

Petra Christian-Widmaier  
Farbe und Affekt in Psychoanalyse und abstrakter Malerei

IMAGO

Petra Christian-Widmaier

# **Farbe und Affekt in Psychoanalyse und abstrakter Malerei**

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

© 2026 Psychosozial-Verlag GmbH & Co. KG  
Gesetzlich vertreten durch die persönlich haftende Gesellschaft Wirth GmbH,  
Geschäftsführer: Johann Wirth  
Walltorstraße 10, 35390 Gießen, Deutschland  
06 41 96 99 78 0  
[info@psychosozial-verlag.de](mailto:info@psychosozial-verlag.de)  
[www.psychosozial-verlag.de](http://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. Wir behalten uns auch eine Nutzung des Werks  
für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlagabbildung: Josef Albers, *Homage to the Square R-III a-5*, 1969,

© The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Courtesy kunsthalle weishaupt, Ulm, 2024.

Umschlaggestaltung und Innenlayout nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar

Druck und Bindung: Druckhaus Bechstein GmbH,

Willy-Bechstein-Straße 4, 35576 Wetzlar, Deutschland

Printed in Germany

ISBN 978-3-8379-3448-9 (Print)

ISBN 978-3-8379-6404-2 (E-Book-PDF)

ISSN 3053-4925 (Print)

ISSN 3053-4941 (Digital)

# Inhalt

<b>Einleitung</b>	9
-------------------	---

## ERSTER TEIL

<b>1</b>	<b>Farben als Affekte in der Psychoanalyse</b>	15
1.1	Begriffliche Klärungen	15
1.2	Farb-Affekt-Biografie und Farbaeffekte in der Psychotherapie	20
1.3	Angstaffekte in der Kunst	26
<b>2</b>	<b>Affektiv grundierte Farblehren in der modernen und zeitgenössischen Kunst</b>	31
2.1	Farbe als Farbe in der modernen Kunst: Josef Albers	31
2.1.1	Vier Grundsätze der interaktionalen Farblehre	32
2.1.2	Konkrete Veranschaulichung der interaktionalen Farblehre anhand der Bildserie <i>Homage to the Square</i>	37
2.2	Affektiv gesättigte Farbe in der Farbfeldmalerei: Mark Rothko	43
2.2.1	Formale Elemente der Farblehre	44
2.2.2	Farbe im Kontext von Drama, Tragödie und einer besonderen Bild-Betrachter-Beziehung	48
2.2.3	»Eine Reise durch den Bildraum auf der Leinwand«	52

<b>2.3</b>	<b>Verkörpernte Farbe in der zeitgenössischen Farbmalerie: Ricardo Saro</b>	54
2.3.1	Paradoxien der Farbe	55
2.3.2	<i>Blush</i> (Erröten)	58
<b>3</b>	<b>Zusammenfassung und Erschließung</b>	61
3.1	Vergleichende Zusammenfassung der Farblehren von Albers, Rothko und Saro in der Kunst	62
3.2	Psychoanalytische Zugänge zu den drei Farblehren durch aktuelle Affekttheorien (Stern, Bollas, Anzieu)	65

## ZWEITER TEIL

<b>4</b>	<b>Psychoanalytische Interpretationen abstrakter, farbiger Kunstwerke, insbesondere Gemälde</b>	77
4.1	Klees geometrisches Aquarell-Bild <i>Polyphon gefasstes Weiss</i> (1930) [Oberthür]	78
4.2	Malewitschs achromatisches <i>Schwarzes Quadrat auf weißem Grund</i> (1914/15) [Schneider]	83
4.3	Rothkos Farbfeldbilder <i>Deep Red and Black</i> (1957) [Clemenz] sowie <i>Orange and Tan</i> (1954) [Lauschke]	88
4.4	Horns blaue Glasskulptur <i>Untitled (Flannery)</i> (1996/97) [Eckstaedt]	97
<b>5</b>	<b>Methodik in der Psychoanalyse moderner, abstrakter Kunst</b>	105
5.1	Von der Oberfläche zur Tiefe	105
5.2	Szenisches Verstehen in der Kunstpsychoanalyse	109
5.3	Kunstpsychoanalytische Deutung	114

