



Wilhelm Salber

UNDINGE - GOYAS SCHWARZE BILDER

Verlag der Buchhandlung Walther König 1994

INHALTSVERZEICHNIS

I. BILDER-AUSSTELLUNG

PRADO-BESUCHE	3
VIERZEHN AUFGEBROCHENE GESCHICHTEN.....	7
Isidoro-Wallfahrt	7
Inquisition	11
Judith.....	13
Saturn	15
Kämpfer	17
Asmodea	20
Parzen.....	22
Hexensabbat	24
Hund und Leocadia.....	26
Vier kleine Bilder:	
Mönch - zwei Alte beim Essen - Ministration - Lesende	28

II. VIER RUNDGÄNGE

SCHWARZE BILDER VON BESESSENHEIT	31
SELBSTDARSTELLUNG DES SEELISCHEN.....	34
Seelisches gemalt als Betrieb	34
Gemalt wird, wie unsere Werke funktionieren	38
Werk-Muster	40
Material-Klei und Geometrie.....	42
Drehfiguren der ganzen Wirklichkeit	44
UNDINGE WERDEN BESCHAUBAR	46
Unbewußte Vorgänge lassen sich malen	46
Kunst konkurriert mit Besessenheit:	
Goya malt die Logik von Undingen.....	48
Kunst diskutiert die Schöpfung	55
UMBILDUNG VON BESESSENHEIT	58
Eigenschaften von Besessenheit	58

Das unfertige Drittel von Besessenheit.....	59
Konsequenzen: Was geht und was nicht geht	62
Goya heute: Typische Besessenheiten im Alltag	65

I. BILDER-AUSSTELLUNG

PRADO-BESUCHE

Zwischen 1820 und 1823 hat F. Goya vierzehn Bilder an die Wand seines Hauses, der "Quinta del Sordo", gemalt. Im Erdgeschoß malte Goya zwei Alte beim Essen; einen Mönch und einen Hintermann (Ende einer Pilgerfahrt); die Wallfahrt zu San Isidoro; Judith und Holofernes; Saturn, der einen Menschen verschlingt; Hexensabbat (der Große Bock); Leocadia, Goyas Geliebte an seinem Grab.

Die Gemälde im Obergeschoß waren: Atropos oder Die Parzen; Duell mit Knüppeln; Das Lesen (Lesende Männer); zwei Frauen, die einen Mann verspotten (Ministration); Prozession der Inquisition (Heiliges Offizium); Asmodea (Irgendetwas); ein halb versunkener Hund. Goya hat die Gemälde nicht für eine Ausstellung gemalt; er hat ihnen keinen Namen gegeben. Die Bezeichnung Schwarze Bilder - wegen teilweise dunkler Farben - und die Titel der Gemälde stammen nicht von ihm.

Die Titel der Bilder fassen zusammen, was den Betrachtern zunächst einmal faßbar wird. Zwei Alte bei einem nicht sehr einladenden Essen, die sich offenbar einem nicht sichtbaren Anderen zuwenden. Ein Mönch, auf den ein zweiter einredet - ein Doppelwesen. Ein langer Pilgerzug, der in den Raum drängt, etwas unheimlich, mit verzerrten Gebärden. Eine Frau, die zum Todesschlag ansetzt - Judith. Ein menschenfressender Saturn, der die Augen verdreht. Hexensabbat: Eine Masse ungeschlachter Frauenkörper bildet einen Kreis um den Großen Bock. Eine verschleierte Frau lehnt an einem großen Stein, der einem Menschenkopf ähnelt (Leocadia).

Die drei Parzen schweben im Raum, aber da ist noch eine vierte Gestalt dabei. Zwei Männer schlagen sich irgendwo in den Grund. In der Mitte einer Gruppe von Männern liegt ein Buch oder ein Papier. Zwei Frauen und ein Mann vereinen sich in einer Situation, die sie zum Grinsen bringt. Noch einmal eine Prozession - diesmal ist eine Gruppe dicker Leiber, die die Besucher anblicken, vom Pilgerzug getrennt. Eine Doppelfigur schwebt in der Luft (Asmodea) und zwei andere legen ihr Gewehr auf sie an. Der Kopf eines Hundes reckt sich heraus in einem verfließenden Raum.

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 stehenbleiben?

Dann verstand ich ein bißchen davon: Es erinnerte mich an die Erfahrungen meiner Analyse, an unbewußte Vorgänge und Abwehrprozesse - das war ein erster Ansatz. Aber ich kam nicht

weiter. Was ich verstanden hatte, wurde wieder aufgehoben; ich begann zwischen Köln und Madrid hin- und herzureisen. Die Bilder verfolgten mich bis in meine Träume, meine Zeichnungen, meine psychologischen Überlegungen.

Mehr und mehr fand ich, daß man die Bilder immer wieder neu drehen mußte; sie ließen verschiedene Versionen und Wendungen zu - das war ganz wichtig für die Schwarzen Bilder. Als ich schließlich eine erste Fassung dieses Textes gefunden hatte, sagte der, dem ich sie zu lesen gab, das sei zu "wissenschaftlich" - er hatte recht, denn ich wollte mit 65 anfangen, die Dinge einmal anders zu schreiben. Als ich die Geschichte umarbeitete, fand ich wieder einmal, daß ich noch weitere Fassungen hätte schreiben können. Eine unendliche Geschichte - ein Schlußpunkt.

Besonders wichtig wurde bei diesem Umgang mit den Schwarzen Bildern, daß ich merkte, durch einen Hinweis auf Mythen des Seelischen komme man bei Goya nicht so einfach heraus. Ich wollte darstellen, wie er das macht. Dazu reicht eine Analyse seiner Maltechniken und seiner Konstruktionen genausowenig aus wie ein Aufzählen seiner Vorläufer und Nachfolger. Die kunstwissenschaftliche Analyse ist oft eine formalistische Distanzierung von den bewegenden Bildern. Sie unterschlägt bei den neuerdings beliebten Beschreibungen, daß sie sich dabei insgeheim auf seelische Prozesse bezieht, von deren Struktur sie wenig Ahnung hat. Gerade da machte ich die Erfahrung, daß Goya ein Bild des Seelischen - überhaupt - malt, wie es bis dahin noch nie gemalt worden war.

Das ist eine andere Kunstpsychologie; sie fragt nicht wie üblich, ob sich auf den Gesichtern der gemalten Personen "ihre" Gefühle ablesen lassen oder welche "subjektiven" Eindrücke ein Bild auslöst. Eine andere Kunstpsychologie ist eine andere Psychologie: Goya zeigt ihr, wie der Wirkungsraum des Seelischen aussieht, wenn man ihn ins Bild rückt - mitsamt seinen unbewußten Prozessen, seinen Extremen, seinen Konsequenzen. Zu verstehen, wie er uns mitbeteiligt an einem Gemälde seelischer Prozesse, das ist eine aufregende Angelegenheit.

Das war bei jedem Besuch im Prado so. 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.

In den Geschichten mit meinen Freunden und Feinden, in meiner Arbeit an der Universität, meinen Lieben und Liebhabereien traten mir die Besessenheitsmuster der Schwarzen Bilder entgegen. Die Menschen, deren Lebensgeschichten mir aus Analysen und Berichten bekannt

waren, gerieten in Goyas Licht. Die Wallfahrten, Judith, Saturn, die Parzen, Asmodea, der Teufelskreis, sie existierten in meinem Alltag und dem meiner Umgebung.

So brachen angesichts der Isidoro-Wallfahrt Erinnerungen an Aufmärsche und Prozessionen auf, als die großen Freunde den Achtjährigen das erste Mal mitnahmen: glücklich, dazuzugehören, mitzumarschieren, mitzusingen. Die wissen, worum es geht, die kennen die Richtung; die Fahnen, die Uniformen, die Trommeln, die Lieder unterstreichen das.

Demgegenüber waren die kirchlichen Prozessionen flau, noch mehr, sie wirkten erzieherisch und "gewollt". Das war auch viel zu langsam, zuviel Litanei, zuviel Hinknien. Das stand unter dem Blick von Alten, die unwillig über das kindliche Benehmen waren. Die Kinder sollten nicht lachen, sondern gläubig und ernst sein. Sie sollten nicht reden, nicht streiten, nicht ungehorsam sein. Bei den Alten lief etwas ab, was die Kinder nicht verstanden. Das wirkte fanatisch und fast gefährlich - wie die Menschen bei Isidoro. Daß sie bei ihren Umzügen und Aufmärschen vielleicht ähnlich auf andere wirkten, das ahnten die Kinder überhaupt nicht.

Von einem Wechsel spürten sie allenfalls etwas, wenn der Karneval und seine Umzüge kamen. Dann waren die Kinder für ein paar Tage unter Masken in ganz anderen Zügen - das war zugleich irgendwie erlaubt und nicht erlaubt, aber es war eben Karneval. Anfangs behutsam, dann immer unaufhaltsamer gerieten sie in etwas anderes rein: in mehreres auf einmal - sie wurden Indianer oder Cowboys, sie sprangen mit den "Jecken" mit. Jungen und Mädchen, die sich sonst nicht besonders leiden konnten, drückten sich aneinander und tanzten die Schunkellieder. Die Karnevalsprozessionen waren schöne Prozessionen.

Die Begeisterung des Mitgehens in Umzügen, Aufmärschen und Prozessionen verflog. Die Schulzeit war auch eine "Schule" der Enttäuschungen und Neuanfänge. Die "Bewegung", die die Heranwachsenden mitmachen, müssen nicht Prozessionen oder Demonstrationen sein: Literatur, Sport, Vorträge, Konzerte - auf sie verlagert sich das Mitgehen und Mitgenommenwerden, das für die Achtjährigen soviel bedeutet hatte. Wie bei den Aufmärschen hängt man sich an die, die wissen, wohin es geht und worum es geht.

Das ist eben gleichgeblieben: die Unruhe und die unförmige Besessenheit, die sich in der Kindheit entwickelt hatte, gewinnt durch den Verein, die Partei, die Organisation, die Kirche ihre besonders profilierte Richtung. Die Besessenheit, von der jeder gepackt wird, verlagert sich auf das Vor-Bild, das eine Gemeinschaft bietet. Das steckt in den Bewegungen, den Aufmärschen, den Prozessionen und Umzügen; das steckt in den Ideologien, in den Glaubenssätzen, in der Literatur und in den Rhythmen der Musik.

Das sind Dramen, in denen das Bild unserer Besessenheit ausgeformt wird, ohne daß uns diese Besessenheit ausdrücklich bewußt ist. Aber sie wirkt; sie zieht uns in die Prozession der

Zuschauer von Fußballspielen. Sie läßt uns versinken in der Lektüre von Büchern, die eig für uns geschrieben scheinen und eine Million Auflage haben.

Wenn wir dann merken, wer mit in unserer Prozession ist, und wenn uns das dann einmal zuviel, zu dick, zu fanatisch, 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. Vielleicht führen wir sogar selber eine Prozession an und erschrecken über das, was da alles mitzieht. Manche Menschen befürchten, ihr Aufruhr könne erfolgreich sein, weil er ihnen dann alle die Konsequenzen abzwingt, gegen deren System sie sich gewendet haben: Richtlinien geben und befolgen, nicht aus der Reihe tanzen, die gemeinsamen Gesänge mitmachen - in die Wallfahrt zu Isidoro geraten.

Daher beunruhigen uns die Bilder; daher ziehen sie uns an und wir wehren sie ab, weil sie unsere Lebensmuster antasten. Goya versteht mehr von dem Bild, in dem sich das Seelische malt, als die Psychologen ahnen - unsere gelebten Besessenheiten finden ihre Gestalt wieder in dem "bloß" mit Farben bedeckten Wandputz.

In den Bildern spiegelt sich, wohin wir im Leben immer wieder geraten, was wiederkehrt, was sich selbst auffrißt. In den Bildern tritt uns entgegen, was wir zu verstecken suchen; sie zeigen die Konsequenzen, die wir umgehen möchten. Sie machen Seelisches beschaubar, so wie es ist - das macht unsere Situation spannender und erträglicher zugleich. Das zeigt uns aber auch, daß es gar nicht so leicht ist, etwas anders zu machen.

VIERZEHN AUFGEBROCHENE GESCHICHTEN

Um 9 Uhr öffnet der Prado in Madrid. Zwischen 9 und 10 Uhr ist der Saal der Schwarzen Bilder von F. Goya leer. Dann kommen die Besucher; erst einzelne, dann Gruppen, dann Massen. Auf einzelne Gruppen reden Führer ein; einige Besucher kommentieren: Da war er sehr krank, das ist mir zu düster, wie häßlich, hier hat er das Nichts dargestellt.

Die meisten gehen aber einfach vorbei. Einige sehen gar nicht hin, sie begleiten nur. Die meisten Menschen sind im Saal der Schwarzen Bilder ganz woanders. Sie sind nicht bei Goyas Gemälden.

Nun sind sie auch bei anderen Bild-Ausstellungen nicht "aufmerksam"; aber die anderen Bilder zeigen auch nicht, was in der "Aufmerksamkeitsschwäche" wirklich am Werk ist. Goyas Schwarze Bilder unterscheiden sich von anderen Bild-Ausstellungen, weil sie darstellen, welche Sinnzusammenhänge die "Aufmerksamkeit" an sich gezogen haben: unsere Dramen von Allmacht und Ohnmacht. Das durchzieht unser Alltagsleben, aber es ist uns unbewußt.

Goya malt, wo die Menschen wirklich leben, wenn sie durch Bilder-Säle gehen und nicht viel von den Gemälden aufnehmen. Sie sind woanders; sie sind verwickelt in ihre geheimen Besessenheiten. Die Schwarzen Bilder machen beschaubar, wie diese Besessenheiten aussehen. Das erschreckt, fasziniert, das wird verdrängt, das führt zur Flucht vor dem Anziehenden, wie vor dem Abstoßenden - es wirkt, so oder so.

Die Bilder sprechen an wie ein Plakat, das zugleich vertraut und fremd ist. Es sind Bild-Plastiken, die beunruhigen und die man nicht leicht fassen kann. Man versucht, sie in Erzählungen umzusetzen, sie dadurch faßbar zu machen; aber die Erzählungen werden immer wieder aufgebrochen.

Isidoro-Wallfahrt: eine Prozession, ein Pilgerweg, eine Wallfahrt. Ein Tatzelwurm von Menschenleibern, Gesichtern, Gewändern, Hüten, Gliedern drängt sich durch den Raum. Vorn ballt es sich zusammen, als platze die Hülle des Tieres, das sich da voranbewegt, als überrolle es uns mit seinem "Inhalt", wie bei einer Demonstration, die erschreckte Passanten und Schutzmächte wegschiebt.

Die Macht und Gewalt einer finster entschlossenen Gesinnung lähmt den, der sich entgegenstellen könnte. Wer sich die Gesichter näher ansieht, dem werden sie unmenschlich - und doch wirkt das Ganze wie ein Beitrag zur Psychologie der Mimik. Was zeichnet sich da ab? Demgegenüber sind die spastisch verzerrten Gebärden eines Sängers und sein gequetschter Nebenmann fast schon erleichternd; erleichternd gegenüber dem sturen Voranmarsch, dem Andrängenden und Mitreißenden des Massen-Tiers, das auch noch Hüte trägt. Auch das überdrehte Augenrollen ist dann etwas, das Distanz verspricht. - Nein, es ist kein Tatzelwurm. Es ist ein großer Walfisch, der sich über das Land bewegt, das analoge Konturen hat.

Er hat die Probleme des einzelnen verschlungen und ist zur Schutzhülle geworden. Nun stülpt er aus seinem dreibogigen Maul aus, was gemeinsamer Glaube, was Besessenheit geworden ist.

Doch der Riesen-Wal ist keine festgeschlossene Masse. Es ist ein Tier mit Zacken und Lücken: verhüllte Mitläufer heben sich ab, halb abgewendete Frauen, Tanzende, unförmige Schemen, am rechten Rand eine große Halbfigur - ein guter Hirt? Aus der steinigen Landschaft, in die sich das Tier einfügt, drängt noch mehr auf die Prozession zu. Von der linken Seite her schaut eine "maurische" Menschengruppe sich das Ganze an, unbewegt, eine andere Perspektive.

Durch die Lücken, Zacken, Wendungen des Ganzen, durch die Polaritäten kommen Gliederungen in den Blick. Die Erzählung von dem Wal, der sich durch das Land wälzt und die Menschen mitreißt und überrollt, bricht auseinander. Sie wird gestoppt, indem an den Bruchstellen Verhältnisse in den Blick treten, die etwas über die Architekturen oder Figurationen der Wirklichkeit aussagen.

Da sind fast "kubistische" Schemata, nur anmodelliert und ungeformt: sie suchen nach Weitergestaltung und Ausdrucksformen. Die Prozession bietet sich an, sie in ihre Gestalt einzubeziehen - aber vielleicht könnten sie auch anderswo ihren Ausdruck finden. Das ist ein Bild vom Seelischen: Seelisches als etwas, das auf Ausdruck drängt. Der Riesen-Wal der Prozession ist eine Gestalt, die einbindet, weiterträgt, eine Fassung gibt.

In der Masse vorn ist dann der Formungs- und Ausdrucksprozeß wieder an ein Ende gelangt. Die ekstatischen Gesichter und Gebärden sind wieder zum Schema geworden. Zwischen den massiven Anteilen des Wals und den lückenhaften beleben sich Verhältnisse von Festem und Bewegtem, von Verhülltem und Unverhülltem, von Offenem und Zugeschmiertem, von ausgeprägten Gestalten und vagen Vorgestalten.

In unserem Leben geraten bisweilen Wirklichkeiten der Vergangenheit und selbst der Gegenwart ins Schweben: Haben wir sie gelebt oder sind es bedrückende Geschichten, die wir gelesen, Alpträume, die uns überfallen haben? Unsere bewegten Lebensbilder, unsere Verhältnisse, unsere Wege und Irrwege treten uns wie etwas Fremdes, in das wir hineingeraten sind, entgegen. Unsere Leiden, unsere Taten, unsere Schicksale, unser Mitgerissensein erschrecken uns. Darin spiegelt sich, wie wir Besessenheit erfahren - es überkommt uns, unverfügbar, ein unbehandelbares Anderswo. Unentwirrbar gehen Wirkliches und Unwirkliches, Vertrautes und Fremdes ineinander. Wenn der Bann gewichen ist, sagen wir, das ist komisch.

In der Isidoro-Wallfahrt malt Goya diesen Seelenzustand wie einen unaufhaltsamen Anmarsch. Aber er malt auch in dem Überdrehen und in dem Aufbrechen der Erzählung dieses Komische mit. Er malt den "Witz" unserer Wallfahrten: den Übergang zwischen Unheimlichem und Komischem, zwischen Allzu-Vertrautem und Sich-Entfremdendem.

Die Isidoro-Wallfahrt ist ein prototypisches Bild für die Schwarzen Bilder. Sie zeigen die Reise von einem Anderswo in die Bewegungen des Erlebens, Tuns und Leidens - Goya malt, wie das Seelische seinen Ausdruck gewinnt, wie es zu Etwas wird, wie es von irgendwoher bestimmt wird zu dem, was wir Bewußtsein, Freiheit, Persönlichkeit nennen. Und wie die Erzählungen gebrochen werden, in denen wir uns die Welt zurechtmachen, so werden hier die Selbstverständlichkeiten gebrochen, in die wir uns gerne einwickeln möchten.

Die Kunst Goyas: Das sind nicht historisierende Darstellungen, das ist nicht nur ein Anprangern von Aberglauben oder ein Aufwärmen von Mythologie in häßlichen Umrissen. Das sind wirklich Aufbrüche, bei denen die Lebensgeschichten von Menschen am Ende des 20. Jahrhunderts anklingen - zugleich aber bleibt jeweils dieses oder jenes Goya-Bild im Zentrum. Wir schwimmen nicht weg in unseren Lebenserinnerungen und Träumereien - Goyas Gemälde rücken zugleich unser besonderes Leben und universale Lebensverhältnisse ins Bild. Leben als Wanderung und Wallfahrt.

Dazu gehören auch die Werke der Literatur, in deren Prozessionen wir uns einreihen, die Vorbild und Spiegelung für unsere Auftritte und Anproben sind. "Ein gewisses Lächeln", "Auf der Suche nach der verlorenen Zeit", "Im Namen der Rose", "Die Tagebücher der Anaïs Nin", "Ohne einander". Mitgehen, Abwehren, Von-der-Seite-Sehen, die Perspektive wechseln, Verschlungenwerden, Sich-Herausdrehen, Zerstören, Zermahlen.

Im Umgang mit Kunst und Literatur bewegen wir uns wie zwischen den vierzehn Gemälden Goyas. Die Unruhe des Seelischen gewinnt Kontur; wir kreuzen zwischen verschiedenen Bahnen, von einem Ufer zu einem anderen. Dabei bildet sich ein Kurs für die Fahrten und Wanderungen unseres Lebens aus. Wir bewegen uns zwischen Moden - etwa der Mode "Individualität" -; wir erproben die Zitate der Literatur und Kunst, die wir dann Leidenschaften nennen; wir spielen Theater, um zu erfahren, was wir können, wo unsere Schmerzgrenzen sind, um herauszufinden, an welchen Stellen wir in Unbehandelbares geraten. Wir gehen mit in den Prozessionen der Sich-Beklagenden oder der Überempfindsamen oder in den Prozessionen von Fundamentalisten, von Utopisten, von "Bewegungen", die sich nach einem neuen Glauben oder nach einem Diktator sehnen.

Aber es geht auch gar nicht anders, als daß wir zwischen solchen Bahnen kreuzen. Paradox erweise könnte sich kein Mensch entwickeln, ohne die Gestalt von Wirkungseinheiten, die notwendig über jeden einzelnen und seine Lebensgeschichte hinausgeht. Es geht nicht ohne Vereine, ohne Prozessionen, ohne Literatur, ohne Vorbilder, ohne die Kunst der Auftritte und der Anproben. 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.

Inquisition: In der rechten Ecke des Bildes stellt sich uns ein riesiges Menschen-Gewächs gegenüber, als sei aus dem Ausgestülpten des Walmauls ein eigener Leib hervorgegangen - mit Blicken, Ausbuchtungen, mit festen und stabilen Gliedern, Unverrückbares, ein Leib wie ein Kopf, ein Kopf wie ein Leib.

Das Menschen-Gewächs ist eine christkatholische Zusammenballung, der Leib-Kopf wendet sich inquisitorisch gegen die Welt. Wie sein Blick verlaufen kann, ist zerlegt in verschiedene Gesichter – Unbeteiligt-Sein, Unverständnis, Abwehren, Abschätzen, Eindringen, Zudringlich-Werden. Die Einwickelgebärden und die Gewänder unterstreichen das. Es ist ein "mütterliches" Gewächs: Matronenhaftes wiederholt sich in verschiedenen Ausbuchtungen, erinnert an Schwangerschaft.

Dahinter hebt sich eine schwankende Landschaft ab, die Konturen zweier oder dreier Landschaften gehen übereinander. Man weiß nicht, an welche Baumlinie man sich halten soll. Unsichere Perspektiven, sie verfließen zum hellen Himmel hin. Der Himmelsbogen steht im Kontrast zu dem weiß-schwarzen Menschen-Gewächs, seiner Bodenfestigkeit, seinen Ausbuchtungen, seinen scharfen Blicken.

