

Petra Christian-Widmaier
Einführung in die psychoanalytische Betrachtung
bildender Kunst

IMAGO
Psychosozial-Verlag

Petra Christian-Widmaier

**Einführung in die
psychoanalytische
Betrachtung
bildender Kunst**

Psychosozial-Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2017 Psychosozial-Verlag

Walltorstr. 10, D-35390 Gießen

Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19

E-Mail: info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Fritz Winter: »Vor Weiß Grün«, 1952,
© Fritz-Winter-Stiftung, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Umschlaggestaltung nach einem Reihentwurf
von Hanspeter Ludwig, Wetzlar
ISBN 978-3-8379-2674-3

Inhalt

Einleitung	7
1. Der Traum als Paradigma des Kunstwerks – oder: Die Kunst als Paradigma für die im Traum wirkenden Primärprozesse	15
1.1 Analogien zwischen Traum und Kunstwerk sowie Traumarbeit und künstlerischen Prozessen	15
1.2 Die sublimierte Triebbefriedigung beim künstlerischen Schaffen (und die halluzinatorische Wunscherfüllung beim Träumen)	18
1.3 Das Lächeln der »Mona Lisa«	19
2. Werkorientierter psychoanalytischer Zugang zur bildenden Kunst	23
2.1 Begriffsbestimmungen	23
2.2 Werkorientierter psychoanalytischer Zugang zur »Concept Art«	25
3. Künstlerorientierter psychoanalytischer Zugang zur bildenden Kunst	31
3.1 Die Bedeutung der Biografie des Künstlers für die psychoanalytische Bildinterpretation	31
3.2 Spuren der äußeren und inneren Biografie der Künstlerin Niki de Saint Phalle	35
3.3 Traumalogische und depressionstheoretische Interpretation der »Schießbilder«	51

4. Betrachterorientierter psychoanalytischer Zugang zur bildenden Kunst	57
4.1 Künstler, Kunstwerk und Betrachter	57
4.2 Zur Intersubjektivität des Betrachter-Bild-Verhältnisses	59
4.3 Der Betrachter im und vor dem Bild »Das Balkonzimmer« von Adolph Menzel	63
4.4 Bildentstehungsprozesse im Künstler und Betrachter	67
4.4.1 <i>Bildentstehungsprozesse im Künstler</i>	67
4.4.2 <i>Bildentstehungsprozesse im Betrachter</i>	72
5. Psychoanalyse und bildende Kunst im Blick aufeinander	77
5.1 Die »Magie« der Couch und der »Mythos« Atelier	77
5.2 Dynamiken in der psychoanalytischen und künstlerischen (ästhetischen) Situation	80
5.2.1 <i>Übertragungs-Gegenübertragungsdynamik in der analytischen und künstlerisch-ästhetischen Beziehung</i>	81
5.2.2 <i>Psychoanalytische Deutung und Werkdeutung</i>	83
5.3 Unbewusstes bewusst und Unsichtbares sichtbar machen	88
Anmerkungen	91
Abbildungen und Bildnachweise	123
Literatur	125

Einleitung

In der Gesamtheit der Kunst lassen sich nach dem jeweils vorherrschenden Medium die tönenden Künste (Musik und Literatur), die darstellenden Künste (Theater, Tanz, Film) und die bildenden Künste (Architektur, Bildhauerei und Malerei) unterscheiden. Im vorliegenden Band geht es um eine anschauliche Heranführung und fundierte Einführung in die psychoanalytische Betrachtung bildender Kunst, insbesondere der Malerei und des künstlerischen Bildes. Was aber ist ein (künstlerisches) Bild (Boehm 2006) aus psychoanalytischer Sicht? Und wo kann es im psychoanalytischen Denken angesiedelt werden? Diesen beiden Fragen nach dem Inhalt und dem Ort des Bildes im psychoanalytischen Diskurs soll einleitend nachgegangen werden.

