

Bildgefüge und Erlebnisgefüge

Von Wilhelm Salber, Bonn

I

Der Kunstpsychologie stellt die „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ immer aufs neue eine anregende Frage. Seit *Hutcheson* und *Sulzer* ist das Prinzip der vereinheitlichenden „Fülle“ (*M. Geiger*) häufig im Sinne der jeweils herrschenden psychologischen Theorie umgedacht worden; während *Sulzer*, *Leibniz*sche Gedanken aufgreifend, das Erlebnis des Schönen als Gefühl der Einheit sinnlich empfundener Mannigfaltigkeit für einen Übergang zwischen sinnlichen und moralischen Erlebnissen hielt, wollte *Taine* so das Kunstwerk einen wesentlichen „Charakter“ dadurch offenbaren lassen, daß es die

Beziehungen der Teile einer Gesamtheit abwandle. Heute ist die Frage für die Psychologie bedeutsam etwa von den Erfahrungen aus, die sie mit der „Ganzheit“ seelischen Erlebens oder den „Gestalten“ des Wahrnehmungsfeldes machte.

Aber seltsamerweise – obwohl die Begriffe Ganzheit, Struktur, Gestaltung bei jeder ästhetischen Analyse künstlerischer Werke ebenso häufig verwendet werden wie bei psychologischen Analysen des seelischen Geschehens – ging man psychologisch die „komplette“ Ganzheit eines wirklich existierenden Bildes kaum an. Es blieb allenfalls bei den von *Fechner* angeregten Untersuchungen, welche Rechteck- oder Dreieckformen mehr, welche weniger gefielen bzw. bei der schlichten Feststellung: in dem und jenem Bild sei die Ganzheit auch anzutreffen. Gleich der Ganzheit wurden Harmonie, Gleichgewicht, Ausgewogenheit als – durchaus erlebbare – Gesamtqualitäten benannt (*Müller-Freienfels*); sie wurden aber nicht als „Sachen“ angesehen, deren „Bedingungen“ man gleichsam „auseinandernehmen“ und mit denen man experimentieren könne. Was kunstpsychologisch mit Methodik angegangen wurde, waren seelische „Zutaten“ und nicht die Glieder, in denen das Ganze des Bildes lebte; etwa die „Assoziationen“ oder „Gefühle“, nach denen *Sterzinger* seine Vpn. fragte. Eine genaue Charakterisierung der Momente fehlt jedoch, die die „Ganzheit“ des Bildes tragen helfen – wenn sie vorhanden sind.

Bilder werden nicht in einem einzigen „ruhenden“ Augenblick seelisch aufgenommen; sie erschließen sich erst in seelischen Abläufen, in denen die seelischen Erlebnisse sich auf ein Bildverstehen zubewegen. Dennoch bringen die Bilder ihre „Ganzheit“ für den seelischen Ablauf zur Geltung, umrahmen damit die successive Betrachtung der Glieder des Bildgesamt und stellen von sich aus ein Gerüst, an dessen seelisch „beweglichen“ Gliedern die Formierungen des seelischen Erlebens ihre Ansatz- und Wendepunkte finden.

Wenn aus methodischen Gründen die Bildbetrachtung in eine Erforschung der relativ selbständigen Züge der Bildeinheit weiterentwickelt wird, findet sich ein Haken, an dem die kunstpsychologische Untersuchung der Bildganzheit zufassen kann. Psychologisch isolierbare Glieder des Bildes sind aber dabei keineswegs nur die Gegenstände, die auch sonst in der Wirklichkeit vorkommen oder die aus ihr entlehnt sind – das muß man sich bei einer Untersuchung der Bildganzheiten von vorneherein klarmachen.

Im künstlerisch gestalteten Bild sind genau umschreibbare Beziehungen zwischen ebenso umschreibbaren Einzelzügen sub specie des Gesamtbildes deutlich zu erkennen. Der einzelne Bildzug dient dem Verständnis und der Feststellung der Bildwelt in spezifischen Verbindungen mit anderen Bildzügen. Und die hierbei entstehenden „Bahnen“ des Bildes erweisen sich als echte Unterstrukturen des Ganzen. In den Verbindungen und Beziehungen tritt ein *Gerüst* als konstituierendes Moment des Bildes zutage. Das Gerüst vermittelt die Unterstrukturen zur Einheit des Bildes; es bildet sie auf die Einheit hin um, stellt aber in einem auch ein klärendes Gefüge für das ganze Bild.

