

"Typisch" Steinberg?!

Zur Ausstellung des Kölnischen Kunstvereins

in: Universität zu Köln - Mitteilungen, H. 1, 1975

Steinberg war für mich eine der Neuigkeiten, die nach dem zweiten Weltkrieg zu uns kamen. Ein „Steinberg“ — das war ganz anders als die Karikaturen, die ich bis dahin gesehen hatte. Bei den Karikaturen, die vor Steinberg lagen, steckte der „Witz“ meist im Inhaltlichen. Im übrigen hielt sich der Stil des normalen Zeichenunterrichts durch — die Konturen waren allenfalls etwas „geschwollener“ oder etwas „geschumpfter“.

Bei Steinberg dagegen lag das Komische auch in der Linie. Die Linie hatte ein Eigenleben gewonnen. Und dieses Eigenleben erschien „systematisiert“; es wurde zugleich deutlich als etwas, das der Künstler so gewollt und so gemacht hatte. Ich begann zu ahnen, was es heißt, daß eine „Linie“, ein Zeichen-Strich, zu sprechen beginnt.

Seitensamerweise bewegte sich dieses Eigenleben nicht von der Wirklichkeit weg. Im Gegenteil. Indem wir Steinbergs Linien oder Gestalten verfolgten, entdeckten wir Wirklichkeit: ihre Strukturen, ihre Gegensätze und Entsprechungen. So war Steinberg: man hat zugleich Spaß an seinen Linien und auch Spaß an der durch ihn besser verstandenen Wirklichkeit.

„Steinberg“ war ein typischer Anblick von Wirklichkeit und die Ausbreitung einer typischen Gestaltung dabei. Das war eine originelle Kunst — „typisch Steinberg“. Steinberg, das bedeutete für mich damals: Umdenken der Welt in ein Alphabet von Aufrissen und Variationen, von Parallelen, Schnörkeln und Mustern. Im Sinne dieses neuen Stils von Weltanschauung änderte sich der Stil der Karikaturen in unseren Zeitungen und Zeitschriften: wie eine Stenographie begann sich Steinbergs Linienführung durchzusetzen.

Und nun kommt das Erstaunliche. Steinbergs neue Stenographie setzte sich durch: mit einer Ausnahme — und das war Steinberg selbst. Als ich in den fünfziger Jahren wieder auf Steinberg stieß, wurde ich überrascht. Genauer gesagt, jedesmal, wenn ich wieder auf Steinberg stieß, wurde ich überrascht.

Da machte er Weltbilder aus Fingerabdrücken oder aus Stempeln oder aus Notenblättern. Da zeichnete er Gemaltes, Fotografiertes, Geschriebenes, Architekturen in neue „Bilder“ (von Bildern) um. Dann ließ er Brötchen als Autos laufen, versetzte Begriffe in Bewegungen und Anschauungen zurück.

Dann verwickelte er den Zeichnenden in seine Zeichnungen, die Natur in die Technik ihrer Darstellung, die Ornamentik des Alltags — z. B. bei Luftpostbriefen oder Aufklebern — in Weltlabyrinth. Dann setzte er die großen „Muster“ der Kunstgeschichte neben seine Strichmännchen an die Bar. Surrealistisch stellte er unsere Gedanken und Befürchtungen auf die Straßen amerikanischer Städte ne-

ben Hochhäuser und Autos, während er aus seinem Zeichentisch eine Kunstausstellung machte.

Wie läßt sich das mit der „neuen Linie“ zusammenbringen, die für Steinberg so charakteristisch war? War er ein Virtuose geworden, ein Modekünstler auf der Suche nach immer neuen „Gags“? Oder wollte er uns nun als Verwandlungskünstler beeindrucken: seht mal, was ich alles kann!

Aber gegen solche Einordnungen sprach immer wieder ein Eindruck, der sich nicht beiseite schaffen ließ: das alles war „typisch“ Steinberg. Es mußte irgendeine Gemeinsamkeit geben, die die ersten Arbeiten mit den folgenden verband.

