

Doreen Röseler
Die transformierende Kraft der Kunst

IMAGO

Doreen Röseler

Die transformierende Kraft der Kunst

**Psychoanalytische Betrachtungen
zur Symbolisierung sozialen Leids**

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

www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werks darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung
des Verlags 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: © Diana Piña, *Du hast die Kugel, wir haben das Wort*, 2019

Wandbild in Gedenken an Berta Cáceres & Marielle Franco

an der Fassade des Hausprojekts M29 in der Malmöer Str. 29, Berlin-Prenzlauer Berg
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 978-3-8379-3469-4 (Print)

ISBN 978-3-8379-6440-0 (E-Book-PDF)

<https://doi.org/10.30820/9783837964400>

ISSN 3053-4925 (Print)

ISSN 3053-4941 (Digital)

Inhalt

I	Vergegenwärtigung	7
	Danksagung	22
II	Symbolisierung sozialer Leiderfahrung im kreativen Prozess	23
	Einführung	23
	Kleinianische Positionen zur transformierenden Kraft der Kunst	25
	Postkleinianische Positionen zur transformierenden Kraft der Kunst	34
	Die Verknüpfung von Symbolisierung und Trauer in der Theorie Hanna Segals	44
III	Drei Portraits	
III.I	Zum Containment genozidaler Verfolgungserfahrung im Schreiben, Träumen und Denken	51
	Einführung	51
	Das Echo gesellschaftlicher Krisen im Traumleben	54
	Die Verbindung zwischen Traum-Literatur und psychoanalytischem Nachdenken	55
	Das Ringen mit der Erzählbarkeit genozidaler Gewalterfahrung	60
	Symbolisierung durch den literarischen Traumtext im Werk von Aharon Appelfeld	70
	Containment der Traumtexte im Roman <i>Der Mann, der nicht aufhörte zu schlafen</i> (Appelfeld, 2012)	81

Psychoanalytische Verknüpfung: Zur Alpha-Funktion von Träumen und dem Wiederherstellen der inneren Objekte	94
III.II Neokoloniale Machtdynamiken aus psychodynamischer Perspektive Ein Versuch der Vergegenwärtigung anhand des Films <i>Und dann der Regen</i> (2010)	101
Einführung	101
Historischer Hintergrund	107
Kolonialität aus psychodynamischer Perspektive	112
Filmpsychoanalytische Auseinandersetzung	124
Filmpsychoanalytische Betrachtung einzelner Szenenfragmente	128
Drei Kameraperspektiven und der neokoloniale Blick	130
Resümee	144
III.III Der Protest Überlebender des »Trostfrauen«-Systems als öffentliche Trauerarbeit	149
Einführung	149
Historischer Hintergrund	153
Entwicklung der Protestbewegung	155
Leiderfahrung und Widerstandspraxis: Die Friedensstatue als kulturelle Objektivation	161
Wirkungsanalyse auf Basis einer postkleinianisch orientierten Ästhetik	171
Transformation der Leiderfahrung als dynamisch verbindender Prozess	189
IV Nachgedanken	197
V Literatur	205

I **Vergegenwärtigung**

»Das Bedürfnis, Leiden berechtigt werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit.«

(Adorno, 2020, S. 29)

