig an sich ran. Ein „Heile-Welt-Denken“ (24), bei dem ein Teil der Wirklichkeit ausgespart wird. „So was gibt’s in meiner Welt nicht so“ (05). Den gewalttätigen Stiefvater, auf den man – beiläufig – in der Bildbeschreibung kam, sieht man darum auf Nachfrage auch nicht im Bild: „Nee, den seh’ ich da gar nicht. Weil ich den auch schon seit Jahren aus meinem Leben, aus meinem Kopf, aus meinem Gedächtnis verbannt habe“ (11).

Sich vorzustellen, an der Stelle der kleineren Gestalt zu sein, erscheint unmöglich. Wie um das von sich weg zu halten betont man mehrfach, dass das gar nicht sein könne (24). Man will überhaupt weg davon, in diesen Zusammenhängen von sich selbst zu sprechen (24).

Es entsteht eine klare Strukturierung (09), die immer wieder durch die Bildung einfacher Gestalten und Feind-Bilder erhalten und abgesichert werden soll. Man hält an Eigenem fest und grenzt

Fremdes aus. Indem das Ganze in Eigenes und Fremdes, in Drinnen und Draußen geteilt wird, kann man sich diesseits der gezogenen Grenze, im eigenen Teil, als Ganzheit erleben. Durch Ausgrenzung wird ein Teil zum Halt gebenden Ganzen.

Bei der Bildung der ersten „Schreckens-Gestalt“ werden manche Details auch erst einmal gar nicht beachtet oder weiter erklärt (05).

Sich ängstlich, ja verzweifelt festzuklammern und zurückzuziehen entspricht dem Krónos-Saturn, der paranoid den Verlust der eigenen Unversehrtheit fürchtet. Man versucht den inneren Zusammenhalt gegen Anverwandlung von außen zu schützen. Nach Salber erzählt das Märchen vom Wolf und den sieben jungen Geißlein von zwei Arten des Liebeszwangs. Hier finden wir diejenige Form von Liebeszwang, die sich nach innen richtet und anderes abweist. Dazu passt der Eindruck, „dass er sie vielleicht so sehr liebt, dass er sie deshalb frisst (...) So ne brutale Liebe“ (05). Liebe als der Klebstoff, der eine Gestalt zusammen hält. Das figuriert sich als Liebesgestalt, die von Verlustangst (09) – Drewermann würde vielleicht sagen, Objektverlustangst – geprägt ist. Der paranoide Zusammenhalt der Geißlein erwächst aus dem Weggehen der Mutter.

Geteilte Ganzheit heißt auch: Alles miteinander teilen wollen, den anderen „anleinen“ (05) wollen, wie häufig in den „ersten Beziehungen“ (05). Man versucht, den Partner zwanghaft an sich zu binden, die Beziehung gegen alle äußeren Einflüsse abzuschotten und zugleich ständig mit einem ängstlichen Auge genau dort hin zu blicken, wo die Bedrohung lauert. „Dass ich versucht habe, immer die positiven Seiten zu sehen und das Schöne (...) obwohl das Negative eigentlich, eigentlich viel präsenter“ war (09). Das Eigene wird zur Burg, man versucht, es zu Hause „schön zu machen“ (09), die „Wenns und Abers“ fernzuhalten (09). Der störende, fremde Einfluss – etwa die besitzergreifende Ex-Frau, die in die Beziehung eingreift, sieht man als „böser Mensch“¹¹(09).

So bleibt der Blick erwartungsvoll nach draußen gerichtet. Die paranoide Angst zwingt einen, ausgerechnet dasjenige angestrengt im Auge zu behalten, was man eigentlich loswerden und ausgrenzen möchte, und so ist es dennoch ständig gegenwärtig.

In diesem paranoiden Modus sind alle Menschen, die ganze Welt, potentiell bedrohlich, verfolgend und feindselig. Alles Wahrgenommene ist durch Angst und Misstrauen gefärbt: „Er sieht immer nur so böse Sachen an Menschen“ (05). Zugleich fällt die realistische Unterscheidung zwischen Freund und Feind zunehmend schwerer, denn in einer wandelbaren Wirklichkeit ist es letztlich nicht möglich, Gut und Böse anhand einfacher Merkmale auseinander zu halten. Die Wandelbarkeit des Wolfes im Märchen (Kreide fressen) wird dafür zum Beispiel. Die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem ist beweglich und nur aus der Ferne betrachtet scharf. Indem

¹¹ Zum Zusammenhang von Spaltung und paranoidem Erleben vergleiche auch Melanie Kleins Überlegungen zur paranoid-schizoiden Position (Hinshelwood, 2004, S. 227 ff).

man zum Beispiel die unangenehme Exfrau des Freundes aus der Beziehung raushalten will, hält man auch ihn unweigerlich von sich fern (09). Tatsächlich weist man in der paranoiden Abwehr immer ein Stück von sich selbst zurück. So versteht auch die Psychoanalyse den Sinn von Projektion als einen Abwehrmechanismus: Etwas bedrohliches Eigenes wird bei einem äußeren Gegenüber unterzubringen versucht. Unheimliches oder gar Horror entstehen, wenn dieser Teil wieder zu einem zurückzukehren droht. Dazu passend erzählt eine Interviewpartnerin, sie habe als Kind keine Angst vor Monstern gehabt, sondern davor, dass jemand die Tür aufbricht und herein kommt (06).

Die strenge Abgrenzung von dem Fremdem geht auch mit Einsamkeit einher – so sieht man in der Gestalt auf dem Bild einen Eingesperrten (06): „Das ist doch beengend ... also ich würde kaputt gehen dort. Mir fällt manchmal, wenn ich den ganzen Tag zu Hause bin, die Decke auf den Kopf. Ich kann das überhaupt nicht, und ich fühl mich dann so eingesperrt, so als würde ich nichts von draußen mitkriegen. Das find ich auch total schlimm, wenn man nichts mitkriegt was draußen geschieht, was mit anderen Menschen geschieht, wenn man ganz alleine ist.“

Das klaustrophobische Erleben „in Isolierhaft oder Einzelhaft“ (06) oder in sich selbst gefangen zu sein (16), drängt einen wieder aus der paranoiden Position heraus: Hier liegt die Begrenzung und Verletzlichkeit dieser Lösungsgestalt, die ausgeschlossenen Züge werden zur Gefahr: Da sich Begehren und der Hunger nach Anderem nie ganz ausschließen lassen, entsteht die Versuchung, vielleicht doch einmal die Tür zu öffnen, so wie die Geißlein im Märchen. Schließlich sind sie alleine gelassen und warten auf die Rückkehr der Mutter, die Nahrung mitbringen wollte.

Das geteilte Ganze erlebte sich auch als zerrissen, unganzen, will sich ergänzen, ist angewiesen auf anderes. Darum ist das Abschreckende zugleich auch „ziemlich interessant“ (23) oder eine „Faszination“ (16).

1.4.2 Der reißende Wolf: Die gefräßige Ganzheit

„Wer aber hereinkam, das war der Wolf.“ – Diese Lösungsform kennzeichnet, dass man die Überwältigung nicht auf Distanz zu halten versucht, sondern sich mit ihr identifiziert: Man wird zur Überwältigung.

Das verschlingende Hauptbild dominiert, das Nebenbild zeigt sich hingegen im instabilen und übergangshaften Charakter dieser Gestaltbildung. Das entspricht dem Wolfsangriff im Märchen, in welchem die mühsam errichteten Grenzen wegfallen und die Kinderschar fast vollständig zerrissen und Stück für Stück verschlungen wird.

Auch im Umgang mit dem Bild fühlt man sich ergriffen, gepackt und mitgerissen. „Das ist halt so ein Zwang – man guckt sich das halt an“ (06), „das hat so was Faszinierendes“ (09). Überwältigung zeigt sich hier als dynamisches Ergriffen-Werden, wie bei einem

Gefühlsausbruch. Es ist, als sehe man einer „Transfusion“ oder einer „Verwandlung“ (23) zu: „Von einem älteren Mann oder auch Körper in eine Kreatur, so 'ne Art tierähnliche Kreatur“. Das geschieht dadurch, dass sich „im Kopf quasi so ein Schalter umlegt und dann sich dann in so ne Kreatur verwandelt. Und wenn das ganze Szenario vorbei ist, dann legt sich wieder ein Schalter um und dann sind die Augen da und er ist erschrocken – oder die Person ist erschrocken – und dann geht's zurück zum Menschen“ (23).

Es figuriert sich also eine prekäre Kippgestalt, ein werwolfhaftes Doppelwesen. Ein Mensch zeigt seine verborgene Seite und wird zum Monster. Auch in Drewermanns Märchendeutung ist es die Mutter selber, die zum Wolf wird. Sie hat sich wegen ihren übergroßen Ansprüchen an sich selbst alle ich-bezogenen Wünsche versagt und darüber eine gewaltige Enttäuschungswut aufstaut, bis diese sich schließlich unkontrolliert entlädt.

Hält man innerhalb des ersten Lösungstyps Eigenes und Fremdes auf Distanz, gehen hier Eigenes und Fremdes, Vertrautes und Bedrohliches ineinander über. Das Bild, beginnt einem etwas über einen selber zu erzählen. „Ich hoffe, ich werd nicht so“ (...) „Ja, vielleicht habe ich ja so was Brutales in mir, oder?“ (06). „Ist da ein Abgrund in mir, der selber gerne quälen möchte?“ (16). Die Vorstellung, dass man „selber so werden könnte, wie der Mann“ (06) macht Angst aber schafft auch Nähe. „Und ein paar Mal habe ich mich selbst schon dabei ertappt, dass ich dachte, ja, was würde denn passieren, wenn einer hier in dieser Bahn Amok laufen würde? Oder, wenn ich womöglich Amok laufen würde?“ (...) Was kann ich denn machen, wenn ich merke, ich höre Stimmen? Was mache ich dann? Gehe ich freiwillig zum Arzt und sage ‚Ich höre Stimmen‘, unterdrücke ich das, bis die Krankheit wirklich ausbricht, oder bis es womöglich schon zu spät ist? Was ist wenn es einfach schon zu spät ist und ich einfach schon ein paar Menschen ermordet habe. Oder was ist, wenn ich mich dann von der Brücke schmeiße?“ (06)

Das Umkippen der Gestalt erklärt man sich in Metaphern von Druck und Gegendruck: Da wurde Aggression wohl unterdrückt und irgendwann sprießt sie dann raus und man kann es nicht mehr halten. Wie Kinder, die Amok laufen. Die waren vorher angeblich normal – oder schienen eben nur normal zu sein (32). Es sieht aus, als sei hier jemand zur Weißglut getrieben worden (09). Vielleicht wusste der nicht, „wohin mit seiner Kraft, so als habe er innerlich angestaute Energie, die er nicht anders verarbeiten kann und mit Gewalt ausdrückt“ (11). Die Gestalt lässt viele Jahre lang aufgestaute Energie raus. (11)

Als funktioniere (Selbst-)Beherrschung immer nur auf Zeit, rechnet man förmlich irgendwann mit einem Dammbbruch. „Ich frag mich manchmal, ob man wirklich seine ganzen ... ja, Aggressionen irgendwie immer zurückhalten kann. Vielleicht platzen die irgendwann“ (06). In den alltäglichen Konflikten des Beziehungslebens können sich kleine – fast geplant wirkende – Kontrollverluste aus-

gestalten „... irgendwann explodiert man dann“ (09), als suche man dem großen Knall durch den kleinen Druckausgleich zu entgehen. „Bei 'nem Streit zum Beispiel. Also, es ging um irgendwelche Sachen, weiß nicht mehr, und dann wütend, sauer, ganz viele Emotionen und ich musste denen irgendwie Platz verschaffen oder rauslassen“ (23). Auch andere erlebt man als „tickende Zeitbomben“: „Erst scheint alles gut zu sein, bis sie durch ein Wort „auf einmal platzen“ oder sogar zuschlagen. Wenn es um Emotionen wie Wut geht, wird das Verhalten „unberechenbar, nicht vorhersehbar“ (23). Bei so einem unkontrollierten Ausbruch von Wut und Aggression sieht man hier zu. „Also, das erinnert mich wirklich sehr daran, dass man wirklich durch bestimmte Ereignisse dazu getrieben werden kann, dass man irgendwann, also dass irgendwas aussetzt. Und dann 'ne Reaktion hervorruft, die dann so ist, oder ganz, ganz, ganz fürchterlich ist. Und dass man dann auch sofort danach wirklich wieder um-switchen kann und so, oh Gott, was habe ich da gemacht. (...) Das hat so was Faszinierendes. Oder, was ich faszinierend finde, das hat so was, ein Mensch einen soweit bringen kann, dass man dahin kommt (...) dass man so 'nen Kontrollverlust hat“ (09).

Wenn man „an 'nen Punkt gerät, wo man die Kontrolle verliert“, dann reagiert man „ganz extrem“, indem „man dann jemand schlägt zum Beispiel und körperliche Gewalt anwendet. Und das, obwohl man das vielleicht eigentlich nie tut.“ (09). Verliert man hier die Beherrschung, „würde man glaube ich, was ganz, ganz, ganz Schlimmes tun. Man „befindet sich dann in so 'nem Stadium, wo alles, alles, alles explodiert ist“ (09).

Die Überwältigungsgestalt scheint zugleich bewusste Entscheidungsspielräume auszuschließen: „Er scheint mir nicht sehr bewusst zu leben“ und er ist „nicht sehr intelligent (24). Das wirkt insgesamt „ungewollt“ und „verkrampft“ (05). Man kann sich vorstellen, „dass der vielleicht gar nicht nachgedacht hat, als er auf die Idee kam, die Frau zu schnappen und rein zu beißen“ (05). Dazu fallen einem „Kurzschlussreaktionen“ ein. „Also ich bin halt 'ne Person, die schnell auf 180 ist. Also, wenn ich über irgendwas sauer bin, dann ... dann denk ich nicht nach, sag irgendwas oder mach irgendwas, wo ich halt einfach zwei Minuten später denke ... ja, warum hast du dich jetzt so aufgeregt?“ (05). „Und da war dann was, da konnte ich meine Gefühle nicht so kontrollieren.“ „Hat mir manchmal Angst gemacht“ (05).

Das Bild, dass hier etwas Nicht-Bewusstes die Oberhand gewinnt, soll die Kluft zwischen dem erschreckten Gesichtsausdruck und der schrecklichen Tat erklären (24). Solche Gegensätze in einer Gestalt werden als unverbundene Teile verstanden, die voneinander nichts wissen. Ohnmacht und Bewusstlosigkeit als Erklärung für das Ungeheure, wie ein „denn sie wissen nicht, was sie tun“. Das Bild des explosiven Ausbrechens – wie ein Vulkan – war bereits ein integraler Bestandteil der Gestaltlogik des gesamten Bildes: Man „befindet sich in so 'nem Stadium, wo alles, alles, alles ex-

plodiert ist“ (09). Der Wut-Ausbruch als Überwältigt-Werden. Man hätte vor Wut und Hilflosigkeit platzen können (16). „Irgendwann explodiert man dann“, „... dass irgendetwas aussetzt“ (09). „Dann entlädt sich dann alles in dem Moment“ (09). „Boah ej, jetzt reicht es mir gleich, mir platzt gleich der Arsch. (...) Dann habe ich wirklich so angestaute Energie, wo ich merke: So, jetzt würdest du am liebsten schreien“ (11). Wie das „Umlegen eines Schalters, dieses Klick-Machen, ich weiß nicht, warum es passiert ist, dann war es so, dass ich dann nicht mehr nachgedacht habe über die Konsequenzen“ (09), „Und dann kann ich schon verstehen, dass manche Leute austicken oder durchdrehen oder Sachen machen, die sie sonst nie machen würden“ (11).

Dabei ahnt man aber, dass man den Zünder zur Explosion selber in der Hand hält. Man wird nicht einfach überwältigt, man lässt sich überwältigen. Aus der Perspektive der Nebenfiguration kann man diesem Kontrollverlust nämlich noch einmal anders verstehen. Wo man explodiert, entsteht aus dem Verlust der Fassung etwas Neues: Man verhält sich „untypisch“ (09). Man gestattet sich eine kleine Verrücktheit, einen Zustand, wo man etwas tut, „obwohl man das vielleicht eigentlich nie tut“ (09).

Hier wird es in der zugespitzten Ausnahmesituation des Streits möglich, einmal einen anderen und normalerweise hinten anstehenden Teil der Wirklichkeit zu Wort kommen zu lassen. Wo man „die Bombe“ im Streit platzen gelassen hat, hat man sich immer besser gefühlt, weil das ehrlicher war (11). Was normalerweise unter der Konvention des friedlichen Miteinanders zugedeckt oder in den Hintergrund geschoben wird, darf hier in den Vordergrund treten. Es kommt der Teil zur Sprache, der normalerweise keinen An-Teil hat. Das Eindringen des Wolfes ist nicht nur das Resultat eines passiven Nachgebens auf einen Überdruck. Die Geißenkinder sind es, welche die Tür öffnen, in der Hoffnung, die vermisste Mutter wiederzusehen und dadurch wieder ganz zu werden. Auf seine „fünf Minuten“ (11), in denen man regelmäßig ausrastet, will man nicht verzichten. Hier besteht man darauf, dass man so nun mal ist und man sich auch nicht ändern werde. Die fünf Minuten erscheinen wie eine Kompromisslösung, in der man auf engem Raum mal eine andere Seite zeigen kann. Man lässt ein bisschen zur Probe oder im Spiel etwas Extremes raus und testet, ob der andere damit klar kommt. „Wenn du mir zuhören würdest, dann würdest du feststellen, dass diese fünf Minuten auch was mit dir zu tun haben“ (11). Die fünf Minuten zeigen dem Partner etwas, auf das er sich einstellen sollte. „Es gab halt einfach Sachen, die ich auch nicht ändern wollte“ (11). Die Grundqualität des Bildes, die Überwältigung, wird hier gleichsam noch einmal von einer anderen Seite her beleuchtet: Als Verrücken des Status Quo, um neue Möglichkeiten und Freiheiten zu erlangen. Ähnlich hat man es erlebt, als man sich zum ersten Mal gegen den schlagenden Stiefvater gewehrt hat, die eigene Gewaltbereitschaft gespürt und sich davor selber erschreckt hat. „Ich wüsste nicht, ob

ich, in dem Moment dann, so ein Hasspotential habe, dass ich sage so, ich würde so lange drauf einschlagen, bis ich selber kurz vor der Besinnungslosigkeit bin“ (11). Doch im gleichen Moment hat man sich auch „befreit“ gefühlt (11). Darüber zu reden, das zu verarbeiten und die Aggressionen auf die richtige Weise „rauszulassen“ sei das Wichtige (11).

„Vielleicht hat ja der alte Mann auch etwas Schlimmes erlebt und dreht jetzt durch. (...) Und man hat sich nicht mehr unter Kontrolle. Also, es war bei mir ja auch vor drei Minuten so. Die Tränen kamen einfach. Bei einem Wildfremden. Also, das ist schon ganz komisch. In der Therapie ist das ja auch immer so, dass ich mir immer vornehme: Ja, du weinst jetzt heute nicht. Aber eine Frage so und so formuliert ... und das bringt mich direkt dazu ... hätte ich nicht gedacht“ (06).

Analog vermutet man, das Gemälde sei „Psychohygiene“ des Malers, war sein „Weg, etwas rauszulassen, loszulassen, was er im Kopf hatte“ (10). „Vielleicht war das ja auch 'ne Art von ... das zu verarbeiten von dem Maler“ (05).

Im zweiten Lösungstyp bildet also eine explosive Verwandlung den Zusammenhang zwischen zwei getrennt gehaltenen Teilen. Diese Lösungsgestalt kam am häufigsten in den Interviews zum tragen, auch wenn sie nie alleine auftauchte, sondern immer durch einen oder mehrere andere Lösungstypen flankiert wurde. Als Teil einer Reihe verstanden, wie sie die Struktur des Märchens nahe legt, entsteht diese Lösungsgestalt gerade aus dem Versuch des Trennens, Spaltens und Raushaltens, wie sie in der ersten Lösungsgestalt verwirklicht wird. Die rigide Spaltung in Drinnen und Draußen erzeugt erst die zugleich verlockende und unkontrolliert reißende Verwandlung: Paradoxerweise will im zweiten Lösungstyp ein Teil zur Ganzheit werden, indem es bisher Ausgeschlossenes zur beherrschenden Gewalt macht, die alles an sich reißt und damit den alten Zusammenhang zerreißt. Durch Überwältigen und Überwältigen-Lassen ergänzen sich die Teile zur Ganzheit.

Diese explosive Durchgangsgestalt kann entweder zurück in die unganze Spaltung führen (erster Lösungstyp) oder sie führt dazu, dass sich die alte Ganzheit nur noch in Teilen erhalten (verstecken) kann, wie es der dritte Lösungstyp beschreibt.

1.4.3 Das Jüngste im Uhrkasten: Der restliche Teil

Wo der vorherige Lösungstyp eine wilde, verschlingende Täter-Gestalt fokussierte, figuriert sich im dritten eine zerrissene und gleichermaßen Halt suchende wie feststeckende Gestalt: Das Opfer einer ungeheuren Überwältigung, der Rest der vormaligen Ganzheit.

Im Märchen vom Wolf und den sieben Geißlein entspricht dies der auseinander gerissenen Geißelfamilie, von der sich nur das jüngste Geißlein erfolgreich verstecken kann - so erfolgreich, dass selbst die Mutter es zunächst nicht findet. „Liebe Mutter, ich stecke im Uhrkasten.“ – Auch im Interviewmaterial war dieser Lösungs-

typ am schwersten heraus zu arbeiten. Dabei ist die Methode des jüngsten Geißlein im wahrsten Sinne eine Lösung für ein unlösbares Problem: Es ist Opfer und zugleich Überlebender. Im Märchen kann sich gerade hier, wo die Hauptfiguration des Verschlingens bereits gesiegt zu haben scheint, ein Ansatz zur Nebenfiguration besonders wirkungsvoll formieren.

Im Bilderleben wird das Überwältigt-Werden zunächst in einem sprunghaften Zerrissen-Sein behandelt: Man hat am Anfang bei der Bildauswahl Probleme, sich zu entscheiden (16) und später bei der Betrachtung „dann springe ich wieder hin und her“ (16). Das Bild „ist schwer für mich zusammen zu kriegen“ (24). Dieses Hin-und-Her findet sich in den erzählten Lebensgeschichten auch als ständiges Wechseln von Abbrechen von Studien, Berufen, Wohnorten und Freundeskreisen wieder (16). Man will sich nicht entscheiden und nicht festlegen. Das entspricht der Flucht der Geißlein vor dem Wolf: Das Auseinanderspringen, aufreißen und sich aufspalten der ursprünglichen Gestalt kann hier zugleich als Effekt des zerstörerischen Angriffs wie auch als ein Versuch, sich vor ihm zu retten, verstanden werden. Indem die seelische Ganzheit in mehrere Richtungen zugleich flieht, versucht sie, sich vor der drohenden, kompletten Vereinnahmung zu schützen. Langfristig erfolgreich ist diese sprunghafte Flucht jedoch – wie im Märchen – nur, wenn man ein sicheres Versteck findet. Und sie kostet in jedem Fall einen Preis. Zunächst wirkt das Auseinanderreißen nur zerstörerisch. Das zeigt der zerstückelte, blutige Körper. Man stockt, fühlt sich wehrlos, wie in der Hand von jemand anderem, wie der Körper dieser Figur (23). Resigniert kann man nur noch feststellen, der habe ja völlig verloren. Da ist gar nichts mehr möglich, kein Angriff, keine Flucht, gar nichts. Man habe sich auch schon mal in so einer Situation befunden – aber das will man nicht erzählen. Das war „nicht lustig“ (24). Dies ist eine so blutige Verstümmelung, dass man sie nicht mehr heil machen kann – das geht sogar über den Saturn-Mythos, wie man ihn kennt, hinaus (16). Diese Gewalt rührt einen unweigerlich an, man fragt sich: „Was fühlt das Opfer dann in dem Moment, was dann da zerrissen wird?“ Oder: „Was hat das Opfer empfunden, als ihm der Kopf abgebissen wurde?“ (16). Man kommt auf Folteropfer, von denen man gehört hat und mit denen man Mitleid hat, zerrissen über wachsendem Bambus oder gevierteilt (16). Gleichzeitig erlebt man selber das ohnmächtige Gefühl, nicht eingreifen zu können. Und zusätzlich auch noch Scham, denn man sitzt als Zuschauer auf einer Insel der Glückseligkeit (16) – das wirkt wie das Schuldgefühl des einzigen Überlebenden. Früher hat man sich „absolut einsam“ (16) gefühlt. „Das Bild drückt das so für mich aus, dass ich da so in mir selbst gefangen war und dann irgendwie keinen Ausweg sah. Das ist eben Sinnbild dieser Qual“ (16).

Dass hier die Opferperspektive im Vordergrund steht, heißt nicht, dass das Bilderleben auf den kopflosen Torso reduziert werden muss. Das gesamte Bild kann die Hilflosigkeit und Verzweiflung des erlittenen Überwältigt-Seins repräsentieren.

Auch die große Gestalt erscheint wie ein Flüchtling, der sich einen Unterschlupf gesucht hat. Sein Gesichtsausdruck drückt „Verzweiflung“ aus (16). Er sitzt geduckt in einer „Nische“, in die er sich „rein gezwängt“ hat (24). Vielleicht springt er auch bald auf, um sich in einem anderen Schlupfloch zu verstecken (24). Man kommt auch auf Obdachlose, die nirgendwo unterkommen (24). Es scheint, als befände sich die Gestalt in einer Schockstarre (24), sie bewegt sich nicht mehr, um der drohenden Gefahr zu entgehen. Während alle seine Geschwister gefunden und gefressen werden, rettet sich das jüngste Geißlein in die Uhr. Drewermann beschreibt, wie dies als seelische Bewältigung einer überwältigenden Erfahrung verstanden werden kann:

„Bisher haben wir die ›sieben Geißlein‹ als Einheit betrachtet und in ihnen gemeinsam das Bild für die Seele eines Kindes gesehen, das inmitten der Übergröße seiner Angst in jeder nur möglichen Richtung Schutz und Rettung zu finden sucht; was das Märchen indessen im folgenden schildert, ist die schrittweise Reduktion einer solchen psychischen Verfassung auf ihre unterste Entwicklungsstufe. Indem all die älteren ›Geißlein‹ ›gefressen‹ werden und nur das jüngste noch überlebt, deutet sich an, daß unter der fressenden Gier des ›Wolfes‹ offenbar alles wieder revidiert werden muß, was an seelischen Reifungsschritten bereits erreicht wurde, ganz, als wenn jetzt nur noch überleben dürfte, was kaum erst zum Leben erwacht ist. Mit einem Wort: Wir finden in diesem Märchenbild auf dramatische Weise eine psychische Regression dargestellt, einem seelischen Rückzug auf eine Entwicklungsstufe, auf welcher die Angst (vor der Mutter als ›Wolf‹) noch nicht ein derart tödliches Ausmaß erreicht hatte, wie es jetzt bei ihrer ›Rückkehr‹ als ›Wolf‹ der Fall zu sein scheint; eine solche Position ist identisch mit der Schoßgeborgenheit vorgeburtlicher Existenz beziehungsweise mit der nicht-ambivalenten Phase der oralen Entwicklung. Dargestellt finden wir diese Rückkehr zur ›Dualunion‹ von Mutter und Kind in der Symbolsprache des Märchens, wen wir das ›siebte Geißlein‹, das der ›Wolf‹ im Unterschied zu allen anderen nicht zu finden vermag, ausgerechnet in eine (Stand-)Uhr hineinfliehen sehen, bedeutet dieses Bild doch eine Rettung gerade in der anderen, bergenden Seite der Mutter selbst, unter Verzicht freilich auf alle weiteren Entfaltungsmöglichkeiten“ (Drewermann, 2008, S. 400-401).

Im Krónos-Mythos wurde Zeus von seiner eigenen Mutter vor dem gefräßigen Vater versteckt und – in manchen Versionen – von einer Ziege gesäugt. Die Interviewpartnerin, die ihr früheres Leben als zerrissene Hin-und-Her beschrieb, erzählte, nach dem Tod des Vaters immer die Mutter „im Hintergrund“ gehabt zu haben; das sei ein fast „symbiotisches Verhältnis“ gewesen. „Dass sie mich glaube ich immer noch in ihrer Nähe haben wollte und ich mich selbst auch nicht lösen konnte“ (16).

Man sucht Schutz, indem man sich fügt und anpasst. Obwohl es einem gar nicht gefällt, studiert man noch ein Semester weiter,

als Zugeständnis an die Mutter (10). Man erlebt sich überhaupt als passiv, gibt Macht weg, lässt sich von anderswo bestimmen (10).

Das kann sich auch in einem bestimmten Umgang mit Drogen (in den Interviews meist: mit Haschisch) spiegeln. Einerseits ist der Konsum etwas, dem man sich hingibt und unterwirft, indem man feststeckt (10). Andererseits kann man im Kiffen vieles unterbringen, das ansonsten nicht in den Alltag (z.B. in die Beziehung) passt. Im Drogenkonsum genügt man sich selbst (10). Der Rausch repräsentiert einen Zug ins Ganze. Darum versucht man das zu erhalten, versteckt zu halten, lebt „zwei Sachen“ (10). Dass man Drogen nimmt, erzählt man häufig nicht, um die Leute nicht zu verschrecken. Man will das selber nicht so zentral haben – was es aber eigentlich ist (10). Es wirkt, als erhalte man sich einen Rückzugsbereich und wolle sich zugleich optimal anpassen.

Zur Opfer-Position und zur optimalen Anpassung gehört auch, dass Abgrenzungsbedürfnisse und Aggressionen weniger wahrgenommen werden. Man selber habe noch nie solche Aggressionen gehabt (wie auf dem Bild), man gehe dem lieber aus dem Weg (32). Darum irritiert es, „dass es so eine zarte kleine Person schafft, ihn da so aus der Fassung zu bringen. Also, wie man sie da noch erkennen kann, ich finde, sie sieht so ein bisschen unschuldig aus“ (09).

Gerade weil es hier gelingt, die monströse Täter-Gestalt auch als „Opfer seiner selbst“ (10) zu sehen, gelingt es der Nebenfiguration von hier aus, in einen Umsatz zu kommen, wie sie der vierte Lösungstyp beschreibt.

1.4.4 Mutter und Geißlein: Die ergänzenden Teile

Dieser vierte Lösungstyp beschreibt einen Umgang mit dem Gemälde, bei dem es gelingt, die aufbrechenden und befreienden Züge des Nebenbildes auf die Besessenheit des Hauptbildes wirken zu lassen. Die kunstvoll hergestellte Tiefe des Wirkungsraums kann so zu einer neuen Form von Selbsterkenntnis genutzt werden.

Das entspricht dem *Saturn* des Nebenbildes, der sich mit weit aufgerissenen Augen mit sich selbst konfrontiert sieht oder der sich würgend von etwas zu befreien sucht, was in ihm steckt. „Dann schnitt sie dem Ungetüm den Wanst auf“ heißt es im Märchen.

Im Verlauf des Interviews brechen Geschichten – Erinnerungen an früher, an Kindheit und Flucht aus der Heimat – in einem richtigen Schwall hervor (06). Man fühlt sich an eine Psychotherapie erinnert (06). „Das geht mir auch gerade total nach ... ich weiß gar nicht, warum“ – und man beginnt zu weinen (06). Eine Interviewpartnerin nutzte das Bild fast schon bewusst, um eigene, traumatische Erfahrungen der Grenzüberschreitung darin wieder zu finden. Das ist wie eine „Konfrontation“, aber auch wie eine „Überwindung“ – auch wenn man nicht von Anfang an wusste, was man dazu sagen wollte und sich erst einmal damit auseinandersetzen musste (23). Man hat den Eindruck, dass man das Bild mit der Zeit als klarer empfindet. Obwohl es „keine guten Gefühle“ auslöst, glaubt, man dass einem

das Bild gut tut, wenn man „das nicht so im Dunkeln stehen lässt und man darüber spricht“ (23). Doch „wenn ich jetzt einfach irgendein anderes Bild genommen hätte, wäre ich auch nicht ehrlich zu mir gewesen“ (23). Nachdem man das Bild zu Anfang häufig zu sich auf Abstand bringen wollte, erkennt man mit der Zeit immer mehr eigenes darin wieder. Man sagt so etwas wie: Das Bild spricht „mich“ an, oder das es ist „bei mir angekommen“ (32). Manchmal benutzt man Humor, um Distanz zu gewinnen (32). Wo es am Anfang noch darum ging, die Intentionen des Malers zu ergründen, („Bei vielem kann man sich nicht entscheiden, weil man ja nicht der Maler ist“, 5) hat man nun ein Gefühl dafür bekommen, dass man sich selber in dem Bild wieder finden kann („Wahrscheinlich, weil ich das selber so durchgemacht hab“, 5). Man möchte zwar Abstand zwischen dem Bild und der eigenen Geschichte herstellen – „Genau... Hat aber nichts mit dem Bild zu tun“ – Aber wenn man genauer darüber nachdenkt auch wieder „doch. Eigentlich schon“ (05). Man fühlt sich „ertappt!“ (05). Es ist interessant, dass man von dem Bild so auf sein eigenes Leben gekommen ist und kommt zu dem Fazit, dass man lernen muss, mit sich zu leben (16). Das Bilderleben bekommt dadurch eine ungewöhnliche Intensität. „Das ist mir auch in keiner Therapiestunde so passiert“ (09). Es bietet einem einen Rahmen, sich einmal anders zu erleben: Es sei angenehm, dass man hier mehr Raum hat als im Schulunterricht, wo man sich immer überfordert gefühlt habe und gedacht habe: „Oh Gott, wie soll ich das bloß machen, die Gesamtheit des Bildes“ (16). Hier aber kann man sich trotz der Flut von Eindrücken dem Bild nähern, Zwang zur Strukturierung sei nicht vorhanden (16).

In dieser Verfassung lässt sich sonst schwer Verdauliches differenziert betrachten. „Das ist so toll, wenn einer einem mal so zuhört, so unvoreingenommen (...) es ist schön, dann mal jemanden zu haben, der einem zuhört, also oft hilft es ja, oder mir hilft es, wenn ich Gedanken verbalisiere, also dass die nicht nur wie so ein wüster Klumpen da in meinem Hirn kreisen, sondern eben formuliere. Dass ich mir erstens sage: Was sagst du da eigentlich? Verstehst du eigentlich selber, was du da sagst, oder ist das jetzt widersprüchlich? Ich meine, wenn ich jetzt zurückblicke, dann sind meine Äußerungen ja, die springen ja, habe ich das Gefühl wie bei so einem Squash-Spiel. Die Gedanken springen so von einer Wand zur anderen und hier und dort, aber letztendlich bemühe ich mich dann wieder, den Kreis zu schließen. Was vielleicht gar nicht notwendig ist. Aber irgendwie, dass so ein Gesamtbild entsteht, auch so für mich selber“ (16).

Dieses kunstvolle Behandeln der Besessenheit des Hauptbildes durch die Offenheit des Nebenbildes lässt sich mit dem Schluss des Märchens vom Wolf und den sieben Geißlein zusammen bringen. Hier nimmt sich die Mutter ihres jüngsten Geißleins an, findet mit ihm gemeinsam das schlafende Ungeheuer und befreit die in ihm verborgenen übrigen Geißlein. Nach Drewermann beschreibt das

Märchen hier nichts anderes als einen therapeutischen Vorgang: Wie in einer Analyse nimmt die Mutter/Wolf-Ganzheit sich der Perspektive des kleinen Rest-Teils an, der von ihrer verschlingenden Zerstörungswut übrig blieb. Gemeinsam können sie nun das Ungeheuer zum ersten Mal von außen – also bewusst – betrachten: Der sonst verdrängte, zerstörerische Teil der Mutter-Ganzheit wird als schlafende Hohlform sichtbar. Und in ihm regen sich noch die eigenen Teile.

Drewermann beschreibt sehr differenziert, wie man es verstehen kann, dass die kindliche Psyche die Angriffe der Mutter überlebt hat. Für unsere allgemeiner gehaltene Analyse, die sich nicht auf eine spezielle Dynamik zwischen Mutter und Kind sondern auf die kunstvolle Behandlung von Besessenheiten im Allgemeinen bezieht, möchte ich daraus nur folgendes hervorheben: Besessenheiten sind grobe, wenig differenzierte seelische Gestaltbildungen. Dies wird bei Goyas *Saturn* vor allem in den sich auflösenden Zügen des Nebenbildes deutlich. Und in der Logik des Märchens bedeutet dies: Was die Besessenheit verschlingt, ist nicht einfach weg. Ihm wird vielmehr eine grobe Hohlform übergestülpt, aus der es auch wieder befreit werden kann – so wie verdrängte Inhalte wieder zu Bewusstsein gebracht werden können. Aus Sicht der Besessenheit bedeutet dies: Was hastig verschlungen wurde, bleibt als unverdauter Klumpen im Magen liegen und kann sich wie rumpelnde Steine anfühlen. Auch das kann im Bilderleben deutlich werden. Die Gier der Besessenheit (im Märchen: Der Durst des Wolfes) macht sie letztlich lebensunfähig. Der Wolf stürzt in den Brunnen, um den die Geißmutter mit ihren Kindern tanzt. Die ständige Rückkehrmöglichkeit alter seelischer Formen, wie dies für Besessenheiten typisch ist, ist nach Salber eine zentrale Aussage des Märchens. Im Goyas *Saturn* wird diese Besessenheit beschaubar, so wie es im Märchen heißt: „Sie betrachtete ihn von allen Seiten und sah, dass in seinem angefüllten Bauch sich etwas regte und zappelte“. Das Kunstwerk verschafft dem Erleben einen anschaulichen Anhaltspunkt zur Selbstreflexion, zur Auseinandersetzung mit dem, was man gerne als fremd von sich weisen möchte. In der Verfassung des Kunsterlebens – wie sie durch den kleinen Behandlungsgang des Tiefeninterviews im gelingenden Fall noch gefördert wird, kann sich eine Analyse der eigenen Besessenheit entwickeln.

1.5 Zusammenfassung

Im Bilderleben von Goyas *Saturn* bildet sich die Grundqualität einer Überwältigung aus (1.). Sie wird vordergründig getragen durch die Figuration eines gewaltsamen Verschlingens (2.1) und hintergründig in Gang gehalten durch die gegenläufige Figuration eines Aus(einander)brechens dieser verschlingenden Gestalt (2.2). Damit wird im Kunstwerk das Grundproblem vom Ganzen und seinen Teilen verhandelt (3.): Während die Hauptfiguration die Verwandlung in eine Ganzheit betreibt, in der Eigenes und Fremdes ineinander übergeht, lässt die Nebenfiguration die Teile des Ganzen wieder he-

rausbrechen. Der *Saturn* behandelt damit das gleiche Grundproblem wie die römische Kultur, der Krónos-Mythos oder das Märchen vom Wolf und den sieben Geißlein. Dementsprechend können auch die Positionen, welche die Betrachter gegenüber dem Gemälde einnehmen, entweder mit den ängstlichen Geißlein im Haus (4.1), mit dem reißenden Wolf (4.2), mit dem siebten Geißlein im Uhrkasten (4.3) oder aber auch mit der aus dem Wolf herausgeschnittenen und wiedervereinten Geißenfamilie (4.4) verglichen werden.

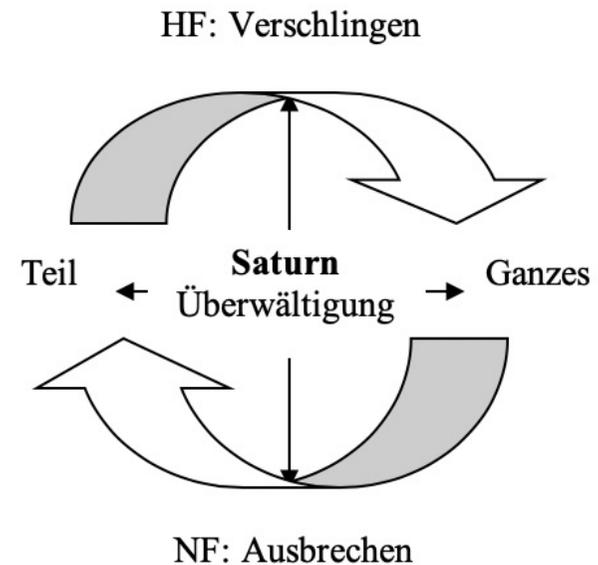


Abbildung 4: Saturn 1.-3. Version

2. Hexensabbat



Abbildung 5: Goyas Hexensabbat (1798)

„Die Menge im Kreis befremdet. Sie ist nicht in bestimmte Tätigkeiten eines gemeinsamen Werkes verwickelt: sie ist gebannt durch eine unheimliche Erwartung (...) Außen rechts ist eine junge Frau neben dem geschwollenen Kreis – noch nicht einbezogen in den Teufelskreis. Das Unbestimmte der Erwartung setzt sich zu der Bestimmtheit der schwarzen Gestalt in ein wirksames Verhältnis. Es ist ein Augenblick, bevor ‚es‘ kommt: das Dabeisein, die Anteilnahme an einer ungeheuren Verwandlung, die Umkehrung der Allmacht Gottes, die Übertragung der Verwandlungsallmacht auf alle, die bereit sind“ (Salber, 1994, S. 49-50).

„Erwartungen von Ungeheurem haben ihren Preis. Abheben von allem, was grau, elend, unbeholfen ist, Fliegen, Hexen, Verwandeln – aber nur durch Unterwerfung, Erniedrigung, Verdammung hindurch“ (ebenda, S. 52).

2.1 Die Gestaltqualität der Erwartung

Aus Not und Elend heraus erwarten Menschen in Angst und Hoffnung ihre Verdammung oder ihre Erlösung

Not und Elend

Eine Gruppe von Menschen hockt in einer Art Kreis zusammen – die meisten von ihnen richten Ihren Blick auf eine schattenhafte, gehörnte Gestalt links im Bild. Außerdem gibt es zwei weitere, herausgehobene Gestalten – eine kleinere Figur zur Rechten des Gehörnten und eine schwarz gekleidete Frau am rechten Rand des Bildes. Zwischen den Menschen und der Teufelsgestalt, baut sich als durchgängige Gestaltqualität eine von Angst und Hoffnung gleichermaßen geschwängerte Erwartung auf.

Die Geschichten, die bei den Betrachtern zu diesem Bild anlaufen, setzten meist bei der Situation der Menschen in der Gruppe an: Sie machen den Eindruck, „in Not“ (13, 42) zu sein, durch Elend und Krankheit (13) geschlagen zu sein. Man vermutet, „durch Unglück“ (14) wurden die Menschen zusammen gebracht. „Die sehen alle nicht sehr gesund aus“ (42). „Eher müde, ausgelaugt, Augen geschlossen“ (46). „Man sieht die Verzweiflung in den Gesichtern der einfachen Menschen. Das ist nicht geschönt“ (13).

Man sieht in Ihnen auch eine Gruppe von „Flüchtlings“ (14, 13), „Vertriebenen“ (13), oder „Aussätzig“. Kranke (34), schwache und wehrlose Menschen, manche vielleicht nahe dem Tode (34). „Die haben Angst, sind sich unsicher. Als wären sie vor etwas auf der Flucht. Obwohl sie zusammen gepfercht sind. Vielleicht sogar Gefangene“ (42). Sie wirken „ausgeliefert“ (22). „Das ist Katastrophe. So kann ich mir vorstellen, im zweiten Weltkrieg wurden die Juden oder alle die nicht gepasst haben, zusammengepresst. Kamen in die Gaskammer“ (34). „Es geht um Verloren- und Getrieben-Sein. Angst, wie nach dem Krieg, wie nach Katastrophen. Verlust von Halt“ (14). Man fühlt sich erinnert an Medienberichte von Kriegs-

und Katastrophenopfern (14), an Menschen, die „Schicksalsschläge“ (14) und „schweres Leid“ (34) hinter sich haben. „Ich sehe Traurigkeit an den Augen, am Gesicht. (...) Hier vorne der rechte ist ganz erschrocken. Ganz links ist jemand teilnahmslos. Der hat nicht mehr die Kraft, da richtig reinzugucken.“ (14).

Auch die Farben des Bildes passen zu dieser gedrückten Stimmung: „Farben sind trist. Grün, schwefelig, da verbinde ich nichts Positives mit. Spricht eher für eine Umbruchstimmung. Grün symbolisiert Hoffnung – passt gar nicht. Gelblich, grünlich“ (46). Das Bild löst „ein trauriges Gefühl“ aus (14), aber auch „Angst“ (12, 13). „Man fühlt irgendwie, dass die Angst sich wie ein Schleier über die Leute legt und sie unterdrückt. Darum sind sie schon alle auf den Knien. Als ob sie etwas von oben runterdrückt. Ein unsichtbarer Schleier“ (12). Tatsächlich wirken auch einige Interviewpartner mitfühlend bedrückt, stockend und traurig. Eine der Figuren „scheint zu schreien oder zu fragen: Ist das wahr?“ (13). „Alle richten sich an einer Angst aus, sind panisch“ (46).

Ein Student (46) fühlt sich an seine Studienverfassung erinnert: „Man ist immer in einer Horde von Studenten. Vor Klausuren sind alle tierisch aufgewühlt, machen sich gegenseitig verrückt. Die auf dem Bild machen sich vielleicht auch gegenseitig verrückt. Die eine Frau scheint mit der anderen zu sprechen: Guck mal da. Die gucken nach links, die meisten, haben Angst“ (46).

Einige Interviewpartner fühlen sich sogar an gravierende Notsituationen erinnert, in denen sie machtlos und ausgeliefert waren: „Ich denke das kennt jeder Mensch. Situation, wo man nicht beeinflussen kann, was kommt. Als ich im Krankenhaus auf eine Diagnose gewartet habe. Da habe ich mich ausgeliefert gefühlt. (...) Oder – vielleicht auch ein schlimmes Beispiel – habe einen nahen Angehörigen dieses Jahr verloren an eine schlimme Krankheit. Habe da viel recherchiert darüber, wie das ausgehen kann. Ist auch so passiert. Der Hausarzt hat gesagt, dass da keine Chance ist. (...) da habe ich leider keinen Einfluss mehr gehabt. Auch keiner von der Familie. Schrecklich! Ist das Schlimmste, was es gibt. Da ist man wirklich ausgeliefert. Der Mensch selber, der so krank ist. Auch die Angehörigen können nur beistehen. Die Entscheidung ist schon – was heißt Entscheidung – ist schon gefallen. Das Resultat – es ist klar, wie es ausgeht“ (22).

Ein anderer Interviewpartner (13) erinnert sich daran, wie er zu seinem sterbenden Vater gereist ist und kurz vor dessen Tod eintraf: „Die Realität hat mich eingeholt. Nichts mehr zu machen. War auf 36 Kilo abgemagert, nur noch Knochen und Haut. Ist in meinen Armen gestorben“ (13). Dieser unwiederbringliche Verlust berührt ihn noch heute.

Eine Interviewpartnerin (12), eine gebürtige Iranerin, erinnert die Stimmung des Bildes an den Terror der Kulturrevolution, die sie 1984 in ihrem Heimatland miterlebte: „Alle Studenten wurden in einen Saal gerufen, gesagt, dass die Universität geschlossen wurde.

Massenangst, alles zieht sich zusammen. Die Leute haben so da gegessen wie auf dem Bild“ (12). Sie berichtet von den erlebten Gräueltaten und Hinrichtungen. Sie selber sei auch fast tot geschossen worden.

Angst und Hoffnung

„Diese Gesichter – glotzen, staunen, gieren, gaffen, geifern... Was sie wohl alles in den großen Schatten hineinsehen?“ (56). In ihrer Not und Ohnmacht richtet sich ihr Blick „erwartungsvoll“ (56) auf die schwarze Gestalt im Vordergrund. Vielleicht warten sie darauf, dass man ihnen etwas „verkündet“ (13). Es formt sich eine passive, aber verzweifelt große Erwartungshaltung aus: „Tun aktiv nichts. Manche warten, gucken, haben Angst. Einer, mit offenem Mund, scheint zu gucken, ob er auch weg kommen kann“ (22). Die offenen Münder und aufgerissenen Augen drücken „Erstaunen“ (56, 57), „Angst“ und „Panik“ (46) aus. Aber auch eine Offenheit für das, was kommt, ein „Abwarten“ (22). Es könnte darin auch eine Hoffnung liegen. Die Menschen „schauen nach vorne, schauen an, wollen gerne was hören“ (26). Es ist ebenso ein Nach-Vorne-Schauen und In-die-Zukunft-Schauen, das die Erwartung ausmacht. „Die sind auch neugierig, weil sie so etwas noch nie gesehen haben. An den Menschen sehe ich Angst aber auch Neugier“ (34, ähnlich 22). Diese Neugier findet sich auch bei den Interviewpartnern: Man will wissen, was da vor sich geht, wer der Maler ist – am liebsten mehr über ihn und dieses Bild lesen (14). Gemeinsam mit den Figuren hofft man, „dass die Leute noch eine Rettung finden“ (14). Es ist, als klammerten sich die Blicke der Menschen in einer Art verzweifelter Hoffnung an die Teufelsfigur. „Weil aus der Not heraus alle auf diese Bockfigur gucken. In Kauf nehmen, sich auf so jemanden einzulassen“ (42). Aus der Not heraus suchen die Menschen nach Halt: Sie sind „hilfe- und orientierungssuchend. Wie ein Kind, das zur Mutter guckt, um zu schauen, ob es gerade Angst haben muss“ (57). Genauso ist dem Betrachter noch unklar: „Haben die Leute Angst oder Hoffnung?“ (26). „Der Mann hier links hofft eher, dass nichts Schlimmes passiert“ (22).

Eine ältere Interviewpartnerin (14), erinnert sich an die verzweifelte, ängstliche Hoffnung, während und nach dem zweiten Weltkrieg: Während des Krieges klammerte man sich an die „Hoffnung, dass das Ganze mal vorüber geht“ (14). Später habe dann die ganze Hoffnung auf dem Vater gelegen – er sollte die Familie durch die schwere Zeit nach dem Krieg bringen. „Es war ein Schutz in der Familie“ (14).

Gemeinsam ist den unterschiedlichen Interpretationen die Gesamtgestalt eines erwartungsvollen, ja erwartungsgierigen Davor-Sitzens. „Eher erwartungsvoll. So: Jetzt sag mal was! Hilf mir!“ (22). „Aus irgendeinem Grund sind sie ja zusammen gekommen“ (14). „Man hat ihnen was versprochen“ (14). Die Menschen wirken „gehetzt, fragend“ (42) und demgegenüber erscheinen der Teufel und vielleicht auch die beiden anderen, abgehobenen Gestalten im Vorder-

grund wie „Antwort-Geber, Bereitsteller“ (42). Gespannt erwartet man, was als nächstes passiert, welches Geheimnis sich offenbart. „Das erkennt man an dem Blick nach vorne. Und dass sie zuhören. Irgendwas hören sie ja. Es drängen sich ja auch Köpfe vor“ (14). Hierin unterscheidet sich der Betrachter des Bildes nicht mehr wirklich von den gemalten Gestalten; das Gemälde wird zu einem Spiegel.

Die Geschichten, die dieser Erwartung eine Rahmen geben sollen, schwanken ebenfalls zwischen Hoffen und Bangen: Einige bewegen sich in Richtung „Beschwörung“ (26, 56), „Gottesdienst“ (42) und Religion (26): Hier scheint es, als erhoffen sich die Menschen etwas, als warten sie auf eine Offenbarung, eine Erlösung. Der Menschenkreis praktiziert vielleicht eine „Beschwörung“ oder eine „Anbetung“ (56). „Menschen, die einen Tiergott anbeten oder ihm andächtig zuhören“ (26). Man wartet mit „Interesse“ und „Ehrfurcht“ (26, 56). Das öffnet den ganzen Kreis ritueller, religiöser und kirchlicher Erwartungen: „Die hoffen auf einen Segen von oben. Wie bei der wunderbaren Brotvermehrung“ (14). „Links – ein älterer Mann – sieht aus, als würde er beten“ (22). „Die Gesichter hinten zeigen Angst, wie man vor Heiligen hat. (...) Wie ein Gebet - Gott Hilf mir. So einen Eindruck macht das“ (12). „Betend, demütig, hilflos“ (22), „sich verneigend“ (56). „Erwartungsgier. Eine Bühne. Etwas soll geschehen. (...) Was hat er denen versprochen? Ewiges Leben?“ (56). „Ob's Kranke Menschen sind? Die von einem Wunderheiler etwas erhoffen? (...) Sie hoffen auf jeden Fall, sonst wären sie nicht zusammen gekommen. Man hat ihnen etwas versprochen“ (14). Man kennt dies aus eigener Erfahrung, „dass Ärzte etwas versprechen, einem Hoffnung machen, was sie nicht halten können. Wie in Altenheimen – wenn der Patient schon fast aufgegeben ist, bleibt immer noch ein Funken Hoffnung erhalten“ (14).

Zugleich ist die Erwartung noch nicht erfüllt: Es ist noch offen, ob sich etwas Gutes oder etwas Böses für die Menschen herausbildet. Die andere Seite dieser Erwartung ist also die Angst: Die Menschen wirken „aufgescheucht und aufgewühlt“ (46), „ratlos und panisch“ (42). Was hier bevorsteht, könnte vielleicht auch etwas Schreckliches, Schockierendes sein. „Sie haben Angst – vor dem Teufel oder Halb Mensch. Man sieht die Angst an den Gesichtern“ (14). Geschichten oder Erinnerungen hierzu beleben ein Gefühl der Ohnmacht und des Ausgeliefert-Seins. Erwartung heißt hier: Akzeptieren müssen, was kommt, nichts mehr tun können.

Das Jüngste Gericht

Letztlich verdichten sich die oben genannten Aspekte einer spannungsvollen Erwartung vor einer Offenbarung zum Guten oder Bösen in der von verschiedenen Betrachtern in Anschlag gebrachten Geschichte vom Jüngsten Gericht: „Kommt mir vor – ist jetzt vielleicht seltsam – wie beim Jüngsten Gericht. Sollen die Leute verurteilt werden oder es soll geklärt werden, wo die hinkommen. (...) Manche sehen schon aus, als wären sie keine Menschen mehr, schon halb tot.

Oder sind gestorben und es geht jetzt darum, um die Entscheidung: Wer kommt jetzt in den Himmel und wer in die Hölle“ (22).

Man glaubt, die Menschen müssten „büßen für ihre Sünden“ (34) und „müssen in die Hölle“ (34). „Was sagt der Teufel den Menschen? Die Menschen haben ihre Mäuler geöffnet. Sagen was, schreien, flehen ihn an oder bitten um Vergebung. Lass uns noch am Leben. Ich weiß nicht, was sie sagen wollen. Bereuen ihr Verhalten. Also, als sie noch gelebt haben. Müssen das irgendwie jetzt dafür bezahlen – auf irgendeine Art und Weise“ (34). „Die könnten jemanden aus der Masse hervorholen, über den geurteilt wird“ (57).

2.2 Der Wirkungsraum zwischen Unterwerfen und Widersetzen

In der Hauptfiguration gestaltet sich die Grundqualität der Erwartung als eine Unterwerfung der Menschen-Masse unter die Teufelsgestalt aus: Erwartung heißt hier, sich einem (kommenden) Ereignis zu zuwenden, die Offenbarung oder den Richtspruch des Teufels zu erwarten und sich ihm hinzugeben. Der Kreis der Erwartungen konzentriert sich ganz auf ihn, auf das was er sagen oder was durch ihn geschehen wird.

Aber das Bilderleben geht nicht restlos in dieser Unterwerfung auf. Einzelne Bildelemente widersetzen sich dieser Zentrierung, bilden ihr gegenüber eine dezentrierende Nebenfiguration, die sich besonders an der etwas abseits sitzenden Frau in Schwarz festmacht. Sie sitzt dem Teufel gegenüber, widersetzt sich ihm und dem Erwartungskreis, indem sie (noch) nicht ganz in den Kreis um ihn herum eingetreten zu sein scheint: Die Erwartungsqualität der ersten Version wird so noch einmal anders figuriert, als ein Verhältnis zwischen dem, was (in den Erwartungs-Kreis) eintreten soll und dem, was noch nicht eingetreten ist.

2.2.1 Hauptfiguration: Unterwerfen

Das Bilderleben figuriert sich vor allem als eine Unterwerfungsszene, welche alle die religiösen Lesarten aufgreift, die in den Geschichten der Betrachter aufkommen (Beschwörung, Anbetung, jüngstes Gericht etc.).

Die Unterwerfung wird von drei Figurationszügen gestützt, die im Folgenden dargestellt werden sollen: (1) Es wird eine Führungsfigur in Gestalt des Teufels ermächtigt, zugleich (02) vereinen die Menschen sich durch die Ausrichtung auf diese Führungsfigur zu einer Masse, die sich selbst wiederum (03) erniedrigt, wobei dieser Zug noch einmal besonders an der vorderen Figur in Weiß deutlich wird.

2.2.1.1 Ermächtigen

Gleich zu Beginn zieht die schwarze, gehörnte Gestalt die Blicke auf sich – sowohl die Blicke der gemalten Menschenmasse, als auch die der Bildbetrachter. „Das Markante ist dieser Bock. Auf dem liegt viel Aufmerksamkeit in dem Bild“ (42). „Alle Augen sind auf ihn gerichtet!“ (56). Obwohl er eher links im Bild positioniert ist, wirkt

er wie „im Zentrum“, „sitzt da in der Mitte so groß“ (42). „Er ist der Größte in dem Bild“ (46), wirkt sogar überdimensional groß. „Man muss sich vorstellen – das ist nur ein Bild. Wenn diese Personen so groß wären wie Menschen – wie groß dieser Teufel wäre. Der würde hier gar nicht in den Raum passen“ (34).

Die Figur wird zu einer Art „Stützpunkt“ (56), zu dem der Blick hingezogen wird. Für einen Interviewpartner (57) beginnt er sich nach längerem Hinsehen „auszubreiten“, „(...) dann könnte es sich über alle Menschen legen und alles im Lot halten“ (57). Eine Interviewpartnerin (22) wird buchstäblich von ihm angezogen und geht extra noch einmal näher heran, um besser zu sehen, was die Gestalt tut, so als würde sich alles klären, wenn man dies genauer wüsste.

Die Funktion, die dieser Gestalt für das Bildgeschehen zugeschrieben wird, entspricht der Orientierungsfunktion, die man z.B. dem Namen des Malers oder dem Titel des Bildes zuschreibt: „Ja, man müsste wissen, wie das Bild heißt“ (26), heißt es immer wieder, als wären damit dann alle Fragen geklärt. In der Teufelsgestalt verdichtet sich der Zug einer Ermächtigung über und durch die Gruppe um ihn herum. „Der Teufel hat eine größere Funktion“ (22), „scheint eine wichtige Rolle zu spielen (...) hat eine übergeordnete Position“ (46). Er übt eine Art „Herrschaft“ aus (12) und man glaubt, er habe was zu sagen (42) oder eine Mitteilung zu machen (13). „Es sieht es aus, als sei er eine Führungsfigur. Die Leute sitzen um ihn herum oder in einer Reihe (...) sie umkreisen ihn, wie wenn jetzt jemand vor 'ner Masse steht“ (42). Man nennt ihn „Imperator“, denn er „scheint der Boss zu sein und die haben Angst vor dem – warum auch immer“ (46). Man sieht in ihm das „Oberhaupt der Gruppe“, der ihr wortwörtlich vor-sitzt (57). Die Figur strahle „Stärke“ aus, „weil sie aufrecht sitzt – im Kontrast zur gebückten Haltung der Menschen“ (42). Man empfindet die Gestalt als „mächtig“ (22, 56), ist sogar überzeugt, dass es im Bild überhaupt um „Macht“ und „Machtverhältnisse“ (22) geht. „Der Teufel besitzt die Macht, presst die Frauen zusammen (...) obwohl er nur eine einzelne Person ist“ (34). Er sei „interessant, aber auch beängstigend“ (42) – vielleicht ist er es, der die Gruppe in Angst versetzt (13) und beherrscht sie dadurch. „Die Gestalt muss schrecklich sein – das die Leute Angst bekommen. Wirkt unangenehm auf mich“ (34).

So wirkt die Teufelsgestalt selber wie ein religiöser Führer oder „Prediger“ (42) oder „Priester“ (46). Die Menschen erscheinen auf ihn ausgerichtet. Man erkennt auch „'ne Tafel in der Hand wie die zehn Gebote“ (14). Man überlegt, „ob er die Hände gefaltet hat, wie ein Heiliger“ (46). Man verbindet die Gestalt mit der „autoritären Kirche“ (46), „wo die Leute auch oft durch Angst in Schach gehalten werden: Macht nicht dies, macht nicht das, sonst kommt ihr in die Hölle“ (46). „Die Kirche hatte in Dörfern große Macht – hat sie immer noch. Erwinnere mich an unseren Pastor – der hat einen gefragt: Warst du in der Kirche ...?“ (22). Der Teufel wird vor diesem Hintergrund als „böse“ (22) beschrieben, und er „bestraft, für das, was die Leute getan haben“ (22).

Die Bewegung der ‚Ermächtigung‘, die sich im Teufel ausdrückt, ist jedoch doppelbödig, denn es ist durchaus nicht klar, ob seine Macht wirklich von ihm selber, oder nicht eher von der Gruppe ausgeht. Die Masse ermächtigt ihren Führer, indem sie sich ihm unterwirft. Viele Interviewpartner sehen hier die gefährliche Suche der Menschen nach Führungsfiguren dargestellt: „Vereine sind sehr gefährlich. Da hat immer ein Führer am meisten zu sagen. Auch in friedlichen Vereinen. Es gibt immer einen Boss – der kann auch negativ sein. Wenn wir uns erinnern, was Hitler gemacht hat, das waren auch Vereine: Jugendgruppen. Die haben auf ihn geguckt wie auf einen Gott“ (34). Man erkennt im Bild „eine verschreckte Gesellschaft und ein(en) Diktator, der sie bedroht, ihnen irgendwas predigt, sie beschwichtigt, aber sie haben viel Angst (...) das könnte man mit dem drittem Reich in Zusammenhang bringen“ (46). Oder man kommt auf andere Unterdrückungs-Geschichten zu sprechen, wie etwa auf die Kolonialzeit (13).

Einen anderen Interviewpartner (42) erinnert dies daran, dass die Menschen in der Gegenwart ihre Meinungen schnell und unhinterfragt aus den Medien übernehmen: „Wenn ich durch Köln fahre oder Gespräche im alltäglichen Leben belausche – kommt es mir so vor, als würde die große Masse der Menschen an einen Prediger glauben – nicht an eine Person, sondern an ein Medium“ (42). Oder man sieht in bestimmten Wahlkampfmethoden den Versuch, Leute durch Angst zu lenken (46).

Eine andere Interviewpartnerin fühlt sich gegenüber „der Politik“ so „ausgeliefert“ (22). „Man kann zwar wählen gehen oder demonstrieren gehen. Viele denken darüber nach, aber es wird nicht viel gemacht“ (22). Es scheint um Macht zu gehen. „Wie viel Macht manche Menschen haben über andere – das kann man übertragen. wird immer wieder so sein – wird sich nichts dran ändern“ (22). „Es gibt auch in unserer heutigen Zeit immer wieder Menschen, die andere so manipulieren können, obwohl sie Einzelne sind“ (34).

Andererseits ist man manchmal auch froh, wenn man die Macht und Entscheidungsgewalt an andere abgeben, andere ermächtigen kann: Bei ihrer Tätigkeit in der Jugendgerichtshilfe habe eine Interviewpartnerin (22) dem Richter zwar Vorschläge zum Strafmaß gemacht, sie war dann „...aber auch froh, dass ich nicht derjenige war, der das jetzt besiegelt“ (22).

Eine weitere Interviewpartnerin denkt an „Mobbing“ (34): „Ist etwas Teuflisches: Ich will ihn vernichten, habe Freude daran, zu sehen, wie ein Mensch untergeht. Es gibt solche Menschen“ (34). Sie fühlte sich selber über Jahre als Opfer eines solchen Mobbing, als sie von einer teuflischen Kollegin gequält wurde: „Mobbing ist schlecht zu beweisen – aber diese Frau hatte viel Selbstbewusstsein – vielleicht auch da ihre Schwäche. Hat ausprobiert, wie sie auf Menschen wirken kann und manipulieren kann. Diese Frau war für mich ein Teufel. Jetzt ist sie weg vom Fenster. Sie ist nicht mehr da – in die Pension Gott sei Dank. Sie hat mich sehr gequält, Kollegin-

nen aufgehetzt. Sie war groß, sehr aufdringlicher Gesichtsausdruck. Ihre Augen hatten keinen ruhigen Blick. Die Art, wie sie sich ausgedrückt hat – sie konnte Menschen wirklich manipulieren. Sie wollte im Mittelpunkt stehen. Sie hatte ihre Küken um sich herum gehabt – die konnte sie manipulieren. Die Küken haben sich von mir abgewendet. Ich hatte keine Küken, konnte nicht mitspielen. Sie hat sich nicht nur gegen mich so verhalten – sie konnte viele beeinflussen. Hatte nicht nur Verehrer sondern Feinde“ (34).

2.2.1.2 Vereinen

Der Zug des Ermächtigtens wird ergänzt durch den Zug des Vereinens; eine Bewegung, in der die Einzelnen sich durch die gemeinsame Bewegung auf die Teufels-Figur hin zu einem Ganzen zusammenschließen.

Der größte Teil des Bildes wird von einer Menschengruppe eingenommen, die „sehr eng zusammen sitzt (...) ganz dicht aneinander“ (22), „zusammengepfercht“ (42) einen „Knubbel bilden“ (46), einen „Klumpen aus verschiedenen Menschen, die alle an einem Punkt sitzen, übereinander, nebeneinander, auf engstem Raum“ (57). Die Gruppe macht den Eindruck einer „Herde“ (42), verschmilzt zu einer „Masse“ (26, 56), die „undifferenziert“ (26) wirkt. „Wie viele Menschen da sind, kann man nicht genau erkenne“ (22). „Die Masse ist einheitlich, geht ineinander über“ (56). Die Menschenmenge wird eher als eine „Menschen-Welle“ (56) wahrgenommen, die den Teufel „umwogt“ (56). „Ein See von Menschen, die sich um ihn herum anordnen“ (56). Aus der Gruppe ist eine „Einheit“ (56) geworden, ein „Fladen“ (56) oder „Oval“ (46) und das wirkt auf einen Interviewpartner sogar „ergonomisch, sympathisch, harmonisch, rund“ (46). „Das ist schon toll gemacht: Dieses Erdige, Unfertige der Gesichter – zugleich macht sie das aber ganz real. Als hätte man sie nicht auf die Leinwand gemalt, sondern aus Ton geformt. Und wie sie viele sind und sich zugleich zusammenpappen, zusammenrotten, ihren Kreis schließen, einen Kreis bilden. Wie ein einziger, großer Viele-Gesichter-Leib (...) ein riesiger Massen-Menschen-Leib – liegt da, wie ein Schlange“ (56).

In den Geschichten, die zum Bild erzählt werden, wird dieser Zug der Vereinigung auserzählt: Man vermutet eine „Zusammenkunft“ (14) oder „Gemeinschaft“ (26). Es handele sich um „Menschen, die nicht alle zusammen gehören (...), die aus verschiedenen Dörfern irgendwie zusammen gekommen sind“ (14). Im Sich-Vereinen oder Sich-Zusammentun kann man ein ganz menschliche Verhaltensweise sehen: „Es gibt so Vereine, wo sich Leute treffen. Schützen-Verein, Fußballverein. Wo sich die Leute treffen, um einfach zusammen zu sein“ (34). Man vermutet aber auch, dass hier der „Zusammenhalt als Rettung“ (34) funktioniert. „Dieser Zusammenhalt der Menschen, die letzte Rettung, sich verstecken, sich zusammen halten (...) die Leute brauchen noch eine Stütze, (...) versuchen, zusammenzuhalten, wie Menschen das tun. In schweren Situationen haben einzelne Menschen

wenig Chancen. Menschen brauchen Hilfe, erhoffen sich Aufstieg, Unterstützung. Menschen können Probleme selber nicht lösen – suchen Kontakte. Menschen brauchen Menschen – ist von Natur aus so“ (34).

Auch als Betrachter fühlt man diesen bergenden Schutz der Masse: „Will mich nicht alleine greifbar machen – dann gehe ich lieber auf in dieser Masse, Teil des Ganzen, nicht mehr als einzelner greifbar“ (57). Die „geifernde Zuschauermasse“ (56), beginnt, nun auch den Betrachter in sich hinein zu ziehen: „Jetzt bin ich wieder bei dem Menschenleib – jetzt scheint er sich zu drehen – wie ein verschlingender Wirbel (...) wirklich ein Hexentanz. Ja, da dreht sich was. Um den Teufel herum oder mit ihm? Das reißt mit, dieser Tanz – hat was Anbetendes und zugleich Mitreißendes“ (56).

Man kennt den Sog, den Massen ausüben können, den Wunsch, Teil einer Gemeinschaft zu sein: „Ein großer, offener Kreis. Irgendwie will man ja vielleicht doch dazu gehören. Kirche, Ausbildung, Universität, Arbeitsplatz – man will Teil dieser Clubs sein und irgendwie auf das große schwarze Ding starren“ (56). „Ich erwische mich häufig genug dabei, Teil der Masse zu sein“ (42). Man kauft sich die passenden Klamotten oder geht zur Bundeswehr, nur um das Gefühl zu haben, Teil einer Gemeinschaft zu sein (42). „Das Zugehörigkeitsgefühl zu diesem Körper, diesem Schwarm, zu dieser Masse dazu zu gehören – das ist eine Art von Zufriedenheit“ (42).

Einen Interviewpartner erinnert dies an sein Studium: „Harmonie gibt es auch im Studium. Alle sagen: Alles Scheiße. Studieren unter so einer Unsicherheit macht keinen Spaß. Dadurch fühlt man sich verbunden“ (46). Wie auf dem Bild kann man sich also auch in der Angst verbunden fühlen. Auch das gegenseitige sich Angst und Panik machen vor Klausuren stellt ein Gemeinschaftsgefühl her. Der Vergleich mit den anderen schafft Einheit und Sicherheit: „Wenn ich es genauso gemacht habe wie der, dann muss es gut gehen“ (46).

Gleichzeitig kann der entstehende Masse-Körper aber auch als „bedrohlich“ (57) empfunden werden. „Ich möchte da nicht drin sitzen. Wenn ich mir vorstelle, was da abgeht – die schreien da rum, total das Gewusel. Wie in der Cafeteria in der Uni“ (46). Das Hinein-Gezogen-Werden in die Masse ist auch mit Ängsten verbunden, seine Identität zu verlieren: „Eigentlich bin ich ja auch ein Teil der Masse. Bin auch nur eine Variable. So viel Individualismus ist ja gar nicht gegeben. Auf keine greifbare Art und Weise (...) eigentlich bin ich ja mittendrin“ (42). Die iranische Interviewpartnerin (12), die sich durch das Bild an die Schrecken der Kulturrevolution erinnert fühlt, sieht in der Masse einen schrecklichen Zwang zur Vereinheitlichung: „Man ist gezwungen worden, sich zum Gebet zu sammeln. Frauen mussten zwangsmäßig in einen Gebetsraum und mitmachen (...) Man ist zu einer Masse zusammengeschmolzen wie die Leute auf dem Bild“ (12).

2.2.1.3 Erniedrigen

Ein dritter Zug rundet die Figuration der Unterwerfung ab. Er ergänzt den Zug des Vereinens und steht dem Zug des Ermächtigtens

wie ein notwendiger Gegensatz gegenüber: Die Erniedrigung. Sie stützt die Macht und Konzentration der Teufelsfigur, indem sie seiner Macht dient, sich ihm gegenüber klein macht. Dieses Kleinmachen oder Erniedrigen findet sich in den Geschichten von Unterdrückten, Erniedrigten und Marginalisierten, die durch das Bild belebt werden. So fällt z.B. mehrfach auf, dass es sich bei der Menschenmasse hauptsächlich um Frauen zu handeln scheint: „Ich denke, diese Frauen, die dann zusammen gepresst sind, das sind meistens Frauen, die nichts zu sagen hatten, aus dem niedrigsten Stand. Bäuerinnen, Dienstmädchen (...) Diese Kopftücher hier haben auch Frauen getragen – vor vielen Jahren. (...) Es gibt Länder, da dürfen die Frauen nicht ohne Kopftuch auf die Straße (...) das könnte auch meine Welt sein, wenn ich vor 500 Jahren gelebt hätte. Auch im Mittelalter hatten Frauen nichts zu sagen. Wenn sie rebelliert haben oder zu schön waren, wurden sie bestraft, verbrannt, vernichtet, verbannt“ (34). Man vermutet auch, dass hier „ärmere Menschen“ oder eine „niedere Kaste“ dargestellt werden (16). „Leute sind einfach gekleidet – soll die breite Masse, die armen Menschen repräsentieren. Der Pöbel, die Unterschicht, vielleicht“ (46).

Besonders herausgehoben verdichtet sich dieser Zug in der kleinen Figur rechts des Teufels, die ein weißes Kopftuch trägt. „Hockt da vorne, scheint aber nicht ganz so zentral zu sein wie der Bock“ (46). Diese Figur „ist in der Mitte“ (46) des Bildes am unteren Rand und „im Vordergrund“ (46) platziert und kehrt dem Betrachter den Rücken zu. Einige Interviewpartner thematisieren diese Gestalt gar nicht, übersehen sie, als wäre sie nicht wichtig. Andere haben es schwer, sie richtig einzuordnen. Man fragt sich, was sie für eine Rolle spielt (26). „Unterstützt sie beim Ritual oder wir sie in den Dreck gezogen?“ (26). „Gehört sie zu dem Kreis? Oder zum schwarzen König?“ (56). „Ist auch irgendwie nicht klar“ (12), die Figur habe „etwas Verstecktes, etwas Unheimliches“ (12). Sie ist „klein“ (22), vielleicht die kleinste Figur des Bildes, und dadurch, dass sie direkt zur rechten der Bock-Gestalt sitzt, unterstreicht sie, dass „die Machtverhältnisse klar sind in dem Ganzen. Weil der Schwarze die mächtige Person in dem Ganzen ist“ (22). Die kleine Figur wirkt „unterwürfig“ (46) und auch „bemitleidenswert“ (12). Als drücke sich hier aus, „dass das Dunkle, Schwarze über dem Hellen steht. Alle Gestalten im Bild sind höher gesetzt als die weiße im Vordergrund. Dass diese Person es nicht wert ist, an niedrigster und unterster Stelle kommt. Die Person schaut auch nicht besonders glücklich. Schaut auch als einzige nicht in die Richtung der Ziege“ (26).

„Das Gesicht ist nicht richtig zu erkennen“ (12). Man habe erst gedacht, es wäre ein „Kind“ (22, 56), aber dann scheint sie „das Gesicht einer älteren Person“ zu haben (22, 56), oder man findet sogar, sie habe eine „Affenschnauze“ oder ein „Tiergesicht“ (26). Irgendwie wirkt die Figur „nicht menschlich“ und „denaturiert“ (42). Obwohl sie so seltsam klein und deformiert ist, wirkt sie „wie eine Geistliche mit ihrem Kopfüberwurf“ (26) und denkt wegen der wei-

ßen Farbe sogar an einen „Engel“ (22), eine andere Interviewpartnerin an eine Braut – „eine Braut des Todes vielleicht, mit diesem weißen Schleier“ (12). Es ist genau dieser Übergang vom Erhabenen zum Niederen, der die eigentümliche Bewegung dieses dritten Figurationszuges ausmacht: „In den Dreck ziehen, herabwürdigen, herunterstufen“ - und doch wichtig bleiben. „Die Weiße Figur hat auf jeden Fall 'ne tragende Rolle (...) nicht eine in der Masse, sondern hat besondere Position“ (42).

Der scheinbare Widerspruch löst sich auf, wenn man die Erniedrigung als eine notwendige Bewegung des Dienens, und Sich-Unterordnens versteht: „Ein großes Versprechen, dafür werfen sich alle in den Staub. Das ist faszinierend und abstoßend zugleich. Alle wollen etwas erhaschen. Wie man sich bückt und windet und verbeugt – wie sie sich selbst erniedrigen“ (56). Das Sich-Erniedrigen ist also auch eine notwendige Bewegung, um die Figuration der Unterwerfung herzustellen, hinter der letztlich eine große Erwartung steht. Entsprechend wird die kleine Figur, in der sich dieser Zug des Bildgefüges besonders manifestiert, als „eine Art Gehilfe“ (46) interpretiert, ein „Handlanger“ des Bockes (46, 57), „ein Diener, der die dreckige Arbeit macht“ (46), eine „Teufelsassistentin“ (12). Ein Interviewpartner denkt an einen „Schöffen“ bei Gericht (57). „Früher gab es so Pagen, am Hof. Hatten die Könige – wie persönliche Berater oder rechte Hand. Und das waren immer so Zwerge. Nicht immer, aber – so kann ich es mir vorstellen. Der Chef braucht einen Berater“ (34).

Die erniedrigte Figur in Weiß wirkt als Bindeglied zwischen der Macht des Teufels und der vereinten, erwartungsvollen Masse. „Ich glaube, die Handlangerfigur könnte auch eine Figur aus der Masse sein (...) Sie sieht denen aus der Masse ähnlich, weil sie besonders klein ist. Steht zwar im Vordergrund... sie ist zentral ist im Bild – trotzdem nicht die Person, wo man denkt, sie ist die Führerin. Guckt in die Richtung von dem Bock. Scheint auch gern diese Macht haben zu wollen, die der Bock hat. Aber glaube nicht, dass von ihr Macht oder Autorität ausgeht“ (46).

Die Vermittler-Position kann sich z.B. auch darin ausdrücken, dass die kleine Figur für den Teufel etwas an die Menschenmenge „verteilt“ (42), vielleicht „Medizin“ an die Kranken (42 – der Interviewpartner nimmt als einziger dazu passend auch kleine Fläschchen um die Figur herum am Boden wahr). Vielleicht hilft sie dem Bock aber auch, „die Leute einzuschüchtern, mit den Leuten zu kommunizieren“ (46). Die Figur „imitiert“ (46) den Bock, „scheint sich eher mit seiner Autorität zu schmücken“ (46). Sie hat den Kopf als einziger ähnlich ausgerichtet wie der Bock. Dadurch hat sie Anteil an der Aufmerksamkeit, die sich auf den Teufel richtet: „Die Blicke sind auf ihn gerichtet. Der Scheint mit denen zu sprechen, Mund offen“ (46).

Für einen Studenten (46) wird die kleine Figur zum Symbol für die aufgeregten Mit-Studenten, die es dem Universitätssystem, das ständig Druck aufbaut, unbedingt recht machen wollen. Ein anderer Inter-

viewpartner (57), der sich ebenfalls an das Universitätssystem erinnert fühlt, sieht in ihm einen „naiven Assistenten des Professors“ (57).

2.2.2 Nebenfiguration: Widersetzen

Die Nebenfiguration zeigt das Bild aus einem anderen Blickwinkel als dem der Unterwerfung: Diese andere Perspektive hat ihren Ort neben der Hauptfiguration, in Form der schwarz gekleideten Figur, die etwas außerhalb des sich unterwerfenden Kreises sitzt.

An ihr machen sich drei Erlebenszüge fest, die sich der unterwerfenden Hauptfiguration widersetzen: (1) Dem Sich-Vereinen der Hauptfiguration steht der Zug des Absetzens von der Masse gegenüber, (02) der ermächtigte Teufel wird mit kritischem Blick entlarvt und (03) dem dienenden Sich-Erniedrigen entzieht sich die Nebenfiguration durch gelassenes Abwarten.

2.2.2.1 Absetzen

Die Frau in Schwarz sitzt „abseits“ (12, 56) der Masse, abgerückt von dem sich vereinigenden Menschenkörper, außerhalb des eigentlichen Zentrums des Bildes, gegenüber und jenseits der beherrschenden Teufels-Gestalt. Unklar ist, ob auch ihr Blick „abgewandt“ (56) ist, da ihr Gesicht „unter einem Schleier oder einer Kapuze nicht zur erkennen“ ist (56).

Sie ist „die einzige die auf einem Stuhl sitzt“ (14, 26) – das hebt sie heraus. Man überlegt, ob sie „höher gestellt“ ist (26). Sie hebt sich auch dadurch von der Gruppe ab, dass sie „gut angezogen“ ist „im Vergleich zu den armen Frauen“ (34). Sie „steht im Kontrast zu den anderen“ und wirkt damit als „Außenseiter“ (42). „Sie hat das nicht nötig, sich da vorne mit hinzustellen. Scheint aus freien Stücken da rechts zu sitzen“ (46). „Das lässt die alten Weiber dumm erscheinen. Daneben zu stehen, ist irgendwie cooler“ (56). „Sie hat so eine Haltung. Sie sieht nicht so zusammengesunken aus, sie hält den Kopf etwas höher“ (12). Sie gehört nicht oder noch nicht dazu. „Jemand der so in die Gesellschaft kommt. Ängstlich, fasziniert – aber auch, dass sie aufstehen könnte und protestieren“ (12).

Sie scheint darum auch weniger verbunden zu sein mit der Gruppe: „Ob die zu jemandem direkt gehört, weiß man nicht“ (22). „In der Masse berühren sich alle. Sie hat das nicht“ (46). „Die tanzt nicht mit“ (56). Auch scheint sie manchen wie entrückt von dem Geschehen, dass sich vor ihr abspielt: „Sie scheint nicht so involviert zu sein. Die Leute gucken sie nicht an. Von der scheint weder Sympathie noch Gefahr auszugehen. Sondern die ganze Aufmerksamkeit ist auf diesen Teufel gerichtet“ (46).

Auch maltechnisch scheint die Gestalt auf gewisse Weise das Bild zu stören, nicht in das Werk hinein zu passen. Sie wirke „wie reinmontiert“ (57). „Ich finde die zeitlos, als könnte man die in verschiedenen Bildern wiederfinden. Dieses transluzente Gesicht, dieser Muff, der gar nicht passt. Als hätte man sie ausgeschnitten aus einem impressionistischen Werk und hier reingesetzt. Als wäre sie

eben noch Teil einer Kaffee-Haus-Szene, in der sie auch die Beobachterin war“ (57). Man findet sogar, dass die Frau in Schwarz „in ihrer eigenen Welt“ (12) lebt. Darin erkennt eine Schriftstellerin (12) ihre Verfassung beim Schreiben und Nachdenken wieder: Auch sie lebe dann mehr und mehr in ihrer eigenen Welt, in der sie ihre realen Mitmenschen, etwa ihren Ehemann, nur noch am Rande wahrnehme und andere Tätigkeiten wie Hausarbeiten nur noch mechanisch erledige. In Wahrheit lebe sie aber mit ihren Romanfiguren zusammen, beobachte sie bei dem, was sie so tun.

So verkörpert die abseits sitzende Frau eine Gegenbewegung zum Vereinen der Hauptfiguration. Aber bei genauem Hinschauen zeigt sich diese Gegenbewegung nicht nur an ihr, sondern immer wieder auch in der Menschenmasse selbst: „Und so wie ich das sehe, finde ich, dass die meisten zueinander keinen Kontakt haben. Könnte eher eine Gruppe von Leuten sein, die sich nicht so kennen“ (12). „Die Figuren sind alle wahllos zueinander geschoben und finden doch in ein Verhältnis. Hält für eine Sekunde stand, aber könnte sich im nächsten Moment auflösen“ (57). Man meint, die Gemeinschaft könne auch auseinanderfallen (57).

Zu dem Sich-Absetzen von der Gruppe passt, dass eine Interviewpartnerin von ihrem „Kirchenaustritt“ (26) erzählt, den sie am Tag des Interviews vollzogen hatte. Für sie steht der Kreis um den Teufel auch für Religion und Kirche. Auch eine andere Interviewpartnerin (34) kann sich mit der Außenseiterposition identifizieren: „Ich bin kein Mensch, die zur Gruppe gehört. Ich habe Freunde, Freundeskreis, viele Bekannte, aber ich möchte mich in keine Gruppe binden – da entsteht viel Unheil. Menschen sind neidisch und provozierend. Menschen haben so schwierige Charaktere“ (34).

2.2.2.2 Entlarven

In einem zweiten Zug widersetzt sich die Nebenfiguration der Ermächtigung der Hauptfiguration. Wo der Teufel als Zentrum der Hauptfiguration alle Aufmerksamkeit der Masse auf sich zieht und dabei scheinbar starke Erwartungen und Emotionen weckt, scheint die Frau im Zentrum der Nebenfiguration einen ruhigeren, neutraleren Blick auf ihn zu haben. Sie „sieht sich das Ganze an“ (46), „beobachtet das Schauspiel“ (56) wie eine neutrale „Beobachterin“ (22, 57) oder „Chronistin“ (57) und „hat eine kritische Haltung dem Ganzen gegenüber“ (42). Sie wirkt auf manche, „als wüsste sie schon, worum es geht, (...) weiß schon, was passieren wird“ (22). Aber „sie hat vielleicht einen anderen Blickwinkel auf den Bock. Sieht aus, als würde sie ihm misstrauen, wie ein stiller Kritiker“ (42). Darin unterscheidet sie sich deutlich von der aufgeregten Menschenmasse. „Sie fällt nicht ganz so fanatisch darauf herein wie der Rest“ (56). „Dieses erst mal hinsetzen und reflektieren geht mehr von der Person auf dem Stuhl aus. Die anderen sind eher diese abergläubige Meute“ (26). „Sie sieht nicht ängstlich aus, gegenüber dem großen Teufel, das Mädchen am Rand. Ruhig und gelassen – das

unterscheidet sie von der geifernden Masse (...) ich denke an den wissenden Analytiker, der sich zurücklehnt, betrachtet und versteht. Eine weise Magierin. (...) Es hat etwas von Erhabenheit, wie sie dem Monster gegenüber tritt“ (56).

Es ist, als lasse sie sich nicht beindrucken von dem Teufelsauftritt, als könne sie ihn anders sehen. Und dieser andere Blick zeigt sich hier und da auch immer wieder in den Bildbeschreibungen der Interviewpartner. Hier wirkt die Teufelsgestalt gar nicht so erschreckend (26), sondern eher „maskenhaft“ (57). Vielleicht ist es auch nur „ein verkleideter Mensch“ (14), der eine „Faschingsmaske“ (13) trägt und sich „aufplustert“ (56). Oder ist er sogar nur eine „Attrappe“ (56). Er wirkt flach wie ein „Schatten“ (56), „so merkwürdig leer und hohl. Ist da überhaupt wer? Oder ist das nur eine Vogelscheuche? Eine leere Statue, ein Kostüm, das man aufgestellt, über einen Baumstumpf geworfen hat. Wie sich dieser Schatten so zweidimensional gegen die dreidimensionalen, lebendig wimmeli- gen Ton-Gesichter abhebt. Die Schattengestalt ist so viel einfacher (...) und auch irgendwie lächerlich banal. (...) Ist das auch nur ein schwarzes Loch im Bild. Etwas, um das der Rest sich zu schließen versucht? Ein Nichts, dem man einen Sinn abtrotzen will?“ (56). Hier kehren sich die Machtverhältnisse dann auch um: Nicht mehr der Teufel erscheint mächtig, vielmehr könnte es auch sein, dass die mächtige Masse sich ihren Teufel „erschaffen“ hat (56). Die Teufelsfigur ist vielleicht nur eine „Projektionsfläche“ (56) ihrer Wünsche. „Als hätte man mir die ganze Zeit ein Hologramm hingehalten. Als hätte man gesehen, dass das nur Scherenschnitte waren. Der Ziegenbock wirkt ja wie ein Schattenriss“ (57).

Die entlarvende, kritische Haltung findet sich auch in den Äußerungen mancher Interviewpartner über Religion wieder: „Ich habe selber keine große Affinität zu Religion. Hat bei uns zu Hause nicht die Rolle gespielt. Konnte meine Entscheidungen selber treffen, ob ich zur Kommunion gehe. Religion im Abi – aber nicht so klassisch. Eher so Religionskritik. Das Selbstbewusstsein des Menschen ist der Glaube an Gott – ist das von Feuerbach? Eine interessante These“ (46). Oder: „Vielleicht ist mein Problem eher, dass ich das nicht ganz ernst nehmen kann. Weil es aus einer anderen Zeit stammt. Habe einfach eine andere Einstellung als früher die Leute. Heutzutage sagt man: das gibt es nicht. Man belächelt es“ (26). „Wer gesündigt hat, muss in die Hölle - ich glaube so was nicht“ (34).

Ein Interviewpartner (56), der selber in einer Führungsposition arbeitet, kann sich auch selbst mit dem Attrappen-Teufel identifizieren. Er fühlt sich erinnert an Konferenzen, in denen er sich plötzlich den Erwartungen der Mitarbeiter gegenüber sieht und sich als „Hochstapler“ (56) fühlt: „Die Angst, die mich angesichts der Erwartung dieser vielen offenen Münder überfällt. Ich bin nur ein Schatten, denke ich dann. Ich bin eine ausgestaffierte Attrappe, hohl, nicht echt. Jederzeit enttarnen sie mich, sehen, wie flach und zweidimensional ich eigentlich bin – und reißen mich vermutlich in Stü-

cke. Oder ich löse mich einfach auf, wie ein Schatten, auf den man mit einer Taschenlampe leuchtet. Das ist meine Angst, in der Versammlung – dass meine ganze Hochstapelei – ich könne jemanden führen – in sich zusammenfällt. Wie bei des Kaisers neue Kleider“ (56).

Aus der entlarvenden Perspektive kann die Szene aber auch weniger bedrohlich und dafür eher „witzig“ (13) wirken. Mit der Frau in Schwarz „... verbinde ich ein Lächeln, jetzt kommt Ironie mit rein“ (57). „Es ist eine komische Situation, dass der Mann mit der Maske etwas erzählt hat, was Angst macht“ (13). Dabei stellt man nicht in Frage, dass die Angst der Menschen echt sein könnte – aber die Dramatik wird durch einen anderen Blick auf das Bild gebrochen. „Das Komische entsteht nur dadurch, wie der Maler es gemalt hat“ (13). Entsprechend vermutet man auch, dass die Beobachterin in Schwarz „ja doch auch Spaß“ an dem ganzen „Wirbel“ hat (56).

2.2.2.3 Abwarten

Zuletzt manifestiert sich in der Haltung der schwarzen Dame noch ein Gegensatz zur Erniedrigung, die sich in der sich unterwerfenden Menschenmasse und besonders in der Figur in Weiß ausdrückt. Die Frau in Schwarz „ist das Gegenteil von der Frau auf dem Boden – weil sie sich nicht weg duckt“ (46).

Manche Interviewpartner erleben es so, als würden sich auch auf die Frau in Schwarz Erwartungen richten. „Dieser weiße kleine da, der guckt sie an, als erwarte er was von ihr“ (22). „Vielleicht auch die Aufgabe, da eine Erklärung abzugeben (...) dass sie eine Funktion hat. Dass sie einen Vortrag hält oder ein Gespräch mit den Leuten führt“ (14). Vielleicht soll sie aber auch in den Kreis eintreten, um dem Teufel „geopfert“ (56) zu werden.

Doch diese Erwartungen scheint die Dame in Schwarz nicht erfüllen zu wollen. „Sie lässt sich davon nicht mitreißen“ (46). „Sie hat nichts zu sagen“ (34) und ist „nicht sehr involviert“ (46). Sie wirkt „abwartend“ (22), als wolle sie sich „enthalten“ (22). „Die start ins Leere, wartet ab (...) macht ja nichts“ (22). Sie macht einen „ruhigen“ (22, 42) und „besonnenen“ (22) Eindruck, „scheint in sich zu ruhen“ (46).