Sowohl von Himmel und Landschaft wie auch von dem Leib-Kopf heben sich diffus die Bewegungen der Nachzügler und der Zuflüsse einer Wallfahrt ab. Ein abgeschwächtes Wallfahrts-Tier, ein kleiner, dahinziehender Anhang neben der Gruppe, die zum Kopf geworden ist. Im ganzen hat sich der Wal auf dem Inquisitions-Bild gedreht: gegenüber der Isidoro-Wallfahrt hat sich das Maul jetzt auf der rechten Seite weiter ausgestülpt - seine Dreibogigkeit ist noch zu erkennen. Die Berg- und Waldlandschaft unterstreicht diese Wendung durch den großen Lichtbogen links.

Das Inquisitions-Bild erzählt, die Prozession habe sich hier geteilt. Auch der Kopf hat sich noch einmal geteilt: zwischen den Matronen blickt uns ein Mann in Seide an. Hier hat die Besessenheit eine Art Innenleben gewonnen - aber das dient weniger einer Selbstbetrachtung als dem Zwang der Besessenheit, der zur Kontrolle wird, zur Einschätzung, zur Dogmatik, zu Abwehr und Angriff. Seltsam, nicht die restlichen Wallfahrer sind im Blick, sondern etwas außerhalb. Die Besessenheit will mehr.

Wieder wird das Weitererzählen schwierig. Die Erzählung stoppt und bricht um. Wieder rücken seelische Verhältnisse, die Architektur ausgedehnter Wirkungsräume in den Blick. Ein Drehpunkt wird der Fels in der Mitte; er wirkt wie aufgeklappt, dazwischengestellt, wie ein Scharnier oder auch wie ein Schieber, der reguliert werden kann, eine Falle. Aufteilungen werden spürbar, die Welle der Prozession, ihre Unendlichkeitsfigur wird untergliedert, im Zerteilen verfügbarer gemacht.

Verhältnisse der Wirklichkeit drängen sich uns auf - "als" Verhältnisse. Verhältnisse zwischen dem großen Leib-Kopf und dem Anhang, dem Nachkommenden, zwischen einem

Zentrum und Nebensächlichem, zwischen glaubensstarkem Festgebannten und Verschwimmendem, zwischen Unverrückbarem und Relativierungen. Der Fels ist Fels und mehr: ein Zwischenstück, eine Zweiteilung, eine Falle. Inquisition ist zu einem Bestandteil der Prozeßion geworden. Besessenheit wirkt mit "geheimer Intelligenz".

Das Seelische bildet sich in solchen Architekturen oder Figurationen aus, es bleibt nicht bei einer Aufteilung in Ganzes und seine Teile. In der Entwicklung schwellen Glieder an, die dem Ganzen eine Richtung geben könnten. Anderes tritt demgegenüber zurück. Eine Hierarchie bildet sich aus. Die Verhältnisse wirken, sie tun etwas: sie spalten, sie polarisieren, sie machen groß und klein, sie halten fest, sie lassen anderes verfließen.

Was die Schwarzen Bilder sagen, läßt sich nicht auf die Linie einer einzigen Erzählung bringen. Sie bieten allenfalls Konturen für eine Erzählung vom Werden des Seelischen überhaupt. Wie das Seelische sich über Besessenheiten herstellt und wie sich Besessenheiten ihr eigenes "Innenleben" schaffen. Wenn solche Gebilde entstehen - Formenbildung -, kommen auch Regungen wie Angst, Befangenheit, Sehnsucht oder auch Prozesse wie Rechtfertigung, Verleugnung, Verkehrung, Umdeutung in Gang. Das sind keine Ursachen, sondern Auswirkungen und Folgen seelischer Grundverhältnisse, die wir in Erzählungen und Geschichten zu fassen suchen.

Judith: 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. Das Thema der jungen Witwe, die ihren Liebhaber im Schlaf tötet, hat die europäische Literatur immer wieder beschäftigt. Es bietet auch hier einen Erzählansatz.

Der Oberkörper der Frau zeichnet die Schräge des Bildes mit. Plakathaft, mit Hell-dunkel-Kontrasten. Das Gesicht einer befriedigten Frau, maskenhaft, geschminkt und gepudert. Plastisch die Kugeln von Brust und Schulter. Der Schwung des Brusttuches und der Haarkranz mit seiner seltsamen Haube betonen wie ein kleinerer Kreis, der in einem größeren schwingt, das Anheben des Schwertes. In dieser Drehung streckt Judith den linken Arm auf das Opfer zu; der rechte mit dem Schwert winkelt sich an die Drehung fast ein wenig unbeholfen an.

Das Oben ist gemalt "wie gemalt". Die untere Hälfte breitet sich aus zwischen Dunkel und Leuchtendem. Abgründiges. Der Schlag formt sich heraus aus dem Unterkörper. Das wirkt, als habe die Frau ihren Leib wie bei einer Kohabitation zurückbewegt. Zugleich ist es die Bewegung eines Menschen, der über einen anderen hinwegsteigt. Ihr Blick hemmt noch den Schwertschlag, der aus diesem Übergang herauskommt. Der Schwung des leuchtend hellen Untergewandes, der Kopf und der nackte Arm des Mannes, der in die vaginalen Falten des Gewandes greift, der Betrand - in dieser Geschichte steckt die Frau noch halb. 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.

Ein Zucken, das Zickzack einer Vernichtungsbewegung durchläuft das Bild. Es ist die verschraubte Bewegung einer Besessenheit, weg von der Liebe zur Zerstörung. Besessenheit als Wegmachen des Einverleibenden. Liebe oder Töten sind Drehpunkte für Besessenheiten und ihren Wechsel. Es liegt nahe, seelischen Zusammenhang von vornherein in solchen Gegensatzeinheiten zu gründen; die Extreme berühren sich. Also selbst in der Liebe gibt es keine einfache Vereinheitlichung. Besessenheiten sind erste Gestalten, in denen sich die unruhige Bewegtheit seelischer Wirklichkeit ausformt - aber sie sind Explosivgestalten.

Warum ist in der Judith-Geschichte immer die Magd dabei? Nicht nur, um zuerst ein kosches Essen, dann einen abgeschlagenen Kopf zu transportieren. Irgendwie erinnert das Einfügen einer Dritten an den Felsen bei der Inquisition. Aber warum leuchten und brennen die Fingerspitzen der Hand? Die Hand der Magd ragt fast wie ein selbständiges Lebewesen in

den hellen Zwischenraum hinein. Goya hat hier die Besessenheit selbst im Zusammenhang einer Geschichte beschaubar gemacht: Das Woanders ist das Dritte, das in der Beziehung zweier Menschen mitwirkt, das unbewußt Wirksame in dem, was wir bewußt erleben, fühlen, denken, tun. Damit aber wird das Weiterführen einer Geschichte gestoppt.

Auch bei Judith wird die Erzählung aufgebrochen. Zunächst die Geschichte von Vaterlandsliebe, von Sich-Opfern - das ist Ideologie, das sind Rationalisierungen. Aber auch die sentimentalere Geschichte von Entehrung und Rache bricht auf. Bild-Verhältnisse setzen sich durch, die seltsame Ausdrucks-Geometrie seelischer Lebensformen. Die Kippfigur, die schräg durch das Bild geht, läßt sich nicht auf eine realistische Erzählung bringen; das ist verdichtet, übersteigert, Kunst, "wahrer" als die Realität. Denn so ist das gar nicht auf einmal praktikabel, und es stimmt doch.

Das Oben-unten-Verhältnis macht darauf aufmerksam, daß Erzählungen von vornherein auf solche Architekturen der Wirklichkeit bezogen sind. Bei Judith tritt es "als" Verhältnis ausdrücklich ins Zentrum der Erzählung. Das bewegt und differenziert sich weiter. Die Vernichtungsbewegung durchläuft nicht einfach die Person Judith. Sie fließt um eine Art Raute - ein Geviert in Bewegung - : über den Arm der Magd, den schrägen Schwung des Oberkörpers, den abgewinkelten Unterleib in die Ecke des Holofernes. Das ist ein Mahl-Werk. Und in diesem Mahl-Werk ragt das Schwert, die Hand, der Kopf des Mannes heraus. Der Schwung der Gewänder umzieht das Viereck wie eine Girlande oder das Drehen und Sausen von zwei Rädern.

Saturn: Wir röntgen heutzutage nicht nur Menschen, sondern auch Bilder. Das Röntgenbild des Saturn deckt unter der Oberfläche den Entwurf eines Tänzers auf. Goya muß aber etwas anderes wichtig geworden sein - ihn verfolgte ein Bild, das die Architektur des Tanzes überschritt. Vielleicht sah er in Judith bereits eine dämonische Tanzfigur ausreichend abgehandelt: ein Gegenstück der saturnischen Vernichtung, lebendiger durch die Ambivalenz von Haß und Liebe.

Bereits Judith spricht die Einverleibungszüge von Besessenheit an; das Essen, das sie mitbringt, und das Einverleibt-Werden im geschlechtlichen Begehren sind Symbol. Bei Saturn wird das zum Zentrum: die alles Menschliche, jede andere Verwandlung aufzehrende Besessenheit. Sie schlägt nicht mit dem Schwert; sie würgt, schlingt, macht zu Brei. 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. Er nimmt der neuen Generation ihre Möglichkeiten, Wirklichkeit zu behandeln, indem er sie in seinen Darm zieht: Ergreifen, Verbreiten, Zermahlen, Verdicken, Hart-Werden, Ausstoßen. Eine Wirklichkeit, die alles, was aus ihr hervorging, wieder in ihre Masse zurücknimmt.

Saturn selbst ist ein Teil dieser Wirklichkeits-Masse, aus Wucherndem, Verfilzungen, Knochen, Muskeln, Versteinerung. Aber Saturn bewegt doch Augen, Mund und Hände - die Augen sind weit aufgerissen wie der Mund. Für einen unsicheren Augenblick überkommt ihn so etwas wie ein Verspüren von Blutgeschmack und Angst - als würde ihn etwas, befallt 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.

Dieser Augenblick ist ein Rest der Umkehrungen, die bei Judith in menschlichen Gegenläufen aufkamen. Es ist die Umkehrung der Gier nach Verwandlung, die in dem Vers lebt, "die Augen gingen ihm über". Als Tanz hätte sich das eher zu einer Parodie der Besessenheit entwickelt - es hätte ein Spiel werden können mit der erfinderischen Seite von Verkehrungen (Verkehrungsheuristik). So ist es eine bittere Erzählung. Saturn verzehrt einen Menschen. Der einzig klassisch "schöne" Mensch auf Goyas Schwarzen Gemälden ist ein blutiger Rumpf, der von Ungeheuren verschlungen wird: von einem zugreifenden Knochen-Gebirge, das in Filz und Stein und Masse übergeht - oder auch aus dieser Masse herausgewachsen ist. Auch das ist eine Selbstdarstellung seelischer Entwicklungen: Auflösen, Verknöchern, Versteinern, Vereinnahmt-Werden - die Verwandlungsgier des Seelischen sucht ewig das gleiche zu wiederholen. Paradox wird die Gier zur Not.

Was sich hier zum Anfang einer Erzählung formiert, wiederholt die Geschichte der Menschwerdung, die sich von einer ungeheuren Wirklichkeit abhebt. Diese ungeheure Wirklichkeit sucht sein "besonderes" Etwas-Werden immer wieder zu verschlingen. Dazu tragen des-

sen eigene universalen Besessenheiten bei. Das Knochen-Gerüst, sein Greifen und Schling, der Übergang in Masse ist das Bild eines Prozesses, einer "Behandlung", die sich in bittere Erzählungen fügt.

Doch zugleich sprengt diese Architektur auch jede realistisch voranschreitende Erzählung. Wie bei Judiths bewegtem Geviert (Mahlwerk), ist das nicht die realistische Wiedergabe eines Menschenkörpers, der einem anderen etwas antut, etwa eines Menschenfressers, eines Kannibalen oder auch eines dämonischen Gottes der Vorzeit in Menschengestalt. Das Saturn-Bild bringt Verhältnisse der Wirklichkeit zur Sprache, die sich nicht auf gerade Erzählungen bringen lassen. Hier ist Un-Förmiges am Werk als Hervorbringen und Vernichten, als Herausforderung von Bestimmtem und als (wieder) Unbestimmt-Machen. Es gewinnt in Saturn ein Gesicht und eine Richtung; aber es geht auch schon wieder in ungestaltete Masse über. Dabei bilden sich seltsame Zwischengebilde: ein rötliches Stück in Hüfthöhe - die gierige Besessenheit hat eine filzige Erektion. Besessenheit ist Erektion.

Die Bildverhältnisse des Ganzen malen den Seelenkörper der Explosivgestalt von Besessenheit, die jede Erzählung sprengt. Im Greifbogen einer unwiderstehlich-realen Umklammerung reißt ein Schlund auf - der schräge Oberbau des Bildes. Das ist ein Schlund, in dem der Mund nur ein Anhaltspunkt ist. Das Ganze ist ein Gebiß. Es wird unten getragen von einem gespannten Gestell von Bein-Gliedern. Dieses Gestell wiederholt das Ausgreifende und Fest-Liegende oben und spiegelt dadurch zugleich das Zuschnapp-Muster. So entsteht ein Bild im Bild: Ein Schädel als Fangeisen, mit Schlund, Backenknochen-Nase, Maul, zermalmendem Kiefer. Mal von der Seite, mal von vorne gesehen!

Kämpfer: Bilder sind etwas Ganzes - wodurch gewinnen sie ein Gefüge, eine Binnenstruktur? Alle Einzelheiten aufzuzählen, bringt nicht weiter: die Bild-Ganzheiten gliedern sich aus in Verhältnissen und Mustern, die durch die Einzelheiten hindurch gehen. In den Schwarzen Bildern brechen diese Bildverhältnisse unsere Ansätze, den "Inhalt" oder "Sinn" einfach nacheinander zu erzählen. Sie decken jede genau festlegende Erzählung als eine Perspektive auf, mit der wir das Design der Wirklichkeit zu fassen und in einen Sinnzusammenhang zu rücken suchen.

Bei den "Kämpfern" stellt Goya diese Perspektiven als Perspektiven ausdrücklich in den Blick. Die Kämpfer, für sich betrachtet, sind korrekt dargestellt. Und die Landschaft, für sich betrachtet, ist es ebenfalls. Aber zwischen beiden stimmt das Verhältnis nicht. Die Kämpfer sind zu groß und zu gewaltig für diese Landschaft. Nur durch Isolieren oder Wegschneiden - etwa des Vordergrundes - könnten wir das Ganze passender machen. Vielleicht ist unsere ganze Welt so passend gemacht - oder vielleicht paßt der Mensch nicht recht in diese Welt. Gulliver-Erfahrungen.

Zwei im Kampf, das ist zugleich Einssein im Vernichten-Wollen und Auftrennen in Sieger und Besiegte. Im Kampf mit Knüppeln, nicht mit Schwert, 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.

Einer der beiden Kämpfer schützt sich mit dem Arm; aber im ganzen sieht das nicht sehr nach Selbsterhaltung aus. Ohne Rücksicht schlägt das auf sich ein, bis der eine eingebohrt in die Erde, eingestampft, blutige Masse im Boden ist. Schon sind die beiden Feinde bis an die Knie in die Erde gesunken: sie können sich nicht mehr wegbewegen.

Wie die Besessenheit - auch unsere Besessenheiten sind unbeweglich eingesunken und zugleich schlagen sie wild um sich, betreiben sie gierig Veränderungen, ohne sich wandeln zu wollen. Alles soll direkt in ihrem Sinne sein. Der Allmachts-Wahn zerschlägt, zerstampft in den Boden, was ihm entgegensteht. Im Alltag wirken die Zwänge anderer Menschen auf uns bisweilen komisch; hier vergeht das Lachen. Denn auch dieser Kampf ist eine Selbstdarstellung des seelischen Treibens - des Woanders (Anderswo), das uns bestimmt, ohne daß es uns bewußt ist.

Goyas Kämpfer-Bild stellt das Unfriedliche unserer Besessenheiten dar, so wie Saturn die Angst von Gier und Wahn der Wiederholung und Judith die Ambivalenz besessener Explosivgestalten zum Ausdruck bringt. Besessenheit ist starr, eingesunken und ein unfriedlicher

Strudel - Seelisches widerspruchsvoll, in sich entzweit, alles in eins. Besessenheit sucht sich durchzusetzen gegen die Geschichtlichkeit, gegen die Entscheidungszwänge und die Form-Konsequenzen eines Gestaltwerdens. Sie sucht sich den Metamorphosen unseres Wirkens : entziehen. Sie wiederholt sich als starrer, unbewußter Zwang, andere Wirklichkeiten und ihre Vielfalt zu zerschlagen und zu zerfetzen. Ein in sich zerrissener "Egoismus", ohne Rücksicht auf Selbsterhaltung, auf zukünftiges Werden, auf Liebe.

Der Kampf der Besessenheit hebt sich ab von einem Universum, in dem Licht und Trübe bis in die Kampf-Figuren hineinwirken. Wie bei Turner-Aquarellen brechen die Farben des Universums sich ineinander. Sie bringen sich zum Leuchten. Die Farben gehen in anderen Farben weiter. Eine Verwandlungswirklichkeit. Eine Wirklichkeit mit schwebenden Perspektiven. Eine Wirkungswelt. Der Kampf ragt vor diesem Universum auf wie das wutgeladene Skelett eines Urtiers. Goya malt, wie sich das Universum darin verfestigt, Fülle gewinnt, genauso wie der einem Wal ähnelnde Hügel neben den Kämpfern eine steinerne Hülle geworden ist. Im Umkreis des Kampfes wandelt sich die Ebene vor dem Hügel in die Gesichtsfläche eines Ungeheuers, mit hellen Augen und rotem Maul.

Das Universum wird in der Besessenheit der Kämpfer zu Menschlich-Allzumenschlichem gezwungen. Ihrerseits geraten die Menschen angesichts des Universums in das Verhältnis von Zuviel - Zuwenig, Zuklein - Zugroß. Die unendliche Bewegung, in der sich Licht und Trübe modellieren, wird hart, irdisch, blutig, matschig. Noch ist in dem Kämpfer rechts ein Abglanz der universalen Werdewelt zu spüren. Unter den harten Schlägen wird es nach links schwärzer, blutrünstiger, bedeckter, mehr Kruste. Wie in den Mythen von steinernen Menschen nach der Sintflut, die sich selbst zerstören, wenn kein Götterspruch eingreift.

Von vornherein macht das Bild es schwer, eine Erzählung anzusetzen und weiterzuspinnen. Wir ahnen nicht den Grund des Kampfes, wissen nicht seinen Anfang, nicht das Ende, sehen nicht seinen Sinn: Un-Bewußtes. Offenbar versuchen die Schwarzen Bilder, unsere selbstverständlichen Erzählungen immer wieder zu brechen - zugunsten von Visionen der Architektur seelischer Wirklichkeit, aus der sich verschiedenartige Metamorphosen geschichtlich entfalten können zu unserer entschiedenen Gestalt, so wie wir es sehen und leben wollen, ohne das Warum letztlich begründen zu können. Es geht um Bilder, und die Besessenheiten sind ein erster Entwurf dazu.

Die Wirkungsgesetze der Seelen-Architektur, die Chancen und die Grenzen bestimmter Figuren des Seelenbetriebs ähneln der Logik des Traumes. Es sind Anrufe, Aufrufe, Fragen, Zuspitzungen, Visionen. Sie machen Kampf beschaubar als ein Verwandlungsmuster von Einheit und Polarität. Sie bringen im Kampf das Umfassende und das Widerspruchsvolle, Unfriedliche, Gegensätzliche des Universums heraus, zugleich auch seine Festlegungen und Formzwänge. Wir werden in den Kampf gestellt zwischen Werdewelt und starrer Zerstörung,

zwischen Bindung von Gestalten, Weitergestalten, Umgestalten und die Wiederholungszwänge, die alle anderen Gestalten zerstören. In jeder Drehung seelischen Lebens werden beide Seiten bewegt; paradoxerweise geht es nicht anders. Die Schwarzen Bilder sind Bilder des Paradoxen - auch in der Besessenheit. Sie ist Veränderungsgier und unbewußter Zwang zur Wiederholung des immer Gleichen.

Asmodea: Asmodeus ist der Dämon, der Menschen durch Wände und Dächer blicken und durch die Luft fliegen läßt. Träume von Unmöglichem. Das bewegt unsere Besessenheiten. Fliegen aus eigener Kraft - wie Gott oder seine Engel - wird Symbol der Taten von Besessenheit, die aus Träumen Realität herstellen will. Alles zu durchschauen, wird der Beweis für den Wahn der Besessenheit, die einzig wahre Sicht der Welt zu leben, im Flug Unmögliches zu erreichen.

In einem farbig leuchtendem Bild macht Goya das beschaubar als Erregung und Erschrecken des Fliegens und Schwebens - als Sich-Erregen und Sich-Erschrecken. Er malt die Besessenheit, wie sie sich selber verspürt. Nicht als verkrüppelten und behinderten Geist im Glas, sondern als weiblichen Dämon 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. Asmodea und der Mensch als eine Art Schmetterling, der an die Figuren des Rorschach-Tests erinnert, die wir ausdeuten und übersetzen müssen. Aber es ist kein glücklicher und träumender Schmetterling, der in dem hellen, leuchtenden Wirkungsraum schwebt, sondern ein Doppelwesen im Übergang von Lust und Angst. (In seinem Entwurf - Museum Basel - hatte Goya die beiden stärker gesondert und dramatisiert: als weise der eine erregt auf zwei Schützen hin und Asmodea sei gerade getroffen. Dadurch läßt sich jedoch das faszinierende Ineinander des Seelischen nicht so angemessen wie auf dem Prado-Gemälde darstellen.)

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. Das fügt sich jedoch nicht zu der simplen Erzählung, irdische Mächte zielten auf Wahngebilde, Besessenheiten, Erregungs- und Erschreckenszustände; oder das Irdische schieße den Wahn ab. Denn wieder geraten die Perspektiven ins Schwanken. Die Gewehre sind nicht fest auf den Rand eines Schützengrabens oder auf einem Fels in Anschlag gebracht. Ebenso ist die Landschaft in ihrer "Physik" ein unsicheres Gebilde. Für W. Hogarth wäre das ein Beispiel "falscher Perspektive" gewesen. Die genaue Definition der Landschaft entzieht sich in einer Spiralbewegung, die auf den Felskegel zuführt. Sie kreuzt die Schußbahn.

