

REGINE PRANGE

Das Unbewusste als Schlüssel zu einer Bildtheorie der Moderne?

Von der künstlerischen *licenzia* zum romantischen Unbewussten

Die Künstler der italienischen Renaissance haben ihren sozialen Status in einer unübertrefflichen, selbst von der Antike noch unerreichten Schönheit und Anmut ihrer Werke begründet, und sie haben ihren hohen Rang auf einen nicht rational einsehbaren, im Sinne des Neuplatonismus mit dem Göttlichen verbundenen Grund zurückgeführt. Die *bella maniera* – so die Bezeichnung jener höchsten Stufe der Kunst in Giorgio Vasaris Viten (1550, 1568) – konnte nur erreicht werden durch eine intuitive Überschreitung jener Regeln von Perspektive und Proportion, welche die Maler des Quattrocento, noch an handwerklicher Genauigkeit der Naturabbildung orientiert, entwickelt hatten. Vor allen anderen wurde Michelangelo die *licenzia* zugeschrieben, jene Freiheit in der Handhabung der technischen Mittel, die das vollendet Schöne hervorzubringen imstande war. Dieses Kunstkonzept korrelierte mit dem höfischen Ideal der Anmut, das Baldassare Castiglione in seinem 1528 erschienenen *Libro del Cortegiano* durch den Neologismus *sprezzatura* umrissen hatte, und unterstrich in dieser Orientierung das in der Kunsttheorie zum Ausdruck kommende gesellschaftliche Emanzipationsstreben der Künstlerschaft.¹ So wie der Aristokrat mit einer Art nachlässigen Eleganz auf dem Pferd saß, seinen Degen führte oder die Konversation bestritt, so mühelos sollte die Schöpfung des wahren Künstlers wirken. Kern jener spezifisch künstlerischen Leichtigkeit, Freiheit oder Grazie war die vermeintlich anstrengungslose Meisterung schwierigster Darstellungsprobleme, welche die gleichwohl notwendige handwerkliche Routine und Vorbereitung vergessen ließ und deshalb den Betrachter wie eine unerklärliche Macht überwältigte. Die *terribilità* eines Werks von

¹ „Schon des öfteren habe ich mir überlegt, woraus diese Anmut eigentlich entspringt und habe – ausgenommen jene, die sie durch die Gunst der Sterne besitzen – eine allgemeingültige Regel gefunden [...]; so pflegte man, um vielleicht ein neues Wort zu verwenden, in allem eine gewisse Lässigkeit (*sprezzatura*), die die Kunstfertigkeit verbirgt und zeigt, dass man alles, was man tut und sagt, ohne Mühe und gleichsam ohne nachzudenken hervorbringt. Besonders daher leitet sich, wie ich glaube, die Anmut ab.“ *Libro del cortegiano*, I, 26. Zit. in: Die Anfänge der Maniera Moderna, 232. Zum Thema siehe auch Burke 1995.

Michelangelo resultierte aus einem Können, das die technischen Schwierigkeiten, also etwa die perspektivische Verkürzung einer sich zurücklehrenden sitzenden Figur an einer gewölbten Wandfläche, wie sie im Bild des Propheten Jonas aus der Sixtinischen Kapelle gegeben ist, so zu lösen vermochte, dass eine divine, von aller Bedingtheit freie Schöpfungskraft am Werk zu sein schien.²

Dieser Mythos des Künstlertums war verdichtet in der ebenfalls maßgeblich von Vasari begründeten *disegno*-Lehre, die den künstlerischen Entwurf auf eine höhere Idee zurückführte, welche sich dem Künstler auf der Grundlage langer zeichnerischer Übung, aber doch unabhängig von dieser Erfahrung spontan mitteilte, also nicht lehrbar war (vgl. hierzu Kemp 1974). Nur auf Grund einer solchen Idee war der Künstler befähigt, aus den vorhandenen Modellen und Vorbildern ein neues, in sich ganzheitliches Werk zu gestalten, wie eine viel zitierte briefliche Äußerung Raffaels nahelegt. An eben den Baldassare Castiglione schrieb der Meister aus Umbrien: „Um eine schöne Frau zu malen, müsste ich mehrere schöne Frauen sehen [...], aber da es so wenig schöne Frauen und gültige Richter gibt, so bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir in den Sinn kommt.“ (Panofsky 1924, 32)

Nach der Französischen Revolution war diese neuplatonische Begründung der Kunst in einer transzendenten Idee zunächst nicht mehr vertretbar, war sie doch, wie die Annäherung des Künstlers an den ‚Hofmann‘ deutlich machte, mit dem – nunmehr kompromittierten – feudalen Machtanspruch verquickt. Die Romantik hat jedoch, ihren restaurativen Tendenzen gemäß, dafür gesorgt, dass die Beziehung der Kunst auf eine höchste, numinose Autorität ideologisch konserviert wurde. Sie erreichte dies durch eine innerweltliche und doch auf ein Absolutes zielende Neubestimmung des Ideals in der wirkenden Naturkraft schlechthin. Ihre Ästhetik ist im Übrigen auf dem Hintergrund schon der Leibnizschen Philosophie zu betrachten, die das Göttliche mit dem endlichen Kosmos, sowohl in seiner physischen wie in seiner psychischen Gestalt, identifiziert hat und insofern bereits eine „Lehre des Unbewußten“ enthielt (Herbertz 1980). Als Ursprung der Kunst gilt seit der Romantik die besondere Naturanlage des Künstlerindividuums, seine seelische Disposition und hochsensible Wahrnehmungsfähigkeit. Das Unbewusste nahm die Stelle der platonischen *idea* ein und wurde, lange vor Freud, zum Topos der modernen Ästhetik.

² „Wer aber ist nicht vor Staunen erschüttert, wenn er die Schrecklichkeit des Jonas sieht [...]. Durch die Macht der Kunst scheint hier die Wölbung, die sich natürlicherweise der Krümmung des Mauerwerks folgend nach vorne neigt, eben zu verlaufen [...]. Von der Kunst der Zeichnung [*disegno*] sowie durch Licht und Schatten getäuscht, glaubt man, dass die Wölbung sich wirklich nach hinten neigt.“ Vasari, Das Leben des Michelangelo Buonarroti (1568), in: Zöllner 2002, 59–73, hier 71. Die hier gepriesene Fähigkeit des Künstlers zur Überwindung materieller Gegebenheiten in der Totalität des Kunstwerks impliziert den quasigöttlichen Schöpfungscharakter seines *disegno*.

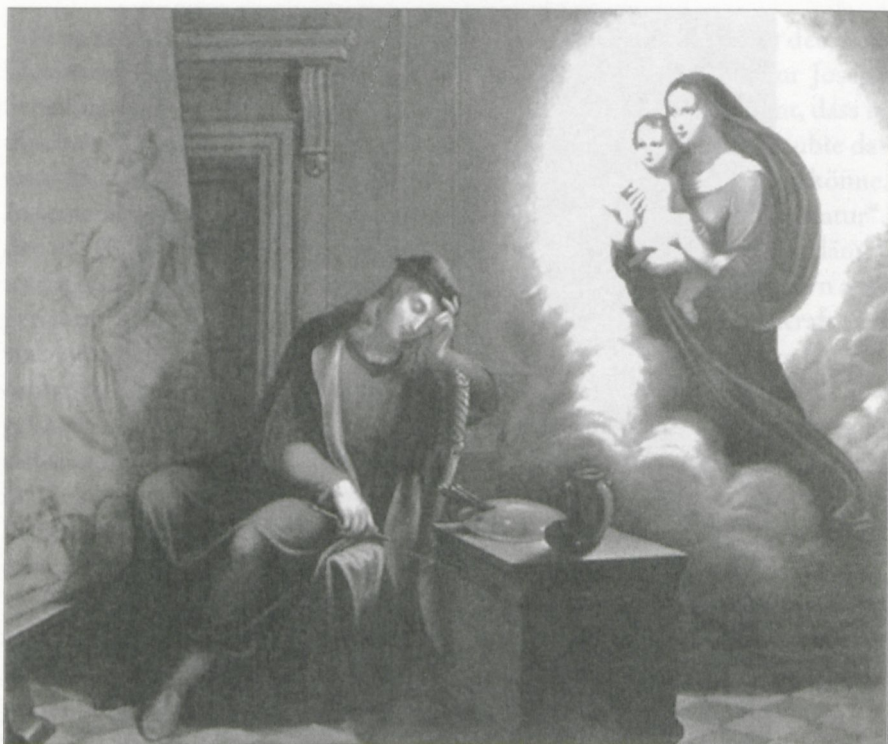


Abb. 1 Franz und Johannes Riepenhausen, *Der Traum Raffaels*, 1821, Öl auf Leinwand. Museum Naradowe, Poznan, Polen.

Ein Gemälde der Nazarener Franz und Johannes Riepenhausen vermittelt diese moderne Immanenz des Göttlichen: Raffael empfängt die Idee zu seinem Bild der Madonna im Traum (Abb. 1). Der metaphysische Sinn der künstlerischen Schöpfung, den Raffael in seinem Brief an Castiglione zur Sprache brachte, wurde hier durch den Verweis auf einen physiologischen Zustand – die unbewusste Tätigkeit des Geistes im Schlaf – gewissermaßen verifiziert. Der spanische Maler Francisco de Goya hingegen hat 25 Jahre zuvor die Bedrohlichkeit der nicht rational gesteuerten Impulse zum Thema gemacht: ‚Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer‘, lautete die aufklärerische Botschaft seines Capricho 43 (Abb. 2). Der schlafende Künstler ist umgeben von einem Schwarm Nachtvögel, welche die Mächte der Finsternis – die aus dem ‚Schlaf der Vernunft‘ entstehenden Laster und Irrtümer – verkörpern. Die Inschrift auf dem Sockel bezeichnet also die moralisch-gesellschaftskritische Ambition des Malers.³

³ Klein (2001, 19) verteidigt in diesem Sinne die aufklärerische Bedeutung des Capricho 43 gegen seine protosurrealistische Deutung durch Werner Hofmann.



Abb. 2 Francisco de Goya, *Der Schlaf gebiert Ungeheuer* (*Es sueño de la razón produce monstruos*), Capricho 43, 1797, Radierung.