Natürlich findet sich diese abwartende Haltung auch in der Menschenmenge, jedoch mit deutlich weniger Gelassenheit als bei der Frau am rechten Bildrand. „Wirkt so: Das geht mich nichts an. Ungerührt. Verspürt wenig Empathie mit den Menschen. Wenn man rechts und links Schreie hört, guckt man sich um. Dadurch, dass sie keine Augen hat – keine zu erkennen – scheint der Blick zu verlaufen. Der Kopf ist zwar zum Bock gerichtet (...) hat halt kein konkretes Objekt, das sie anvisiert. Vielleicht hat sie die Augen auch geschlossen, aber ist jetzt nicht so nach vollziehbar. Wenn da so ein Spektakel abgeht, würde man mal hinschauen“ (46). Doch sie scheint weit davon entfernt zu sein, irgendetwas zu tun. Sie bleibt „passiv“ (42), als ob sie „nur das Auge ist, das das Ganze sieht“ (42). Dazu passt auch, dass ihre Hände „irgendwo drin“ (22) zu ste-

cken scheinen, vielleicht in einem „Muff“ (22, 42, 46). So etwas sei doch „eigentlich unpraktisch“ (46). „Das hat die Idee aufgerufen, dass es nicht wirklich Teil hat an der ganzen Sache“ (42). Vielleicht macht sie es sich sogar „gemütlich“ (42) und legt die Hände sprichwörtlich in den Schoß.

Ein Interviewpartner verbindet dies mit „Schlaf“ (42). Eine Pause von der Hektik des Lebens – und der Moment des Aufwachens dann ein „Moment der größten Ruhe“ (42), bevor es weitergeht. Eine andere Interviewpartnerin (22) kommt eher auf Situationen und Ereignisse, in denen es nicht viel Sinn macht, etwas zu tun. „In dem Bild glaube ich nicht, das man viel machen kann. Die Entscheidung ist schon fast gefallen“ (22). Die Frau in Schwarz repräsentiert für sie eher eine akzeptierende Haltung, ein Aushalten.

Eine iranische Schriftstellerin, die nach der Revolution nach Deutschland gekommen war, sieht in der Figur eher ihren passiven Protest gegen das Regime in ihrem Heimatland: Obwohl sie nicht mehr vor Ort ist, versucht sie, durch anonyme Texte oder Theaterstücke dem Protest verbunden zu bleiben.

Letztlich bleibt die Rolle der Frau in schwarz aber allen Interviewpartnern etwas unklar. Sie entzieht sich den Erwartungen der Bild-Betrachter, bleibt „geheimnisvoll“ (56) und „nicht zu greifen“ (57).

2.3 Das Verwandlungsproblem von Ordnung und Verkehrung

Nachdem die Stimmung einer unheimlichen Erwartung als Grundqualität des Bildes identifiziert wurde, der sich die Hauptfiguration in Gestalt des Teufels-Kreises unterwirft, während sich ihr die Nebenfiguration in Gestalt einer Frau am Bildrand widersetzt, soll nun in einem dritten Schritt herausgearbeitet werden, welche Verwandlung sich hierbei eigentlich ins Werk setzt. Wie zu zeigen sein wird, kann man den Konstruktionskern des Bildes im Problem von Ordnung und Verkehrung erkennen (Salber, spricht vom Ganzen und der Inversion des Ganzen, siehe Salber 1999, S. 93-94 und Salber 1993, S. 54 ff).

Dieses Grundproblem liegt nach Salber auch der Kultur des christlichen Mittelalters und dem Märchen von Frau Holle zugrunde, deren Bezüge zum Gemälde über die Brücke des gemeinsamen Grundproblems ebenfalls beleuchtet werden.

2.3.1 Vom Verkehrten ins Ordentliche

Folgt man der Logik der Geschichten, die zu dem Bild anlaufen (siehe 1. Gestaltlogik), so findet man eine erschreckende, elende und verwirrende Ausgangslage vor, die sich in Richtung einer Orientierung auf eine Ordnung hin bewegen möchte. Ausgehend von der Not, in der sich die Menschen auf dem Bild zu befinden scheinen, unterwerfen sie sich der schwarzen Teufelsgestalt. Dies scheint zunächst eine Ordnung in die chaotische Masse einzuführen. Aus den vielen Menschen wird ein Kreis, der sich auf einen ordnenden Punkt hin ausrichtet und vereint. „Als wären sie zusammengerufen

worden zu einem größeren Zweck (...) Als wäre es ein Ritus, der schon angefangen hat, der höhere Mächte in Gang gesetzt hat, die für Bewegung sorgen. Würde einer aufstehen, würde er gebrochen werden.“ (57). Die Themen Ritus und Religion, die durch das Gemälde belebt werden, beinhalten im Kern ebenfalls diese Ausrichtung auf eine (höhere) Ordnung hin. Religionen (46, 13), Kulte und Kirchen (46) bieten Ordnungssysteme an, die etwas versprechen und Erwartung schüren: „Es hat ja eine Art Grund, wenn man einem Glauben angehört. Man möchte für sich einen Vorteil erzielen – oder im nächsten Leben einen Vorteil haben“ (26). Ein „Brauch“ (13) ordnet den Alltag und gibt klare Handlungsanweisungen. Eine „Beschwörung“ (57) verspricht, ungeheure Mächte zu bändigen. Eine Interviewpartnerin (26) praktiziert dies auch in ihrem Alltag: „Glaube schon an so Rituale – Briefe ans Universum, The Secret ... Der Mensch versetzt durch seinen Glauben viel mehr. Alleine dadurch, dass ich glaube, handele ich schon anderes. Wenn ich daran glaube, verhalte ich mich schon so, als wäre es so. Kann es positiver beeinflussen“ (26). Ein solches magisches Denken macht eine ungeheure Wirklichkeit handhabbar und verständlich (vgl. Freud, 1913). Eine religiöse Ordnung verweist jeden auf seinen Platz, gibt eindeutig vor, was erwartet wird und was man dafür erwarten darf. Sie unterscheidet klar und deutlich zwischen Richtig und Falsch, Gut und Böse: „Macht nicht dies, macht nicht das, sonst kommt ihr in die Hölle“ (46). Am klarsten zeigt sich dies in der bereits in der ersten Version der Gestaltlogik herausgehobenen Interpretation vom „Jüngsten Gericht“ (22). Hierbei wird der Anspruch einer gültigen Ordnung sogar bis ins Jenseits ausgedehnt. Und das Ordnungssystem ist dabei klar und eindeutig: „Jedenfalls nach dem Katholizismus: Die Guten kommen in den Himmel, die Schlechten in die Hölle“ (34).

Ganz weltlich erinnert dies einen Interviewpartner (46) an den Notenspiegel an der Universität: „Arbeitgeber selektieren anhand von Noten. Ich bin der erste Jahrgang im Bachelor-Studiengang. Und dann der Master wird anhand von Noten selektiert. Stimmung ist angespannt. Nur ein Drittel bekommt einen Master-Platz. Hast du deinen Durchschnitt oder nicht?“ (46).

Die Einordnung in Gut und Schlecht kann sich bis hin zu einem „Fanatismus der Gläubigen“ ausweiten, der alle „Ungläubigen“ als „unrein“ eliminieren möchte (12). Meine iranische Interviewpartnerin erzählt erschreckende Geschichten über den religiösen Fanatismus nach der iranischen Kulturrevolution, die deutlich machen, dass Religion „keine Ecke von den Menschen frei lässt. Keine Freiheit im Leben, in der Arbeit, im Haus“ (12).

Die Suche nach solchen klaren Einteilungen und Ordnungen wird auch in den Bildbeschreibungen deutlich: Das Religions-Thema scheint einen Halt anzubieten, das Bild einzuordnen und sich zu positionieren: „Ich bin halt gut katholisch. Den Glauben an Himmel und Hölle habe ich nicht unbedingt. Aber es sieht wie so ein Bild aus, das so etwas verkörpert. Und ich komme aus einem kleinen

Dorf (...) das ist erzkatholisch. Himmel, Hölle - ich dachte, kann da was zu sagen“ (22). So äußern auch die meisten Interviewten rasch eine klare Meinung zu Kirche oder Religion (meist eher eine negative). Außerdem möchte man Klarheit darüber gewinnen, worum es hier geht und ob alles ein gutes oder böses Ende nehmen wird (14). „Ich will Ordnung da rein bringen, jedem seinen Platz geben“ (57). Dazu sucht man nach Orientierung, etwa indem man immer wieder nach dem Titel des Bildes oder seinem Maler fragt (14, 26).

Das Bild wird zudem als „Bildkomposition“ (46) erlebt, die „harmonisch“ (13, 46) wirkt, (...) weil es rund ist, sehr zentral ist. Da dominiert nichts, rechts oder links“ (46), „es stört nichts, es beeinflusst nicht im positiven und nicht im negativen Sinne“ (13). Alles scheint sich in die Ordnung zu fügen, die „Panoramaform“ (13) des Bildes „bietet dem Zuschauer einen großen Überblick“ (13). Auch die drei hervortretenden Figuren, der Teufel, die weiße Gestalt zu seiner Rechten und die Frau in Schwarz, wirken als „Anordnung“ (57) oder „Dreierkonstellation“ (26) die zusammen gehört. „Die gehören zusammen und stehen sich gegenüber – Schwarz-Weiß-Ding. Nehmen die verschiedene Rollen ein? Guter Cop, böser Cop?“ (57).

Diese Verwandlungsrichtung vom Verkehrten zur Ordnung versucht die Hauptfiguration des Bildes ins Werk zu setzen: Seelisches wird hier als ein vielfältiges Gemenge dargestellt, das sich einer Sache unterwerfen will – einer Religion, einem Versprechen oder ähnlichem. Die Menschenmasse erscheint als hingebungsvoll, sich unterwerfend, sich führen lassend. Ausgehend vom Zustand einer elenden (verkehrten) Unordnung will man Anteil an einer großen Ganzheit erlangen, Teil einer höheren Ordnung werden. Paradoxerweise geht dies nur, indem man sich auf die (teuflische) Verkehrung der Unterwerfung einlässt.

Parallel zu religiösen Ordnungen fällt einem Interviewpartner (42) die Bundeswehr ein, in die er selber unbedingt hinein wollte, um sein Leben zu ordnen: „Wollte nicht Leuten in Not helfen. Weil als Soldat bewirkt man nichts. Motivation war eher, dass da halt diese Disziplin beigebracht wurde. Wie in dieser pathetischen Werbung: Disziplin, Ordnung. Werte, die mir selber total fehlen. Hab damals jedes Wochenende gefeiert, die Schule geschwänzt, die Zeit auf sehr sinnlose Art und Weise verstreichen lassen“ (42).

Nicht zufällig hat bereits Freud (1921) in seiner Analyse der Massenpsychologie sowohl das militärische Heer als auch die katholische Kirche als Beispiele für Massen angeführt, in denen sich eine Gemeinschaft aneinander bindet (vereint), indem sie das gleich Objekt an die Stelle des Ich-Ideals setzt (ermächtigt). Und auch Freud beschrieb schon, wie dieser Prozess sich rasch verkehren kann, wenn das Ideal den Erwartungen der Masse nicht genügen kann und stattdessen entwertet (entlarvt) wird. Das Bild macht diese andere Richtung der Verwandlung erlebbar; die Verwandlung von der Ordnung zur Verkehrung.

2.3.2 Die Ordnung verkehrt sich

Was in eine klare Ordnung hineinzuführen verspricht, kann sich im nächsten Moment als Verkehrung entpuppen und der Glaube, auf den man vertraut hat, kann der „falsche Glaube“ (14) sein. Die Menschen auf dem Bild bekommen vielleicht „nicht das, was man ihnen versprochen hat“ (14). Glaube erweist sich als etwas, das „nie ganz verlässlich“ (14) ist. Die Erwartungen und Hoffnungen können enttäuscht werden (14). Das zeigt sich auch in den Gesichtern der Menschenmasse, „deswegen sehen die Leute nicht glücklich aus, weil die unsicher sind und dem nicht wirklich vertrauen“ (42). Auch das scheinbar klare Aufteilen in Erlöste und Verdammte wird angezweifelt: „Es werden auch jetzt zu schnell Leute verurteilt, beurteilt, zu Unrecht“ (34). Aus der Orientierung gebenden Religion wird eine merkwürdige „Sekte“, eine „andere Religion“ (14) von der man nichts weiß oder die „gefährlich“ (46) ist. Das wirkt nun alles „seltsam“ und „unheimlich“ (42). Der Teufel und der Hexenkreis um ihn herum sind selber Ausdruck einer Verkehrung. Man fühlt sich erinnert an „okkulte Sachen“ (26, 42), „666, die Zahl des Tieres. Der Tiergott, wurde eigentlich vom Christentum umgemodelt. Ungewöhnlich für diese Zeit, dass so ein Bild gezeigt wird (...) Dass die sich vielleicht aus Wut über die Kirche von der Kirche abgewendet und was Neues gesucht haben“ (26). Der christliche Ritus, der den geteilten Glauben darstellen und beleben soll, wird durch die „schwarze Messe“ (26) oder „Teufelsmesse“ der „Satanisten“ (26) in sein Gegenteil verkehrt. Man hat das Gefühl, dass hier eigentlich eine Ordnung „pervertiert“ (57) wird. Statt einer Heilsoffenbarung wird hier „das Böse“ angebetet (26).

Im Bilderleben zeigt sich die Verkehrung durch das Gefühl, „ins Rutschen“ (57) zu geraten. Aus dem Menschenkreis wird eine „Kreisbewegung“ (57), ein „Wirbel“ (57), in dem „einem auch oben und unten abhandenkommen“ (57). „Als würde jemand da mit einem Löffel umrühren“ (57). Obwohl alle sitzen, ist im Bild „viel Bewegung“ (46) und man kann in diese Bewegung „hinein geraten“ (57). Das fühlt sich an, als würde man „fallen“ (57) oder „aus der Kurve fliegen“ (57).

Der eigentlich ordnende Ritus tritt nun mit seiner seltsam unverständlichen Seite hervor: sagt die Teufelsfigur nun etwas, oder nicht, worauf wird da gezeigt und wer schaut hier wen an (22)? Was sich als Sinnangebot präsentiert, hat vielleicht gar keinen Sinn, „erschließt sich nicht“ (57). „Es gibt viele Fragezeichen. Jeder kann das Bild aus seiner Sicht interpretieren. Eine Botschaft kann ich nicht benennen“ (13). Man behält das Gefühl zurück, nicht durchzublicken, was dort eigentlich passiert. „Was der Wahrheit entspricht, würde ich gerne wissen. Es ist schwer, bei all den Menschen“ (14). Wie beim religiösen Glauben bleibt auch beim Bild ein Gefühl der Unsicherheit zurück (14). „Das Bild bringt keine Erlösung, man kommt nirgendwo raus“ (57).

Die Verkehrbarkeit von Ordnungen erleben zwei Interviewpartner z.B. in der Universität: „Ich muss an Uni denken. Genau das Ge-

fühl, einer Gemeinschaft beizutreten von Menschen, die sich angsterfüllt gegenseitig angucken. Aber da ist irgendwas passiert, von oben gekommen. Man fühlt sich überhaupt nicht sicher. Menschen werden rausgeschleudert oder verlassen den Studiengang“ (57). Das Bildungsideal wird als „Überhöhung“ (57) entlarvt und man erinnert sich, sich zu Studienbeginn wie „Alice im Wunderland“ (57) gefühlt zu haben: „Mir fehlten die Kategorien“ (57), man „ist unsicher, kennt die Ordnung nicht. Guckt sich gegenseitig an und sucht Hilfe“ (57). Einerseits bietet die Universität eine scheinbar klare (Studien- und Prüfungs-) Ordnung an, doch es ist längst nicht alles so berechenbar, wie es zunächst den Anschein hat. Die Universität ist selber im „Umbruch“ (57), z.B. durch die Bologna-Reform, also die „Umwandlung in Bachelor und Master“ (57) oder durch ständige interne Änderungen: „Da wird dann schnell die Prüfungsordnung geändert und ich habe was gemacht, was ich gar nicht hätte machen müssen“ (46). Und letztlich wird die ganze Ausrichtung auf das Ziel eines möglichst raschen und glatten Studienverlaufs in Frage gestellt: „Wie Bachelor-Studium. Hätte ich schnell durchziehen könnten – hätte nicht viel Freizeit gehabt, hätte nicht gelebt. Was hätte ich davon gehabt? Hätte mir nichts kaufen können – nur früher Geld verdient“ (46).

Diese Verwandlung von der (scheinbaren) Ordnung hin zur Verkehrung wird vor allem von der Nebenfiguration aus sichtbar: Sie widersteht sich der (Unter-)Ordnung und entlarvt so ihre Verkehrtheit. Doch zugleich ist dies paradoxerweise nur möglich, indem man an einer eigenen Ordnung festhält, eine stabile Position (außerhalb der Ordnung) einnimmt, von der aus sich die Verkehrung beobachten lässt.

2.3.3 Die Kultur des Mittelalters

Nach Salber ist Ordnung und Verkehrung (in seiner Formulierung: Das Ganze und die Inversion des Ganzen) die Verwandlungssorte, welche auch die Kultur des christlichen Mittelalters bestimmte¹². Tatsächlich finden sich bereits an der Oberfläche des Bilderlebens deutliche Hinweise auf diese Epoche, etwa in der schwarzen, gehörnten Gestalt, die fast alle Interviewpartner als „Teufel“ (22, 34, 46, 56) oder „Dämon“ (34) erkennen. Hierzu genügen einige wenige einfache Merkmale: „natürlich immer mit solchen Hörnern und Bart“ (34). Man bringt die Figur ausdrücklich mit der „christlichen Kunst“ (42) in Verbindung, wo sie als „Symbol für das Böse“ (42) stehe. Da das Thema der (christlichen) Religion und Kirche so deutlich belebt wird, vermutet man, dass das Bild aus einer Zeit stammt, in welcher die Leute noch gläubiger waren als heute: „Früher wurden den Leuten Ablassbriefe verkauft, dass sie nicht in die Hölle kommen. Hat es ja tatsächlich mal gegeben“ (46). Einige Interviewpartner äußern sogar ausdrücklich die Ver-

¹² Weitere Wirkungseinheiten, die auf dem gleichen Verwandlungsproblem fußen, sind etwa das Fitnessstudio (vgl. Miller, 1998) oder der Film *Inception* von Christopher Nolan (vgl. Becker, kein Jahr).

mutung, dass es sich bei dem Bild um „mittelalterliche Kunst“ (26, 34) handelt.

Salber (1993) beschreibt das Mittelalter als „(...) eine Kultur, die durch eine Staats-Religion reguliert wurde. Die Kirche lieferte die ›Ideologie‹ für die Taten der Kultur; die Taten der Kultur setzten die ›Ideologie‹ durch“ (S. 53). Diese Ideologie drehte sich um das Bild vom Jüngsten Gericht, welches ausdrücklich – auch heute noch – durch das Gemälde belebt wird: „Es [das Bild vom Christentum] richtete das Irdische auf Himmel und Hölle aus, an deren Jenseits man glauben mußte“ (ebenda).

Wie in der Hauptfiguration des Gemäldes verlangte die Kirche eine Unterwerfung, die den Menschen zugleich eine Ordnung zur Verfügung stellte: „Es ermöglichte ihnen, ihre Leiden unter einen ›höheren‹ Sinn zu stellen“ (ebenda). Ein klarer Katalog von Tugenden und Sünden versprach Ordnung und Schutz vor den Verkehrungen der Wirklichkeit. Diese Drehbarkeit und Verkehrbarkeit der Wirklichkeit konnte nach Salber natürlich auch aus der christlichen Kultur nicht völlig herausgehalten werden, sondern zeigte sich in Hintertüren wie dem Ablasshandel oder auch in der Pervertierung des Glaubens als Rechtfertigungen für Vernichtungsfeldzüge und die Bekehrung Andersgläubiger.

So wie im Gemälde Elend und Erwartung gemeinsam dargestellt werden, verband auch das christliche Glaubenssystem „die ›Bedürftigkeit‹ auf Erden, die sie erhielt, mit Paradiesversprechungen“ (S. 54). Um dieses Paradies zu erreichen, musste man sich unterwerfen und dem System dienen (Hauptfiguration). Neben ora et labora sollte kein Raum für gefährlichen Müßiggang sein. Wer diese Erwartung nicht erfüllte, vom System abrücken oder es sogar entlarven wollte, wurde als Ketzer aus dem Kreis der Gläubigen oder gleich aus dem Leben ausgeschlossen (Nebenfiguration).

„Aus der Perspektive anderer Kulturen des Seelischen wirkt das Enggestrickte der christlichen Kultur wie ein Wahnsystem“ (ebenda). Die *Besessenheit*, die in Goyas *Hexensabbat* dargestellt ist, kann man analog zum Wahnsystem der mittelalterlichen Kirche in dem Versuch erkennen, die gesamte Wirklichkeit in eine Ordnung zu überführen, der man sich dann hingeben kann, in der Hoffnung, die (eigenen) Erwartungen zu erfüllen. Alles was sich dieser Ordnung widersetzt, wird als verkehrt verteufelt und ausgeschlossen.

Goyas Kunstwerk bricht dieses Wahnsystem auf, indem es die ordnende Struktur der christlichen Kultur darstellt, aber zugleich die beunruhigende Verkehrung darin sichtbar macht, die sonst auf ein Dämonenbild bzw. einen Sündenbock außerhalb des eigenen Kreises abgeschoben werden würde. Durch das Ineinander-Rücken der beiden Verwandlungsrichtungen in einem Werk wird beschaulbar gemacht, dass Ordnung und Verkehrung nur zwei Perspektiven auf die gleiche Sache sind. Jede Ordnung, die das Ganze erfassen

will, produziert ihre eigenen Verkehrungen, ihre Negative und Gegenbilder: Himmel und Hölle, Gott und der Teufel, Diesseits und Jenseits sind Beispiele dafür. Während ein Ideal erzeugt wird, an welchem sich alles ausrichten soll, entsteht durch die gleiche Bewegung sein Gegenstück. Will man andererseits etwas an einer bestehenden Ordnung ändern, sie umordnen, umdrehen, von einer ganz anderen Seite her sehen, braucht man einen festen Bezugspunkt oder Standpunkt außerhalb der Verkehrung. Verkehrung wird nur erfahrbar, indem sie sich von der Ordnung abhebt, Ordnung nur, indem sie sich gegen Verkehrtes wendet – und dies zugleich herstellt. Schon Freud (1923/99) erkannte, dass sich im Teufelsbild eigentlich ein verkehrtes Gottesbild verbirgt.

„Es braucht nicht viel analytischen Scharfsinns, um zu erraten, dass Gott und Teufel ursprünglich identisch waren, eine einzige Gestalt, die später in zwei mit entgegengesetzten Eigenschaften zerlegt wurde.“ (S. 331)

Nicht zufällig kommen außerdem fast alle Interviewpartner während der Bildbeschreibung ausdrücklich auf das Thema Tod (12, 13, 14, 22, 34, 42, 57) zu sprechen. „Das Bild hat mit Leben nach dem Tod zu tun“ (34). Ein Interviewpartner (42) sieht in der Frau in Schwarz ein Symbol für den Tod: „Sitzt außerhalb der Reihe, strahlt diese Ruhe aus. Sieht aus, als würde es über alles wachen. Wie es der Tod ja auch tut – weil er ist ja immer am Ende aller Dinge. Trotzdem immer außen vor, obwohl es mitten drin ist“ (42). Eine andere Interviewpartnerin (12) erkennt hingegen in der schwarzen Schattengestalt einen „Tanz des Todes“ (12). Das Bild erinnert an das, „was man nicht ändern kann“ (22). Der Tod besiegelt gewissermaßen die nun hergestellte Ordnung auf alle Zeit. Der Tod als die letzte große Verwandlung, in der sich das gesamte Leben verkehrt. Und er ist zugleich die letzte große Ordnung, der sich das Leben fügen muss, die einzige, die sich nicht mehr verkehren lässt. Hier treffen sich die Bilder vom Karneval und vom Jüngsten Gericht: Die christliche Religion entwirft eine Bild von jenem unfassbaren Jenseits des Lebens und wie Salber bereits herausgearbeitet hat, kreisen auch die lebendig-bunten Verwandlungen und Umkehrungen des Karnevals heimlich um die Unumkehrbarkeit des Todes (vgl. Salber 1998, S. 113-114).

2.3.4 Das Märchen von Frau Holle

Nach Salber (1993 und 1999) wird das Verwandlungsmuster vom Ganzen und der Inversion des Ganzen (Ordnung und Verkehrung) im Märchen von Frau Holle expliziert¹³.

¹³ Dazu, dass, wie oben beschrieben, sowohl Goyas *Hexensabbat* als auch die christlich-mittelalterliche Kultur um das Gravitationszentrum der Unbehandelbarkeit des Todes kreisen, passen außerdem noch folgende mythologische Bezüge der Frau Holle: Nach Hedwig von Beit gleiche sie in ihrem Doppelaspekt der nordischen Totengöttin Hel, das mit dem deutschen Wort Hölle verwandt ist (Hedwig von Beit, 1952, S. 664-678.).

Salber (1999) fasst das Märchen wie folgt zusammen:

„Eine Witwe hat zwei Töchter, von denen sie die eine bevorzugt, während die andere alle möglichen Dienste tun muß. Als der eine blutige Spule in den Brunnen fällt, springt sie aus Angst vor der Mutter nach. Sie kommt in ein Land, wo sie sofort tätig wird: Sie nimmt das Brot aus dem Ofen, sie schüttelt den Apfelbaum und sie schüttelt die Betten für Frau Holle. Als sie das Land wieder verlässt, wird sie in einem Tor mit Gold überschüttet. Das erregt den Neid der bevorzugten Tochter der Witwe; auch sie springt in den Brunnen und kommt in das andere Land. Aber sie nimmt das Brot nicht aus dem Ofen, sie schüttelt die Äpfel nicht vom Baum und auch die Betten schüttelt sie nur nachlässig. Als sie das Land verlässt, wird sie mit Pech überschüttet.“ (S. 93)

An der Oberfläche des Märchens zeigt sich auch hier eine christliche Moral, die mit Diesseits und Jenseits (die Welt der ungerechten Mutter und die Welt der gerechten Frau Holle), Tugend und Laster (Fleiß und Faulheit) und darauf folgende Erlösung oder Verdammung (Goldregen oder Pechregen) zu tun hat. Wie das Gemälde bietet auch das Märchen vordergründig eine einfache Ordnung an, der man sich am besten unterwerfen sollte wie die Goldmarie, anstatt sich ihr zu widersetzen wie die Pechmarie. Dies ist die Seite des Märchens, welche die Kultur des christlichen Mittelalters durchzusetzen versuchte. Doch Salber betont, dass dies nicht die ganze Geschichte ist, sondern nur die von der Kultur zurechtgemachte Moral: „Im Zentrum des Märchens wirkt etwas anderes, das noch eine Beziehung zu dem Bild vom Seelischen erkennen läßt, das Jesus von Nazareth entwarf.

»Frau Holle« erzählt von den geliebten und ungeliebten Zügen im Leben eines Menschen, von seinen Leiden und von seinen Verwandlungen. Ein Kind der Großen Mutter stürzt sich aus Verzweiflung in einen tiefen Brunnen, ein anderes aus Gier nach Reichtum. Beide kommen in einen Wirkungsraum, in dem sich die Verhältnisse umkehren – das ist das Reich der Frau Holle“ (Salber, 1993, S. 54).

Im Kern des Märchens geht es also um die Möglichkeit der Umkehr¹⁴ und der Enttäuschung unserer guten und schlechten Erwartungen. Die Wirklichkeit kann sich komplett wenden. Das führt an die paradoxen Lehren heran, die Salber als ursprünglicheren Kern der Botschaft Jesus versteht:

Die Ersten werden die Letzten sein; Gott kann sich in einen Menschen am Kreuz verwandeln; man kann seine Feinde sogar zu lieben versuchen und solle wieder werden wie ein Kind, um in den Himmel zu gelangen. Wir leben in einer höchst drehbaren Verwandlungswirklichkeit. Wir können diese Drehungen passiv erfahren, z.B. im Gefühl der Verzweiflung, in dem Gefühl, in einer verkehrten Welt zu stecken oder in unerwarteten schlimmen und schönen Ereignis-

¹⁴ Sloterdijk (2009) beschreibt in „Du musst dein Leben ändern“ die Metanoia (Bekehrung, Umkehr) als einen Zustand, der an Besessenheit erinnert (S. 476 ff).

sen, die uns widerfahren (wie verhext¹⁵). Wir können aber auch versuchen, die Dinge selber in die Hand zu nehmen, aktiv etwas zu drehen (selber hexen), was im Märchen im Sprung in den Brunnen dargestellt ist und auch in den Tätigkeiten der Töchter (Spinnen und Schütteln) noch anklingt.

Auch bei der Frau Holle kann man zum Vergleich Drewermanns (1992) Märchendutung heran ziehen. Zunächst einmal betont Drewermann hier, dass die Deutung der Frau Holle „ausnahmsweise mehr von religiösen und philosophischen Gedankengängen als von der Tiefenpsychologie bestimmt sein muss“ (S. 23). „Das liege daran, daß wir es in Wahrheit in der Frau-Holle-Geschichte mit den verdichteten Resten eines alten Mythos zu tun haben, der die widersprüchliche Ordnung der Welt in der Natur ebenso wie im menschlichen Leben zu begründen und begreifbar zu machen sucht“ (ebenda, kursiv durch B.Z.).

Das Frau Holle Märchen stelle die philosophisch-religiöse Frage, warum es in der Welt so starke Ungerechtigkeit gibt und wie man damit leben kann. Gold- und Pechmarie sind für Drewermann nicht als menschliche Wesen, sondern als Prinzipien zu verstehen, weswegen sie so extrem polarisiert dargestellt sind. Das Märchen verweist auf mythologische Naturdeutung, die genutzt werden, um auch Fragen des menschlichen Lebens zu verstehen. So gehe es hier auf der Naturebene um die Frage nach der Gestalt von Sonne und Mond. Die Goldmarie stehe hierbei natürlich für die fleißige, freundliche Sonne, die am Abend im Weltozean (Brunnen) versinkt (die blutige Spule verweise auf den roten Sonnenuntergang), um am nächsten Morgen strahlend wiederaufzuerstehen (ein Hahn verkündet die Rückkehr der nun vergoldeten Tochter). Die Tätigkeiten der Goldmarie sind wiederum Hinweis auf die Jahreszeiten, die als Taten der Sonne verstanden werden: Die Backofenhitze des Sommers, die Apfelbaumernte im Herbst und der Schneefall des Winters. Die Pechmarie steht entsprechend für den faulen und fahlen Mond, der den Aufgaben der Sonne nicht nachkommt. Analog zur Beschreibung der Natur, in der die (fleißige, gute) Sonne zunächst versinken muss, um dem (faulen und fahlen) Mond zu weichen, dann aber wieder strahlend auferstehen darf, wird die Frage nach der ungleichen Behandlung des Guten in der Welt und nach der Natur des Bösen zu beantworten versucht: „Der Tod und die Wiedergeburt der Sonne mögen auf gewisse Weise zeigen, daß es doch Gerechtigkeit

15 Interessanterweise hat fast kein Interviewpartner den Begriff Hexen in Bezug auf das Gemälde benutzt, was zu der kritischen Distanz passt, die man in der Regel zu allem Religiösen und Okkulten demonstrierte (Siehe 4.2 Pechmarie). Man gibt sich aufgeklärt. Dennoch lässt sich der Hexen-Begriff gut mit dem hier beschriebenen Märchenkern zusammenbringen. Nach Bellingger (1989) leitet sich Hexe vom althochdeutschen *hagzuz* ab, was für „Zaunweib, Zaunreiterin“ stehen könnte. (S. 187), also eine Figur auf der Grenze von Diesseits und Jenseits. In der christianisierten Hexenlehre galt die Auffassung, dass Hexen einen Pakt mit dem Teufel geschlossen haben, wofür sie von ihm die Macht der Verwandlung und des Fliegens erhielten.

in der Welt gibt; aber gilt das auch für das menschliche Leben?“ (S. 29). Auf das menschliche Leben bezogen stelle die Goldmarie das Prinzip des Guten dar, das tätig und fleißig sei und Anteil nimmt. Sie scheint in der Welt jedoch fehl am Platze zu sein und wird stiefmütterlich behandelt. Die Stiefmutter wiederum sei Frau Welt, was in der mittelalterlichen Symbolsprache für die äußerliche, materielle Welt mit ihrer Schlechtigkeit und Bosheit stehe. Das Böse in Gestalt der faulen Tochter, so Drewermann, scheint zunächst also besser in die reale Welt zu passen als das Gute.

In ihrer Verzweiflung stürzt sich die gute Tochter in den Brunnen, was symbolisch dafür stehe, dass sie zwar ihr Gut-Sein-Wollen nicht aufgeben kann, jedoch an der Welt, die sie dafür nicht anerkennt, resigniert. Diese endgültige Aufgabe der Erwartungen an die Welt ermöglicht jedoch ein neues Erwachen im Sinne eines neuen Blicks auf die Welt:

„Das Jenseits, die Unterwelt, in der sie sich jetzt wiederfindet, ist nach wie vor die gleiche Welt, nur daß es [die Goldmarie] sie [die Welt] mit anderen Augen sieht; es ist die Welt, wie sie erscheint, wenn man die Oberfläche verläßt und sie in ihrer hintergründigen und eigentlichen Wirklichkeit betrachtet.“ (Drewermann, 1992, S. 34)

Dass die Dinge selbst nun zur Goldmarie zu sprechen beginnen, symbolisiere eine Art paradiesischen Zustand und legt den wahren Kern des Gutseins der Goldmarie frei. Sie erfüllt ihre Pflichten nicht um einer Anerkennung willen, sondern weil sie sich mit der „Ordnung der Dinge“ (ebenda, S. 36) eins fühlt.

Frau Holle stehe hier für die germanische Göttin Hulda (oder Berchta), die zugleich eine Art Mutter Erde, eine Totengöttin und eine Königin des Himmels sei. Sie hat wie jede Muttergöttin verschlingende Aspekte (große Zähne), da es zunächst bedrohlich und vereinnahmend wirken kann, sich auf die Welt und ihre Ordnung der Dinge einzulassen (man könnte auch sagen: sich ihr zu unterwerfen). Aber Frau Holle ist eben auch eine gütige Mutter, beruhigt die Goldmarie, überfordert sie nicht und nährt sie mit ihren Speisen. Dass die Goldmarie schließlich dennoch Heimweh empfindet, sieht Drewermann als Überwindung einer Zweiteilung der Welt in innere und äußere Realität.

„Würde das Frau Holle Märchen seine Erzählung im Hause der Großen Mutter beenden, so würde es damit einen schroffen Dualismus als letzte und endgültige Wahrheit hinnehmen und aussprechen; am Schluß des Frau-Holle-Märchens müßte der Eindruck einer unaufhebbaren Zerrissenheit bestehen bleiben, und man würde sich dann förmlich nach dem Brunnen sehnen, durch den das Sonnenkind sich aus dieser Welt der triumphierenden Häßlichkeit und Ungerechtigkeit in jene bessere Welt hat zurückziehen können.“ (ebenda, S. 38-39)

Drewermann interpretiert die Rückkehr der Goldmarie in das Haus der Frau Welt so, dass sie eben keine Weltflucht betreibt und sich

nur auf eine Jenseitsvorstellung zurückzieht, sondern ihre veränderte Perspektive, ihre neu gefundene Wahrheit nun auch in der Welt vertreten will. Dieses Sichtbar-Werden ihrer inneren Wahrheit nach außen wird durch das auch für Stiefmutter und Stiefschwester sichtbare Gold repräsentiert.

Durch das Schicksal der Pechmarie werde nun noch die wahre Natur des Bösen erklärt. Drewermann sieht hier die These dargestellt, dass das Böse nur die zutiefst ohnmächtige Imitation des Guten sei.

„Das Böse, dessen Übermacht am Anfang der Erzählung so ausweglos erdrückend schien, ist dieser Konzeption zufolge in Wahrheit vollkommen ohnmächtig und ohne eigene Kraft. Das einzige, wozu das Böse von sich aus imstande ist, besteht in einer phantasielosen Nachbildung des Guten – so wie die Philosophen des Mittelalters den Teufel als ›Affen Gottes‹, als Zerrform des Guten, bezeichneten, als eine Selbstkarikatur, die bei dem Versuch entsteht, das Gute auf rein äußerliche Weise nachzuzeichnen.“ (ebenda, S. 41)

In Drewermanns Interpretation drängen sich natürlich manche Bezüge zum Christentum auf – insbesondere was die Leiden und den Tod des Guten sowie seine letzte Auferstehung angeht. Drewermann betont aber auch, dass das Christentum hier lediglich an einer Tradition anknüpfen konnte, die bereits in alten Religionen und Mythen bestand.

Zwischen den Interpretationen von Salber und Drewermann bestehen meines Erachtens deutliche Gemeinsamkeiten im Verständnis des Märchen-Kerns, aber auch einige Unterschiede in der Einordnung einzelner Elemente. Gemeinsam ist ihnen sicherlich die zentrale Erfahrung, dass man die Wirklichkeit, in der wir leben, auch einmal komplett anders sehen und gewissermaßen auf den Kopf stellen kann, „... wenn man die Oberfläche verläßt und sie in ihrer hintergründigen und eigentlichen Wirklichkeit betrachtet“ (Drewermann, 1992 S. 34). Und diese veränderte Seherfahrung existiert nicht nur innerlich, sondern sie kann die Wirklichkeit tatsächlich verändern (das Gold und das Pech aus der Holle-Welt werden real und sichtbar auch in der anderen Welt). Das ist eine andere Sicht, als die der christlichen Kirche, die nur eine einzig gültige Ordnung hervorhebt, an der Zweiteilung von Diesseits und Jenseits festhält und die paradoxen Wendungen vermeiden will, die Salber (1992) eigentlich im Kern der christlichen Lehre sieht:

„Hier dreht sich alles, was die Menschen so gerne auf ewig festgestellt hätten. Dazu kam noch ein Ratschlag: Sie sollten dafür sorgen, daß bei diesen Verwandlungen die banale Liebe – und deren Entschiedenheit – nicht auf der Strecke blieb. Verwandlung und Liebe – dann brauchen die Menschen den Tod nicht zu fürchten.“ (S. 50-51)

Man kann sicher sagen, dass die christliche Kirche aus Salbers Sicht zu dem wurde, was Drewermann als die phantasielose Nachbildung des Guten bezeichnet. Bezogen auf das Gemälde kann man

hier hinzufügen, dass die Hauptfiguration des Bildes genau wie die christliche Kirche eine Unterwerfung unter diese phantasielose Nachbildung des Guten fordert, während die Nebenfiguration diese nachgebildete Ordnung aus einer anderen Perspektive als das eigentlich Verkehrte (teuflische) entlarvt.

Unterschiede zwischen Salber und Drewermann sind auch dort zu erkennen, wo Drewermann eher von einer eigentlichen Ordnung der Dinge ausgeht, die es zu erkennen gilt, während Salber eher die grundsätzliche Wandelbarkeit der Wirklichkeit betont, in der eine Ordnung jeweils höchstens unter dem Gesichtspunkt eines bestimmten Bildes wahr sein kann.

Anders als Drewermann sieht Salber außerdem in den Märchenfiguren der Frau Holle sehr wohl auch psychologische Figurationen, was aus Sicht der morphologischen Psychologie auch keinen Widerspruch zu philosophischen Fragen über die Welt darstellt, da die seelische Wirklichkeit ohnehin so verstanden wird, dass sie dem Design der Wirklichkeit folgt. Während Drewermann also beispielsweise in der Pechmarie lediglich das Prinzip des Bösen dargestellt sieht, versteht Salber diese Figur nicht wertend oder moralisch sondern als eine ebenfalls mögliche und sinnvolle Lösungsform für die Probleme des Umgangs mit der verkehrbaren Ordnung der Wirklichkeit. Von solchen Lösungsformen wird im nächsten Kapitel die Rede sein.

2.4 Die Lösungstypen der Frau Holle

Die verkehrbare Ordnung der Wirklichkeit wurde im letzten Kapitel als Konstruktionsproblem im Herzen von Goyas *Hexensabbat* herausgearbeitet. Entsprechend nötigt das Bild die Betrachter zu einer Behandlung dieses Problems. Die in meiner Stichprobe gefundenen Behandlungsformen der Interviewpartner/-innen wurden nach dem Vorbild des Märchens von Frau Holle typisiert, welches als kunstvolle Erzählung ebenfalls das Problem von Ordnung und Verkehrung heraushebt und Bilder für den Umgang damit anbietet.

(1) Wie die Goldmarie kann man sich einer fremden, vielversprechenden Ordnung unterwerfen, oder (02) wie die Pechmarie eine eigene Ordnung finden, indem man sich widersetzt. Schließlich kann man aber auch (03) zwischen verschiedenen Ordnungen Umspringen (Sprung in den Brunnen) und dabei die Verkehrung der Ordnungen erleben.

2.4.1 Goldmarie: Neue Ordnung durch Unterwerfung

Nur bei einer Minderheit von drei Interviewpartnern findet sich eine Behandlungsform, die an die Goldmarie aus dem Märchen erinnert: Die Goldmarie unterwirft sich einer Ordnung und dient ihr fleißig und hingebungsvoll. Die Verzweiflung über die Ungerechtigkeit der Welt, aus der sie kam, ist fast gänzlich in den Hintergrund getreten. An ihrem Heimweh zeigt sich jedoch auch der Wunsch, in die eigene Welt zurückzukehren, vielleicht auch ein Zweifel daran, ob die Welt der Frau Holle wirklich die richtige für sie ist. Im Bilderleben

sowie in Bezug auf das eigene Leben werden Züge der Hauptfiguration beschrieben und man identifiziert sich eher mit der dienenden Frau in Weiß. Wenn Züge der Nebenfiguration auftauchen, wirken sie eher bedrohlich oder verunsichernd. Auf dem Kontinuum zwischen Ordnung und Verkehrung versucht die Goldmarie sich möglichst nah am Ordnungs-Pol einzuordnen und Verkehrungen zu vermeiden.

So deutete eine Interviewpartnerin (14) das Bild ganz konsequent als die Suche einer Menschengruppe in Not nach Halt und Erlösung in einem Glauben. Auch sie selber erzählt von den Kriegserlebnissen, in denen ihr Glaube ihr geholfen habe und verallgemeinert dies: „Viele versuchen es ohne Glauben. Aber in Katastrophen finden Leute zum Glauben zurück. War auch im Krieg so. Wenn es den Leuten gut geht, meinen sie, sie haben das nicht nötig.

Aber ohne geht es auch nicht“ (14). Auch in der eigenen Kindheit, während und nach dem Krieg, hat sie die „Hoffnung“ nie aufgegeben (14). Über die Frage, ob die dargestellten Menschen nun aber dem „rechten Glauben“ anhängen oder nicht, werden eigene Zweifel am Glauben sichtbar, der „nie ganz verlässlich“ (14) sei. Schicksalsschläge bei ihr selbst und anderen Menschen lassen Bitterkeit und Zweifel an der Gerechtigkeit dieser Welt deutlich erkennen (Verzweiflung der Stieftochter). Es bleibt ein „Gefühl der Unsicherheit“ (14) zurück.

Eine andere Interviewpartnerin (22) kann sich auf dem Bild am ehesten mit der kleinen Figur in Weiß identifizieren, „Kenne ich von meinem Berufsleben“ (22). Die Sozialarbeiterin fühlt sich erinnert an ihr „Anerkennungsemester in der Jugendgerichtshilfe“ (22) – identifiziert die Teufelsgestalt des Bildes dabei auch ganz klar mit dem dortigen „Richter“ (22). Entsprechend der Deutung, dass es sich bei der Figur in Weiß um eine Art Gehilfen des Teufels handelt, beschreibt sie ihre damals „gute Zusammenarbeit mit dem Richter“ (22) bei der sie auch eigene „ganz konkrete Vorschläge gemacht“ (22) habe. Man geht ganz in der Helferrolle auf, scheinbar ohne etwas dafür zu erwarten: „Ich habe früh gelernt, viel Verantwortung zu übernehmen. Wenn ich weiß, ich bin in manchen Dingen gut, was ich kann, dann biete ich mich an, zu helfen. Ist einfach so“ (22). Dabei ist man aber zugleich froh, die Verantwortung nicht alleine zu tragen, sondern jemanden ermächtigen zu können, der die Entscheidung letztlich vertreten muss. „Der Entscheider blieb der Richter. Bei manchen Sachen war ich auch froh, dass ich nicht der Richter war, der gesagt hat: Der geht jetzt für fünf Jahre ins Gefängnis. Habe mir die Arbeit ja ausgesucht. Aber auch froh, dass ich nicht derjenige war, der das jetzt besiegelt“ (22). Auch hier darf nur am Rande eine Unzufriedenheit mit der Ordnung erkennbar werden, in die man sich eingefügt hat: „Dass ich mich für Menschen eingesetzt habe, gerne geholfen hätte, aber im Rahmen der Institution das nicht möglich war“ (22). Eine ideale Welt gibt es auch für die Goldmarie nicht.

Der dritte Interviewpartner (46), der sich der Behandlungsform der Goldmarie bedient, erkennt das Verkehrte in der Ordnung (der Universität) schon wesentlich deutlicher. Doch im Studium versucht er, sich „mit Fleiß durchzuschlängeln“ (46). Er akzeptiert die Anordnungen und Leistungsmaßstäbe der Universität und will in ihren Augen gut sein: „Leistung spielt eine Rolle – für uns alle, für mich auch. Entscheidet über unsere Zukunft (...) Universitäten müssen selektieren. Darum muss man total gut sein“ (46). Dabei kann er nicht vermeiden, von der Aufregung der Mitstudierenden erfasst zu werden. „Bin schon in Aufruhr. Kann ja nie sagen, ob ich genug gemacht habe. Bin sehr angespannt vor Klausuren. Aber trage das nicht nach außen. Setzte mich nicht vor der Klausur mit Riesen-Ordner und Skripten vor den Raum und gehe das alles noch einmal durch“ (46). Trotz Fleiß weiß die Goldmarie zunächst jedoch nicht, ob sie den Anforderungen der guten Holle-Mutter (Alma Mater) entspricht. Darum hat sie anfangs auch noch Angst vor ihr. „Die Stimmung ist angespannt. Nur ein Drittel bekommt einen Master-Platz. Hast du deinen Durchschnitt oder nicht?“ (46). Es liegt nicht nur in der eigenen Hand, ob einem Glück (Gold) oder Pech wiederfährt: „Ist nicht nur Lernen, auch Tagesform, Glück“ (46). Trotzdem gibt man sich Mühe: „Ich versuche, das mit viel Fleiß und Ehrgeiz durchzustehen, dran zu bleiben“ (46). Unter dem Diktat der Ordnung scheint es auch gar keinen Spielraum dafür zu geben, es anders zu machen: „Muss ja trotzdem meine Klausuren bestreiten, führt kein Weg daran vorbei“ (46). Man glaubt, im Leistungsstreben die Ordnung gefunden zu haben, die auch im Berufsleben gilt: „Wie in den Stellenanzeigen – die suchen nur straighte Leute. Die alles einfach so durchgezogen haben“ (46). Wie die Goldmarie versucht man daher, aufkommende Überforderung und Verzweiflung zu überwinden und am eigenen Gutsein festzuhalten. „Nicht aufgeben. Auch wenn es mal nicht gut läuft. Auch schlechte Noten nicht gleich auf sich selbst zu beziehen – dass man dann selbst schlecht ist“ (46). Nach außen hin gibt man sich „erwachsen“ (46) und misstraut denen, die sich dem Leistungsdruck zu widersetzen scheinen und vor Klausuren aufgeregt verkünden, dass sie „noch nichts gemacht“ (46) haben. Man versucht sogar, die Arbeit nicht nur als lästige (von einer bösen Stiefmutter auferlegte) Pflicht zu sehen, sondern Befriedigung und Sinn in der Arbeit selbst zu erleben, ohne auf eine Belohnung zu schielen. „Ich versuche, den Spaß an der Sache nicht zu verlieren. Mein Ziel ist ja nicht nur der Master-Platz. Auch das Wissen und das Anwenden-Können. (...) Sonst verliert man aus den Augen, dass man das ja eigentlich für sich macht“ (46). Dies entspricht ebenfalls der Methode der Goldmarie, die von sich aus und um der Dinge selbst willen ihre Arbeiten verrichtet (das Brot aus dem Ofen holen, Baum und Kissen schütteln) und vom späteren Goldregen überrascht wird.

Nur leise darf sich ein Heimweh nach einer anderen Welt melden: „Viele Kommilitonen sagen, sie würden gerne freier studieren (...) nicht 24 Stunden am Stück in einer Fachwelt leben“ (46). Doch

es fällt einem schwer, sich diese Freiheiten zuzugestehen, so wie es vielleicht die Person rechts im Bild macht, die sich der Unterwerfung der Masse widersetzt: „Die Person rechts fühlt sich komplett unabhängig. Ich fühle mich näher an der Masse“ (46). Am ehesten kann auch er sich mit der kleinen Figur in Weiß identifizieren, die zwischen dem Teufel und der Frau am Rand sitzt.

2.4.2 Pechmarie: Alte Ordnung durch Widersetzung

Die eigenen Unabhängigkeitswünsche werden stärker zugelassen, wenn man dem Lösungstyp der Pechmarie folgt. Das Lösungsmuster der Pechmarie ist dem der Goldmarie genau entgegengesetzt. Es findet sich bei fünf bis sieben Interviewpartnern und damit deutlich häufiger als das des Goldmarie-Typus. Wie die Pechmarie im Märchen widersetzen sie sich der fremden Ordnung anstatt sich ihr zu unterwerfen. „Nicht sofort zustimmen, verstockt etwas hinterher rennen. Erst mal mit anderen sprechen, dann rausfiltern, was man selber möchte“ (26).

Im Bilderleben dominieren die Züge der Nebenfiguration. Das bedeutet auch, dass man sich im Gemälde am ehesten mit der Frau in (Pech-)Schwarz identifizieren kann. „Ich sitz auf dem Stuhl“ (26). Aus Sicht der anderen (der Masse, der Allgemeinheit) tut man damit zwar vielleicht das Verkehrte, doch aus der Sicht der Pechmarie widersetzt man sich eher dem Verkehrten und erhält dadurch die eigene Ordnung. Man nimmt sich die Freiheit, selber zu entscheiden, welchen Autoritäten man sich unterwirft: „Als erwachsener Mensch habe ich die Möglichkeit, mir auszusuchen, mit wem ich Kontakt haben kann. Gehe manchen aus dem Weg. Mag dominante Menschen nicht“ (22). Hier ist es, genau andersherum als bei der Goldmarie: Der Wunsch, dazu zu gehören und belohnt zu werden, stört und beunruhigt und darf und soll nicht erfüllt werden.

Eine Opernchor-Sängerin (34) erlebte schmerzhaft, wie sie durch eine fleißige Konkurrentin, aus ihrer gewohnten, privilegierten Position in eine Außenseiter-Position gedrängt wurde: „Sie war Konkurrenz. War schon ein paar Jahre am Theater, als ich kam. Vor vielen Jahren – ich war sehr schön früher, blond, groß. (...) Ich musste nicht im Mittelpunkt stehen – man hat mich einfach gesehen. Da hat sie gesehen, dass ich viel Lob bekomme. Meine Stärke war, dass ich wusste, was ich kann. Ich war immer besser – sie hatte kein Chance“ (34). „Dann war sie die Dominierende, der Blickfang. Nicht schön, aber interessant, auch sehr fleißig“ (34). Die gewohnten Verhältnisse begannen sich für die verwöhnte Tochter zu verändern, als sie in die verkehrte (Theater-)Welt der fleißigen Stiefschwester eintrat. Dort hat sich die neue Ordnung gegen sie gewendet, die Konkurrentin (die sie mit dem Teufel auf dem Gemälde identifiziert) hat den Chor (die Menschenmasse) um sich geschart, so dass man sich von ihr abwendet. Die ehemals schöne, starke und gelobte Sängerin wird nun mit Pech überschüttet.

„Das war doch ein starkes emotionales Erlebnis für mich. Die schönsten Jahre, jungen Jahre. Ich war auch krank wegen der, vermutete

ich. Habe keinen Atem bekommen – ein Bläschen in meiner Lunge platzte, die Lunge ist zusammen gefallen. Da habe ich sehr gelitten, gedacht: Wie kann es weiter gehen?“ (34). Ganz wie die Frau in Schwarz auf dem Gemälde ist man in einer Außenseiterposition gerückt, wurde aus dem Mittelpunkt an den Rand gedrängt. Anders als die Goldmarie kann man sich nicht mit einem inneren Gutsein trösten. Eher glaubt man aufgrund einer charakterlichen Schwäche in seine missliche Lage geraten zu sein. „Habe versucht, mein Selbstbewusstsein zu stärken. Das war mein Knackpunkt. Hätte sie das nicht gespürt, hätte sie das nicht gemacht“ (34). Doch aus der Verkehrungserfahrung entwickelte sich eine eigenen Form von Stärke, die unabhängig bleibt von der Ordnung der anderen: „Die haben mir nicht geholfen – ich musste mir selber helfen“ (34). Aus dem erlebten Unglück und dem daraus entstandenen Widerstand wird eine sehr stabile, überdauernde Lebensform¹⁶ - das Pech will ein Leben lang nicht abgehen, es wird zur Identität: „Man muss irgendwann schauen: Wo bin ich? Welche Position will ich einnehmen? Lieber wenige Freunde (...) und eigenen Weg gehen. (...) Ich gehöre nicht zu einer Gruppe, bin selbständig. Habe meine Freundin, aber stehe immer an der Seite. Gucke mir das an“ (34). Anders als die Goldmarie fällt es der Pechmarie leicht, sich von der Ordnung der anderen zu distanzieren. Dies zeigt sich auch in der Arbeit, wo sie nicht alle Ansprüche erfüllen will, sondern pragmatisch und lustbetont ans Werk geht: „Ist meine Arbeit, aber nicht meine Freude. Ist meine existenzielle Quelle. Singen ist für mich die wichtigste Sache – sin-ge gerne, sehr flexible Arbeit. Schöne Kostüme – mal schöne, mal hässliche, je nachdem“ (34).

Ein anderer Interviewpartner (57) erlebt bei der Bildbetrachtung Qualitäten, die an das nicht abwaschbare Pech der Pechmarie erinnern: „Möchte mich abwenden, möchte da nicht rein, kann das nicht verhindern. Gefühl, als wäre es gut, mir die Hände zu waschen. Schmutzqualität“ (57). Man fühlt sich einerseits hinein gezogen in „Schlamm“ und „Dreck“ (57) der Menschenmenge und „klebt“ (57) andererseits an der schwarzen Gestalt rechts. Diese bietet paradoxerweise zugleich auch eine Möglichkeit, „von allem unberührt“ (57) zu bleiben. Das erinnert an das Studium, das Gefühl in der Universität bis zum Schluss ein Außenseiter geblieben zu sein: „Da stehe ich vor dem Ende und habe trotzdem noch das Gefühl, dass ich im letzten Meter rausfliegen könnte. Natürlich unter Zeugen, die sich halb abwenden, halb angsterfüllt hingucken“ (57). Mühsam erwirbt auch er sich dadurch eine gewisse Souveränität, eine „neue Verfassung, die sich immer wieder herstellt, öfter als früher. Könnte bei der Person bleiben, darf distanzierter Beobachter bleiben, muss nicht alles verstehen“ (57).

Die Vorteile der Außenseiterposition nutzt auch die iranische Interviewpartnerin (12), die nach der Flucht aus dem Heimatland nun

¹⁶ Vgl. Gloria Becker (ehemals Dahl, 1995) zur Bedeutsamkeit von Widerstandsphänomenen

als Schriftstellerin in Deutschland lebt. Den Wunsch, zur Masse zu gehören, kennt sie zwar noch aus ihrer Jugend. Doch in Deutschland hat sie sich mehr und mehr zurückgezogen und hat sich misstrauisch von der politisch-linken Protest-Bewegung in ihrem Land abgewandt. Ihr sitzen noch die alten Revolutionserfahrungen in den Knochen: „Ursprünglich haben wir ja für die Freiheit gekämpft“ – und daraus entstand eine Verkehrung, für die sie sich heute noch schuldig fühlt: „Wir sind schuldig, wir haben die Revolution gemacht. Jetzt müssen die jungen Frauen sich auf der Straße verschleiern“ (12). Diese Schuld scheint an ihr zu kleben wie Pech. Zwar will sie sich nicht mehr einer fremden Ordnung, einer Masse anschließen, aber in der einzelnen Frau am rechten Bildrand sieht sie eine andere Form von Widerstand: „Heute besteht die Hoffnung in der Bildung der jungen Frauen dort. Heute sind die Leute nicht mehr so leicht zu unterdrücken. Vielen wollen aus dem religiösen Druck heraus“ (12). Auch sie identifiziert sich letztlich mit der starken Frau am Rand: „Ich möchte mich zur Seite der protestierenden Frau hinsetzen. Ich werde nicht so ängstlich sein, ich werde mich wehren“ (12).

2.4.3 Umspringen: Verkehrung als Neuordnung

Bei drei bis vier Interviewpartnern finden sich Züge einer dritten Behandlungsform, die zwischen den beiden ersten Lösungstypen hin und her zu springen scheint. Sie erinnert an den märchenhaften Sprung in den Brunnen, den beide Töchter praktizieren, um von einer Welt in die andere und wieder zurück zu wechseln. Indem man sich wechselnden Ordnungen unterwirft, erlebt man intensiv das Gefühl, die Dinge selber in der Hand zu haben und drehen zu können.

Im Bilderleben zeigt sich dies als ein Hin- und Herspringen zwischen Haupt- und Nebenfiguration. Mal fühlt man sich der Menschenmasse nah, mal der Frau am Rande. Es gibt aber keinen festen eigenen Ort, mit dem man sich identifizieren kann, keinen Bezugspunkt, der Halt gibt. „Kommt drauf an, mit wem man sich in dem Bild identifiziert. Man fühlt sich ja immer irgendwo zugehörig - hier am liebsten gar nicht“ (22). Man ist „hin und her gerissen, kann beide verstehen“ (22), aber möchte sich auch „auf keine Seite stellen“ (22). Wenig später kann sich die gleiche Interviewpartnerin aber irgendwie mit jedem identifizieren: „Indem ich versucht habe, mich in die Personen reinzusetzen, hat jeder einen Anteil, den man verstehen kann oder den man selber auch bei sich kennt, obwohl man das selber nicht immer will. Und dass es Situationen gibt, die man beeinflussen kann und andere, die man nicht beeinflussen kann“ (22).

Klare Einteilungen werden zunächst gesucht und dann wieder umgedreht (22, 26): „Sind sie schon sortiert worden nach Gut und Böse? Obwohl, was heißt das? (...) Bewertung der Personen – Gut-Böse, was ist das schon?“ (22). Das Ganze Bilderleben bleibt von Einordnungsversuchen und anschließendem Umkrempeln der Ordnung durchzogen. „Man kann viel reininterpretieren. Ändert sich oft, die Meinung. Kann mich immer noch nicht festlegen“ (26). So

kann sich das Bilderleben in diesem Lösungstypen auch am deutlichsten verändern: „Habe mich jetzt darauf eingelassen, mich am Anfang gestraubt. Habe auch die Macht von dem Teufel entkräftet“ (22).

Anstatt sich einer Ordnung auszuliefern wie die Goldmarie, oder sich ihr konsequent zu widersetzen, wie die Pechmarie, ergreift man lieber kurzerhand selber die Initiative und versucht, die Ordnung umzukehren, indem man in einen anderen Ort oder in eine andere Position springt. So beschreibt eine Interviewpartnerin (22), wie sie sich zusammen mit ihrer Weiterbildungsgruppe (der Masse) von einem Betreuer (dem Teufel) schlecht behandelt fühlte. Kurzerhand springt sie aus der Position der folgsamen Masse heraus und verändert damit erfolgreich die Situation: „Da hab ich mich nicht ausgeliefert gefühlt. War sauer, habe Initiative ergriffen, den Leuten gesagt, dass ich mich darum kümmern kann. Hab der Leitung der Institution mal einen Brief geschrieben - da hat der Ärger bekommen“ (22). Ähnlich reagierte sie, als jemand aus dem Freundeskreis schwer krank wurde: Sie wurde aktiv, hat, „mit Krankenhaus telefoniert, dass diese Person einen früheren Termin bekommt. Dass die Krankheit nicht mehr so schnell weitergeht (...) habe mit Ärzten gesprochen“ (22). Einfach nur da zu sitzen und nichts zu machen wäre zu wenig für sie gewesen, da hätte sie sich gefühlt, als würde sie gemeinsame Sache mit dem Teufel machen.

Eine andere Interviewpartnerin (26) gibt sich einerseits aufklärerisch, kirchenkritisch und rational. Sie distanziert sich von den Menschen auf dem Bild, die einen Tiergott anbeten und erzählt, gerade am Tag des Interviews aus der Kirche ausgetreten zu sein. Gleichzeitig weiß sie viel über Okkultismus zu erzählen, da sie sich gerade erst intensiv mit dem Thema auseinandergesetzt hat. Sie erzählt, dass sie sich regelmäßig in neue Interessensgebiete hineinstürzt und dann eine Weile lang alles mögliche dazu liest, bis es ihr langweilig wird und sie zum nächsten übergeht: „Okkultismus ist nicht das einzige, wofür ich mich interessiert habe. Davor waren es Biografien: Vor Aleister Crowley, Charles Manson, der Massenmörder. Dann Gandhi – also nicht nur böse Menschen. Davor Kurt Cobain. Was bewegt die Leute, was kann ich daraus ziehen? Hat man alles Greifbare schon gelesen, dann denkt man: Ist okay, jetzt reicht's“ (26). Ganz ähnlich stürzte sie sich auch in ihrem Leben schon Hals über Kopf in Abenteuer: „Ich bin auch schon durchgebrannt. Mit Leuten weg, ein halbes Jahr nach Indien. Kam wieder und hatte richtig die Kacke am Dampf. Einfach aus Abenteuerlust, was Neues machen. Erfahrung, Leute kennen lernen, die Welt sehen. War das tollste Erlebnis überhaupt. Im Nachhinein war es dann aber nicht so schön. Hatte mich nicht um Miete und so gekümmert. Kam wieder und hatte richtig Ärger. War neunzehn, hatte nicht mal meinen Eltern Bescheid gesagt“ (26).

Ein anderer Interviewpartner (56) stürzt sich gerne in verschiedenste berufliche Herausforderungen – die ihn dann unter Stress setzen und überfordern: „Warum mache ich so Dinge, die mir Angst machen, die mich überfordern? Kontraphobische Mutproben? Als könnte ich

dadurch in Drachenblut baden und unverwundbar werden. Doch das stimmt nicht – auch Sigfried blieb verwundbar. Große, übergroße Erwartungen führen dazu, dass ich mich auf alles Mögliche einlasse“ (56). Aber gleichzeitig macht es doch irgendwie Spaß, dieses Umherspringen – schade sei dann doch eigentlich nur, dass man nicht alles machen kann. Aber: „Mit vielem kann man spielen, vieles ausprobieren. (...) Ich sollte mich freuen, an dem, wo ich mitspielen, mittanzen darf und mich ansonsten zurücklehnen auf meinem Stuhl (...) Es geht viel und dafür bin ich dankbar“ (56).

Und wieder ein anderer Interviewpartner (42) erlebt sich „zweigespalten“ (42) und pendelt ebenfalls zwischen Außenseiter-Sein und Dazu-Gehören-Wollen. Seine gerafft erzählte Lebensgeschichte klingt wie ein ständiges Rein-Raus-Spiel: „Ich hatte zum Beispiel mal eine turbulente Zeit, wo ich am Ende gesagt habe – okay, um da jetzt wieder raus zu kommen, wieder Fuß zu fassen, habe ich gesagt, ich gehe zur Bundeswehr. Bin mit Riesenmotivation hin, war überglücklich und es ging mir besser. Aber habe es nur eine Woche da ausgehalten und bin raus (...) Eineinhalb Jahre später hab ich auch wieder diese Not gehabt. Habe gedacht: Du musst Teil dieser Welt werden, drin stehen. Dann gedacht, ich möchte auf jeden Fall den Zivildienst machen. Dann schon nach Ausbildungsstellen gesucht, war schon im Abendgymnasium, dachte, du musst was schaffen – bin dann aber doch zu Siemens und auf die Berufsschule. Da hab ich gedacht: Jetzt bist du mitten in der Masse und eigentlich nur eine kleine Nummer. Die Führung erschien mir nicht mehr wo wichtig. Da wollte ich die Masse nur verschwinden lassen, um nur noch mich zu sehen. Da habe ich die Schule beendet – und mich wieder auf dem Abendgymnasium eingeschrieben“ (42). Dass auch dieses aktive Es-immer-wieder-selber-drehen in Verkehrungen führen kann, zeigt sich bei diesem Interviewpartner besonders anschaulich an seinem Umgang mit dem Kiffen: Einerseits versucht er, es so zu behandeln, als habe er es in der Hand, erlaubt es sich selbst, „weil es mir was gibt“ (42). Andererseits kippt es auch in die gegensätzliche Bewertung, wo er „unbewusste Motive“ dafür verantwortlich macht, dass er nicht aufhören kann: „Könnte sonst längst woanders stehen“ (42). Das Kiffen erweist sich als Prototyp eines Verkehren-Könnens, durch den man in einen geradezu schwindelerregenden Taumel gerät: „Warum kiff man? Um sich die Birne zuzuhauen, weil man einen schlechten Tag hat? Oder weil es Stürme an Gedanken hervorrufen kann oder weil es ermöglicht, die Blickwinkel zu erweitern? Dadurch aber auch schwerer zu ordnen. Deswegen ist es wohl illegal: Weil es Menschen gibt, die nur so in der Masse folgen können. Können vielleicht damit nicht umgehen.“ (42). So scheint er das ganze Leben wie einen wirbelnden Sturz zu erleben, in dem es keinen festen Halt mehr gibt, bis man auf dem Boden aufkommt: „Wenn man die Entscheidung trifft, Schwarz oder Weiß, und dann in die Menge blickt, ist man ja noch nicht da am Ende. Geht es weiter? Geht es in eine andere Richtung? Liegt es dazwischen – im undefinierbaren? Ist nicht mit einer Entscheidung zu Ende, baut alles aufeinander auf im Leben – bis es zu einem Ende kommt“ (42).

2.5 Zusammenfassung

Goyas *Hexensabbat* wurde beschrieben als eine Erwartungs-Gestalt, die sich zwischen einem hoffnungsvoll-ängstlichen Menschenkreis und einer Teufelsgestalt herausbildet (1.). In der Hauptfiguration unterwirft sich der Menschenkreis vereint dem mächtigen Teufel und erniedrigt sich vor ihm (2.1). In der Nebenfiguration, die sich besonders an einer einzelnen Figur am rechten Bildrand festmacht, widersetzt man sich, indem man von der Masse abbrückt, den Mächtigen entlarvt und abwartet, statt sich hinzugeben (2.2).

Die so zergliederte Wirkungseinheit des Bildes wird im Kern in Gang gehalten durch die Verwandlung einer Ordnung in eine andere (verkehrte) Ordnung (3.). Die Hauptfiguration versucht dabei, Teil einer neuen Ordnung zu werden (und damit die alte Ordnung zu verkehren), während die Nebenfiguration an einer anderen Ordnung festhält, die aus Sicht der Hauptfiguration verkehrt erscheint.

Über das Problem von Ordnung und Verkehrung ist der *Hexensabbat* sowohl mit der Kultur des christlichen Mittelalters, als auch mit dem Märchen der Frau Holle verbunden. Entsprechend ähneln auch die drei Lösungstypen für das Problem den Gestalten aus dem Märchen: Der ordentlich-fleißigen Goldmarie (4.1), ihrer verkehrten Schwester, der sich widersetzenden Pechmarie (4.2) oder dem waghalsigen Sprung von einer Welt(-ordnung) in eine andere (4.3).

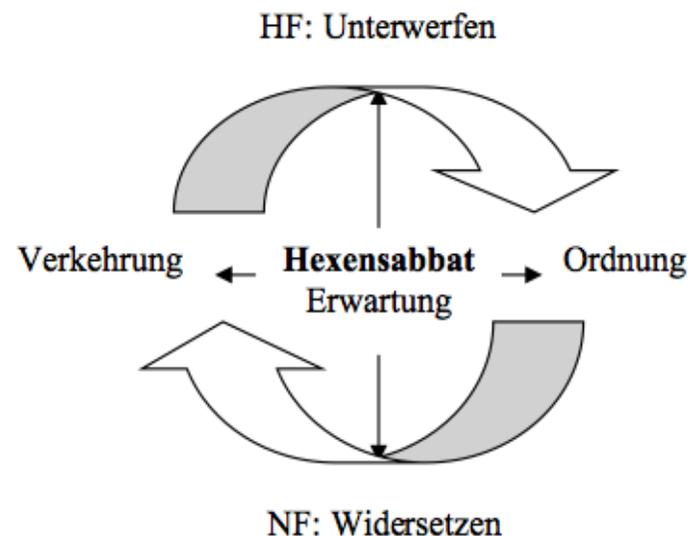


Abbildung 6: Hexensabbat 1.-3. Version

3. Kämpfer



Abbildung 7: Goyas Kämpfer (1820-1823)

„Zwei Im Kampf, das ist zugleich Einssein im Vernichten-Wollen und Auftrennen in Sieger und Besiegte. Im Kampf mit Knüppeln, nicht mit Schwertern, nicht durch Verschlingen sondern mit harten Schlägen, die schmerzen, die Blut fließen lassen. Schlag um Schlag. Das ist die Geschichte von Kain und Abel, beide hier aber als Kämpfer. Wahrscheinlich war es damals auch so, weil da bei den Kindern aus einem Stall zwei Lebensentwürfe gegeneinander standen. Die Gewalt, mit der sie gegeneinander stehen, ist die Folge von Gestalten, die die Vielfalt jeweils in ihrem Sinne organisieren wollen.“ (Salber, 1994, S. 36)

„Sie machen Kampf beschaubar als ein Verwandlungsmuster von Einheit und Polarität. Sie bringen im Kampf das Umfassende und Widerspruchsvolle, Unfriedliche, Gegensätzliche des Universums heraus, zugleich auch seine Festlegungen und Formzwänge.“ (ebenda, S. 39)

3.1 Die Gestaltqualität des Kampfes

Ein Streit zwischen ungleichen Brüdern, den nur einer gewinnen kann. „Da dreschen offensichtlich zwei aufeinander ein“ (20). Ein Kampf zwischen zwei Männern, mit Knüppeln ausgetragen. Im Hintergrund eine Landschaft, in der vielleicht ein Sturm aufzieht oder sich bald ein Gewitter löst (38). Vorder- und Hintergrund scheinen nicht miteinander zu tun zu haben (28). „Für mich ist nicht klar, ob die beiden in dieser Landschaft überdimensional groß gezeichnet sind, oder ob die normal in diese Landschaft passen“ (33). Dass die Kämpfer „zu groß dargestellt sind“ könnte bedeuten, dass sie „mehr Bedeutung bekommen als sie eigentlich haben. Den Streit nimmt man viel zu wichtig (...) wenn das in normaler Größe dargestellt werden würde, würde sich das verlieren in der großen Landschaft“ (33). Das kennt man vom eigenen Streiterleben: „Dass man Dinge (als) viel bedeutungsvoller ansieht, als sie eigentlich sind“ (33).

In einem solchen Kampf teilt sich die Welt in Schwarz und Weiß (03), die Entscheidung wird simpel, auf abwägen kann man verzichten (03). Beim Kampf geht es „immer um irgendwas, was der Kämpfende durchsetzen möchte (...) Du willst nicht so, wie ich will – Pech gehabt“ (03). Das geschieht hier mit aller Entschiedenheit und Brutalität: „Die können sich auch töten. Mit einem Schlag ist der andere tot“ (15).

Die Gesichtsausdrücke sind nicht gut zu erkennen, aber einer scheint zu bluten (03). Das Ziel des Kampfes ist eine eindeutige Niederlage. Vielleicht werden sie sich gegenseitig K.O. schlagen, dann würden beide unterliegen und auch der Grund für den Kampf würde sich nicht klären (03).

Das zentrale Thema im Erleben ist das unversöhnliche Gegeneinander (03, 15). Das gesamte Bild scheint in zwei Seiten geteilt zu sein: Links, hinter der dunkleren Person, wirkt auch der Himmel dunkler (03, 07, 33). Rechts, hinter der hellen, durchscheinenden Figur, der „imaginären Person“, wirkt es hell und freundlich (03).

Entsprechend wirken auch die beiden Figuren: Der linke „böser“, „unrasiert, dunkel“, der rechte heller und reiner (30, 33). Wie im Cowboy-Film, eine „Dualität“ von „Gut und Böse“ (03, 07).

Dies ist auch ein Grund, das Bild auszuwählen, „weil es einfach strukturiert“ (28) und „reduziert“ (38) ist. Das Bild habe sogar eine gewisse „Harmonie“ (33), erscheint „geordnet“ (33). „Der Himmel trennt das Ganze – spiegelt das auch wieder, diesen Kampf“ (33). Im Vergleich dazu hätten die anderen Bilder eher „verwirrt“ (33).

Zudem erscheinen vielen Interviewpartnern Spaltung und Konflikt als natürliche Grundzustände des Lebens: „So ist das halt, man muss eben sein Leben lang den Kampf führen, und das ist sehr anstrengend“ (03). Wie beim Bilderleben steckt man auch im Leben unweigerlich drin im Streit – auch wenn man das eigentlich nicht will (15). Ohne, dass man etwas dagegen machen kann, bläht sich das dann auf: „Das Bild ist groß, die Gegend ist groß, (aber) die sind mit ihren Problemen noch größer als alles“ (15). Als schaue man aus einer kindlichen Perspektive auf den unverständlichen Kampf von überlebensgroßen Elternfiguren. Einige Interviewpartner erlebten die eigenen Familie als ähnlich gespalten wie das Bild (33, 38), z.B. seit der Trennung der Eltern, die bis heute Konflikte nach sich zieht (33): Man bekommt seine beiden Eltern gar nicht mehr gemeinsam an einen Tisch: „Wenn ich mal heirate – ich könnte beide gar nicht zusammen einladen“ (33). Doch nicht nur die eigene Familie bietet den Kontext für Spaltungserfahrungen: Ein politisch engagierter Interviewpartner erlebt die ganze Gesellschaft als gespalten: „In Deutschland, wie die Leute aufeinander eindreschen. Diese Spaltung der Gesellschaft in *oben-unten*, *arm-reich*“ (20).

Alltägliche Kämpfe - Kain und Abel

„Der Alltag ist manchmal schon ein Kampf“ (07), z.B. durch die alltäglichen Streitigkeiten mit andern Menschen. Die sind nervig, muss man aber akzeptieren (03). „Wie schnell kommt ein Konflikt heute auf!“ (15). „Alles im Leben hat halt seine zwei Seiten. Jeder Mensch, jede Tätigkeit, die man ausübt, jede Meinung“ (07). Das besondere liegt bei diesem Bild nur in der Gewalttätigkeit, mit der das ausgefochten wird (07). Eigene Konflikte trägt man im Alltag natürlich anders aus, z.B. schriftlich, wenn man Streit mit Behörden hat (15). Im Bild ist dagegen „sichtbare, körperlich Gewalt“ dargestellt (15). Das zu betrachten, kann richtig weh tun. Man hätte „lieber keinen Streit mehr in der Welt“ (15), doch man weiß, dass das nicht so funktioniert. Man kann nicht immer trösten und in Ordnung bringen – „es gibt Kriege“, und das, was sie am Laufen hält – „die Menschen werden nie zufrieden sein“ (15). Unweigerlich prallen im alltäglichen Zusammenleben gegensätzlicher Ansichten aufeinander: Einer empfindet es z.B. als schlimm, in der Bahn zu telefonieren und würde es gerne verbieten, dem anderen ist dies egal (07). Das Verhalten anderer kann man als „einschränkend“ erleben, doch zugleich muss man „anderen Menschen so viel Freiraum las-

sen, dass sie ihrem Leben nachkommen können, wie das ja jeder für sich selbst in Anspruch nehmen möchte“ (07). Man erinnert sich daran, wie man selber mal jemandem „auf die Nase gehauen“ habe: „(...) seine Werte und Moralvorstellungen haben nicht mit meinen übereingestimmt“ (30). Doch selbst bei Schlägereien sind die Perspektiven relativ: Wo man das Gefühl hatte, sich zu wehren, wird dies vielleicht als Angriff verstanden. „Man muss Glück haben, dass man nicht am Schluss der Täter ist und nicht das Opfer“ (20).

Innere Konflikte – Jekyll und Hyde

Beide *Kämpfer* sind gleich gekleidet und gleich groß, lediglich der rechte erscheint „schemenhaft“ und „imaginär“ (03), durch ihn hindurch kann man den Horizont erkennen. Das versteht man als einen „Kampf mit den eigenen Geistern“ (03), einen Kampf gegen sich selbst.

Menschen haben „immer zwei Seiten“, z.B. eine „öffentliche“ und eine private (07). So fühlt sich ein Interviewpartner (07) an seine zerrissene Lebenssituation zwischen verantwortungsvoller Laborarbeit unter der Woche und Party- und Drogenleben am Wochenende erinnert: „Ich habe teilweise Dinge in meinem Leben, mit denen ich halt kämpfe irgendwo. Ich weiß halt, dass ich mit gewissen Sachen Probleme habe, mir die Probleme auch selber schaffe, an mir arbeite und versuche, mache und tue – so diese Kämpfchen halt. Wenn man z.B. sagt, ich höre auf, Zigaretten zu rauchen. Solche Kämpfe führe ich mit mir selber“ (07). Dann erlebt man sich wie zwei Personen in einer, wie „Jekyll und Hyde“ (07). Aus solchen inneren Konflikten können „extreme Gefühlssituationen“ werden, in denen man nicht mehr weiß, wie es weiter gehen kann und doch um die beste Lösung ringt. Eine „sehr verzweifelte Situation“ (03) – und so wirken auch die Figuren im Bild „verzweifelt“ (33).

Ungleichheit bereitet den Boden

Man vermutet, dass der Kampf eigentlich nur der Versuch ist, einen „Ausgleich“ (38) zu einem Ungleichgewicht herzustellen, zu etwas, das schon vorher nicht stimmte. „Da muss ja irgendwas ... kann ja da nicht im Gleichgewicht sein“ (38). Gewalt ist immer auch Reaktion: Man stellt sich z.B. vor, gewalttätig werden zu können, wenn die eigene Familie angegriffen würde (38). „Ungerechtigkeit“ (15), „Armut“, „Hunger“ und „geringe Lebenserwartung“ (30) stellt man sich als Schieflagen im Hintergrund solcher Aggressionen vor. „Je mehr man in der Gesellschaft abrutscht, desto mehr gilt das Faustrecht (...) Jeder versucht, seinen eigenen Arsch zu retten (...) Überlebenskampf“ (30).

Etwas muss vorgefallen sein, der Streit muss eine Vorgeschichte haben, auch wenn diese auf dem Bild nicht zu erkennen ist (03, 15). Vielleicht wurden Grenzen missachtet – „du bist über mein Feld, meine Grenze gegangen“ (15). Oder es geht um eine Frau (15), „Eifersucht“ (30) oder Diebstahl (30). Beide erheben Anspruch auf das gleiche, den gleichen Besitz oder den gleichen Raum. Man will

das Eigene beschützen oder neidet dem anderen seins (15). „Die Menschen finden immer irgendwas: Wir sind nicht gleich, und Neid kommt hoch“ (15).

So sei es auch mit der aktuellen gesellschaftlichen Ungerechtigkeit (20): Es seien die veränderten Bedingungen und Zustände, mit denen etwas nicht stimme, „veränderte Arbeitsbedingungen, Lebensbedingungen“ (20). Überall herrsche „Ausbeutung“ und „Selbstaussbeutung“, die ganze Gesellschaft sei gespalten in „zwei Parteien“, die „aufeinander einschlagen“ (20). Dieser Zustand entstehe aus „Dummheit“ (20), aus der fehlenden Bildung der Menschen. Man kann sich über diese Schief lagen und Ungerechtigkeiten ereifern, über den „Teufelskreis der Dummheit und der Gier“, der aktuell unsere Gesellschaft präge, in der Beziehungen zerbrechen würden, Depressionen und Erfolgsdruck Menschen in den Selbstmord treiben (20). „Da gibt es eine ganze Menge in diesem Lande, die dürfen nicht mehr mitspielen, die dürfen nicht mehr mitmachen, die 'ne Faust in der Tasche ballen“ (...). Man muss vor so einer Gesellschaft Angst haben“ (20).

Einer muss gewinnen

Diese Schief lage und Ungleichheit erzeugt „Rivalität“, z.B. auf der Arbeit oder im Freundeskreis (07). Man wetteifert und streitet um etwas. „Ein Streit um Geld oder so was. Indirekt geht es ja immer um Geld oder um Emotionen, wenn man sich streitet, kämpft oder sonst was“ (07). Das erinnert an Sport und Wettkampf, wo man „gewinnen will, total verbissen“ und zugleich geht es oft „professionell“ ums „Geld“ (07). „Sport ist auch ein Konflikt (...) einer muss gewinnen“ – und einer bleibt unzufrieden (15).

Jedoch fehlt dem Streit in diesem Bild das Spielerische und Sportliche, was dann auch zum Gefühl der Langeweile beiträgt: „Es ist keine Herausforderung, für mich als Schachspieler da eine Lösungsstrategie zu sehen, wie man das Duell beenden würde. Es unterfordert mich (...). Wenn ich ein Schachspiel sehe, dann habe ich tausende gleichzeitige Zugmöglichkeiten“ (28). Hier jedoch gibt es nur Schläge mit dem Knüppel. Dies ist die rohe, unkultivierte Form des Streits, der uns in den Formen von Sport, Spiel, oder auch Diskussion als Streit-Kultur wieder begegnet.

Man stellt sich vor, dass es zu der Zeit, als das Bild gemalt wurde, eine Revolution gegeben hat. Zwei politische Staatsformen können schließlich nicht gleichzeitig in einem Land existieren. Da würde es schon Sinn machen, die Staatsform des anderen zu vernichten (03).

So steckt in der dargestellten Spaltung nicht nur die zu bekämpfende Ungerechtigkeit und das unproduktive Gegeneinander, sondern auch eine Art Hoffnung, dass sich etwas ändern könnte: „Es brodeln unter der Decke, es brodeln“ (20). Der Streit ist Symptom und Heilungsversuch zugleich, man will für und um einen besseren Zustand kämpfen, die aktuelle Schief lage bereinigen, ein neues Gleichgewicht – man will „100% Qualität im Leben“ (20).

Als Betrachter beteiligt man sich an der Herstellung von Eindeutigkeit, denn obwohl dies „ein fairer Kampf“ (33) zu sein scheint, in dem Sinne, dass keiner der beiden einen offensichtlichen Vorteil hat, phantasiert man darüber, was hier vielleicht den eindeutigen Ausschlag für den Sieger bringen würde: Vielleicht hat einer der beiden ja ein Messer in der Hosentasche (33)?

Trotz aller Abwertung des Kämpfens gibt es also auch eine Lust an seiner Radikalität und Eindeutigkeit. Selbst eine über die Brutalität des Bildes erst erschrockene Interviewpartnerin meint, manchmal sei es eben notwendig, dass „man sich wehrt und Grenzen klar macht (...) das geht und das geht nicht“ (15). Manchmal muss jemand „zur Rede gestellt werden (...) entweder (...) oder ich handle“.

3.2 Der Wirkungsraum zwischen Durchsetzen und Auseinandersetzen

Was könnte dieser Streit anderes sein als ein kompromissloses Gegeneinander, ein Sich-Durchsetzen? Es fällt schwer, an der so offensichtlichen und dominanten Hauptfiguration des Bildes vorbei zu schauen. Doch auch hier wird durch Goyas Malerei das scheinbar Eindeutige aufgebrochen. Buchstäblich hinter und neben den beiden *Kämpfern* figuriert sich der weite Raum der Nebenfiguration, in dem die Züge der Hauptfiguration ihren Gegenlauf entfalten und der Streit im Sinne von Sich-Auseinandersetzen eine ganz andere Bedeutung bekommt. Dabei ist das Verhältnis von Haupt- und Nebenfiguration selber ein zerstrittenes: Zwei Positionen, die völlig unvereinbar scheinen, wobei jede für sich in Anspruch nimmt, die bessere, vernünftige, ja einzige Lösung zu sein.

3.2.1 Hauptfiguration: Durchsetzen

Im Vordergrund stehen also zunächst ganz eindeutig „zwei große Gestalten“, aus der Landschaft herausragend wie „Riesen“ (28), die wie „zwei Welten“ (03) oder „Urgewalten aufeinander prallen“ (33). Zwei Züge bestimmen das Durchsetzen: (a) Man schlägt auf den anderen ein, will ihn vernichten und aus dem Feld schlagen, während man (b) selber feststeckt in seiner Position und seine Perspektive nicht ändern kann.

3.2.1.1 Einschlagen

Zwei schlagen aufeinander ein. Darin drückt sich Vernichtung und „Verdrängung“ aus (03). Die Stöcke werden in weit ausholender Bewegung gegeneinander geführt. „Man versucht da halt mit aller Gewalt den anderen zu besiegen“, als sei das der letzte Ausweg (03). „Wenn man sich mit Knüppeln schon den Kopf einschlägt, da gehört ja schon was zu“ (30). Das ist etwas anderes, als mit den Fäusten. In der drastischen Wucht der Keulenschläge liegt Kompromisslosigkeit (03) und Unversöhnlichkeit (07). „Entweder wende ich Gewalt an, oder nicht“ (03). Wenn man anfängt, sich zu schlagen, sind alle anderen Mittel ausgeschöpft (03).

Die Schläge sind wie harte offene Worte, mit denen man einen Streit provozieren kann, wie wenn man „die Wahrheit sagt“, „nicht so subtile Kommentare“ (33). Man schätzt solche Offenheit und Klarheit und glaubt auch, dass das besser sei, als Aggressionen in sich aufzustauen (33). „Wenn man sich prügeln würde, dann ist es wenigstens offensichtlich“ – da kann man mit Worten nicht mehr alles verdrehen (33).

Sich einfach und hart durchzusetzen, kann somit zum Sehnsuchtsbild gegenüber einem Alltag werden, in dem man ständig angepasst und diplomatisch sein muss: „Mit Ehrlichkeit kommt man nicht weiter“ (28). Als ein Interviewpartner z.B. seinem Chef ehrlich beichtete, er könne nicht zur Arbeit kommen, weil er sich am Abend zuvor betrunken habe, wurde er deswegen sofort gefeuert (28).

Dagegen erlebt man Situationen, in denen man offen sagen konnte „ich fand das und das Scheiße“ (30) als befreiend. Streit macht aus „dicker Luft“ „frische Luft“ und stellt „Klarheit“ her (30). Das erinnert einen Bildbetrachter an den rauen Umgangston, den er erlebt hatte, während er „auf dem Bau“ gearbeitet hat: „Hart, aber herzlich“ (38). Zwar wird man da schon einmal hart angeschnauzt, aber das wird nicht persönlich gemeint: „Dann ist gut und dann geht der Tag weiter“ (38). Manchmal wurde die Grenze aber auch überschritten, da fand man das Verhalten dann wieder „sehr respektlos“ und vermutet eher, dass dies auch ausgleichendes Ventil für Frust und Unzufriedenheit war (38). Die dicke Luft kann entweichen. Was zuvor aufgestaut war, kommt spürbar in Bewegung. Die Gewalt des Streits macht den Weg frei für Veränderungen.

Für einen politisch engagierten Interviewpartner (20) wird die gesamte Bildbeschreibung zur Kampfreden gegen die Verhältnisse, zur Aufforderung zum Klassenkampf: „Wir brauchen gesellschaftliche Veränderungen“, man braucht eine „Revolution der Straße (...) Es muss alles zusammengeschlagen werden, damit was Neues entsteht“ (20). An diesem Thema arbeitet man sich ab, das versucht man „in Aktion umzusetzen“ (20). Man schlägt geradezu um sich gegen das verhasste Bild einer ungerechten Gesellschaft (20). Man will, dass sich endlich etwas verändert – „deshalb hoffe ich auf das Chaos“ (20). Man wünscht sich „konstruktive Zerstörung“, „dass das aufgebrochen wird“, um etwas Neues aufbauen zu können (20).

Ist diese Bewegung jedoch einmal in Gang gekommen, lässt sie sich nicht mehr ohne weiteres abbremsen. „Man kann es nicht mehr abbrechen“ (38), der Schlag ist „schon im Schwung“, „wie ein Foto, wo man kurz davor ein Bild macht – aber die ganze Sache eigentlich in Bewegung ist“ (38). Man glaubt nicht, dass man sich so gegenüberstehen und trotzdem noch aufhören kann.

Aus eigener Kampfsportlerfahrung ist einem Interviewpartner (07) diese Ausholbewegung sehr vertraut: „Kampfmomente nimmt man nicht wirklich bewusst wahr. Also das ist ganz merkwürdig. Also man denkt da nichts bei (...) Man ist voll auf den Gegner konzentriert“ (07). Wer mit einem Knüppel zuschlägt, spürt den Aufprall nicht mit seinem eigenen Körper. Es ist ein rücksichtsloses Gegeneinander – ohne auf sich selbst zu achten.

Versteht man auch hier die Hauptfiguration als eine Form von Besessenheit, sagt diese Symbolik: In der Form der Besessenheit konzentriert das Seelische seine Kraft, indem es fest wird und sich gegen etwas anderes richtet. Doch es kann sich dabei nicht selbst spüren. In übersteigerter Form geht dieses gefühllose Sich-Durchsetzen sogar gegen die eigenen Interessen. Die Männer auf dem Bild sind zwar „auf einen gesunden Körper angewiesen“ (30), nehmen im Kampf gegeneinander jedoch kaum Rücksicht auf sich selbst. „Ist in der Tierwelt eher selten, dass die gleiche Art sich gegenseitig umbringt“ (30). Der Mensch erscheint hier als das von der Natur gelöste Wesen (wie die Figuren überdimensioniert und unabhängig vom Hintergrund erscheinen) – was auch dazu führt, dass sie das gesunde Maß für ihr eigenes Überleben verlieren können. „Irgendwas ist da schief gelaufen, dass wir so sind, wie wir jetzt sind“ (30). Der Mensch ist einem „nicht geheuer“ (30).

3.2.1.2 Feststecken

Die Beine der Figuren sind nicht richtig zu sehen (03, 38). Man überlegt sogar, ob die gar keine Beine haben (07) und „Invaliden“ sind (03). Sie könnten auch im Treibsand oder im Wasser stecken (03) oder im Stroh (07). Die Figuren sind „versunken“ (38). Sinnbild einer festgefahrenen Situation. Der Konflikt ist bereits so weit fortgeschritten, dass man nicht mehr weiter kommt (03). Feststeckend sind beide Kontrahenten nun gezwungen, sich zu bekämpfen (03). Erst wenn einer von ihnen im Kampf unterliegt, kann der andere sich darum kümmern, da wieder raus zu kommen (03).

Dieses Eingegraben-Sein wirkt im Laufe der Bildbetrachtung immer stärker (03). Jeder hat seinen Standpunkt und kommt da auch nicht weg. Die Lösung scheint nur darin zu liegen, den anderen zu vernichten und dadurch den Standpunkt des anderen für nichtig zu erklären (03).

„Die sind nicht so beweglich (...) der eine kann nicht flüchten“ (30). So „stark eingeschränkt“ zu sein, würde „Angst machen. Also extrem, weil man ohne Macht ist, ohnmächtig (...) ich würde wegrennen zum Beispiel (...) kann ich aber nicht. Schrecklich, fruchtbar, kann die Situation nicht beeinflussen, nur durch Gewalt“ (30).

Das erinnert an den Vater, dem man nicht ausweichen konnte: „Ich konnte nicht fliehen. Kann man als Kind ja generell nicht“ (30). Selbst Kinder, die weglaufen von zu Hause würden ja meist wieder kommen – so richtig weg kommt man nicht (30). Als Kind ist man eben „hilflos“ den Eltern und Geschwistern „ausgeliefert“ (30). Man ist vielleicht noch nicht so weit entwickelt, dass man sprechen kann, aber selbst wenn, bringt das wenig: „Die Eltern hören einem nicht zu oder nehmen nicht ernst, was man sagt oder interpretieren das falsch“ (30). In so einer Situation ist man verletzlich, angreifbar – und schlägt um sich.