Der Perspektivenwechsel regt die Frage an, ob hier eine Besessenheit auf eine andere schießt. Das wäre wieder die Verbindung zwischen Direktaktion und All-Wahn; und zwar bei den Schützen wie bei den Fliegenden. Auch die Schützen sind wahnbesessen. Auch bei den Fliegenden sind Abwehr und Gegengewalt zu spüren. Noch weiter: Besessenheiten sind nicht nur ein in sich widerspruchsvolles Ding - es gibt verschiedene Besessenheiten und die sind einander feind. Noch einen Schritt weiter: Die eine Besessenheit kann der anderen gegenüber die Wirklichkeit vertreten - jeder Wahn-Flug ist von Absturz und Abschuß bedroht. Der Sturz ist gewiß. Und nicht zuletzt: An Besessenheiten spüren wir intensiv, daß wir von Anderswo bestimmt, abhängig, "geregelt" sind. Das wird dann der Größe Gottes, des Teufels oder des

Schicksals zugeschrieben. Das Asmodea-Bild zieht uns in einen paradoxen Wirkungsraum; Goya nannte das "Disparates".

Das Asmodea-Bild rückt Grundzüge von Besessenheit in den Blick. Im Wahn-Flug stecken Rausch und Not von Verwandlungswünschen. Sie gehen aufs Äußerste, den Absturz des unmöglichen Wagnisses. Und die Schützen sind ebenso gebannt dadurch wie ihr Gegenpart. Das Bild nimmt uns in eine Wendung mit, die seelische Verkehrungen an den Verhältnissen herausstellt, die das Ganze zusammenhalten. Das ganze Bild gliedert und legt sich in mehrdeutigen Ergänzungsverhältnissen aus: als sei die Doppelfigur, der Schmetterling, aus dem Felsen abgerückt - zugleich, als wolle es wieder einrücken und sich ergänzen.

Es ist eine Gestalt, eine Gestalt in Bewegung, die sich hier ausspannt und die zugleich zusammenfaßt. Zwischen allen Einzelheiten ist eine anziehende und abstoßende Spirale wirksam. Mal scheint sich das Paar des Wahn-Flugs zu bewegen, während der Fels steht; dann wieder kehrt sich das Verhältnis um. Zwischen der Flugbahn und der Schußbahn - in der Bewegung der Bildspirale - ist eine Menge kleinformatiger Menschen auf dem vom Ganzen vorgezeichneten Weg. Ihr Weg wird bestimmt zwischen den Tätigkeiten und Mechanismen des ihnen unbewußten Seelenbetriebs: zwischen Ergänzung und Abweichung, Schweben und Zu-Boden-Bringen, zwischen Herumirren und Zielen. Seine Verkehrungen begründen, was das Seelische aus sich machen kann (Verkehrungsheuristik).

Neben Asmodea findet sich, dem entsprechend, noch ein anderer Titel für das Bild: Al Aquellare - auf irgendetwas zu. Das Seelische 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. In den Besessenheiten findet die Formenbildung des Seelischen einen ersten Ansatz und selbst der geht über eine einfache Festlegung hinaus. Auch die Besessenheit wird modelliert zwischen den universalen Verhältnissen der Wirklichkeit. Sie nimmt das Unmögliche mit allen Risiken in Kauf - sie will es wenigstens als "Erleben" herstellen. Dazu sucht sie Gebilde auf, in denen sich Angst, Wahn, Sehnsucht, Abstürzen-Können mengen. Asmodea ist ein Gemälde der Großartigkeit und der Unmöglichkeiten der Menschen. Was hier gemalt ist, suchen die Menschen zu leben. Sie wollen ihre Erregungen bis zum Zusammenbruch der Erregungen treiben. Sie setzen mit dem Wahnflug der Erregungen ihren Absturz, mit der Sehnsucht nach Allmacht die tödliche Ruhe nach dem Sturm in Gang.

Die Parzen: Besessenheit ist ein seelisches Getriebe, das über Vernunft, Gesetz und Logik hinausgeht. Das heißt aber nicht, das sei eine Sache ohne System, ohne Grenzen und Konsequenzen. Jedes der Schwarzen Bilder vergegenwärtigt eine Konstellation der Wirklichkeit, die ihren eigenen Gesetzen unterworfen ist - traumhaften, paradoxen Gesetzen, jedoch mit unverrückbaren Konsequenzen. Im Gleichnis von Leiden und Glück, von Geburt und Tod, dem die Menschen nicht entgehen können, verdichtet sich das: drei Schicksalsgöttinnen werden zum Symbol. Bei Asmodea stellt sich die Großartigkeit und Unmöglichkeit des Menschen als sein Schicksal und Gesetz dar. In den Parzen hebt Goya dieses Schicksalshafte eigens heraus. Er macht es beschaubar.

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 herauszubewegen. Die drei Parzen, mit ihren Attributen, und ein Mensch, dessen Hände auf den Rücken gedreht sind. Die Parzen sind grobschlächlige 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.

Das läßt sich noch als Anfang einer Erzählung nehmen. Die Besessenheit, die ins Leben kommt, untersteht Gesetzen des Entstehens, Herstellens, Ausbreitens, Begrenzens und Vergehens. Dennoch versucht die Besessenheit ein unmöglich Viertes: Mit den Händen auf dem Rücken einen Schritt aus dem Takt des Schicksals herauszuwagen. Ein seltsamer Zwang, über einen Zwang hinauszugehen oder eine Freiheit, die vom Schicksal vorgeschrieben ist? Hier bricht die Erzählung; sie gerät in die gleiche Schweben wie die Landschaft und das sich hebende und senkende Schicksalsboot, das durch diese Landschaft gleitet.

Wieder übernehmen Bild-Verhältnisse die Führung: Himmelsspiegelungen und Himmelslicht, Material von Wolkenbewegungen und Berggestein, Schwebendes und Feststehendes, Dreiheit und Viertes, Vertrautes und Unvertrautes. Dazwischen bewegt sich die Melodie des Bildes. Sie bringt in die harte und grob modellierte Plastik der in der Welt schwebenden Schicksalsmacht eine überraschende Wendung - ein vierter Takt fügt sich in den Dreiertakt. Da ist ein Zwischenstück, aber so, als sei es vorgesehen, es beeindruckt. Wir sehen mehr von dieser Gestalt als von den anderen. Nur die Hände sehen wir nicht.

Auch diese Gestalt ist in die Schwünge des verwickelten Gebildes einbezogen; oder sucht sie sich herauszuwickeln? Das Verwickelte bietet einen neuen Erzählansatz. Aus dem Dreiertakt der Parzen heraus, könnte das Vierte eine Ent-Wicklung sein. Das könnte menschliche Ent-

wicklungschancen andeuten, dem Schicksal zu Trotz. Aber es geht nicht, das Vierte vom Schicksal abzutrennen. Das ganze Gebilde ist eine untrennbare Wirkungsgestalt. Außerdem greift eine Entwicklungs-Erzählung das Verhältnis von Bloßem (Entblößtem) und Verwickeltem bei dem schwebenden Gebilde nicht ausgeprägt genug auf. Das Verhältnis Bloßes - Verwickeltes bricht die Erzählung vom Seelischen als Entwicklung. Das legt andere Gestalten nahe, die etwas über Zusammenhang, Zusammenpassen, Auftrennen und Abtrennen sagen.

Was nackt und bloß ist am Seelischen und was verwickelt ist, läßt sich nicht auf eine bequeme Formel bringen. Daher scheitern die Anlage- wie die Umwelt-Lehren, genauso die Theorien vom wahren Sein der Persönlichkeit. Werde, der du bist, ist bestenfalls ein Paradox. Goyas Bilder rücken den bequemen Formeln gegenüber eine Verwandlungswirklichkeit in den Blick. Sie legt nahe, Bloßes und Nacktes mit den verwundbaren Stellen unserer Lebensgeschichte zusammenzusehen. Das können auch Entschiedenheiten sein, die sich geschichtlich ergeben haben, indem wir erfahren, was wir nicht preisgeben können und wollen, selbst wenn es hart auf hart geht. (Hier tragen psychologische Erfahrungen mit den Lebensgeschichten von Menschen, wie sie sich bei einer Behandlung zeigen, zum Verständnis von Goyas Besessenheits-Bildern einiges bei.) Das Verwickelte bringt dem gegenüber die Suche des Seelischen nach einem Bild, das umhüllt, zusammenhält, erträglich macht, zum Ausdruck. Jede Kultur bietet dieser Suche eine Reihe von Mustern an, die unsere bloßen Stellen schützen können. Wir versuchen vergeblich, dem Schicksal zu entkommen, und wir versuchen es dennoch immer wieder.

Durch unsere Leiden und unsere Ängste hindurch ahnen wir, daß die Stellen, an denen wir nackt und bloß sind, mit dem geheimen Muster unserer Besessenheit zu tun haben, das wir durchzusetzen suchen - mit dem wir uns den Parzen gewachsen zeigen möchten. Das betreiben wir und halten es geheim vor den Parzen und auch vor uns selbst; das ist der Witz der Geschichte. Das ist paradox und das geht noch weiter. In dem Bild der Drei und Vier klingt so etwas wie ein seltsames Einverständnis, eine Gemeinsamkeit von Mensch und Schicksal an. Es könnte sogar sein, daß alle vier das Ganze mit einer leichten Ironie betrachten.

Hexensabbat: Das Bild im Zentrum des Saals der Schwarzen Gemälde. Ein streifiges Gemenge von Frauen, in Kreisbahnen auf eine schwarze Gestalt bezogen, den Großen Bock. Die Frauen sind in Tücher gewickelt, aus denen ihre Gesichter herausstarren; einige der Frauen heben sich grob und wuchtig von den anderen ab. Als habe sich die Isidoro-Wallfahrt niedergesetzt und als seien aus den Männern, die das Maul des Wals ausstülpte, Frauen geworden. Aus dem Heiligenglaube ist ein unheiliger Glaube geworden.

Die Menge im Kreis befremdet. Sie ist nicht in bestimmte Tätigkeiten eines gemeinsamen Werkes verwickelt: sie ist gebannt durch eine unheimliche Erwartung. Befremdlich auch, daß der Kreis nicht flach und gezirkelt ist, sondern geknickt, angeschwollen und gebauscht, als brüte sich ein Unding aus, eine gemeinsame Schwangerschaft, als sei das Werk noch anderswo. Befremdend ist auch die Halbfigur im Vordergrund. Sie verhält sich zu dem Kreis und seinen Bahnen wie ein in die Erde gesenkter Drehpunkt. Sie setzt nach links noch einmal an den größeren Kreis einen kleineren Kreis an.

Seltsamerweise ist der große Bock nicht in der Mitte. Er beherrscht beide Kreise von der linken Seite des Bildes aus; über ihm ein goldener Fisch. Irgendwie scheint alles im Bild etwas verrückt, verschoben, gebrochen, gespiegelt zu sein. Der große Kreis hat einen Knick, er eiert auf der Höhe der schwarzen Gestalt. Außen rechts ist eine junge Frau neben dem geschwollenen Kreis - noch nicht einbezogen in den Teufels-Kreis.

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 Verwandlungs-Allmacht auf alle, die bereit sind. Die dafür auch bereit sind, die Tageswelt der Nachtwelt zu opfern. Sie sind bereit durchzumachen, was der Zwang des Teufelskreises von ihnen fordert. Das malt sich in ihren Gesichtern: Ergebenheit, Entsetzen, Abstumpfung, Berauscht-Sein, Leere - der ganze Kreis der Regungen eines für den Großen Bock bereiten Frauenkörpers, in den die Einzelgestalten eingefügt sind.

In der Aspirantin rechts ist das noch eingekugelt wie eine Ahnung, noch verhüllt, halb unentschieden, eine Spiegelung am Rande. Auch etwas Geschlechtliches, das ins Spiel des Teufelskreises geraten kann. Der Aspirantin gegenüber ist die weiße, halb versunkene Gestalt vorn ein Drehpunkt, der sie wie eine Roulettekugel in die Kreisbahn der Teufelszwänge bringen könnte.

Der Hexensabbat ist ein Wirkungsraum, der sich für verschiedene Erzählungen auffächert. Aber das Interesse an einer dieser Linien des Erzählens tritt im Hexensabbat der Erwartungen zurück gegenüber der Konstellation, aus der "es" hervorgehen kann - das Ungeahnte, Ungeheure, die Verkehrung der göttlichen Verwandlungsmacht. Es ist ein Teufelskreis in mehrfa-

chem Sinne: sich dem Zwang des Teufels ergeben, um die Wirklichkeit zwingen zu können; sich auf ein Teufelswerk einlassen, ohne Rücksicht auf die Konsequenzen, die man durchmachen muß, um eine Hexen-Freiheit zu gewinnen. Hexen- Können aus dem Dreck, dem Geklumpe, dem Ungeschlachten, einer zerfallenden Weiblichkeit heraus.

Unsere Erzählsätze brechen ab, weil hier Grundzüge einer Binnenstruktur von Besessenheit vor Augen treten. Als habe die Aspirantin die Chance zu sehen, welche Konsequenzen und Entwicklungen die Besessenheit in sich birgt - das Anderswo, das auch sie vielleicht bestimmen wird. Erwartungen von Ungeheurem haben ihren Preis. Abheben von allem, was grau, elend, unbeholfen ist, Fliegen, Hexen, Verwandeln - aber nur durch Unterwerfung, Erniedrigung, Verdammung hindurch. Den Großen Bock ersehnen und lieben, von ihm besessen sein; aber er hat nur kalten Samen. Vielleicht liebt er nicht, lebt er nicht, vielleicht ist er nur ein dunkler Umriß, ein Gespenst. Einmal in den Kreis gedreht und kein Mensch kommt mehr heraus. Was wird aus der schönen Gestalt, die diesen Frauen gleich wird, die deren Ritual mitmachen muß, die nicht nur den Hexensabbat, sondern auch das Hexenschicksal erleidet?

Aber wer will das auf einem Hexensabbat überhaupt wissen? Wer kann das sehen, wenn er besessen ist? Goyas Teufelskreis stellt den Bann der Besessenheit dar. Die Faszination von Erwartungen des Unmöglichen hält die Besessenen gefangen; ihre Bewegungen folgen nur den Drehungen der Bahnen, die die Teufelskreise zulassen. Es sind Kreise, die nicht ganz übereinkommen; dennoch zeichnet sich in ihnen ein Unendlichkeitssymbol (∞) ab. Der Bann der Besessenheit ist eine spannungsvolle Explosivgestalt. Auch das rückt Goya so ins Bild, daß wir es mitbewegen. Er malt den Bann und das Verspannte der Besessenheit, ohne es in einer spannenden Erzählung vereinfachen zu müssen.

Der Hund und Leocadia: Leocadia ist eine Frau, die "es" sehen will - anders als die Besessenen. Den Kopf draußen haben will auch der Hund, der halb versunken ist; der sich herausreckende Hundekopf ist für Goya Subjekt eines großen Bildes. Die Frau und der Hund sind die Gefährten des Malers, der unter ein Desaster-Bild schrieb: "Ich habe es selbst gesehen". Goya malt die Verhältnisse der Wirklichkeit, aus denen sich unsere Geschichten in vielerlei Gestalt entfalten können; er hält in seinem Blick fest, was uns bewegt.

Der **Hund** sucht seinen Kopf herauszuheben, während seine Bewegungen versunken sind in einer dunklen Erdscheibe. Von rechts oben bewegt sich eine zweite Scheibe auf ihn zu wie Sand, der vom Himmel fällt und immer dichter wird. Die beiden Scheiben bewegen sich aufeinander hin, nach Art von Schnittflächen - Erde und Himmel sind Kreise mit Schnittflächen. Das Tier bewegt sich dazwischen. Wo die Kreise von Erde und Himmel sich treffen, leuchtet noch ein Lichtschein neben dem Kopf des Hundes, es gibt ihm einen metallenen Glanz. In dem Hunde-Bild werden Himmel und Erde wie ein materiales Werk oder eine Maschinerie beschaubar, die sich ineinander dreht. Zugespitzt: Lebewesen in der Wurstmaschine von Erde und Himmel.

Das Lebewesen strampelt sich ab; es sucht den Blick nach oben freizuhalten - sieht es mehr als wir? Wir wissen nicht, was darüber hinaus zu sehen ist oder ob da überhaupt noch etwas ist. Wir sehen nur diese Situation. Ist es ein tapferer Hund oder ein sturer Hund? Ein dummer Hund, ein kluger Hund? Ein treuer oder ein betrogener Hund? Vor allem, ist dieses Lebewesen besessen oder arbeitet es sich aus seiner Besessenheit heraus? Leben geht aus Besessenheiten hervor, aber es geht auch über Besessenheiten hinaus weiter. Hier bricht wieder jede glatte Erzählung. Wir können uns allenfalls daran halten, daß hier ein Übergang beschaubar wird. Goya macht die Übergänge der Wirklichkeit und die Übergänge des Seelischen beschaubar, in denen sich die Wirklichkeit zu verstehen und zu behandeln sucht.

Ein Hund, der sich abmüht und nicht untergehen will - das ist eine Vorgeschichte für das Bild von **Leocadia** am Steingrab Goyas. Das Bild trägt den Namen einer Frau, die mit der Lebensgeschichte des Malers verbunden ist. Leocadia Weiß war die junge Geliebte des alten Malers: eine neue Generation, die mit der vergehenden zusammenlebt. Sie lehnt, den Unterleib im dunklen Kleid gebogen, an einen Felsen mit einem Grabgitter oben. Wie bei Judith ist ihr Oberkörper hell, mit durchsichtigen Spitzen und einem Schleier bedeckt. Sie schaut alle Schwarzen Bilder an. Sie schaut alle Besessenheiten an. Sie steht ruhig jenseits der Besessenheiten. In Leocadia lebt der Blick des Malers weiter, der es selbst gesehen hat und dessen bewegtes Leben zwischen Erde und Himmel seine Ruhe fand.

Goyas Werk ist der Fels geworden, der das Kommen und Gehen der Besessenheiten festhält. An ihm bricht sich das Verfließende und Unfaßbare der Wirklichkeiten, die den Menschen in Besitz nehmen. Im Blick des Felsen wird es "abgemalt". Das Werk Goyas macht Besessen-

heiten beschaubar und geht dadurch über Besessenheit hinaus. Es wird selbst zum Prototyp für die Metamorphosen von Besessenheit, die dem Menschen offen sind und die ihm überhaupt erst seine eigene Gestalt geben - indem er sich entschieden dem Bloßen und Verwickelten seines Schicksals stellt. Das hat die ganze Lebensgeschichte hindurch zu tun mit Vergehen und Tod, mit Unbehandelbar-Werden und Unbehandelt-Lassen. Das Grab ist nur eine letzte Wendung.

Je länger ich den Felsen ansah, bei manchen Besuchen, um so ausgeprägter traten in den Konturen des Felsens die Züge einer Selbstkarikatur Goyas heraus. Der Fels ist eine Montage von Gesteins- und Gesichtskonturen, genauso modern wie die unmögliche und doch wahre Gebärde Judiths oder Saturns. Der Fels zeigt eine ähnliche Perspektive wie das Bild "Goya, von Arzt Arrieta behandelt" (1820), nur zur anderen Seite gedreht. Aber es ist kein kranker Goya, eher Goya als Lenin einer neuen Malerei. Die dunklen Stellen in der Stirn des Felsens markieren die unter den schräg gesenkten Lidern herausstechenden Augen. Der dunkle Schatten unter dem linken Felsauge läßt den Winkel von Stirnansatz und Nase erkennen. Der noch dunklere Schatten unter der Felsnase die von Falten umgrenzte Partie über dem Mund. Darunter das große Kinn. Das Ganze ist genauso gut montiert wie Picasso's Selbstbild als Totenkopf; unglaublich treffend, weil das Ganze zwischen allen Einzelheiten zum Bild im Bild herausgerückt ist.

Es ist Goyas Blick, den der Blick Leocadias aufgreift. Es ist der Blick dieser Frau und zugleich ein Blick des Geliebten. Das macht das Frauengesicht so eigentümlich und versunken zugleich. 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.

Vier kleine Bilder:

Die vier kleinen Schwarzen Bilder stellen Bewegungen dar zwischen dem Anderswo (Woaders) und unserem alltäglichen Erleben und Tun - zwischen dem Wirkungsgefüge der Besessenheiten und den Gefühlen, Stimmungen, Handlungen und Fehlhandlungen, in denen wir es verspüren. Faszinierend, wie sich von Bild zu Bild der Charakter des Fremden, Unbegreiflichen und doch Vertrauten, in sich Verständlichen erneuert.

Im Bild des **Mönchs** tritt eine Doppelgestalt auf: Einem Mönch mit einem langen weißen Bart redet ein Kahlkopf, ebenfalls mit einer Kutte bekleidet, ins Ohr. Der Mönch hat die Hände auf einen hellen Wanderstab gelegt; die riesige Hand des Kahlkopfs legt sich wie Mantelfalten auf die Schultern des Mönchs. Das ist eine realistische Situation und zugleich ist es eine Darstellung des Prozesses von Besessen-Werden. In einem Doppelgänger rückt die Besessenheit als bestimmendes Anderswo ins Bild. Insofern ist das ein Eckbild der Vierer-Reihe. Hier noch sichtbar, verschwindet die Besessenheit in der seltsamen Stimmung und Atmosphäre der Ministration und des Lesens aus dem Blick.

Doppelfiguren als Doppelgänger sind Lieblingsthemen der schwarzen Romantik. Sie erzählen von Menschen, die in sich gespalten sind, die zwei Leben führen, ohne davon zu wissen - Schizophrenie. Goya malt hier etwas anderes. Er malt das Einfließen der Besessenheit als Wirkungsprozeß. Aus dem Munde des Anderswo fließt, zuerst wie ein Strömen - in der Gestalt des Bartes -, dann wie ein Sickers und Bahnen - in der Gestalt des Wanderstabs - die Bestimmung von Anderswo in die uns vertraute Mönchskutte. Sie ist wie eine Schale geformt, die den gegürtelten Leib umstellt; auf ihr sitzt der Kopf wie eine große Theater-Maske. Einfluß von Strömen durch Formschalen hindurch - der Mensch ist nicht pure Individualität, nicht freier Verstand, nicht allerpersönlichste Unmittelbarkeit. Er ist eine Fabrikation; das ist das Thema auch in einigen grotesken Skizzen Goyas.

Neben dem Mönchsbild sind **zwei Alte beim Essen** dargestellt. In diesem Bild wird der "Einfluß" in seiner besonderen Wirkungsqualität herausgerückt - gleichsam in einer neuen Wendung als eine Folgehandlung gesehen. Einfluß von Anderswo setzt sich um in Aneignung, Einverleiben, Verschlingen anderer Wirklichkeiten und Verwandlungsmöglichkeiten. Die Aneignungsbewegung des Essens ist auf ein Draußen gerichtet; es läßt sich nur aus dem Blick der Esser erschließen. Aneignung ist auf der Lauer liegen, den Finger auf etwas richten, in den Blick nehmen, einladen, einbeziehen, ins Essen rühren, einmatschen und einbreien - der Tod für die Vielfalt von Andersartigem.

Diesen Vorgang des Einverleibens als Wirkungsqualität von Besessenheiten hat Goya von links nach rechts auseinandergelegt und in zwei Versionen verdeutlicht.

Das dem Draußen zugewandte Gesicht der Alten ist der Empfang und der "Sinn" oben am

Eingang eines Verdauungs-Schlundes. Der öffnet sich in den Bogen des Gewandes, als seien das dunkle Fleisch falten, die Muskeln werden, schließlich Hände und Greifgeräte - ein Trichter von oben gesehen.