Freud hat sich zwar mit bildlichen Phänomenen vor allem im Traum und mit dem »Denken in Bildern« (Soldt 2005) befasst, aber keine eigenständige psychoanalytische Bildtheorie entworfen. Dennoch hat das Bild unter den drei folgenden Hauptaspekten einen festen Platz in der Psychoanalyse. Bildern und künstlerischen Bildern im Besonderen ist erstens eine eigentümliche Paradoxie und eine Dialektik von Außen und Innen eigen, die Grundthemen der Psychoanalyse beinhalten. So macht es das paradoxe Wesen von Bildhaftigkeit aus, dass Bilder

» als Phänomene der Anschauung nicht nur selbst sichtbar sind, sondern in überraschender und für Menschen seit je faszinierender

Weise etwas *sichtbar machen*, das heißt ›uns etwas *anschauen*‹ lassen, ›was der natürliche oder künstlerisch geschaffene physische Gegenstand, den der Betrachter vor sich hat [...] selbst *nicht* ist‹‹ (zit. n. Leuzinger-Bohleber 2005, S. 193).

In dieser Paradoxie liegt zugleich eine Dialektik von Außen und Innen beschlossen, insofern sich Bilder der äußeren Realität in der inneren, seelischen Wirklichkeit des Menschen niederschlagen und umgekehrt, die »innere Realität des Individuums die ›Anschauung‹, Wahrnehmung und das Verstehen von Bildern unbewußt bedingt [...]« (Leuzinger-Bohleber 2005, S. 193). (Künstlerische) Bilder lassen sich zweitens als Bildungen des Unbewussten verstehen, man denke etwa an Traumbilder. Bilder öffnen aber auch Türen zum Unbewussten, indem sie beim Rezipienten einen seelischen Resonanzprozess anstoßen, durch den er in Berührung mit früheren existenziellen psychischen Zuständen, Triebimpulsen, Fantasien u. ä. kommt. Und Bilder transformieren schließlich Unbewusstes ins Visuelle (Danckwardt 2009a). Neben den beiden Aspekten des *Sichtbarmachens von etwas an sich Unsichtbarem* und der *wechselseitigen Bedingtheit von äußerer und innerer Realität* sowie dem *vielschichtigen Verhältnis zum Unbewussten*, die das künstlerisch gestaltete Bild zu einem bedeutsamen Gegenstand psychoanalytischer (Bild-) Theorie und Bildbetrachtung machen, kommt als dritter Aspekt der Bereich der »*inneren Bilder*« hinzu. Innere Bilder, beginnend mit der halluzinatorischen Befriedigung, die der Säugling als inneres Bild entstehen lässt, um das Ausbleiben einer realen Befriedigung zu ersetzen (Gehrig 2009, S. 63f.), aber ebenso Erinnerungsbilder, Fantasiebilder, Selbst- und Objektbilder zum Beispiel, sind Elemente des menschlichen Seelenlebens. Wenn ein Mensch (Subjekt) mit seinen inneren Bildern in Kontakt mit einem Kunstwerk kommt, eine Beziehung zu ihm aufnimmt, »sich ein Bild macht«, kann es zu einer ästhetischen Erfahrung kommen, die die alltägliche Wahrnehmung überschreitet, ergänzt oder subversiv unterläuft (Soldt 2005, S. 271). Die ästhetische Erfahrung ist an die Erzeugung innerer Bilder und eine bestimmte Dynamik gebunden, wie sie bereits bei der wechselseitigen Bedingtheit von äußerer und innerer Realität bei

der psychoanalytischen Bildwahrnehmung angeklungen war. Bei der (kunst-)ästhetischen Erfahrung wird »ein inneres Bild des äußeren Bildes erst *erzeugt* [...] in diesen Prozess der Bilderzeugung [gehen] auch andere Quellen als die der unmittelbaren Wahrnehmung ein. Das innere Bild ist das Produkt einer dialektischen Negation des äußeren Bildes« (Soldt 2005, S. 275).