Das Feststecken erweist sich jedoch auch als Gegenlauf zum Zug des Einschlagens: Es ist diese Erstarrung, die durch die Bewegung

des Kampfes aufgebrochen werden soll. Hier gerät etwas Erstarrtes in Bewegung (20). Im Moment herrsche etwa in der deutschen Gesellschaft noch diese Ruhe vor dem Zuschlagen vor (20). „Wo bleibt hier der Protest“, ereifert man sich, „wo bleibt euer Aufschrei“ (20)? Je unfreier man sich fühlt, desto größer die Sehnsucht nach Umwälzungen: „Natürlich, da projizier ich auch ’ne Menge rein, da ist meine eigene Erstarrung drin, klar, ich bin auch nicht so aktiv, wie ich sein müsste“ (20). Man ist nicht zufrieden mit sich, findet sich „faul“ und „depressiv“ (20), steckt fest.

3.2.2 Nebenfiguration: Auseinandersetzen

Die Nebenfiguration entfaltet sich buchstäblich neben bzw. hinter den überdimensionierten Hauptakteuren. Der Zugang zu ihr erschließt sich sowohl durch die Ablehnung und dem Ausweichen vor der kämpferischen Hauptfiguration als auch durch die störenden, scheinbar falschen Elemente in der Malerei Goyas, die auch hier die scheinbaren Eindeutigkeiten durchsichtig machen für anderes: (1) Dem brutalen Einschlagen der Hauptfiguration stellt sich eine schützende Abwehr entgegen, die es ermöglicht, Eigenes zu erhalten und zu verteidigen und (02) statt in einer Position festzustecken, eröffnet sich die weite Landschaft als Möglichkeit, zum Ausweichen, sodass Verschiedenes nebeneinander bestehen bleiben kann.

3.2.2.1 Abwehren

„Der eine wehrt sich ja ein bisschen mit der Hand“ (15), hält sich den Arm vor das Gesicht, „sieht so aus, als wollte er sich schützen“ (33). Sich wehren kann als ein allgemeiner Zug des Streits verstanden werden: Zwar will der Streit etwas in Bewegung bringen, doch zugleich möchte niemand vom anderen bewegt (geschlagen) werden. Jeder hat Angst, will seine Pfründe verteidigen und seine Schäfchen ins Trockene bringen (20). Das kann zum Beispiel eine notwendige gesellschaftliche Auseinandersetzung verhindern: „Bloß nicht darüber reden, (sonst) könnten die auch die Aggressionen der Verlierer auf sich ziehen, dann springen die über die Mauer und schlagen die Villa kaputt und stecken die an“ (20).

Obwohl die Abwehr im Bild zunächst nur schwach ausgeprägt zu sein scheint, wird sie zu einem festen Bestandteil der Auseinander-Figuration, wenn man die Haltung der Interviewpartner in der Wirkungseinheit mit einbezieht: Alle Interviewpartner nehmen eine bewertende, ablehnende Oppositionsstellung zum Kampfgeschehen der Hauptfiguration ein. Man fühlt sich abgestoßen von solcher Gewalt (38).

Mit dem Gedanken im Kopf. wehrte ich mich selber ebenfalls in mehrfacher Hinsicht gegen das Bild. Alles, was mir durch die Interviews und vor allem auch in meinem eigenen Erleben durch das Bild förmlich entgegenschlug erschien mir als zu stumpf, einfach und brachial.

Auch in der Haltung vieler Interviewpartner zum Bild wurde eine ähnliche Abwehr erkennbar: Es sei das „am leichtesten zu deutende

Bild“ (07), da es einfach nur realistisch sei. Ganz ähnlich wie beim *Saturn* stellt einem diese vordergründige Brutalität und Einfachheit den Blick auf die Ambivalenz und Komplexität¹⁷. Die Reaktionen, die dies bei mir und meinen Interviewpartnern auslöste, waren hauptsächlich Ablehnung, Unverständnis, häufig auch Langeweile: „Für mich selber ist diese Art von Darstellung blöd, naiv, langweilig (...) tausendmal gesehen (...) zwei Riesen mit Keulen bewaffnet (...) recht simpel (...) ich werde nicht länger verweilen“ (28). Kampf und Gewalt kennt man als allzu Menschliches und reagiert darauf mit einem müden Reflex: Das ist falsch, unnötig oder überflüssig, jedenfalls braucht man das nicht. Sich zu schlagen ist nur ein „Ausdruck vom Unvermögen, sich anders auszudrücken (...) Ich muss es mir beweisen, dass ich stärker bin als du“ (38).

Man kritisiert die Maltechnik des Künstlers, vielleicht habe der es „technisch einfach nicht drauf“, so ein Geschehen klar darzustellen. „So sieht man im Kampf ja nun mal nicht aus“ (07). Lieber will man „realistisch“ und „klar“ sehen, „was Sache ist“ (07). Das Bild sei „nicht gut gemalt“, „schwammig“, „schlecht dargestellt“, „man kann nicht wirklich gut erkennen, was da immer so vonstatten geht“ (07). Selbst wenn der Künstler absichtlich so gemalt haben sollte, mag man es nicht (07).

Die vermeintliche Klarheit und der schnöde Realismus werden hier – ganz ähnlich wie bei Goyas *Saturn* – durch die Malerei selber gestört. Sie beschwört keine Faszination oder Verherrlichung der Gewalt sondern bricht sie vielmehr auf.

Während im *Saturn* die Gewalt in ihrer überzeichneten, monströsen und damit trotz allem faszinierenden (verschlingenden) Form erlebt wird – wie wir sie auch in Horrorfilmen geradezu genießen –, scheint man hier das banale, immer gleiche Schauspiel menschlicher Aggression distanziert und von außen zu betrachten. „Die Farben sind auch Scheiße (...) dunkel, unfreundlich, depressiv“ (07). Das wirkt umso plumper und sinnloser, als uns das Bild keinen Hinweis darauf gibt, wie sich dieser Konflikt eigentlich entwickelt hat (03).

3.2.2.2 Ausweichen

Als zweiter Zug kommt in der Nebenfiguration entgegen dem Feststecken der Hauptfiguration ein Gefühl von Weite und von Ausweichmöglichkeiten auf. „Die beiden merken plötzlich: Das, was wir hier machen, ist völlig idiotisch, warum sollen wir uns die Köpfe einhauen, wir gehen lieber in das Land da, Urlaub machen (...) wir legen die Dinger weg und machen aus der Kampfhandlung ’ne Aktion des Säens und Erntens (...) Denn das Signal ist eigentlich: Lasst uns aufhören zu kämpfen, weil das steht zwar im Vordergrund hier, aber der Hintergrund ist ja viel weiter“ (20). Statt „sauer auf die Welt“ zu sein, sollten die beiden lieber mal die Welt um sie herum erkunden (38). „Auf den Kopf hauen kann man sich immer noch“ (38).

¹⁷ Den Gedanken, dass dies vordergründige Betrachtung von Gewalt den Blick auf ihre „Struktur“ verstellt, habe ich Zizeks „Violence“ (2008) zu verdanken.

Der gewalttätigen Kompromisslosigkeit der Hauptfiguration will man ausweichen, man sucht einen Ausweg im Bild: Es gibt doch auch viel Raum und Platz. „Es ist ja nicht so, dass man sich da nicht aus dem Weg gehen könnte“ (03). „Die Gegend ist eigentlich keine schlechte Gegend, die Leute haben eine große Weite“ (15). Es wäre genug Platz da. „Wir haben alle Möglichkeiten, wir haben ein fruchtbares Land“ (20). Das erinnert einen Interviewpartner buchstäblich an ein verlorenes Paradies, einen Bauernhof, den er mal besaß und durch Bankrott verlor (20). Solche Landschaften stehen für Erholung (20), „ich hätte da gerne ein Wochenendhaus“ (30).

Was den Streit ausgelöst haben könnte – Mangel oder Ungerechtigkeit – erscheint nun nur noch wie ein Problem der Perspektive: „Denn es ist alles da, alles da auf diesem Planeten“ (20). Selbst der politisch engagierte Bildbetrachter, der in der Revolution den notwendigen Weg zu einer gesellschaftlichen Veränderung sieht, träumt zugleich von einem friedlichen Miteinander: Statt an ein „ich gewinne, du verlierst“ will er an die Möglichkeit einer Win-Win-Situation glauben: „Ich gewinne, du gewinnst“ (20). „Die Möglichkeiten, die da sind, nutzen die Jungs nicht. Weites Land, weites Land. Also, diese Weite fasziniert“ (20).

Hier erhebt sich die Hoffnung, „aus diesem Leidensprozess einen Erkenntnisprozess zu machen“, denn „der Mensch lernt nur durch leiden“ (20). „Das sind kraftvolle Typen, die sind voller Dynamik (...) die sollen doch ihre Energie, ihre Kraft einsetzen, um das Land fruchtbar zu machen und sich nicht die Köpfe einschlagen, das ist völlig verkehrt (...) Wir bräuchten eigentlich ein Miteinander (...) dieses aufeinander Eindreschen, das finde ich schlimm, das ist so dumm (...) Alles zerschlagen, statt was aufzubauen, gemeinsam. Diese Gemeinsamkeit, das ist das, was fehlt. Die Leute machen immer 'nen Egotrip“ (20).

Die *Kämpfer* stehen in einem merkwürdigen Gegensatz zu der Landschaft um sie herum (20). Es scheint eigentlich ein schöner Tag zu sein – das passt nicht zusammen (03). Vor diesem Hintergrund wirkt die Hauptfiguration besonders wie ein sinnloser, irrsinniger Akt: „Dass die auch gar nicht wissen, warum die aufeinander losgehen (...) das Bild gibt ja keine Ursache“ (33). Es ist „komisch“, „dass die mitten in der Landschaft anfangen, sich zu bekämpfen“ – da gibt es doch eigentlich nichts, worum die sich streiten können: „Mitten in irgend 'ner Landschaft“ (33). Außerdem sei „offensichtlich, dass da proportional etwas nicht stimmt“ (28), die Figuren wirken „einblendend“ (28), wie „nachträglich per Fotomontage eingefügt“ (38, auch 28), wobei die Füße „wegradert“ (38) wurden, die Figuren „stehen in der Luft“ (38). Die scheinbare Dominanz der *Kämpfer* relativiert sich, sie „füllen nicht so komplett das Bild aus (...) sie sind schon der Hauptteil des Bildes, aber da ist noch so viel Raum drumrum“ (38). Das Erleben ist „nicht fokussiert auf die zwei Menschen, die da in Aktion treten“ (38).

Während in der Hauptfiguration die übergroßen Figuren die Landschaft zum reinen „Hintergrund“ (38) machen, wird in der Ne-

benfiguration die Landschaft zum eigentlichen Ereignis, vor dem der Kampf der beiden Männer unwichtig verblasst.

3.3 Das Verwandlungsproblem von Einheit und Widerspruch

Nach der Beschreibung des Wirkungsraums kann zusammenfassend festgestellt werden: Beim Bilderleben der *Kämpfer* scheinen zwei völlig gegensätzliche Bildprogramme gleichzeitig am Werk zu sein, so, als wären sie regelrecht ineinander geblendet: Feststecken und konfrontierendes Durchsetzen in der Hauptfiguration und in der Nebenfiguration ein Auseinandersetzen durch Abgrenzung und Ausweichen. Ein Streit kann beides haben. Doch welches Problem versucht der Streit eigentlich psychologisch zu lösen?

Den Gedanken, dass der Streit der Vater aller Dinge ist, kennt man spätestens seit Heraklit, und er wurde vielfach aufgegriffen: In Hegels Dialektik, in der klassischen Psychoanalyse, für die hinter jedem Symptom und letztlich auch hinter jedem kulturellen Werk ein Konflikt steht, und auch in der psychologischen Morphologie, welche die Wirklichkeit selber im Kern als paradox versteht, was dazu führt, dass sich aus dem Streit der verschiedenen Verwandlungsrichtungen ständig neue Formen entwickeln. Den Gedanken, dass jede Einheit durch einen inneren Gegensatz beschrieben werden kann, machte Salber zur theoretischen Grundannahme seiner Psychologie. Die Ambivalenz der Wirklichkeit ist der Motor des Seelenbetriebs. Und weil wir nie fertig sind mit der Auseinandersetzung mit dieser Wirklichkeit, geht es immer weiter, wird immer Neues entwickelt.

Als produktive Form der Auseinandersetzung führt Streit auf fruchtbaren Boden, erlaubt Ausdifferenzierungen, bringt Festgefahrenes in Bewegung und Austausch und führt bestenfalls zu einem neuen Gleichgewicht auf einer höheren Ebene. Doch diese fruchtbare, verwandelnde Funktion eines Streits wird in Goyas *Kämpfer*-Bild fast gänzlich in den Hintergrund gedrängt. Hier wird der Streit zu einer unkonstruktiven Gewalttätigkeit ohne Rücksicht zugespitzt. Die Widersprüchlichkeit, in der ein Potential für Veränderung und Entwicklung steckt, kann nicht mehr wertgeschätzt werden. Jeder Bildbetrachter will so eine Zwietracht einfach wieder beenden, in Einheitlichkeit überführen. Das Grundverhältnis, um das es hier geht, ist das von Einheit und Widersprüchlichkeit. Und obgleich man denken könnte, bei Goyas *Kämpfern* gehe es vor allem gegen die Einheit, zeigt das Bilderleben, dass zugleich das Gegenteil der Fall ist: Hinter der kämpferischen Gewalt steckt eine Sehnsucht nach Einheit. Der Kampf ist nicht der Widerspruch, er soll ihn vielmehr behandeln.

3.3.1 Vom Widerspruch zur Einheit

Aus der Sicht der Hauptfiguration muss Einheit dort herbeigeführt werden, wo jetzt noch der Widerspruch herrscht. Die gesplante Situation der Gegnerschaft soll in einen einheitlichen Zustand überführt

werden. Im Sich-Durchsetzen wird versucht, Einheitlichkeit mit Gewalt herzustellen. Der andere soll dabei buchstäblich in Grund und Boden gerammt und zu Brei geschlagen werden. Die Gewalt löst Gestalt, Form und Kontur auf – alles geht in einer großen Einheit auf. Dieser Zug ins Einheitliche lässt sich besonders an den erdige-schlammigen Farben erleben. Alles auf dem Bild scheint aus einem Material hervorzugehen. Anstatt dass die Figuren im Boden feststecken, kann man sich auch vorstellen, sie wären mit dem Land verbunden. „Beide sind im Sumpf verbunden“ (30). „Es sieht ein bisschen so aus, als würden die diesem Brei auch entwachsen“ (07). Die rechte Männerfigur ist durchscheinend, geisterhaft gemalt (03, 07), als wäre sie durchlässig für die Natur um sie herum und hinter ihr – als wäre sie noch mit ihr verbunden. Auch durch die Farbgestaltung sind die Bildelemente miteinander verbunden: Es sind „Erdtöne“, „urige Farben, wie man sie in der Natur finden würde“ (33). Mischungen statt Primärfarben, „kein richtiges Gelb oder Rot“ (33). Als sei alles „einheitlich“ aus einer erdigen Farbgemisch heraus gestaltet (33). Auch der Himmel schließt sich „wie so’n Kreis um die beiden“ (33). Unterscheidungen verwischen. Links von ihnen erscheinen die Berge „schwarz bis ganz dunkelblau“, wie eine „Welle“, „die könnte jetzt theoretisch kommen und sie überrollen (...) wie so ein Tsunami (...) eine Gewalt, die noch stärker ist als die beiden“ (33). Dieser Wellen-Berg ist ein Bild im Bild. Er beschreibt das, was das gewaltsame Durchsetzen möchte, nämlich die Widersprüche unter einem vereinheitlichenden Zwang begraben. „Dann würde der Kampf auch keine Rolle mehr spielen“ (33).

Die Sehnsucht nach Einheit und Einfachheit wird z.B. auch da deutlich, wo man das Bild als schlecht gemalt entwertet und sich mehr Klarheit wünscht: „Ich mag halt Klarheit, rationale Dinge sind mir am liebsten“ (07). Für eine junge Studentin ist der eigene Vater voller solcher Widersprüche – und damit Schuld, an der Uneinheitlichkeit der Familie (33): So bestreitet der Vater, schon vor der Trennung von der Mutter eine Beziehung zu einer anderen Frau gehabt zu haben, verwickelt sich aber ständig in Widersprüche darüber (33). „Der verstrickt sich immer nur in Lügen, wo er hinterher nicht mehr rauskommt“ (33). Man will hinter diese Lügen kommen - „das nie gepackt kriegen ist ätzend“ (33) - und doch am liebsten die Einheitlichkeit der Familie einfach wieder herstellen.

Auch durch Spaltungen kann man versuchen, Einheit herzustellen. Zieht man sich auf einfache Einheit zurück, etwa in der vorübergehenden Trennung von der Freundin, wird der Alltag einfacher als in der Zweieinheit der Beziehung, in der die Freundin liegen bleibt, während man morgens aufstehen muss oder in der sie abends noch eine Freundin in die geteilte Ein-Zimmer-Wohnung mitbringt, obwohl man doch eigentlich früh schlafen will (07).

Eine andere Interviewpartnerin (15) versucht grundsätzlich, immer auch mit wenig zufrieden zu sein, nicht aus der Menge hervorzustechen, um nicht den Neid der anderen zu schüren (15). Und

zugleich weiß sie, dass das unmöglich ist: Andere finden immer etwas, das sie einem neiden oder übel nehmen können, man kann es nicht allen recht machen (15). Unweigerlich bewohnt man diese Welt mit anderen zusammen und gerät zu ihnen in Gegensatz (15). Man hofft auf Super-Einheiten, wie z.B. Gott (20, 15): „Gott ist Liebe, das heißt, wenn wir im Geist der Liebe miteinander umgehen würden, wäre alles klar“ oder „der Buddhismus sagt: Du bist Gott“ (20). Man entwirft eine Gegen-Utopie von Klarheit, Einheit und Vollkommenheit. „Du müsstest im Gesetz der Liebe und der Nächstenliebe wandeln und dann wäre alles okay und dann hätten wir, dann wärest du im Himmel schon auf Erden“ (20).

Andere Supereinheiten sind Systeme, die Gerechtigkeit und Ausgleich garantieren sollen: Beim Anblick dieses Mann-gegen-Mann-Kampfes sehnt man sich nach einer dritten, ausgleichenden Einheit, einem objektiven Gericht, das den Streit sachlich klären kann. „Schade, dass die sich prügeln (...) geht auch anders (...) in der heutigen Zeit – wir leben im Rechtsstaat“ (30). Eine solche Klärung durch „Außenstehende“ sei „nicht so emotional“, „sachlich“, „objektiv“ (30).

Auch bei der Arbeit auf dem Bau hat einer meiner Interviewpartner trotz des manchmal ruppigen Umgangstones eine solche Einheit erfahren: „Es sitzen alle an einem Boot auf so ’ner Baustelle, arbeiten alle an der gleichen Sache. Zwar von verschiedenen Seiten und aus verschiedenen Blickwinkeln, aber im Endeffekt kommt da ein großes Ding raus“ (38).

Man vermutet, die *Kämpfer* im Bild „wohnen im gleichen Dorf, die kennen sich“ (30). „Als hätten sie eigentlich mal zusammen gehört, wären jetzt aber getrennt. So ein bisschen wie der Himmel, der ja eine Einheit bildet“ (33). Also, ob hier „etwas gegeneinander kämpft, was in Wahrheit zusammen gehört (...) dass die eigentlich mal eins waren und sich jetzt bekämpfen“ (33). Ehemalige Freunde, die sich aus einem dummen Grund heraus bekämpfen (33).

In Gedanken zieht man eine Linie von einem Stock zum anderen, die die Verbindung der beiden Kontrahenten noch einmal verbildlichen würde.

3.3.2 Die Einheit wird widersprüchlich

Die Vereinheitlichungswünsche machen die Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit jedoch besonders deutlich. Im Bild der *Kämpfer* zeigt sich die Wirklichkeit als „eine Einheit, die sich aber im Inneren bekriegt, bekämpft“ (33). Wie man das aus der eigenen Familie von den Eltern kennt: „Was zusammengehört, bekämpft sich“ (33). Aus Sicht der Nebenfiguration ist die Einheit kein Ziel, das man erreichen muss, sondern ein uneinlösbarer Anspruch. Im Bilderleben erweisen sich die einfachen, durch Spaltung befestigten Einheiten als komplexer und widersprüchlicher. Im Hintergrund des Bildes bricht die scheinbar klare rechts/links und hell/dunkel Teilung in ein dämmriges Zwielicht auf: „Ob es morgens ist oder abends –

ist ein bisschen hell und auch dunkel, entweder kommt die Nacht oder geht die Nacht“ (15). Man kann nicht sagen, welches Wetter das ist, „schönes blau neben grau“, „da passt viel eigentlich nicht zusammen“ (33). An der Wetterlage macht sich im Gegensatz zum zugespitzten Entweder-oder der vordergründigen Kampffiguration ein unentschiedenes Sowohl-als-auch fest: „Kann sein, dass alles zugeht oder es löst sich (...) oder es bleibt so – aber das ist eigentlich nicht möglich, dass Stillstand ist, ist ja immer in Bewegung“ (38). Man kann und will nicht entscheiden, wie es wohl weiter geht (38). So könnte auch der Streit der beiden Kontrahenten einen anderen Ausgang nehmen. Man fühlt sich herausgefordert, diesem vereinten Kampf zu widersprechen und andere, friedliche Lösungen zu phantasieren.

Obwohl der harte Schlag kurz bevor zu stehen scheint, ist er doch noch nicht vollzogen. In dem Augenblick, den das Gemälde zeigt, weiß man nicht, wie es weiter geht, „weiß man nicht, wer gewinnt“ (15). Aus der Sicht des Nebenbildes erscheint die Besessenheit des Hauptbildes geradezu stumpf: „Keine Wut oder kein Hass – eher eine gewisse Emotionslosigkeit“ (38). Das Kampfgeschehen wirkt nun eher harmlos, man hält es „nicht für sonderlich ernst“ (07). Das sei „kein wilder Kampf“ (07), „die sehen nicht extrem aggressiv aus“ (33), „die Körperhaltung ist nicht so entschlossen – die wirken beide noch etwas zaghaft“ (33), als würden sie ihren Schlag nicht „durchziehen“, „der linke sieht eh so aus, als würde er wegknicken“ (33). „Ob das was bringt, sich mit Knüppeln den Kopf einzuschlagen, glaub ich eher weniger“ (30). Man hofft, dass die Helligkeit in der Mitte des Bildes die Strahlen der Sonne eines neuen Tages sind, an welchem die Streitenden ein Einsehen haben werden (15). „Die hauen sich mal kurz eins an die Glocke und dann wird weiter diskutiert (...) die haben in Wirklichkeit was zu bereden“ (07). Vielleicht komme es ja doch nicht zu einer großen Prügelei, weil die einsehen „es lohnt sich nicht“ (15).

„Wenn man denen die Stöcke aus der Hand nehmen würde, sähen die eigentlich ziemlich lächerlich aus“ (33). Der eine würde „stolpern oder tanzen“ und auch die Entwaffnung des anderen würde sofort „die Kraft aus dem Bild nehmen“ (33). Vielleicht würden die in ihre leeren Hände gucken und lachen (33). Das erinnert an die geheime Hoffnung, dass sich die geschiedenen Eltern wieder vertragen würden: Man würde auch ihnen gerne die Knüppel aus den Händen nehmen und endlich den wahren Hintergrund für ihren Streit erfahren (33). Man erinnert sich daran, wie man immer froh gewesen war, die eigenen streitenden Kinder „zur Ruhe bringen“ konnte durch „Ablenken oder Versprechen“ (15).

Anfängliche klare Unterteilungen in Gut und Böse werden auch auf den zweiten Blick undeutlich (33): „Dass der Böse gar nicht der Böse ist, sondern der andere auch seinen Teil dazu beiträgt“ (33). „Es gibt keine guten Menschen und keine schlechten Menschen“ (38), sondern jeder hat verschiedene in sich. Das „Böse“ beginnt

eigentlich erst dort, wo die „Umwelt auch Schaden davon nimmt“ und oder man „einfach das Mitgefühl“ verliert (38), wie in den stumpfen Knüppelschlägen.

Statt Konflikte zu lösen, indem eine der beiden Seiten in den Boden geknuppelt wird, stellt man sich Möglichkeiten vor, verschiedene nebeneinander zuzulassen: „Wenn alles gut wäre (...) keine Probleme, kein Stress, keine Spannungen, dann ist man auch ziemlich arm“, aber „wenn man es zulässt und riskiert“ gewinnt man „Freiheiten“ für neue Auswege und Lösungen (38). Dabei ist man sich bewusst, dass diese Freiheit nur in bestimmten Grenzen zu haben ist: „Es gibt einfach Gesetze, in der Natur gibt es auch Gesetze“ (38). Auch innere Konflikte müssen nicht nach der Art eines inneren Kampfes behandelt werden, bei dem einer unterliegt. Vielmehr sollte man versuchen, seine „Phantasien nicht zu zensieren“ (38).

Wo man versucht, sich selbst, die eigene Person als einheitlich zu geben, verspürt man dabei, wie verschiedene Anteile in einem zu kämpfen beginnen. Man „hadert“ und kämpft mit sich selbst (07). Man erlebt sich z.B. im Kampf mit seinem Drogenkonsum: „Ich weiß halt auf der einen Seite, dass ich mir damit selber im Weg stehe, also, dass ich beruflich mehr erreichen könnte, wenn ich das nicht machen würde“, sondern sich zum Beispiel um eine Weiterbildung oder Umschulung kümmern würde (07). „Das könnte man machen, aber man könnte es auch lassen. Also, ich bin irgendwo zufrieden und irgendwo auch nicht“ (07). Man ist selbst eine widersprüchliche, unzufriedene Einheit.

Oder die Freundin übernimmt den Part der Unzufriedenheit in der Zweieinheit, geht einem „ziemlich auf den Geist damit“, dass man „notorisch pleite“ ist wegen der Drogen (07). Das geht dann wieder über in eine Unzufriedenheit mit sich selbst oder mit der Beziehung. „Ja, ich hab auch so Tage, wo ich denke, das hat keinen Sinn, weil wir einfach zu unterschiedlich sind“, aber dann denkt man wieder, man müsste sich doch „irgendwie anpassen“ (07). Aber sich anpassen zu müssen erfährt man dann als Druck – zum Beispiel von der Familie (07). Man erfährt die Unmöglichkeit, all das Unterschiedliche und Widersprüchliche in sich und im Leben unter einen Hut zu bringen. Arbeit und Drogen passen nicht zusammen ins Leben: „Ich weiß, dass das mit der Kifferei auch nicht immer ganz vereinbar ist (...) ich hab ja nicht nur die Arbeit, sondern ich bin ja auch ... ich möchte in meinem Privatleben auch das tun, worauf ich Lust habe“ (07).

So sehr man es sich auch wünscht, man weiß, dass die Uneinigkeit zur Wirklichkeit dazu gehört: „Da gibt es nichts zu trösten, in Ordnung zu bringen – es gibt Kriege“ (15).

Einen Interviewpartner (38) erinnert sich an das früher spannungsvolle aber enge Verhältnis zum Bruder. Schon früh zogen beide aus dem konfliktreichen Elternhaus aus und „haben zusammen gewohnt und uns so gegenseitig am Leben erhalten“ (38). Heute habe man ein „super Verhältnis“: „Wir lieben uns (...) aber früher haben wir uns schon auch gekloppt“ (38).

Man kann nicht mit allem und jedem in Einheit und Frieden leben, solche Einheiten werden sogar unerträglich. So findet ein Interviewpartner während der Bildbetrachtung über sich selbst heraus, wie schwer es ihm eigentlich fällt, sich selbst zu behaupten. Es sei ihm klar geworden „ich muss was an mir tun (...) mich abgrenzen, meine Meinung sagen“ (30). Als man noch stark getrunken habe, hat man auch mit einem Nachbarn getrunken, mit dem man sich normalerweise nicht einlassen würde: „Ich find den eigentlich ätzend“ – aber das ist einem erst aufgefallen, als man nicht mehr getrunken hat. Man muss erst nüchtern sein, um sich abgrenzen zu können – sonst laufen die Leute über einen drüber, die verlieren dann den Respekt“ (30).

Um eine konturierte Gestalt zu werden, die sich abgrenzen kann, muss man sich notwendigerweise auch mit der Welt auseinandersetzen und widersprechen können.

3.3.3 Die Paradoxie von Einheit und Widersprüchlichkeit

Im Kern der *Kämpfer*-Bilder wird also das Problem einer widersprüchlichen Einheit ausgetragen: Paradoxerweise zielt die Hauptfiguration – in der die konflikthafte Widersprüchlichkeit als unveröhnliches Gegeneinander im Vordergrund steht – gerade auf eine Beseitigung aller Widersprüchlichkeiten und auf das Herstellen einer widerspruchsfreien, kompromisslosen Einheit. Jede Position oder Perspektive ist fest und unverrückbar (2.1.2 Feststecken) und versucht zugleich, die gegenüberliegende Position kompromisslos aus dem Weg zu schlagen (2.1.1 Zuschlagen). Das Ziel ist das Überleben nur einer einzigen Einheit, der Weg dahin soll durch die Enge des Entweder-oder führen.

In der Nebenfiguration geht hingegen eigentlich darum, einer solchen Einheit zu entkommen und ein Nebeneinander der Positionen und Perspektiven zu ermöglichen (2.2 Auseinandersetzen).

Die Entwicklungslogik, die hinter der übergreifenden Gestalt des Streits steckt, lässt sich also auf folgende Kurzformel bringen: Eine Einheit wird widersprüchlich (Nebenfiguration und Ursprung des Streits) und aus dieser Widersprüchlichkeit soll sich eine neue, umfassende Einheit bilden (Hauptfiguration und Ziel des Streits). Je nachdem kann der Streit dabei eher der Durchsetzung einer Einheit oder der Auseinandersetzung mit Widersprüchen dienen.

3.3.4 Die Kultur der Weltkriegszeit und der Nachkriegszeit

Dass für die Kultur das Verhältnis von Einheitswünschen und Widersprüchlichkeit schon immer problematisch war, zeigen eine biblische und eine moderne Erzählung, die beide wiederholt bei der Betrachtung des Bildes einfleien:

Zum einen fühlt man sich an die alttestamentarische Geschichte von Kain und Abel „als Ausgangspunkt aller Duelle und Streitigkeiten“ (28) erinnert. Kain und Abel bildeten ähnlich wie der *Saturn* bereits ein künstlerisches Sujet (vgl. das Gemälde von Tizian, Abbildung 8). Das Problem der widersprüchlichen Einheit beginnt in

der Bibel nicht erst beim Brudermord, sondern schon vorher: Gott zieht Abels Opfertgabe ohne erkennbaren Grund der von Kain vor. Daraus, aus der Widersprüchlichkeit der (göttlichen) Einheit selber, entsteht der Konflikt, den Kain in Form einer gewaltsamen Besessenheit behandelt: Er wird zum ersten Affekttäter der Menschheit.



Abbildung 8: Tizians Kain und Abel (1570-76)

Die zweite, moderne Geschichte, an die man sich durch das Bild erinnert fühlen ist Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde von Robert Louis Stephenson (1886), die man als den Versuch des modernen Menschen verstehen kann, sich von seinem Schatten (im Sinne C.G. Jungs) durch die Mittel der Wissenschaft und der Vernunft zu befreien – mit den bekannten Folgen.

Natürlich haben Einheitswünsche, die zu Kampf und Spaltung führten, schon lange zum Repertoire menschlicher Kulturen gehört. Doch nach Salber ist es gerade die jüngere Geschichte, in der sich dieser Komplex fast der gesamten (westlichen) Kultur bemächtigt hat: Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die Zeit der gegenei-

ander kämpfenden Systeme, Richtungen, Schulen, Stile und Ansichten. Mehrere Perspektiven stehen scheinbar gleichberechtigt nebeneinander: Die Relativitätstheorie relativiert die Einheitlichkeit der Physik, die Kunst spaltet sich in ihre –ismen auf, die sich bewusst voneinander abgrenzen und in der Psychoanalyse wenden sich die Erben Jung, Adler und Rank, mehr oder weniger offen oder verdeckt von ihrem (Über-)Vater Freud ab.

Doch nur in der Politik entfaltet dieses Grundverhältnis eine so mörderische Konsequenz, wie nicht einmal Goya sie sich wahrscheinlich hätte vorstellen können.

„(...) die Zeit A. Hitlers, die Zeit der Diktaturen: mit ihren Vereinfachungen, mit ihren Schematisierungen für Umgangsformen des Alltags, ihrem gewaltsam durchgesetzten Angebot für Liebe und Haß. Sie bieten eine Einheit an gegenüber dem Nichtverstehen, den Zusammenbrüchen und Pleiten – eine Zwangseinheit für die Gegenwart und ein Paradiesversprechen für die Zukunft. (...) Die ersten fünfzig Jahre des 20. Jahrhunderts sind Weltkriegszeiten. Es sind zugleich die Jahre, in denen das große Experiment des Jahrhunderts, der Sozialismus, das Seelische umzugestalten sucht – ein Experiment des Seelischen mit sich selbst. Die Welt wird hin und her gerissen zwischen Demokratie und Diktatur“ (Salber, 1993, S. 171-172).

Jedes System für sich verspricht eine Einheit zu sein, doch nur durch Spaltung lassen sich die Paradiesversprechungen aufrechterhalten: In Deutschland war dies bis zum Fall der Mauer so.

3.3.5 Das Märchen vom Tischlein deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack

Interessanterweise wurde von mehreren Interviewpartnern überlegt, ob es sich bei den Knüppeln nicht auch um Löffel handeln könnte (darunter 33 und 38) – als gehe es hier ums Essen, statt ums Prügeln. Außerdem erscheinen die Figuren als „Handwerker“ (38) und natürlich immer wieder als Brüder.

Dies sind phänotypische Bezüge zu dem Märchen, in dem es nach Salber um das oben beschriebene Verhältnis der widersprüchlichen Einheit geht: „Tischlein deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack“ (Grimm, KHM 36). Dies ist Salbers Zusammenfassung des Märchens:

„Ein Schneidermeister schickt seine drei Jungen aus, eine Ziege zu hüten. Den Jungen sagt die Ziege, sie sei satt. Dem Vater sagt sie, sie „fand kein Blatt“. Erboost verjagt der Schneider seine Söhne. Da es ihm aber genauso geht wie dem Jungen, rasiert er der Ziege den Kopf und jagt sie fort. Die Jungen sind in eine Lehre gegangen, am Ende der Lehrzeit erhalten sie zum Lohn ein Tischlein-deck-dich, einen Goldesel und einen Knüppel-aus-dem-Sack. Ein verlogener Wirt tauscht Tisch und Esel um. Er muß jedoch die Wunderdinge wieder herausrücken, als ihm der dritte Sohn den Knüppel auf den Leib schickt. Die Ziege konnte Fuchs und Bär erschrecken, aber einer Biene muß sie weichen“ (Salber, 1999, S. 99).

Das Märchen beginnt bereits mit dem Problem einer widersprüchlichen Einheit: Die Ziege soll alle versorgen: Das ist der Einheitswunsch. Doch sie ist mit den Söhnen einig, dass sie satt ist und mit dem Vater, dass sie es nicht ist – hier kommt der Widerspruch ins Spiel. Im ersten Teil des Märchens soll der Einheitsanspruch trotz der Widersprüchlichkeit mit Gewalt durchgesetzt werden (der Vater lässt seine Söhne zur Strafe die Rute spüren). Das führt aber nur zu einer Aufspaltung der ersehnten Einheit (die Söhne und schließlich auch die Ziege werden aus dem Haus gejagt). In dieser Spaltung findet jedoch jeder Sohn für sich alleine – wie zur Belohnung – eine Super-Einheit, einen wundersamen Satt-Macher, Reich-Macher, Stark-Macher (Tisch, Esel, Knüppel). In den Zaubergegenständen der zwei älteren Brüder klingen die Paradiesversprechungen der Nebenfiguration an: Würde man voneinander ablassen und in die weite Landschaft gehen, wäre für alle genug da (vgl. 2.2). Doch diese magische Sorglosigkeit funktioniert nicht unbegrenzt: Die älteren Söhne verlieren ihre Zaubergaben, bleiben sozusagen in ihrer Entwicklung auf dem Weg (im Wirtshaus) stecken und blamieren sich so schließlich vor dem Vater. Die Brüder müssen sich nun aber miteinander austauschen (auseinandersetzen), damit der Widerspruchgeist des Knüppels auf den Plan gerufen werden kann. So kann sich eine neue Einheit behaupten und die Spaltung überwinden. Salber fasst den Kern des Märchens folgendermaßen zusammen:

„Daher geht es immer zugleich um die Einheit und gegen die Einheit. Der Gier nach Einheit arbeitet entgegen, dass ihre Widersprüchlichkeit betont wird. Beides ist zugleich da und wird erfahren im Vor und Zurück – in einem doppelsinnigen Zusammenfallen. (...) Man wird Entzweiung, betätigt Spaltungen und sucht zugleich Entzweiungen zu kurieren“ (ebenda, S. 99/100).

Das Märchen macht deutlich, dass es Einheitlichkeit und Widersprüchlichkeit nicht als für sich getrennte Dinge gibt, sondern dass sie sich wechselseitig beleben, so wie bei Goyas *Kämpfern*: Hinter dem kämpferischen Durchsetzen der Hauptfigur steckt die Sucht nach kompromisslosen Einheiten wohingegen das Auseinandersetzen der Nebenfiguration das Aushalten von widersprüchlichen Richtungen vertritt.

„Die Nebenfiguration führt die Auseinandersetzung, wie sie in der Einheit gegen die Einheit inszeniert wird, in eine andere Richtung. Es ist bereits wichtig, daß verschiedene Einheiten zugelassen werden können, ohne dass sie sich gegenseitig verraten, bekämpfen oder vernichten müssen. Die Auseinandersetzung wird auch dadurch anders, dass man anderen, wenn sie den Erwartungen nicht zu entsprechen scheinen, nicht einfach das Wort abschneidet und sie verjagt – daß man ihnen vielmehr eine Chance gibt, Entwicklungen in ihrer Weise einzuleiten – dann wird sich ja herausstellen, wozu das führt“ (ebenda, S. 100).

Statt auf eine Monografie von Eugen Drewermann wie in anderen Kapiteln stützt sich die folgende vergleichende Märcheninterpreta-

tion auf Interpretationsansätze von Barthelmes (2008) und Scherf (2007, S. 1198-1201).

Durch eine psychoanalytische Brille kann das Märchen als Entwicklungs- und Individuationsgeschichte (geschlechtsspezifisch: vom Jungen zum Mann) gesehen werden. Als Ausgangspunkt sieht auch Barthelmes die Widersprüchlichkeit der Ziege, die er als Mutterersatz deutet¹⁸, der zugleich doppelsinnig auf einen merkwürdigen Widerspruch in der Familie aufmerksam macht: Zugleich nicht satt zu sein und übersatt zu sein¹⁹. Barthelmes meint, damit könnte auf die fehlende Weiblichkeit in der Schneider-Familie hingewiesen sein – eine Mutter wird dort nie erwähnt. Vielleicht steht die scheinbar widersprüchliche Aussage aber auch dafür, dass die Familie nur vordergründig alles hat, was sie braucht: Genug zum Leben, aber nicht genug, um sich zu entwickeln.

Während die Ziege also das widersprüchliche Ganze verkörpert, lassen sich Vater und Söhne als Aspekte eines Individuums verstehen: Der Vater als regulierende Instanz, aus der später das Über-Ich wird, spaltet sich zunächst auf, in einen fürsorglichen Lehrmeister mit Zauberkraften (er bildet die Söhne aus und verschafft ihnen ihre zauberhaften Gaben) und in den dämonisch-gierigen Wirt, der zum Rivalen der Söhne wird und ihnen ihre Gaben wieder nehmen kann.

Das Prinzip des Vaters ist die Spaltung (das Über-Ich unterteilt in Gut und Böse, Richtig und Falsch): Er will die widersprüchliche Wahrheit der Ziegen-Ganzheit nicht sehen (oder nach Barthelmes: will nicht an das Fehlende, den Verlust seiner Frau erinnert werden²⁰) und verstößt darum sowohl die Ziege als auch die Söhne, jedoch stößt er damit zugleich die Entwicklung der Söhne an. Dass diese gemeinsam die Schritte eines einzigen Individuationsprozesses verkörpern, darauf deuten vor allem die drei Zaubergaben hin, die sich leicht den drei Phasen der psychosexuellen Entwicklung nach Freud zuordnen lassen: Das Tischlein-deck-dich steht für die orale Phase, der Goldesel für die anale Phase und der Knüttel aus dem Sack für die phallische Phase. Das Märchen verdeutlicht, dass die Entwicklung mit den scheinbar paradiesischen ersten beiden Gaben (die an das Satt- und Übersatt-Sein des Anfangs erinnern) noch nicht abgeschlossen ist:

„Die älteren Söhne haben mit ihren Zaubergaben zwar alles erhalten, was man im Leben braucht – so scheint es jedenfalls –, aber das

18 vgl. die Funktion der Ziegen-Gestalt im Kronos-Saturn-Mythos, S.85f.

19 Barthelmes weist außerdem darauf hin, dass die Ziege, griechisch chimaira heißt und dass das Wort Chimäre auf ein Wesen der griechischen Sage hindeutet, das die vermischte Gestalt eines Löwen, einer Schlange und einer Ziege angenommen hat, und dieses Wesen steht für das Uneindeutige und Unfassbare

20 Ergänzend ließe sich hier auch die psychoanalytische These anführen, dass zur männlichen Individuation immer auch die Desidentifikation von der primären Symbiose mit der Mutter gehört, für deren Aufrechterhaltung nicht selten eine gehörige Portion Feindseligkeit gegenüber Frauen aufgebracht wird, um die männliche Identität zu schützen, was etwa im Machismo leicht erkennbar ist (vgl. z.B. Stoller, 1979).

Wichtigste fehlt ihnen. Sie können sich ihrer Haut nicht wehren, sie ruhen nicht in sich selbst. Es reicht eben nicht, einen stets gedeckten Tisch zu haben und alles, was das Herz begehrt, bezahlen zu können. Das sind Lebenspläne, hinter denen sich die Flucht in die Kindheit verbirgt. Der Jüngste hat mehr gelernt. Mit seinem Lohn, dem Knüttel, den er aus dem Sack lassen kann, wenn es not tut, schafft er sich leicht, was den Brüdern auf dem Weg nach Hause abgenommen wurde. (...) Daheim müssen sich Vater und Brüder jedoch im Kreis der Verwandten belehren lassen, daß ein so unscheinbarer Knüttel im Sack die Zaubergabe ist, die einer im Leben erwerben kann. Und damit ist der Jüngste derjenige geworden, der die Rolle des Vaters übernehmen kann. Im Märchen würde es heißen, er erhält das Reich“ (Barthelmes, Jürgen, 2008, Zugriff am 01.03.16 unter http://www.durchblick-filme.de/tischlein/pdf/2_5_Deutung.pdf). Es reicht also nicht, über Techniken zu verfügen, um sich Nahrung (Oralität) oder die eigenen, produktive Körperfunktionen aneignen zu können (Analität, die auch für Bemächtigung und Besitz steht). Erst mit der letzten (jüngsten) Entwicklungsstufe gewinnt das Kind die Fähigkeit, eine eigene Identität auszubilden, in der die vorher erworbenen Fähigkeiten wirklich zu ihm gehören: Erst über die Bewältigung des Ödipuskomplex der phallischen Phase gelangt der Junge von der Rivalität zum Vaterbild (Widerspruch) zur Identifizierung mit ihm (Einheit)²¹.

Für Barthelmes ist das Entwicklungsproblem an dieser Stelle jedoch nur vordergründig gelöst, was nachvollziehbar ist, solange die Märchenfiguren primär objektstufig als eigenständige Individuen und nicht als Aspekte einer Persönlichkeit verstanden werden. Für Barthelmes fehlt am Schluss des Märchens nach wie vor das Weibliche in der Familie und der Vater, der seine Arbeitsutensilien am Schluss wegschließt, ist sogar ein schlechtes Vorbild für seine Söhne, da er sich nur noch von deren Zaubergaben ernähren will.

Interpretiert man das Märchen jedoch subjektstufig, geht es für die/den Jungen jetzt nicht darum, sich vom Vater zu befreien und eine Frau zu finden. Vielmehr geht es darum, das Vater-Imago in die eigene Psyche zu integrieren, sich mit ihm zu identifizieren und sich auf die eigenen Entwicklungsleistungen anstatt auf die Versorgung durch den Vater zu verlassen. Auf die ödipale Phase folgt erst einmal die Latenzzeit, in der das Kind sich und seine eigenen Fähigkeiten und Talente lernend entwickeln kann. Die Suche nach einer Partnerin oder einem Partner ist zu dieser Zeit vorerst aufgeschoben, die Libido richtet sich noch nicht auf ein neues Objekt, sondern zieht das Subjekt in die Welt hinaus.

Erneut sind die Unterschiede zwischen der morphologischen und der eher psychoanalytischen Märchendeutung augenfällig, es lässt sich

21 Auch hier ließe sich noch einmal ein psychoanalytisches Perversionskonzept heranziehen: Wird die Identifizierung mit dem Vater und somit auch die Anerkennung des Geschlechtsunterschieds von der Mutter nicht geleistet, sondern verleugnet, droht die Regression auf die Partialtriebe der vorherigen Stufen, die sich in Form einer Perversion manifestieren können.

jedoch ein gemeinsamer Kern herauschälen: Das Märchen schildert einerseits den Konflikt zwischen der Notwendigkeit, Einheiten (oder auch: eine Identität) zu bilden und den Problemen, die sich andererseits aus zu großer Sehnsucht nach Einheit und Versorgung ergeben und dazu führen, die komplexe, widersprüchliche Wirklichkeit mit einfachen Spaltungen zu behandeln.

3.4 Die Lösungstypen von Tischlein-deck-dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack

Wie kann Seelisches mit dem Problem von Einheit und Widersprüchlichkeit umgehen, welche Position kann man als Betrachter gegenüber dem *Kämpfer*-Gemälde von Goya einnehmen? Das Märchen vom Tischlein-deck-dich umschreibt einen Entwicklungsverlauf: Vom Auftreten der Widersprüchlichkeit in einer Einheit und deren Aufspaltung, über die magischen Vollkommenheits-Illusionen der Partial-Einheiten und ihren Verlust bis hin zur (Re-)Integration der Widersprüchlichkeit in einer (neuen) Einheit. Die Wege, Umweg und Rückwegen, die das Märchen dabei nimmt, verlaufen analog zu den Lösungsstrategien der Bildbetrachter, wenn sie die Figurationsangebote des Gemäldes - ganz ähnlich wie in ihrem alltäglichen Leben - zu einer jeweils für eine Weile stabilen (Er-)Lebensform zusammenfügen müssen.

3.4.1 Der Vater und die Ziege: Einheit durch Spaltung

Im ersten Lösungsmodus wird das Bilderleben durch den Mechanismus der Spaltung organisiert. Hierzu treten die Figurationszüge des Durchsetzens und daraus besonders das Zuschlagens in den Vordergrund, um hintergründig auf ein entspannendes Ausweichen hinzuwirken.

Im Bilderleben wird die Kompromisslosigkeit und das Entweder-Oder-Verhältnis der beiden Streitenden betont (02), was sich auch in dem Gegeneinander der Bildelemente (Vordergrund-Hintergrund, hell-dunkel, freundlicher Himmel – stürmischer Himmel etc.) zeigt. Diese Erlebensform ist mehr oder weniger für alle Interviewpartner zentral gewesen, sie bildet meist den Ausgangspunkt des Bilderlebens. Einige Interviewpartner blieben jedoch hartnäckig bei dieser Spaltung – und setzten sie auch in den zum Bild erzählten Geschichten fort (03, 30, 33). Jetzt, wo die Bildbeschreibungen und dazu erzählten Geschichten auch mit dem gefundenen Märchen ausgetauscht werden können, wird deutlich, inwiefern die Spaltung auch eine Lösung darstellt.

Man tendiert dazu, Eindeutigkeiten herstellen zu wollen – was zugleich darauf hinweist, dass man Widersprüchliches und Ambivalentes nicht gut aushält. Das kann sich – wie bei einer Interviewpartnerin - in einem radikalen Wunsch nach Ehrlichkeit ausdrücken, der so weit geht, dass man anderen ihre wahren Absichten unterstellt: „Du meinst das jetzt damit“ (33). „Dass man zwischen den Zeilen liest und da steht dann was ganz anderes, als was gerade gesagt

wurde (...) Und wenn der andere dann sagt: So meine ich das aber gar nicht, werde ich noch wütender“ (33). Man reagiert allergisch auf ein „so habe ich das nicht gemeint“ und bei „so war das doch gar nicht“ könnte man „ausrasten“ (33). „Immer dieses Verleugnen von Dingen, die offensichtlich sind“, da will man „nicht in so 'ne Falle tappen“ (33). Das erinnert deutlich an die Widersprüchlichkeit der Ziege im Märchen, hinter welcher der Vater keine verborgene Wahrheit erkennen will, sondern schlicht und einfach eine Lüge, die man – mitsamt den Lügner – aus der Welt schaffen muss. Ganz ähnliche reizt es nun auch diese Interviewpartnerin, endlich zu erfahren, wer hier im Bild der Böse und wer der Gute ist – und wie die Sache denn nun endgültig ausgeht.

Ein anderer Interviewpartner beschreibt einen Kampf zwischen seiner Pflicht erfüllenden und seiner lebensfrohen Seite, den er so behandelt, dass sich „die eine Seite erst einmal schlafen legt“ damit sich die andere Seite auf ihre Aufgaben konzentrieren kann (03). Aber man vergisst nicht, dass da noch eine andere Seite ist, die auch Freude am Leben haben will. Der widmet man sich dann wieder, wenn man meint, dass das okay ist – „da liege ich dann zwar nicht immer richtig mit, aber das ist ne andere Geschichte“ (03). Hier zeigt sich, dass in der Aufspaltung die Möglichkeit zu einer partiellen Befriedigung stecken kann. Das Auseinanderhalten der beiden Seiten hebt ihre Widersprüchlichkeit für eine Weile auf. Dieses Interview (03) bewegte sich in einem besonders mühsamen Stopp-and-Go-Tempo voran, dass in schwächerer Form für viele der Kämpfer-Interviews typisch war: Vorangehen und Steckenbleiben wechseln sich ab, als müsse man etwas Unangenehmes und Verwirrendes behandeln.

Auch ein anderer Interviewpartner würde in so einer Situation wie auf dem Bild gerne weglaufen, der harten Auseinandersetzung aus dem Weg gehen (30). Wenn man sich z.B. auf der Arbeit nicht wohl fühle, glaubt man die Lösung langfristig nur darin zu finden, sich einen anderen Job zu suchen (30). Man erträgt es schlecht, mit Kollegen arbeiten zu müssen, die man eigentlich ätzend finde, „Leute, die ich mir in meinem Privatleben nicht ausgesucht hätte: unsympathisch, doof, bescheuert“ (30). Auseinandersetzen könne man sich da nicht, „Sie können ihrem Vorgesetzten nicht sagen, dass sie ihn Scheiße finden“ (30). Auch im Märchen ist eine Auseinandersetzung mit dem mächtigen Vater nicht möglich – die Söhne werden vielmehr aus dem Haus gejagt. In der Trennung und Isolierung hofft man, Ruhe zu finden. „Am besten ist, man arbeitet für sich alleine. Umgekehrt ist es auch besser für meine Mitmenschen, wenn ich alleine arbeite“ (30).

Man spürt jedoch auch, dass man mit diesem Spalten und Ausdem-Weg gehen zunächst nur einen Teil der Entwicklung gemacht hat. Bleibt man dabei, sich nicht mit den Konflikten und Widersprüchen auseinanderzusetzen, wird daraus „eine Art von Verdrängung“ (03). So kann auch das Aus-dem-Haus-jagen von Söhnen und Ziege durch

den Vater als Akt einer Verdrängung einer Seite des Widerspruchs begreifen – so wie in Freuds Formel der Neurose ebenfalls ein Teil des inneren Konfliktes der Verdrängung anheimfällt und aus dem Heim ins Unheimliche (ins Unbewusste) geschickt wird (Freud, 1919/99).

3.4.2 Die Zauberdinge und der Wirt: Wehrlose Einigkeit

Eine Interviewpartnerin (33) erspät im Bild „einen kleinen Weg“, der rechts an den *Kämpfern* vorbei führt und auf den sie immer wieder zurück kommt. „Der führt ja komplett an dem Streit von den beiden vorbei und führt ins Helle“ (33).

Mit dem ersten Lösungsmodus der Spaltung und Aufteilung ist die Ausgangslage für den zweiten Lösungsmodus – man könnte es auch als den zweiten Schritt im Lösungsprozess verstehen – gemacht. Statt nun ständig die widersprüchlichen Ansprüche der aufgespaltenen Anteile spüren zu bekommen, muss man dafür sorgen, dass sie gar nicht mehr miteinander in Berührung kommen. Man muss sich aus dem Weg gehen. Zugleich will man so selbstgenügsam werden, dass man nie wieder mit anderen in Konflikt zu geraten braucht: Man versucht, sich in eine eigene heile Welt zurück zu ziehen.

„Ich kriege Angst davor, wenn ich das erleben müsste, wenn ich einer von den beiden wäre“, man will „nie in so eine Situation kommen“ (15), auch weil man denkt, man würde „bestimmt schnell verlieren (...) nie gewinnen“ (15). „Ich freue mich, dass mein Mann auch nicht jemanden provoziert oder so was macht (...) Ich habe mir auch die Ehe so ausgesucht: Lieber behindert und ruhig“ (15).

Man will am liebsten jeden Konflikt verhindern, immer den „Kopf runter nehmen“ (15) und „nix dagegen machen (...) einverstanden sein“ (15). Schon als Kind hat man sich „sehr zurückgezogen“ (15). Als man jung war, wollte man eigentlich Sport treiben, doch man hat auch das gelassen „damit ich keine Konflikte auslöse“ – „Wenn ich zu Hause bin, dann ist kein Konflikt, wenn ich weg gegangen wäre, dann wären die Eltern vielleicht auf Ideen gekommen – hätte es Konflikte gegeben“ (15). Man hätte zwar auch gerne mal als Mädchen siegen wollen beim Sport, „aber durch die Ruhe hatte ich mehr (...) Weil ich hätte vielleicht einmal gewonnen (...) aber irgendwann nicht (mehr). Aber die Ruhe ist geblieben“ (15). Konflikte – etwa in der Nachbarschaft – sind einem unangenehm, man traut sich hier kaum, selber Stellung zu beziehen, will am liebsten alles mit „Geduld, Liebe und Vernunft“ lösen (15). „Ich will für nichts mehr streiten – das Leben ist zu kurz“ (15). Man geht lieber jedem aus dem Weg, der es einem schwer macht (15). „Mein Lieblingsbuch ist die Bibel – da lernt man: Immer den Mund halten, es wird schon von selber positiv“ (15). Man hat in der Bibel einen Psalm entdeckt, in dem es heißt: „nur klein und ruhig sein“, so will man sein, „wie ein Baby bei der Mutter“. Man weiß, dass sich Konflikte nicht vermeiden lassen, immer denke jemand „Du kannst doch nicht besser sein als ich“ (15). „Die Sünde lauert (...) du musst aber über die Sünde herrschen, sie nicht über dich lassen“ (15). Der Wunsch,

in keine Konflikte zu geraten, geht sogar so weit, dass man sich am liebsten ganz aus der Welt zurück zieht, nicht einmal in Urlaub fährt, sondern nur zu Hause sitzt – als könne man dann nichts mehr falsch machen und allem aus dem Weg gehen (15). Man lässt lieber andere die Konflikte austragen und scheint sich z.B. insgeheim darüber zu freuen, wenn eine Nachbarin die Missstände im Mietshaus anspricht und man es nicht selber tun muss (15). Man betont, dass man ja selber „keinen bösen Willen“ habe, aber „ein bisschen Ordnung ist schön“ (15) – solange man nicht selber dafür eintreten muss.

Ganz kann man der Unruhe jedoch nicht entkommen, das merkt man daran, dass man manchmal nicht richtig einschlafen kann (15). Man versucht aber, sich nicht darüber zu ärgern, wartet, „bis die große Wut vergeht“. Obwohl die Hauptfiguration ein kompromissloses Entweder-Oder provoziert, will man sich eigentlich nicht auf eine der beiden Seiten schlagen (28). Um Verschiedenes unter einen Hut zu bekommen, greift man z.B. zur Lüge, so erzählt ein anderer Interviewpartner seiner Familie, dass er nicht mehr Kiffe, um die zu beruhigen (07). Auf diese Weise kann man der direkten Konfrontation ausweichen – die Einheit ist dadurch nicht gefährdet. Auf den Rückzug in den Rausch wolle man aber nicht verzichten. Schon als Kind war man „verpeilt“ und ein „Träumer“, hat viel gelesen und sich ein „Traumwelt geflüchtet“, was der spätere Drogenkonsum vielleicht noch verstärkt hat (07). Zugleich geht es also um eine versteckte Abwehr gegen das Sich-Durchsetzen der Familie.

Auch ein anderer Interviewpartner (28) will sich so gar nicht auf den Kampf im Bild einlassen. Er könne nicht sagen, wie er sich in so einer Situation verhalten würde, fühlt sich wie ein „Kriegsdienstverweigerer“, der erzählen muss, was er in einer hypothetischen Konfliktsituation tun würde (28). Dazu passen will er auch aus dem mühsamen, täglichen Überlebenskampf des Alltags am liebsten ganz aussteigen, „möchte leben, statt mich am Leben zu erhalten“ (28). Die fehlende Bereitschaft zur Durchsetzung führt jedoch auch zu Bequemlichkeit und mangelndem Veränderungsmut. „Die Erziehung ist falsch, zu soft, zu ... keine Kämpfernaturen. Ich muss ja auch nicht so (wie auf dem Bild) kämpfen, ich muss ja nicht destruktiv kämpfen, (sondern) konstruktiv. Und das Land, das fruchtbare Land bestellen“ (20). Es ist vielleicht die zu schnelle Unterscheidung zwischen „konstruktiv“ und „destruktiv“ die einen auch hier rasch wieder in Heile-Welt-Phantasien abgleiten lassen: Es müsse genug für alle geben, wenn man es nur richtig macht – „Das hieße, es dürfte keine Kinderarmut geben, es dürfte keine Arbeitslosen geben, Wohlstand für alle“ (20).

Die Kehrseite dieser Lösungsform: In der heilen Welt fällt es einem schwer, sich abzugrenzen und wo es nötig ist, auch offene Ablehnung zu äußern: „Das schaffe ich nicht, ich bin passiv und selber so ‘n bisschen überempfindlich und schließe von mir auf andere (...) dass die auch so empfindlich“ (30). Wie die beiden älteren Söhne im Märchen, versucht man sich ganz auf die magischen Versprechen seiner Einheitsträume zu verlassen, doch kann man Freund

und Feind hier schlecht unterscheiden und verliert durch diese Unabgegrenztheit leicht sein Hab und Gut. Statt sich zu streiten, frisst man den Ärger eher in sich hinein: „Ich vermeide Konflikte (...) Ich schluck dann eher“.

3.4.3 Der Jüngste und sein Knüppel: (Wieder-)Vereinen durch Auseinandersetzen

Im dritten Lösungstyp tritt neben die Ambivalenzspaltung (1. Lösungstyp) und den paradiesischen Einheits-Frieden (2. Lösungstyp) nun eine entschiedene Abgrenzung, um seine Einheit zu behaupten oder überhaupt erst zusammen zu führen.

Aus der Sicht dieser Lösungsgestalt bedeutet Streit nicht nur das stumpfe, destruktive Gegeneinander, sondern bezeichnet die konstruktiven Seiten einer Auseinandersetzung: Hier geht es um etwas und man drängt darauf, zu erfahren, wie es ausgeht. Aus dicker Luft wird „frische, klare Luft“ (30). „Das wäre vielleicht so eine Assoziation (...) Die Situation wird da jetzt geklärt“ (30). In der direkten Konfrontation des Streits entstehen neue Konturen und Gestalten: Der Streit ist der Vater aller Dinge.

„Ich bin eigentlich jemand, der sich viel und sehr gerne streitet“ (33). Man schätzt die offene Auseinandersetzung – „frontal“, „so mitten ins Gesicht“ (33). Man sei offen und sage geradeaus die Meinung“ (33). Das sei „fairer“, „wenn man das kommen sieht“ (33). Mit den Geschwistern habe man sich früher „die Köpfe eingeschlagen“ (33). Mein politisch engagierter Interviewpartner (20) möchte sogar den sozialen Zusammenhalt durch öffentlichen Protest – auch durch gewalttätigen (Autos anzünden) – wieder herstellen. Die Welt, so meint er, muss hier mit dem Knüppel (zurück-)erobert und zusammen gehalten werden (20).

Doch es muss nicht gleich diese Dimensionen annehmen. Ein anderer Interviewpartner (30) meint, schon durch das Bilderleben der *Kämpfer* habe er profitiert und für sich herausgefunden, dass er an seiner eigenen Empfindlichkeit arbeiten möchte, versuchen will, sich stärker durchzusetzen, auch wenn ihm das noch Angst macht (30).

Ein anderer (03) geriet in seiner Beziehung in eine so kompromisslose und verzweifelte Situation, dass die Freundin sich eigentlich von ihm trennen wollte. Doch schließlich sei es ihm gelungen, seinen bequemen Teil, der gerne in der Verzweiflung versunken wäre, weg zu schieben und zu sagen „dann arbeiten wir jetzt daran“. Dieses An-Sich-Arbeiten sei wie ein Kampf gewesen – aber eigentlich wolle man lieber Arbeit dazu sagen. Es war anstrengend, sich so intensiv mit sich selbst auseinander zu setzen, die eigene Vergangenheit in einer Therapie aufzuarbeiten. Da komme gerne die Bequemlichkeit wieder hoch (03).

In der Erzählung eines anderen Interviewpartners (38) kam es nach dem harten Weg in die Selbständigkeit, in dem man lernen musste, sich gegen die Ansprüche anderer zu behaupten, zu einer grundlegenden Veränderung: Er, der mit seinem Bruder bereits sehr jung die schwierigen Verhältnisse des Elternhauses hinter sich lassen musste, ist nun zufrieden

mit dieser Entwicklung: „Ich bin raus aus den Verhältnissen und die Verhältnisse haben sich aufgelöst (...) Ich konnte mich aus der Sache heraus entwickeln und frei werden“ (38). Der ehemaliger Klarinetten-Student konnte sich von den Erwartungen seiner Familie an sein musikalisches Talent befreien und sich für ein anderes Studium entscheiden. „Ich kann jetzt meinen Weg gehen“ (38). Dabei ist so ein Sich-Frei-Machen – wie die Wanderschaft der Söhne im Märchen – nur die eine Hälfte der Geschichte: Die andere besteht darin, fest, wehrhaft und durchsetzungsfähig zu werden, um seine Entwicklungserrungen nicht wieder zu verlieren. Dazu ist es auch nötig, sich zu begrenzen und entschieden zu sein: „Ich könnte jetzt noch das und das und das anschauen – aber ich bin jetzt so weit und jetzt geh ich erstmal wieder zurück“ (38).

Das Thema der *Kämpfer* ist – auf einen einzelnen Lebensweg bezogen – auch eine Frage der Richtung: „Wo komm ich an und wo will ich hin“ (38). Und obwohl man glaubt, dass mittlerweile für sich zu wissen, hat man sich vorgenommen, auch anderes zuzulassen, auch mal „rechts und links“ zu schauen (38). „Auf mein Leben bezogen ist es jetzt so, dass diese beiden Personen nicht unbedingt Freunde geworden sind, aber dass sie miteinander leben können, miteinander umgehen können“ (38).

Im letzten Teil des Märchens haben sich Vater und Brüder um einen Tisch versammelt, der Vater schließt seine Schneider-Utensilien (zum Zurecht-Schneiden) weg und bildet mit den so verschiedenen Söhnen – die alle in seinem Haus Platz haben – wieder eine Familie.

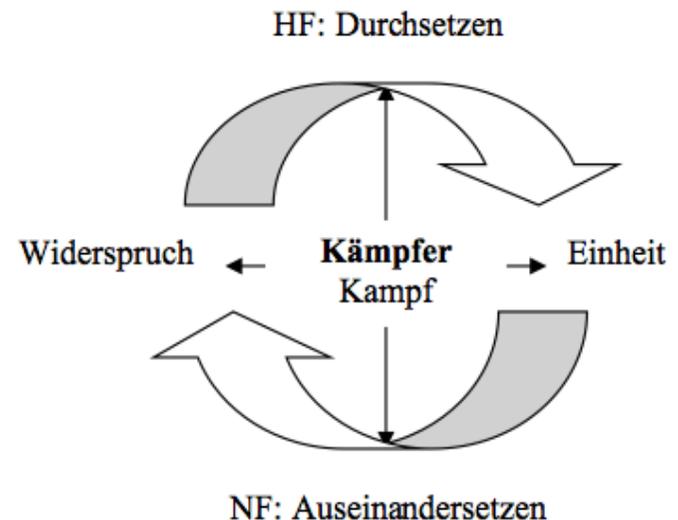


Abbildung 9: Kämpfer 1.-3. Version

3.5 Zusammenfassung

Goyas Kämpfer macht die Gestaltlogik des Kampfes zum Gegenstand (1.). Hier zeigt sich in der Hauptfiguration die Tendenz, das Streiten als rücksichtsloses Durchsetzen zu verstehen (2.1), in welchem man aufeinander einschlägt (2.1.1) und zugleich feststeckt (2.1.2). In der Nebenfiguration deutet sich jedoch auch an, dass Streit eine Auseinandersetzung sein kann, in der man sich wehren (2.2.1) und Verschiedenes nebeneinander stehen lassen kann (2.2.2). Dabei behandelt der Kampf den Wunsch, in einer widersprüchlichen Wirklichkeit Einheiten zu bilden (3.). Dass geht, analog zum Märchen vom Tischlein-Deck-Dich, indem man sich die scheinbare Einheitlichkeit durch Spaltung erkaufte (2.1), oder indem man Konflikte vermeidet und wehrlos bleibt (2.2) oder indem man sich auf eine mühsame Auseinandersetzung einlässt und dadurch eine Einheit bildet – die dabei aber auch stets widersprüchlich bleiben muss (2.3).

4. Judith



Abbildung 10: Goyas Judith (1819-1823)

„Ein sich quer teilendes Lebens-Bild, ein schräg ansetzender Trennungs-Schlag: der Augenblick vor einem Mord – nach einer Liebesgeschichte. Oben das Schwingen eines Schwertes. Schräg dazu, in der unteren Hälfte, ein breiter dunkler Raum.“ (Salber, 1994 S. 27)
 „Ambivalenz wird spürbar im Schwung der Kreise um den Kopf von Judith und von Holofernes. Denn daraus steigt auch das Umbringen auf. Es ist eine Klappfigur, eine vernichtende Kippfigur. Ein Verhältnis dreht sich um. In der unteren Hälfte des schrägen Bildes fällt es schwer, Abgrenzungen zu machen: wo endet das Unterkleid, wo beginnt das Lager, wie liegt der Mann, wie beugt er sich zurück? Oben wird es entschieden“ (ebenda, S. 28).
 „Die Hand der Magd ragt fast wie ein selbständiges Zwischenwesen in den hellen Zwischenraum hinein.“ (ebenda, S. 29)

4.1 Die Gestaltqualität der Entscheidung

Ein Schwerthieb zerschneidet das Bild, kippt von der Herrin zur Magd, von Oben nach Unten, vom Hellen ins Dunkle – und zurück.

Das zerschnittene Bild

Zunächst treten nur einzelne, mehr oder weniger scharf umrissene Figurenelemente hervor, die sich nicht sofort zu einem Ganzen zusammenschließen. „Erst das bleiche Gesicht. Das Messer oder Schwert in ihrer Hand. Busen, Schultern, Ellbogen – weiße Kugeln überall. Trauriges Gesicht. Links neben ihr die schwarze Gestalt im Schatten. Wie betend. Oder wie um Gnade flehend. Oder einen Segen empfangend. Weißer Unterrock am unteren Bildrand. Etwas in der unteren rechten Ecke, das im Schatten liegt. Dunkelheit“ (54).

Dann gruppieren sich die Formen zu den zwei Figuren, die von allen beschrieben werden: „Eine einzelne Frau“ und „eine schwer erkennbare Gestalt“ links von ihr (29). Und vor allem ein Gegenstand: „Ein Schwert?“ (41). Unten rechts scheint schließlich noch jemand Drittes zu sein, den hat man „am Anfang gar nicht gesehen und gedacht, was passiert denn da?“ (41). Zuletzt bleiben die einzelnen Figuren doch immer ein Stück weit unverbunden und zerteilt.

Die Kippfigur

Diese zerteilten Bildelemente heben sich in Position (Oben-Unten), Helligkeit („Licht und Schatten treten gegeneinander an“ 55) und Gestalt (Alt-Jung) voneinander ab. Gegen die runden Kurven der Frauen-Figur bildet das Scharfkantige des Messers einen Kontrast. Und auch die Geschichten, die anlaufen, um zu vereinheitlichen und zu verstehen, was hier passiert, stoppen und kippen dann in ihr Gegenteil: „Es treten gegeneinander an: Gut gegen Böse, friedlich gegen mörderisch, innehaltend gegen in-Aktion-kommend“ (55).

Es ist, als vollziehe das Bilderleben die Kippbewegung des Schwertarmes nach. Zwischen den gegensätzlichen Anhaltspunkten entsteht ein immerwährendes Hin- und Her-Kippen, wie bei einem „Wechselbild“ (55), „oder Doppelbild, wo man entweder eine alte

oder eine junge Frau drauf sieht“ (41). Ähnlich wie bei solchen Vexierbildern gelingt es nicht, das Bilderleben zu stabilisieren. „Je länger ich gucke – anfangs war ich noch bemüht, dem Strukturen zu geben – desto mehr verschwimmt alles ineinander. Schwieriger zu trennen. Orientierung bleibt aus. Kein Punkt, an dem man sich festhalten kann. (...) Alles löst sich auf, Regeln, Moral, Ordnung. (...) der Vordergrund nicht mehr von dem Hintergrund zu trennen (...) Keine Konstellation ist fest, Rollen wechseln, Dinge treten in den Vordergrund, drohen dann wieder zu verschwinden. Mal ist man selber nicht auf dem Bild, dann ist man wechselnd bei allen beteiligten, identifiziert sich, rutscht aber immer wieder ab – immer tiefer in etwas Dunkleres“ (55).

Das Erleben will sich an der scheinbar dominanten und eindeutigen Frauenfigur festhalten, doch es gerät auch hier in Ambivalenzen. Es lässt sich nicht einordnen, in welcher Verfassung diese Frauenfigur ist. Es ist unklar, wie es auf dem Bild weitergeht, „je nachdem, wie verzweifelt oder wie mutig sie ist“ (29) sind ganz unterschiedliche Geschichten vorstellbar. „Ihr Blick passt eher zu einer Mutter, die sich zu einem Kind über die Wiege beugt und guckt, ob das Kind schläft. Im gleichen Moment ist das, was fürsorglich sein soll, überwältigend, kastrierend, das Leben nehmend (...) Was einem vorher zugetan war, wird zu etwas, was – kann es schon gar nicht aussprechen – Grenzen überschreitet, mit dem Messer auf mich losgeht. (...) Was vertraut ist, wird fremd und bedrohlich“ (55).

Auch im Spiel von Weißem und Rotem auf dem Gesicht der Frau wiederholt sich die Doppelgesichtigkeit: „Die Wangen glühen – nein, nur die Seite, die in der Dunkelheit liegt. Die nicht vom Licht beschienen ist. Das ist eine Zweiteilung: Die Hälfte des Gesichtes ist involviert, zeigt direkte Reaktion: Erröten. Die andere bleibt unbeteiligt, maskenhaft. Das einzig verbindende sind die Augen, die geschlossen sind. Das fehlt auch. Man will mehr aus ihrem Ausdruck ablesen“ (55). Der eigene Blick geht hin und her. Man versucht Halt zu finden, in den Augen, in den Haltungen, in den Handlungen (55).

Eine Interviewpartnerin (40) erinnert dies an die eigene Mutter, die zwischen verschiedenen Zuständen hin und her kippte, unberechenbar und manchmal brutal: „Die hatte ziemlich regelmäßig ihre Ausbrüche. Dazwischen war sie ja auch anders. Man lebt halt einfach in einer Situation, in der es subjektiv für dich auch um eine Art Überleben geht. Und das heißt, du versuchst, eine Methode zu erkennen. Eine Regelmäßigkeit, ein Muster. Das war aber bei meiner Mutter gar nicht möglich“ (40). Damit musste man fertig werden, indem man selber kippte: Zwischen Kontakt halten und weggehen. Nichts mehr von der Mutter erwarten und sich doch noch etwas von ihr wünschen. Sie nicht verstehen wollen und sie doch als überfordert erleben. „Man beobachtet verschiedene Verhaltensweisen, entwickelt verschiedene Reaktionsmöglichkeiten. Aber du kannst es nicht berechnen, welche die richtige ist. Diese Willkür und Unberechenbarkeit ist schon ziemlich stark“ (40).

Eine andere Interviewpartnerin (36) fühlt sich erinnert an ihre Männer-Beziehungen, die sich wie eine „Wippe“ gestalteten, auf der abwechselnd mal der eine, mal der andere Partner die Oberhand hatte. So wie die Frau auf dem Bild als „Schwanken zwischen Herrscherin und Bedrohter“ erlebt wird, war es in den Beziehungen, „dass jeder der Herrscher und der Sklave sein kann (...) mal so, mal so, das wechselt“ (36). Auch wenn man versucht, in den Beziehungen „dieses Wippenverhältnis nicht zu haben“ und versucht „so einen Nullpunkt zu haben, eine Linie zu bilden“, stellt sich das Wippen immer wieder ein – wie im Bild. „Ich glaube, das könnte jetzt ohne Ende hin und her gehen (...) wendet sich immer wieder. Aber auch nicht nur einmal, sondern immer wieder. Man kann da halt auch so viel reininterpretieren – wenn beide böse oder gut sein können“ (36).

Die Beschreibungen der Frauenfigur kippen immer wieder hin und her, zwischen Macht und Ohnmacht, Schuld und Unschuld (52). Für einen Interviewpartner (47) bewegt sich die Frauenfigur zwischen der Gestalt einer reizvollen Prostituierten oder einer einfachen Mutter, die abblockt, dass man ihr an den Kleidern reißen will. (47). Ganz ähnlich erlebt ein anderer Interviewter (41) das Gesicht der Frau als „einerseits total kindlich“ andererseits hat es eine sexuell-verführerische und gefährliche Qualität (41). Dazu passend kippt auch jeweils die Figur unten links und lässt sich nicht eindeutig festlegen: Reißt sie am Kleid oder will sie schützend dazwischen gehen? (47). Hat man vor sich eine Szene von „Bewachung oder Beschwörung?“ (29) „Man sieht den Gesichtsausdruck von beiden Personen nicht wirklich“ (52). So kann auch die linke, unten „kniende Gestalt“ abwechselnd als „passiv oder einflüsternd“ erlebt werden (55).

Das Kippen zieht sich als Grundqualität durch alle Interviews zum Bilderleben und es betrifft alle Aspekte des Bildes. Die *Judith* ist „in zweideutiges Bild“ (49). „Irgendwas muss das aussagen. Nur was? Vielleicht die Zweideutigkeit!“ (52).

Der (ent-)scheidende Schnitt

Das Schwert erscheint vielen Interviewpartnern als zentrales Element in diesem Kipp-Gemälde: „Warum das Schwert? Zum Segnen? Der schiefe Winkel, das Handgelenk wieder. Und man weiß nicht, worauf es gerichtet wird. Was will sie zerschneiden? Zerteilen, Abtrennen, Enthaupten, Abhacken?“ (54). Die Schnittbewegung durchzieht das gesamte Bild – der trennende Schnitt wird damit paradoxerweise zum Verbindenden im Bild. „Zickzack fiel mir auf: Von Schwertschuppe, durch das Schwert, den Unterarm, hoch zur linken Schulter, gerade waagrecht zur rechten Schulter, wieder runter, schräg nach rechts unten – durch den Ärmel – ein Blitz“ (54).

Der Schnitt zerteilt, und das Bild fällt dadurch nicht nur in verschiedene Teile auseinander sondern auch in ein Vorher und ein Nachher. „Die Tat ist wie ein Schnitt, danach ist nichts mehr so wie vorher“ (55). Goyas Bild hält den Betrachter in diesem Moment der Entscheidung fest, in genau jenem Augenblick zwischen Davor

und Danach. Gerade die ausschnittshafte Qualität des Bildes macht es schwer, der Ambivalenz dieses Entscheidungs-Moments zu entkommen. Darum fällt es eigentlich allen Interviewpartnern schwer, sich festzulegen, ob man hier ein vor der Tat oder ein nach der Tat sieht. „Der Gesichtsausdruck ist schwer festzumachen. Ist es der Moment, wo man kurz inne hält, überlegt, Kraft sammelt um zur Tat zu schreiten? Oder der Moment, wo man sich gewahr wird, was man gerade getan hat, was passiert ist. Wo aus dem Affekt Kognition wird. Innehalten als Realisierung, was gerade passiert ist“ (55).

Das Bild stellt den Übergang dar zwischen der Ambivalenz vor der Tat und der Entschiedenheit einer tatsächlich vollzogenen Tat: Man ist mittendrin – im Schnitt, auf der Kippe, auf Messers Schneide. „Man weiß nicht, ob man die Protagonistin in der Bewegung erwischt, mitten in der Ausführung einer Tat, oder in dem Moment, in dem sie stillsteht, kurz davor oder kurz danach – jedenfalls geht es darum, dass etwas Gewaltsames im nächsten Moment passiert oder passiert ist“ (55).

Entscheidung als Gestalt

An verschiedenen Stellen der Interviews wird immer wieder deutlich, dass der Akt der Entscheidung im Mittelpunkt des Erlebens steht und nicht so sehr ihr Gegenstand oder die entscheidende Person. Die Frau mit dem Schwert ist etwas „Ausführendes“ (09). „Vielleicht soll das ganze Bild auch einfach nur das Entscheiden der Frau symbolisieren“ (09). Diese Entscheidung wird beschrieben als die Verwandlung einer anstrengenden Vielfalt in einen klaren und einheitlichen Endzustand (09). Zugleich verbindet man solche Entscheidungen mit Stress und Arbeit (09). Entscheidungen hätten zu tun mit vielen Aufgaben, die man erledigen müsse, der Weg zu ihr sei meist sehr kompliziert, man müsse mehrere Dinge tun, um zu einem Ergebnis zu kommen (09).

Auf dem Bild sei das eher nicht so: Das sei der Moment „kurz vor zwölf“²² (09). Das habe mit dem „Erfüllen der letzten Aufgabe“ (09) zu tun. Da sei das Komplizierte davor eigentlich schon geschehen. Das habe auch was Erlösendes: „Bald ist es geschehen, bald ist es vorbei, bald ist es hinter uns“ (09). Als die eigene Oma vor zwei Jahren gestorben sei, sei sie sehr krank gewesen. Da hätte man ihr gerne den Schmerz genommen und sie früher gehen gelassen. Aber das sei nicht gegangen (09).

Entscheidungen sind notwendig, aber oft auch grausam und gewissenlos. Die Zweischneidigkeit des Bilderlebens wird hier noch einmal verständlicher: Die große Frauenfigur kann sowohl eine „Geliebte“ (09), Mutter (47) oder „Hure“ (54, 36, 29), als auch eine Mörderin (55) sein. Ganz unterschiedliche Geschichten können hier anlaufen. „Man sieht nicht, worauf sich die Tat bezieht – auf wen. Kein Brotlaib schneiden, sondern blutrünstige Mordtat“ (55).

²² Man beachte dazu auch die Position des Schwertes im Bild und stelle sich vor, dies wäre der Zeiger einer Uhr und der Ellenbogen der Mittelpunkt des Ziffernblattes.

Die Frau auf dem Bild könne eine Bäuerin sein, die einem ihrer Tiere beim Gebären helfen oder es abschlachten wolle. Sie sei auf jeden Fall gewillt, mitzuarbeiten, den letzten Schritt zu tun. Das heißt, zu töten oder die Nabelschnur durchzutrennen (09). Einerseits werde jemand umsorgt, und andererseits werde darauf gewartet, demjenigen den letzten Stoß in den Tod zu verpassen (09). Was einerseits dreckig und brutal anmutet ist zugleich nur natürlich und notwendig. Ein und derselbe Schnitt kann töten oder eine Geburt vollziehen, Liebe oder Hass ausdrücken (09). „Das Messer hat was Entscheidendes einfach. Das jetzt gehandelt werden muss. Egal ob derjenige geliebt wird, oder ob nicht“ (09).

Entscheidungen zeigen sich hier letztlich als notwendige Einschnitte, die sich nicht einer guten oder bösen Seite, Leben oder Tod zuordnen lassen. Vielmehr sind immer beide Aspekte zugleich da. Damit eine Seite leben kann, muss die andere sterben. Entschiedenheit ist gewissenlos und notwendig zugleich.

4.2 Der Wirkungsraum zwischen Beherrschen und Revoltieren

Die Gestaltqualität der Entscheidung entwickelt sich zwischen zwei verschiedenen Ordnungs-Bewegungen, die das Bild jeweils gegensätzlich figurieren. Als dominante Hauptfiguration bildet sich ein Herrschaftsverhältnis von Oben nach Unten heraus. In der Nebenfiguration kehrt sich dieses Machtverhältnis in Form einer Revolte von Unten nach Oben um. Zwischen diesen beiden Anordnungsgebieten kippt das Bilderleben hin und her.

4.2.1 Beherrschen

Im ersten Zugang sieht man das Bild klar „in Herrscherin und Bettler aufgeteilt“ (36), oder in „Hausherrin mit einer Sklavin“ (52). Das Beherrschen ist die ordnende Hauptfiguration des Bildes. Es setzt die Figuren als mächtige Herrin (1), und sich fügende Magd (02) ins Bild.

4.2.1.1 Bestimmen

Eine große Frauenfigur ist „die Bild-Beherrschende oder die Ausschnitt-Beherrschende“ (49). In der Dunkelheit des Bildes zentriert sich das Licht fast nur auf sie (55). „Das ist eindeutig: Sie ist sehr groß, steht mitten im Bild“ (40). „Groß, voluminös, auffällig“ (36) hat sie das Interesse am Bild schon zu Beginn auf sich gezogen. Durch sie wirkt zunächst alles „schön komprimiert“ (55) und es gibt „nicht viel kleinen Schnickschnack“, wie auf anderen Bildern (09). Sie hat „die Oberhand“ (36) und wirkt „herablassend“, wie eine „Machtperson“ oder eine „Treiberin“ (36). Für manche sieht es aus, als wolle die junge Frau eine ältere Frau (links) schlagen (52). Man denkt an eine Hausfrau, die ärgerlich die Familie maßregelt (47), oder auch an eine „Schicksalsgöttin“ (52).

In den Geschichten ist es zum Beispiel die Mutter, die den ganzen Raum (der erinnerten Kindheit) einnimmt (40). „Aus der Kinderperspektive wirken die Großen sowieso viel mächtiger, wenn sie

sich aufregen. Meine Mutter kann ziemlich aufdrehen, viel Power entwickeln, sehr laut auch schreien. Als Kind hab ich das noch als übermächtig gesehen“ (40). Oder der dominante Lebensgefährte der Mutter (29). Oder man selbst, wie man in Beziehungen versucht hat, seinen Partner zu dominieren: „Da ist es ja auch ganz oft so, dass dann jemand die Oberhand nehmen möchte (...) letztlich ist eine immer die stärkere Person“ (36).

Besonders verdichtet sich diese Macht auf dem Bild im Schwert, welches über allem schwebt, alles bedroht und damit beherrscht. Man denkt sogar an eine „heilige Reliquie“ (52). Der Schwertarm wirkt einerseits „viel zu groß“ und scheint „ziemlich im Zentrum zu sein“ (52). Er wird zu einem Machtinstrument. „Der Stärkere hat die Macht. Wenn ich eine Waffe in der Hand habe, habe ich die Möglichkeit, Dinge zu tun, die ich nicht tun würde ohne diese Waffe“ (49). Der erhobene Arm verbildlicht „eine Machtposition, wenn man so an die Freiheitsstatue denkt, oder an jemanden, der so losstürmen will und zuschlagen“ (52). Das wirkt „bedrohlich“ (52) und „brutal“ (40). „Die Gefahr schwebt über allem drüber“ (49). Man stellt sich vor, „wenn man der an die Wäsche geht, ist man gleich tot“ (41). Auch das ruft Erinnerungen an strafende Eltern-Figuren auf: „Bei unserer Mutter war es ein Holzpantoffel“ (40). Oder: „Mein Stiefvater war ein ehemaliger SS-Offizier. Der hatte seine Methoden: Prügel, Brotmesser ins Gesicht, mit dem Kleiderbügel hat er auf mich losgeprügelt. (...) Bin ständig rumkommandiert worden. Es wurde nicht über die Probleme geredet, die wurden einfach bestimmt und damit war die Sache erledigt“ (29).

Selber identifiziert man sich nur ungerne und zögernd mit so einer Position. Eine Interviewpartnerin (52) erinnert, wie sie ihrem kleinen Bruder Angst machen musste, damit er nicht mehr mit ihren Streichhölzern spielte. „Er hatte so viel Angst, er hat sich vor mir unterm Bett versteckt. Das hat mich so verletzt, ich konnte nicht mehr“. Zugleich hat die große Frauenfigur aber auch etwas sehr Anziehendes: An ihr können eine Zeit lang Qualitäten von Stärke, Macht und Entschiedenheit erlebt werden. Es scheint, als sei sie „gerade dabei, eine Tat auszuführen“ (49) und dabei „entschieden“ und „davon überzeugt, das Richtige zu tun“ „und lässt sich nicht von der bittenden Figur davon abbringen“ (49). „Die Frau scheint aus eigenem Willen zu handeln. Wenn sie etwas macht, macht sie es, weil sie es will. Das scheint jetzt nichts Gezwungenes zu sein. Macht keinen leidenden Eindruck. Deswegen macht sie es aus freien Stücken“ (52). Man sehnt sich geradezu nach einer solchen Entschiedenheit, die das Klein-Klein des Alltags vereinfacht und ordnet. „Ich hätte gerne mal so das Schwert in der Hand, um dann entweder strafen zu können oder nicht“ (41). Eine Interviewpartnerin (36) konnte sich in ihren Beziehungen so erleben, ein anderer Interviewpartner (09) erlebt sich so entschlossen, wenn es um Finanzen oder Sauberkeit geht. Wenn er dann Leute kennen lerne, die nicht so seien, werde er auch schnell grantig, weil er wolle, dass die anderen es so machen wie er. Das sei zum

Beispiel auf der Arbeit so, wenn Auszubildende nicht so „spuren“ würden, wie er es gerne hätte. Oder sein Freund, der sei auch schludrig mit seinen Sachen, da müsse er auch oft die Entscheidung abnehmen, was das Aufräumen oder das Haushalten mit dem Geld angeht. Das habe schon was „Schulmeisterliches“ (09), man komme sich da vor wie ein Lehrer, der anderen etwas beibringen müsse. Es habe aber auch was mit Macht zu tun, was er gar nicht so schlecht fände, weil man da seine eigene Entschlossenheit spüre. Manchmal müsse man da schon was lauter werden und es etwas energischer rüber bringen (09).

4.2.1.2 Sich-Fügen

Der Zug des Entscheidens wird ergänzt durch einen Zug des Sich-Einfügens oder Unterwerfens, der zunächst meist an der Gestalt unten links festgemacht wird. Eine Frau oder ein Mann „kniert“ hier (52) oder „sitzt eher zusammengekauert, alt und zerbrechlich (...) dunkler dargestellt“ (36). Ihre Haltung hat etwas „Unterwürfiges“ (47, 40) und Sich-Beugendes (40), Demütiges (49). Man könnte vermuten, dass sie die andere, große Frauengestalt „ehrt“ (52). Man erkennt darin auch eine „Anbetungspose“ oder „Bettlerpose“ (52). Im Gegensatz zu der großen Frauengestalt scheint diese Gestalt keine Macht zu besitzen (52). Sie wird auch als Assistentin gesehen, die dabei hilft, etwas auszuführen (09). Sie scheint „unfrei“ zu sein (52). Das geht bis hin zum Bild eines „Sklaven“ (36), „zum Arbeiten verurteilt – ein Leben lang arbeiten“ (36). Eine „unwürdige“ Position (52).

Zwar erkennen manche Betrachter hier auch etwas, dass sich gegen die Herrin richten könnte, jedoch wirkt dies schwach und machtlos. Es wird meist an der Hand der Figur festgemacht: „Bei der schwarzen Hand habe ich zuerst gedacht, die Person würde bitten: Nein, lass es sein. Bei längerem Hinschauen habe ich eine abwehrende Hand gesehen“ (40). Was immer die Figur möchte, kann sie nur erbitten (04), aber nicht erzwingen. Dementsprechend wird sie auch als eine „betende“ (41) oder um Vergebung bittende (36, 49) Frau erlebt. Das wird mit „Angst oder Flehen“ verbunden (52). „Eventuell bittet die in bückender Haltung darum, dass eine Tat nicht vollbracht wird und das Opfer verschont wird“ (49). Ist man schon nach der Tat kann die Gestalt auch als „Trauernde“ gesehen werden (09). Eine Interviewpartnerin erinnert sich daran, wie ein Familienmitglied krank wurde und man hilflos im Krankenhaus daneben stand (52). Diese Gestalt könnte sagen: „Lasst mich in Ruhe oder lasst mich leben oder ich war es nicht“ (52). „Rechts könnte ihr Sohn sein oder jemand, den sie gut kennt. Sie würde nicht einsehen, dass es geschehen muss. Oder würde darum beten, dass etwas Gutes geschieht“ (52). Das wirkt wie ein Gegenpol zur mächtigen Schicksalsgöttin, denn „... dann gibt es ja durchaus Situationen, wo man mit dem Schicksal hadert und man sagt: Bitte nicht!“ (52).

In dieser Position fühlt man sich erinnert an die Hilflosigkeit, wenn eigene Geschwister von den Eltern bestraft wurden (09, 40). „Ich komme immer noch nicht wirklich damit klar, dass ich meiner Schwester

nicht helfen konnte (...) Es war für mich viel schlimmer, wenn sie auf meine Schwester losgegangen ist, als wenn sie auf mich losgegangen ist. Ich konnte ihr nicht helfen. Hatte keine Idee wie“ (40).

Während die Machtlosigkeit und Unterlegenheit der Magd im Vordergrund steht, wird hintergründig auch immer schon mit Aspekten der Nebenfiguration gespielt: Was, wenn sie doch mehr Einfluss hätte?

4.2.2 Revoltieren

Der Kippbarkeit der Entscheidungs-Logik folgend, tauschen die Figurationszüge der Hauptfigurationen in der Nebenfiguration die Plätze und das alte Machtgefälle stellt sich wie bei einer Revolte auf den Kopf: Aus der Herrscherin der Hauptfiguration wird in der Nebenfiguration eine ohnmächtige, bedrängte Frau (1) und aus der Magd eine heimliche Entscheidungsinstanz (02).

4.2.2.1 Bedrängt-Sein

Die Herrin der Hauptfiguration, an der sich Entschiedenheit und Macht festmachen ließen, kippt in ihrer Nebenfiguration in eine bedrängte, machtlose Person. Sie wird als „Hure“ (54, 36, 29) oder „Hexe“ (36) wahrgenommen, eine bedrängte oder verfolgte Figur, ein „Opfer“ (36, 29, 47). Sie erhebt das Schwert demnach nicht in einer Geste der Herrschaft, sondern eher, um sich zu „verteidigen“ (36, 47, 49). Man hat das Gefühl, dass sie „überredet, überzeugt, bezwungen, beschwört wird“ (29).