---

<b>6</b>	<b>Kunstpsychoanalytische Bildinterpretation und Deutung von Josef Albers’ <i>Study for Homage to the Square R-III a-5</i> (1969) »Sehen – gepaart mit Phantasie«</b>	121
6.1	Beziehungsaufnahme zum Bild	121
6.2	Weitere Annäherung an das Bild in der psychoanalytischen Haltung der freien Assoziation und gleichschwebenden Aufmerksamkeit	123
6.3	Vertiefung in die Bildoberfläche durch das Studium der Bildrückseite	126
6.4	Vertiefung in die Bildoberfläche durch die vermittelnde Einbeziehung des szenischen Verstehens	130
6.5	Ergebnis der Bildinterpretation	133
6.6	Bilddeutung	136
	<b>Anmerkungen</b>	143
	<b>Abbildungen</b>	191
	<b>Literatur</b>	193

# Einleitung

»Just as psychoanalysis can shed light on why one needs art, art can help teach psychoanalysis more about emotions.«

G. J. Rose, *Between Couch and Piano* (2004, S. XXIX)

Die vorliegende Arbeit setzt Überlegungen fort, wie ich sie am Ende meiner *Einführung in die psychoanalytische Betrachtung bildender Kunst* (2017) angestellt habe. Ging es damals um eine Einführung in die psychoanalytischen Betrachtungsweisen bildender Kunst ganz allgemein mithilfe von Freuds Traum-Analyse, dem werk-, künstler- oder betrachterorientierten, psychoanalytischen Zugang zum Kunstwerk, so konzentriert sich die jetzige Abhandlung ausschließlich auf die *abstrakte, farbige Malerei der Moderne sowie Postmoderne*<sup>1</sup> und deren kunstpsychoanalytische Erschließung unter einem bestimmten theoretischen und methodischen Aspekt. Abstrakte Malerei, d. h. nicht-repräsentationale Gemälde, also ohne außerbildliche Referenz, waren zwar in geringer Zahl schon Gegenstand der Kunstpsychoanalyse, aber noch nicht in einem engeren theoretischen und methodischen Kontext. Die bildimmanente Verwendung von Form und Farbe zeichnet abstrakte Malerei aus. Der zentrale Bezugspunkt der Anwendung der Psychoanalyse auf diese Art der Kunst ist in dieser Arbeit das Verhältnis von *Farbe und Affekt*.

Im *theoretisch* ausgerichteten ersten Teil der vorliegenden Arbeit (Kap. 1–3) wird das Verhältnis von Farbe und Affekt aus verschiedenen psychoanalytischen Gesichtspunkten beleuchtet, danach die affektive Grundierung der Farblehren der modernen bzw. postmodernen abstrakten Kunst anhand ausgewählter Künstler untersucht und schließlich psychoanalytische Zugänge zu diesen Farblehren durch aktuelle Affekttheorien in der Psychoanalyse aufgezeigt und diskutiert. Im *methodisch* orientierten zweiten Teil der Arbeit (Kap. 4–6) kommen fünf kunstpsychoanalytische Interpretationen von abstrakten, farbigen Kunstwerken, insbesondere Gemälden, zur Sprache. Im Anschluss daran werden die Methoden, die in diesen kunstpsychoanalytischen Interpretationen zum Tragen gekommen sind, herausgearbeitet und eine weitere aktuelle Methode hinzugenommen.



