

Joachim F. Danckwardt
Die Wahrnehmung der Bilder

IMAGO

Joachim F. Danckwardt

Die Wahrnehmung der Bilder

**Elemente einer psychoanalytischen
Prozessästhetik**

Entwicklung, Veränderung und
Deformation als Prozessintegration

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: Tizian, *Verkündigung*, um 1535. Öl auf Leinwand, 166 × 266 cm.
Venedig: Scuola Grande di San Rocco.

Umschlaggestaltung & Innenlayout nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar
Satz: metiTec-Software, me-ti GmbH, Berlin
ISBN 978-3-8379-2684-2

Inhalt

Vorbemerkung	11
Eine paradigmatische Einleitung in die Phänomene der Prozessästhetik	21
Johann Wolfgang von Goethe als Adriaen van Ostade	
Elemente einer psychoanalytischen Theorie des Schönen	29
Das ästhetische Quintett vom Erschrecken über Spalten, Verleugnen zum Verkehren und Idealisieren	
»Dies reicht uns zu verstehen, was Kunst ist und was Natur« (Bernardo Bellincioni, 1493)	41
Cecilia Gallerani als Beispiel für die Prozesse der Ästhetisierung	
Sigmund Freuds ergobiografischer Traum vom »Schloss am Meer«	47
Ästhetische Erkenntnisprozesse: Verwunderung, Aufmerksamkeit, Besetzung und Besetzungsentzug	47
Morphing im Assoziieren, Verschieben und Verdichten	50
Arbeitsprozesse der Abstraktion, Montage, Collage, Surrealismus und des Kubismus	56

Die psychoanalytische Revolution, psychoanalytische Farben- und Formenlehre	60
Sigmund Freuds Position in der wissenschaftlichen Wahrnehmung der Farb- und Formprobleme	62
Freuds Wahrnehmungsmodell	62
Affekt, Form und Farbe im (Tag-)Träumen	66
Freuds psychoanalytische Farbauffassung, Farbpraxis und Affekttheorie	67
Allgemeine Ergebnisse	68
Freuds tatsächliche Handhabung der Farben im (Tag-)Traum	72
Freuds ästhetische Affekthermeneutik	81
 Paul Klees Entwicklung der Farbe aus der »Sklaverei der Imitation« bis hin zu den »magischen Quadraten«	87
 Die ästhetischen Erfahrungsprozesse der Verdichtung und Verschiebung	95
 Die Kaleidoskop-Prozesse	99
 Die ästhetischen Prozesse der Aporie	103
 Die ästhetische Situation bei der Prozessprojektion	107
 Die ästhetische Situation bei der Prozessidentifizierung	123
 Prozessidentifizierung als Trojanerprozess, Plagiierungsprozess, Fälschung und Verkennung von Künstlern	127
 Der ästhetische Prozess bei der Entstehung einer linearen Form in der Container-Contained-Interaktion der Zschokke-Klee-Episode	131
Die Entstehung der bogigen Linie durch die Projektion des Noch-Nicht und durch Internalisierung der Bearbeitungsprozesse	136

Die Entstehung einer Werkgruppe von Gerhard Richter	143
Die zu einer Idee passenden bildnerischen Mittel entscheiden, ob Bilder geboren werden sollen oder etwas anderes	157
Der ästhetische Prozess der mehrfachen Determinierung	163
Synästhesien	171
Psychoanalytische Ästhetik der Betrachtung	175
Ästhetische Performance-Prozesse des Künstlers und Betrachters	179
Die surrealistische Situation in der Performance, die Umkehr der Sublimierung, Symbolbildung und Alpha-Funktion	185
Die ästhetische Situation von »Lenz'« Zusammenbruch im Spiegel eines psychoanalytischen Close Reading	191
Vorbemerkung zum Close Reading/Close Seeing	191
Lenz' psychotischer Zusammenbruch	194
Lenz' psychotischer Zusammenbruch im Close Reading	198
Was hat Büchner mithilfe ästhetischer Prozesse durch das Kunstwerk erkannt? Was wurde mithilfe von psychoanalytischem Close Reading an metaphorischen Kaskaden und Prozessen erkannt?	212
Psychoanalytische Prozessästhetik im Interview 1	219
Psychoanalytische Prozessästhetik im Interview 2	223
Nachwort	235
Seelische Entwicklung, Veränderung und Deformation als Prozessintegration	