Kunst muss nichts, kann gleichzeitig Verschiedenstes und darf fast alles. Dieses Buch widmet sich einer besonderen Facette künstlerischen Schaffens und Wirkens: ihrer transformierenden Kraft. Verbunden wird mit Kunst die Fähigkeit zur Symbolisierung sozialer Leiderfahrungen. Der hier verwendete Begriff der sozialen Leiderfahrung erinnert an die soziologische Studie von Pierre Bourdieu et al. (1993/2002), in der das Leid sozial benachteiligter und marginalisierter Subjekte thematisiert wird. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird der Begriff jedoch in modifizierter Form aufgegriffen und um eine existenzielle, psychische oder auch traumatische Dimension im Kontext von Krieg, Verfolgung und genozidaler Gewalt erweitert. In Orientierung an der psychoanalytischen Sozialpsychologie wird dabei einerseits »das vielfältige Wechselverhältnis von Individuum und Gesellschaft in seiner unbewussten und affektiven Dimension« (Brunner, Lohl, Pohl & Winter, 2018, S. 124) berücksichtigt, um den Einfluss gesellschaftlicher Bedingungen auf die Entfaltung des Subjekts und die damit verbundene Leiderfahrung kritisch zu reflektieren (Parin, 1975/2013; Dahmer, 1975/2013; Lorenzer, 1973/2016, 1977/2016). Im Fokus steht hierbei gesellschaftlich hervorgebrachtes Leid (Lorenzer, 1993), das in einem »gesellschaftskritische[n] Deutungsprozeß« (Parin, 1975/2013, S. 528) zur Sprache gebracht oder durch Kunst ausgedrückt werden kann (Dahmer, 1975/2013, S. 169). Da im Zentrum der vorliegenden Arbeit kollektive bzw. »organisierte gesellschaftliche Gewalt« sowie deren traumatogene Auswirkungen stehen, werden die damit verbundenen Leiderfahrungen andererseits vor allem als soziale Traumata einschließlich ihrer »interpersonale[n] Dimension« verstanden (Hamburger, 2022, S. 3, 7). Die Verarbeitung solcher sozialen Leiderfahrungen verläuft jedoch unterschiedlich, weshalb nicht zwangsläufig von einer subklinischen oder klinischen Reaktion auszugehen ist. Im Zentrum steht

vielmehr das Zusammenspiel von gesellschaftlich initiiertem Gewalt, den daraus resultierenden sozialen Leiderfahrungen sowie einem potenziellen sozialen Containment, in dem der Kunst und ihrer Rezeption eine bedeutende Rolle zukommt.

Betrachtet wird Kunst, die Einspruch erhebt gegen Unrecht, Gewalt und Herrschaftsverhältnisse, die sich dem Schweigen widersetzt und soziales Leid zum Ausdruck bringt. Auf diese Weise widersetzt sich die transformierende Kraft der Kunst einem Beschweigen, Vergessen oder Ignorieren sozialer Leiderfahrung. Indem sich Kunst an uns Betrachter*innen – einschließlich zivilgesellschaftlicher, politischer und kultureller Akteur*innen – zu wenden vermag, stellt sie ihr dynamisches Potenzial in den Dienst jener, deren Leiderfahrung sonst marginalisiert, kaum gehört oder gar ausstrahlt werden würde. So kann Gesellschaftskritisches offen oder im Subtext in der Gesellschaft platziert werden, während es auf intrapsychischer Ebene im Subjekt seinen Niederschlag findet.

Soziales Leid entsteht ganz wesentlich, aber nicht ausschließlich, auf der Grundlage dysfunktionaler gesellschaftspolitischer Herrschafts- und Gewaltverhältnisse und ist daher, soll es innerhalb der sozialen Matrix verarbeitet werden, auf eine Rück-Vermittlung in den sozialen Raum angewiesen. So können gesellschaftskritische Reflexionen angestoßen werden – auch jene, die sich auf die Verstrickung der Subjekte in das Herrschaftsgefüge beziehen und als solche in einen Prozess intra- und interpsychischer Selbstreflexion übergehen. Derartige Verknüpfungs- und Transformationsprozesse sind Resonanzmomente und gehen als solche über sich hinaus, wenn sie für die individuelle und gesellschaftliche Verarbeitung sozialer Leiderfahrungen von Bedeutung werden. Avishai Margalit (2002, S. 23) spricht von Empathie als Kontrapunkt zur »Banalität der Gleichgültigkeit« und betont die Bedeutung gesellschaftlicher Resonanz gegenüber sozialem Leid.

