

Stephan Engelhardt
Szene des Begehrens

IMAGO

Stephan Engelhardt

Szene des Begehrens

**Das Kunstwerk
als intersubjektiver Spielraum libidinöser Projektionen**

Psychosozial-Verlag

Die vorliegende Arbeit wurde unter dem Titel »Die Szene des Begehrens. Das Kunstwerk als Spur des Tribschicksals« von Stephan Engelhardt als Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Dr. phil. im Fachbereich Humanwissenschaften der Universität Kassel am 05.06.2019 vorgelegt und am 04.02.2020 im Rahmen der Disputation verteidigt (Betreuer: Prof. Dr. Dr. Warsitz; Korrektor: Prof. Dr. Timo Storck).

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

© 2021 Psychosozial-Verlag, Gießen
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: Stephan Engelhardt, Sitzbank im Kunsthistorischen Museum Wien, 2020
(mit freundlicher Genehmigung des Kunsthistorischen Museums Wien)

Umschlaggestaltung und Innenlayout nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar

ISBN 978-3-8379-3060-3 (Print)

ISBN 978-3-8379-7770-7 (E-Book-PDF)

Inhalt

I	Terminologische Annäherungen: Kunstwerk und psychoanalytische Methode	
1	Das Kunstwerk als Konstruktion und Symbolsystem	9
1.1	Das kunsthistorische Narrativ, die Konstruktion des Begriffes des künstlerischen Objektes und seine Erzählung	9
1.2	Das Begehren des betrachtenden Subjektes, der Ort der Erinnerung und das sprachliche Konstrukt der Erinnerung	20
2	Das Kunstwerk im Spannungsfeld von Erinnerung, Konflikt und Beziehungserfahrung	53
2.1	Das Übergangsobjekt und die Neubesetzung des Inzestobjektes – die prähistorische und ägyptische Kunst	53
2.2	Das Sichtbar-Werden des Fremden – das Kunstwerk als überarbeitete Erinnerung zwischen Dissoziation und Assoziation	71
2.3	Hieronymus Boschs Hölle – das Sadistische und Masochistische im Bild	92
2.4	Die Madonna – Raffaello Santi und Leonardo da Vinci	126
2.5	Caravaggio oder die Bestrafung der Väter	150
II	Dialog und Überformung: Kunst, Literatur und Philosophie am Beginn der Psychoanalyse	
1	Das Kunstwerk als psychosoziale Topografie im »Geist einer Epoche«	167
1.1	Die Konstruktion des Subjektes – Der deutsche Idealismus, die Romantik, Nietzsche und die Sezession	167
1.2	Das Subjekt – narzisstischer Triumph und existenzielle Krise	170
1.3	Schopenhauer – Die Welt als Wille und Vorstellung	206
1.4	Hans Makart: Der Triumph der Inszenierung und die Rekonstruktion einer psychosozialen Topografie	210
1.5	Die Psychoanalyse als die Fortsetzung der Kunst und der Philosophie mit anderen Mitteln	242
1.6	Klimt – die Konzeption des Triebes in der Kunst des Fin de Siècle	252

2	Das Kunstwerk als psychischer Automatismus	285
2.1	Surrealismus – das Subjekt des Begehrens und der Andere	285
3	Conclusio I	317
III	Performanz und psychosoziale Wende: Theorie und Kunstavantgarde nach 1945 und die intersubjektive Szene	
1	Das Kunstwerk als sich inszenierende Szene	335
1.1	Die Szene des Traumas und das performative Subjekt	335
1.2	Happening und Fluxus	349
1.3	Der Wiener Aktionismus	377
1.4	Joseph Beuys: Die Szene hinter der Szene	417
1.5	Marina Abramović: Performativität und Präsenz	434
2	Conclusio II	449
2.1	Beuys und der tote Hase: Erste Triade der performativen Szene	449
2.2	<i>Balkan Baroque</i> : Marina Abramović und die zweite Triade der performativen Szene	451
2.3	Günter Brus: Symbolische Wunden – die Szene des Begehrens	453
2.4	Marina Abramovićs <i>Rhythm 0</i> : Die Szene als rätselhafte Botschaft	457
2.5	Die vier Ebenen der Wahrnehmung der performativen Szene	460
2.6	Das Subjekt des performativen Prozesses	466
2.7	Die Krise der Zeichen und das Spektakel	468
2.8	Die Krise der Zeichen – das Spektakel ersetzt die Szene	469
2.9	Die Krise der Zeichen – die Krise des Subjektes	470
	Eine neue Form künstlerischen Erlebens	473
	Nachwort	
	Der dionysische Moment – <i>Die Bakchen</i> im Burgtheater	473
	Die Agonie der Macht	476
	Der Aufruhr und die Mania	477
	Über Macht und Sex	478
	Der Tod des Autors und die Erschaffung des performativen Subjekts	479
	Das performative Subjekt und der dritte Körper	481
	Dank	483
	Abbildungsnachweise	485
	Literatur	497

