

## BILDER SIND IN BEWEGUNG

Untersuchungen zu Marc, Dali, Goya

Von Wilhelm Salber

In: Festschrift f. H. Lützeler, Bonn 1987

### I. Zugänge

1. Sie sollten sich doch ganz gut vertragen, meint man, die Kunstwissenschaftler und die Psychologen. Aber sie tun es nur in Ausnahmefällen, und einer dieser Ausnahmefälle ist Heinrich Lützeler. Er fand schon früh heraus, wie viele Wege es zur Kunst gibt und daß es vor allem auf den Umgang mit Kunst ankommt. Er merkte, daß es etwas Gemeinsames gibt zwischen Psychologie und Kunstwissenschaft; daher ging es bei unseren Gesprächen auch nie um Widerlegungen. Das gibt mir den Mut, hier eine psychologische Untersuchung einmal so darzustellen, wie ich sie Heinrich Lützeler erzählen würde. Denn über Kunst und Psychologie soll in diesem Beitrag nicht allgemein geredet werden; wir haben eine Untersuchung über den Umgang mit Bildern von Franz Marc, Salvador Dali und Francisco Goya durchgeführt, die sich auf 238 Protokolle stützt. Es handelt sich um die „Vögel“, den „Bahnhof von Perpignan“ und „Dort gehen sie schon gerupft“ — zwei Gemälde und eine Radierung.

Durch eine Analyse des Umgangs mit diesen Bildern soll die Frage beantwortet werden: Was ist von Psychologie bei „Kunst“ zu erwarten? Da es verschiedene Psychologien und noch mehr (falsche) Auffassungen von Psychologie gibt, soll zunächst einmal charakterisiert werden, ohne welche Vorannahmen wir auszukommen suchen. Wir versuchen es psychologisch ohne die Vorannahme, Bilder würden erfaßt durch „Gefühle“ oder geistige Akte, vielleicht auch durch Einfühlung; ohne die Vorannahme, der Umgang mit Bildern sei passiv, er habe nichts mit Handlungen zu tun, es gehe um Illusion; ohne die Vorannahme, dabei stünden sich ein Subjekt und ein Objekt (Bild für sich) gegenüber oder ein Sender und ein Empfänger. Wir wollen auch nicht davon ausgehen, irgendein „Inneres“ liefe mit den Farben und Strichen der Gemälde parallel — als werde alles, was sich zeigt, nochmals durch ein „Inneres“ gezogen. Einer psychologischen Analyse muß es auch nicht notwendig um persönliche Motive oder um soziale Probleme gehen.

Es sei dahingestellt, wieweit die Psychologen selber sich in solche Auffassungen hineinmanövriert haben, oder wieweit Kunstwissenschaftler daran interessiert sind, sich so eine Psychologie zurechtzumachen. Die psychologischen Gesichtspunkte, die bei der Analyse der Befunde unserer Untersuchung eine Rolle spielen, erwachsen aus der Beschreibung des Umgangs mit Gemälden. Sie klammern das Drum und Dran nicht aus, das sich dabei zeigt; sie hindern aber auch nicht, etwas über den Sinn des-

sen zu sagen, was sich in einem Gemälde zeigt, sofern er sich aus dem Zusammenhang des Beschriebenen ableiten läßt. Eine psychologische Analyse des Umgangs mit Kunst — bei Marc, Dali und Goya — kann aufdecken, daß Kunst-Psychologie anders ist, als die oben genannten Vorannahmen erwarten lassen. Der Gang der Untersuchung wird zeigen, ob dabei Aussagen zu Marc, Dali und Goya herauskommen, die zu einem Verständnis ihrer Werke beitragen.

2. Was finden wir anstelle von Assoziationen oder Gefühlen oder Subjekt-Objekt, wenn der Umgang mit Kunst beschrieben wird? Das läßt sich nur an den Beschreibungen selbst zeigen:

„Erstaunlich! Leuchtendes. Eine leuchtender Windmühle — aber ich weiß, daß das mit einem Bahnhof zu tun haben soll: da ist eine Eisenbahn und eine Schiene in der Mitte. Daneben tauchte dann, wie oft bei Dali, das ewige Motiv des Abendsegens auf. Der hat auch seine Geschichte.

Der Abendsegen paßt in das Bild. Er ist farbig. Er tönt das Ganze ab. Er ist nicht einfach so wie ein Zitat da hineingestellt — das geht sonst oft daneben. Aber jetzt drängt sich mir diese leuchtende Windmühle auf. Das ist eine Art Andreaskreuz. Die Bilder drumherum sind verschwommener, das Kreuz hebt sich sehr prägnant ab. Da dringt die Lok ein; als führe sie durch die Wolken. Hat sie was mit dem Lichtkranz zu tun — ist das der Bahnhof, mit Lampen, Signalen, Kreuzungen drin? Aber so ohne weiteres paßt diese Einheit nicht. Das Kreuz vereinheitlicht doch nicht: soll die Kreuzigung symbolisch sein? Was ist da genau in der Mitte, ein Frosch, ein Mensch?

Nun komme ich wieder auf die Abendsegen-Figuren. Auf beiden Seiten des Bahnhofs. Sie sind gut gemalt. Etwas stört mich: daß sie abgemalt sind? Nein, das Kreuz-Schema stört mich — als sei das alles noch schnell zentriert worden. Ob er sich das lange überlegt hat? Das Zentrum ist so starr. Ich hätte es gern etwas mehr bewegt. Immerhin ist das gekonnt gemalt. Das heißt heute schon etwas. Irgendwie bringt mir das Bild nahe, die Welt als gemalt zu sehen. Daß man das kann und daß das eine Bedeutung gewinnt.“

„Da (bei F. Marc) ist mehr Dynamik, Gegeneinander von Farben, Eckiges — was ich eben wünschte; das bewegt sich. Da fehlt aber die Bedeutung — das ist nicht so lebensvoll, das ist mehr Kunst-Gemachtes.

Ist das vielleicht ein stilisierter Kaktus, grün, mit schwarzen und blauen Ecken? Vor einem Sonnendurchbruch, der gelb und rot ist und eine rosa Seite hat? Das wirkt aber auch wie Gefummeltes: irgendeine Einheit ist schon da, aber dann wird daran hergemacht. Was man daraus noch alles an Farbigem machen kann, als würde herausprobiert, was mit Gebogenem und mit Durchbrechungen und mit Spitzigem angestellt werden kann.

Jetzt — nach fünf Minuten — sehe ich links einen Vogelkopf, einen Vogelhals, ganz simpel gemacht. Ich suche nach anderen Vögeln. Die sind sehr simpel, ohne Gebärde. Ich komme ins Rätselraten. Das will ich nicht. Ich schneide heraus, was mir gefällt: dieser Zug da ins Schwarze und Eckige, da unten links. Daran möchte ich auch weitermalen. Aber sonst sehe ich nicht durch. Vielleicht hat es dem Maler Spaß gemacht. Was zeigt es mir?“

Eine Analyse der 238 Beschreibungen zeigt, daß es verschiedene Wege gibt, mit den Gemälden umzugehen. Wege — das meint nicht Aneinanderreihung von Einzelheiten, die zu einer Synthese führen. Wege — das hat auch nichts mit einer Erlebniskette zu tun. Wenn man auf Wege achtet, zeigt sich vielmehr ein Ganzes in Bewegungen und Wendungen, mal von Geschichten aus, mal an Verhältnissen ansetzend, mal irgendwie das Ganze schon vorwegnehmend. Für die Auswertung der Untersuchungen haben wir die Wendungen nach vier Versionen überschaubar gemacht: als Geschichten, als Eingehen auf Verhältnisse, als Herumkonstruieren, als Achten auf Paradoxien. Bei den drei Darstellungen sind keine großen Unterschiede im Hinblick auf diese Zugangswege festzustellen. Das sind allgemeine Grundzüge des Umgangs mit Kunst. Sie verraten nicht viel über das Charakteristische eines Kunstwerks.

Aber etwas Allgemeines verdient auch Beachtung: die Entwicklung verschiedener Wendungen bei jedem Verlauf spricht dagegen, daß immer nur ein richtiger Weg zu einem Gemälde führt. Sie spricht dagegen, daß es auf Schnellurteile über Kunst ankommt. Sie macht Mut zu verfolgen, was so beim Umgang mit Kunst vor sich geht — darin äußert sich die „Sache“ selbst. Denn die verschiedenen Wendungen dienen offenbar dazu, herauszufinden, ob man von den verschiedensten Ecken und Kanten her auf charakteristische Figurationen — und zwar immer wieder — stoßen kann. Das ist so, als rieben oder modellierten wir etwas „im ganzen“ bei diesem Umgang heraus.