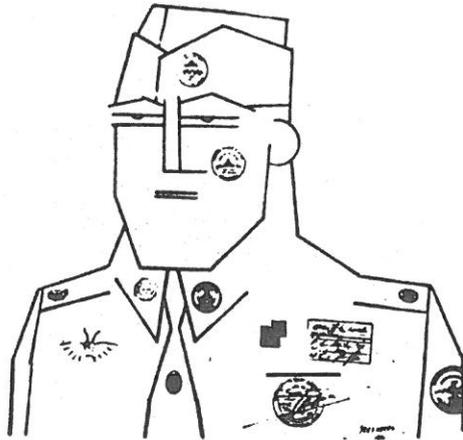
Steinberg ist kein „Verwandlungskünstler“, der uns durch verblüffende Tricks zum Beifall hinreißen will. Es geht ihm um etwas ganz anderes: er sucht sichtbar zu machen, was wir gar nicht ahnen und wahrscheinlich auch gar nicht

so genau wissen möchten. Steinberg führt uns in Verwirrung, macht uns sprachlos, weil er uns die „Kunst“ vor Augen führt, die in den Verwandlungen des alltäglichen Lebens steckt.

Die Entwicklung der Arbeiten von Steinberg bewegt sich um einen geheimen Mittelpunkt: Steinberg lernte darzustellen, daß Verwandlung ein Lebensprinzip ist; und er lernte zugleich darzustellen, daß es Prinzipien der Verwandlung gibt. Verwandlung ist Werden und System auf einmal, Auflösung und Bindung, Gestaltung und Umgestaltung. Steinbergs Bilder zwingen uns, Verwandlung als Lebensprinzip zu beachten, wenn der Fingerabdruck zum Gesicht wird, das Notenblatt zum Käfig, der Stempel zur Sonne; wann die Kunstgeschichte zur Natur wird, das Fernsehen zum Empfangs-Organ. Verwandlung kann alles für alles andere nehmen; sie macht aus Andeutungen etwas ganzes, sie stellt her, was scheinbar fest ist, und setzt in Bewegung um, was wir für gegeben halten.



„Die Absicht einer Zeichnung liegt darin, die Leute fühlen zu lassen, daß in ihr noch etwas anderes steckt, jenseits des Wahrnehmbaren. Die Reise zwischen Wahrnehmung und Verstehen — damit vor allem spiele ich.“ (Steinberg)



Arbeit ist eine Falle, die die Menschen vom Denken abhält — sie ist Therapie. Dies vermeide ich, indem ich diese simplen Elemente herstelle und sie dann arrangiere. Mit etwa fünfzig Stempeln kann ich alles Notwendige tun, um Raum, Natur, und Technik darzustellen. Es ist eine computerisierte Form von Kunst.“ (Steinberg)

Nicht zuletzt: kein Verdrängen der Frage, wo Kunst und Nicht-Kunst aneinandergrenzen. Steinbergs Entwicklung — als Entfaltung seines Könnens — erleichtert uns allerdings, diese Frage zu entscheiden.

Der Philosoph Schelling hat 1807 die klassische Formel von Winkelmann über die griechische Kunst in seiner Weise zu deuten gesucht. Der Künstler will „durch immer höhere Verbindung und endliche Verschmelzung mannigfaltiger Formen die äußerste Schönheit in Bildungen von höchster Einfachheit bei unendlichem Inhalt“ erreichen. Die erreichte

Einfalt kann „charakterlos“ erscheinen: das ist jedoch etwas anderes als „äußere Harmonie“ — es ist eine Einfachheit, die Unendlichkeit enthält, eine „Charakterlosigkeit“, in der das Charakteristische fortwirkt und spürbar bleibt.

Diese Überlegungen können eine Hilfe sein, die Leistung Steinbergs und den Sinn seiner Bilder auf Formulierungen zu bringen. Das ist aber auch ein Hinweis auf die Mitarbeit, die Steinberg uns abfordert, wenn wir uns sein Werk aneignen wollen.

Prof. Dr. Wilhelm Salber

ANZEIGEN UND BEILAGENVERZEICHNIS

- 2. Umschlagseite — Paul Hayes — English & Economics
- 3. Umschlagseite — Beamtenheimstättenwerk, Hameln
- 4. Umschlagseite — Universitätsbuchhandlung und Verlag Dr. J.C. Witsch Seite 25 — ESSO — Köln
- Seite 7 — Universitätsbuchhandlung und Verlag Dr. J.C. Witsch

Dieser Ausgabe liegt eine Beilage der BADISCHEN TABAKMANUFAKTUR/LAHR bei.

IMPRESSUM

Herausgeber: Der Rektor der Universität zu Köln
 Redaktion: Dipl.-Kfm. Rainer Schler, Pressestelle der Universität zu Köln
 Anschrift: Universität zu Köln 41, Albertus-Magnus-Platz, Telefon (02 21) 4 70 22 02
 Auflage: 13.000 Exemplare
 Schutzgebühr: 1,— DM pro Exemplar
 Anzeigen: Universitätsbuchhandlung und Verlag Dr. Joseph C. Witsch, Universitätsstraße 18, Telefon 41 88 81/82
 Druck: DREI KRONEN DRUCK, Reifferscheidt GmbH & Co KG, Efferen

Namentlich unterzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder.