Das alte Schädel- und Knochengebilde daneben lauert ebenso auf ein Draußen; das Ganze noch einmal in einer kleineren Version. Bei diesem Gebilde wird der Schlund der Einverleibung in eine andere Sicht gedreht. Die Alte mit ihren Tüchern ist ein Trichter von oben - das Knochengebilde ein Trichter von der Seite gesehen. Über ihm sitzt wie ein Stößel der Totenschädel.

Eine Erzählung, wie wir sie gewohnt sind, springt weder bei dem Mönch noch bei den alten Essern heraus. Dennoch entfalten die Bilder einen dramatischen Prozeß. Die Verhältnisse des Bildganzen malen den Vorgang der Beeinflussung aus. Goyas Bilder greifen seelische Metamorphosen auf.

Das ist auch der Fall bei den beiden Bildern an der anderen Ecke des Vierer-Spektrums. Bei der Ministration - zwei Frauen und ein Mann - wird der Vorgang der Besessenheit als ein Wirkungszusammenhang aufgespürt, dessen Sinn wir nur erahnen können. Beim Lesen ist die Alltagssituation und ihre Stimmung zwar durchlässig für ein Erspüren von Besessenheit; was da aber vor sich geht, bleibt ein Rätsel - Besessenheit als Rätsel dargestellt.

Demgegenüber spricht sich die **Ministration** deutlicher aus. Es geht um Unanständiges, um etwas, was man sonst nicht öffentlich tut und zugibt. Es hat etwas mit den Heimlichkeiten und Unheimlichkeiten zwischen Männern und Frauen zu tun. Der Mann fährt auf eine Sache ab, die er dem Blick nicht nur einer Frau preisgibt; das könnte eine Masturbation oder eine Sodomiterei sein. Daß eine Dritte dabei ist, verschärft die Situation. Das Griemeln, der speichelnde Mund, das Frauenlachen, der amüsiert-verächtliche Blick der Dritten zeichnen die Übergänge einer (gemeinsamen) Wirkungseinheit zwischen Sucht, Gier, Geilheit, Beeinflussung, Peinlich-Werden.

Wieder sprechen die Bildverhältnisse mehr aus, als man auf einer Linie erzählen könnte. Die Dreiheit ist wie ein Fächer angeordnet - seine Dreiecke von Kopf und Kleidern laufen schräg auf die Sache im Dunklen hin. Zwischen den Zuläufen kommt ein Arm ins Werk - als seien der Mann wie die Frauen an dem Zugriff des Arms beteiligt. Der Arm ist Greifer und Zeiger. Die Dreiecke stehen etwas verrückt zueinander; der Fächer schwingt mal nach recht, mal nach links. Dadurch entsteht der Eindruck eines kleinen Getriebes mit einem Arm, das die Sache in der bedeckten Tiefe hin- und herbewegt. Hier ist Besessenheit am Werk - durch die Gefühle und Regungen hindurch, die im Bild zum Ausdruck kommen.

Bei den **Lesenden** ist dem Erzählstop selbst ein Denkmal gesetzt. Wieder läuft es nach Art eines Fächers und in Verrückungen auf "etwas" zu. Diesmal ist es Papier, ein Buch oder ein

Schriftstück. Drei Männer blicken darauf, zwei andere dahinter sehen irgendwo hin, einer blickt nach oben, wie zu einer Vision. Das "Objekt" ist unlesbar, undefinierbar, damit auch unerzählbar und unübersetzbar.

Alles mögliche ließe sich vermuten: Männerbund, Verschwörung, Unwissenheit, Nachricht, Belehrung - überall hier könnte etwas aufbrechen, umkippen, gestoppt werden. Das ganze Bild wirkt dadurch knitterig; ein faltenwerfender, gestauter Verlauf. Das könnte sogar eine Karikatur des Umgangs mit den Schwarzen Bildern sein. Etwa die Rätsel, die bleiben, wenn das Ministrations-Bild in Erzählungen übersetzt wird. Mehr noch: Das Rätsel Besessenheit, die Rätsel seiner Deutung, die Rätsel des Übersetzens dieser Wirklichkeit. Nur auf das Rätselhafte zu glotzen, macht jedoch starr - das ist der Boden, der das Explosible der Besessenheiten nährt. Womit die Reihe der Schwarzen Bilder wieder beginnen könnte.

Aber es beginnt nach dem Rundgang auch etwas Neues. Die Bilder sind nicht "fertig", sie fordern unsere Bewegung und Weiterentwicklung heraus. Goya hat ein letztes Drittel bei jedem Bild offengelassen, schon äußerlich. Die Hälfte der Bilder bezieht sich auf ein Draußen, das nicht mitgemalt ist, aber durch die Bildarchitektur in Bewegung gebracht wird. Die Wirkungseinheit des Umgangs mit den Schwarzen Bildern drängt darüber hinaus, die Bilder nur stumm anzuglotzen, wie das Papier bei den Lesenden. Die Besessenheiten - unsere Schwarzen Bilder - sind Provokationen: Wir sind ihre Metamorphosen oder wir bleiben (ihre) Fabrikware.

SCHWARZE BILDER VON BESESSENHEIT

Goya malt das Woanders, das Erleben und Verhalten der Menschen insgeheim bestimmt - das ist die erste These. Die Schwarzen Bilder machen Besessenheit beschaubar.

Vierzehnmal stellt Goya die Bilder heraus, in denen sich das unruhige Wirken, das wir Seelenwelt nennen, eine erste Gestalt gibt. Vierzehnmal gestaltet Goya material, anschaulich und entschieden Bilder vom Zerstören, Hexen, Rächen, Berauschen, die die menschlichen Lebewesen "in Besitz nehmen". F. Goya malt die Urtiere, von denen seelische Entwicklungen ausgehen; er malt den Wirbel, aus dem unsere Handlungen hervorgehen, die Mächte und Gewalten des Seelenbetriebs. Die Schwarzen Bilder sind das "Woanders", das uns beschäftigt, was wir auch tun und erleben. Solche Bilder sind das Seelische - sind die ersten und grundlegenden Unternehmungen des Seelischen.

Besessenheiten sind "Unmöglichkeiten", die überraschenderweise die Entwicklung menschlicher Wirklichkeit bewegen. Die Besessenheit, mit dem Schicksal zu spielen - gegenüber den drei Parzen ein vierter zu sein. Die Besessenheit, daß das göttliche Schwert der Rache "mein" ist - Judith. Die saturnische Besessenheit, alle anderen Verwandlungen der Wirklichkeit der Gier unseres "Wesens" einzuverleiben. Kampf mit Knüppeln: Geschöpfe der Wirklichkeit einfach wegmachen, einstampfen, ins Nichts versenken. Asmodea: die Besessenheit, über allem zu sein, alles zu überschauen, sich ewig bewegen zwischen Trennen und Ergänzen. Schließlich der Hexensabbat (der Große Bock), darauf spitzt es sich zu: Hexen-Können, Verwandeln-Können wie Gott; wenn nicht die Allmacht Gottes, dann die Allmacht des Satans haben. Das ist der Wirkungs-Kern des Seelischen, der unserem Alltag eine erste Gestalt gibt. Es sind bewegende Bilder - F. Goya malt ihr Portrait.

In zwei Wallfahrts-Gemälden - Isidoro und Inquisition - stellt Goya die unbewußten Besessenheiten und zugleich ihren Übergang in Erleben und Tun dar - wie sich Besessenheit auswirkt. Es ist die Besessenheit, in der Wirkungseinheit einer Masse aufzugehen, die sich berauscht, die glaubt, die uns mitreißt. Das Seelische ist süchtig in eine Reise einzusteigen, die uns durch Himmel und Hölle führt - das Seelische drängt darauf, in Völkerwanderungen, Prozessionen, Kreuzzügen dabei zu sein. Das verspricht Teilhabe an einer über den einzelnen hinausgehenden Sinngestalt und ihrer "gemeinsamen" Wucht. Besessenheit, Teil eines großen Tiers zu sein, das seinen Weg bahnt.

In vier kleinen Bildern malt Goya aus, in welchen Mechanismen sich die Macht der Besessenheiten äußert. In der Macht des Einflusses - der Mönch und sein Hintermann -; in der Aneignung durch die Macht der Besessenheit, der wir uns trotz allen Widerstrebens nicht entziehen können - zwei Alte beim Essen. Ministration: Das peinlich-grinsende Übereinkommen bei einer verdeckten Handlung aus Besessenheit. Schließlich zeigt sich der Über-

gang zwischen dem Woanders der Besessenheit und dem Erleben und Verhalten von Menschen in einer Männergruppe, die an einem Schriftstück herumrätseln: rätselhafte Besessenheiten bestimmen unsere "vernünftigen" Zeichen.

Zwei der vierzehn Bilder deuten eine Wendung der Besessenheit an. Ein Hund, der nicht aufgibt und den Kopf reckt, auch wenn er schon halb versunken ist. Und dann vor allem das Gemälde, das gegenüber den Besessenheiten von der Liebe und dem Blick auf diese Wirklichkeit spricht: Leocadia, die Geliebte Goyas, die sich an einen Felsen lehnt, der wie ein Selbstporträt Goyas wirkt. Beide Gemälde deuten an, daß mit Besessenheit noch nicht alles über Seelisches gesagt ist. Die Unmöglichkeiten bloßer Besessenheit sind gezwungen, sich zu bewegen und zu wandeln, wenn das Seelische sein Leben in dieser Wirklichkeit gestalten will. Das letzte Drittel der Besessenheits-Geschichten muß das Seelische immer wieder neu schreiben.

Bei sechs großen Bildern steht so die Besessenheit im Zentrum, ohne viel vom Übergang in unsere Gefühle und Verhaltensweisen anzudeuten. Das nennen wir dann gerne "Mythen": die Parzen, der Große Bock, Judith, Saturn, Asmodea und der Riesen-Kampf. Die beiden Prozessionsbilder sind ein Zwischenstück zwischen unseren unbewußten Besessenheiten und dem von uns wahrgenommenen Alltag. Auch die vier kleinen Bilder rücken die Übergänge heraus, durch die die Wirkungswelt des Seelischen ihren Ausdruck in unserem Erleben und Tun findet. Zwei Bilder - Leocadia und der halb versunkene Hund -, gehen über die Besessenheiten hinaus: Das Seelische findet für seine Verwandlungen eine entschiedene Gestalt, indem es aus den Besessenheiten - dem Woanders - etwas macht.

Das Seelische ist unruhig, es kann nicht stehenbleiben. Es sucht Etwas zu werden und will zugleich - wie in einem Drama - immer wieder zu anderem und Neuem weitergehen. Für dieses Gestalt-Werden des Seelischen aus der Unruhe einer bewegenden Wirklichkeit heraus ist die Besessenheit eine erste Gestalt - eine explosive Gestalt -, ein erster Anfang der Geschichte des Seelischen.

Goyas Gemälde zeigen die Bilder der Besessenheit, in denen sich Seelisches kristallisiert. Es sind tolle und verrückte Bilder, aber es sind zugleich auch erste Formen oder Gestalten, mit deren Hilfe das Seelische versucht, dem Irrsinn einer gestaltlosen und zerfließenden Wirklichkeit Grenzen zu setzen. Grenzen setzen, "Pfähle einschlagen", das müssen wir im Alltag genauso tun wie in Wissenschaft und Kunst - das faßt nie die ganze Wirklichkeit, ist aber die einzige Chance, einer totalen Auflösung zu entkommen. Chaos im Anfang und am Ende: unser Leben sind die Gestalten des Übergangs.

Goya malt, was Seelisches in Besitz nimmt, was auf uns lauert und was uns bewegt, ohne daß wir es wissen. Er malt das Seelische nicht anhand von "Objekten", die uns gegenüberstehen.

Er malt, was durch unsere Freunde, Feinde, Nachbarn, durch uns selber "hindurch" geht: das Getriebe des Ganzen. Goya malt mehr als einzelne Inhalte des Seelischen, er malt den Wirkungsraum des Seelischen wie einen Produktions-Betrieb - mit seiner Macht, seinen Zwängen, seinen Mechanismen. Dem entsprechend sind auch die vierzehn Gemälde ein Bild in vierzehn Drehungen; der Produktionsbetrieb im Ganzen braucht den Zyklus.

Der Betrieb wird als Wirkungs-Einheit beschaubar: "als" Ganzes zwischen all seinen Ausgliederungen. So etwas darzustellen, gelingt nur wenigen Künstlern. Goya schafft es, indem er die ganze Situation in Übergänge bringt: eine Hand könnte dem einen wie einem anderen zukommen, ein Arm, ein Bein, ein Kopf könnten die Gestalt wie eine andere Gestalt fortsetzen. Nichts gehört "absolut" zu einem Individuum an sich. Diese Selbstdarstellung von Seelischem als Wirkungseinheit hat Goya bereits in den "Desastres" beschäftigt; in den Schwarzen Bildern und den "Disparates" setzt sich das fort.

Besessenheiten sind unvermeidbar: als Anfang seelischen Gestaltwerdens, das uns Inhalt und Richtung gibt - sie sind etwas wie die Mutter aller seelischen Dinge. Sie sind ein besonders auffälliger Anteil am Menschlichen der Menschen; sie lassen uns bewegende Lebensaufgaben verspüren, die unmöglich zu lösen sind. In der Entwicklung von Seelischem sind sie "normal" - erst ihre zwangshafte Wiederholung, ohne Umbildung, läßt sie verkehrt laufen. Besessenheiten sind Phänomene und Urphänomene: wie sich Seelisches zeigt, und zugleich, wie es wirkt und sich "erklärt".

Die Schwarzen Bilder sind Kunstwerke, weil sie das Fließende einer anschaulichen und tätigen Wirklichkeit in Gestalten kenntlich machen; sie machen Besessenheit als Besessenheit sichtbar. Aber Goyas Kunst rückt noch mehr heraus - darin liegt das Besondere seiner Werke: indem er Besessenheiten charakterisiert, (er)klärt er zugleich, wie sie wirken und in welche Probleme und Konsequenzen uns die Unternehmen von Besessenheit verwickeln.

Goya bringt seelische Wirkungskreise - mit ihren seltsamen Regeln - in den Blick: er bricht unsere vereinheitlichenden Erzählungen und deckt auf, welche Undinge dabei am Werke sind - wie sich diese Medien der Wirklichkeit in anderen Medien ausgestalten und mit welcher "Logik" sie das tun.

Das Besondere der vierzehn Kunstwerke hat mit dem ineinandergreifenden Räderwerk von Darstellen, Konsequenzen-Aufspüren und Mitbewegen zu tun - mit dieser großangelegten Übersetzung verschiedener Drehungen der Wirklichkeit in die zugleich feste und bewegte Gestalt der Schwarzen Bilder.

SELBSTDARSTELLUNG DES SEELISCHEN

Seelisches gemalt als Betrieb

Läßt sich Seelisches malen? Läßt es sich als Seelisches in ein Bild bringen - über den Sachverhalt hinaus, daß wir Gott, Sonne, Leben, Seele allein in den Bildern der wahrgenommenen Wirklichkeit haben können? Seelisches ist immer mitberücksichtigt, wenn Künstler, Landschaften, Dinge, Dramen oder "Abstraktes" malen, weil Kunst nie an sich, sondern nur in Wirkungsgeschichten existiert. Alles ist Seelenmedium.

Bei Goyas Schwarzen Bildern werden darüber hinaus ausdrücklich seelische Mächte ins Bild gerückt: Kämpfen, Morden, Haß in der Liebe, Verschlingen, Wahn, Ekstase, Hexen, Beeinflussen - Besessenheiten. Und sie werden nicht als "mythologische" Objekte für distanzierte Betrachter dargestellt. Goya geht einen Schritt weiter. 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.

Hier beginnt, was Goya zu einer neuen, modernen und sehr raren Art von Malerei zuspitzt. Er nimmt nicht nur seelische Besessenheiten zum Thema, er rückt bei den vierzehn Bildern die Voraussetzungen und Konsequenzen seelischer Mächte ins Bild - etwa, daß Seelisches nie weiß, ob etwas in seiner Hand liegt oder nicht (Parzen). Die Schwarzen Bilder malen ein Bild von der **Eigenart** und der Eigenlogik seelischen Wirkens. Sie lassen dieses Bild aufkommen, wie Werke der Musik es tun: Sie nehmen uns mit, sie beziehen unser Abschweifen immer wieder ein, sie verstören und überraschen uns durch ungeahnte Wendungen - dabei richten sie zugleich eine Welt auf, mit eigenen Verhältnissen, mit Spannungen und Umbildungen dieser Spannungen, einen Wirkungsraum, der dem bewegenden Thema zum Richtmaß wird. Nur in diesem Zusammenspiel erfährt Seelisches, daß es selber ein Werk ist.

In seiner Malerei bringt Goya etwas ähnliches zustande. Er packt uns, bricht unsere glatten Selbstverständlichkeiten auf; er stellt uns in Unfertiges, Unfaßbares und drängt auf Vereinheitlichung, was dann auch wieder kippen kann. Auch in diesen Malereien geraten wir in einen **Herstellungsprozeß**, seine Bewegungen und Übergänge rufen ebenfalls nach Anhaltspunkten, nach Richtlinien, nach Maßverhältnissen der Wirklichkeit. Bilder, die so etwas in Bewegung bringen, bringen dadurch auch die Dimensionen des Umgangs mit der Wirklichkeit im ganzen zur Sprache.

Es ist ein unvertrautes Seelen-Bild. Goyas Gemälde rücken an *jedem Besessenheits-Thema* heraus, daß es in einer eigenartigen Seelen-Wirklichkeit existiert - mit Kippfiguren, unsichtbaren Dritten, Erwartungsschwangerem, Verwicklungen. Diese Seelenwirklichkeit entfaltet sich in einem Spektrum von ungeschlossenen und geschlossenen Gestalten. Sie lebt in Er-

gänzungen und Variationen, sie bewegt ihre Werke in Kreisen und Drehungen; sie entfaltet sich als Medium in allen möglichen Medien der Wirklichkeit.

Das zentriert sich jeweils in der besonderen Gestalt einer Besessenheit und ihrer Lebens-Verhältnisse. So läßt sich an Goya vierzehnmal Besessenheit ablesen, vierzehnmal der Prozeß des Mitbewegt-Werdens, vierzehnmal Spiegelungen, Verdeutlichungen, Doppel-Deutiges in Bildern der Seelen-Welt.

Das ist die **zweite These**: Goyas Gemälde sind eine Entdeckungsgeschichte des Seelischen. Sie stellen das Wirken des Seelischen selbst in seinen Grundzügen dar. Daher ist bei den Schwarzen Bildern von "Plastischem" in zweifachem Sinne die Rede: Es sind Bild-Plastiken, die uns gegenübertreten wie wirksame Seelen-Plakate. Zugleich zeigen sie aber auch das "Plastische" des seelischen Produktionsbetriebs, den wir im Tun und Leiden erfahren.

Hinter dem Peinlichen, Grotesken, dem Abstoßenden, dem Gebannt-Sein und dem Überfall der **kleinen Bilder** spüren wir Besessenheiten am Werk, die etwas anstellen. Sie wirken als ein "Besetzendes", das über uns kommt und Einfluß gewinnt, ohne daß wir es zu fassen kriegen. Da ist ein fremder Zwang, der in unser Erleben und Verfügen einwirkt; der bewirkt, daß wir angeeignet, verzehrt, in Besitz genommen werden.

Goya macht sichtbar: Das Seelische ist nicht eine Kette von Assoziationen; es ist immer doppelt und dreifach. Das Peinliche, das Grinsende, das Groteske, Erstarrung, Lähmung, Abwesend-Sein - darin ahnen wir, wie wir produziert werden von Liebeswahn, von Vernichtungszwang, von der Gewalt der Beeinflussung, von Zuständen zwischen Hilflosigkeit und Allmacht.

In den beiden **Prozessionen** ist noch mehr zu spüren. In den Litaneien, dem Berauscht-Sein, dem Voranstürzen, den Stimmungen und verzückten Gebärden der Wallfahrer rückt Goya die großen Umrisse eines seelischen Wirkungsraums heraus. Unruhe, Ungeformtes, Schemen formieren sich mehr und mehr zu einem Riesen-Gebilde, das sich nach vorne in den Raum ausstülpt: Seelisches ist etwas Unbestimmtes, das auf dem Weg ist und dadurch Gestalt und Form gewinnt. Selbstdarstellung des Seelischen. Seelisches als Lebewesen auf der Reise, das sich formiert, ausstülpt, Kopf und Fuß wird - das sich aber auch bis hin zu spastischen Formen verdrehen und überdrehen kann.

Daß sich etwas ausformt, ist auch keine nur erfreuliche Sache. Das Fest-Werden einer Form hat bittere Züge. Es bedroht jede andere Entwicklung, es dringt wie etwas Maskenhaftes und Verhülltes auf andere ein - dabei sind die Masken nur wenig verfügbar. Es sind ins Fleisch gewachsene Masken, die auf uns eindringen. Wenn sie ihren Schrecken verlieren, werden sie komisch. Seelisches wandelt sich in seiner Geschichte

Bei dem Wallfahrt-Bild, das den Namen **Inquisition** hat, hat sich das Tier in Bewegung stärker in Kopf und Masse gegliedert. Der Perspektivenwechsel, der sich auf dem anderen Wallfahrts-Bild andeutet - im Blick einer Karawane von Mauren - unterteilt jetzt den Seelenbetrieb in einen Mitläufer- und einen Kontroll-Teil: Inquisition wird zum Symbol für beherrschende und unterdrückte Seelenanteile, für Seelenhierarchien in einer schwankenden Wirklichkeit.

Auch bei **Asmodea** und den **Parzen** geraten die Landschaften unserer Wirklichkeit ins Schwanken. Hinter dem Farbenleuchten und dem Farbenverwischen, hinter unglaublichen "Vorstellungen" und seltsamen Gefühlen tauchen phantastische Realitäten auf: Seelische Wirkungsräume haben zu tun mit einem Dazwischen, mit Doppelt und Dreifach, mit Schwebzuständen und Umkehrungen. Darin breiten sich Zwänge aus, die wirksam sind wie die Schicksalsgöttinnen.

Die Bilder machen einen Seelenbetrieb beschaubar, der mit Ergänzungen und Trennungen zu tun hat - wir wissen nie genau, was jeweils am Zuge ist. Fliegen die Figuren zum Felsen hin oder entfernen sie sich von ihm? Wie weit können wir über etwas verfügen, aus Zwang und Schicksal ausbrechen? Der Seelenbetrieb kann sich über die Wirklichkeit erheben - er kann zerstören, aber er muß auch damit rechnen, abgeschossen zu werden. Alles hat Konsequenzen.

Saturn: Hinter Verblendung, Beängstigung, Augenrollen, Verlorensein, verzehrender Sucht kommt der Seelenbetrieb als eine seltsame Einverleibungs-Maschine in den Blick. Prozeß und Struktur sind eins; in ewiger Bewegung bauen sich hier saturnische, verknöcherte Zwangs-Gebilde auf. Seelisches kann Versteinerung werden - ewige Wiederholung als Versteinerung. Im Seelischen kann sich ein Vernichtungs-Skelett bilden, das menschliche Bewegung und Verwandlung verzehrt. Goya setzt den Vorgang des Verzehrens und Vernichtens nochmals in ein Bild im Bild um: in das Riesen-Greifwerk eines Schädels, der verschlingt, was sich abhebt.