Es ist auffällig, wie schwer es wird, zu umgrenzen, was zum Gemälde „an sich“ gehört oder nicht, wenn man sich auf die Beschreibungen des Umgangs mit Kunst einläßt. Offenbar ist es eine Vereinfachung, davon zu sprechen, ein Gemälde stehe uns gegenüber: von vornherein werden seine Striche, Farben und Bedeutungen für Handlungszusammenhänge verwertet — sie werden gebraucht, aufgegriffen, umgedeutet von (vor-gefertigten) Geschehenseinheiten, die am Leben bleiben wollen. Wenn kein Gemälde da wäre, würden sie anderes aufgreifen, brauchen, weiterbilden. Seelische Entwicklungen brauchen immer Anhaltspunkte, ein Oben und Unten, Zentrierungen, um das betreiben zu können, was wir hier zunächst einmal als Entwicklungszusammenhang oder als Leben mit Bildern oder als Geschichten-Machen kennzeichnen wollen. Das muß jedoch noch etwas genauer bestimmt werden.

Dazu greifen wir wieder die Beschreibungen auf. Die Beschreibungen zeigen, daß Bewegungs-Gefüge den Umgang mit Kunst bestimmen: mehreres ist wirksam, das sich braucht, ergänzt und weiterführt. Der Umgang mit Kunst ist nicht mit einer Kette von Erlebenselementen vergleichbar, sondern viel eher mit den Drehungen eines solchen Getriebes im ganzen — das sagt dann natürlich auch etwas über die Beschaffenheit künstlerischer Darstellungen in diesen Zusammenhängen aus. Noch ehe das Gemälde zu sehen ist, kommt eine „organisierte“ Bereitschaft auf, sich damit beschäftigen zu wollen und sich durch das bestimmen zu lassen, was sich zeigen wird

(weil sich da wirklich eine ganze Tätigkeitseinrichtung formiert, können wir auch durch den Fortgang enttäuscht werden). Wenn das Gemälde in den Blick kommt, wird die Tätigkeitsrichtung in anderem gebrochen und belebt: in Leuchtendem, in einer leuchtenden Windmühle. Hier wird das Getriebe qualifiziert, und nur durch diese Abwandlung kann es weitergehen.

Aber es geht zugleich weiter durch die Belebung anderer Züge des Gefüges unserer Handlungseinheiten. Was sich einstellt, wird gleichsam darauf hin befragt, ob es Halt und Zusammenhang gibt. Hier tritt in den Wendungen etwas Doppeltes zutage. Seelisches Geschehen entwickelt sich, indem es sich auf verschiedenes einläßt — aber zugleich wird das alles in einen Stellenplan gebracht: was gibt das an Halt her, was bringt das an Bewegungsmöglichkeiten mit sich, stützt sich darin ein Zusammenhang ab? Daher taucht nach der „leuchtenden Windmühle“ die Frage nach dem „Bahnhof“ auf; von da aus werden dann „Eisenbahn und Schiene“ belebt.

Das sind einige wenige Hinweise auf Gefüge, in die Gemälde geraten, wenn wir uns mit ihnen beschäftigen. Solche Gefüge verraten ein Indem von Wirksamkeiten, die sich brauchen, ergänzen, widersprechen und weiterführen. Zugleich merken wir aber auch an den Beschreibungen, daß hier nicht von einem „reinen“ Innern oder einem „reinen“ (Kunst-)Objekt gesprochen werden kann. Die Geschehensentwicklung weist vielmehr Züge eines Dazwischen auf: der Umgang mit Kunst lebt zwischen Erwartungen und „erstaunlich Leuchtendem“, zwischen dem Ausgreifenden der „Windmühle“ und dem Wissen, das habe etwas mit „Bahnhof“ zu tun; was sich dann wieder im Bemerken von „Eisenbahn und Schiene“ weiterbewegt. Wenn die Psychologie sich auf dieses Dazwischen einläßt, läßt sie sich ein auf ein Konzept, das den Umgang mit Gemälden zusammenbringt mit Gefügen, mit Modellierungsprozessen, mit Ergänzungen, mit Einbindungen und Loslösungen. Da ist wirklich ein Ganzes dazwischen, das sich dreht und wendet.

3. So eine Charakterisierung rückt Seelisches in die Nähe künstlerischer Produktionen. Das hat Konsequenzen, die man meist nicht berücksichtigt; denn damit werden auch die Gemälde in Bewegung gebracht. Wenn man sie von einer Analyse des Umgangs her erfaßt, sind sie nicht etwas Statisches und (zunächst) auch nicht ein Gegenüber. Sie gewinnen ihre Markierungen in einem seelischen Wirkungsraum, und es fällt dann nicht schwer zu vermuten, daß sie Kennzeichen besitzen, die diesem Wirkungsraum entsprechen. Also wäre auch über ihren inneren Zusammenhalt etwas zu erfahren mit Hilfe von Kategorien wie Entwicklungsgefüge, Doppelheit, Dazwischen oder Drehung: Bilder sind in Bewegung.

In der Entwicklung solcher Wirkungseinheiten hat Seelisches mit der Behandlung von Wirklichkeit zu tun. In einer Formenbildung wird Wirklichkeit verständlich. Hier drängen sich nicht allein Analogien mit bildlichen Darstellungen auf — das bringt uns auch ein psychologisches Konzept nahe, das seelisches Geschehen versteht

nach Art lebendiger Bilder oder Gestalten. Daß wir bildliche Darstellungen aufgreifen, ist möglich, weil Seelisches immer schon durch Bilder gestaltet wird. So können wir auch den Umgang mit den Gemälden verstehen als die Bewegungen und Wendungen von (seelischen) Bildern im Werden; sie sind darauf aus, sich in bildlichen Darstellungen zu entwickeln, zu fassen oder auch zu spiegeln. Wie die bewegten Bilder aussehen, in denen Seelisches ins Werk gesetzt wird — das zeigt sich an den Bildern unserer Kleidung, des Karnevals, an den Bildern unserer Wohnung, an den Bildern unserer Feinde und unserer Utopien.

Daher beobachten wir bei den Beschreibungen des Umgangs mit den Gemälden von Franz Marc und Salvador Dali, daß ihre Darstellungen abgelehnt werden, wenn sie nicht in ein gelebtes Bild passen. Oder sie werden Anhaltspunkte für Erinnerungen an andere Bilder des Lebens. Sie können Anlaß werden, „wilde“ Geschichten zu entwerfen, oder auch Anlaß, darüber nachzudenken, wie denn das eigene Bild beschaffen ist („Sehe ich allein etwas Sexuelles?“).

Damit sind wir zu einer Position gekommen, die zeigt, warum wir uns auf bestimmte Vorannahmen nicht einlassen können — unsere Position stellt die Vorannahmen auf den Kopf. Diese Psychologie hier geht von bewegten Bildern aus, und gemäß den Kategorien dieser bewegten Bilder sucht sie auch zu verstehen, was die Markierungen der bildlichen Darstellungen sind, mit denen wir uns beschäftigen. Nun könnte man demgegenüber einwenden, selbst wenn das stimme, sage es über Kunst „an sich“ nicht viel aus. Dazu ist nicht viel zu sagen, da sich ein Psychologe nur schwer vorstellen kann, wie eine „Kunst an sich“ aussieht. Ohne Umgang, Entwicklung, Wirkungszusammenhang — gelebte Bilder — sind bildhafte Darstellungen und auch Kunst nicht zu fassen; ohne Werden sind sie nicht zu verstehen.

4. Sagen läßt sich jedoch einiges über die Methode, die von Beschreibungen zu Gefügen, zu Dazwischen und Entwicklungen führt. Wenn man so tut, als käme man mit den Gemälden allein aus, wird es schwer, an solche Kategorien heranzukommen. Es gehört zu unserer Methode, ausdrücklich herauszuheben, daß der Umgang (mit ihnen) Gemälde in Entwicklungszusammenhänge und Wirklichkeitsgefüge bringt. Das kann man nicht stillschweigend voraussetzen und dann so verfahren, als ginge es um Gemälde „an sich“. Für unsere Methode bedeutet das: bildliche Darstellungen lassen sich nur verstehen, indem sie auf den kompletten Entwicklungszusammenhang bezogen werden, den sie in Bewegung bringen. Was durch Kopf und Bauch geht, was man tut und läßt beim Umgang mit Bildern, das läßt sich nicht von „Kunst“ abtrennen. Nur in der Beschreibung dieses Ganzen in Bewegung tritt heraus, was Zusammenhang stiftet. Umgekehrt wird dadurch aber auch Entwicklungszusammenhang als ein Ins-Bild-Rücken oder als eine Bilderproduktion begreiflich.