Im anschließenden letzten Kapitel wird eine *Homage to the Square* von Josef Albers kunstpsychoanalytisch interpretiert und gedeutet. Dies ist der allgemeine Argumentationsgang der Untersuchung von Farbe und Affekt aus einem wechselnden, psychoanalytischen und kunstwissenschaftlichen Blickwinkel und in einem *interdisziplinären Dialog* miteinander. Um dem Leser oder der Leserin, der oder die sich mehr für den theoretischen oder methodischen Untersuchungsteil interessiert, die Kapitelauswahl zu erleichtern, sei der Inhalt der einzelnen Kapitel kurz etwas detaillierter skizziert:

Im 1. *Kapitel* wird aus heutiger psychoanalytischer Sicht Farbe mit Affekt gleichgesetzt und klassische sowie aktuelle Affekttheorien in der Psychoanalyse mit einem Bezug zur Farbe reflektiert. Besondere Bedeutung kommt den Farberfahrungen und damit verbundenen Affekten in der Kindheit zu (Farb-Affekt-Biografie). Farbaeffekte können aber auch in analytischen Psychotherapien nicht nur im Zusammenhang mit Träumen und Traumdeutung eine große Rolle spielen, wie an einem Fallbeispiel gezeigt wird. Im Übergang bereits zum kunstwissenschaftlichen 2. Kapitel stehen Angstaffekte, an denen die Psychoanalyse ihre Affekttheorie entwickelt hat, jetzt aber in der Kunst im Mittelpunkt.

Im 2. *Kapitel* geht es aus primär kunstwissenschaftlicher Perspektive um die Farblehren und deren künstlerische Umsetzung im Werk von drei Malern der abstrakten farbigen Kunst der Moderne und Postmoderne. Diese Maler sind: Josef Albers, Mark Rothko und Ricardo Saro. Die Farblehren und das künstlerische Werk aller drei Maler<sup>2</sup> sind affektiv grundiert, wenn auch in unterschiedlicher Weise und Intensität. An die eher verhaltene Affektivität in der Farblehre von Albers, die der affektiven Fülle seiner Bilder nicht widerspricht, schließt sich die affektiv gesättigte Farbe in Rothkos Farbfeldmalerei und die verkörperte Farbe in Saros Farbmalerie an.

Im Zentrum des 3. *Kapitels* steht im Sinne des erwähnten interdisziplinären Dialogs die Vermittlung der Farblehren und Farbmalerien der genannten drei Künstler mit neueren affekttheoretischen Ansätzen in der Psychoanalyse. Vor allem Daniel Sterns Konzept der »Vitalitätsaffekte« und deren dynamisch kinetischen Verlaufsformen, aber auch Überlegungen von Christopher Bollas zum »Verwandlungsobjekt« und »ästhetischen Moment« sowie Didier Anzieus Theorie des »Haut-Ich« ermöglichen psychoanalytische affekttheoretische Zugänge zur modernen abstrakten Kunst.

Die theoretische Vermittlungsmöglichkeit von abstrakter Kunst und psychoanalytischen Affekttheorien sagt noch wenig über die Angemessenheit der *Methode* aus, die bei der konkreten psychoanalytischen Interpretation und Deutung abstrakter, farbiger Kunstwerke zum Einsatz kommt. Die *Kapitel 4, 5 und 6* widmen sich der Klärung und Weiterentwicklung dieses methodischen Problems in der Kunstpsychoanalyse.

Gegenstand des *4. Kapitels* sind fünf deutschsprachige psychoanalytische Interpretationen von vier abstrakten Gemälden und einem skulpturalen Werk der Moderne und Postmoderne mit besonderer Beachtung der Methoden, die dabei zur Anwendung kamen. Ausgewählt wurde Johannes Oberthürs philosophisch-tiefenpsychologische Erschließung von Paul Klees geometrischem Aquarell-Bild *Polyphon gefasstes Weiss* (1930), Gerhard Schneiders kunstpsychoanalytische Interpretation von Kasimir Malewitschs achromatischem Gemälde *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1914/15), der kunstpsychoanalytische und kunstwissenschaftliche Umgang mit Mark Rothkos Farbfeldbild *Deep Red and Black* (1957) durch Manfred Clemenz sowie *Orange und Tan* (1954) durch Marion Lausckhe und schließlich die psychoanalytische Betrachtung und Analyse Anita Eckstaedts von Roni Horns zweiteiliger quadratischer, aus tiefazurblauem Glas gefertigten Bodenskulptur *Untitled (Flannery)* (1996/97).

