

Wilhelm Salber Kunst-Morphologie

I

Bilder sind zum Sehen da – aber Sehen ist mehr als Sehen. Maler malen Bilder – aber das sagt nicht viel; vielleicht weil wir vergessen haben, was wirklich bei unseren kindlichen Malversuchen vor sich ging. Man kommt in allerlei biblische Paraphrasen hinein, wenn es um Kunst geht: Sehen und doch nicht Sehen – das gibt es es; aber Glauben kann hier Sehen nicht ersetzen. Bilder sprechen in Gleichnissen, damit wir sehen – nehmen wir sie jedoch nur als Gleichnisse, dann haben wir nicht gesehen.

Wir brauchen solche *Vorspiele*, wenn wir uns Bildern zuwenden; denn sie wecken uns auf, und sie halten uns davon ab, die Bilder *nur als Anstoß* für sprachliche Ergüsse über Kreativität, Gesellschaftsprobleme, Irrationalität, Gefühl, Ideologie zu nehmen. Der Umgang mit Bildern bietet dem »Erwachsenen« die Chance, neue Lektionen zu lernen – was natürlich auch als lästig erlebt werden kann. Denn Bilder bringen Dinge der Wirklichkeit zum Vorschein, die wir leben und doch vergessen haben. Wir wissen wenig von dem, was uns wirklich bestimmt, und irgendwie ahnen wir das auch – daher wenden wir uns Bildern zu.

Die Bilder der Tremezza von Brentano sagen etwas über die gelebte Wirklichkeit, und sie ist eine Künstlerin, die darüber auch sprechen kann ohne die Klischees von der Kreativität. Sie erzählt von der Lebenswelt, in der sie sich bewegt und in der ihr etwas auffällt – etwas, *das da ist und doch nicht einfach da ist*: eine Pause vor dem Einsatz, Fremdeln in Ateliers, Herumstehen in der U-Bahn. Das ist mehr als Gesichtsausdruck oder ein »malerischer« Gegenstand; so etwas ist nicht direkt zu fassen und abzumalen; das fällt auch nicht mit einem bestimmten Menschen oder einem bestimmten Vorgang zusammen. Dennoch ist es *Realität* – eine Realität dazwischen und eine Realität in Bewegung.

Seltsamerweise entzieht sich diese Realität, wenn sie direkt »abgemalt« oder wenn sie in Form einer »Geschichte« dargestellt werden soll. Ihre Wirklichkeit stellt sich erst heraus, indem sie sich bricht und auslegt. Das passiert in den Brentano-Bildern, indem sie im unvermuteten Einbruch ent-

fernter Situationen sichtbar wird: als Staubsauger-Pause in einem Konzert, als Fremdeln in einer Zweiersituation, als Herumstehen in einem Gruppenbild. Es ist, als hielten die Bilder »erfahrene« Wirklichkeit von anderen Wirksamkeiten herein von ähnlichen Situationen her, von Maltechniken her, vom Spaß am Herummodellieren her

Die Bilder werden hier wirklich zu einem Medium, in dem zunächst Unfaßbares – aber Wirksames – *herausgerückt und zum Ausdruck gebracht wird*. Es ist eine Genese, die sich in den Bildern vermittelt, und es ist »Arbeit«, an der Sache herum, die ins Sichtbare kommt. Die Arbeit hat mit Konturieren, Modellieren, Zusammenstellen und Umstellen zu tun; sie bringt dem Ganzen »konstruktive« Form; sie schiebt und verrückt die Flächen, die aufeinanderstoßen

Was sich im Bild allmählich klärt, kommt auch beim *Umgang mit den Bildern* erst nach und nach heraus – als werde all das, was in einem Augenblick da ist, gedeht und dadurch überhaupt erst kenntlich. Daher vermittelt sich die Realität *zwischen* den Einzelheiten – die Realität in Bewegung – auf verschiedenen Ebenen und in einem Hin und Her von Verfremdung und Sich-Entdecken.

Im Umgang mit den Bildern spiegelt sich das, was Tremezza von Brentano über die Genese ihrer Werke sagt. Wir haben ein Bild – Besuch im Atelier – in einen psychologischen Untersuchungsprozeß einbezogen (D. Salber). Dabei wurde nicht einfach nach der Meinung der Betrachter gefragt; es ging vielmehr darum, in einen *Entwicklungsprozeß* einzudringen und von ihm her das Wirkungsfeld des Bildes zu rekonstruieren. Diese Methode ähnelt der komplizierten Behandlung seelischer Zusammenhänge in einer Analyse und folgt damit dem Muster einer spezifisch psychologischen Analyse von Wirklichkeit.

Die Analyse der Entwicklung des Umgangs mit Bildern führt an Züge des Bildgefüges heran, wie sie auch bei der Darstellung der Genese der Bilder zutage treten. Da ist von Gegenüberstellen die Rede, als Arbeit, die etwas in den Blick rücken will, mit dem man nicht so ohne weiteres fertig wird.

Realität tritt uns als stofflich, »schwer« und »eckig« gegenüber. Man muß sich gegen sie absichern, als sei ein Zusammenstoß zu vermeiden; zugleich möchte man diese Realität aneignen und »haben«.

So kommt es zu Bewegungen hinüber und herüber, um das, was dazwischen ist, faßlich zu machen. Dem hilft, daß die Brentano-Bilder von verschiedenen Ecken her betonen, daß etwas zusammenstrebt und zum Einkreisen drängt. Es ist so, als *breche Realität von verschiedenen Seiten auf sich selbst ein* – als stelle sie sich überhaupt nur in dieser Weise als ein Ganzes her.

Bisweilen bleibt der Anlauf zum Umgang mit den Bildern in Ein-teilungen oder einem »Halb so – Halb so« stecken und muß dann wieder flott gemacht werden. Manchmal versucht man durch ein schnelles Urteil oder eine Kritik den Prozeß abzukürzen – aber es geht doch weiter: Immer wieder drängen die Bilder darauf, einen *Zusammenhang* im Herumrücken und Umgliedern herauszuarbeiten. Dazu werden die sich zunächst einstellenden Gliederungen der Wirklichkeit aufgehoben und neu zentriert. Das rückt hin und her, kreist sich ein; das geht von der Erfahrung, man müsse bestimmte Herstellungen hinnehmen, zu dem Erleben, man sei selbst dabei, etwas herzustellen.

Auf diese Weise wird Wirklichkeit als *Produktion* spürbar, in der sich Hinnehmen-Müssen und Herstellen-Werden mit Herstellen-Können *gegenseitig auslegen*. Ständig wenden sich Bedeutungen in Formendes, Formung in Bedeutungen um. Das ist »Sehen und mehr als Sehen«; das ist Sehen-Machen und Sehen-Lernen.

Was haben wir nun von diesen ersten Feststellungen, wenn es darum geht, Bilder zu verstehen und Kunst einzuschätzen? Für manche Leute sagt das nicht viel über Kunst, wenn von Verrückten, Umstellen, Wiedergewinnen des Gesehenen die Rede ist; das meinen sie zu wissen oder darüber hören sie hinweg – Kunst ist für sie eben etwas Irrationales oder abständig Vollkommenes, Kreativität, spontaner und subjektiver Ausdruck, Sonntagswelt. Alles, nur nichts Genaues.

II.

Mein erster Plan für diesen Beitrag zum Brentano-Katalog ging dahin, einfach eine Anzahl von Bildern zu charakterisieren und eine psychologische Kritik der Ausstellungs-Bilder zu schreiben. Aber dann

kamen mir Bedenken: Ohne darzustellen, *von welcher Kunstauauffassung her* überhaupt so etwas wie eine psychologische Kritik möglich wird, würde das über die Bilder Gesagte vorüberauschen. Wie gesagt, was Sehen und Malen ist, wissen wir und wissen es zugleich nicht – der Zugang zu Bildern ist zu einem Teil verstopft mit Idolen, Schlagworten, Klischees, zu einem anderen Teil eingeseift mit Schnellurteilen, Alles-schon-gewußt, Gefühls-Erholungen. Wie Kunst zunächst einmal aufstören muß, so muß auch der Umgang mit Kunst offenbar zunächst einmal erschwert werden, und das soll hier durch die Frage nach *psychologischen Kriterien* für Kunst geschehen.

Bilder und Seelisches haben Gemeinsamkeiten: Es geht um etwas, das sich zeigt – zeigen muß; sie sind Ausdrucksbildungen, »Kern und Schale mit einem Male«. Daher finden wir Seelisches nicht in einem »Innern«, sondern in den *Bewegungen der Wirklichkeit*; Es qualifiziert ihre Verhältnisse, es verhält sich wie ihr Zusammenhang, es ist darin sichtbar und es faßt sich darin anschaulich und sinnlich als etwas Reales.