Die von Bildrand zu Bildrand, von der Grenze einer Untereinheit zur Grenze einer anderen, bisweilen über weitere Untereinheiten hinweg, durchgehenden Konturen, die Ränder der Bahnen sind die Anzeichen dieser Zusammenhänge. Ob die Verbindungslinien nun aufeinander zugehen, sich miteinander runden, klar nebeneinander oder gegeneinander laufen. Die Physiognomie des Gesamtbildes, die sich auf diese Züge und Bahnen stützt, enthüllt sich dabei stets als der „Oberbegriff“, von dem alle anderen Bestimmungen abzuleiten sind, jenseits einer Scheidung von Form und Inhalt.

Das Gerüst liegt auch jenseits dessen, was aufgrund der verschiedenen, an das Bild herangetragenen Einstellungen sofort bewußt bemerkt wird. Daher kann es nicht durch direkte Befragung vieler Vpn. statistisch „erkannt“ werden. Beweise sind dennoch nicht ausgeschlossen: ein weggelassener Zug des Gerüsts, eine überlegte Veränderung des erfaßten Gerüsts kann bei Bildern, die nicht besonders vielschichtig sind, das Bildganze zerstören. Nachdem die Struktur gefunden ist, läßt sich dort eingreifen und dann auch im Versuch demonstrieren, welche Bedeutung das Gerüst hat (s. u.).

Vielleicht waren es die Schwierigkeiten, die im Auffinden des Gerüsts liegen, die den Zugang zu ihm erschweren. Um das Gerüst zu erfassen, muß sowohl der Begriff der Komposition von der Verbindung der „realen“ Gegenstände gelöst und auf das Gesamt der Striche und Farben übertragen als auch von einem Umsetzen des Bildgehalts in einen nacheinander erzählbaren Inhalt abgesehen werden. Während eine vordergründige Bestimmung die Komposition inhalts- bzw. personengebunden sieht, sieht die Analyse der Struktur des Gerüsts *durch* die Dinge hindurch; mit der in Beziehung zur Gegenständlichkeit aufgefaßten Komposition kann sie sich begegnen, doch auch schneiden oder kreuzen.

Eine erste Vorstellung von dem, was das Gerüst ist, vermögen die Grundrisse der Architektur zu geben, die auch als ein enger Zug der im Bauwerk gegebenen Mannigfaltigkeit erscheinen. Doch sind bei dem Vergleich wesentliche Korrekturen angebracht, damit er auf das Gerüst zutreffen kann: das Gerüst des Bildes hat nichts mit den reinlichen Linien der Architektur zu tun und kann auch nicht durch Messen erfaßt werden.

Im Gerüst werden die dominierenden Bahnen des Bildes zusammengefaßt. In seiner Weise bestätigt damit das Gerüst die psychologische Feststellung, daß man nichts „sieht“, wenn Unklarheit, Unordnung die Gliederung einer Mannigfaltigkeit verhindern. Ohne Ordnung und Zuspitzung ist keine Erfassung möglich; Vernachlässigung und Hervorheben sind psychologisch notwendig, um etwas klar werden zu lassen. Die Einheit des Bildes arbeitet so mit Figur und Grund.

Die dominierenden Bahnen, die für das Gerüst wichtig sind, werden geschaffen im Aufeinanderstoßen einzelner Bildbestandteile, von Form- und Farbflächen, im Wechsel von gefülltem und „leerem“ Raum. Sie stützen sich vor allem auf Strichfolgen im Bild, die es ermöglichen, ordnende Linien von der einen Bildecke zur anderen zu sehen; Züge des Gerüsts gehen vorbei an den Konturen, die durch Gliederung, durch das Aneinander von Gegenständen und Figuren geschaffen werden, Perspektive und Schatten können in ihrem Dienst stehen. Aus diesen Bahnen wird der Aufbau des Gerüsts stets explizierbar als eine Form, die geometrischen oder organismischen Formen verwandt ist. Einfache Ordnungsformen geometrischer Art oder ähnlich den organischen Gebilden zentrieren die Bildbestände als ein einigendes Gefüge. Sie gehen durch die Inhalte, an denen man Abbilder der photographierbaren Welt zu haben glaubt, einfach hindurch; denn die sind nur Mittel, eine bestimmte Physiognomie zu verdeutlichen. Nicht die Gegenstände, sondern das Ganze des Bildes ist gegliedert.