Mit Paradoxien und dialektischen Entwicklungen, wie wir sie bereits bei der Beantwortung der Frage nach dem, was das künstlerische Bild seinem Wesen und seinem Inhalt nach psychoanalytisch ausmacht, kennengelernt haben, haben wir es auch bei der Antwort auf die Frage nach dem Ort der bildenden Kunst in der Psychoanalyse zu tun. Werke der bildenden Kunst lassen sich am ehesten in einem »*intermediären*« *Raum* (*potenziellen Raum, Übergangsraum*) der Erfahrung zwischen Fantasie und Realität nach der Theorie von Donald W. Winnicott und in Thomas H. Ogdens Konzept eines »Grenz«- oder »Zwischenreich des Träumens« zwischen Unbewusstem und Vorbewusstem verorten. So wie Winnicott (1983, 1989) spielerisch mit seinen Ideen umgeht (vgl. Ogden 2004, S. 173–201) und eigens darauf verweist, das Paradox »anzuerkennen und hinzunehmen und es nicht lösen zu wollen« (Winnicott 1989, S. 8), so hebt auch Ogden (2004) warnend hervor,

»dass man sich die im Zwischenreich des Träumens stattfindende psychische Arbeit nicht als eine lineare, >vorwärts gerichtete< Progression vom Unbewussten zum Vorbewussten [...] vorstellen sollte. Eine solche Vorstellung von Linearität würde der psychischen Arbeit, die ich meine, absolut nicht gerecht, denn diese ist ihrem innersten Wesen gemäß dialektisch« (S. 14).

Winnicotts Gedanke eines Übergangsraums und eng damit verbunden von Übergangsphänomenen und Übergangsobjekten entstand aus seiner Theorie der seelischen Entwicklung des Menschen. Ausgehend von einer, von außen betrachtet, absoluten Abhängigkeit des Säuglings von seiner Mutter, befindet sich der Säugling von innen betrachtet in einem omnipotenten Zustand. Eine angemessene nährende und haltende mütterliche Fürsorge ermöglicht dem Säugling

die Illusion, diese fürsorgliche Umgebung selbst geschaffen zu haben, was ihm nach Winnicott (1983) zunächst auch zugestanden werden muss, bevor die spätere Arbeit an der Desillusionierung beginnt, bildet sie doch die Grundlage für die Entfaltung der eigenen Kreativität. »Der Zwischenbereich, von dem ich spreche, ist der Bereich, der dem Säugling zwischen primärer Kreativität und objektiver, auf Realitätsprüfung beruhender Wahrnehmung gewährt wird« (Winnicott 1983, S. 314). Zwischen dem vierten und zwölften Lebensmonat vollziehen sich dann erste Trennungsschritte in der Mutter-Kind-Einheit, und es entwickelt sich beim Kleinkind ein erstes Bewusstsein von Getrenntsein, wenn Übergangsphänomene und Übergangsobjekte auftauchen. Das Übergangsobjekt (etwa eine Decke oder ein Stofftier) erlebt es als weder der Außenwelt noch seiner Innenwelt zugehörig.

»Es gehört vielmehr einem intermediären Erlebnisraum [...] zwischen Mutter und Kind an, der sowohl real wie unreal, subjektiv wie objektiv ist. Der Übergangs- oder Möglichkeitsraum kann nur *paradox* als ein Bereich der Illusion bestimmt werden, der weder ich noch Nicht-Ich, sondern ein Dazwischen ist« (Grabska 2009, S. 123)

und sich anfänglich besonders im Spielen realisiert. Der Übergangsraum oder intermediäre Erfahrungsbereich trifft nach Winnicott (1989) auch im Erwachsenenalter auf. Er »bleibt das Leben lang für außergewöhnliche Erfahrungen im Bereich der Kunst, der Religion, der Imagination und der schöpferischen wissenschaftlichen Arbeit erhalten« (S. 25).