I
***Terminologische Annäherungen:
Kunstwerk und psychoanalytische Methode***

1 Das Kunstwerk als Konstruktion und Symbolsystem

1.1 Das kunsthistorische Narrativ, die Konstruktion des Begriffes des künstlerischen Objektes und seine Erzählung

1.1.1 Einleitung: Die Szene im Kunstwerk

Das einzelne Kunstwerk soll auf seine Erzählung, die *Szene des Kunstwerkes*, untersucht werden. Die horizontale Zeitschiene wird vertikal geschnitten. Dafür ist das Kunstwerk chronologisch in der sozialen, kulturellen, weltanschaulichen und politischen Situation seiner Entstehungszeit zu erkunden, um seinen Platz im *Narrativ der Kunstgeschichte* zu bestimmen. Bei dieser Konstruktion von historischer Wirklichkeit darf der Autor des Textes sich auf die Arbeit der kunsthistorischen Persönlichkeiten beziehen, ihre Basisarbeit in Archiven, das Erforschen von primären und sekundären Quellen, das Erstellen von Stilkriterien, die Datierung und Katalogisierung nutzen. Seine Aufgabe ist es, dieses historisch gewachsene, lexikalische Wissen tiefenpsychologisch zu untersuchen, dabei die sprachliche Matrix der Kunstgeschichte, die gleich einem Netz an Fragen, Begriffen und Bedeutungen über die ästhetischen Objekte gelegt wurde, wieder zu öffnen und einer anderen Befragung zu unterziehen. Das Kunstwerk wird, dem *Narrativ der Kunstgeschichte* folgend, historisch-kritisch eingeordnet und auf die sprachliche bzw. begriffliche Konstruktion der Tiefenpsychologie treffen, um gleich einem klinischen Material analysiert und gedeutet zu werden.

Die Themen und Inhalte dieser »Szene« (Lorenzer, 2002, S. 64) werden erkundet und in Beziehung zum künstlerischen Subjekt gestellt. Es geht um das Kunstwerk als *Szene* des »Tribschicksals« (S. Freud, 1915c, zit. 2000, S. 90) des *künstlerischen Subjektes* bzw. als Ausdruck einer spezifischen sozio-kulturellen Situation der Gesellschaft einer Zeit. Dafür muss die Wirkung des Kunstwerkes auf das *betrachtende Subjekt*, die *konkrete* (Marcuse, 1929, S. 114) wie die *imaginierte* (Leuner, 1994, S. 41–43) *Szene vor dem Bild* analysiert werden.

Der Autor dieses Textes wird das Kunstwerk als *symbolisches* (Lorenzer, 1970, S. 190f.) *Objekt*, bzw. als einen *performativen Vorgang*, der das Symbo-

liche (Evans, 1996, zit. 2002, S. 299) repräsentiert und die Situation des *betrachtenden Subjektes* vor dem Kunstwerk, die *Szene vor dem Bild*, oder eine *performative Szene* im Kontext des Museums als Ausstellungsort zum Ausgangspunkt nehmen, um in eine hermeneutische Pendelbewegung (Danckwardt, 2007, S. 77) zwischen dem Faktischen des Bildes, der zur Verfügung stehenden Information über das Kunstwerk, seiner Entstehungszeit, der künstlerischen Persönlichkeit und der Selbstwahrnehmung des *betrachtenden Subjektes* zu wechseln. Die Bezeichnung »betrachtendes Subjekt« wurde hier mit Bedacht gewählt, um den Blick des Autors des Textes, der doch immer mit seiner Biografie verbunden sein wird, zu kennzeichnen. Diese individuelle Aneignung eines Kunstwerkes soll dem Beispiel Freuds folgend analysiert werden. Dieser hermeneutische Erkenntnisprozess des Subjekts wird bestimmt durch Sozialisation, Kultur und Geschlecht.

»Das menschliche Dasein[...] steht in jedem Augenblick in einer bestimmten geschichtlichen Situation. [...] Jeder Einzelne existiert [...] in einer bestimmten sozialen Lage [...], in einem bestimmten Status der [...] Gemeinschaft [...]. Von Geburt an ist jeder Einzelne seiner geschichtlichen Situation überantwortet: die Möglichkeiten seiner Existenz sind ihm durch sie vorgezeichnet« (Marcuse, 1929, S. 114).

Diesen Diskurs des *Anderen* auf seine ihn konstituierenden Bestandteile auszdifferenzieren, ist eine Aufgabe der Arbeit. Die Leserin bzw. der Leser werden gebeten, den jeweils subjektiven Kontext der eigenen biografischen Erfahrungen mitzudenken.

»Jeder ist auf sich selbst zurückgeworfen. Und jeder weiß, dass dieses Selbst wenig ist« (Lyotard, 1979, zit. 1986, S. 54).

1.1.2 Das Kunstwerk als Zeugnis, die Konstruktion der Erinnerung

Am Anfang der Konstruktion des Systems der Kunstgeschichte als Wissenschaft stand die Frage nach der Bedeutung eines Kunstwerkes als symbolischem Objekt. Generationen von Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen waren bemüht, präzise Begriffe zu bilden, die standardisierten Fragen einzugrenzen, um so zu präzisen Aussagen über ein bestimmtes Kunstwerk, ein konkretes Bild, eine Skulptur oder eine Aufführung zu gelangen. Für sie war das Kunstwerk in erster Linie ein »Zeugnis der Geschichte« (Panofsky, 1975, zit. 2009, S. 11), das ohne Bewertung seiner Anmutungsqualität ein historisches Dokument war. Panofsky gibt Auskunft (ebd., S. 50) über die Methode des Vorganges der Analyse und der Interpretation eines Kunstwerkes als Zeugnis seiner Zeit. Nach einer umfassenden Befragung ist das Kunstwerk zu bestimmen und in den großen Zusammenhang der Geschichte einzuordnen, womit es zum Teil des *Narrativs der Kunstgeschichte* wird.