Für die Künstler der Romantik und ihre Nachfolger, zu denen die symbolistische Generation des Fin de siècle ebenso gehörte wie noch die Surrealisten und ihre Erben, war der ‚Schlaf der Vernunft‘ uneingeschränkt der Weg zur Wahrheit. Über den Traum hinaus wurde die emotionale Energie des Künstlers zum wichtigsten Qualitätsmaßstab seiner Kunst erklärt. Caspar David Friedrich forderte: „Ein Bild muss nicht erfunden, sondern empfunden sein.“ Als einzig „wahre Quelle der Kunst“ anerkannte er „die Sprache eines reinen kindlichen Gemütes. [...] Jedes echte Kunstwerk wird in geweihter Stunde empfangen und in glücklicher geboren, oft dem Künstler unbewusst aus innerem Drange des Herzens.“ (Hinz 1974, 92)

Die philosophische Grundlage dieser Künstlertheorie lieferte der deutsche Idealismus (vgl. Völmicke 2005), insbesondere Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Er hat das Kunstwerk als Genieprodukt dadurch bestimmt, dass in ihm bewusste und unbewusste Strebungen versöhnt werden, und glaubte daraus ableiten zu können, dass in ihm das Absolute anschaulich werden könne. In seinem Vortrag „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“, den er 1807 zu Ehren des bayrischen Kronprinzen hielt, hieß es: „Schon längst ist eingesehen worden, dass in der Kunst nicht alles mit dem Bewußtseyn ausgerichtet wird, dass mit der bewussten Thätigkeit eine bewusstlose Kraft sich verbinden muss, und dass die vollkommne Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt. Werke, denen dieß Siegel bewusstloser Wissenschaft fehlt, werden durch den fühlbaren Mangel an selbständigem von dem Hervorbringenden unabhängigem Leben erkannt, da im Gegentheil, wo diese wirkt, die Kunst ihrem Werk mit der höchsten Klarheit des Verstandes zugleich jene unergründliche Realität ertheilt, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint.“ (Schelling 1807, 590 f.)

Die Verankerung der künstlerischen Tätigkeit in einer bewusstlosen Kraft sollte also dafür sorgen, dass das Kunstwerk über eine bloß subjektive willkürliche Aussage hinaus eine vom Kunstproduzenten unabhängige Wahrheit präsentieren konnte, auch jenseits der klerikalen und höfischen Instanzen, die früher für die Objektivität der Kunst gebürgt hatten. Schon an dieser Stelle lässt sich die These wagen, dass die romantische Vorstellung des Unbewussten nicht so sehr das Freudsche Konzept antizipierte, sondern vielmehr die Metaphysik des klassischen Tafelbildes in nachmetaphysischer Zeit zu konservieren trachtete. In der anschaulichen Evidenz sollte sich die ‚wahre‘ Wirklichkeit offenbaren. Auf diese Verheißung des Mediums Bild und ihre moderne Entwicklung werde ich zurückkommen.

Freud und der Surrealismus

Erst die surrealistische Avantgarde des 20. Jahrhunderts hat ausdrücklich eine im Unbewussten verankerte schöpferische Methode konzipiert, die zunächst als literarische entworfen wurde, aber auch auf die bildenden Künste und den Film übertragen worden ist. Mit ihrer Hilfe sollte die in der dadaistischen Revolte forcierte Destruktion der Kunst umgelenkt werden in einen neuen unbürgerlichen Kunstbegriff mit höchster politischer, ja revolutionärer Brisanz. André Bretons erstes Manifest des Surrealismus aus dem Jahr 1924 berief sich explizit auf Freuds Forschungen, insbesondere die Traumdeutung. Drei Jahre zuvor hatte der französische Schriftsteller Freud in Wien sogar persönlich aufgesucht. Mit vollem Recht, so schrieb er in seinem Manifest, habe dieser seine Aufmerksamkeit auf bislang vernachlässigte Bereiche der psychischen Tätig-



Abb. 3 Fotomontage mit Magrittes *Die verborgene Frau (La femme cachée)*, aus: *La Révolution surréaliste*, Nr.12, 15.12.1929. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

keit gerichtet. Durch die Aktivierung des Traumerlebens, das im Mittelpunkt zahlreicher, in der Zeitschrift *La Révolution Surréaliste* abgedruckter Texte stand und auch, wie eine Fotomontage mit den Porträts der schlafenden Surrealisten zeigt, die bildenden Künstler der Gruppe⁴ motivierte, glaubte Breton dem „Mysterium“ nahezukommen (Abb. 3). Er erhoffte „die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität.“ (Breton 1924, 18) Auch das Konzept der psychoanalytischen Methode selbst griff er auf. Als Medizinstudent hatte er sie nach eigenen Worten „im Kriege gelegentlich selbst bei Kranken“ anwenden können. Nun wollte er sie für sich und die Kunst einsetzen. Sein Ziel war es „einen so rasch wie möglich fließenden Monolog [zu erreichen], der dem kritischen Verstande des Subjekts in keiner Weise unterliegt [...]“ (ebd., 24). Der psychoanalytischen Therapieregeln war demnach die folgende quasi wissenschaftliche Definition des Surrealismus verpflichtet: „Reiner, psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“ (Ebd., 26) Es ist bekannt, dass Freud diese Hommage nicht erwidert hat und der Zusammen-

⁴ Salvador Dalí (in der zweiten Reihe), Max Ernst (in der dritten Reihe), René Magritte (in der vierten Reihe rechts) und Tanguy (in der unteren Reihe, Mitte).

hang avantgardistischer Kunst mit seinen Forschungen für ihn offenbar nicht einsehbar war; vielfach äußerte sich der passionierte Sammler antiker Kunst und Liebhaber der Renaissance vielmehr abfällig über die Erzeugnisse der Zeitgenossen.⁵

Im Folgenden möchte ich die Differenz zwischen dem Freudschen Konzept des Unbewussten und seiner ästhetischen Deutung in den Blick nehmen. Bereits durch meine historische Einleitung habe ich versucht deutlich zu machen, dass der Diskurs des Unbewussten im Feld der Kunsttheorie einer spezifischen Notwendigkeit folgte, die durch Hegels Diagnose des ‚Endes der Kunst‘ umrissen werden kann. Das Unbewusste wurde angerufen als Surrogat jenes ideellen Grundes der Kunst, der mit dem ancien regime seine historische Legitimität verloren hatte. Auf sich selbst zurückgeworfen bzw. dem Markt konkurrierender Produzenten anheim gegeben suchte das Künstlerindividuum in der bewusstlosen Natur und ihrer Macht eine neue Legitimation für sein Tun, um dem nicht selten geäußerten Vorwurf der bloßen Subjektivität und Willkür zu entgehen. Friedrichs Bestimmung der Kunst als „Sprache eines reinen, kindlichen Gemütes“ markierte exemplarisch diesen modernen Maßstab der Echtheit, der sich anders als bei den früheren Generationen nicht mehr durch Vollendung und Meisterschaft definierte, sondern durch den Ausdruck eines ursprünglichen, dem Menschen der Industriegesellschaft abhanden gekommenen und allein in der künstlerischen Tätigkeit noch auffindbaren vitalen Impulses. Insofern wendete sich die ‚Idee‘ des Künstlers von der vermittelnden zu einer aktiven Rolle. Da in der neuen Zeit der verbindliche mythische Grund fehlte und nur in der besonderen Erfahrungsmöglichkeit des Künstlers überlebt hatte, war dieser nicht das Organ eines schon existierenden Göttlichen, sondern stiftete mit seiner Kunst zugleich die Vision einer besseren Wirklichkeit. Diese u.a. in Schellings Philosophie begründete ästhetische Utopie war das Fundament des revolutionären Selbstverständnisses der Kunstavantgarden.

Auch Breton propagierte – wie Friedrich – einen ‚kindlich reinen‘ Sinn, dessen christliche Gezähmtheit allerdings inzwischen durch Arthur Schopenhauers Lehre vom amoralischen Primat des unbewussten Willens und ihre Rezeption durch Friedrich Nietzsche revidiert worden war.⁶ Trotz der neuen

⁵ Zu Freuds konservativem Kunstgeschmack siehe Spector 1973, 15–45. Anders C.G. Jung. Der Schüler und Antipode Freuds machte sich die romantische Ästhetik des Unbewussten zu eigen und interpretierte in einem Artikel der Züricher Zeitung 1932 Picassos Kunst als Ausdruck eines zunehmenden Rückzugs von der äußeren Welt. Da seine Gestaltungen keine Ähnlichkeit mit empirischen Gegenständen aufwiesen, müssten sie, so Jung, aus dem „Innen“, der „unbewußte[n] Psyche“ stammen (Jung 1932, 152).

⁶ Zu dieser noch romantisch geprägten philosophischen Tradition des Unbewussten siehe Schopenhauer-Jahrbuch 2005 und Gödde 1999. Marquard (1968, 377f.) zeigte die Entwicklungslinie von Schelling über den Friedrich-Schüler und Dresdener Arzt Carl

Orientierung an Freud und seiner libidinösen Bestimmung des Unbewussten blieb in der surrealistischen Programmatik daher die romantische Grundidee erhalten. Ein Hinweis auf die Diskrepanz zwischen dem psychoanalytischen und dem ästhetischen Konzept des Unbewussten ließ sich schon der Vorstellung Bretons entnehmen, in der *écriture automatique* komme der „wirkliche Ablauf“ des Denkens zum Ausdruck.

Auch der oberflächliche Blick auf Freuds Theorie verrät, dass sie weder das Unbewusste als eine essentielle Naturgröße auffasste, noch dessen direkten visuellen Ausdruck für möglich oder auch wünschenswert hielt. Die Zitierung Freudscher Begriffe durch Künstler wie durch Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts blieb, wie ich zeigen möchte, selektiv auf die besagte ästhetische Utopie einer ursprünglichen, nur dem Künstler möglichen vitalen Selbstentäußerung bezogen. Die Differenz war eine grundlegende. Setzte Freud die Methode der freien Assoziation ein, um Verdrängungsmechanismen aufdecken zu können, unbewusste Vorstellungen bewusst werden zu lassen, war der Weg für die Künstler bereits das Ziel. Die therapeutischen Funktionen dienende Regel der freien Assoziation wurde von den Surrealisten als schöpferische Methode begriffen und, wie noch auszuführen sein wird, der bereits bestehenden, von den Kubisten eingeführten Technik der Montage (hierzu grundlegend Jürgens-Kirchhoff 1978, 1984) zugeordnet. Die assoziative Kombination des Materials, von Freud als Ausgangspunkt der psychoanalytischen Deutungsarbeit verstanden, wurde somit als bereits erreichte Praxis der Freiheit genommen.