Infolgedessen kann das Seelische verglichen werden mit bestimmten materialen Prozessen wie Kochen oder Spielen oder Herumwirbeln – das ist sichtbar. Das Seelische muß sich immer zum Ausdruck bringen. Es ist immer bekleidet, es gibt kein nacktes Seelisches, das irgendwo herumsitzt. Das Seelische braucht notwendig-anderes, es drückt sich aus, es will Gestalt werden, die sichtbar ist. Daher ist auch das, was wir so als Kultivierung bezeichnen können – die Dinge, mit denen wir uns umgeben, die Moden, die wir tragen – eine Definition des Seelischen.

Alles das zeigt uns Seelisches als *sinnlich-wirklichen Zusammenhang*. Wir können hier der Sicht Goethes folgen: Sein Blick richtet sich auf »schwankende Gestalten«, und dann geht es los mit dem Drama. Wir können das Seelische tatsächlich als etwas ansehen, das uns in *schwankenden Gestalten*, aber eben als Gestalt sichtbarlich entgegentritt.

Diese Gestalten sind nicht ungeordnet, weder im Leben noch in seinen Bildern. Bestimmte Zusammenhänge fallen uns auf; wir merken: Da ist ein Anfang und da ist ein Ende, da ist ein oben und ein unten. Gestalten sind *Ordnungen und Geschichten*, und sie sind nicht nur auf den Bildern da, sondern in jeder Form seelischen Wirkens.

Die Ordnungen sind nicht starr, sondern in Bewegung, man kann sie umkombinieren. Wir sind nicht festgelegt auf den Anfang, den wir gemacht haben; im Laufe einer Entwicklung ändern sich die Dinge, kommen aber dann auch wieder zu einer Ordnung. Daher läßt sich die Ordnung, der wir folgen, als eine *»bewegliche Ordnung«* charakterisieren – als ungeschlossene Geschlossenheit oder als unordentliche Ordnung.

Die Bezeichnung *Morphologie* hebt an diesen beweglichen Ordnungen heraus, daß sie etwas mit Gestalten zu tun haben – *morphe* heißt Gestalt, und *logos* bedeutet, daß es Gesetze gibt, die von diesen Gestalten ausgehen. *Morphologie* heißt also: Wir untersuchen die Bewegungsgesetze von Gestalten. Von ihnen hergesehen merken wir immer deutlicher, daß Denken, Fühlen, Wollen, Wahrnehmen keine Erklärungen sind: Sie sind Phrasen, die uns nicht viel über das Funktionieren der Wirklichkeit verraten – sie bedürfen der Erklärung.

Die These einer Kunst-Morphologie ist nun: Kunst trägt dazu bei, die Bewegungsgesetze seelischer Gestalten aufzudecken. Wir haben etwas von Bildern, weil sie die Wirklichkeit so repräsentieren, *wie sie in unseren Lebensverhältnissen wirksam wird* – damit bringen sie die Welt seelischer Gestaltung und Umgestaltung zum Vorschein. Das ist die Begründung einer psychologischen Bild-Kritik; wobei Kritik nicht »Bekritteln«, sonder Herausheben, Kenntlich-Machen, Aufgliedern bedeutet.

III.

Kunst-Morphologie stellt sich zunächst dar als eine *anschauliche* Morphologie. Wir können davon ausgehen, daß das Seelische in der *Bewegung anschaulicher Gestalten* seine Richtung erhält, und daß es dabei seinen Zusammenhang findet: indem Gestalten miteinander sprechen und aufeinander reagieren. Daher können wir unsere Verhaltensweisen umorganisieren und korrigieren, daher können wir uns auf Spiele einüben – ob alles paßt –; daher suchen wir bestimmte Gesprächspartner und Situationen auf – nur so kann Seelisches sich weiterentwickeln. Das Seelische ist nur in diesem Hin und Her; es muß sich in anderem brechen – es lebt zweieinheitlich, es doppelt sich ständig, es spricht in seinem Hin und Her eine »symbolische« Sprache.

Was ist nun die Kunst, bezogen auf dieses Gespräch seelischer Wirklichkeit mit sich selbst?

Manche Leute haben gesagt Kunst ist eine Extraeinlage – fünf Minuten besonders erhöhte und wonnvolle Augenblicke, und dann ist die Kunst wieder vorbei. Andere haben gesagt, sie bringe einen schönen Schein in das Seelische und sei aus diesem Grunde ein Sonderbereich.

Diese Thesen gehen daneben; denn viel wichtiger ist, daß *Kunst das Gespräch des Seelischen mit sich selbst weiterführt*. Wir können in den Bildern der Kunst Versuche sehen – Essays, Entwürfe, Experimente –, die das Seelische anstellt, um mit sich selbst ins Reine zu kommen. Es sucht sich Fortsetzungen zu schaffen; es sucht etwas herauszuheben, das ihm nicht deutlich ist. Die Kunst kann Wirklichkeit intensiver als sonst mit sich selber ins Gespräch bringen; das Seelische kann sich durch Kunst ein anschauliches Bild von sich selbst machen. Das Seelische braucht diese Bilderwelt – es bringt sich darin zum Ausdruck; *denn es ist anschauliche Wirklichkeit*.

Wenn wir ohne anschauliche Bilder über Seelisches sprechen wollen, geraten wir in Abstraktionen, unter denen wir uns nicht viel vorstellen können und dann greifen wir insgeheim doch auf Bilder zurück. Wir sagen, Seelisches sei ein »res cogitans« und halten uns dann irgendwie an ein »geistiges Ding« oder an ein »inneres Licht« oder an »Empfindungsfunkchen« eines »Bewußt-Seins«. Aber selbst mit dieser anschaulichen Unterlegung ist das Denk-Ding nicht in der Lage zu repräsentieren, was sich als seelische Wirklichkeit abspielt.

Die Kunst liefert uns ein *anderes Bild* vom Seelischen. Das kommt bereits bei der klassischen Ästhetik heraus, ohne daß diese klassische Ästhetik es bemerkte. Wir haben schon in der Schule davon gehört, Kunst habe zu tun mit der »Einheit in der Mannigfaltigkeit«. Das sei ein grundlegendes ästhetisches Prinzip; es sollte abgrenzen, was Kunstwerke sind. Aber das ist kein Prinzip, das nur für Kunstwerke gilt, es gilt für das Seelische überhaupt. In den beweglichen Ordnungen anschaulicher Gestalten sucht das Seelenleben ständig der *Vielfalt des Wirklichen einheitlichen Zusammenhang abzugewinnen* und diese Einheit dann auch durchzusetzen.

Und das kann man von allen anderen Prinzipien der Ästhetik auch sagen: Sie haben eigentlich nichts über die Kunst im besonderen ausgesagt, sondern ganz allgemein etwas über das Bild, das wir uns

vom Seelischen machen müssen. Kunst ist ein Spiel – aber auch das Seelische ist ein Spiel. Kunst ist lebendige Gestalt, die sich frei organisiert – aber so bildet sich seelische Wirklichkeit überhaupt. Oder Kunst hat mit dem zu tun, was noch zwischen gut und böse liegt. Doch auch das ist eine Bestimmung, die für das Seelische gilt, denn was gut und böse ist, erfahren wir erst im Laufe unserer Entwicklung – das machen wir uns zurecht, damit wir mit einer solchen Unterteilung besser im Leben auskommen.

Was hat die klassische Ästhetik also eigentlich herausgehoben? Nicht Kennzeichen der Kunst – darauf kommen wir später zu sprechen –, sondern *gestaltliche Kennzeichen seelischer Wirklichkeit* überhaupt. Kunst kennzeichnet das Seelische als etwas, das eine Ganzheit ist und das sich gliedert, als ein Verhältnis zwischen einem umfassenden Ganzen und den Gliedzügen. Sie stellt heraus, daß zu dem, was wir im Seelischen ausbilden, *Entsprechungen, Ergänzungen, Abweichungen, Analogien* gehören. Wir stimmen etwas ab, wir suchen unsere Handlungen zueinander passend zu machen. Wir fangen etwas an, und wir rechnen damit, daß es bestimmte Fortsetzungen gibt. Das sind Aussagen über das Seelische, das sich gestaltet und das sich dabei in andere Gestalten weiterentwickelt.

Allerdings steht uns das nicht so einfach vor Augen, es muß *herausgehoben werden*, damit wir es „sehen“. Es ist schwierig, eine Masse als „massenhaft“ oder eine Gruppe von Menschen in dieser Gruppen-Eigenart sichtbar zu machen. Wenn man sich die vielen Darstellungen dieses Themas in der bildenden Kunst ansieht, versteht man unter dem Gesichtspunkt, eine Einheit in der Vielfalt *sichtbar* zu machen, das Besondere der Brentano-Bilder besser. Sie *stellen* das Eigenartige von Umgebungen überhaupt, von Gruppen oder Familien überhaupt, von Mensch-Ding-Verhältnissen überhaupt *heraus*. Was zunächst als seltsam erscheint, führt an „Sehen“ der Einheit im Mannigfaltigen heran. Daraus folgt die spannungsvolle Angleichung aller Einzelheiten an dieses Ganze auf den Brentano-Bildern – die besonderen Akzente, die aus dem Ganzen fließen und unsere sonst unvermögenden Grauzonen ankratzen.