Sie wirkt „aufreizend ... so diese entblätterte Brust Schultern ... ist ja keine kämpfende Frau, sondern ist schon eher eine Verführerin. So eine klassische ... spielt eine klassische Frauenrolle. Sehr zartes Gesicht, wie eine Porzellanpuppe“ (41). Das ist zugleich ein Zeichen ihrer Schwäche: „Damals wurden Huren ziemlich verachtet“ (36). „Die Kordeln oder Schleifen unter ihrem Ausschnitt fallen mir auf. Sie ist so nachlässig gekleidet. Als wäre sie gerade erst dem Lotterbett entstieg. Hure, Schlampe, die nicht weiß, was sie tut“ (54). Die Röte in ihrem Gesicht wird mit „Scham“ verbunden (54). Man vermutet, sie könne für ihr unzüchtiges Verhalten angegriffen werden (36). Vielleicht will man sie sogar „töten“ (36).

Ihre Größe wirkt gebrochen. Sie ist „vorn über gebeugt. Als krümme sie sich, als habe sie einen Schlag in die Magengrube bekommen“ (54). Sie habe eine „eingefallene, gebückte Haltung. Der linke Arm ist gar nicht zu sehen, scheint schlaff runter zu hängen“ (40). Auch der rechte Arm mit dem Schwert ist „seltsam angewinkelt (...) irgendwie linkisch“ (54). Sie sinkt in sich zusammen, zieht sich zurück, „kraftlos“ (47). Sie wirkt in die Ecke gedrängt, „steht mit dem Rücken zur Wand“ (47). Die Überlegenheit der Hauptfiguration ist aus dieser Sicht bestenfalls eine „Momentaufnahme (...), wo sie nur kurz da steht und versucht, groß und stark zu werden“ (36). Mit dem Figurationswechsel scheint sich auch ihr Gesichtsausdruck verändert zu haben. Der Blick der Frau wirkt nun nicht mehr aggressiv, sondern eher „bedauernswert“, „geplagt“ (40), „verzweifelt“ (36).

Das erinnert an eigene bedrängende Erfahrungen in der Schulzeit. Da habe man „eher durch Abblocken oder durch Aggressivität reagiert, als dass ich Traurigkeit oder Verzweiflung preisgegeben habe“ (36). Man wird in die Ecke getrieben und will sich trotzig rächen. Ein anderer Interviewpartner erinnert sich, wie er die Forderungen der Mutter trotzig abwehrte, im ungeliebten Ausbildungsberuf zu arbeiten (47). Eine weitere Interviewpartnerin (40), die zunächst ihre aggressive Mutter in der Hauptfiguration sah, beginnt nun auch über deren eigene Bedrängnisse nachzudenken. Plötzlich erinnert man die Mutter nicht mehr als mächtig, sondern als überfordert und „traurig“ (40).

„Vielleicht strengt sie sich auch gar nicht mehr an, aus der Bedrohung heraus zu kommen“ (47). Das geht sogar so weit, dass sie das Schwert aus Verzweiflung nicht mehr gegen andere sondern gegen sich selbst hebt: „Ich könnte mir auch vorstellen, dass die sich selber was angeht hat. (...) Rot ist an so eigenartigen Stellen zu sehen. An der Wange oder unterhalb vom Mund. Könnte sein – dass sie den Dolch oder das Schwert so hält – dass sie sich selbst eine Schnittwunde zugefügt hat. Sie hält es ja nicht so, dass man aus dieser Haltung rausgeht, um den anderen zu erstechen. Dazu ist es zu komisch in der Hand. Eher so als ob es so zurückgeführt wird von der Wangerpartie“ (49).

Bei all dem wirkt sie mit ihren geschlossenen Augen traumwandlerisch (54), weggetreten. „Sie müsste die Augen offen haben, hingucken, wohin sie schlägt. Vor allem, weil sie nicht kraftvoll auszuholen scheint“ (52). „Das war bei meiner Mutter ziemlich typisch, dass sich die Augen veränderten, wenn sie ihre Aussetzer hatte. So ein bisschen trüb, ziemlich wirr, nicht ganz da“ (40). Die mächtige Herrscherin der Hauptfiguration wirkt hier puppenhaft fremdbestimmt. „Wie eine Marionette – als würde nicht sie selber das Schwert führen“ (54). Der Kopf wirkt wie abgetrennt vom handelnden Körper (54). „Dabei wirkt sie so seltsam ungelinkig. Wie ein Roboter, wie eine Puppe. Ophelia, der Sandmann. Maskenhafte Gesicht, wie ein Porzellanpuppe (...) Eigentlich sieht sie aus, als wäre sie nur noch ein Büste. Was dazwischen ist – Unterleib – ist selbst wie verschluckt, verschmilzt mit der Dunkelheit. Als wäre sie eine Handpuppe. Von unten steckt ihr jemand die Hand unter den Rock – wie doppeldeutig! – und führt ihre Bewegungen“ (54). Jetzt ist sie nur noch eine „müde, aufgeblähte Puppe, die in sich zusammen sackt“ (40). „(...) als würde sie platzen, wenn man reinpiksen würde. Wie so eine Witzfigur“ (40). Sie wirkt „verdattert“ (40), als könne sie jeden Moment „zusammenbrechen und weinen“ (40). Das verbindet sich mit der Erinnerung, wie man als Jugendliche entdeckte, dass man die vermeintlich mächtige Mutter leicht aus der Fassung bringen, „stören oder ablenken“ kann – „und sie ist dann wieder klein geworden“ (40).

4.2.2.2 Eingreifen

Wo sich in der Hauptfiguration an der linken Figur eher etwas Dienendes, Sich-Einfügendes festmachte, rückt diese Figur in der

Nebenfiguration stärker ins Zentrum und wird zur heimlichen Entscheiderin. Man stellt sich vor, diese Figur könne sich im Bild freier bewegen. „Könnte ganz viel machen – so oder so“ (40). Könnte „aufstehen“, sich „erwehren“ (40). „Sie könnte sich aber eigentlich auch aus dem Bild rausdrehen“ (40). So fügt sich die Figur nicht mehr in die Herrschaftsordnung ein, sondern wird aktiv und beweglich. Sie könnte dabei größer werden als die andere Frauenfigur (40). Wirkte die Figur in der Hauptfiguration an den Rand gedrängt und unterworfen, nimmt sie in der Nebenfiguration eine bedeutsame Rolle ein – es würde etwas fehlen, wenn man sich das Bild ohne sie vorstellen würde (41). Sie wird zu einer entscheidenden Instanz. „Die Moralinstanz, diejenige die entscheidet, ob das Schwert fällt oder nicht“ (41). Ihr Beten, welches in der Hauptfiguration unterwürdig wirkt, wird hier mit „Moral“ und „Religiosität“ und „Kirche“ verbunden, also mit Instanzen, die entscheiden, „was man darf und was nicht“ (41). Sie vertritt im Bild eine Art von „Gesetz“ (41). Dem entspricht bei einem Interviewpartner wiederum die eigene Mutter – als Instanz, die man um Rat fragt und deren Bestätigung oder Segen man für seine Entscheidungen braucht: „Wenn ich mit mir selbst nicht weiß, was ist der richtige Weg, ist meine Mutter der Mensch, auf dessen Urteil ich viel Wert lege“ (41). Das hat auch Züge von Verantwortungsabgabe – so hat man die Bestätigung der Mutter gebraucht, um sich für Krankschreibung und Kündigung im Job zu entscheiden (41). Mutter und Religiosität fügen sich hier zusammen zum Bild der Mutter-Kirche (41): „Wenn man sich an die Regeln hält, im Schoß der Kirche lebt, vermittelt das auch Sicherheit. Geborgenheit. Damit die Leute, die drin sind, sicher sind“ (41). Die andere Seite der Kirche ist, dass sie auch eine „strafende Instanz“ sein kann. Sie ist „ein Phantom“, „wie eine Vorstellung, die die andere im Hinterkopf hat“, nach dem Motto: „Wenn meine Mutter das wüsste“ (41). Eine einflüsternde Gewissens-Instanz.

Für andere Interviewpartner ist die Figur sogar noch viel aktiver: „Wenn die bittende Figur, wenn ich da noch genauer hingucke, wird die Figur auch eine Hand, die was krallen könnte. Bittend wären ja eigentlich zwei Hände. Da kommt ja Licht durch die Finger. Die kann auch nach was greifen oder was krallen wollen oder vielleicht auch nach dem, was die andere oben in der Hand hält. Das kriegt plötzlich ganz andere Formen und ‘ne ganz andere Aussage irgendwie, ... dass sie nicht mehr eine bittende Figur ist, sondern eine, die nach etwas greift, etwas haben will. Eher eine Bedrohung für die in der Mitte“ (49).

Aus der Magd der Hauptfiguration wird in der Nebenfiguration also eine entscheidende Instanz, die aktiv einschreiten kann. Das geht sogar so weit, dass man glaubt, man habe hier die eigentliche, heimliche Strippenzieherin des Bildes vor sich (54). Eine „hexenartige“ Figur (40) mit „dämonischen“ Zügen (41). „Ein Hexenprofil, ein Holzkasperprofil, unsympathisch, böse. Ein Schatten, der demütig aussieht, aber eigentlich das Böse verkörpert. Die Fäden in der Hand hat diese Doppelgestalt. Die Frau da oben ist gar nicht

die mächtige. Sie weiß gar nicht, was sie tut, warum sie ausholt. Sie wird beeinflusst, von diesem scheinbar demütigen, passiv wartenden Schatten, der so flach und still wirkt“ (54).

4.3 Das Verwandlungsproblem von Abwehren und Zulassen

Der Schnitt mit dem Schwert wurde in der ersten Version verständlich als ein Symbol dafür, eine Entscheidung zu treffen. Das kann nun, in der dritten Version, auch als Verwandlungsproblem beschrieben werden: Entscheidung wird hier durch die Symbolik des Schneidens sichtbar gemacht als eine Verwandlung, bei der eine Seite zugelassen wird, während man zugleich die andere Seite abwehrt und ausschließt – eben abschneidet. „Und sie überlegt ja – die Hauptfigur des Bildes überlegt ja, ob sie das zulässt, oder nicht“ (41). Das Abgeschnittene oder Abgewehrte verschwindet nicht einfach, sondern kann gerade dadurch, dass es abgetrennt wurde, weiter existieren und eine Eigendynamik entwickeln. Das macht die Kipp-Qualität des Bildes aus: So kann die zentrale Frauenfigur des Bildes mal abwehren (Hauptfiguration) und mal abgewehrt werden (Nebenfiguration). Mal liegt die Entscheidungsgewalt bei ihr (Hauptfiguration), mal bei der Magd (Nebenfiguration). Die Entscheidung selber ist das Subjekt des Bildes, eine Bewegung, die zwischen Abwehren und Zulassen stattfindet und alle Figurationszüge des Bildes gleichermaßen ergreift.

Das Märchen Die Gänsemagd (Grimm, KHM 89) erzählt von diesem Problem. Und auch Sigmund Freuds Instanzenmodell (Freud, 1923/99) – der Kampf zwischen der Herrschaft eines ICH und Revolte eines ES – ist ein Bild dafür, dass im Seelischen Gestalten nur leben können, indem sie anderes verdrängen.

4.3.1 Abwehren

Die Bewegung des Abwehrens oder Abtrennens wird meist schon am Anfang der Bildbetrachtungen spürbar. Viele Betrachter fühlen sich selbst wie abgeschnitten von dem Geschehen. „Ein Bild, an dem man im Museum einfach vorbeiläuft“ (41). Man fühle sich nicht großartig bewegt, „Kann mich nicht rein versetzen, hab nicht das Gefühl, das könnte ich sein“ (41). Das gesamte Bild „wirkt wie ein Ausschnitt“ (55), „weil ich nicht das Gefühl habe, ich sehe das ganze Bild“ (49). Man ist unsicher, ob man aus den wenig erkennbaren Stücken etwas Ganzes zusammensetzen kann (41). „Die Figuren wirken dadurch wie reingeschoben. Man sieht nicht, ob die aufeinander bezogen sind, wirken einsam und abgeschnitten voneinander und von dem, was da gerade passiert“ (55). Es dominieren die abgetrennten Teile, die sich nicht fügen wollen „Die Schwertspitze wieder im Dunkeln, im Schatten. Es ragt nur kurz ins Licht. Ein zufälliger Kerzenschein? Die Laune einer Fackel, die hingefallen ist, deren Beleuchtungskegel unkontrolliert durch den Raum purzelt, wie bei einer Kampfszene. So als sehe man hier nur einen zufälligen Ausschnitt?“ (54). Hier scheint etwas zu fehlen. „Am

spannendsten ist, was da nicht gezeigt wird – ich versuche Umrisse zu finden, die das Opfer ausmachen (...) Ein Arm geht aus dem Bild hinaus (...) Wie eine Abbildung in Büchern, wo ein Detail in den Vordergrund gerückt wird, damit man noch einmal genau hinguckt (...) Ich habe das Gefühl, dass ich den Bildausschnitt recken und strecken möchte. Wie geht es da weiter? Auf wen bezieht sich die Tat?“ (55).

Es fehlt ein Kontext, ein größerer Zusammenhang, der die Tat im Bild einordnen hilft. „Im Hintergrund gibt es eigentlich gar nichts. Nichts, wovon man auf die Situation schließen kann, in der die sind – außer den Gegenständen, der Kleidung und der Körperhaltung. Es fehlt einfach jedes Mal bei allem, was man da sieht die Eindeutigkeit (...) Das erste, was ich gesehen habe, war eine Situation, die ich nicht richtig einschätzen kann. Weil mir die Situation zu unendlich war“ (52).

Das Schwert in der Hand wird zwar zu einem Ansatzpunkt, Geschichten zu entwickeln, doch auch die enden wieder im Unbestimmten. „Wozu das Messer? Nicht erkennbar. Da ist kein Hintergrund. Wenn das jetzt in der Küche wäre, wäre mir das Messer klar. Wenn die Frau jemanden bedrohen würde, wäre mir das auch klar. Aber so ist die Frage: Das Messer in der Hand – wozu? Wenn das jetzt ein Brot zum Schneiden wäre, oder ein Tier zum Schlachten, dann wäre mir das Messer klar“ (29). Die gesamte Szene erscheint als kurzer, aufflackernder Moment, den man nicht in ein Davor oder Danach einordnen kann. Den Figuren fehlt die Geschichte, die sie miteinander verbindet. Dadurch wirken sie bloß willkürlich gruppiert und bleiben unverbunden. „Die Figuren entschwinden – die eine raus nach Hinten, die andere nach links raus, als ob es wieder dunkel wird. Man hat nur einen kurzen Blick erhascht“ (55). Sie erscheinen wie Schemen in einem „Schattentheater“, die kurz „zueinander geschoben“ wurden, um sich danach wieder zu „lösen“ (55).

Besonders aus der Hauptfiguration heraus werden auf dem Bild ausschließlich zwei Figuren wahrgenommen. Etwas Drittes gibt es nicht (z.B. 29), oder man erahnt lediglich irgendwas im Dunkeln (49, 52). „Ein Bildausschnitt fehlt – rechts unten fehlt etwas, liegt im Schatten, nicht zu erkennen (...) was das Schwert abtrennt, liegt im Dunkeln“ (54). „Wenn ich mehr darüber nachdenke, habe ich das Gefühl, dass mir was vorenthalten wird“ (49). Die Hauptfiguration braucht aber eben diese Abwehr: Erst durch die Abwehr des Anderen, kann sich die Gestalt (*Judith*-Herrscherin) behaupten.

Auch im Leben braucht man Abwehr zur Herstellung einer unterschiedenen Gestalt – so wie eine Interviewpartnerin (40) die Trennung von ihrer aggressiven Mutter als ihre einzige Chance sah, ein eigenes Leben zu führen. Abwehr war dann auch der hervorstechende Zug in ihren Erzählungen: Sie wirkte distanziert, schien ihre Gefühle unter Kontrolle zu haben und sagte von sich selber, sie habe die Details der schmerzhaften Vergangenheit „verdrängt“ (40). Sie möchte sich nicht mehr so viel mit ihrer Mutter auseinandersetzen: „Wobei ich aber auch im letzten Jahr die Entscheidung für mich getroffen habe, dass ich es gar nicht mehr erkennen möchte“ (40).

Ähnlich wehrt auch ein anderer Interviewpartner (29) – jedoch noch deutlich stärker – die Bezüge des Bildes zu seinen eigenen Erinnerungen ab: „Aber das hat jetzt mit dem Bild eigentlich nichts zu tun. Weil, das sind eine Frau und ein älterer Mann – ist eine ganz andere Beziehung, als mein Stiefvater zu mir. Da seh’ ich also keinen Zusammenhang“ (29). Die Mitarbeit am Interview wird hier geradezu verweigert, das Bild wird entwertet und man möchte sich nicht auf Assoziationen und Ideen einlassen, sondern das Bild lieber rasch erklärt bekommen. „Müsste man seine Phantasien irgendwie ausleben können. Aber ich weiß nicht, ob diese Phantasien ... das hab ich bisher wenig gemacht, wenn ich so ein Bild betrachtet hab“ (29).

Ein anderer Interviewpartner (49), kann das Abwehren im Bild dagegen leichter auf sein Leben übertragen: „Übertragen auf das Leben an sich würde ich sagen, dass oft Dinge genommen werden, die man nicht wirklich hergeben möchte. Dass man darum dann versucht zu kämpfen oder zu bitten, dass einem das nicht genommen wird“ (49). Auch Neues wird zunächst leicht abgewehrt, um die alt-vertraute Gestalt nicht zu gefährden: „Also man wird plötzlich auf was hingewiesen und dann denkt man sich zuerst mal, was hat das jetzt mit mir zu tun? Und dann nimmt man relativ schnell eine abwehrende Haltung ein, weil man das gar nicht möchte, dass das was mit einem selbst zu tun hat“ (49). Hier wird bereits ein stärkeres Zulassen des Abgewehrten spürbar, das sich auch gegen die noch herrschende Gestalt wenden kann. Das Abgewehrte bleibt, wie das ausgeschlossene Dritte im Bild einerseits ganz am Rand des Blickfeldes, fast unsichtbar und wird doch gerade deswegen zum Drehpunkt, der die Gestaltbildungen immer wieder in Frage stellt und kippen lässt. „Damit will er (Goya) uns in die Irre führen“ (36). Der dunkel Raum im Bild wird zum Übergang, der alles repräsentiert, was eine Gestalt alleine mit ihren Herrschaftsansprüchen nicht behandeln kann: „Wenn ich nach unten sehe, weiß nicht, wo das Bild aufhört. Als verbindet sich die Schwärze am Rand mit einer Ewigkeit. Wo geht es weiter? Grenzenlos!“ (54).

4.3.2 Zulassen

Das Verhältnis von Abwehren und Zulassen ist gleichermaßen Gegensatz und Ergänzung: Jede zugelassene Gestalt muss anderes abwehren – doch Abgewehrtes drängt wiederum darauf, zugelassen zu werden. Hierin liegt der Grund für die kippende Qualität des Bildes, die zentrale Ambivalenz. Diese zeigt sich auch in der Entscheidungs-Figur *Judith*: „Man weiß noch nicht so ganz ... sie hat sich noch nicht entschieden, ob sie es zulässt. Der linke Arm geht aus dem Bild raus, wo man noch nicht weiß, wo der hingehet. Den man ja auch berühren kann. Der andere Arm – erhoben – er zögert irgendwie noch, ob er ihn lässt oder ... dann doch den Kopf oder den Schwanz abhakt“ (41).

Über die Beschäftigung mit dem Bild kann langsam immer mehr darin gesehen werden (09), immer mehr zugelassen werden. Das sei

interessant. Mit der Zeit bauen sich Neugier und Erwartung auf, was da im Dunkeln oder außerhalb des Bildes sein könnte. „Vielleicht würde der Schlag auf die Person gehen, die da gerade nicht zu sehen ist – wenn es eine Person ist. In dem Zusammenhang könnte das Flehen passen – dass es nicht um das eigene Leben geht, sondern um die Person, die nicht zu sehen ist. Würde erklären, warum sie nicht die alte Frau anguckt, sondern in eine andere Richtung.“ (52). Auch wenn man am Anfang dort nichts gesehen hat, vermutet man nun im Schatten das Opfer, das verschont werden soll (49). Einige Interviewpartner machen in dieser rechten Bild-Ecke noch etwas oder jemanden aus, glauben, Reste einer Gestalt zu erkennen. „Es ist nur so ein Stückchen Weiß, dass ein bisschen andere Farbe hat als der Unterrock daneben. Dass ich das als den Arm eines Typen interpretiere, daneben der Kopf und die Schulter, das soll vielleicht gar nicht sein“ (41). „Unten rechts im Bild, das könnte auch noch eine Person sein. Das könnte noch ein Kopf sein, auch so ein Arm, der versucht, seinen Kopf zu schützen“ (40). Man rätselt, was sich dort im Schatten verbirgt „Ich glaube, die sitzt auch da zusammengekauert. Ich glaube, die hat die Beine in der Hand. Das Dunkle sind, glaube ich, die Knie. Und da ist ein Arm“ (36). „Und das kann sein, dass das eine Schutzhaltung ist, dass man einfach den Arm vor den Kopf legt, um sich doch noch vor dem Schwert zu schützen, sich verbirgt“ (49). Dies ist die Position des Ausgeschlossenen, angsterfüllten Opfers, sich verbergend, von Strafe (41), Tod und Vernichtung bedroht.

In so einer ohnmächtigen und ausgeschlossenen Situation hatte sich auch ein Interviewpartner (29) gefühlt, der sich erinnert, wie er nach der Geburt der Stiefschwester das „fünfte Rad am Wagen“ der Familie wurde. Eine andere Interviewpartnerin (40) sieht dort im Schatten ihre kleine Schwester, die sie nicht vor der jähzornigen Mutter beschützen konnte. Sie tröstet sich mit dem Gedanken, dass sie dort im Schatten eigentlich schon nicht mehr im Bild drin sei (40).

Was aus der Hauptfiguration versteckt und ausgeschlossen werden sollte, drängt vor allem durch die Nebenfiguration mehr ins Bild. Es ist „versteckt“ aber „schon da“ (41). „Ist ja die andere Perspektive. Erobern tut ja von unten rechts, der junge oder ältere, wie auch immer, der Schatten (lacht), der eigentlich nicht so recht im Bild ist“ (41). In der Dunkelheit steckt vielleicht jemand, der oder die etwas will von dieser Frau – „der da was wegnehmen will (...) Ich seh’ da einen Arm irgendwie und vielleicht noch ein bisschen was vom Kopf“ (49). Sah man in der Hauptfiguration, dass sich da jemand schützend den Arm über den Kopf hielt, sieht man jetzt, dass „der anderen Hand nach diesem Etwas greift, was die Frau mit dem Schwert im Arm oder in der Hand hält“ (49).

Von der nur erahnten Figur im Schatten gehen sexuelle Eroberungswünsche aus. „Ein Mann, der ihr unter den Rock greift“ (41). Daraus wird eine neue Geschichte: „Verbotene Frucht kosten und dafür bestraft werden (...) Warte mal, steht das etwa für Kastrati-

on, das Schwert?“ (41). Als Betrachter erlebt man sich in der Frau gegenüber so, wie man sich bei seinen eigenen Flirt- und Eroberungsversuchen fühlt (41). „Ich bin immer derjenige, der erobern muss. Ich hab immer das Gefühl, dass ich da tatsächlich in dieser unglücklichen Position bin, derjenige zu sein, der da auf den Knien hockt und versucht, dem anderen unter die Wäsche zu gehen“ (41).

Das Bedrängen kann sich bis zur Bedrohung steigern – in der Nebenfiguration muss die bedrängte Frau vor dieser Dunkelheit zurückweichen, die einen Angreifer beherbergt. Man vermutet „(...) eine Bedrohung oder Beschwörung, die da auf sie zu kommt. Ist nix Gutes zu sehen, da. Es ist eine gewisse Boshaftigkeit oder Ernsthaftigkeit da (...) eine körperliche Bedrohung. Eher eine beschwörende oder geistige Bedrohung. Dass er auf sie irgendwie einredet“ (29). Eine Interviewpartnerin stellt sich dort im Dunkeln ganz viele „Hexenmännchen“ vor, welche die Frau „auffressen wollen, oder so was“ (36). Das Opfer der Hauptfiguration erhebt sich und fordert in der Nebenfiguration seine Rache. So wie sich auch im Zuge der Bildbetrachtung die Geschichten von der eigenen Unterlegenheit in Rache-Geschichten drehen können: Ein Interviewpartner, der die mächtige Frau der Hauptfiguration mit seinem schlagenden Stiefvater identifiziert hatte, berichtet später davon, wie er sich irgendwann auch dagegen wehren konnte: „Als ich 19, 20 war, da hab ich mich dann durchsetzen können. Dann ging's. Aber vorher leider nicht. (...) da, mit 19, 20 hab ich mir nichts mehr sagen lassen. Und hab mich auch körperlich gewehrt. Daraufhin ist er (der Stiefvater) aber zwei Jahre später gestorben“ (29).

Die Dunkelheit im Bild kann aber auch als befreiend erlebt werden, da es eine Möglichkeit zu geben scheint, aus dem Bild herauszutreten, sich abzuwenden (40). Die Schwärze und Dunkelheit ist auch eine Offenheit: Man kann die Geschichte frei weitererzählen.

„Tja, das wäre ja schön, wenn es auch für die Frau die Möglichkeit gäbe, das Bild zu verlassen. Das wäre ein richtiges Happy End (lacht). Das wäre sehr schön, wenn alle diesen Schauplatz verlassen könnten (...) Dann könnte sie auch aufstehen und gehen. Könnte ihre Waffe niederlegen und zurücklassen“ (40).

Auch in den Geschichten eines Schauspielers (49) geht es darum, zuvor Abgewehrtes mehr zuzulassen und sich dadurch zu befreien: „Ich seh' es bei mir im Berufsbild im Moment so, dass sich eine langjährige Praxis plötzlich in eine neue Richtung hin entwickelt“ (49). Für ihn geht es um den Wechsel vom dramatischen hin zum komischen Fach. Erst wehrte er sich dagegen, aber dann erkennt er die Chancen. „Es gibt beide Seiten, also die, die halt eben darum bittet, dass es im alten Schema weitergeht. Und es gibt die Seite, die darum bittet, dass es auch im neuen Schema weitergeht“ (49). Er probierte es aus, und „dann merke ich da eigentlich eine sehr große Übereinstimmung mit dem, was mich ausmacht. Und das finde ich eben interessant, das auf dem Bild zu sehen und das zu analysieren (...) Es kommt viel mehr Bewegung ins Leben, als wenn man sich immer nur

auf Dinge versteift, von denen man das Gefühl hat, dass es das einzig Wahre ist, das es so aber nicht gibt. Es gibt nicht das einzig Wahre, es gibt viele Wahrheiten für mich. Genauso wie es viele Wahrnehmungen gibt“ (49). Ähnlich ergeht es ihm bei der Frage, ob man sich auf neue, bisher abgelehnte Kommunikationsformen (Internet) einlassen kann. „Irgendwann muss man sich für solche Neuerungen öffnen, damit man überhaupt noch mitreden oder mitleben kann. Weil das so schnell geht, alles, dass man das nicht abblocken kann“ (49). Doch auch das Zulassen von Neuem ist nicht ohne Ängste und Schmerzen mögliche – bedeutet wiederum das Aufgeben von etwas Altvertrautem. „Wenn man etwas jahrelang gehegt und gepflegt hat und plötzlich kommt was anderes und löst das ab. Das ist immer ein Prozess, der, der zum Teil auch weh tut und der schmerzlich ist“ (49). Bisher Abgewehrtes zuzulassen bedeutet auch, sich von alten Gestalten zu trennen.

4.3.3 Das Märchen von der Gänsemagd

Das Problem von Abwehren-Zulassen sieht Salber (1999) im Märchen von der Gänsemagd behandelt. Er fasst das Märchen folgendermaßen zusammen:

„Eine alte gewordene Königin überträgt ihrer jungen Tochter ein Blutamulett, als sie mit einer Magd zur Vermählung in ein neues Land reist. Die Dienerin widersetzt sich ihrer Herrin, und nachdem die Prinzessin ihr Amulett verloren hat, zwingt die Magd sie zum Rollentausch und zur Täuschung des sie erwartenden Königs. Das Pferd der Prinzessin, das sprechen kann, wird enthauptet; sein Kopf über das Stadttor genagelt. Die Prinzessin selbst wird als Gänsemagd abgeschoben. Als sie ihr Leid dem Pferdekopf klagt, wird sie von einem Jungen beobachtet – den läßt sie aber durch den Wind jagen. Als der alte Vater des Königs davon erfährt, drängt er die Gänsemagd-Prinzessin, die sich vor der Todesdrohung der falschen Königin fürchtet, einem Eisenofen ihre Geschichte zu erzählen. Daraufhin wird die falsche Königin als Magd entlarvt; sie spricht, ohne es zu wissen, ihr eigenes Urteil.“ (Salber, 1999, S. 106-107)

Es ist leicht erkennbar, dass es bereits auf der Phänomenebene deutliche Ähnlichkeiten zwischen den Figurationszügen des *Judith*-Bildes und denen des Märchens gibt: Herrin und Magd (Hauptfiguration), Machtumkehr und Rollentausch (Nebenfiguration), ein Kopf wird abgeschnitten und bleibt dennoch wirksam (Das dritte, im Dunkeln als ausgeschnittenes und dennoch im Bild präsent, Element). Salber analysiert das Märchen dann folgendermaßen weiter: *„Es setzt die Metamorphosen ins Bild, in denen die Verwandlung Herr-Knecht, Herrin-Magd von Bedeutung ist. Was kann aus der Magd, was kann zur Magd werden, unter welchen Umständen kommt unten nach oben, oben nach unten“ (ebenda, S. 106).*

Der Wechsel zwischen Herrin und Magd, Oben und Unten wurde so auch als Transfiguration für das *Judith*-Bild herausgearbeitet. Und im Weiteren zeigt sich, dass auch das zentrale Verwandlungsproblem (Verhältnis) des Märchens dem des Bildes entspricht:

„In den Metamorphosen von Herrin und Magd wird das Verhältnis von Zulassen und Verdrängen ausgehandelt – alles zuzulassen wäre Auflösung und Vernichtung, alles wegzudrängen wäre genauso zerstörerisch“ (ebenda, S.107).

Das Getrennt-Halten (Zer-Schneiden) wird zum zentralen Mechanismus, mit diesem Dilemma von Abwehren-Zulassen umzugehen:

„Die Spaltung in zwei Wirkungskreise bemüht sich, dieses Problem zu behandeln. Um den einen Drehpunkt bilden sich Werke, die mit idealen Ansprüchen und den sich draus ergebenden Rivalitäten verbunden sind. Um den anderen Drehpunkt breiten sich wilde Unternehmungen aus, die an den Rand von explosiven Ausbrüchen, Verrat, Prostitution heranzuführen; sie bringen Qualen mit sich, können sich in Erniedrigungen und Abhängigkeiten verkehren“ (ebenda, S. 107-108).

Es wird also deutlich, wie das Märchen von der Gänsemagd in dichter Form die gleichen Grundprobleme bearbeitet wie das *Judith*-Gemälde und dabei sogar zu Behandlungsformen kommt, die sich auf der Phänomenebene entsprechen.

Um dieses im Gemälde enthaltene Verwandlungsmuster nun auch von einer weiteren Seite zu beglaubigen, soll das Gemälde im Folgenden noch mit einem weiteren Werk mit gleichem Verwandlungsmuster in Austausch gebracht werden.

Goyas *Judith* (dieser Titel stammte wie bei den anderen Schwarzen Bildern nicht von ihm selbst) wurde von Kunsthistorikern dem kunstgeschichtlichen Sujet *Judith* und Holofernes zugeordnet, in der meist jene Szene des Buchs Judit aus der Bibel dargestellt ist, in der die schöne und fromme Witwe *Judith* vom Volk der Israeliten den Oberbefehlshaber der assyrischen Besatzer, Holofernes mit Hilfe ihrer Magd enthauptet, nachdem sie ihn zuvor verführt und betrunken gemacht hatte (vgl. das Gemälde von Carravaggio in Abbildung 11). Die Transfiguration zwischen Herrschaft und Revolte ist auch in dieser Geschichte deutlich wiederzuerkennen. Im Weiteren wird jedoch nicht diese Geschichte weiter analysiert werden und anders als bei den anderen Goya-Bildern wird nun auch kein historisches Kultivierungsmuster der gleichen Verwandlungssorte herangezogen werden, sondern stattdessen ein Werk der Wissenschaft. Salber betont nämlich immer wieder, dass auch wissenschaftliche Modellbildungen den gleichen psychästhetischen Gesetzen unterliegen wie Kunstwerke und Kultivierungswerke des Alltags. In seiner Analyse der Gänsemagd verweist Salber selber explizit auf Sigmund Freuds theoretische Konzeption: Die Spaltung in zwei getrennte und doch verbundene Wirkungskreise entspricht der Trennung von Bewusst/Vorbewusst einerseits und Unbewusst andererseits in Freuds Modell der Psyche. Darum soll im folgenden Abschnitt ein Vergleich von Freuds Modellbildung mit dem Gemälde versucht werden.



Abbildung 11: Judith enthauptet Holofernes von Caravaggio (um 1598)

4.3.4 Nicht Herr im eigenen Haus

Die gesamte Freud'sche Theorie vom dynamischen Unbewussten ist mit dem Mechanismus der Verdrängung, bzw. der Abwehr verbunden. Durch Abwehr wird Unbewusstes hergestellt. Abwehr dient nach Freud der Behandlung eines Konflikts. Im ersten, topologischen Modell des Seelischen ist dies ein Konflikt zwischen zugelassenen und verpönten Strebungen. Im späteren Instanzenmodell wird der Konflikt zwischen stärker verdinglichten psychischen Strukturen gesehen (Freud 1923/99). Freud kam zu diesem neuem Modell, weil er sich ebenfalls mit dem Problem der Abwehr beschäftigte – oder anders gesagt: Die Abwehr war ihm zum Problem geworden. Einer der Gründe für den Wechsel seines Modells war die Frage: Wer oder was setzt die Abwehr in Gang? Denn war die Abwehr selber unbewusst, konnte sie keine Aktion des Bewusstseins sein. Wer oder was entscheidet dann also, was abgewehrt werden muss und was nicht? Die Antwort findet Freud in der Struktur, die er das ICH nennt. Oder genauer: In der Figuration der Strukturen ICH, ES, ÜBER-ICH – Freuds Instanzen- oder Strukturmodell. Rückt man das *Judith*-Bild tatsächlich einmal in dieses Freud'sche Instanzenmodell hinein (siehe Abbildung 12), zeigt sich, wie sehr sich die Bilder entsprechen und gegenseitig auslegen:

Der Judith-Figur im Gemälde steht hierbei in der Position des Freud'schen ICH, (der Kopf ragt ins Wach-Bewusstsein, W-BW) die Magd in der des ÜBER-ICH und das ES bekommt eine Position im Schatten zugewiesen und geht über in ein Außerhalb von

Bild/Schema (passenderweise befindet sich das ES damit auch unter dem Rock, was Freuds besonderer Hervorhebung der Sexualität entspricht). Aus Sicht des Freud'schen Modells ist der Trennungsschlag der *Judith* ein Abwehr-Vorgang: Er verdrängt und macht dadurch unbewusst. Haupt- und Nebenfiguration würden hierbei jeweils auslegen, ob dieses ICH eher als autonom und frei waltende Instanz (Hauptfiguration: „Wo Es war soll Ich werden“ Freud 1933/99, S. 86) oder als Spielball anderer Kräfte (Nebenfiguration: „... dass das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus“ Freud 1917/99, S. 11) gesehen wird.

In der Hauptfiguration erscheint die Magd als schwache alte Frau, die flehen oder beistehen kann, sich letztlich aber machtlos einfügen muss. Darin spiegelt sich, dass es aus Sicht unseres Bewusstseins so scheinen mag, als spiele das ÜBER-ICH (also der Niederschlag elterlicher Objekte – gewissermaßen ihr Schatten) keine besondere Rolle für unsere Entscheidungen, da es sich letztlich dem autonomen ICH beugen muss. In der Nebenfiguration wird die Magd jedoch zu einer mächtigen und aktiv einschreitenden Instanz: Sie bestimmt, ob das Schwert fällt oder nicht. Von den Interviewpartnern wird dies auch ganz konkret mit einer Gewissensinstanz wie der Kirche oder der eigenen Mutter in Verbindung gebracht. Mit anderen Worten: Unbewusst entfaltet das ÜBER-ICH großen Einfluss. Die Ambivalenz und gewissermaßen Doppelgesichtigkeit des ÜBER-ICH, wie Freud es beschreibt, wird hierbei ebenfalls anschaulich. Einerseits ist das ÜBER-ICH die Repräsentanz moralischer Regeln und Gebote und fordert das ICH somit zur Verdrängung verpönte Regungen auf. Die heimliche Verbundenheit des ÜBER-ICHs mit dem ES (in Freuds Darstellung als Offenheit des ÜBER-ICH nach unten zum ES hin) macht es zugleich aber auch zum Vertreter einer obszönen Doppelmoral. Dies findet sich auch in Goyas Gemälde wieder: Die Magd erscheint hier selber als eine Schattenfigur, die mit den übrigen Schatten des Bildes verschmilzt. Die Magd ist gewissermaßen eine Figur, die sich aus dem schwarzen Grund des Bildes (dem Unbewussten) wie eine Schatten-Gestalt erhebt. Hier zeigt sich, dass ÜBER-ICH und ES sich nicht nur als ein Kontrahent gegenübersteht, sondern insgeheim gemeinsame Sache machen. In Freuds Theorie speist sich das ÜBER-ICH aus der abgewehrten Aggression des ES (vgl. Freud 1930/99). Je stärker die Abwehr, desto grausamer und mächtiger darum das ÜBER-ICH. Paradoxe Weise schwächt das ICH sich somit selber, je mehr es versucht, seine Macht durch Abwehr zu erhalten, denn gleichzeitig wird das Abgewehrte immer stärker, je mehr abgewehrt werden muss. Das ÜBER-ICH selber erscheint nun als entscheidende Instanz, die das Abgewehrte der Hauptfiguration in der Nebenfiguration wieder erstarken lässt und ins Spiel bringt.

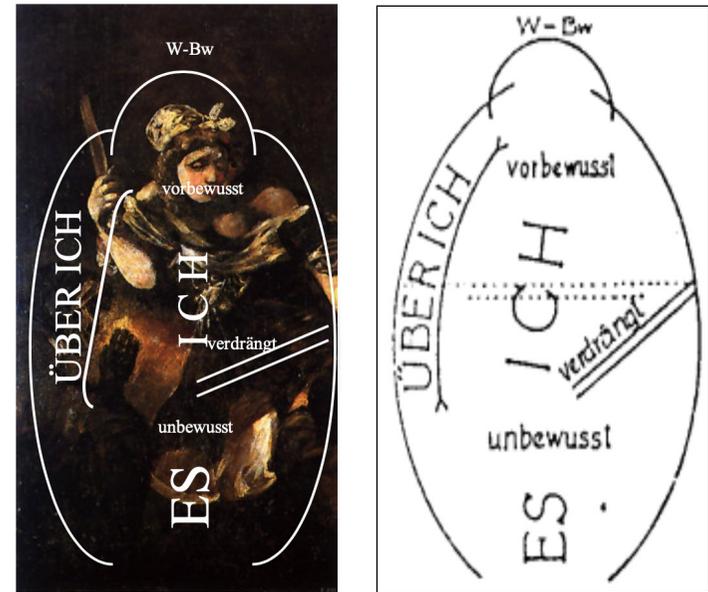


Abbildung 12: Judith und Instanzenmodell (nach Freud, 1933, S. 85)

Goyas *Judith* lässt sich somit insgesamt als die dynamische und vielschichtige Darstellung eines psychischen Instanzen-Gefüges betrachten – und das gut ein Jahrhundert vor Freuds „Das Ich und das Es“ (1923). Die scheinbar autonome Figur wird zugleich als Drehscheibe anderer Mächte – eines „Anderswo“ (Salber, 1994 S. 94) – dargestellt. Freuds Differenziertheit zeigte sich darin, dass er diese Drehbarkeit der Figuration trotz einer gewissen Tendenz zur Verdinglichung in festen Strukturen oder Instanzen noch mitdenken und erhalten konnte.

Aus morphologischer Sicht ist die Dynamik, die sich durch den Figurationswechsel (Transfiguration) ergibt, noch interessanter als die verblüffend ähnliche räumliche Anordnung der Figuren/Instanzen bei Freud und Goya. Denn nach Salber sind diese Instanzen keine letzten Ursachen, die das Seelische in Bewegung setzen, sondern vielmehr Produktionen eines sich selbst behandelnden Seelenbetriebes. Das bedeutet, aus morphologischer Sicht macht das ICH nicht die Abwehr, genauso wenig wie das ES die Symptome hervorbringt. Vielmehr stellt das seelische Geschehen solche Figuren wie ein ICH, ein ÜBER-ICH oder ein ES her, um mit dem allgemeinen Verwandlungsproblem von Zulassen-Abwehren fertig zu werden. Seelisches kann also gleichsam ein Herrschaftssystem ausbilden, um Ordnung zu schaffen – und provoziert damit paradoxe Weise zugleich selber die Revolten, durch die alles wieder auf den Kopf

gestellt werden kann. Das ist – aus Sicht der morphologischen Psychologie - deswegen unumgänglich, weil Seelisches eine versatile Ganzheit ist, in der alles Getrennte letztlich verbunden bleibt. Alles bleibt Teil der seelischen Gesamt-Organisation. Darum können die Instanzen/Figuren im Bild auch immer wieder die Rollen tauschen: Alles kann zum Herrn, alles kann zur Magd werden, alles ist von Abwehr und Vernichtung bedroht und kann daraus wieder neu entstehen. Entscheidender als die Figuren sind die (rotierenden) Verhältnisse, zwischen denen sie sich herstellen und durch die sie bewegt werden.

Was soll mit diesem Vergleich von Gemälde und Strukturmodell gezeigt werden? Goya ging es beim Malen sicher nicht um die Illustration einer psychologischen Theorie und Freud nicht um die Herstellung eines Kunstwerkes, als er seine Zeichnung anfertigte. Gezeigt werden soll, dass beide Werke ähnliche Figurationen hervorheben, da sie sich, so die These, im Kern mit dem gleichen Konstruktionsproblem beschäftigt haben und auf ein kultur- und seelengeschichtliches Muster gestoßen sind, das sich zur Behandlung dieses Problems herausgebildet hat. Dass sowohl in *Goyas Judith* als auch in Freuds Instanzenmodell die gleiche (psych-)ästhetische Figuration am Werk ist, stützt damit zugleich die These der Salber'schen Kulturpsychologie, dass die Seelen- und die Kulturgeschichte der Menschen als zwei Seiten derselben Entwicklung zu verstehen sind, in welcher sich vielfältige Formen herausbilden (Mythen, Kunstwerke, wissenschaftliche Modelle), um eine begrenzte Menge von Grundproblemen zu behandeln.

4.4 Die Lösungstypen der Gänsemagd

Das Konstruktionsproblem von Zulassen-Abwehren liegt sowohl dem Judith-Gemälde als auch dem Märchen von der Gänsemagd zugrunde. Darum können auch die Behandlungsformen des Problems parallel zueinander in Bezug auf Märchen und Bilderleben herausgehoben werden. Im Folgenden werden sie als drei Typen in der Reihenfolge der Märchenerzählung gruppiert, die sich mehr oder weniger stark in den einzelnen Interviews finden lassen. Die Lösungstypen folgen dabei erneut der Kipplogik des Entscheidungs-Bildes und lassen sich anhand einer Wippe verdeutlichen, bei der eine Seite sich senkt (1. Revoltierende Unterwerfung), während die anderen sich immer weiter erhebt (2. Herrschaft der Revolte), gerade weil beide Seiten miteinander verbunden sind und so prinzipiell auch – zumindest für einen Moment – auf Augenhöhe und ins Gleichgewicht kommen können (3. Verbindender Austausch).

4.4.1 Die Königstochter: Revoltierende Unterwerfung

Der erste Lösungstyp des Märchens besteht aus der paradoxen Gestalt einer Unterwerfung, in der eine heimliche Revolte steckt. Vordergründig fügt man sich den Anordnungen und Geboten, die zum Abwehren und Verdrängen auffordern, doch eigentlich revoltiert

man dagegen, indem man sich den Forderungen entzieht und sie anderen zuschiebt.

Im Märchen entspricht dies der Gestalt der Königstochter/Gänsemagd. Nach Salbers Interpretation steht die Reise in ein fremdes Land, mit dem das Märchen beginnt, für eine Verwandlung, auf die sich die Gestalt der Königstochter nicht vollständig einlassen möchte. Für die alte Gestalt steht die alt gewordene Königin, für die neue Gestalt steht die Vermählung mit einem unbekanntem König in einem neuen Land. Die Königstochter befindet sich im Übergang zwischen den beiden Gestalten. Ihre Ambivalenz – will man sich auf die Verwandlungs-Reise einlassen oder nicht – löst sie durch Passivität: Sie verwandelt sich langsam selbst in eine Magd. Das bedeutet, die Wirklichkeit wird hier so behandelt, als kämen die unangenehmen Forderungen und Notwendigkeiten immer von außen, während man sich selbst nur widerwillig unterwirft und dabei eigentlich verweigert. Herrschaft wird zugelassen, indem man sich einfügt, während hintergründig eine Abwehr betrieben wird, die letztlich in die Revolte führt. Im Märchen wird dies dadurch symbolisiert, dass die Königstochter den Auftrag ihrer Mutter zunächst scheinbar annimmt, sich ihm dann aber insgeheim immer mehr entziehen (das Blutamulett der Mutter lässt sie fallen). Die Königstochter wird zu einer passiven, schwachen Gestalt (einem bedrängten ICH) zwischen mächtigen anderen Gestalten (einem mütterlichen ÜBER-ICH und einem revoltierenden ES). Die zu Beginn noch einheitliche Reisegruppe (Königin/Pferd-Tochter-Magd) spaltet sich dabei mehr und mehr auf.

Einer meiner Interviewpartner (29) trat mir besonders prägnant in Form dieser passiv-verweigernden Art gegenüber: Vordergründig wollte er sich schon auf das Bilderleben einlassen – doch es dauerte nicht lange, und seine Einfälle wirkten wie abgeschnitten. Obwohl deutlich geworden war, dass es durchaus Bezüge zwischen dem Bild und seiner eigenen Lebensgeschichte gab, weigerte er sich bereits nach kurzer Zeit, sich weiterhin auf den Prozess einzulassen und verleugnete jeglichen Zusammenhang zwischen dem Bilderleben und eigener Lebensgeschichte. Ich kam nun mehr und mehr in eine bedrängend-fordernde Rolle, stellte mehr und mehr Fragen und wurde genervt (schließlich bezahle ich ihn für die Teilnahme am Interview!) - was dazu führte, dass er sich mir mehr und mehr verweigerte: „Ja, was soll ich dazu sagen. Sie sind der Psychologe, nicht ich. Ich weiß nicht, worauf Sie raus wollen – das ist mir nicht ganz erkennbar (...) Sie sind doch der Befrager und ich beantworte nur Ihre Fragen“ (29). Er gab sich unwissend, verweigernd und desinteressiert. Wo ich versuchte, etwas vorzuschlagen und Angedeutetes zu vertiefen, quitiert er dies mit einem müden: „Das könnte man jetzt mit viel Phantasie da reindeuten“ (29). Zwischen uns inszenierte sich ein Machtkampf um die Herrschaft in der Interviewsituation – den ich letztlich verlor. Denn je passiver er sich gab und je mehr Macht er mir zuwies, desto ohnmächtiger wur-

de ich. Jeder Austausch wurde vermieden und stillgelegt, Bild und Lebenswirklichkeit blieben (scheinbar) getrennt. Dabei passten die zunächst erzählten Geschichten genau zu unserer Interviewszene. Da werde nämlich eine junge Frau zu etwas überredet (Heirat), was sie eigentlich nicht wolle und sie wehre sich dagegen – muss sich aber zugleich auch der Übermacht ergeben (29). Die Bezüge aus der Lebensgeschichte, die wir nicht weiter verfolgen konnten, lagen auf der Hand: Die Mutter des Interviewpartners heiratete einen Mann, der ihm zum despotischen Stiefvater wurde, außerdem fühlte er sich durch die neue Stiefschwester ersetzt und verdrängt – alles was ihm da lange Zeit blieb, war eine Faust in der Tasche zu machen.

Auch für einen anderen Interviewpartner (47) wurde der passive Trotz zu einer zentralen Gestalt in seiner Bild-Geschichte. Er beschrieb, wie er an seiner Ausbildung die Freude verlor, ihm alles zu eintönig wurde und er sich überfordert fühlte – wofür er seinen Chef verantwortlich macht. Doch eigentlich habe es daran gelegen, dass er schon vorher nur „halbherzig“ (47) bei der Sache gewesen sei, der Job ihm eigentlich keinen Spaß gemacht habe. Nun könne er sich nicht für eine neue Ausbildung entscheiden. Die Mutter drängte ihn, doch er verweigerte sich trotzig – versteckte sich hinter Überforderungsängsten, Zweifeln und hohen Ansprüchen. Er sei „nicht zu faul“ (47), aber wolle einen Job, der ihm Spaß mache. „Sonst zermürbt mich das“ (47). Ähnlich erlebt er auch die Frau auf dem Bild: Sich kraftlos wehrend – aber am Schluss wird sie sich wohl fügen.

Ein anderer Interviewpartner (09) mochte sich lästige Entscheidungen gerne vom Hals halten, bis sie sich scheinbar „spontan“ (09) ergeben. Oder sie wurden ihm – unvermeidbar – von außen übertragen, z.B. wenn er seine Chefin vertreten müsse, der er ansonsten gerne die Entscheiderinnen-Rolle lässt. Seine Chefin identifizierte er mit der schwertschwingenden Frau auf dem Bild und sich selbst mit der helfend-beistehenden Magd.

Sehr extrem zeigt sich die passive Verweigerung als Schutz bei der Interviewpartnerin (40), welche die extremen Wutausbrüche ihrer Mutter in der Kindheit durch „sich tot stellen“ (40) zu überstehen suchte: „Ich selber – das kann ich ruhig offen zugeben – hab versucht, viel zu verdrängen. Hab versucht, mich in Traumwelten zu flüchten. Habe versucht, nicht präsent auf dieser Welt zu sein, nicht da zu sein“ (40).

Ähnliche und meist mildere Formen von passivem Trotz werden in vielen Interviews beschrieben. Es ist, als bildeten die Betrachter eine bedrängte Figur, die zwischen Sich-Fügen und Sich-Wehren schwankt.

Häufig blieb es jedoch nicht bei dieser einen Form, denn sie fordert zugleich Übergänge und Verkehrungen heraus: Wo Entscheidungen lange vermieden werden, drängen sie sich irgendwann auf (09) und irgendwann muss man sich dem Handlungsdruck fügen, dem man sich passiv widersetzen wollte (47). Auf diese Weise kippt die erste Lösungsform in die zweite.

4.4.2 Die falsche Königin: Herrschaft der Revolte

Im zweiten Lösungstyp treten die Züge der Nebenfiguration stärker in den Vordergrund: Zuvor Abgewehrtes – eigene Wünsche und eigenes Begehren, sich nicht mehr der Herrschaft fügen zu wollen – tritt in Form einer Revolte hervor. Der zweite Lösungstyp gewinnt immer mehr die Oberhand, je mehr sich der erste Lösungstyp der Weiter-Entwicklung verweigert und sich passiv-trotzig zurückzieht. Das Unterdrückte erstarkt und tritt auf den Plan, übernimmt die Macht.

Dieser Lösungstyp entspricht im Märchen der Gestalt Magd / falsche Königin: Sie übernimmt die Macht, verdrängt alte Herrschaftsansprüche in Form einer radikalen Revolte und setzt sich selbst an die Stelle der Herrin.

Eine Interviewpartnerin (36) beschreibt diese umschlagende Revolte in ihrer Beziehung: Zunächst war es lustvoll für sie, sich gegenüber ihrem früheren Partner als mächtig und unabhängig zu erleben, indem sie sich ihm entzog (Lösungstyp der unterwerfenden Revolte). Wandte sich der Partner dann aber ab, gewann er an Macht, die eigenen Abhängigkeitsgefühle und Beziehungssehnsüchte wurden rasch wiederbelebt und sie fand sich selber in einer unterlegenen Situation wieder. „Ich denke, in einer Partnerschaft merkt der Partner das, dass der andere unabhängig wird. (...) Als Partner orientiert man sich ja auch irgendwann wo anders. Wenn ich mich unabhängig gebe, bleibt meinem Partner ja auch nichts anderes übrig, als sich von mir zu entfernen. Und wenn ich dann merke – oder mein Partner – dass da irgendwann nicht mehr so viel kommt, wie da gekommen ist, dann wendet sich das Blatt ja auch ganz schnell. Dann bekomme ich das Gefühl (...), der läuft weg – und dadurch ist er wieder der Stärkere. Dann geb’ ich wieder ein bisschen mehr... Und dann ist es passiert“ (36). Eine Wippe ist entstanden und die Beziehung bewegt sich durch das Auf und Ab immer neuer Revolten.

Ein anderer Interviewpartner (41) erzählt, wie das Gefühl des Zurückgewiesen-Werdens und Nicht-Wahrgenommen-Werdens in erotischen Situationen immer mehr seinen Wunsch nach Eroberung schürt: „Ich gehe in einen Club – ein übliches Eroberungsterritorium – und werde gar nicht wahr genommen. Man sieht mich einfach nicht. Sich so unsichtbar fühlen ... ist Scheiße! (lacht). Man will ja wahrgenommen werden. Man will ja auch begehrt werden. (...) Dadurch dass ich in meinem Kopf was habe, wie auf dem Bild. Das ich in meinem Kopf versuche, jemanden von unten anzugraben, zu erobern oder was auch immer, der mir in meiner Wahrnehmung überlegen ist und über mir steht. Und ich alleine durch dieses Kopfkino gemacht habe, dass er das Schwert wirklich in der Hand hat. Wenn ich irgendwie anders an die Sache ran gegangen wäre und in meinem Kopf gedacht hätte, wir sind unter Gleichen, wäre die ganze Geschichte anders gelaufen. Wie man sich bettet, so liegt man“ (41).

Dazu passend kommt auch ein weiterer Interviewpartner (47) auf das kippelige Machtspiel beim Flirten zu sprechen: „Natürlich spie-

len Frauen mit ihren Reizen und verstehen nicht, warum Männer sie so primitiv anbaggern (...) Ich bin nicht der Typ, der so anbaggermäßig ist. Eher das ich schon vorher gemerkt habe, da geht was und versuche, dann anders mit ihr zu reden und dann so einen Gegenblock – dass ich nur sage: Du bist nett, mehr find ich auch nicht an dir toll (...) ein bisschen spielen“ (47). Das Flirt-Spiel erscheint ihm als ein subtiles Hin-und-Her um Dominanz und Unterwerfung. Passend dazu wirkt auch die Frau aus dem Bild für ihn ambivalent kippend: Mit ihren Reizen spielend und andererseits abblockend.

Ein weiterer Interviewpartner (09), der sich entsprechend des ersten Lösungstyps Entscheidungen gerne lange vom Leibe hält, fühlt sich irgendwann von der notwendigen Entscheidung wie ergriffen – sie passieren dann spontan. Oder er sei dann auch von anderen so genervt, dass er für sie entscheide, über sie richte und sie zurechtweise. Dafür schäme er sich aber auch.

Die neue Herrschaft der Revolte bleibt jedoch eine instabile Gestalt. Wie im Märchen gelingt es ihr nicht, die Rückkehr der alten Herrschaftsgestalt ganz auszuschließen. Gerade der größte Abwehr-Aufwand kann verräterisch werden: Der abgeschlagene Pferdekopf spricht weiterhin. Die Wippe, die sich hergestellt hat, kann wieder zur anderen Seite absinken.

Da immer ein Stück übrig bleibt, dass sich nicht in die neue Herrschaftsform integrieren oder völlig abwehren lässt, bleibt auch dieser zweite Lösungstyp auf Dauer unvollständig und drängt auf einen dritten, in dem die scheinbar getrennt gehaltenen Seiten wieder neu und anders aufeinander bezogen werden können.

4.4.3 Der König: Verbindender Austausch

Im dritten und letzten Lösungstyp gelingt es ein Stück weit, die gegensätzlichen Seiten der beiden ersten Lösungstypen in einen Austausch und ein Gleichgewicht zu bringen. Im Bild der Wippe heißt das: Beide Seiten liegen hier auf gleicher Höhe und bilden eine horizontale Linie. Hierzu konnte bei einigen Interviews der kleine Behandlungsgang des Bilderlebens beitragen, der es erlaubte, gegenüber den gegensätzlichen ersten beiden Positionen eine dritte, verbindende einzunehmen.

Im Märchen kommt dieses verbindende Dritte in den Gestalten des Kürtchen und des Königsvaters ins Spiel. Kürtchen hört die Worte des abgeschlagenen Pferdekopfes und berichtet dem alten König davon. Durch listige Kunstgriffe gelingt es diesem, den beiden Frauen, der Gänsemagd und der falschen Königin, ihre verheimlichten Wahrheiten zu entlocken. Der Trick ist, dass beide Frauen zunächst nicht realisieren, dass sie die Wahrheit über sich selbst preisgeben: Die Gänsemagd vertraute sich einem Ofen an, an dem der König heimlich lauscht und die falsche Königin spricht selbst ihr Urteil über sich, obwohl sie glaubt, es gehe nicht um sie.

Die hier angewandten Kunstgriffe zur Wahrheitsfindung verweisen noch einmal auf das psychoanalytische Behandlungssetting, wel-

ches Sigmund Freud zur Aufdeckung des Unbewussten erfunden hat: Die Wahrheit wird den Symptomen von einem ungewöhnlichen Ort her abgelauert. Lückenhaftes und scheinbar Abgetrenntes (der Pferdekopf) wird beachtet und ernst genommen. Scham und Angst werden überwunden, indem Seelisches in eine Verfassung gebracht wird, in der es – auf der Couch und ohne Blickkontakt zum Analytiker - von den Konventionen normaler Alltagskommunikation enthoben wird (Beichte in den Eisenofen) und frei über alles Mögliche sprechen kann, ohne zu wissen, dass es dabei immer schon über sich selbst spricht (die Selbstenthüllung der falschen Königin). Die Kunst des Analytikers (Kürtchen/König) besteht darin, alles Gesagte, auch scheinbar Nebensächliches, ernst zu nehmen und durch Zuhören, In-Verbindung-Setzen und letztlich durch (bewusstes) Verstehen und Deuten die Abwehrarbeit (z.B. Verdrängung, Spaltung oder Projektion) rückgängig zu machen.

Offenbar kann auch das zerdehnte Bilderleben im Idealfall eine solche analytische Verfassung anstoßen und befördern, in der zuvor Abgewehrtes stärker zugelassen wird. Oder das Bilderleben erinnert zumindest an Momente, in denen dies einmal möglich war (etwa in einer Psychotherapie). Indem die Betrachter über das Bild zu sprechen beginnen, von dem sie sich zunächst wie abgeschnitten fühlten, erkennen sie ihre eigene Verbindung zu dem Bild, ihren eigenen Platz im Bild – und können sich neu und anders, aus einer dritten Position und wie von außen – mit sich selbst auseinandersetzen. Dabei wird das Kippen und Vertauschen der Bild-Figuren zu etwas, was es möglich macht, die Verbindungen zwischen den scheinbar gegensätzlichen Gestalten zu sehen und sie als unterschiedliche Seiten (Figurationen) ein und derselben Sache wahrzunehmen.

So erkennt die Interviewpartnerin (40), die sich von ihrer tyrannischen Mutter abgewandt und distanziert hat, anhand des übrig gebliebenen Rests im Bild (ihre Schwester, die sie weiterhin in einer Opferrolle sieht) ihre weiterhin bestehende ambivalente Verbindung zu dem Bild, das ihre Mutter repräsentiert. Die Schwester hat nicht verdrängt was geschehen ist. „Meine Schwester war immer voll da, war auch vielmehr in der Angst, was sich hinterher in Panikstörungen gezeigt hat. Sie hat nichts vergessen. Bei ihr ist es eigentlich so: Sie will nichts vergessen. Weil sie, glaube ich, sagt: Ich will die Gefahr lieber kennen, weil so kann ich ihr begegnen. Sie versteht meine Herangehensweise nicht. Dass ich sage: Nein, komme ich nicht mit klar. Will ich nicht dran denken, möchte ich lieber hinter mir lassen. Kann sie das besser erzählen. Sie ist schon ziemlich hart. Sie kann mir auf den Punkt sagen, was passiert ist. Das fällt mir schwer“ (40). Jetzt, durch die Betrachtung des Bildes, wurde ihr klar, dass sie ihre Schwester immer noch in einer Opfer-Rolle sieht – und sich selbst verpflichtet fühlt, sie zu beschützen. Da habe sie „schon mal drüber nachgedacht. Ist lange her, fällt mir jetzt erst ein. Vielleicht kann ich einen Beitrag leisten, dass sie sich aus dem Bild befreit. Dass ich sie nicht mehr als die Kleine sehe. Dann

hat sie bessere Chancen, auf der rechten Bildhälfte größer zu werden. Dann hat sie besser Chancen gegen die Frau. Ist ein Prozess: Für sich zu differenzieren – heute bin ich erwachsen. Passiert uns beiden noch. Etwas läuft schief und man fühlt sich, als wäre man sechs Jahre alt. Ich bin dem mal so nachgegangen, so dass ich heute weiß: Das sind alte Gefühle, die ich als Kind hatte. Ist schon ziemlich interessant, was in einem lebt. Man muss versuchen, zu sagen: Okay, diese Gefühle, die waren da, die sind auch echt gewesen, aber die finden heute ihren Platz nicht mehr. Weil heute bin ich dreißig und nicht sechs. Natürlich, es wirkt immer noch. Ich komme darauf, weil ich erst gar nicht gemerkt habe, dass meine Schwester erwachsen ist. Man macht manchmal so Zeitreisen im Erleben. Und dann sehe ich sie wieder so klein“ (40). Dadurch gewinnt sie nun auch eine neue Freiheit und etwas mehr Distanz zu den Erfahrungen, die sie geprägt und unbewusst weiterhin im Griff hatten – sie fühlt sich befreit. „Aber ich bin froh zu spüren, dass die Frau gar nicht so viel Macht hat, wie vielleicht andere in dem Bild es sehen würden“ (40). Auch die Schwester erscheint nun nicht mehr nur als Opfer, sondern man erinnert sich daran, dass sie erwachsen ist und sich selber helfen kann. Vielleicht können nun alle Beteiligten (man selbst, die Schwester und auch die Mutter), das Bild verlassen, in dem sie gefangen schienen.

Auch ein anderer Interviewpartner (41) ist erstaunt, das eigene Beziehungsverhalten nun einmal wie von außen erleben zu können und zu sehen, wie er sich immer wieder in die Position des Unterlegenen gebracht hat.

Das Ruhige und Reflexive der zerdehnten Bildbeschreibung kann die automatischen Reaktionsmuster und Wahrnehmungskategorien stören und ermöglicht andere Perspektiven. Diese Veränderung findet sich dann auch im Bilderleben wieder: „Eigentlich verbinde ich mit so einer Pose eher so was Meditatives. Reflexion, In-Sich-Gehen. Im ersten Moment habe ich das als Symbol für Meditation gesehen. Zuerst habe ich mir diese Frau gar nicht genauer angeguckt, sondern es war nur so ein betender Mensch, gleich Kirche, gleich Bestrafung. Wenn ich mir aber diese Körperhaltung angucke, beten ist ja so, in sich selbst versunken sein, hat das eine ganz andere Bedeutung witziger weise. Das ist eher so was Positives (...) Krass, ihr Gesichtsausdruck ist auch gleich viel freundlicher geworden, von der alten Frau. Vorher hab ich gesagt, es ist so was dämonisch. Jetzt ist es, als ob ein Lächeln die Lippen umspielt“ (41). Selber meditiere man viel zu selten. „Man kommt erst mal zur Ruhe. Die Gedanken ordnen sich. In meinem Kopf ist ja ein kleines Atomkraftwerk. Die Atome, die durch die Gegend fliegen mit wahnsinnigen Geschwindigkeiten. Ich habe eher das Gefühl, dass in meinem Kopf 'ne wahnsinnige Unruhe ist. Dass bestimmte Gedanken immer wieder kommen, ungefiltert, immer wieder die gleichen Gedanken durch die Gegend fliegen. Wäre schön, wenn man durch Meditation erreichen könnte, dass da so Ruhe einkehrt. Dass

man die Sachen durchdenkt und es nicht immer nur ein Prasselfeuer ist von immer gleichen Gedanken – Bei mir im Moment auch eher negative Gedanken – und dass man eher wirklich die Sachen von vorne bis hinten durchdenkt. Oder vielleicht erst mal gar nicht denkt. So was kenne ich eher von so einem Ritual. Ich bade immer zur gleichen Musik. Ich habe so eine Play List – die ist mir letztens zerschossen worden, da musste ich sie direkt neu anlegen – weil ich muss auch immer mit diesem einen Lied anfangen. Ich kenne sie in und auswendig. Es ist nichts, worüber ich nachdenken muss. Ich lieg in dieser Badewanne und bin einfach nur weg“ (41).

Das Bilderleben des unruhigen Hin-und-Her-Kippens kann hier einen Moment lang anhalten und in den Vordergrund tritt nun eher das Zögern und Abwägen, der Augenblick zwischen und vor den verschiedenen Entscheidungen. „So der Moment, der diese – nicht Spannung – der so eine Pause schafft. So zwischen: Entweder ich lass es jetzt zu und gebe mich diesem Typen hin oder ... hau ihm einen über den Schädel. Und diese Pause ist so eine Denkpause. Erst mal überlegen, was machen wir denn jetzt eigentlich? Denk doch mal drüber nach (...) Ja, die Pause. Das Ganze Bild ist ja eigentlich ein: Ich weiß noch nicht, wo es hingeht. Eine Auszeit, kurz“ (41).

Wo auf den ersten Blick nur jeweils die eine oder die andere Seite – ausschnittshaft – zu erkennen war, nimmt man nun ein vielseitiges Geschehen wahr – und kann dies auch schätzen. Der Schauspieler (49), der angeregt wurde, über Erfahrungen nachzudenken, in denen er neue und vorher abgewehrte Rollenfächer in seinem beruflichen Leben zulassen musste, beschreibt ebenfalls den Gewinn, der ihm durch die zerdehnte Betrachtung erwachsen ist: „Das Bild mehr zulassen – man könnte auch sagen: Dieses Bild zeigt auch die Vielseitigkeit des Lebens. Wenn man dahinter blickt und wagt, zu analysieren. Plötzlich das Gefühl bekommt, das sind Masken, die die tragen. Das ist gar nicht das, was die Figur ausmacht. Denn hinter einer Maske verbirgt man sich ja meistens oder will nicht erkannt werden. Plötzlich ist das 'ne ganz andere Stimmung dahinter“ (49).

4.5 Zusammenfassung

Goyas *Judith* wird als Entscheidungsgestalt (1.) erlebt, die zwischen gegensätzlichen Figurationen hin- und her kippt. Diese organisieren sich in einer eher beherrschenden Hauptfiguration (2.1), in der eine mächtige Frau mit Schwert andere unterwirft oder hinrichtet, und einer revoltierenden Nebenfiguration (2.2), in der die gleiche Frauenfigur bedrängt wirkt von ihrer ehemaligen Dienerin und auch von dem, was sich aus dem Schatten außerhalb des Bildes gegen sie erhebt.

Beide Figurationen drehen sich um das paradoxe Grundverhältnis von Abwehren und Zulassen (3.): Während in der Hauptfiguration eine Herrschaft zugelassen wird, die anderes verdrängt und abwehrt, dreht sich das Verhältnis in der Nebenfiguration so, dass zuvor Abgewehrtes mehr zugelassen wird und die alte Herrschaft von Verdrängung bedroht ist.

Dieses Verhältnis von Abwehren-Zulassen wird im Märchen von der Gänsemagd auserzählt, weswegen sich die am Bild belebten Lösungsversuche für dieses Problem parallel zum Märchen gruppieren lassen: Man kann sich scheinbar zulassend unterwerfen und dabei zugleich heimlich revoltierend abwehren (4.1). Oder man lässt zu, dass zuvor Abgewehrtes in Form einer Revolte die Herrschaft übernimmt und zugleich eine ständige Abwehr gegen die Rückkehr alter Herrschaftsformen ausbilden muss (4.2). Und schließlich kann man auch in Form eines stärkeren Zulassens beider Seiten eine Verbindung anstreben – die jedoch letztlich wiederum mit endgültigen Trennungen und Abwehr enden muss (4.3). Denn so wie im Märchen am Schluss eine Seite der Königin wirklich „sterben“ muss, ist auch im Leben (und in der Kunst) das Zulassen einer Gestalt immer untrennbar mit der Abwehr einer anderen verbunden.

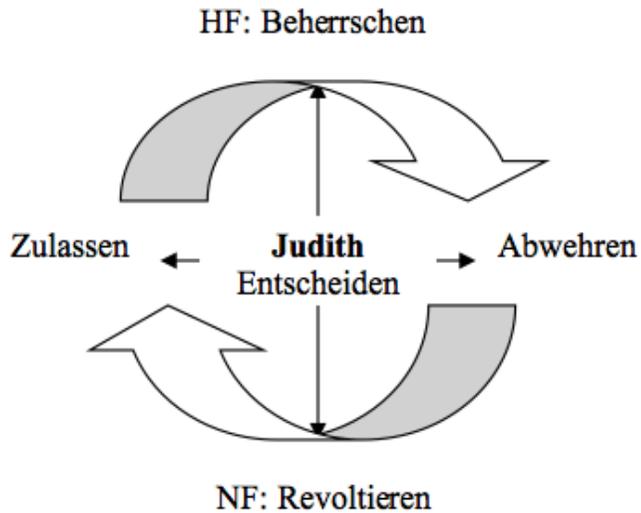


Abbildung 13: Judith 1.-3. Version

5. Asmodea



Abbildung 14: Goyas Asmodea (1820-1823)

„Fliegen aus eigener Kraft – wie Gott oder seine Engel – wird Symbol der Taten von Besessenheit, die aus Träumen Realität herstellen will (...) In einem farbig leuchtenden Bild macht Goya das beschaulich als Erregung und Erschrecken des Fliegens und Schwebens – als Sich-Erregen und Sich-Erschrecken. (...) *Asmodea*, der das unsichere und ängstliche Seelische in seine ersehnten Bahnen bringt. Das Anderswo (*Woanders*) der Besessenheit und das von ihm bestimmte sind eine Doppelgestalt. (...) ein Doppelwesen im Übergang von Lust und Angst. (...) Quer durch das Bild vom Fliegen geht eine Schusslinie: von zwei Schützen in der rechten Ecke unten auf die linke, obere Ecke hin – durch die Doppelfigur hindurch.“ (Salber, 1994, S. 40)

„Seelisches ist nicht eine feste Gegebenheit, es ist ein Etwas-Werden; es ist ein Etwas auf der Suche, das über jede seiner Anproben und Auftritte notwendig hinausgeht.“ (ebenda, S.42)

5.1 Die Gestaltqualität der Sehnsucht

Ein phantastischer Flug ... zwischen Hoffnung und Angst ... auf ein Sehnsuchts-Ziel hin.

Eine bewegte Szene

Zwei Menschen scheinen zu schweben oder zu fliegen. Sie schweben entweder auf einen Berg zu oder davon weg. Am Boden erkennt man undeutlich eine Menschengruppe, von rechts unten scheinen zwei Schützen mit einem Gewehr anzulegen, auf die Fliegenden oder auch auf die Menschengruppe.

Die Grundqualität von *Asmodea* kann man mit Sehnsucht beschreiben. Der Bedeutungshof dieses Wortes umfasst: Traumhaftes, Phantastisches, Reisen zu fernen Zielen oder Fluchten aus dem grauen Alltag. Sehnsucht meint nicht nur ein Gefühl, sondern eine komplette Haltung. Die Haltung des Hinstrebens zu etwas, das sich einem entzieht, das man verloren hat oder das einfach unmöglich ist. Dies sind – wie sich zeigen wird - die Bedeutungsfacetten, die durch *Asmodea* belebt werden.

Der Zugang ist hier von vorne herein anders als bei den meisten anderen Schwarzen Bildern: *Asmodea* erscheint „interessant“ (18), macht neugierig (43, 45) oder wird sogar als anziehend und „schön“ (51) beschrieben – jedoch ohne, dass man genau weiß, was hier vor sich geht: „Man konnte ja in den paar Sekunden nicht erkennen, was ist da nun wirklich drauf, trotzdem hat mich das sofort angesprochen“ (51). Zugleich ist das Bilderleben viel weniger heftig und gewalttätig und nicht so vermeintlich eindeutig wie etwa bei Goyas *Saturn*. Das erste Interesse bleibt oft distanzierter, nach einem ersten lebhaften Ansatz folgt nicht selten ein Abflachen des Interesses am Bild. Das Ganze ist nicht so leicht auf eine einfache Gestalt zu bringen. Niemand sagt mit einem Satz, was hier eigentlich zu sehen ist. Oft braucht es sogar eine ganze Weile, bis sich Geschichten bilden. Eine unübersichtliche Situation, die einerseits dynamisch, andererseits aber auch richtungslos chaotisch wirkt.

Eine „bewegte Szene“ - „da passiert eben was“ (18). „Da ist am meisten zu sagen, am meisten drauf zu sehen“ (48). Man hat sich das Bild ausgesucht, weil es „Anregung“ gibt, „lebhaft, energisch, energetisch“ ist (43).

Aber man will auch „dem Rätsel auf die Spur zu kommen“, um „das Bild für mich fassbar zu machen“ (32). „Das ist ja kein Bild, wo man einfach dran vorbei geht. Da tun sich Fragen auf“ (32). „Bitte sag mir, was das ist, was willst du mir damit sagen“, fragt man das Bild (45). Man vermutet Bedeutungen, die man selber zwar nicht entschlüsseln kann, die aber dennoch vielleicht da sind. Vielleicht könnte auch jemand anderes die geheime Symbolik des Bildes besser entschlüsseln (18). „Ich geh mal davon aus, dass das alles sehr durchdacht ist und dass es keine Zufälle gibt in dem Bild“. Es soll „auf irgendwelche Dinge hinweisen“ (51). Gerade das Unverstandene weckt die Neugier und gibt die Freiheit, den eigenen Gedanken freien Lauf zu lassen (18).

Phantastische Stimmung

Die gesamte Stimmung, vor allen Dingen beeinflusst durch die schwebenden Figuren aber auch durch den nebelig durchscheinenden Berg auf der rechten Seite, hat etwas Phantastisches und Traumähnliches. Ein „phantastisches Geschehen“, ein „absurdes Szenario“ (32) wie das Cover für ein phantastisches Buch (32). Alles wirkt wie eine „Traum“ (48) oder eine „Traumdarstellung“ (32). „Eine Phantasie, die dargestellt worden ist. Vielleicht der Traum, fliegen zu können (...) der Traum des Menschen. Oder ein Traum, den der Künstler hatte und ihn zu Papier gebracht hat“ (32).

Zugleich ist es aber auch ein „düsteres Szenario“ (32), man empfindet es als „Alptraum, bösen Traum“ (48). Das Gesicht der schwebenden Figur ist „verzerrt“, „derjenige scheint sich immer noch in einer akuten Phase von alptraumhafter Angst zu befinden“ (32). Im Gegensatzpaar Traum und Alptraum kündigt sich bereits eine Ambivalenz von Wunsch und Angst an.

Zwischen Angst und Hoffnung

Besonders an der fliegenden Doppelgestalt wird die für das Bild zentrale Widersprüchlichkeit festgemacht. So erlebt man das Paar als zerrissen zwischen „Verzweiflung und Hoffnung“ (51), nimmt an, dass es sich dabei „insgesamt um eine gespaltene Person handelt, die zwischen Panik, zwischen Angst und Hoffnung lebt“ (51).

„Plump gesagt, es gibt so ‘n Hoffnungsteil, der vom Weiblichen (links) ausgeht, aber trotzdem unsicher ist, und es gibt diese verbissene Männlichkeit (rechts), die sich also fanatisch irgendwo in was hinein steigert. Aber das Ganze ist natürlich ein Komplex, das heißt, es ist eine Figur eigentlich, die durch Mann und Frau ausgedrückt, wie die psychologische Situation ist“ (51). Beide schauen in unterschiedliche Richtungen, das *Warum* und *Wohin* des Flugs der beiden bleibt also offen. Die Schwebenden schweben zwischen den

möglichen Richtungen, Varianten und Geschichten, deuten auf sie mit Blicken und Fingern, ohne den Widerspruch damit aufzuheben – als ziehe oder führe es sie in zwei Richtungen zugleich.

Die linke Figur schaut nach links, was meist als Zurückschauen gesehen wird. „Die scheint irgendwie ein bisschen Angst zu haben, das Gesicht ist so verdeckt, schaut ein bisschen in die Ferne so ein bisschen zurückhaltend wirkt das, so an den Rücken vom anderen gelehnt“ (18). In diesem Blick erkennt man „Melancholie“ (21). „Sie schaut ja zurück“, „schaut auf etwas zurück, wo beide schon vorbei sind“ (48), aber „er (rechts) hat Angst“ (48) und sein Fingerzeig könne etwas „Flehentliches“ haben (32). Die verhüllte Frau (links) wirkt „schuttsuchend, verängstigt“ und „weckt so den Beschützerinstinkt“, darin liegt sogar eine „gewisse Erotik“ (51, auch 32). Als ob zwischen In-Gefahr-Schweben und Schutz-Suchen hier eine aufregende Erregung entsteht (32). „Die Frau ist gefasster als er, ist nicht so entsetzt und schaut auf etwas, was zurück liegt, wo sie schon dran vorbei geschwebt sind.“ Das Paar schwebt aber in die Richtung, wo er (rechts) hin schaut „er macht sie jetzt gerade auf das aufmerksam, sie sieht das noch nicht“ (48). „Er will mit aller Macht da hin zeigen (...) und er ist verzweifelt darüber, dass das, was auf dem Berg ist (...), zerstört werden könnte“ (51). Es könnte auch so sein, dass beide auf etwas außerhalb des Bildes schauen (48). „Insgesamt eine sehr zwiespältige Situation“, ein Konflikt zwischen Hoffnung und Angst (51).

Der Mann sieht „fürchterlich fanatisch aus“ (51). Während der weibliche, linke Teil der Zerrissenheits-Gestalt „auch ängstlich ist, aber nicht so fanatisch“, ist der männliche der, der scheinbar „irgendwie mal wieder weiß, wo es lang geht, weil er mit dem Arm irgendwo hinzeigt. Entweder ob es ‘ne Gefahr ist, oder ob es ‘ne Verzweiflung ist oder was auch immer (51). An der Frau zeige sich „die Scheu vor etwas neuem – während er, der Mann, wirklich panisch ist und auf irgendetwas hinweisen will – das darf man nicht oder so was – und gleichzeitig ist das aber auch ein einziges Gebilde (...) gespalten, ob eine Seele, ein Staat oder eine Hoffnung. Auf jeden Fall ist es eine Gefahrensituation und es ist ‘ne Zerrissenheit“ (51).

Die grundsätzliche Dynamik und Bewegtheit des Bildes erweist sich als eine Erregung mit noch ungewissem Ziel, gespannt in verschiedene Richtungen, ob Angst, erotische Erwartung, Hoffnung oder sogar fanatischem Getrieben-Sein.

Wohin?

Man versucht, sich an der zentralen Geste des Bildes zu orientieren: Dem Zeigen. „Den Fingerzeig, (...) den kann man dann vielleicht als zeigen auf diese Festung deuten“ (18). Auch die Blicke der schwebenden Figuren und das Zielen der Schützen sind Gesten des Zeigens, Verweises und Gerichtet-Seins. Letztlich erscheint das gesamte Bild angelegt auf ein Anderswohin, jedes seiner Elemente ist ein Verweis auf anderes, eine Richtung, ein Ziel, das noch nicht erreicht ist. Man vermutet sogar, dass sich die rechte schwebende

Figur auf etwas außerhalb des Bildes bezieht, vielleicht mit Gott spricht (18).

Das Wohin? wird zur zentralen Frage des Bildes. Man sucht nach Orientierung (45), immer wieder wird der passende Zusammenhang gesucht, spekuliert, doch man bleibt unsicher: „Ich kann da nur phantasieren, aber das ist ja die Kunst“ (21). Verschiedene Ideen formen sich aus, die der unruhigen Bewegtheit des Bildes Grund, Richtung und Zusammenhang geben könnten. Man vermutet z.B. eine „Jagdscene“ (18). Oder „vielleicht wollen die beiden ja diese Burg erstürmen und irgendwas machen und da unten, diese Soldaten, die schützen das“ (45). Oder es wirkt, als ob „die beiden auf der Suche nach dieser Stadt sind. Wahrscheinlich sind sie schon erschöpft von Kälte, Wind und Hunger“ (27). Auch die Männer auf Pferden, die sich in Richtung des Turms oder des Bergs oder der Stadt bewegen, sind „auf jeden Fall Suchende“ (27). Ob Jagd, Erstürmen oder Suchen – man hat es mit einer Bewegung zu tun, einem Unterwegs-Sein anderswohin. „Die beiden machen ja eine Reise“ und man fragt sich, „wie diese Reise zu Ende gehen könnte“ (48).

Das Bilderleben selber nimmt die Form einer dynamischen, aber noch offenen Bewegung an: „Man sieht das Bild von links nach rechts“: Die zwei Schwebenden „tauchen als erstes auf“, „stechen heraus“, von dort aus folgt man der Zeigegeste hin zum Berg bzw. der Burg darauf. „Warum zeigt der auf die Burg – und bis zum Ende bleibt diese Frage“ (45).

Häufig ist der Flug der beiden Gestalten als ein Erreichen-Wollen des Sehnsuchtsortes auf dem Berg gesehen (44, 51) manchmal jedoch auch eine als Flucht von genau diesem Ort weg (31) und gelegentlich auch einfach als ein Dazwischen-Geraten zwischen die Fronten eines Krieges (45).

Auf dem Weg sein

Im Bilderleben wird eine Bewegung in Form einer Suche belebt, eine unruhige Reise, deren Ziel entweder noch nicht ganz feststeht oder das sich noch an einem weit entfernten Horizont befindet. Es scheint, als ob die Reiter am Boden nach den Figuren in der Luft suchen oder die wiederum nach der Festung auf dem Berg (21). Das suchende Auf-dem-Weg-sein konkretisiert sich außerdem noch einmal in einem Pfad, der sich auf den Berg zu schlängeln scheint. „Dieser Tross, der möchte auf diese Burg da oben, deswegen ist der Weg da auch so betont“ (51). Doch zugleich bleibt man unsicher, ob der kurvenreiche Weg am Boden wirklich ein gangbarer Zugang zum Ziel ist „oder nur Schatten“ (21). Ob der Berg wirklich der Sehnsuchtsort, das Ziel der Reise ist, bleibt ebenfalls ungewiss (51). Die Qualität der Sehnsucht schließt also mit ein, dass ihr Ziel vielleicht gar nicht erreicht werden kann, weil es zu weit entfernt oder schon verloren ist. Sehnsucht belebt sich als ein unruhig gespanntes Verhältnis zu etwa Verlorenem, Begehrten, das aber seltsam vor einem zurückweicht, unklar und unerreichbar bleibt.

Sehnsuchts-Geschichten

Die Geschichten aus dem eigenen Leben, die durch das Bild belebt werden, haben zu tun mit Sehnsüchten, mit Dingen, die man erreichen möchte, die sich aber entziehen (44) oder mit Freiheiten, die man sich nur im Traum gestattet (31, 18, 48).

Eine vierzigjährige Dolmetscherin (27) erzählt davon, ihr komplettes früheres Leben, das sehr belastend gewesen sei, aufgegeben zu haben. Dabei habe sie sich nur an eine Vision von einem besseren, zukünftigen Leben klammern können. Ein Student (18) träumt von aufregenden Dingen, die er mal ausprobieren möchte, doch er hat auch Angst, sich auf sie einzulassen. Ein Mann Anfang dreißig (31) entflieht seinem manchmal eintönigen Alltag durch Träumereien oder Vorstellungen davon, wie er seine Leben anders und besser hätte leben können. Eine junge Studentin (44) ist immer auf der rastlosen Jagd nach Erfahrungen, von denen sie sich in der Kindheit als Migrantin ausgeschlossen fühlte. Ein arbeitsloser Vertreter (48) sehnt sich nach Unabhängigkeit und träumt vom Fliegen. Für einen gebürtigen Iraner (45) beleben sich bei der Bildbetrachtung noch einmal das Gefühl der Unterdrückung in seinem Heimatland und seine damalige Sehnsucht nach Freiheit – die sich letztlich im Flug nach Deutschland realisierte. Ein Künstler (57) spricht über eine (Flug-)Reise zu einem Sehnsuchtsziel, die ihm gleichzeitig auch Angst machte. Ein angehender Designer (43) erlebt Wünsche nach Entspannung und Ablenkung – wie er sie auch im Bild wieder findet – als gefährliches Abheben vom Boden der Realität. Und ein Musiker (21) sehnt sich nach einer festen religiösen, nationalen oder kulturellen Identität, die ihm Halt geben könnte, an die er jedoch kaum glauben kann. Für all diese Geschichten, die durch das Bild belebt werden, kann das Wort Sehnsucht als gemeinsame Überschrift dienen. Sehnsucht wird zur ersten methodischen Version in diesem Entwicklungsgang²³: Eine Bewegung hin zu etwas, das unerreichbar, verloren oder vergangen ist.

„Ich hetz halt immer von A nach B“, „In diesem Immer-Weiter-Streben ist es für mich schwierig, ein Gefühl zu entwickeln des Glücklichseins. Dadurch, dass es immer weiter gehen muss, in jeder Hinsicht (...) ist permanent dieses Gefühl des Nicht-Zufrieden-Seins. Das läuft halt mit, weil ich immer auf dem Weg bin (...) Dieses Gefühl, immer auf Tour zu sein und immer irgendwelchen

23 Auf der Online-Ezyklopädie Wikipedia findet man: Sehnsucht (mhd. „sensucht“, als „Krankheit des schmerzlichen Verlangens“ [1]) ist ein inniges Verlangen nach einer Person oder Sache, die man liebt oder begehrt. Sie ist mit dem schmerzhaften Gefühl verbunden, den Gegenstand der Sehnsucht nicht erreichen zu können. Der Leidensbezug des Wortes Sehnsucht im mittelhochdeutschen Gebrauch wird in einem weiteren Beleg des Deutschen Wörterbuchs verdeutlicht, in welchem das Siechtum des Sehnsüchtigen erwähnt wird. Unter Abschwächung des Krankheitsbezuges bezeichnete das Wort später den hohen „grad eines heftigen und oft schmerzlichen Verlangens nach etwas, besonders wenn man keine Hoffnung hat das verlangte zu erlangen, oder wenn die Erlangung ungewiss, noch entfernt ist“

Erfahrungen hinterher zu hechten und das Gefühl zu haben, ich krieg es nicht eingeholt. Es ist mir unwiderruflich weggenommen worden, aber so wirklich einsehen will ich es noch nicht“ (44). Man will Dinge nachholen, die einem früher gefehlt haben, aber durch sein „erwachsenes Leben“ (44) fühlt man sich nicht dazu in der Lage.

Es fehlt die Zeit und zugleich fühlt man, dass man älter wird. „Das ist dann noch bedrückender, wenn man älter wird“ – das alte Problem des Abgehalten-Werdens wird immer stärker. Das ist mit einem „Gefühl der Machtlosigkeit“ verbunden und des „Ausgeschlossen-Seins“, dass einem im Vergleich zu anderen Kindern „was entgangen ist“, „dass ich da hinterher renne, um da was nachzuholen, wobei vieles ja auch im Erwachsenenalter nicht nachzuholen ist“ (44). Oder es handelt sich um die Sehnsucht, in einer Heimat anzukommen, jedoch verbunden mit der Angst, dass es dieses zu Hause gar nicht gibt: „Was bin ich, wo bin ich zu Hause, ich weiß es nicht“ (21).

Obwohl man in Deutschland aufgewachsen ist, zieht es einen in die Heimat der Eltern. Man fühlt sich zwischen den Nationalitäten, als hänge man in der Luft, hat das Gefühl, keine Sprache perfekt zu beherrschen. „Ich würde gerne eine Sprache perfekt beherrschen, so wie andere, weil sie nur diese Sprache gelernt haben (...) Das verwirrt schon“ (21).

In der Frauengestalt der linken, schwebenden Figur meint man ein typisches „Sehnsuchtsmotiv“ (51) der Kunst zu erkennen. Oder man bezieht Sehnsucht auf ein besonderes Reiseziel: „Es gibt ja so Sachen, es gibt ja so Sehnsuchts-Geschichten. Wir sind ‘ne Zeitlang immer mal nach Island gefahren und als ich das erste Mal gehört hab, dass ich nach Island fahren soll, da hab ich tierischen Schiss gehabt und zwar, weil man da fliegen musste – man muss ja mit dem Flieger dahin – und ich hatte Angst vor Fliegen und so weiter (...) ich hatte auch immer Angst vor der Dunkelheit (...)“ – aber „als ich dann da war, hat mich das so fasziniert, dass es genau umgeschlagen ist“. Das Gefühl vorher war also eine „diffuse Angst, die einfach sich aus mehreren Elementen zusammen gesetzt hat: Flugangst, Höhenangst, was weiß ich nicht alles und dann Dunkelheitsangst, was weiß ich nicht alles und hinterher dann hat sich das alles aufgelöst, wir sind dann immer wieder nach Island gefahren und jetzt könnt ich sofort wieder hin. Macht dann auch überhaupt nichts aus (...) Natürlich war das ein Traum, da mal hin zu kommen“ (51).

Die Grundqualität der *Asmodea*-Erfahrung lässt sich also mit Sehnsucht umschreiben. Sehnsucht meint nicht nur Hoffen und Wünschen, sondern auch ängstliche Erregung, eine gespannte Erwartung, etwas zu erreichen, was vielleicht gar nicht zu erreichen ist. *Asmodea* macht Sehnsucht als eine Zerrissenheit erfahrbar, ein Suchen nach Richtung und Orientierung, die es vielleicht gar nicht gibt. Sehnsucht als Streben und Angst-Haben zugleich, als eine verzweifelte und deswegen auch fanatische Suche – eine rasanter Flug bei dem steiler Aufstieg und freier Fall kaum voneinander zu unterscheiden sind.

Die Geschichten, die sich hier beleben, kreisen um Flucht und Suche nach Schutz und Sicherheit, um Orientierungslosigkeit und den Versuchen, sich in einer Gemengelage von Möglichkeiten mit einer Richtung, einer Seite oder einer Partei zu identifizieren. Sie erzählen von einer Erregung die Angst und Hoffnung zugleich ist. Wir sehen eine Gestalt auf Reisen und zwar eine gespaltene Doppel-Gestalt, die, während sie mit dem Finger fanatisch in die eine Richtung weist, halb verborgen hinter einem Schleier zugleich in die entgegengesetzte Richtung späht.

5.2 Der Wirkungsraum zwischen Hin-Streben und Davor-Bleiben

Die Grundqualität der Sehnsucht vermittelt sich im Bild zunächst vordergründig in Form einer Bewegung. Ausgerichtet auf ein Ziel erlebt man die Bewegung auf etwas hin – ein erreichen wollen im Flug, ein sehnsüchtiges, begehrendes Streben.

Hintergründig wird in der Sehnsucht jedoch nicht nur Bewegung in Gang gesetzt, sondern auch ein Ankommen verhindert. Im ständigen Auf-etwas-zu-streben oder Hinter-etwas-her-sein steckt auch ein ewiges am Anfang und auf dem Sprung bleiben. Die in der Luft hängenden Gestalten, der sich entziehende Berg, der vielleicht gar nicht real ist, sowie die in verschiedene Richtungen und aneinander vorbei laufenden Blicke und Bewegungsansätze deuten an, dass hier vielleicht gar keine echte Entwicklung in Gang kommt. In dieser Nebenfiguration zeigt sich Sehnsucht als ein ewiges Davor-Bleiben.