Für Breton und seinen Kreis war die Entdeckung des Unbewussten vor allem der überschwänglich begrüßte Schlag gegen alle bürgerlichen Konventionen, der im positiven Sinne die Außerkraftsetzung aller Bindungen und Beziehungen verhielt. Während das freudianische Unbewusste als Triebrepräsentanz (Freud 1915) ohne die im familiären Feld stattfindende Objektbesetzung gar keinen Sinn ergäbe, der Rückzug der Libido ins Ich vielmehr als spezifische, der Schizophrenie eigene Verdrängungsform beschrieben wurde, die, so Freud im selben Text, einen primitiven, objektlosen Zustand von Narzissmus wieder herstellt, schienen die Surrealisten diesen nicht selten zu ihrem Ideal zu machen, mit dem Ziel, eine souveräne Ichgröße zu konstruieren. Diese volle Individualität sahen sie im Selbstmörder, im Verbrecher und im Geisteskranken verkörpert. Salvador Dalís Neigung zum Faschismus, die sich in den 30er Jahren zu einer Verehrung Hitlers steigerte, wurde von Breton zwar mit dem Ausschluss des Spaniers aus der Gruppe beantwortet, doch schon die frühen Statements der orthodoxen Surrealisten lassen Dalís Konsequenz nicht völlig unbegründet erscheinen. „Unsere Helden sind Violette Nozière, die Elternmörderin, der namenlose Rechtsbrecher überhaupt und der hochgeisti-

Gustav Carus (‘Psyche’, 1846–1860) bis zu Eduard von Hartmann, dessen ‘Philosophie des Unbewussten’ (1869) im späten 19. Jahrhundert allgemein bekannt war.



Abb. 4 Fotomontage aus: *La Revolution surréaliste*, Nr. 1, 1.1.1924. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Fig. 123 Unsigned montage in *La Révolution surréaliste* no. 1, 1 December 1924.

ge, vollbewußte Frevler“, schrieb Aragon in ‚Les Aventures de Télémaque‘ (Nadeau 1965, 20). Eine in der ersten Nummer der Zeitschrift *La Révolution Surréaliste* 1924 publizierte Fotomontage (Abb. 4), die als Ausgangspunkt der schon gezeigten gelten muss, provozierte durch die Anordnung der Surrealisten und ihrer Vorbilder, darunter Sigmund Freud, um das Bild der Anarchistin Germaine Berton, die kurz zuvor den Propagandisten der royalistischen rechtsradikalen Action Française, Marius Plateau, ermordet hatte.

In der Verklärung der Frau mündeten die surrealistischen Vorstellungen einer radikal nichtkonformistischen Persönlichkeit. „La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves.“ Diese Maxime Baudelaires erschien als erklärender Kommentar unter dem Bild der Anarchistin Berton. Einer ähnlichen Vorstellung huldigten Breton und Aragon in ihrer Feier der Hysterie als „größter dichterischer Errungenschaft des 19. Jahrhunderts“ (Nadeau 1965, 125). Hatte Charcot diese um 1878 entdeckte Krankheit noch gewissermaßen selbst inszeniert und in fotografischen Dokumenten eine Ikonographie des hysterischen Anfalls und seiner *attitudes passionnelles* entfaltet (siehe Didi-Hubermann 1982), ging Charcots Schüler Freud bekanntlich dazu über, die Ursachen der Krankheit wissenschaftlich zu erforschen und in kindlichen Traumata zu suchen (Freud 1895). Die Surrealisten bestanden aber auch noch 1928 darauf, Hysterie als einen Geisteszustand zu

definieren, der, so heißt es in *La Révolution Surréaliste*, „keine wißbaren Ursachen“ habe und, insofern er „durch die Verkehrung und Zerrüttung der Beziehungen des Subjekts zur geistigen und moralischen Welt“ gekennzeichnet war, „kein Wahnsystem“ sei, sondern, so ist zu folgern, den utopischen Zustand der *surrealité* herstellte.

Resümierend ist festzuhalten, dass die Surrealisten das Unbewusste im Sinne einer archaischen Individualität verabsolutieren, die sie als Träger und Ziel ihrer Freiheitsbewegung interpretierten, während sich Freuds Forschung auf die Brüche und Bedingtheiten der modernen Individualität richtet, die in der Spaltung des psychischen Apparats in Bewusstes und Unbewusstes explizit zum Thema gemacht wurde. Freuds Kunstinteresse hingegen verriet, in der Orientierung an Jacob Burckhardts Renaissance-Ideal, diese Aufgeschlossenheit gegenüber der Moderne nicht.

Eine einzige Textpassage zu einem zeitgenössischen Bild – zudem noch eingebunden in die Betrachtung eines antiken Kunstwerks, der weiblichen Relieffigur ‚Gradiva‘ (Abb. 5), und deren zeitgenössische literarische Rezeption – kann die nun zu klärende Frage anleiten; wie Freud selbst das Konzept des Unbewussten auf die moderne Kunst bezogen hat.



Abb. 5 Gradiva, Fragment eines antiken Reliefs, Vatikanische Museen, Rom.

Die Versuchung des Heiligen Antonius

In seinem Aufsatz ‚Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘‘ von 1907 erwähnte Freud ‚Die Versuchung des Hl. Antonius‘ des belgischen Satirikers Félicien Rops (Abb. 6).

Freud deutete das Bild als Illustration seiner Lehre von der Rückkehr des Verdrängten. Aus der religiösen Askese, dem Instrument der Triebverdrängung, resultiere wiederum der sinnliche Reiz:

Ein asketischer Mönch hat sich – gewiß vor den Versuchungen der Welt – zum Bild des gekreuzigten Erlösers geflüchtet. Da sinkt dieses Kreuz schattenhaft nieder und strahlend erhebt sich an seiner Stelle, zu seinem Ersatze, das Bild eines üppigen nackten Weibes in der gleichen Situation der Kreuzigung. Andere Maler von geringerem psychologischem Scharfblick haben in solchen Darstellungen der Versuchung die Sünde frech und triumphierend an irgend eine Stelle neben dem Erlöser am Kreuze gewiesen. Rops allein hat sie den Platz des Erlösers selbst am Kreuze einnehmen lassen, er scheint gewußt zu haben, daß das Verdrängte bei seiner Wiederkehr aus dem Verdrängenden selbst hervortritt (Freud 1907, 60 f.).

Obwohl Félicien Rops' obsessive erotische Themen schon an das surrealistische Universum der *amour fou* grenzen und das Sujet, die Versuchung des Heiligen



Abb. 6 Félicien Rops, *Die Versuchung des Heiligen Antonius* (*La tentation de St. Antoine*), 1878, Mischtechnik, Buntstift. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, Brüssel.

Antonius, ein Paradethema des Surrealismus werden sollte, interessierte Freud sich nicht für die Freisetzung der Phantasie als solcher, sondern für die Logik des unbewussten Denkens, seine Verschiebungs- und Verdichtungsarbeit. Der zitierte Bildkommentar lässt sich insofern auch nicht vereinbaren mit anderen seiner frühen Äußerungen zur Kunst, die diese als Fortsetzung des kindlichen Spiels, als ein dem Realitätsprinzip entzogenes Reich der Phantasie deuteten und damit der romantisch-surrealistischen Idee nahe zu kommen scheinen.⁷ Im Künstler meinte Freud hier den Kollegen wiederzuerkennen, der ein vergleichbares psychoanalytisches Interesse in seiner Arbeit verfolgte.⁸ Rops' Bild war für ihn nicht einfach die Abschilderung eines Tagtraumerlebens, sondern interpretierte das Unbewusste als das Verdrängte. Demnach zeigte der Künstler die sexuelle Verlockung nicht nur als Bedrohung der religiösen Meditation und männlichen Askese, sondern machte mit subversivem Witz deutlich, dass die Wollust im Bilde des Gekreuzigten bereits enthalten war und sich deshalb den Weg zum Bewusstsein zurückerkämpfte.

Trotz dieser singulären Anerkennung einer analytischen Dimension moderner Kunst ist es schwer möglich, von Freuds Überlegungen ausgehend eine Brücke in die Kunsttheorie der Moderne zu schlagen, auch wenn das Interesse an Rops und übrigens auch an Böcklin Verbindungslinien zu Symbolismus und Surrealismus andeuten mag. Denn Freud interessierte sich, wie er an anderer Stelle bekräftigte, mehr für den „Inhalt eines Kunstwerkes“ als für dessen „formale und technische Eigenschaften“ (Freud 1914, 172). Dass in Rops' Bild die mimetische Annäherung der Verdrängung an das Verdrängte, also die insgeheime Verwandtschaft der religiösen Versenkung in die Leiden Christi mit sexuellen Phantasien, durch bestimmte formale Strategien vermittelt wird, lag nicht im Fokus seiner Beobachtung, denn Erwähnung fand lediglich die Ähnlichkeit der Körperpositionen. Hervorzuheben ist aber doch, dass es

⁷ Siehe Marquard 1968, 387, Anm. 63. Der Autor meinte, Freuds Kunstauffassung von der romantischen Geniekonzeption abheben zu können, insofern er begreifbar gemacht habe, dass „Kunst mit Nicht-Kunst konvertibel ist“ (ebd., 388). Er hob darauf ab, dass Freud die Kunst auf die außerkünstlerische Wirklichkeit bezogen habe, entweder als „Form der Erschließung einer verdrängten wahren Wirklichkeit (Protest) oder [als] Form der Ersparung einer verdrängten schlimmen Wirklichkeit (Narkose) [...]“ (ebd., 392). Damit wird der romantische Denkraum des Unbewussten, die Projektion der Kunst auf ‚Natur‘, aber lediglich wiedereingesetzt. Freud selbst hat im Übrigen nie behauptet, mit seinen Kunst-Interpretationen eine erschöpfende Theorie der Kunst oder gar der modernen Kunst zu liefern. So ist die „Bedeutung des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste“ wohl kaum aus dem Deutungshorizont Freuds zu erschließen, sondern nur durch die Einbeziehung der Kunst und ihrer Deutung, was ein „armer Philosoph“ (ebd., 375) sich jedoch nicht gestattete.

⁸ Wie die von Marquard (Anm. 12) beigebrachten Freudschen Kommentare erkennen lassen, ist diese Anerkennung des Künstlers als alter ego des Psychoanalytikers nicht, wie Spector (1973, 65) nahelegt, für den frühen Freud zu verallgemeinern.

Rops mit Hilfe einer quasi kinematographischen Phasendarstellung gelang, den Moment der Verdichtung und Verschiebung zu visualisieren, Techniken des unbewussten Denkens, die nach Freud grundsätzlich einer Zwangshandlung zugrunde liegen, in der ein unbewusster Inhalt sowohl abgewehrt als auch, in dieser negativen Form, ständig wiederholt wird. Der Kommentar zu Rops' Bild fungiert insofern als Bestätigung der entsprechenden Deutung von Jensens Erzählung: Der passionierte Archäologe Norbert Hanold verfällt Gradiva, die tatsächlich ein (verdrängtes) Substitut seiner kindlichen Geliebten Zoe Bertgang ist.