1.1.3 Die Szene im Kunstwerk, die Szene vor dem Kunstwerk und die Szene des Nachdenkens über das Kunstwerk¹

Die poststrukturalistischen Theorien folgende Kulturwissenschaft hat diese Systematik dekonstruiert, doch die Begriffe der historisch-biografischen Geschichtsschreibung kehrten zurück. Sie sind geläufig, allgemein bekannt und ermöglichen eine Verständigung über die Grenzen der Fachgebiete hinaus, d. h., die spezifische Terminologie bezeichnet und ordnet Objekte in ihrer spezifischen ästhetischen Erscheinung, schafft ein kanonisches System, vergleichbar dem Vokabular und der Syntax einer gesprochenen Sprache. Der Vorgang der Konzeptualisierung des Kunstgeschichtlichen als Wissenschaft schafft mit der Definition ihrer zentralen Begriffe Kategorien des Denkens, die sich zu einem Narrativ, zu einer bildhaften, allgemeinverständlichen Erzählung der Geschichte fügen.

Heute sind Reproduktionen von Gemälden allgegenwärtig und verfügbar (Engelhardt, 2011) und werden wahrgenommen, ohne eine besondere Aufmerksamkeit zu erwecken. Die »bildhafte Sprache der Kunstgeschichte« (ebd., S. 49) wird *gelesen*, die *Zeichen* und ihre Bedeutung sind verständlich. Ein besonderes Wissen über die künstlerische Technik, die Komposition, die stilistische oder ikonografische Zuordnung eines bestimmten Kunstwerkes ist dafür nicht notwendig. Die *Sprache der Bilder* wird dechiffriert, ohne dieses passive Wissen aktiv nützen zu müssen.

Erwin Panofskys »synoptische Tabelle« (Panofsky, 1975, zit. 2009, S. 50) hat den Zweck, durch differenzierte Begriffsbildung jede Spekulation bei seinen Untersuchungen auszuschließen. Doch ist dort der Begriff der »synthetischen Intuition« (ebd.) zu finden. Er beschreibt damit einen Vorgang in der Betrachtung des Kunstwerkes, in dem das in der akribischen Analyse erworbene Wissen, das Durcheinander der Detailinformation, sich zu einer in sich stringenten Aussage verdichtet. Das Formulieren dieser *Bedeutung eines ästhetischen Zeichensystems* ist, um Panovsky zu folgen, nur möglich, wenn die bestehenden fehlenden Informationen hypothetisch vervollständigt werden, sodass für das *betrachtende Subjekt* ein in sich geschlossener Gesamteindruck entsteht.

Dieses *rezipierende Subjekt* stellt durch seine Wahrnehmung des Kunstwerkes die Zusammenhänge her, wie eine Analytikerin, ein Analytiker, den Träumen, Assoziationen, Fehlleistungen als Äußerungen des Unbewussten seiner bzw. ihrer zu analysierenden Person durch Zuhören und Nachfragen Bedeutung gibt. Sigmund Freud vergleicht dieses Vorgehen mit der Arbeit eines Archäologen, der aus den »im Schutt gefundenen Resten die einstigen [...] Wandgemälde wiederherstellt, [...] wenn er seine Schlüsse aus Erinnerungsbrocken, Assoziationen und aktiven Äußerungen des Analysierten zieht« (S. Freud, 1937d, zit. 1999, S. 45). *Interpretation* ist hier also gleichbedeutend mit *Rekonstruktion*.

¹ Dieses Kapitel basiert teilweise auf einem Artikel, den der Autor an früherer Stelle publiziert hat (Engelhardt, 2011).

Diese Sprache, in der über die Kunstwerke geredet werden kann, definiert über die Grenzen der Wissenschaft hinaus, was Kunst ist, und ist ein »Diskurs der Macht« (Foucault, 1975, zit. 2008, S. 39). Doch ermöglicht sie erst eine Kommunikation über kunsthistorische Objekte und verhindert zugleich einen unvoreingenommenen Zugang, da der Diskurs den möglichen Erkenntnisgewinn determiniert.

Lacan macht auf diese grundsätzlich doppelte Funktion der Sprache aufmerksam (Fink, 1995, zit. 2006, S. 25). Sie ermöglicht, wie alle Zeichensysteme, Unbekanntes zu antizipieren, indem sie bezeichnet. Und doch ist es die Sprache, die in ihrer vorgeformten begrifflichen Struktur des Diskurses dem *betrachtenden Subjekt* eine Erzählung aufzwingt und so verhindert, dass es sich der sinnlichen Reize der vorgeführten Szene, die das ästhetische Objekt anbietet, ganz überlassen kann. Zwischen den Kunstwerken allgemein und dem *betrachtenden Subjekt* stehen also die Worte, mit denen über das Kunstwerk geredet wird.

Was hier über ein gemaltes Bild gesagt wird, gilt auch für performative Kunstwerke, die selten unmittelbar, zumeist nur über ein Medium – sei es ein Foto bzw. eine Filmaufnahme – verfügbar sind.