Inhalt

Bildnachweise	237
Literatur	239

Für Flötchen, Füchschen, Felix, Sven und Depevau

Vorbemerkung

Die nachfolgenden Studien sind keine kunstgeschichtlichen oder kunsttheoretischen Abhandlungen, keine psychoanalysegeschichtlichen oder psychoanalysetheoretischen (metapsychologischen) Beiträge. Auch schlägt sich in den Studien weniger systematische Forschungsarbeit denn mehrjährig angehäufte Erfahrungen auf dem Feld praktischer psychoanalytischer Erkundungen der Arbeitsweise der menschlichen Psyche auf dem Gebiet der Ästhetik nieder. Die Zusammenziehung mehrjähriger Erfahrungserträge und Lesefrüchte gleicht mehr einer Rotte, einer Miete, einem Komposthaufen für unerwartet fruchtbare und lebendige Entwicklungsschritte. Der Titel des Buchs *Die Wahrnehmung der Bilder* kann wie bei einem Kippbild in zweierlei Weise aufgefasst werden. Zum einen was bei der Wahrnehmung von (Kunst-)Bildern erlebt, erfahren und wahrgenommen wird; zum anderen was Bilder ihrerseits erleben, erfahren und wahrnehmen. Darauf geht die Entstehung des Begriffs »Ästhetik« zurück. Innerhalb der ungleich strengerem Disziplin der Philosophie wird diese Definition auf Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* 1750/58 zurückgeführt. Baumgarten definierte Ästhetik als Wahrnehmung und sinnliche Erkenntnis durch Kunst. Das Kunstwerk ist demnach nicht allein eine Manifestationsform des Schönen. Das Kunstwerk ist Wahrnehmungsorgan (vgl. Schneider, 1996, S. 7; Pflichthofer, 2013). Der neue Denkansatz blieb zunächst eine Domäne der überwiegend schreibenden Philosophen wie Gotthold Ephraim Lessing, Immanuel Kant, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling und Georg Wilhelm Friedrich Hegel, um nur einige der bedeutendsten Namen zu nennen. Manfred Clemenz hat ihnen mit einer Arbeit über Kants Geschmacksurteil als Paradigma ästhetischer Erfahrung, seiner Aporie, Dialektik und