Das **Judith-Bild** rührt Gedanken und Gefühle an, die um Lust, Unberührtheit, Gewalt, Liebe, Rache, Ideologie, Heldentum und Persönliches kreisen. Goya deckt darin einen Seelenbetrieb auf, der oben zuschlägt, während sich darunter eine eher schemenhafte Wirkungswelt ausbreitet. Das Seelische ist ein Wirkungsraum zwischen Schemen und Konturierungen, eine Drehfigur zwischen Liebe und Haß, zwischen Eigenem und dem Bestimmt-Werden durch anderes. Und das ganze in dem Augenblick beschaubar gemacht, in dem es zu einem Mahlwerk wird, das nicht mehr zu hemmen ist.

Danach läßt sich der **Kampf** mit Knüppeln wie eine Fortsetzung der Entdeckungsgeschichte seelischer Produktion übersetzen: Hinter der erschreckenden Brutalität des Zuschlagens wirkt die Verschiebung der Dimensionen des Universums, wirkt ein Festwerden der leuchtenden

Farben der Wirklichkeit - zur Produktion des Seelischen, wie sie sich in der Besessenheit zeigt, gehört, daß sie Wirklichkeiten einstampfen, weg-machen, aufheben kann, auch wenn sie selber dabei ihr Leben verliert.

Schließlich der **Hexensabbat**. Hinter dem Sog, den Erwartungen und dem Rausch einer Masse, hinter Teufelsspek und Teufelsritualen, hinter Unbegreiflichem und Erschreckendem tauchen in dem Bild die Bahnen und Bänder von seelischen Wirkungskreisen auf. Ein Prozeß, der anrollt, der anzieht, der sich dreht, durch den hindurch muß, was vereinzelt oder am Rande ist.

Indem sich der Seelen-Betrieb entwickelt, beginnt seine Gier nach Verwandlung - nach Verwandeln-Können und Verwandlung-Werden. Die spanisch-christliche Kultur wehrt das ab, indem sie die Allmacht allein Gott zuschreibt. Das bringt aber den Wunsch, Verwandlung zu bestimmen, nicht aus dem Wirkungsfeld des Seelischen heraus: Hexen, Zauberei, Teufels-Pakt sind die Verkehrungen der Allmacht - der Trotz eines "dennoch". Für das Versprechen von Verwandeln-Können/Allmacht sind diese Menschen bereit, sich einem System von Verpflichtungen, Aufgaben, Tätigkeiten zu unterwerfen. Paradoxerweise sind es gerade die teuflischen Wünsche, die das Seelische veranlassen, etwas mit System zu tun.

Gemalt wird, wie unsere Werke funktionieren

Goya malt eine Selbstdarstellung des Seelen-Betriebs. Er macht beschaubar, wie sich ein produktionsschwangerer Raum herstellt, dessen Kern unbewußte Besessenheiten sind. Das trägt dazu bei, Seelisches anders und neu zu sehen. Goya hebt die Kategorien der Aufklärungspsychologie auf und setzt etwas Anderes an ihre Stelle.

Die These einer Selbstdarstellung des Seelen-Betriebs wird jedoch noch weiter zugespitzt. Im Umgang mit den Schwarzen Bildern geraten wir immer wieder in eine neue Drehung. Es gelingt Goya, **Werk-Gestalten** in den Blick zu rücken. Nur in der Behandlung der Wirklichkeit findet das Seelische seine "Inhalte" - das Wie seiner Werke sagt etwas über das Was aus. Indem Goya malt, wie Seelisches sich umformt, bricht, wie es Muster entwickelt, material wird - malt er die Werke und Unternehmungen, mit denen wir "es" schaffen wollen. Nur so kann er mit uns reden, uns mitbewegen; damit geht er darüber hinaus, vertraute Objekte nachzumalen. Er stellt Wirk-liches dar.

Alles wird Medium für solche Werke. Alltagsdinge, Farbstoffe, Kleidungen, Menschengestalten, Raumausdehnung, bewegende Landschaften - die ganze Wirklichkeit als Seelenmedium. Wobei Seelisches nicht ein fester "Innen-Körper" ist, der sich mit Äußerem behängt. Goya malt Seelisches als Medium in einem Medium, als Wirkungszusammenhang in Wirklichem: Ausbreiten und Begrenzen, auf den Weg kommen, Gestalten als Tun und Leiden - Wälzen, Drehen, Ausstellen, Anziehen und Abstoßen. Die Werke der Besessenheit formieren sich dazwischen, wie Unternehmen, die für uns Wucht und Bedeutung gewinnen. Das sind die Bilder Goyas.

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**. Bei den Parzen, bei der Inquisition, beim Kampf mit Knüppeln sind zwei Landschaften - zwei Wirkungsräume - im Bild, deren Perspektiven, Horizonte und Ausdehnungen sich gegeneinander verrücken. Himmel, Gebirgszüge, Wälder, Wasser, Spiegelungen, die Maßverhältnisse der menschlichen Wirklichkeit geraten in eine Schwebel. Im Verrücken spüren wir, daß etwas am Werk ist. Nur im Verrücken - etwa zwischen Phantastischer und Banaler Wirklichkeit - bilden sich die bewegenden Gestalten, die unser Leben verständlich machen. Goya malt das.

Für den Wirkungsraum des Seelischen, von Besessenheiten her gesehen, gibt es nicht die feste Raum-Kulisse, wie sie uns aus den Barock-Gemälden vertraut ist. Das merkt man besonders, wenn man aus dem Rubens-Saal des Prado in den Saal der Schwarzen Bilder geht - das ist ein Übergang in die "moderne" Welt und das bezieht sich nicht allein auf das Verrücken von Landschaften ineinander. Was die Bilder zeigen, sind Vorgänge, die sich verrücken ins

Schemenhafte, ins Spastische, in Verdichtungen, in farbigen Material-Klei, Verrückungen in unfaßbare und erschreckende Bewegungen, kurz vor dem Umkippen - wie bei der Doppelfigur von Asmodea. Da schwanken unsere Werke: doch dadurch spüren wir sie auch auf, als Zentrum unseres besessenen Wirkens von Fall zu Fall.

Goyas Gemälde wirken "modern", weil sie in diesem Verrücken, Verdichten, im Betonen von Übergängen den Herstellungsprozeß von Kunstwerken betonen - und dadurch das Herstellen seelischer Werke überhaupt ins Bild rücken. Goyas Bilder sind Montagen wie man sie auch in der Kunst unserer Zeit selten findet: Die Montage zerfällt nicht, sondern sie bringt besonders zugespitzt jeweils ein ganzes Werk von Besessenheit in den Blick. Das "ganze" Bild in Montage, das ist die Zuspitzung großer Malerei.

Die schwarzen Bilder sind Seelen-Plakate - sie werben für ein neues und anderes Seelenbild, die den Stil unserer modernen Werbung vorwegnimmt. Goya malt auf jedem Gemälde ein **Werk**, das funktioniert und sich bewegt, und das alle Einzelheiten einbezieht. Die Schwarzen Bilder sind dem Seelen-Betrieb analog: das Seelische ist ein Werk, das darauf wartet, tätig zu werden. Goyas Werke halten unseren Umgang mit der Wirklichkeit zusammen, auch wenn unsere vereinheitlichenden Erzählungen aufgebrochen werden.

Werk-Muster

Der **Mönch** ist ein Werk als Hohlform, in die ein Doppelgänger etwas eingießt oder einfließen läßt. Das von woanders Einfließende geht durch die Verschalung, die Hände, den Pilgerstab hindurch und tröpfelt unten wieder heraus. Die **Ministration** - zwei Frauen und ein Mann - ist eine Pendel-Maschine, die nach rechts und links ausschwingt; sie wird durch Arme bewegt, die ineinander übergehen. Es ist ein gemeinsames Werk, das sich im Grinsenden und Peinlichen äußert.

Bei den **Lesern** ist diese Pendel-Maschine ins Stocken geraten. Um etwas Rätselhaftes ballt und fältelt sich ihr Werk; von links oben nach rechts unten deutet sich ein Verlauf an, den das Ganze nehmen könnte. Ein gestautes und wartendes Werk. Die beiden **Alten beim Essen** sind zwei Trichter, einmal von oben gesehen, einmal von der Seite - es sind zwei wirkende Trichter, die einschlürfen, einziehen, leblos-machen, was da draußen in ihren Blick geraten ist.

Die **Isidoro**-Wallfahrt ist ein Werk, das laufen kann, ein lebendiges Werk, das alles mitnimmt, was am Wege ist: Mitläufer, Schemenhaftes, Tanzende; es geht über Lücken, Abweichendes, Brüchiges hinweg. Die **Inquisition** setzt das fort, dreht aber ein anderes Werk-Gefüge heraus: Ein Kopf hebt sich von einem Hinterteil ab. Das ist die Aufteilung einer Wirkungseinheit in kontrollierende Anführer und einen kontrollierten Anhang - als sei die Besessenheit neugierig auf sich selbst und als sei sie christlich geworden.

Die **Parzen** sind ein Verwicklungs-Werk, das durch einen Vier-Takt bewegt wird. Mit dem eingewickelten Phallus in der Hand der linken Parze, geht das Steigen und Fallen des Lebens los - mit der nackten Parze Atropos wird der Faden abgeschnitten. Wieviel Raum gewinnt der Vierte, halb nackt, halb verwickelt, bis ihn die Dritte packt?

Asmodea malt aus, welches Staunen und Erschrecken das Seelische befällt, wenn es in einen freien Raum gerät. Es sitzt in einem Spiral-Werk, bei dem es nicht mehr weiß, ob es sich dem Ganzen einfügt oder davon entfernt. Das ist Fliegen, und das ist die Gefahr, abzustürzen - abgeschossen zu werden. Die Darstellung von Holofernes, **Judith** und der Magd zeichnet darin den Umkreis eines Mahlwerks, das sich in Bewegung setzt, zu tanzen beginnt und "sein" Werk verrichtet. Es zerstört, was in es hineingeraten ist - durch den Schwung, mit dem ein Kreis auf den anderen trifft. Das Mahlwerk wird durch vier Flügel und zwei Kreise - oben und unten - dargestellt.

In ähnlicher Weise stellen die Knüppel-**Kämpfer** ein Mahlwerk dar, das sich über sechs Ecken dreht. Das Schlagen seiner "Flügel" steigert den ganzen Vorgang noch einmal dramatisch. So etwas spielt sich auch im Bild des **Saturn** ab: das Kauwerk des menschenverschlingenden Mundes wird durch die ganze Figur noch einmal ins Bild gesetzt. Das ganze Knochengestüst ist ein Greif-Werk, das Menschliches in unförmige Masse übergehen läßt.

Der **Große Bock** ist wirklich als Teufels-Kreis. Die Drehbewegung von Asmodea ist hier auf den Kopf gestellt, gleichsam in die Erde gebohrt - wie der Kegel der halben Figur in der Mitte des Bildes. Um den Kegel und auf den Großen Bock zu dreht sich der Kreis der Gemeinde in mehreren Material-Bahnen. Wie eine Kugel im Roulette, wartet die Novizin in der rechten Ecke auf den Einsatz: Wird sie hineingelangen und durch welche Bahnen muß sie dann hindurch?

Die Wendung der **Leocadia** steht den anderen Bildern gegenüber wie ein Blick-Werk - gestützt auf den Felsenkopf: "Das habe ich gesehen". Das Werk dieses Blickes durchzieht alle Bilder: Goya fecit. Gleich einem Nebenbild stellt der halbversunkene Hund dabei heraus, daß dieser Blick sich zwischen den Wirbeln einer kaum zu fassenden Wirklichkeit überhaupt erst einmal herausarbeiten mußte.

Der Umgang mit Bildern teilt sich nicht auf in ein festes Subjekt und ein festes Objekt. Die Beschreibung des zeitlich ausgedehnten Umgangs mit den Schwarzen Bildern macht spürbar, daß sich hier ein gemeinsames Werk ausbildet - in einem Prozeß des Hin und Her, des Vor und Zurück, des Zergliederns und Zusammenfassens in verschiedenen Wendungen, die jeweils etwas Ungewohntes an der Sache, die uns bewegt, erfahren lassen. Daß "es" so fremd und zugleich so vertraut ist, fasziniert uns immer wieder.

Die Werk-Bilder lassen verständlich werden, was Baudelaire als Goyas Verdienst beschreibt: Wirkliche Ungeheuer "lebensfähig und harmonisch" erzeugt zu haben. "Keiner hat im Sinne des Absurd-Möglichen mehr gewagt als er. Alle diese Fratzen sind von 'Menschlichkeit' durchtränkt. Sogar mit besonderem Hinblick auf die Naturgeschichte würde es schwer sein, sie zu verurteilen, soviel Zusammenhang und Harmonie haben sie in allen Teilen ihres Wesens; es ist, mit einem Worte gesagt, unmöglich, die Verbindungslinie, den Knotenpunkt zwischen Phantasie und Wirklichkeit zu fassen. So sehr ist diese Kunst übersinnlich und natürlich zugleich."

Material-Klei und Geometrie

Das farbige Material der Gemälde modelliert die Besessenheit "inhaltlich" aus. Das **Material** drängt sich uns auf, unterstreicht ihre Plastik, beglaubigt die Realität der Bilder von Besessenheit in unserer "Realität". Die Farben der Besessenheit sind ausgespannt zwischen einem irdischen Klei - ocker, braun, blau, schwarz - und einem leuchtenden Farb-Spektrum, wie wir es sonst bei W. Turner finden.

Dabei fällt das Material nicht mit voneinander abgegrenzten Objekten zusammen - es geht vielmehr schräg und quer durch Gesichter, Körper, Hände, Landschaften hindurch. Und es stellt sich ausdrücklich als Material dar, das in ein Kunstwerk gebracht ist: als klecksiger Klei, als Fläche, die sich über andere Flächen schiebt, als etwas, das durch anderes Material durchleuchten kann. Die Besessenheits-Maschinerie ist material-irdisch. Alle Einzelheiten sind durch "ihre" Farben bestimmt, durch ihre Herstellungsprozesse, durch das Dazwischen-Wirken der ganzen Besessenheit.

Goya malt den seelischen Wirkungsraum in seiner Architektur und als Prozeß - im Dehnen, Stauchen, Ausgreifen, Verdichten, Drängen, Entwickeln, Sich-Verkehren. Er malt die Bilder der Besessenheit als Muster der Werke, die Seelisches zusammenhalten und weiterführen. Und er malt das alles nicht als etwas "Spirituelles" oder als "Phantasie" - alles existiert und wirkt nur in den irdischen Material-Bewegungen, in seinen faßbaren Wirkungs-Qualitäten und in den Farben zwischen Himmel und Erde. Dadurch verdeutlicht Goya die Wucht, die Gewalt, die ausgedehnte Masse des Woanders, das insgeheim bestimmt, was wir für unsere "Freiheit" und unseren "Willen" halten.

Die Schwarzen Bilder malen, daß seelisches Existieren etwas Anziehendes, Wirkendes, Werbendes - auch Bedrohendes - ist, einfach, weil es "so", weil es so anschaulich, geschichtlich, material "etwas" ist. Dabei klammern sie nicht aus, wie zu diesem Existieren die Bilder gehören, die mit Essen, Verschlingen, Gieren zu tun haben - mit dem Materialen seelischer Tätigkeiten. Mit Zermatschen, Kohabitiere, Penis-Diensten, auf dem Hintern sitzen, Schwitzen, Brüten - erst das gibt den Unmöglichkeiten, mit denen Seelisches experimentiert, ihre Wucht.

Aber die Schwarzen Bilder machen auch beschaubar, daß sich die Unruhe wie auch die Trägheit des Materials immer wieder in Muster, Formen und Gestalten fügen - die seelische Wirklichkeit behandelt sich in Bild-Gestalten, sie organisiert und reorganisiert sich in ihnen. Die Bewegung der Besessenheits-Werke läßt das Materiale übergehen in gestalthafte **Geometrien** - so wie die ganze Verwandlungs-Wirklichkeit nur existieren kann, indem sie - paradoxerweise - sich immer wieder auf die Konsequenzen und "Sitten" von Gestalten einläßt.

Daß ein Werk sich im ganzen erhält und zugleich verwandelt, das setzt notwendig eine Geometrie von Gestalten in Gang: Wie ein Musikstück funktioniert das Werk nur im Rhythmus

von Wiederkehr und Umgestaltung, von analogen Gliederungen und gegenläufigen Abwandlungen. Es zieht seine Linie wie eine musikalische Komposition oder eben ein Bild-Werk durch alle Einzelheiten hindurch. Daher bringen die Werk-Plakate jeweils ihre eigene Geometrie mit sich. Beim Mönch ist es die Doppelheit, die der Einfluß braucht, um wirksam zu werden. Die Ministration gestaltet das Pendel-Werk als eine Dreiheit, die ihre Arme zu verrücken beginnt. Die Alten beim Essen werden in ihrer Wirkung durch Trichter-Verhältnisse charakterisiert.

Zwei Kreise, Dreiheit und Geviert konturieren das Mahlwerk bei "Judith und Holofernes" - das Mahlwerk von verschiedenen Seiten gesehen. Saturn hebt die Ausdrucksgeometrie einer Greif-Gestalt heraus, die Analogien mit dem Mahl-Werk des Schädels verdeutlichen das. Im Kampf mit Knüppeln hält ein Hexagramm - mit Flügeln -, das zugleich Ähnliche und Gegenläufige eines Kampfes zwischen zweien fest.

Die Isidoro-Wallfahrt wirkt wie eine Parodie auf die S-Kurve bei Hogarth. Das bewegt sich bei F. Goya auf etwas Spiraliges oder auf Unendlichkeits-Symbole (∞) zu. Die Inquisition unterteilt diese Unendlichkeitsbewegung durch das Parallelogramm eines Scharniers in der Mitte.

Besonders ausgeprägt ist der Übergang zwischen Material-Bewegung und Ausdrucksgeometrie bei den Parzen, bei Asmodea und beim Hexensabbat. Die Wirklichkeit ist material und sie bewegt sich in Kreisen, Spiralen, Unendlichkeits-Schleifen (∞) - und sie bricht das dann wieder auf in Doppelkreisen, in neuen Spiralen, in neuen Unendlichkeiten. Daher zeichnen sich bei den Kämpfern, bei der Inquisition, bei Asmodea die Ansätze noch größerer Kreise eindrucksvoll im Hintergrund der Bilder ab.

Drehfiguren der ganzen Wirklichkeit

Geviert, Mahlwerk, Spiralentwicklungen, das sind nicht Metaphern für Seelisches; das Seelische als Wirkungsraum ist tatsächlich so beschaffen. Aber es ist eine Ausdrucks-Geometrie, mit der wir hier zu tun haben. Das Einbezogen-Werden in Spiralen bricht sich in den Qualitäten von Angst, Schwindel, Schweben, Übersteigerung. Die Bewegung von Pendel-Werken oder Mahl-Werken hält einen ganzen Zusammenhang von Erlebensqualitäten, Regungen und Erregungen in Gang: Andrängen, Weiterlaufen, Steigern, Hemmen, Stampfen, Zittern, Ver-rücken.

Die Schwarzen Bilder malen die **Drehfiguren** des Seelischen komplett. Das Seelische ist nicht ein Baukasten von Elementen oder Vermögen. Es bildet sich aus in ganzen Gestalten, die jeweils in Bewegung, in Bildungen und Umbildungen sind - Drehfiguren. Sie finden ihren Dreh durch bestimmte Verhältnisse der Wirklichkeit: Abheben - Einstampfen (Kampf); Bestimmt-Werden - Freisetzen (Parzen); Fliegen - Festlegen; Trennen - Ergänzen (Asmodea); Tun - Getan-Werden (Hexensabbat).

Die Logik der Drehfiguren wirkt anders als die rationale Logik. Sie wirkt als Entfaltung, Verdichtung, Spannung, Einverleibung - das ruft zu etwas auf, fordert heraus, beunruhigt, überfällt uns mit der Wucht von Bewegung und Gegenbewegung. Wirkungsraum des Seelischen bedeutet, daß das Seelische seine Existenz in diesem Wirken hat - der Logik von Wirken folgt: Auftritte, Schauspiele, Anproben, Steigerungen, Konflikte, Verwandlungen.

Daher beeindruckten die Schwarzen Bilder. Sie sind Bilder von seelischem Wirken: Verwandeln-Wollen, Fliegen, Schweben, Vernichten, Einverleiben, Gier und Not, Abrechnung. Es sind bedeutungsvolle Drehfiguren - Drehfiguren sind die "Ganzheiten" der Bildlogik, die uns mitbewegen, packen, fassen. Die uns aber auch immer wieder entgleiten, rätselhaft werden, wiederholt zu einem Umgang mit den Schwarzen Bildern zwingen.

Weil Seelisches in Wirkungs-Zusammenhängen existiert, wird die Mitbewegung mit den Schwarzen Bildern zu der Herausforderung, in einem Tanz oder in einem Reigen mitzumachen. Durch dieses Mitmachen erfahren wir, über jedes intellektuelle Begreifen hinaus, etwas von der Maschinerie oder von dem Seelenbetrieb, der sich auswirkt in unseren Verstörungen, unserem Grinsen, unseren Sehnsüchten, unseren Ambivalenzen, unseren Betroffenheiten. Auch Goya hat sich das nicht ausgedacht; er hat das Wirkende mitbewegt. Er hat es sehen und fassen können. Und er hat es in seinen Bildern auch für den Blick anderer Menschen herausgestaltet.

Die Darstellung seelischer Wirkungsräume in den Schwarzen Bildern schiebt eine ganze Reihe von Klischees beiseite, die mit der Malerei von F. Goya verbunden werden: er habe

das "Nichts" gemalt, er sei ein Aufklärer ohne Emanzipationsgesinnung gewesen, er habe apokalyptische Phantasien während seiner Krankheit festgehalten, er habe nur das Düstere des Lebens gesehen.

In seinen Schwarzen Bildern sagt Goya "Nichts" allenfalls gegenüber unseren allzu großen Allmachts-Erwartungen. Er sagt der "Vernunft": Es ist genug da, viel mehr, als Vernunft verstehen und bewältigen kann. Er zeichnet nicht subjektive Phantasien auf, sondern die vielfältigen Reisen, die Wege und Irrwege durch diese Wirklichkeit. Nur indem wir uns auf den Weg begeben, können wir auch dem System, den Grenzen und Konsequenzen der Wirklichkeit ins Auge sehen.

Wir müssen uns dann allerdings nicht auf ein System sauberer Begriffe, sondern auf ein System von Un-Dingen einstellen. Das wird die **dritte These**: Was wir auf der Reise durch die Besessenheiten und die seelische Wirklichkeit überhaupt erfahren, das sind Un-Dinge. Wenn die Malerei unsere Wirklichkeit in ihren Bildern herausgestalten will, dann muß sie diese Undinge nachbilden - die Schwarzen Bilder sind keine Schwarzmalerei. Es sind die Bilder von Undingen.