5.2.1 Hauptfiguration: Hin-Streben

In der Hauptfiguration ist die Grundqualität der Sehnsucht verwirklicht als ein wilder Flug, eine Reise mit unklarem Ziel. Die Fliegenden, der Berg und die Gestalten am Boden werden zu Eckpunkten zwischen denen sich die Züge der Hauptfiguration aufspannen. Sehnsucht entwickelt sich hier zwischen (a) Abheben und Aufsteigen, (b) dem fernen Ziel der Sehnsuchtsreise und (c) dem, was ihr auf diesem Weg in die Quere kommt. Wie sich zeigen wird, sind diese Erlebenszüge an verschiedenen Stellen des Bildes zu finden. Die konkreten Gestalten der Fliegenden, des Berges und der Schützen sind dabei nur die besonders herausgehobenen Anhaltspunkte für drei Figurationszüge, die durch das gesamte Bild hindurch rotieren.

5.2.1.1 Abheben

Ein erster deutlicher Figurationszug in Bilderleben der Sehnsuchtbewegung ist der des Abhebens oder Hochfliegens. Die phantastische Reise durch das Bild beginnt bei zwei Figuren, die offenbar durch die Luft fliegen. Vielleicht, um den Berggipfel - auf den eine von ihnen zu zeigen scheint - zu erreichen. Sie steigen in Schwindel erregende Höhen auf, überspringen oder überfliegen gleichsam die Welt am Boden. Eingehüllt in einen roten Mantel, der den Betrachter an einen fliegenden Teppich (48) oder an Superhelden-Geschichten denken lässt, steigen sie auf. Es sind Figuren mit „besondere

Fähigkeiten oder Kräften“ (43), denn Fliegen bedeutet, „etwas können, was man normalerweise nicht kann“ (31), den direkten, steilen und schnellsten Weg zu nehmen – Luftlinie. Im Vergleich zu den Menschen am Boden scheint sich hier die Möglichkeit zu bieten, sein Ziel in einem Satz anstatt auf der anstrengenden, kurvenreichen Straße zu nehmen. „Drum herum dauert mir zu lang, macht mich nervös. Lieber ‘ne Herausforderung, die kaum machbar ist, aber die eine schnellere Zielprognose hat. Das andere macht nervös, das längere Gefühl, auf dem Weg zu sein, dass das Ziel optisch weiter weg rückt“ (44). Auf diesem steilen Weg hat man das Ziel immer im Auge, während man am Boden Angst hätte, sich zu verlieren (44). In Sehnsuchts-Träumen lässt sich tun, was eigentlich unmöglich ist. In der Sehnsucht ist man seinem Ziel nahe, ohne eine beschwerliche Entwicklung auf sich nehmen zu müssen. Das Schweben stellt man sich „leicht vor, ohne großen Kraftaufwand. Das ist schon eine angenehme Art zu reisen.“ (43). Der Traum vom Fliegen ist ein Bild für Größenphantasien schlechthin. Das Bild lädt ein: „Tun wir einfach mal so, als ob ...“ es diese Möglichkeiten gäbe (31). Für Gedankengänge wie: „Stell dir mal vor, du könntest fliegen“ (31), können manche sich leicht öffnen. Man erlebt es sogar als „wichtig, sich auch auf solche Gedankengänge einzulassen, die nicht in irgendeiner Form pragmatisch sind“ (31). Das bringt einen „Lustgewinn“ (31), darum hat man schon immer gerne „herum gesponnen“ und „herum philosophiert“ (31). „Es bereitet halt einfach Vergnügen, sich mit absonderlichen Dingen oder Gedanken zu beschäftigen“ (31). Man genießt diese Freiheit des Gedankenspiels: „Dass man etwas nicht für gegeben annimmt, sondern einfach mal so tut, was wäre wenn“ (31). Man „setzt sich ab“ von festen, logischen Bahnen, hebt gewissermaßen mit den Figuren ein Stück vom Boden des Möglichen und Realistischen ab. Das kann als eine Art Befreiung erlebt werden. Gerade wenn man sich im Alltag - z.B. bei der Arbeit - an streng formalen Kriterien orientiert, dann ist es befreiend, alles einmal „einfach laufen zu lassen“ (31). Die sprichwörtlich beflügelnde Phantasie erlaubt es, „gewisse Gedankengänge auf ein anderes Niveau bringen, eine andere Ebene, wo man sich vielleicht besser damit auseinandersetzen kann“ (31).

Sich vom Boden der Tatsachen zu erheben, bedeutet aber auch, eine distanziertere, von der alltäglichen Wirklichkeit entferntere Position einzunehmen: „Wir schweben ja als Zuschauer auch über diesem Bild. Wir als Betrachter haben ja sogar ähnliche Positionen wie die schwebenden Figuren“ (43). Die Schwebenden sind wie „Kommentatoren“ oder „Engel“ über dem eigentlichen Geschehen (18). „Die zeigen die Stimmung, die über diesem Bild steht. Da könnte man jetzt auch einen Text statt dieser beiden Figuren da hinsetzen und sagen angstbeladene Szene oder Szene vor dem Hintergrund“ (18). Tatsächlich nimmt das Bilderleben häufig nach der ersten Erregung eine solche Wendung zum distanzierteren Betrachten: „Ich bin ja erst mal ein ziemlicher Kopfmensch – also fällt es mir

schwer da jetzt Emotionen zu finden“ (18). Ebenso, wie es einem schwer fällt, sich persönlich mit dem Bild zu verbinden, können die Schwebenden teilweise ganz unverbunden zum übrigen Geschehen erscheinen: „Also, dass die nicht ins Bild gehören, steht für mich ziemlich fest (...). Für mich stehen die außerhalb“ (18).

Während die Personen im Hintergrund, die vielleicht von einer Jagd kommen, überrascht werden, betrachten die beiden Fliegenden „das Ganze, sehen das Unheil eben kommen“ (18).

Das erinnert an Situationen, in denen man ein schlechtes Gewissen hatte, „dass ich eben nicht eingegriffen hab, um diese Situation zu deeskalieren“ (18). Das Abheben zum freien Flug ist auch ein Sich-Absetzen vom Geschehen, dem man nun eher zuschaut, als daran beteiligt zu sein. In der Zuschauerposition kann man zwar betrachten, jedoch nicht eingreifen – genauso wenig wie man aus der Traumverfassung heraus die Realität wirklich bewegen kann. „Wo haben wir jemals geschwebt? Im Traum! Und so wie auch der Traum nicht ohne Grund zu Ende geht, - sondern man wacht auf, um Dinge zu machen“ (43). Solange man nicht aufsteht und den Traum – zumindest ein Stück weit – hinter sich lässt, kann man auch seine Ziele nicht verwirklichen. Auf der anderen Seite braucht man auch immer wieder die Traumverfassung, um der Realität neu gegenüber treten zu können. „Man muss sich ausruhen – ohne das Schweben geht’s auch nicht. Man muss Kraft sammeln. Im Traum packt man den Tag aus, das Geschenk des Tages“ (43). Dieses Verhältnis von Traum und Tag scheint im Verhältnis der Schwebenden gegenüber dem Rest des Bildes anzuklingen. Beide kontrastieren und kommentieren sich gegenseitig.

Durch die Bewegung des Abhebens und Sich-Distanzierens, wie sie im Alltag etwa im Träumen, Phantasieren oder im scheinbar unbeteiligten Betrachten und Kommentieren verwirklicht wird, macht man sich zugleich unabhängig und zieht sich auf eine sichere Position zurück. „Ich selber träume sehr häufig, dass ich schwebe“ (48) und man vermutet, im Traum drückt sich ein Wunsch nach Unabhängigkeit aus, die man aufgrund seiner Arbeitslosigkeit verloren hat – „auch z.B. nach Reisen, das sind dann ja Sachen, die fast nicht mehr möglich sind“ (48). Schweben wird zum Ausdruck von „Freiheit, Unabhängigkeit“ – einer völligen Bewegungsfreiheit in alle Richtungen (48). Die Schwebenden im Bild gehen auf Distanz zu einer Umgebung voller Schrecken (48). Das Schweben als Rückzug auf eine un reale Ebene ist damit zugleich eine Art, sich zu schützen, „weil sie Träumer sind und ihnen deswegen nichts passieren kann“ (48). „Dadurch, dass man schweben kann, zeigt man ja, dass man nicht zu dieser Welt gehört, in der das Entsetzen geschieht“ (48). Einerseits ist man umgeben von Entsetzen, aber auch schwebend unabhängig davon, gehört da nicht ganz rein, ist auch unsichtbar für die anderen. „Wenn jemand träumt, ist er ja von den Gestalten seines Traums nicht tatsächlich bedroht“ (48). Man ist auf diese Weise „unverwundbar“ (48). Zurückliegendes und Neues betrifft

einen nicht wirklich: „Sie haben nichts zu befürchten“, „denn sie brauchen als unwirkliche Personen keine Angst zu haben“ (48).

5.2.1.2 Anziehen

Einer der Schwebenden zeigt „auf diesen Gebäudekomplex auf diesem Berg, der scheinbar unbezwingbar erscheint. Also im ersten Augenblick. Aber bei genauerem Hinsehen ist da ein Pfad oder vermeintliche Pfad, rechts vom Berg, der aber hinter dem Berg verschwindet“ (31).

Während die Flug-Gestalten den Beginn des sehnsuchtsvollen Spannungsbogens darstellen, formiert sich am anderen Ende sein vermeintliches Ziel in der Gestalt des Berges bzw. des Felsens. Dieser Fels kann eine Festung sein, die belagert wird, ein rettender Ort, zu dem man gelangen will. Es ist eben immer das, worauf sich die Sehnsuchtsbewegung in irgendeiner Weise bezieht – ihr Ziel. Um diesen Berg kreisen die Bewegungen des Bildes. Sie gehen von ihm aus oder sind auf sie gerichtet. „Der eine zeigt auf diese Festung (...) Da müsst ihr hin (21). Auch die Figuren unten am Boden sind wahrscheinlich „auf dem Weg zu dieser Burg oder diesem Kloster“ (51).

Der Berg ist der Anziehungspunkt im „Hintergrund“, wird als „schön“ und „interessant“ erlebt (18). „Ich habe also selten so was Gleichmäßiges gesehen, in dieser Größe zumindest. Das finde ich faszinierend.“ (18). Das Ziel am Horizont bringt man in Verbindung mit einer Vorahnung von dem, was kommt (27), einer Tür, einem Ausweg aus einer Krise, wie man sie im eigenen Leben erlebt. Ein Hoffnungsschimmer, „er wird langsam sichtbar, aber ich bin noch nicht auf der anderen Seite“ (27). Das Ziel, die Burg, ist aus der Ferne noch eine blasse Vorgestalt – genug, um die Erregung anzufachen, doch noch zu unkonturiert, um das Ende der Reise deutlich erscheinen zu lassen. Sie erscheint als „ein Ort der Erlösung, das man sagen könnte, da wollen wir hin“ (31). Der mystisch anmutende Fels funktioniert wie ein geheimes Zentrum, welches die Bewegungen im Bild anregt, ohne dass schon deutlich und absehbar ist, worauf alles hinaus läuft. Es ist möglich, dass „sich die ganze Geschichte darum entwickelt“ (43). So wird der Berg – bzw. das, was man sich darauf oder auch darin vorstellt – zum von allen Seiten begehrten Objekt. Man glaubt, dass er von den Menschen im Bild übernommen werden soll – „schließlich ist das der einzige Schatz in der Landschaft“ (43). Im eigenen Leben verbindet man das mit dem Ende all seiner Bemühungen, seines Strebens und Sich-Anstrengens. „Wenn ich oben angekommen bin, dann kann ich ja nicht mehr höher (...) Auf dem Bild ist ein Ende in Sicht (...) wenn ich den Berg gestemmt habe“ (44), dann hat man es irgendwann geschafft. Aber man weiß eigentlich nicht, wo man dann wäre. Oben zu stehen wäre „schon erleichternd“, „zufrieden stellend“ oder „ein Siegesgefühl“ (44). „Ich hab’s doch geschafft (...) es alleine hingekriegt“ (44). Andere, denen man es zeigen wollte oder die es einem nicht zugetraut hatten – im Falle dieser Interviewpartnerin: die Mutter – würden endlich „erstaunt und bewundernd“ zu einem aufschauen (44).

Für andere ist es der Ort, an dem man endlich in Sicherheit wäre (18, 21, 45, 48) – wo die Flucht, die in den fliegenden Gestalten ausgedrückt ist, ein Ende hat. Man empfindet das Bauwerk „als Fels, auf dem oben eine Anlage ist, die auf diesem Fels als Schutz gebaut wurde“. Er zeigt dahin, „wo Schutz herrscht, wenn man das erreicht hat“ (48). Der „Berg“ ist eine „Festung, weil das ja irgendwie ja schwer zu attackieren ist und da ja Soldaten in dem Bild sind“. Die rechte schwebende Figur „sucht Schutz da oben“ (18). „So ‘ne Burg, das war das sicherste was es gibt im Mittelalter. Die Felsen, die ragen total steil rauf. Es gibt nur einen ganz schmalen Weg, und wenn du da oben bist, dann bist du sicher (18). Die Festung ist etwas „Uneinnehmbares“ (21). „Außerhalb dieses Berges ist man eben nicht sicher“ (18, fast gleich 48). „Da draußen ist eben die Angst, die Unsicherheit, und da drinnen ist der Rückzugsort, da kann man sich wohl fühlen und sicher sein“ (18, ähnlich 45). „Dann kannst du von keiner Armee eingenommen werden. So eine Burg könnte man höchstens belagern und aushungern, aber so eine Burg konnte man nicht einnehmen“ (18).

Man bringt dies auch mit Begriffen zusammen, die einem vermeintlich Orientierung und Halt geben – z.B. eine Religion, eine Nationalität (21), der Schutz einer bergenden Gemeinschaft (27). Doch man fragt sich auch, ob so etwas überhaupt „real“ existiere - oder bloß eine nützliche Fiktion ist (27). Aber die schimmernde Gestalt des Berges am Horizont steht genau für diese erhoffte oder erträumte Heimat, die am Ende der Sehnsuchtsreise steht. Es ist das, was man (noch) nicht hat. „Ich will schon irgendwas sein, dazugehören, irgendwo landen. Ja, hab ich nicht“ (21).

Manche sehen auf der Bergkuppe eine Art Stadt und bringen das damit in Verbindung, dass dort die anderen Menschen, das Leben und die „Abwechslung“ zu finden sind. „Das ganze Leben kann der Mensch nicht alleine sein“ (27). Man sucht die Gesellschaft von anderen, um neue Inspirationen zu bekommen (27). „Man braucht ja beides“, findet man, den Rückzug und den Anschluss, braucht „Harmonie, Balance“ zwischen beidem (27). Eine Interviewpartnerin, die sich in ihrer Kindheit durch eine übervorsichtige Mutter eher unfreiwillig von der Gemeinschaft mit anderen Kindern ausgegrenzt fühlte, bemerkt, dass der Fuß des Berges zwar dunkel ist, es nach oben hin aber „immer heller“ wird. Da ist „eine Stadt angedeutet“ mit „Trubel, Erfahrung und Spaß“. Dieses „Gefälle“ erlebt man so: Die Figur zeigt auf das „angeblich Gefährliche“, vor dem einen die Mutter warnte, „aber ich seh‘ es halt so, dass ich da was verpasst hab, was mir entgangen ist“ (44).

5.2.2 Nebenfiguration: Davor-Bleiben

Asmodea macht Sehnsucht zunächst als Streben erfahrbar: Die Hauptfigur enthält alle Züge einer spannenden Abenteuerreise: Man hebt ab zu einem wilden Flug, hin zu einem fernen Ziel. Doch in der Nebenfiguration wird das Abheben von der Gefahr des Ab-

sturzes durchkreuzt und wo dem Bild in der Hauptfigur durch einen klaren Anziehungspunkt eine Richtung eingeschrieben ist, entzieht sich in der Nebenfiguration jedes klare Ziel und jede Orientierung.

5.2.2.1 Abstürzen

Der Spannungsbogen, der sich zwischen Abheben (den Fliegenden) und Anziehen (dem Berg, dem Ziel der Reise) aufbaut, wird durch einen Nebenfigurationszug durchkreuzt: Von der Gefahr des Scheiterns, des Gehindert- oder Abgehalten-Werdens. Auf der Sehnsuchtsreise kann einem immer etwas dazwischen kommen. Der Flug zum Sehnsuchtsziel ist gefährlich und immer auch von Absturz bedroht.

Im Bilderleben macht sich das z.B. ganz konkret an der – unsichtbaren – Schusslinie fest, die von den Figuren in der unteren rechten Ecke ausgeht. Hier liegen Schützen auf der Lauer, welche die Fliegenden mit einer Schusswaffe anvisieren. „Unten rechts – vermute ich – kann man erkennen, dass jemand oder zwei Soldaten im Graben liegen und mit ihren Waffen auf die anderen zielen. Wer immer die anderen sein mögen“ (45). Das Gewehr zielt meist auf die fliegenden Gestalten, doch kann es auch als auf die Reitergruppe gerichtet erlebt werden (z.B. 18). An den Schützen wird die Quelle von Gefahr oder Gewalt festgemacht: „Die sind ganz böse“ (51). Man kann die Gefahr auch in den übrigen Teilen des Bildes verspüren, deutlich widergespiegelt auch im als ängstlich erlebten Ausdruck der fliegenden Gestalten: „Wenn ich jetzt sage, diese beiden Figuren bedeuten mir, diese Situation ist mit Angst aufgeladen, dann würde ich sagen, diese beiden Figuren da rechts unten, die planen gerade einen Hinterhalt. Die schießen aus dem Hintergrund jetzt auf diese Leute. Davor haben diese beiden Engel – oder was das da sein soll – eben Angst und das deuten die eben mit ihrem Gesicht an“ (18).

Zunächst scheint dieser Figurationszug also im Gegensatz zum Fliegen und zum entfernten Ziel zu stehen. Er repräsentiert eine Wirklichkeit, die nicht gefahrlos ist, wie der phantastische Flug und nicht ideal wie die Burg am Horizont.

„Das könnte ein Überfall sein. So Wegelagerer. Vielleicht ist diese Gruppe ja auf dem Weg zur Festung. Vielleicht ist diese Festung ja auch tatsächlich zu erreichen und kurz auf dem Weg, bevor sie die Festung erreichen, werden sie überfallen“ (48). Das ist „die nur scheinbare Sicherheit der näheren Umgebung, in der man lebt. Wir haben ja alle Vertrauen zu unserer näheren Umgebung, da fühlen wir uns sehr sicher. Wo wir wohnen, da passiert uns nichts. Wir haben keine Angst, abends über die Straße zu gehen und beraubt zu werden. Und die (auf dem Bild) sind auch schon auf dem Weg zu ihrer persönlichen Umgebung und gerade dort lauert die Gefahr (...) die Leute (auf dem Bild) fühlen sich sicher, weil sie ja auf dem Weg nach Hause sind – und gerade dort passiert dann so was. Was

ja auch realistisch ist – wir sind nicht sicher in unserer persönlichen Umgebung“ (48). Man selber erlebt, dass einem jemand die Einkaufstasche entreißen wollte, am helllichten Tag – wogegen man sich aber Wehren konnte. Und vor kurzem sei jemand ganz in der Nähe fast erstochen worden. „Da merkt man dann, dass man dann auch in unmittelbarer Umgebung nicht so ganz sicher ist“ (48).

Die Schusslinie der Schützen kann die Wege der Fliegenden Gestalten oder auch die der Reiter am Boden durchkreuzen. Daran wird letztlich die gefährvolle Seite des ganzen Reise-Unternehmens verspürt.

Wer sich auf Besessenheiten wie Sehnsüchte, Hoffnungen und das Streben nach Idealen einlässt, ignoriert vielleicht zunächst diese Gefahr des Scheiterns in der Wirklichkeit. „Man sollte es vielleicht nicht übertreiben (...) wenn man so viel Zeit mit Eskapismus verbringt, dass man sich isoliert oder es die Arbeit beeinträchtigt - wenn man sich gehen lässt“ (31). Wenn man zu sehr abhebt, wird man abgehoben, muss wieder auf den Boden. „Und der Sturz kann schmerzhaft sein“ (31). Für den Größenwahn einer Besessenheit ist der Bodenkontakt gefährlich und schmerzhaft: Ein Absturz, ein Scheitern der Flug- oder Fluchtversuchs. Man wartet auf den „drohenden Knall“, dass man runterfällt, so wie man auch vom Berg fallen können, denn dort oben – fürchtet man – ist „nicht so die Substanz“, der „wirkt nicht so stabil, könnte abbrechen“ (44). „Und der Heckenschütze: Könnte sein, dass wenn man einen Fuß auf den Boden setzt, dass dann der Knall kommt, der einen zurückrudern lässt“ (44). Jeden Moment könnte etwas dazwischen schießen, das Erreichen des Ziels verhindern.

Doch es genügt ja nicht, nur auf sein Sehnsuchtsziel zu starren oder davon zu träumen. Will man es – oder etwas davon – erreichen, muss man ganz konkret darauf zu gehen, muss die unverwundbare Traumverfassung verlassen und sich auf eine – vielleicht auch widerständige, feindliche – Realität einlassen.

Das Gefährliche im Bild ist „der untere Bereich, wo man quasi den Fuß ansetzen müsste, um loszugehen, um in den helleren Bereich zu kommen (...) Was bietet die Erde, weil es halt so dunkel ist und da zielt auch einer auf einen mit einem Gewehr (...) Wenn man den Fuß auf den Boden setzt, bekommt man es mit diesen Schützen zu tun. Das sind „die Risiken, die normal sind: Wenn man Schlittschuh fährt, kann man sich den Knöchel verstauchen, wenn man Fahrrad fährt, kann man runterfliegen (...) normale Alltagsrisiken, die zu stemmen sind (...) Unsicherheit, die man überwinden muss, indem man einfach weiter geht. Indem man weiter geht und das Neue auf sich wirken lässt und da ist ja auch schon die Tendenz zu sehen, dass das Neue irgendwann heller wird“ (44). Umso schlimmer erlebt es diese Interviewpartnerin, dass solche – ihrer Meinung nach – „popligen Risiken“ ihre Mutter dazu gebracht haben, zu verhindern, „dass ich ’nen höheren Erfahrungsschatz bekomme“ (44). „Das waren eingehbare Risiken – da hätte man drüber stehen müssen. Nichts Dramatisches“ (44).

Um sein Ziel zu erreichen, reicht es nicht, sich in sichere Höhen zu flüchten und auf ein Sehnsuchtsbild am Horizont zu verweisen. Man muss seinen Weg ‚trotz‘ der Widerstände und Gefahren einer unberechenbaren Wirklichkeit machen. Die Hauptfiguration würde über solche Widerstände gerne hinwegfliegen.

5.2.2.2 Entziehen

Das Sich-Entziehen wurde bereits in der Haltung der Interviewten deutlich: Schon die Annäherung an das Bild bleibt trotz Interesse von einer gewissen Distanz geprägt: Man ist und bleibt Betrachter, lässt sich nicht wirklich entschieden auf das Bild ein (21). Selbst nach einer längeren Betrachtung, bei der einem viele Einfälle kamen, will man die schwebende Position nicht ganz verlassen: „Ich will mich aber jetzt nicht festlegen“. Je nachdem, welche Details man sehe, gäbe es wieder eine neue Geschichte (27). Trotz spontaner Auswahl des Bildes und der Erkenntnis, dass es einen deutlich an eine eigene Erfahrung erinnert, wendet man sich nach wenigen Minuten wieder davon ab und will sich eigentlich nicht mehr darauf einlassen. „(Es) kommt nicht mehr!“ Man will „nicht mehr dazu sagen“ (27). „Vielleicht möchte ich gewisse Sachen gar nicht sagen“ (31).

Im Bilderleben ist es häufig das Ziel der Sehnsuchtsreise selber, das sich immer wieder zu entziehen scheint. Der Berg bzw. die Burg darauf sind so gemalt „dass man denken könnte, das könnte eine Hoffnung sein“, wie auf „romantischen Bildern“, wo man etwas auch so zeichnen würde. Es erinnert an die Ruinen auf Bildern der Romantik, wie bei Casper David Friedrich. (51). „Der Berg ist auch so leicht bläulich und verschwindet dann auch so ...“ (51). Er hat etwas „Nebliches, Trübes, aber schon auch Sonniges. Könnte schon auch ein Hoffnungsfaktor sein“ (51). Das ferne Ziel ist schimmernd und unwirklich, wie ein romantisches Ideal. Es könnte einer Hoffnung entsprechen, die „Zukunft zu sehen“ (27) und zu wissen, wie das eigene Leben sein werde: Man glaubt, es werde einem gesellschaftlich und privat sehr gut gehen. Aber man hält diese Vorstellung auch etwas versteckt. Man will darüber nicht reden, denn dafür sei man schon als „Träumer oder verrückt“ (27) beschimpft worden. Man weiß selber um seinen Bestimmungsort und das reicht einem (27). Es kann sich aber auch die Frage stellen, ob dieses ferne Ziel überhaupt zugänglich ist oder gänzlich abgeschnitten vom Rest der Welt. „Diese Festungsanlage im Hintergrund wirkt auch auf mich etwas unwirklich, weil ich nicht glaube, dass die auf normalem Weg überhaupt erreichbar ist. (...) Es führt zwar rechts so ein Weg da entlang, aber ich kann mir schlecht vorstellen, dass es möglich ist, das so zu bauen, dass man da so mit Pferd und Wagen und so weiter hochkommt, zu dem Aufbau da oben“ (48). Und je weiter der Berg in die Höhe ragt, desto mehr kann er auch „wegen der Entfernung nicht scharfgestellt werden“ (44). Vielleicht handelt es sich überhaupt nur um eine Illusion, ein Luftschloss. Ist es nur eine Fata-Morgana, halb durchsichtig oder verborgen hinter Nebeln und

Wolken? Es wirkt „nicht realistisch“, „zum Traum gehörend“ (48). Damit gerät auch der Fels in die Logik des Phantastischen, erscheint als ein entrücktes Märchenschloss. Der Endpunkt einer Suche oder ein Ort, an dem es eine magische Aufgabe zu vollbringen gilt, wie im Mythos. Der Abschluss einer phantastischen Reise, zu dem die letzte Probe oder Prüfung zu bestehen ist.

Außerdem fällt auf, „der Berg hat keine Pflanzen (...) das unterstützt dieses Diffuse, so fast neblig (...) es gibt keine klaren Konturen sondern es gibt so ‘n bisschen leicht Verschwommenes (...) der bekommt natürlich dadurch auch ‘ne ziemliche Ferne. Damit wird dieses Problem von vorne und hinten, von Raum und Tiefe betont (...) Vorne ist die Schärfe, das ist alles ganz scharf gemalt und hinten ist es diffus und dann wächst das oder ... geht der Berg sozusagen in den Hintergrund, was man natürlich auch wieder so als Ziel vielleicht verstehen kann: Es ist ein Ziel, was weit weg ist und es ist ein weiter Weg, wenn der nah wäre ... also kann man es auch vielleicht als Hoffnungssymbol sehen.“

So „kann es aber auch sein, dass er (rechts) nicht davor warnt, sondern nur sagen will: Das ist es, das Ziel, das ist das Ziel und das dürft ihr nicht dran ... ehm ... das dürft ihr nicht bedrohen, sondern das muss ... er ist vielleicht auch der Beschützer, der sich vielleicht einbildet, er muss da irgendwas beschützen. (...) Dann wäre es ein bedrohtes Ziel. Aber vermutlich auch ein Teil der Hoffnung, ein ideologisch besetztes Ziel – und zwar positiv besetzt“ (51).

Das Ziel entzieht sich, erweist sich als unerreichbar. Und auch das Abheben und Fliegen kann aus Sicht der Nebenfiguration zu einem Sich-Entziehen werden. Als Kehrseite des freien Flugs der Hauptfiguration muss man das Gefühl des „Unwirklichen“ (18, 31) in Kauf nehmen. Die schwebenden Figuren können falsch wirken („gefakt“ 31) – wie zusätzlich in das Bild hinein kopiert. „Kein Mensch kann Schweben. Während das Leben auf der Erde sich doch physikalischen Gesetzmäßigkeiten unterzieht (...) Deswegen ist es ja fiktiv. Die beiden passen im Grunde nicht ins Bild hinein, weil sie einer anderen Welt angehören – und ich sage jetzt einmal, einer Traumwelt“ (48). Es ist, als befänden sie sich auf einer „Metaebene“ (43) über oder jenseits der gewöhnlichen Realität. Sie sind einerseits dabei, schweben aber auch darüber. Dieses Abheben kann also die Funktion haben, sich aus einer quälenden (27) oder langweiligen Wirklichkeit (31) abzulösen, sich zu entfernen durch Distanz zur Welt (27). Die Aus-Flüge in die Phantasie ermöglichen „eine gewisse Flucht aus dem Alltag“ (31). In diesen „kleinen Fluchten“ (31) kann man z.B. für eine Weile vergessen, „dass man eigentlich gar nicht so zufrieden ist mit dem, was man hat.“ (31). So träumt man heimlich von Zeitreisen in die eigene Jugend, spekuliert über die unmöglichen Möglichkeiten, sein Leben noch einmal zu leben: Man hätte gerne einen besseren Schulabschluss gemacht, einen Auslandsaufenthalt und studiert. Man stellt sich vor, einzuschlafen und am nächsten Morgen wieder in seinem Kinderzimmer aufzuwachen (31).

Man kann das befreiende Schweben aber auch als eine Art schädliche Versuchung ansehen, sich der Verantwortung in der Realität zu entziehen (43): Schon durch zu viel „Zufriedenheit“ und erst recht durch „Betäubungsmittel“ oder „Alkohol“ verliere man den nötigen Bodenkontakt. Schon wenn man Kaffee trinke, setzte man sich über seine eigene Müdigkeit hinweg und übernehme nicht die Verantwortung dafür, dass man möglicherweise einfach nur Schlaf braucht (43). An vielen kleinen Stellen betäube man sich „und nimmt sich vielleicht die Chance, ein wahrerer Mensch zu sein“ (43). Dennoch – ganz ohne diese kleinen Fluchten vor der gravitativen Realität scheint es nicht zu gehen: „Jeder schwebt ein bisschen und muss dann wieder in die Realität zurück“ (43). So ist das Hinauf im Bild zugleich ein Weg-Von etwas Bedrohlichem. Die beiden heben ab „vor Schreck, vor Angst“. „Wenn man ‘nen Menschen überfällt, erschreckt, der vor Schreck in die Luft springt, sich zu schützen versucht. Um dem Angriff zu entfliehen, zu entgehen.“ (21). Man sieht eine Gestalt die „wegrennt“ (45). In seinem Gesicht (rechts) kann man „Angst“ erkennen (45).

Schwebend versucht man „irgendwas abzuwenden und versucht sich da auch vor diesem Schuss zu retten“ (51) der einem von den Schützen in der unteren rechten Ecke zu drohen scheint. Die zwei „die da so hochspringen“, „flüchten“, „springen über ‘ne Barrikade (...) müssen über die Klippe da springen (...) um Schutz zu suchen, bei den Befreiern“. „Sie sind quasi auf der Flucht, rennen schnell weg, springen und verstecken sich.“ „Und zeigen gleichzeitig: Da müsst ihr hin schießen. (...) Oder so Vorsicht, Achtung!“ (21).

Eine Interviewpartnerin fühlt sich an einen Traum erinnert, den sie in einer schwierigen Zeit hatte: Man ist über den Menschen geschwebt und wusste, dass dies für die eigene Sicherheit das Beste war. „Ich bin von (den) Menschen auf Distanz und da unten ist (es) nicht sicher für mich“ (27). Damals habe sie sich aus ihren alten Beziehungen, ihrem Umfeld und ihrem Job für mehrere Jahre zurückgezogen. Sie habe alles losgelassen und verloren, um sich selbst zu suchen und sich selbst zu finden: „Das ist doch immer, wenn man sich von anderen distanziert. Die Suche nach Heilung, die Suche nach sich selbst, nach allem Möglichem“ (27).

Ein iranisch-stämmiger Interviewpartner bringt dies mit der Flucht seiner Familie vor dem Krieg im Heimatland in Verbindung (45): 1984 hat man – 14 Jahre alt – gemeinsam mit der Mutter, das Land verlassen und ist nach Deutschland gekommen. Auch in den Flug-Gestalten erkenne man ein Kind, das getragen und geschützt wird. Die Eltern „haben mich wirklich gerettet. Das ging wirklich über Nacht – da war..., das Ticket, da waren meine Koffer und Taxi ...“ (45). Und tatsächlich war es eine Flucht im Flug – an bewaffneten Wachen vorbei. Dieses Rauskommen aus dem Land war das Schwierigste (...) Der Teheraner Flughafen wird richtig kontrolliert (...) von Kopf bis Fuß (...) Man muss alles aufschreiben und doppelt und dreifach ausfüllen (...) Alle die da rauskommen, haben da wirk-

lich mit Paranoia zu tun. Komm ich jetzt raus oder sagen die – du musst doch zur Front“. Noch im Flugzeug sitzend ist man ängstlich: „Dreht das Flugzeug jetzt um“ oder landet es wirklich in Deutschland? Als sich die Landung durch schlechtes Wetter verzögerte, fühlte man sich buchstäblich in der Luft hängend – so auch die Gestalt auf dem Bild: „Für mich hängt der irgendwie in der Luft“ (45)

Daran wird die riskante Seite des Abhebens deutlich: In-Gefahr-Schweben (31), den Boden unter den Füßen verlieren, „paranoid“ werden (18), das Gefühl für Identität und klare (Gestalt-)Grenzen verlieren (21). Der Aufschwung zu Neuem und Anderem macht Angst und setzt so zugleich eine Suche nach Halt, Sicherheit und Heimkehr in Gang.

In der Nebenfiguration wird aus dem Höhenflug also ein ängstlicher Schweben-Zustand. So erlebte eine Interviewpartnerin etwa ihre Mutter nach der Einwanderung nach Deutschland: „Man betritt halt nicht das Land (...) man will halt die Erfahrung nicht machen und man ist in so einem Schweben-Zustand (...) Meine Mutter schwebte halt im Raum der Wohnung. Man ist in ein neues Land eingewandert, begibt sich aber in den schützenden Raum seiner vier Wände und alles was draußen ist, war halt schlecht“ (44). Der Berg im Hintergrund steht für das, „was mir halt entgangen ist, durch diese Überangriff meiner Mutter“ (44), aber auch für alles, was einem heute noch vorenthalten zu sein scheint. Was in der Hauptfiguration vor allem Ausgangs- und Anziehungspunkt aller Bewegung ist, tritt hier besonders als unerreichbares Ziel auf und hält in ewiger Bewegung und Unruhe, die nie zu einem befriedigenden Ende kommt. So schafft man es heute nicht, sich über Erfolge wirklich zu freuen, verhält sich, als hätte man eigentlich noch immer nichts erreicht. „Diese Wertschätzung, die geb' ich mir nicht.“ (44). Trotz aller Anstrengung und gehetzter Bewegung – wie sie in der Hauptfiguration deutlich wird - bleibt das Ziel nebulös und unklar – und damit unerreichbar. „Ich hab mir nicht so 'n Fixpunkt gesetzt, wo ich sag: Dann ist alles gut. Ich glaub, das geht nicht mehr (...) Ich hab halt noch keine Definition davon, wie es sein müsste, damit ich aufhöre zu rennen“ (44). In der Nebenfiguration wird das Sehnsuchtsziel damit zum Horizont, der bei jedem Schritt, mit dem man sich ihm nähert, zurückweicht.

5.3 Das Verwandlungsproblem von Unruhe und Verfassung

Die ersten beiden Versionen haben gezeigt: In *Asmodea* ist eine Sehnsuchtshaltung als Besessenheit dargestellt: Ständiges Streben und Suchen, ohne sich jemals auf eine echte (Weiter-)Entwicklung und damit auch ein echtes Ankommen einzulassen.

Auch hier gilt es nun in einem weiteren Verdichtungsschritt herauszuarbeiten, welches Verwandlungsproblem – welche konkrete Formulierung des allgemeinen Versatilitätsproblems seelischer Formenbildung – hier letztlich behandelt wird. Im Folgenden wird gezeigt, dass sich das Bilderleben auf die Übergangskategorie *Unruhe und Verfassung* zurückführen lässt, wie Salber (1999) sie im

Märchen vom *Aschenputtel* (Grimm, KHM 21) behandelt sieht und welche er als zentrale Verwandlungsorte für die Kultur der Germanen annimmt (Salber, 1993).

5.3.1 Unruhe will sich fassen

Erregende Unruhe ist meist der Beginn des Bilderlebens (die Bewegtheit der Hauptfiguration). Sie entsteht dadurch, dass im Bild vieles gleichzeitig zusammen wirkt, ohne dass man es auf eine einheitliche Gestalt festlegen kann – das sind die vielen Richtungen der Nebenfiguration. „Hier ist mehr los (...) hier sind einfach mehr Elemente im Bild drin“ (48). „Oh mein Gott, was passiert da?“ (45). Man sieht phantastische Gestalten in dramatisch-spannender Bewegung: Zwischen Gefahr und Rettung, Flucht und Schutz, Revolte und Belagerung. „Da geht's irgendwie um alles, um alles oder nichts“ (51). Die aufgeladene Spannung drängt in verschiedene Richtungen, als ob „irgendetwas in einer gespaltenen Situation ist“ (51). Die zerrissene Doppelgestalt schwebt über oder inmitten einer unruhigen Szene, einem „Kriegsgeschehen“ (21), einer Revolution (21) oder einem „Überfall“ (31). Die fliegenden Figuren wirken, als wären sie „mitten in eine Schlacht geraten“ (45). Das passt zum eigenen Bilderleben: Von links nach rechts gerät man in ein „Kuddelmuddel“ (45). Hier beleben sich Erfahrungen tiefer Beunruhigung und radikaler Verunsicherung: „Letztendlich ist man nirgendwo sicher. Es gibt keinen Ort auf dieser Erde, wo man sich wirklich verstecken kann oder sicher ist“ (21). Wo die Figuren auf dem Bild sind, „da ist kein Schutz (...) draußen gibt es keinen Schutz, nirgendwo“ (45). Das kennt ein armenisch-iranischer Interviewpartner aus eigener Erfahrung: „Wenn du in deinem Haus bist, in den eigenen vier Wänden (...) hast du Schutz. Dort, in der Hölle, im Iran, hast du keinen Schutz. Selbst wenn du da in deinem Haus bist, hast du keinen Schutz, denn es könnte, sein, wenn jemand dich verfolgt und sagt: Guck mal, das sind Armenier (...) stürmen wir das Haus.“ (45).

Im Haus belebt sich die Sehnsucht nach einer beruhigenden, beruhigenden Verfassung, nach „Rettung“ (31). Im Bild ist diese Rettung vergegenständlicht, z.B. in Gestalt der Festung auf dem Berg. Der Übergang vom Aufbruch zum Ziel, vom Abheben zum Ankommen, von der Unsicherheit in den erhofften Schutz ist die Logik der Hauptfiguration, wie sie oben beschrieben wurde. Unweigerlich drängt die Unruhe des Bilderlebens auf Ordnung und Orientierung. Man will das Bild „aufteilen“: „Was passiert rechts, was passiert links, was passiert oben, was passiert unten?“ (21). Solch eine Orientierungsfunktion könne im Leben z.B. die Religion übernehmen – nicht zufällig werden die Bildelemente immer wieder religiös gedeutet: Auf dem Berg vermutet man ein „Mönchskloster“ (21), in den Schwebenden sieht man zu Gott sprechende „Engel“ (18) oder eine „Maria“, in göttliches Licht getauchte (52). Religion erscheint einem wie ein „erster Versuch“, den Menschen „Ordnung, System“ zu geben, die sie beruhigen, damit es nicht „Mord und Totschlag“

gibt (21). „Wir müssen den Menschen irgendwie erziehen, damit sie sich nicht wie Barbaren verhalten“ (21). Das Chaos soll durch zehn Gebote und Todsünden zivilisiert werden. Der Glaube sei oft ein „letzter Halt“, der „Schutz, Kraft“ gebe. (21) „Ja ich hätte es gerne so, dass es Gott gibt“, der Urteile fällt (21). Selbst, wenn man gar nicht daran glaubt. Sicherheit sei zwar eine Illusion, aber der Wunsch danach bestehe weiter. Man hätte gerne einen festen Halt, wie die Festung, doch der ist vielleicht gar nicht real, „oder man ist da gar nicht sicher (...) Kann 100 Jahre gut gehen – und plötzlich wird man doch eingenommen“ (21). Trotz dieser positiven Aspekte assoziiere man mit Religion aber auch Unterdrückung. „Das macht es aber schwer für mich, weil ich die Sachen gerne fixieren würde“ (21).

5.3.2 Verfassungen werden unruhig

Das oben beschriebene unruhige Drängen auf Fassung figuriert sich in der Hauptfiguration als eine spannungsvolle, eindeutig gerichtete Bewegung. Würde man es bei dieser Beschreibung belassen, blieben jedoch jene Erlebenszüge ausgespart, durch die man das Bild auch als „statisch“ (18) wie ein Standbild erleben kann. Die Züge der Nebenfiguration stören die scheinbar einfache Entwicklung. Die Sehnsucht entpuppt sich als ewige Unruhe, die an kein Ziel kommt. Dieses Am-Anfang-Bleiben musste ich selber beim Prozess der Verdichtung des Interviewmaterials verspüren – zunächst ohne zu verstehen, dass dies – zumindest teilweise – eine Gegenübertragung auf das Bilderleben war. Es fiel mir schwer, die methodischen Versionen klar zu benennen und an ihnen auch festzuhalten. Kaum hatte ich eine Formulierung gefunden, erschien sie mir nicht mehr gut genug – als hätte ich Angst, mich auf eine Richtung festzulegen. Zwar entwickelte sich in meinem Bilderleben jene Spannung, die in der Hauptfiguration beschrieben wurde, jedoch ging es von da an nicht recht weiter: Die Nebenfiguration zeigte sich bei mir als Widerstand gegen Weiterentwicklung und Konsequenz. Auch die Interviewpartner verblieben in einem angespannten Davor. Im Gegensatz zu der Unabänderlichkeit anderer Bilder scheint bei *Asmodea* eigentlich noch nichts Klares geschehen zu sein.

„Hier sieht man jetzt so einen Ansatz von Gewalt, (...) es ist gerade wohl diese Schlacht ja im Entstehen (...) Ich finde, es ist alles irgendwie im Anfang. Man sieht, da könnte jemand auf diese Gruppe da hinten schießen, muss aber nicht so sein. Man sieht diese Figuren da, die schwer zu deuten sind. Alles ist irgendwie so im Entstehen oder auch eben nicht. Man weiß es eben nicht (...) Das lässt unheimlich viele Interpretationen offen, da ist noch nicht wirklich was passiert (...) da kann ein Wort, ein kleiner Moment (...) das Ganze dann auch wieder deeskalieren (...) man weiß ja gar nicht, was da jetzt am Ende bei raus kommt (...) das spiegelt ein bisschen das Leben, das ist halt nicht vorhersehbar.“ (18)

Die uneindeutigen oder scheinbar unpassenden, phantastischen Elemente des Gemäldes werden zum Anhaltspunkt für die Unruhe.

Asmodea lässt „unheimlich viel Platz für Interpretationen“ (18). Die Figuren bleiben – wie auch auf anderen schwarzen Bildern – uneindeutig: „Die Gesichter kann man nicht so gut erkennen“ (45). Ist die linke schwebende Gestalt eine Frau (31, 45)? Halten die Figuren unten rechts ein Gewehr oder doch eher ein „Fernrohr“ oder sogar einen „Zauberstab“ (31)? Welche und wie viele Personen genau unter der Reitergruppe sind, „bleibt der Phantasie überlassen“ (31). Während der Betrachtung werden die Elemente des Bildes häufig zunächst einzeln beschrieben, ohne Zusammenhang und verbindende Geschichte, wie ein nicht zu identifizierendes Wirrwarr. „Das ist irgendwie verzerrt alles, irgendwie so Kuddelmuddel“ (45). „Das krieg ich nicht zusammen“ (51). Das Bilderleben bleibt unentschieden in der Schwebe. Man fragt sich: „Interpretier ich das Bild auch richtig“ und ist überzeugt, jemand anderes würde es anders sehen (...) Je mehr wir darüber sprechen, desto mehr Fragen tauchen auf (...) Wer hat das gemalt und warum, was bedeutet das alles?“ (45). Der Sinn und die Handlung des ganzen Bildes bleiben damit uneindeutig und beunruhigend: „Warum schweben die? Wohin schweben sie? Ist das eine Flucht? Oder eine Befreiung? Aus einem Gefängnis, vielleicht?“ (31).

Wo sich die Gesten des Blickens, Zeigens und Verweisens in der Hauptfiguration zu einem suchenden Gerichtet-Sein gruppiert haben, wird nun eher deutlich, dass sie eben nicht eindeutig in eine Richtung weisen. Blicke und Gesten scheinen vielmehr aneinander vorbei zu zeigen und wechseln förmlich die Richtung (z.B. bei 51). Man zweifelt, ob sich die Figuren untereinander überhaupt wahrnehmen können. „Die Figuren rechts in der Ecke scheinen auch nicht entdeckt zu sein, die Ritter stehen mit dem Rücken zu den Figuren. Schwer zu sagen, ob die zusammen gehören (43). Wie sich die Figuren zueinander verhalten, ist unklar – auch die Soldaten: „Ich weiß nicht, worauf die zielen“. Zielt der Schütze auf die beiden Fliegenden oder auf die Reiter am Boden? (45). Man glaubt, dass der Schütze, der eigentlich eine unmittelbare Bedrohung wäre „die Schwebenden gar nicht wahrnimmt“ und auf etwas anderes zielt. (48). Auch die Blicke der beiden Fliegenden gehen in unterschiedliche Richtungen. „Sie schaut in die eine Richtung, er schaut in die in die andere Richtung – sieht irgendwas, sieht vor allen Dingen nicht die nächste, sichtbare Bedrohung, also sieht nicht den Schützen im Vordergrund hier, sondern er muss also noch etwas Schlimmeres sehen (...) Das wundert mich, also er zeigt nicht dahin, wo er hin sieht. Und die andere Person, die Frau, schaut ja auch in eine andere Richtung. Also: Zeigen, sein Blick, ihr Blick gehen in drei verschiedene Richtungen“ (48). Vielleicht schauen auch beide auf etwas außerhalb des Bildes (51). Es ist, als wollten die Bewegungen des Bildes in alle Richtungen zugleich los gehen. „Ist schon rätselhaft, find ich schon spannend (...) ich hab noch mal auf die Augen geguckt. Es ist so, dass ich manchmal das Gefühl habe, er guckt nach oben - und dann hab ich wieder das Gefühl, die Pupillen sind nach unten (...)

aber ich kann's nicht wirklich ausmachen. So wie ich sitze, hab ich das Gefühl, er guckt über die weg (die Schützen), aber ich kann das sofort im Kopf umdrehen und nehme den schwarzen Punkt hier unten als Pupille, dann würde er auf die da unten gucken. Ist eigentlich auch logisch (...), weil da kommt ja auch die Bedrohung her. Wenn ich das überhaupt richtig sehe“ (51).

Hier wird die Entstehung des seltsamen Gegensatzes aus Hin-Streben und Davor-Bleiben genauer als ein Übergang verständlich: Aus den Uneindeutigkeiten, Verfehlungen und Unverbundenheiten der Bilddetails entsteht in der Nebenfiguration keine schwungvolle Flugreise mehr, sondern ein kreiselndes, orientierungsloses Drehen in alle Richtungen. „Das Wort Derwisch, fiel mir ein. Die machen das ja auch die wirbeln ja stundenlang rum und heben förmlich ab, indem sie sich ständig im Kreis drehen“ (21). So bleiben auch die Geschichten, die das Bilderleben zusammenfassen sollen, immer unruhig und umkehrbar. „Jetzt dreht sich alles, jetzt seh ich alles aus 'ner anderen Perspektive, ich häng jetzt einfach mal alles um“ (21). Wo man meinte, es mit einem Überfall zu tun zu haben, ist es jetzt „schwer zu sagen“ (43), wer hier wen überfällt. Das Ganze des Bildes wird zu einen großen Durcheinander, in dem sich die ausformenden Fronten und Grenzen ständig zu drehen scheinen. Einen Interviewpartner erinnert das an seine Heimat auf dem Balkan: „Ein ständiges Durcheinander, das versucht hat, sich zu sortieren. Dass die Länder sich geformt haben. Wer gehört zu wem, was bin ich, bin ich Bulgare, bin ich Jugoslawe, bin ich Grieche, bin ich Türke oder Makedone ... aber eigentlich ist ja jeder alles dort (...) Ein ständiges Hin und Her (...) ein großes Chaos, wo man versucht hat, sich abzugrenzen, Grenzen zu ziehen (...) und alle sind tatsächlich letztendlich Täter und Opfer gewesen (...) man weiß nicht mehr, wer den ersten Stein geschmissen hat“ (21). In diesem Durcheinander ist es schwierig, eine eigene Orientierung zu finden. „Wer ist wer, wo findet es statt, ist jeder jeder, ist jeder alles?“ (21).

Obwohl man viel erzählt hat, „hab ich das Gefühl, ich weiß gar nichts“. „Das kann ja auch völlig am Thema vorbei (sein)“, die „Aussagen haben keine Hand und Fuß“ (21). Solche Unsicherheiten und Drehungen kennt man aus dem eigenen Leben. „Das ist alles (...) Jedes Gefühl oder Gedanken, die ich habe, jeder Entschluss oder jede Antwort die ich habe, kann man auch wieder relativieren. Somit hab ich auch das Gefühl, dass diese ganzen Fragen, Antworten, die ich mir stelle (...) auch 'ne Art Traumwelt sein könnten, die ich mir schaffe (...) Phantasien sind. Kein Treffer dabei. Man könnte alles auf den Kopf stellen und sagen: Schön, dass du drüber nachdenkst, aber auch naiv, weil nichts stimmt von dem“ (21). Im Bilderleben belebt sich all das wieder: „Jetzt verlier ich mich so 'n bisschen. Ich kann das grad nicht genauer eingrenzen“ (21). Unsicherheit breitet sich aus. „Das kann immer so hin und her gehen, wenn man sich dran hält“ (21). Eine Begleiterscheinung ist das beunruhigende Gefühl des Verrats: „Die Zwei im Bild könnten Op-

fer, könnten auch Verräter sein (...) die ihre eigenen Leute verraten“ (21). Wo die Seiten und Richtungen nicht mehr klar sind, lässt sich nicht mehr bestimmen, mit was für einer Art von Bewegung oder Reise man es hier eigentlich zu tun hat. Ist das eine „Flucht“ oder „werden sie vielleicht dahin gesogen? (...) Wer lenkt das? Lenken die das selber oder ist das Schweben fremdbestimmt“ (31).

Hier ist zwar etwas in Bewegung, aber es bleibt unklar, ob weg oder hin. Sehnsucht oder Gefahr liegen ähnlich unbestimmt beieinander wie bei den Qualitäten des Phantastischen und des Alptraumhaften.

5.3.3 Die Paradoxie von Unruhe und Verfassung

Unruhe und Verfassung bilden ein paradoxes Verhältnis – auch im *Asmodea*-Erleben: Wo sich im Erleben der Hauptfiguration ein unruhiges Streben hin zu einer sicheren Fassung ausbildet, wird im Erleben der Nebenfiguration deutlich, dass sich diese Unruhe – in Form von Beweglichkeit, Drehbarkeit und immer neuem Anfangen – gerade gegen das Ankommen in festen, stabilen Formen und Fassungen richtet. Vielmehr wird aus der Perspektive der Nebenfiguration die zuvor erhoffte Fassung eher als Einengung oder Unterdrückung erlebt. Das zeigt sich beispielsweise am Erleben des Mantels oder Tuchs, in das die fliegenden Figuren eingehüllt sind. Einerseits wird dies als Schutz vor Wind oder Kälte oder als Verschleierung vor den bedrohlichen Schützen erlebt (27). So wirkt die linke Gestalt „wie ein Kind, das sich unter seiner Bettdecke verkriecht und Angst hat“ (51). Andererseits wirkt die Umhüllung auch erstickend, die Menschen darin erscheinen „ängstlich und unterdrückt“ (21). „Wirkt so, als ob er (der Mantel) einen beschützen soll, aber für mich ist das schon so ein bisschen zu viel, so ein bisschen beklemmend, (...) erstickend“ (44). Das erinnert eine Interviewpartnerin (44) an die erstickende Fürsorge der Mutter, mit der man als Kind alleine nach Deutschland eingewandert war. Man war Einzelkind und die Mutter hatte „Panik und Ängste“ im fremden Land und hat „mich halt von allem abgeschirmt (...) Ich würd' mich halt in dieser Figur in diesem roten Tuch da wahrnehmen, versteckt hinter der Mutter und die Mutter deutet halt auf das Böse, Neue, was halt dementsprechend der Berg darstellen sollte“. Das ist „böse, gefährlich, da kann man das Kind nicht hinlassen, man weiß ja nicht was passiert und alles ist böse und neu“ (44). Sich selbst sieht man links „Kind du musst hinter mich, ich muss dich beschützen“ – und zusätzlich hat man auch den Schutz der Decke, die schon „so voluminös“ ist, dass es erstickend ist, zu viel Schutz, „dass ich da raus möchte“ (44). Heute widerstrebt einem, dass man immer noch dieses „übertriebene Sicherheitsgefühl“ (44) hat. Alles wäre „leichter“, wenn sich das nie entwickelt hätte. „Der Alltag wäre leichter und ich wäre fähiger zu mehr positiven Emotionen“ und die „Wahrnehmung und Intensität der Erfahrung“ wäre größer – das ist jedenfalls ihre Sehnsucht (44). Man wehrt sich gegen die Einengung der unruhigen Lebendigkeit. Der Berg, der als rettender Schutzort erschien, kann auch als „Ge-

fängnis“ angesehen werden, dem man entkommen ist (31). „(Die) waren vielleicht bis vor ein paar Minuten noch drin und wissen um die Schrecken, die wähnen sich vielleicht erst in Sicherheit, wenn dieser Ort nicht mehr sichtbar ist oder sie sich auf der anderen Seite der Welt befinden“ (31).

Die Bewegung des Fliegens, Schwebens oder Träumens hat eben auch die Funktion einer Befreiung von Unter- und Niederdrückendem (vgl. 2.1.1), von „Belagerung“ und „Besatzung“ (21). Aus denen, die nach Schutz vor der Unsicherheit suchten, werden plötzlich „Befreier, Freiheitskämpfer (...) Die zwei wehren sich (...) Da kommt so was Revolutionäres“ (21). Aus dieser Perspektive nimmt die Unruhe die Gestalt einer Revolte an. Einem Maler und Fotografen (51), der in der linken Gestalt – für ihn eine Frau – eben noch eine „Sehnsuchtsgestalt“ gesehen hat, denkt passenderweise plötzlich an die Frau auf den Barrikaden im Revolutions-Gemälde „Die Freiheit führt das Volk an“ von Delacroix: „Komischerweise fällt mir da jetzt auf, dass das ne ähnliche Metaphorik ist“ (51).

Spezifisch ist für nun Goyas *Asmodea* die besondere Ausgestaltung des Grundverhältnisses Unruhe-Verfassung: Im Bilderleben liegt der Schwerpunkt auf dem instabilen, riskanten Übergang, dem Moment der Unruhe. Die realen Konsequenzen, die das Gegengewicht – den Pol der Verfassung – bilden, werden jedoch vermieden. Zwar wird in der Hauptfiguration die bergende Sicherheit einer bodenständigen Verfasstheit angestrebt. Doch zeigt sich in der Nebenfiguration, dass man sich ihr nicht wirklich nähert, sondern sie geradezu systematisch verfehlt. Durch Ängstlichkeit, Vagheit, Richtungswechsel, Zerrissenheit und In-die-Ferne-Rücken kehrt man immer wieder zum Anfang zurück. Die Fluggestalten wirken wie in der Luft hängen geblieben, lassen sich nicht auf den echten Entwicklungs-Weg am Boden (Verwandlung) ein, sondern flüchten sich in die Dauererregung des vor-gestaltlichen Davor-Bleibens. Damit wird Sehnsucht als eine besondere Lebensform verständlich, in der Seelisches seiner Unruhe eine spezielle Verfassung zu geben vermag: Indem man sich in einem ständigen Hin-Streben und zugleich doch immer nur Davor-Bleiben einrichtet, macht man paradoxerweise aus der Unruhe, die noch keine Gestalt gefunden hat (noch nicht angekommen ist), eine ganz eigene unruhige Verfassung. Je unwirklicher, phantastischer und unerreichbarer das Objekt der Sehnsucht, desto stärker die Spannung und die Erregung. Paradoxerweise bleibt die Sehnsucht lebendiger, je unerfüllter sie ist. Die schmerzliche Seite der Sehnsucht - das Unerfüllte - ist der Preis des Festhaltens an Unmöglichem. Für dieses Unmögliche steht nicht nur der riskante Höhenflug der beiden Gestalten sondern auch der wie hinter einem „Christo-Vorhang“ (51) liegende Berg, der bezeichnenderweise an einen „Turmbau zu Babel“ (51) erinnert – also an eine zum Scheitern verurteilte Hybris: Statt das große Ziel zu erreichen, den Himmel zu berühren, werden die Menschen von Gott mit Sprachverwirrung bestraft und sie treiben in alle Himmelsrichtungen auseinander.

5.3.4 Die Kultur der Germanen

Das Wechselspiel von Unruhe und Verfassung durchzieht letztlich das gesamte Bilderleben: Begonnen bei der ersten Neugier, die dieses seltsame Bild erregte und die man genauer zu fassen versuchte (siehe 1.), über die sich immer wieder einstellende Verunsicherung und Distanzierung von Festlegungen und Einlassungen (siehe 2.2).

Der Übergang von Unruhe und Verfassung ist aus Sicht der morphologischen Psychologie eine grundlegende Konstruktionsvariante seelischer Formenbildung: Seelisches lässt sich aus dieser Sicht ganz allgemein als eine große Unruhe verstehen, die sich in immer neuen Kultivierungsgestalten zu fassen sucht. Dass keine dieser Verfassungen das gesamte Seelische vollständig zu beherbergen vermag, drängt die unruhige seelische Wirklichkeit zu immer neuen Formenbildungen. Das gleiche Grundverhältnis bewegt auch das Wechselspiel von Traum und Wachsein, Phantasie und Realität, das in den Bildbeschreibungen immer wieder anklingt. Die schwebenden Vorgestalten des Seelischen (Phantasien, Träume, Vor-Stellungen) drängen auf Realisierung in einer konkreten Fassung. Doch die konkreten Fassungen – die realen Handlungen und Werke unseres alltäglichen Lebens – können nie ganz erfüllen, was sich die Vorgestalten versprochen hatten.

Eine komplette Kultur, für die dieses Verwandlungsproblem im Zentrum stand, ist nach Salbers Auffassung die der Germanen gewesen. Salber (1993) beschreibt die Germanen als Wanderer:

„(Sie) brachen zu ihren Zügen auf, kämpften, wenn nötig, ließen sich eine Zeit lang nieder und zogen dann wieder weiter. Wie bei die den Indianern ging das Wandern, Jagen und Kämpfen fort in ewigen Jagdgründen: Die Germanen brachten ihren Überschuss an Verwandlung in Wall-Hall unter“ (Salber, 1993, S. 46).

Für Salber sind die Germanen der Prototyp einer Kultur, die sich zwischen Unterwegs-Sein mit immer neuer Beunruhigung (Aufs-Spiel-Setzen) einerseits und wuchtigem, konsequentem Ankommen in der Wirklichkeit (Auftritt) andererseits bewegte. Dafür, dass man seelische Entwicklung – wie Freud es tat – mit dem Bild einer Völkerwanderung erklären kann, sind die Germanen für Salber eine Art lebendiges Symbol gewesen.

Für die gefährliche Seite ihrer unruhigen Lebensform hatten die Germanen ein eindrückliches mythologisches Bild: *Die Wilde Jagd*. Eine Jagdgesellschaft am Nachthimmel, im Germanischen auch als Aaskereia (von Asgardreida „der asgardische Zug“, „Fahrt nach Asgard“) bezeichnet. Sie glaubten, wer sie sah und sich nicht rechtzeitig zu Boden warf oder in seine Haus einschloss (eine bodenständige Verfassung fand) wurde von ihr mitgezogen. Auch sollen vor allem solche Menschen mitgezogen worden seien, die „vor ihrer Zeit“ verstorben waren²⁴.

Nach Grünewald (2013), wirkt sich dieses germanische Grundmuster auch heute noch zentral auf die Mentalität und Stimmung der Deutschen aus, die ihre ewige Unruhe mit möglichst perfekten Lösungen beruhigen wollen: „Deutschsein ist kein Zustand, sondern ein rastloser Suchprozess, der scheinbar niemals sein Sehnsuchtsziel erreicht“ (S. 45).

²⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Wilde_Jagd [23.04.11]

5.3.5 Das Märchen vom Aschenputtel

Das Grundverhältnis von Unruhe und Verfassung wird nach Salber im Märchen vom Aschenputtel behandelt. Zunächst möchte ich Salbers Zusammenfassung des Märchens wiedergeben:

„Das Märchen erzählt, wie ein Kind seine Mutter verliert, und an die Stelle der Mutter eine Stiefmutter mit zwei Töchtern tritt, es selbst wird zur Küchenmagd - zum Aschenputtel – erniedrigt. Der Vater bringt ihm von seiner Reise ein Reis mit sich; die anderen Töchter hatten sich teure Sachen gewünscht. Aschenputtel pflanzt das Reis auf das Grab der Mutter. Daraus wird ein Baum, in dem sich ein Vogel zeigt, der ihr jeden Wunsch erfüllt. An drei Festtagen tanzt sie in Kleidern, die ihr das Bäumchen geschenkt hat, mit dem König – daß sie vorher Linsen aus der Asche sortieren mußte, konnte sie daran nicht hindern. Jedesmal verschwindet sie nach dem Tanz. Nach dem dritten Tanz bleibt ihr goldener Schuh im Pech stecken, mit dem der König sie festzuhalten suchte. Als der König die Besitzerin des Schuhs sucht, verstümmeln sich die Schwestern („Blut ist im Schuh“), aber es hilft nichts. Nur ihr paßt der Schuh wie angegossen. Bei der Hochzeit picken die Tauben, die dem Aschenputtel halfen, den beiden Schwestern die Augen aus.“ (Salber; 1999, S. 56-57).

Es ist gut erkennbar, dass Aschenputtel eine Sehnsuchts-Thematik behandelt, in der auch alle bisher herausgearbeiteten Figurationszüge des *Asmodea*-Erlebens eine entscheidende Rolle spielen: Ausgangspunkt ist ein Sehnsuchtsbild, welches sich sowohl auf etwas Verlorenes bezieht (die verstorbene Mutter), als auch auf einen neuen Anstoß (aus dem ersten Reis, der den Vater an den Hut stößt, wird der Wunschbaum). Sehnsüchtig strebt eine unterdrückte Gestalt zu anderem hin. Mit der Hilfe eines phantastischen Vogels, der sie in besondere Gewänder hüllt, steigt sie hinauf (hebt ab) zum Schlossball des Königs (der sie anzieht – und für den sie sich anzieht – nämlich mit drei immer prächtigeren Kleidern). Sie überwindet die Hindernisse, mit denen ihre Stiefmutter und -schwestern ihr in die Quere kommen und sie am Aufstieg hindern wollen (sie abschießen und abstürzen lassen wollen). Doch obwohl sie schon beim ersten Mal mit dem König tanzt, flieht sie immer wieder in ihre alte Rolle zurück (sie entzieht sich und bleibt davor), bis ihr Schuh schließlich am Boden haften bleibt und sie dadurch – in ihrer wahren Gestalt – gefunden werden kann.

Das lässt sich auf folgende psychologische Formel bringen: Zwischen unserer drängenden Unruhe (zum Ball wollen) und unserer ersehnten Verfassung (königlich sein) schieben sich Ablenkungen und Hindernisse (Linsen lesen). Entlang dieser Stationen vollzieht sich – über mühsame, kleinschrittige Steigerungen - unser Entwicklungs-Weg hin zu einer passenden Gestalt.

Vor diesem Hintergrund liest sich bereits der erste Abschnitt von Salbers Aschenputtel-Interpretation wie eine extreme Verdichtung des *Asmodea*-Erlebens:

„In »Aschenputtel« tritt die Kultivierung einer Verwandlungs-Richtung in den Blick, die mit der Unruhe zu tun hat, welche daraus erwächst, daß eine Vielfalt von Lebensbedingungen zugleich – als Indem – wirksam ist. Wir sind in eine Wirklichkeit gestellt, in der von allen Seiten etwas losgehen kann; damit müssen wir etwas anfangen – aber dem wirkt anderes entgegen, dem Wunsch der Widerstand, dem Weiterleben das Sich-Verschließen, der Einwirkung die Ordnung der Dinge. Und das ist nicht auf einmal zu erledigen, sondern immer wieder so. Das ist zugleich und Unruhe und Erregung und Hoffnung und Leiden“ (ebenda, S. 57).

Den Schwerpunkt des *Asmodea*-Bildes – die Besessenheit der Unruhe – thematisiert Salber in seiner Aschenputtel-Analyse ebenfalls, hier unter der Bezeichnung des Verkehrt-Haltens:

„Dem Aspekt der Verwandlungswirklichkeit, der hier thematisiert wird, entspricht die Übergangsqualität des Entfachens („Aschenprüster“); Erregungen gewinnen Gestalt, indem ein Anfang gesetzt (entfacht) und in einer Entwicklung – durch die Unruhe der Wirklichkeit hindurch – zu etwas, zu einer Geschichte entfaltet wird. Das wird verkehrt-gehalten, wenn der Anfang ständig als verschoben auf Künftiges oder als verpasst behandelt wird. Dadurch bleibt man zwar immer wieder in der (vorbereitenden) Erregung zwischen Mitleben und Möglichkeiten, daraus etwas für sich zu machen. Aber das gewinnt keine Konsequenz und damit auch keine Gestalt, solange nicht entschieden ist, wo Wendungen durchgestanden werden müssen und wo Trennungen unvermeidbar sind. Konsequenz – Gestalt und ihre Folgen – ist wesentlich bei der Ausbildung von Figuren; Verwandlung führt notwendig zu endlichen Gestalten, und Handlungen bringen notwendig („gewissenlose“) Entschiedenheit“ (ebenda, S. 58).

Goyas Bilder sind abermals die extremen und höchst dramatischen Ausmalungen jenes Konstruktionsproblems, welches im Märchen kunstvoll dargestellt ist. Das gleiche Konstruktionsprinzip kann jedoch auch ganz alltäglichen, weniger dramatischen Kultivierungsprozessen zu Grunde liegen.²⁵

25 In besonders leichter und unterhaltsamer Weise wird das Aschenputtel-Problem meines Erachtens im amerikanischen Kinofilm *Sex and the City: The Movie* von 2008 behandelt: Die Hauptfigur Carrie (to carry away = mitreißen) probierte schon in der Serie neue Männer, neue Kleider – und vor allem neue Schuhe aus, immer auf der unruhigen Suche, nach dem einzig richtigen Prinzen (im Film: Mister Big). Auch hier hat die Hauptfigur keinen familiären Hintergrund, doch es gibt mal mütterliche, mal schwesterlich-gleichaltrige Freundinnen, welche Carries Suche nach der Traum-Verfassung ergänzend flankieren. Neid und Streit kommen zwar auf, doch drücken die Schwesternfiguren im ganzen viel stärker den positiven Aspekt (im Märchen: Die helfenden Vögel) aus. Im Film nun spitzt sich das Verhältnis von Unruhe und Verfassung noch einmal in einer Hochzeit zu, in welcher das Paar seine Beziehung zu fassen sucht, was zunächst scheitert. Dass der Märchenhintergrund den Machern des Films dabei durchaus bewusst ist, zeigt nicht nur die deutlich in Szene gesetzte Schuh-Anprobe durch den Traummann, sondern auch das explizite Auftauchen eines „Cinderella“-Kinderbuchs, aus dem in einer Szene vorgelesen wird.

Auch hier bietet sich das Heranziehen der tiefenpsychologischen Deutung desselben Märchens durch Drewermann (2008) an: Während Salber sich in seiner kurzen Märchenanalyse auf sein Konzept morphologischer Formenbildung bezieht und damit auf einer höheren Abstraktionsebene bleibt, legt Drewermanns umfangreichere Interpretation das Märchen mit einem psychoanalytischen Konzept als prototypische psychodynamische Entwicklung in einer bestimmten biografischen Konstellation aus. Für Drewermann erzählt Aschenputtel von einem Kind, das sich – in scheinbar wohlgeordneten Verhältnissen aufwachsend – unerwünscht fühlen muss, aber dem es dabei trotzdem gelingt, sich seine Sehnsucht nach Liebe und Glück zu bewahren (Drewermann 2008, S. 137). Dieses Kind erlebt, wie die Mutter seelisch oder körperlich krank wird oder sogar stirbt. Das Kind erklärt sich den Tod der Mutter damit, dass der Vater sich nicht um die Mutter gekümmert hat und es selbst eine zu große Last für die Mutter gewesen sei. Aus dieser Konstellation ergibt sich ein psychodynamisches Geflecht aus Trauer, Schuldgefühlen und abgewehrter Wut, deren wesentlichste Ergebnisse hier nur im Umriss dargestellt werden können: Neben das Bild des vernachlässigenden Vaters stellt das Kind den idealen Vater, auf den die Mutter offenbar angewiesen war; neben dem Bild der schwachen und kranken Mutter – für deren Schicksal sie sich auch schuldig fühlt – hält sie einem idealisierten Mutterbild die Treue, das von dem Kind eines fordert: Gut und selbstlos zu sein! Aus diesem Gebot einerseits und einer tiefen, von Schuldgefühlen und aus Identifizierung mit der sich unterordnenden Mutter andererseits resultierenden Selbstentwertung entwickelt das Kind eine in eine Außen- und eine Innenseite gespaltene Persönlichkeitsstruktur. Äußerlich kommt es seiner Pflicht gut zu sein nach, aber gleichzeitig erniedrigt es sich und entspricht so den eigenen Schuldgefühlen – ja es inszeniert diese Erniedrigung sogar aktiv mit den anderen Familienmitgliedern. Innerlich bewahrt es sich dadurch aber einen Rest von Sehnsucht und Stolz – es sind ja die anderen, die ihm Unrecht tun. Gepaart bleibt dies jedoch mit der festen Überzeugung, eigentlich nichts wert zu sein, wenn sie sich nicht für andere erniedrigt. Selbst wenn es ihr schließlich später gelingt, doch einmal selbstbewusst aufzutreten (als Tänzerin) – etwa um, wie sie es gelernt hat, anderen zu gefallen – bleibt dies zunächst nur äußerlicher Schein. Davor, von einem anderen Menschen wirklich gesehen zu werden wie sie ist, fürchtet sie sich noch und flüchtet. Hier braucht es nicht nur den Mut, sich nicht mehr zu verstellen (den Zeh oder die Ferse abzuhacken) sondern auch die beharrliche Anerkennung eines liebenden Gegenübers.

Entscheidend ist für die Drewermann'sche Deutung auch hier wieder die doppelte Funktion der einzelnen Märchenfiguren als sowohl reale, wahrgenommene Gegenüber, wie auch als verinnerlichte Objekte (etwa die inneren, erniedrigenden oder sich verstellenden Stiefschwester).

Meines Erachtens lässt sich diese Deutung im Ganzen kongruent zu der von Salber als eine Entwicklungsgeschichte hin zu einer angemessenen Gestalt (dem passenden Schuh) lesen, die sich zwi-

schen Einsamkeit und Erniedrigung einerseits und hohen, vielleicht unerreichbaren, zunächst nur äußerlichen Idealen andererseits vollzieht. Drewermann geht aber, anders als Salber, nicht von einem grundsätzlichen Überschuss an seelischer Unruhe aus, sondern für ihn ist – genau andersherum – ein traumatischer Mangel an Halt und Anerkennung der Ausgangspunkt dieser Entwicklung. Während für Salber das Seelische immer schon zu viel ist und es im Aschenputtel darum geht, für diesen Überschuss eine Fassung zu finden, hat das Aschenputtel aus Drewermanns Sicht eher die Erfahrung gemacht, zu wenig zu sein und sich anpassen und unterordnen zu müssen, um seinen Platz (seine Verfassung) zu verdienen. Das ist für Drewermann die Ursache für Aschenputtels Schwierigkeit, die eigene Identität – oder wie Salber sagen würde: eine entschiedene Gestalt – zu finden. Auch hier ist der Unterschied sicher den verschiedenen theoretischen Ansichten geschuldet, doch ich glaube, man kann Überschuss und Mangel auch als zwei Seiten einer Medaille verstehen: Gerade die große Unruhe des Seelischen macht Halt und Akzeptanz durch einen Gegenüber im Sinne einer Bestärkung der eigenen Gestalt so entscheidend für die seelische Entwicklung. Andererseits verstärkt ein Mangel an liebevoller Unterstützung die innere Unsicherheit (Unruhe) und macht sie besonders problematisch. Die Auftritte, in denen wir zu uns finden – und hiervon handelt das Märchen vom Aschenputtel nach Meinung beider Interpreten – finden in den Augen der anderen statt²⁶. Dass Drewermann diese intersubjektive Seite der seelischen Entwicklung so stark betont, ist vielleicht eine gute Ergänzung zu der bewusst apersonalen Formensprache der morphologischen Märchenanalysen.

5.4 Die Lösungstypen des Aschenputtels

Asmodea bietet eine anschauliche Gestalt für solche Lebensformen, die man als Behandlung des Problems von Unruhe und Verfassung in Form einer Sehnsucht beschreiben kann. Doch jeder Betrachter findet einen eigenen Weg, die hieran beteiligten Figurationszüge zu einem spezifischen Werk zu organisieren: Sowohl bezogen auf das Bild, als auch bezogen auf die Sehnsüchte in seinem Leben. Im Folgenden wird versucht, die Vielfalt möglicher Umgangsweisen, wie sie in den hier ausgewerteten Bildbetrachtungen vorkamen, zu drei Lösungstypen zu gruppieren, die jeweils ein in sich zusammenhängendes Bild ergeben. Erneut gilt, dass zwar bei jedem Interviewpartner ein bestimmter Lösungstyp im Vordergrund stand, stellenweise

²⁶ So wie der amerikanische Psychoanalytiker Heinz Kohut (1976 und 1981) meint, dass das Selbst des Kindes gestärkt wird durch den Glanz in den Augen der Mutter. Grundsätzlich erscheint auch Kohuts Überlegung zur problematischen Selbst-Entwicklung bei gestörter Spiegelung durch die Eltern hier passend: In der narzisstischen Problematik können neben das Erleben des eigenen Unwerts Mechanismen der Idealisierung des Selbst oder von wichtigen anderen treten – außerdem bleibt das verletzte Selbst auf die Anerkennung anderer angewiesen, um sich zu stabilisieren.

jedoch auch Aspekte anderer Typen vorkamen. Zugleich orientiert sich die Typenfolge am Märchen vom Aschenputtel.

5.4.1 Aschenputtel: Hoffnung im Elend

„Bist voll Staub und Schmutz und willst zur Hochzeit?“ wird Aschenputtel im Märchen gefragt. Genau dieser Widerspruch macht den ersten Lösungstyp aus. Hier ist die Sehnsucht oder Hoffnung nämlich eine Lebensform, durch die man in bitteren Zeiten überleben kann. Vor der widrigen Umwelt zieht man sich in einen geheimen Bereich zurück, in welchem man noch unabhängig sein darf.

Aus der Position dieses Lösungstyps erlebt man z.B. die schwebenden Figuren als umgeben von einem alptraumhaften Schreckensszenario – ähnlich der Bedrückung und Hoffnungslosigkeit, die man seit seiner Arbeitslosigkeit erlebt (48). Oder man erlebt die linke fliegende Gestalt wie ein Kind, das von der rechten überbeschützend ins Tuch gewickelt wurde – so wie man selber das Gefühl hatte, nicht an den anziehenden und erregenden Seiten des Lebens teilnehmen zu dürfen, wie die anderen Kinder, die man beneidete. Man fühlte sich übersehen, zu Hause eingeschlossen und in seinem Potential nicht erkannt – eben wie ein echtes Aschenputtel. „Es war so die Perspektive der Kindheit, dass die anderen alle den steilen Weg nehmen, weil sie das Zutrauen der Eltern hatten“ (44). Man fühlt sich in einem unterdrückenden oder sogar schädlichen Umfeld (27) gefangen – und eigentlich bleibt einem hier nur eine Lösung: Sich in sich selbst zurückziehen. „Ich hatte halt keine schöne Kindheit, keine schöne Familie und eigentlich Eltern, die auf meine Gefühle nie eingegangen waren“ (27). Es sind Erfahrungen, über die man nur zögerlich spricht, doch noch zögerlicher und langsamer spricht man über die Träume und den Glauben, der einem dort hindurch geholfen hat. Inmitten der Krise, der Dunkelheit, hatte einen nicht das Gefühl verlassen, von irgendwo her getragen, geführt, gehalten zu werden. (27)

Wie das Aschenputtel, welches auf dem Grab der Mutter einen Wunsch- und Sehnsuchtsbaum pflanzt und mit seinen Tränen begießt, kultiviert man in diesem Rückzug in sich selbst – der von außen wie ein Sich-Fügen wirken kann – seelisch eine Gegenwirklichkeit: So wie ein Interviewpartner die linke Figur als eine Frau erlebt, die sich trotz aller Angst mit den äußeren Umständen einrichtet – „es geht immer schlecht“ (51) – und sich dabei einen inneren Stolz und eine Hoffnung bewahrt. Ein anderer Interviewpartner fühlt sich beim Bilderleben erinnert an seine Träume vom Fliegen, durch die er sich trotz entmutigender Arbeitslosigkeit als unabhängig erleben kann (48). Die Fliegenden erscheinen ihm selber wie Träumer: Unberührt von den Schrecken um sie herum (48). Ein anderer erlebt die fliegenden Gestalten wie Protagonisten einer abenteuerlichen Rettung und Flucht und machen so die Phantasien anschaulich, die zur Flucht aus dem Alltag verhelfen und in denen man sein Leben anders verlaufen lassen kann (31). Man glaubt fest

an eine bessere Zukunft und fühlt sich trotz aller Widrigkeiten von seinem Schicksal getragen (27). Und selbst wenn man sich eigentlich bemüht, realistisch und am Boden zu bleiben, genießt man es, in seinen Träumen das Leben einmal anders zu erleben (43).

Der wesentliche Kunstgriff dieser (Über-)Lebensform erscheint hier als Trennung zweier scheinbar gegensätzlicher Wirklichkeiten, die wir meist als Phantasie und Realität oder Innen und Außen bezeichnen. So schafft es dieses Aschenputtel vom Anfang des Märchens – wie Drewermann es formuliert – an einem inneren Königtum festzuhalten. Im Bilderleben drückt sich dies vor allem in einer Betonung des ersten Figurationszugs, der Hauptfiguration, aus: Durch ihr Schweben wirken die Hauptfiguren entrückt, als gehörten sie einer anderen, phantastischen Wirklichkeit an. Sie werden unerreichbar für die Gefahren des Bodens und erscheinen ihrem Sehnsuchtsziel – auch wenn es noch in der Ferne liegt – doch ein Stück näher.

Zugleich ist gerade die Entrücktheit auch der Preis dieser Sehnsuchts-Form: Sie bleibt gestaltlose Unruhe gegenüber der engen und bedrückenden Verfasstheit der Realität, auf die sie nicht einwirken kann. Weil die Vor-Gestalten unserer Phantasien und Träume aber nicht für immer ausgesperrt bleiben können vom Kreis der – auch mit anderen geteilten – Wirklichkeit, sondern unruhig auf Ausdruck und Auftritt drängen, werden irgendwann andere Lösungsformen nötig – wie z.B. im zweiten Typ beschreiben.

5.4.2 Tänzerin: Hin und Weg

Dieser Lösungstyp entspricht dem tanzenden und entwischenden Aschenputtel. Im Märchen sind es die zufälligen, äußeren Anlässe, die den ausgeschlossenen Verwandlungsrichtungen Gelegenheit bieten, sich zu zeigen. Aus dem Zufalls-Geschenk des Vaters wächst ein mächtiger Baum und ohne den Ball am Schloss des Königs hätte Aschenputtel vielleicht niemals die Gelegenheit gefunden, ihren grauen Kittel einmal abzustreifen. Doch zeigt das Märchen auch: Mit einem gelegentlichen Wechsel der Verhältnisse ist noch keine stabile Verfassung gefunden. Der Umgang mit Sehnsucht in diesem Lösungstyp ist darum vor allem von einem Hin-und-Her geprägt. Wo die zwei Gestalten in der ersten Umgangsform als über dem Bild schwebend und entrückt erlebt wurden, werden sie hier im Erleben eindeutig ein bewegter Teil des Geschehens – jedoch bewegt in entgegengesetzte Richtungen.

So wird die doppelte Fluggestalt vor allem als in sich zerrissen erlebt: Der rechte will „fanatisch“ auf etwas zu, die linke weicht „ängstlich“ zurück (51). Ein Bild für ein Doppelleben, wie es sich besonders eindrücklich in der Schilderung meines armenischen Interviewpartners findet (45): Während man auf den Festen der Armenier im Iran feiern, tanzen und sogar amerikanische Musik hören durfte („ein Fenster zur Flucht“, 45) - musste man sich auf der Straße gegenüber den strengen iranischen Sittenwächtern anders geben und unerlaubte Kleidung – man trug gerne amerikanische Schuhe

– verstecken. Da sei man „automatisch paranoid“ geworden und es war „schwer, den Durchblick zu behalten (...) Du lernst zwei Versionen kennen. Zu Hause lernst du die Wahrheit (...) und draußen wirst du bombardiert mit Propaganda. Das ist sehr schwer, auseinander zu halten. Du lernst, draußen ruhig zu bleiben, die Schnauze zu halten, sehr sehr neutral zu bleiben“ (45). Im Doppelleben des Hin-und-Her werden bereits wichtige Unterscheidungsfähigkeiten geübt (die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen), die für einen späteren, entschiedeneren Auftritt wichtig sind.

Das zu diesem Lösungstyp gehörende Bilderleben organisiert sich vor allem im Sinne der ständigen Drehungen der Nebenfiguration: Alles wendet sich. Man sieht einer Schlacht zu aber weiß nicht, wer auf welcher Seite steht, wer wen angreift und wer mit wem paktiert.

Es ist die Unentschiedenheit des Aschenputtels, das auf dem Ball tanzt, um sich daraufhin wieder neben dem Herd zu verstecken.

Die besondere Organisationsform des Hin-und-Her-Typs liegt darin, dass er sich nicht auf eine feste Gestalt festlegen lässt: Dies scheint noch zu gefährlich zu sein. Vielleicht ist dies auch die beste Chance der beiden Gestalten im Bild, die unversehens in eine Schlacht zwischen zwei Fronten geraten sind: Zu entweichen, zu sagen: Wir sind's nicht – anderswohin zu zeigen (45). Zwar wünscht man sich einen Zufluchtsort, eine Identität – doch glaubt man nicht daran, dass es sie für einen wirklich gibt (21): „Ich wollt dann auch irgendwann nichts mehr sein. Weder Grieche, noch Türke noch Kathole. Ich hab gemerkt, ich bin alles (...) Das ist auch ein Punkt von mir, dass ich nicht lande“ (21).

Innerlich ist man noch zerrissen – auch wenn man äußerlich schon einen Teil seiner Wünsche erfüllen konnte – so wie Aschenputtel, das es zum Ball geschafft hat – bleiben die inneren Stiefschwestern, die einem den Erfolg madig machen, präsent: Man nimmt heute die Tanzstunden, die man als Kind nicht haben durfte – nur genießen kann man sie nicht, weil man glaubt, einfach nie so gut zu sein wie die anderen (44). Man glaubt einfach nicht, es schon verdient zu haben, sein Ziel zu erreichen, wenn man nicht extrem hart dafür arbeitet (Linsenzählen). Man pendelt zwischen dem Beiseite-Schieben der Arbeit und dem Ackern unter Druck (44). Das, was einem dazwischen kommen kann (die Schützen bzw. die Stiefschwestern) sind ebenso äußere Wirklichkeit wie die Anlässe, seine Sehnsucht einmal auszuleben (die Festung bzw. der Schlossball). Hier muss sicher erst noch ein Widerstand gegen das eine und ein Festhalten am anderen ausbilden.

Es ist eine Zwischenform, in der man sich einrichtet – nicht ganz entrückt und noch nicht am Boden – eher immer auf dem Sprung. Der Vorteil ist, dass man die Konsequenzen und Gefahren einer entschiedenen Gestalt noch nicht ganz auf sich nehmen muss. Der Nachteil besteht in einem Gefühl von Unvollkommenheit und Verrat: Obwohl einer meiner Interviewpartner sich nicht mehr mit

seiner Heimatkultur identifiziert, leidet er dennoch am Gefühl, sie verraten zu haben (21). Ein anderer versucht, seine Sehnsucht nach besonderen Erfahrungen umzusetzen, doch spürt zugleich dass er immer irgendwie distanziert bleibt, sie nicht ganz genießen und in ihnen aufgehen kann (18): „Ich würde schon sagen, dass ich eher ein beobachtender Mensch bin, als einer, der mitten in der Situation steckt. Auf der einen Seite bin ich zwar ein neugieriger Mensch aber auf der anderen auch ängstlich. Das kollidiert natürlich auch irgendwie. Das kann man ja vielleicht auch in diesem Bild sehen“ (18). Der Preis für das Doppelleben ist ein Auf-der-Hut sein, das sich zu paranoiden Zuständen zuspitzen kann (18).

In der Logik von Salbers Märcheninterpretation handelt es sich bei dieser Gestalt noch um eine Probe, nicht um einen Auftritt. Dieser vollzieht sich jedoch im dritten Lösungstyp.

5.4.3 Braut: Anproben und Auftritte

Im letzten Lösungstyp bildet sich vor dem Hintergrund der unruhigen Verfassung des Bilderlebens gewissermaßen selber ein Gegengewicht aus. Dieser Lösungstyp entspricht der Aschenputtel-Gestalt, die sich am Schluss des Märchens nach zahlreichen missglückten Anproben als wahre Braut zu erkennen gibt. Das Aschenputtel kann seine Auftritte als Tänzerin und Küchenmagd nicht auf die Dauer beibehalten. Die Anproben steigern sich zu echten Auftritten – und mit dem letzten Auftritt bleibt ihr Pantoffel in der zähen Wirklichkeit haften. Nun gilt es, von den sich unruhig abwechselnden Verfassungen des zweiten Lösungstyps zu einer verschiedenen neuen zu kommen. Wer Konsequenzen vermeidet, verpasst etwas, aber wer seine Sehnsüchte konsequent leben will, muss ebenfalls bereit sein, etwas aufzugeben. Nachdem eine Interviewpartnerin (44) anhand des Bilderlebens ausführlich beschrieben hat, wie sie sich durch ihre Mutter von vielen ersehnten Erfahrungen ihrer Kindheit abgehalten fühlte, beginnt sie zu verstehen, dass diese Sehnsucht auch aktuell noch ständig präsent ist – und zwar heute von ihr selbst hergestellt. „Ich gräme mich noch, ich renne irgendwas hinterher, was ich nicht erreiche. Dieses Gefühl, immer auf Tour zu sein und immer irgendwelchen Erfahrungen hinterher zu hechten und das Gefühl zu haben ich krieg es nicht eingeholt. Es ist mir unwiderruflich weggenommen worden, aber so wirklich einsehen will ich es noch nicht“ (44). Der geheime Sinn, einem unwiederbringlichen Verlust hinterher zu laufen, liegt darin, zu leugnen, dass er wirklich unwiederbringlich ist. Die alten Sehnsüchte – nach der Mutter, vielleicht auch nach guten Schwestern oder einem Vater, der sich mehr kümmert – werden Aschenputtel nicht erfüllt. Es ist die neue Gestalt – sie selbst in den Augen eines anderen, als Tänzerin und Aschenputtel, d.h. mit Stärken und Schwächen – zu der sie sich bekennen muss.

Drewermann weist darauf hin, dass die Gefahr hier darin liegt, sich allzu schnell einem neuen, schönen Auftritt anzupassen, ohne bereits die wirklich passende Verfassung für sich gefunden zu ha-

ben. Sich etwas abzuhacken (Ferse oder Zeh) um den Ansprüchen der anderen zu genügen, würde eben doch noch zu viel Unruhe hervorquellen lassen (Blut ist im Schuh). Das Blut ist im Märchen Symbol für eine verletzte, sich verlierende Gestalt und deutet an, dass die richtige Passung noch nicht gefunden wurde.

Eine meiner Interviewpartnerinnen (27) beschrieb dies als einen sehr schmerzhaften Prozess, an den sie sich durch das Bild erinnert fühlt: „Irgendwann ging es nicht mehr, dann musste ich einfach abbrechen (...) nach mir suchen, (...) dass nicht jemand anderes mein Leben bestimmt und ich mich nicht ständig mit Sachen auseinandersetzen muss, die ich gar nicht mag“ (27)²⁷.

Das *Asmodea*-Erleben dreht sich – genau wie Aschenputtel – um die Suche nach der richtigen Passung. Diese ist im Bild auch dadurch angedeutet, dass der Berg die Konturen des fliegenden Paares wieder aufnimmt, als wären sie zwei passende Gegenstücke (51). Das Blut im Schuh lässt jedoch auch die Deutung zu, dass es eben dazu gehört, schmerzlich etwas aufgeben zu müssen, wenn man sich auf eine neue Verfassung einlässt. Aschenputtel kann die ewig neidischen Schwestern – in Drewermanns Deutung Anteile von ihr selbst – nicht mitnehmen. Ihnen, in deren Augen sie ständig unpassend war, werden am Schluss die Augen ausgepickt. „Ich musste einfach alles loslassen. Da ging es gar nicht ums begreifen, da ging es nur ums Überleben“ (27).

Meine Interviewpartnerin, die sich von der Mutter als Kind eingeschränkt fühlte, würde sie heute gerne mitnehmen: „Ich fänd’s schön, gemeinsam anzulaufen“ (44). Doch die Ängste der Mutter sind geblieben – „sie hockt halt zu Hause und erlebt halt nichts“ (44). Man fühlt den Drang, ihr „die Welt zu zeigen“, aber da ist man „gescheitert“, muss einsehen, dass man sie nicht mitnehmen kann (44).

Sehr deutlich wurde mir die Notwendigkeit des Loslassens auch in den Erzählungen meines armenischen Interviewpartners (45) erfahrbar, der mit seiner Familie seine Heimat hinter sich lassen musste, damit sie in einem anderen Land wirklich das Leben führen konnten, das sie wollten.

Der Sehnsucht eine reale Gestalt zu geben und es nicht nur bei träumerischen Vorgestalten zu belassen, kann schmerzliche Konsequenzen haben. So hatte ein anderer meiner Interviewpartner seit seiner Kindheit den Traum, Norwegen, das Land seiner Prinz-Eisenherz-Comics, wirklich einmal zu bereisen. Doch um dies zu erleben, müsste er ins Flugzeug steigen und seine Angst vor dem Fliegen überwinden (51).

Der Weg – im Bilderleben zieht er sich zwischen den Figuren durch das Bild – muss tatsächlich mühsam gegangen werden. Man muss „einen Fuß vor den anderen stellen und versuchen, zu über-

27 Vielleicht hätte man dies als eigenen Lösungstyp zwischen der Hin-und-Her-Gestalt und dem konsequenten Auftritt fassen können. In meinen Interviews fand sich hierfür jedoch nicht genug Material, so dass ich diesen Aspekt in den dritten Typ mit aufgenommen habe.

leben“ (27). Wer echte Entwicklung will, muss sich auf so einen gebogenen Weg am Boden einlassen, der „langwieriger“ ist und „drum rum geht“ um den Berg (44). „Man muss ihn halt nur gehen“ (44). Entwicklung entsteht zwischen Abgehobensein, Idealen und Absturzrisiken. Das ist eine Erkenntnis, die sich hier anschaulich vermitteln kann: Je mehr man sich darauf einlässt, im *Asmodea*-Erleben das Hin-Streben zerdehnen zu lassen, so dass dahinter bzw. darin das Davor-Bleiben sichtbar wird, desto schärfer kann sich beim Betrachter die Erkenntnis formen, was hier eigentlich vermieden wird. Man fühlt sich „ertappt“, findet aber gut, „dass ich es erkenne“ (44). Und damit kann man unterstützt durch das Bilderleben ein Stückchen weiter gehen, als es die Besessenheiten zugelassen haben, solange sie unentdeckt blieben. Es geht darum, den ersten Schritt zu machen, den Fuß auf den Boden zu stellen „und festzustellen, dass es nicht so schlimm ist, wie es aus der Perspektive oben, wo man schwebt, aussieht“ (44).