Die Methode, nach der wir vorgehen, bringt — dem analog — in einen Austausch, was in den bewegten Bildern am Werk ist. Wir achten einmal auf den Umsatz von

Entwicklungsprozessen (Brechung, Weiterführen, Abrunden, Extremisieren). Zum anderen bringen wir das zusammen mit bestimmten Drehpunkten oder Stellenwerten der Formenbildung: mit Ergänzungen und Gegenläufen, mit Polaritäten und Zirkulationen. Diesem methodischen Austausch liegt das Konzept zugrunde, eine explosible Unruhe des Seelischen dränge auf Bild-Entwicklungen, die die erregende Wirklichkeit zu fassen suchten. Die notwendige Unvollkommenheit jeder Verfassung hält das Ganze in Bewegung; dem entspricht eine eigentümliche „Logik“ der bewegten Bilder. Der methodische Austausch bewegt sich zwischen Entwicklungen und Drehpunkten, zwischen Unruhe und Verfassungen, zwischen verschiedenen Bildern der Wirklichkeit. Wir gehen bei einer Analyse des Umgangs mit bildlichen Darstellungen auf das Dazwischen, die Doppelheiten, die Wirkungsgefüge und ihre Wendungen ein, weil wir in solchen Montagen an die Eigenart (seelischer) Bild-Ordnungen herankommen.

Denn das seelische Geschehen entfaltet sich in Zusammenhängen, in denen die Unruhe einer Wirklichkeit, die ohne ein festes Ende ist, in Bildern behandelt, verständlich gemacht und entwickelt wird. Die Bilder, die wir leben, sind immer in Bewegung, weil sie diese ungeschlossene Geschlossenheit ausformen und umgestalten; sie leben in Ergänzungen, Polaritäten, Entwicklungen, Übergängen. Aus dieser Bewegtheit fallen die bildlichen Darstellungen nicht heraus, auf die wir uns im Umgang mit Kunst beziehen. Daher muß sich auch ihre Analyse notwendig auf Gefüge, Wendungen, Dazwischen und Übergänge beziehen. Das entspricht der Auffassung Goethes, die Wirklichkeit halte zusammen in einem Hin und Her, in Anziehen und Abstoßen, in Wendungen nach vorn und zurück, nach oben und unten.

Wir brauchten den Anlauf dieses ersten Teils, um zu begründen, warum wir bei der Analyse der drei Werke von Marc, Dali und Goya die Beschreibungen von solchen Trans-Figurationen her aufschlüsseln. Selbst kurze Protokolle über den Umgang mit der Goya-Radierung zeigen Bilder in Bewegung, wenn man sie unter dem Gesichtspunkt einer Trans-Figuration betrachtet:

„Rechts oben der Vogel wird nach unten geschlagen; wohin? Da sind zwei fies nackte Hühner. Um Gottes willen, die haben Menschenköpfe.

Ich wandere zurück, vom Besen am Hintern des Huhns, am Stiel hinauf, über die Gesichter der jungen Frauen, wieder zum Huhn in der Luft. Ich bin kurzsichtig, ich kann nur schwer Details erkennen. Was hat es mit dieser (durch die Besen) beschriebenen '8' auf sich ...?

Je genauer ich versuche hinzuschauen, je mehr ich mich bemühe, Details zu erkennen, um so mehr zieht mich diese herauf- und herabsausende Bewegung des Flegels in Bann. Was macht sich da eigentlich im Bild aus dem Staub? Es scheint nur das Endprodukt der Hühnerrupfung zu sein ...“

„Als erstes sind die Kinder oder Hühner interessant. Seltsame Wesen. Bei den Frauen denke ich an Hexen wegen der Besen. Aber nur die hinteren sehen

wie Hexen aus. Vorne die eher, als wären das eigentlich nette Mütter. Das paßt aber nicht zu dem, wie diese mit Kindern umgehen. Das kann auch wie in der Lenor-Reklame sein, die zwei Frauen hinten als Hexen in der Mutter.

Mit welcher Selbstverständlichkeit da etwas ganz Komisches passiert, von dem ich gar nicht sagen kann, was komisch ist. Ich gehe auch die ganze Zeit über ein ekliges Gefühl hinweg, kriege es nicht zu packen. Da ist etwas von Doktor Jeckyll und Mr. Hyde.

Wenn die Hühner deutlicher Kinder wären, käme man mehr darauf. Ich weiß nicht, auf was. Das sind nicht Kinder, nicht Tiere, auch nicht komische Ausgeburteten. Die können auch etwas ganz Häßliches, Dämonisches sein, wo es ein Glück ist, daß das herausgekehrt, beseitigt wird — aber dann kommt wieder das ungute Gefühl ...“.

Wir werden dementsprechend bei der Auswertung der Protokolle auf Entsprechungen, Gegenläufe, Verhältnisse, Umbildungen und Übergänge achten. Wir werden es als ein Dazwischen verstehen, wenn wir in einen „Schwung“ einbezogen werden. Wir werden beachten, wenn sich etwas verrückt oder verkehrt. Denn mit diesen Zügen erst kommen wir an Bilder heran, die in Bewegung sind.

## *II. Drei Werke — drei Wirklichkeiten von Verwandlung*

Ob wir an Kunst herankommen mit dem eben dargestellten Zugang und mit diesen Kategorien, das fragt sich vor allem, wenn es um die Eigenart eines bestimmten Gemäldes geht: bringen uns diese Gesichtspunkte näher, was an den drei Werken „eigenartig“ ist? Der lange Anlauf rechtfertigt sich, da er auf Gesichtspunkte aufmerksam macht, die erforderlich sind, um drei bestimmte Bilder in ihrer Bewegtheit zu kennzeichnen. Jetzt muß sich zeigen, was dabei herauskommt.

1. Bei den Beschreibungen des Umgangs mit dem Gemälde von Franz Marc tritt zunächst ein Dazwischen-Geraten in den Blick. Man fühlt sich zwischen „Chaotisches“ und „Statisches“ gestellt. Da ist auf der einen Seite eine Explosion, die uns mitnehmen kann; da ist ein Farbchaos, ein Feuerwerk, ein Farbenspiel. Und dann stehen diesen anziehenden Farben gegenüber „widerliche Vögel“, aber auch Festhaltenwollen oder ein Beharren auf „Schönem“.

Die „krassen“ Ecken und Dunkelheiten der Farben, das Verlieren eines Halts zwischen dem Chaotischen und dem Festen führen dazu, daß man versucht, Ordnung in das Ganze zu bringen (Schwierigkeiten meistern, die Vielheit vereinheitlichen). Daraus erwächst ein Herumspringen und Herumsuchen — das kann scheitern oder zu „Distanz“ führen. Das kann aber auch zu „action“ führen: das Bild wird zur Anregung für dramatische Geschichten. Einerseits macht es Spaß, zum anderen aber ruft es peinliche Gegenbewegungen auf — das habe nicht mehr viel mit dem Bild zu tun, das sei einfach kindisch.

Bei dem Gemälde von Franz Marc bildet sich ein Zusammenhang aus — aber schräg durch bisher vertraute Zusammenhänge hindurch. Die Wirklichkeit formiert sich anders als bisher, wenn Farbe als Etwas, als Dynamik oder auch Werden an Farbigem sichtbar wird. Das hat etwas Explosibles an sich, doch zugleich auch etwas Abfallendes. Man kann es nicht richtig fassen, man gerät in einen Zwiespalt zwischen dem, was einem zugänglich ist, und dem, was hier sichtbar wird. Die Entwicklung des Umgangs mit dem Gemälde setzt Prozesse in Gang, die einem Verstecken und Entdecken ähneln. Mit Schlagworten — wie „Farbe gegen Form“ — kann das nur unzureichend, klischeehaft gefaßt werden. Auch durch Formalisierungen — das sei wie ein Fächer — ist nicht ganz zu fassen, daß da zugleich etwas Anziehendes ist und etwas, das wir nicht völlig in den Griff nehmen können. Dennoch ist es da und sichtbar.