UNDINGE WERDEN BESCHAUBAR

Unbewußte Vorgänge lassen sich malen

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 ein 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.

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 es 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.

Die Trennungen und Definitionen, mit denen die klassische Physik und die an sie angelehnte Psychologie Wirklichkeit zerteilt, sind hier aufgehoben. 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. Daher malt Goya auch den gleichen Vorgang von zwei oder drei Wendungen aus - auf dem gleichen Bild (Judith, Saturn, Alte beim Essen). Hundert Jahre vor Picasso.

Die Schwarzen Bilder bringen eine absurde Revolte der Behandlung von Wirklichkeit zum Ausdruck: Sie setzen Wirklichkeit ein gegen (selbstverständlich gewordene) Wirklichkeit. In den Undingen der Schwarzen Bilder stellt sich eine Wirklichkeit dar, die es verrückt treibt - unvernünftig, aber mit einer eigenen Logik. In den Undingen treten andere "Inhalte" unseres Lebens zutage (und nicht nur die häßlichen Seiten "normaler" Inhalte). Es sind die paradoxen und seltsamen Inhalte einer Verwandlungswirklichkeit, die die Aufklärung gerne beiseite geschoben hätte.

Die Besucher des Saals der Schwarzen Bilder, die nicht einfach an ihnen vorbeigehen, werden in diese Inhalte verwickelt, weil Goya in seinen Montagen das Hervorgehen dieser Wirkungswelt verspüren läßt. Dabei werden auch harte Markierungen der Undinge kenntlich: Was zu einer "Definition" von Wirklichkeit werden könnte, gründet in Leiden, Leiden-Können, Unleidlichem - das sind Ansätze, seelisches Wirken zu verstehen.

Noch näher heran an die Bilder: Sie beziehen uns in das Hervorgehen von Undingen ein, indem sich der Augenblick verrückt, indem Materiales sich bewegt, indem sich bewegende

Muster und Verhältnisse - quer durch alle Einzelheiten - als Schwebendes, Tragendes, Mitreißendes ins Bild setzen. In Grinsen, Verschlingen, Hexen, Fliegen, Wegmachen sind gelebte Undinge am Werk. Als Unding macht uns das Monströse und Rätselhafte Angst und zugleich zieht es uns an. Es ist ein Gemenge, in das wir wider Willen "wollen".

F. Goya entgeht den Gefahren einer Schauer-Romantik, die immer wieder ins Komische und nur "Gemalte" kippt, weil er den Undingen ihre eigene Logik läßt. Die Bilder sind unfertig und doch etwas Ganzes. Sie sind Unförmiges im Übergang zur Form. Sie sind etwas Bedeutungsschwangeres, das sich in Umbrüchen und Komplettierungen zugleich ergänzt und durchhält. Die Undinge "sind", weil sie Verwandlung(en) und ihre Transfiguration darstellen. Sie werden dadurch für uns nicht bewußte "Inhalte" oder Vorstellungen - der Umgang mit den Schwarzen Bildern setzt jeweils eine bestimmte Sorte von Verwandlung ins Werk, die uns mitbewegt.

Verwandlung ist bei Goya keine abstrakte Floskel, mit der man Gemälde etikettiert. Er macht Verwandlung beschaubar, durch seine Werk-Plakate und die Muster, die er darin aufdeckt: mitreißende Muster von Besessenheit. Bewegender Inhalt als Kreis in Kreisen, als Unendlichkeitsknoten, als Doppelheit, als Verhältnis. Goya malt Undinge; aber er malt sie nicht als Matsche, er malt die Gestalt von Verwandlung. So wie seine Schwarzen Bilder Undinge darstellen, entgehen sie der Gefahr, aus Gestalt ein festes Emblem zu machen und sie dadurch von Verwandlungen abzutrennen. In den Schwarzen Bildern bleibt die Gestalt von Verwandlungen auf dem Weg - sie wird zum Weg -, weil sie sich zwischen Verhältnissen bewegt: Zwischen Fließendem und Festem, zwischen Bloßem und Verdecktem, zwischen Materialem und Geometrischem, zwischen Erweitern und Verdichten, zwischen der Konsequenz von Werken und Verkehrungen.

Diese Verhältnisse sind die gleichen, wie sie sich im Alltag finden. Beim Horoskope-Lesen, bei abergläubischen Praktiken, bei "Prüfungen" oder Anproben versuchen wir solche Verhältnisse auszumessen - zwischen Bestimmen und Bestimmt-Werden, zwischen Zwang und Theaterspielen, zwischen Gewordenem und Darüber hinaus, zwischen Verfließendem und System. Die Schwarzen Bilder machen etwas sichtbar, das diesen Alltags-Produktionen nahe bleibt - trotz ihrer universalen Symbolik. Da bleibt etwas untrennbar erhalten, was sonst allzu leicht in zwei Welten verlegt wird, weil wir diesen seltsamen Übergang nicht durch unsere Begriffe fassen können. Insofern können wir auch den Übergang von Alltag und All-Tag den Undingen zurechnen, die Goya in den Blick rückt.

Die Besessenheiten, die die Schwarzen Bilder herausrücken, sind für F. Goya ein Prototyp der Selbstdarstellung des Seelischen überhaupt. Das Gleiche gilt für die Undinge: An der Besessenheit zeigt sich exemplarisch ihre Eigenart. Kunst macht das Wirken von Undingen beschaubar; das ist mehr als die von uns verspürte und gelebte Wirklichkeit.

Kunst konkurriert mit Besessenheit: Goya malt die Logik von Udingen

Aber zugleich ist es auch etwas weniger und es ist vor allem etwas anderes. Die Besessenheit, die beschaubar gemacht wird, ist abgewandelte Besessenheit - ist Besessenheit, deren unbewußte Wirkung abgeschwächt wird. Noch mehr: Kunst wird zur Konkurrenz von Besessenheit. Indem sie das Uding Besessenheit ins Bild rückt, vertritt sie die Metamorphosen, die Besessenheiten notwendig in Entwicklung und Umgestaltung bringen. Kunst ist kein "Naturschutzpark", sondern selbst ein wirksames Entwicklungsding.

Goyas Kunst erzählt die Wallfahrtswege der Formenbildung von Wirklichkeit. Sie bewegt uns mit auf dem Weg, durch den sich aus der Unruhe einer Verwandlungswirklichkeit erste Gestalten herstellen - explosible Gestalten der Besessenheit. In den schwebenden und schwankenden Bildern von Besessenheiten, die Goya malt, heben sich ihre Greifwerke, Schwindelspiralen, Wiederholungszwänge, Teufelskreise mehr und mehr heraus.

Dabei bleibt es nicht. Kunst führt die Wallfahrt der Formenbildung weiter. Indem sie die Gestalt von Besessenheiten ins Bild rückt, wird die Kunst der Schwarzen Bilder zur Herausforderung von Besessenheit. In seinen Schwarzen Bildern erhält Goya das Schwankende, Unfertige und Fragmentarisch-Ganze der Besessenheit - so wie wir es verspüren. Zugleich aber geht sein Kunst-Werk darüber hinaus: Er stellt die Eigenschaften von Besessenheiten in den Blick und bricht damit den Bann von Besessenheiten auf. Goya läßt uns auf dem Wallfahrtsweg seelischer Formenbildungen ihre Konsequenzen verspüren.

Jede Art von Besessenheit bildet ihre eigenen Konsequenzen aus, hat ihre eigenen Chancen und Begrenzungen. Indem die Schwarzen Bilder eine **Morpho-Logie** der Bilder von Besessenheit herausstellen, charakterisieren sie das Ganze eines Bildes "als" Ganzes und machen spürbar, welche Konsequenzen das hat - bis ins Einzelne. Hier nimmt Goya vorweg, was uns in der modernen Kunst begegnet bei Picasso, beim "Ulysses" von J. Joyce oder in den Besessenheits-Filmen von L. Buñuel - als Morphologie von Udingen. Das Ganze in seinen besonderen Bewegungen und Verhältnissen, gleichsam auf einen Blick.

Isidoro-Wallfahrt: Die Ausformung des Riesentiers "Seelenleben", das uns mitreißt, bindet, voranträgt, einschränkt. Seelenwanderung, in die Unförmiges einströmt und Geformtes sich zu verkehren beginnt. Das gliedert sich auf in Verhältnissen von Einbeziehen und Ausstülpfen, von Unruhe und Formverzerrung (Spastisches). Es verdeutlicht sich in der Bildlogik von Analogien zu Wegen, "Zügen", Entwicklungen; aber auch in Abweichungen davon, in Fragmentarischem, in Lücken und Löchern, in Ungestaltetem. Dadurch ergeben sich Polaritäten zwischen dem Maul und Leib, dem Eingefügten und Herausfallenden, dem Zentrum und den Randbedingungen.

Indem Goyas Kunst die Morphologie des ganzen Ge-Bildes herausrückt, zeigt sie das Uding

Besessenheit als erste Gestalt, aber zugleich auch als ein Schicksal seelischer Formenbildung - als eine Form auf Reisen. Sie macht die "Inkarnation" spürbar, auf die wir uns einlassen, wenn wir der seelischen Unruhe eine Verfassung geben. Wir lassen uns auf ein Riesentier ein, das uns voranträgt: Seelen-Leben.

Inquisition: Sie deckt die Morphologie der Umgruppierungen und Umgliederungen auf, die sich ereignen, wenn wir uns auf den Weg der Seelenproduktion begeben haben. Die Umgestaltung ist immer "inhaltlich" - Inquisition ist eine Wirklichkeit-Behandlung durch Herstellen von Oben und Unten, als Matronentum, als Katholisierung, als Inquirieren. Das wird gewichtet, auseinandergelegt nach dem Verhältnis von Organismus und Zellteilung, von Gesamtgestalt und Gestaltbrechung, von Einheit und mächtig werdenden Teilen.

Die Konsequenz und Logik dieses Prozesses spiegelt sich im Herstellen von Wichtigem und Ungewichtigem, in Ordnungen von Oben und Unten, von Mehr und Weniger. Jede Aufgliederung zieht ihre eigenen Kreise - bis hin zu einer Aufspaltung des Ganzen. Goyas Kunst macht erfahrbar, daß jede Besessenheit gezwungen ist, sich in bestimmten Auftritten und Anproben herauszudrehen. Sie zeigt eine Selbstregulation am Werk, die auch bei dem Unding der Besessenheit auf Maße, Zensur, Blickrichtungen drängt.

Besessenheit wird beschaubar als Unding, das eine "geheime Intelligenz" entwickelt - das exploriert, auslegt, übersetzt. Diese Intelligenz ist die Intelligenz eines Bildes, das lebt und wirkt: Die Intelligenz folgt einem christkatholisch-spanischen Zwang. Gliederung und Umgliederung auf dem Weg der Seelenwanderung führten in den Zwang einer bestimmten Verwandlungs-Richtung hinein.

Judith: Das Ganze "als" Ganzes ist die Kippfigur eines Mahlwerks und Schlagwerks von Liebe- und Haß-Drehungen. Das wird nahe gebracht in analogen Verhältnissen: in Übergängen zwischen Bindung und Zerstörung, von Verfließen und Abtrennen, von bewegenden Gegensatzeinheiten und unvermeidlich entschiedenen Metamorphosen.

Die Drehfigur ist geprägt durch das Geviert (Raute) aus dem der Schlag kommt - von oben herab. Das dreht sich in die Polarität von männlich und weiblich, von Zweiheit und einem dritten "Anderswo"; im Gefüge dieser Verhältnisse gewinnt die Polarität von Oben und Unten einen bewegenden und kreisenden Sinn. Es wird deutlich, daß Besessenheiten nichts Einfaches sind; auch sie geraten ins Widersprüchliche - so wie überhaupt im menschlichen Leben Verfügbarkeit und Zwang aus dem widersprüchlichen Ganzen unseres Werdens hervorgehen. Noch weiter ausgemalt wird das Ganze durch die Polarität zwischen Schwung und Hemmung, zwischen Festem und Offenem.

Das Kunstwerk Judith ist ein Entwicklungsding, das die Expansion seelischer Gegensatzeinheiten darstellt. Es ist ein Bild vom Hin und Her der Wirklichkeit, aus dem heraus es zuschlägt. Es ist ein

Schlag aus dem Dunklen und zugleich ein Schlag ins Dunkle. Es macht die Verkehrbarkeit des Sexuellen beschaubar an der Ambivalenz und dem extremen Umbruch von Besessenheiten.

Saturn: Die Morphologie des Saturn-Bildes rückt die Berührung der Extreme noch in ganz anderer Weise als bei Judith in den Blick. Hier steigert sich das extreme Ausspannen von Verwandlung zum Alles-Vernichten. Saturn ist befallen von Verwandlungsgier. Alles-Verschlingen führt in die Fänge des Gleichmachens. Saturn ist ein Zwangs-Bild, das ausgelegt wird in seltsamen Verhältnissen; im Verhältnis zwischen unförmigen Stoffmassen und starren Gerüsten, im Verhältnis zwischen (umklammerndem) Zugriff und Unbehandelbarkeit, im Verhältnis von Allumfassendem und Alles-Vernichtendem.

Das Ganze und seine Verhältnisse werden "systematisch" variiert durch die Steigerung des Zugreifens in einem Verschling-Gebilde und durch die Wiederholung und Abwandlung verschiedener Greifwinkel - analog den verschiedenen Gliedern eines Greifwerks. Sie werden verdeutlicht durch ein Bild im Bild: Das ganze Greifwerk des Saturn verdichtet sich noch einmal zum Umriß eines Schädel-Schlund-Gebisses. An verschiedenen Stellen des Bildes finden sich Analogien für den Übergang zwischen Masse und Gerüst - Masse die Gerüst, Gerüst, das Masse wird. Das Regiment des Unförmigen bedroht die Menschlichkeit.

Das Schwarze Bild des Saturn macht eine Wirklichkeit erfahrbar, bei der sich die Verwandlungsgier in den Wiederholungszwang des Einebnens und Zermalmens dreht. Saturn ist eine Inkarnation des Zwangs der Besessenheit, von der wir befallen werden - des Zwangs von Anderswo. Sein Bild läßt durchlässig werden, wie sich die Entschiedenheit einer Besessenheit völlig verkehren kann in den Wiederholungszwang des Ver-Nichtens. Die Ungestalt des Verschlingens frißt jede Gestalt. Alles wird zu Einem: Saturn als Symbol von Unbehandelbarkeit.

Kämpfer mit Knüppeln: Das Kämpfer-Bild malt, was in der Extremgestalt des Saturn verschlungen wird - die Widersprüchlichkeit einer leuchtenden, vielgestaltigen und sich bekämpfenden Wirklichkeit von Gestalten und Verwandlungen. Was bei Saturn passiert, wird noch einmal gemalt - mit dem Hintergrund größerer Lebenskreise und zugleich als Übersetzung in eine irdische Version. In den Kämpfern wird das Ganze als ein Spektrum beschaubar, das sich von einem leuchtenden Universum, über ein erregtes Festwerden von Gestalten erstreckt, bis zu einem zermatschenden Einstampfen. Ihre Vielgestaltigkeit gibt der Wirklichkeit Glanz - aber sie bringt auch einen harten Kampf von Gestalten gegen Gestalten, von Verwandlungen gegen Verwandlungen mit sich.

Das Bild bringt den Durchgang oder den Weg der Wirklichkeit von einer universalen Offenheit zur Verfestigung und Zerstörung entschiedener Gestalten in eine Reihe von Verhältnissen: Licht und Dunkel, Einbindung und Herausrücken, Durchlässigkeit und Sich-Abheben. Das Ganze entfaltet sich als ein Getriebe von Überkreuzungen und Zerbrechungen. Es setzt

sich morphologisch fort in der Polarität der Kämpfer und in den Analogien der Landschaft, die das Zusammenwirken und Auseinandersetzen spiegeln. In der Logik des Bildgefüges kommen eigentümliche Wirkungsqualitäten auf. Fließendes, Schwingendes, Sich-Färbendes ergänzen sich mit Eckigem, hart Heraustretendem, brutal Zusammenstoßendem.

Auch hier ein Bild im Bild: Das Getriebe zentriert sich in dem geometrischen Muster, das die Drehungen und Wendungen, das Ausholen und Zuschlagen der Kämpfer konturiert. Es ist ein sich drehendes und ausbreitendes Hexagramm - das Symbol für die Einheit und Vielfalt einander bewegender seelischer Gestalten (*Coincidentia oppositorum*). Goyas Kunst bringt die Erfahrung eines ungeschlossenen Ganzen nahe, das sich über Passendes und Unpassendes, in Ergänzung und Kampf ein Bild von sich selbst zu machen sucht.

Die Kämpfer stellen zugleich eine Realität in Bewegung und ihre Expansionstendenzen dar. Dabei tritt wiederum Besessenheit heraus als eine Explosivgestalt, die durchdrehen kann. Die Besessenheit kann ein erster Schritt auf dem Weg sein, auf dem wir die Entschiedenheit finden, die unvermeidlich ist - angesichts der unendlichen Verwandlungswirklichkeit. Sie kann sich aber auch zu einem unfriedlichen Vernichtungszwang verkehren. Dann wird aus dem Kampf als "Vater" aller Dinge ein liebloses Ausagieren dämonischer Machtbesessenheit (Insofern könnte man auch die Folge Judith-Saturn-Kämpfer in anderer Reihenfolge lesen: Die Kämpfer zeigen den großen Kreis der widersprüchlichen Gestalt-Wirklichkeit - bei Judith spitzt sich das zu in der Dramatik der Einheit von Liebe und Haß - Saturn ist der Versuch, mit einer Welt im Werden Schluß zu machen).

Asmodea: In der Morphologie von Asmodea rückt das gleiche leuchtende Universum ins Bild, das sich auch bei den Kämpfern zeigt. Aber das Spektrum des Ganzen wird jetzt in einer anderen Version dargestellt. Es wird so dargestellt, daß man vermuten könnte, jetzt werde herausgerückt, was die Kämpfer "im Innersten" bewegt, einen so erbitterten Kampf zu führen.

Das Asmodea-Bild durchzieht eine Schwindel-Spirale, auf einen Magnetberg zu. Ein Sog, es dem universalen Wirken gleichzutun - aufzusteigen, wie ein Gott oder Dämon über den Dingen zu schweben, verwandeln oder hexen zu können. Doch dieser Höhenflug gerät notwendig ins Kreuzfeuer; in das Kreuzfeuer der eigenen Begrenztheit und das Kreuzfeuer anderer und fremder Wirklichkeiten.

Die Spirale im Kreuzfeuer bewegt sich im Spiel extremer Verhältnisse, die ihr zugemessen sind - sie braucht diese Verhältnisse genauso, wie sie durch diese Verhältnisse ausgezeugt wird. Was jeden Kämpfer bewegt, die andere Gestalt als Widerstand niederzumachen, bewegt sie asmodeisch zwischen Siegen und Unterliegen, Hochsteigen und Zu-Boden-Stürzen, zwischen Lösen und Gebunden-Sein, zwischen dem Ganzen und dem Sich-Isolieren von Teilen. Das bringt Wirkungsqualitäten mit sich: Schwindelerregendes, Wunderbares, Unmögliches tun. Aber es bringt auch Angst mit sich, Erschrecken, Fassungslosigkeit, Absturz, Vernichtung.

Asmodea rückt die Psychologie von Utopien und Phantasmen ins Bild. Die Spirale dreht sich auf eine Gralsburg in der Ferne zu; sie scheint sich darum zu drehen. Aber das ist zugleich auch ein Magnetberg, an dem die Reise scheitern kann. Das Bild bricht sich in der Logik von Anziehen und Abstoßen, von Steigen und Fallen. Für diese Wendungen des Ganzen zeichnet das Bild Bogen und Kreise vor, die Drehungen einer Spirale, die Abwandlungen eines Spektrums. Wodurch Menschen bewegt werden, ist durch solche "Kreise" bestimmt - in sie werden sie eingefügt, auf sie suchen sie einzuwirken.

Die vielen Menschen, die auf dem Gemälde ihren Weg dahinziehen, wissen nichts von diesem ganzen Anderswo, das sie bestimmt. Sie ahnen allenfalls, daß da mehr wirkt, als ihnen faßbar ist. Sie spüren auch, daß ihre Lebenskreise keineswegs ungestört funktionieren. Goyas Bild bringt uns die Erfahrung einer Wirklichkeit nahe, die zugleich nah und fern, eigen und fremd, verlockend und widerstrebend, gegeben und immer darüber hinaus ist.

Parzen: Asmodea ist unser Schicksal im grellen Licht - die Parzen sind das "dunkle Schicksal". Weil beide Bilder Drehfiguren sind, berühren sie sich, und zwar nicht allein durch ihr Dazwischen-Schweben. Die Parzen sind aus einem anderen Material gemacht - Klei, Stoff, Metall; doch auch dieses Material hat (universalen) Glanz. Gegenüber Asmodea hat die Tönung der Farben gewechselt - Blau-Braun, Gelb-Grün - aber das universale Spektrum ist geblieben, mit seinen Übersichtungen, mit seinen eigentümlichen Entsprechungen und Ergänzungen, die den Charakter des Wellenförmigen, Fließenden und den Charakter seiner Begrenzungen unterstreichen.

Die Parzen schweben zwischen Wirklichkeiten, wie ein Boot, das auf den Wellen gleitet, sich hebt und senkt. Das ist keine Spirale, sondern ein Rhythmus - aber es setzt uns in gleicher Weise in Erstaunen wie Asmodea. Wir werden angezogen, es macht uns Angst und wir spüren zugleich, daß es weitergeht.

Das Bild erhält sein Gefüge von einem Verwicklungs-Betrieb her, der sich in der Wirklichkeit und über die Wirklichkeit hinaus bewegt. Das ist eine Art Definition des Seelischen - das Seelische folgt dem Design der Wirklichkeit und verrückt es zugleich; es ist die Wirklichkeit, die sich zu verstehen und zu behandeln sucht. Der Verwicklungs-Betrieb ist der Motor unserer Bewegung in der Wirklichkeit: Verwicklungen und Verkehrungen sind Anproben von Erfahrung (Verkehrungsheuristik). Die Logik des Bildes stellt den Rhythmus von Verhältnissen "als" Rhythmus, Polaritäten "als" Bewegung zwischen Drehpunkten heraus. Es sind Übergänge, die wichtig werden: Zwischen bestimmt und unbestimmt, zwischen Ordnung und Unvorhergesehenem, zwischen Verhülltem und Bloßem, zwischen Einbinden und Ausspannen.

Eine Figur hebt sich ab von verschiedenartigen "Hintergründen"; der Dreitakt wird zu einem Viertakt. Eine Morphologie, die an die Kurven von EKG-Aufzeichnungen erinnert. Goya

macht das Anderswo beschaubar: Als ein Gefüge, dessen Rhythmus menschliches Leben bestimmt - zugleich als etwas Schwebendes und als eine offene Frage. In dieses Unding sind wir verwickelt; zugleich kommt aus der Dreiheit der Parzen unerwartet und paradox ein viertes "Drittel" heraus. Es ist wirklich ein Un-Ding, das Lebensgeschick und sein Prototyp, die Besessenheit. Hier sind die Parzen nicht mehr eine Abstraktion, an der wir bedeutsame Erfahrungen festmachen; hier sind sie mittendrin im verrückten Werk.