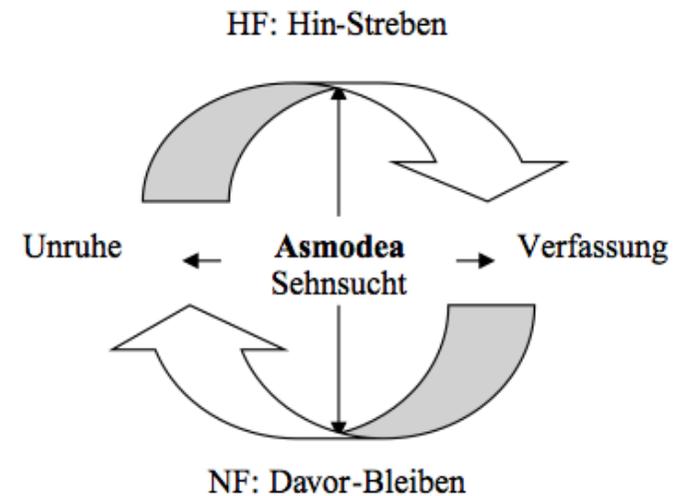


Abbildung 15: Asmodea 1.-3. Version

5.5 Zusammenfassung

Asmodea ist ein Sehnsucht-Bild (1.), in welchem sich Geschichten von heimlichen Träumen und Größenphantasien und von kleinen und großen Fluchten beleben. Vordergründig zeigt sich diese Sehnsucht als Hin-Streben, (2.1) die jedoch zugleich heimlich ein Davor-Bleiben bewerkstelligt, um sich den Gefahren des Absturzes in der Realität zu entziehen (2.2). Damit behandelt *Asmodea* zugleich das Verwandlungsproblem von Unruhe und Verfassung (3.), welches auch der germanischen Kultur zugrunde lag. Die Um-

gangsformen beim Betrachten des Bildes entsprechen daher denen des Aschenputtel-Märchens: Man kann seine unruhige Sehnsucht in einer hoffnungslosen Verfassung verbergen (4.1), oder zwischen Sehnsucht und Angst hin und her gerissen sein (4.2). Oder man realisiert tatsächlich einen Teil seiner Sehnsucht in einer lebberen Verfassung, was aber auch heißt, sich von einem Teil seiner ewig unruhigen Suche trennen zu müssen (4.3).

6. Parzen



Abbildung 16: Goyas Parzen (um 1820)

„Fahl, gelb und dunkel schieben sich wiederum mehrere Landschaften übereinander – Gewässer, Horizonte, Licht, Wolken, Berge, Bäume geben wechselnden Perspektiven Anhalt. In dieser schwebenden Welt hängt eine verwickelte, monströse Dreifaltigkeit im Raum; aus ihr scheint sich ein Viertes heraus zu bewegen. Die drei Parzen, mit ihren Attributen, und ein Mensch, dessen Hände auf den Rücken gedreht sind. Die Parzen sind grobschlächtige Mannweiber; nicht eigens mit den Zutaten übermenschlicher Mächte ausgeputzt. Die linke Schicksalsgöttin lässt mit einem umwickelten Phallus die Lebensmelodie beginnen. Auch sie ist eingewickelt, sie fliegt im Knien. Die mittlere kann mit einer Lupe Leben vergrößert erscheinen lassen. Die dritte ist nackt. Sie heißt nach ihrer Schere Atropos – keine Wendung mehr, Ende. Der Tod ist das von uns Unbehandelbare – das war es.“ (Salber, 1994., S. 45-46)
 „Wir versuchen vergeblich, dem Schicksal zu entkommen, und wir versuchen es dennoch immer wieder.“ (ebenda, S. 48)

6.1 Die Gestaltqualität der Schwebere

Eine rätselhafte Gruppe in einem Zwischen-Raum lädt zum Mitschweben ein.

Eine rätselhafte Gruppe ...

Man sieht vier Figuren, die schweben. Ob das Männer oder Frauen sind, kann man nicht erkennen (53). Sie wirken „überzeichnet“, wie „Karikaturen“ (50). „Jeder von den vieren hält irgendwas in der Hand, bei dem einen kann ich gar nicht sehen, was der in der Hand hält, was das sein sollte“ (08).

Diese Gestalten „hängen in der Luft rum“ (53), schweben, offenbar ohne bestimmten Richtung, zwischen Himmel und Erde, „kommen ... von oben oder unten“ und verharren nun, als „würden die normal sitzen“. Man erlebt das als „locker, leicht“ (53) oder „harmonisch und ruhig“ (02). Diese ruhende Verfassung ist nicht mit dem stürmischen Flug der *Asmodea*-Figuren zu vergleichen. „Ich erwarte nichts, was das Ganze aus dem Konzept bringt“ (02). Wenn überhaupt eine Bewegung wahrgenommen wird, ist dies eher ein Schwanken, ein sanftes Schaukeln im leeren Raum, ein unbestimmtes Hin und Her, dass sich nicht auf eine Richtung festlegen will.

Trotz fehlendem Bodenkontakt scheint es hier eine Art tragenden Halt zu geben: „Offensichtlich sind die vier ja auch irgendwie miteinander verbunden“, „hängen irgendwie aneinander“ (08) Es sieht aus, als würden sie sich alle „ein Kleid teilen“ oder als seien sie „durch ein Tuch verbunden“ (53). Die wirken ein bisschen, als wären sie miteinander verknotet“ (37). Auch scheinen sie „auf einer Fläche“ zu sitzen (02), wie auf einem „fliegenden Teppich“ (50). Diese schwebende Gruppierung empfindet man als „eine tolle Erfindung.“ (50), eine „interessante Konstellation“ (37), die irgendwie „konstruiert“ und „ausgedacht“ (50) wirkt. Man will verstehen, was sie eigentlich zusammenhält. „Warum schwebt das Ganze? ... es hat

so was wie eine Seifenblase, die guckt man auch gerne an – kein Mensch weiß, warum“ (08).

Der innere Zusammenhang der Gruppierung bleibt unverstänlich. „Ich frag mich die ganze Zeit, was die vier verbindet und warum die schweben?“ (08). „Wie in einem Traum, aber in einem düsteren Traum (...) wo die Figuren ... ja, ein Eigenleben haben und man nicht so richtig weiß, womit sich diese Figuren beschäftigen“ (03) „Das ist das Schöne an der Seifenblase: Man weiß nicht, wie das Ganze funktioniert, aber es ist einfach da. Man weiß auch, wie zerbrechlich das ist“ (08).

Die Figuren „geben Rätsel auf“ (19), was als anziehend, „spannend“ (08) und „mysteriös“ (35) empfunden wird: Mit Spaß lässt man sich auf das Rätsel und Mysterium des Bildes ein, will seine Symbolik entschlüsseln. Man fühlt sich an „Dreiergruppen“ aus der Kunstgeschichte erinnert und meint, die „müssen doch eine Bedeutung haben“, auch mit diesen „bestimmten Gegenständen“ (02). Man deutet die Figuren als Allegorien für „Naturgewalten“ (02), als „Geister, Götter, Boten“ (53) oder als „vier Himmelsrichtungen“ (08), eine „Anordnung wie eine Windrose – wenn die im Raum liegen würde (...), die ja ein Zentrum hat und diese vier Wegstrebenden“ (37).

Die verrückte, schwebende Gruppe passt irgendwie zusammen. Die Figuren und die ganze Szenerie werden als schräg empfunden. Auf dem Boden wäre das nicht passend. „So wie die sind, gehört es, dass die entrückt sind, nicht real sind“ (50). Diese „Erfindung“ wirkt „kühn“ (59). Doch wenn man erkennen will, wie das Ganze im Detail funktioniert, scheint es, als funktioniere es eigentlich nicht. Manche Gliedmaßen erscheinen schlecht gemalt, völlig verdreht, „so geht das gar nicht“ (50). Man sucht z.B. den anderen Fuß der vorderen Person – der scheint aber unter der Decke verborgen zu sein oder sieht aus wie eine Flosse. „Man kann manche Dinge nicht genau erkennen. Sind verschleiert in diesem Laken, in dieser Decke“ (35). Aber selbst das schlecht Gemalte scheint sich ins Ganze zu fügen – „man kann es nicht rausnehmen. Auch die Teile, die nicht so stimmen, gehören dazu und sind im Zusammenhang wichtig“ (50). Diese unmögliche Gruppe scheint sich gegenseitig Halt zu geben: „Wenn die weg wären, könnten die gar nicht schweben“ (50). „Die gesamte Gruppe funktioniert, die schweben irgendwie so zusammen“ (50).

... in einem Zwischen-Raum ...

Diese undefinierbare Gruppe ist „reingesetzt“ (02) in eine ebenfalls undefinierbare Landschaft. Der Ort wirkt „unwirklich“ (19). Es ist nicht auszumachen, in welcher Verbindung dieser Hintergrund überhaupt zu den Gestalten steht, ob sie vielleicht völlig unabhängig von ihm sind. Das könnte „überall“ (02) sein, als sei es „egal, wo die schweben.“ (02), „die Landschaft ist austauschbar“ (08). „Die Bäume und der Hintergrund, das ist noch unklar, nicht definiert“ (35). Die Vegetation ist nicht einzuordnen (19). „Auch der See – ist

das überhaupt ein See, oder vielleicht eine Nebellandschaft, die etwas anderes verdeckt?“ (19). „Verschwommen, wie das gemalt ist. Zum Beispiel die Bäume unten am Flusslauf, die sind ja nicht präzise, so dass man Einzelheiten erkennen kann. Es ist eher so aufgetupft, wässrig“ (37). „Die Landschaft wirkt einsam, da herrscht kein Leben. Es sind nur ein paar Bäume zu sehen. Sieht aus, als wäre da ganz viel Nebel. Die Bäume haben nicht so scharfe Konturen, dass man weiß, das ist das und das ist jenes. Eine verwischte Landschaft. Und da ist eigentlich nichts, kein Leben“ (35).

Man befindet sich in einem indifferenten Zwischen-Raum: Nebelig und „unscharf“, „ohne klaren Konturen“ (35). Ein Niemandsland. Das ganze Bild wirkt „farblos – schwarz-weiß, grau (...) sehr trist (...) man erkennt ja nicht wirklich, wo was ist – durch den Nebel. Ich würde mich schon verloren fühlen“ (35). Alles wirkt, wie hinter einem „Schleier“ (35) oder, als wäre der gesamte Hintergrund noch gar nicht fertig gemalt, „noch nicht vollkommen“ (35). „Nebel, total verwaschen. Rätselhaft, was ist das: Berge, Tal, Schatten der Nacht? Genauso rechts: Verwaschen, dunkel, braun...“ (19). Wohin man auch schaut, herrscht eher Unschärfe statt klarer Kontraste, Verschwommenes statt fester Konturen. Das Schwebende, Unbestimmte, und Rätselhaft der Figurengruppe setzt sich im unbestimmten Hintergrund fort. Es scheint auch im Raum des Bildes keine Richtung zu geben – wo ist oben und wo ist unten, wo der Horizont? „Die Landschaft unterstützt diesen schwebenden Charakter“ (37).

Auch die Interviews bilden diese Schwebeverfassung nach: In den Gesprächen geht es leicht, spielerisch und eher wolkig zu. Nach den Interviews fühlte es sich für mich an, als ob ich nur wenig Konkretes in Händen hätte. Viele Bild-Beschreibungen wirkten auf mich eher unpersönlich, distanziert und im Allgemeinen verbleibend. Man spricht lieber über Wünschen und Vorstellungen als über die Tatsachen des eigenen Lebens.

... *lädt zum Mitschweben ein.*

Dieser „Schwebezustand“ (08) wird zur durchgängigen Qualität des Bilderlebens, der die auch den Betrachter mit einbezieht. Eine Interviewpartnerin erlebt es so, als würde die vordere Figur in der Gruppe sie fragen, ob sie „mitschweben“ möchte (02). Da würde man auch „ja“ sagen, eine Zeitlang schon, wenn man wieder zurück darf (02). Dieses Schwanken zwischen Faszination und Verunsicherung kennt man auch von sich selbst: Ständig sieht man Vor- und Nachteile, muss abwägen, kann sich nicht entscheiden und ist verunsichert. Erst will man mitgehen, dann will man wieder zurück (02).

So will man sich auch in den Bild-Beschreibungen gar nicht auf etwas Bestimmtes festlegen (02). Es ist gerade das Faszinierende an dem Bild, dass man es nicht schnell „kapiert“ hat und damit fertig wird (50). Hier scheint man sich vielmehr probeweise auf eine leichte, lustige und spielerische Verfassung einlassen zu können (02). „Dass man sich vielleicht noch irgendwo mit treiben lässt ... gegen die Naturgesetze“ (08).

Es ist eine spielerische Offenheit und Neugier, die sich hier ins Bild setzt und durch das Bild belebt wird. Zwischen Sich-Einlassen und auch wieder nicht verharren man in der Schweben.

Man schätzt auch den Wechsel zwischen genauem Analysieren der Details, um dann wieder loszulassen und sich seinen Einfällen zu überlassen – der gleiche Prozess wie man ihn aus seiner wissenschaftlichen Arbeit kennt (19).

Die Geschichten, die zum Bild einfallen, handeln dann auch von solchen hin- und her pendelnden Begegnungen mit jemandem oder etwas Neuem: „Neue Situationen: Von der Schule auf die Uni, Wechsel der Arbeit ... wo man sich neu orientieren muss“ (35). Es ist zum Beispiel die Begegnung mit neuen, unbekannt Menschen, von der man dieses Vor und Zurück und die Mischung aus Neugier und Reserviertheit kennt. Irgendwann pendelt sich das ein, dann kann man sich ein genaueres Bild machen.“ (35).

Eine „intuitive Wahrnehmung“ (37), hilft einem hier, sich auf das Rätsel des fremden Gegenübers einzulassen: „Wie gibt mir jemand die Hand, ist der mir sympathisch? Das geht ja in Millisekunden, ganz ganz schnell“ (37).

Eine Journalistin fühlt sich an die gleich-schwebende Aufmerksamkeit erinnert, mit der sie gelernt hat, an Kunstwerke heran zu gehen: „Ich beschäftige mich schon lange mit Kunst. Da geht es immer darum, wie man sich ein Bild, das einem am Anfang fremd ist, vertrauter macht. Da braucht man ein bisschen anderes Werkzeug für. Da muss man die Gedanken wirklich ein bisschen schweben lassen – sonst wird das nichts (...) Ja, das ist Grundhandwerk, wenn man mit Kunst umgeht. Das heißt nicht, dass man unter der Decke schwebt. Aber man muss das auch lernen, sich in so einen anderen Wahrnehmungszustand zu bringen. Nicht durch Drogen oder was weiß ich, was man machen kann, um anders zu werden. Sondern dass man sich für Dinge mehr Zeit nimmt. Dass manche Dinge nur dann funktionieren können, wenn man sich nicht fünf Minuten, sondern mal zwei Stunden damit beschäftigt. Das ist so ein Feld von kreativem Arbeiten: Schreiben, Bilder angucken, Bilder beschreiben. Wenn ich hier rede, dann rede ich auch ganz anders darüber, als wenn ich dazu angehalten werde, das wichtigste in zwei Minuten festzuhalten oder was anzukreuzen“ (37).

Auch beim eigenen kreativen Arbeiten muss man sich einlassen können: Einer Künstlerin (50) fällt zum Bild ein, wie sie häufig tagelang hintereinander ins Atelier geht, ohne etwas zu Stande zu bringen. Doch plötzlich „legt und matscht man Verschiedenes zusammen, das plötzlich passt, einen neuen Sinn ergibt“ (50). Ähnlich wie bei der unmöglichen Konstruktion der Vierer-Gruppe weiß man jedoch selber nicht, wie das eigentlich geht und zusammenpasst.

Ein Sich-Einlassen auf einen Schweben-Zustand ist für einige Interviewpartner auch das Wandern in der Natur (19, 37), oder einfach ein zielloser Stadtbummel (37): „Das können einfach schöne Momente sein, wo so eine gewisse Ruhe einkehrt, die man sonst jetzt nicht unbedingt hat (...) Aber man kann das nicht nach Plan machen“ (37).

Fast wirken diese Schilderungen selbst wieder schwebend verklärt: Man erinnert sich an Sonnenuntergänge und Reisen, wobei „... das Unangenehme im Nebel der Vergangenheit verschwindet“ (19). Anstatt ganz abzuheben, bleibt das Sich-Einlassen auf die Schwebeverfassung jedoch stets vorläufig und distanziert: Man ist auch amüsiert und belustigt (50), kann das Ganze nicht wirklich ernst nehmen.

In den Geschichten zum *Parzen*-Bild geht es also um neue Bekanntschaften, Reisen und Verfassungen, in denen es gilt, sich unvoreingenommen auf etwas Neues einzulassen, sich ohne vorherige Festlegungen und eher intuitiv einem Gegenstand – z.B. einem Kunstwerk – zuzuwenden oder auch selber kreativ zu werden.

Zugleich ist diese Offenheit auch mit Ängsten und Unsicherheiten verbunden: Worauf lässt man sich da ein, wem oder was überlässt man sich, wird es gut gehen oder wird man scheitern, erfüllen sich die Hoffnungen oder wird man enttäuscht? So bleiben die Interviewten bei unpersönlich wirkenden Beschreibungen, die sich immer wieder den einzelnen Details des Bildes annähern, um sich dann wieder von ihnen distanzieren.

Zwischen Neugier und Zurückhaltung formt sich ein unentschiedener Schwebezustand, der im Bild sinnlich dargestellt ist: Gestalten schwanken zwischen unklaren Horizonten in einer grauen, nebeligen Landschaft – uneindeutig, verschwommen und mysteriös. Die Figuren erscheinen abgehoben und entrückt, unfertig und schwer festzulegen. Der Zustand gleicht einem schwebenden Unterwegs-Sein, einem fragilen Gebilde wie eine leichte Seifenblase. Das Bild gestaltet sich wie eine Rätselbild, das sich ständig wieder entzieht und sich klaren Festlegungen verweigert. – Auch in den Geschichten der Interviewpartner ist letztlich nichts fertig, eindeutig, fest oder sicher.

6.2 Der Wirkungsraum zwischen Halten und Lösen

Wie bei keinem anderen Bild (bisher) liegen Haupt- und Nebenfiguration bei den *Parzen* eng beieinander, was ich als Fortsetzung der unentschiedenen Schweben-Qualität des Bildes in meinen eigenen Beschreibungsprozess hinein verstehe. Entsprechend schwer ist mir bis zum Schluss die Entscheidung darüber gefallen, welche Figuration in den Vordergrund und welche in den Hintergrund zu rücken ist.

Einerseits vermittelt die Gruppe der vier schwebenden Gestalten einen Eindruck von Verbundenheit, Gehalten- und Getragen-Sein. Die Gruppe hält sich in einem stabil anmutenden Schweben-Zustand. Dieses Halten ist die Hauptfiguration der *Parzen*.

Doch zugleich liegt im Schweben selber der Beginn eines Lösungsprozesses, welcher die Nebenfiguration des Bildes ausmacht: Losgelöst vom Boden zu sein und sich Festlegungen zu entziehen. Eine Bewegung, die auf die Auflösung des Zusammen-Halts der Gruppe zu zulaufen droht, und sie damit vielleicht sogar aus ihrem stabilen Schwebezustand heraus fallen lassen kann. Diese Lösung ist die Nebenfiguration der *Parzen*.

6.2.1 Hauptfiguration: Halten

Die Hauptfiguration im Sinne der morphologischen Methode ist zugleich ganz anschaulich die *Figuration* der *Parzen*, also die Figurengruppe im Bild: Ein Zusammen-Halt von vier Gestalten. Dass sich durch Figuren und umgebende Landschaft hindurch eine Schwebeverfassung ausbreitet, welche den Betrachter mit einbezieht, habe ich im Abschnitt über die Gestaltlogik des Bildes ausgeführt. Zur Hauptfiguration des Bilderlebens gehört es nun im methodischen Sinne, dass die Betrachter sich vordergründig in diesem Schweben-zustand angenehm aufgehoben zu fühlen scheinen. Schweben bedeutet hier eben nicht das gleiche wie Abheben oder davon fliegen, sondern eher eine ruhende Verfassung. Dieses Schweben ist eine besondere Haltung, die Halt vermittelt und Halt braucht. Ihre sinnlichen Haltepunkte findet sie in den einzelnen Figuren der Gruppe. An ihnen lassen sich exemplarisch die Erlebenszüge aufzeigen, welche die Hauptfiguration des Bilderlebens stützen.

Ganz ähnlich wie ich in meiner methodischen Beschreibung nehmen auch einige Interviewpartner an, die miteinander verbundene Figurengruppe repräsentiere „eine Person oder ein Problem: „Die Person hat verschiedene Facetten oder das Problem hat verschiedene Lösungen“ (08). „Ich habe gedacht, dass jeder für irgendwas steht, dass jeder für etwas zuständig ist“ (53).

Die Haltung der Figuren (oder: was sie in den Händen halten) wird zum jeweiligen Anhaltspunkt in dem Bemühen, das gesamte Rätselbild verstehen zu wollen. Zugleich sind diese Haltungen Symbole für die Versuche der Betrachter, im Schweben des *Parzen*-Erlebens Halt zu finden.

Für die Hauptfiguration werden zunächst drei Haltungen beschrieben:

(1) Man kann sich auf eine Haltung des Nichts-Tuns zurückziehen, einfach abwarten, aussitzen und auf diese Weise eine Stabilität herstellen (Aus-Halten).

(2) Man kann Details wie unter einer Lupe genau betrachten, also versuchen, sich durch genaues Erkennen, Analysieren und Klassifizieren ein Bild des großen Zusammenhangs zu machen (Unter-die-Lupe-halten).

(3) Man kann seinen Halt aber auch darin finden, die Dinge aktiv in die Hand zu nehmen und entschieden produktiv oder kreativ tätig zu werden (In-der-Hand-halten).

In der vierten, vom Betrachter abgewandten Figur mit einer Schere in der Hand zeigt sich schließlich ein Anhalt für die Nebenfiguration, die den Zusammen-Halt der Hauptfiguration bedroht.

6.2.1.1 Aushalten

Die vordere Gestalt der Gruppe wird von vielen so gesehen, als habe sie die „Hände hinter dem Rücken“ (19) – vielleicht gefesselt. Für einige wirkt es aber auch, als habe er eine oder beide Hände „auf dem Schoß“ (03).

Sie wirkt dabei „freundlich“ (19), aber auch „wehmütig, traurig“ (53). Ihre Mundwinkel scheinen nach oben zu gehen, die Augen wirken sanft (19). Während die anderen Figuren alle mit „Objekten“ beschäftigt sind, ist diese Figur die einzige, die „nichts macht“ (19).

Sie „...“ steht im Zentrum, ist ganz entspannt, beschäftigt sich nicht mit kleinen Details, genießt, nimmt wahr, was um sie rum ist (...) wirkt verträumt, ist nicht von dem Kleinkram besessen, genießt das, dass sie schwebt, dass die anderen sich nicht für sie interessieren. Guckt mich natürlich – als Betrachter – auch an, was bei den drei anderen nicht der Fall ist“ (19). „Die anderen haben alle was in der Hand, man kann beschreiben, was die tun. Doch er hat die Arme hinter dem Rücken, macht gar nichts“ (35).

Die Figur hebt sich ein Stück von dem Rest der Gruppe ab und man kehrt auch immer wieder zur ihr zurück. „Und immer wieder passiert es mir, wenn ich an die vordere Figur ran komme, dass da etwas ist, was total interessant ist. Schwebt und sitzt auch gleichzeitig. Als hätte jemand auf dem Hocker Modell gegessen und den hat man weggelassen (...) auch interessant, dass die Schultern hoch gezogen sind und der Kopf dazwischen. Eine Angsthaltung. Ein armer Tropf, aber auch sympathisch. Guckt, als habe er sich mit dem Scheiß abgefunden. Aber man mag ihn (...) Die Figur ist auch menschlicher als die anderen – die anderen sind auf einer Karikaturzebene, gar nicht reale Menschen“ (50).

Die erlebte Passivität kann als „selbstzufrieden“ (50) erlebt werden, aber auch als hilflos: „Die Figur guckt irgendwo hin – als ob im äußeren Raum etwas wäre. Hat Mitleid mit einer Sache, die sie sieht, aber ist auch unfähig, zu reagieren. So wegen den gebundenen Händen. ‚Tut mir leid, ich kann nichts machen‘“ (50). Das passt zu den hochgezogenen Schultern (50). „Vielleicht ist der auch nur zufrieden, weil er aufgegeben hat, keine andere Möglichkeit mehr hat“ (50). „Vielleicht denkt er auch einfach nach, vielleicht braucht er auch gar nichts in den Händen (...) Es wäre eine erstrebenswerte Vorstellung, wenn er zwischen all dem sitzen und meditieren würde“ (53).

In einer weiteren Facette kann die Figur sogar „narrenhaft“ wirken (50), ein „Schelm, der den Schalk im Nacken hat“ (08), der „...“ nimmt das doch mit relativ viel Humor. Das ist jetzt die Situation wie sie ist, und so ist sie eben und ich mach das Beste draus. Ich kann's halt eh nicht ändern – aber, ich mach das Beste draus (...) Irgendwie hält er sich ja auch den Bauch ... vor Lachen“ (08). Als mache er sich lustig und lache in sich hinein (50). Diese sitzende, dem Betrachter zugewandte Figur in der Mitte der Vierer-Konstellation nimmt also eine passive, ruhige Haltung ein, die vor allen Dingen mit Geschehen-Lassen, Sich-Abfinden, aber auch einer ironischen Distanz zu tun hat. Dieser Zug des passiven Aussitzens lässt sich auch an den anderen Figuren erleben: „...“ die sehen eher so wie gebrochene Menschen aus, die vielleicht so rastlos mit Ihrer Schere und ihrer Lupe, ja, herumspielen. Also rastlos ist jetzt auch schon übertrieben, aber, da sie ja nicht zielgerichtet handeln, könnte man

sich vorstellen, dass die da immer weiter so sitzen und nichts ... sich ihrer selber gar nicht so bewusst sind“ (03).

Letztlich kann auch das gesamte übrige Bild den Erlebenszug der Ruhe und Bewegungslosigkeit spiegeln: Das Wetter ist windstill, neutral bis eintönig – „Und das bleibt auch so“ (02). Die Eintönigkeit ist aber ganz beruhigend. Man erwartet keine Veränderung, dadurch kann es auch nicht Richtung Gefahr umschwenken. Das unterstützt die Harmonie. Andererseits kann das auf Dauer natürlich auch langweilig sein (02). In den Interviews überträgt sich ebenfalls häufig eine eher ruhige Stimmung. Mal ist man außerdem leicht belustigt (08), mal resignativ-hilflos, weil man der Bedeutung des Bildes nicht ganz auf die Schliche kommt. Leider, so bedauern manche Interviewpartner, gibt es solche Momente des Nicht-Tuns im eigenen Leben viel zu selten. Zu schnell fühlt man wieder in den Alltag, ins „wirkliche Leben“ zurückgeworfen (02). Man hat tausend To-Do-Listen. Einfach mal dasitzen und an nichts denken, Yoga oder Entspannungsübungen – das wäre wichtig (53). Man fände es erstrebenswert, einfach mal in einem Garten sitzen zu können, ohne irgendwas zu tun (53). Eine Interviewpartnerin hat ihren letzten Freund als einen solchen „Ruhepol“ erlebt – bei ihm habe sie es geschafft, dass sie auch mal ruhig sein könne und harmonisch (02).

Die ruhige, harmonische Stimmung des Bildes erinnert auch an die Zeit nach Fertigstellung einer Abschlussarbeit, als man Urlaub am Meer gemacht habe (02). Und bei der Stimmung des Bildes müsse man überhaupt an Meer denken: „Meer und Stille und Wind“ (...) Wo eine Weite gegeben ist“ (02). Stressfreie Situationen, in denen man erst einmal alles vergessen kann. Ein Ruhezustand, in dem man gar nicht daran denkt, dass es demnächst wieder stressig werden könnte. (02)

Doch es melden sich auch Zweifel, ob man so viel Ruhe aushalten könnte: Man glaubt, man fängt dann an, zu viel nachzudenken, „wirre Gedanken zu spinnen“ (53).

6.2.1.2 Unter die Lupe halten

„Der hintere guckt durch eine Lupe oder ein Fernglas“ (08). „So, als wenn er eine Lupe braucht, um etwas besser erkennen zu können“ (03). An dieser Figur kristallisiert sich anschaulich ein Zug der Hauptfiguration, der mit Halt-Finden durch Betrachten, Erkennen und Reflektieren zu tun hat. Er wirkt „...“ weitsichtig, weise. Macht den Eindruck, als ob er ein bisschen mehr weiß, als die anderen“ (08). Er ist „der Bedachtere, der sich genau überlegt, was er macht“ (08). So vermutet man in dieser Gestalt einen „Philosophen und Weisen“ (02). Sie steht für „etwas genauer betrachten, Wissenschaft (...) erforschen (...) aufs Detail achten, genauer hingucken“ (53). Ein Interviewpartner, der bei der Bildbetrachtung viel über seine naturwissenschaftliche Arbeit spricht, findet sich hier wieder (19). Die Figur mit der Lupe wirkt „konzentriert“ bis „angespannt“ oder sogar „genervt“ (19).

Der Figurationszug des Unter-die-Lupe-Haltens kann sich jedoch auch an der linken Figur festmachen, die wirkt, als würde sie eine kleinere Figur in ihrer Hand „analysieren“ (03). Manche interpretieren auch die ganze Figurengruppe als eine Gruppe von Wissenschaftlern, die, „das Umfeld erkunden und was da passiert“ (35). Wie eine Gruppe Reisender, die nach etwas suchen – das erinnert an die Irrfahrten des Odysseus: „Der hintere mit der Lupe könnte Odysseus sein, der mit der Lupe auf der Suche ist“ (02).

Dass die vermeintliche Lupe jedoch auch als „Spiegel“ gesehen werden kann (08, 19, 37, 53) zeigt, dass der genaue Blick durchaus nicht nur nach außen gerichtet sein muss. Im Sinne eines Reflektierens wird der Blick hier vielmehr auf den Betrachter selbst zurück gelenkt – auch das gehört zum Bild des „Philosophen“, kann aber auch „eitel“ (53) wirken.

Auch meine Interviewpartner nehmen die Diaprojektion des *Parzen*-Gemäldes genauestens unter die Lupe. Viele stehen von ihrem Sessel auf und gehen ganz nah ran, um Details zu identifizieren. Einem Betrachter geht es von Anfang an ums „richtige Sehen“ (03). Selbiges wird zugleich aber auch immer wieder verhindert: Obwohl der Interviewpartner eine Brille braucht, trägt er sie nie und fragt nach meiner. „Ich guck hin und bin erst mal neugierig“ (19). Die Beschreibungen wirken dann oft wie eine um Genauigkeit und Vollständigkeit bemühte Aufzählung der Bildinhalte – aufgeteilt nach oben unten, rechts und links. Eine Interviewpartnerin ordnet ihre Erlebensbeschreibung sogar säuberlich nach Grund zur Auswahl des Bildes, Symbolik und Interpretation (53).

Nacheinander werden die Figuren inspiziert und probeweise identifiziert (02). „Ich hab ein bisschen gerätselt, was diese Figuren im Einzelnen sein könnten, wenn man denen konkret was zuordnen möchte“ (37). Man versucht zu erkennen, was sie wohl in der Hand halten. Dabei bleiben die Beschreibungen jedoch meist oberflächlich auf einer Ebene von Benennungen und unbewegten Beschreibungen (ein deutliches Beispiel bietet Interview Nr. 3). Man versucht, Details richtig zu erkennen, die Anzahl von Fingern, die genauen Körperhaltungen, die Gesichter und Blicke. Man möchte gerne „aufteilen in das, was detailliert gezeichnet ist und das, was verschwommen gezeichnet ist“ (03). In einem nächsten Schritt versucht man dann, auch das Störende, Unschärfe und Traumhafte zu enträtseln: Man sucht in den verwaschenen Strichen nach Hinweisen, was das für eine Landschaft ist (19), oder will erraten „was für eine Tageszeit, Jahreszeit, was für ein Jahrhundert ist das?“ (19). Man versucht zu lokalisieren, „wo“ die Figuren da eigentlich schweben (02). Und immer wieder knobelt man an der Bedeutung der Gegenstände in den Händen der Figuren: „... ob hier eine gewisse Symbolik gemeint ist? Es halten immerhin drei große Figuren Gegenstände in der Hand ... ob das Symbolcharakter haben kann?“ (03).

Nicht selten beginnt man genau bei der Lupe: „Die Lupe hilft einem, ist als Sehhilfe gedacht (so wie dieser Interviewpartner selber

sich eine Brille ausleihen musste, um das Bild richtig zu sehen), vergrößert etwas“. Es geht ums „Sehen“ (37). Auf ähnliche Weise versucht man dann zu entschlüsseln, welche „Sinne“ bei den anderen Figuren vielleicht im Vordergrund stehen (03). Man ist also guter Hoffnung, dem Bild durch sorgfältiges Betrachten auf die Schliche kommen zu können. „Das Bild, z.B. das hat doch 'ne klare Struktur. Es sind vier große Figuren erkennbar, die bestimmte Gegenstände in der Hand halten. Und da find ich es interessanter, da jetzt zu überlegen, was könnte jetzt mit den Gegenständen sein (...) sich Zeit zu nehmen und zu überlegen, was könnte jetzt hier eigentlich Sinn des Bildes sein“ (03).

Es geht also ums „Sehen (...) vielleicht auch so was wie Erkenntnis“ (37). Das Unter-die-Lupe-Nehmen ist der Versuch, mit neuem Blick zu einer Festlegung, einem Halt und einer Einordnung zu kommen. Das hat mit Neugier und Entdeckerlust zu tun: „Früher als Kind bin ich oft mit einer Lupe durch die Gegend gelaufen und habe mir Sachen angeguckt. Erforschen – das fand ich super“ (53). In den Geschichten der Interviewpartner taucht hierzu passend das Lösen von Problem durch wissenschaftliche Beobachtung (19) das Einschätzen von neuen Erfahrungen, das Betrachten und Verstehen von Kunstwerken (37) oder das Einschätzen neuer Personen ‚auf den ersten Blick‘ (35) auf. Doch zugleich wird immer wieder wahrnehmbar, dass dieses genaue Betrachten von Details alleine nicht ausreicht oder sogar in die Irre führen kann. Dass der analytische Blick auch ins Leere oder in die Irre gehen kann, wird im Abschnitt über die Nebenfiguration genauer ausgeführt.

6.2.1.3 In der Hand halten

Die linke Figur steht ganz im Gegensatz zur vorderen für einen aktive Haltung, bei der Dinge in die Hand genommen, selber erschaffen und kreiert werden. Hier geht es darum, Macht auszuüben und aktiv sein – auch aggressiv.

Diese Gestalt auf der linken Seite der Vierer-Gruppe schwebt „praktisch in der Hocke“ und man sieht „dass er in seiner Linken, die er zur Faust ballt, etwas hält“, vielleicht sogar „eine Figur (...) Die hält einen Menschen in der Hand“ (03). Es könnte „... so eine Art Puppenspieler, oder auch so eine Gott-Figur sein, die die Menschen in irgendeiner Form in den Händen hält“ (37). Sie wirkt wie ein „Übermensch“ (03). „Er betrachtet die wie so 'n Riese, die Figur, die er in der Hand hält (...) so, als wenn er mit dieser Figur spielt. Sieht in gewisser Weise auch wie ein Täter aus... im Gegensatz zu den anderen, die vielleicht nur mit sich und der Welt beschäftigt sind, ist er doch jemand, der irgendwas in der Hand hält und damit spielt“ (03). Das wirkt „zielgerichtet“ (03), gleichzeitig wirkt das Gesicht wie eine „Grimasse“ (03) und sie scheint „irrsinnig“ zu gucken (03). „Völlig ‚gaga‘ vom Gesichtsausdruck“ (50). Man weiß nicht recht „was das jetzt soll, was er empfindet“ (03). Das erinnert auch an den „Menschenfresser“ aus dem *Saturn*-Gemälde (02) Die

Figur macht „den einsamsten Eindruck von allen vier (...) er sieht ein bisschen fies aus, er sieht ungepflegt aus, er sieht aus, als ob ihm das irgendwie alles total egal wäre“ (08). Das macht die Figur „unheimlich“ und man versteht die Symbolik nicht – „das passt nicht rein“ (03).

Auch „mit der anderen Hand macht er doch noch irgendwas“ (08). Ein „Werkzeug“ (35)? „Oder ist das 'ne Steinschleuder“ (08)? Man findet sogar, dass die Figur irgendwie „kriegerisch“ (08) aussehe. Man sieht die kleine Figur in seiner Hand als „Marionette“, mit der die große Figur „spielt“ (08). „Und es ist klar, dass er nicht so wie ein Kind spielt, sondern dass er Einfluss hat (...). Jemand, der irgendeine Form von Macht hat“ (37).

Neben diesen aggressiven und unangenehmen Qualitäten gibt es auch eine ganz andere, schöpferische Interpretation: Die Figur hält in der anderen Hand „vielleicht einen Pinsel oder ein Werkzeug, womit der den Menschen kreiert. Hat was Göttliches“ (35). „Hier geht es vielleicht um ‚Menschen erschaffen‘ (50).

Diesen schöpferisch aktiven Zug kann man nun ebenfalls in allen anderen Figuren wieder entdecken: Die Figuren erscheinen als „Götter“ (35), das Thema des Bildes sei die „Erschaffung“. „Auch Götter schweben (...) Gott hat ja auch die Menschen erschaffen, das Leben (...). Die strahlen Macht aus, kreieren einfach, setzten etwas Neues in die Welt. Die können einfach die Welt verändern (...) Es ist, als wären die da angekommen, ganz neu, und kreieren die Landschaft (35).

Eine Interviewpartnerin (50) fühlt sich an ihre eigenen künstlerischen Collagen erinnert. „Wenn man ein Kunststück macht, guckt man auch genau mit der Lupe, schneidet und malt“ (50).

Eine andere Interviewpartnerin (35) sieht im schöpferischen Setzen der kleinen Figur in das Land eine Art ‚Seinen-Platz-Finden‘ und ‚Sich-Einbringen‘: „Vielleicht hat diese Kreation des Menschen dort auch die Bedeutung, sich in der Gesellschaft zu positionieren. Wenn man umzieht, einen neuen Job hat und so weiter – dann muss man erst mal eine neue Position finden (35). Dieses ‚Sich-Positionieren‘ ist zugleich ein kreativer Akt: „Jeder Mensch verändert auch was ... auch wenn es nur Kleinigkeiten sind. Z.B. wenn man neue Traditionen im Freundeskreis setzt – etwas macht, was dann alle machen, was dann typisch ist für diesen Freundeskreis. Oder man verändert Kleinigkeiten auf der neuen Arbeitsstelle, bringt neuen Wind da rein (...) Wenn etwas noch undefiniert ist, dass man eine neue Ordnung rein bringt, Regeln, wo noch Chaos vorhanden ist (...). Z.B. hatte man mal einen Nebenjob, wo erst jeder gemacht hat, was er wollte. Dann hat sich aber eingelebt, dass jeder seinen Bereich hatte. Man hat den Leuten gesagt – ich mache das, du das – da hat sich eine Struktur entwickelt. Auch wenn es nur eine Kleinigkeit war (35).

Eine Sozialpädagogin denkt an ihren Job mit Kindern, „...die ganz mit sich alleine beschäftigt sind, wenn sie was spielen oder

bauen (...) Vielleicht sind die also einfach in ihrem Element und ganz beschäftigt (...). Eine Zeit, in der man konzentriert ist und sich unabhängig von anderen mit was beschäftigen kann (53).

6.2.2 Nebenfiguration: Lösen

Aus den drei Figurationszügen der Hauptfiguration lässt sich ein exemplarischer Ablauf des Bilderlebens zusammensetzen: Man hält inne und verweilt bei dem Bild (erster Figurationszug), nimmt die Details genauer unter die Lupe (zweiter Figurationszug) und versucht schließlich, aus den sinnlich wahrnehmbaren Einzelheiten einen zusammenhängenden Sinn zu konstruieren (dritter Figurationszug). Doch die Suche nach Halt und Zusammenhang – die Hauptfiguration des Bilderlebens – wird immer wieder gestört und durchbrochen von ihrer Nebenfiguration: Der Lösung. Diese Nebenfiguration macht sich symbolisch besonders deutlich fest an der rechten, vom Betrachter abgewandten Figur mit einer Schere in der Hand. Die Lösung ist aber nicht nur symbolisch dargestellt, sondern sie durchzieht latent das gesamte Bilderleben. Sie ist die Gegenbewegung zur Hauptfiguration, zu deren drei Erlebenszügen sie sich spiegelbildlich beschreiben lässt:

- (1) Dem konstruktiven In-der-Hand-halten stellt sich ein destruktiver Zug des Abschneidens und Zerstörens gegenüber (Zerschneiden).
- (2) Obwohl man das Bild mit scharfem Blick unter die Lupe nehmen will, löst es sich immer wieder in Unschärfe auf (Auflösen).
- (3) Statt passivem Sich-Einfügen und Sitzen-Bleiben löst sich immer wieder ein Stück heraus (Ablösen).

6.2.2.1 Zerschneiden

Die Scheren-Figur wird häufig und lang übergangen, nur am Rande erwähnt und nicht weiter interpretiert. Ein Beispiel ist ein Interviewpartner, der sich die Scheren-Gestalt zunächst für längere Zeit nur aus der Haltung des Unter-die-Lupe-Haltens anschauen konnte, das heißt, dass er zwar auf Details achtete wie, dass „der Mittelfinger abgespreizt ist von der Hand“ (03), aber sich zunächst keine weiteren Gedanken darüber machte, was die Schere nun eigentlich bedeutet und was mit ihr gemacht wird: „So, jetzt der mit der Schere. Genau, vielleicht ist das 'n anderer Zugang. Er nimmt die Schere... Jetzt würde man erwarten, er hat was in der rechten Hand, was er damit durchschneiden will ... Aber stattdessen sieht man in der rechten Hand gar nichts (...) Man sieht ihn von hinten. Aber man fragt sich ja, warum hat der denn jetzt die Schere in der Hand“ (03).

Die Scheren-Figur dreht sich weg vom Betrachter, ist nur als Silhouette zu erkennen. „Ist schade, da kein Gesicht zu haben“ (08). Das Weiterdenken wirkt hier tatsächlich wie abgeschnitten: Man versucht, eine Assoziation zu der Schere herzustellen, „schaff ich aber nicht (...) keine Ahnung, wieso, warum weshalb“ (08). Die Schere wirkt bestenfalls erst einmal „irritierend“ (02). Mehr diffus macht sich hier etwas Bedrohliches fest: „Die Person rechts mit der

Schere scheint auch Krallen zu haben, als habe sie eher eine Klaue als eine normale Hand“ (53).

Erst mit der Zeit gestattet man sich das Weiterdenken: „Mit der Schere zerteilt man etwas“ (03). Und genauer: „Mit der Schere zerschneidet man was (...) Das, was die alle miteinander verbindet ist so etwas Tuchartiges – vielleicht will er das zerschneiden, will er sich da loslösen (...). Die sind offensichtlich nur verbunden, durch dieses Tuch. Sind nicht irgendwie zusammen gewachsen. Das ist schon etwas, was rein theoretisch lösbar ist (...) Würde dann auch erklären, warum er der einzige ist, bei dem man das Gesicht nicht sieht und der komplett in die andere Richtung guckt“ (08).

Damit bekommt der Zug des In-der-Hand-Haltens nun seinen Gegenlauf: Statt zu halten oder sogar zu erschaffen wird zerstört. Auch hier geht es um entschiedenes Handeln. Jedoch um Zerstörerisches, anstatt um Schöpferisches: „Diese Schere ist für mich so was Klassisches, das hat was mit Schicksalsfaden zu tun, mit Tod. Ende des Lebens. Vergänglichkeit“ (37), „Lebensfaden durchschneiden“ (53).

Todesassoziationen finden sich auch bei der vorderen Figur: Mal erscheint ihr Gesicht lächelnd, so, als könne sie alles auch von seiner lustigen Seite nehmen. Und dann kippt es ins Fratzenhafte (04, 08), was man auch mit Tod assoziiert (02): „... um die Augen herum ist das alles sehr dunkel gezeichnet, und das liefert so den Eindruck, dass die Augen eben tief in den Höhlen liegen ... und das Gesicht ist ... fahl ... ja, man meint, dass schon so ein bisschen so der Schädel... die Wangenknochen, die kommen doch klar zum Vorschein. Und deswegen... ja, als ob die schon nicht tot, ja doch, schon innerlich in gewisser... ja tot sind...“ (03).

Andere interpretieren die Scheren-Figur weniger dramatisch und eher spielerisch. „Die freie Hand stützt sich ab oder lehnt sich an, als wolle sie gucken, ob das echt ist, real oder Fake (...) als würde sie sich an der Wand abstützen, als sei das eine Fassade. Als würden die vor dem Bild schweben und gucken, ob das echt ist oder nicht“ (35). Als wolle sie den scheinbaren Halt der Hauptfiguration auf die Probe stellen. An anderen Beschreibungen wird deutlich, dass hier etwas ins Kippen gerät: „Der hat sich erschrocken, kippt nach hinten“ (50).

Am rechten Rand der Vierer-Gruppe wird damit eine Verunsicherung spürbar, die ansonsten herausgehalten wird, um den Halt der Hauptfiguration nicht zu gefährden. Doch wo dieser Erlebniszug sich nicht in der konkreten Scheren-Gestalt wieder finden kann, sondern vielmehr ausgeschnitten wird, findet er sich diffus an verschiedenen Stellen des Bildes, wie eine versteckte Bedrohung. So erfährt man den Zustand des Schwebens insgesamt als etwas Verunsicherndes, will den Halt gebenden Boden unter den Füßen nicht verlieren: „Ich glaube, ich würde gar nicht schweben wollen“ (02).

Immer wieder wird betont, dass es an dem Bild nichts Unheimliches oder Bedrohliches gäbe (z.B. besonders deutlich bei Interview Nr. 4). Doch versteckt fließen kleine Bemerkungen ein, die deutlich machen, dass man sich auch anderes vorstellen könnte: Die linke Fi-

gur mit dem „kleinen Männchen“ in der Hand könnte dem tatsächlich – wie der *Saturn* auf dem anderen Bild – „den Kopf abbeißen“ (02). „Ich würde es ihm jetzt nicht zutrauen, aber ...“ (02).

Oder mit der Lupe könnte man ein „Feuer entfachen“ (04, auch 19), auch wenn das natürlich fern liegt. Und die vordere Figur mit den Händen auf den Rücken ... „vielleicht versteckt der auch irgendwas vor mir (02), „Vielleicht versteckt der was und guckt so, weil er nicht erwischt werden will. Vielleicht hat der was getan“ (35). Man vermutet hinter seinem Rücken einen weiteren Gegenstand (auch 53), in der Größenordnung, die die anderen in Händen halten. Aber das sie natürlich „nicht bedrohlich“ (02). „Es wäre natürlich was anderes, wenn er irgendwelche Messer und Pistolen hätte – aber das ist weit hergeholt, das glaube ich eigentlich nicht“ (02). Schließlich erinnert das gesamte Gebilde an einen ungeheuren „Medusenkopf“ (02). Würde der nicht abgeschnitten, fragt man sich. Die Schere auf dem Bild sei dazu aber sicherlich zu klein (02).

Wo die linke Figur in der Hauptfiguration als Schöpfer interpretiert wurde, versinnbildlicht sich ihr gegenüberstehend in der rechten Figur eine Zerstörung, die den Zusammenhang zerreißt und die Halt gebende Verbindung zerschneidet. Auch in den Interviewverläufen kommen Assoziationsströme häufig an ein Ende, das wie abgeschnitten wirkt. „Vielleicht krieg ich es auch gar nicht rund. Mir ist viel dazu eingefallen - mehr fällt mir dazu nicht ein“ (37).

In den Geschichten der Interviewpartner werden destruktive Qualitäten nur sehr zögerlich eingeräumt. Ein junger Wissenschaftler, der sehr unter seinen ehemaligen Chefs gelitten hatte, erklärt, er habe dort fast gegen seinen Willen diese Tagträume gehabt: Dass die Chefs in einer Autobombe explodieren oder in Feuerbällen in die Luft gehen würden (19). Eine andere Interviewpartnerin gesteht, dass sie „Ruhephasen“ zwar brauche und genieße, aber selbst recht gut darin ist, diese immer wieder durch ein heimlich selbst hergestelltes Chaos zu stören (02).

Eine Künstlerin, die das Bild an ihre eigenen Collagen erinnert, betont, dass es zwar einerseits darum gehe, wie die Dinge sich plötzlich zusammen fügen würden (Hauptfiguration), dass sie aber auch immer die Schnitt- und Klebestellen sichtbar halten will (50).

Eine andere Interviewpartnerin spricht davon, dass das Ende eines Abschnitts ja immer ins Leben gehöre: „Man kann es ja gar nicht auseinander nehmen, Leben und Tod. (...) Angst ist ja oft so was Diffuses, wenn sich was verändert, irgendwas neu ist. In dem Sinne gehört Tod – wenn man den mal löst von Begräbnissen und Särgen – unmittelbar ins Leben rein, weil ja immer irgendwas aufhört und ... stirbt. Ich glaube, es ist so, dass es immer im Leben Momente gibt, wo irgendwas nicht wichtig ist und hinten wegfällt, wo Teile, Teilbereiche vom Leben, die nicht mehr so wichtig sind, wo nichts mehr passiert, die müssen dann auch mal weg“ (37). Sie selber hat sich seit einiger Zeit dazu entschlossen, ihre jahrelange journalistische Tätigkeit aufzugeben und sich in einem anderen, bodenständigeren Beruf zu versuchen.

„Ganz konkret ist es bei mir im Moment so – das passt natürlich zu allem – ich hab ja ganz lang journalistisch gearbeitet in dem Bereich: Bilder angucken, über Bilder schreiben, Galerien besuchen ... und ich hab viel viel am Schreibtisch gesessen – und will nicht mehr. Ich hab schon ’ne ganze Zeit lang parallel dazu – weil ich auch Geld brauchte und auch, um mehr mit Menschen zu arbeiten – in einem Laden gearbeitet. Ich hab für mich gemerkt, ich brauch einen Ausgleich, ich kann nicht – wie ich das jahrelang gemacht habe – Stunde um Stunde am Computer und am Schreibtisch sitzen. Da ist irgendwas vorbei, ich hab das sehr lange gemacht. Davor gab’s dann auch noch Studium, wo man ja auch eher an den Büchern klebt. Und ... da ist für mich einfach eine Veränderung im Gange und ganz konkret ist es so, dass ich versuche, bis zum Jahresende diese Selbständigkeit zu beenden und zu gucken, dass ich erst mal in einem Laden arbeite – einfach um Geld zu verdienen, um richtig da ein bisschen abgesichert zu sein ... und um weiter diesen Umgang mit Menschen zu haben – mehr zu haben, als ich das hatte (...) Also da trifft sich ganz viel von dem, was ich vorher gesagt habe. Ich habe auch Ängste, wie das weiter geht. Hab nicht tausend Rücklagen. Da ist aber was ans Ende gekommen, die Welt wird nicht einstürzen, sie wird auch nicht still stehen. In ein paar Monaten bin ich schlauer“ (37).

6.2.2.2 Auflösen

Dem Zug des Unter-die-Lupe-Haltens stellt sich in der Nebenfiguration eine ständige Unschärfe entgegen, die es unmöglich macht, selbst Details des Bildes wirklich einmal festzulegen. Schon im Erleben der Figur mit der Lupe in der Hand macht sich zugleich der störende Gegenlauf der Nebenfiguration bemerkbar. Diese Lupen-Figur schaut „nicht auf was Konkretes, sondern eben einfach in den Himmel hinein, durch diese Lupe“ (03), „in die Ferne“ (08). Und das ist paradox, denn „’ne Lupe macht ja keinen Sinn, wenn ich ganz weit in den Himmel gucken will. Eh, ja das ist ja dann vielleicht ’n Widerspruch, dass er ’ne Lupe nimmt, für etwas, wofür die Lupe ja gar nicht gedacht ist“ (03).

Während der Betrachter zumeist die rätselhafte Vierer-Gruppe ‚unter die Lupe‘ nimmt, wendet sich die Lupenfigur selber genau von dieser Gruppe ab (08). Sein scheint gar nicht finden zu können, was er sucht (08), denn er geht entweder in die falsche Richtung, oder er sucht mit dem unpassenden Instrument (das Kleinigkeiten vergrößert).

Ganz ähnliche scheint es meinen Interviewpartnern zu gehen: „Sehe ich das richtig?“ (03), ist eine ständige Frage. Man hat Angst, falsche Schlussfolgerungen zu ziehen, weiß nicht, „ob das überhaupt die richtige Herangehensweise ist“ (03), das Bild so Stück für Stück deuten zu wollen (besonders intensiv beschäftigte diese Frage den Interviewpartner, der sich für das Interview meine Brille auslieh, weil er seine vergessen hatte).

Auch der Blick der anderen Figuren auf dem Bild scheint vom Wesentlichen eher weg zu führen: „Witzig ist ja auch, die gucken sich ja alle nicht an. Interessiert ja keinen, was der andere macht“ (08).

Parallel dazu bekomme ich in den Interviews immer wieder den Eindruck, dass die Interviewpartner vor etwas ausweichen oder etwas verschleiern. Manchmal fällt ihnen das auch selber auf: „Jetzt, ehm, bin ich etwas abgewichen von den Figuren.“ (03). Oder: „Also, ich sag immer ‚man‘...“ (03), anstatt vom eigenen Erleben zu sprechen.

Die Erlebensbeschreibungen sind implizit und explizit durchzogen von dieser nebelhaften Unschärfe, die sich besonders deutlich am Hintergrund des Bildes aufzeigen lässt: „Eine Landschaft, die ausdrückt, dass die Dinge nicht klar einzuordnen sind. Es passt zu dem Schwebenden, ist leicht, traumartig. Keine konkrete Landschaft“ (37). Aber auch an den anderen Figuren lässt sich dieser Zug immer wieder aufzeigen: Man kann manche Gliedmaßen nicht einmal eindeutig der einen oder der anderen Figur zuordnen, denn alles „verschwimmt etwas mit dem Körper und mit dem Leinentuch“ (03).

Letztlich wirkt das ganze Bild „nicht scharf gemalt“ (03) und „nicht so genau“ (03). Damit macht es einen „verschwommen Eindruck“ (03).

6.2.2.3 Ablösen

Die Hauptfiguration lebt von ihrem Zusammenhalt – alle Figuren fügen sich in die Verbindung. Dem stellt sich in der Nebenfiguration eine regelrechte Aufbruchsstimmung entgegen. Hier deutet sich an, dass die Figuren vielleicht nicht mehr allzu lange ruhig an ihrem Platz sitzen bleiben werden. „Ich versuch die ganze Zeit herauszufinden, warum der, der die Schere in der Hand hält, den Finger abspreizt ... wenn das Bild heutzutage gezeichnet würde, würd ich sagen, der zeigt wohl den Stinkefinger, aber das gab’s damals noch nicht. ... Wenn es ein Stinkefinger wäre, würde er wahrscheinlich sagen: Ich verpiss mich! Irgendwie verständlich, ich hätte auch keine Lust, da so zusammengekettet zu sein“ (08).

Man fragt sich, „was passiert eigentlich, wenn sich das (die Gemeinschaft, das Tuch) auflösen würde? Ist das überhaupt machbar?“ (08). „Wenn sie eine Einheit sind, dann kann es nur funktionieren, wenn sie zusammen bleiben“ Aber einer will schon ausbrechen. Aber würde es sich wirklich lösen, würde es gar nicht funktionieren. (08) Die vier, die aneinanderhängen „bilden eine Einheit“, „die funktioniert insofern, als dass das ganze schwebt“. Wenn das zerstört würde – „platsch“ (08). Dann würden die „aus ihrem Schwebezustand herunterfallen“ (02).

Der Wunsch nach Unabhängigkeit und Ablösung wird häufig sogar genau in der Figur erlebt, die zugleich als Symbol des Aushaltens und Stillsitzens gesehen wurde. Von vorne herein scheint er für viele nicht ganz reinzupassen in die Gruppe. „Die vordere Person sticht heraus, ist größer und dunkler als die anderen und eben im Vordergrund ... hat nichts in der Hand wie die anderen. Passt nicht in das Bild rein, zu den anderen Personen“ (35). Er wirkt auch wie jemand, der „mit

einem gewissen Abstand guckt“ (37) und auch Abstand zu der Gruppe hält: „Er hat den Rücken zu den anderen. Die Person vorne kriegt gar nichts mit. Er scheint nicht beunruhigt zu sein – wenn ich hinter mir eine Person sitzen hätte, mit einer Schere ... weiß ich nicht“ (53).

Falls er doch weiß, was um ihn herum vor sich geht, scheint er sich zumindest nicht groß darum zu kümmern: „Der Schelm im Vordergrund weiß genau, das haut nicht hin. Deswegen denkt er sich einfach – lass die mal machen, das funktioniert eh nicht (...) dass wenn sich einer löst, dass es dann auseinander fällt. Dass es auseinander fällt, dass es runter fällt.“ Und der Schelm denkt sich: „Mir geht's dabei nicht schlecht. Ich weiß, dass es weiter geht“ (08). Aus seiner Perspektive ist das Sich-Lösen von der Gemeinschaft kein Untergang, sondern eine Befreiung. So versuchte sich mein Interviewpartner mit den verhassten Chefs und dem belastenden Arbeitsumfeld rasch auf andere, angenehmere Aufgaben zu konzentrieren, bis er schließlich die Gelegenheit fand, eine neue Stelle anzunehmen (19). Und auch in seinem Bilderleben findet sich immer wieder die Tendenz, sich von der als unangenehm erlebten Figuren-Gruppe (die ihn an seine griesgrämigen Chefs erinnerte, mit ihm als Gefangenem in der Mitte) weg und mehr auf die von ihm als angenehm erlebte weite Landschaft hin zu orientieren (die für ihn mit Wanderungen in der Natur assoziiert sind).

Bei einem anderen Interviewpartner (08) wird diese Unabhängigkeit eher als etwas tendenziell Unangenehmes erlebt, auch wenn man sich bemüht, das nicht zu nah an sich ran zu lassen:

„Z.B. wenn man eine Gruppe von Freunden hat und der eine zieht weg. Und man weiß ganz genau, wenn der jetzt wegzieht, dann ist das das Bindeglied, dann wird die ganze Gruppe auseinander fallen. Oder nur eine Zweierbeziehung, eine Freundschaft. Beziehung kann nicht funktionieren, wenn einer geht. Aber es geht weiter – mein Gott“ (08). Die Schelmengestalt verkörpert damit auch einen unzuverlässigen, wankelmütigen Teil des gesamten Gefüges: „Wenn Menschen immer alles ins Lustige drehen – weiß man nicht so genau, wo man dran ist“ (08).

Letztlich kann sich der Zug des Ablösens so auf das gesamte Bilderleben ausweiten. Eine Figur „separiert“ sich immer von den anderen, passt nicht rein, dass man daran zweifelt, ob es einen inneren Zusammenhalt der Gestalten und des Bildes überhaupt gibt: „Ich kann es gar nicht deuten, was es jetzt soll“ (53); „... da kann ich keine Gemeinsamkeiten erkennen, eh, keine logischen“ (03). Beim längeren Nachdenken über den Sinn des Ganzen, verliert man den Halt: Jetzt purzelt es gerade so ein bisschen in meinem Kopf rum (37).

Die Figurengruppe schwebt losgelöst vom Hintergrund (19). „Die sehen auf den Hintergrund draufgesetzt aus, als würden sie da gar nicht zu gehören. Haben gar keinen Bezug zum Hintergrund. Erscheinen größer als der Rest. Schweben und stehen da so. Gucken in verschiedene Richtungen, aber auf nichts Spezielles, was auf dem Bild ist“ (53). Sie alle wirken letztlich wie „gar nicht anwesend“

(53). „Wenn ich mir das Bild woanders vorstellen könnte, wo jeder etwas hat, wo er drauf gucken könnte, könnte man es besser nachvollziehen. Alle sind mit ihren eignen Sachen beschäftigt, gucken auf ihre eigenen Sachen“ (53).

Hier wird die Kehrseite der Collagenkonstruktion des Bildes besonders deutlich: Der Zusammenhang zerfällt völlig: „Wirkt, als wären es fünf verschiedene Bilder – der Hintergrund und die vier Personen“ (53).

6.3 Das Verwandlungsproblem von Freiheit und Festlegung

Die erste Beschreibungsversion hat einen Schwebezustand als Grundqualität des Bilderlebens aufgewiesen. Die zweite Beschreibungsversion hat gezeigt, dass dieser Schwebezustand entsteht, indem man vordergründig – auf unterschiedliche Weise – einen Halt sucht (Hauptfiguration), der zugleich hintergründig immer wieder gelöst wird (Nebenfiguration).

In der Hauptfiguration des Bildes fühlte man sich in einem großen Zusammenhang eingebunden und in einer größeren Ordnung aufgehoben. Man versuchte, die geheimen Verbindung und Verknüpfung der Figuren untereinander zu entschlüsseln und ging dabei von einer tragenden Bestimmung oder Konstruktion aus, die auf seltsame Weise in der Schweben ruhend zu funktionieren schien.

Im Nebenbild figuriert sich der verstörende und beunruhigende Zug eines chaotischen und unstimmgigen Auseinanderfallens. Gegen die Bemühungen, das Bild durch Betrachtung der Details festzulegen und zu einem geheimen Sinn zu kommen, entzieht sich der Zusammenhang des Bildes hier immer wieder dem Betrachter. Letztlich ist kein durchgängiger Sinn zu finden. Die Zusammensetzung der vier Figuren wirkt beliebig zusammengewürfelt und unnachvollziehbar. Jede der Figuren wirkt auf sich selbst bezogen. Die Gruppe hat keinen erkennbaren Bezug zum Hintergrund, vor dem sie schwebt. Während in der Hauptfiguration also nach einem tragenden Sinn gesucht wird, der die Konstruktion in der Schweben hält, wird hier die prekäre Lage des Schwebens betont.

Dies macht sich nicht zuletzt auch an dem Tuch fest, das die vier Gestalten zunächst zu verbinden scheint, das aber letztlich wie ein unmöglicher Knoten unnachvollziehbar bleibt und noch dazu durch die Schere der rechten Figur bedroht wird. In der Nebenfiguration droht das Bild sich also in verschiedene Richtungen als unlösbares Rätsel aufzulösen, genauer gesagt: In dem Moment, in dem man das Rätsel zu lösen versucht, verschwindet die Konstruktion, gleich einer optischen Täuschung, die sich nicht rational nachvollziehen lässt.

Dies erlaubt nun, in einem dritten Verdichtungsschritt zu benennen, welches allgemeine Verwandlungsproblem dadurch im Erleben behandelt wird: Auf der tiefsten und zugleich allgemeinsten Ebene geht es bei den *Parzen* um den Gegensatz von Freiheit und Festlegung.

6.3.1 Halt in der Freiheit finden

In unserem Leben ist vieles offen. Theorien wie der Radikale Konstruktivismus behauptet sogar, dass wir Realität nicht vorfinden, sondern selber herstellen müssen (vgl. Kneer, 1999). Auch aus Sicht der morphologischen Psychologie gibt es im Seelischen keine festgelegte Wirklichkeit ‚an sich‘, sondern nur (gestaltendes) Gestaltetes. In einem Raum, in dem vieles möglich ist, müssen wir uns auf lebbare Formen festlegen.

Auch das *Parzen*-Bilderleben bildet sich vor dem Hintergrund einer solchen großen Offenheit. Alles ist mehrdeutig, die Welt des Bildes erscheint unfertig. Ein Rätsel, das man nicht versteht. Das Bild bietet buchstäblich: „sehr viel Freifläche“ (19). Das lässt sich auf die nebelig unbegrenzten Weiten des Hintergrundes genauso beziehen, wie auf den frei schwebenden Zustand der Figurengruppe: „Absolut frei, von nichts begrenzt (...) losgelöst (...) an nichts gebunden, nicht an Häuser oder die Erde. Theoretisch könne man da in alle Richtungen davon fliegen“ (02). Diese Offenheit geht über in einen „Abgrund“ (08), eine Dunkelheit, die Angst macht. Fast fürchtet man, die Figuren-Gruppe könnte in diese Dunkelheit abtreiben, in diesen Abgrund stürzen. Und schon sucht man nach einem Halt, der das freie Herumtreiben begrenzen könnte, „dass die nicht von dem Hellen ins Dunkle können“ (08).

Im Kapitel zur Hauptfiguration wurde beschrieben, wie (mit welchen Figurationszügen) man über einem solchen freien Abgrund Halt suchen kann. Ganz im Sinne des Konstruktivismus sieht man hier, wie die Figuren – oft als Forscher erlebt – sich in einem scheinbar unfertigen, nicht zu Ende gemalten Bild umsehen – und es damit zugleich selber erschaffen (35). Hierzu passt auch, dass eine Interviewpartnerin eine Figur der Gruppe als „Wüstenmenschen“ oder „Nomaden“ erlebt (02). Figuren also, die sich in der bedrohlich leeren Weite ohne markante Orientierungspunkte zurechtfinden und überleben müssen.

Eine andere Interviewpartnerin erlebt die Figurengruppe wie eine Diskussionsrunde, die versucht, in einer offenen Frage zu einer Entscheidung zu kommen (53). In der Freiheit muss man Halt gewinnen. Es ist der Versuch, aus der ungeheuren Vielzahl von Möglichkeiten eine entschieden herauszugreifen und diese auch umzusetzen.

Eine Künstlerin (50) beschreibt ausgehend vom Bilderleben diesen Prozess in ihrer eigenen künstlerischen Arbeit: Sie malt manchmal zehn Bilder hintereinander – und dann ist mit etwas Glück ein Bild dabei, welches ihr stimmig erscheint. Ein Prozess, den sie nur zum Teil in der Hand hält – der andere Teil entstehe aus Zufall. Auch sie möchte gerne einen Halt in dieser Offenheit herstellen, träumt manchmal davon, eine gelungene Arbeit „wiederholbar“ zu machen, weiß aber auch, dass dies nicht geht. „Dann wäre Kunst ja langweilig“ (50).

Die Suche nach Halt, Orientierung und Festlegung inmitten der unbestimmten Freiheit durchzieht auch die Interviews zum Bild.

Immer wieder will man sich orientieren und rückversichern. „Gibt es keine Leitfragen?“, will man wissen. Es scheint gar nicht so leicht zu sein, „einfach frei erzählen“ zu sollen (03).

Das Halt-Suchen der Hauptfiguration wird nun als Versuch verstehbar, die ungeheure Freiheit im Wirkungsraum des Bildes einigen klaren Festlegungen zuzuführen. Man kann auch sagen: Sie zu verwandeln.

Eine Verwandlungstrick, die Undurchsichtigkeit der Freiheit und den Halt der Festlegung miteinander zu versöhnen, liegt im Verweis auf Übernatürliches: Schicksal, Gott oder Kosmos werden zum Garant dafür, dass die ungeheure Offenheit des Lebens letztlich von einer haltenden Ordnung umrahmt wird. „Ich find den Begriff Kosmos dafür gut. Es ist klar, das ist nicht an einen Gott gebunden. Aber es ist eine größere Ordnung, ein größeres Aufgehoben-Sein – ist so meine Empfindung. Die große Welt um den kleinen Menschen drum herum (...) Ich glaube, in meinen besten Momenten, da spür ich, dass ich nicht abhängig bin von dem, was Menschen veranstalten, sondern dass ich auch in dieser göttlichen Ordnung aufgehoben bin. Das ist so“ (37). Für diese göttliche Ordnung stehen die Schicksalsgöttinnen, als welche die *Parzen* ja auch von einigen Betrachten auf dem Bild identifiziert werden (z.B. 53 und 37). „Schere, Schicksalsfaden, Schicksalsfaden durchschneiden. Weben – klassisch weibliche mythologische Bereiche“ (37).

Doch auch, wo man nicht durch Wissen aus Mythologie oder Kunstgeschichte folgert, dass es sich hier vielleicht um die drei Schicksalsgöttinnen handelt, finden interpretieren viele Interviewpartner diese Gestalten als überirdisch und mächtig. „Götter, Dämonen oder Geister“ (02). Das Nachdenken darüber, was diese Mächte wohl im Sinne haben, hält die Erlebensprozesse in Bewegung – als versuche man hier, ob wissentlich oder nicht, dem Rätsel des Schicksals auf die Schliche zu kommen.

6.3.2 Sich vom Schicksalszwang befreien

Was uns Halt verschafft, kann sich bald zum Zwang verkehren. Mit jedem Konstruktionsschritt grenzen wir zugleich unsere Möglichkeiten ein. Jede Entscheidung ist zugleich eine Begrenzung unserer zukünftigen Handlungsfreiheit. Von diesen Festlegungen und Begrenzungen unseres Lebens wollen wir uns bald wieder befreien. Wir wollen Möglichkeitsräume offen halten und unsere Freiheit wiedergewinnen.

Doch wenn wir uns bewegen, spüren wir unsere Fesseln umso mehr. Im Drang nach Freiheit wird uns bewusst, dass wir längst zu einem guten Teil vorherbestimmt und festgelegt waren. Unsere Freiheit ist immer nur eine Freiheit in bereits vorher festgelegten Grenzen. Und wo wir gegen diese Grenzen aufbegehren, erleben wir uns als machtlos, einem übermächtigen, grausamen Schicksal unterworfen. Hier werden die Schicksalsgötter nicht mehr als höhere Ordnung, sondern als grausame Dämonen erlebt: Der linke von

ihnen hält einen Menschen in seiner Hand, „... und es sieht so aus, als ob die kleine Figur so gar keine Chance hätte, als ob die dem hilflos ausgeliefert ist.“ (03). Und so kann sich das gesamte Bilderleben verkehren. Die eben noch göttlichen Wesen, wirken nun gar nicht mehr so übernatürlich: „Wenn die für eine höhere Ordnung stehen, dann haben sie sehr menschliche Züge. Es sind nicht im weitesten Sinne Götterwesen, sondern sehen aus, wie du und ich und scheinen auch ihre Sorgen zu haben. Die scheinen jetzt auch keine Lösungen unbedingt zu haben (...) so, wie die dreinschauen, könnten die auch an einem Wirtshaustisch sitzen“ (37). Aus Göttern werden Menschen am Wirtshaustisch und aus Schicksalsgöttern werden „Schicksalsgenossen“ (02). „Einfach Menschen (...), die ein bestimmtes Schicksal erlitten haben“ (03). So sieht die vordere Figur „ein bisschen bemitleidenswert aus“ (03). Man überlegt sogar, ob die nicht sogar „gefesselt“ (19) ist oder in einer „Zwangsjacke“ steckt (03).

Man kennt diese Schicksalszwänge aus seinem eigenen Leben: „Wir sind ja in vieles auch reingepresst (...) Die Arbeit, der Status, die Rolle, die man so in dieser Gesellschaft einnimmt“ (37). Dies sind die Zwänge, in die man sich selber hinein begeben hat, um seinem Leben einen ordnenden Halt zu geben. Jeden Tag hat man Listen von so vielen Dingen, die man tun muss. Man setzt sich selber unter Druck mit all dem, was man schaffen muss – will alles am liebsten sofort erledigen, weil ja immer was Neues kommen kann. Dabei weiß man, dass man sich diesen Druck selber geschaffen hat. „Man halst sich das aber auch selber auf – hat zu viele Hobbies oder arbeitet zu viel.“ (53).

Für einen jungen Wissenschaftler entfaltet sich beim Bilderleben die Geschichte seines letzten Arbeitsverhältnisses: Was anfangs wie die richtige – freie – Entscheidung für einen guten Job ausgesehen hatte, verkehrt sich bald in einen quälenden Zwang:

„Ich kam aus den USA, aus der Sonne, und hab dann hier eine Stelle angenommen, die war wie die drei Leute: Druck, Schikane. Da wurde auf Formalien wertgelegt, da wurde nicht das große Ganze gesehen. Machtspielchen. Ich sollte Unterschriften leisten, wo ich gar keine Verantwortung für habe“ (19). In der Bildbeschreibung gibt es bald keinen Unterschied mehr zwischen den Figuren und der Erinnerung an die damaligen Chefs: „Leute mit verzerrten Fratzen und fetten Wampen, die ich den ganzen Tag um mich hatte. Hab mir angewöhnt, auf den Boden zu gucken, um mir dieses Elend nicht anzugucken (...) Leute, die Intrigen spinnen (...) Ein Klima der Nicht-Kommunikation und Angst. Spielen Menschen gegeneinander aus“ (19). Man hat das Gefühl, nichts mehr steuern zu können, fühlt sich ausgeliefert, ist zum Gefangenen seiner eigenen Entscheidung geworden. Analog dazu sieht man die vordere Figur als „Gefangener seiner selbst“ (19). Die Werkzeuge in den Händen der anderen Figuren wiederum wecken Assoziationen an eine mittelalterliche Folterkammer (19).

Mein Interviewpartner erinnert sich, dass erst bei der Kündigung – die erst einige Wochen zurücklag - diese ganze Last von ihm

abfiel. Jetzt fühle er sich zum ersten Mal wieder frei. Er entdecke langsam, wie es ist, nicht gefangen zu sein, sich nicht mit Sachen beschäftigen zu müssen, die eigentlich keine Relevanz haben (19). Dieses Gefühl der Freiheit und Weite ist es, dass er im Hintergrund des Bildes nun wieder findet und genießt:

„In die Ferne gucken, frei denken. Mag zwar gerne Details angucken, dann wieder loslassen, rausgehen, gucken wie sich die Fäden verbinden, was aus mir rauskommt. Wie sich die Fäden verbinden. Das macht mir Freude und kommt mir nicht wie Arbeit vor (19). Er erinnert sich an Wanderungen in der Natur und an eine Nacht, die er draußen verbracht hat. „Nicht gepresst sein, Gedanken schweifen lassen, konzentriert auf die Natur, aber auch entspannt, nur laufen und gucken, Gedanken ziehen vorbei, wie Wolken am Himmel. Dann fühle ich mich sehr frei. Abends fühlt es sich an, als hätte ich was erreicht, ohne Zwang. Gedanken wieder frei, kann mein Herz ausschütten“ (19).

Es ist dieses Gefühl, sich von seinen alltäglichen und zum Teil selbst gewählten Zwängen wieder befreien zu können, das auch eine andere Interviewpartnerin während der Bildbetrachtung wiederfindet:

„Als Mensch mit all den Zerrissenheiten und Ängsten zu leben – und auch Zwängen – und doch zu spüren, dass es noch sehr viel mehr anderes gibt, was noch eine größere Freiheit und Fülle in sich birgt. In den Momenten zu spüren, dass für ein paar Momente die Angst weg ist. Oder sich ein ganz anderes Leben auf tut (...) Manchmal gelingt es ja, dass man mal so offene Momente hat. Dass in dem, was man wahrnimmt, so eine gewisse Weite ... dann ist für mich da Leben. Das andere ist auch alles Leben, aber das ist dann – das ist so eine ganz dichte Form von Erleben. Und das ist die beste (lacht)“ (37).

6.3.3 Festgelegte Freiheit: Der Zwang des In-der-Schwebe-Haltens

Die mehrfachen Bedeutungen des Begriffs Schicksal lassen sich alle im Bilderleben aufweisen. Schicksal steht zum einen für das Unverfügbare, schon Festgelegte und Vorherbestimmte. Dieses Schicksal meinen wir, wenn wir davon sprechen, dass das Schicksal seinen Lauf nimmt oder dass man seinem Schicksal nicht entgehen könne. Die Personifizierung dieser Schicksalsvorstellung ist es, die dem Gemälde seinen Namen gibt: Die *Parzen* sind die Schicksalsgöttinnen der römischen Mythologie. Ihnen entsprechen die Moiren der griechischen oder die Nornen der nordischen Mythologie. Die Dreifachheit wurde meist als eine Analogie auf Geburt, Leben und Tod oder die drei Zeiten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bezogen.

Wir sprechen aber auch von einem Schicksal, das man meistern und in die eigenen Hand nehmen kann und meinen damit, dass es innerhalb der Grenzen und Zwänge, die uns auferlegt sind, einen Spielraum von Möglichkeiten gibt, in dem wir frei sind. Egal wie man sich philosophisch zum Problem von Determinismus und Freiheit stellt, in unserem seelischen Erleben sind wir jeden Tag mit of-

fenen Entscheidungsmöglichkeiten konfrontiert, denen gegenüber wir uns frei fühlen. Aber wir werden auch eingegrenzt von Festlegungen und Zwängen, die unsere Wahlfreiheit einschränken.

Es ist dieses Spannungsfeld, das den Wirkungsraum des Bildes bestimmt. Dabei liegt auch hier – wie in den anderen Goya-Bildern – der Schwerpunkt auf einem der beiden Pole. Der Satz einer Interviewpartnerin „Ich will mich da gar nicht festlegen“ (53) könnte als Motto aller Interviews zum *Parzen*-Gemälde dienen. Und nun wird auch deutlich, was das Ziel der Schwebeverfassung vor dem Hintergrund des paradoxen Grundverhältnisses von Freiheit und Zwang ist:

„Der erste guckt gezwungen, ist vielleicht gefesselt. Aber irritierend, weil das halt schwebt, wirkt ja extra frei. Als ob die sich selbst foltern. Aber der Typ, der gefesselt ist, ist gar nicht so gefoltert.“ (19).

Wie schafft es Seelisches, den Zwängen des Lebens zu entgehen und auszuweichen? So könnte die psychologisierende Fragestellung hier lauten. Und die im Bilderleben verborgene Antwort lautet: Paradoxerweise entgeht man Zwängen, indem man sich selbst beschränkt und auf einen bestimmten Zustand festlegt: Auf das In-der-Schwebe-Halten. Und in dieser Schwebe enthält man sich aller Entscheidungen und Festlegungen und vermeidet alle Konsequenzen. In-der-Schwebe-Halten bezeichnet die Besessenheit, zwanghaft frei bleiben zu wollen.

6.3.4 Das Märchen von Dornröschen

Grimms Märchen vom Dornröschen (Grimm, KHM 50) behandelt ebenfalls das Verwandlungsproblem von Freiheit und Zwang. Salber (1999) fasst die Märchenerzählung wie folgt zusammen:

„*Ein Frosch verkündet die Geburt eines Mädchens, zu dessen Feier von dreizehn Feen nur zwölf eingeladen werden, weil das goldene Geschirr nicht weiter reicht. Die dreizehnte erscheint aber doch und spricht einen Todeswunsch aus, der auf einen hundertjährigen Schlaf gemildert wird. Trotz aller Vorsichtsmaßnahmen des Königs sticht sich das Mädchen, als es fünfzehn Jahre geworden ist, an einer Spindel. Sie verfällt in einen Schlaf und mit ihr das Schloß. Eine Dornenhecke umzieht das Schloß, und viele Königssöhne versuchen vergeblich, die Hecke zu durchdringen. Erst als hundert Jahre um sind, gelingt es einem Prinzen, Dornröschen durch einen Kuss aufzuwecken*“ (S. 61).

Es ist deutlich zu erkennen, welche ambivalente Stellung Wünsche und Vorhersagen in diesem Märchen einnehmen und wie sich die Figur (das Dornröschen) ständig zwischen Freiheit und Zwang hin und her bewegt. Die Vorhersage des Frosches kündigt das ersehnte Kind an. Dessen Schicksal soll glänzend werden, doch wo die Ausstattung nicht reicht (goldenes Geschirr), ruft diese Festlegung erst recht ausgeschlossene und unverfügbare Seiten des Lebens auf den Plan (die dreizehnte Fee mit ihrem Todeswunsch). Man versucht sich aus dieser Festlegung zu lösen (Milderung des Todes-

wunsches), muss jedoch gleichzeitig Freiheiten aufgeben, um die Gefahr zu bannen (Spindeln verbrennen). Aus diesem festlegenden Halt löst man sich aber wieder (Freiheit durch Lösen) und erfüllt gerade dadurch das Schicksal, dem man ausweichen wollte (Spindelstich). Zwischen Freiheitswünschen und Festlegungszwängen muss man in Unbeweglichkeit verharren (100jähriger Schlaf). Alle Lösungsversuche haben nur umso tiefer in die Unverfügbarkeit des Schicksalszwangs hinein geführt. Nun kann man nur noch das unverfügbare Schicksal erwarten (den Kuss des Prinzen), um wieder frei zu werden (Befreiung durch Annahme des Schicksals). So entfaltet sich das Schicksalsthema im Märchen mit all seinen Facetten. Das Märchen erzählt dabei in rascher Abfolge, wie jede Grenze, die gesetzt wird, im nächsten Schritt überwunden wird und zugleich neue Grenzen herausfordert. Der Versuch, sich abzusichern führt ebenso paradox wie folgerichtig in die Unfreiheit, der Versuch, sich zu befreien in den Zwang.

Salber schreibt hierzu:

„*Die Übergangsqualität, die mit dem Verwandlungsthema hier gegeben ist, hat den Charakter des Auswuchernden, über alle Grenzen hinaus. Wenn man Haupt- und Neben-Figuration zusammenhält, merkt man jedoch, dass es bei Determination und ›Freiheit‹ nicht um Entweder-Oder geht, sondern eher um ein Verhältnis, wie es sich in Dorn und Rose darstellt – so wie es das Märchen darstellt: Sie können sich ineinander verwandeln*“ (ebenda, S. 64).

Ähnlich wie beim *Saturn* kann man die Verwandtschaft zwischen Märchen und Mythologie heranziehen, um die Stimmigkeit des Märchens in Bezug auf das Goya-Gemälde noch einmal von einer anderen Seite her zu beglaubigen. So findet man bei Bellinger (1989) den Hinweis, dass sich Fee von dem lateinischen ‚fatum = Schicksal ableitet. Fee bezeichne „ein übernatürliches, meist götliches Geisterwesen (...) weiblichen Geschlechts, das in das menschliche Schicksal eingreift“ (S. 143)²⁸.

28 Bei Wikipedia findet man sogar eine explizite Verbindung zwischen Feen, *Parzen* und dem Dornröschen: Begriff und Name entwickelten sich aus den römischen Schicksalsgöttinnen, den Fata (vgl. *Parzen*) (...). Wie diese Schicksalsgöttinnen treten die Feen zunächst meist in der Dreizahl, vereinzelt in der Sieben- und Zwölfzahl auf. Sie haben die Gabe, sich unsichtbar zu machen, wohnen in Felsschluchten, wo sie hinabsteigende Kinder mit ihren Gaben beglücken und erscheinen bei Neugeborenen, deren Schicksal sie bestimmen. Man bittet sie auch zu Paten, bereitet ihnen den Ehrensitz bei Tisch, etc. Die enge Verwobenheit mit dem Schicksal ist dadurch erklärlich, dass das französische Wort Fee ursprünglich aus dem Lateinischen abgeleitet wurde, von fatua (Wahrsagerin) und fatum (Schicksal). Doch das aus dem Romanischen stammende Wort Fei könnte ebenfalls Anteil an der Namensgebung gehabt haben, erkennbar an Bezeichnungen wie Merfei und Waldfei. Von Fei ist übrigens auch das Wort gefeit abgeleitet, was sich auf Unverletzlichkeit oder Unverwundbarkeit gegenüber der feischen Zauberei bezog. (...) In den Grimm'schen Märchen spielen die Feen nur vereinzelt eine Rolle, insbesondere in „Dornröschen“ (Zugriff am 21.10.2012).

Salber hat dem Dornröschen-Märchen keine kulturelle Epoche zugeordnet. Morphologische Untersuchungen haben jedoch Zusammenhänge zwischen äußerst erfolgreichen Hollywoodfilmen und dem psychologischen Kern des Dornröschens aufgewiesen.

Ein erstes Beispiel, das ich hier nur kurz erwähnen möchte, ist der Film *American Beauty* von Sam Mendes (USA 1999). Blothner (2003) hat heraus gearbeitet, wie der Film deutlich macht, dass Obsessionen dabei helfen können, sich aus den zu eng gewordenen Zwängen des Lebens wieder zu befreien (S. 179-186). Gloria Becker stellt in ihrer Analyse des gleichen Films heraus, wie genau dieses Grundthema mit dem Dornröschen zusammenhängt, dessen Motive sich bis in die Details hinein aufweisen lassen (ein besonders plakatives Beispiel ist die Rose auf dem Filmplakat zu *American Beauty*).

Becker (2009) deutet auch den Film *Minority Report* von Steven Spielberg (USA, 2002) als Ausgestaltung des Dornröschen-Themas und nimmt dabei sogar ausdrücklich Bezug auf die drei Schicksalsgöttinnen, die dem hier behandelten Goya-Gemälde den Titel geben. In der Zukunfts-Welt von *Minority Report* können Morde verhindert werden, bevor sie geschehen, da drei Pre-Cogs (Cogs ist von cognition abgeleitet), Wesen mit hellseherischen Fähigkeiten diese vorhersehen können. Becker beschreibt ausführlich, wie der Film Qualitäten und Motive des Dornröschens bis ins Detail darstellt und belebt, wobei der Zuschauer in eine umfassende Wirkungseinheit einbezogen wird, die ihn das Spannungsverhältnis von Freiheit und Festlegung in immer neuen Wendungen erleben lässt. Den Kern des Films fasst Becker dann folgendermaßen zusammen:

„Kann man seinem Schicksal entgehen? Oder gibt es doch unverrückbare Grenzen und ein jeweils von Fall zu Fall neu auszuhandelndes Maß zwischen Fremd- und Selbstbestimmung? Von alldem handelt der untersuchte Film. Die drei Pre-Cogs erscheinen als Schicksalsgöttinnen aus der Mythologie, die den Schicksalsfaden spinnen (Klotho), ihn den Menschen zuteilen (Lachesis) und den Tod bringen, indem sie ihn zerreißen (Atropos)“ (Becker 2009, S. 90).

Im Film erscheinen die drei PreCogs übrigens selber als Gefangene: Sie treiben – unter Drogen dahindämmernd – in einer milchigen Flüssigkeit. Ein Schwebezustand wie der von Goyas *Parzen* (Abbildung 17).



Abbildung 17: Drei PreCogs in Steven Spielbergs *Minority Report* (2002)

Ein Blick auf eine weitere tiefenpsychologische Deutung des Märchens durch Drewermann (2005) zeigt: Die Form- und Symbolsprache des Märchens bleibt auch dann mit den dargestellten Kernaussagen morphologischer Lesart kompatibel, wenn sie durch die Brille einer anderen – wenn auch verwandten – Theorie interpretiert wird.

Auch in Drewermanns tiefenpsychologischer Deutung des Dornröschens bildet das Spannungsfeld von Schicksal und Erlösung oder von Selbst- und Fremdbestimmung den Grundkonflikt der Märchenerzählung. Vor diesem Hintergrund zeichnet Drewermann die Entstehung einer hysterisch-neurotischen Symptombildung mit zwanghaften Zügen nach (ein solcher Austausch von Märchen- und Fallgeschichte wird auch in Salbers Dornröscheninterpretation angerissen). Den Begriff des Schicksals interpretiert Drewermann dabei ganz konkret als das Gefüge der elterlichen Beziehung, in welches ein Kind hineingeboren wird. Aus den ungelösten Konflikten des Elternpaares bilden sich die unbewussten Festlegungen für das Kind, gewissermaßen sein Schicksal. Beide Eltern, jedoch besonders die Frau, haben sich zu früh in die Rolle des erwachsenen Paares begeben, ohne innerlich dafür gereift zu sein. Aus Überforderung geht die Frau auf Abstand zu ihrem Mann, will ihm aber gleichzeitig eine ideale Partnerin sein. In Drewermanns Deutung ist der Frosch, welcher der Königin die Geburt des ersehnten Kindes ankündigt, ein Sexualsymbol, das ihren Wunsch und ihre Abwehr gleichzeitig verkörpert. Nach der Geburt des Kindes lenkt der Vater seine Liebe, die von der Mutter abgewiesen wurde, ganz auf die Tochter. Diese wird zum Vater-Kind und der Vater will seinen Schatz, der ihm die Liebe der Ehefrau ersetzt, nun vor allem Schlechten beschützen. Das goldene Geschirr, von dem der Vater zur Geburt seiner Tochter die geladenen Gäste speisen lassen will, steht dafür, dass ihm seine Tochter gold-wert ist. Das heißt aber auch, dass er sie narzisstisch besetzt hält: Der Vater erhält seinen Selbstwert (ausschließlich)

durch seine Tochter. Zugleich muss der Vater jedoch seine unerhörten sexuellen Wünsche, die von seiner Frau zurückgewiesen wurden und weiterhin werden, aus dieser engen Bindung zur Tochter verdrängen. Als unbewusste inzestuöse Wünsche werden sie damit nicht unwirksam, aber umso bedrohlicher. Sie werden verkörpert in der dreizehnten Fee, die einen für die Entwicklung des Kindes lähmenden, unbewussten Fluch ausspricht: Die Tochter darf nicht zur Frau heranreifen, denn damit würde sie sich aus der ödipalen Verstrickung mit dem Vater lösen. Dadurch werden nun auch die sexuellen Wünsche der Tochter unbewusst gemacht – alle Spindeln werden aus dem Schloss entfernt. Als die Sexualneugier des Kindes dann aber doch erwacht („... da ging es allerorten herum, besah Stuben und Kammern, wie es Lust hatte ...“) führt dies zur auslösenden Situation (im Sinne Freuds), symbolisiert durch den Stich der Spinne. Der kleine Stich erinnert an die verdrängten Wünsche und beschwört damit die volle Wucht der Abwehr herauf, versinnbildlicht im hundertjährigen Schlaf und in der Dornenhecke. In einem unbefriedigenden Kompromiss aus Wunsch und Abwehr umrankt und umringt das inzestuös-gebundene Mädchen fortan einen Mann nach dem anderen, ohne einen von ihnen wirklich jemals an sich heran kommen zu lassen. Die Jünglinge, die versuchen, sie zu befreien, bleiben in der Abwehr-Hecke stecken.

Die Erlösung liegt hier schließlich in der Begegnung mit dem Prinzen, den Drewermann als das Gegenteil zum Dornröschens versteht, was er auch ausführlich unter Bezugnahme auf eine andere Dornröschens-Erzählung von Charles Perrault („Die Schöne im Walde“) begründet, wo die Geschichte des Prinzen ausführlicher dargestellt wird. Gemeint ist mit Gegenteil folgendes: Wo Dornröschens ängstlich ist, ist der Prinz mutig, wo sie still liegt, ist er tatkräftig und so fort. Entscheidend ist für Drewermann, dass das Paar es durch das Medium der gegenseitigen Liebe schafft, den jeweils anderen als den fehlenden bzw. bei sich selbst verdrängten Gegenpol anzuerkennen. Drewermann deutet also – was er selber in seinem Aufsatz problematisiert und reflektiert – die Märchensymbolik nach psychoanalytischer Manier, d.h. vor der Folie eines ödipalen Konflikts. Damit bezieht er das Problem der schicksalhaften Verstrickung klar auf den Themenbereich der Sexualität und unterscheidet sich darin deutlich von Salbers viel weiter gefassten morphologischen Auslegung. Dennoch fällt es nicht schwer, das von Drewermann im Freud'schen Sinne beschriebene Trieb-Schicksal des Dornröschens als einen Spezialfall einer Entwicklung zwischen Freiheit und Festlegung zu verstehen. Auch in Drewermanns Interpretation stehen sich festlegender Halt (bzw. Bindung) und befreiende Lösungsversuche konflikthaft gegenüber, so dass jede Lösung paradoxerweise zunächst tiefer in den schicksalhaften Zwang hinein führt.