Um Nachdruck gegen Belegexemplar wird gebeten.

Wilhelm Salber
 Werke sind Definitionen

1. Hier werden Schuh-Werke ausgestellt, und das soll ins Bild rücken, was menschliche Wirklichkeit ist. Noch mehr: Schuh-Werk soll uns nicht einfach an das erinnern, was wir sowieso schon über den Menschen wissen. Der Umgang mit Werken — mit Schuh-Werken, mit Kunst-Werken, mit Hand-Werken oder Sprach-Werken — ist ein eigentümlicher Zugang zu einem unvertrauten Menschenbild.

Das ist die These. Sie begründet eigentlich, warum es berechtigt ist, Schuh-Werke in einer Kunstausstellung zu behandeln. Sie macht darauf aufmerksam, daß ein besonderes Bild von der Wirklichkeit, vom Seelischen, von der Kunst herausspricht, wenn wir vom Schuh-Werk aus etwas über das Wesen des Menschen aussagen wollen.

Auf den ersten Blick kann das kurios, komisch, verrückt wirken. Unsere These löst vielleicht jenen Schwebezustand aus, in dem wir uns halb belustigt, halb stutzig irgendwie seltsam berührt erfahren. Es ist ein Zustand, der bei psychologischen Behandlungen wie beim Umgang mit Kunstwerken auftritt — so deuten sich die seltsamen Krisen an, in denen bisher Unbemerktes bemerkt wird, als hätten wir es immer schon gewußt.

Paradoxerweise tritt uns wirklich Wichtiges in solchen Verfassungen entgegen: als etwas Verrücktes, Zwiespältiges, Überladenes (caricatura), als Witz, wie im Schillern und Brechen eines Prismas. Ein eigenes Menschenbild aus der Perspektive von Schuh-Werken — das rührt so etwas an. Die gemeinen Werke sind aufschlußreicher als man wissen will: sie sind banal und labyrinthisch, gegenständlich und doch „intim“, sie sind Bild und Zustände-Kommendes, geliebt und gehaßt, an einer Ecke schamlos, an einer anderen moralisch. Hier bricht Wesentliches auf — wie es

funktioniert, darüber sollen uns Schuh-Werke Auskunft geben.

2. Von Schuh-Werken her zu definieren ist nicht üblich. Üblich ist, „den Menschen oder seine „Vermögen“ und „Triebe“ zu kennzeichnen, und dann diesem Menschenbild Werkzeuge, Dinge, Situationen hinzuzufügen. Doch nur umgekehrt „wird ein Schuh draus“. Wir gehen davon aus, daß Werke zeigen, was da passiert, was gemacht, erfahren, erlitten wird. Von Werken aus können wir fragen, auf welches „Total“ und auf welche Bewegungen dieses Totals Ins-Werk-Setzen hindeutet.

Damit gehen wir von Erfahrungen aus: daß Wirksamkeiten da sind, die sich in anderen Wirksamkeiten fortsetzen oder brechen — daß in Entwicklungen etwas zustande kommt, das Wirklichkeiten herausrückt und einen Sinn daraus gewinnt — daß die Dinge, die Werke und die Kunst, die „zwischen“ diesen Vorgängen und Sinnbestimmungen vermitteln, das Wesen von Menschlichem, von Wirklichkeit und Geschichtlichkeit weit ange messener und realistischer definieren als allgemeine Überlegungen über den Menschen und seine Vermögen.

Seine Werke und seine Kunst rücken das Bild des Menschen heraus. In ihrem Funktionieren brechen sich die Wirkungseinheiten von Gestaltung und Umgestaltung. Eine Analyse dieser Übergänge führt uns an ganz andere Kategorien heran, den Menschen zu kennzeichnen; Schuh-Werke können dazu verhelfen, sie aufzudecken.

3. Werke sind Definitionen des Menschen: durch den Umgang mit Wirklichkeit, den sie vermitteln. Goethe glaubte das „Wesen“ des menschlichen Charakters sei die Geschichte seiner Wirksamkeiten. Was sie ins Werk setzen, gibt uns Anhaltspunkte für Wesentliches.

