

Einleitung

Klaus Evertz

Wenn ich mich frage, woher es kommt, daß gerade ich die Relativitätstheorie gefunden habe, so scheint es an folgendem Umstand zu liegen: Der Erwachsene denkt nicht über die Raum-Zeit-Probleme nach. Alles, was darüber nachzudenken ist, hat er nach seiner Meinung bereits in seiner frühen Kindheit getan. Ich dagegen habe mich so langsam entwickelt, daß ich erst anfang, mich über Raum und Zeit zu wundern, als ich bereits erwachsen war. Naturgemäß bin ich dann tiefer in die Problematik eingedrungen als ein gewöhnliches Kind.

Albert Einstein (Fölsing 1999, S. 25)

Das Entstehen, das Erschaffen von Formen wird genauso zu einem Thema der wissenschaftlichen wie der künstlerischen Vorstellungskraft: Die Vorstellung, daß Strukturen eine Geschichte haben, trennt die Wissenschaft nicht mehr von der Kunst.

I. Prigogine und S. Pahaut (1985, S. 23)

Kunst und Psychologie liegen nahe beieinander, es gibt aber auch große Berührungspunkte. Die Kunst fürchtet die Mißachtung der formal- und materialästhetischen Kategorien und ein psychoinquisitorisches Moment der Psychologie. Die Psychologie schaut skeptisch und bewundernd auf das Charisma der Kunst, mit dem diese weit über psychopathologische Foci hinaus existenzielle Sinnfragen des Menschen in direktester ästhetischer Form anspricht. Die psychoanalytische Kunsttheorie hat immer schon versucht, hier Brücken zu schlagen.

Was geschieht in der ästhetischen Erfahrung? Was erlebt der Künstler im künstlerischen Prozeß, was das Publikum in der Rezeption? In der Diskussion des 20. Jahrhunderts reichte das Spektrum der Kunsttheorie von einer Ikonologie des Unsichtbaren und einer Kunsttheologie bis zu einer kontextuellen und dekonstruktiven Ikonologie (Stöhr 1996). Aber die Kunst folgt keinen Schulbuchweisheiten, sondern bewahrt und eröffnet vexierhaft ihre Betriebsgeheimnisse in ihren Schöpfungen und ist damit immer schon denen voraus, die zu wissen meinen, was ihre Funktion ist.

Daß ästhetische Objekte in allen Kulturen der Menschheit zu finden sind, zeigt, daß es um mehr geht als die alltäglichen Aufregtheiten des Alltagsgeschäfts Kunstmarkt und des Streites der Akademien und der Feuille-

tions um einzig wahre Perspektiven auf die Kunst oder deren angebliche Belieblichkeit.

Die Einseitigkeit jener ästhetischen Theorien, die nur das kreative Innovationsniveau zum Maßstab nehmen, das Exponierte künstlerischer Positionen gegen gesellschaftliche Realität herausheben, das aktualgenetische Wahrnehmungsspiel allein als erfindungsgenerierend betonen, klammert die Geschichtlichkeit aller individuellen und kollektiven Prozesse zu schnell aus. Die tiefe Berührung durch Kunst und die Macht ästhetischer Lust ist dadurch nicht ausreichend erklärt. Es muß noch eine weitere Ebene immer wieder mitbedacht werden. Diese ist das Thema dieses Buches.

Kunst ist demnach in ihren Erscheinungsweisen nicht zufällig und »frei«, sondern strukturell gewachsenes Wissen um existenzielle Entwicklung. Komplementär zu den Wissenschaften, zu Philosophie und Religion, ist produktive und rezeptive ästhetische Erfahrung Erkenntnismöglichkeit über die Bedingungen menschlicher Existenz. Die ästhetisch-ontologische, ästhetischerkenntnistheoretische und ästhetisch-psychologische Kompetenz von Kunst ist unerlässlich für ein Überleben und für eine Entwicklung von Gesellschaft. Ihre vor- und übersprachlichen Möglichkeiten umhüllen alle kognitive Erkenntnis und zeugen von einem Bewußtseinskontinuum, aus dem sich ästhetische Erfahrung und reflexives Denken als einander bedingende Erkenntnisformen des Menschen komplementär herausdifferenzieren und wieder in einem ästhetischen Denken als ganzheitlicher Wahrnehmungsprozeß zusammenfließen können.