Ähnliche Beobachtungen können wir unter Anleitung des Prinzips der lebendigen Gestalt machen. „Lebendige Gestalt“ bringen die Brentano-Bilder zutage, indem sie den Anziehungen, Ausstrahlun-

gen oder Kontrasten von „Objekten“ folgen: Es gibt so etwas wie ein *Spiel*, das aufbricht aus Kommoden, Tischen, Regalen, Lampen, aus dem Kontrast von Möbelmoden, Kleidern und Vorgängen oder Situationen. Damit wird die begrifflich abgetrennte „Außenwelt“ *als ein vom Seelischen untrennbarer Wirkungszusammenhang anschaulich*: Sie ist Spiel- und Ausdrucksfeld, ohne das Seelisches nicht existieren kann. Es sind *gemeinsame* Gesetze der uns verständlichen Wirklichkeit, die die Bilder zeigen: Gesetze des Spiels lebendiger Gestalten, Gesetze psychästhetischer Materialbewegung – das ist die Logik einer anschaulichen Morphologie.

Wenn wir uns die Brentano-Bilder genauer ansehen, stellen wir fest, wie Realität hier als eine Bewegung „in sich“ anschaulich wird: *Sie entfaltet sich*, indem sie sich gliedert. Das zeigt sich in Spiegelungen, die Bildbestandteile in anderen Bildzügen wieder aufkommen lassen; oder in Verrückungen, die Gemeinsames durch verschiedenartige Einzelheiten hindurch verdeutlichen. Auf den ersten Blick mutet manches verquert, schräg, gequetscht an – beim zweiten Hinblick macht das *Entsprechungen, Kontraste, Umklappungen, Entfaltungen* einer in sich zusammenhängenden Wirklichkeit überhaupt erst *bemerkbar*. Was ständig als Gestaltzusammenhang fabriziert wird, wird im Bild anschaulich. Bei den Familien-Bildern wirken die Mit-Glieder daher oft wie Ausklappungen einer zentralen Hauptgestalt; die Bilder von Einrichtungen machen überhaupt erst kenntlich, was *Ein-richtung* mit sich bringt – Büro-Einrichtung, Wohn-Einrichtung, Atelier-Einrichtung.

Kunst rückt die Morphologie der Wirklichkeit ins Bild. Sie zeigt uns etwas Ganzes, und sie zeigt zugleich, wie Glieder sich in das Ganze einfügen. Sie zeigt uns, daß ein bestimmter Anfang auf eine entsprechende Ergänzung drängt. Und die Kunst zeigt uns auch: Wenn wir etwas umgestalten, dann ist immer zu berücksichtigen, was da als eine Gestalt wirksam ist und in welchen Grenzen sie verändert werden kann.

Nun gibt es einen berühmten Satz in der Ästhetik, die Kant'sche Formel von der „*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*“. Wir dürfen Kunst nicht beurteilen von Zielen oder Zwecken her, die wir anderswo finden. Wir müssen uns auf das einlassen, was auf dem Bild selbst vor sich geht; das darf nicht inhaltlich vorbewertet werden, sondern es muß gesehen

werden aus einem immanenten Zusammenhang dieses Ganzen. Dieser Zusammenhang wirkt auf uns »zweckmäßig«, auch wenn wir einen bestimmten (»guten«) Zweck darin nicht begreifen können. Das kann man in verschiedener Weise interpretieren.

Was uns hier interessiert, ist vor allem der Sachverhalt, daß wir uns auch psychologisch jeweils auf die ganze Situation einlassen müssen. Aus der ganzen Situation heraus merken wir unter Umständen, daß das Seelische »Ziele« hat, die wir von anderswoher bekannten Zielen aus nicht verstehen können. Wir müssen uns also auf den Sinn einlassen, der hier und jetzt passiert; die Aufforderung, wir sollten trotz »Zweckmäßigkeit« nicht auf »Zwecke« achten, besagt, daß in jeder Situation ein *Sinn* ganzes entstehen kann, das wir nicht von festen Wertungen her verstehen können.

Die Brentano-Bilder versinnlichen dieses Prinzip der zweckmäßigen Unzweckmäßigkeit, indem sie uns in eine *Schwebezone* oder *Freizone* bringen. Einerseits werden unsere vertrauten Festlegungen *aufgerufen* – das macht sich unter Umständen im Eindruck spürbar, wir hätten es gerne »üblicher« oder »schöner«; andererseits kommen wir in eine Bewegung, in der unsere klischeehaften Feststellungen *freigestellt* und *umzentriert* werden. Wir wissen nicht mehr so recht, wie man »es« sehen müßte; man könnte auch anders, es bringt uns ins Erstauen oder ins rätselhaft Offene. Dadurch rücken die Bilder etwas vom »Fließenden« und »Polymorphen« seelischer Wirklichkeit in den Blick. Etwas von den psychästhetischen Vorgestalten, in denen noch alles in Bewegung ist – unsere Festlegung erscheint als nachträglich, auch anders möglich und schließlich doch unvermeidbar.

Das spiegelt das Problem, wie wir denn überhaupt an die *Eigenart eines Sachverhalts* herankommen können – können wir das andere oder den anderen überhaupt »an sich« fassen? Oder geht das nur in Hin und Her, in Fassungslos-Werden angesichts des Nicht-Eigenen, im Verrücken auf anderes, in Fremdwerden und Wieder-Annäherung? Erst in diesem Sich-Bewegen anschaulicher Gestalten geben wir »Zwecke« auf zugunsten der freien »Zweckmäßigkeit« des Sich-Zeigenden.

Damit hängt eine zentrale Einsicht in die Art und Weise, wie sich die Morphologie seelischer Wirklichkeit als etwas darstellt, zusammen. Das Seelische erklärt sich durch die Gestalt, in der es sich

jeweils zeigt. Die Bilder machen uns deutlich, daß hier ein wichtiges Argument für eine Psychologie liegt, die sich nicht auf eine mechanistische oder physiologische Erklärung des Seelischen einlassen will.

Die Morphologische Psychologie sucht *Strukturen* der Realität herauszuheben aus dem, was sie *sieht*. Sie benutzt keine Erklärungen, die sich nicht aus dem, was sich zeigt, ableiten lassen. Das ist bei Bildern genauso; denn ein Bild ist auch nicht ein Vordergrund, und dann müssen wir hinter die Leinwand gucken, und dort wird uns eine Erklärung gesagt. Sondern: aus dem, was wir sehen, selbst muß die Erklärung kommen. *Im Sichtbaren*, in dem was wir tatsächlich vor Augen haben, *steckt die Erklärung*; demgegenüber müssen die Zwecke und Erklärungen, nach denen wir sonst gerne alles ordnen möchten, in den Hintergrund treten – das heißt, dem unendlichen Sinn einer Verwandlungswirklichkeit in diesem Augenblick seine endliche Chance geben. Hier bewegen wir uns in der Morphologie einer psychästhetischen Wirklichkeit.

Kunst ist ein Weg, das Seelische sichtbar zu machen. Die Kunst »leistet« eine *Selbstdarstellung* seelischer Gestalten und ihrer Gesetze – anschauliche Morphologie. Diese Selbstdarstellung zeigt sich einmal daran, daß die Kunst uns darauf aufmerksam macht, wie wir in der »selbstverständlich« gelebten Wirklichkeit nun Wirkungen *als* Wirkungen, Gestalten *als* Gestalten herausheben können. Wir sehen etwas als Gestaltetes, als Zurecht-Gemachtes; das ist nicht »zufällig« entstanden, sondern damit verfolgt das Seelische eine bestimmte Bedeutung. Das das Seelische etwas heraushebt, daß es etwas in besonderer Weise gestaltet – darin liegt die Eigenart des Seelischen.