In diesem Goya-Bild wird unsere Behandlung der Wirklichkeit mitgemalt. Es bewegt und beunruhigt uns durch das unlösbare Rätsel unseres Lebens: was ungewollt und was selbstgewollt an unserem Schicksal ist. Daß so etwas darstellbar wird, bringt uns aus dem Bann der Besessenheit heraus und gibt uns die Chance, diesen komischen Verwicklungs-Betrieb auch mit der Ironie zu betrachten, zu der das vierte Drittel Anlaß gibt.

Teufelskreis: Goyas Gemälde entwerfen ein Bild der Besessenheit - und des Seelenbetriebes - indem sie den Wirkungsraum der Besessenheit nach allen Seiten ausloten. Im Teufelskreis wird das Anderswo noch einmal gedreht und in seinen Konsequenzen beschaubar gemacht. Es ist ein unruhig Brodelndes, das sich dennoch in Gestaltkreisen ordnet - es ordnet sich, aber jede Ordnung kann sich in etwas anderes verkehren.

Die Morphologie des zentralen Schwarzen Bildes charakterisiert die Lebenswirklichkeit als ein Kreisen in Kreisen, doch es sind keine glatten Kreise. Seltsame Drehpunkte und eigentümliche Physiognomien machen die Bahnen uneben. Vor allem aber ist es die eckige und ausfahrende Pyramide der schwarzen Teufelsgestalt, die das Kreisen anzieht und zugleich aufbricht. Das Eckige zentriert den Kreis und ist zugleich das Andere gegenüber dem Kreis.

Es sind die Kreise eines wartenden Betriebes: Alles wartet darauf, das es losgeht und das etwas ganz Anderes und Unerhörtes herauskommt. Das Ganze ist das Anderswo, das darauf wartet, daß ihm alles möglich ist und daß das Unmögliche geschieht. Aber im Schwarzen Bild des Teufelskreises ist die Besessenheit bereits darauf festgelegt, daß sich das göttliche Verwandeln-Können verkehrt hat in das Hexen-Können von Teufelswerken. Die Besessenheit ist eine erste Gestalt, die der seelischen Unruhe und Explosibilität Fassung gibt. Aus ihr erwachsen die Metamorphosen des Seelischen - doch die Besessenheit kann sich auch gegen den Aufwand einer Umgestaltung wehren und zu einem Zwang verkehren: Alles und alles direkt zu erwarten, wenn nicht mit der Hilfe Gottes, dann mit dem Beistand des Teufels.

Das Kreisen in Kreisen zeichnet ein Muster von Unendlichkeitsbahnen. Die teuflische Ecke hebt demgegenüber eine entschiedene Kontur heraus. Goyas Kunst nimmt Besessenheit als Zerr-Spiegel der Seelenwirklichkeit. Eine unruhige Erwartungsmasse formiert sich und umkreist feste Gebilde. Es ist brutale Gegebenheit und ein Darüber hinaus, es ist ein Unding mit Sehnsüchten und Verkehrungen, das eine Gestalt zu finden sucht. Es will alles, mit Macht

und Allmacht, es will es direkt und auf einmal. Das ist seine Besessenheit - ihr droht als Schicksal der Teufelskreis, das Teufelswerk mit seinen Spaltungen, unbewußten Zwängen und hysterischen Ausbrüchen.

Kunst diskutiert die Schöpfung

Aber schon in der Konkurrenz von Kunst und Besessenheit tritt zutage, daß es nicht ein unabänderliches Schicksal ist. Indem Kunst das beschaubar macht, öffnet sich einer der Wege, Besessenheit zu verwandeln und umzubilden. Verwandlungen sind Werke, die wir durchleben: Sie sind nicht eine Summe von Veränderungen. Goyas Werk geht die Kreise von Besessenheit durch, nach all ihren Seiten und Kehrseiten und behält zugleich doch ihre ganze Gestalt im Blick. Darin gleicht es den Werken von Dostojewski, Flaubert oder Ibsen - mit dem Vorsprung eines halben Jahrhunderts. Kunstwerke heben heraus, daß Besessenheit ein "unfertiges Drittel" hat, aus dem Entwicklungen erwachsen, die wir mit Liebe, Treue, Menschlichkeit, Freiheit, Gestaltung, Konsequenz umschreiben. Das ist das letzte Kapitel des Textes, den die Schwarzen Bilder schreiben.

Von Bild zu Bild entwickeln die Gemälde Goyas die Gestalt von Besessenheit - das Anderswo, das menschliches Erleben und Verhalten insgeheim bestimmt. Indem das ins Bild gerückt wird, kommt aber zugleich eine Bewegung auf, die uns freier macht gegenüber den Besessenheiten. Das sind Versuchungen, verkehrte Ekstasen, faszinierende Materialien - zugleich ist das auch ein Blick darauf, eine Zerdehnung und Zergliederung der Konsequenzen von Besessenheit. Kunst rückt die Undinge der Wirklichkeit ins Bild, ohne den Charakter der Undinge zu verstellen und zu verschönern. Die Schwarzen Bilder setzen dem Kaliber und der Wucht von Besessenheiten ihre eigene Gewalt entgegen. Es gelingt F. Goya, das Vorgestaltliche der Besessenheit in Kunstwerke zu übersetzen, die gleichsam "komplette" Vorgestalten sind.

Mit diesem Zuspitzen und Umbrechen treten die Schwarzen Bilder in eine Schöpfungsdiskussion ein. Sie leugnen nicht die Faszination von Besessenheiten, aber sie nennen Besessenheit beim Namen - sie durchdringen den Gefühlsbrei und das Vergeheimnissen, mit dem Besessenheiten ihren unbewußten Zwang verdecken. Sie decken die Architektur der uns bewegenden Bilder auf und stellen ihre Entwicklungen zur Diskussion: Im Verhältnis zu einer "vernünftigen" Weltansicht, aber auch im Verhältnis zur ganzen Wirkungskwelt, die Besessenheiten umgestaltet. Das ist der Reisekurs von Goyas Schwarzen Bildern. Er schlägt Pfähle ein, die dazu verhelfen, daß wir uns in einer fließenden Wirklichkeit orientieren können. Im Umgang mit den Schwarzen Bildern wird das Medium menschlichen Wirkens spürbar.

F. Goya bringt eine neue Kunst-Auffassung auf den Weg. Er löst das "Schöne" als Markierung des Ästhetischen auf, der gegenüber Häßliches sich zu rechtfertigen hat. Für Goya gründet Kunst in den Morphologien der Wirklichkeit - auch ihrer Undinge -, die sie beschaubar macht. Kunst baut nicht einen Naturschutzpark auf; sie ist befaßt mit den bewegenden Bildern der Wirklichkeit. Sie stellt dar, was wirkt - als Hervorgehen "toller" Werke. Indem sie sich auf die Undinge der Wirklichkeit einläßt und ihre Drehungen komplett herauszurücken sucht, bringt sie Entwicklungen der Wirklichkeit in den Blick - aber eben nicht als Ge-

fühlsbrei, sondern als ein anschauliches und faßbares Ding mit eigenen Konsequenzen. Außer in den unvollkommenen, amorphen, verkehrten Zügen "häßlicher" Verwandlungsprozesse, gerät die Morpho-Logie von Verwandlung nicht aus dem Blick - das zeigt die Gestalt der Schwarzen Bilder.

In den Schwarzen Bildern wird unser Umgang mit der Wirklichkeit in beschaulichen Werken reorganisiert. Sie machen sichtbar, was bei uns am Werk ist, wenn wir uns in dieser Wirklichkeit bewegen - die Zwänge und Gewalten, und auch unsere Chancen, daraus unsere Welt zu bilden. Seelisches will alles, will hexen, will zerstören, aber es will auch am Leben bleiben und anderes am Leben lassen. Das sind Paradoxien; doch das sind zugleich auch Maßverhältnisse, die etwas vom System und von den Konsequenzen einer Verwandlungswirklichkeit spüren lassen.

Die Schwarzen Bilder haben den Glanz wirklicher Bilder. Das Wirken bewegter Bilder ist eine Realität, die die "Objekte" des Physikalismus genauso schlägt, wie den Glauben an die Allmacht von "Verstand", "Ich", "Bewußtsein", "Wille". Die bewegten Bilder sind jedoch keine finstere und einförmige Sache, die man dualistisch einer "geistigen" Wirklichkeit entgegensetzen könnte. Aus diesen Dingen geht alles hervor, was wir gestalten und zurechtmachen können. Dem entspricht der "Witz" der Montagen, mit denen uns Goya in die Herstellungsprozesse seelischer Wirklichkeit einbezieht. Nichts ist für sich, rein, an sich - alles existiert nur in Wirkungseinheiten, in Verhältnissen, in Übergängen, in Kreisen und Spiralen. Alles ist ungeheuerlich, weil nirgendwo ein Ende zu denken ist, meinte Goethe.

Es verwundert nicht, daß dieser Bilderwirklichkeit eine eigene **Bild-Logik** zukommt. Sie ist immer zentriert um die Morphologie des ganzen Bildes. Von da aus hat sie notwendig zu tun mit einem Sich-Verstehen und Sich-Ausgestalten dieses Bild-Ganzen; sie steigert das Ganze und zugleich die darin wirksamen Gegen-Teile. Die Bildlogik stellt das Ganze in Verhältnissen und Brechungen dar. Seine Drehfiguren und seine Kippfiguren, seine Zwischenstücke und seine Paradoxien. Daher spielen in den Bildern Analogien und Gegenläufe, Übergänge und Umbrüche eine wichtige Rolle.

Die Bildlogik belebt den Umgang mit den Schwarzen Bildern als Anruf und Aufruf, als Frage, als Herausforderung: Fragmentarisches zu schließen, Selbstverständliches in Fragenswertes umzuwandeln, aus Unverständlichem wieder ins Verstehen zu kommen, aus Unbehandelbarem zu einem Behandeln von Wirklichkeit.

In der Bildlogik der Schwarzen Bilder paßt nicht alles vernünftig, vollkommen und geschlossen in sich zusammen. Die Morphologie der Bilder hält die Einzelheiten zusammen; aber sie tut das in großem Schwung - es bleiben Lücken, Reste, Rätselhaftes, Paradoxes, Übergänge. Die Dinge haben ihre Gewalt in diesem großen Schwung. Sie sind verschiedene Gestalten

und zugleich etwas Theatralisches. Sie sind bitter und komisch, ekstatisch und grotesk: denn Undinge sind die Bewegung zwischen dem Alltäglichen und dem Unmöglichen, die nur in der Unbehandelbarkeit der Vernichtung an eine Grenze kommt.

UMBILDUNG VON BESESSENHEIT

Eigenschaften von Besessenheit

Bei der Beschreibung und der Analyse des Umgangs mit den Schwarzen Bildern kam immer wieder ein Punkt, an dem es über Besessenheit hinausging. Je nach Zusammenhang ergaben sich daraus eine Reihe von Stichworten für dieses letzte Kapitel: Besessenheit und Darüber hinaus - was geht und was nicht geht: Die Konsequenzen von Verwandlung - das System in den Undingen oder die Sitten von Verwandlung - das unfertige Drittel der Besessenheit - Seelisches ist kunstanalog. Etwas abstrakt verdichtete sich das in einer vierten These: Die Schwarzen Bilder machen das Wirken von Umbildungen spürbar und beschaubar.

Seelische Umbildungen erwachsen aus den Eigenschaften von Besessenheit; die lassen sich aus der Morphologie der Schwarzen Bilder ableiten. Isidoro: Das gemeinsame Schicksal als Fabrikation - das Form-Werden ist unpersönlich, die Besessenheit ist unpersönlich. Inquisition: Teilungen und Abwandlungen machen auf ein System in der Besessenheit aufmerksam - auch die Besessenheit hat ihre geheime Intelligenz, auch in Undingen formen sich Gestalten aus.

Judith: Eine Drehfigur, aus der der entschiedene Schlag aufbricht - Besessenheiten sind Gegensatzeinheiten und sie werden doch eingeengt, weil sie Etwas werden müssen. Saturn: Verwandlungsgier und Verwandlungsnot sind Zwang, der sich wiederholen und in tödliches Gleichmachen verkehren kann - Gier und Not, Zwang und Tod in der Besessenheit. Asmodea: Der Wahn des Hochsteigens und der Absturz, das Ausreizen von Verfließen und Zwang - Besessenheit ist Ausreizen bis zu eigenen Vernichtung. Kampf: Das Gemeine wollen und die Macht in diesem Gemeine, und zwar direkt. Die Lieblosigkeit des Direkten ohne Zwischenschritte, im Wegmachen, wie im Fressen, Ausscheiden, Ficken - Besessenheit will die Macht sofort und direkt.

Parzen: Blöße und Verwickeltsein, Mechanismus und Ausbrüche - Besessenheiten spielen sich ab zwischen Vorgaben und den Zufällen von Unvollkommenheit. Teufelskreis: Der Zwang zur Erwartung von ganz anderem in der Sehnsucht nach Allmacht; wer einmal in den Teufelskreis gerät, kann sich nicht mehr raushalten, wann er will - Besessenheit heißt Hexen-Wollen, und der Preis dafür ist der Zwang eines Teufelskreises.

Die vier kleinen Bilder verdeutlichen die Grundzüge von Besessenheit nochmals in Erlebensqualitäten befremdlicher Alltagssituationen. Besessenheit ist Beeinflußt- und Benutzt-Werden durch die Einflüsterungen der Allmacht. Unser Tun ist nicht einfach, sondern doppelt und dreifach bestimmt (Mönch). Besessenheit ist Verzehren und Verzehrt-Werden. Der Zwang frißt auf und zerstört die besondere Form (Essen). Besessenheit agiert sich aus im Begünstigen, Peinlichen, unter der Decke, in "Perversionen" (Ministration). Und wir wissen nicht um das, was wirklich geschieht. Die Menschen täuschen sich selbst, sie werden benutzt durch unbewußt wirkende Besessenheiten (Lesen).

Das unfertige Drittel von Besessenheit

Aber auch Besessenheit kann nicht stehen bleiben; seelische Entwicklung drängt über die Wiederholung von Besessenheit hinaus. Umbildungen werden vorangetrieben durch die Widersprüche und Paradoxien, die der Besessenheit immanent sind. Im Blick Goyas und seiner Geliebten wird das Darüber hinaus faßbar: Die Kunst Goyas wird zum Prototyp eines Kultivierungsprozesses von Besessenheit. Dieser Prozeß ist auch ein "gemeinsam" Menschliches, wie die Isidoro-Wallfahrt; doch er ist eine Umbildung, die die Gier, den Zwang, die Direktheit und die Allmacht verträglich macht und dadurch dem Seelischen einen anderen Spielraum eröffnet. Für F. Goya gelingt diese Umbildung nicht dem "Ich", das sich einbildet, es gestalte "frei" alles aus sich selbst allein - über Besessenheiten hinausführen, kann jedoch die Liebe eines konkreten Menschen zu einem anderen konkreten Menschen; da wandelt sich eine ganze Wirkungseinheit.

Dieser Goya und diese Leocadia sind die menschlichen Voraussetzungen der Umbildungsprozesse von Besessenheit. Mit einer gewissen Einschränkung gilt das auch vom Umgang der Menschen, die den Saal der Schwarzen Bilder besuchen, mit diesen "Goyas", die sie in ihren Bannkreis ziehen. Es sind nicht nur die beiden letzten Bilder, die beschaubar machen, wie es über Besessenheit hinausgeht. Jedes der Schwarzen Bilder ist zwar ein Bild-Plakat, aber es ist auch etwas Fragmentarisches und Rätselhaftes. Es drängt auf Weiterentwicklung, es provoziert eine Stellungnahme, die uns aus dem Bann herausrückt, in dem die Bilder von Besessenheit uns zu verschlingen drohen. Jedes Bild hat ein "unfertiges Drittel".

Isidoro: Was sich da ausstülpt, das rückt dicht an uns heran, doch es geht auch vorbei, bezieht uns nicht völlig ein. Es spricht uns an durch die Wucht, mit der sich hier ein Unding aus Formlosem gestaltet - schwer, daraus eine andere Metamorphose zu entwickeln. Dennoch stellt es uns frei zu "unserer" Perspektive, so wie das Riesentier selber Lücken und Brüche freistellt, Werdendes und Unbestimmtes. Oder wie es selber zwischen die maurische Perspektive und die Perspektive des Nachzüglers gerät. Wie weit sind wir davon weggerückt, wie weit läßt sich das anders bewegen - das gehört zu dem unfertigen Drittel des Bildes und daran setzen unsere Umbildungen an.

Inquisition: Der Blick, die Zensur, die Inquisition des Schwellkopfes, der Pilgerzug und das Verschweben der Landschaft fordern Gegenbewegungen heraus - Gegenblick, Bannungsgebärden, Gefahrabwehr. Das Verschweben der Landschaft kann sich drehen in das Verspüren einer (universalen) "Freiheit" der Begegnung von Himmel und Erde - es ist nicht nur dieser Pilgerzug und diese materiale Verklumpung von Gestalten, was die Wirklichkeit hergibt.

Inquisition ist ein machtvolles Bild von Wirklichkeit, das uns in seinen Bann zu ziehen sucht. Doch es sind offenbar andere Bilder der Wirklichkeit, die hier in den Blick von Besessenheit

geraten. Die Inquisition provoziert Lebensbilder, die nicht leugnen, was neben den festen Pilgerwegen liegt, auch aus dieser Wirklichkeit herauskommen kann, auch mit den Augen sehen, mit den Händen zu greifen ist. Selbst wenn die Bilder, die diese Besessenheit umbilden, notwendig in ähnliche Bahnen geraten - weil das Seelische stets ein sich organisierender Betrieb ist -, selbst dann geraten wir vor die Frage, welche Bilder diesem Blick standhalten und welchen Bildern es gelingt, eine Verwandlung darüber hinaus zu organisieren.

Judith: Natürlich spielt bei dem unfertigen Drittel der Schwarzen Bilder auch das, im traditionellen Sinne, nicht perfekt Ausgemalte aller Einzelheiten der Gemälde eine Rolle ("Unfertiges"). Die dunklen unteren Partien des Bildes machen den Eindruck, als versinke das Bild hier in einem anderen Bild, oder als sei ein anderes Bild durch das Mord-Bild überdeckt worden - ohne es komplett zu verdrängen. In Goyas Bild ist ein Bildwechsel am Werk; wir werden in diesem Gestaltungsprozeß mitbewegt. Das spitzt sich sogar noch zu: Das Stockende beim Anheben der Mordwaffe verrät eine letzte Chance, nochmals einen Bildwechsel durchzuführen - als rechne das Bild damit, daß wir diese Wendung abzuwenden wünschen, um das Kippen der Gegensatzeinheit von Liebe und Haß aufzuhalten. Das Bild ist so gemalt, als könne die oben ausgeprägte Mordgebärde ins Rutschen kommen, irgendwie unten in die Versenkung geraten. Es ist unsere Entwicklung, die das Gemälde schließt.

Saturn: Ein Kunstwerk ist nie ein Objekt, das für sich existiert. Es lebt nur im Wirkungsraum des Seelischen und ist dadurch immer ein Werk als Produktionsprozeß, so wie wir auch von Tageswerken oder von guten und bösen Werken sprechen. Selbst wenn Goya die ungeschlossene Geschlossenheit seiner Bilder zuspitzt, kann er damit rechnen, daß sich ein ganzes Werk entwickeln wird. Goyas Kunst schafft es, daß sich die Entwicklung nicht irgendwohin bewegt - die Gestalt eines Schwarzen Bildes bleibt jeweils im Zentrum unserer Fortsetzungen und Ergänzungen (was man bei vielen modernen Bildern keineswegs sagen kann).

Bei Saturn ist das Hin und Her eines Bildes mit unfertigem Drittel besonders ausgeprägt: Ein Hin und Her von Angezogenwerden und Abwenden, von Grausigem und Gruseligem, von Fliehen-Wollen und nicht von der Stelle gehen - das provoziert Gegenwehr, Verdrängung, Vernichtung oder auch Versuche, gegenüber der Fassungslosigkeit wieder festen Boden zu gewinnen. Es geht weiter, indem wir uns zu fragen beginnen, wo wir denn zerstören, was unser Bild ist, das andere zerstört. Wo beginnt die Zerstörung eines Bildes uns zu schmerzen; haben wir ein Bild, dessen Preisgabe uns selbst vernichten würde. Das Bild Saturns dreht sich gegen seine Ränder hin ins Konturlose; hätten wir das gerne klarer, umrissener, endlicher - oder sagt uns das Bild nicht schon genug und mehr ist gar nicht in Erfahrung zu bringen. Rätsel des Lebens, das den Tod mit sich bringt.

Kämpfer: In dem Schlag-Werk der Kämpfer zentriert sich die Offenheit der universalen Bewegungen und Figurationen. Wie bei einem Wettkampf oder einem Unglücksfall gibt die Ge-

stalt der Kämpfer Anhaltspunkte für eine Dramatik, die uns aus unseren eigenen Alltagsgeschichten vertraut ist. Aber hier ist die Dramatik offen - wir wissen nicht um den Sinn, das Woher, das Wohin. Das paßt auch gar nicht in die Landschaft, die üblichen Verhältnisse von klein und groß stimmen nicht mehr. Wir wenden uns den Gestalten zu, und möchten zugleich um sie herumgehen, in die Weite, zu anderen Ansichten der Wirklichkeit. Das Bild fordert dazu heraus, die Verhältnisse der Wirklichkeit so zu bestimmen, daß wir damit zurechtkommen. Goya bewegt uns durch die Spannung zwischen dem Hinnehmen des Undings, das hier anschaulich sichtbar ist, und unseren Tendenzen zu vereinheitlichen und umzubilden.

Asmodea: Das ist ein besonders ausgeprägtes Bild des Seelenbetriebes - da ist einiges wirksam, obwohl es "unmöglich" ist, da ist einiges, das gegeben ist, ob wir es nun wollen oder nicht, und da ist offenbar einiges, das fehlt oder das nicht paßt. Goya macht unser Wechselgeld spürbar, die Kategorien der Wirklichkeit, mit denen wir zurechtkommen müssen; auch die Kategorien, mit denen wir Wirklichkeit zurechtmachen. Das geht und das geht nicht, das paßt und das paßt nicht, das wäre möglich und das ist unmöglich. Wir merken etwas von dem unfertigen Drittel des Bildes in der Bewegung unseres Fragens, Feststellens, Verwerfens. Indem wir Ansätze von Erzählungen entwickeln, indem wir sie umbilden, indem wir das Ganze auf einen Nenner bringen wollen - oder auch nicht.