Die Untersuchung des methodischen Vorgehens in diesen fünf Werkanalysen hat als Fazit ergeben (*5. Kapitel*), dass es vor allem drei Maxime mit unterschiedlichen inhaltlichen Akzentuierungen und sprachlichen Formulierungen sind, die in der psychoanalytischen Methodik moderner abstrakter Kunst eine Rolle spielen. Diese sind: »Von der Oberfläche zur Tiefe«, der kulturtheoretische Ansatz des »szenischen Verstehens«, und das von Timo Storck entwickelte kunstpsychoanalytische Interpretations- und Deutungskonzept.

Im *6. Kapitel* wird entlang dieser drei methodischen Leitlinien Josef Albers' abstraktes, farbiges Gemälde *Study for Homage to the Square R-III a-5* aus dem Jahr 1969 erstmals kunstpsychoanalytisch interpretiert und gedeutet.

Dem Forschungskolloquium des Stuttgarter Psychoanalytischen Instituts, insbesondere meinem Mitdozenten Dipl.-Psych. Bernd Ochs-Thurner, möchte ich für die engagierte Gestaltung dieses Seminars und die gelungene, begleitende PowerPoint-Präsentation zu meiner Bildinterpretation der Albers'schen *Homage to the Square* (1969) herzlich danken.

Zusammen mit den Teilnehmenden dieses Forschungskolloquiums im Wintersemester 2024/25 und dank deren weiterführenden Diskussionsbeiträgen konnte meine kunstpsychoanalytische Interpretation in eine kunstpsychoanalytische Deutung transferiert werden. Für die Mitwirkung an diesem Deutungsprozess bin ich allen Beteiligten sehr dankbar.

Dem renommierten Psychosozial-Verlag, namentlich Prof. Dr. phil. Hans-Jürgen Wirth und Johann Wirth, danke ich für das Interesse am Thema und den beiden Lektoren David Richter und Dr. phil. Simon Scharf für die gute Zusammenarbeit und vielfältige, hilfreiche Begleitung.

Dieses Buch widme ich Prof. Dr. jur. Ulrich Widmaier, meinem Mann, dem anregenden, geduldigen und ermutigenden Gesprächspartner in so vielen gemeinsamen Jahren.

# 1 Farben als Affekte in der Psychoanalyse

## 1.1 Begriffliche Klärungen

Sigmund Freud hat keine systematisch ausgearbeitete, in sich stringente Farblehre vorgelegt, die er etwa im Rahmen seiner Studien zur bildenden Kunst oder Literatur veröffentlicht hätte. Er hat sich aber sehr wohl vor allem in seiner *Traumdeutung* (1900) und in seinem Gesamtwerk verstreut immer wieder mit Farben beschäftigt und eine eigene Farblehre entwickelt.<sup>3</sup> Ein profunder Kenner, der sich über Jahre hinweg mit dieser Materie auseinandergesetzt hat, ist Joachim F. Danckwardt (2006, 2009, 2017). Für unsere Zwecke bedarf es keiner Darstellung aller Verästelungen und Feinheiten der Freud'schen Farblehre, sondern nur der Rezeption und Kenntnis der zentralen Inhalte dieser psychoanalytischen Farbtheorie. Ich folge hierbei der thesenartigen Auflistung der Hauptergebnisse der Untersuchungen Danckwardts zu diesem Thema, wie er sie vor allem an seiner Analyse von Farben im Traum, insbesondere von Freuds eigenem Traum vom »Schloss am Meer«, gewonnen hat. Grundsätzlich lässt sich als zentraler Inhalt feststellen, dass »für Freud Farben identisch sind mit Affekten« (Danckwardt, 2009, S. 23). Durch die Identität von Farbe und Affekt in der Psychoanalyse wird eine spätere kurze Sichtung psychoanalytischer Affekttheorien mit Bezug zur Farbe unumgänglich sein. Kommen wir aber zuerst zu den in unserem Kontext weiteren Hauptthesen zu Freuds Farblehre nach Danckwardt (2017):