Das ist jedoch nicht so zu verstehen, als ob wir von Werken her „den“ Charakter „diagnostizieren

wollen — wie jener Abbé, der vom Schuh-Werk auf den Charakter schloß: „das Einknicken, das Schieftreten bei Frauenzimmern ist gewiß sehr bedeutend; ein gewisses Abklatschen, ein hoffärtiges Niedertreten der Ferse, ein affektiertes und eitles Wegschleifen der Spitze, ein charakterloses Zittern und Zinkeln des Fußes...“ (L. Tieck).

Wir wollen etwas ganz anderes anhand von Werken in Erfahrung bringen: für welche Lebensaufgaben ein solches Werk Sinn gewinnt, mit welchen Wirksamkeiten es zusammengedacht werden muß — auf welche fundamentalen Voraussetzungen des Leben-Könnens macht es aufmerksam? Das fragt nach mehr als nach Charakterdiagnose. Das ist eine Analyse, die an unseren Werken die Transfigurationen aufdeckt, denen wir überhaupt verdanken, daß wir Seelisches, Kunst, Kultur und Fabriken produzieren müssen und können.

„Trans“ bedeutet: hinüber, durch, hindurch, darüber hinaus, über weg. Transfiguration hat mit Wegen und Zeiten zu tun, durch die wir gehen. Mit Konstellationen und Vermittlungen von Wirkungen und Gestaltungen. Wir setzen Übergangsstrukturen ins Werk — wir machen sie im Werk gegenständlich, praktikabel, funktionstüchtig. Auch im Schuh-Werk. Das müssen wir im Griff behalten, wenn wir Menschliches definieren wollen.

4. Schuh-Werk deckt auf, daß Seelisches als etwas zu definieren ist, das auf Reisen, auf Wegen ist. Es ist nicht festgebant, irgendwo „angelegt“. Noch mehr: nur indem sich Seelisches auf den Weg begibt, gewinnt es Sinn — eine Grundbedeutung von Sinn ist Reise. Sinn ist Wardendes; nicht umsonst sprechen wir von Lebensweg. Der Kernkomplex Freuds, das Ödipusdrama, ist ein Drama von Lebenswegen: Aus-dem-Weg-Räumen, Kreuzweg, Lebensweg-Rätselfel, Zurückverfolgen der Geschichte des Lebensweges — Weg ist Ri-



1 Meter vom Ordensfest — Jugend 1988

Indem Schuh-Werk sich darstellt, sieht man die Gemeinsamkeit hinter den Gesichtern

siko, Gefahr, Irrweg, Schuld, Gang in unbekannte Welten. Oidi-pous meint den, der mit entstelltem Fuß seinen Lebensweg geht.

Schuh-Werk sagt etwas aus über *Machbarkeiten und Vermittlungen* auf den „Wegen“ und Übergängen unserer Lebenswirklichkeit. Wege, Reise, Bewegung lassen sich gestalten oder entwickeln. Im Schuh-Werk stellen wir Produktionen „dazwischen“; die Reise erweist sich als Ins-Werk-Gesetztes. Wir können Unebenheiten abtragen, Hindernisse überwinden — durch Mittel, die ihnen angemessen werden.



Die Stiefel an seine Hitzengieder, Und schau! Der letzte Mann kommt wieder.



O weh! Die Stiefel an Pappas Bein, Söhnen die Flanke, Man löst die an.

W. Busch: Fips der Affe

Allerdings ändern wir uns dabei auch: wir werden abhängig, *Gestaltungen unterworfen*. Daher arbeiten solche Wirkungen unter anderem auch an der Bildung unseres Charakters mit; denn auch der Charakter ist durch Werke und ihre Kunst bestimmt — als sei er eine Reise.

Die Perspektive Schuh-Werke greift einen phantastischen und raren Ansatzpunkt auf, an ein Menschenbild heranzukommen. Ein Vorgänger ist Carlyle, der den Menschen, Gott und die Welt von einer *Kleider-Perspektive* her darstellt und ebenfalls auf ungewohnte Kategorien stößt. Sie sind uns erst 100 Jahre später etwas vertrauter geworden. Die „Wirkungsphilosophie der Kleidung“ verrückt unsere Erfahrungen von uns selbst „durch“ die Sprache der Kleidung:

Die irdischen Interessen des Menschen werden durch Kleider-Werk

zueinandergeknöpft und zusammengehalten. Der gefräßige Zweifler, das gespaltene Tier mit krummen Beinen, das Hosen trägt, steht im *Zusammenfluß* ewiger Wirksamkeiten. Alles hat für ihn zwei Bedeutungen: das Kleid ist das Sichtbare des Unsichtbaren. Der Mensch wird „lebendiger Gegenstand“ und Symbol von Wirklichkeit. Er ist ein „hantierendes“ Tier, nichts ohne seine Werkzeuge, mit ihnen alles.