Wenn wir bildliche Darstellungen als etwas Festes ansähen, kämen wir hier nicht von der Stelle. Wenn wir jedoch bildliche Darstellungen gemäß der Bildlogik verstehen, die Seelisches in Trans-Figurationen zusammenhält, dann führt uns die Analyse weiter. Angesichts des Gemäldes von Marc belebt sich die Unruhe der Formenbildung des seelischen Geschehens: Was ist das Ganze, was sind Gliedzüge, die sich dem einfügen? Hebt sich ein einheitliches Bild ab? Daß es eine Figur-Grund-Unterscheidung gibt, wird spürbar. Bei vielen Umgangsformen mit dem Gemälde von Franz Marc waren es diese Probleme und diese Verhältnisse, die das ganze in Bewegung hielten. Bei anderen Verläufen kam es aus solchen Problemen heraus aber auch zu einem Übergang in Gestaltqualitäten, wie sie für die Logik von Bildern in Entwicklung charakteristisch sind. Das Dazwischengeraten gewinnt im ganzen die Qualität von Schwirrendem und Schillerndem — man fühlt sich einbezogen in die Realität einer schwirrenden Vogelbewegung. Das kann zugleich mitziehen und auch bedrohen. Dieser Ganzqualität analog sind Vermutungen, es gehe darum, Sinn für Farben zu entwickeln oder Farb-Kreise darzustellen. Analog ist aber auch die Umsetzung des Bildes in freie Geschichten von Leben und Aktion. Schließlich ist analog auch ein Übergang in sich vom Bild ablösende Stimmungsbilder. Darin erweist sich die Bildung von Analogien ebenfalls als Grundzug der Bildlogik, die hier ins Spiel kommt.

Der Umgang mit dem Gemälde macht auf eigentümliche Formierungen eines Wirkungsgefüges aufmerksam: Vertrautes — Unvertrautes, Farbdynamik, die schwer zu fassen ist, Probleme des Herausbildens von Figur und Grund, Einverleibung in Gesamtqualitäten wie Schwirrendes oder Schillerndes. Was auffällt, ist jedoch, daß Zwischenschritte zwischen diesen verschiedenen Zügen nur wenig ausgeprägt sind. Entgleitendes und Sprunghaftes sind dafür charakteristisch; aber auch, daß sich vieles schnell und leicht frei verwenden läßt — das Bild regt an, aber bei den Ausgestaltungen kommt man nicht mehr auf das Bild zurück.



Mit dem Stichwort „Formenbildung“ läßt sich das Ganze der Trans-Figurationen des seelischen Wirkungsraumes umschreiben — seine ständig wiederkehrenden Drehpunkte wie auch seine freien Entwicklungsmöglichkeiten. Gerade wenn wir in etwas „Beziehungsloses“ — wie bei dem Umgang mit dem Gemälde von Marc — geraten, läßt sich gut beobachten, was diese ständig wirksame Formenbildung alles aus irgendwie „beziehungslosen“ Anregungen machen kann. Beim Umgang mit dem Vogel-Bild geht es immer wieder darum, Zwischenschritte zu finden, die ein Ganzes mit verschiedenen Gliedzügen in Umsatz halten, oder die eine Figur in Bewegung vor einem Hintergrund zeigen. Hier zeichnen sich verschiedene Verarbeitungsrichtungen ab, die die Probleme des Wirkungsgefüges auskonstruieren. Sich auf Farbdynamik einzulassen, ist eine Möglichkeit; dabei kann man Spaß darin finden, zu verfolgen, wie Farbiges und Eckiges gebrochen, gewendet und damit entwickelt wird. Aber das Beziehungslose kann auch Formen der Abwehr aufrufen. Sie liegen zwischen Äußerungen von Wut oder Aggression und Rationalisierungen, die moderne Kunst oder Expressionismus abwerten; in jedem Fall wird hier versucht, irgendetwas Verfügbares gegen das Beziehungslose einzusetzen.

Eine weitere Form ist das Auskonstruieren von Bild-Entwicklungen in Erzählungen: Ausphantasieren wird als „gut“ erlebt. Das Gemalte wird zur Anregung für lyrische Aufschwünge, für „action“: das ist „ein Drache, der durch den Urwald fliegt, daß die Fetzen fliegen“. Neben dramatischen Erzählungen findet sich Einlassen auf Stimmungs-Klischees: das Gemälde „erinnert an Sonne, Himmel, Meer“. Seine Beziehungslosigkeiten werden abgerundet im Sich-Erlauben von Träumereien, für die dann Himmel, Sonne und Meer Anhaltspunkte sind. Deutlich ist, daß solche Erzählungen weg von den „Vögeln“ führen — genauer wäre wohl: daß sie zu anderen Bildern führen. Das gilt auch, wenn man sich Einfällen und Umdeutungen überläßt: das zeige eine Frau mit Strapsen oder das sei etwas Mystisches. Abrundungen liegen schließlich auch darin, daß man zu „abstrakten“ Zusammenfassungen kommt, wie Lebensverheißung, Kaleidoskop, Gewitter, oder daß man beginnt, den Umgang mit dem Bild zu psychologisieren.

Das Dazwischen-Geraten, die Zerrissenheit des Gefüges, das Bemühen um Entwicklungszusammenhänge mit Zwischenschritten — das sind Züge, die etwas zum Thema „abstrakte“ Kunst sagen. Sie führen zu der Frage, worin die Wirkung des Gemäldes von Marc liege. Beim Umgang mit dem Gemälde bildet sich eine Schräge des seelischen Funktionierens aus, die unvertraut ist. Das kann dazu führen, daß man sich auf Farben einläßt, und zwar so weit, daß das Seelische für einige Zeit „Farbdynamik“ werden kann — es verwandelt sich in Farbiges und findet dabei Ausdruck. Das ist sicher etwas Anziehendes. Und anziehend ist in gewisser Weise auch das Problem, das dabei entsteht: bildet sich dabei eine Gestalt — ein ganzes Bild — heraus, die sich in anderen Gestalten weiterführen und entwickeln kann? Dieses Problem des

Gestalt-Werdens — ein Figur-Grund-Problem — wird angesichts des Gemäldes „als“ Problem spürbar. Zugleich merken wir aber, daß uns der Umgang mit dem Bild nicht leicht wird. Es fehlen Zwischenschritte — da ist kein Getriebe, wo eines das andere weitertreibt; es wird schwer, ein Bild herauszuheben, das in Entwicklungen cintaucht und aus ihnen wieder hervorkommt.

So erfahren wir bei Franz Marc schon einiges über Grundzüge der Behandlung von Wirklichkeit. Aber wir erfahren es vor allem als eine Störungsform, aus deren freien Verfügbarkeiten wir zu Abrundungen weitergehen, die nicht mehr zum Bild zurückführen müssen. Wenn man dem Gemälde einen Namen geben will, der sich auf die Analyse des Umgangs mit diesem Gemälde stützt, dann legt sich das Bild des Urspringens nahe, das sich bis zur Realität einer schwirrenden Vogelbewegung erheben kann; es wird jedoch immer wieder vom Danebenspringen bedroht, weil eine stabile Figur-Grund-Bewegung abgeschwächt ist. Methodisch gesehen suchen wir so die Eigenart eines Bildes zu benennen, indem wir ein psychologisches Montage-Bild herstellen. Die Montage bringt mit einem bildhaften Schwerpunkt ihm verbundene Probleme und Entwicklungsformen zusammen — als sei das ein Entwicklungsmodell, aus dem sich die Vielfalt der Umgangsformen ableitet.

2. Die Analyse der Umgangsformen mit dem Gemälde von Dali könnte zunächst den Anschein erwecken, in einer Art „Beziehungslosigkeit“ fänden sich Entsprechungen zwischen Marc und Dali. Es zeigt sich aber sehr bald, daß „Beziehungslosigkeit“ bei Marc und bei Dali nicht das gleiche ist. Das Gemälde von Dali verwickelt uns in eine Durchfahrt. Das Problem dieser Durchfahrt ist die Mitte — und zwar in verschiedener Hinsicht. Beziehungslosigkeit hat hier mit dem Problem einer Mitte für verschiedene abgehobene Gestalten zu tun; also nicht mit dem Problem der Figurbildung überhaupt. Auch das Problem der Zwischenschritte liegt beim „Bahnhof von Perpignon“ anders. Verschiedene, in sich komplette Bilder treten heraus — das Problem ist, worin ihre Einheit liegt und wie sie sich ineinander umsetzen.

Das Problem der Mitte wird aufgerufen durch die Zusammenhänge, die sich aus dem „Lichtkreuz“ ergeben. Die Strahlen gehen schräg durch alles andere hindurch: wie eine Windmühle, wie ein Leuchtturm, wie ein Hakenkreuz. Aber was dabei erhellt wird, sind das ein Bild, zwei oder drei Bilder? Und ist das Lichtkreuz nicht zugleich auch eine Kreuzung — wie bei der Eisenbahn — und sogar eine Kreuzigung? Soll das vereinheitlichende Licht mit dem Bahnhof, dem Abendsegen, der Kreuzigung oder dem „Weltbild“, in dem ein Mensch steigt oder fällt, zusammengebracht werden?