Kunst und Kultur sind aus gesellschaftlichen Prozessen nicht wegzudenken; sie sind untrennbar mit ihnen verknüpft und werden wechselseitig von ihnen beeinflusst. So kündigte sich nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland zunehmend offener die antisemitische Verfolgung an, die im Faschismus dann zur Massenvernichtung wurde. Die Ausgrenzung der Jüdinnen und Juden setzte als Erstes bei den Kulturschaffenden an: »So peripher es in der Rückschau aussehen mag, der kulturelle Bereich war der erste, aus dem Juden (und >Linke<) im großen Umfang vertrieben wurden« (Friedländer, 2007, S. 24). Der Krieg der Nationalsozialisten

gegen die freie Kunst wurde von der Wissenschaft ausgiebig untersucht und in unterschiedlichen Bereichen der Gesellschaft diskutiert. Er steht sinnbildlich für die lebensfeindlichen, destruktiven Bestrebungen, die für den Nationalsozialismus und den Faschismus charakteristisch sind. Der Griff des nationalsozialistischen Apparats nach der Kunst begann schon am Ende der 1920er Jahre, wurde mit der Durchsetzung der Gleichschaltung 1933 systematisiert und beinhaltete schon all das, was an Zerstörung auf gesamtgesellschaftlicher Ebene folgen sollte. Die Restriktionen, mit denen das Regime auf die Vielfalt von Kunst und Kultur reagierte, offenbarten das Begehren, alles – mit Adorno gesprochen – »Nicht-Identische« in der Kunst auszuradieren. So richtete sich der nationalsozialistische Verfolgungs-, Ausgrenzungs- und bald auch Vernichtungswille gegen die Moderne Kunst und die Werke der Avantgarde. Die Stigmatisierung bzw. die soziale Ächtung und Vernichtung dieser Kunst sollte die Thematisierung von Irritationen und Negativität – von unbewussten, widersprüchlichen oder leidvollen Erfahrungen – unterbinden. Die führenden Köpfe der nationalsozialistischen Kulturbehörde initiierten zwischen 1937 und 1940 Ausstellungen im Haus der deutschen Kunst im Sinne der NS-Ideologie. Sie propagierten deren vermeintliche Überlegenheit, Makellosigkeit und »Reinheit« – eine Haltung, die alle gemischten oder ambivalenten Phänomene leugnete und damit zugleich das Lebendige, Konfliktvolle und Autonome zum Verschwinden bringen wollte.

All dies gehört keineswegs der Vergangenheit an; vielmehr zeigt sich gegenwärtig die Tendenz zur Wiederholung verschiedener Facetten nicht aufgearbeiteter Vergangenheit, die erneut destruktives Potenzial zu entfalten droht. Diese Dynamik verdeutlichte Walter Benjamin in seinen geschichtsphilosophischen Thesen, die durch eine Begegnung mit einem Kunstwerk inspiriert wurden: Im Bild des *Angelus Novus* von Paul Klee erkannte Benjamin jenen Engel der Geschichte, der als Metapher und Sinnbild sein kritisches Nachdenken über geschichtsphilosophische Dynamiken begleiten sollte. In den 18 Thesen seines Textes *Über den Begriff der Geschichte* beschäftigte er sich bis zu seinem Tod 1940 mit dem, was der Engel erblicken würde, wenn er auf die Anhäufung historischer Katastrophen und illusionärer Fortschrittsüberzeugungen der Menschheitsgeschichte schauen könnte. Auch in der Gegenwart würde dieser Engel vor dem erschrecken, was sich in seinem Blickfeld auftürmt; denn unübersehbar sind inzwischen politische Entwicklungen, in denen sich weltweit die Wiederkehr reaktionärer und autoritärer Herrschaftsformen

unverblümt zeigt. Kriege werden nach wie vor mit erbarmungsloser Härte geführt, Kriegsverbrechen begangen und der Planet skrupellos ausgebeutet. Die damit verbundenen Folgen werden zum Teil geleugnet oder ignoriert.