- a) Wo in Träumen keine Farbangaben gemacht werden, »werden sie in ›Hell-Dunkel-Tonalität‹ geträumt. ›Schwarz/weiß‹ und ›grau‹ zählte Freud zu den Buntfarben« (S. 74).
- b) Freud sieht »Affekte durch Farben repräsentiert« (S. 70). »In den Farben werden Affekte gebunden« (S. 76) und »Farben können Energie binden: Affekte werden durch Farben ›abgeleitet‹. Sie

- bilden dann über Farbwert, Helligkeit, Maß und Reichweite Besetzungsfelder« (S. 77).
- c) »Farben im Traum sind Tagesreste rezenter oder vergangener Dynamik: Sie sind energetische Nachklänge eindrucksvoller Ereignisse und ihrer Erlebnisaspekte« (S. 74).
  - d) »Farben haben eine eigene, hoch bedeutungsvolle Biografie, die in individuellen Farberfahrungen wurzelt. Das gilt auch für die Formen bei zum Beispiel Erinnerungsbildern und Bewegungserfahrungen [...]. Beide – Farb- und Formserfahrungen – reichen bis in die psychologische Frühzeit zurück [...]« (ebd.).
  - e) »Farb-Affekte können an [...] szenische Bewegungsvorstellungen gebunden werden, zum Beispiel blau: Zurückweichen/kühl oder rot: vorrücken/warm« (S. 77).
  - f) Farb-Affekte können aber auch an »figürlich-plastische Formvorstellungen gebunden werden, zum Beispiel horizontale Linie: Ruhe vs. vertikale Linie: Anspannung« (ebd.).
  - g) Farb-Affekte können via Synästhesie an »Wortklangvorstellungen, also in linguistischen Symbolformen, gebunden werden« (ebd.).

Aus Freuds eigener Analyse seines Mustertraums vom »Schloss am Meer« seien, ohne auf farbtheoretische Aspekte der Traumdeutung als solcher, wie die Arbeitsweisen der Traumarbeit mit ihrer Traumentstellung und deren Aufhebung, z. B. in Form von Färbung und Entfärbung, hier eingehen zu können, wenigstens zwei konkrete traumbezogene Farbäußerungen und deren Deutung durch Freud herausgegriffen und mit Dankwardt wie folgt rekonstruiert. Der manifeste Text des Traums vom »Schloss am Meer« wird hierbei als bekannt vorausgesetzt (vgl. Freud, 1900, S. 466f.).

»Nach Beendigung des Traums mit der *expliziten affektiven Reaktion* »Erschrecken« beim Anblick eines Kriegsschiffes, das sich aber mit anderen Schiffen entfernt und von einem »Frühstücksschiff« gefolgt wird, fokussiert Freud als erstes auf die »*dunkle*« Wasserpassage und erinnert ergänzend die Farben: »Die rasche Bewegung der Schiffe, das *tiefdunkle Blau* des Wassers, der *braune* Rauch der Kamine, das alles ergibt zusammen einen hochgespannten, düsteren Eindruck«. Die weitere Arbeit an den Farben und Formen führt zur Deutung, dass der »Traum die betrübendsten Gedanken an eine unbekannte unheimliche Zukunft« birgt« (Dankwardt, 2006, S. 177).