Mit dem ersten Blick ist der Untersuchungsgegenstand, das *ästhetische Objekt* bzw. der *symbolische Vorhang* des Kunstwerkes mit dem *betrachtenden Subjekt* verbunden, das jetzt eine Entscheidung fällen muss, seinen Blick weiter wandern zu lassen oder das flüchtig Wahrgenommene genau zu betrachten. Findet es auf den ersten Blick etwas im Kunstwerk, das Erstaunen, Faszination, Ärger, eben eine überraschend heftige Reaktion auslöst, entsteht eine Feedbackschleife (Fischer-Lichte, 2004, S. 61) zwischen dem *betrachtenden Subjekt* und dem *Kunstwerk*. Dieses wird zu einem *fantasierten Gegenüber*, zu einem *imaginierten Subjekt*.

Dieser besondere Moment, in dem das *betrachtende Subjekt* einem Kunstwerk eine emotionale Qualität verleiht, zu ihm eine fantasierte Beziehung herstellt und selbst imaginativ zum Teilnehmer der Szene des Bildes wird, soll untersucht werden.

Auf welche Weise kann ein *Ding* oder ein *Ereignis* ohne praktischen Nutzen mit einer nur symbolischen Funktion die ganze Aufmerksamkeit binden? Es verzahnen sich das *betrachtende Subjekt*, das *symbolische Objekt* bzw. der *Vorgang* und der *kulturelle Prozess eines Kollektivs*. Auf diesen unterschiedlichen kontextuellen Ebenen durchdringen sich individuelle und kollektive Vorgänge der Projektion und Identifikation und erzeugen ein gemeinsames Feld. So verbindet sich der *Gegenstand der Rezeption* und das *wahrnehmende Subjekt* und es entsteht ein subjektiver Moment der erhöhten Signifikanz. Der innerpsychische Vorgang, der eine Verbindung zwischen dem *betrachtenden Subjekt* und dem Objekt bzw. dem *Vorgang* schafft, der der Anlass dieser besonderen Aufmerksamkeit ist, soll hier untersucht werden. Welches Begehren schafft jenen inneren Drang, der als Neugierde oder Interesse bezeichnet werden kann?

Die emotionale Reaktion z. B. auf ein Gemälde, das aus Farbe, Bindemittel und Papier oder Leinen gefertigt ist, auf die dargestellte Situation oder auf

eine performativ sich inszenierende Person, ist erstaunlich: Die Szene scheint wirklich zu sein und das betrachtende Subjekt vor der Szene des Kunstwerks erlebt sich als ein Teil der abgebildeten bzw. vorgeführten Handlung. Dieser Vorgang der *imaginativen Bedeutungszuschreibung* kann auf ähnliche Weise zwischen zwei Personen beobachtet werden. In imaginierten Situationen laufen diese *Übertragungsprozesse* analog zu den konkreten ab. Auch hier geht die Übertragung der Szene des Kunstwerks der Gegenübertragung des *betrachtenden Subjektes* voraus.

Mit diesem Vorgehen der *teilnehmenden Beobachtung* wird die Methodik der klassischen Kunstgeschichte verlassen und die Werkzeuge der Tiefenpsychologie auf ein Kunstwerk angewendet.

Das *betrachtende Subjekt* reagiert auf ein *symbolisches Objekt*, als wäre es eine konkrete Person, die abgebildete Szene real und es ein Teil des Geschehens. Das *betrachtende Subjekt* reproduziert Beziehungserfahrungen der Vergangenheit und projiziert sie auf das *symbolische Objekt* bzw. *den Vorgang*. Es ist das Begehren, das an ein Kunstwerk gerichtet wird, als sei es nicht unbelebte Materie und nicht als totes Ding Auslöser und Anlass dieser Fantasien. Der geschilderte Vorgang, in dem der Blick eines *betrachtenden Subjektes* einem symbolischen Objekt bzw. *Vorgang* eine lebendige Gegenwart verleiht, bekommt eine szenische Bedeutung.

Beim Versuch, den Ursprung der *Szenen des Kunstwerkes* zu ergründen und ihren Einfluss auf das *betrachtende Subjekt* zu verstehen, gilt es, selbiges wie Freud zu machen: die naturwissenschaftlichen Ansätze im Auge zu behalten und die geisteswissenschaftlichen zu verfolgen (Wirth, 2001, S. 17). Dafür ist der Ausgangspunkt jener erste Moment, in dem das *konkrete Subjekt*, das *betrachtende Subjekt*, sich mit dem Untersuchungsgegenstand, dem *symbolischen Objekt* bzw. *performativen Vorgang*, verbindet. Das *Subjekt*, das ein Kunstwerk betrachtet, beginnt mit dem Dargestellten einen *inneren Dialog*, schafft so eine Verbindung zu Vergangenen und Entfernten, ist befreit von den Regeln der Physik, verbindet imaginativ Fantasiertes mit der konkreten Szene. Was findet der absichtslose Blick des betrachtenden Subjekts? Warum beginnt das *betrachtende Subjekt* jene imaginative Kommunikation mit den Figuren, den Örtlichkeiten, der Szene, die ein Kunstwerk schuf? Warum wird die *wiedergegebene Szene* zu einer *imaginierten Szene* erhoben, die für einen Moment so wirklich zu sein scheint wie eine konkrete?

Dieses Zusammentreten von Auseinanderstrebendem erzeugt tiefenpsychologisch betrachtet ein neues Bedeutungsfeld. *Projektionen* (S. Freud, 1915c, zit. 2000, S. 98 und 143) und *Identifikationen* (S. Freud, 1900a, zit. 1999, S. 155f.) erzeugen bei einem Gemälde die *Szene im Bild*, die *Szene vor dem Bild* und die *Szene des Nachdenkens über das Bild*, bei einem performativen Kunstwerk die *aufgeführte Szene*, die *Szene der betrachtenden Subjekte*, des Publikums und die *Szene der Reflexion* über das Aufgeführte.