In diesem Buch wird der Versuch gemacht, sich dem Entwicklungswissen der Kunst theoretisch aus einer Perspektive zu nähern, die bisher in allgemeiner Kulturtheorie und im besonderen in philosophischer Ästhetik und der Kunstgeschichte unterrepräsentiert ist. Um es gleich vorweg zu sagen: Die in diesem Buch vorgestellte Rezeptionsebene von Kunst beansprucht weder das Primat innerhalb der professionellen Kunstrezeption, noch möchte sie »wahrer« sein als ikonographisch-ikonologische oder sozio-historische Rezeptionsebenen. Die Kunstanalyse als ästhetisch-psychologische Rezeptionsebene möchte eine moderne entwicklungspsychologische und beziehungstheoretisch-psychoanalytische Sicht auf Kunst und Kunstschaffen eröffnen, die gleichberechtigt neben die etablierten kunsthistorischen Methoden tritt. So kann sie einen Beitrag leisten, um aus der *Kunstgeschichte* ein Stück mehr *Kunstwissenschaft* zu machen. Außerdem kann so begründete Kunstpsychologie deutlicher als Teilbereich einer zukünftigen, umfassenden Kulturpsychologie integriert werden.

Es werden in einem ersten Herangang unterschiedliche kultur- und kunsttheoretische Foci vorgestellt, die aber einen gemeinsamen Ausgangspunkt haben. Dieser ist das besonders in den letzten dreißig Jahren erworbene wissenschaftliche Wissen der psychologischen Bindungsforschung,

der empirischen Säuglingsforschung, der prä- und perinatalen Psychologie und Medizin und der Psychoneuroendokrinologie von Schwangerschaft und Geburt. Dieses Wissen wird in den Beiträgen dieses Buches in seiner Bedeutung für Ästhetik und Kunstwissenschaft angefragt. Es wird sich zeigen, daß Freuds Annahme, künstlerische Produktion entstehe nicht nur aus je zeitgenössisch bedingten, formalästhetischen Überlegungen, philosophischen und religiösen Ideen und frei floatierender Wahrnehmung und Phantasie, sondern auch und besonders durch Kindheitserinnerungen glücklicher und traumatischer Art, die unbewußt im Kunstwerk eine ästhetische Bearbeitung erfahren, wieder eine Aktualität erhalten kann, ja erhalten muß, wenn die Kunstwissenschaften nicht weiterhin durch Ausblendung psychologischen Wissens in ihrer Entwicklung stagnieren möchten.

»Wer psychologische Fragen stellt, bevor er sich in ein Kunstwerk vertieft hat, wird es nie begreifen; wer sich in ein Kunstwerk vertieft hat, wird schließlich psychologische Fragen stellen müssen.« (Kuiper 1984, S. 44) Eine psychologische Werkinterpretation kann also genausowenig umfassend sein, wie eine nur formalästhetische, eine nur ikonologische, eine nur soziohistorische. Die in diesem Buch vorgestellten Überlegungen zu einer Kunstanalyse als psychodynamischer Rezeptionsebene von Kunst bieten anschließend an die Arbeiten von Kraft, Kuhns und Kofman eine Grundlage weiterführender Kunst- und Kulturpsychologie. Wir sind der Meinung, daß eine Kunstanalyse nur auf einer Ästhetik als fundamentaler Wahrnehmungstheorie basieren kann, um nicht wieder in die bekannten Dichotomien bisheriger Ästhetikgeschichte und Kulturpsychologie zurückzufallen.