5. Das gilt genauso für Schuh-Werk. Und gleich der Kleidung spricht auch das Schuhwerk unser Leben in *Geschichte und Geschichten* aus: Vernichtung, Abnutzung, Verlust markieren den Weg zwischen Anfang und Ende. In Passen, Festigkeit, Funktionieren von Schuh-Werk wie in „Drücken“, Verlieren, Nicht-Sitzen stellt sich unser Gelingen und Verfehlen dar.

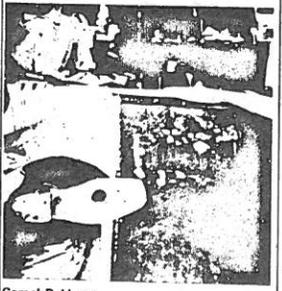
E. Herrmanns „Naturgeschichte der Kleidung“ versucht, darin *Funktionsverhältnisse* — ein Wenn — Dann oder Indem — aufzudecken. Der Schuh ist das verachtete Kleidungsstück, aber auch das wichtigste; er ist ein Prototyp. Schuh-Werk vereint Schutzfunktion (Sohle und Absatz), Deckkleid (Oberleder) und Schmucktendenz. Es ist eine „Brücke“, die sich biegt; es verbindet Deckungs- und Abschlußprinzipien durch eine Art Röhrenform; seine Bewegung wird durch Ausschnitt und Schnürung erleichtert.

Die Funktionsverhältnisse, die Herrmann in den „*Metamorphosen*“ dieser Faktoren der Kleidung aufdeckt, gelten auch für das Schuh-Werk: wenn die Schutzfunktion zu fest oder zu starr ist, werden Bewegungen gestört und Spannungen aufgebaut; was an Verlängerung gewonnen wird, fordert erhöhten Aufwand; die Enge kippt in die Weite, die Höhe in die Breite, die Länge in die Kürze. Das Leben in dieser Wirklichkeit und sein Gestalten- und Umgestalten-Müssen bricht Extremtendenzen und bringt die Organisation von Kleider-Werken immer wieder auf den Weg.

Werk und Weg, Lebensreise und Wirken des Menschen legen sich gegenseitig aus. Es gibt nicht die „reine“ menschliche Natur an sich und daneben „Beiwerk“. Die Analyse von Werken bringt ein eigenartliches „*Dazwischen*“, „*Indem*“, „*Da-*

durch“, *Verrücken*, *Übergänge*, *Umwandlungen* zum Vorschein: die Untrennbarkeiten und Fortsetzungen dieser Entwicklungsstruktur sind das Wesentliche. Das Werk zeigt das Wesentliche selbst als Übergang.

Es gibt kein seelisches Geschehen, das sich nicht in anderem „ausdrückt“, „findet“, versinnlicht. Doppeltes und Dreifaches sind konstitutionell. Auch Erotik braucht Ausdrucksformen, um etwas zu werden und um wirksam zu werden; die Erotik des Schuh-Werks versinnlicht, wie sich Wirksamkeiten auslegen — Leben ist Kunst der Gestaltung von Noch-Nicht in Jetzt-Schon. Der am nackten Schenkel



Camel-Reklame

hochgeschürte Stiefel zeigt den *Übergang* als Kennzeichen von Leben-Können: faszinierend, ansprechend, Verwandlungswege verheißend.

Daher ist auch das Anprobieren von Schuh-Werken besonders „lustvoll“: das Gestalten, Verlängern, Erhöhen, Bereichern läßt sich in mehr oder weniger ausgedehnten Handlungsformen versinnlichen. Mit dem Anziehen von Schuh-Werk geben wir unseren Lebensformen

eine bestimmte Fassung. Mit dem Abstreifen — Hinlegen, Entspannen, Spiel, Erholung, Krankheit — markieren wir, daß Veränderungen unseren Tagesablauf zergliedern.

6. Wir müssen den Mut aufbringen, diese Charakterisierungen von Seelischem, Wirklichkeit und Kunst auch wissenschaftlich ernst zu nehmen und beim *Namen zu nennen*. Dann nähern wir uns einer Psychologie, die uns zugleich — vorwissenschaftlich — vertraut und — wissenschaftlich — unvertraut ist. Wir können vom Schuh-Werk her fundamentale Verhältnisse von Mensch und Wirklichkeit aufbrechen, und wir sollten uns nicht scheuen, auch den Umgang mit Werken und Wirklichkeit als *Brechung* zu bezeichnen.