Trotz dieser Entwicklungen und Kontinuitäten bildete und bildet die transformierende Kraft der Kunst mit ihren kritischen, solidarischen und dialektischen Facetten ein nicht wegzudenkendes Antidotum und enthält nach wie vor das Potenzial für eine »grundlegende Veränderung des ganzen menschlichen Lebens« (Geuss, 2024, S. 45). Die Auseinandersetzung mit destruktiven gesellschaftlichen Tendenzen fand ungebrochen Ausdruck in der Kunst. Das zeigt beispielsweise der Blick auf die im 20. Jahrhundert zugefügten und erfahrenen Leiden – durch Kolonialismus, Rassismus, Antisemitismus, zwei Weltkriege und den Holocaust sowie durch die Revolutionen, die soziales Leid zu überwinden suchten und doch selbst neues Leid verursachten – und deren Widerschein in vielfältigen Kunstwerken, die nicht selten verboten wurden. Denken wir beispielsweise daran, dass Roberto Rossellinis Film über die Resistenza *Rom, offene Stadt* im Nachkriegsdeutschland von 1950 bis 1961 nicht gezeigt werden durfte. Zynischerweise sollten ausgerechnet die Gefühle der Deutschen, die die Auseinandersetzung mit den eigenen nationalsozialistischen Verbrechen ausgelöst hätte, geschont werden. Filme wie der von Rossellini erschienen erst zumutbar, nachdem der Prozess einer gesellschaftskritischen Auseinandersetzung mit der NS-Zeit eingesetzt hatte. Denken wir aber auch an den Roman *Leben und Schicksal* von Wassili Grossman. Dieser war in der stalinistischen Ära der Sowjetunion verboten, weil er nicht nur das durch Nationalsozialismus und Krieg, sondern auch das durch den Stalinismus verursachte Leid zur Sprache bringt. Zum Glück erreichte der Versuch einer Vernichtung des Buches nicht das angestrebte Ziel: Der Roman wurde heimlich kopiert, ins Ausland geschuggelt und 1980 in der Schweiz veröffentlicht.

Während die vorangegangenen Beispiele – deren selektive Auswahl man mir verzeihen möge – verdeutlichen, wie sich Kunst politischer Repression und Destruktion widersetzt, illustriert der folgende Abschnitt ihre transformierende Kraft, die durch künstlerische und rezeptive Transformationsprozesse das Schweigen brach und erinnerungskulturelle Veränderungen initiierte. Exemplarisch hierfür steht zum einen die langjährige künstlerische und gesellschaftliche Auseinandersetzung mit den durch die argentinische Militärjunta verursachten Leiden, die über Generationen hinweg

fortwirkt.¹ Obwohl die Militärjunta während ihrer Diktatur (1976–1983) versuchte, alle Spuren ihrer Gewalt zu verwischen und auch die juristische Aufarbeitung schleppend anließ, gelten diese Ereignisse heute als gut erforscht und im Gedächtnis der Gesellschaft verankert. Der Historiker Alexander Hasgall (2016, S. 53) verweist auf die Bedeutung des Anerkennens der sozialen Leiderfahrungen für eine konstruktive erinnerungskulturelle Entwicklung:

»Die ethische Dimension von Anerkennung orientiert sich an der Subjektivität des Anderen. [...] Es geht also darum, den Anderen als Subjekt anzuerkennen, und diesen so in seiner Subjektivität zu bestätigen – auch verbunden mit der Überlegung, dass Nicht-Anerkennung zu einem Trauma führen bzw. dieses verstärken kann.«

Eine öffentliche Anerkennung der Leiden und eine ethische Auseinandersetzung mit den Langzeitfolgen der Gewalterfahrungen kam in Argentinien über künstlerische Wege zum Ausdruck (Feierstein, 2012)² und setzte sich im zivilgesellschaftlichen Engagement fort (z. B. Organisation »Abuelas de Plaza de Mayo« – die Großmütter von der Plaza de Mayo). Auch Angehörige der nachfolgenden Generationen suchten nach Wegen, sich dem Verwischen der Spuren zu widersetzen. Die Kinder der Desaparecidos (der »Verschwundenen«) – wie beispielsweise der Autor Félix Bruzzone (2010) – schrieben über diese Ereignisse und die damit verbundenen Langzeitfolgen.

Oder denken wir zum anderen an die Thematisierung der Leiderfahrungen jener Überlebenden des Atombombenabwurfs über Japan – der Hibakusha –, deren Erfahrungswelt anfangs gesellschaftlich nur schwer integriert werden konnte. Sie litten unmittelbar im Anschluss und noch

- 1 Nach dem Putsch im März 1976 setzte eine massive Verfolgung der vom neuen Regime als *linksorientiert* oder *subversiv* eingeschätzten Gegner ein. Viele der Verschwundenen wurden in Geheimgefängnissen inhaftiert, gefoltert und ermordet. In den sogenannten Todesflügen wurden zahlreiche Opfer erst betäubt und dann über dem Meer oder dem Rio de la Plata aus dem Flugzeug geworfen. Dadurch sollten alle Spuren der verbrecherischen Taten und damit auch die Zeugen vernichtet werden. Es gelang der Junta allerdings nicht, diese Absicht vollständig umzusetzen (Hasgall, 2016; Feierstein, 2012).
- 2 In ihrer Veröffentlichung werden von Feierstein (2012) einzelne Arbeiten vorgestellt und ihre Wirkung diskutiert sowie ein Überblick über künstlerische Arbeiten der Desaparecidos gegeben.