Dalis Gemälde bringt das unbemerkt wirksame System seelischer Formenbildung in Bewegung — seinen Halt, seine Zentrierungsmöglichkeiten, seine Umbildungsmöglichkeiten. Es provoziert eine Bildstörung, weil sich komplette Bilder gegeneinander bewegen, und zwar indem sie um eine Mitte kämpfen. Bei der Durchfahrt er-

fahren wir eine „verrückte“ Mitte, die wir dennoch dringend brauchen, um das in Bewegung Gesetzte vereinheitlichen zu können. Die Durchfahrt gewinnt in den Beschreibungen Qualitäten von Überrollt- oder Überfahren-Werden. Im Sinne einer seelischen Bildlogik gewinnt der seltsame Zusammenhang Gewalt, der sich ausbildet, wenn wir auf etwas zufahren und wenn uns etwas einzusaugen droht. Es ist ein Zusammenhang, wie er spürbar ist beim Reingeraten, Reindrehen, Näherkommen, Entgegenkommen. Aber es bleibt dann auch dabei. Es kommt nicht zu einem festen Ende, und es knallt auch nicht. Insofern ist das „irgendwie Bahnhof“. Der Sog der Mitte ist nicht entschieden, er bringt in einen Zustand der Schweben und der Schwerelosigkeit; aber er bringt auch Ärger mit sich über das Verpassen einer Vereinheitlichung.

Wie bei einem psychologischen Experiment, hat ein beunruhigendes Verrücken den Umgang mit dem „Bahnhof“ störungsanfällig gemacht. Das bringt es mit sich, daß die seelischen Strukturierungsprozesse „als“ Strukturierungsprozesse bemerkbar werden. Der Umgang mit dem Gemälde entfaltet sich als ein Werk, das „Psychisierungen“ fördert — man wird darauf aufmerksam, daß Seelisches kunstanalog ist. Die Wirkungszusammenhänge, die sich entfalten, folgen psychästhetischen Prinzipien.

Das zeigt sich bei den Beschreibungen des Umgangs an mannigfaltigen Prozessen des Umzentrierens, Umkippens und Ummünzens. Man merkt, daß Verstehen und Selbstverständliches nicht das gleiche sind; Klischees, nach denen man vorgehen möchte, werden befremdlich. Man kann das mal so sehen, aber auch mal so sehen. Was entgegenzukommen scheint, wird zu einem Reingeraten. Aus Anziehendem wird Abstoßendes. Es ist eine Frage, ob das Bild ein Rein oder ein Raus ist. Was zunächst als Sturz gesehen wird, könnte auch ein Hinauf sein; der Mann, der fällt, könnte auch jemand sein, der steigt. Das wird zum Teil verarbeitet in Gegenüberstellungen. Zum anderen entwickelt sich aber auch ein Gefallen-Finden am Herumprobieren mit solchen „dichterischen“ Bildern. Der Stellenwechsel, der für das seelische Geschehen charakteristisch ist, wird bemerkt und genossen: man gerät immer wieder in andere Bilder, man gerät von Banalem in kunstvoll Entwickeltes, vom Religiösen in Sexuelles, vom Bäuerlichen ins Biblische. Da drängt es dann auch auf Haltepunkte: „nur Sexualität ist klar — alles andere unklar“.

Eine psychologische Analyse kann diese Entwicklungsqualitäten nicht unter den Tisch fallen lassen, wenn sie etwas über den Umgang mit dem „Bahnhof“ aussagen will. Das Erfahrungen gemacht werden mit Psychästhetischem, daß „Psychisierungsprozesse“ in Gang kommen und daß man sich einläßt auf Kunst als Umstellen und Umkonstruieren — das kennzeichnet die Eigenart dessen, was hier ins Werk gesetzt wird. Man erfährt zugleich, daß bei seelischen Formenbildungen Halt, Bindung und Lösung, Zusammenhang notwendig sind als auch, daß sie in verschie-

denner Weise ausgestaltet werden können. Man erfährt, daß man ein Ganzes in den Griff nehmen möchte und zugleich, daß das Ganze nie zu fassen ist und immer Reste bleiben müssen.

Dabei hält sich quer zum Ummünzen, Verrücken und Umkippen die Herausforderung zu einer Vereinheitlichung durch: ein Schweben im Sog der verrückten Mitte. Durch materiale Qualitäten wird diese Zentrierung unterstützt; sie verhindern, daß das alles in ein Rate- oder Erkennungsspiel abgeschoben wird. Sog und Schweben versinnlichen sich in Erfahrungen von Wasser, Spiegelung, Nebel, Licht, Tag und Nacht. Das hat etwas von Auf-die-Reise-Gehen und Bahnhof, das hat auch Qualitäten von Bodenlosigkeit, Schwindel, Karussell, Fallschirmspringen.

Zusammenfassungen stellen sich ein, wenn man von „typisch Dali“ spricht. Es geht um etwas „Verrücktes“, um Verrätseln, um Überdrehen von Kunst, um Artistik. Dali bringt Wirklichkeit in „Symbole“: Durchfahrt, „Bahnhof als Umschlagplatz des Lebens“, Reise; Licht, das Tag und Nacht trennt. Überraschend für unsere Analyse war, daß das Bild einen Zugang eröffnete zu dem, was heute als „Hölle“ verstanden wird. Aus dem Erschrecken über die Drehbarkeit der Formenbildung erwächst der Eindruck einer Höllenfahrt oder eines Höllensturzes. Hier wird etwas von Gott und Teufel spürbar, wie wir sie im Alltag erfahren.

Der Umgang mit dem Gemälde von Dali erscheint wie eine Paraphrase auf den vielzitierten „Verlust der Mitte“. Die psychologische Analyse führt an den Wirkungszusammenhang heran, der mit einer verrückten Mitte und seiner eigentümlichen Bildlogik verbunden ist. Dazu gehört, daß man in ein Spiel gerät von Verrücken und Passend-Machen. Analogien breiten sich aus: zwischen Lichtkreuz, Bahnhof, Abendsegen, Weltauge, Kreuzigung. Demgegenüber wird die Mitte formalisiert. Sie ist zwar noch ein Abglanz der Sonnenfigur, die alles in ein Ganzes bringt, aber sie gerät in die Schweben. Das gleiche gilt auch von dem Sog und der Durchfahrt: Sie werden durch Aufenthalte gebrochen. In einem Protokoll wurde dieses Gebrochene der Zentrierungsbewegung auf das Paradox gebracht, das sei eine rasende Durchfahrt in Zeitlupe. Indem Polaritäten, Kippendes, Gegenläufiges betont werden, wird der Übergang als ein Dazwischen von verschiedenen Seiten her immer wieder belebt.

Der Umgang mit dem Gemälde von Dali zeigt den Aufwand und die Probleme der Formenbildung, die entstehen, wenn der „Realismus“ einer Bahnhofsdurchfahrt verlassen wird, um Doppelheiten als Doppelheiten, Konstruktionen als Konstruktion herauszuheben. Die Gefahr ist, daß es dabei zu einer Spaltung kommt — in ein Lichtkreuz als Hauptbild und ein Daneben als Nebenbild —; die Chance ist, daß der Zustand des Schwebens als Sinn einer Behandlung von Wirklichkeit zum Ausdruck kommt. Selbst wenn das als „gewollt und gemacht“ abgewertet wird, bleibt doch immer noch eine geheime Hochachtung vor Dali spürbar. Sie hängt damit zusammen, daß sich hier das Seelische, verrückt wie es ist, in seinem „Manierismus“

zeigt. Als Manierismus, der sich einer Einschachtelung von Seelischem in Lineares, in Zahlen und Vernünftiges widersetzt.

Die psychologische Analyse kann jedoch noch einen Schritt weitergehen, indem sie danach fragt, was denn der Kern der Bildlogik ist, die sich hier zeigt. Der Kern des Zusammenhalts, den wir als Bildlogik gekennzeichnet haben, ist immer ein Verwandlungsproblem. Da es verschiedene Sorten von Verwandlungsproblemen gibt, gewinnt auch die Bildlogik jeweils eine entsprechende Ausprägung. Wir wurden bei unseren Untersuchungen auf Kategorien wie Dazwischen, Übergang, Polarität, Störung, Verrücken aufmerksam, weil wir davon ausgehen, daß es im seelischen Geschehen immer um Verwandlung geht. Wir legen die Verwandlungen, die sich beobachten lassen im seelischen Geschehen, nicht auf bestimmte Ziele oder Triebe fest — wir interessieren uns für eine Morphologie der Verwandlungsformen, die ihren Sinn in der Vielfalt der Verwandlungen selbst haben. Alle Mechanismen, die Zusammenhang herstellen, tragen dazu bei, den Umgang mit Wirklichkeit in Verwandlung zu halten — auch das Ausbilden von Gestalten, von Halt und Festlegung.