Beispiele für geometrienahen Formen sind Kreis, Dreieck – dessen Bedeutung darin liegt, daß erhöhte Zusammenfassung möglich wird –, Karo, Doppelkaro, die Treppe, das Rechteck – wichtig, weil dadurch eine polare Beziehung auf gleicher Ebene möglich ist –, ferner die Bandordnung, die Diagonale, die Spirale – u. U. als „verschleiertes“ Dreieck verwendet –, die Fadenkreuzordnung u. ä. Übergänge zu organismischen

Grundformen stellen dar der Stern, das Netz, die Wolfsangel, der Pfeil, ebenso alle richtungsvereinheitlichenden oder auf einen Mittelpunkt beziehenden Gebilde. Blattförmige, flammenförmige, tropfen- und wellenförmige Gebilde sind Beispiele der mehr organischen Formen; ein Arsenal für derartige Formen schuf sich der Jugendstil.

All diese Formen von Gerüsten, die ein ganzes Bild halten können, finden sich auch in den Untereinheiten des Bildes. Die Ordnungen können sich überschneiden und so zu neuen, komplizierteren Gebilden führen. Für die werden dann neue Zentrierungsgerüste erforderlich. Daher ist es notwendig, von verschiedenen Bildschichten zu sprechen, bei denen allerdings keine Scheidung in Vorne und Hinten des Bildes, auch nicht eine Trennung in Oben und Unten oder von Fläche zu Fläche gemeint ist. Schichtung bezieht sich hier darauf, daß verschiedene durchgängige Gefüge voneinander abzuheben sind, die für sich betrachtet schon eine Gerüstform darstellen, im Beieinander mit anderen das ganze Bild durchziehenden Formen aber nur einen Charakterzug des Gesamtbildcharakters verwirklichen. Sind mehrere zusammenfassende Gliederungen in einem Bild gegeben, wirkt jede als eine Schicht des Ganzen.

Durch die Schichtung werden Unterstreichungen, Spannungen, Rhythmisierungen, Kontrastwirkungen in der Struktur des „kompletten“ Bildes gebildet. Die Art des Ineinanders ermöglicht Charakterisierungen wie Verschachtelung, Verdichtung, Pointierung. Zugleich ergeben sich dadurch Qualitäten, die für die „Abstimmung“ der Unterglieder auf die Gesamtpysiognomie eines Bildes von Bedeutung sind.

Häufig läßt sich eine Grundschicht von einer weiteren Schicht und einer zentralen Verbindungsschicht abheben. Zeichen der Grundschicht kann ein das ganze Bild durchziehendes „Muster“ sein, in dem sich mehrere Untereinheiten von ähnlicher Form vereinen. Zum anderen kennzeichnet die Grundschicht oft eine Parallelität spezifischer, das ganze Bild durchquerender Linien und ihrer Gegenrichtung. Letztlich kann auf die Grundschicht die Betonung der Horizontal- und Vertikallinien hinweisen, die durch regelmäßig wiederkehrende Linien noch verstärkt werden kann. In Gegensatz, Bestimmtheit und Dichte hebt sich eine weitere Schicht von der Grundschicht ab, während die Verbindungsschicht noch einmal für beide Schichten eine vereinheitlichende Form darstellt. Auch wenn noch weitere Schichten aufgewiesen werden, stets verbindet die zentrale Schicht alle anderen Bahnen; auch sie ist wieder ein Gerüst von geometrieähnlicher oder organismischer Form.

Im Gerüst erweist sich das Bild als ein Ort differenzierter Über- und Unterordnungen. Eine Ordnung wird aus der Vielfalt der Einzelheiten herausgehoben, die durch ihre „große Linie“, durch die Gerüstform die Bildeinheit klären und fundieren hilft. Wirklich zerstören kann man eine Zeichnung nur dann – in einer überlegten Änderung –, wenn man ihre Physiognomie und ihr Gerüst erkannt hat. Sonst läßt sie sich schon einiges gefallen.