Der Blick des *betrachtenden Subjektes* sucht beim Betrachten des *symbolischen Objektes* bzw. *Vorgangs* der Gegenwart – so die hier vertretene Grundannahme – die Wiederholung einer Szene der Vergangenheit, in der eine Be-

ziehung als prägend erlebt wurde. Diese Szene folgt dem einst erlebten ersten Begehrt-Werden, z. B. durch die Mutter als dem ersten Liebesobjekt, und dem daraus geformten, dem adulten Begehren des Subjekts, das auf das konkrete symbolische Objekt, das Kunstwerk bzw. seinen symbolischen Inhalt gegenwärtig gerichtet wird. Die vom infantilen Subjekt erlebte Szene des Begehrens lenkt jene libidinösen Strebungen, welche die Beziehungen einer erwachsenen Person gestalten. Dieses spezifische Begehren eines Subjekts wird an das Kunstwerk gerichtet, mit der Erwartung, dort die Antwort auf die offene Frage des Begehrens zu finden. Die verdrängte und vergessene Szene der Kindheit kehrt verändert, verschoben und in einer verwandelt neuen Form als gegenwärtige Inszenierung des unbewussten Begehrens wieder ins Bewusstsein zurück und formt das Imaginieren vor dem Kunstwerk. Es sind jene szenischen *Reminiszenzen* (Breuer & Freud, 1895, zit. 1991, S. 31) des ersten libidinösen Erlebens, die dem ästhetischen Objekt Bedeutung verleihen. Es ist das unbewusste Begehren des *betrachtenden Subjektes*, das dem *symbolischen Objekt*, dem Kunstwerk, seine spezifische Bedeutung gibt. Der Anlass ist ein Artefakt oder ein Ereignis, doch die Ursache ist eine Szene des Begehrens, die sich durch die Möglichkeit, eine glückliche oder leidvolle Beziehungserfahrung der Vergangenheit wieder zu erleben, vergegenwärtigt. Damit wird beschrieben, wie die *internalisierte Szene des Begehrens* des *betrachtenden Subjektes* der *evidenten Szene des Kunstwerks* ihre Bedeutung verleiht, das Kunstwerk zu einer *imaginieren Szene* transformiert.

Dieses Konzept der *Szene des Begehrens* soll an ausgewählten Werken der Kunstgeschichte ausgeführt und durchgearbeitet werden. Für dieses Vorhaben ist es von entscheidender Wichtigkeit, sekundäre Informationen über das Kunstwerk, die Zeit und das *produzierende Subjekt* zu reflektieren, um diese imaginative Bedeutungszuschreibung der Szene des Kunstwerks durch das *betrachtende Subjekt* nachvollziehen zu können. Das *betrachtende Subjekt* muss die *Szene des Kunstwerks* gleich einer fremden Sprache übersetzen, um sie sich zu eigen machen zu können. Die *Szene des Kunstwerks* formte sich im Kontext einer bestimmten historischen Situation, folgte der ästhetischen Sprache einer künstlerischen Traditionslinie – diese die Szene determinierenden Umstände müssen vom Standpunkt des Hier und Jetzt rekonstruiert werden. Die libidinösen Wendungen gestalten die *Biografie des künstlerischen Subjekts* und sie beschäftigen das *betrachtende Subjekt*.

»Es stellt sich für eine psychologische Theorie des künstlerischen Arbeitens die Frage nach deren spezifischer Beziehungshaftigkeit und diejenige nach der Art der Repräsentation dieser Beziehung« (Storck, 2010, S. 13).

Das *künstlerische Subjekt* hat seine Beziehungserfahrungen in seinem Kunstwerk abgeformt, dargestellt, eingeschrieben, die das *betrachtende Subjekt* nachfühlen, nacherleben und lesen kann.

Die Formen der Interaktion, jene wechselseitig sich konstituierenden Beziehungsmuster zwischen dem *symbolischen Objekt* bzw. dem *symbolischen*

Vorgang – dem Kunstwerk –, dem *produzierenden Subjekt* – der Künstlerpersönlichkeit – und dem *rezipierenden Subjekt* – der betrachtenden Person –, die vor dem Bild zu beobachten sind, sind analog zur therapeutischen Arbeit als Erkenntnisprozess in der *Szene vor dem Kunstwerk* zu beobachten.

Ein Kunstwerk ist die *Wiedergabe einer Szene eines individuellen Triebchicksals*. Jene *szenische Erzählung*, auf die das Kunstwerk verweist, oder die es wiedergibt, soll als eine im künstlerischen Prozess reaktivierte, verinnerlichte Beziehungserfahrung der Künstlerpersönlichkeit erkundet werden. Das methodische Vorgehen ist, ein *ästhetisches Objekt* bzw. einen *ästhetischen Vorgang* (z. B. ein gemaltes Bild oder eine Performance) als symbolische Wiedergabe der internalisierten, inneren Objekte zu interpretieren.

Das konkrete Kunstwerk wird, wie die Assoziation, der Traum oder die Fehlleistungen eines zu analysierenden Subjekts in der Therapie, interpretiert. Um dieses quasi-klinische Vorgehen, ein Kunstwerk, als unbewusstes Material zu deuten, wird folgerichtig psychoanalytische Primärliteratur, die sich mit behandlungsrelevanten Fragen beschäftigt, herangezogen.