In vielen Selbstzeugnissen von Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts finden wir Aussagen über die eigene Suche nach den individuell »kosmogonischen« Wurzeln. Diese Aussagen der Künstler werden in den Kunstwissenschaften und in der philosophischen Ästhetik überwiegend nicht als Beschreibung von Empfindungen und Gefühlen aus realen Ereignissen verstanden, sondern als Ausdruck künstlerischer Phantasie. Diese Phantasieleistung wird hauptsächlich als rein fiktional verstanden. Nach moderner psychoanalytischer Theorie, die beziehungstheoretisch prä- und perinatale Psychologie bereits integriert hat, kann es aber keine pure Fiktion geben. Fiktion ist demnach die letzte Zuflucht der Erinnerung (Wilheim 1995). Jede Phantasie als scheinbar die Regeln der alltäglichen Erfahrungswelt übersteigenden Denk- und Vorstellungsweise kann auf reale Ereignisse zurückgeführt werden. Der Verschlüsselungs-, Entfremdungs- und Irrealitätsgrad von Phantasien korreliert zum Spektrum realer Objektbeziehungserfahrungen in ihren sehr geglückten, den ausgewogenen und den traumatischen Anteilen. Eine spezifische Mischung aus einer Wechselhaftigkeit von geglückten und traumatischen Objektbeziehungen ist besonders phantasiegenerierend. Erst durch die auf der Psychoanalyse basierende moderne Psy-

chotherapie und Psychotraumatologie erhalten wir exakte Auskunft über die Bedingungen des Spektrums möglicher Bewußtseinszustände und ihrer jeweils bevorzugten Phantasieleistungen als Teil posttraumatischer Belastungsstörungen. Der nicht psychologisch ausgebildete Kultur- und Kunstwissenschaftler läßt sich hier noch zu leicht abschrecken von einer anscheinend pathologiefixierten Terminologie. Dies verkennt aber, daß erstens jeder Mensch in seiner Entwicklung traumatische Ereignisse durchlebt (hat) und zweitens demzufolge alle außergewöhnlichen Leistungen menschlicher Kultur nur durch eine spezifische Wechselwirkung glücklicher Erinnerung und Sublimierung von traumatischen Ereignissen zu erklären sind! Kunst entsteht aus Notwendigkeit. Eine Not muß gewendet werden.

Durch die moderne prä- und perinatale Psychologie, die empirische Säuglings- und klinische Bindungsforschung lassen sich zusätzlich viele bisher als fiktionale Phantasie abgewehrte Vorstellungen, Bilder und Ideen von Patienten als mehr oder weniger (notwendig umkleidete) reale Erinnerungen an Ereignisse aus der frühen Lebenszeit identifizieren. Dies widerspricht nicht dem psychotraumatologischen Wissen um traumagenerierte Phantasien aus späteren Lebensphasen, sondern ergänzt dieses im hermeneutischen Spektrum.

Phantasien und scheinbar »übernatürliche« Empfindungen aus drogeninduzierten Bewußtseinszuständen, aus Träumen, aus religiösen Meditationen und Trancezuständen, aus produktiven künstlerischen Prozessen und aus tiefenregressiven Psycho-, Kunst- und Körpertherapien lassen sich immer deutlicher sowohl als Gefühle und Bildvorstellungen aus einem vor-sprachlichen (Selbst-)Bewußtseinskontinuum verstehen, das bis zur Zeugung zurückgehen kann, als auch als Erinnerungen an Verdrängtes aus späteren Lebensphasen. Diese Bildvorstellungen und Gefühle lassen sich mit angemessener hermeneutischer Vorsicht transkulturell und transhistorisch in struktureller Ähnlichkeit feststellen und vergleichen.

Die faktisch mythenbildende Macht der frühen Objektbeziehung und traumatischer Erfahrungen wird also immer noch allgemein unterschätzt. Alle kosmogonischen und ontogonischen Mythen der Menschheit lassen sich aus imaginativen Mischungen realer beziehungshafter ontogenetischer und sozio-historischer Ereignisse verstehen. Diese Mischungen sind um so »phantastischer«, je traumatischer, also streßmarginaler das zugrundeliegende reale Ereignis war. Das Unvorstellbare wird in einem traumatischen Ereignis Realität.

Zeugung ist Urknall, Urverschmelzung. Für die befruchtete Eizelle ist die Mutter der Kosmos, für den Embryo ist die Gebärmutter das belebte Urmeer, für den Fötus ist die Mutter lebendige Höhle (das personale Biotop), für den Säugling sind die Eltern Götter in ihrer scheinbar alles bewegend Kraft und Größe, für das Kleinkind sind die Bezugspersonen Riesen

und Hexen zwischen Engel- und Teufelhaftigkeit in ihrer bejahenden oder zerstörerischen Macht, für das Kind und den Jugendlichen werden die Eltern erst langsam mehr und mehr zu normalen Erwachsenen mit ihren reifen und unreifen, ihren gesunden und ihren verrückten Anteilen.