Von Koppenfels (2012) hat sich aus einer historisch-philologischen und affekttheoretischen Perspektive ebenfalls diesem Traum gewidmet und verweist bei seinen Überlegungen zu derselben Freud'schen Traumtextpassage auf die Bedeutung der affektiven Umwertung oder Verkehrung von Affekten im Traum. »Es ist zunächst unklar, warum bestimmte Farben und Bewegungen den Träumer in Hochspannung und Düsternis versetzen, was wohl nur heißen kann: ein ungutes Vorgefühl in ihm erzeugen« (ebd., S. 974). Es geht um die affektive »Umwertung«, konkret von »heiter« zu »düster«, »die Verdunklungsarbeit, die der Traum leistet« (ebd., S. 975). Diese Verdunklungsarbeit wird nach von Koppenfels nicht nur auf der Affekt-, sondern auch auf der Sprach- bzw. Wortebene vollzogen. »Im Traum vom Schloss am Meer ist es der Schritt vom erschreckenden Anblick des Kriegsschiffs zum *Wort* ›Frühstücksschiff‹ nämlich, das die Affektverkehrung noch einmal, aber diesmal in Form eines Wortspiels vollzieht« (ebd., S. 978). Diesem Wortspiel liegt ein Umschlag der Gefühle des Träumers Freud von heiteren Urlaubserinnerungen an ein Frühstückspicknick auf einem Postdampfer zu seinen düsteren Gedanken und Ängsten vor einem Misserfolg seiner kurz vor der Veröffentlichung stehenden, neuen Traumtheorie zugrunde, die das »Frühstücksschiff« (*breakfast-ship*) in ein »break-fast«-ship verkehrt. »Die Angst, Schiffbruch zu erleiden, verwandelt sich in *break-fast ship*. Ein Wortspiel ist die dünne Planke, die den Träumer über das Meer der Affekte trägt« (ebd., S. 986).

Wenn Farben für Freud identisch sind mit Affekten, wie eine der zuvor genannten Hauptthesen Danckwardts (2017) lautete, dann müssen wir jetzt ohne Anspruch auf Vollständigkeit einen Blick auf klassische und aktuelle Affecttheorien mit einem Bezug zur Farbe werfen. Wir beginnen mit der Entwicklungsgeschichte von Freuds Affecttheorie. Im Rahmen des topografischen Modells »kam den Affekten lediglich die Rolle von Reizquanten zu« (Henseler, 1989, S. 14). Im darauffolgenden Strukturmodell gewannen die Affekte eine größere Eigenständigkeit, der Aspekt der affektiven Konflikt-Regulation und die Frage nach der semantischen Funktion von Affekten, einer »Affektsprache«, rückten in den Vordergrund. »Erst im Objektbeziehungsmodell konnte die entscheidende Bedeutung der Affekte für die zwischenmenschliche Kommunikation deutlich werden« (ebd., S. 15). Ein Bezug zur Farbe kommt in dieser kurz zusammengefassten Entwicklungsgeschichte der klassischen Freud'schen Affecttheorie explizit nicht vor. Indirekt findet sich aber ein nicht unwesentlicher Farbbezug in der von Henseler mit André Green gestellten Frage, wo denn bei aller Regulations-

funktion der Affekte und »dem Ideal der Homöostase das Ideal eines intensiven, bunten, spannenden, durchaus widersprüchlichen, erfüllten und kreativen affektiven Erlebens [bliebe], ohne das die von Freud gemeinte Genuss- und Arbeitsfähigkeit doch schal und langweilig« wäre (ebd., S. 10). Es ist diese *Buntheit* des affektiven Erlebens, die die Verbindung zur Farbe herstellt; einer Buntheit, deren energetische Wirkung Johann Wolfgang von Goethe in seiner *Farbenlehre* aus dem Jahr 1810 sinngemäß als die Verdichtung der »Farben in ihrer ganzen Kraft« bezeichnet hat.