seinem Begriff von Schönheit als notwendiges Prädikat des Geschmacksurteils eine würdigende Untersuchung geschenkt (Clemenz, 2010, S. 23). Der neue Denkansatz blieb eine Domäne der Philosophen, bis 1804/1813 Jean Paul, 1837 Georg Büchner oder 1876 Gustav Theodor Fechner in *Vorschulen der Ästhetik* im deutschen Idealismus eine anmaßende und vermessene kunsttheoretische Reflexion konstatierten, nämlich eine »Ästhetik von oben«, »von oben herab«. Fechner hielt ihr eine »Ästhetik von unten«, eine Ästhetik der sinnlichen und damit künstlerischen Erfahrung und der Erfahrungswissenschaft entgegen. In eine solche »Ästhetik von unten«, also Wahrnehmung und sinnliche Erkenntnis durch das Organ wirklich existierender und real verwirklichter Kunstwerke, reihte Schneider auch die Psychoanalyse ein (ebd., S. 131). Er begründete das mit Freuds Rückgriff auf Fechner, zum Beispiel in der *Traumdeutung* oder in *Jenseits des Lustprinzips*. Sigmund Freud (1856–1939), seine Schüler und die aufblühenden psychoanalytischen Schulen-Bildungen hatten tatsächlich in zahlreichen Studien Kunstwerke sowie Erkenntnisse und Wahrnehmungen durch Kunstwerke untersucht und damit Inhalte einer Ästhetik von unten entwickelt. Der wirklich zutreffende Grund für die Einbeziehung der Psychoanalyse in die »Ästhetik von unten« wird aber ein anderer sein. Er hängt mit der Veränderung des Newton'schen oder optischen Wissenschaftsmodells im 19. Jahrhundert zusammen. Die Veränderung, nämlich die Abkoppelung von diesem Modell, war für die Künste von folgenreicher Bedeutung (Crary, 1996 [1990]; 2002 [1999], S. 225); auch für Teile der Medizin und der Humanwissenschaften, die mit der Abkoppelung den Königsweg des herrschenden methodologischen Objektivismus verließen. Die Abkoppelung begründete nicht nur eine Revolution der Künste, sie begründete die revolutionäre Entwicklung der Psychoanalyse. Warum? Im herrschenden optischen Wissenschaftsmodell werde, so Crary (2002), auf ein Beobachtungsobjekt und sein Verhalten fokussiert. Das wissenschaftliche und künstlerische Ideal besteht dann in der einfachen Subjekt-Objekt-Relation, in einem punktuell verorteten Subjekt und der Beleuchtung äußerer Gegenstände. Mit immer größerem Raffinement des Sehens, zum Beispiel mithilfe der Mikroskopie, näherte man sich dann auch dem Nervensystem, um das Seelenleben zu sehen. Die Camera obscura galt als herrschendes Paradigma. Der methodologische Objektivismus definiert Aufmerksamkeit und Wahrnehmung als Zustand motorischer Stillstellung, in dem dann ausgewählte Inhalte an Klarheit gewinnen; die Metapher vom (inneren) Scheinwerfer war für diese Auffassung in der Psychologie und

in den Künsten repräsentativ. Die klassische rezeptive, meist monofokale visuelle Orientierung des Subjekts war seit Giorgio Vasari (1511–1574) auch für die Künste spezifisch kennzeichnend. Die Abkoppelung von einem, auch noch von Théodule Ribot und Wilhelm Wundt vertretenem, optischen Sehmodell erfolgte unter anderem 1896 durch Henri Bergson (1859–1941) in *Materie und Gedächtnis*, 1877 durch Physiker James Maxwell (1831–1879) in *Matter and Motion*, 1867 durch Hermann von Helmholtz (1821–1894) in *Physiologische Optik*, 1898 durch Pierre Janet (1859–1947) in *Névroses et idée fixes* und 1886 durch den britischen Neurologen W.J. Dodds. Stellvertretend für die zuvor genannten mag dessen Feststellung sein, in der Aufmerksamkeit und Wahrnehmung hätten Wissenschaftler und Künstler es nach der Abkoppelung mit einem

»regelrechten Durcheinander von Sehen, Tastsinn, Gehör und dem kinästhetischen Sinn, also praktisch mit allen Sinnen zu tun, sowie mit ein paar Trieben, verschiedenen unterscheidbaren Instinkten und der ganzen Gruppe der höheren Vermögen von Vernunft, Gedächtnis, Urteilskraft, Aufmerksamkeit, usw. – mit einem solchen Durcheinander also, daß es praktisch ganz unmöglich ist zu sagen, wo das Sehen anfängt und wo es aufhört, oder bei manchen Reflexen, was das Sehen überhaupt mit ihnen zu tun hat« (Dodds, 1886, S. 25).