Wahrscheinlich hat die damals neue und große Aufmerksamkeit auf sich ziehende Technik der Momentfotografie Rops beeindruckt und ihn zu seiner Verfremdung des Antonius-Themas angeregt.⁹ Freud jedoch ging es in all seinen Betrachtungen zur Kunst allein um die Ausdeutung des Motivgehalts. Sein Anspruch an eine gegenständliche Lesbarkeit stand konträr zu den modernen Tendenzen, die das Motiv auflösten und verrätselten. Auf der anderen Seite ist Freuds hier mit Bezug auf eine künstlerische Erkenntnisarbeit artikulierte Auffassung, dass sich das Unbewusste nur durch den Kompromiss mit bewussten Inhalten, also zum Beispiel der religiösen Askese oder, wie in Jensens Erzählung, durch wissenschaftliche Arbeit Ausdruck verschaffen kann, ungleich radikaler im Vergleich mit der surrealistischen Künstlerästhetik, die stets die unbewussten Inhalte selbst zur Sprache zu bringen vermeinte und von der Vorstellung durchdrungen blieb, hinter die bürgerliche Maske auf einen „Urstoff“ der Sprache (Breton 1953, 128) zurückgreifen zu können.

Ich werde im Weiteren auf die Geschichte und Problematik der surrealistischen Verfahren eingehen und am Ende einen Vorschlag formulieren, wie sich Freuds Infragestellung der Ich-Autorität mit der modernen Zersetzung der Bildrepräsentation in Beziehung setzen ließe, in Fortsetzung jener Überlegungen, die Odo Marquard zur ‚Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste‘ schon 1968 vorgelegt hat, soweit ich sehe, ohne nachhaltiges Echo in der Kunstgeschichte. Als defizitäre Voraussetzung der künstlerischen wie auch der kunsthistorischen Rezeption von Freuds Psychoanalyse ist ein ahistorisches Konzept des künstlerischen Schaffens zu benennen, das stets auf ein individuelles Vermögen und eine private Biographie bzw. auf die Geschlechterproblematik zurückgeführt, jedoch

⁹ An der Gradiva wurde die Besonderheit des Schreitmotivs thematisiert, für das Hanold in der alltäglichen Wirklichkeit kein Vorbild fand. Diese Passagen erinnern an die frühen Kommentare der Moment-Fotografie, die exemplarisch das menschliche Gehen in seiner Komplexität neu kennen zu lernen erlaubte. So benutzte der Arzt Oliver Wendell Holmes solche Fotografien für die Erforschung des Gehvorgangs und machte auf die Weite des Schrittes und die fast senkrechte Stellung der Fußsohle bei einer fotografischen Figur aufmerksam (Newhall 1998, 121). Pollock (The Image, S. 19 ff.) hat jüngst diesem Motiv phallische Bedeutung auferlegt.

nicht in den historischen Raum der Entwicklung des künstlerischen Bildes gestellt wurde.

Automatismus – Montage – Index

Die Surrealisten entwickelten Methoden, die dadurch, dass sie dem Zufall eine wichtige Rolle bei der Gestaltung beimaßen, das „Wunderbare“ und damit das „Schöne“ (Breton 1924, 18) zum Zuge kommen lassen sollten. Der Nachklang des von Vasari beschriebenen Staunens anlässlich von Michelangelos *licenzia* ist offenkundig. Ein partieller Kontrollverzicht während der künstlerischen Arbeit schien geeignet, die Grenzen des Ichs auf einen jenseits der Konvention liegenden Erfahrungsraum hin zu erweitern. Schon bevor diese Vorstellung im Surrealismus programmatisch wurde, haben symbolistische Künstler eine solche Freisetzung der malerischen und zeichnerischen Mittel unternommen und dabei dem Werkprozess als einer vermeintlich unmittelbaren Ausdruckshandlung eine sichtbare Gestalt im Bild verliehen. Edvard Munchs ‚Selbstbildnis mit Zigarette‘ von 1895 zeigt eine von aller Gegenstandsillustration entbundene Farbmasse im unteren Bildbereich, durch die der Körper des Künstlers wie gefangen erscheint und teilweise zum Verschwinden gebracht wird (Abb. 7). Der Farbe und dem Bildträger werden eigene Aktivität und Präsenz zuge-

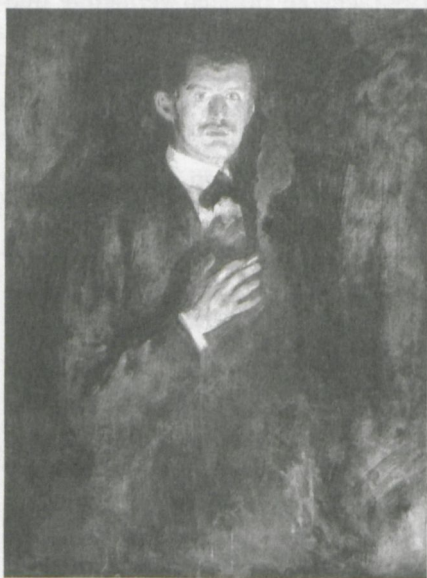


Abb. 7 Edvard Munch, *Selbstporträt mit Zigarette*, 1895, Öl auf Leinwand. Oslo, Nationalgalerie. © The Munch Museum / The Munch Ellingsen Group / VG Bild-Kunst, Bonn 2007.



Abb. 8 André Masson, *Automatische Zeichnung*, 1924. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

billigt, zum Beispiel dadurch, dass die Farbe stellenweise aufgespritzt wird und der zufällige Verlauf der Tropfspur stehen bleibt. Dieser stoffliche und doch unbestimmte Farb- und Leinwandkörper entmachtet mit dem Bild der Person deren Gestaltungsautorität und bietet zugleich einen protosurrealistischen Subjektmythos an. Denn der planvoll hergestellte Anschein eines nicht intentional und damit unbewusst gesteuerten Werkprozesses, der die Künstlerpersönlichkeit verschwinden lässt, sie aber auch aus sich hervorbringen scheint, reklamiert eine universale, auch das Chaos des Nicht-Ich – also des Unbewussten – umfassende Repräsentationsgewalt.

Mit dieser spontanen ungegenständlichen Malweise antizipierte Munch bereits eine der automatischen bildkünstlerischen Techniken, die 1924 im Surrealistenkreis diskutiert wurden. Exemplarisch präsentierten André Massons Zeichnungen (Abb. 8) den von Max Morise propagierten „echt surrealistischen Vorgang: die Formen und Farben lösen sich vom Gegenstand, ordnen sich nach einem Gesetz, das jedem Vorbedacht entwischt, das im selben Moment entsteht und vergeht, wie es sich bildet.“ (Morise 1924, zit. nach Barck 1990, 607) Den größten Erfindungsreichtum bei der Entdeckung automatischer künstlerischer Praktiken entfaltete aber zweifellos Max Ernst, der ebenfalls Mitglied der Gruppe um Breton war.¹⁰ Bekannt ist die sog. Frottage (Abb. 9). Mit Blei- oder Buntstift rieb der Künstler strukturierte Oberflächen wie Holzmaserung, Münzprägungen oder Bastgeflecht durch, um aus den solcherart reproduzierten Texturen neue phantastische Gestalten und Räume hervorgehen zu lassen. Entsprechend verfuhr er in der Ölmalerei. Die verschlungenen Linien in ‚Une nuit d’amour‘ (Abb. 10) – als Andeutung sich umarmender Körper lesbar – sollen nicht auf eine bewusste Erfindung oder ein Modellstudium zurückgehen, sondern auf zufällige Konstellationen von Schnüren, die in Farbe getaucht und deren Abdruck dann übernommen und weiter ausgearbeitet wurde. In den Waldbildern kombinierte Ernst die Frottage mit einer weiteren halbautomatischen Technik, der Grattage (Abb. 11). Mit Palettmessern schabte er die noch feuchte Farbe teilweise ab, so dass die zuvor aufgetragenen Farbschichten sichtbar wurden, die Struktur der Leinwand bzw. anderer darunter gelegter Gegenstände sich abzeichneten und so wie eine Art Negativ die spukhafte Binnenkontur des Waldes ergaben. Ernst nannte die Ergebnisse seiner experimentellen Arbeit „Funde der Entdeckungsfahrt ins Unbewusste“ (nach Schneede 1974, 105). Wie seine landschaftlichen Sujetanmutungen zeigen, entwarf er das Unbewusste in enger Affinität zur pantheistischen Ikonographie der Romantik.

Auch die zugrunde liegende Vorstellung, dass die konventionelle Komposition den reinen Ausdruck des Unbewussten verfälsche und deshalb durch

¹⁰ Eine eingehende Analyse der automatischen Bildtechniken Ernsts in ihrer Relation zum surrealistischen Mythos der *écriture automatique* lieferte Ubl 2004, bes. 63–86.

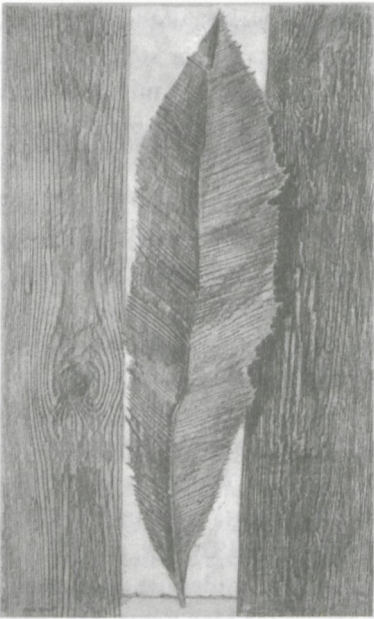


Abb. 9 Max Ernst, *Histoire Naturelle*, Blatt 18: *Blätter Sitten*, 1926, Frottage, Bleistift auf Papier. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

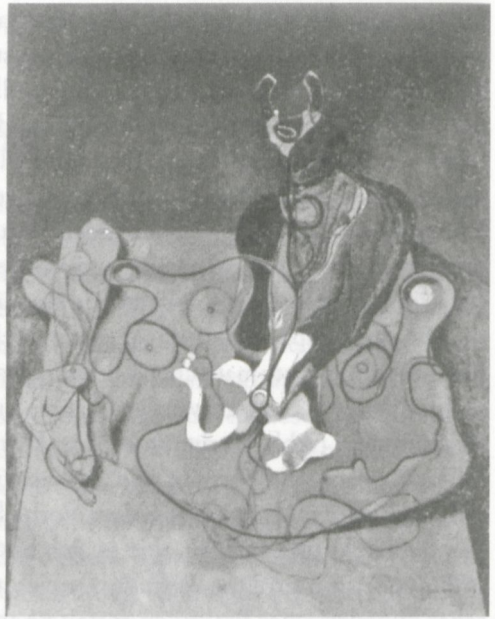


Abb. 10 Max Ernst, *Liebesnacht (Une nuit d'amour)*, 1927, Öl auf Leinwand. Privatsammlung. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