Setzen wir unsere kursorische Sichtung von psychoanalytischen Affekttheorien mit direkten oder indirekten Bezügen zur Farbe fort. Storck (2018a) hat sich mit der Frage nach dem Verhältnis von Trieb und Affekt mit Freuds Überlegungen zum Affekt und Affekttheorien nach Freud (namentlich derjenigen von André Green, Otto F. Kernberg und Siegfried Zepf) auseinandergesetzt. Freuds Verständnis des Affekts im Verhältnis zum Trieb fasst er folgendermaßen zusammen:

»Lust und Unlust sind Schlüsselkonzepte einer psychoanalytischen Affekttheorie insofern, als sie an der Schnittstelle dessen liegen, was wir von unserem Triebleben erleben, als eine Art von Triebrepräsentanzen. Für Freud sind Vorstellungen und Affekte Triebrepräsentanzen, und beide werden damit zu etwas, an dem sich Abwehrvorgänge abspielen könnten« (ebd., S. 110).

Neben dieser Bestimmung des Affekts als einer Triebrepräsentanz und der hieraus folgenden, naheliegenden Frage, ob diese Bestimmung, wenn Affekt und Farbe identisch sind, wie die Hauptthese lautete, nicht auch für das Farberleben gelten könnte, lässt sich im Kontext der von Storck diskutierten psychoanalytischen Affekttheorie von Zepf eine weitere interessante Analogie von Affekt und Farbe ausmachen. Affekte sind »unmittelbarer als Sprache, bei der ich eine Metaebene bilden kann: Ich kann sprachlich *über* Sprache kommunizieren. Ich kann allerdings keine Metaaffekte bilden und durch Affekte über Affekte kommunizieren« (ebd., S. 122). Genauso wenig kann ich eine Metachromatik<sup>4</sup> (Metafarbigkeit) bilden und mit Farben über Farben kommunizieren.

Ein weiterer indirekter Bezug des Affekts zur Farbe zeigt sich bei Storcks Untersuchung der Möglichkeiten, aber auch Schwierigkeiten eines interdisziplinären Dialogs von Psychoanalyse und Neurowissenschaften. Als ein Hauptproblem sieht er die Gefahr der Reduktion psychischer Erlebnisqualitäten auf neuropsychologische Prozesse.

»Wo im Gehirn lassen sich individuelle Färbungen (und Qualitäten) des Erlebens nachweisen, also zum Beispiel die Erlebnisqualität von Farbigkeit? Es lassen sich verschiedene Modelle über den visuellen Kontext hinzuziehen, aber, und das ist das klassische erkenntnistheoretische Problem in diesem Bereich, es bleibt vorerst unklar, wo im Gehirn sichtbar wird, »wie« jemand rot sieht, und natürlich wird es ungleich komplizierter, wenn es um Gefühls-erleben geht« (ebd., S. 149);

und, so könnte man hinzufügen, z. B. um den starken Wutaffekt des »Rotsehens«<sup>5</sup>. Im Rahmen dieses ersten Abschnitts versuchen wir in groben Zügen das psychoanalytische Verständnis der Farbe zu klären und haben festgestellt, dass Farbe und Affekt gleichgesetzt werden. In den Darstellungen der von Freud ausgehenden, triebtheoretisch fundierten Affektkonzepten und den Affekttheorien nach Freud konnten wir direkte und indirekte Farbbezüge entdecken. Nun gibt es in der Psychoanalyse neben dem Affektbegriff auch den der »Emotion« und den des »Gefühls« (vgl. z. B. Krause, 2022, S. 30ff.). Wir verwenden im Hinblick auf die fartheoretische Leithypothese, wonach Farbe und Affekt identisch sind, im Allgemeinen den Begriff »Affekt«, ohne auf den Gebrauch der Begriffe »Emotion« und »Gefühl« ganz zu verzichten.