Wir sehen den Bildern an, daß das Seelische mit bestimmten *Lebens-Verhältnissen* zu tun hat, mit einem Dafür und Dagegen. Es hat damit zu tun, daß sich *mehreres wie in einem Getriebe* ineinander bewegt, in Richtung und Gegenrichtung. Es leuchtet ein, daß »gekonnte« Bilder gewohnte Verhältnisse in ein neues Spiel bringen können. Dadurch werden Verhältnisse in ihrer Gestalt anschaulich und kenntlich gemacht – ihre Tendenz, ihr Spielraum, ihre Umgrenzungen. Die seelische Wirklichkeit ist so etwas wie eine Komposition; sie ist eine Angelegenheit, die erst durch solche Entwürfe zu dem wird, was wir tatsächlich vorfinden. Das Seelische ist nichts von vornherein Gegebenes, son-

der es entdeckt sich erst in Herstellen und Hergestelltwerden. Und noch etwas: Wir geraten, wenn wir uns Bilder ansehen, in eine mehrschichtige symbolische Wirklichkeit. Wir sind nicht damit zufrieden, einfach etwas über dieses Geschehen hier zu erfahren, sondern möchten offenbar gerne etwas über die Welt überhaupt wissen. Indem wir verfolgen, welcher Sinn sich im Gespräch der seelischen Wirklichkeit mit sich selbst herausbildet, stellt sich eine Tendenz ein, *das als Welt auszulegen*: eine Art »metaphysisches Bedürfnis«. Das kann dazu führen, daß wir bei jedem Bild eine »tiefere« Bedeutung, ein Mehr an Bedeutung herausholen möchten. Dann wird aus schwarzer und roter Farbe »Tod und Leben«, »Sein und Nichts«; geschlossene Gebilde und darin Eindringendes werden totalisiert in »Liebe und Aggression«.

Da in den Wirkungseinheiten der Realität wie in ihren Bildern Form und Inhalt nicht zu trennen sind, stellen sich tatsächlich bereits in den anschaulichen Gestalten *Morphologien* des Zusammenhalts, des Aufbrechens und Abhebens heraus, Morphologien »spitzer« Einwirkung oder Morphologien »bergender« und abwehrender Gehäuse. Aber das sind keine Baukastensteine, die man bloß zusammensetzen muß, sondern typische Polarisierungen von Entwicklungsprozessen. Wie das im Ganzen wirkt, wie es sich dabei relativiert und wandelt, das fordert eine eigene methodische Analyse. Die direkt gleichsetzende Deutung »eins zu eins« oder »frei assoziierend« geht notwendig daneben; nur indem wir uns *methodisch auf die Drehungen und Wendungen eines Werdeganges* einlassen, können wir den Sinn der Bilder rekonstruieren. Dazu langt aber eine »anschauliche Morphologie« nicht aus. Wir müssen einen Schritt weitergehen.

IV.

Der Schritt weiter führt von einer anschaulichen Morphologie zu einer *psycho-logischen* Morphologie. Die anschauliche Morphologie zeigte Bilder am Werk, Wirklichkeit im seelischen Zusammenhang – und damit Seelisches als Wirklichkeit – anschaulich darzustellen. Dabei stießen wir an Grenzen; es ist noch mehr da, aber es ließ sich nicht fassen. In einer psychologischen Morphologie suchen wir nun unter dem Gesichtspunkt *Entwicklung* die Begrenzungen einer figuralen Gestaltbestimmung zu überschreiten. Damit sprechen wir scheinbar »festen« Bildern Entwicklungen zu; paradoxerweise erfahren wir erst jetzt etwas mehr über das Besondere von Kunst. Und natürlich entdecken wir

hier auch mehr über die Eigenart der seelischen Wirklichkeit.

Beim Umgang mit den Brentano-Bildern kann man immer wieder beobachten, was sich auch sonst beim Umgang mit Bildern zeigt. Wenn wir mit Leuten über Bilder reden, dann möchten die gern sofort ein Urteil abgeben – das ist es, das ist es nicht, und das ist gut und das ist schlecht. Es ist gar nicht so leicht, mit ihnen über die Bilder zu sprechen, weil sie den Eindruck haben, sie wußten schon, was Sehen und Malen ist. Es kommt dann bei Kunst-Diskussionen meist so, daß man sich über Philosophien streitet und nicht über die Bilder. Woran liegt das?

Das liegt daran, daß man im allgemeinen nicht berücksichtigt, daß ein Bild ohne Tätigkeiten gar nicht existieren kann. Wenn man nicht über ein Bild stolpert, nicht ins Staunen gerät, wenn man nicht sagt, das verstehe ich nicht, dann kommt man an das Bild nur schwer heran. Das müssen wir ausdrücklich einkalkulieren. Wir müssen davon ausgehen – und damit fangen wir an, eine psychologische Morphologie der Kunst zu betreiben –, *Bild und Entwicklung in Umsatz zu bringen*. Die erste sehr erstaunliche und wichtige Feststellung, die wir hier machen, ist: *Kunst ist nichts Festes*. Wir werden zu einer falschen Festschreibung gebracht, weil die Bilder uns fest gegenüberzustehen scheinen; diese »Festigkeit« darf uns aber nicht zu der Auffassung führen, eine Psychologie der Kunst führe zu etwas Festem hin. Wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, daß die Wirklichkeit »des« Bildes nicht fest, sondern nur in Entwicklung ist. Kunst »ist« in Übergängen, in Wirkungszusammenhängen, in Metamorphosen.

Wer über Kunst spricht, etwa über die Kunst im Museum, berücksichtigt kaum, daß die Leute, während sie vor dem Bild stehen, aus dem Fenster blicken oder an ihre Ferien denken oder sehen, wer sonst noch im Saal ist, ob da wieder ein Kind läuft, und ob der Wächter eingeschlafen ist. Das gehört aber mit zur Kunst, und wir sollten das nicht vergessen. Wir müssen uns ja aus all dem immer wieder auf das zubewegen, was Kunst ist.

Kunst kann sich überhaupt nicht verständlich machen, *wenn wir nicht von irgendwoher kommen und wieder irgendwohin weitergehen*. Kunst wird nur erfahrbar, indem wir von unseren Alltagserlebnissen her auf Bilder zugehen; dabei zeigt sich, daß die Kunst nichts Festes ist. Kunst macht uns deut-

lich, wie gegenüber unserm Ferienerlebnis etwas *herausrückt* – vielleicht, was dabei wichtig, aber von uns selbst gar nicht so herauszustellen war, es kann auch sein, daß das Kunstwerk etwas *herausrückt*, was da war und uns dennoch gar nicht in den Sinn gekommen ist.

Dieser Ansatz – daß wir merken, da wird etwas *verrückt* und *herausgestellt* – ist bedeutsam. Kunst führt uns in eine eigentümliche Form des Umgangs mit der Wirklichkeit hinein. Sie stellt nicht einfach eine bestimmte Wirklichkeit dar, sie vermittelt uns zugleich eine Wirklichkeit im Herstellen und Herstellen-Werden. Wir haben bereits davon gesprochen, daß Bilder sichtbar machen: Wirkungen als Wirkungen, »gegebene« Realitäten als Gestaltetes – als herausgehobene Bedeutung, als neu und anders zu komponierendes, als Ordnung von Verhältnissen, die den Beobachter einbeziehen. Jetzt zeigt sich, daß das noch weitergeht. Es geht nicht allein darum zu verspüren, daß wir die Welt mal so, mal so gestalten oder daß sie sich in dieser oder jener Ordnung organisieren läßt. Es geht auch noch um mehr als zu merken, daß Seelisches sich in dieser »Kultivierung« von Wirklichkeit definiert: Im Umgang mit Kunst beginnen wir, Herstellen als Herstellen *»an sich«* zu erleben und wirklich nachzuahmen – unzweckmäßige Zweckmäßigkeit als *»solche«* zu leben, ja, uns in dieses Verhältnis *»selbst«* zu verwandeln. Wir werden gleichsam die Konstruktion der Gestaltbildung *»an und für sich«*, deren Tätigkeit unser Erleben und Verhalten, ohne daß wir es wissen, sonst so einfach selbstverständlich trägt – nun werden wir das, was unser Erleben bewirkt; wir *»haben«*, für einen Augenblick vielleicht, was sonst uns *»hat«*.

Die Geschichten, die wir leben, und die Ordnungen, die wir anstreben, erhalten Richtung und Zusammenhang durch diese Konstruktion. Was wir tun und verspüren, sind Begebenheiten, die in Binden und Lösen, Gestalten und Umgestalten zu Bildern *»realer«* Verwandlung werden. Diese *Übergangsstruktur* ist immer da; aber unbemerkt und verdeckt durch die Angebote an Seelenliteratur, die unsere Zeit bereitstellt.

Die Kunst macht demgegenüber das *Verrücken*, das Herstellen, das Gestalten *zum Thema* unseres Erlebens. So suchen die Brentano-Bilder uns aus unseren *»Geschichten«*, in denen wir befangen sind, herauszubringen. Angesichts dieser Bilder kriegen wir die üblichen Geschichten nicht mehr

hin; daher ist es unwichtig zu fragen, welche besondere Geschichte dort *»gemalt«* sei, ob die Künstlerin etwas für oder gegen Umweltschutz, Emanzipation, Gastarbeiter erzähle. Erst müssen die Bilder es schaffen, das *»Leben«* des *Sich-Gestaltens* und *Produzierens* sichtbar zu machen, erst dann kann sich, wer will, Folgen und Folgerungen ableiten.