In den letzten Jahren wurde von Joachim F. Danckwardt, Sebastian Leikert, und Timo Storck und Philipp Soldt, die über die *Wahrnehmung des Bildes* (Danckwardt, 2017), *psychoanalytische Ästhetik* (Leikert, 2012) den *künstlerischen Prozess* (Storck, 2010) und den *methodischen Zugang zur ästhetischen Erfahrung* (Soldt, 2007) beeindruckende Arbeiten publizierten, ebenfalls die Schnittstelle zwischen Kunst und Psychoanalyse untersucht. Diese unterschiedlichen Konzepte zu analysieren, zu vergleichen und zu bewerten wäre ein anderes Thema, und wird mit einer anderen Methode an einem anderen Ort zu leisten sein.

Analog zum therapeutischen Setting müssen bei dem hier gewählten Forschungsansatz zuerst die gegebenen konkreten Informationen zur *künstlerischen Persönlichkeit* gesammelt und der historische Kontext rekonstruiert werden. Dann erst ist es möglich, ein Kunstwerk als symbolische Repräsentanz einer internalisierten Objekt-Erfahrung zu untersuchen. Es gilt, der im künstlerischen Werk dokumentierten Spur des Begehrens zu folgen. Auf welche Weise wurde das Begehren des Kindes, dass das *künstlerische Subjekt* einmal war, positiv oder negativ beantwortet? Diese »Biographie eines Begehrens« (Engelhardt, 2011, S. 53) des *künstlerischen Subjekts* schafft die *Szene des künstlerischen Objekts*, diese *Szene des Kunstwerks* verbindet sich mit der »libidinösen Projektion des betrachtenden Subjektes« (ebd.) Zentral ist dabei, die für das *produzierende Subjekt* und das *rezipierende Subjekt* unterschiedlichen Beziehungserwartungen zu beschreiben und zu untersuchen. Das Kunstwerk als symbolisches Objekt bzw. als Vorgang wird durch den Prozess des Betrachtens zu einem imaginierten Gegenüber, zu einer *imaginierten Szene*, zu einem symbolischen Dritten, zu einer Szene des intermediären Verstehens zwischen *produzierendem* und *rezipierendem Subjekt*. Aktualisierte Sehnsüchte, Befürchtungen, Ängste und Wünsche zweier Subjekte wirken zusammen und erzeugen durch Projektionen und Identifikationen das *gemeinsame Feld des Begehrens*. Zwischen dem *betrachtenden Subjekt*, der *Künst-*

lerpersönlichkeit und dem Kunstwerk bildet sich eine *Feedbackschleife* (Fischer-Lichte, 2004, S. 61), die beide miteinander für einen Moment verbindet.

1.1.4 Die Imagination, das Symbol und das Symbolische – eine Begriffsklärung

Das Malen eines Bildes wie die spontane mimische und gestische Gestaltung einer Situation überformen vorbewusste Inhalte und stellen eine Kompromissbildung zwischen den libidinösen Strebungen des Unbewussten, den Ansprüchen des Über-Ichs dar. Die latenten Inhalte werden in der szenischen Imagination in manifeste Inhalte verwandelt und sind als konkrete oder fantasierte szenische Interaktion zwischen einer sich selbst darstellenden Person und einer betrachtenden Person zu verstehen. Die Imagination, als der Drang der Psyche eines Subjekts zur »natürlichen autonomen imaginativen Selbstdarstellungen« (Leuner, 1994, S. 41f.), soll Hanscarl Leuner folgend hier nicht nur auf die menschliche Fähigkeit, sich etwas bildhaft vorstellen zu können, sondern auch auf ein performatives Geschehen angewendet werden. Hanscarl Leuner unterscheidet die Imagination von der Vorstellung: »Unter Imagination sind [...] Phänomene gemeint, die in ihrer vollen Ausprägung farbig, dreidimensional und plastisch sind und vor allem ohne intentionale, d. h. willentliche Anstrengung vor Augen stehen« (ebd., S. 42). Hanscarl Leuners Annahme der *natürlichen autonomen imaginativen Selbstdarstellungen* (ebd., S. 41f.) der Psyche eines Subjekts soll hier nicht nur auf die menschliche Fähigkeit, sich etwas bildhaft vorstellen zu können, sondern auf ein performatives Geschehen angewendet werden. Der wesentliche Unterschied zwischen einer *szenischen Imagination* und der in einer *Katathym Imaginativen Psychotherapie* (KIP) entstandenen Imagination ist die Art der Symbolisierung. Die noch nicht dargestellten inneren Repräsentanzen werden bei der KIP zu inneren Vorstellungsbildern und diese zu Sprache. Die dem Unbewussten entstammenden Inhalte erfahren in der szenischen Imagination eine unmittelbare Übersetzung in performative szenische Abläufe. Die Vorgänge der Symbolisierungen sind andere, doch beide Formen des Imaginierens entstehen aus primärprozesshaften Prozessen.

Die Fähigkeit, zu imaginieren, ist nicht an eine besondere Situation im therapeutischen Kontext gebunden, sie konstituiert das Subjekt. Das Imaginieren als mentale Funktion ist der des *Reflektierens*, des *Assoziierens* oder des *Träumens* vergleichbar. Diese mentalen Vorgänge laufen fortwährend ab und werden durch die Selbstwahrnehmung des Subjekts je nach Kontext und Notwendigkeit unterschiedlich gewichtet. Diese imaginativen Prozesse geschehen sowohl bewusst wie unbewusst und werden ständig mit Absicht oder auch unwillkürlich ausgeführt.