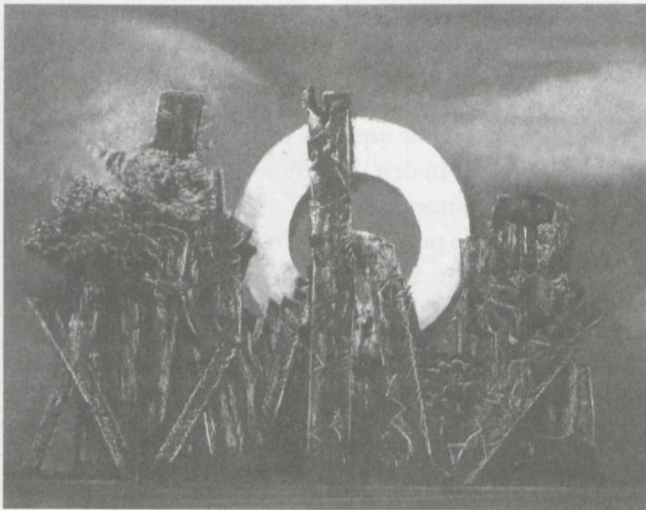


Abb. 11 Max Ernst, *Der große Wald (La grande forêt)*, 1927, Öl auf Leinwand. Kunstmuseum Basel. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Methoden außer Kraft gesetzt werden müsse, die den kontrollierenden Blick des Künstlerautors auf sein Werk nicht zulassen, war eine bloße Radikalisierung von Friedrichs Motto, dass ein Bild nicht ‚erfunden‘, sondern ‚empfunden‘ sein müsse. Das ‚blinde Sehen‘ der Surrealisten (vgl. Schneede 1991) erfüllte immer noch dessen romantische Devise, dass das leibliche Auge geschlossen werden müsse, damit das innere Bild zutage gefördert werden könne. Die von Ernst entwickelten mechanischen Abdruck-Methoden dienten trotz ihrer völlig differenten Anlage ebenso wie die spontane Zeichenbewegung Massons jenem Ziel der Befreiung eines ursprünglichen Bildes. Breton

hatte in seinem ersten Manifest den Malern empfohlen, innere Bilder, die im Tagtraum halb bewusst werden, „abzupausen“ (Breton 1924, 23), um der Zensur durch die zeichnende Hand zu entgehen. Max Morise hatte dieses Bildkonzept mit dem indexikalischen Grundprinzip der Fotografie identifiziert, das Man Rays Fotogramme (Abb. 12) zur Geltung und Wirkung brachten (*La Révolution surréaliste*, 1. Dezember 1924, 26 f.). Ohne die Vermittlung der Kamera stelle sich das Dargestellte gleichsam selbst dar; es bringe seine eigene Spur hervor, ohne äußeren gestalterischen und verfälschenden Eingriff.¹¹ Max Ernst verband wiederum das Authentizitätsversprechen des Abdrucks mit der Dokumentation des inneren Bildes. Die freie Assoziation, wie sie Freud für die psychoanalytische Sitzung eingeführt hatte, realisierte sich bildkünstlerisch hier durch die Konfrontation mit einem gefundenen Material, das durch

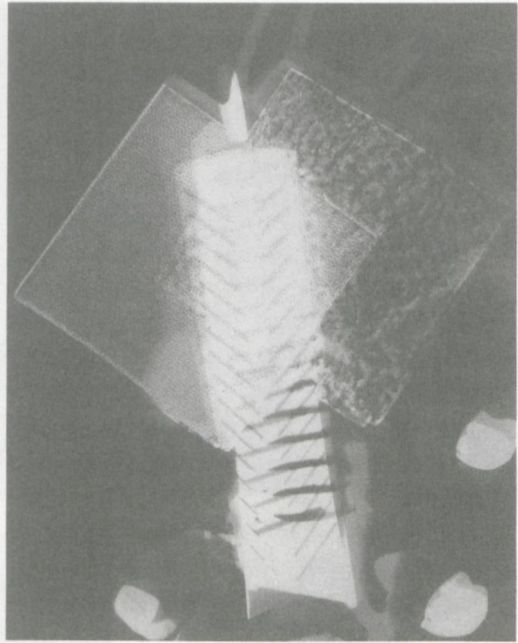


Abb. 12 Man Ray, *Ohne Titel*, 1923. Rayographie.
© Man Ray Trust, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

¹¹ Ubl (2004, 66, Anm. 14) zeigte an dieser Diskussion das von Breton außer Acht gelassene „Eigengewicht des künstlerischen Metiers, das sich zwischen den psychischen Automatismus und seinen künstlerischen Ausdruck stellt.“ Rosalind Krauss hat ausgehend von der Fotografie die paradigmatische Funktion des Indexikalischen für den avantgardistischen Repräsentationsmodus geltend gemacht und von Duchamps letztem Gemälde ‚Tu’m‘ (1918) abgeleitet.

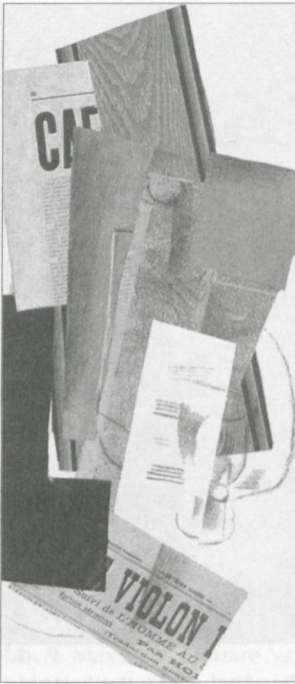


Abb. 13 Georges Braque, *Glas, Karaffe und Zeitung*, 1913. Papier collé, Kohle.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2007.



Abb. 14 René Magritte, *Die Vergewaltigung* (Le Viol), 1934, Öl auf Leinwand. The Menil Collection, Houston. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

mechanische Reproduktionsverfahren passiv angeeignet wurde, während zugleich oder danach eine spontane Anknüpfung persönlicher Einfälle und Erinnerungen die Transformation jenes Materials anstieß und leitete.

Allgemein gesagt ersetzte das Prinzip des *objet trouvé* die Idee der Komposition als Neuschöpfung. So gesehen wird die Tradition der surrealistischen Techniken kenntlich, die von Freuds Theoriebildung ganz unabhängig war. An die Stelle einer im zeichnerischen Entwurf vorweggenommenen Bildordnung trat die Montage, deren ästhetische Attraktion in der überraschenden Zusammenführung heterogener, einander fremder Elemente lag, die dennoch zu einem Ganzen vereint wurden. Während dieses ästhetische Prinzip als literarisches bereits von Lautréamont in der klassischen Beschwörung eines Zusammentreffens von Nähmaschine und Regenschirm auf einem Seziertisch präsent war („Chants de Maldoror“), war es im Medium der bildenden Kunst zunächst als eher konstruktives Prinzip in Braques und Picassos *papiers collés* eingeführt worden (Abb. 13). Bei den Surrealisten erhielt die Montage, und zwar auf der Grundlage der Ikonographie des Unbewussten, eine neue sinnlich-organische Wirkung, deren affektive Gewalt, wie schon ausgeführt, wieder an die *terribilità* eines Michelangelo heranreichte, im Grunde also

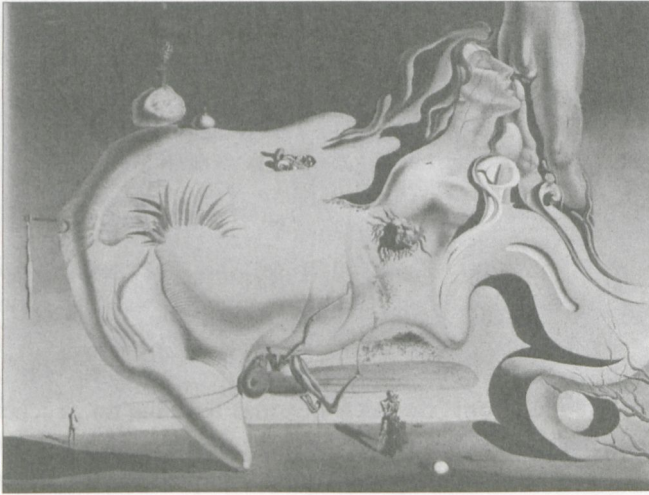


Abb. 15 Salvador Dalí, *Der große Masturbator*, 1929, Öl auf Leinwand. Privatsammlung, New York. © Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

konservativ zu nennen ist. René Magrittes ‚Le Viol‘ (Abb. 14) etwa synthetisiert die weiblichen Geschlechtsmerkmale mit Augen und Mund, so dass Akt und Porträt in einer schockartigen Kontraktion simultan anwesend scheinen¹² – Allusion auf die von Freud erkannten Methoden des unbewussten Denkens, das in Traum oder Fehlleistung zum Beispiel einen Körperteil durch einen anderen substituieren oder verschiedene Elemente in einer Gestalt verdichten kann.

Dalís ‚paranoia-kritische Methode‘ reklamierte auch konzeptuell das psychotische Erleben, genauer gesagt die „vernünftige Wahnidee“ oder „pseudohalluzinatorische Natur der Interpretation“ (Schmitt 1993, 263) für seine Malerei, die mit altmeisterlich anmutender Brillanz hyperillusionistische Traumwelten mit meist libidinösem Gehalt präsentierte (Abb. 15). Seine 1942 in New York erschienene Autobiographie *Das geheime Leben des Salvador Dalí* widmete er seiner Frau und Muse: „Für Gala-Gradiva – die Vorwärtsschreitende“. Auch damit gab er sich als Leser Freuds zu erkennen, dessen Essay über Jenses ‚Gradiva‘ schon vorgestellt wurde. Die Kombination mit dem Namen ‚Gala‘ verdoppelte im übrigen den Rekurs auf die klassische Antike ebenso wie auf das Fin de siècle, denn die von Ovid (Met. 13, 750 ff.) besungene schöne Meerestochter ‚Galatea‘ wurde von Raffael (‚Triumph der Galatea‘, vor 1514, Rom, Farnesina) wie von Odilon Redon (‚Zyklus und Galatea‘, 1898) dargestellt.

¹² Programmatisch genug offenbar, um als Titelbild für André Bretons Schrift „Qu’est-ce que le Surréalisme?“ (1934) zu dienen. Siehe Sylvester 1992, 253.

Die Verwandlungskraft der ‚Galatea‘, die sich den Liebesschwüren des Polyphem entzog, indem sie in ihrem Element, dem Wasser, verschwand, führt wie das von Dalí zitierte Schreitmotiv der ‚Gradiva‘ allerdings auf den zentralen ‚antiklassischen‘ Aspekt des surrealistischen Bildes. Ihm war stets – zum Beispiel durch die Annäherung des Zeichnens an den Gestus des Schreibens bei Paul Klee, Juan Mirò und Masson, durch den sichtbar gemachten Werkprozess bei Ernst oder, wie bei Magritte und Dalí, in Gestalt der Metamorphose – ein dynamisches Moment eigen, das der klassischen Definition der Malerei als statischer Raumkunst entgegengesetzt war und seine schon bei Rops deutliche Nachbarschaft zu den neuen Medien der Fotografie und des Films anschaulich werden lässt. Das Moment der Bewegung war nicht mehr geknüpft an eine Handlung, die nach Lessings Maxime im ‚fruchtbaren Augenblick‘ festgehalten werden sollte; vielmehr bezog es sich auf die Tätigkeit der Psyche, deren Verwandlungskraft zum Hauptthema der Kunst wurde. Exemplarisch setzte Buñuels surrealistischer Film *Un chien andalou* die Überblendung zur Visualisierung des erotischen Begehrens ein. So ‚verwandeln‘ sich beispielsweise die Brüste unter den Händen des phantasierenden Liebhabers in die Hinterbacken der begehrten Frau (vgl. Prange 2006).