Demgemäß sehen wir auch die Gemälde von Marc oder Dali in einem Zusammenhang mit der Ausformung von Verwandlungsnotwendigkeiten. Im Umgang mit Gemälden lassen wir uns ein auf bestimmte Probleme von Verwandlung; sie setzen die Entwicklung „bewegter“ Bilder in Gang. Von da aus gesehen wird im Umgang mit dem Gemälde von Marc sichtbar, es gehöre zu den Voraussetzungen von Verwandlung, daß sich Gestalten aus Verwandlungen abheben (Figur-Grund-Bildung). Der Umgang mit dem Gemälde macht spürbar, daß das eine „explosible“ Angelegenheit ist; Gestalten sind nicht einfach da. Damit verglichen, haben wir es bei dem Gemälde von Dali mit einer „Konkurrenz“ von Vereinheitlichungen zu tun. Die „aufgehaltene Durchfahrt“ macht Einheit als ein Verwandlungsproblem spürbar. Im Umgang mit dem „Bahnhof“ treten Züge von Vereinheitlichung heraus, die man leicht übersieht: Einheit hat mit Entgegenkommen — in verschiedenem Sinn — zu tun; Einheit hat mit Verrückungen — ebenfalls in verschiedenem Sinne — zu tun. Mit Einheit verbindet sich ein Sog zur Einverleibung und Anverwandlung. Die „Konkurrenz“ kann zu eigentümlichen Schwebezuständen führen, in denen Bezugssysteme und Beziehungslosigkeit zugleich spürbar werden. Das sind wiederum die Umrisse einer Montage, mit deren Hilfe die Psychologie versucht, bestimmte Drehpunkte eines Bildes und ihre Entwicklungsmöglichkeiten auf einen Nenner zu bringen; sie machen aufmerksam auf psychästhetische Grundlagen von Kategorien wie „Einheit“ und „Vielfalt“.

3. Gemälde sind Ausgestaltungen von Verwandlungsnotwendigkeiten, Ausführungen von Bildern der Verwandlung. Sie sind nicht etwas Statisches. Die Analyse des Umgangs mit Gemälden zeigt, daß Verwandlungsprozesse — ihr Dazwischen, ihre

Drehungen, ihre Übergänge — auch in den bildlichen Darstellungen aufkommen. Warum sollte das aufhören? Daher müssen wir auch bei Gemälden auf Dazwischen, auf Doppelheiten, auf Gefüge und Übergänge achten. Gemälde führen Verwandlungen der Wirklichkeit weiter, stören sie, leiten andere Verwandlungen ein. Das kann dazu führen, daß ein Gemälde das ganze Wirkungsgefüge eines Verwandlungsproblems in seinen Sichtbarkeiten ausmißt, ausspannt und aufrichtet — dabei stehen Personen und Dinge im Modellierungszusammenhang des Ganzen. Bei Goya wird sich zeigen, wie die bildliche Darstellung zum Gleichnis, zur Selbstdarstellung und zum Anhalt für das Wiederfinden eines kompletten Verwandlungsprozesses wird.

Die Untersuchung der Goya-Radierung „Dort gehen sie schon gerupft“ führt uns zugleich an die Frage heran, ob sich Kunst als Kunst ausdrücklich von den Künsten des Alltags abheben läßt. Die Untersuchung der beiden Gemälde von Marc und Dali hat sichtbar gemacht, daß Kunst und Wirklichkeitsbehandlung untrennbar miteinander verbunden sind; es ist nicht möglich, Kunst mit Illusion gleichzusetzen — sie ist von vornherein in realen Verwandlungsprozessen wirksam. Dennoch sind wir auch schon auf Züge gestoßen, die nicht in allen seelischen Wirkungsbeziehungen zu beobachten sind: sowohl im Umgang mit den „Vögeln“ als auch im Umgang mit dem „Bahnhof“ wendete sich das Geschehen in eine Richtung, die Drehbarkeit „als“ Drehbarkeit, Umbildung „als“ Umbildung, Herstellen von Wirklichkeit „als“ Herstellen spürbar machte. Bei Goya werden diese Züge ausdrücklich mit dem Ganzen in Beziehung gebracht, das in dem Verwandlungsprozeß des „Geduckt und ausgerupft“ herausbeschworen wird. Im Umgang mit Goyas Darstellung spitzt sich die Behandlung von Wirklichkeit zu: wie weit läßt sich eine bestimmte Sorte von Verwandlung treiben, die uns in Mitleidenschaft ziehen kann — wie sieht das Getriebe dieses Verwandlungsprozesses aus?

Wir leben immer in Bildern. An Kunstwerken hebt sich heraus, daß diese Bilder Produktionen sind, in denen wir Wirklichkeit behandeln. Kunstwerke rütteln an den gelebten Bildern; sie machen auf sie aufmerksam. Zugleich nehmen sie uns aber auch gefangen, weil sie die Macht bestimmter Bilder von Verwandlung repräsentieren. Der Wirkungsbeziehungs- und durch Goyas „Dort gehen sie schon gerupft“ sichtbare Gestalt gewinnt, ist dadurch bestimmt, daß man ihn als eine Verwandlungsrealität und zugleich als hergestellt (Konstruktion) erfährt. Man erfährt die Probleme der Verwandlung zugleich als etwas Ganzes und als etwas, das nach verschiedenen Seiten expandiert. Der „Schwung“, mit dem das geschieht, wirkt wie eine Einverleibung; dennoch bleibt er anfällig für ein Raus und Rein.

Bei Marc und Dali stießen wir auf das Problem der Zwischenschritte. Beim Umgang mit den Gemälden schien sich etwas nicht (in sich) weiterzudrehen. Bei der Goya-Radierung stellt sich heraus, wie solche Drehungen, auf die man wartet, aussehn können. Man hat von vornherein das Ganze im Blick: Kehren, Wenden, Heraus-

kehren, Ausstoßen — und das bleibt auch im Blick. Man kann heraufwandern, zurückwandern, von oben nach unten gehen — der ganze Zusammenhang ist einfach da. Aber zugleich dreht er sich. Der Zusammenhang ist abstoßend-eklig, aber er dreht sich in Mitleid. Anlocken, Fallenlassen, Herauskommen gehen ineinander über. Vom Männlichen kommt man auf Weibliches, von oben nach unten. Aus Herrschen wird Beherrscht-Werden, aus Freude Leid, aus Ekel wird Faszination und „Schönes“. Hühner drehen sich in Kinder und Männer, Frauen in Mütter und Hexen. Es ist schwer, ein festes Ende zu finden. Es dreht sich weiter: weggejagt oder frei. Da die Zentrierung (Kehren) und ihre vielen Drehungen zugleich da sind, entsteht der Eindruck eines Vexierbildes oder einer „Revolution“. Der Umgang mit der bildlichen Darstellung führt dazu, daß sie in Geschichten umgesetzt wird. Solche Geschichten fanden sich auch beim Umgang mit dem Bild von Franz Marc; aber dort lösten sie sich vom Bild. Bei Goya dagegen bleibt die Entwicklung der Geschichte im Bild.

Auch für die Entfaltung der Bildlogik, die Zusammenhänge herstellt, ist charakteristisch, daß die Entwicklung des Verwandlungsproblems bei Goya immer wieder in der Entwicklung des Dargestellten weitergeführt wird. Das Problem der Figur-Grund-Abhebung oder des Entgegenkommens wird hier nicht mehr eigens behandelt. Goya zeichnet einen Spielraum, in dem sich ein bestimmtes Verwandlungsproblem nach allen Seiten entfalten kann: Im Umgang mit „Gerupft und ausgekehrt“ entfaltet sich das Verwandlungsproblem des „Hindurch“. „Hindurch“ ist ein Verwandlungsprozeß, bei dem wir uns auf etwas einlassen müssen, bei dem wir uns aber auch wieder aus dem Aneignen lösen müssen. Das hat zu tun mit Zulassen und Herauskommen; es ist verbunden mit bestimmten Gefährdungen, mit Extremisierungen und der Verkehrung ins Gegenteil. Goyas Darstellung stellt uns diesen Verwandlungs-Komplex wie ein Entwicklungs-Ding vor Augen — er macht Entwicklung in einer bestimmten Sicht „als etwas“ beschaubar. Wir werden in einen „Schwung“ einbezogen, in ein Räderwerk, in die Bewegung von Besen und Dreschfliegeln. Das ist ein Kehraus — mit Umkehrungen, Unratbeseitigung, Sich-Wehren, Ausstoß. Der Schwung der Kehrinstrumente wird zu einem materialen Symbol des „Hindurch“. Er hat die Form einer 8; das wird auch zum Vexierbild — das ist eine „Fortsetzungsbewegung ohne Ende“, „was weggejagt wird, überfällt wieder von hinten“.