Schon die Surrealisten, anschließend an die deutschen und englischen Romantiker, aufbauend auf die Psychoanalyse von Sigmund Freud, auf die These von pränataler Beziehung von Rank und Ferenczi und das »kollektive Unbewußte« und pränatale »Urbibido« nach C. G. Jung, sprachen von einer ganzheitlichen Erfahrungsebene, die die Welt der Träume, der Wahnvorstellungen, der Phantasie und Ahnungen mit dem Rationalen und Logischen verbindet. Der »Punkt des Geistes« wird in einer letzten Schicht des Unbewußten gesucht, in der die ersten »Bilder« der individuellen Existenz und des Kosmos (noch) identisch sind. Von dieser Basis ausgehend entsteht (stufenlos) ganzheitliche menschliche Erkenntnis. Kunst beginnt demnach (spätestens) mit der Zeugung.

Diese Zone des Menschlichen ist vielfach tabuisiert.¹ Daher ist es nicht erstaunlich, wie viele Kunsttheoretiker allen Vorgängern jeweils den durch zeitgenössische Bedingungen eingeschränkten Blick auf die Kunst konzediert haben – mit Ausnahme Freuds. Statt also den Kern seiner (nicht ausformulierten) Kunsttheorie zu integrieren, finden starke Ab- und Ausgrenzungsversuche statt, bis hin zu solch naiven Bemerkungen wie: »Doch die Tatsache, daß trotz weiter Verbreitung psychoanalytischen Gedankenguts (nicht zuletzt unter Künstlern) Kunst heute so lebendig ist wie je, weist darauf hin, daß die entscheidenden Motive zum Kunstschaffen nicht in psychodynamischen Abwehrmechanismen gegenüber verbotenen Triebwünschen zu suchen sind.«² Was hätten die Surrealisten zu dieser Bemerkung wohl gesagt. Hier spürt man eine Angst, als ginge es um die Existenzberechtigung von Kunst überhaupt. Als müsse die Kunst von Kunstpsychologen verteidigt werden.

Freuds These vom Ursprung des Kunstschaffens als psychodynamischer Abwehrmechanismus gegenüber verbotenen Triebwünschen ist häufig so völlig verkürzt mißverstanden worden. Freud ging es aber nicht darum, die Kunst und intellektuelle Arbeit überhaupt in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung herabzumindern, sondern die Macht früher Erfahrungen für Phylo- und Ontogenese herauszustellen, und also auch deren Einfluß auf das künstlerische Tun und das Denken genauer zu untersuchen. Jede Kulturleistung ist demnach eine Sublimierungsleistung, sonst wäre die Menschheit in der Steppe geblieben. »Er (der Sexualtrieb, K. E.) stellt der Kulturarbeit außerordentlich große Kraftmengen zur Verfügung, und dies zwar infolge der bei ihm besonders ausgeprägten Eigentümlichkeit, sein Ziel verschieben zu können, ohne wesentlich an Intensität abzunehmen. Man nennt diese Fähigkeit, das ursprünglich sexuelle Ziel gegen ein anderes, nicht mehr se-

xuelles, aber psychisch mit ihm verwandtes, zu vertauschen, die Fähigkeit zur Sublimierung.« (Freud 1999, VII, S. 150)

Auch dieses Zitat ist nur in seiner tiefen Bedeutung zu verstehen, wenn der Begriff Sexualität nicht auf den geschlechtlichen Akt reduziert wird, sondern beziehungstheoretisch auf jede personale Objektbeziehung erweitert wird, also auf den Kontakt zwischen Menschen überhaupt, zunächst aber auf den des Kindes zu Vater und Mutter. Tatsächlich sind Zeugung und Schwangerschaft in ihrer Intimität die »sexuellsten« Beziehungen als triadisch-dyadische überhaupt. Je mehr der Mensch in seinem Erwachsenendasein zu einer autonomen, selbständigen und selbstverantwortlichen Haltung und reifen Sexualität findet durch die Reflexion seiner Basis-Objektbeziehungsmuster (Sexualitätsmuster), desto mehr kann er blinde Projektionen auf andere und anderes und übergroße Ängste, z. B. vor der Weitergabe des Lebens, überhaupt spüren lernen und dann vielleicht umwandeln.