»Das Subjekt bedient sich [...] seiner aktuellen sinnlichen Wahrnehmungseindrücke als auch des beständigen, von innen her kommenden Stroms unbewusster Fantasien und Erinnerungen und synthetisiert hieraus szenischen Dar-

stellungen [...]. [Diese] Imaginationen können so als dialektisches Produkt der fortwährenden Konfrontation verschiedener, übereinander gelegter imaginärer Quellen gelten, die gleichsam von vorne und hinten auf dieselbe Leinwand projiziert und so als kognitive-sinnliches Mittel der Bewusstseinsgenerierung synthetisiert werden« (Soldt, 2007, S. 269).

Diese *inneren Vorstellungsbilder* verarbeitet das produzierende Subjekt zu einem bildnerischen oder performativen Kunstwerk. In umgekehrter Richtung werden diese symbolischen Szenen vom betrachtenden Subjekt in einem Vorgang aus Projekt und Identifikation besetzt und zugleich dechiffriert. Sie aktivieren wiederum jene *inneren Bilder* des betrachtenden Subjekts und stellen, so Lacan, eine Verbindung zum *Imaginären*, jenem Bereich »der Vorstellung, der Täuschung und Enttäuschung« (Evans, 1996, zit. 2002, S. 146f.) wie zum *Symbolischen* (ebd., S. 298f.) her. Kunstwerke als Symbole können diese interaktive Funktion leisten, weil sie eine Beziehungserfahrung abbilden.

Wenn hier das »Symbol« als Begriff oder das »symbolische« als Adjektiv verwendet wird, sind damit jene zeichenhaften Entsprechungen der inneren und äußeren Repräsentanzen des Subjekts gemeint, die sie in Interaktion mit anderen Subjekten gesammelt haben.

»[D]ie Symbole aus der Selbstrepräsentanz, aus den Objektrepräsentanzen und die als Symbol gefassten strukturierten Beziehungen hängen nicht nur zusammen, sie können sich auch nur synchron entwickeln, [...]. Selbst-Symbole, Objekt-Symbole und Situations-Symbole entwickeln sich gleichzeitig« (Orban, 1982, S. 547).

Im Gegensatz dazu bezeichnet der Ausdruck »das Symbolische«, so wie ihn Lacan definiert, einen von außen, von der Gesellschaft, der Kultur als Referenzsystem gegebenen Zeichen-Code, die »Kette der Signifikanten [...], in die jedes Subjekt schon vor seiner Geburt und auch nach seinem Tod eingeschrieben ist« (Evans, 1996, zit. 2002, S. 271).

Mit dieser »symbolischen Funktion« folgt Lacan Lévi-Strauss, wenn er annimmt,

»dass das soziale Leben durch gewisse Gesetze strukturiert ist, die Verwandtschaftsbeziehungen und Austausch von Geschenken regeln (siehe Maus, 1923). [...] Da die Grundform des Tausches die Kommunikation ist (der Austausch von Worten, die Gabe des Sprechens; Se 4, 189) und da die Begriffe von [...] GESETZ und von [...] STRUKTUR ohne [...] SPRACHE [...] nicht denkbar sind, [ist] das Symbolische im Wesentlichen eine linguistische Dimension. [...] Dennoch setzt Lacan nicht die symbolische Ordnung der Sprache gleich« (ebd., S. 299).

Der Begriff des *Zeichens* und des *Symbols* wird je nach Autor bzw. Autorin, Schule und Profession sehr unterschiedlich definiert. Das *Zeichen* be-

schreibt, in der Weise wie es hier im kunsthistorischen Kontext verwendet wird, eine emblematische Form, ein konkretes Erscheinungsbild, und ist auch der Träger von Bedeutung, etwas, dass »etwas für jemanden repräsentiert« (ebd., S. 350) Das *Symbol* besitzt je nach subjektiver Erfahrung (Lorenzer, 1970, S. 16) oder historischem bzw. sozialem Kontext (Lévi-Strauss, 1950; Laplanche & Pontalis, 1967, zit. 1989, S. 488) eine andere Bedeutung (Lacan, Se 1, 1953–1954, zit. 1990, S. 117). Im Kunstwerk treffen sich biografische und gesellschaftliche Formen des Symbolverständnisses – Lorenzer spricht von der »Dialektik von Individuum und Gesellschaft« (Lorenzer, 1974, S. 117).

Durch eine wechselseitige Bezugnahme auf diese verschiedenen Konzepte sollen das *Zeichen*, das *Symbol* und das *Symbolische* als mögliche Bedeutungsfelder umkreist und auf ihre Anwendbarkeit auf den Vorgang der Kunstbetrachtung untersucht werden, wie es in den Kapiteln 2.1.2 bis 2.1.6. und in Kapitel 4.1.2. ausgeführt wird. Das Trennende soll nicht einfach hinter das Gemeinsame dieser unterschiedlichen Bedeutungszuschreibungen zurücktreten. Aufgabe ist es, die Interaktion zwischen künstlerischem Objekt als symbolischem Feld, und dem künstlerischen und betrachtenden Subjekt in einer spezifischen sozialen und historischen Situation als den bestimmenden Kontext zu untersuchen. Die Frage, welche Konzepte und Begriffe über einen besonderen methodischen Nutzen verfügen, um die Szenen im Kunstwerk, vor dem Kunstwerk, in einem konkreten historischen Kontext als Szene des Begehrens nachvollziehen zu können, stellt sich als eine anspruchsvolle Aufgabe dar. So soll in jedem Kapitel für die jeweilige Fragestellung ein anderes tiefenpsychologisches Konzept und eine andere Methode Anwendung finden.