Stellvertretend für die Künste mag Paul Cézannes Werk der späten 1890er Jahre, zum Beispiel das Gemälde *Kiefern und Felsen* um 1900 oder auch Georges Seurats *Parade de cirque* um 1888 gelten. Die Abkoppelung vom optischen Sehmodell bedeutet, dass bei Wissenschaftlern und Künstlern das Beobachtungsmaterial nicht mehr monofokal ins Bewusstsein einfließt; sondern das mentale Geschehen wird aus mehreren unterschiedlichen Richtungen und über mehrere verschiedene Leitungsbahnen und Vorgänge netzwerkartig prozessiert. In den psychologischen Wissenschaften und neuen Künstlergenerationen wird nun ungerichtet, azentrisch und multitemporal wahrgenommen. Die Entscheidung zu einer Wahrnehmung wird nun mitgestaltet durch Aufmerksamkeitsbesetzungen und »der Erfolg der Aufmerksamkeit wird sein, dass an Stelle der Wahrnehmung eine oder mehrere (durch Assoziation mit dem Ausgangsneuron verbundene) Erinnerungsbesetzungen auftreten« (Freud, 1950c [1895], S. 454, Hervorh. J.F.D.). »Was von dem so genannten ›Ich‹ vollbracht wird, das vollbringt, das spüre ich, in Wirklichkeit etwas in mir, das größer

ist als das Ich«, bemerkte James Maxwell (1877) über den neuen Forschertyp. Kekulés Traum von der Schlange als Muster für den Benzolring, Agassiz' Traum von der Form eines fossilen Fisches, Hilprechts Traum über die Passung zweier beschrifteter babylonischer Zylinder, Descartes Traum als Ausgangspunkt für seine Philosophie und Poincarés Traum von der Lösung eines schwierigen mathematischen Problems sind anschauliche Beispiele für die Leistungen dieses Forschertypus, wie Devereux (1967, S. 353) herausfand. Freuds Entdeckung der psychischen Vorgänge bei der Traumbildung aus *visuellem* Gedankenmaterial entspricht diesen Leistungen, den Leistungen der Ästhetik »von unten« und »von innen«. Dies zu betonen ist wichtig, weil der Ansatz mit dem sich wandelnden Kunstverständnis im 19. Jahrhundert verbunden war. So wurden beispielsweise seit der aristotelischen Kunsttheorie die »Phantasien« lediglich als »verblässende Sinneseindrücke« von außen, und seit der platonischen als »krankhafte Inspiration« und nicht als »spielerisch freie Kombinationen von Vorstellungsinhalten« zu gänzlich Neuem, sprich als eigenständige, von innen aufsteigende künstlerische Materialobjekte aufgefasst (Feser, zit.n. Vasari, 2010 [1568], S. 273). Solche Auffassung hatte Folgen:

»[...] bis zu ihrem zwanzigsten Geburtstag verbot [der Künstler] ihnen [seinen Schülern] gänzlich, den Pinsel und die Farben zu benutzen, und ließ sie nur Zeichnung üben [...]. Das tat er, damit die Begabung der Jungen nicht von der Attraktion des Pinsels und der Verführungskraft der Farbe verleitet würde, bevor sie nicht die genauen Proportionen der Dinge zeichnen gelernt hätten« (Giovio, zit.n. Vasari, 2011 [1568], S. 66).

Genau das meinte Paul Klee noch in seiner Ausbildung unter Heinrich Knirr und Franz von Stuck erlitten zu haben. Er stöhnte unter dem Unvermögen, dass Farbe bei ihm nichts »Organisches« war wie bei seinem ein Jahr jüngeren Jugendfreund, dem Schweizer Bildhauer und Maler Hermann Haller, sondern nur »Kolorismus«, das heißt »nur dekorative Beigabe zum zeichnerischen Ausdruck« (Klee, 1988, S. 114; Klee, 1979, S. 208: Brief vom 6. Februar 1902). »Bei mir dekoriert die Farbe nur den plastischen Eindruck«, klagte er (Klee, 1988, S. 486). In immer vehementer werdenden Angriffen machte er später Franz von Stuck, seinen Lehrer in der Münchner Malklasse, für diese Stagnation verantwortlich. Er nannnte ihn einen »wildgewordenen Dekorationsmaler« (ebd., S. 522). Bei ihm habe er die Handhabung der Farbe nicht erlernen können, »weil von

der Farbe nie die Rede war« (ebd., S. 484). Obwohl Klee in der Malklasse schon Kandinsky traf, der mit farbigen Abstraktionen zu experimentieren begann, »verlor [Klee] allen Mut zu Farbanwendungen« (ebd., S. 506).