Der Katalog dieser Ausstellung kennzeichnet Schuh-Werk als etwas „zwischen“ Mensch und Erde, „zwischen“ Anfang und Ende des Lebenswegs: das „*Dazwischen*“ ist ebenfalls eine Grundkategorie seelischen Lebens — wir verhalten uns immer „schräg“ zu einer Vielfalt von Realisierungsmöglichkeiten.



Baglione: Himmlische und Irdische Liebe

Schuh-Werk ist etwas, das unterstützen, vereinfachen, komplizieren, übersteigern kann; es kann bereichern, sich entfalten, verspielen, verselbständigen, verirren; es verrückt Wirklichkeiten — es ist immer eine kunstvolle Lösung. Wir sollten nicht davor zurückweichen, in diesem *Verrücken-Können* von Gegebenheiten und in seinem „Witz“ einen weiteren Grundzug des Menschen-Werks zu sehen.

Zugleich werden uns aber auch Ambivalenz, Verfehlen und *Umkehrbarkeiten* deutlich, die wir ins Werk setzen — der Katalog hier spricht vom Schuh-Werk als Vermittelndem und Trennendem, als Schutz und Gewalt-Anton; er spricht Paradoxien an, wenn er mit Beschuhen „künstliche Behinderung“ verbindet.

Auch *Paradoxien* sind ein fundamentaler Zug des seelischen Geschehens; „künstliche Behinderung“ leitet zudem über zu dem Gesichtspunkt der Verkehrung von seelischen Prozessen. Alles, was wir ins Werk setzen, läßt sich *verkehren* — auch das Schuhwerk. Die Formungshilfe der Kleidung kann Verkleidung werden; sie kann entstellen und ihren Sinn verkehren.

Seltsame Aufschlüsse bietet die Verkehrung des Schuh-Werkes in Aufessen-Müssen, sei es, wenn wir uns dafür bestrafen, daß unsere Behauptungen danebengingen; sei es, daß der Hunger uns etwas nuntertreibt, das eben noch an bewegliche Haut und Kaubares erinnert. In seinem Film „*Goldrausch*“ deckt Chaplin im Zubereiten eines Schuh-Essens auf: die Ausweglosigkeit bestimmter Lebenssituationen, „Voraussetzungen“ für Schuh-Werke (Absicherung von Sich-Bewegen-Können) — aber auch Schuh-Werk als „Gerüst“, als eine Art „Lebewesen“ mit Gerippe und Zusammenhalt, als extrem deutbar im Rahmen unserer Wandlungsmöglichkeiten.



Chaplin: Goldrausch

7. Es ist kein Zufall, daß Schuh-Werk, des uns auf vielfältige Weise an Grundkategorien unseres Lebens „erinnert“, zum *Symbol* für Leben in dieser Wirklichkeit werden kann. Es ist ein überschaubares transportables „Stück von uns“, das wir uns gegenüberstellen können.

Schuh-Werk vergegenständlicht das „Warten“ von Werken auf Behandlung, Umgang, Erfüllung; daher charakterisiert es den Tod als den, der „leere“ Hüllen läßt. Schuh-Werk *veranschaulicht* das Anziehen — von Glück, Zufall, Pech, Beschwerung — in Glücksgaloshen, Siebenmeilenstiefeln oder lähmenden Klötzen. Gewaltsames Zwingen und Zwängen dringen auf uns ein in

der Realität wie in der Metaphorik „*Spanischer Stiefel*“ („wohlredresiert, in Spanische Stiefel eingeschnürt“).

Nach Schlesinger wird bei Grundstücksverkäufen ein Schuh übergeben: er *vertritt* das Betreten des Grundstücks durch den Erwerber. Adoption wird dadurch versinnlicht, daß Wahlvater und Wahlsohn nacheinander in einen Schuh treten; beim Brautkauf tritt die Braut in den Schuh — der Mann tritt seine häusliche Herrschaft an, indem er seinen Fuß auf den Fuß der Braut setzt (beim Pantoffelhelden kehrt sich das um).



L. Buñuel: „Viridiana“, „Tagebuch einer Kammerzofe“

Stirbt der Ehemann kinderlos und sein Bruder will seine Witwe nicht heiraten, soll sie ihm den Schuh vom Fuß zieh; wenn der Schuh ausgezogen wurde, war beschimpft. Der im Zweikampf Besiegte ergab sich auf Gnade und Ungnade, wenn er Gürtel und Schuh ablegte. Einer, den der Fürst unterwarf, mußte dessen Schuh umhertragen. Freiwillig sich seiner Schuhe zu entledigen, war Zeichen der Demut.