Mit der genaueren Analyse eines Bildes auf sein Gerüst hin, läßt sich gut ein psychologisches Experiment verbinden, das einen Beweis für das Gerüst liefert. Die Methode besteht darin, daß in der bereits erkannten Struktur des Bildes etwas gestört oder auch eingefügt wird. Ist die Struktur richtig erkannt, wirkt sich das natürlich aus. Die Vpn. brauchen nur mit „ja“ bzw. „nein“ zu antworten; Selbstbeobachtung ist jedoch keinsfalls ausgeschlossen. Dadurch wird der Versuch doppelt gesichert.

Es lag nahe, für die Experimente das Gerüst eines Bildes methodisch zu stören und dann das veränderte Bild neben ein unverändertes zu legen. Aufgabe der Vpn. war, das

„echte“ herauszufinden. Die Bilder wurden den Vpn. als eine gute und eine verzeichnete Kopie offeriert. Das Bild selbst war eine Rembrandtsche Zeichnung; Rembrandt wurde jedoch nicht erwähnt, einige Vpn. kamen von sich aus darauf.

II

Ein Gerüst ist auch in den Bildern zu finden, die *Wölflin* dem „malerischen“ Stil zuordnet. Rembrandts Zeichnung „Der Engel entschwindet dem Manoah und seinem Weibe“ (17,4 × 19,1), die auf die Zeit um 1637 datiert wird (K. Fräse) erweckt in jeder Hinsicht den Eindruck eines solchen „malerischen“ Gebildes mit „Atektionik“, „Offenheit“, „Tiefe“, „Einheitlicher Einheit“ als seinen begrifflichen Bestimmungen.

Dennoch zeigt auch dieses Bild, daß es in geschlossenen und geordneten Formen aufgebaut ist. So wird die Grundsicht aus parallel laufenden Linien gebildet, die von ebenfalls parallel laufenden Bahnen gekreuzt werden. Man entdeckt diese Schicht am besten,



wenn die linke Hand Ms als Ausgangspunkt genommen und die Richtung der von ihr ausgehenden Bahn über Ms rechte Hand, seinen rechten Arm, den rechten Fuß des Engels weiter verfolgt wird. Die weiteren Parallelen finden sich dann ohne weiteres. Sie werden gekreuzt von Bahnen, deren Konturen fast im rechten Winkel auf sie stoßen und deren eine vom rechten Knie Ms aus über die Innenlinie des Schenkels zur rechten Hand Ms und weiter auf seine Nase, die linke Hand seiner Frau, ihren Kopf gerichtet ist.

Diese Gliederung schafft eine Reihe von Rechteckformen, die in Erscheinung treten beispielsweise in dem Geviert

rechte Hand der Frau, rechter Ellbogen Ms, linke Hand Ms, obere Schleppe der Frau.

Eine zweite Schicht setzt sich in Parallelen zu der Bahn fort, die sich

über die Ecke der Pflanze, Richtung obere Schleppe der Frau, Ms rechte Hand auf die Betonungsstelle der Rauchs hin öffnet.

Sie werden in spitzem Winkel gekreuzt von Bahnen, die in einem Fächer zusammenstoßen und von denen eine Linie verläuft:

Rücken des Engels – Fuß des Engels – Falten des Gewandes – Schenkel Ms. Der Fächer spitzt sich auf den Kopf des Engels zu. Es entstehen jetzt Parallelogramme und Trapeze, von der Basis aus zum Engel Dreiecke.

Die Fächerlinien auf den Engelskopf zu heben sich deutlich als Figur ab, deren dem Engelskopf entgegengesetzter „Rand“, der auch als Basis angesehen werden kann für die Strahlen, die Form eines Dreiecks hat. In der Mitte der Figur hebt sich eine Kreisform heraus, die



vom rechten Arm und der Hand Ms über Gewandfalten und Hände der Frau sich nach dem Bein des Engels hin schließt.