In die gleiche Richtung zielt das Vertraut-Unvertraute der Brentano-Bilder. Sie erscheinen zunächst manchen Betrachtern *»schwer«*, *»halb-naiv«*, *»halb-dilettantisch«*. Mit dieser Beschreibung und Betrachtung kommen sie jedoch überhaupt erst rein in Wirklichkeitsbewegungen *»an sich«* – sie erhalten einen Anstoß, ihre Wünsche nach *»Idealisierung«*, *»Fotografie«* an Wirklichkeitsbewegungen zu reiben und dadurch *Verrückung*, *Festhalten-Wollen*, *Vertrautes-Unvertrautes* überhaupt zu verspüren.

Paradoxerweise *»retten«* Schwere, Halb-Naives die Wirklichkeit in Bewegung. Indem wir hin und her gezeitert werden, ist *Übergang als solcher* zu *»haben«*. Von da aus gerät auch ins Nachbilden, was diese Brentano-Bilder an Verhältnissen, Beziehungen, Formeln in sich bergen – Ordnen wird durch dieses Weitergeführtwerden erst *»in sich«* als etwas Wirksames erfahren; wir geraten zum Ordnen, wir erleiden und betreiben Ordnung *»als solche«*. Kunst ist *Zuspitzung* seelischer Wirklichkeit; sie bringt seelisches Geschehen in einen Austausch mit den *»äußersten«* Möglichkeiten seiner Konstruktion. Dadurch steigert sie unsere Erfahrung bis an die Grenze des gerade noch Faßbaren der Übergänge und Verwandlungen von Wirklichkeit.

Wenn wir uns darauf einlassen, bewegen wir uns durch das *»feste«* Bild hindurch in einen *Wirkungsraum*, in einen *»fließenden«* Zwischen-Raum. Hier findet der Umgang mit Kunst eine Zentrierung, die Bild und Wirklichkeit immer wieder ineinander umsetzt, aus diesem *Wirkungsraum* heraus können wir Entstehen, Vergehen, Entfallen, Herstellen auf dem Weg zu ihren Produktionen hin nachbilden. Wie durch ein Prisma verspüren wir die *»Grundfarben«* der Realität in der Vielfalt ihrer Gebilde.

Daher bringen die Brentano-Bilder notwendig alle Einzelheiten in den *»Sog«* ihrer Konstruktion und zeigen dann an ihnen ihre besondere Abschattung des Ganzen auf. Das wirkt bisweilen *»brutal«* für Ein-

zelheiten, sie geraten in Verquerungen, aber erst dadurch gewinnen sie ihre Bedeutung. Umgekehrt gerät aber auch das stets wirksame, doch kaum für sich zu fassende Ganze in den Griff: Die Bilder machen das Ganze – wie sonst nur die Teile – sichtbar als Gesamttön, als Gefüge oder Getriebe. Das ist ein *Umbrechen* der Wirklichkeit – ein Verändern der Wirklichkeit –, um uns Verhältnisse deutlicher zu machen, die da sind und die wir doch sonst nicht fassen können.

Von diesem Ansatz aus stoßen wir auf eine ganze Reihe von Kunst-Tätigkeiten, die zum Hinweis auf eine psychologische Morphologie werden. Sie vermitteln Kunst als Zuspitzung von Wirklichkeit; sie werden dadurch zu *Kennzeichen des Kunstwerks*. Bei den Brentano-Bildern treten einige von ihnen besonders auffällig zutage.

Ein erstes Kennzeichen, das man nicht leicht mit der »schönen Kunst« zusammenbringt, ist die *Störungsform* von Kunst. Kunst wirkt nur, indem sie Störungen verursacht und dann diesen Störungen eine Gestalt gibt. Deshalb sind wir durch Kunstwerke, die uns zunächst einmal ärgern, später so fasziniert; denn wir spüren immer noch mit, was uns da geärgert hat, während wir uns mehr und mehr auf dieses Bild einlassen können. Ein anderes Kennzeichen der Brentano-Bilder läßt sich als *Konstruktionserfahrung* charakterisieren. Kunst hat damit zu tun, daß wir, was sonst selbstverständlich abläuft, ausdrücklich bemerken. Indem wir durch das Gefüge der Bilder hin und her gezogen werden, hebt sich das Getriebe von Zusammenhängen, die Konstruktion, in der wir leben, als Konstruktion heraus.

Ein weiteres Kennzeichen bringt ins Erleben, was man intellektuell nur schwer nachvollziehen kann und was dennoch wirklich ist. Kunst sucht uns in einen Verwandlungsprozeß zu bringen. Sie will uns nicht gegenüber bleiben, sie will uns in ihre *Wirklichkeit einbeziehen*; und in gewisser Weise kriegen wir das auch zu spüren, wenn wir vor einem Bild stehen und sagen, ich möchte doch gerne in das Bild eindringen. Dieses Eindringen ist nicht metaphorisch gemeint; es kennzeichnet vielmehr das materiale (»gefühlhafte«) Verspüren der Übergangsstruktur von Wirklichkeit, aus der alle »Gegebenheiten« erzeugt werden.

Wir möchten tatsächlich in Bildern spazieren gehen und dabei das Ganze zusammenbringen.

Paul KLEE hat das gut beschrieben, indem er den Umsatz zwischen dem, was er sieht, und dem, was an Tätigkeiten bei ihm aufkommt, charakterisiert: Über den toten Punkt hinweg setzt sich die erste bewegliche Tat (Linie) – nach kurzer Zeit Halt, Atemholen (unterbrochene, gegliederte Linie), Rückblick, wie weit wir sind (Gegenbewegung). »Im Geist« den Weg erwägen, dahin und dorthin (Linienbündel). Behinderung und Fortbewegung (Wellenbewegung) – Gleichgesinntes, vor Freude einig (Konvergenz), dann allmählich stellen sich Verschiedenheiten ein (zwei Linien verselbständigen); gewisse Erregung beiderseits (Ausdruck, Dynamik und Psyche der Linie). Das Ganze führt über Äcker, Wald, Fluß, Nebel usw. (Schöpferische Konfession; 1920).

Manchem werden die »statischen« Brentano-Bilder gar nicht so sehr als Aufforderung zu einer Verwandlung erscheinen. Sie stören, wirken ungewohnt; sie lassen Konstruktionserfahrung als Arbeit und Umarbeiten-Müssen erscheinen – am leichtesten wäre es, wegzusehen oder wegzulaufen. Aber insgeheim ist auch in diesem Wegwollen bereits etwas verspürbar von Grenzen, die zu überschreiten verlocken; irgendein Gegenbild zieht uns an. *Eine seltsame Verlockung zu Verwandlung* in diese »Etwasse« – dieses »Naiv-Schwere«, dieses Gedrehte und Verschränkte – hält die Abwendung auf, dreht sie um. In der *Reihe* der Bildgestalten – Buddha, Atelier, Künstlerbilder, Büros – bietet sich dann ein Einstieg, von dem aus es zu der ganzen Reihenfolge weitergeht: Verwandeln breitet sich aus.

»Besuch im Atelier« – das Bild, das in einer psychologischen Untersuchung genauer analysiert wurde (Daniel Salber) – ist ein Prototyp für die Verwandlungen, in die uns die Brentano-Bilder hineinziehen. Es wirkt schwer, eckig, stofflich, »bäurisch«; es hat etwas an sich von Zusammenstoß, Einbruch und unvermitteltem Dahingestellsein. Wenn man das aushält, was zugleich undurchdringlich behauptend und verquert in einem Spannungsfeld beisammen ist, beginnt sich paradoxerweise das Ganze zu bewegen. Wir geraten in einen Wirkungsraum: *Wir werden Zentrum einer Bewegung, die sich ruckhaft zu einem Kreis drehen will*. Auf diese Realität zwischen den Einzelheiten kommt es an – indem wir sie mitbilden müssen, erfahren wir etwas über die Konstruktion von Wirklichkeit. Wir verwandeln uns in die »verrückten Kreise«, deren Wirken uns sonst insgeheim mitnimmt, als könnten

wir diese Wirksamkeit jetzt wie ein Ding haben und es gleichzeitig werden.

Aber die Verwandlung, zu der uns das Bild auffordert, ist nie total. Wir geraten einerseits immer in eine bestimmte Gestalt und spüren ihre Abhebung von der ganzen Verwandlungswirklichkeit, wenn wir das als »typisch Brentano« charakterisieren. Andererseits bleibt die Spannung bestehen, die mit »gemalten« Bildern der Wirklichkeit gesetzt wird – das ist aus Farben, Modellierungen, Strichen gemacht.