Walter Benjamin verglich in „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ – durchaus im Sinne der surrealistischen Ästhetik des *objet trouvé* – Psychoanalyse und Film grundsätzlich miteinander. Wie Freuds ‚Psychopathologie des Alltagslebens‘ habe das Medium Film eine Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt. Dinge, die vordem unbemerkt geblieben waren – das ‚optisch Unbewusste‘ – seien durch die analytische Arbeit der Kamera, welche die natürliche Umwelt zergliedert, Bewegungen rafft oder dehnt, dem Bewusstsein zugänglich geworden. Mit dieser Erklärung zeigte sich Benjamin bei aller Orientierung an Freud wie die Surrealisten dem romantischen Konzept einer authentischen Erfahrungsmöglichkeit verpflichtet. Es sei eine „andere Natur, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.“ (Benjamin, 1974, 500) Dieses Argument stützte sich auf die mediale Besonderheit des Films, der seine Gegenstände nicht gänzlich zu beherrschen vermöge, da er ihre Oberfläche gleichsam fertig übernehme und so immer mehr an Realien zeige als durch die Regie zu verarbeiten sei (vgl. Lindner 2001).

Action Painting – Kunstgeschichte als Psychohistorie

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg, als in New York unter dem Einfluss der exilierten Surrealisten eine neue – amerikanische – Avantgarde gegründet wurde, wurde das frühe, von Breton, Dalí und Masson erprobte abstrakte Konzept der automatischen Zeichnung wieder aktuell. Es erfuhr, ohne als solches ge-

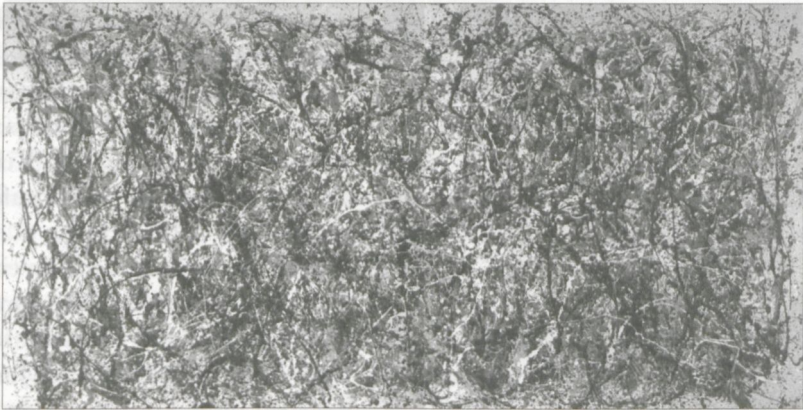


Abb. 16 Jackson Pollock, *One, Number 31*, 1950, Öl- und Lackfarbe auf ungründierter Leinwand. The Museum of Modern Art, New York. © Pollock-Krasner Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

nannt zu sein, eine weithin wirksame Modellierung durch den Kunstkritiker Harold Rosenberg, der 1952 in einem Artikel der ARTNews die Methode der jungen New Yorker ‚Action Painting‘ nannte und damit insbesondere eine populäre Deutungsschablone für Jackson Pollocks Erfindung lieferte, riesige Leinwände mit dünnflüssiger Farbe zu beträufeln (Abb. 16). Im Dripping schien endlich jede konventionelle akademische Technik obsolet, die den Künstler am unmittelbaren Ausdruck zu hindern imstande war. Vermutlich beeinflusst von Hans Namuths fotografischer und filmischer Inszenierung von Pollocks Arbeit bestimmte Rosenberg die Leinwand zur Arena eines existentiellen Handelns, das Bild als Lebensspur des Künstlers (Abb. 17). Die Malerei entgrenzte sich – diesen Schluss zog Allan Kaprow, der Erfinder des Happening, in seinem berühmten Essay „The legacy of Jackson Pollock“ (1958) – in eine per se ideale menschliche Praxis, das Leben selbst. Farbe und Leinwand galten ihm nicht mehr als Teil der Malerei, sondern als Begleitinstrumente einer ritualistischen Selbstentäußerung, so dass sie konsequenterweise von der Pollock



Abb. 17 Pollock bei der Arbeit, Fotografie von Hans Namuth, 1950. © Pollock-Krasner Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2007.



Abb. 18 Jackson Pollock, *The Blue Unconscious*, 1946, Öl auf Leinwand. © Pollock-Krasner Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

folgenden Generation durch beliebige Texturen des Alltags ersetzt werden konnten; jedenfalls gemäß der von Kaprow eingeführten post-modernen These, dass die Kunst in befreiter sozialer Praxis aufgegangen sei.

Freud war nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr der primäre Referenzautor für Künstler und Kunsthistoriker. Carl Gustav Jungs Konzept eines kollektiven, in archetypischen Symbolen fassbaren Unbewussten entsprach eher den primitivistischen Tendenzen der amerikanischen Avantgarde. So besuchte Pollock 1939 bis 1940 die Praxis des jungianischen Therapeuten Joseph Henderson; zwei Jahre später begann er, sich mit den automatischen Techniken der Surrealisten auseinander zu setzen. Seinem Therapeuten handigte er im Laufe der Behandlung 83 Zeichnungen aus, die offenbar, auch wenn sich Hendersons spätere Angaben in diesem Punkt widersprachen,¹³ in den Sitzungen Verwendung fanden. 1970 wurden sie unter dem Titel ‚Psychoanalytic Drawings‘ von C.L. Wysuph publiziert und stießen vielfältige kunsthistorische Interpretationsvorschläge an, die alle der Frage gewidmet waren, inwiefern jungianische Ikonographie oder auch Pollocks krisengeschüttelte geistige Verfasstheit in ihnen zum Ausdruck kommen. Der Fall Pollock schien in idealer Weise geeignet, die Triftigkeit einer psychoanalytischen Kunstinterpretation zu erweisen, zumal Pollock selbst diesen Ansatz zu bestätigen schien. So äußerte er in einem Interview aus dem Jahr 1944 sein Interesse am surrealistischen Konzept des Unbewussten als Quelle der Kunst. In the ‚The Blue Unconscious‘ gab er seine Affinität durch den Bildtitel zu erkennen (Abb. 18). 1947, als er die Staffelei

nungen aus, die offenbar, auch wenn sich Hendersons spätere Angaben in diesem Punkt widersprachen,¹³ in den Sitzungen Verwendung fanden. 1970 wurden sie unter dem Titel ‚Psychoanalytic Drawings‘ von C.L. Wysuph publiziert und stießen vielfältige kunsthistorische Interpretationsvorschläge an, die alle der Frage gewidmet waren, inwiefern jungianische Ikonographie oder auch Pollocks krisengeschüttelte geistige Verfasstheit in ihnen zum Ausdruck kommen. Der Fall Pollock schien in idealer Weise geeignet, die Triftigkeit einer psychoanalytischen Kunstinterpretation zu erweisen, zumal Pollock selbst diesen Ansatz zu bestätigen schien. So äußerte er in einem Interview aus dem Jahr 1944 sein Interesse am surrealistischen Konzept des Unbewussten als Quelle der Kunst. In the ‚The Blue Unconscious‘ gab er seine Affinität durch den Bildtitel zu erkennen (Abb. 18). 1947, als er die Staffelei

¹³ Die Witwe des Künstlers, Lee Krasner, verklagte den Arzt (erfolglos), durch den Verkauf von Pollocks Zeichnungen das Arztgeheimnis gebrochen zu haben. Henderson musste im Rahmen der Gerichtsverhandlung daher den Eindruck zerstreuen, dass die Zeichnungen eine therapeutische Funktion erfüllt hatten. Zur Debatte um die ‚Psychoanalytic Drawings‘ siehe Cernuschi 1992.

aufgab und nur noch am Boden arbeitete, verglich er sein Verfahren mit dem indianischen Ritual der Sandmalerei und beschrieb es als ein zunächst quasi bewusstloses „Im-Bild-Sein“, das dann zu einem „Geben und Nehmen“ werde, bei dem er das „eigene“ Leben des Bildes hervorzubringen suche (Pollock 1947/48). Die kunstgeschichtliche Forschung hat vor diesem Hintergrund insbesondere biographische Faktoren angeführt, um eine psychoanalytische Deutung der Werke, ob mit Freud, Jung oder Lacan, zu erhärten. Pollocks Trunksucht und sein exzentrisches Benehmen boten dazu nicht weniger Anlass als die Rivalität mit Picasso.¹⁴

Im Modell der modernen Kunstgeschichte als Psychohistorie zeigte sich eine ähnliche Verschiebung der Freudschen Konzeption wie schon bei den Surrealisten. Die Nähe der akademischen Forschung zur Kunstszene und ihren Apologien erwies sich zum Beispiel darin, dass einer der Verfechter des Abstrakten Expressionismus – der New Yorker Hochschullehrer Meyer Schapiro – zugleich ein Protagonist der psychohistorischen Kunstdeutung war, als deren europäisches Pendant der ältere Aby Warburg gelten kann.¹⁵ In einem Aufsatz mit dem emphatischen Titel „Die befreiende Kraft der Avantgarde“ (1957), der in späteren Publikationen durch die nüchterne Überschrift „Moderne abstrakte Malerei“ ersetzt wurde, führte Meyer Schapiro aus, dass die neueste abstrakte Malerei zum Ziel habe, „Gelegenheit zu spontaner Handlung oder intensiven Gefühlen zu geben“ (1982, 243). Von daher rühre die „große Bedeutung des Punktes, des Strichs, der Pinselführung, des einzelnen Farbtupfers, ja der Beschaffenheit der Farbe selbst und der Leinwandfläche

¹⁴ Lacan, der seine Konzeption einer frühen fragmentierten Selbstwahrnehmung (des sog. *corps morcelé*) am Surrealismus entwickelt hat, wurde in jüngerer Zeit zum wichtigsten Referenzautor psychoanalytischer Kunstdeutungen. So hat die schon erwähnte Kunsthistorikerin Rosalind Krauss in ihrem Buch *The Optical Unconscious* Pollocks destruktive Arbeit am Bild auf den homosexuell getönten Kampf mit dem Rivalen Picasso zurückgeführt und in Pollocks Heftigkeit den Wunsch konstatiert, das imaginäre Ich im Spiegelbild zu zerschmettern. Hierzu Prange 2003. Zu Lacans Bedeutung für die Kunstgeschichte neuerdings Hatt / Klonk 2006, 185–193.