Zur psychoanalytischen Verortung von Werken der bildenden Kunst in einem »intermediären Raum« nach Winnicott, einem Möglichkeits- oder Übergangsraum der Erfahrung zwischen Fantasie – man denke etwa an die Fantasietätigkeit beim Spiel (vgl. auch Storcks, 2010, metaphorische Umschreibung von künstlerischen Arbeitsprozessen als »Spiel am Werk«) – und Realität bietet sich auch Ogdens (2004) Konzept eines »Zwischenreich des Träumens« an. In diesem Zwischenreich des Träumens, einem »Grenzbereich zwischen Unbewusstem und Vorbewusstem« (S. 14), vollzieht sich

nach seiner Auffassung, verkürzt und vereinfacht ausgedrückt, das analytische Gespräch und der unbewusste umfassende Austausch in der analytischen Situation, bei dem Analytiker und Analysand durch ihre Träumereien, Tagträume und Träume im Wachzustand eine gemeinsame unbewusste intersubjektive Konstruktion, ein »analytisches Drittes« erschaffen. Nicht dieser metatheoretische (Behandlungs-)Schwerpunkt Ogdens (2004) interessiert uns in diesem Zusammenhang, sondern seine Feststellung, dass das »Zwischenreich des Träumens«, der Grenzbereich zwischen Unbewusstem und Vorbewusstem ebenso »der ›Ort‹ [ist], wo sich Träume und Träumereien manifestieren, wo Spiel und Kreativität jeder Art geboren werden [...]« (S. 14). Er vertritt außerdem die Auffassung, »dass ein Leben (Lebendigkeit) im Zwischenreich des Träumens nicht nur eine Kunst ist, sondern das Lebensblut *aller* Kunst« und äußert im übernächsten Satz:

»Der Erfolg eines Kunstwerks zeigt, dass es seinem Schöpfer gelungen ist, sein künstlerisches Medium zum Leben zu erwecken und sein Leben in sein künstlerisches Medium einzubeziehen, ganz gleich, ob es sich bei diesem Medium um die Linien einer Kohlezeichnung, die Furchen eines bestellten Ackers oder die Zeilen eines Gedichts handelt« (Ogden 2004, S. 19).

Auch wenn die Umriss des »Übergangsraums« zwischen Fantasie und Realität und des »Zwischenreichs des Träumens« als Grenzbereich zwischen Unbewusstem und Vorbewusstem – dem noch Soldts (2005) Gedanke der kunstästhetischen Erfahrung aus psychoanalytischer Sicht als einer Bewegung zwischen Primär- und Sekundärprozess hinzugefügt werden könnte – nicht identisch sein mögen, sondern sich nur überschneiden oder lediglich berühren, so ist ihnen beiden doch der spezifische Ort des *Dazwischen* und des *Übergangs*, wie wir ihn für die bildende Kunst in der Psychoanalyse angenommen haben, eigen.¹

Wollte man dieses »Dazwischen« bzw. diesen »Übergang« in einer ersten Annäherung in einem Kunstwerk zur Anschauung bringen², so könnte man die Installation von Jai-Young Park (geb.

1957), eines deutschen Künstlers südkoreanischer Herkunft, mit dem Titel »Der Ort der Bilder« anführen. Bernhard Lypp (2006) beschreibt diese Installation aus dem Jahr 1993, die nach dem Willen des Künstlers in einem »Schutzraum, in dem sich die Transfiguration alltäglichen Lebens zu ästhetischen Phänomenen« (S. 413) vollziehen kann, ausgestellt wurde – konkret war es ein bestimmter Raum in der Orangerie am Rande des Englischen Gartens in München – folgendermaßen.