Freud entlarvt also nicht die Kunst in ihrer gesellschaftlichen Funktion, sondern er entlarvt unreife und infantile Erwartungsansprüche an gesellschaftlich hoch bewertete, außergewöhnliche Formen von intellektueller Arbeit wie z. B. Kunst und wissenschaftliche Forschung.³ Natürlich um deren weitere selbstkritische Entwicklung zu forcieren, nicht um ihnen die Daseinsberechtigung abzuspochen, was ohnehin aus kulturevolutiver Sicht Unsinn wäre. Weil dies aber sehr desillusionierende und schmerzhafteste Prozesse sind, wird der erkenntnisfördernde und emanzipatorische Kern der psychoanalytischen Kunsttheorie gerne wegdiskutiert. Die Selbstreferentialität des Menschen, besonders als »Erkenntnisarbeiter«, läßt sich aber nur mit psychoanalytischer Assistenz umfassend thematisieren.⁴

Richard Kuhns spricht in seiner *Psychoanalytischen Theorie der Kunst* über die Aufgabe einer zukünftigen Kunstwissenschaft: »Die Kunstgeschichte muß nicht nur die Kontinuität gemeinsamer Wertvorstellungen denken, sondern auch die Privatheit des Künstlers und die mit ihr zusammenhängenden idiosynkratischen Werte berücksichtigen, die aus künstlerischer Notwendigkeit heraus schließlich eine neue Richtung einzuschlagen erlauben.« (Kuhns 1986, S. 106)

Das Ästhetische umfaßt also weit mehr als nur formale Eigenschaften. Psychoanalytische Untersuchungen des Künstler-Werk-Betrachter-Systems als Ganzes und in seinen dualen Subsystemen kann beziehungs- und wahrnehmungstheoretische Ebenen in einer Ästhetik als fundamentaler (Beziehungs-) Wahrnehmungstheorie verschmelzen. Es wird genau das zum Thema, was philosophische Ästhetik und Kunsttheorie immer umkreisen: das Faszinosum der Kunst.

Der psychologische Blick auf die ästhetische Erfahrung erlaubt eine die bisherigen kunstwissenschaftlichen Rezeptionsebenen erweiternde Sicht

und ist zugleich ein Plädoyer für die ästhetische Moderne, deren eigentliche Wirksamkeit in wechselnder Zulassung (oder Provokation) von tieferhermeneutischen und oberflächenhermeneutischen Sichtweisen besteht, deren Kunstformen letztlich aber immer beide Pole integrieren. Das »creative misreading« einer postmodernen Malerei z. B. hat die ästhetische Moderne nicht aufgehoben, sondern ist nur Teil von ihr.

Die Kunstwissenschaften können sich nicht länger dem interdisziplinären Dialog über eine Ästhetik als Fundamentaltheorie der Wahrnehmung und eine psychoanalytische Rezeptionsmethode verweigern, die die strikte Dichotomie zwischen objektiver Form- und subjektiver Inhaltsästhetik (Allesch 1987) aufhebt. Die vorsprachlichen Erfahrungsräume des Menschen in ihrer ganzheitlichen synästhetischen Komplexität und als objektbeziehungs begründende Identitätsbasis bilden den Grund für alle Kunst. Die Illusion der Kunst, von der Gesellschaft so sehr als solche erwünscht, ist letztlich keine. Fiktion ist nur der letzte Ort der Erinnerung.

In diesem Buch wird nicht der Versuch gemacht, letztgültige Erklärungen für Kunst zu liefern. Daher läuft jeder mögliche Reduktionismusvorwurf ins Leere. Ein Kunstwerk läßt sich nicht allein erklären durch minutiöse Erforschung des persönlichen, sozialen und kulturellen Umfeldes des Künstlers, und schon gar nicht dadurch ersetzen, aber es läßt sich dadurch noch reicher erleben. Ästhetische Erfahrung beginnt mit dem Erleben des Kunstwerks selbst. Die phylo- und ontogenetischen Bedingungen der Kunst, ihre transpersonalen Tiefen, bleiben allerdings als Problembestand und lassen sich nicht verdrängen. Eine »Evolutionstheorie« der Kunst, wie auch des Künstlers, bleibt auch im 21. Jahrhundert Thema. Dieses Buch versucht Anregungen für diese transdisziplinäre Diskussion zu geben.