¹⁵ Noch weniger als Schapiro ist Warburg Freudianer gewesen. Er orientierte seinen kulturpsychologischen Ansatz vielmehr an Nietzsches dionysisch-apolloinischem Doppelbild der Antike aus der ‚Geburt der Tragödie‘ (siehe Gombrich 1992, 244) und damit an einer romantischen Konzeption des Unbewussten. Im „dionysischen Erleben“, das Warburg zum Beispiel in der Motivgeschichte der ekstatisch erregten ‚Nympha‘ aufruft, wird das „gegenüber dem Bewußtsein Ursprünglichere[...], Höhere[...] und Echtere[...]“ beschworen (Gödde 1999, 472). Insofern ist die von Herding (1990) vorgetragene Einschätzung, dass Warburgs ‚Psychohistorie‘ den Mängeln der ahistorischen ‚Psycho-Ikono-graphie‘ Schapiroscher Prägung entgehe, problematisch. Auch die von Hoffmann (1991) als Zentrum der Warburgschen Lebensarbeit bewertete Auseinandersetzung mit dem Bild als Methode der Angstbewältigung verdeutlicht die anthropologischen Prämissen.

[...] als Unterpfand der aktiven Präsenz des Künstlers“ (ebd.). Im vitalen Selbstausdruck war für Schapiro zugleich die gesellschaftliche Relevanz der Avantgardkunst begründet, ganz im Sinne der romantischen und surrealistischen Idee von der unverdorbenen Kindlichkeit des Künstlers. Auch dann, wenn Schapiro ausdrücklich die Neurose des Künstlers als Quelle bestimmter Bilderfindungen deutete – wie in seinem berühmten Essay „The Apples of Cézanne“ (1968)¹⁶ – wurde diese primitivistische Utopie aufgerufen. Denn Schapiros Hinwendung zu Cézanne wie zu van Gogh war von der Vorstellung genährt, diese hätten die impressionistische Bestätigung eines müßiggängerschen Oberschichthabitus zugunsten eines individuellen und zugleich archaisch-vitalen Protestes gegen gesellschaftliche Zwänge aufgegeben. Motiv und Form galten im Rahmen einer psycho-ikonographischen Deutung als subjektive Ausdrucksmittel des Künstlers mit der Konsequenz, dass selbst verrätselte oder gänzlich abstrakte Bilder, wie sie Pollock zwischen 1949 und 1951 schuf, mit einem symbolischen Gehalt versehen schienen. Auch auf dem Umweg über die womöglich quellenkritisch gesicherte Neurose des Künstlers wurde somit die repräsentative, auf das ‚Ganze‘ der Existenz bezogene Aussage des künstlerischen Bildes wiederaufgerichtet.

Zur Debatte steht hier nicht eine von medizinischen Gesichtspunkten geleitete Auswertung künstlerischer Gestaltungen als Ausdruck und Bewältigungsversuch unbewusster psychischer Konflikte, sondern die sich historisch verstehende, im Grunde aber auf anthropologische Konstanten vertrauende Deutung bestimmter Kunstphänomene als Ausdruck einer unbewussten ‚wahren‘ Natur. Auch Schapiros Beharren auf der persönlichen Bedeutung der Kunst implizierte dieses utopische Potential, denn die Möglichkeit des spontanen Ausdrucks, die er in der postimpressionistischen Avantgarde und wie-

¹⁶ Schapiro setzte in seinem berühmten Aufsatz „The Apples of Cézanne“ von 1968 bei dem bis dahin marginalisierten Frühwerk des Künstlers an, das mit seinen grotesken Mordszenen, den erotisch-obszönen Akten und orgiastischen Massenszenen in krassem Gegensatz steht zur Bildwelt des späteren Cézanne. Seit Ende der 70er Jahre des 19. Jhs. verzichtete der Künstler auf jede Handlungs-dramatik und gab jedes emotionale Interesse am Sujet auf, um Körper, Gegenstände und Räume aus einer zunehmend abstrakten Farbfleckentextur zu konstruieren. Schapiro wies diese „ästhetische“ Verständnisweise zurück. Auch der reife Cézanne sei nicht primär mit Formproblemen als solchen beschäftigt gewesen, sondern habe – wie van Gogh – die Kunst als Ausdrucksorgan seiner seelischen Konflikte eingesetzt. Insbesondere führte Schapiro das auch in den späten Stillleben vielfach präsente Apfelmotiv an, das ihm als Surrogat des weiblichen Körpers gedient habe. Auf der Grundlage von Briefen und anderen Dokumenten zeichnete Schapiro das Bild eines labilen jungen Mannes, der in seiner Kunst schließlich durch symbolische Verschlüsselung seine Obsessionen läuterte, nachdem er seinen Phantasien im frühen Werk noch direkt Ausdruck verliehen hatte. Andere haben diese Interpretation noch um die parallele Ausdeutung der Form ergänzt. Zur Problematik der ‚Psycho-Ikonographie‘ vgl. Herding 1990 und Prange 2001.

derum in der nicht-geometrischen Abstraktion eines Pollock ausmachte, war für ihn stets einem Regeln und Konventionen sprengenden Freiheitsverlangen geschuldet, das ein natürliches zu sein schien und sich vermeintlich ungehindert durch gesellschaftliche Zwangsverhältnisse zur Entfaltung brachte.

Ausblick in eine bildhistorische Theorie des Unbewussten

Zu leisten war diese enorme Überhöhung der Malerei nur durch eine ebenso radikale wie traditionsmächtige ideologische Operation, die bis heute für die populäre Annahme sorgt, dass der moderne Künstler als gleichsam exemplarischer Mensch sich selbst in seiner Kunst zum Ausdruck bringe und dadurch seinen Künstlerstatus überhaupt erst behauptete. Diese Operation – und hier komme ich auf den Anfang meines Aufsatzes zurück – bestand in der romantischen Naturalisierung des Kunstschaffens, die das historische Ende der ‚schönen‘ Kunst gewissermaßen realisierte, doch mit dem Zweck, dieses Ende zu negieren und die Kunst als universale Sprache wieder einzusetzen. Anders gesagt: Dadurch dass Kunst als persönliches Ausdrucksorgan betrachtet und ihre gesellschaftliche Bedeutung dieser Individualität der Kunstsprache unterstellt wurde, konnte die ‚Entkunstung‘ der Kunst, ihre stetig voranschreitende Verneinung aller akademischen Ansprüche an Inhalt und Komposition, als Gewinn und Befreiung gedeutet werden. Der im Laufe des 19. Jahrhunderts noch schmerzhaft wahrgenommene Verlust idealer Qualitäten der künstlerischen Bildproduktion¹⁷ wurde durch das Ersatzideal des Unbewussten kompensiert. Denn in der romantischen Kategorie des Unbewussten als einer psychischen oder kosmischen Natur war eine neue Totalität – mit Schopenhauer zu sprechen das „ächte Seyn“ (Schopenhauer-Jahrbuch 2005, 21) – aufrufbar. Auf diesem Hintergrund ist, mit den unterschiedlichsten theoretischen Handhaben, die etappenweise forcierte Kritik des bildlichen Scheins – ausgehend von der kubistischen Transformation des Bildraums ins haptische Relief und mündend im minimalistischen Objekt eines Donald Judd, das einzig seine buchstäbliche Präsenz bekundet, – von Künstlern wie von Theoretikern als eine stetig intensiviert Erfahrung und Gestaltung von ‚Wirklichkeit‘ gedeutet worden bis hin zur postmodern antiexpressiven Manifestation des ‚Es ist‘.¹⁸ In

¹⁷ Unter den zahlreichen Autoren, die diese Verlust Erfahrung beschrieben, ist z.B. Baudelaires Kritik an Ingres' Malerei zu nennen (Baudelaire 1855).

¹⁸ Für die frühe Moderne war Konrad Fiedlers Konzept der Ausdruckshandlung im Sinne von Wirklichkeitsgestaltung maßgeblich, auf das sich Werner Hofmann in seinen *Grundlagen der modernen Kunst* (1965, 1978) stützte. Für die Kunsttheorie der Postmoderne ist exemplarisch auf Lyotards Deutung von Barnett Newmans Farbfeldmalerei zu verweisen (Lyotard 1983).

diesem durchweg positiv definierten künstlerischen Wirklichkeitsverhältnis kommt die wichtigste Komponente von Freuds Begriff des Unbewussten – seine verneinende Kraft – nicht zum Tragen.¹⁹

Möglicher Ausgangspunkt einer heute anstehenden bildwissenschaftlichen Konzeption des Unbewussten, deren Richtung ich hier nur andeuten kann, wäre Freuds Hinweis auf den reflexiven Charakter der modernen bildlichen Darstellung. Zwar ging er in seiner Kommentierung von Rops' Gemälde nicht auf den Umstand ein, dass eine solche bewusste satirische Enthüllung psychischer Mechanismen erst einem Maler der Moderne möglich war. Doch es dürfte kein Zufall sein, dass er seine Theorie der Rückkehr des Verdrängten an einem zeitgenössischen Werk illustrierte – illustrieren konnte –, während seine späteren Analysen alter Gemälde wie von Leonardos ‚Anna Selbdritt‘ (Freud 1910) anderen Zielsetzungen diente (zu Freuds Leonardo-Studie siehe Herding 1998 und Hatt / Klonk 2006, 179–185). Ihr biographischer Sinn – die problematische doppelte Mutterbeziehung Leonardos – war durch eine detektivische Motivdeutung erst zu erschließen, während der neurotische Gehalt von Rops' Versuchungsbild offenkundig ist. Diese evidente Differenz ließe sich für die bildhistorische These in Anspruch nehmen, dass in der modernen Malerei, jedenfalls in ihren avantgardistischen Spielarten, ein historischer Kompromiss aufgekündigt wurde, der die neuzeitliche Institution des Tafelbildes konstituierte.

Ich komme, um diese Spur weiterzuverfolgen und in aller gebotenen Kürze, auf die Erfindung des neuzeitlichen künstlerischen Bildes zu sprechen. Dessen wesentliche historische Innovation – die räumliche, durch den Rahmen definierte Totalität – ist im Vergleich der Vierung von San Marco (Abb. 19) mit Masaccios Trinität in Florenz (Abb. 20) anschaulich zu fassen.