6.4 Die Lösungsformen des Dornröschens

Entlang des Märchens vom Dornröschens lassen sich nun spezifische Umgangsformen mit dem Gemälde als schwerpunktmäßige

Lösungstypen anordnen. Die typischen Umgangsweisen mit dem Problem von Freiheit und Zwang sind (1) Vorsicht und Unvorhersehbares, (02) Neugier und Verletzung und (03) Unberührbarkeit und Verführung.

6.4.1 König und Fee: Vorsicht und Unvorhersehbares

Der erste Lösungstyp entspricht der Märchenfiguration König/Fee: Hier liegt der Schwerpunkt auf der Hauptfiguration des Bildes, wobei der Zug des Unter-die-Lupe-Haltens besonders verwendet wird, um Halt herzustellen. Es geht darum, eine gute – zu gute – Ordnung zu finden. Das ruft die Rache des Ausgeschlossenen auf den Plan.

Dass es hier um Vorsehung geht, bemerken manche Interviewpartner ganz wörtlich. Für eine kreist das Bild um Begriffe wie „Sehen“, „Erkenntnis“, „Schicksal“ und „Zeit“ (37). Die vordere Figur wird als „Seher“ interpretiert, „... jemand der in irgendeiner Form Ahnungen hat oder im weitesten Sinne in die Zukunft blicken kann. Und er guckt nicht besonders glücklich, das was er da sieht, scheint eher ... er guckt ziemlich verzweifelt, was er da sieht, das behagt ihm nicht“ (37). Auch die Figur mit der Lupe interpretiert man, als würde sie in die Zukunft schauen: „...ich würde sagen, wenn es eine Lupe oder ein Spiegel ist, es wäre ein verschwommenes Bild, kein klares Bild. Geht so in die Richtung Ahnen – es zeichnet sich was ab, aber man weiß nicht was“ (37).

In die Zukunft sehen, vorher-sehen, hat dabei auch etwas mit Vorsicht zu tun, was sich an der linken Figur festmachen kann, die „auf was aufpasst, vorsichtig in den Händen hält. Steht für Achtsamkeit, Vorsicht, aufpassen“ (53). Ziel ist es, durch genaues Hinsehen eine größtmögliche Kontrolle und Sicherheit zu gewinnen. Das macht sich hier auch im Deuten und Interpretieren der Interviewpartner bemerkbar: „Ja, aber das, da muss man ja immer aufpassen, wenn man sagt... Also, da würde ich lieber aufpassen, dass das nicht überinterpretiert ist. Dann kommt man in die falsche Richtung“ (03).

„Klar, das ist natürlich auf der einen Seite hemmend, weil man sich selber blockiert, wenn man Angst hat, dass man den Maler da falsch versteht“ (03).

Man kann in der Vorsicht bei der Bildbetrachtung auch einen eigenen Charakterzug wiederentdecken: „Dass ich jetzt vielleicht auch jemand bin, der so ein bisschen unsicher ist, ob das... so ein bisschen vorsichtiger, ne...“ (03).

Für eine Interviewpartnerin, ist „Angst“ vor dem, was passieren könnte, eine Grunderfahrung. „Es gibt ganz viele Ängste, die jeder hat: Existenzängste, Todesängste, Angst vor Krankheit“ (37). Meist versuchen wir sie zu behandeln, indem wir Pläne machen, Ordnung herstellen und das Leben damit berechenbar machen wollen. Sie selber beschreibt in ihrem Interview ihre Versuche, sich aus diesen engen Ordnungen zu befreien. Doch auf einer anderen Ebene sucht sie doch wieder nach Halt und Ordnung, auch wenn sie jetzt von „kosmischer“ oder „göttlicher“ Ordnung spricht.

Auch bei einer weiteren Interviewpartnerin steht in den Lebenserfahrungen, die durch das Bilderleben erinnert werden im Vordergrund, wie sie sich nur mit Vorsicht dem Neuen und noch ungeordneten nähern kann: „Es gibt immer Momente, wo man mit sich alleine gelassen ist, wo man nicht weiß, wo man eigentlich dran ist. Z.B. wenn man jemanden kennen lernt. Auch in Lebensabschnitten, wo man sich alleine fühlt, nichts scheint zu klappen, beruflich oder privat. Und man lernt jemanden kennen und ist sich sehr unsicher, sehr vorsichtig. Man kann die Person nicht richtig einschätzen, hat Angst vor Enttäuschungen, Verletzungen – gerade wenn man so was schon mal erlebt hat in der Vergangenheit. (...) Erst freut man sich, jemand neuen kennen zu lernen, aber man ist sich auch unsicher.“

Darum passt dieser Gegensatz (auf dem Bild) dazu“ (35). Unheimliches und Bedrohliches soll heraus gehalten werden wie die dreizehnte Fee im Märchen. Dies sind die Züge der Nebenfiguration, die bei diesem Lösungstyp sehr diffus und im gesamten Bilderleben an den Rand des Sichtfeldes gedrängt erscheinen. „Ja, also, man ist froh, dass man jetzt, also dass es ein Bild ist. Also, dass ich außerhalb des Bildes mich befinde. Ehm, ich möchte jetzt z.B. nicht unbedingt da in die Szene eingeschossen werden und da am Rand des Sees sein. Das würde mir unheimlich vorkommen“ (03).

Doch hier und da tauchen isoliert wirkende, bedrohliche Wahrnehmungen auf. Z.B. macht sich das Bedrohliche an einer Figur fest, deren Gesicht als „Fratze“ empfunden wird oder als würde sie „etwas im Schilde führen“ (03) – was man aber eben nicht genau erkennen kann. Hier brechen Züge der Nebenfiguration ein, die sich zu dramatischen Gestalten formieren: „Der ist jetzt wie so 'n Geist. Ja fast wie so ein böser Dämon sieht der schon fast aus. Ich hatte jetzt noch überlegt, ob es sogar der symbolisierte Tod ist“ (03).

Im Märchen steht an dieser Stelle die Todesdrohung der dreizehnten Fee: Sie ist der ausgeschlossene Rest Wirklichkeit, das Unpassende und Ungewollte, welches sich nicht in die gerade Ordnung (zwölf goldenen Gedecke) einordnen, sich aber auch nicht gänzlich ausschließen lässt.

So gerät das vorsichtige Schweben des Bilderleben auch bei den Interviewpartnern durcheinander, die Ordnung, die man sich zaghaft zurecht interpretiert hat „purzelt“ (37) immer wieder durcheinander, weil bestimmte Aspekte sich einfach nicht so harmonisch fügen wollen und eher bedrohlich und unangenehm bleiben. Schicksal soll hier verstanden werden als Halt gebende Festlegung. Doch dies verkehrt sich in einen unverfügbaren Fluch.

6.4.2 Dornröschen und Spinnerin: Neugier und Verletzung

Während im ersten Lösungstyp durch Vorsicht und Kontrolle ein festgelegter Halt gefunden werden soll, aus dem bedrohliche Züge eher ausgesperrt (ausgeladen) bleiben sollen, ist es im zweiten Lösungstyp genau anders herum. Aus dem Zwang der Festlegung heraus drängt es neugierig in die Freiheit – und damit auch den Ge-

fahren und Verletzungen entgegen, welche im ersten Lösungstyp vermieden werden sollten.

Es ist die Märchenfiguration Dornröschen/Spinnerin, die hier das Bilderleben organisiert. Im Vordergrund steht zunächst die Erkundung von Neuem und Fremdem: Nicht voller Angst, sondern voller spielerischer Neugier, nähert man sich dem Bilderleben. Man mag es, wenn da Widersprüche im Bild sind, die regen an, darüber nachzudenken. Was hat der Künstler sich gedacht? (50).

„Ich mag diese Tiefe. Das Bild erschlägt nicht, sondern wenn man mal was anderes sehen will, schweift der Blick nach links und man kann in die Ferne schauen. Erinnert an Reisen, die ich gemacht habe. Ich sehe den blauen Himmel, ich sehe das weiße Wasser, ich sehe sogar diesen leichten Anflug von Nebel zwischen den Bäumen“ (19).

Im Zwischen-Raum des Bildes kann man umherschweifen und sich dabei als frei erleben. Dornröschen ist die väterliche Vorsicht zu eng geworden und sie streift umher, um fremde Orte zu erkunden. Das geht über das distanzierte betrachten durch eine Lupe hinaus. Hier drängt sich mehr und mehr der aktivere Figurationszug des In-die-Hand-Nehmens in den Vordergrund.

So versucht man auch, das Bild aktiv zu erkunden – auch wenn sich immer wieder ein Gefühl der Unsicherheit einstellt (35). Versteht man die Figuren auf dem Bild ebenfalls als Reisende oder Wissenschaftler, sind auch sie neugierig unterwegs, erkunden und betrachten die Welt um sie herum (35). Bei der Figur mit dem Vergrößerungsglas denkt man an einen griechischen Philosophen (50) und die Figur mit der Schere hat so eine Haltung, als habe sie die Schere gerade zum ersten Mal entdeckt. Sie probiert aus, „was man damit machen kann. Sehr spielerisch“ (50).

Am spielerischen Umgang mit der Schere zeigt sich, dass man mit seiner Neugier auch bereit ist, Risiken einzugehen. Man spielt also auch mit den gefährlichen Möglichkeiten – von Ruhe, Halt und Einfachem lässt man sich nicht ganz in Beschlag nehmen (02). So weisen die bei einer Interviewpartnerin belebten Lebenserfahrungen und Geschichten darauf hin, dass man – mehr oder weniger insgeheim – eigentlich beides will. Obwohl sie einerseits stets die Sehnsucht nach Ruhe und Sicherheit betont, brauche sie ja doch immer „Stress“ in ihrem Leben. Den mache sie sich sogar selbst. Ruhephasen seien sehr schön und sie schöpfe daraus Kraft. Doch wenn sie dann zurückkomme, gehe es sofort „volles Programm“ weiter (02). Auch eine andere Interviewpartnerin betont, dass sie das Erkunden des Bildes genießt: Es ist interessant und nicht langweilig. Kein Stillstand – man findet Stillstand unerträglich, braucht ganz viel Abwechslung (53). Reisen sei für sie eine Leidenschaft. Sie wolle aber keinen Pauschalismus machen, sondern fremde Länder, andere Kulturen kennen lernen. Man holt sich Anregungen und Erfahrungen (53).

Ein anderer Interviewpartner – der junge Wissenschaftler – beschreibt seine neugierige Betrachtung der Natur auf Reisen. Sein

plötzliches Nachdenken über Dinge, die ihm in der Natur auffallen. Seine „freie Hypothesenbildung“ (19). „Ich muss sehr intuitiv sein und sehr analytisch sein. In einem angenehmen Umfeld mit Überraschungen, wo ich plötzlich Tierspuren sehe oder Wildschweine treffe. Ich kann schlafen wo ich möchte. Wenn ich nicht mehr kann, raste ich einfach“ (19). Er merke beim Wandern im Bild für sich, dass er bald wieder wandern gehen werde. Oder einfach mal wieder weg fliegen – „ganz für mich alleine. Ach, das ist ja schön, hatte ich lange nicht mehr“ (19). Man mag die Weite – so wie man sich jetzt wieder Sachen sucht, die man eigentlich gerne mag. Gedanken schweifen lassen (19). Doch wo er seinen Assoziationen freien Lauf lässt, drängen auch die unangenehmen, schmerzhaften Erinnerungen heran, die er am liebsten ausgeblendet hätte. Man wollte vergessen, mit was man sich rumgeschlagen hat. Ein Jahr seines Lebens verloren – oder nicht verloren. So etwas habe man zum ersten Mal erlebt – das relativiert alles vorherige (19).

Es lässt sich nicht umgehen: Wer sich auf Neues einlässt, muss auch mit Schmerzlichem rechnen. Eine Interviewpartnerin ist besonders hin und her gerissen: Einerseits ist es interessant, etwas Neues kennen zu lernen, aber es macht auch Angst, weil man nicht weiß, was auf einen zukommt (35). Man will neue Menschen kennen lernen, ist aber auch unsicher, weil man nicht enttäuscht werden will (35). Sie erinnert sich an einen Auslandsaufenthalt in der Schulzeit. Am Anfang ging es ihr dabei nicht gut, weil es zu fremd war und man sich zurecht finden musste (35).

Auch ein weiterer Interviewpartner weiß von ängstigenden oder sogar gefährlichen Erfahrungen auf seiner großen Amerika-Reise zu berichten (39).

Auch auf dem Gesicht der Figur im Vordergrund kann man die Angst vor dem Neuen gespiegelt sehen (35). Dies ist die Kehrseite dieses Lösungstyps: Wer sich auf die abenteuerliche Reise durch das Bild einlässt, macht sich zugleich verwundbar für die Dornenstiche unangenehmer Erinnerungen oder Erfahrungen. So wie das Dornröschen, das endlich lernen will, selber sein Schicksal zu spinnen, sich an der Spindel sticht und damit seinem Schicksalsfluch ausgeliefert ist.

6.4.3 Dornröschen und Prinz: Unberührbarkeit und Verführung

Die ersten beiden Umgangsweisen mit dem Verwandlungsproblem von Freiheit und Festlegung haben ihre Kehrseiten gezeigt. Übermäßige Vorsicht zwingt einen in die immer stärkere Abwehr des Unvorhersehbaren. Und dort, wo man sich auf Unbekanntes einlässt, muss man mit Verletzungen rechnen.

Der dritte Lösungstyp verbindet nun zwei scheinbar gegensätzliche Haltungen kunstvoll miteinander: Einerseits ist man passiv und distanziert – wie das schlafende Dornröschen, getragen vom Figurationszug des Aushaltens, womit Stabilität und Sicherheit hergestellt werden soll. Zugleich liegt in diesem scheinbaren Stillstand

die Verführung, die Fesseln zu zerschneiden, die Dornenhecke zu durchdringen – die Schere zu benutzen. In den Bildbetrachtungen – bei denen sich dieser Lösungstyp fast überall findet – steht der Zug des Aushaltens zunächst deutlich im Vordergrund. Man erlebt das Bild wie das schlafende Schloss mit der Königstochter: Ewig schwebend, ohne Veränderungen. „Ziemlich windstill hier“ (02). Die Wetterlage erscheint neutral, eintönig. „Und das bleibt auch so“ (02). Diese Eintönigkeit sei aber ganz beruhigend. Man erwarte keine Veränderung, dadurch könne es auch nicht Richtung Gefahr umschwenken. Das unterstütze die Harmonie. (02). Andererseits könne das auf Dauer natürlich auch langweilig sein (02). Als Betrachter lässt man sich in dieses unbestimmte Schweben ebenfalls hineinziehen. Aber man bleibt darin stecken wie die Jünglinge in der Dornenhecke, bei dem Versuch, das Dornröschen zu befreien. Die Beschreibungen und Deutungen bleiben unbestimmt und unpersönlich, trauen sich nicht an eine echte Berührung heran und halten den ewigen Schwebeszustand damit aufrecht.

An der Assoziation eines Interviewpartners wird der geheime Sinn dieses scheinbar selbstquälerischen Verhaltens jedoch besonders deutlich. Er denkt – ohne genau zu verstehen, warum – an einen Artikel der New York Times: In Kalifornien wird die Todesstrafe seit den 70ern nicht mehr vollstreckt, deswegen wünschen sich dort die Täter die Todesstrafe, weil die Haftbedingungen besser sind und es zugleich fraglich ist, ob man jemals hingerichtet wird (19). Das beschreibt den Aushalte-Trick des Dornröschens: Ewige Festlegung, damit einem nichts passieren kann. Manche lassen alles erst mal auf sich zu kommen. (35). Doch das ist nur die eine Hälfte dieses Lösungstyps. Insgeheim hofft man bei all dem Stillstand auf Erlösung von außen. Diese Erlösungserwartung macht sich besonders an der vorderen Figur fest: Die vordere Gestalt „guckt den Betrachter direkt an, in die Augen“ (03). Sie „spricht an“ (19). „Die Person vorne gehört einerseits zu der Gruppe, die wie ein Fremdkörper in der Landschaft schweben. Schaut in die Landschaft, in die Weite und verknüpft sie dadurch mit den Personen. Aber verknüpft es auch mit mir, weil ich bin der Zuschauer. Die Person scheint einen aber nie direkt an zu gucken. Aber man hat das Gefühl, man ist in ihrem Blickfeld. Man fühlt sich nicht angestarrt. Die Person guckt verträumt, aber ich bin einbezogen. Aber ich werde nicht reingezerrt, werde eingebunden und kann aber entscheiden – möchte ich mich mit den Personen beschäftigen oder mit der Landschaft. Werde nicht gedrängt, kann die Möglichkeiten nutzen, die das Bild mir bietet“ (19).

Es ist kein Zwang, sondern eine Verführung, die von diesem Blick ausgeht. Ein stilles, passives Locken – wie von einem schlafenden Dornröschen, das auf Rettung wartet. „Er tut nichts und strahlt einfach Unsicherheit und Ängstlichkeit aus – passt da nicht rein“ (35).

Eine Interviewpartnerin – die bezeichnenderweise einen helfenden Beruf erlernt – nimmt diese Erlösungserwartung besonders in-

tensiv wahr: „Der vorne wartet – oder träumt? Er scheint Hilfe zu erwarten. Traurig, hilflos – allein. Auch der einzige, der mit nichts beschäftigt ist, sondern eher den Betrachter anguckt“ (53). Wie in dem hundertjährigen jungen Dornröschen scheint in ihm etwas Zeitloses zu liegen: Erst dachte man, das Gesicht sei ganz schön alt, aber der Körper sieht nicht mehr alt aus. (53) Er war einem am Anfang am unangenehmsten, jetzt erscheint er am sympathischsten – gespannt guckend. Das gucken wirkt, als würde er irgendwas wollen: Geld, eine Antwort, Blickkontakt. Vielleicht guckt er auch traurig, weil er keinen Gegenstand hat (...) Vielleicht will er auch einen Gegenstand, will so beschäftigt sein wie die anderen (...) Vielleicht will er sich auch nur unterhalten, was wissen, was hören. Sucht den Kontakt“ (53). Man bekommt das Gefühl, dass man was erwidern müsste. Man würde ihn nicht so stehen lassen wollen. Wenn er sich unterhalten wollte, würde man ihm gerne entgegen kommen. Als Sozialpädagogin denke man ja immer: „Ich weiß, was du willst, ich kann dir helfen. Aber er müsste mir schon sagen, was er braucht“ (53). Wenn Leute Erwartungen haben, die man nicht erfüllen kann, ist das unangenehm (53). Erst dachte man, der beobachtet einen, jetzt wirkt er eher traurig. Wie jemand, der einen auf der Straße anguckt und um Hilfe bittet (53).

Im Märchen müssen hundert Jahre vergehen und viele Rettungsversuche scheitern, bis die Erlösung gelingt. Dies findet sich auch in einigen Geschichten meiner Interviewpartner wieder. Viel zu lange habe der junge Neurowissenschaftler es eigentlich auf dieser furchtbaren Arbeitsstelle ausgehalten, bis er sich befreit habe (19). Doch zugleich glaubt er auch, dass es gut war, nicht gleich alles hinzuschmeißen. Und jetzt, mit einigem zeitlichen Abstand, glaubt er auch, etwas daraus lernen zu können.

Im Interview hat er die Erinnerungen an diese Erfahrungen eigentlich vermeiden wollen. Doch dann steigt mitten in der Bildbeschreibung ein befreiendes Lachen auf: „Jetzt merke ich, wird das leicht emotional gerade (lacht) – sehr emotional. Ich merke, ich hab diese Beziehung zu fröhlichen Gesichtern eigentlich immer. Fühle mich erleichtert, am Rand des Weinens aus Erleichterung und Anspannung“ (19).

Auch ein anderer Interviewpartner musste sich erst lange als passives Opfer erleben (39). Seinen Haarausfall haben die Ärzte mit vielen quälenden Spritzen (Nadelstichen) zu behandeln versucht, bis er selber buchstäblich die Schere in die Hand nehmen konnte, sein Schicksal annehmen und die verbliebenen Haare abschneiden konnte.

6.5 Zusammenfassung

Goyas *Parzen* erzeugen im Erleben die Qualität eines Schwebestandes (1). Diese Verfassung ähnelt einem Traum oder einer Trance, einem Zwischen- oder Dämmerzustand, der sich zwischen Halten (2.1) und Lösen (2.2) bewegt. Im Kern wird hierbei das Verwandlungsproblem von Freiheit und Festlegung verhandelt (3). Die Umgangsweisen mit dem Gemälde lassen sich zu Typen zu-

sammenfassen, die jeweils einen Teil des Dornröschen-Märchens beschreiben, in welchem es um das gleiche Verwandlungsproblem geht. Man kann sich dem festlegenden Schicksal durch Vorsicht entziehen (4.1), auch sich aus dieser einengenden Vorsicht wieder durch Neugier befreien (4.2) und schließlich die Erlösung darin finden, dass man das fremde Schicksal (den Prinzen) herein lässt (4.3).

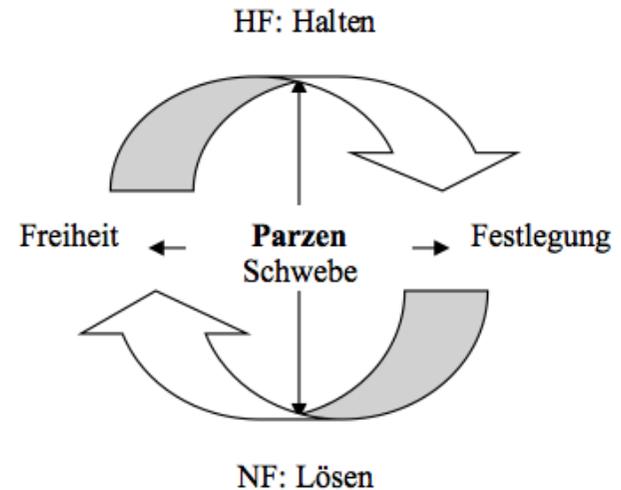


Abbildung 18: Parzen 1.-3. Version

TEIL III ZUSAMMENSCHAU

0. Rückblick

Im Teil II wurden sechs der Schwarzen Bilder Goyas in je vier Versionen beschrieben. Für jedes der Gemälde wurden jeweils eine spezifische Gestaltqualität, ein Wirkungsraum zwischen Haupt- und Nebenfiguration, ein zugrunde liegendes Verwandlungsproblem, sowie typische Umgangsformen identifiziert. Dadurch kann nun eingeschätzt werden, für welche Art von Selbsterfahrungsprozessen diese Kunstwerke – etwa im Rahmen eines morphologischen Kunstcoachings – nutzbar gemacht werden können.

Mit dem so verschärften und erweiterten Wissen können wir nun noch einmal einen Blick zurück werfen zum Vorentwurf dieser Untersuchung, und damit auf Salbers vier Thesen über Goyas Schwarze Bilder. Für Salber waren es Grundtypen von Besessenheit, die in diesen sechs Mythen-Bildern dargestellt sind. Wir können uns nun fragen, was uns die Wirkungsanalyse der sechs einzelnen Bilder über Besessenheiten im Allgemeinen sagen kann, ihren inneren Antrieb, die Urdinge, die ihnen zugrunde liegen und die Umbildungen, die von ihnen aus möglich sind. Im Folgenden möchte ich darum den Versuch unternehmen, die bisher einzeln betrachteten Gemälde als unterschiedliche Seiten eines Gegenstandes aufzufassen, ähnlich wie Salber es bereits in seiner Analyse getan hat²⁹. Natürlich werden auch dabei die vier Versionen der morphologischen Werkanalyse zur Anwendung kommen. Besessenheit wird zunächst anhand der Bilder als eine Erlebensgestalt mit eigener Qualität und Logik beschrieben. Danach wird diese Gestalt anhand des morphologischen Hexagramms nach Salber zergliedert werden, in welchem jedes der sechs Bilder je eine besonderen Haupt- und einen besonderen Nebenfigurationszug vertritt. In einer dritten Wendung geht es dann um die Frage, wie man das Phänomen Besessenheit metapsychologisch einordnen kann, sowohl mit Blick auf Salbers Morphologie, als auch mit Bezug auf andere Theorien. In der vierten und letzten Wendung wird dann herausgearbeitet, wie es Goyas Kunst gelingt, Besessenheit zu behandeln.

1. Die Gestaltlogik der Besessenheit

Salbers erste These zu Goyas Schwarzen Bildern lautete, dass sie zeigen, „was Seelisches in Besitz nimmt“ (Salber, 1994, S. 72) oder kurz, dass sie „Besessenheiten“ darstellen (ebenda, S. 69). Was verstehen wir eigentlich darunter? Die Online-Enzyklopädie Wikipedia spricht bei Besessenheit von einem „Erregungszustand“, der als eine „Inbesitznahme“ durch eine angeblich übernatürliche Kraft gedeutet wird. Bei dieser religiösen Deutung dachte man, dass fremde Mächte wie Geister, Dämonen oder Götter für ein plötzlich verändertes Verhalten der Menschen verantwortlich seien. Im Alltag benutzen wir heute auch den lateinischen Ausdruck *Obsession*

²⁹ „Dem entsprechend sind auch die vierzehn Gemälde ein Bild in vierzehn Drehungen (...)“ (Salber, 1994, S. 73, Hervorhebung im Original)

(von lat. *obsidere*: in Anspruch nehmen; besetzt halten; belagern; bedrücken), um eine starke Leidenschaft für etwas oder jemanden zu kennzeichnen. Wir sprechen davon, obsessiv oder eben wie ein Besessener an etwas zu arbeiten, einen Sport oder ein Spiel zu betreiben oder dass wir von einer Idee, einem Thema, von bestimmten Dingen oder von einer Person besessen sind. Das Spektrum bewegt sich dabei von einem starken Interesse oder intensiven Hobby bis hin zum Bereich des Fanatismus oder der klinisch relevanten und als unkontrollierbar erlebten Zwangsgedanken und -handlungen (im Englischen: *obsessiv-compulsive-disorder*). Der Ausdruck der Besessenheit kennzeichnet dabei aber immer etwas auffällig Intensives, bis hin zum Übertriebenen und Extremen mit potentiell schädlichen Auswirkungen.

Ganz allgemein kann man Besessenheit als ein besonderes Verhältnis von Eigenem und Fremdem bezeichnen: Das Fremde gewinnt hierbei gegenüber dem Eigenen Macht. Als Dämon oder Geist, wie in der religiösen Deutung, oder als besonderer Gegenstand, der uns in seinen Bann zieht. Wir können uns von diesem Fremden bedroht und wie von einer feindlichen Macht übernommen fühlen, oder wir können so von jemandem oder etwas in Bann geschlagen sein, dass wir ihm blind und begeistert folgen und nachjagen. Besessenheit ist also eine besondere Form des Seelischen, die sich unterscheiden lässt von anderen Formen. Seelisches kann in einen Zustand geraten, in dem es sich wie von Woanders bestimmt erlebt. Goyas Gemälde geben diesem Vorgang eine anschauliche Gestalt und machen ihn auch beim Prozess des Betrachtens erfahrbar.

Einerseits zeigen die Gemälde ganz konkret Gestalten, die man als besessen beschreiben kann und lassen auch jeweils bestimmte Alltagserfahrungen anklingen, in denen man sich oder andere als wie besessen erleben kann. In den Geschichten der Interviewpartner sind viele solcher Erfahrungen erzählt worden.

Man kann es aber auch so sehen, als seien die sechs Bilder Facetten von Besessenheits-Erfahrungen im Allgemeinen: Besessenheiten sind überwältigend (*Saturn*). Unsere Obsessionen gewinnen Macht über unser Leben – entweder als plötzliche Überwältigung oder als allmähliches Verzehren. Es ist, als seien sie größer und stärker als wir und zugleich liegen unsere Obsessionen auch im Streit mit den restlichen Dingen unseres Lebens – sie vertragen sich nicht mit anderen Formen, können sich nicht gut beschränken und anderes neben sich stehen lassen, sondern sie stoßen an und ecken an (*Kämpfer*). Dabei sind sie in ihrer Entschiedenheit kompromisslos und beherrschend: Unsere Obsessionen entscheiden darüber, was uns interessiert oder nicht, was wir lieben oder was unseren Hass trifft und was wir vernichten wollen (*Judith*). Unsere Besessenheiten schicken uns auf eine scheinbar endlose sehnsüchtige Suche, bei der sich einerseits vieles in Bewegung setzt und scheinbar Unmögliches möglich wird (*Asmodea*). Zugleich scheinen sie niemals befriedigt zu sein und niemals wirklich an ihr Ziel zu gelangen, im

Gegenteil: Sie wiederholen sich immer wieder, ziehen immer wieder die gleichen Kreise, als gäbe es keine Entwicklung und keine Zeit, als sei alles im Stillstand oder in einer ewigen Schwebelage gefangen (*Parzen*). Umso größer ist darum natürlich die Erwartung, die unsere Obsessionen aufbauen. Sie versprechen, man könnte Teil von etwas Großem sein und dadurch ganzer werden und sogar eine neue und bessere Welt errichten, wenn man ihnen nur folgt (*Hexensabbat*).

Dies sind die äußeren Kennzeichen und spürbaren Qualitäten, durch die Besessenheiten ihr Profil gewinnen und für uns überhaupt erst erkennbar werden. Häufiger und leichter sind sie jedoch von außen, durch einen fremden Blick erkennbar. Wir selber geraten in sie hinein, lassen uns von ihnen mehr und mehr gefangen nehmen, ohne, dass wir es zunächst merken. Im Rückblick ist es dann oft erstaunlich, dass wir nicht bemerkt haben, wie früh die Besessenheit Macht über uns gewonnen hat, ohne dass wir es wussten. Auch meine persönliche Erfahrung mit der Arbeit an Goyas Schwarzen Bildern lässt sich als die Geschichte einer Besessenheit erzählen, was mir im Rückblick viel klarer erscheint, als zu der Zeit, als ich mich in ihr bewegt habe. Genauer gesagt geht es dabei aber auch um den Versuch, mit Besessenheiten fertig zu werden, sie anzuerkennen und sie zu kultivieren – das Thema der Schwarzen Bilder. Der folgende Abschnitt ist der Versuch, meine Gegenübertragung im Forschungsprozess überschaubar zu machen und damit noch eine weitere Seite des Gegenstandes in den Blick zu bringen.

Der Forschungsprozess als Besessenheit

Ursprünglich kamen die Schwarzen Bilder von außen – nämlich durch die Anregung meines Doktorvaters – und als etwas Fremdes auf mich zu. Und doch hatte ich gleich ein Gefühl, als hätten sie auch etwas mit mir zu tun. Sie schienen das zu sein, was ich gesucht hatte.

Als ich 2007 zum ersten Mal im Prado vor den originalen *Pinturas Negras* stand (ich kannte sie da schon aus Abbildungen) wurde mir schlecht. Statt auf die Bilder begann ich mich auf meinen Körper zu konzentrieren, der plötzlich schmerzte, sich schwer, plump und wie eine Last anfühlte. Ich schwitzte und hatte Kopfschmerzen, alles an mir wurde plötzlich unbequem und ich musste den Saal relativ bald wieder verlassen. Zum Glück hatte ich in dieser Situation – und auch später immer wieder bei der Arbeit – einen verständnisvollen Begleiter und Partner an meiner Seite, mit dem ich über all das reden konnte und so entwickelte sich im Gespräch die Erkenntnis, dass bereits diese scheinbare Störung zur Wirkung und damit auch zum Thema der Bilder gehörte. So konnte ich wieder zu den Bildern zurückkehren und mit meinen Beschreibungen beginnen.

Ich verstand meine spontane körperliche Reaktion als Angst und Abwehr. Ich war mit großen Erwartungen in den Prado gekommen, doch als ich wirklich vor den Bildern stand, hatte ich das Gefühl, überfordert zu sein. Ich verstand die Bilder nicht, fühlte mich wie abgeschnitten von ihnen. Dabei schienen die Bilder in ihrer Ein-

fachheit geradezu brachial, ja manchmal fast banal zu sein. Sie wirkten auf mich zugleich nah und doch undurchdringlich, wie eine Traumszene, dabei aber auch körperlich bedrückend und real. Sie sprangen mich an, grinsten mich an, wie Salber schrieb, als würden sie sagen wollen: Du weißt schon, was das bedeutet! Doch ich konnte es nicht in Worte fassen. Und zugleich ließen diese Bilder ja keinen Zweifel daran, nur Malerei zu sein. Sie versuchten nicht, einen Anschein von Realität zu erzeugen. Aber sie schienen eine eigene Realität zu haben – ein eigenes Leben. Die Bilder stießen mich aus wie einen Fremdkörper – oder ich sie. Ich zweifelte an der Machbarkeit meines Projektes. Ich dachte, entweder ist aus diesen Bildern gar nichts heraus zu holen, oder wenn doch, dann ist es nur Offensichtliches und Banales.

In den folgenden Jahren hat sich diese erste Erfahrung mit den Bildern dann immer wieder aufs Neue eingestellt: Mit jeder der sechs Werkanalysen hatte ich es zunächst schwer. Jedes der mittlerweile seit Jahren bekannten Bilder erschien mir immer noch oder doch immer wieder wie ein Fremdkörper. Mein Forschungstagebuch war voll von Kommentaren der Ablehnung und Abwehr. Ich wollte mich gerne dem entziehen, was sich mir da immer wieder entzog. Zugleich war das Interviewmaterial eine Fülle, die mich überflutete. Wie ganz zu Beginn im Prado fühlte ich mich körperlich unwohl und bekam Angst, dieser Flut nicht Herr werden zu können. Ich wollte die Bilder behandeln, doch die Bilder behandelten vor allem mich. Meine Besessenheit lag darin, die richtige Lösung zu finden und die Bilder im Ganzen in den Griff bekommen zu wollen. Dabei machte mir das Unbegreifliche der Schwarzen Bilder immer wieder einen Strich durch die Rechnung und schürte meine Angst.

Bei jedem Gemälde konturierte sich das Problem ein wenig anders: *Saturn*, mit dem ich begann, schien zunächst einfach alles in sich aufzusaugen: Die verschiedensten Ideen und Gedanken, alles aus meinem Leben, aus meinen Lektüren und aus meiner Arbeit wollte ich hier unterbringen. Die erste Fassung des *Saturn*-Kapitels war ein aufgedunsenes Monstrum (auch an Seiten), bei dem ich Eigenes (mein Leben, meine Gedanken, meine Arbeit) und Fremdes (das Bild) zunächst überhaupt nicht mehr trennen konnte. Zugleich war die Arbeit am *Saturn* von körperlicher Übelkeit begleitet und meine monströse Werkanalyse schien mir immer wieder auseinanderzubrechen – bis zum Schluss. Bei *Asmodea* gelang mir der erste Entwurf hingegen rasch und zügig: Schnell glaubte ich, mein Ziel am Horizont im Blick zu haben und auf direktem Wege dorthin zu sein. Doch dann zögerte ich immer wieder, überlegte hin und her, ob man die Richtung nicht doch ändern sollte und wich ängstlich vor einem Fertigstellen des Kapitels zurück, so dass es sich letztlich ziemlich hinzog. Die *Kämpfer* mochte ich zunächst nicht, so wie auch viele meiner Interviewpartner das Bild entwerteten. Ich begann die Arbeit an ihnen widerwillig und mit dem Wunsch, sie einfach hinter mich zu bringen und mit ihnen durch zu sein, ohne

mich wirklich auseinandersetzen zu wollen. Sie erschienen mir zu Anfang einfach nur banal, das Interviewmaterial entweder zu plump oder zu ausweichend, um daraus viel machen zu können. Doch je mehr ich mich mit den *Kämpfern* auseinandersetzte, desto mehr erkannte ich, dass mir eigentlich die unglaubliche Weite und Widersprüchlichkeit, die im Bild steckte, Angst machte. Bei den *Parzen* fing alles leichter und spielerischer an, ich fand viele Anhaltspunkte, aber mit der Zeit wurde es unerträglich schwer, mich wirklich einmal festzulegen und ich erging mich in zwanghaften Sortierungen des Materials – ich hätte immer weiter mit und in dem Bild schweben können. *Judith* blieb mir lange fremd – ich fühlte mich von dem Bild ganz distanziert, ja abgeschnitten. Wehrte ich sie ab oder sie mich? Dennoch glaubte ich schließlich, durch eine erste entschiedene Anordnung das Material unter Kontrolle gebracht zu haben. Zufrieden ließ ich das angefangene Kapitel eine ganze Zeit lang liegen, doch als ich mich wieder daran setzte, begann das Material plötzlich zu revoltieren – alles tauschte den Platz und jede Entscheidung kippte um. Dieses Kippen wurde beim *Hexensabbat* schließlich zum Durchdrehen: Ich fand eine Ordnung, die alles zu erklären versprach, aber es schien gleichzeitig genauso richtig zu sein, es auch einmal andersherum zu sehen und bald erkannte ich nicht einmal mehr den Unterschied zwischen so und anders. Ich wusste nicht mehr, wo oben und unten war und spielte bei dieser letzten Werkanalyse sogar mit dem Gedanken, noch einmal alle vorhergehenden Analysen auf den Kopf zu stellen – was ich dann auch tat, indem ich danach noch einmal alle fertigen Werkanalysen überarbeitete und sie – nach dem Vorbild der Werkanalyse des *Hexensabbat* - in eine neue und wie ich fand bessere Ordnung brachte.

Bei der Arbeit an jedem Gemälde entwickelte sich also ein eigenes, spezifisches Gegenübertragungsprofil, das mir auch jeweils weiterhalf, wenn ich es erst einmal erkannt hatte. Zugleich wiederholten sich viele Gegenübertragungsgefühle und -reaktionen im Grunde bei allen Bildern und über den gesamten Prozess hinweg. Bei der Arbeit am *Saturn* fühlte ich mich zum ersten Mal so, als sei eine Krankheit über mich gekommen und seitdem war es bei jeder weiteren Werkanalyse auch so. Die Bilder ergriffen Besitz von mir, infizierten mich und ich wollte sie gerne wieder ausstoßen und mich befreien – was sich in ständiger Selbst-Ablenkung bei der Arbeit ausdrückte. Das Durchackern des Materials erschien mir unendlich mühsam, zäh und gelegentlich fühlte ich mich in endlosen Wiederholungsschleifen und zwanghaften Ordnungsversuchen gefangen. Die Abläufe wiederholten sich: Erst einmal lange aufschieben, dann nachdenken, Notizen machen, kritzeln, Material lesen, unterstreichen, herausschreiben, anordnen – und immer wieder umordnen. Kurze Euphorie, wenn sich mal eine Gestalt aus dem Material heraus hob – das Hochgefühl, es begriffen und im Griff zu haben. Aber dabei blieb es nicht. Immer wieder blieb Schwankendes, Schwammiges, Vor-Gestaltliches und Schwer-zu-Greifendes übrig. Eher mit

dem Mut der Verzweiflung als mit Sicherheit und Überzeugung gab ich dem Ganzen irgendwann einen Namen. Zäh und langsam gestaltete sich dieser Prozess. Immer viel langsamer und länger, als ich mir das so gedacht hatte. Und das war qualvoll: Sechs mal die Hoffnung, dass es diesmal einfacher oder schneller gehen würde. Aber dann immer wieder das Gefühl, in dieser Arbeit zu versinken, vollkommen von der Welt abgeschnitten zu sein; in etwas einzutauchen, das mich schwächte, mich krank machte, mir Übelkeit verursachte, mit dem ich mich übernommen hatte, das mich ich aber auch packte, faszinierte, nicht los ließ. Schnell stellte ich fest, dass sich die Arbeit an den Bildern und mein normaler Alltag schlecht miteinander vertrugen. So richtig weiter kam ich nur in Urlauben, seltener einmal am Wochenende. Zwischenzeitlich waren die Bilder aber nie ganz aus meinem Kopf verschwunden. Sie begleiteten mich, lebten weiter, saugten weiterhin Erfahrungen an, suchten nach Passungen, Entsprechungen, Schlüsseln, Deutungen und Auslegungen. Sie versuchten sich auszulegen in den Geschichten meiner Patienten, in meiner Selbsterfahrung, in den Filmen, die ich sah und den Büchern die ich las. Schließlich und vor allem auch in sehr privaten und intimen Problemen – meinen dunklen und unangenehmen Seiten. In den Bildern erkannte ich diejenigen Gewohnheiten und Eigenschaften von mir wieder, die ich am liebsten einfach abgestellt hätte. Doch die unperfekten Seiten blieben – bei mir und auch bei den Bildern. Auch wenn sie sich besser verstehen und ertragen ließen. Bei jeder der sechs Analysen musste ich mir dennoch erneut die Erkenntnis erarbeiten, dass es keine perfekte Lösung gab, sondern nur eine mögliche Lösung von vielen, die halbwegs passte und mit der ich mich zufrieden geben konnte. Jede Lösung blieb immer unfertig und unperfekt, ein Provisorium, mit dem ich niemals ganz fertig wurde. Das hatte mir mein Doktorvater gesagt, als er mir zum ersten Mal von Goyas Bildern und Salbers Udingen erzählte und ich ihn ganz naiv fragte: Was sind denn Besessenheiten? Besessenheiten, hatte er mir geantwortet, sind das, womit wir nicht fertig werden, was immer wieder auf uns zukommt.

Nach über sechs Jahren fragte er mich dann bei einem Treffen: Haben Sie schon einmal daran gedacht, aufzuhören? Meine Antwort war ein spontanes und klares Nein. Das wäre tatsächlich nicht in Frage gekommen. Die Besessenheit hatte mich im Griff. Goyas (und Salbers) Schwarze Bilder, diese monströsen fremden Gestalten, hatten über Jahre hinweg meine Zeit, meine Gedanken und meine Energie angesaugt und wollten mich genauso wenig loslassen, wie ich sie. Das ist Besessenheit!

2. Der Wirkungsraum zwischen Eindeutigem und Mehrdeutigem

Im letzten Abschnitt habe ich dargestellt, inwiefern die sechs untersuchten Schwarzen Bilder der seelischen Verfassung einer Besessenheit Ausdruck geben und wie auch meine Beziehung zu diesen Bildern und meine Arbeit an dieser Untersuchung die Gestalt einer

Besessenheit angenommen hat. Jetzt möchte ich die Gestalt der Besessenheit weiter zergliedern und versuchen, ihre innere Dynamik überschaubar zu machen. Das war Salbers zweite These zu Goyas Schwarzen Bildern, die er wiederum in verschiedenen Wendungen formuliert hat: „Goyas Gemälde sind eine Entdeckungsgeschichte des Seelischen. Sie stellen das Wirken des Seelischen selbst in seinen Grundzügen dar“ (Salber, 1994, S. 77). Die Schwarzen Bilder seien „Seelisches gemalt als Betrieb“ (ebenda, S. 75), oder sie stellen die „Lebens-Verhältnisse“ (ebenda, S. 77) je einer Besessenheitsgestalt dar. Dieser Betrieb mit seinen Verhältnissen, den man in Goyas Bildern entdecken kann, ist nichts anderes als der Wirkungsraum, der jeweils in der zweiten Version der morphologischen Werkanalysen beschrieben wurde. Bei Goyas Schwarzen Bildern haben wir es zu tun mit dem „Wirkungsraum des Seelischen, von Besessenheiten her gesehen“ (Salber, 1994, S. 83). Und für Salber gehören Wirken und (Selbst-)Entdecken zusammen. Durch das Hin und Her der verschiedenen Wirkungen und Gegenwirkungen, durch das Verrücken zwischen Haupt- und Nebenfiguration (Transfiguration), beginnt Seelisches sich selbst zu verstehen, beginnen wir auch anhand der Bilder etwas über uns zu verstehen. Die Gegen-Reaktionen und Gegen-Übertragungen auf das Bild gehören dabei zu diesem Wirkungsraum mit dazu, wie Salber ausdrücklich klar macht.

Um nun den Wirkungsraum aller sechs Bilder zugleich überschaubar zu machen, werde ich im Folgenden so tun, als ob jedes Gemälde einen besonderen Zug im gesamten Wirkungsraum der Besessenheit verkörpern würde. Zur schematischen Darstellung dieses sich zwischen den sechs Bildern aufspannenden Wirkungsraums bietet sich das von Salber (1969/81) entwickelte Sechs-Faktoren-Modell (Hexagramm) besonders an. Fitzek (2010) fasst die Züge dieses Hexagramms in knappen Worten so zusammen:

„In allen Wirkungseinheiten stehen sich eine Tendenz des Habens und Haltens („Aneignung“) und eine Tendenz zum Anders-Werden („Umbildung“) gegenüber; Tun und Machen („Einwirkung“) laufen einem Eingliedern und Kategorisieren („Anordnung“) entgegen, Wünschen und Wollen („Ausbreitung“) der Wirkungsrichtung des Könnens und Sicherns („Ausrüstung“)“ (Fitzek, 2010, S. 698).

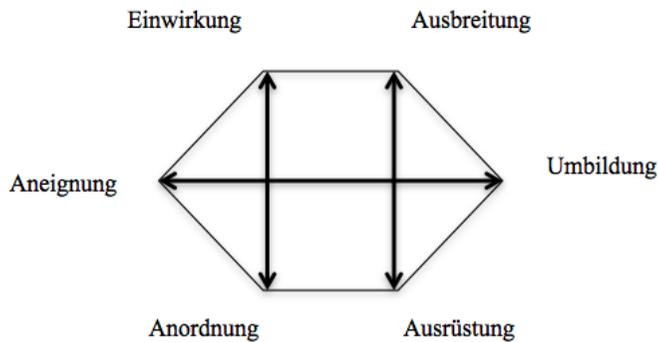


Abbildung 19: Hexagramm nach Salber

Im Folgenden werde ich jedes Gemälde einem der Faktoren des Hexagramms zuordnen und dabei ein Hexagramm der Hauptfiguration der Schwarzen Bilder und ein Hexagramm für ihre Nebenfiguration darstellen. Dabei stehen die Züge der Hauptfiguration für die Methoden, mit denen Besessenheit die Wirklichkeit zu behandeln versucht. Die Züge der Nebenfiguration können aufgefasst werden als die Gegenwirkungen einer Wirklichkeit, die der Besessenheit gegenüber eine andere Perspektive vertritt, die jedoch von der Hauptfiguration der Besessenheit immer wieder verdeckt und zurückgedrängt wird. Dies entspricht wohl auch Salbers Darstellung der Figuren in den Schwarzen Bildern, ohne dass er diese hier ausdrücklich in Haupt- und Nebenfiguration gliedert:

„(...) Goya stellt eben nicht nur eine nackte Tendenz heraus, sondern stets die ganze Figuration, in der sie ihren Stellenwert hat. Das Bild von Besessenheiten zeigt also zugleich mit der Verwandlungsgier auch die Logik auf, nach der die Gier mit der Wirklichkeit zusammenstößt.“ (Salber, 1994, S. 122)

2.1 Hauptfiguration: Eindeutigkeit

Im Vordergrund der Schwarzen Bilder steht der Versuch, die Wirklichkeit eindeutig zu gestalten. Dabei stehen sich jeweils zwei Bilder ergänzend gegenüber. Der verschlingende *Saturn* repräsentiert den Aneignungszug von Besessenheit: Besessenheit will das Ganze werden, das Ganze sein, alle Teile in sich aufnehmen und sich zu eigen machen. Dem gegenüber liegt der ergänzende Wunsch der Teile, sich in diese Ordnung des Ganzen fügen, sich auf diese eine Gestalt ausrichten und sich ihr zu unterwerfen. Der *Hexensabbat* ist ein Bild für den Wunsch, zur Ganzheit zu gehören, in ihr aufzugehen, sich für sie umzubilden. Besessenheit will sich in ein Alles-in-Einem verwandeln. Sie opfert die Vielfalt der Möglichkeiten der Unterwerfung unter ein System, in der Hoffnung, so den ganzen Verwandlungsbetrieb in den Griff zu bekommen.

Die *Kämpfer* repräsentieren, wie Besessenheit auf Anderes einwirkt: Besessenheits-Gestalten stehen mit jeder anderen Perspektive auf Wirklichkeit unweigerlich im Streit und ihre einzige Form des Umgangs damit ist ein kompromissloses Durchsetzen der eigenen Perspektive, so wie es die *Kämpfer* Goyas mit ihrer brachialen Gewalt tun. Dabei gibt es für die Besessenheit nur eine mögliche Organisationsform der Wirklichkeit: Ein entschiedenes Entweder-Oder, wie es die *Judith* verkörpert. Entweder ist man Herr oder Knecht, Freund oder Feind. Besessenheit will die Wirklichkeit beherrschen, was sich nicht fügt, wird abgetrennt und vernichtet. Die Anordnung der Besessenheit besteht aus Beherrschen und Abwehren.

Die Wünsche und Sehnsüchte der Ausbreitungs-Seite werden im Hexagramm der Besessenheit von *Asmodea* verkörpert: Das Streben hin zu einem Ideal, zu einer Fassung für die gesamte Unruhe der Wirklichkeit ist es, die den Besessenheiten ihre mitreißende Dramatik verleiht. Auf der gegenüberliegenden Seite steht dem der sichernde und beharrende Zug der so genannten Ausrüstung entgegen, welcher in den *Parzen* besonders dominant hervortritt: Besessenheit will in der verfließenden Wirklichkeit einen Halt finden.

Die sich jeweils gegenüberliegenden Bilder an den Polen des Hexagramms (Abbildung 20) ergänzen sich und stehen gleichzeitig in einer Spannung zueinander, so als zeigten sie dasselbe Bild einmal als Positiv und einmal als Negativ. *Saturn* und *Hexensabbat* zeigen zwei entgegengesetzte Wege, ein Ganzes zu werden. Während *Saturn* dem Wunsch Ausdruck verleiht, alles verschlingen zu wollen, spiegelt sich in den Hexen die Erwartung, von einer fremden Ordnung erfasst zu werden. Im *Saturn* zeigt sich eine Ganzheit, die mit vielen Teilen umgehen muss, in den Hexen eine Vielheit, die sich in eine Ganzheit eingliedert.

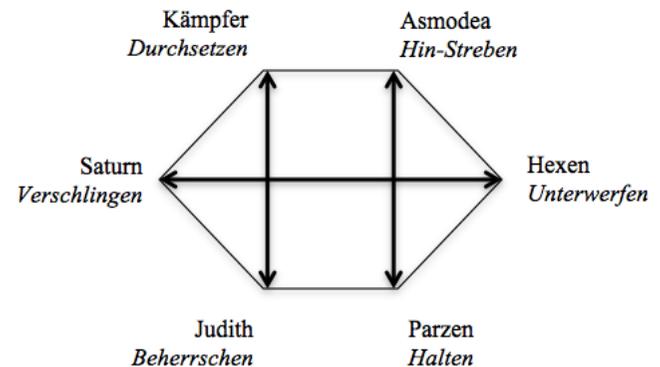


Abbildung 20: Hexagramm der Hauptfigurationen

Judith und die *Kämpfer* drehen sich beide darum, wie man mit Spaltungen zurechtkommt: Die *Kämpfer* sind eine Spaltung, bei der jede Seite ihre Einheitswünsche durchsetzen will, während *Judith* ihre alleinige Herrschaft durch eine spaltende Entscheidung sichert. In den *Kämpfer* stehen sich noch zwei unversöhnliche Gestalten auf einer horizontalen Linie gegenüber; auf dem *Judith*-Gemälde hat die eine Gestalt bereits die andere abgespalten und in die Dunkelheit verbannt – die Linie der Herrschaft verläuft vertikal.

Asmodea und die *Parzen* sind zwei unmögliche Gestalten – fliegend und in der Luft hängend, auf der Suche nach stabilen Lebensmöglichkeiten, beide verwickelt und verbunden durch ein Tuch: *Asmodea* findet Stabilität in der (ewigen) Bewegung auf einen sich entziehenden Anhaltspunkt hin und die *Parzen* finden einen (Zusammen-)Halt in der schwebenden Bewegungslosigkeit. In beiden Bildern kann das Tuch zugleich Schutz und Fessel sein.

Im Hexagramm der Besessenheiten lassen sich die Bilder außerdem zu zwei einander gegenüberstehenden Dreier-Gruppen zusammenfassen: Das Dreieck aus *Saturn*, *Kämpfern* und *Judith* zeigt die Wirklichkeit eher aus Sicht einer Besessenheits-Gestalt, welche selbige in ihrem Sinne verwandeln will, nämlich verschlingend, sich-durchsetzend und beherrschend. Aus Sicht der Besessenheit wird hier Fremdes zu Eigenem gemacht. Das Dreieck auf der rechten Seite des Hexagramms zeigt hingegen eher die Perspektive einer seelischen Wirklichkeit, die sich einer solchen Besessenheits-Gestalt unterwerfen will, die zu ihr hinstrebt und in ihr einen Halt findet. Aus Sicht dieser Wirklichkeit, die Besessenheit werden will, gewinnt Fremdes die Macht über das Eigene.

Entsprechend der räumlichen Anordnung des Standard-Hexagramms kann man auch die Hauptfigurationszüge der *Kämpfer* und der *Judith* als Erweiterungen oder Differenzierungen des *Saturns* verstehen, während die Hauptfigurationen von *Asmodea* und *Parzen* das Unterwerfen des *Hexensabbats* weiter auslegen. *Saturn* ist im Begriff, aus zwei Gestalten eine Gestalt machen – seine eigene. In den *Kämpfern* treten die zwei Gestalten noch einmal deutlich als einzelne Gestalten mit je eigenen Perspektiven hervor. Hier ist die Entscheidung noch nicht gefallen, wer wen dem Erdboden gleich macht. *Judith* wiederum stellt genau das Fällen der Entscheidung dar: Bei ihr wird deutlich, dass die Einheit nur um den Preis der Unterordnung oder sogar Vernichtung anderer Gestalten zu haben ist.

Die Hexen unterwerfen sich in Erwartung einer kommenden Ordnung. *Asmodea* unterstreicht, dass es dabei um eine Bewegung geht; Seelisches will sich an einem Ziel ausrichten, einer Sehnsucht folgen, von der es zugleich alles erwartet. Die *Parzen* wiederum unterstreichen den Aspekt, dass es bei der Unterwerfung immer auch um Sicherheit und Halt in einer schwindelerregend drehbaren Welt geht.

2.2 Nebenfiguration: Mehrdeutigkeit

Drücken die Hauptfigurationen der Schwarzen Bilder den Wunsch der Besessenheit aus, die Wirklichkeit eindeutig zu gestalten, steht dem

in den Nebenfigurationen die Mehrdeutigkeit der Wirklichkeit gegenüber. Durch die Nebenfigurationen zeigt sich, dass Besessenheiten letztlich Versuche sind, Unmögliches zu verwirklichen. In ihnen zeigt sich jener Rest, den Besessenheiten nicht behandeln können.

Bei *Saturn* ist dieser Rest buchstäblich die halb verschlungene Menschengestalt, an der er würgen muss. Die Überfülle der Wirklichkeit überfordert den *Saturn*, lässt ihn aus(einander)brechen. Die Nebenfiguration des *Hexensabbats* verdeutlicht, dass es immer etwas in der Wirklichkeit gibt, das sich der Unterwerfung unter die Ordnung der Besessenheit widersetzt. Für eine Besessenheit wird das, was sich widersetzt, zum Gegner, weil sie die Wirklichkeit als widerspruchslose Einheit sehen will. Darum ist die einzige Form der Wirkung, die sie kennt, die des gewalttätigen Durchsetzens, wie es die *Kämpfer* zeigen. Selber unbeweglich und feststeckend, wollen Besessenheiten dennoch einfach nur das jeweils andere einstampfen. Sie können anderes nicht leben lassen, sie können nicht friedlich neben anderem leben, keine anderen Einheiten zulassen und sich darum auch nicht auseinandersetzen. An der Widersprüchlichkeit einer Wirklichkeit, in der verschiedenes lebt und wirkt, müssen sie darum scheitern. Darum ist eine Besessenheit auch immer instabil und gebaut wie eine Kippfigur, wie man es an *Judith* sieht. Sie kann nur eine Seite der mehrdeutigen Wirklichkeit leben und will alles andere vernichten. Ihre Binnenorganisation wird aber gerade durch diesen Zwang einseitig – stets bleibt für die Besessenheit ein blinder Fleck, ein ausgeschlossener Rest, mit dem sie insgeheim verbunden bleibt und der jederzeit wieder die Oberhand gewinnen kann. Darum kommt Besessenheit auch trotz ihrer Entschiedenheit nie an ihr eigentliches Ziel. Das verdeutlicht wiederum *Asmodea* noch einmal besonders, indem hier spürbar wird, dass eine Besessenheit deswegen immer weiter strebt, weil sie niemals ankommen kann. Keine Erfüllung oder Befriedigung kann ausreichen, da sich die ganze mehrdeutige und unruhige Wirklichkeit niemals in eine einzige Fassung bringen lässt. Darum bleibt Besessenheit immer sehnstüchtige Unruhe; eine Erregung, die nie ans Ziel kommt, eine hochfliegende Allmächtsphantasie ohne festen Boden unter den Füßen. Das macht sie zugleich so verlockend und so beängstigend. Die Nebenfiguration der *Parzen* zeigt demgegenüber, dass die Wirklichkeit ein Freiraum ist, in dem jede Gestalt in Auflösung begriffen ist, so dass keine Festlegung endgültig bestehen bleiben kann. Der Versuch der Besessenheit, immer wieder Halt in einer bodenlosen Wirklichkeit zu finden, gerät darum zur unbeweglichen, zwanghaften Starre.

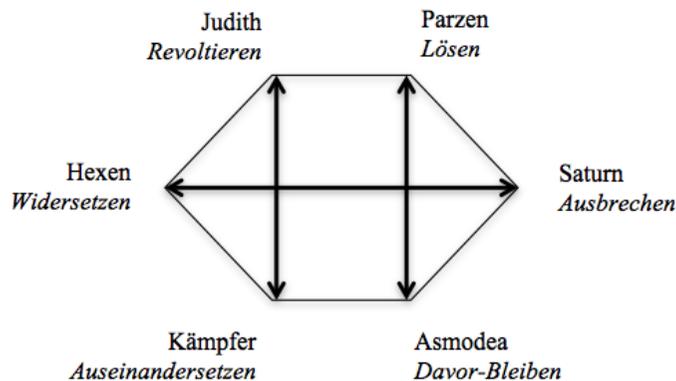


Abbildung 21: Hexagramm der Nebenfigurationen

Die Zuordnung der Nebenfigurationszüge zum Hexagramm ergibt sich darum genau spiegelverkehrt zu derjenigen der Hauptfigurationszüge (vgl. Abbildung 21). Jeder Nebenfigurationszug spiegelt den gegenüber liegenden Hauptfigurationszug wieder: Während die Hexen sich in der Hauptfiguration unterwerfen (umbilden) wollen, spiegelt ihre Nebenfiguration im Sich-Widersetzen das Sich-Erhalten und Sich-Wiederholen des *Saturns* wieder (das Haben und Halten der Aneignung).

Gleichzeitig macht sich in der Nebenfiguration des *Saturn* die Umbildung als Ausbrechen bemerkbar. In der Revolte der *Judith* spiegelt sich das entschiedene Sich-Durchsetzen der *Kämpfer* gegen eine feindliche Wirklichkeit (Einwirkung) und in der Auseinandersetzung der *Kämpfer* die trennende Anordnung der *Judith*. Das sichernde Halten der *Parzen* taucht in der Nebenfiguration *Asmodeas* als beharrliches Davor-Blieben wieder auf und das strebende In-Bewegung-Sein *Asmodeas* reflektiert sich wiederum in dem Sich-Lösen der *Parzen*-Nebenfiguration.

3. Das Verwandlungsproblem von Zuviel und Zuwenig

Der Wirkungsraum der sechs Schwarzen Bilder, deren Gegenstand die Besessenheit ist, soll im Folgenden auf das bezogen werden, was Salber in seiner dritten These zu den Schwarzen Bildern *Undinge* nennt. Es soll darüber hinaus gezeigt werden, dass sich Besessenheiten und *Undinge*, wie sie durch die Gemälde erfahrbar sind, auf das zentrale Konstruktionsproblem von Zuviel und Zuwenig zurückführen lassen, welches Salber in den Märchen *Die sechs Schwäne* (Grimm, KHM 49) und *Die sieben Raben* (Grimm, KHM 25) dargestellt sieht. Zugleich bestimmt dieses Grundverhältnis nach Salber auch die große geschichtliche Epoche der Moderne, an deren Schwelle auch Goya lebte, als er die Schwarzen Bilder malte.

3.1 Schwarze Löcher in der Wirklichkeit

Salbers dritte These lautet: „Was wir auf der Reise durch die Besessenheiten und die seelische Wirklichkeit überhaupt erfahren, sind *Un-Dinge*“ (Salber, 1994, S. 93). Was Salber unter *Undingen* versteht, erläutert er unter anderem indem er die *Undinge* in Goyas Bildern den Dingen unserer alltäglichen Wirklichkeit gegenüberstellt: „Jede Kultur macht sich eine Menge von Dingen zurecht. Sie tragen dazu bei, die Behandlung der Wirklichkeit auszugestalten; im Umgang mit ihnen erscheint die Wirklichkeit vertraut und selbstverständlich. Diese selbstverständlichen Dinge sind immer Dinge in Erzählungen: Sie fügen sich in unsere Geschichten und sichern ihren Fortgang. Wenn unsere Erzählungen aber nicht mehr in der gewohnten Weise funktionieren, werden wir gezwungen, auch die Dinge der Wirklichkeit neu zu verstehen. Indem die Schwarzen Bilder unsere Erzählungen und die in sie eingelassenen Dinge stören, werden *Undinge* spürbar“ (Salber, 1994, S. 93-94).

Aus Salbers Sicht legen sich die Geschichten unserer Kultur normalerweise wie ein Filter über die ungeheure Vielfalt der Wirklichkeit und machen sie dadurch erst handhabbar. Die Dinge unseres Alltags bestehen nicht für sich, sondern sie erhalten ihre scheinbar selbstverständliche Gestalt und Bedeutung erst durch ihre Einordnung in das Koordinatensystem unserer Kultur. Heubach (1996), hat den mühevollen Prozess beschrieben, den ein Gegenstand im seelischen Erleben durchlaufen muss, um zu einem Ding zu werden: „Die bestimmten Möglichkeiten seiner Vermittlung, die zum Seins-Zweck des Dings erklärt werden, machen es als ›Objekt‹ aus, während es in seinen als ›unsachgemäß‹ ausgegrenzten sozusagen nurmehr ein ›Uding‹ bildet“ (Heubach, 1987, S.92). Für jedes Kind ist ein Stuhl am Anfang viel mehr als nur ein Stuhl und erst in einem langsamen Einübungs-Prozess wird der Stuhl zu einem Ding mit einem festen Zweck, einem bestimmten Platz und einer eindeutigen Bedeutung. Doch eine so bestimmte und kultivierte Wirklichkeit kann auch wieder aufbrechen und unbestimmt werden³⁰. *Undinge* treten nach Salber hervor, wenn wir die Wirklichkeit nicht mehr nur durch die Linse eines bestimmten Kultivierungsmusters betrachten können, wenn diese Linse Risse und Sprünge bekommt. *Undinge* sind gewissermaßen das Negativ der Kultur, der Teil der Wirklichkeit, den unseren Behandlungsformen nicht mehr ganz erfassen können.

„Wenn sich erschöpft, was eine Kultur in ihren Bildern verstehen und behandeln kann, beginnt sich das ungeheure Loch einer ungestalteten Wirklichkeit zu vergrößern. In den Schöpfungsspiralen der Seelenrevolutionen haben die verschiedenen Kulturen immer

³⁰ Für Salber war das Unbestimmte sogar der Ausgangspunkt der gesamten seelischen Entwicklung. Indem die Menschen das Chaos erfanden, so Salber, konnten sie der Bestimmtheit und Eindeutigkeit einer Sicht auf die Wirklichkeit entkommen, und aus dem Unbestimmten wieder zu neuen und anderen Bestimmungen kommen. Dieses Spannungsfeld bestimmte nach Salber schon die erste menschliche Kultur, die Steinzeit (Salber, 1993, S. 11).

wieder Bilder produziert, die aus dem „dunklen“ Loch einen Wirkungsraum gestalten.“ (Salber, 2002, S. 121)

Diese Löcher in der Wirklichkeit verlangen nach neuen Formen und Gestalten. Undinge werden besonders dort sichtbar, wo unsere Kulturen versagen, wo die alte Kultur auseinanderfällt aber noch keine neue Kultur da ist. Von hier aus lassen sich nach Salber (1994) Besessenheiten als erste Behandlungsversuche verstehen: Sie sind der „Anfang seelischen Gestaltwerdens“, „die Mutter aller seelischen Dinge“, „Besessenheiten sind Phänomene und Urphänomene“ (S. 74). Besessenheiten sind der Versuch, das Ungeheure der Verwandlungswirklichkeit, in das die Menschen geraten, wenn das Netz ihrer Kulturen zerreißt, wieder in den Griff zu bekommen. Genau deswegen sind Besessenheiten auch Übergangsphänomene, die entstehen, wo Wirklichkeit auseinanderreißt. Sie sind die Wirbel, die sich um die schwarzen Löcher der Wirklichkeit herum bilden.

„Es hat sich eingebürgert, von Goyas ‚schwarzen Bildern‘ zu sprechen. Das kann man aber noch ganz anders verstehen, als nur von bestimmten dunklen Farbwerten her. Mit seinen ‚Überfrachtungen‘ unternimmt er es, die ‚schwarzen Löcher‘ der Wirklichkeit zu behandeln. So zu behandeln, daß der unverständlichen und ungeheuren Wirklichkeit noch irgendeine Art von Verstehen abgerungen wird“ (Salber, 2002, S. 131).

3.2 Vom Mangel zum Exzess

Der Witz liegt zugleich darin, dass Besessenheiten versuchen, die Undinge der Wirklichkeit zu behandeln, während Goyas Kunst nun aufdeckt, dass Besessenheiten selber Undinge sind, da sie eigentlich unmögliche Wünsche sind. Besessenheiten sind untrennbar mit ihren geheimen Gravitationszentren, den Undingen verbunden. Und diese Unmöglichkeit der Besessenheiten lässt sich erneut in einem Grundverhältnis ausdrücken, das Salber zwar nicht direkt in seiner Analyse der Schwarzen Bilder heraushebt, aber an anderer Stelle mit Goyas Kunst und seiner Zeit, der Schwelle zur Moderne, in Verbindung gebracht hat (Salber, 1993, S. 131f u. 2002, S. 85). Es ist das Grundverhältnis von Zuviel und Zuwenig, durch das sich alle hier behandelten Schwarzen Bilder (vermutlich auch die übrigen acht) sowie ihr psychischer Gegenstand, die Besessenheiten und schließlich auch die Undinge letztlich verstehen lassen. Undinge sind gewissermaßen ein Zuviel an roher, unbestimmter Wirklichkeit und ein Zuwenig an Behandlung und Kultivierung dieser Wirklichkeit. Aus Sicht der Geschichten unserer jeweiligen Kulturen sind Undinge wie schwarze Löcher in der zurechtgemachten Wirklichkeit, sie sind Risse und Sprünge im Gewebe eines Kultivierungsmusters und sie sind zugleich das, was über diese Kultivierungsmuster hinaus geht, was ihnen Zuviel ist, was sie nicht mehr in den Griff bekommen. Besessenheiten erwachsen aus diesen Rissen in der Wirklichkeit und versuchen sie zugleich zu behandeln. Goyas Kunst macht auf die Paradoxien im Herzen der Besessen-

heiten aufmerksam: Besessenheiten wollen Unmögliches (Zuviel) und müssen darum daran scheitern (Zuwenig). Die Werkanalysen der Schwarzen Bilder haben in ihrer dritten Version jedes Gemälde auf ein spezifisches Verwandlungsproblem zurückgeführt und dabei hat sich immer wieder gezeigt, dass in den Hauptfigurationen der Gemälde das Erleben ganz auf eine Verwandlung ausgerichtet war: Von den Teilen zur Ganzheit (*Saturn*), vom Verkehrten zur Ordnung (Hexen), vom Widerspruch zur Einheit (*Kämpfer*), vom Zulassen zur Abwehr (*Judith*), von der Unruhe zur Fassung (*Asmodea*), von der Freiheit in die Festlegung (*Parzen*). Besessenheiten wollen die paradoxe Wirklichkeit behandeln, indem sie die jeweils doppelseitigen Verwandlungen auf eine Richtung oder einen Pol eingrenzen. Sie sind Extrem-Formen, doch die ausgeschlossene Verwandlungsrichtung kommt ihnen immer wieder aus der Wirklichkeit entgegen, als das, was sie letztlich nicht behandeln können, dem, woran sie scheitern. Diese Umkehr der Verwandlung ist jeweils in den Nebenfigurationen repräsentiert. Paradoxerweise hält das Scheitern der Besessenheiten sie auch weiter in Gang.

Aus Sicht der Hauptfigurationen der Schwarzen Bilder wollen Besessenheiten einen Mangel, ein Zuwenig behandeln: *Saturn* will alles in eine Ganzheit verwandeln, weil es aus seiner Sicht zu wenig Ganzheit gibt, er selbst droht in seine Teile auseinanderzubrechen. Die Gier des *Saturn* wird von Angst getrieben; eine Leere soll gefüllt werden, die sich nicht füllen lässt. Wie ein Wirbel oder Strudel muss er immer wieder Material in sich hinein ziehen, um bestehen zu können und dennoch muss er scheitern an den vielen verschiedenen Teilen der Wirklichkeit. Die *Kämpfer* wollen sich um jeden Preis durchsetzen, weil es zu viel Widerspruch und zu wenig Einheit gibt, als könnten sie die ursprüngliche Uneinigkeit der Wirklichkeit mit Gewalt beseitigen. *Judith* will Fremdes abwehren, weil das Zulassen des Fremden ihre Herrschaft zum Umkippen bringen kann. Die *Asmodea*-Figuren streben auf ein Ziel hin, das Fassung verspricht, weil es zu wenig Fassung für ihre fliegende Unruhe gibt. Die *Parzen* suchen den Halt gerade weil es zu viel Freiheit und zu wenig Festlegung in ihrem Zwischen-Raum gibt. Und die *Hexen* schließlich unterwerfen sich deshalb einer Ordnung, weil es in ihrem Elend nur Verkehrtes gibt. Besessenheiten werden durch diese Bilder verständlich als Versuche, einen Mangel (Zuwenig) durch einen Exzess (Zuviel) zu behandeln.

3.3 Der Mangel im Exzess

Aus Sicht der Nebenfigurationen der untersuchten Bilder sind Besessenheiten wiederum ein Exzess, bei dem jedoch die jeweils andere Seite der Wirklichkeit unberücksichtigt bleibt. Die Nebenfigurationen der Bilder machen also auf das Zuwenig der Besessenheiten aufmerksam, auf ihren eingebauten Mangel: Wo *Saturns* Fressen sich in ein Ausbrechen zu verkehren droht, zeigt sich das Eigenleben der Teile. Die Unmöglichkeit, das Ganze zu verschlingen ist

die Soll-Bruch-Stelle des *Saturns*. Das, was sich der Unterwerfung der Hexen unter die teuflische Ordnung widersetzt, macht darauf aufmerksam, dass man jede Weltanschauung verkehren kann. Jede Ordnung produziert ihre Verkehungen – eine unverkehrbare Ordnung ist nicht zu schaffen. Die *Kämpfer* bekämpfen die unauflösbare Widersprüchlichkeit der Welt, und tragen doch gerade in ihrer Auseinandersetzung dazu bei, dass diese Widersprüchlichkeit umso deutlicher hervortritt. Die Revolte, die das *Judith*-Bild ergreifen kann, wird möglich, weil zu viel abgewehrt wurde, was nun darauf drängt, zugelassen zu werden. *Asmodea* hängt in der Luft, hin und her gerissen und ewig vor dem Ziel, und hält damit die ewige Unruhe der Sehnsucht lebendig. Und die *Parzen* zerschneiden heimlich das Gewebe, das sie zusammenhält und ihnen Halt gibt; sie spielen mit dem Schicksal, auf das sie sich nur scheinbar festgelegt haben.

Ganz ausmerzen lassen sich die anderen, den Besessenheiten entgegen wirkenden Verwandlungsrichtungen also nicht. Im Gegenteil, denn sie wirken im Hintergrund weiter und bilden dadurch immer von neuem den Ursprung der Besessenheit, einen Mangel, der sich nie beheben lässt. Während die Hauptfigurationen also aufzeigen, wie jede Besessenheit ihren Mangel durch einen Exzess behandeln will, zeigt die Nebenfiguration den Mangel inmitten des Exzesses der Besessenheiten auf. Goyas Bilder machen damit deutlich, dass Besessenheiten sowohl Exzess als auch Mangel in einem sind. Sie stehen zwischen Chaos und Kultur, sind erste Richtungen des Seelischen, sind Vorgestalten oder Proto-Seelen. Aus Sicht der vielfältigen und chaotischen Wirklichkeit sind sie zu wenig, sind Vereinfachungen und Extremisierungen. Aus Sicht der Kulturen sind sie zu viel – sie wollen alles, das Ganze, das Unmögliche. Besessenheiten behandeln das Zuwenig einer Kultur, ihre Risse und Löcher, an denen Undinge spürbar werden. Damit behandeln sie zugleich das Zuviel der Wirklichkeit, ihre ungeheure, chaotische Fülle.

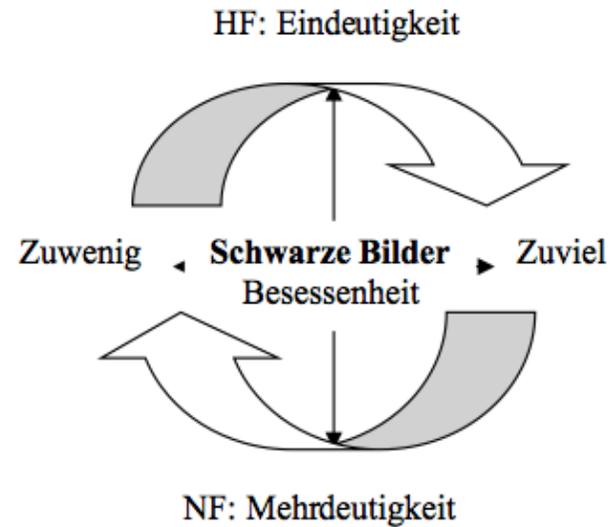


Abbildung 22: Besessenheit 1.-3. Version

Abbildung 22 fasst die ersten drei Versionen der Schwarzen Bilder zusammen und Abbildung 23 macht den Zusammenhang zwischen den Haupt- und Nebenfigurationen sowie den Verwandlungsrichtungen der sechs verschiedenen hier untersuchten Schwarzen Bilder in einem Hexagramm überschaubar.

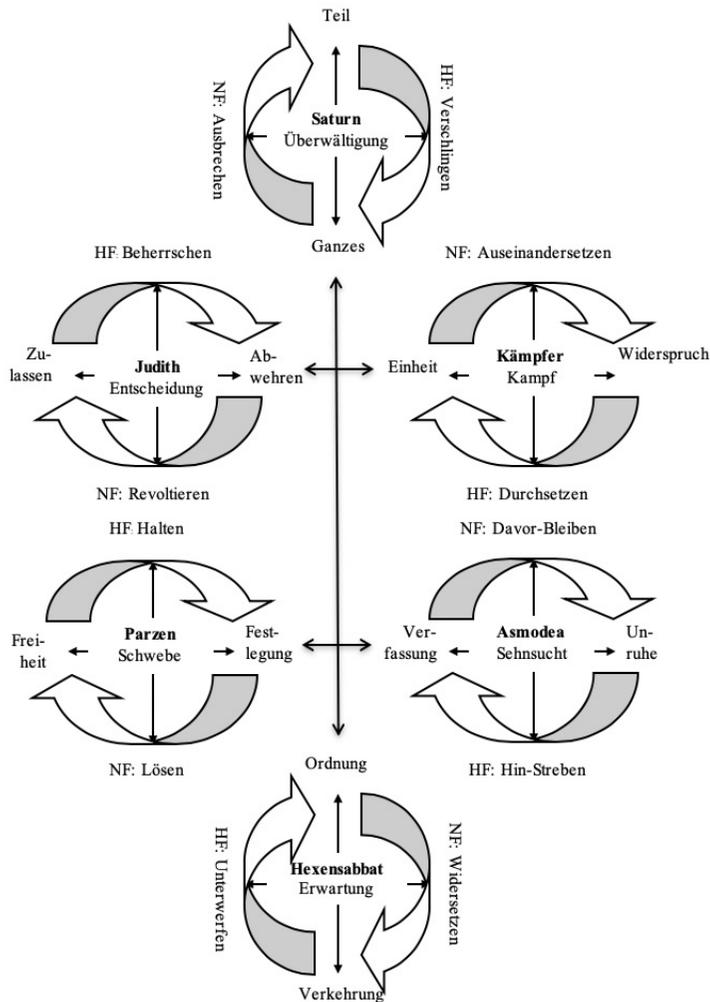


Abbildung 23: Hexagramm 1.-3. Version

3.4 Das Märchen von den Sechs Schwänen (oder den sieben Raben)

Ein weiteres (siebtes) Märchen soll nun helfen, das gemeinsame Grundproblem der sechs hier untersuchten Bilder zu erfassen. Salber selbst erwähnt das Märchen nicht in *Undinge*, aber bringt es an anderer Stelle mit Goyas Caprichos zusammen (Salber, 2002, S. 85). Tatsächlich ist es sogar ein Zwillingmährchen, denn Salber ordnet sowohl *Die sechs Schwäne* als auch *Die sieben Raben* dem gleichen Verwandlungsproblem von Zuviel und Zuwenig zu. Ich konzentriere mich hier zunächst auf *Die sechs Schwäne* und werde später noch kurz zum Vergleich auf *Die sieben Raben* eingehen. Salber (1999) fasst *Die sechs Schwäne* wie folgt zusammen:

„Ein König verirrt sich hoffnungslos in einem Wald; einen Ausweg findet der schwache Mann nur, indem er sich auf das Leben mit einer Hexentochter einlässt. Vor ihr versteckt er sechs Söhne und die Tochter aus erster Ehe. Die sechs Jungen werden entdeckt und verhext; die Tochter will sie wiederfinden und erlösen – Bedingung dafür ist, daß sie sechs Jahre nicht spricht und sechs Hemden aus Sternblumen näht. Ein König nimmt die Stumme zur Frau; sie gebiert drei Kinder, die die böse Königmutter ihr wegnimmt, damit nun sie als Hexe erscheint. Bereits auf dem Scheiterhaufen, kann sie jedoch das Werk vollenden, die Brüder zu erlösen; damit ist auch sie erlöst und kann die Wahrheit sagen.“ (S.114-115)

In diesem Märchen vollziehen sich ständig dramatische Umgewichungen zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig: Zu viel Wald, zu wenig Weg, zu viele Kinder, zu wenig Verwandlung, zu große Aufgaben, zu wenige Worte, zu große Bedrohungen, zu wenig Schutz. Erst am Schluss scheint eine etwas weniger starke Unwucht zu herrschen, einen perfekten Ausgleich gibt es aber nicht: Einem Hemdchen fehlt am Schluss der Ärmel, so dass einer der Brüder einen Schwanenflügel übrig behält.

Salber (ebenda) warnt davor, dieses Märchen – und Märchen überhaupt – entlang ihrer linearen Erzählfolge verstehen zu wollen. Ihm geht es um eine Auflösung der oberflächlichen Geschichte und ein Sichtbarmachen der Strukturen, die quer zum chronologischen Nacheinander und durch die verschiedenen Figuren hindurch gehen. Seine eigene Märcheninterpretation bezieht sich auf den Austausch des Märchens mit Behandlungsfällen, die in ihrer Lebensmitte angelangt damit zu kämpfen haben, heftige und zugleich verheimlichte Besessenheiten in ihr Leben zu integrieren und zu kultivieren.

„Der Wirkungskreis radikaler (besessener) Wünsche wird eingedämmt in Unternehmungen, die man als Kultivierungstätigkeit verstehen kann. In diesen Metamorphosen wird das Verhältnis von Zuviel und Zuwenig ausgetragen. Hier kommen Wirkungszusammenhänge zum Ausdruck, die das bewegende Problem einer Vielzahl seelischer Lebensbedingungen bei der Bildung ›ganzer‹ Unternehmungen aufwirft (Versalitätsproblem). Die Vielheit lässt sich nur unter einem dramatischen Gewichten von Mehr und Weniger in das vereinheitlichende (entschiedene) Ganze einfügen. Das Gewoge

bringt einerseits Chancen für Neues mit sich, für Revolten gegen Festgelegtes, für Aneignung von Fremden, das scheinbar Selbstverständliches anders gestaltet werden lässt. Andererseits wird die Stabilität dieser Werke bedroht durch Verwirrung, unerwartete Verkehrungen, durch Verhexen von Aktivem ins Passive.“ (Salber, 1999, S. 115-116)

Das Märchen steht für Umbruchszeiten, in denen die alte Kultur nicht mehr und die neue noch nicht da ist. Hier tauchen die Udinge des Seelischen, die Geister und Dämonen der Besessenheit noch einmal besonders deutlich auf (ähnlich vielleicht wie in der Umbruchszeit eines menschlichen Lebens, der Lebensmitte) und wollen gebändigt und kultiviert (erlöst) werden.

Trotz Salbers Warnung möchte ich hier – mit aller Vorsicht und auf der Grundlage der Vorarbeiten zum Thema Besessenheit – eine Schritt-für-Schritt-Interpretation versuchen. Den Beginn des Märchens *Die sechs Schwäne* kann man so verstehen, als erzähle es davon, dass Seelisches in eine verwirrende und beängstigende Wirklichkeit geraten kann, aus der es alleine nicht mehr heraus findet (im Märchen war der König zu eifrig auf der Jagd, als er sich im Wald verirrt). Seelisches ist ein Zuwenig konfrontiert mit dem Zuviel der Wirklichkeit. Um einen Weg durch dieses Dickicht der Wirklichkeit hindurch zu finden, muss Seelisches sich auf ein zwiespältiges (verhextes) Angebot dieser fremden Wirklichkeit einlassen: Die Heirat der Hexentochter repräsentiert dieses zwiespältige Angebot. Im Märchen heißt es, dass die Hexentochter schön war, aber dass der König sie doch nicht ohne Grausen ansehen konnte. Das Seelische ahnt hier, dass die Besessenheit zwar ein Ausweg ist, aber auch einen schrecklichen Preis verlangt. Besessenheiten versprechen, mit der Wirklichkeit fertig zu werden, aber sie sind auch radikal: Sie ertragen keine anderen Wege, keine anderen Versprechungen und Möglichkeiten, wie sie im Märchen durch die Kinder des Königs symbolisiert werden. Zwar weist die Hexentochter dem König den Weg aus dem Wald, doch der König versteckt seine sieben Kinder aus erster Ehe vor ihr, da er fürchtet, ihre neue Stiefmutter könnte sie schlecht behandeln. Als die neue Königin die Kinder findet, verwandelt sie diese in Schwäne; alle bis auf das jüngste, das Mädchen, das ihr verborgen geblieben war. Aus Sicht der neu entstandenen Besessenheit sind die vielen Verwandlungswünsche des Seelischen also ein Zuviel. Seelisches, das sich auf eine Besessenheit eingelassen hat, muss darum nach und nach einen Großteil seiner Entwicklungsmöglichkeiten aufgeben und dem Bann der Besessenheit opfern, so wie im Märchen ein Sohn nach dem anderen verwandelt wird. Die Söhne, als die anderen Potentiale der seelischen Wirklichkeit, sind aus Sicht der Besessenheit Udinge, sie passen nicht zu ihrem Weg und werden im Sinne der Besessenheit umgestaltet zu etwas, das nicht mehr relevant ist. Doch das gelingt nur unvollständig; die Tochter des Königs kann sich entziehen. Das bedeutet: Besessenheiten können nicht alles (ab)schaffen und umbilden, es bleibt ein Rest an anderen Verwandlungswünschen.

Bisher beschrieb das Märchen in verdichteter Form, was auch die Hauptfigurationen der Schwarzen Bilder tun: Sie bieten einen eindeutigen Weg an, eine Verwandlung unter Ausschluss aller anderen möglichen Verwandlungen. Die Lebensmethoden dieses Besessenheitspaares aus Hexentochter und König lassen sich sogar ziemlich genau der rechten und der linken Seite des Hexagramms der Besessenheit zuordnen: Links die Hexentochter die vereinnahmt (*Saturn*), andere als Bedrohung sieht (*Kämpfer*) und alleine herrschen will (*Judith*), rechts der König, der sich der Hexentochter unterwirft (*Hexensabbat*), sich von ihr an sein Ziel führen lässt (*Asmodea*) und dabei erlaubt, dass sie zu seinem Schicksal wird, welches ihn immer mehr einschränkt (*Parzen*).

Im Märchen deutet sich jedoch bereits früh an, dass es noch eine andere Figur gibt. Der König sorgt sich um seine Kinder, er besucht sie in ihrem Versteck (ein Zaubergarn hilft ihm im Märchen, sie zu finden). Es gibt also noch eine (geheime) Verbindung des Seelischen zu den Möglichkeiten und Chancen jenseits von Besessenheit. Im nächsten Abschnitt des Märchens repräsentiert die kleine Tochter nun jenen Rest des Seelischen, der nicht von der Besessenheit beherrscht ist und der Kontakt gehalten hat zu den vielen übrigen Verwandlungsrichtungen, die in den Verwandlungssog der herrschenden Besessenheit geraten sind. Nun ist es dieses Mädchen – wie anfangs der König – das als ein kleines Zuwenig einem Zuviel an Aufgaben gegenüber steht. Sie will ihre Brüder erlösen. Das ähnelt der Besessenheit des Anfangs und ist doch etwas anderes, nämlich eine Kultivierungsarbeit. Auch jetzt werden die Udinge einer entfremdeten seelischen Wirklichkeit zu behandeln versucht, doch nicht mehr durch Reduktion und Ausschluss, sondern durch den Versuch, der Vielfalt der seelischen Wirklichkeit wieder ein Mitspracherecht zu geben. Statt einem direkten Weg gibt es nun ein geduldiges, mühsames Arbeiten an einem Werk. Es ist, als wiederhole das Märchen hier seinen ersten Akt in abgewandelter Form: Aus der Ursprungsgeschichte von Besessenheit wird eine Geschichte der Behandlung von Besessenheit. Die Methoden des Mädchens ähneln den Nebenfigurationszügen der Bilder: Das Mädchen widersetzt sich dem vereinheitlichenden Zwang der Besessenheits-Hexe (das Sich-Widersetzen im *Hexensabbat*), indem sie zurück bleibt, als die Brüder auf sie zugehen und sich von ihr durch das Überwerfen von weißseidenen Hemdchen in Schwäne verwandeln lassen (das Davor-Bleiben bei *Asmodea*). Statt die Hexe zu bekämpfen, weicht sie ihr zunächst aus und setzt sich mit ihren Brüdern und deren Fluch auseinander (die Auseinandersetzung der *Kämpfer*). Sie revoltiert, indem sie selbst in die Position der Königin gelangt und ihre Macht bedroht (das Revoltieren bei *Judith*), während sie an einer Er-Lösung für ihre Brüder arbeitet (das Lösen der *Parzen*), die sie aus dem Bann der Besessenheit ausbrechen lässt und wieder als eigene Gestalten in Erscheinung treten lässt (das Ausbrechen des *Saturn*).

Das Mädchen findet ihre Brüder in der kurzen Zeit am Abend, an der sie ihre wahre Gestalt zeigen dürfen. Vielleicht kann man

es so verstehen, als habe das Seelische wenigstens kurz – z.B. im Traum – einen Blick auf das werfen dürfen, was die Besessenheit abwehrt. Das Mädchen findet heraus, wie es seine Brüder erlösen könnte, doch dazu muss es sechs Jahre jedem Bruder ein Hemdchen aus Sternblumen nähen und dabei darf es kein Wort sagen. Im Nähen der Hemden wiederholt sich die Verwandlung vom Anfang. Das symbolisiert, dass Kultivierung nicht etwas völlig anderes ist als Besessenheit. Die Kultivierungsarbeit des Mädchens hüllt die Brüder ebenso in ein Gewebe wie die Hemdchen der Hexe. Kultivierungen sind Weiterentwicklung jener ersten Behandlungsformen, die Besessenheiten sind. Wirklichkeit ist für uns gar nicht nackt und unbehandelt zu haben. Es geht bei der Kultivierung lediglich darum, eine differenziertere Behandlung als bei den Besessenheiten zu entwickeln. Doch diese Aufgabe verlangt dem Mädchen alles ab und wirkt auch von daher selber wie eine Besessenheit. Sie ist völlig auf ihre Arbeit reduziert, abgeschnitten von der Welt opfert sie Geduld und Lebenszeit, muss sich zunächst andere Chancen (Kinder) wegnehmen lassen und schließlich fast ihr eigenes Leben. Ihr Stumm-bleiben-müssen kann man folgendermaßen deuten: Noch herrscht eine Besessenheit in der Welt. Für das Seelische jenseits dieser Besessenheit gibt es noch keine Wörter solange die Kultivierungsaufgabe nicht fertig ist. Das neue Gewebe der Bedeutungen muss erst vollendet werden, damit die Brüder und letztlich auch das Mädchen selbst aus ihrem stummen Schattendasein erlöst werden und zu sprechen beginnen. Solange diese Arbeit nicht vollendet ist, ist auch das Mädchen unterlegen und wehrlos. Und solange kehrt auch die Besessenheit immer wieder und wendet sich gegen die Erlösungsarbeit: Sie erscheint in Gestalt der bösen Schwiegermutter, die eine Wiederkehr der bösen Besessenheits-Königin aus dem ersten Teil des Märchens ist. Dem Mädchen, das nun selber Königin und Mutter geworden ist, raubt die böse Schwiegermutter ihre drei Kinder, um sie als Menschenfresserin anzuklagen. Die Besessenheit will das Seelische, durch welches sie behandelt und umbilden werden soll, ihrerseits zum Unding erklären und im Märchen gelingt es ihr auch fast. Erst am Tag der Hinrichtung hat das Mädchen/die Königin ihre Arbeit an den Hemden (fast) beendet und wird dadurch auch selbst gerettet. Dies zeigt, wie widerständig sich Besessenheiten gegen ihre Kultivierung und Umbildung zur Wehr setzen und dass Seelisches unter dem Druck der Besessenheit auch tatsächlich vernichtet werden kann. Letztlich würde die Besessenheit sich damit aber auch selbst zerstören. Die Erlösung der Brüder bleibt am Schluss sinnigerweise unvollständig, denn keine Kultur kann die Vielfalt seelischer Verwandlungsmöglichkeiten komplett einbinden; es bleiben immer Udinge übrig.

Zum Vergleich nun ein kurzer Blick auf das Märchen *Die sieben Raben*, das Salber (1999) folgendermaßen zusammenfasst:

„In der Version der ‚Sieben Raben‘ werden sieben Jungen in Raben verwandelt, weil sie ungeschickt und zerstörerisch waren, als ihre

Schwester geboren wurde. Als das Mädchen davon erfährt, wird es von dem Wunsch besessen, die Brüder zurückzuverwandeln. Sonne und Mond sind gegen sie; doch die Sterne wollen ihr helfen, auf den Glasberg zu kommen, wo die Brüder leben. Das Mädchen muss einen Finger opfern, damit die Brüder entzaubert werden können“ (S. 114-115)

Auch hier sind die übrigen Kinder (Verwandlungswünsche) des Seelischen zu viel: Weil jeder der Erste beim Wassers schöpfen für die Taufe der kleinen Schwester sein will, fällt den Brüdern der Krug in den Brunnen und dafür bestraft sie der Vater mit Verwünschung. Auch hier will das Mädchen die Brüder zurück, doch ist es zunächst hilflos (Zuwenig) und erhält auch hier mächtige Gegenwehr (Sonne und Mond), so dass es fast scheitert (Zuviel), bevor ihm die Aufgabe durch ein großes Opfer in Form des eigenen Fingers gelingt.

3.5 Der Aufbruch in die Moderne

In seiner Kulturgeschichte des Seelischen ordnet Salber (1993) das Märchen *Die sechs Schwäne* der Epoche der Moderne zu und sieht es als den großen Rahmen, in welchem sich die Seelengeschichte nach der Aufklärung bis in unsere aktuelle Zeit hinein entfaltet.