Für die zentrale Verbindungsschicht ist bedeutsam: erstens eine M-Form, die die Figurengruppe Ms und seines Weibes in dem einen Aufstrich und Abstrich des „M“ umschließt, dann nach links hochgehend den Umriss des Engels und die Linie

Kopf – äußerste Gewandspitze – Strichkreuz benutzt, um die restliche "M" Linie auszuführen. (Das so aufgezeigte M ist von rechts nach links beschrieben worden.)

Zum anderen spielt das Fünfeck eine Rolle, das

von der linken Flügelspitze des Engels am Rauch entlang zur Bodenlinie führt, sich von dort auf das Knie Ms richtet, über die Ecke der Pflanze geht und von da aus über den Kopf der Frau auf die Ecke des Flügels, die einerseits weiterlenkt zum Kopf des Engels, andererseits zum äußersten Rand des Flügels.

Die M-Form und das umrahmende Fünfeck stellt aus sich noch eine weitere zentrale Form heraus: einen Keil, dessen Basis in der rechten Hälfte des Mittelkreises liegt und dessen Spitze sich im Kopfe des Engels findet. Als Ganzes sieht die geschlossene Form des Bildes also aus:

Ein Keil durchbricht das auf dem Boden aufruhende „M“, dessen obere Spitze mit dem Mittelstück eines Trapezes und eines Fünfeckes zusammenfällt. Dabei verbindet der Keil vermöge seiner eigenen Basis in dem einem M. Bogen und seiner Spitze in dem anderen die auseinandergehenden M-Glieder wiederum. Grundschicht und Zentralschicht sind verbunden durch geschlossene Formen, die sich teilweise von den Schnittpunkten der Schichten her gebildet haben; in einem faßt die Zentralschicht das schon in der Grundschicht anklingende Ansteigen der Stufen und des Fächers nach links oben und das Zurückneigen des Gitters nach rechts unten noch einmal zusammen. Die Verlagerungsart des Gesamtgerüsts, das den „malerischen“ Eindruck bewirkte, geht auf dieses Formgefüge zurück.

Die Beschreibung des Bildgerüsts geschah hier absichtlich mit möglichst trockenen Worten, die höchstens geringe metaphorische Bedeutung haben. Es drängt sich nämlich unmittelbar auf, der Beschreibung des Gerüsts den Ton zu geben, der sie zur Erklärung des Bildes geeignet macht, der sie eine Beschreibung des umfassenden Ganzen des Bildes sein läßt und aus der Bildeinheit heraus von „hoch“ und „niedrig“, von „weg“ und „hinzu“, von „Halt“ und „Bewegung“, von „Bleiben“ und „Mitnehmen“ spricht.

Dieser Übergang von der Erfassung des Gerüsts zur Beschreibung des Ganzen, der Physiognomie des Bildes, die eine Klärung des „Wesens“ der Bildeinheit bedeutet, ist zweifellos notwendig; denn niemals vermag ein Formgebilde allein zu bestehen, immer macht sich in ihm eine physiognomische Symbolik geltend. Die Bildphysiognomie äußert sich nicht durch photographische „Treue“, sondern durch die Qualität einer Konfiguration; daher sind die Bahnen nur auf die physiognomische Einheit, nicht auf genaue Abbildung von „realen“ Gegenständen ausgerichtet, daher kann man Gerüste auch nicht beliebig konstruieren und dann mit „Inhalten“ ausfüllen.

Ehe diese Probleme aber noch etwas weiter verfolgt werden, kurz die Ergebnisse des Experiments mit den geänderten und den unveränderten Bildern. Beide „Kopien“ wurden sowohl bei kurzer Darbietung mehrmals nacheinander als auch beim beliebig langen Vergleich von der Vpn. in sehr charakteristischer Weise bewertet. Das veränderte Bild schien den Vpn. richtig, die sich mehr auf intellektuelle Überlegungen oder auf die Beachtung von Einzelheiten einstellten, etwa auf die Gebärde Manoahs: besonders eindrucksvoll, lebendig, kraftvoll – auf den Engel: eindrucksvolle Linienführung, zwar verschwommen, aber die Strichführung ist schwungvoller, nicht so steif, nicht so perspektivisch falsch. Die Arme drücken mehr aus, sprechendere Gesichter. Gegen das andere (richtige) Bild spräche: es sei für Rembrandt zu einfach, zu deutlich,

zu banal, eine Gebärde wie die Manoahs würde Rembrandt nicht machen, das Bild sei in den Details zu sehr ausgeführt.