»Sobald man den Schutzraum der Orangerie betrat, konnte man an seiner geschlossenen Längswand gegenüber der Fensterwand einen mattpolierten Riesenspiegel in der Form eines gerahmten Bildes wahrnehmen [...] Vor diesem Spiegel-Bild mit leichter Versetzung nach rechts türmte sich ein Figurenensemble, das sich als Art skulpturalen Stillebens auf einem Sockel befand, der die Maße des an der Wand angebrachten Spiegels, einschließlich des Verhältnisses von Rahmen und Spiegel, in proportionaler Entsprechung wiederholte« (S. 414f.).

Bemerkenswert ist nun an Lypps (2006) Interpretation dieser überraschend themengenau betitelten Installation (»Der Ort der Bilder«) jener Aspekt, bei dem er zu diesem Kunstwerk ausführt, dass wir uns in einem »Zwischenreich« hin- und herbewegen »zwischen dem Tableau« [gemeint ist das Schattentableau der spiegelnden Bildimitation] »und der Figurenansammlung, einem *Reich der Wahrscheinlichkeit*, welches gleich weit entfernt ist von einem Reich wahrer Abbilder oder Inkarnationen, aber auch von einem Reich bloßer Schatten, Täuschungen und Irreführungen« (S. 439). »Ich verstehe diese Installation«, so beschließt Lypp (2006) seine Interpretation, »[...] als Metamorphose eines Phänomens«, das wir in seiner »Gänze als *ästhetisches* bezeichnen können« (S. 439).

Nach der einleitenden Klärung von Inhalt (Wesen) und Form (Ort) des Kunstwerks in der Psychoanalyse werden in den nachfolgenden vier Kapiteln die zentralen psychoanalytischen Betrachtungsweisen von Werken der bildenden Kunst getrennt für sich, obwohl sie oft in Kombination miteinander verwendet werden,

und so konkret anschaulich wie möglich dargestellt. Nach Freuds kunsttheoretischem Grundgedanken kann der Traum als Paradigma des Kunstwerks verstanden werden und umgekehrt das Kunstwerk als Paradigma für die im Traum wirkenden Primärprozesse (Kapitel 1). Beim werkorientierten Zugang geht es um das psychoanalytische Verständnis des Kunstwerks aus sich selbst heraus und aus einer dafür geeigneten psychoanalytischen Perspektive (Kapitel 2). Die künstlerorientierte psychoanalytische Betrachtung eines Bildes bezieht außer dem Kunstwerk auch weitere Einflussfaktoren, wie den künstlerischen Schaffensprozess und vor allem die Person und die persönliche Lebensgeschichte des Künstlers in die Bildinterpretation mit ein (Kapitel 3). Im Mittelpunkt des betrachter- oder rezipientenorientierten Zugangs zur bildenden Kunst steht die Analyse und Deutung der durch das Bild im (psychoanalytisch geschulten) Betrachter ausgelösten Gegenübertragung im Mittelpunkt (Kapitel 4). Beim Durchgang durch die vier unterschiedlichen psychoanalytischen Erschließungsmöglichkeiten von künstlerischen Werken zeigten sich vielfältige, offenkundige und eher verborgene Parallelen, Analogien, Überschneidungen und Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede zwischen beiden Bereichen der menschlichen Wirklichkeitserfassung, sodass im letzten, dem fünften Kapitel, der Blick auf beide direkt gerichtet wird. In diesem wechselseitigen Blick aufeinander können sich Psychoanalyse und bildende Kunst ihrer selbst und des Anderen immer wieder neu und anders inne werden.

Zu guter Letzt möchte ich mich bei Prof. Dr. Angela Moré, Prof. Dr. Ernst R. Petzold, Dr. Christa Schlierf und dem bildenden Künstler Fabian Treiber für den ermutigenden Austausch und die vielfältigen, weiterführenden Anregungen herzlich bedanken.

Dem Verleger des Psychosozial-Verlags, Prof. Dr. Hans-Jürgen Wirth, danke ich für seine freundliche Aufgeschlossenheit und sein Interesse an dem Thema und Jana Motzet, meiner Lektorin, für die hilfreiche, sehr gute Zusammenarbeit.