über Jahrzehnte unter schweren körperlichen, existenziellen und seelischen Nöten, wie beispielsweise der Strahlenkrankheit, Verbrennungen, Traumafolgestörungen, der Trauer um persönliche Verluste und dem Verlust der ökonomischen Grundlagen und des Zuhauses (Schwentker, 1995; Lifton, 1991). Der Comic-Künstler Keiji Nakazawa brachte am Anfang der 1970er Jahre diese Leiderfahrungen künstlerisch zum Ausdruck und trug auf diese Weise dazu bei, sie für eine gesamtgesellschaftliche Auseinandersetzung zu transformieren. Von zentraler Bedeutung ist in diesem Fall, dass Nakazawa selbst als Kind die von ihm künstlerisch verarbeitete Katastrophe überlebte. Dieses traumatogene Ereignis veränderte sein Leben von einer Sekunde auf die andere und prägte ihn lebenslang. Zur Eindringlichkeit dieser akuten Erfahrung bemerkte er: Es »brannten sich die Bilder, die ich in der atomaren Hölle kurz danach zu Gesicht bekam, für immer in meine Erinnerung ein« (Nakazawa, 2005, S. 5). Seine Erfahrungen fanden Eingang in die Comic-Serie *Barfuß durch Hiroshima*, die aus Kinderperspektive von der schweren Traumatisierung, der sozialen Ausgrenzung und den langwierigen Trauerprozessen erzählt. Deutlich wird an diesem Beispiel, welch langen Weg die Überlebenden gegangen sind, um sich aus einer marginalisierten Position zu befreien und gesehen und gehört zu werden. Schließlich erhielt die japanische Organisation Nihon Hidankyo – die aus den Reihen der Hibakusha gegründet wurde und sich gegen die Aufrüstung mit nuklearen Waffen einsetzt – 2024 den Friedensnobelpreis.

Diese kurz skizzierten Beispiele verweisen darauf, wie Kunst Transformationen ermöglicht und dabei gesellschaftliche Auseinandersetzungen mit sozialen Leiderfahrungen unterstützt und manchmal auch initiiert oder aus Sackgassen erinnerungskultureller Verarbeitungsprozesse heraushelfen kann. Die Aufzählung sozialer Leiderfahrungen könnte unbegrenzt fortgesetzt werden und mit ihnen korrespondiert eine ebenso unermüdliche Thematisierung in jener Kunst, die sich durch die Beleuchtung und Transformation der Leiderfahrung den destruktiven Wiederholungstendenzen entgegenstellt.³ Kunst und Kreativität werden immer von der dialektischen Spannung zwischen »Ästhetik und Sozialität« (Bennke, 2024, S. 36) bestimmt. Kritisch hinterfragte Emmanuel Lévinas den Ästhetizismus und

3 Auch wenn in diesem Buch das soziale Leid im Zusammenhang mit Antisemitismus, Kolonialismus und Krieg im Zentrum steht, sei auch an das Leid infolge von Industrialisierung, Globalisierung und Hypertourismus sowie an deren Auswirkungen auf die Umwelt in Form irreversibler Klimaschäden erinnert.

sprach sich gegen jede Form der Idolatrie aus. Der Philosoph hob in letzter Instanz schließlich auch hier die »Perspektive der Beziehung zum Anderen« (Lévinas, 2011, S. 84) und die sich daraus ergebende Verantwortung hervor. Er betonte die Bedeutung der ethischen Haltung im künstlerischen Schaffen und deren Rezeption (Lévinas, 2011). Deutlich wird auch hier die aktive Handlungsmacht, die den Kunstwerken innewohnt: Denn diese sind nicht nur »periphere Instrumente und Ausdrucksformen, sondern greifen in dieses Denken selbst mit ein, gestalten es mit, formen es um und lassen es zirkulieren« (Bennke, 2024, S. 32).