Beim unveränderten Bild gaben die Vpn. dagegen an, wenn sie sich dafür entschieden: das sei das richtige Bild wegen des Aufbaus, es sei zusammenhängender, klarer, geschlossener, wesentlicher, die Skizze am Bildrand sei besser zur Gruppe bezogen. Auch kamen hier mehr „gefühlsmäßige“ Urteile: das gefiele besser, subjektiv scheinend das richtig. Gegen das veränderte Bild wurde von den Vpn., die sich für das richtige entschieden, angeführt: es sei unklar, obschon heute das Unklare Kunst sei, neige man mehr zu dem anderen, unwesentliches Beiwerk sei darauf, es sei diffus verschwommen, hier gehe einem kein Sinn auf.

Offenbar spricht aus den Ergebnissen des Versuchs das Gleiche wie aus den Überlegungen zum Gerüst. Aufbau, Geschlossenheit, Klarheit sind dem Gerüst unmittelbar verbunden; bei „entsprechendem“ seelischen Geschehen sind sie zu finden. Von der Einheit des Bildes aus gesehen, sind daher einige Zusammenhänge zwischen der „Ganzheit“ und ihren Zügen umschreibbar geworden. Ist das ganze Bild eine Konstruktion von Sichtbarem oder gar von „Welt“, fragte sich, wie die Konstruktion arbeitet, was ihre Bestandteile sind. Strich und Farbfleck liegen da zu weit von der Ganzheit weg, die Gegenstände als Abbilder sind nur ungenügend aus der Einheit des Bildes gedacht. Dagegen dürfte die Erkenntnis, daß in ein Bild etwas sichtbar gemacht wird in einem Gerüst von Bahnen, schon näher an die Art der Konstruktion heranführen. Denn diese Glieder der Konstruktion tragen wirklich etwas: die Klarheit, die Verständlichkeit der Einheit des Bildes. Verständlichkeit, weil sie erlebbare Qualitäten setzen und anschaulich machen, weil sie eine charakteristische und „gehaltvolle“ „Figur“ aus ihrem „Hintergrund“ herausbilden. Was sich so in einem „kompletten“ Bilde realisiert, steht zur Artung des Gerüsts in bestimmten Beziehungen; vielleicht sind es Abstimmungen, die erfassbar sind von einer Morphologie des Physiognomischen her. Es gibt eine „Logik“ in den Bildern, derzufolge beispielsweise bei „eckigen“ Gerüsten bestimmte weitergliedernde Abstimmungen der Einzelstriche und Füllungen gebildet werden – allerdings erfolgt diese Abstimmung der Einzelheiten und des Gerüsts wieder gemäß der Physiognomie, die das Gesamtbild bietet. Es ist auch psychologisch ein echtes Problem, ob hier Regeln und Verbindungen der „Umbildungen“ bestehen und wie sie aussehen, welchen Prinzipien sie sich fügen; denn im Bild ist die Welt, die man sonst wahrnimmt, dichter, klarer, wesenhafter aufgebaut und grade vor Bildern kann man sich die Frage stellen, wie Wahrnehmung – psychologisch betrachtet – vor sich geht. Grade vom „Charakter“ einer Welt her und seinen Gliedern, die, wie das Gerüst beim Bild, auf diesen Charakter zuentwickelt sind und die weitere Bestände, wie die Einzelheiten, auf sich abstimmen, ergeben sich wesentliche Zugänge zur Psychologie des Gegenstandsbewußtseins.

III

Von den Zügen des Bildes aus, die sich beispielsweise im Gerüst zeigten, kann nun nach den psychischen Tatbeständen gefragt werden, auf die der Aufbau der „Sachen“ zugeschnitten ist.

Die „Geometrie“ der Formen des Gerüsts ist nicht die Geometrie auf dem Reißbrett.