Wir leben in der Spirale des Bildes und ihren Drehungen; aber wir müssen da auch wieder heraus - wieder auf unseren Boden kommen und eine Stellung gegenüber dem Bild einnehmen. Wann springen wir ab, wann wechseln wir die Stellung - wann schießen wir und worauf schießen wir. Mit einem Male sind wir dabei zu begrenzen, abzutrennen. Wir versuchen, das Einströmende und Verschwebende in eine Gestalt zu bringen; wir suchen herauszufinden, was uns hier zu zwingen sucht.

Wenn die Menschen von ihren Gefühlen, Stimmungen, ihrem Ich oder ihrem Willen sprechen, verbergen sie sich damit, daß in diesen Ausdrucksbildungen etwas ganz anderes am Werk ist. Das Anderswo, das uns bestimmt, sind die Figurationen eines kompletten Produktionsbetriebes - die Behandlung von Wirklichkeit in unseren Welt-Bildern oder unseren Bilder-Welten.

Konsequenzen: Was geht und was nicht geht

Es sind ganze Drehfiguren von Lebensinhalten und Lebensproblemen, die das Seelische zusammenhalten und weiterentwickeln; unser Determiniert-Werden durch Besessenheiten, mit ihren vielfältigen Drehungen und Wendungen, ist ein Prototyp dafür. Auf ihre Bilder-Welten lassen wir uns ein, weil sie unseren Schmerzgrenzen, unserem Leiden-Können, unseren Verwandlungstendenzen eine Gestalt geben, von der aus wir unseren Umgang mit der Wirklichkeit organisieren und reorganisieren können.

Es ist jeweils ein bestimmtes Bild des Seelenbetriebes, das uns ins Gedränge bringt, Ambivalenzen aufkommen läßt. Das unseren Wirkungen Wucht und Gewicht gibt und auf eine Gestalt drängt. Aber das kann uns auch zu Spaltungen veranlassen, in Wahnwelten hineintreiben, zu Selbstbehinderungen und Selbstzerstörungen bringen.

In den Schwarzen Bildern von Besessenheiten stellt Goya die Gewalt menschlichen Etwas-Werdens und ihrer Verkehrungen dar. Er macht das unbewußte Getriebe beschaubar, das darauf wartet zu bestimmen, wie wir unseren Alltag behandeln. Am Muster der Besessenheiten hebt sich die Grundtendenz dieses Produktionsbetriebes heraus: Verwandeln-Können. Nicht nur Verwandlung werden, sondern auch Verwandeln-Können. Die Welt nach unserer Begierde schaffen - Hexen.

Aber 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. Die Bilder Goyas bringen - ähnlich wie der Traum - die seelenlogischen Widersprüche, Probleme und Paradoxien in einer eigenen Bildsprache zum Ausdruck. Die Verhältnisse, in denen sich die Kunst der Schwarzen Bilder entfaltet, sind wirklich: eine Logik in Aufrufen, Fragen, Herausforderungen, Umbrüchen, Übergängen, Umbildungen.

Daher gelingt es F. Goya auch, in den seltsamen Drehfiguren der Schwarzen Bilder die Schickals-Figuren von Besessenheit herauszurücken: Widersprüche und Konsequenzen, unvermeidliche Zwänge bei Spaltungen und Verdrängungen, Verkehrung von "freier" Allmacht durch Zwänge, die man sich dafür auferlegen muß. Dieses System in den Undingen wird in Teufelskreisen, Mahlwerken, Kippfiguren, Ausstülpungen, Wahnflügen anschaulich.

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 Verkehrungen 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.

Indem die Schwarzen Bilder zeigen, was zusammen geht und was nicht (mehr) geht - vor allem bei Judith, Saturn, den Parzen, dem Teufelskreis -, kommt in den Blick, daß Kunst damit zu tun hat, die Konsequenz von Verwandlungs-Bildern herauszurücken und beschaubar zu machen. Wie bei einer Symphonie die Grundfigur in den Umsatz ganz andersartiger Wendungen und Drehungen gerät - sich erhält und zugleich umbildet -, so stellt auch die Bildende Kunst in ihren großen Werken die Konsequenz von Verwandlungs-Bildern angesichts einer vielgestaltigen und widersprüchlichen Wirklichkeit heraus.

Für die Schwarzen Bilder ist eigentümlich, daß sie die Konsequenz - das System von Verwandlung - in ein Gebilde bringen, bei dem Prozeß und Struktur untrennbar sind. Goya malt einen Wirkungsraum, der das Bedeutsame und Wichtige darstellt als ein Indem und Dazwischen, als Übergang, als Fragmentarisch-Ganzes: Kampf, Erwartung, Verzehren, Pilgern. Diese Bildlogik von Prozeß und Struktur ist und bleibt paradox; sie wird sich auch nicht auflösen lassen, wenn wir etwas "weiter" sind. Dieser Logik entstammen die Grundgestalten, nach denen sich die Bilder ordnen: Dreifaltigkeiten, Verwandlungs-Kreise, Doppelheit, die Wirklichkeit von Unmöglichem. Die Gestalten Goyas wirken, weil sie das dem (wartenden) Produktionsbetrieb beschaubar machen. Sie sind ein Entwicklungsding, das den Betrieb der Wirklichkeit mitgestaltet, indem es bestärkt, wiedergibt, zuspitzt, zu Abwehr zwingt.

Weil die bewegenden Lebens-Bilder Struktur und Prozeß in einem sind, können sie auch in dramatischen Entwicklungen expliziert werden - Bilder werden Dramen, Dramen Bilder. Das menschliche Leben ist von vornherein gelebte Literatur, gelebte und erzählte Geschichten. In ihren Geschichten stellen die Menschen die Schicksale von Besessenheit aus, Wege und Irrwege. Davon wissen sie sonst nicht viel. Die Schwarzen Bilder bringen ihnen jedoch das Ganze in den Blick: ihre Geschichten sind die Konsequenzen von Besessenheits-Entwürfen.

In den Schwarzen Bildern wird die Erfahrung wirksam, was geht und was nicht, was zusammenhält und was nicht zusammenwirkt. Asmodea - alles hat Konsequenz, doch auch Unmögliches wirkt. Judith - Gestaltwerden zerstört Gestaltetes; in jeder Zweieinheit ist Drittes. Parzen - Spielräume eröffnen und sein Schicksal darin finden, das läuft sich entgegen. Teufelskreis - Verwandlung erzwingen ist Vernichtung von Verwandlungswirklichkeit; Zwang zu Ungezwungensein ist neuer Zwang. Saturn: Gier nach Allmacht verkehrt sich in die Wiederholung des Gleichen. Diese Konsequenzen sind die Parzen des Undings Besessenheit, das Goya malt. Indem er den "Witz" der Besessenheit herausrückt, stellt er sie als eine ungewollte Karikatur der Verwandlung von Wirklichkeit in den Blick.

Denn Besessenheit verdrängt, daß sie den Konsequenzen von Verwandlung unterworfen ist. Sie will die Drehfiguren nicht sehen, die sie bestimmen. Auch nicht die Grenzen, die sie sich in menschlichen Wirkungseinheiten selber setzt. Sie verwischt ihren Zwang, wie ihr Gezwungensein: Sie demonstriert eine Vielfalt von Veränderungen, Beliebigkeiten, Unentschiedenheiten und macht die Selbstregulation des Seelischen, die das nicht mitmacht, zu einem unbewußten Gegenspieler, der "Symptome" herstellt. Besessenheit sucht den Verkehren der Wirklichkeit - auch der Heuristik dieser Verkehren - zu entgehen und muß dafür den Preis zahlen, selbst zu einer großangelegten Verkehrung zu werden: Allmacht-Wahn, Gier nach allem und nichts, Rache und Ressentiment werden zum Nein, mit dem sich Besessenheit schließlich selber zerstört.

Man könnte sagen, die Besessenheit sträube sich mit aller Gewalt dagegen, ihr eigenes Bild zu sehen, so wie es Goyas Gemälde malen - Drehfiguren, Berührung der Extreme, Übergänge, Steigen und Fallen, Verschweben und unvermeidliche Konsequenzen. Stattdessen nur die Erwartung von Hexen, Teufelswerk und Teufelswunder - ohne Zwischenschritte, ohne die Notwendigkeit, ein unfertiges Drittel weiterzuführen, ohne die Umbildungen und ihren Aufwand, aus der erst die Geschichte einer Gestalt werden kann, die sich zugleich erhält und umgestaltet. Das wäre Verwandlung und das ist es, was die Demonstration von Veränderung ersetzen soll.

Goyas Schwarze Bilder nehmen uns mit auf eine Reise. Sie sind eine Pilgerfahrt des Seelischen, das auf der Suche nach einem Bild seiner selbst ist. Dabei sind wir ausgegangen von einer Beschreibung der Besucher im Prado - die Schwarzen Bilder scheinen etwas über das Anderswo zu sagen, das die Besucher insgeheim bestimmt. Nach der Reise, auf die uns Goyas Gemälde mitnahmen, sehen wir mehr von den seelischen Prozessen, die den Alltag der Besucher bestimmen.

Goya heute: Typische Besessenheiten im Alltag

Goya ist heute. Bei jedem Besucher könnten wir auf eine Lebensgeschichte stoßen, ähnlich den Lebensgeschichten, wie wir sie bei einer psychologischen Analyse herausfinden. Jede Lebensgeschichte ein Fall von Besessenheit, mit der die Menschen zurechtzukommen suchen; eine Dramatisierung von Bild-Wirklichkeiten in Geschichten, ein Übergang in Umbildungsprozesse.

Um das zu sehen, muß eine Analyse allerdings die Ideologien und Rechtfertigungen, die Fabrikware, mit der unsere Kultur die Menschen ausgestattet hat, durchdringen. Goyas Kunst hilft uns dabei: Durch die Worte von Freiheit, Selbstbestimmung, multiple Persönlichkeit hindurch blicken uns die Schwarzen Bilder an, die wirklich gelebten Ansichten, die unsere Seelen-Dramen bestimmen. Denn auch unserem Können, unserer Intelligenz, unserem "innerlichen" Seelenkram, schließlich auch der Wissenschaft liegen die Werke unserer Besessenheit zugrunde.

Goya 1994: die Lebensgeschichten von Menschen, die Psychologen heute erfahren, haben mit den Besessenheiten zu tun, die Goya malt. Unter seinem Blick eröffnet sich ein Spektrum. An dem einen Ende sind die Lebensgeschichten, in denen Besessenheit verlagert wird auf Vereine, Familien, Parteien - in deren Zwängen ist der Sog von Besessenheit auch für andere Menschen noch spürbar. Am Ende gegenüber ist Besessenheit verborgen; sie lenkt den Blick ab durch die bizarren Verdrehungen, mit denen sie sich als Freiheit, Intellektualität, Offenheit, Beliebigkeit darstellt.

Verlagerungen bestimmen die Menschen, deren Geschichten sich abspielen in der Geborgenheit von Vereinen, Parteien, Massenbildungen, Gefolgschaften, Familien. Sie werden bestimmt durch die unpersönlichen Muster von Glaubenskulten, Literaturmoden, Gesellschaftsritualen. Ihre Besessenheiten gewinnen eine Richtung durch die Symbiose mit den Zwängen menschlicher Vereinigungen, mit deren Behauptungs- und Abwehrformen. Es ist eine Symbiose von Benutzen und Benutzt-Werden, die ihre banalen Verrichtungen und ihre Ekstasen bestimmt (Isidoro).

In anderen Lebensgeschichten hat sich die Machttendenz von Besessenheiten modifiziert zu fixen Ideen, für deren Einfließen alles andere zu Hohlform und Schale wird (Mönch). Bei manchen prägt sich das aus in der starren Bindung an unerreichbare und damit auch unüberprüfbare "Ideale"; das können Liebesobjekte, Lebensaufgaben, Feindbilder sein. Diese Menschen schaffen sich ein Zwangskorsett, das Gegenströmungen genauso versperrt wie einen kompletten Umsatz mit der Vielfalt der Wirklichkeit. Es schützt vor unerwarteten Prüfungen, vor Anproben neuer und fremder Wirklichkeiten; von einem vertrauten Teufel läßt man sich lieber quälen als von einem neuen Teufel. An den wahnhaften Markierungen soll alles scheitern, was man nicht leiden kann.

Das berührt sich mit einer anderen Variation der Verlagerung von Besessenheit. Die Geschichten dieser Menschen werden bestimmt durch die Abwandlung der Besessenheits-Allmacht zu lebenslanger Rache und Abrechnung. Besessenheit wird zum Ressentiment: Weil die Erwartungen auf alles sich verkehrten, wird das Leben in dieser Wirklichkeit heruntergemacht. Das kann sich in einer Karikatur von Treue zu bestimmten "Idealen" verbergen. Oft sind das Menschen, deren gekränkte kindliche Besessenheit sie auch in Beruf und Leben scheitern ließ. Sie werden zu Anwohnern an den Werken anderer Menschen, und sie danken ihnen dafür mit Häme, Verleumdung, Verrat, mit der Verführung ihrer Freunde oder indem sie sie in den Dreck ziehen. Die Wucht der gescheiterten Besessenheit spiegelt sich im Genuß der Rache, wenn die Zerstörung gelingt, die sie dann meist auch selber trifft.

Extrem bildet sich das in den Lebensgeschichten von Menschen aus, in denen sich Besessenheit zu einem alles gleichmachenden und verschlingenden Wiederholungszwang modelliert hat. Aus dem Zwang, alles verwandeln zu wollen, ist der Zwang geworden, alles gleichzumachen - unförmig, ungenießbar, unbehandelbar. Ständig wird gemeckert, heruntergemacht, beklagt, auf Fehler geachtet, die Sinnlosigkeit des Lebens bedauert - das kann zur Gier und Not einer ganzen Kultur und ihrer Medien werden (Saturn; Essen).

Aber so schlimm, wie es gesagt wird, ist es im Leben dann doch nicht: Ohne sich das bewußt zu machen, werden die Gleichmacher durch Lebensregungen mitbestimmt, die ihnen doch ein bißchen Spaß machen. Daß alles im Seelischen doppelt und dreifach ist, auch bei den Besessenheiten, zeigen die Lebensgeschichten, die dem Mittelbereich der Reihenbildung zuzuordnen sind.

Zwischen den Verlagerungen und Verdrehungen von Besessenheit breiten sich Lebensformen aus, die mit Übererregung und Stillelegung sowie mit Kippfiguren zu tun haben. Die Übererregung kann sich ausdrücken als kämpferische Erregung oder als Erleiden von Erregungen. Die Stillelegung kann Lähmung, aber auch Zerstörung sein. In ihren Lebensgeschichten stellt sich diesen Menschen Leben als Kampf dar. Sie machen sich Kämpfe zurecht, in denen sie immer wieder erproben, ob sie die Allmacht ihrer Besessenheit gegen andere direkt durchsetzen können. Das kann massiver Angriff sein, Wüten, Fetzen, Scherben machen; das können Wortgefechte, Kampfspiele, Rivalisieren, Leistungswettbewerbe sein. Das kann in Selbstzerstörung oder in Fremdzerstörung versinken (Kämpfer).

Bei den einen steht vor allem das Herstellen von Feinden, Tätern, von Gut und Böse auf der Tagesordnung. Das führt hinein in den Wechsel von Siegen und Verlieren. Bei anderen ist besonders das Gemenge, das Monströse, die Sensation anziehend. Hier liegt der Wechsel in dem Rein und Raus. Was sich äußern kann im Kippen von Übernervosität und Abstumpfung, von Übersensibilität und Unsensibilität, von Herumwirbeln und Spitzfindigkeit. All dem liegt die Widersprüchlichkeit und Ambivalenz der Besessenheit des Verwandeln-Müssens zugrunde (Judith). Die unbewußte Besessenheit läßt sich nicht auf Entwicklungen, Zwischenschrit-

te, Explikationen ein; sie fällt von dem einen in das andere, weil sie das Paradox von Verwandlung und entschiedener Gestalt nicht aushält. So kippt das Zuschlagen in die Hemmung; das "Phantom der Freiheit" kippt durch den Zwang, der dabei besessen bestimmte Veränderungen durchsetzen will.

In vielen Lebensgeschichten schafft sich dieses Hin und Her Anhaltspunkte von Sünde und Schuld, von Lust und Kontrolle, von fremden Blick und eigenem Gegenzauber. Ein Dualismus wird zu einem Kampffeld gemacht, auf dem etwas ausgetragen wird, das von ganz anderswo kommt (Inquisition). Denn diese Einteilungen funktionieren nicht: dazwischen sind Wirkungsgeschichten am Werk, die durch die Besessenheit des Verwandeln-Wollens bestimmt sind. Sie führt zu einem Schwanken zwischen Fatalismus und Ausbrüchen, zwischen Erregungen, Sensationen, Ekstasen und Gleichgültigkeit, Verstummen, Aufgeben, Depression. Einige eröffnen seltsame Schicksalsspiele: Sie malen den Teufel an die Wand - weil sie insgeheim wollen, daß er kommt. Sie wissen schon, daß sie die Wirklichkeit so nehmen müssen, wie sie ist - mit ihren Konsequenzen, Begrenzungen, Unbehandelbarkeiten -, und sie wollen sie doch zugleich bestimmen, als könnten sie das Schicksal sein oder wenigstens dem Schicksal ein Schnippchen schlagen (Parzen).

Die Kippfiguren von Erregung und Lähmung spitzen sich jedoch noch zu. Manche unserer Freunde oder Feinde erscheinen uns launisch, wechselhaft ohne Grund. Ihr Leben gleicht einer Kurve mit jauchzenden Höhepunkten, die immer wieder in tiefe Verstimmungen abfallen. Auf der einen Seite Schwindelzustände, Wahn, Erleben-Wollen, ein Ausreizen, das zur Zerstörung führen kann; Wahn, Sehnsuchts-Sog, Verstiegtheit. Dann kippt es völlig zur anderen Seite: Absturz, Ohnmacht, Regungslosigkeit, den Boden verlieren, Unbehandelbarkeit, Verzweiflung, die sich gegen alles wehrt, was Hilfe bringen könnte (Asmodea). Das Unmaß von Verwandlungswünschen macht unfähig, in der Verwandlungswirklichkeit sein entschiedenes Bild zu finden: eine Gestalt, die erlaubt, die Vielfalt der Verwandlungswirklichkeit zu verspüren und zu genießen, indem sie sich erhält, wirkt, umbildet.

Das Asmodea-Bild ist der Übergang zum Typus der **verdrehten** Besessenheit. In den Lebensgeschichten der Menschen hier wird die zentrale Besessenheit verdeckt durch ein ("totales") Nebeneinander von Beliebigkeiten. Beliebigkeit ist eine Zerteilung des Sogs der Besessenheit in viele Einzelheiten; die Lebensgeschichten demonstrieren Vielfalt, Selbst-Vervielfältigung, Offenheit, Freiheit. Das ist eine bizarre Verdrehung der Besessenheit, die auch hier darauf aus ist zu beweisen, daß sie alles verwandeln kann. Daher hat das Inflationäre, die Extraversion, das Haben-Wollen von jedem und allem zugleich in seinen Zerteilungen immer den Unterton, jetzt erfülle sich die Erwartung einer totalen Verwandlungs-Einheit.

Diese Linie eines Besessenheits-Zwangs in der Vielfalt der Beliebigkeit kann nicht überraschen. Die Besessenheit, verwandeln zu können, ist eine widerspruchsvolle Einheit - die Zer-

teilung wie das Totale lassen sich ausfalten und dramatisieren. Der unbewußte Zug in den Lebensgeschichten der Beliebigkeit ist die Sehnsucht nach einem Ruhen in der Einheit von Verwandlungs-Allmacht - ein doppelsinniges Ruhen in Gott oder Sein wie Gott, der bewegende Unbewegte. Zugleich allgeliebt zu sein und über alles verfügen zu können; jedes Geschöpf bereit, sich aus Liebe für den Einen zu opfern - Erlöser aller Dinge und Menschen zu sein.

Das wäre aber eine Aufhebung der Wirklichkeit, wie sie ist; das scheitert an den Konsequenzen der Verwandlungswirklichkeit. Da das nicht geht, kommt von vornherein mit der ungeheueren Sehnsucht auch die Zerrissenheit auf. Und wenn es schon nicht geht, dieses Eine der Verwandlung zu werden - oder es abzuschaffen -, dann wendet sich die Besessenheit dem Dämon zu. Verwandeln-Können demonstrieren, indem man alles verkehrt herum macht - Zwang, "es" unnormale, verdreht, als "Nein", exzeptionell, in irrer "Freiheit" machen zu müssen. Das wird zum Zwang, der alle Beliebigkeiten und Freiheiten durchzieht - zum Zwang, der Zerrissenheit und Enttäuschung zusammenhält (Teufelskreis; Ministration).

Der Teufelskreis von Beliebigkeit wird in Lebensgeschichten in verschiedenen Formen ausgeprägt. Viele "moderne" Menschen schlachten die Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit aus und reißen sie stückchenweise an sich. Sie lassen die Bilder, die sich in der Kulturgeschichte ausgestalteten, inflationär werden. Sie suchen "postmodern" ein Nebeneinander zu leben; sie suchen die Zerrissenheit auszuhalten, indem sie alles formalisieren und bürokratisieren. Das ist eine bizarre Zerrissenheit in Beliebigkeiten: Ein Versuch, die totale Einheit dennoch Stückchen um Stückchen zu haben. Ein Verfließen, scheinbar ohne Konsequenz, in dem insgeheim die Konsequenzen des Einsseins mit der Wirklichkeit ersehnt werden.

In einer anderen Wendung führt der Teufelskreis zu einer Gleichzeitigkeit von Gegensätzen. Das sind die Menschen, die uns von Augenblick zu Augenblick überraschen durch ihr Rotieren von Liebe in Lieblosigkeit, von (extravertierter) Zuwendung zu egoistischer Erpressung, von Allheils-Aufschwüngen zu selbstischer Isolierung. Es sind Himmelskinder, die uns durch ihre Gemeinheit befremden; der neue Narziß, der ständig durch die Liebe anderer bestätigt werden will.

Am meisten verbreitet sind jedoch Lebensgeschichten, in denen Beliebigkeit und Zwang durch Spaltungs-Prozesse gebündelt werden. Spaltung bedeutet, unbewußt machen, was wirklich vor sich geht - nicht sehen wollen, wie es ist, verdrehen, vergeheimnissen, Grenzen verwischen, zerreißen, was zum Grundumsatz einer Gestalt gehört. Das sind Menschen, mit denen wir ganz "normal" im Alltag umgehen können, doch mit der Zeit beginnen uns die Macken und Seltsamkeiten, die wir zunächst komisch fanden, zu stören und zu bedrängen. Wir müssen feststellen, wie der Umgang mit ihnen immer wieder in dieselben Klemmen, in denselben Brei und Terror gerät. Was sich als Beliebigkeit gibt, ist vor allem etwas, dem sich die anderen fügen müssen - bei den gespaltenen Menschen ist ihr geheimer Zwang unabänderlich, selbstverständlich, einfach notwendig. Zweierlei Maß, ohne es zu wissen.

So sind die Besucher im Saal der Schwarzen Bilder. Ihre Lebensgeschichten sind bestimmt durch das Anderswo, das hier an die Wand gemalt ist, aber sie wissen nicht davon. Einer der Besucher meinte, das seien die Phantasien eines alten Künstlers.

Goya lächelt