Die vorliegenden Studien versuchen nicht die *inhaltlichen* Ergebnisse der frühen psychoanalytischen Studien, das Wahrgenommene und das Erkannte zu versammeln, beginnend etwa mit Freuds *Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva«* (1906), *Der Moses des Michelangelo* (1914), Ernest Jones' *Die Empfängnis der Jungfrau Maria durch das Ohr* (1914) oder A.J. Storfers *Marias jungfräuliche Mutterschaft* (1914), oder inhaltliche Aspekte früher Kindheitskonflikte: bei Freud in Leonardo da Vinci die abgewehrte Homosexualität oder bei Karl Abraham in Giovanni Segantini die »böse Mutter«. Anstelle der Inhalte versuchen die vorliegenden Studien diejenigen *Prozesse*, durch die in dem »Organ« »Kunst« wahrgenommen und erkannt wird, zu versammeln. Solche Prozess-Objekte können insofern im weitesten Sinne als psychoanalytisch bezeichnet werden, als sie erstmals in psychoanalytischen Situationen und deren Erfahrungen in der »Deutungskunst« (Freud, 1914d, S. 69), in der »Psychoanalyse als Kunst« und im »Phantasiecharakter der psychoanalytischen Situation« (Loewald, 1975, S. 277), also tatsächlich »von unten« ausgehend, erkannt wurden. Sie sind spezifisch psychoanalytisch, weil sie nicht allein »von unten«, sondern auch »von innen« stammen, also nicht nur aus bewussten sprachlichen Erfahrungszusammenhängen, sondern auch aus unbewussten, teils aus noch nie bewusst gewordenen oder gar zu Ende gefühlten und gedachten vorsprachlich phonemischen, prosodischen, bildnerischen und szenischen Erfahrungszusammenhängen. Hierzu hatte die Psychoanalyse im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts einen reichen Erfahrungsschatz (mehr oder weniger verstreut) angesammelt. Den gilt es, in nachfolgenden Bildern und Szenen zu bündeln. Clemenz hält diese Entwicklung einer »psychoanalytisch informierte[n] Prozessästhetik« für fällig (Clemenz, 2010, S. 124). Den Erfahrungsschatz auszustellen, kann jedoch nur exemplarisch gelingen. Unter den Prozess-Objekten wird der psychoanalytisch informierte Leser einige, gleichsam gute Bekannte wiederfinden. Eine der frühesten Übersichten dazu hatte 1936 Anna Freud mit ihrem Buch über das *Ich und die Abwehrmechanismen* gegeben. Sie wurde in den jüngsten Studien von Dominic Angeloch (2014) und Timo Storck (2010) erneut aufgegriffen, systematisch kompiliert und zu erweiterten Bedeutungen freigesetzt. Freigesetzt meint, in den Studien wird deutlich, dass solche Prozesse vor allem als medizi-