In diesen Formen veranschaulicht Schuh-Werk *Dimensionen*, in denen wir unser Leben *gestalten*: indem wir Grenzen setzen, indem wir übertragen, indem wir etwas annehmen oder einverleiben, indem wir uns ausrüsten, indem wir trennen oder vereinen, nicht zuletzt, in-

dem wir Zeichen für diese Übergänge finden.

Natürlich findet auch unsere Sexualität in diesen Prozessen ihren Ausdruck: Besitz ergreifen, Eindringen, Auf- und Niederstampfen, Aufrichten, Einziehen von Lebenswärme, Verbindung zur fruchtbaren Erde; der Abdruck des Fußes von göttlichen Wesen — oder seiner Bekleidung — gilt als Stätte der Fruchtbarkeit; der Storch beißt ins Bein der Mutter, als Sitz der Fruchtbarkeit, und die „Bescherungen“ lassen sich durch Aufstellen von Stiefeln und Pantoffeln herbeirufen.

8. Heidegger wählt ein Paar Schuhe, um zu beschreiben, was Zeug ist: es ist etwas *Dienliches* — die Schuhe sind um so echter Schuhe, „je weniger die Bäuerin bei der Arbeit an die Schuhe denkt . . .“. Weil sie verlässlich sind, ist die Bäuerin in dieses Zeug eingelassen, ihre Welt ist ihr „so da“.

Die Kunst, ein Gemälde von van Gogh, *macht das sichtbar*. Es läßt „aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges“ die Mühsal der Arbeitsschritte starren. Seine Schwere staut die Zähigkeit des Ganges durch die Ackerfurche auf; auf dem Leder liegt die Feuchte des Bodens, unter den Sohlen die Einsamkeit des Feldweges. Das Schuhwerk zeigt, daß sich Zeug ebnet und verbraucht.



Van Gogh: Bauernschuhe

Das Kunst-Werk stellt uns gegenüber, was im „Werk am Werk“ ist, während wir sonst im Werk stecken und aufgehen. Daraus schließt Heidegger, die Kunst gebe zu wissen, „was das Schuhzeug in *Wahrheit* ist“: es tritt in die Unverborgenheit seines Seins.

Heideggers Wendung zur Wahrheit betont mit Recht, daß Kunst-Werke

etwas damit zu tun haben, Wirklichkeit herauszubringen. Aber wir möchten auch gerne wissen, wie Kunst das macht. Das erfahren wir nicht; denn Heidegger bricht das Werk nicht auf in die Mechanismen, die es zustandbringen. Daher erfahren wir auch nicht, *in welcher Weise Kunst-Werke das ganze zuspitzen können* — wie sie etwa an Schuh-Werken noch anderes zutage treten lassen.

Kunst geht dem Herstellen von Wirklichkeit nach und stellt etwas damit an. Sie *repräsentiert* die Transfigurationen, in denen wir leben und in denen wir Wirklichkeit herausrücken. Sie *spitzt* das Ganze aber auch in „eigenen“ Werken zu: sie macht in *(an) Werken sichtbar, in welchen Wirksamkeiten* wir stehen.

Bei einer Untersuchung von 100 Protokollen jeweils zu 20 Bildern von Magritte wird gerade an solchen belebten Gegenständen wie den „Zehenschuhen“ einiges vom Reichtum der *Transfigurationen* deutlich, die Kunstwerke herausstellen — auch von ihren Paradoxien, die einen Zugang zur unterschiedenen Endlosigkeit des Menschen eröffnen.



R. Magritte: La philosophie dans le boudoir

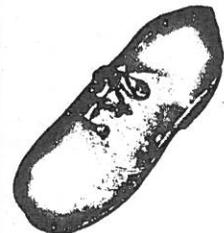
Magrittes „Schuhe“ sind selbstbewegte Schuhe und zugleich verkleidetes Leben: sie rufen Eindrücke von Wartendem, Unvollständigem, Ergänzungen wach, von Belebtem-Belebendem; sie versinnlichen die Psyche der Dinge, die Rückführung der Dinge auf Natur. Einerseits bringt der Umgang mit dem Bild Bewegungen der Wirklichkeit heraus, die in Metaphern formuliert werden; andererseits stoppt das Bild den Fluß unseres Erzählens: es stellt uns Unverrück-

bares entgegen, Makabres, Bedrohendes.