Die sozialen Leid- und Gewalterfahrungen durch gesellschaftspolitische Gruppen (z. B. Faschisten*innen, Kolonisator*innen, Antisemit*innen und Rassist*innen) bilden im Kontext der als »man-made« bezeichneten Disaster einen Ausgangspunkt für die Kunstbetrachtungen des vorliegenden Buches. Diese »man-made-disasters«, die »auf die Vernichtung der geschichtlich-sozialen Existenz des Menschen zielen« (Bohleber, 2015, S. 129), haben tiefgreifende Folgen für das Individuum und die Gesellschaft. Kollektive Gewalt zieht soziale Traumata nach sich, wobei sich »solche soziotraumatischen Erfahrungen auf ganze Gesellschaften und soziale Milieus« auswirken (Hamburger et al., 2022, S. V).

Für die Integration und Verarbeitung dieser Leiderfahrungen sind vielfältige Transformationsprozesse unumgänglich, in denen wiederum das Individuum und die Gesellschaft miteinander verbunden sind. Ein Referenzpunkt meiner Ausführungen findet sich daher unweigerlich in den Grundgedanken der kritischen Theorie:

»Die Subjekte, welche die Psychologie zu untersuchen sich anheischig macht, werden nicht bloß, wie man das so nennt, von der Gesellschaft beeinflusst, sondern sind bis ins Innerste durch sie geformt. Das Substrat eines Menschen an sich, der der Umwelt entgegensteht – es ist im Existenzialismus wiederbelebt –, bliebe ein leeres Abstraktum. Umgekehrt ist die sozial wirksame Umwelt, sei's noch so mittelbar und unkenntlich, von Menschen, von der organisierten Gesellschaft produziert« (Adorno, 1972b, S. 140).

Das bedeutet, dass auch die Annahme eines dialektischen Spannungsverhältnisses zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen unausweichlich vorausgesetzt wird (Adorno, 1972a), mit dem Ziel zu einer »Emanzipation der Menschen von gewaltvollen sozialen Verhältnissen« (Decker & Schwandt, 2018, S. 26) beizutragen.

Aus zwei Perspektiven soll in den einzelnen Kapiteln des Buches vertiefend von der transformierenden Kraft der Kunst erzählt und das mit ihr verbundene kritische Potenzial gewürdigt werden. So zeigen zum einen die drei hier psychoanalytisch portraitierten Werke (1. Der Roman von Aharon Appelfeld: *Der Mann, der nicht aufhörte zu schlafen*, 2012; 2. Der Film von Icíar Bollaín und Paul Laverty: *También la lluvia*; 3. *Friedensstaue Ari* von Kim Seo Kyung und Kim Eun Sung), wie Kunst unermüdlich soziales Leid aufgreifen kann, dieses zur Sprache bringt und dadurch in den gesellschaftlichen oder gar politischen Raum einschreibt und auch wieder auf die Subjekte zurückwirkt. Aus einer weiteren Perspektive reflektiert die vorliegende Arbeit zum anderen psychoanalytisch die Bedeutung künstlerischen Schaffens für das Sichtbarmachen sowie für Verarbeitungs- und Transformationsprozesse psychischer und vor allem sozial bezogener Leiderfahrungen. Die objektbeziehungsorientierten Ansätze der britischen Psychoanalytiker*innen bieten psychodynamische Verstehenszugänge, die hier mit ausgewählten Facetten der vorgestellten künstlerischen Arbeiten verbunden werden. Es entspricht der psychoanalytischen Grundhaltung, sich dem Wiederholungszwang des Destruktiven zu widersetzen. Das Ziel, die scheinbare Unentrinnbarkeit mit etwas Lebendigem zu konfrontieren, verbindet Psychoanalyse und Kunst. Daher ist es zweifellos auch kein Zufall, dass die für diese Arbeit ausgewählten Vertreter*innen der Psychoanalyse – Wilfred R. Bion und Hanna Segal – persönliches und soziales Leid im Kontext von Krieg oder antisemitischer Verfolgung und Migration erfahren haben. Ihnen gelang es, den Erfahrungshintergrund auf eine Weise in ihre psychoanalytische Arbeit zu integrieren, die konstruktive Entwicklungen in ihrem klinischen und wissenschaftlichen Handeln zur Entfaltung brachte. In Anlehnung an die Ausführungen von W.R. Bion zur Entwicklung des Denkens, die von den emotionalen Erfahrungen und einer für deren Verarbeitung notwendigen Container-Contained-Beziehung ausgehen, wird die Bedeutung der Alpha-Funktion (Bion, 1962/2017) als »engine that drives transformations« (Brown, 2018, S. 57) herausgearbeitet und in Beziehung zu den vorgestellten künstlerischen Werken gesetzt. Ebenfalls von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Arbeit von Hanna Segal zur Symbolisierungsfähigkeit. Segal beschrieb die wichtige Rolle der depressiven Position bei der Symbolbildung und beleuchtete den kreativen Gebrauch von Symbolen im Alltagsleben wie im Kunstwerk. Diese Symbolisierungsfunktion dient sowohl der tiefgreifenden Verarbeitung traumatischer Erfahrungen als auch dem kreativen Denken.