nisch-therapeutische Kategorien eingebunden, nach und nach verbraucht und inflationiert worden waren. Auf medizinisch-therapeutische Zusammenhänge zugeschnitten, wurden ihre Bedeutungen zu Therapie-Widerstandsmechanismen und Krankheits-Abwehrmechanismen verengt und kategorial ausgelaugt. Ihre genuine Bedeutung als Aufscheinen einer ihnen kurz vorausgehenden Wahrnehmung und Erkenntnis von etwas Unaushaltbarem geriet in Vergessenheit. Sie sind jedoch Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse in der Negation; mit der Abhandlung »Die Verneinung« hatte Freud (1925h) ein hinreißendes Paradigma exemplifiziert. So geht beispielsweise bei den zentralen Prozessen der Ästhetisierung in den »Schönen Künsten« die ihnen blitzgeschnell vorauslaufenden Wahrnehmungen eines als unaushaltbar erlebten Gegenteils, nämlich die Wahrnehmung von etwas Grässlichem in der Innen- und Außenwelt, voraus. Das Grässliche konnte nur durch Prozesse der Negation noch eben aushaltbar gestaltet werden: durch einen Clusterprozess von automatisch-mechanistischer Spaltung (in »schön« und »grässlich«), selektiver Verleugnung (von »grässlich«), Verkehrung dieser Wahrnehmung ins Gegenteil und Überhöhung (von »schön«) mittels Idealisierung. Mit der Hilfe solcher Transformationsformeln der Erträglichmachung kann das Grässliche weiterhin ins Auge gefasst bleiben und untersucht werden. Instruktive Beispiele dazu finden sich in den bezaubernden künstlerischen Ikonen der christlichen Verkündigungen. Gerhard Richter meinte 1991 zu der Jahrhunderte geltenden Auffassung von Schönheit und Erhabenheit in einer der Verkündigungsfassungen von Tizian: »Ich weiß nicht, wie die Zeit gewesen ist, vielleicht war sie grauenhaft. Aber das Thema ist sehr schön von dieser Frau, der etwas verkündet wird: eine schöne Wahrheit und wahrscheinlich gut gemalt« (Richter, 2008, S. 277). Eine »schöne Wahrheit« wurde den unerträglichen und grässlichen Lebenstatsachen von Kinderlosigkeit, Kindersterblichkeit, Kindermord, Müttersterblichkeit, Aussterben und Ausrottung ganzer Stämme entgegen konstruiert. Die von der Medizinalisierung befreiten Widerstands- und Abwehrprozesse der Spaltung, Verleugnung und Verkehrung der Wahrnehmung in ihr Gegenteil sowie ihrer Idealisierung sind mit ihrer vorausgehenden automatisch-mechanistischen Negation selber sinnliche Wahrnehmung und Erkenntnis, hier durch die Kunstwerke; sie fungieren als Wahrnehmungsorgan und Manifestationsform zugleich. Die vorliegende Studie zur psychoanalytischen Prozessästhetik beschränkt sich im Folgenden nicht auf die bild-szenisch-künstlerischen Erfahrungen. Sie bezieht die litera-

rische, filmische und psychoanalytische Erfahrung in paradigmatischen Beispielen, soweit wie in diesem Buchumfang möglich, ein. Sie geht nicht von schulisch unterschiedlichen psychoanalytischen Transformationsformeln aus, wie sie kürzlich von Reimut Reiche versammelt, untersucht und diskutiert wurden, wenn er dazu die Ansätze von Freud, Melanie Klein, Donald Winnicott, Wilfred Bion und Jaques Lacan differenzierend und diversifizierend verglich (Reiche, 2001; 2011, S. 62). Vielmehr gründet die Studie holzschnittartiger auf einem einheitlichen psychoanalytisch-mentalisierten Modus, der allen psychoanalytischen Transformationsmodellen gemeinsam ist. Er spannt sich oszillierend zwischen den Polen des primärprozesshaften und sekundärhaften Denkens aus (Freud, 1900a, S. 607f.); erweitert formuliert: zwischen den Polen des unbewussten affektiven Denkens (Meltzer, 1988 [1984]), des vorbewussten phantasierenden Denkens (Varendonck, 1922) und des sekundärprozesshaften Denkens Freuds.