„Das Märchen von den ›Sechs Schwänen‹ umrahmt eine Reihe anderer Märchen, die das 19. und 20. Jahrhundert bestimmen, so wie das Märchen ›Frau Holle‹ die Märchen-Folge des Mittelalters umfasst. Der Rahmen ist weit gesteckt. Zu Anfang begünstigt das neue Seelen-Bild die Entwicklung einer verstehenden Naturwissenschaft – im Anschluß an Goethes Morphologie – und zugleich den Beginn der Mythen- und Märchen-Forschung (F. Creuzer; J. und W. Grimm, G. Hermann). Doch das umrahmende Märchen-Bild wirkt sich auch noch aus in der modernen Malerei, wenn aus scheinbar ›reinen‹ Farben und Geometrien etwas ganz anderes, eine kaum zu benennende und doch wirksame Mythologie aufbricht.“ (Salber; 1993, S. 133)

Die Moderne ist eine Umbruchszeit par excellence, da sich durch sie tatsächlich die ganze Welt verwandelt – nicht nur ein einzelner Kulturkreis. Ihr neues Weltbild hebt sich nach Salber ab von der Perspektiven-Welt der Aufklärung im 18. Jahrhundert: Mit dem Begriff der Perspektive ist gemeint, dass die Aufklärung die unterschiedlichen Formen und Kulturen in der Welt als unterschiedliche Perspektiven auf ein und dieselbe Welt verstanden hatte. Durch den Maßstab der menschlichen Vernunft, dachte man in der Aufklärung, würden sich diese unterschiedlichen, aber gleichwertigen Perspektiven letztendlich vernünftig kritisieren und in ein Gleichgewicht bringen lassen. Die Welt selbst jedoch, auf welche die Perspektiven sich beziehen, sei eine vernünftige, die sich durch das vernünftige Anordnen der Perspektiven letztlich auch verstehen lasse. Und was sich nicht in den Kreis der Vernunft einordnen ließ, wurde als unvernünftig kritisiert, abgetrennt und lebte in Gegenbewegungen wie der des Sturm und Drang oder der Romantik weiter. Doch Salber macht deutlich: Gegenbewegungen sind noch keine neuen Bilder.

Die Aufklärung hatte zwar erfolgreich die totalitären Wissenschafts-, Glaubens- und Machttraditionen in Frage gestellt, die im Barock noch beinahe unangefochten waren, doch das Versprechen, mittels des eigenen Verstandes eine vernünftige Welt entdecken zu können, konnte sie nicht einlösen.

Salber weist darauf hin, dass man versucht sein könnte, die Aufklärung mitsamt ihren Gegenbewegungen bereits für die Neuzeit zu halten. Zwar habe schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts das neue Zeit-Bild der Moderne in den Wehen gelegen, aber bis heute ist dieses wirk-same Bild noch lange nicht ganz zum Bewusstsein gekommen. Wir wähnen uns zum Teil gewissermaßen noch in der vernünftigen Welt der Aufklärung. Aus Salbers Sicht hält z.B. die akademische Psychologie noch unreflektiert an den Mustern der Aufklärungspsychologie fest.

„Dem neuen Bild gegenüber wirkte die Perspektiven-Welt wie eine Welt in Distanz – die Idee ihres Gleichgewichts wird nun erschüttert durch seltsame Begebenheiten oder Sprünge in den Perspektiven selbst. Die Gleichgewichtswelt lässt sich nicht halten, weil im Realen unvermeidlich Sur-Reales auftaucht und Sur-Reales unvermeidlich in Reales übergeht.“ (Salber, 1993, S. 131-132)

Die Kritik der Perspektiven in der Aufklärung führte also nicht zu einer vernünftigen Beschreibung der Realität, sondern zu der langsam wachsenden Einsicht der Moderne, dass die Wirklichkeit sich nicht von ihrer Beschreibung trennen lässt. Hatte die Aufklärung davon geträumt, dass die unterschiedlichen Perspektiven auf eine gemeinsame, vernünftige Realität verweisen, an der alle Perspektiven ihren Anteil haben, dämmert in der Moderne die Erkenntnis, dass es ohne Perspektive auch keine Realität gibt. „Immer schon hatten Bilder unbewußt die Lebensansichten und Lebenswelten der Menschen bestimmt; nach 1800 bildet sich die gelebte Mythologie um in ein Problem der Mythologisierung: Lassen sich Realität und Mythologisierung überhaupt auseinander halten?“ (Salber, 1993, S. 132). Insofern rechnet Salber auch den Aufklärungsphilosophen Kant schon der Moderne zu, da er ausdrücklich auf die Grenzen der Vernunft und ihrer Erkenntnismöglichkeiten hinweist: „Das bedeutet: Wir sollen nicht hoffen, durch ein Zusammenzählen der Perspektiven kämen wir an ein ›Ding an sich‹ heran“ (ebenda, S. 133-134). Kant mache deutlich, dass Erfahrung immer etwas Doppeltes ist: „Sinnliches alleine ist nichtssagend, der Verstand ohne Nahrung ist leer“ (ebenda, S. 134). Bei Kants Formen der Anschauung beginnt die Formenbildung auf sich selbst aufmerksam zu werden³¹.

31 Das ist im übrigen die gleiche Wendung, die im Teil I dieser Arbeit bereits zwei Mal beschrieben wurde: Zum ersten Mal als die Wendung von der anschaulichen zu psychologischen Morphologie (vgl. Teil I, 2.1.2) und zum zweiten Mal als die Wende von der alten Kunst (Herstellung von Darstellungen) zur modernen Kunst (Darstellung von Herstellung, vgl. Teil I, 2.3.2). Beide vollzogen sich im 19. Jahrhundert. Hatten Morphologie und Kunst vor dem Anbruch der Moderne die Formenbildung auf die Darstellung natürlicher Gegenstände ausgelegt, fanden sie nun in den Darstellungen die Formenbildungen wieder und machten sie selbst zum Gegenstand.

Interessanterweise führt Salber an dieser Stelle nicht Hegel als einen Denker der Moderne an. Und auch sonst geht er in seiner morphologischen Kulturgeschichte kaum auf ihn ein. Vielleicht teilt er Kierkegaards Kritik an Hegel, dass dieser „versucht hatte, Vernünftiges und Wirklichkeit in Einklang zu bringen“ (Salber, 1993, S. 147). Tatsächlich findet man bei Hegel solche Sätze wie „Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig“ (Hegel 1996b, S. 24, zitiert nach Heil, 2010, S. 27). Doch man kann Hegel auch anders interpretieren, als einen Denker der Moderne, wie auch Salber sie sieht; als einen Denker von Undingen (vgl. Gamm, 1997 oder Zizek, 1998). So gesehen geht Hegel nämlich noch über Kant hinaus: Wo sich nach Kant zwischen Subjekt und Objekt immer der Erkenntnisakt mit seinen Formen der Anschauung schiebt, so dass man den Gegenstand selbst nie an sich erkennen kann, sieht Hegel darin nicht das Problem, sondern die Lösung: „Es gibt keine neutrale Basis des Vergleichs zwischen der Wahrheit eines Ansich und unseren Vorstellungen. Der Vergleich fällt, wie Hegel sagt, in uns, in unser Bewusstsein“ (Gamm, 1997, S. 91). Subjekt und Gegenstand befinden sich in der Hegelschen Dialektik auf einer Ebene. „Ganzes und Moment, Innen und Außen, Subjekt und Objekt finden sich auf einer Fläche, die in sich gefaltet ist“ (Gamm, 1997, S. 109). Der zentrale Gedanke in Hegels Phänomenologie des Geistes, die er 1807 beendete, ist der, die Substanz als Subjekt aufzufassen (vgl. Gamm 1997, S. 85). Das heißt, Subjekt – man könnte auch sagen: Seelisches – und Gegenstand (Substanz, Welt, Wirklichkeit) gehen für Hegel ineinander über. Ist das nicht die gleiche Erkenntnis, welche die Wendung von der anschaulichen zur psychologischen Morphologie markiert hat?³² Die Zerrissenheit, die der Geist in Hegels Dialektik erfährt, erkennt er schließlich als einen konstitutiven Riss in der Welt – und damit auch in sich selbst. „Aus einem erkenntnistheoretischen Problem (Wie kann man das Ding an sich erkennen?) wird so eine Aussage über die ontologische Verfasstheit der Welt. Nicht unser Erkennen ist mangelhaft, sondern dem Sein ist selbst ein Mangel eingeschrieben“ (Heil, 2010, S. 39). Unschwer kann man in diesem Mangel im Sein Salbers schwarze Löcher in der Wirklichkeit erkennen. Es gibt kein Ding an sich – die Dinge entstehen jeweils erst durch unseren Erkenntnisakt, durch Geschichten, in die sie eingelassen sind. Wirklichkeit entsteht erst durch Behandlung. Ohne die Geschichten – die Mythen – über die Welt, verlieren wir das, was wir Realität nennen. Erst viel später in der Moderne wird sich diese Erkenntnis auch in den Naturwissenschaften zeigen: Heisenbergs Unschärferelation ist nur ein Beispiel für die Paradoxien, auf die sich die exakten Naturwissenschaften zubewe-

32 „Abweichend vom Vorgehen der anschaulichen Morphologie sieht die psychologische Morphologie die Formenbildung (...) nicht als Medium an, das zwischen einem – vorgegebenen – natürlichen Gegenstand und einer – möglichst naturgemäßen – Darstellung der Sache eingefügt ist, sondern sieht Gegenstand und Methode im Übergang zueinander.“ (Fitzek 1994, S. 177)

gen werden. Wirklichkeit erweist sich als unscharf, vorgestaltlich und unbestimmt – eben voller Undinge. Oder in der Sprache der Sechs Schwäne: Das Hemdchen, das wir der Wirklichkeit nähern und überstreifen, bestimmt erst ihre Gestalt. „Es gibt kein nacktes Seelisches, es gibt keinen nackten Alltag, es gibt keine nackte Natur – der menschliche Alltag ist durchwirkt von Kunst (...)“ (Salber, 2002, S. 11). Ohne Hemdchen gibt es überhaupt nur Undinge. Die Risse und Sprünge in und zwischen unseren Perspektiven sind auch die Risse und Sprünge der Wirklichkeit selbst. Dieses neue Bild bricht in der Moderne nach und nach in verschiedenen Disziplinen auf. Die Wissenschaften dringen zwar tiefer in die Natur und auch in die Menschen vor, aber was sie dort vorfinden, erscheint paradox und lässt das Bild von der einen, klaren und festen Realität, das die Aufklärung noch hatte, immer mehr verschwinden. Neue Wissenschaften wie die Psychoanalyse werden das für den Menschen zeigen, neue Theorien wie die Quanten- oder die Relativitätstheorie für die Natur. Die Psychoanalyse wird die Lücken und Brüche der seelischen Produktionen so ernst nehmen wie die Physik Schwarze Löcher oder Teilchen, die sich nicht eindeutig bestimmen lassen. Freud findet im Kern des Seelischen das Unding des Unbewussten, in welchem Widersprüche nebeneinander bestehen bleiben und die Zeit aufgehoben zu sein scheint. Die Quantentheorie findet im Kern der Materie das Unbestimmte, das sich besser durch Wahrscheinlichkeiten als durch exakte Bestimmungen beschreiben lässt. Wirklichkeit selber erweist sich in diesen neuen Weltbildern im Kern als ungeheuerlich. Die Moderne entdeckt das Ungeheure im Menschlichen und Natürlichen und das Menschliche und Natürliche im Ungeheuren. Oder anders gesagt: In der Moderne lernen wir, die Brüder in den Schwänen zu sehen und die Schwäne in den Brüdern. Dinge und Undinge gehen ineinander über. Goyas berühmten Satz „Der Traum der Vernunft erzeugt Ungeheuer“ (El sueño de la razón produce monstruos, Capricio 43, Abbildung 24) kann man auch so verstehen, dass er das neue Weltbild ankündigt, welches auf das Zeitalter der Vernunft folgt. Überhaupt übernimmt es die moderne Kunst, das neue Bild der Wirklichkeit schon früh für die Menschen sichtbar zu machen. Salber (1993) nennt Heinrich von Kleist hier als weiteres Beispiel:

„Die Realität, die er beschreibt, ist gekennzeichnet durch Aufbrüche und Sprünge, durch die gleichsam in den Perspektiven selbst etwas ganz anderes, etwas Unerhörtes und Unerwartetes aufbricht. Die Realität ist gekennzeichnet durch Erdbeben, Verrückt-Werden, Wahnsinn (...)“ (S. 132)

Doch die Erkenntnis der Moderne ist noch nicht auf einen Schlag da, sondern sie dämmert und enthüllt sich im Laufe ihrer verschiedenen Kulturen, denen Salber auch jeweils eigene Märchen zuordnet. In der historischen Wirklichkeit ist die Auseinandersetzung zwischen dem Versprechen der Aufklärung und dem neuen Wirklichkeitsbild der Moderne lang und dramatisch. Wie im Märchen scheinen die neuen Kultivierungsversuche zunächst lange Zeit schwach und unterlegen zu bleiben gegenüber der Herrschaft des alten Bildes.

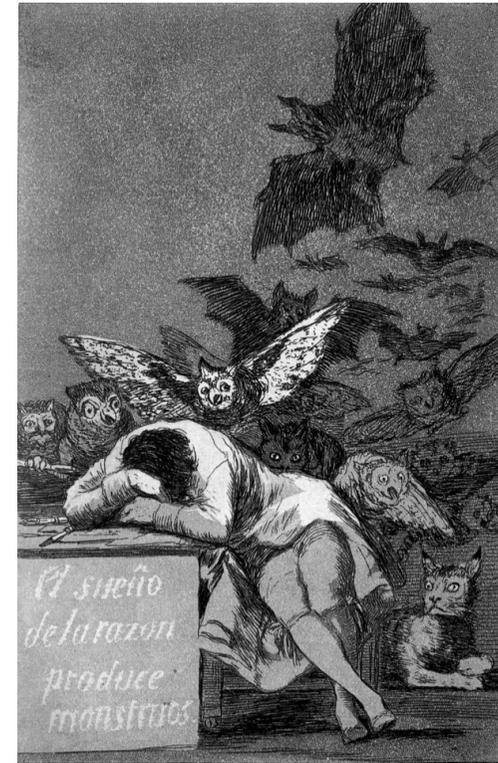


Abbildung 24: Goyas Capricio 43 „Der Traum der Vernunft erzeugt Ungeheuer“ (1797-1799)

3.6 Exkurs: Wahn und Wirklichkeit

Ein prägnantes und vielleicht sogar das zentrale Beispiel für die mühsame Kultivierung eines Undings im Laufe der Moderne ist der Umgang mit dem so genannten Wahnsinn. Nach Ansicht von Foucault (1973) ist es etwa in der Mitte des 17. Jahrhunderts zu einer neuen Grenzziehung gekommen ist: Die Neuzeit ist die Zeit der Unterscheidung von Wahnsinn und Vernunft (symbolisches Datum: 1657, Gründung des Hôpital Général in Paris).

„Nicht, dass es im Mittelalter keine Wahnsinnigen gegeben hätte. Aber es war ein anderer ‚Wahn‘. Das verbreitete Bild des ‚Narrenschiffes‘ im späten Mittelalter, die Gemälde von Brueghel und Hieronymus Bosch bezeugen, dass hier eine echte Auseinandersetzung mit dem Wahn stattgefunden haben muss – dass man den Wahn ernstgenommen und ihm so eine gewisse Wahrheit zugesprochen hat. Indem die neuzeitliche Gesellschaft/ die neuzeitliche Vernunft

den Wahnsinn als Geisteskrankheit erklärt, der Wahnsinnige eingesperrt und Objekt des Arztes wird, hat die Gesellschaft und jeder einzelne einen Teil von sich – das Dunkle, das Andere der Vernunft – abgespalten und verdrängt. Nunmehr wird diese Vernunft regieren – allein.“ (Helferlich, 2005, S. 430)

Wenn Foucault beschreibt, wie seit der Aufklärung der Wahnsinn als das Andere der Vernunft abgetrennt, ausgegrenzt und eingesperrt wurde, weist er damit darauf hin, dass die Versprechen der Aufklärung weiter wirksam waren und versuchten, ihr Unding, den Wahnsinn, als Geisteskrankheit aus Sicht der Vernunft zu behandeln (und zwar wie besessen). Foucault arbeitet heraus, wie bei jedem Versuch, den Wahnsinn als das ganz Andere einer eigentlich vernünftigen Wirklichkeit zu behandeln, zugleich die innere Gleichheit von Vernunft und Unvernunft wieder deutlich wird. Foucault will den gemeinsamen Nullpunkt wiederfinden, von dem aus sich Vernunft und Wahnsinn voneinander trennten.

Dieser Gedanke des gemeinsamen Nullpunkts findet Zizek (2010) auch bei Hegel und verteidigt ihn damit gegen den Vorwurf, er habe überall nur Vernünftiges gesehen. Er beschreibt den Wahnsinn bei Hegel nicht als etwas, was sich von der Vernunft grundlegend unterscheidet, auch nicht in dem Sinne, in dem sich nur eine schattenhafte, andere Seite der Vernunft zeigt. Vielmehr ist der Wahnsinn für ihn ein notwendiges Durchgangsstadium, der Ursprung einer Weiterentwicklung:

*„An dieser Stelle müssen wir darauf achten, nicht die Art und Weise zu verfehlen, die in Hegels Bruch mit der Tradition der Aufklärung, in der Umkehrung gerade der Metapher des Subjekts, zu erkennen ist: Das Subjekt ist nicht länger das Licht der Vernunft, das dem nicht transparenten, undurchdringlichen Stoff (der Natur, der Tradition usw.) gegenübergestellt ist; sein innerster Kern, die Geste, die den Raum für das Licht des *lógos* öffnet, ist absolute Negativität, die ‚Nacht der Welt‘, der Punkt des schieren Wahnsinns, in dem phantasmagorische Erscheinungen von Partialobjekten ziellos umherstreifen. Folgerichtig gibt es keine Subjektivität ohne diese Geste des Zurückweichens, deshalb hat Hegel völlig recht, wenn er die übliche Frage, wie der Fall/die Regression in den Wahnsinn möglich sei, umkehrt: Die entscheidende Frage lautet vielmehr, wie das Subjekt fähig ist, sich aus dem Wahnsinn emporzuarbeiten und die ‚Normalität‘ zu erreichen.“ (Zizek, 2010, S. 51)*

Damit beschreibt Zizek in seiner Lesart von Hegels Nacht der Welt genau das, was Salber über die Undinge im Kern der Wirklichkeit schreibt. Der Rückzug aus der fest gefügten Ordnung der Dinge, das Unbestimmt-Machen des Bestimmten, das sich nach Salber (1993) in der Steinzeit als frühestem Punkt der Menschheitsgeschichte vollzieht, dies ist der Schritt in den Abgrund der Freiheit – in die Nacht der Welt.

Freud selbst, der sich mit seiner Psychoanalyse eigentlich aufgemacht hatte, den Sinn in den scheinbar unsinnigen Äußerungen

des Seelischen (etwa im Traum oder der Hysterie) zu entschlüsseln, bleibt demgegenüber in Teilen dem Bild der Aufklärung verhaftet. Für ihn gibt es noch die eine, klare und äußere Realität und im Wahn der Psychose sieht er eine Leugnung dieser Realität. Der Psychotiker, wie Freud ihn versteht, verwirft die äußere Realität und setzt an ihre Stelle den Wahn (z.B. im Fall Schreber: Freud, 1911/99). Zugleich ahnt Freud aber auch, dass nicht nur der so genannte Psychotiker auf diese Weise seine eigene Welt erschafft:

„Es wird aber behauptet, dass jeder von uns sich in irgendeinem Punkte ähnlich wie der Paranoiker benimmt, eine ihm unleidliche Seite der Welt durch eine Wunschbildung korrigiert und diesen Wahn in die Realität einträgt“ (Freud, 1930/99, S. 440). Was bei Freud noch als Ahnung erscheint (und er meint hier zunächst vor allem den religiösen Menschen), wird in späteren psychoanalytischen Theorien noch entschiedener ausgearbeitet. Auf der einen Seite können hier Theorien stehen, wie etwa die Intersubjektivitätstheorie, der es vor allem darum geht, das Wirkliche im Wahn sichtbar zu machen. Auf der anderen Seite betont z.B. die Psychoanalyse nach Lacan, dass jeder Wirklichkeitskonstruktion eigentlich eine Art Wahn zugrunde liegt.

3.6.1 Die Wirklichkeit im Wahn

Zunächst zu den Intersubjektivisten: Orange, Atwood und Stolorow (2001) arbeiten am Fall Schreber, den auch Freud (1911/99) besprochen hatte, heraus, dass man Schreibers Wahn durchaus nicht als Produkt eines endopsychischen Konflikts (einer narzisstischen Neurose, wie Freud später meinte) verstehen muss, sondern eher als den symbolischen Ausdruck seiner intersubjektiven Erfahrungswelt begreifen kann. „Der Wahn, durch einen Apparat beeinflusst zu werden, repräsentiert unter einem intersubjektiven Blickwinkel zuallererst eine Konkretisierung des Gefühls, die persönliche Urheberschaft verloren zu haben.“ (ebenda, S. 86). Der Ursprung für solche Wahnbildungen ist nach Meinung der Autoren letztlich die Erfahrung radikaler Nicht-Anerkennung, durch die das man das Gefühl dafür zu verlieren droht, dass die eigenen Wahrnehmungen und Empfindungen real und gerechtfertigt sind.

„Indem der Wahn das Erleben, sich aufzulösen, in eine greifbare, konkrete Form fasst, bringt er den Versuch zum Ausdruck, an einer Realität festzuhalten, die zu entgleiten droht. Was diesen Punkt betrifft, steht unsere Sichtweise in einem krassen Gegensatz zur klassischen freudianischen Theorie, derzufolge sich ein Wahn entwickelt, wenn sich eine Person von einer äußeren Realität abwendet, die allzu schmerzhaft oder zu einer Quelle unerträglicher Konflikte geworden ist.“ (ebenda, S.88)

Aus Sicht der psychoanalytischen Intersubjektivitätstheorie ist der klinisch auffällige Wahn also der Versuch eines Menschen in ontologischer Unsicherheit (vgl. Laing, 1974; Atwood, 2012), an seiner durch Nicht-Anerkennung bedrohten Wirklichkeit festzuhalten.

Ein Wahn-Gebilde funktioniert aus dieser Sicht wie ein Gebilde der Kunst, das versucht, etwas darzustellen, was sonst für andere vielleicht nicht deutlich erkennbar wäre. Wenn das Vernünftige im Sinne der Aufklärung das ist, auf das sich (fast) alle Menschen einigen können, dann zeigt sich im Wahn die Perspektive eines Menschen, dessen Sicht auf die Wirklichkeit aus dieser scheinbar vernünftigen Welt ausgeschlossen wird. Wahn oder Besessenheit werden zum exzessiven Festhalten an etwas, was ansonsten zu entgleiten droht. Gerade dieser Exzess, der aus der Unsicherheit entsteht, macht den Wahn so isoliert und unbeweglich: „Delusions are ideas whose validity is not open for discussion“ (Stolorow, Atwood & Orange 2002, S. 127). So wie Goyas Bilder also darstellen, dass sich Besessenheiten als exzessives Festhalten an einer Verwandlungsrichtung besonders unter dem Eindruck von Unsicherheit und Überforderung (Zuviel und Zuwenig) entwickeln, entwickelt sich aus Sicht der Intersubjektivitätstheorie das konkretistische Festhalten an einem subjektiven Erleben gerade dort, wo es von niemandem anerkannt und verstanden wird.

3.6.2 Der Wahn in der Wirklichkeit

Wo die Intersubjektivisten die (subjektive) Wahrheit im Wahn betonen, unterstreicht die Theorie Lacans andererseits, dass jede Perspektive auf die Realität einem Wahn gleicht und auf einer Phantasie über etwas eigentlich Unmögliches beruht. Ich beziehe mich hier im Folgenden – zugegebenermaßen sehr verkürzt – auf einige zentrale Konzepte in Lacans Theorie (Žižek, 2008; Braun, 2010 und Bowie, 2007). Wir sind gespalten, meint Lacan (Braun, 2010, S. 91f). Als Subjekte sind wir zum Teil in einer symbolische Ordnung eingeschrieben, die der Wirklichkeit Sinn und Struktur zu verleihen scheint, sie weist uns einen Platz zu. „Das Symbolische bildet die Struktur einer Gesellschaft oder Kultur in ihrer Bedeutsamkeit; es besteht aus einfachen Elementen, die nach bestimmten Gesetzen kombiniert sind. Für Lacan ist das Symbolische identisch mit der bzw. gebildet durch die Sprachstruktur“ (Braun, 2010, S. 18). Dies entspricht bei Salber den Geschichten, die sich jede Kultur zurechtmacht, dem, was wir Realität nennen. Zugleich ist diese Ordnung nach Lacan nicht fest sondern gleitend und dabei unvollständig und voller Löcher. Diese Löcher heißen bei Lacan das Reale. Das Reale hat damit nichts mit der Realität zu tun, sondern ist gewissermaßen das Gegenteil. „Es ist das, was weder imaginierbar noch symbolisierbar ist. Am ehesten ist das Reale zu beschreiben als das Unmögliche, ein sich entziehender Rest, die ‚Ur‘-Sache schlechtweg, ein traumatischer Einschlag bzw. das, was stets an derselben Stelle wiederkehrt“ (ebenda, S. 18). Das Reale nach Lacan entspricht also eher Salbers Udingen: Etwas, von dem wir getrennt sind, das wir nicht erfassen können und das zugleich auch uns selbst im Kern bestimmt. „Obschon der reale Kern das ‚Zentrum der psychischen Entwicklung‘ (...) ist, bleibt seine Stelle in der symbolischen Struk-

tur leer, unpräsentiert und unrepräsentiert“ (Braun, 2010, S.78). Wir selbst sind im Innersten genauso löchrig wie die Realität um uns herum. Wir überdecken diese Löcher durch die Bilder, Vorstellungen oder Phantasien, die wir uns von uns Selbst und der Welt machen. Diese Bilder beschreibt Lacan als das Register des Imaginären. „Das Imaginäre (von «image», ‚Bild‘) umschreibt den Bereich des Bildhaften, des buchstäblich Eingebildeten, des Vorstellungsmäßigen, aber auch der Täuschung und Verkennung“ (Braun, 2010, S. 18). So ein Bild kann uns verführen, zu glauben, dass wir eine ideale gute Gestalt gefunden hätten. So beschreibt Lacan z.B. wie das Kind sich im Spiegelstadium an das eigene Bild im Spiegel verliert und dadurch sein Ich ausbildet als ein Bild von einer einheitlichen, zusammenhängenden Gestalt, die das Kind eigentlich nicht hat.

„Das prämaturn geborene Subjekt identifiziert sich mit seinem Bild im Spiegel, d.h. es nimmt dieses Bild auf, wodurch es zu einer Umbildung des Subjekts kommt (...) Für das aufgrund der Vorzeitigkeit seiner Geburt in eine ‚ursprüngliche Zwietracht‘ (...) geworfene Menschenwesen ist die Verheißung des Spiegelbildes also in der Totalität der Gestalt zu sehen.“ (ebenda, S. 31)

Das, was wir für unser Ich halten, ist nach Lacan nur ein oberflächliches Bild. Sein Schein trügt und wenn wir uns ganz in diesen Bild verlieren würden, verlören wir uns wie Narziss, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt. Wir verlören unser Begehren nach dem Anderen. Das Begehren des Menschen wird nach Lacan aber ebenfalls erst ermöglicht durch ein so genanntes Phantasma, ein Szenario oder Bild, das uns vorgaukelt, etwas eigentlich Unerreichbares erreichen zu können. Das Phantasma bei Lacan ist eine unbewusste Phantasie, die wie eine Deckerinnerung bei Freud funktioniert: „Als solche dient es der Abwehr gegen die Wahrnehmung der Kastration bzw. den Mangel“ (ebenda, S. 141). Das Phantasma ist ein Bild, das dem Subjekt zeigt, wo es das wiederfinden kann, was ihm mangelt. Dabei ist das Phantasma zugleich eine Abwehr gegen die Erkenntnis, dass ein solches Wiederfinden unmöglich wäre. „(...) Das Phantasma reguliert das Begehren in eben derselben Weise, wie das Bild im Spiegel dem Subjekt zu seinem Ich verhilft“ (ebenda, S. 145). In diesem Phantasma kann das Auftauchen, was Lacan das Objekt klein a nennt. Es ist nicht das begehrte Objekt, sondern das, was das Objekt erst begehrtenwert macht. Tatsächlich entsteht das Objekt klein a erst wie eine optische Täuschung im Rahmen des Phantasmas, mit dem der grundlegende Mangel im Sein abgewehrt werden soll.

„Das objet a ist das seltsame Objekt, das nichts anderes ist als die Einschreibung des Subjekts selbst in das Feld der Objekte in Gestalt eines Flecks, der nur eine Form annimmt, wenn ein Teil des Feldes durch das Begehren des Subjekts anamorphisch verzerrt wird“ (Žižek 2008, S. 95).

Lacans Konzepte lassen sich aus meiner Sicht in das übersetzen, was auch Salber anhand von Goyas Schwarzen Bildern über die Undin-

ge und Besessenheiten sagt: In Lacans Sprache brechen in der symbolischen Ordnung gewissermaßen immer wieder die Schwarzen Löcher des Realen auf und die Bilder des Imaginären versprechen eine einheitliche Gestalt dort, wo es eigentlich löchrig und rissig ist. In Salbers Darstellung erscheinen die Undinge, die Risse in der Wirklichkeit als die geheimen Gravitationszentren, um die unsere Besessenheiten kreisen und die sie zu behandeln versuchen. Besessenheiten tun gewissermaßen so, als könnte man sie behandeln. Damit entspricht Lacans Sichtweise, dass wir alle in einem Phantasma leben, ja ein Phantasma brauchen, um Wirklichkeit überhaupt behandeln zu können, der Vorstellung Salbers, dass jede Kultivierung von Wirklichkeit mit Besessenheiten beginnt, also mit dem Versuch, etwas eigentlich Unmögliches zu erreichen. Für Lacan gibt es keine feste Realität, von der man seine persönlichen Verzerrungen und Fiktionen abziehen könnte – es bliebe nur das traumatische Reale, das Unding. Wir brauchen Bilder und Mythen (die symbolische Ordnung und ein Phantasma), um mit der Wirklichkeit umgehen zu können. Jeder Mensch verzerrt die Wirklichkeit in seinem Phantasma und mit seinen Mythen auf seine Weise, baut einen persönlichen Wahn auf, um in den Undingen der Wirklichkeit etwas zu finden, das man begehren kann. In den Schwarzen Bildern bricht Goya die mythisch-imaginäre Gestalten, die Phantasmen unserer Weltschöpfung, auf und zeigt sie als das, was sie aus Sicht des Kultivierungsbildes der Moderne eigentlich sind: Hilflöse Versuche eine zerfließende Wirklichkeit zu gestalten.

3.6.3 Besessenheit als Wiederholungszwang

Salber hat in seiner eigenwilligen Sprache einen Begriff erneuert, der ein morphologisches Gegenstück zum psychoanalytischen Wiederholungszwang sein könnte: Die Besessenheiten. Freud (1920/99) hatte letztlich in der Idee des Todestribs eine Erklärung für den Wiederholungszwang des Seelischen gesucht. Einer psychologischen Morphologie kann es meines Erachtens nicht darum gehen, den Begriff des Todestribs als biologischen Instinkt oder als metaphysisches Prinzip aufzugreifen. Es geht hier vielmehr um einen Erfahrungsbereich: Immer wieder versucht Seelisches etwas zu wiederholen, auch wenn es unmöglich ist, auch wenn wir es bereits längst als schädlich und überholt erkannt haben. Besessenheit beschreibt auch ein Gefühl der Machtlosigkeit, an dieser scheinbar sinnlosen Wiederholung etwas ändern zu können. Wenn man sich in einem dunklen Wald oder Labyrinth verirrt und man auf seinem Weg immer wieder an die gleiche Stelle kommt, mag man das Gefühl dafür verlieren, ob einen die eigenen Schritte immer wieder an diesen Ort gelenkt haben, oder ob dieser Ort immer wieder von neuem auf einen zu gekommen ist. Doch so unheimlich es auch ist – was sich immer wieder an der gleichen Stelle findet, hat eine Art von besonders beglaubigter Echtheit. Es ist real, es gibt Orientierung. Darin liegt auch der Sinn der Wiederholung unserer Besessenheiten. Unsere Besessenheiten beginnen damit, Realität herzu-

stellen, indem sie Pflöcke einschlagen in den Fluss der Wirklichkeit. Heubach (1996) beschreibt, wie wir selbst und unsere Welt durch Wiederholungen kultiviert werden: Durch wiederholt gleiches Benutzen wird ein Ding für ein Kind mit der Zeit zum immer gleichen Ding (ein Stuhl ist ein Stuhl – und zwar immer der gleiche. Er ist nicht plötzlich doch ein Schaukelpferd oder ein Turm – jedenfalls ab einem bestimmten Alter nicht mehr). Und zugleich stellen wir durch solche Wiederholung uns selbst her – unser scheinbar festes Selbst: „(...) in der Gegenständlichkeit der Dinge als ‚Objekte‘, im Umgang mit den jedem-und-immer-gleichen Dingen, realisiert sich auch das Subjekt als ein gleiches; identisch zu sich und konform zu den Anderen (...)“ (Heubach, 1987, S.94).

Wir werden zu einer Person die Immer-die-selbe-Person ist erst durch Wiederholung. Würde ein Kind immer wieder mit einem anderen Namen gerufen werden, jeden Tag anders behandelt werden oder jeden Tag in einer neuen Familie leben, würde es kein stabiles Selbst ausbilden können. Laing (1974) und Atwood (2012) beschreiben Menschen, deren Selbst nie eine ausreichende Stabilität entwickeln konnte, so dass sie aufgrund ihrer ontologischen Unsicherheit anfällig dafür bleiben, in den Abrund des Wahnsinns zu fallen, wie Atwood es ausdrückt. Die Wahnsymptome, die diese Menschen ausbilden, versteht Atwood als den Versuch, ihr eigenes, bedrohtes Bild von sich selbst und der Wirklichkeit festzuhalten und unverrückbar zu machen. Die Unverrückbarkeit des Wahns ist aus dieser Sicht eben nicht die Ursache, sondern der Versuch einer Behandlung, zu dem es noch keine Alternativen gibt. Wiederholung und Alternativlosigkeit sind die Kennzeichen der Besessenheit. Immer wieder auf das Gleiche zurück kommen, immer wieder in die gleichen Dinge hinein geraten, vom gleichen gefangen werden, das gleiche Spiel von vorne zu spielen – ob bewusst oder unbewusst. Aus meiner Sicht treffen sich die Lacansche und die intersubjektivistische Sichtweise in Salbers Sicht auf Besessenheiten: Er sieht in ihnen Phänomene und Urphänomene. Als frühe Behandlungsformen sind sie normal – wir brauchen sie sogar für unsere Entwicklung. Ihr späteres und wiederholtes Auftreten weist aber darauf hin, wo unsere (individuelle oder kollektive) Kultur an Grenzen kommt. Weiten sie sich aus, sind sie Anzeichen für auseinanderbrechende Welten.

Als Urphänomene verstanden sind Besessenheiten Entscheidungen, die wir getroffen haben, lange bevor wir das bewusst getan haben, darum fühlen sie sich gar nicht wie unsere Entscheidungen an. Dennoch verweisen sie auf die Stützpunkte unseres Da-Seins, auf das, wo wir begonnen haben, Gestalt zu gewinnen, überhaupt etwas oder jemand zu werden. Aus der Sicht unseres späteren bewussten und erwachsenen Selbst mag sich das fremdbestimmt anfühlen, gegen unserer Vorstellung von Willensfreiheit, Selbsttransparenz und Selbstverfügbarkeit verstoßen. Wir, die Werkmeister, erfahren uns in ihnen als gemachtes Werk – Besessenheiten machen uns zu ihrem Ding. Und in bestimmter Weise ist dieses Gefühl rich-

tig, denn unsere Besessenheiten sind die Grundlage dafür, dass wir solche hochkultivierten Formen wie ein Ich, ein Selbst oder eine Persönlichkeit überhaupt entwickeln konnten. Auch dies sind Kultivierungen, Geschichten, die wir uns über uns selbst erzählen und die ihren Ursprung in der Entschiedenheit und Wiederholung einer Besessenheit haben. In diesem Sinne ist es richtig, wie wir unsere Besessenheiten erleben: Sie bestimmen uns, sie haben uns sogar gemacht. Doch paradoxerweise ist dieses scheinbar Fremde, das da von außen Macht über uns zu gewinnen scheint, in Wahrheit unserer eigener, innerster, aber uns fremd gewordener Kern. Besessenheiten sind die Pflöcke, auf die wir unsere Entwicklung gebaut haben. Keine Entwicklung kommt daran vorbei, diese Pflöcke einzuschlagen, einen Anfang zu finden, einen Fels wachsen lassen, auf dem sich alles weitere erbauen (und umbauen) lässt. Besessenheiten sind Vor-Entscheidungen, Vor-Urteile und damit willkürlich, einseitig und immer auch falsch. Die Besessenheiten sind die unmöglichen Aufgaben, durch die wir uns definieren. Doch gerade die Unmöglichkeit einer perfekten Befriedigung hält das Seelische aus Sicht der Morphologie in Gang – und das hat auch schon Freud erkannt: *„Der verdrängte Trieb gibt es nie auf, nach seiner vollen Befriedigung zu streben, die in der Wiederholung eines primären Befriedigungserlebnisses bestünde; alle Ersatz-, Reaktionsbildungen und Sublimierungen sind ungenügend, um seine anhaltende Spannung aufzuheben, und aus der Differenz zwischen der gefundenen und der geforderten Befriedigungslust ergibt sich das treibende Moment, welches bei keiner der hergestellten Situationen zu verharren gestattet, sondern nach des Dichters Worten ‚ungebändigt immer vorwärts dringt‘ (Mephisto im ‚Faust‘ I, Studierzimmer)“ (Freud, 1920/99, S.44f).*

Aus Sicht von Freud ist die volle Befriedigung im Leben unerreichbar, sie bestünde in einem Auflösen aller Spannungen und in der Rückkehr in den anorganischen Zustand im Tode. Das ist es, wonach der Todestrieb strebt (Nirwanaprinzip), doch das Leben kommt ihm dabei sozusagen ständig dazwischen. Auch aus Lacans Sicht ist der Mangel im Sein nicht aufhebbar, sondern kann von den Signifikanten der symbolischen Ordnung nur umkreist und umsäumt werden. Und für die Morphologie Salbers gibt es ebenfalls keine Gestalt, in der sich alle Verwandlung unterbringen ließe, weswegen die Verwandlung bis zum Tode – bis zum Unbehandelbaren, wie Salber sagt – immer weiter geht. *„Die Verwandlungsgier ist das Ganze, aus dem alle Begierden hervorgehen – und dieses Ganze ist ewig unperfekt, notwendig gestört, macht Angst und Ärger“ (Salber, 2002, S. 74).*

3.7 Goyas Risse

Diese Untersuchung zu Goyas Schwarzen Bildern ist nicht kunsthistorisch oder psychobiographisch angelegt. Von den drei Dyaden, mit denen man sich nach Kraft (2008) bei jedem Kunstwerk beschäftigen kann (Künstler-Werk, Werk-Betrachter, Künstler-Betrachter), konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf die Dyade

zwischen dem Betrachter und dem Werk des Künstlers. Dennoch ist es interessant, wie das Thema der Umbrüche und Risse zu Goyas Leben und Werk passen könnte. Hierzu ein paar Gedanken:

Salber schreibt: *„Die Kunst von Goya oder Turner stieß weit über das Zeitalter der Vernunft hinaus in die Lebensbilder unserer Zeit vor“ (Salber, 1993, S.106).* Und an anderer Stelle: *„Denn mit Turner und mit Goya beginnt die moderne Kunst“ (Salber, 2002, S. 128).* Das ist keinesfalls Salbers persönliche Meinung, sondern über die besondere Position von Goyas Werk besteht auch in der Kunstgeschichtswissenschaft ein Konsens (vgl. Hoffmann, 2004 oder Licht, 2001). Goya wird weithin als der Maler des Umbruchs zur modernen Malerei anerkannt. *„Innerhalb dieses von Nietzsche als Umwertung aller Werte bezeichneten Umbruchs nahmen Goyas Leben und Werk einen einzigartigen Platz ein. (...) Da er in einer Zeit lebte, die er als zutiefst anarchisch wahrnahm, erfand er eine malerische Sprache, die das Prinzip der Anarchie an sich vermittelte. Die staunende Verblüffung, die wir angesichts eines Universums empfinden, das immer fremdartiger und rätselhafter wird, je mehr wissenschaftliche Daten über seine Natur wir anhäufen, wurde bereits in den von ihm geschaffenen Bildern vorweggenommen. So stand jede Folgegeneration des 19. und 20. Jahrhunderts, auch wenn sie über Goyas Schaffen nicht informiert gewesen mochte (sic), in einer unmittelbaren inneren Beziehung zu dem großen spanischen Meister“ (Licht, 2001, S. 23).* Licht (2001) meint, dass der Wandel der Moderne für die Kunst eben darin lag, nicht mehr konservativ zu sein, sondern revolutionär. Hatte die Kunst bisher der Religion und den Herrschern gedient und zu bewahrende Geschichte und Kultur festgehalten, löst sie sich in der Moderne zunehmend von Kirche und Staat. Das entspricht dem Gedanken Salbers, dass die Kunst als Avantgarde in der Moderne eher die Rolle des Traums gegenüber dem Tag (dem Alltag) einnimmt. Dieser Umbruch in der Kunst war eine echte Revolution.

Francisco Goya (1746-1828) lebte und arbeitete in revolutionären Zeiten (vgl. Licht 2001 und Hagen und Hagen, 2003). 1789, im gleichen Jahr, als Goya zum Hofmaler ernannt wurde, brach auch die Französische Revolution aus. 1807 drangen Napoleons Truppen in Spanien ein und Goya hat vermutlich miterlebt, wie sich 1808 das Volk in Madrid gegen sie erhob. Der Aufstand wurde blutig niedergeschlagen und es begann ein fünfjähriger Widerstandskrieg gegen die Besatzer. Der Widerstand der Spanier war offenbar wütender als anderswo in Europa. Licht (2001) schildert die doppelt geprägte Anarchie die durch das Eindringen der Truppen auf der einen Seite und die Korruption unter Philipp II. begründet war.

„Auch der Widerstand gegen die Franzosen war nicht von einem gemeinschaftlichen Ideal beseelt. Stattdessen suchte sich jeder seinen eigenen Weg, auf Herausforderungen spontan und von Fall zu Fall zu reagieren und entweder rein persönlich oder mittels kleiner Pseudo-Armeen den Eindringlingen zu schaden. Zu dieser Zeit und unter diesen Bedingungen wurde von den Spaniern der Begriff guerilla (klei-

ner Krieg) für den Untergrund-Widerstand geprägt“ (ebenda, S. 150). Goyas Radierfolge Die Schrecken des Krieges von 1811 geben einen Eindruck von dieser brutalen Umbruchs- und Zwischen-Zeit. Goya erlebte auch mit, wie in der so genannten absolutistischen Restauration die alten Mächte noch einmal wiederkehrten. 1820 kommt es erneut zur Revolution in Spanien, doch die Liberalen werden 1823 mit Hilfe der Franzosen besiegt und verfolgt. Goya, der Angst vor politischen Zwangsmaßnahmen hatte, vermachte sein Haus, in welchem sich auch die Schwarzen Bilder befanden, seinem Enkel Mariano, bevor er nach Frankreich ging.

Durch Goyas Werk zieht sich ein Riss. Mit einem Bein stand Goya noch in der Geschichte der klassischen Malerei, von der er gelernt hatte und die er selbst zur Meisterschaft führte (sein Vorbilder seien Velasquez, Rembrandt und die Natur, sagte er). Mit dem anderen Bein stand er in der modernen Malerei, die er selbst mit begründete. Goya war gewissermaßen ein Maler mit zwei Herren. Einer seiner Herren war, nachdem er schon früher für die Kirche gemalt hatte, der spanische Hof, sein Ernährer, der ihn hatte groß werden lassen und von dem er bis zum Schluss abhängig war. Hier malte er Vorlagen für Wandteppiche, Portraits und Landschaften.

„Er war imstande, in seinen politischen Bindungen und zuweilen auch in seinen Auftragsarbeiten Kompromisse zu schließen. Doch wann immer er malerische Zugeständnisse machte, enthüllte er diese Tatsache mit großer Deutlichkeit, indem er klar erkennbar zweitrangige Bilder malte“ (Licht, 2001, S. 153).

Goyas anderer Herr war er selbst: Ein Maler, der ohne Auftrag und für sich selbst malte. Zu diesen Bildern gehören die Schwarzen Bilder, aber davor schon die Caprichos, die Disparatas und andere. Später außerdem seine Stierkampfbilder. Hier ging es nicht mehr darum, ästhetische Ansprüche der Herrschenden zu erfüllen. Vor allem die Schwarzen Bilder malte Goya wohl für sich selbst, in seinen privaten Räumen. Hoffmann (2004) beschreibt die Schwarzen Bilder als Selbstgespräche.

„Wenn er im Einklang mit seinem eigenen Gewissen und seinen eigenen Wahrnehmungen eigenverantwortlich arbeitete, malte er Bilder, die zum Eckpfeiler unserer modernen Zivilisation geworden sind – Gemälde, die sich aufrichtig mit der Gewalt, dem Sinn des Todes und der Bedeutung von Handlungen befassen, deren Zeuge der Künstler war“ (Licht, 2001, S. 153).

Goya war ein Beobachter seiner Zeit und der Gewalt, die in ihr herrschte. Er interessierte sich offenbar für Ausgestoßene und Randständige, wie die Insassen von Gefängnissen oder so genannte Irre und zeichnete sie. 1815, mit 69 Jahren wird Goya auch selbst fast ein Ausgegrenzter: Er muss sich vor der spanischen Inquisition für die nackte und die bekleidete Maya rechtfertigen.

Goya wandte sich in seinen modernen Werken also den Rissen und Brüchen zu, die er in der Welt um sich herum wahrnahm. Vielleicht haben aber auch Risse und Brüche in seiner eigenen Biographie dazu beigetragen. Mindestens zwei Einrisse lassen sich auch in Goyas Le-

ben näher bestimmen: Der erste ist eine nicht näher bestimmte Erkrankung im Alter von 46 Jahren, bei der Goya schließlich sein Gehör verlor – er blieb danach sein Leben lang taub. Anders als im Märchen von den sechs Schwänen, ist es also Goya nicht selbst, der verstummt, sondern die Welt um ihn herum. Aber das mag sich vielleicht ähnlich entfremdend anfühlen. 1819 erkrankte Goya dann, bereits 73 Jahre alt, ein weiteres Mal schwer und starb dabei fast. Beide Male folgt auf die Erkrankungen eine Erneuerung in Goyas Werk.

„Nach seiner ersten Erkrankung, die ihn taub werden ließ, hatte Goya etwas Neues unternommen, nämlich Gemälde ohne Auftrag gemalt mit Motiven, die er auf bestellten Bildern nicht unterbringen konnte. Jetzt, nachdem er zum zweiten mal dem Tode nah ist, bedeckt er zwei Räume seines neuerworbenen Hauses mit Bildern, malt mit Öl auf Putz 14 visionäre Gemälde, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sind – schließt sich mit ihnen ein, versucht auch in seinem Œuvre einen Rückzug in die Einsamkeit“ (Hagen & Hagen, 2003, S.74). Nach der ersten schweren Erkrankung kam es zu Goyas legendenbildende Freundschaft zur Herzogin von Alba, die 1796 verstarb, woraufhin Goya mit der Arbeit an den Caprichos begann. Nach seiner zweiten schweren Erkrankung begann Goya mit der Arbeit an den Schwarzen Bildern und zeitgleich an den Disparatas.

Goyas Erkrankungen lassen sich als traumatische Einschnitte verstehen, die als Verrückter seinen Blick auf die Welt verändert haben. Doch die Risse waren wahrscheinlich nicht völlig neu. Eher verbreitern sich durch die Erkrankungen kleinere und ältere Risse, vielleicht nur Haarrisse oder Sollbruchstellen, die man aber bereits erkennen kann, wenn man sein früheres Werk betrachtet. Hoffmann (2004) spricht von Mehrsinnigkeit und Rollentausch als wiederkehrende Motive in Goyas Werk. „Schon früh verspürte Goya die Versuchung, die Wirklichkeit doppelbödig zu machen“ (Hoffmann, 2004, S 31). So seien auch die eigentlich fröhlichen und farbenfrohen Bilder „Parabeln, in denen er die menschliche Existenz in ihren unausweichlichen Verstrickungen, in ihrer schicksalshaften Fallstüchtigkeit aufzeigt“ (ebenda, s. 40). Diese scheinbar heiteren Bilder hatten schon beunruhigende Elemente in sich. Das Abgründige ist zu Anfang noch hinter einer Fassade aus Farbe und idyllischen Darstellungen versteckt. Das Bild Die Schaukel (Abbildung 25) kann hier als Beispiel dienen. In das scheinbar fröhlich ausgelassenen Schaukeln mischen sich kleine Elemente des Schreckens und der Instabilität: Die nach oben gerissenen Arme und der kleine Knoten im Seil, das die Schaukel hält. Könnte er sich lösen (wie die Verstrickung der Parzen)? „Aus dieser Sicht bietet (Die Schaukel) (...) ein riskantes Vergnügen, das jeden Augenblick in einen Absturz umschlagen kann“ (ebenda, S. 48). Ich glaube, dass für die malerische Entwicklung Goyas Salbers Verständnis von Haupt- und Nebenbild sehr hilfreich ist. In den frühen Bildern bilden die sonnigen Idyllen der Wandteppiche eine Figur, die einen Hintergrund aus Bedrohlichkeit und Ungeheurem fast verdeckt.



Abbildung 25: Goyas Schaukel (1787), rechts ein Ausschnitt vergrößert

In den späteren Werken kehrt sich dies um: Wie Röntgenaufnahmen der Schwarzen Bilder zeigen, sind es zum Teil wiederum Landschaften, mit denen Goya die Schwarzen Bilder wohl begonnen hatte (Junquera, 2003) – doch diese werden jetzt durch die so genannten dunklen Visionen übermalt – nicht mehr durch die bunten Figuren seiner frühen Bilder, die auf ihre Art vielleicht auch nur eine Art Übermalung waren. Jetzt durfte oder musste etwas anderes in den Bildern aufbrechen. Die Nebenbilder sind zum Hauptbild geworden – die Alpträume überschatten die schönen Landschaften.

„Ihn zieht es zu den Alpträumen, Versuchungen und Verwirrungen, zu den enthemmten wie den verdrängten, den befreienden wie den unterdrückenden. Die Solidarität mit diesen Welterfahrungen bringt seiner Kunst einen neuen Auftrag ein. Goya dispendiert sich vom traditionellen Wettstreit mit der Wirklichkeit: Er will sie weder nachahmen noch veredeln, er verabschiedet sowohl sachliche Richtigkeit der Mimesis als auch Wohlklang des schönen Scheins. Stattdessen handhabt er Pinsel, Radiernadel und Zeichenstift als Instrumente der bananen Beschwörung. Sie sollen die Dämonen entmachen, indem sie ihnen Gestalt geben. Damit sind sie zu Geschöpfen des Künstlers geworden und seiner Willkür preisgegeben“ (Hoffmann, 2004, S. 246). Was hier seelisch passiert, ist keine Projektion in dem Sinne, dass

Goya etwas irrationales Inneres nun plötzlich nach außen stülpt. Goya malt immer noch das, was er sieht, das, was er erlebt, die Welt die ihn umgibt. Doch in den Traumgestalten der Caprichos und der Schwarzen Bilder rückt er eine Wirklichkeit heraus, die einem zu entgleiten droht, wenn man sich an die Konvention des Objektiven hält. Goya ist nicht von irrationalen Ängsten geplagt, wie manche Autoren meinen, sondern von der Erfahrung, eine Welt zu erleben, deren immer deutlicher werdende Risse und Sprünge, deren Undinge nicht mehr geschönt und geglättet werden konnten.

„Wenn die Schwarzen Bilder oft als der Beginn der modernen Kunst gepriesen wurden, dann nicht nur wegen maltechnischer Neuerungen und Schlagworten wie »getrennt gesetzter und unterbrochener Pinselstrich« - »künstlerischer Freiheit« - »an den Grenzen der Erfahrung arbeitend« - oder »Integrität der persönlichen Sicht des Künstlers«, sondern weil in diesen Bildern der dunkle Urgrund des modernen Lebens zum ersten Mal bloßgelegt wird. Wir erkennen die Bedingungen unseres eigenen Lebens: sie enthalten rätselhafte und untergründige Fragmente aus Wissen und Erfahrung, die sowohl drängenden Signalen als auch dunkle Drohungen enthalten, die sich von einem endlosen dunklen Abgrund abheben“ (Licht, 2001, S. 237-238).

Nachdem Goya die Schwarzen Bilder fertig gestellt hatte, blieben ihm noch etwa fünf Jahre zu leben.

4. Kunst behandelt Besessenheit

Bisher haben wir Folgendes über die Schwarzen Bilder sagen können: Sie machen Besessenheiten erlebbar. Und sie verdeutlichen, dass diese Besessenheiten Undinge behandeln und zugleich selbst Undinge sind – nämlich unmögliche Verwandlungswünsche.

Salbers vierte These beschäftigte sich damit, dass es beim Erleben der Schwarzen Bilder aber auch immer über die Besessenheiten hinaus geht – es kommt zu Umbildungen oder eben Kultivierungen. „Die Kunst Goyas wird zum Prototyp eines Kultivierungsprozesses von Besessenheit“ (Salber, 1994, S. 115). Besessenheiten behandeln Undinge und Goyas Kunst behandelt Besessenheiten. Wie tut sie das?

4.1 Die Kunstkenzeichen der Schwarzen Bilder

Kunstwerke sind nach Salber Entwicklungsdinge, welche die Verhältnisse der Wirklichkeit zuspitzen und umbrechen können. Im Falle der Schwarzen Bilder sind es die seelischen Formen oder Verfassungen von Besessenheit, ihr Zuviel und Zuwenig, die zugespitzt und umgebrochen werden.

„Die Schwarzen Bilder sind ein Lehrstück für Kunst-Wirkungen. Goyas Kunst will nicht erziehen; sie macht nicht Propaganda für eine Verwandlungs-Sorte; sie schreit nicht nach Aufklärung und Vernunft; sie setzt nicht auf l'art-pour-l'art. Goya malt den Alltag, der von anderswo bestimmt wird. Er spitzt die Gewalt des Etwas-Werdens und ihrer Verkehungen in Gebilden zu, die die Drehungen der Wirklichkeit beschaubar machen. Durch seine Kunst

hebt Goya das Wirken von Bildern ‚als‘ Wirken heraus – er malt Bilder als Entwicklungsdinge mit ihrer ganzen Wucht und Dichte. Aber auch mit ihren Konflikten, Unvollkommenheiten, Paradoxien und Verkehrungen“ (Salber, 1994, S. 122).

Um noch einmal genau nachzuvollziehen, wie Goyas Schwarze Bilder den Gegenstand Besessenheit kunstvoll behandeln, lohnt es sich, die von Salber (1977/99b) entwickelten Kunstkennzeichen heranzuziehen. Meines Erachtens lassen sich alle sechs Kunstkennzeichen an Goyas Schwarzen Bildern aufzeigen.

Goyas Kunst behandelt das Bild einer Besessenheit mit ihrem eigenen Nebenbild. Sie macht die Eindeutigkeit der Besessenheit transparent für andere Perspektiven (Durchlässigkeit). Das ist zwar eine Kategorie des Erlebens, lässt sich aber ganz konkret auch male- risch aufzeigen als transparente Konturen, als Hineinmontieren der Figuren in eine Landschaft, als Auflösungen von Formen und klaren Grenzen, als Übergang von einer Gestalt zur anderen und als Durchschimmern oder Hineinwirken vom Hintergrund in die Figur. Goya zeigt uns ein erschreckendes Monstrum, in dessen Kern er jedoch ein ihm eigenes Erschrecken einpflanzt; er malt eine alles verschlingende, überwältigende Gestalt und zugleich, dass diese Gestalt selber überwältigt wird (*Saturn*). Er zeigt uns eine entschiedene Tat, und zugleich das Zögern, welches ins Schwanken und Kippen führt und einer revoltierenden Dunkelheit Raum gibt. Die Gestalt eines entschieden handelnden Ichs wird gebrochen durch das Vertauschen der Herrschaftsverhältnisse zwischen dem, was scheinbar Subjekt und dem, was Objekt der Entscheidung ist. Aus der Herrin wird die Magd (*Judith*). Goya zeigt uns eine harte Konfrontation, das Aufeinanderprallen kompromissloser Feinde, die zu einem Kampf auf Leben und Tod antreten, in dem es nur ein Entweder-Oder, Sieg oder Niederlage geben kann. Doch zugleich malt er diese Gestalten transparent, hineingesetzt in eine Weite, die ihre Kompromisslosigkeit lächerlich erscheinen lässt (*Kämpfer*). Er malt aneinander gebundene, gefesselte und verschlungene Gestalten – eine Gefangenschaft, die Halt verspricht. Aber er malt sie über dem Abgrund der Freiheit, inmitten eines Nebelmeeres, in dem sich alles auflöst, einschließlich der begrenzenden Horizonte (*Parzen*). Er malt eine unruhige Bewegung, ein sehnsuchtsvolles Suchen – doch er zeigt zugleich, wie sich inmitten dieser Unruhe nichts mehr bewegt, wie dieser rasante Flug durch seine Zerrissenheit niemals von der Stelle kommt, niemals sein Ziel erreicht (Asmodea). Er malt, wie sich eine Vielheit in angespannter Erwartung um einen einzigen Punkt zusammenschließt – und er führt uns vor Augen, dass dieser Punkt nur schattenhaft und leer ist (*Hexensabbat*). Das heißt: Goya malt nicht den vermeintlichen Inhalt von Besessenheiten, sondern er malt Besessenheiten als Formenbildungen des Seelischen, als erste Gestaltungen, als archaische Behandlungsmethoden der Wirklichkeit. Gewalttätige Entschiedenheit, Explosivität und zugleich Fragilität der Besessenheiten werden dabei beschau- bar. Besessenheiten

sind noch keine Kultivierung – sie sind heftige Bewegungen, die sogleich von ihrem Gegenteil, ihrem inneren Mangel und ihrer Unmöglichkeit bedroht sind. Dadurch bekommen wir einen Eindruck davon, wie Besessenheiten konstruiert sind (Konstruktionserfahrung). Dabei lässt Goya keinen Zweifel daran, dass seine Gestalten tatsächlich bloße Konstruktionen sind. Das Gemalte, die Farben und Striche auf dem Putz bleiben präsent und machen nachvollziehbar, wie sich aus dem Materialen eine Gestalt erhebt – die aber auch wieder in bloß Materialen zurückfallen kann. Besessenheiten erheben sich aus dem Chaos der Wirklichkeit und können auch wieder in sie zurückfallen. In Goyas Kunst ist Materialen und Gestaltetes gleichzeitig sichtbar – wuchtige Gestalten und diffuse Leere gehen ineinander über. Hier ist alles zugleich voller Wucht und dennoch nicht zu fassen. Jedes Gemälde zeichnet die Bewegung einer bestimmten Besessenheit nach und hält sie zugleich – wie in einer Endlosschleife – von ihrer Konsequenz entfernt. Goyas Kunst behandelt Besessenheiten durch Zerdehnung und Überzeichnung (Expansion). Wir werden nie erfahren, in was sich der Schrecken des *Saturns* verwandelt – wird er sein grässliches Mal hinunter würgen oder ausspucken? Wir werden niemals sehen, in welche Richtung die beiden fliegenden Gestalten Asmodeas sich nun bewegen werden, ob *Judith* ihren grausamen Hieb vollziehen, welcher der beiden *Kämpfer* den Kampf gewinnen wird (oder ob sie sich versöhnen). Wir können das Lächeln des Schelms zwischen den *Parzen* nicht enträtseln – wird er sich befreien, oder weiter schweben? Und wir können nicht erraten, welches Ende die Teufelsbeschwörung der Hexen nehmen wird. Dies ist Goyas Kunstgriff: Besessenheit läuft an wie eine sich aufbäumende Welle. Im Alltag nehmen wir dies nur für einige Augenblicke wahr, und sehen vor allem die Wirklichkeit, die unsere Besessenheit hinterlässt. Dadurch verkennen wir im Alltag ihre Konstruktion. Der Moment, in dem sich die Besessenheit aufbaut und zu wirken beginnt, bleibt uns unheimlich. Diesen Verlauf bricht Goya auf, er hält die Welle fest: Nichts bleibt gewöhnlich, nichts ist zu Ende auf den Bildern. Deswegen schafft es auch kein Betrachter, einfache, glatte und befriedigende Geschichten zu den Bildern zu finden – jeder Ansatz wird irgendwann gestört und bricht wieder ab (Störungsform). Aus ihrem unfertigen Drittel, wie Salber es nannte, gewinnen die Schwarzen Bilder ihre Anziehungskraft. Goya bricht die Mythen auf, die wir uns über Besessenheit erzählen – das tut er auch in einem ganz konkreten, kunsthistorischen Sinne, in dem er die bekannten Sujets der alten Kunst zitiert und sie zugleich von ihrer vertrauten Ummantelung entkleidet und ihnen ein neues Hemdchen überstreift. Neu ist dabei auch, dass in diesen Mythendarstellungen im Gegensatz zu den klassischen Darstellungen neben dem unperfekt Gemalten auch ganz banal menschliche, alltägliche Züge hervortreten: *Saturn* und die *Parzen* erscheinen wenig olympisch-göttlich, die biblisch-heroische *Judith*, die über- großen Kain-und-Abel *Kämpfer* und auch die Hexen könnten Leute

von der Straße vor Goyas Haus sein; und die Soldaten, Pferde und Gewehre bei Asmodea verweisen auf die Schlachten und Kriege zu Goyas Zeit. Hier werden die Übergänge und Berührungspunkte zur Wirklichkeit außerhalb der Kunst spürbar. Trotz ihrer Dramatik und Extremisierung werden hier alltägliche menschliche Taten und Leiden thematisiert, die auch die Wirklichkeit von Menschen unserer Zeit noch bewegen (Realitätsbewegung).

Dies führt zum letzten Kunstkennzeichen, dass ich sogar für das zentrale der Schwarzen Bilder halte, nämlich die Inkarnation. Hierin verdichtet sich meiner Meinung nach sowohl die Struktur der Besessenheit als auch ihrer Behandlung durch Goyas Kunst. Es bedeutet, dass Goyas Schwarze Bilder ihren Betrachtern wirklich als Dämonen, Geister oder Götter gegenüberreten, und sie ergreifen auch wirklich Besitz von den Betrachtern. Durch Goyas Kunstwerke erhalten Besessenheitswünsche einen Körper (Fleisch und Blut) und erscheinen den Betrachtern zunächst als wirkliche fremde Gestalten. In ihnen inkarnieren sich unsere eigenen Besessenheiten, von denen wir sonst nichts wissen – die Schwarzen Bilder bieten ihnen ein Gefäß, eine Projektionsfläche. Doch die Trennung zwischen dem Selbst des Betrachters und dem Objekt Besessenheit bleibt nicht bestehen, sondern das Kunstwerk zieht die Betrachter hinein und die Betrachter beginnen, im Kunstwerk aufzugehen. Durch das Erleben des Kunstwerks können sie sich selbst in diesem scheinbar fremden Besessenheitskörper wiederfinden und entdecken zugleich das Fremde im scheinbar vertrauten Eigenen: Sie entdecken ihre Besessenheiten im Kern ihres Selbst³³. Von daher kann man sagen, dass Selbsterfahrungsprozesse mit den Schwarzen Bildern wie Impfungen mit dem Ungeheuren der seelischen Wirklichkeit funktionieren. Sie weisen uns hin auf das fremde, ungeheure Uning in uns selbst, machen uns mit ihm vertraut und üben uns ein im Umgang mit ihm. Dies konnte ich überall dort erleben, wo die Tiefeninterviews mit meinen Interviewpartnern in einen dichten Selbsterfahrungsprozess übergingen. Hier zeigt sich Goyas Kunst wirklich als ein Entwicklungsding, das dem Betrachter erlaubt, sich selbst als Gegenstand seiner Besessenheiten zu betrachten und dadurch zugleich etwas reflexive Distanz zu den eigenen Besessenheiten zu gewinnen. Wer sich selbst aus einer anderen Perspektive betrachten kann, hat bereits einen ersten Schritt über seine Besessenheiten hinaus getan.

4.2 Leocadia und der Hund

Zwei andere Schwarze Bilder stellen dieses Darüberhinaus, diese Behandlung von Besessenheit nach Salbers Meinung ins Zentrum ihrer Darstellung. Es sind der *Hund* und *Leocadia*. Sie gehören nicht zu den sechs Besessenheits-Mythen-Bildern, die hier untersucht wurden, aber sie wären wohl eine eigene Untersuchung wert.

³³ Das entspricht sehr genau dem, was der Psychoanalytiker Christopher Bollas (2000, S. 34/35) als Stadien der Selbsterfahrung anhand von Objekten beschreibt: (1.) Ich gebrauche das Objekt, (2.) Das Objekt wirkt auf mich ein, (3.) Ich verliere mich in der Selbsterfahrung und (4.) Ich betrachte das Selbst als ein Objekt.

Besonders der *Hund* scheint fast die abstrakte Malerei eines Rothko mehr als hundert Jahre vorweg zu nehmen. Hier sehen wir beinahe nur farbige Fläche, von der man nicht recht weiß, ob es Erde, Sand, Fels oder doch bloß Licht ist. Davon hebt sich der Kopf eines Hundes ab. Er scheint halb versunken zu sein, aber reckt doch den Kopf empor. Hier deutet sich für Salber etwas an von dem Darüberhinaus der Besessenheiten an. Es ist keine komplette Befreiung, die hier gezeigt wird, eher ein Sich-Abstrampeln in dem Versuch, den Kopf oben zu behalten und vielleicht etwas mehr in den Blick zu bekommen. Hier sieht man noch einmal ein Zuviel-Zuwenig-Verhältnis. „Vor allem, ist dieses Lebewesen besessen oder arbeitet es sich aus seiner Besessenheit heraus? Leben geht aus Besessenheit hervor, aber es geht auch über Besessenheit hinaus weiter“ (ebenda, S. 54). Für Salber ist dieser *Hund* eine Vorgeschichte, die im anderen Bild, *Leocadia*, weitergeht. *Leocadia* Zirolla de Weiß war Witwe und Goyas Partnerin und Geliebte zu der Zeit, als er die Schwarzen Bilder malte – und bis zu seinem Tod. Das Bild zeigt eine Frau in schwarzem Kleid und mit einem Schleier, die an etwas wie einem Felsen lehnt. „Sie schaut alle Besessenheiten an. Sie steht ruhig jenseits der Besessenheiten“ (ebenda, S. 56). Oben auf dem Fels erkennt Salber ein Grabgitter und im Fels selber erkennt er Goyas Gesichtszüge ähnlich denen auf dem Gemälde „Goya von Arzt Arrieta behandelt“ (1820). Für Salber ist dieser Fels auch ein Bild für Goyas Werk, an dem sich die Besessenheiten brechen. Vor allem aber ist es für ihn die Liebe zweier Menschen, um die es in diesem Gemälde geht, und die über die Besessenheiten einzelner hinaus führt:



Abbildung 26: Goyas Hund (l.) (1820-1823) und Leocadia (r.) (1819-1823)

„Den Schwarzen Bildern der Besessenheit gegenüber hat Goya in *Leocadia* das Bild der Liebe gemalt. Die zwei verschiedene Menschengeschichten einigende Gestalt der Liebe ist der Widerpart ihrer Besessenheiten, die das Gemeinsame und Bindende menschlicher Werke zerstören. Liebe ist nicht die bequeme Anfangsgabe von Himmel und Erde: Sie kommt aus der Geschichte, nachdem wir uns abgestrampelt haben wie der mutige Hund. Und Liebe ist auch nicht die ekstatische Verzückung, die sich im Teufelskreis verkehrt. Sie ist das gemeinsame Werk des Alltags, in dem wir mit unseren Besessenheiten zu einer neuen Gestalt finden“ (ebenda, S. 47).

4.3 Von der Besessenheit zur Kultivierung

Was lässt sich aus der kunstvollen Behandlung von Besessenheit in Goyas Schwarzen Bildern lernen? Wie lassen sich Besessenheiten umbilden und kultivieren? Die Methoden von Goyas Kunst sowie die beiden Bilder *Leocadia* und *Hund* verweisen noch einmal auf das Märchen von den sechs Schwänen. Das Mädchen hält den Kopf oben und arbeitet sich langsam und mühsam aus der Besessenheit heraus, so wie Goyas *Hund*. Sie hat Distanz zur Besessenheit, kann sie von außen betrachten und durchschaut sie wie *Leocadia* (Konstruktionserfahrung). Sie erkennt die andere Wirklichkeit hinter der Verwandlung der Besessenheit, sieht die Brüder in den Schwänen (Durchlässigkeit). Die Liebe zu ihren Brüdern bringt sie dazu, sich wie der *Hund* trotz ihrer Kleinheit der riesigen Aufgabe zu stellen und wie *Leocadia* über die Besessenheit hinaus zu gehen (Realitätsbewegung). Sie lässt sich auf eine lange und mühevollen Arbeit ein (Expansion) und stört damit die immer gleichen Abläufe und Muster der Besessenheit (Störungsform). Sie opfert etwas von sich selbst und kann den Brüdern dadurch wirklich eine neue Gestalt, einen neuen Körper anbieten (Inkarnation). Kultivierungswerke sind geduldige Liebes-Werke.

Dabei zeigt der Umgang mit den Schwarzen Bildern, dass es eben nicht darum gehen kann, die eigenen Besessenheiten zu unterdrücken, auf andere zu schieben oder ins Gegenteil zu drehen. Dies entspräche zunächst nur den Verkleidungen, die unsere Besessenheiten im Alltag ohnehin schon annehmen können: Salber spricht von Verlagerung, Übererregung und Stilllegung und von Verdrehung von Besessenheiten. Wir können unseren Besessenheiten nicht entkommen, sie bilden die Grundlage unserer Kultur, unserer gelebten Märchen. Salber ist überzeugt, dass jeder von uns eine Lebensgeschichte auf der Grundlage einer Verwandlungssorte, eines Märchens lebt. „Wir können immer nur ein Märchen entschieden leben – aber wir können viele Märchen träumen“ (Salber, 2002, S. 85; vgl. auch Salber, 2015, S. 214f). Therapie, Selbsterfahrung oder Coaching können seiner Meinung nach keinem Menschen ein neues oder besseres Märchen verschaffen. Psychologische Behandlung – sei es durch Kunst oder Therapie – kann nach Salbers Auffassung lediglich dazu dienen, festgefahrene Positionen oder selbstaufer-

legte Einschränkungen innerhalb der eigenen Konstruktion wieder beweglich zu machen, sie sozusagen für den ganzen Spielraum des eigenen Märchens zu öffnen. Besessenheiten leben jeweils nur eine Position, einen Aspekt des Märchens im Extrem aus: Als verschlingender Wolf (*Saturn*), sehnsüchtiges Aschenputtel (*Asmodea*), schlafendes Dornröschen (*Parzen*), unterdrückende falsche Königin (*Judith*), Vater mit der Rute (*Kämpfer*) oder als unglückliche Marie (*Hexensabbat*). Doch jedes Märchen bietet auch Entwicklungswege an: Die Geißlein und ihre Mutter finden am Schluss das Eigene im Fremden wieder, sie können die Besessenheitsgestalt verlassen und sich auch an den Teilen, nicht nur an der Ganzheit erfreuen. Aschenputtels sehnsüchtige Unruhe findet eine Fassung in einem konsequenten Auftritt, indem sie sich auch einem liebenden Blick zeigt und sich von den kritischen Blicken löst. Dornröschen lässt sich von dem Fremden, das so lange fern gehalten wurde, endlich berühren und erwacht zu neuem Leben. Die Gänsemagd gewinnt die Herrschaft über ihr Leben zurück indem sie das Abgewehrte zulässt und die volle Wahrheit spricht. Die drei Brüder lernen, sich auseinanderzusetzen und sich trotz aller Widersprüche am Tisch des Vaters zu versöhnen. Und die Marie kann die Verkehrbarkeit der Wirklichkeit nutzen, um schließlich Gerechtigkeit und Ordnung zu finden. Letztlich geht es aber vermutlich nicht darum, an ein bestimmtes Ende zu gelangen, welches das Märchen vorgibt, sondern darum, die verschiedenen Lösungsformen des Märchens sehen und flexibler nutzen zu lernen. Dafür öffnet uns Goyas Kunst und geht schon damit über Besessenheit hinaus.

Die Schwarzen Bilder geben uns die Möglichkeit, unseren fremden und uns zugleich zutiefst eigenen Besessenheiten eine Gestalt zu geben, mit der wir uns austauschen und auseinandersetzen können. Die sechs Schwarzen Bilder sind sechs neue Hemdchen für unsere Besessenheiten, sie helfen uns, die Brüder in den Undingen zu sehen. Sie impfen uns mit dem Ungeheuren der seelischen Wirklichkeit und üben uns so darin ein, mit ihr anders umgehen zu können, als Besessenheiten es tun. So eine Selbsterfahrung ist wie die Erlösungsgeschichte im Märchen: Ein langwieriger Prozess, bei dem einem lange die Worte fehlen, bei dem man auch Leiden aushalten, Zuspitzungen ertragen muss ohne aufzugeben und auch einige Opfer bringen muss, sich vielleicht sogar zwischendurch selbst verliert. Aber all dies hilft, die eignen Undinge, unsere unmöglichen Seelen-Geschwister, schließlich besser zu verstehen und anzunehmen.

5. Zusammenfassung

Die beste Verdichtung für das, was in diesem letzten Kapitel erarbeitet wurde, steht bereits bei Salber (1994), darum überlasse ich ihm hier das letzte Wort:

„Jeder einzelne für sich würde wahnsinnig in einer verfließenden Wirklichkeit, in ihrer inflationären Vielfalt – so gesehen ist die Besessenheit eine Gegenwirkung; sie sucht den Wahn einer Gestalt,

die verwandeln kann, als Richtlinie einer Ordnung in dieser Wirklichkeit, um jeden Preis durchzusetzen. Goyas Kunst macht das sichtbar und kann dadurch dazu beitragen, den Zwang unbewusst wirksamer Gestalten zu lockern und das Seelische wieder einmal dazu bringen, von einer Bahn zu einer anderen zu kreuzen. Auch das fasziniert uns insgeheim“ (S. 22).

Literaturverzeichnis

- Atwood, G. (2012). *The Abyss of Madness*. New York: Routledge.
- Barthelmes, J. (2008). *Tischlein deck dich*. Zugriff am 01.03.16 unter http://www.durchblick-filme.de/tischlein/pdf/2_5_Deutung.pdf
- Becker, G. (2009). *Kontrolle und Macht. Psychologische Analysen unserer märchenhaften Wirklichkeit – Band I*. Bonn: Bouvier Verlag.
- Becker, G. (2010). *Liebe und Verrat. Psychologische Analyse unserer Märchenhaften Wirklichkeit – Band II*. Bonn: Bouvier Verlag.
- Becker, G. (kein Jahr). *Inception* (Christopher Nolan USA 2010) – *Wie kippelig ist die Wirklichkeit?* Zugriff am 01.03.2016 unter http://www.gloriabecker.de/Veroffentlichungen_2.html
- Beit, H. von (1952). *Symbolik des Märchens*. Bern: Francke.
- Bellinger, G. (1989). *Knauers Lexikon der Mythologie*. 3100 Stichwörter zu den Mythen aller Völker von den Anfängen bis zur Gegenwart. München: Droemer Knauer.
- Beusch, B. (2005). *Psychologische Untersuchung über den Beitrag eines Kunstwerks zur Selbsterfahrung*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität zu Köln.
- Blothner, D. (2003). *Das geheime Drehbuch des Lebens. Kino als Spiegel der menschlichen Seele*. Bergisch Gladbach: Lübbe.
- Blothner, D. (2015). *Filmische Behandlungsprozesse*. In Gödde, G., Pohlmann, W. & Zirfas, J. (Hrsg.), *Ästhetik der Behandlung. Beziehungs-, Gestaltungs- und Lebenskunst im psychotherapeutischen Prozess* (S. 147-166). Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Blothner, D. & Conrad, M. (2007). *Invasion! TV-Weltmuster erobern den Fernsehmarkt*. Bonn: Bouvier.
- Bollas, C. (2000). *Die Genese der Persönlichkeit. Psychoanalyse und Selbsterfahrung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Bowie, M. (2007). *Lacan*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Braun, C. (2010). *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*. 3. Auflage. Berlin: Parados Verlag.
- Dahl (Becker), G. (1995). *Märchen-Bilder in der Analytischen Intensivbehandlung. Widerstands-Analyse – Ein Übersetzungsversuch*. Zugriff am 01.03.16 unter http://www.gloriabecker.de/Veroffentlichungen_1.html
- Devereux, G. (1984). *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Drewermann, E. (2005). *Dornröschen. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet*. Düsseldorf: Walter Verlag.
- Drewermann, E. (2008). *Hänsel und Gretel. Aschenputtel. Der Wolf und die sieben jungen Geißlein*. 4. Auflage; München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Drewermann, E. & Neuhaus, I. (1992). *Frau Holle. Märchen Nr. 24 aus der Grimmschen Sammlung*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- Feghelm, D. (2004). *Ich, Goya*. München: Prestel.
- Fitzek, H. (1994). *Der Fall Morphologie. Biographie einer Wissenschaft*. Bonn: Bouvier Verlag.

- Fitzek, H. (1999). Beschreibung und Interview. Entwicklungen von Selbstbeobachtung in der morphologischen Psychologie. *Journal für Psychologie* 7 (02), S. 19-26.
- Fitzek, H. (2008). Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit. Ein Vergleich von Inhaltsanalyse und Morphologie als Methodenkonzepte der qualitativen Sozialforschung. Lengerich: Pabst Science Publishers Verlag.
- Fitzek, H. (2010). Morphologische Beschreibung. In G. Mey und K. Mruck (Hrsg.). *Handbuch der Qualitativen Forschung in der Psychologie*. 629-706. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Fitzek, H. (2015). Von der Figur zur Figuration. Theorie + Praxis des Kunstcoachings. In Gödde, G., Pohlmann, W. & Zirfas, J. (Hrsg.), *Ästhetik der Behandlung. Beziehungs-, Gestaltungs- und Lebenskunst im psychotherapeutischen Prozess* (S.95-116). Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Fitzek, H. & Salber, W. (1996). *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Foucault, M. (1973). *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1911/99). Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia. In S. Freud: *Gesammelte Werke*. Band VIII. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1913/99). Totem und Tabu. In S. Freud. *Gesammelte Werke*, Bd. IX. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1917/99). Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In S. Freud. *Gesammelte Werke*, Bd. XII. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1918/99). Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. In S. Freud: *Gesammelte Werke*. Band X. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1919/99). Das Unheimliche. In S. Freud. *Gesammelte Werke*, Bd. XII. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1920/99). Jenseits des Lustprinzips. In S. Freud. *Gesammelte Werke*, Bd. XIII. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.
- Freud, S. (1921/99). Massenpsychologie und Ich-Analyse. In S. Freud. *Gesammelte Werke*, Bd. XIII. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1923/99). Das Ich und das Es. In S. Freud. *Gesammelte Werke*, Bd. XIII. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1923/99). Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert. In S. Freud. *Gesammelte Werke*, Bd. XIII. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1926/99). Hemmung, Symptom und Angst. In S. Freud. *Gesammelte Werke*, Bd. XIV. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1930/99). Das Unbehagen in der Kultur. In S. Freud. *Gesammelte Werke*, Bd. XIV. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1933/99). Neue Folgen der Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse. In S. Freud. *Gesammelte Werke*, Bd. XV. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1953/99). *Abriss der Psychoanalyse*. In S. Freud. *Gesammelte Werke*, Bd. XV. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Gamm, G. (1997). *Der Deutsche Idealismus. Eine Einführung in die Philosophie von Fichte, Hegel und Schelling*. Stuttgart: Reclam.
- Glaser, B. & Strauss, A. (1967/2010). *Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung*. Bern: Verlag Hans Huber.
- Grimm, J. & W. (1985). *Kinder und Hausmärchen. Erstmals 1812 und 1815 in zwei Bd.* Stuttgart: Parklandverlag.
- Grünewald, S. (2013). *Die erschöpfte Gesellschaft. Warum Deutschland neu träumen muss*. Frankfurt: Campus Verlag.
- Hagen, R.-M. & Hagen, R. (2003). *Francisco Goya 1746-1828*. Köln: Taschen Verlag.
- Heil, R. (2010). Zur Aktualität von Slavoj Žižek. Einleitung in sein Werk. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden: Springer Fachmedien
- Helferlich, C. (2005). *Geschichte der Philosophie*, 6. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Heubach, F.W. (1996). *Das bedingte Leben. Theorie der psychologischen Gegenständlichkeit der Dinge. Ein Beitrag zur Psychologie des Alltags*. 2. Aufl. München: Fink Verlag.
- Hinshelwood, R. D. (2004). *Wörterbuch der kleinianischen Psychoanalyse*. Zweite Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hoffmann, W. (2004). *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München: Verlag C.H. Beck.
- Junquera, J. (2003). *The black Paintings of Goya*. London: Scala Publishers.
- Kneer, G. (1999). Radikaler Konstruktivismus. In P. Precht & Burkard F.-P. (Hrsg.), *Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 2. erw. und akt. Aufl. (S. 48). Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Kohut, H. (1976). *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kohut, H. (1981). *Die Heilung des Selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kraft, H. (1984). Vor den Plastiken und Environments von Mark Prent – ein Beitrag zum Verständnis psychodynamischer Prozesse beim Betrachter. In Kraft, H. (Hrsg.), *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Kraft, H. (2008). Dyaden zu dritt: Die (analytisch-) kunstpsychologischen Ansätze. In Kraft, H. (Hrsg.), *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*. Berlin: Medizinische Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft.
- Krauss, H. & Uthemann, E. (1987). *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum*. München: Verlag C.H. Beck.

- Laing, R. (1974). Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch.
- Licht, F. (2001). Goya. Die Geburt der Moderne. München: Hirmer Verlag.
- Miller, B. (1998). „Dann ist der Moment die ganze Welt“. Kulturpsychologische Untersuchung über das Bild und Erleben von Fitneß. In H. Fitzek & M. Ley (Hrsg.), Alltags-Figurationen. Grundzüge einer psychologischen Kulturtheorie (Zwischenschritte 17 (1), 70-83). Bonn: Bouvier Verlag.
- Orange, D. (2004). Emotionales Verständnis und Intersubjektivität. Beiträge zu einer psychoanalytischen Epistemologie. Frankfurt am Main: Brandes und Apsel.
- Orange, D., Atwood, G. & Stolorow, R. (2001). Intersubjektivität in der Psychoanalyse. Kontextualismus in der psychoanalytischen Praxis. Frankfurt am Main: Brandes und Apsel.
- Pohlmann, W. (2015). Methoden des Seelischen – Methoden der Kunst. In Gödde, G., Pohlmann, W. & Zirfas, J. (Hrsg.), Ästhetik der Behandlung. Beziehungs-, Gestaltungs- und Lebenskunst im psychotherapeutischen Prozess (S. 33-53). Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Racker, H. (1997). Übertragung und Gegenübertragung: Studien zur psychoanalytischen Technik. 5., neugestaltete Aufl. München: Ernst Reinhard Verlag.
- Salber, D. (2009). Wirklichkeit im Wandel. Einführung in die Morphologische Psychologie. Bonn: Bouvier Verlag.
- Salber, W. (1969/81). Wirkungseinheiten. Psychologie von Werbung und Erziehung. Unveränderter Nachdruck. Köln: Verlag der Buchhandlung Moll & Hülser.
- Salber, W. (1977/99b). Kunst – Psychologie – Behandlung. 3. Aufl. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Salber, W. (1980). Konstruktion psychologischer Behandlung. Bonn: Bouvier Verlag.
- Salber, W. (1983). Psychologie in Bildern. Bonn: Bouvier Verlag.
- Salber, W. (1989). Der Alltag ist nicht grau. Alltagspsychologie. Bonn: Bouvier.
- Salber, W. (1993). Seelenrevolution. Komische Geschichte des Seelischen und der Psychologie. Bonn: Bouvier Verlag.
- Salber, W. (1994). Undinge. Goyas Schwarze Bilder. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Salber, W. (1998). Gestalt auf Reisen. Das System seelischer Prozesse. Zweite, erweiterte Auflage. Bonn: Bouvier Verlag.
- Salber, W. (1999a). Märchenanalyse. 2. erw. Aufl. Bonn: Bouvier Verlag.
- Salber, W. (2002). Psychästhetik. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Salber, W. (2015). Radikale Ganzheitspsychologie. Medium Wirkungs-Einheit. Berlin: HPB University Press.
- Scherf, W. (2007): Das Märchenlexikon. 2 Bände, Sonderausgabe. München C.H. Beck.
- Sloterdijk, P. (2009). Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Stoller, R. (1975/98). Perversion: die erotische Form von Haß. Gießen: Psychosozialverlag.
- Stolorow, R., Atwood, G. & Orange, D. (2002): Worlds of Experience. Interweaving philosophical and clinical dimensions in psychoanalysis. New York: Basic Books.
- Stolorow, R., Brandchaft, B. & Atwood, G. (1996). Psychoanalytische Behandlung. Ein Intersubjektiver Ansatz. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Tischner, H. (2007). Märchen erklärt. Der Wolf und die sieben Geißlein. Zugriff am 05.09.10 unter <http://www.heinrich-tischner.de/50-ku/marchen/marchen/geislein.htm>
- Zizek, S. (1998). Die Nacht der Welt. Psychoanalyse und Deutscher Idealismus. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.
- Zizek, S. (2008). Lacan. Eine Einführung. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Zizek, S. (2010). Die Tücke des Subjekts. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Zwiebel, R. (2013). Was macht einen guten Psychoanalytiker aus. Grundelemente professioneller Psychotherapie. Stuttgart: Klett-Cotta.

Anhang: Liste der Interviewpartner*innen

Nr.	Bild	Geschl.	Alter	Beruf	Datum	Ausgeschlossene Bilder
1	<i>Kämpfer</i>	m	30	Schüler	Jan 07	
2	<i>Parzen</i>	w	24	Studentin (Kunstgeschichte)	2007	
3	<i>Parzen</i>	m	--	Mathematiker	05.05.07	
4	<i>Judith</i>	m	24	Frisör	06.05.07	
5	<i>Saturn</i>	w	25	Frisöse (Azubi)	12.05.07	
6	<i>Saturn</i>	w	25	Studentin (Germanistik / Soziologie Lehramt)	17.05.07	
7	<i>Kämpfer</i>	m	28	Chemikant	27.05.07	
8	<i>Parzen</i>	m	42	Restaurant-Besitzer	19.07.08	
9	<i>Saturn</i>	w	32	Lufthansa Bodenpersonal	26.07.08	
10	<i>Saturn</i>	m	28	Erzieher	02.08.08	
11	<i>Saturn</i>	w	--	Köchin	16.08.08	
12	<i>Hexen</i>	w	48	Tierärztin, Schriftstellerin	05.09.08	
13	<i>Hexen</i>	m	60	Rentner	05.09.08	
14	<i>Hexen</i>	w	75	Rentnerin	05.09.08	
15	<i>Kämpfer</i>	w	60	Küsterin	05.09.08	
16	<i>Saturn</i>	w	46	Betriebswirtin, Krankenschwester	06.09.08	
17*	<i>Judith</i>	w	36	<i>Kunsthistorikerin</i>	23.09.09	* nicht ausgewertet
18	<i>Asmodea</i>	m	25	Student	12.11.09	
19	<i>Parzen</i>	m	31	Neurowissenschaftler	12.11.09	
20	<i>Kämpfer</i>	m	65	Rentner, Harz-IV	13.11.09	
21	<i>Asmodea</i>	m	42	Musiker, Grafik-Designer	13.11.09	
22	<i>Hexen</i>	w	35	Sozialarbeiterin, Kauffrau	15.11.09	
23	<i>Saturn</i>	w	24	Gymnastiklehrerin	16.11.09	
24	<i>Saturn</i>	w	36	Kauffrau, arbeitslos	26.11.09	
25	<i>Saturn</i>	w	29	Studentin (Lehramt Deutsch, Geschichte), Malerin, Pharmazeutin	26.11.09	
26	<i>Hexen</i>	w	26	Sekretärin	26.11.09	
27	<i>Asmodea</i>	w	40	Kauffrau, Dolmetscherin	27.11.09	

28	<i>Kämpfer</i>	m	56	„Osmogustologe“, Künstler, Fremdenführer	27.11.09	Saturn
29	<i>Judith</i>	m	65	Frührentner, Gastronom	27.11.09	Saturn
30	<i>Kämpfer</i>	m	41	Lehrer, Dipl-Ingenieur (arbeitslos)	28.11.09	Saturn
31	<i>Asmodea</i>	m	32	stellv. Pflegedienstleiter, häußliche Krankenpflege	28.11.09	Saturn
32	<i>Saturn</i>	w	--	--	--	
33	<i>Kämpfer</i>	w	22	Psychologie-Studentin	03.11.10	Saturn
34	<i>Hexen</i>	w	55	Opernchor-Sängerin	03.11.10	Saturn
35	<i>Parzen</i>	w	19	Praktikantin in Eventagentur	03.11.10	Saturn
36	<i>Judith</i>	w	21	Zahnarztshelferin, Schülerin	04.11.10	Saturn
37	<i>Parzen</i>	w	35	Journalistin, arbeits-suchend	04.11.10	Saturn
38	<i>Kämpfer</i>	m	23	ehemaliger Klarinettenstudent, will Psychologie studieren	04.11.10	Saturn
39	<i>Parzen</i>	m	48	Dipl.-Pädagoge im Kindergarten	05.11.10	Saturn, Kämpfer
40	<i>Judith</i>	w	30	Studentin (Psychologie)	05.11.10	Saturn, Kämpfer
41	<i>Judith</i>	m	35	Projektleiter einer Werbeagentur	06.11.10	Saturn, Kämpfer
42	<i>Hexen</i>	m	23	Hotelnachtportier, Abendgymnasium	08.11.10	Saturn, Kämpfer
43	<i>Asmodea</i>	m	31	Designstudent, ehemals Soziologie u.a.	10.11.10	Saturn, Kämpfer
44	<i>Asmodea</i>	w	26	Studentin (Psychologie), Bankkauffrau	10.11.10	Saturn, Kämpfer
45	<i>Asmodea</i>	m	38	Bürokaufmann	12.11.10	Saturn, Kämpfer
46	<i>Hexen</i>	m	25	Student (Psychologie)	12.11.10	Saturn, Kämpfer
47	<i>Judith</i>	m	23	IT-Systemelektroniker, arbeitssuchend	13.11.10	Saturn, Kämpfer, Hexen
48	<i>Asmodea</i>	m	59	Handelsvertreter, arbeitslos	13.11.10	Saturn, Kämpfer, Hexen
49	<i>Judith</i>	m	54	Schauspieler	15.11.10	Saturn, Kämpfer, Hexen, Asmodea
50	<i>Parzen</i>	w	45	Künstlerin	15.11.10	Saturn, Kämpfer, Hexen, Asmodea
51	<i>Asmodea</i>	m	57	Freier Künstler: Malerei, Video, Fotografie	15.11.10	Saturn, Kämpfer, Hexen

52	<i>Judith</i>	w	23	Studentin (Erziehungswissenschaften)	17.11.10	Saturn, Kämpfer, Hexen, Asmodea
53	<i>Parzen</i>	w	24	Studentin (Sozialpädagogik)	26.11.10	Saturn, Kämpfer, Hexen, Asmodea
54	<i>Judith</i>	m	33	Psychologe	14.02.15	Alle übrigen
55	<i>Judith</i>	m	36	Psychologe, Kaufmann	15.02.15	Alle übrigen
56	<i>Hexen</i>	m	37	Psychologe	20.04.15	Alle übrigen
57	<i>Hexen</i>	m	36	Student (Psychologie)	04.06.15	Alle übrigen