Anmerkungen

¹ In der gegenwärtigen Diskussion über die Möglichkeiten und Grenzen moderner Fortpflanzungsmedizin wird die psychologische und auch psychotherapeutische Ebene weitgehend ausgespart. Statt auch eine humane Sprache über die seelischen Bedingungen größter Erregungen des Menschen, auch der paroxystischen, zu nutzen, flüchtet man sich vielfach ausschließlich in eine biochemische und medizinisch-technische Sprache. Hier werden diese höchst lebendigen Lebenskräfte dann im wahrsten Sinne des Wortes kaltgestellt, letztlich mit dem Ziel einer gänzlich leidenschaftslosen, extrakorporalen Zeugung und Schwangerschaft. Es ist kein Geheimnis, daß ein hoher Prozentsatz der angeblich zeugungsunfähigen Paare mit psychotherapeutischer Unterstützung »empfänglich« werden kann. Allerdings ist diese Lösung zu wenig spektakulär, als daß darüber öffentlich gesprochen würde.

² Kobbert 1986, S. 49. Hier meint eine sich nur auf die Gestaltpsychologie beschränkende Kunstpsychologie sich verteidigen zu müssen gegenüber einer sich psychodynamisch verstehenden Kunstpsychologie. Ich sehe hier aber viel mehr Möglichkeiten

der gegenseitigen Unterstützung, statt der Ausgrenzung. Das ansonsten sehr einsichtsvolle und reichhaltige Buch von Kobbert zu gestaltpsychologischen Bedingungen von Kunstschaffen und Kunstrezeption gehört zur aktuellen Grundlagenliteratur der Kunstpsychologie.

³ Auch gegenwärtig werden z. B. an die Genetik und die Fortpflanzungsmedizin Erwartungen gerichtet, die in ihren z. T. sehr infantilen Anteilen kritisch untersucht werden müssen.

⁴ »Psychoanalyse als Prototyp des interpretativen Paradigmas in den heutigen Humanwissenschaften läßt sich [...] als eine Erkenntnismethodik definieren, die systematisch darauf eingestellt ist, unbewußte eigene Widerstände gegen Erkenntnis in ihre Erkenntnissuche einzubeziehen.« (Fischer 1995, S. 13f.) Die Kunstwissenschaften können einiges von den Literaturwissenschaften lernen, die davon ausgehen, daß es heuristisch nützlich ist, »den psychoanalytischen und den literaturwissenschaftlichen Erkenntnisprozeß in ihrer Gesamtheit miteinander zu vergleichen und nicht nur einzelne Resultate zu übertragen [...] Objektivierung und Validierung als Prozeßmerkmale folgen in der psychoanalytischen Praxis einer Methodik, die sich jeweils hinsichtlich ihrer bevorzugten Operationen als phänomenologisch, hermeneutisch und handlungsbezogen-dialektisch bezeichnen läßt.« (S. 20) Tatsächlich stellt eine positivistische Wissenschaftstheorie zu einfache Anforderungen an das psychoanalytische Wissen, das sehr viel komplexere Bezüge berücksichtigt.

Literatur

- Allesch CG (1987) Geschichte der psychologischen Ästhetik. Göttingen
 Fischer G (1995) Die beziehungstheoretische Revolution. Gedanken zur Methodik der modernen psychoanalytischen Literaturwissenschaft. In Cremerius J et al. (Hgg) Literaturpsychologie. Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd. 15. Würzburg
 Fölsing A (1999) Albert Einstein. Frankfurt
 Freud S (1999) Gesammelte Werke. Frankfurt
 Kobbert M (1986) Kunstpsychologie. Darmstadt
 Kuhns R (1986) Psychoanalytische Theorie der Kunst. Frankfurt
 Kuiper PC (1984) Die psychoanalytische Biographie der schöpferischen Persönlichkeit. In Kraft H (Hg) Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Köln
 Prigogine I, Pahaut S (1985) Die Zeit wiederentdecken. Katalog zur Ausstellung »Zeit – Die vierte Dimension in der Kunst«. Weinheim
 Stöhr J (1996) Ästhetische Erfahrung heute. Köln
 Wilhelm J (1995) Unterwegs zur Geburt. Heidelberg