Das „Hindurch“ ist der Kern der Bildlogik. Es entfaltet sich in Polaritäten von männlich, weiblich, ekelhaft, schön und ihren Umbildungen. Es hält die Verhältnisse von Aneignen und Angeeignet-Werden, von Oben und Unten, von Herrschen und Beherrscht-Werden in Bewegung. Es erfährt die Wendungen der Probleme, die es mit sich bringt, in Expansionen, Steigerung und Umkippen. Und das dreht sich, ohne aus dem Sichtbaren des Bildes -- ohne aus dem materialen Symbol des Kehrens — herauszugehen.

Auffällig ist, wie oft ein „Aber“ bei den Beschreibungen ins Spiel kommt. Darin wird spürbar, daß das Seelische in Übergängen lebt. Was auffällt, führt an etwas heran, das zugleich anders und nicht einlinig zu fassen ist. Was zu sehen ist, geht über in eine nicht aufzuhaltende Betroffenheit, es geht über in „Allgemeines“. Da stellt sich Übermäßiges ein, „bis es nicht mehr geht“. „Die Beteiligten sind so schön, daß sie noch gemeiner aussehen.“

Im Umgang mit der Goya-Darstellung organisiert sich der Entwicklungszusammenhang wie ein Getriebe: eine Bewegung wird in anderen Bewegungen weitergeführt; was in Gang kommt, modifiziert sich in einem Stellenwechsel. So wird das Geschehen ausgelegt als ein Drei-Gruppen-Drama oder als ein Drei-Takt, als ein Spiel, das aufsteigt und abfällt oder das wiederholt anläuft. Der Schwung geht von links unten nach rechts oben und von oben wiederum nach unten. Wie in einem „Räderwerk“ werden Verhältnisse, Stufungen, Beziehungen dargestellt. Damit verbunden sind Tätigkeitsfolgen: ausbeuten, sich wehren, auskehren, Umkehrungen. Das ist, als gehe etwas ruckweise weiter.

Das Verwandlungsgetriebe erhält seinen besonderen Akzent dadurch, daß das Erfahren „als“ Erfahrung-Machen verspürt und in die Entwicklung einbezogen wird. Daß etwas herausgestellt wird, daß ein Ganzes in den Blick kommt, daß wir an Verwandlungen teilnehmen, das merken wir. Es kennzeichnet Kunst, wie hier ein Getriebe ausdrücklich „als“ Getriebe herausgestellt wird. In den Beschreibungen wird betont, daß man Gefallen findet an den Umkehrungen oder daran, daß der Kehraus in seinen Wirkungen erlebbar gemacht wird. Es gehört zu diesem Bild, daß es immer mehr einbezieht oder daß es aufmerksam macht auf die Verkehrung ins Gegenteil. Was hier als „kunstvoll-gemacht“ beachtet wird, unterstützt nicht nur das Getriebe der Wirkungszusammenhänge, die sich im anschaulich Dargestellten wiederfinden. Es schließt sich auch wie ein Einbezogen-Werden und Herauslösen mit dem „Hindurch“ des ganzen Verwandlungsprozesses zusammen. Man erlebt sich zugleich als ausgeliefert an „Dämonisches“ und als beteiligt bei der Produktion des Dargestellten. Man gerät in eine Verwandlung und ist zugleich dabei, diese Verwandlung wieder in anderen Verwandlungen zu brechen.

4. Eine statistische Übersicht über 238 Beschreibungen des Umgangs mit Marc, Dali und Goya zeigt, daß ein Zugang zu den Bildern fast immer von verschiedenen Seiten her erstrebt wird. Bei Marc und Goya legen sich dabei etwas häufiger Erzählformen für das Bild nahe, während bei Dali ein durch Kunstverdacht bestimmtes Herumkonstruieren mehr Gewicht erhält. Aber die Erzählungen bei Marc sind anders als bei Goya; sie schweifen von den Gegebenheiten der bildlichen Darstellung ins „freie Erzählen“ über. Demgegenüber zentriert sich bei Dali der Umgang mit dem Kunstwerk stärker auf Umzentrierungsmöglichkeiten des Dargestellten. Bei Goya durchzieht eine Grundbedeutung alle Wendungen; sie wird zwar nach allen möglichen Seiten gedreht, taucht jedoch als bewegendes Problem immer wieder auf.



Das freie Erzählen bei Marc ist oft ein Versuch, Bewegungen, die sich nicht ineinander fortsetzen können, dennoch zusammenzuhalten. Damit verglichen treten bei Dali ausgeprägter Ansätze zu einer Entwicklung auf, die in sich zusammenhängt. Bei Goya wird der Entwicklungszusammenhang noch durch das Gespür verstärkt, daß der ganze Vorgang ins Symbolische übergeht und insofern auf ein „Mehr“ verweist, das in allem, was zu sehen ist, zutage tritt. Ansätze zu Zwischenschritten zwischen dem Ganzen und seinen Gliedzügen sind bei Dali betonter ausgeprägt als bei Marc, weil hier Polaritäten das Geschehen zusammenhalten können. Bei Goya wird über die Polaritäten hinaus ein Gefüge sichtbar, dessen Bewegungsmotive ineinandergreifen — sie führen sich weiter, sie führen zu Wendungen und Umkehrungen des Ganzen (in sich).

Bei Marc liegt ein Schwergewicht darauf, daß verspürt wird, hier werde Seelisches zu einer Gestaltung von Wirklichkeit herausgefordert. Bei Dali treten dabei verschiedene Züge des Gestaltens ausdrücklich „als“ Kategorien der Vereinheitlichung, des Haltfindens, des Einordnens in den Blick. Bei Goya bahnen sich Erfahrungen an, daß Gestaltungsmittel von Kunst eine nicht zu leugnende Wirklichkeit herausheben, und daß sich das wie in einem Kreis zusammenschließt; hier führt das Verspüren von Symbolik wieder auf den Titel des Bildes zurück. Bei Marc bleibt man an dem Titel haften, weil er etwas fremd neben dem steht, was beim Umgang mit der Darstellung in Bewegung kam. Bei Dali tritt Bildhaftes heraus, das mit dem Titel zusammenhängt; es wird aber durch den Anspruch anderer Bilder beunruhigt.

Wir wären bei unserer Untersuchung auch mit 30 Beschreibungen — statt mit 238 — ausgekommen, aber wir wollten es einmal genau wissen; es sollten auch für Heinrich Lützelers einmal „viele“ sein. Nur mit einer Beschreibung wären wir aber auch nicht ausgekommen. Wie auch sonst bei unseren psychologischen Untersuchungen, führt die „Empirie“ einer Reihenbildung von Beschreibungen oder Tiefeninterviews an die Wirkungskreise heran, in denen sich der Umgang mit Bildern — die Behandlung von Wirklichkeit — ausgestaltet. Das Allgemeine des Umgangs mit Bildern zeigt sich immer nur in der Brechung durch eine Reihe besonderer Fälle.

Der Vergleich zwischen Marc, Dali und Goya ließe sich nun in eine Frage umgestalten, die die drei Maler als Konkurrenten sieht — im Hinblick auf den Rang von Kunstwerken. Dieser Frage sollte die Psychologie nicht ausweichen — aber hier ist dafür kein Platz mehr. Wir können von den bisherigen Analysen aus nur noch kurz auf die verschiedenen morphologischen Ausprägungen von Kunstwerken eingehen. Wir haben hier mit drei Werken zu tun, die drei verschiedene Zugänge zur Wirklichkeit eröffnen — und auch zu einem Verständnis von Kunst. An den drei Bild-Entwicklungen, mit denen wir uns beschäftigt haben, zeigt sich, was Ansatzpunkt für Kunst-Interesse werden kann. Marc ruft psychästhetische Erfahrungen auf: er macht spürbar, daß wir Wirklichkeit behandeln, und daß wir sie kunstvoll herausgestalten.

Daß wir in das Werden von Figur-Grund-Unterscheidungen einbezogen werden, ist sein Ansatzpunkt. Die sich sonst selbstverständlich einstellende Gliederung der Wirklichkeit wird hier anfällig gemacht durch eine gleichsam „negative“ Figur-Grund-Bildung. Die im Titel angesprochenen „Vögel“ sind gar nicht selbstverständlich im Vordergrund — der farbdynamische Hintergrund setzt sich durch die „blöden“ und abstrakten Vogelgestalten durch (dabei ist es für eine psychologische Analyse nicht entscheidend, ob Marc das bewußt gewollt hat oder nicht).