Selbst die Bilder der Stijl-Schule führten nicht zu einem regelmäßigen Schachbrettmuster. Die im Gerüst aufweisbaren Bahnen sind nicht lückenlos zusammenhängende, lineare Gebilde. Die einzelne Bahn setzt sich mit „Sprüngen“ durch; sie lebt von Verweisen auf die immer wieder gewonnene Richtung. Ihre Stützen sind nicht quantitativ gleichwertig, ein quantitativ „kleiner“ Fleck, der hell aufleuchtet, kann für die Bahnung wichtiger sein als eine „größere“ unbedeutende Fläche. Das Linienblatt eines Schulheftes besitzt die Qualität der Bahnen des Gerüsts nicht, so sauber es auch ist, das Schachbrett hat die größte Ordnung, Mannigfaltigkeit, Einheit, ist aber nicht schön, sondern ohne Figuren langweilig. Kunst müsse „Unreinlichkeiten“ enthalten, notierte *Baudelaire* in seinen Tagebüchern, *Bacon* in seinen Essays: „Keine noch so große Schönheit gibt es, an der ich nicht irgend etwas Unregelmäßiges in ihren Verhältnissen fände.“ Was dem Schachbrett und seinen reinlichen Linien mangelt, ist ein – psychologisch verstandenes – erregendes Moment.

Szekelys Feststellung, jede Wahrnehmung bewältige einen Erregungszustand, will eine physiologische Tatsache charakterisieren. Sie läßt sich aber auch – wie *Rothacker* zeigte – auf das Gebiet der Psychologie übertragen. Die Betrachtung eines Kunstwerks ist ein seelisches Geschehen, das ein „erregendes“ Gegenüber in einer seelischen Ordnung zu verarbeiten sucht. „Unreinlich“, „erregend“ bedeutet einmal und mehr vordergründig, daß das Bild nicht mühelos zu bewältigende, reine geometrische Form ist. Was das Bild „in Klarheit“ zeigen will, hat „unreinliche“ Züge und drängt nach Verarbeitung. Die „Unreinlichkeit“ des Bildes stößt mit einer Tendenz auf Ordnung hin zusammen, und zwar mit der Tendenz, die das Gerüst verfolgt, wie mit der Tendenz, die im Seelischen bereitliegt: *Sanders* aktualgenetische Untersuchungen demonstrierten, daß Erregungen aufgehoben werden in Ordnung und Klarheit und auch in „Sinn“. Denn das ist die andere Meinung von „Unreinlichkeit“: Sinnhaftes, Bedeutungsvolles, Physiognomisches verwendet und verwandelt seinerseits das Gerüst auf seine eigene übergeordnete Einheit hin. In dem zeitlich bisweilen sehr ausgedehnten, oft wiederholten Prozeß einer Bildbetrachtung werden immer mehr Erregungen in Ordnungen aufgelöst wie umgekehrt Ordnungen in (bedeutsame) Erregungen bis der Beschauer zuletzt erregt ist von der Notwendigkeit der Ordnung der Erregungen.

Fehlte im Bilde ein Gerüst, das den seelischen „Tendenzen“ entgegenkommt, dann fehlten Ordnungen, auf die hin sich die seelischen Formierungen abstimmen können. Leicht käme es zu einer Über-reiztheit, man könnte sich an nichts halten oder man bliebe „kalt“ und würde überhaupt nicht angesprochen. Wäre aber nur glattes Gerüst, so fehlte der Anreiz, der für jede Produktivität des Genusses erforderlich ist, und ebenso der Anreiz, der allein aus der Bedeutsamkeit einer Aussage die Auseinandersetzung mit ihr erwachsen läßt.

Als die klassischen Schulen der Psychologie noch isolierte Reiz-Reaktionszusammenhänge untersuchten, wies *Cornelius* mit seiner These des „abstrakten“ Sehens auf die Ordnungszüge des Bildes und ihre seelischen Entsprechungen hin. „Wenn wir auf der Karte einen Flußlauf oder den Umriß eines Landes – etwa der italienischen Halbinsel – betrachten, so sind wir niemals imstande, die sämtlichen Ein- und Ausbuchtungen der betrachteten Linienzüge zu überschauen und uns einzuprägen, wie sie pedantische Schullehrer ihren Zöglingen zu schlucken geben. Vielmehr können wir stets nur ‚in großen Zügen‘ die Formen des Geschehenen erfassen: wir erkennen sie nur so weit, als sie sich einfacheren Linienzügen von bekannter Form ähnlich erweisen und gleichsam

anschniegen – wie der Umriss von Italien der Stiefelform.“ Von der Organisation des Bildes her werden bestimmte seelische Vorgänge unterstützt, hervorgerufen und bestätigt. Cornelius sah wohl richtig, daß eine Gestaltung für „die Bedürfnisse des Auges“ vorliegen müsse, wenn ein Bild ankommen wolle.