Das *Begehren* ist Anlass für eine individuelle Kunstproduktion. Und diese Spur des Begehrens kann in einem Kunstwerk gelesen werden. Dieses Begehren gibt dem Handeln eines Subjekts Richtung und Ziel. Die Summe dieser individuellen Begehren formt eine Kultur und gibt einer Gesellschaft eine spezifische Dynamik. Ausgelöst wird dieses Begehren vom *Anderen*, der in seiner Andersartigkeit eine doppelte Bedeutung hat:

»Der kleine Andere, ist der andere, der nicht wirklich anders ist, sondern eine Spiegelung und Projektion des Ichs. [...] Der große Andere symbolisiert die radikale Alterität, eine Andersartigkeit« (Evans, 1996, zit. 2002, S. 39 und S. 350).

Es geht hier darum, das Andere, das Eigene und das Fremde in einem Kunstwerk als Auslöser eines sowohl individuellen wie kollektiven Begehrens imaginativ zu umkreisen und sich ihm so anzunähern.

»Das ›Symbolische‹ ist der Bereich der radikalen Andersheit, welche Lacan als den ›Anderen‹ bezeichnet. Der Diskurs des Anderen ist das ›Unbewusste‹ und dieses gehört somit gänzlich der symbolischen Ordnung an (ebd., S. 299).

1.1.5 Setting und Methode der Kunstbetrachtung

Für das *betrachtende Subjekt* eines fremden kunsthistorischen Objektes bedarf es für eine tiefenpsychologische Untersuchung einer wissenschaftlich-methodischen Basis. Boxberg folgte bei seinen ethnopschoanalytischen Studien Regeln, um das Feld einer fremden Kultur zu erkunden. Er schuf eine wissenschaftliche Methodik für seine Feldforschung, die dem Setting einer Therapie vergleichbar ist. Seine größte Sorge galt dem Vermeiden eines Mitagierens.

Die museale Situation verleitet dazu, ein Einzelobjekt formal zu katalogisieren und einer wissenschaftlichen Theorie unterzuordnen. Es geht für das *betrachtende Subjekt* darum, eine Irritation, ausgelöst durch das Unbekannte, zu ertragen und sich dem Unbestimmten, dem Fremden zu überlassen (Boxberg, 1976, S. 709). Mario Erdheim spricht von einer »Pendelbewegung zwischen der Analyse der eigenen und derjenigen der fremden Kultur« (Erdheim, 1986, S. 34), was hier meint, das Objekt, dessen Bedeutung nicht auf den ersten Blick verständlich ist, einer nicht voreiligen Interpretation bzw. theoretischen Aneignung zuzuführen. Der Einfall, das persönliche Befinden, das in der Begegnung mit einem fremden Objekt auftaucht, muss einer analytischen Reflexion zugeführt werden. Gleich einer Gegenübertragung, die zur wichtigen Informationsquelle des Analytikers bzw. der Analytikerin wird, kann das subjektive Befinden des *betrachtenden Subjektes* Auskunft über das Kunstwerk geben. In fremden Ländern wie im Museum bewährt sich die tiefenpsychologische, dialektische Methodik. Die Prüfung der subjektiven Erfahrung anhand der Quellen stellt das Objekt in einen soziokulturellen bzw. historischen Kontext. Die historischen Fakten repräsentieren zunächst das *symbolische Dritte*, kennzeichnen das System der Zeichen, »deren Struktur sich von der natürlichen Ordnung unterscheidet« (Lacan, Se 3, 1955–1956, zit. 1981, S. 360; Evans, 1996, zit. 2002, S. 326), ermöglichen erst den *hermeneutischen Erkenntnisprozess* der tiefenpsychologischen Befragung eines Kunstwerkes und schaffen eine dritte Realität, die eine erfolgreiche Triangulierung zwischen dem *symbolischen Objekt* und der *imaginativen Reaktion des betrachtenden Subjektes* ermöglicht. Der zweite und weit wichtigere Teil ist einer Supervision, einem therapeutischen Gespräch, vergleichbar, ein kollegialer Austausch über das künstlerische Objekt, die Verbalisierung der Beobachtung, Einfälle und Erkenntnisse vor Zuhörern und Zuhörerinnen. Jedes der folgenden Kapitel wurde im Rahmen des Jour fixe der ÖGATAP² in Wien einem Fachpublikum vorgestellt und diskutiert – die Ergebnisse dieser gemeinsamen Bildbetrachtung konnten dokumentiert und hier weiter-gedacht werden.

Ein Kunstwerk als symbolisches Objekt ist anfangs angefüllt mit Beta-Elementen. Die verbalisierte Kunstbetrachtung vor einem gedachten oder konkreten Publikum ermöglicht einen Prozess der Mentalisierung, einen Vorgang, in dem *Beta-Elemente* sich zu *Alpha-Elementen* wandeln (Lüders, 1997, S. 87).

2 Österreichische Gesellschaft für angewandte Tiefenpsychologie und allgemeine Psychotherapie.