Bei Dali wird das Kunst-Interesse geweckt durch einen anderen Zugang zur Wirklichkeit und durch ein anderes Herausrücken von Kunst. Im Umgang mit der Darstellung Dalis erfahren wir das kunstvolle Entstehen und zugleich das Sich-Auflösen einer Mitte. Marc macht als Voraussetzung von Verwandlungsprozessen die Figur-Grund-Unterscheidung kenntlich; durch seine „verrückte Mitte“ macht Dali darauf aufmerksam, daß sich Gestalt und Wandlung immer wieder neu in kompletten und lebensfähigen Figurationen vermitteln müssen.

Goya eröffnet einen Zugang zu Wirklichkeit und Kunst, indem er uns mit der Wucht einer „einfachen“ Darstellung bedrängt und zugleich eine Vielfalt von Entwicklungsmöglichkeiten in Bewegung bringt, die die Wucht dieses Bildes auskonstruieren. Goya entfaltet in dem, was er uns vor Augen stellt, die Bildlogik einer bestimmten Sorte von Verwandlung — das „Hindurch“. Er zeigt Begebenheiten und zugleich Verwandlungsprobleme, die menschlichem Existieren einen Sinn geben.

Die Beschreibung der drei Werke, auf die wir uns eingelassen haben, macht sichtbar, daß Bilder in Bewegung sind. Unsere Analyse versucht zu zeigen, daß die bewegten Bilder auch durch eine entsprechende Methode aufgeschlüsselt werden können; was sonst unausgesagt bei Kunstanalysen eine Rolle spielt, soll damit ausdrücklich aufgegriffen und auf unser Wissen um Kategorien der Bilder in Bewegung bezogen werden. Zugleich zeigt eine psychologische Analyse aber auch, daß Bilder nicht durch etwas anderes zu ersetzen sind — sie lassen sich weder in Begriffe noch in „tieferen“ Motive auflösen. Dieses Faktische stellt uns in einen Übergang — es ist ein Übergang, der letztlich unfaßbar, riskant und rätselhaft ist. Daher bezieht sich unser Verstehen immer nur auf Bilder in Bewegung und nicht auf ein „an sich“ oder auf ein „objektives“ Dahinter. Die Malerei und der Umgang mit ihr spiegelt diese Grundkonstruktion eindringlich; sie stellt dar, was vor uns tritt und zugleich, daß wir immer dabei sind, es zu strukturieren. Sie vermittelt uns eine Selbsterfahrung der Formenbildung, die stets im Werden ist und die uns an einer Verwandlungswirklichkeit teilhaben läßt.

Nach diesem kurzen metapsychologischen Aufschwung soll zum Schluß noch einmal die banalere Anfangsfrage aufgegriffen werden, wie es denn mit dem Sich-Verstehen zwischen Kunstwissenschaftlern und Psychologen stehe. Vielleicht können sich die beiden nähern, wenn nicht die Frage nach dem Verhältnis von

Kunstwissenschaft und Psychologie in den Mittelpunkt gestellt wird, sondern die Frage, wo sich Kunst und Seelisches treffen. Wenn man von den Wirkungseinheiten ausgeht, die sich beim Umgang mit Bildern entwickeln, muß man feststellen, daß die Gesetze des Seelischen in vieler Hinsicht den Gesetzen von Bildern und Kunstwerken entsprechen. Indem wir Seelisches auf Verwandlung beziehen, nähert sich Psychologie der Kunst. Umgekehrt aber erschließt sich dann auch Kunst als etwas, bei dem es um Verwandlung geht — Bilder sind in Bewegung, das heißt, Bilder sind Verwandlungen. Damit wird etwas Gemeinsames herausgerückt, das die Psychologie genauso betrifft wie die Kunstwissenschaft. Darüber könnte man ins Gespräch kommen.

*Anmerkung:* An der Auswertung der Untersuchungsbefunde waren beteiligt: Thomas Bunschek, Heide von Carolsfeld, Jörg Eberbeck, Benedikta Enste, Claudia Hild, Esther Piesack, Susanne Stenchly, Dr. Dagmar Weber.

Auswertungsstatistik

		Marc	Dali	Goya
Material-Symbol	(ein) MS	5	11	48
	Bildhaftes	18	64	43
	Titel	77	24	9
Kunst-Kriterien	Kreis	5	1	33
	Umbrechen	42	64	40
	Psychästhetisches	54	35	27
Gefühle	Gefüge (Transfig.)	5	11	52
	Polarität — Figur	36	58	38
	Verhältnisse	59	30	11
Entwicklungsqualitäten	Übergang	5	6	45
	Entw.-Zusammenh.	52	33	11
	Bewegung	43	33	11
Muster	Drehfigur	8	3	47
	zentriert	46	75	44
	freies Muster	45	22	9
Versionen	IV	4	3	5
	III	46	75	73
	II	31	12	8
	I	19	9	15
absolute Anzahl der ausgewerteten Protokolle		84	88	66

Die Zahlen geben jeweils den prozentualen Anteil an der Gesamtheit der ausgewerteten Fälle an (gerundet auf ganze Zahlen, so daß sich Kontrollsummen von 99 bis 101 % ergeben).  
 Beispiel: Von 84 ausgewerteten Marc-Erlebensprotokollen fallen 4 % unter „IV. Version“, 46 % unter „III. Version“, 31 % unter „II. Version“ und 19 % unter „I. Version“.

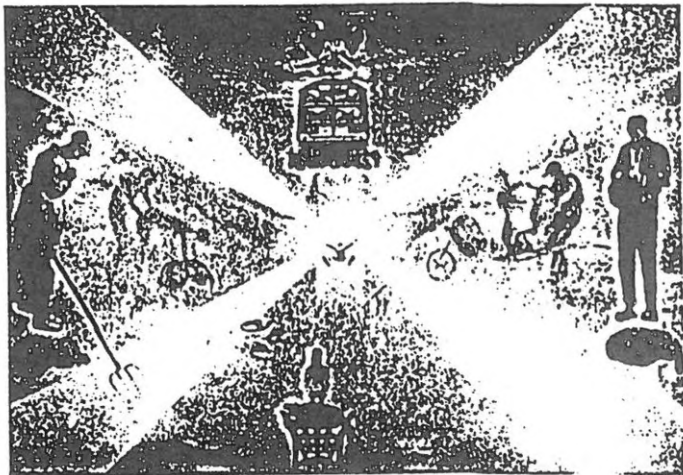
Wilhelm Salber

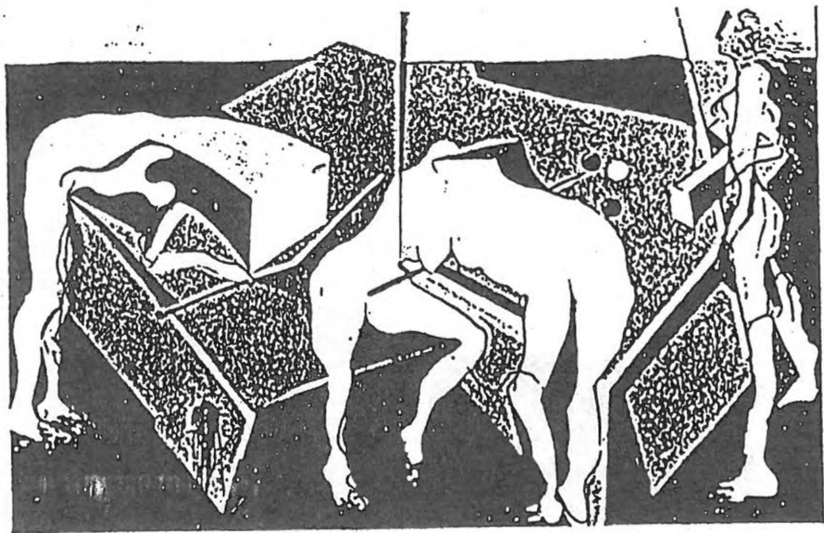
Abb. 52 Francisco Goya (1746-1828): Dort gehen sie schon gerupft.

Abb. 54 Franz Marc (1880-1916): Vögel.



Abb. 53 Salvador Dalí (geb. 1904): Der Bahnhof von Perpignan. 1965.





Wolf Vostell: „Billardmädchen“, 1986

*In unerklärbarer Hin- und Her-Metamorphose löst sich die Figuration von menschlichem Fleisch aus in Beton auf oder ist das Fleisch im Begriff, Beton zu werden.*

W. Vostell