Wenn von Bedürfnissen des Auges gesprochen wird, darf allerdings nicht vergessen werden, daß das Sehen nicht nach Art eines Kameraverschlusses gedacht werden kann. Sehen ist Geschehen in der Zeit, Profilierung und Formierung von seelischem Nacheinander, das auf sein eigenes Vorher und Nachher bezogen ist und das dabei Gehalte sich umformen und in bestimmter Weise „weiterarbeiten“ läßt. Den sog. Gehalten sind nicht beliebige, vielmehr genau bezogene Möglichkeiten des In-Funktion-Seins verschwistert – wie auch umgekehrt –; und daher kann man verschiedene Bilder auch nur in entsprechend verschiedenen seelischen Ablaufseinheiten adäquat erfassen, genießen, aufnehmen, entwickeln. Es geht hier nicht um Aktivierung des „Gefühls“ den Bildern gegenüber, sondern um eine sich abstimrende Umwandlung des seelischen Geschehens gemäß den Abgestimmtheiten des Bildes. Insofern geht es im Bild wie im Seelischen um „Stil“.

Das alles gilt insbesondere vom Erfassen der Ganzheiten; der Aufbau des Bildes zeigt, wie eine Genese der Erfassung dadurch im Bild schon angelegt ist, daß die Einheit des Bildes zu seinen Gefügezügen hinführt und diese wiederum zur Einheit. Den Bildern entsprechen Hierarchien seelischen Geschehens, Handlungseinheiten, deren Ordnungsprinzipien und Formierungen auf die Ordnungswelt des Bildes bezogen sind.

So weist das Bild aus seiner Struktur heraus auf Erregung, Gestaltung, Ordnung und morphologische Entwicklung als wesentliche Momente seelischen Erlebens hin, wenn es darum geht, die Vorgänge beim Kunstgenuß zu erfassen. Die Momente aber sind wirklich verständlich nur, wenn sie auf dem Gefüge der Formierungen seelischer Abläufe verstanden werden. Dieses „Gerüst“ in der Zeit ist dem Bildgerüst zugeordnet. Von daher ist es auch sinnvoll, psychologisch von Einheit und Mannigfaltigkeit zu sprechen – sowohl, wenn das Bild psychologisch analysiert wird, als auch, wenn von den Vorgängen gesprochen wird, die sich in den Geschehniseinheiten bei der Betrachtung des Bildes abspielen. Nicht hier der „fertige“ Gegenstand Bild und dort das „Gefühl“ macht offenbar das Charakteristikum dessen aus, was die Kunstpsychologie erfaßt. Vielmehr Einheit, Gefüge und Weiterbildung hier und dort, das dürfte eine Grundlage sein, von der die Kunstpsychologie ausgehen sollte.

LITERATUR

- Cornelius, H.: Elementargesetze der bildenden Kunst, Leipzig 1908;
 Fechner, G. Th.: Vorschule der Ästhetik, Leipzig, 1876;
 Geiger, M.: Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses, Halle 1922;
 Müller-Freienfels, R.: Psychologie der Kunst, Berlin 1923;
 Rothacker, E.: Die Schichten der Persönlichkeit, Bonn 1948 (4. Aufl.);
 Sander, F.: Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie, X. Kong. DGPs 1927, Jena 1928;
 Sterzinger, O.: Grundlinien der Kunstpsychologie, Graz 1938;
 Sulzer, J. G.: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1771 ff;
 Taine, H.: Philosophie der Kunst, Leipzig 1902.

(Dr. Wilhelm Salber, Bonn, Psychologisches Institut der Universität, Am Hof 1c)