Drin-Sein und Distanzieren sind in den Brentano-Bildern besonders spürbar, weil sie so seltsam festgestaucht und spannungsvoll eckig zugleich wirken. Wir ahnen etwas von dem Paradox, daß wir nur »am farbigen Abglanz das Leben haben«. Damit sind wir gerade in dieser scheuerfest-ruckhaften Voluminosität der *Übergangsstruktur* des Wirklichen nahe – alles ist und »ist« doch nicht für sich, sondern in herausfordernden und werdenden Verhältnissen.

Das ist etwas anderes als das »Scheinen« der (seiend-festen) Idee – wenn mit dieser These Kunst als Oberfläche eines »Wahren« oder »Wesentlichen« dahinter verstanden wird. Wir müssen uns von dem Gedanken lösen, wir hätten es mit festen Bildern an der Wand, die von der Wirklichkeit getrennt sind, zu tun. Kunst kommt nur in einem fließenden Wirkungsraum zum Leben, in dem sich Wirklichkeit überhaupt auszeugt. Daher sind »diese« Bewegungen und Gegenbewegungen um ein Konstruktionsproblem herum, das als ein Zwischen-Ding zutage tritt, das wesentliche an der Kunst. Gegenüber einer »Rezeptionsästhetik«, die Wirkung im Innern eines Subjekts lokalisieren möchte, wird damit die »Objektivität« einer Gesamtkonstruktion, eines produktiven Wirklichkeitsgetriebes, zum Drehpunkt unseres Umgangs mit Bildern.

V.

Wir haben von einer anschaulichen Morphologie gesprochen, dann von ihrer Weiterführung in eine psychologische Morphologie – eine Entwicklungsmorphologie. Jetzt müssen wir von einer *Morphologie in Rotation* sprechen. Das ist das Zentrum der Entwicklung.

Wir haben Kunst mit einem Zwischenraum in Beziehung gebracht, den wir nicht mehr an der Bildwand

oder im Betrachter lokalisieren können. Wir haben am »Besuch im Atelier« eine Drehung aufgedeckt, in die wir hineingeraten. Das führt uns zu einer neuen These: Kunst schließt das Gespräch des Seelischen nicht ab, sondern sie fängt an, *die Schöpfung zu diskutieren*. Geht es so oder auch so? Ist das so richtig? Oder kann man es auch anders machen? Sie versucht es von der Ecke her und von der Ecke her, in der Drehung und in einer neuen Drehung. Es ist tatsächlich eine Diskussion der Wirklichkeit im Nachbilden der Wirklichkeit. Und das ist natürlich ein sehr vermessener Anspruch, aber ein Anspruch, der uns in eine *Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit* hineinbringt.

Das geht schon damit los, daß Kunst etwas zu tun hat mit Herumtummeln und Herumklecksen, mit Probieren, irgendwelchen Dreck zusammenbringen und daraus Farben machen, die Wirklichkeitsverhältnisse vernünftigen. Das ist gar nicht so reinlich, wie wir uns das denken; es geht eher so zu, wie wir das aus unseren kindlichen Werken kennen. Dieses Herumtummeln ist wichtig; denn ohne das verstehen wir nicht, was Nachbilden, was Schöpfung ist. Was da anfängt mit materialem Herumtummeln, das führt dazu, daß wir zu Gebilden kommen und etwas ins Werk setzen, das uns »wirklich« wird.

In eine solche Drehung geraten wir auch hinein, wenn wir uns darauf einlassen, Bilder einmal in Ruhe »anzusehen« – das heißt, zum Bild gehört ein Stuhl (Feuerbach). Man muß »sehen«, was dabei herauskommt; dann stößt man auch auf solche Drehungen. Man kann nicht alles »bewußt« wollen – man muß sich auf Schöpfungen einlassen – darauf, daß die Wirklichkeit etwas mit uns macht und daß etwas herauskommt. Das ist das »Objektive« und zugleich das *In-Diskussion-Geraten dieses »Objektiven«*. Hier kommt eine ganze andere Wirklichkeitsauffassung auf uns zu als diejenige, die bis heute den Trennungen der Wissenschaften zugrunde liegt.

Die Drehungen führen uns in *paradoxe Verhältnisse* hinein. Denn es wird dabei etwas herausgedreht, das uns Wirkungen wie einen Gegenstand sichtbar macht. Bilder zeigen uns Wirkungen – aber nicht Wirkungen, so wie wir sie kennen, wenn wir auf jemanden einreden oder wenn wir uns unterhalten. *Kunst bringt uns Wirkungen dinglich nahe*.

Das *Wirkungszentrum*, dem die Brentano-Bilder ein Gefüge geben, tritt uns entgegen als ein *eigenes Ding* – etwa als »verrückter Kreis«. Wenn wir es mit den Dingen vergleichen, die sonst noch in der Welt sind, dann tritt es mit dem Anrecht auf, es sei ein Ding, das genauso wie andere Dinge wirksam ist. Aber es stellt im Unterschied zu den anderen Dingen den Anspruch, in seiner Weise eine ganze Morphologie der Wirklichkeit zu spiegeln; jedes Kunstwerk will – zugespitzt – eine »Morphologie der Morphologie« durchlässig werden lassen. Dieser Anspruch kann sich nur halten, wenn das, was da auftritt, *sich in weiteren Entwicklungen erhalten, umgestalten und diskutieren läßt*.

Kunstwerke sind Dinge in Entwicklung: in Entwicklungsdingen münden alle Regungen, die im Umgang mit dem Bild aufkommen, und alle Verhältnisse, die sich im Bild zeigen. Von diesen Entwicklungsdingen gehen alle Wirkungen aus und über sie finden sie wieder an ihren Ort zurück. Als Werk können wir daher – psychologisch gesehen – nicht die »feste« Bemalung ansehen; *der ganze Wirkungsraum ist das Werk*. Unsere Realität ist ein unablässiges Ins-Werk-Setzen; zwischen dem Ungeheuerlichen polymorphchaotischer Verwandlung und dem Ungeheuerlichen machtvoll-überwältigender Gestalten. Daher gehört es zu einem so verstandenen Werk, daß sich seine Wirkungen ineinander drehen. Einbeziehung in Distanz, Formung in Störung, Realitätsbewegung in »Dinge an sich«; Ausdruck wird Geometrie und Geometrie wird Ausdruck.

Im Raum der Kunst wird Wirkung gegenständlich; doch diese Gegenständlichkeit muß versuchen, immer wieder in Wirkungen überzugehen. Das Kunstwerk, das »nur« in Gegenständlichkeit ausläuft und keine Wirkungen mehr ausübt, ist tot. Daher ist die Frage für uns jetzt: Wie kann ein Kunstwerk zugleich Ding werden, Vergegenständlichung von Wirkungen, und in Entwicklungen weiterwirken?

Die Brentano-Bilder können uns auf solche Verhältnisse hinweisen, umgekehrt gewinnen ihre anschaulichen Merkmale durch das damit verbundene Transfigurieren einen bestimmten Sinn. Die Bilder reizen durch ihre drastische und vereinfachte Stabilität; sie erwecken den Eindruck eines dichtgemachten, festgedrehten Ineinanders von Verschränkungen. *Doch dieses besonders »Feste« drängt immer wieder auf weitere Wirksamkeiten*: Das »Fertige« geht über in ein Sich-nicht-Zufrie-

dengeben; es fordert heraus, Unfertiges und Grobgekochtes in den Bildern aufzusuchen. Es polarisiert sich mit dem kunstvoll Verquerten der Bilder, es relativiert sich in seinem »Fest-Sein« durch das Verrücken dieser Brentano-Gestalten in unsere alltäglich-vage Wirklichkeit.

So bieten sich die eigentümlichen Entwicklungsdinge Brentanos als etwas an, das sich mit eigenem Recht zwischen die anderen Dinge unserer Lebenswelt stellt. Sie werden *Mittelpunkt* von Entwicklungen – sie setzen Wirkungen in Bewegung, und zugleich lassen sie diese Wirkungen wieder in sich zurücklaufen. Sie hindern durch ihren Erzählstopp für Geschichten, daß wir uns von ihnen weg in Ausschmückungen verlaufen; durch ihre vereinfachte Festigkeit erschweren sie die Ausbreitung von Philosophemen. Sie zwingen Weiterwirkendes, »am Ball zu bleiben« – immer wieder auf das sich Zeigende zurückzugreifen.

Die Frage, wie ein Bild Wirkungen vergegenständlichen und zugleich in Wirkung bleiben kann, führt uns so an eine Reihe recht seltsamer *Spannungsverhältnisse* heran. In den Brentano-Bildern sind alle Einzelheiten auf den eben charakterisierten Gesamtton abgestimmt; das ist gleichsam der »Stil« oder das »System« dieser Malerei. Aber das System ist auf den einzelnen Bildern nie ganz da, und die einzelnen Bilder sind keineswegs zerlegbar in permanentes Systemmuster und Abwandlungen dieses Musters. Das bedeutet, daß uns ein System, das wirkt, immer nur fragmentarisch entgegentritt: *Die Wirklichkeit der Bilder lebt vom fragmentarisch Unfertigen des Systems*.