Im künstlerischen Schaffen sowie in dessen Rezeption entstehen Verbindungen, die stets einen gebenden und einen empfangenden Teil voraussetzen (Steiner, 1959/2014, S. 38). Dies beinhaltet auch immer ein intersubjektives Moment, da der kreative Ausdruck erst im Zusammenspiel mit einem Gegenüber zu seiner vollen Wirksamkeit gelangt und eine Weiterverarbeitung erfahren kann. Davon ausgehend ist es der Psychoanalyse seit ihren Anfängen ein dringendes Anliegen, sich mit schmerzhaften und traumatischen Erfahrungen auseinanderzusetzen, die Dynamik der Wiederholungszwänge zu untersuchen sowie Wiedergutmachungs- und Trauerprozesse zu ermöglichen. Dazu gehört selbstverständlich auch, Widersprüchliches, Ungereimtes und Ambivalentes – wie das Wechselspiel von Liebe und Hass, Tod und Leben, Bewusstem und Unbewusstem – sichtbar zu machen und in ihrer jeweiligen Realität anzuerkennen. Erst diese Prozesse ermöglichen eine vertiefende Auseinandersetzung mit Leiderfahrungen. Das subversive Potenzial der Psychoanalyse liegt nicht zuletzt in der Bereitschaft, sich solchen Erkenntnissen rückhaltlos zu stellen: im Potenzial also zur Widersetzlichkeit gegenüber einer harmonisierenden, glättenden, verschleiernenden Erkenntnisverweigerung.

Noch einmal sei hier an Paul Klees Devise erinnert: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar« (Klee, 1922/2019, S. 12). So wird neben dem Gegenständlichen auch das dynamisch Prozesshafte – das vom Unbewussten bestimmt wird – ästhetisch erfahrbare. In den für die vorliegende Arbeit ausgewählten drei psychoanalytisch portraitierten Kunstwerken ist das Echo erschütternder historischer Ereignisse und gesellschaftspolitischer Dynamiken des 20. und 21. Jahrhunderts deutlich vernehmbar. Und aus allen spricht eine Einladung, sich den geschilderten Erfahrungswelten anzunähern und sich auf deren politisch-historischen Ursprung ebenso wie ihre jeweilige soziale und erinnerungskulturelle Resonanz einzulassen. In die drei Portraits ist der historische sowie der sozio-politische Kontext eingearbeitet und wird mit den psychoanalytischen Bezügen verbunden, weshalb den Leser*innen die vollständige Lektüre mit den entsprechenden Kontextbezügen empfohlen wird. Hinweisen möchte ich an dieser Stelle darauf, dass die vorliegende Arbeit eher einer Suchbewegung und weniger einer Untersuchung mit festen Antworten entspricht. Dies schließt auch ein methodisches Ausprobieren mit ein, vielleicht sogar eine gewisse »unordentliche[n] Methodologie« (Castro Varela, 2023, S. 53), die in Kauf genommen wurde, um diese Spurensuche zu ermöglichen.