Reinhard Plassmann (2019) etwa vertritt eine »Emotionstheorie«, die sich aus Ergebnissen der modernen Emotions-, Säuglings- und Bindungsforschung sowie Neurobiologie und Traumatherapie heraus entwickelt hat. Er spricht von einer »emotiozentrischen Wende«, derzufolge Emotionen ein »psychisches Wahrnehmungsorgan«, etwas Eigenständiges, Energievolles und Notwendiges sind, unbewusst sein können (»Protoemotionen«) und daher auch mit dem Embodiment-Ansatz kompatibel sind. Dieser Ansatz greift die Erkenntnis auf, dass »Emotionen, anders als früher angenommen wurde, sehr wohl unbewusst sein können und zwar dann, wenn sie aus frühen vorsprachlichen Erfahrungen stammen, die nie bewusst gewesen sind, sondern dem sogenannten implizierten, primär unbewussten Bereich angehören« (ebd., S. 36f.). Von hier aus lassen sich Verbindungslinien zur Farbe und modernen Kunst ziehen, etwa zur österreichischen Künstlerin Maria Lassnig (1919–2014), zu ihren Body-awareness-Bildern und vor allem ihren »Körpergefühlsfarben«. So äußerte Lassnig einmal: »Es gibt Schmerzfarben und Qualfarben, Nervenstrangfarben, Druck- und Völlefalten, Streck- und Pressfarben, Höhlungs- und Wölbungsfarben, Quetsch- und Brandfarben, Todes- und Verwesungs-



farben, Krebsangstfarben – das sind Wirklichkeitsfarben« (zit. n. Lettner, 2017, S. 298).

## **1.2 Farb-Affekt-Biografie und Farbaeffekte in der Psychotherapie**

Von der leitenden Hauptthese zur klassischen, psychoanalytischen Farbtheorie, der Identität von Farbe und Affekt abgesehen, besagte eine weitere Hauptthese Freuds (vgl. 1.1d), dass Farben eine »eigene, hochbedeutungsvolle Biografie [haben], die in individuellen Farberfahrungen wurzelt [...] und bis in die psychologische Frühzeit zurück[reicht]« (Danckwardt, 2017, S. 74). Dieser These wollen wir uns jetzt zunächst zuwenden und dann zur Bedeutung von Farbaeffekten in der psychoanalytischen Psychotherapie übergehen.

Nach Erkenntnissen der Säuglingsforschung (Stern, 1992) verfügt der Säugling bereits in den ersten Lebensmonaten über eine wohl angeborene amodale und transmodale Wahrnehmungsfähigkeit. Er kann Informationen, die er in einer bestimmten Sinnesmodalität, z. B. dem Tastsinn oder Fühlen aufgenommen hat, in eine andere Sinnesmodalität, den Gesichtssinn oder Sehen übersetzen. Damit geht die Einheit der Sinne einher, »die Erkenntnis oder Erfahrung, dass die Welt, die wir sehen, mit der Welt, die wir hören oder fühlen, identisch ist« (ebd., S. 220). Und die Einheit der Sinne macht wiederum das Phänomen der Synästhesie möglich, wonach die Stimulierung eines Sinnes, z. B. das Sehen einer bestimmten Farbe, Empfindungen in einer anderen Sinnesmodalität weckt und ein »Farbenhören« hervorrufen kann. Die »Kindheit«, so schreibt die amerikanische Philosophin Susanne K. Langer (1984, S. 126) in einem vergleichbaren Sinn, »ist die große Zeit der Synästhesie; Laute, Farben und Temperaturen, Formen und Gefühle haben irgendetwas gemeinsam, wodurch ein Vokal von einer bestimmten Farbe, ein Ton groß oder klein, tief oder hoch, leuchtend oder dunkel usw. >sein< kann«.

Wie wir uns die allererste Sinnes- und Gefühlswelt eines Säuglings, also auch sein Farberleben, anschaulich vorstellen können, lässt sich dem fiktiven Tagebuch Joeys entnehmen, das Stern (2011a) auf der Grundlage der verfügbaren wissenschaftlichen Kenntnisse zur frühen Kindheit verfasst hat. Bereits im Alter von sechs Wochen erkennt Joey verschiedene Farben, Formen und Intensitätsgrade, so auch eines Tages nach seinem Aufwachen