Bedeutung, Voraussetzung, Mechanismen und Grenzen der psychoanalytischen Prozessästhetik können am besten an einer Reihe von Beispielen gezeigt werden, mit denen das Wirkungsspektrum von Prozess-Objekten anschaulich gemacht werden kann, will es nicht in einer akademischen Formelsprache oder in einem metapsychologischen Kompendium von Mikroprozessen eingezwängt werden. Der Autor muss besonders eine Sicht darzustellen versuchen: Ästhetische Prozess-Objekte sind zentrale Organisierungs- und Ordnungsvorgänge des Wirklichen, es sind faktische Leitformate. Aus Gründen des Zwangs zur Darstellbarkeit wählte der Autor ein über Jahrhunderte wiederkehrendes empirisches Material aus: den Mythos der »Verkündigung«. Thematische Stillstellung wurde auch für die abstrakte Kunst mithilfe der Benutzung von »Quadratbildern« versucht. Thematische Stillstellung bietet analog zum Mythos »Pygmalion« auf literarischem Gebiet (vgl. Aurnhammer & Martin, 2003) zahlreiche Anwendungsexperimente vom ikonischen Auftrag der Kirche über die Malerei des Mittelalters bis hin zur klassischen Modernen. Der Kunstgriff bringt zutage, wie die verschiedenen psychoanalytischen, ästhetischen Prozesse Inhaltsveränderungen und Deutungsveränderungen ausüben, welche Macht Prozesse über Inhalte und Deutungen haben, welche Entwicklung, welches Wachstum, welche Restauration und gleichermaßen Deformation bis hin zur Zerstörung sie bewirken können. Sie bringen zugleich die seelische Bewegung der Künstler und der Betrachter sowie deren seelische Entwicklung, Veränderung, aber auch Deformierun-

gen zuwege, die in künstlerischen Prozessen durchgemacht werden können. Solche Entwicklungen kommen zustande, wenn psychoanalytische ästhetische Prozesse zu einer »Rückverwandlung in einen Interaktionsprozess mit einem neuen Menschen« (Loewald, 1986 [1968], S. 305) führen und mit einer neuen künstlerischen Situation als Objektbeziehung (vgl. Loewald, 1975 [1974], S. 277; Dannecker, 2010, S. 41) integriert werden. Daher sind seelische Entwicklungen, Veränderungen und Deformationen neuerdings auch als Resultate der Integration von Prozessen – als Prozessintegration – beschreibbar und handhabbar (vgl. Eickhoff, 1992).

Der uranfänglichste psychoanalytische, ästhetische Prozess ist die Assoziations-Aufmerksamkeits-Dialektik. Uranfänglich meint, sie ist geradezu die Voraussetzung für die Wirksamkeit aller weiteren Prozesse. Zu ihrer Vorgeschichte wies Freud auf den deutschen Journalisten, Theater- und Literaturkritiker Ludwig Börne (1786–1837) hin. Der gab 1823 mit der »Einfallsverwertung« eine Erfolg versprechende Nutzanwendung an, innerhalb von drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden. Die Schrift habe er – Freud – in seinem 14. Lebensjahr zum Geschenk bekommen; bekanntlich war ihm der Schriftsteller ein Traumziel gewesen. Auf die Einfallsverwertung hatte sich die von Wichtigkeit und Zensur »freie« Assoziations-Methode bei Freuds Selbstanalyse und später bei seinen Analysanden aufgebaut. Sie entwickelte sich zur Assoziations-Aufmerksamkeits-Dialektik, wenn sie sich auf der Seite des Analytikers eines Pendants zur »freien« Assoziation bediente: des »Gleichschwabens« der Aufmerksamkeit. Das hatte Freud später eher beiläufig als Einfluss dargestellt, obwohl es doch endlich hypnotische und suggestive Verfahren ablöste, denn

»erst wenn Sie die Hypnose ausschalten, können Sie die Widerstände und Verdrängungen [also die Wahrnehmungen in der Negation] bemerken und sich von dem wirklichen pathogenen Vorgang eine zutreffende Vorstellung bilden. Die Hypnose [und die Suggestion] verdeckt den Widerstand [die Minus-Wahrnehmung] und macht ein gewisses seelisches Gebiet frei zugänglich, dafür häuft sie den Widerstand an den Grenzen dieses Gebietes zu einem Walle auf, der alles Weitere unzugänglich macht« (Freud, 1910a, S. 23).

Gerade mit der Assoziationsmethode – und nicht mit den zuvor praktizierten hypnotisch-suggestiven Verfahren – hatte Freud bei sich selbst