Doch auch das ist nicht fest. Der Übergang zum Karneval liegt für die Betrachter nahe am Makabren. Sie erfahren die Bewegung der Wirklichkeit zwischen real und irreal, innen und außen, Leben und Tod; sie fühlen sich in einen Wirbel gezogen: von schön und häßlich, von phantastisch und realistisch, aufdringlich und unangenehm, möglich und unmöglich. Wenn diese Konfrontation mit Schuh-Werk nicht auszuhalten ist, fliehen die Betrachter in Bewertung, Kritik oder Ironisieren.

9. Vom Umgang mit Schuh-Werk aus die Frage nach dem Bild von Wirklichkeit und Kunst zu stellen, ist ungewöhnlich. Sie ist eine kunst-psychologische Frage. Aber sie setzt eine ganz *andere* Kunstpsychologie voraus als sie üblich ist:

Keine elementenhafte Kunstpsychologie, die auf „Assoziationen“ achtet, keine personalistische, die Anhaltspunkte für Diagnosen von Persönlichkeiten sucht, keine symbolisüchtige, die in Kunst immer etwas anderes versteckt sieht. Die Frage erwächst aus einer Kunstpsychologie, die Transfigurationen charakterisiert: was sich *zwischen, inmitten, durch* Gestaltungen und Umgestaltungen abspielt, das deckt ihren Sinn auf — ohne wegzulassen, was sich zeigt.



B. Stirnberg: Schuhmodell. Modellschuh

Kunst ist von vornherein in diesen Transfigurationen „drin“ — sie tritt für uns geradezu den „kunstvollen“ Aufbau von Wirklichkeit. Daher läßt sich in allem, was sich zeigt, Kunst aufdecken, auch am Schuh-Werk. Es ist jedoch auch nicht zu verkennen, daß diese *Kunst der Transfiguration* sich in *eigenen Werken* vergegenständlich-

chen kann. Daher können Kunst-Werke die Kunst aller Werke beschaulbar machen; daher stammt ihr Recht, Schuh-Werke zur Sprache zu bringen.

Wir finden ganz andere Kategorien, wenn wir ein Menschenbild von *Werken und Kunstwerken* her aufzudecken suchen: hier wird das „Zwischenwesen“ Mensch durch das *Dazwischen selbst* definiert — durch Trans-figuration, Meta-Morphose, durch Produktion, durch Verrücken, Verkehrung, Übergang, durch Ins-Werk-Setzen. Wir gehen nicht von Geist, Trieben, Fähigkeiten, Bewußtem und Unbewußtem aus, sondern von dem, was Dinge, Werke und Kunst aussprechen (entwickeln, brauchen, ergänzen).

Die Analyse von Transfigurationen macht eine phantastisch-reale, eine paradoxe und psychästhetische Wirklichkeit kenntlich. Wir leben in den Dingen — wir sind Gestaltung und Umgestaltung, als Handlung und als Ansicht —, wir sind: indem wir in anderem zum Ausdruck kommen, gegenständiglich werden, indem wir uns verwandeln — wir werden im Prozeß der Vermittlung — wir leben in Verrückungen und Verkehrungen — wir gewinnen der Wirklichkeit ihren „Witz“, ihre Ironie, ihre Paradoxien ab — darin und dazwischen wird ein *Menschenbild* von seinen Werken und von seiner Kunst entworfen.

Kunst-Werke rücken zugleich das *Werk und sein „Leben“* in Transfigurationen heraus; dadurch entdecken sie die Wirklichkeit des Menschen. Das Schuh-Werk „bewegt sich“, „sitzt“ oder „wirkt“ in unseren Transfigurationen; es hält sie, so wie es von dieser Übergangsstruktur gehalten wird. Es führt ihre Probleme aus und gerät mit seinen Lösungen wieder in die Probleme des Ganzen; es bewegt sich in dem Rahmen, den die Gesetze seelischer Ausdrucksbildung und Entwicklung umschreiben.

Schuh-Werk und seine Bilder-Kunst können Menschliches deutlicher machen als das *Abmalen von Menschen*. Dieses Paradox zeigt, an welche überraschende Auffassung uns die „Behandlung“ von Schuh-Werken heranzubringen vermag.

Wilhelm Salber

Literatur:

Th. Carlyle
Sartor Reserius, Leipzig 1882

S. Freud
Die Traumdeutung, Wien 1900

M. Heidegger
Holzwege, Frankfurt 1950

E. Herrmann
Naturgeschichte der Kleidung, Wien 1878

W. Salber
Literaturpsychologie, Bonn 1972

W. Salber
Rekonstruktion von Metamorphosen, Köln 1975

M. Schlesinger
Geschichte des Symbols, Berlin 1912

L. Tieck
Der Aufenthalt in den Cavernen, Berlin 1828