Ein zweites Spannungsverhältnis stellt besonders deutlich heraus, daß die Auffassung eines Entwicklungsdinges wichtiger ist für das Verständnis der Kunst als die Bestimmung schön oder nicht-schön. Wir können sogar sagen: Die Wirkungen von Kunst entfalten sich nur in Werken zwischen schön und häßlich. Ein Werk, das nur in die eine Richtung geht, wird mit der Zeit seine Wirkung verlieren. Es gibt Bilder, die sind so schön, daß sie uninteressant werden – bis sie wieder durch Ironie und Abwandlung aufgefrischt werden. Nur dadurch, daß dieser Zustand zwischen schön und häßlich auftritt, lebt Kunst weiter. Daher stammt unsere Tendenz, bestimmten Bildern einen Schnurrbart anzumalen, Plakate weiterzuzeichnen, sie zu collagieren oder dem Kaiser Franz-Joseph eine Schlägermütze aufzusetzen. Das sind Versuche, Dinge, die erstarrten, wieder in einem anderen Wirkungszusammenhang zu beleben.

Das bedeutet Morphologie in Rotation. Sie zeigt sich auch in einem weiteren Spannungsverhältnis: Ein Entwicklungsding kann sich nur halten, *wenn es zwischen Banalem und Surrealem steht*. Das »Banale« der Bilder – es geht bei Brentano weder um Heroengeschichten noch um »abstrakte« Urmymen – verstärkt die Bewegtheit des Wirkungsraums paradoxerweise in einer ganz anderen Richtung. Es ist, als ob hier *ein absichtsvolles Zu-wenig ein Mehr-dahinter herausfordert*. Das scheinbar Banale dreht sich wie von selbst in ein Surreales – Realismus führt mit seltsamer Konsequenz in Bewegungen weiter, die unseren »metaphysischen Bedürfnissen« Raum geben. Ohne daß hier Metaphysik gernalt wird – es wird einfach noch etwas anderes spürbar.

Daß ein Realismus *nicht einfach abmalen kann*, wenn er »fest« auf Realismus aus ist, und daß er *notwendig ins Bewegende gerät* – bis ins Surreale – finde ich ziemlich verblüffend. Aber das sind eben die Wirkungen, denen wir uns nicht entziehen können, wenn wir uns auf das Leben von Kunststücken einlassen. Das ganze läßt sich auch umgekehrt aufzäumen. Wie eine Karikatur stellt diese Art von Realismus unsere Mythen auf die Probe, ob wir sie nur erzählen oder ob sie sich mit geheimer Notwendigkeit einstellen. Bilder, die heftig »wollen«, verraten sich meist schon durch die Anlagerung von »bedeutsamen« Hinweisen, und fast immer an Stellen, wo die Sache selbst sich zu wenig ausgestalten konnte.

Die morphologische Rotation charakterisiert Wirklichkeit als eine *Drehfigur*, in der sich, was besteht, *notwendig in anderes wendet*. Dem kann sich auch der »Realismus« nicht entziehen. So fest er auch eine »unverbildete« konstruierte Welt darzustellen sucht – weg von der Perspektive wie von Abstraktem –, er gerät in Bewegung, ins Schweben, ins Verirrteln, ins Fremd-Werden, ins Surreale.

Unsere Kultur beliefert uns mit Erzählmöglichkeiten, die den Übergang vom Banalen ins Metaphysische zum Sinn-Zitat machen können. Im Umgang mit Kunst geraten wir hier in ein weiteres Spannungsverhältnis, das Wirkungen belebt. Kunst bewegt sich *zwischen Krankheit und Schöpfung*. Wenn wir über Kunst sprechen, kommen wir *notwendig auf Probleme der Kultur zu sprechen*. Jede Kultur hat ihre Kehrseite, und das wirkt sich auch im Verhältnis von Kunst und Kultur aus. Kunst kann der Kultur etwas anbieten, sie wirkt auf Kultur,

indem sie Lösungsmuster entwickelt. Aber »die« Kunst kann auch Probleme dieser Kultur verdecken. Sie bietet dann Bilder, die sich nicht mehr bewegen können. Was uns die Schule als Goethe und Schiller antat, trug dazu bei, die Verkehungen einer bestimmten Kultur abzustützen. Ein »Bild« wird weitergetragen, aber es wird nur noch benutzt, um die Schüler auf ihre Fehler aufmerksam zu machen und ihnen Gedichte einzutrichtern, deren Wirkungen gekappt werden.

Kunst ist nicht gefeit vor Verkehungen, wir müssen damit rechnen, daß sie in Verkehungen gerät. Sie kommt aus ihnen nur heraus, wie wir aus einer Erkrankung herauskommen – über Leiden, Schwächung, über Nichtigkeiten, Träumereien, Hilflosigkeiten. Hier belebt sich offenbar eine amorphe Grundströmung, *in der wir uns verlieren und zugleich wiederherstellen können*. Das gilt bei der Herstellung von Kunst wie beim Umgang mit ihr. Wir werden krank an bestimmten Arbeiten; wir leiden darunter, daß etwas nicht herauskommt. Solche Krankheiten gehören zum Wirkungszusammenhang des Ganzen, und Heinrich HEINE bringt das auf die Formel: »Krankheit ist wohl der letzte Grund des ganzen Schöpfungsdrangs gewesen. Erschaffend konnte ich genesen. Erschaffend wurde ich gesund.«

Rotation ist Keim der Bewegungen von Realität, die von vornherein durch ihr Hin und Her »symbolisch« wird. Die Wirkungseinheiten, in denen sich Realität organisiert, entfallen die Morphologien dieser Rotation – in prismatischen Brechungen, in Sprüngen, in Umbrechen und Umschwung von Erzeugungsgeschichten. Wirklichkeit kommt zu sich, indem sie sich wie eine Drehfigur immer wieder neu umstülpt: *Sich-Umstülpen setzt Wirklichkeit von »sich selber« frei*; sie wendet das eine ins andere und lebt es dadurch weiter. Daher können die Brentano-Bilder durch ihre ver-rückten Kreise Getriebe der Wirklichkeit feststellen und freistellen, klären und in verunsicherten Übergang bringen.

Sie bringen uns in eine *Bewegung des Verstummens* hinein, die uns zu einem Aufenthalt zwingt und den Augenblick dehnt. Diese Bewegung stumpft paradoxerweise die Fülle der »realen« Anreize ab und hebt zugleich Realität als Realität, »für sich« betrachtet, heraus. Wir stehen dann in einer voluminös-dräuenden Welt: schwer, massig, eindringlich, fremd, *als arbeite da etwas »in sich«* – wie ein In-sich-Hinein-Kauen oder ein verpacktes Rumoren.

Wir können dann aber nicht einfach auf diesem Stand bleiben. Denn in einer zweiten Bewegung verrücken die Bilder den Raum, der selbst von Tageszeiten unberührt scheint, und seine schwingende Stabilität. Eine ärgerliche Bewegung reißt das vor uns Stehende vom Sitz, es zeigt sich bestimmt durch *Verhältnisse zu anderen Wirklichkeiten*. Es gerät in Quer-Beziehungen; etwas bricht auf anderes ein; es muß sich durch Gegenwirken wehren. Dieses Ganze bringt Wirkungen in Entwicklung zum Vorschein. Wir stecken in ihnen, wenn sie sich verdinglichen und verflüssigen, sich ausgliedern und wegbrechen, Architektur werden und sich unaussteichend dem festen Griff entziehen.

Das tritt uns auf einem ganz anderen Gebiet in ähnlicher Weise entgegen; bei psychologischen Behandlungen. Auch sie bringen uns Rotation als Zentrum von Wirkungsräumen nahe. Daher können wir von einer *kunstanalogen* Behandlung sprechen, wenn wir darauf ausgehen, den Fall auf Verwandlung hin in Bewegung zu bringen. Wir vertrauen darauf, daß die Verwandlung, deren Rotationsbewegungen sich äußern dürfen, auch (wieder) eine Richtung findet; eine Richtung, die abweicht von der, die dieser Mensch zunächst in Symptomen und Leiden zu halten suchte. Aber das kommt eben nicht nur so heraus, wir müssen darauf hinwirken; wir lassen »Einfälle« kommen, wir gehen mit einem gewissen Ruck von dem Weg, was zuvor üblich war, wir lassen die Geschichten, die sich eingefahren haben, nicht mehr gelten. Wir rechnen damit, daß durch diese Behandlungs-Konstruktion das Seelische auf den Weg kommt, sich anders zu organisieren. Der ganze Prozeß gibt der Verwandlungswirklichkeit die Chance, sich anders als bisher in Werk zu setzen und dabei Werke, die sich »fest« eingestellt haben, wieder in Verwandlung umzusetzen.

Kunst und Psychologie verdeutlichen eine analoge Auffassung von Wirklichkeit – Wirklichkeit in Rotation. Offenbar ist das nur zu ertragen, indem man sich darin so einrichtet, daß die ganze Sache nicht ohne Spaß und mit einiger Ironie behandelt wird. Daher wäre es auch nicht der Sache angemessen, wenn wir die Brentano-Bilder immer nur mit tiefem Ernst und ohne jede Ironie betrachten müßten.

Das schließt sich an Überlegungen an, die Goethe im Anschluß an einen Aufsatz über die Natur angestellt hat. Wir müssen den Welterscheinungen ein *zwar widersprüchliches, aber auch humoristisches*

Prinzip zugrundelegen. Das kommt nun einmal bei einer solchen Rotation heraus. Natürlich können wir nicht die Augen zumachen vor dem, was daneben geht, was sich verkehrt und besonders vor dem, was weh tut – aber es ist auch immer wieder etwas drin, das uns in neue Verwandlungen hineinbringen kann. Auch diese Verwandlungen sind dann nicht perfekt, doch von ihrem Anders-Werden her kann man »gehabte Leiden« wenigstens einmal anders sehen.

Ich habe oben angefangen mit den »schwankenenden Gestalten«; sie stehen zu Beginn des »Faust«. Sie lassen sich abrunden mit dem Schluß von »Faust II«, der gar nicht so tiefsinnig ernst ist, wie er allgemein ausgelegt wird. Ein psychologischer Beitrag zum Goethe-Jahr 1982 sollte darauf hinweisen, daß der Schluß des »Faust« kunstvoll das ganze in Rotation zeigt – die Engel, den Teufel, den deutschen Menschen, die Welt. Er ist liebevoll-ironisch bis in die letzten Verse: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis. Das Unbeschreibliche, hier wird's getan. Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.« Der Schluß zeigt, was in all diesen Bewegungen der Kunst steckt – daß wir aus Unzulänglichem Ereignisse machen, daß wir aus Unbeschreiblichem irgendeine Handlung herstellen und daß uns irgend etwas mit Liebe schon weiterhilft.

Für die Kunst sind wir *immer auf dem Weg*, auch wenn wir meinen, an ein Ende gekommen zu sein. Sie zeigt, daß Geheimnis eine »reale« Wirksamkeit ist, ohne die es nicht geht – die unendliche Verwandlung funktioniert nie mit »vollem Bewußtsein«. Nur indem sich Gestalt und Wandlung aneinander reiben, kommen geheime Wirkungen an den Tag und rücken zugleich Fortwirkendes ins Geheimnis. Daher wirkt es komisch, wenn wir »alles« aussagen wollen – davon leben die Karikaturisten der Metaphysik. Darum ist es richtig, daß die Brentano-Bilder nicht so tun, als wollten sie alles auserzählen, was mit Realität zu tun hat. Sie sind wirksam, indem sie an manchen Ecken stumm und stumpf bleiben; *Realität bleibt stets ein fragmentarisches System*.

VI.

Was zu Anfang über die Brentano-Bilder gesagt wurde, gewinnt erst von dem Ganzen einer Kunstansicht her Bedeutung. Der »Umweg« über dieses Ganze ist unvermeidbar – bei Kunstkritik geht es nicht ohne eine *Theorie*. Es geht auch nicht ohne *Entscheidung* zu sagen, auf welche Kriterien wir

Aussagen über Bilder stützen, worauf hier geachtet wird. *Kunst ist nicht auf einen Satz zu bringen* – auch die Bestimmung von Kunst gleicht einem Prisma oder einer Drehfigur, wie die Kunst selbst. Daher wird Kunst notwendig durch eine Reihe von Wirkungsverhältnissen gekennzeichnet, in denen sich unsere Realitätserfahrung spitzt.

Kunst wird zum Übergangsbereich unseres Umgangs mit Wirklichkeit, weil sie Zwänge bricht und die Schöpfung diskutiert. Das hat die Kehrseite, daß unter ihrem Namen alle möglichen Anregungen, Reste, Ausbruchs- und Rückzugsmöglichkeiten zusammengefaßt werden. Psychologisch ist der Quirl-Zauber, der dabei entsteht und mit Kunstanspruch versehen wird, gut zu verstehen: Unter Worten wie »Subjektivität«, »Moderne«, »Ausdruck«, in »Anregungen«, »Neuheiten«, »Ungewöhnlichem« lebt etwas von unserem Wunsch nach Befreiung und Veränderung, von unserem Drängen, Noch-nicht-Gestaltetem, von den Resten unserer Kultivierung weiter. Darin belebt sich die *psychästhetische Wirklichkeit*, die über alles Gedaachte-Gemachte und durch Abstempeln Klassifizierte weit hinausgeht. Über diese psychästhetische Wirklichkeit können wir jedoch an verschiedenen Ecken etwas erfahren – *das macht noch nicht Kunst*.

Weil Kunst, wie gesagt, gegenwärtig zum Stichwort für all das geworden ist, was gegen unser veraltetes Dahinleben anquirlt, ist es nicht zu umgehen, einen entschiedenen Standpunkt in Sachen Kunst zu gewinnen. Einer »totalen« Kunstauffassung sind alles und nichts eins; sie wehrt jede Entschiedenheit als »subjektiv« ab. Nun ist das ein Vorwurf, den man Psychologen immer macht, wenn es unangenehm wird. Allen anderen Wissenschaften billigt man eine Art von »Objektivität« in sachlicher und methodischer Hinsicht zu – aber Psychologie kann doch ein jeder, daher gilt dann auch psychologische Entschiedenheit als »subjektiv«. Das ist einfach Unsinn. Eine psychologische Methode ist *etwas ganz anderes* als das, was jeder durch Abfragen herauskriegen kann; und ein psychologisches Konzept ist nicht damit zu verwechseln, daß jemand im Alltag an seinen Bekannten ein paar häßliche Motive »entlarvt«. Von Psychologie kann man nur reden, wenn unsere in sich zusammenhängende Realität so erfaßt wird, daß alles, was sich zeigt und wirksam ist, aufeinander bezogen, genauer: *auseinander entwickelt werden kann*. Dann bildet sich ein Gegenstand für die Psycholo-

gie heraus, dessen *Funktionieren* wir begreifen – das ist eine genauso »objektive« Sache wie die Sachen anderer Wissenschaften.

Dementsprechend ist die mit einem psychologischen Konzept untrennbar verbundene Methode auch nicht Sammeln von Meinungen. Auch die Absichtserklärungen des Künstlers sind nur Anhaltspunkte; sie ersetzen nicht psychologische Analysen. Von *psychologischen Methoden* sollte man nur da reden, wo die Genese seelischer Produktionen rekonstruiert wird. Dazu müssen wir Entwicklungsprozesse in ihrer Konstruktion verfolgen. Ihr Getriebe steht im Brennpunkt psychologischen Interesses: Wohin geht das weiter, was wird dagegen aufgerufen, welche Umbildungen ergeben sich unter bestimmten Bedingungen? Nur auf diese Weise wird eine Morphologie – *Probleme, Chancen und Begrenzungen seelischer Lebensformen* – erfaßbar. Das ist etwas ganz anderes als »Subjektivität«.

Psychologische Aussagen über Kunst und ihre Kriterien erwachsen aus solchen Analysen. Es hat nur wenig mit der Wirkung eines Bildes zu tun, wenn man Meinungen zusammenzählt. Die Untersuchung des *Wirkungsraumes von Bildern* braucht genauso spezifische – und nur durch eine eigene Ausbildung zu erlernende – Methoden wie Untersuchungen im physiologischen oder physikalischen Feld. Daher braucht die systematische Untersuchung von Kunst auch ziemlich viel Zeit.

Aber dann haben wir auch etwas in der Hand, das eine psychologische Kunstkritik tragen kann. Mit einem Raster von Kriterien können wir den Wirkungsraum von Kunst umschreiben und ihn dadurch von psychästhetischen Anregungen abgrenzen. Die *Kunst-Kriterien*, die hier dargestellt wurden, charakterisieren die *besonderen Entwicklungsmöglichkeiten*, die Kunst zur Wirkung bringt; darauf achten wir bei der Untersuchung von Bildern – oder auch von Romanen oder Filmen. Es ist vor allem wichtig zu erfahren, ob die Wirkungen, die sich einstellen, immer wieder durch die anschaulich-materialen Gestalten der Bilder belebt werden – also, ob das Bild uns zwingt, am Ball zu bleiben – oder ob die Bewegung vom Bild weg führt in Geschichten, Philosophieren, Bildungsgespräche, Kulturkritik. Von da aus ist hier etwas über die Brentano-Bilder gesagt worden, und von da her ließ sich dann auch die übliche Verzierung von Bildkritik ersparen.