Die von Masaccio mit Hilfe der perspektivischen Bildraumkonstruktion gesetzte ästhetische Grenze erlaubte es dem Betrachter, in den Raum der Dreifaltigkeit mit seinem sinnlichen Empfinden gleichsam einzutreten und ihn doch als einen idealen, transzendenten Raum von sich zu distanzieren. Anschauung und erkennende Partizipation an einer höchsten Idee – verkörpert in der Dreifaltigkeit des christlichen Gottes – waren durch die ästhetische Erfahrung möglich, die als solche das Erbe des kultischen Bildgebrauchs antrat. Das ästhetische Bild führte aber im Unterschied zum Kultbild den Raum der Transzendenz mit sich. Jenes benötigte noch keinen eigenen Raum, denn der Raum des Göttlichen war in der sakralen Architektur bzw. in der rituellen Handlung

¹⁹ Günter Götde (1999, 541) bestimmte diesen negativen Charakter von Freuds Tiefenpsychologie gegenüber Schopenhauers und Nietzsches „Entlarvungspsychologie“ darin, dass er „nicht nur die unbewußten Hintergründe des bewußten Trauminhalts zu ‚enthüllen‘ versucht hat, sondern daß er auch umgekehrt am Modell der Traumentstellung eine Theorie der ‚Verhüllungen‘ entwickelt hat.“



Abb. 19 Venedig, San Marco, 13. Jahrhundert. Gewölbe und Kuppel mit Mosaikszenen.

gegeben, etwa in einer Prozession, die dem Bild seine Funktion anwies (siehe die Fotografie einer Ikonenprozession in: Belting 1991, 62). Der Gebrauch des Kultbildes bestand also nicht in der kontemplativen Erfahrung einer imaginären Bildräumlichkeit, sondern in der Teilhabe an einer Kulthandlung, bei der die göttliche Person, also z.B. die Muttergottes, in ihrem Bild selbst anwesend gedacht wurde, dem Bild somit ein Personenstatus zukam. Der Sinn des künstlerischen Bildes dagegen musste so gesehen in der Kompensation eines Objektverlustes liegen, der mit dem Verlust des Kultbildes als inkarnierter göttlicher Person einherging. Aus der Distanz schaffte es wiederum einen Kompromiss zwischen empirischer sinnlicher Erfahrung und imaginärer Teilhabe am Ganzen. Denn die vom 15. bis zum 19. Jahrhundert gültigen Gesetze

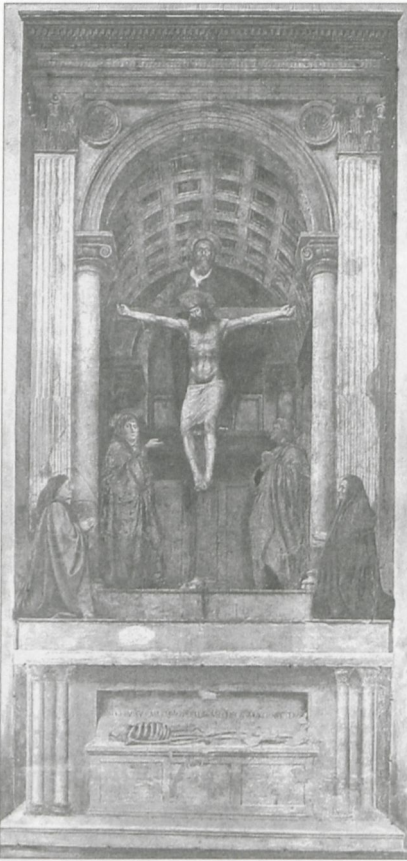


Abb. 20 Masaccio, *Die Heilige Trinität*, um 1420, Fresko. Santa Maria Novella, Florenz.

der Malerei machten das Bild als ‚offenes Fenster‘ (Alberti) zugänglich und schlossen es zugleich als autonomes Ganzes ab. Gewährleistet war so die Gleichzeitigkeit von Erscheinung und wesenhafter Bedeutung. Die ästhetische Raumkonstruktion intendierte also nur mit anderen Mitteln als die kultische Handlung die Ausgrenzung bzw. die Entmaterialisierung der gegebenen physischen Wirklichkeit. Durch Blick und Geste vermitteln in Masaccios Fresko vier Schwellengestalten – Maria, Johannes und die beiden Stifterfiguren auf einer tieferen und bereits ‚diesseitigen‘ Ebene – die transzendente Funktion der ästhetischen Grenze, die in der gemalten Rahmenarchitektur selbst noch einmal vergegenständlicht wurde.

In der Moderne funktionierte diese Metaphysik des Bildes nicht mehr, denn ihr fehlte die kollektiv verbindliche Mythologie. Deshalb – so wäre mit Freud zu sagen – kehrte das Verdrängte im Verdrängenden zurück. Das Bild unterlief die Betrachter-Erwartungen und offenbarte die ihnen zugrunde liegende Kompromissbildung.

Kehren wir zu Freuds Beispiel (Abb. 6) zurück: Der Hl. Antonius, in die Bibellektüre und in die Betrachtung der Darstellung Josephs vertieft, der sich den Verführungskünsten der Frau des Potiphar erfolgreich entzieht, möchte sich vor dem Bild des Gekreuzigten seines Ich-Ideals und seines Weltverzichts in der Nachfolge Christi vergewissern und sieht sich stattdessen konfrontiert mit seinen wahren vitalen Wünschen. Ideal und Wirklichkeit treten im Bild selbst auseinander. Damit stellte Rops' Satire nicht nur die Wahrheit über den Hl. Antonius und sein Eremitentum dar, sondern vor allem die Wahrheit des Bildes. Nicht etwa das erotische Motiv zerstörte seine Idealität, sondern seine Spaltung: Die Reproduktion Christi im ‚Double‘ der Kokotte sprengte die Ganzheit des Bildraums und machte in der Negation das Prinzip der ästhetischen Grenze bewusst. Statt das erotische Geheimnis ‚hinter‘ dem Bild des Gekreuzigten zu zeigen, reihte der Künstler in einer Art ‚Budenzauber‘ das christliche und das pornografische Bild aneinander und bezog aus der Rei-



Abb. 21 Paul Cézanne, *Die Versuchung des Heiligen Antonius (La Tentation de Saint Antoine)*, um 1870, Öl auf Leinwand. Stiftung Sammlung E.G. Bührle, Zürich.

bung seinen Schockeffekt. Rops nahm damit trotz seiner vergleichsweise konventionellen und nur als solcher Freud zugänglichen Darstellungsweise an der Reflexionsarbeit der Avantgarden teil, ja deren Dynamik lässt sich aus seinem Bild exemplarisch erschließen.

Wo Masaccio in der gemalten Triumphbogenarchitektur und den Stifterfiguren die Bildgrenze und ihre transzendierende Macht bestätigte und dabei – durch die perspektivische und gestische Adressierung des Betrachters – einen unmerklichen Übergang vom Realen ins Ideale stiftete, artikulierte die avantgardistische Malerei die ästhetische Grenze zunehmend, ohne ihre Konstruiertheit und ihre Stofflichkeit zu verbergen. Während die traditionelle Malerei den Schein einer Subjektivität hervorbrachte, die im christlichen Gehalt ihre objektive Würde erfuhr, machte die Moderne diese Subjektivität als gleichsam narzisstisches selbstreferentielles Prinzip kenntlich. Das in Rops' Bild beobachtete serielle Moment kündigte die Repräsentationsmacht der Malerei auf, welche an die Voraussetzung gebunden war, dass die sichtbare Gestalt auf ein ideelles Urbild zurückverweise und nicht etwa ein verbotenes Wunschbild substituieren.

Der frühe Cézanne (Abb. 21) benutzte in seinen Versuchungsbildern durchaus analog zu Rops die groteske Pervertierung, zu der die Verähnlichung und Verschmelzung von Versucherin und Versuchtem, von Geist und Sexus, von Mann und Frau gehörte. Die sitzende Gestalt am rechten Bildrand,

offenbar der Gruppe der Versucherinnen zugehörig und doch von ihnen abgegrenzt durch den Melancholiegestus, trägt die Züge des Künstlers, der sich zugleich wohl mit der Gestalt des Antonius im Hintergrund identifiziert. Cézanne desavouierte auf diese Weise die traditionell im weiblichen Akt gefeierte ideale Sinnlichkeit des Tafelbildes. Die ‚therapeutische‘ Leistung des späteren Werkes dürfte ebenfalls nicht primär der Neurose Cézannes gelten, sondern der auf dem Umweg der grotesken Zertrümmerung aller Hierarchien wieder gewonnenen repräsentativen Macht des Bildes (Abb. 22).



Abb. 22 Paul Cézanne, *Weg zum Chateau Noir*, 1895-1900, Öl auf Leinwand. Sammlung Beyeler, Basel.

Cézanne rekonstruierte, hierin Protagonist der klassischen Moderne, den Schein des Bildes durch die Zergliederung des Bildfelds und die damit einhergehende unendliche Reproduktion der ästhetischen Grenze. Schon die Impressionisten hatten die klassische Helldunkelmodellierung, die den Farbauftrag als solchen nicht kenntlich machte, sondern als eine schmiegsame Haut der in sich homogenen Bildwelt zur Erscheinung brachte, aufgegeben und durch eine Malweise ersetzt, die reine Farben neben- und übereinander in kleinen Tupfen aufbrachte, so dass ihre Materialität unabhängig vom Sujet sichtbar blieb. Cézanne machte den Farbauftrag nicht nur als solchen kenntlich, sondern entwickelte durch parallele Richtungswerte eine geradezu architektonische Textur. Seine konstruktive Durchgestaltung des impressionistischen Bildprinzips, die auch den Kubismus anleitete, artikulierte in der ausdrücklichen Reihung der Pinselstriche permanent die Grenze wie die haptische Stofflichkeit der farbigen Fläche bzw. des Pinselstrichs. Zugleich erreichte er durch die Kontrastierung der Farbwerte, indem er ihren jeweiligen Helligkeitsfaktor auswertete, dennoch einen ganzheitlichen Raumeindruck.

Die Surrealisten und noch radikaler Pollock und seine Generation, stellten Cézannes Kompromiss wiederum in Frage. In die klassischen Drip-Gemälde von 1950/51 (Abb. 16) ging zwar eine Mannigfaltigkeit von Farben ein, doch das Cézannesche System, mithilfe der kontrastierenden Farbhelligkeiten einen autonomen ästhetischen Raum zu definieren, wurde bewusst aufgegeben. Eine Zweiheit von Form und Grund ist trotz des unbestreitbaren Bildcharakters nicht aufrufbar, denn der Bildträger, die Leinwand, ist ebenso stofflich präsent wie die Farbe, mit der sie sichtbar interagiert. John Berger hat deshalb zugespitzt formuliert, dass Pollock den „Suizid“ der Malerei eingeleitet habe: Er weise den von der neuzeitlichen Malerei bis hin zu Rothko konservierten Glaubenssatz zurück, dass das Sichtbare ein Geheimnis berge, und sei es das des „Lichts, das durch ein Rot sickert“ (Berger 1993, 115). Auch dieser radikalen Beobachtung fehlt die Denkbewegung der Negation, das eindimensionale, seine Oberflächen vorweisende Bild wird voreilig mit stofflicher Materie identifiziert. Andere Autoren haben in der gleichen positiven Einseitigkeit nicht den Suizid, sondern die Befreiung der Malerei von all ihren Konditionen sehen wollen. Ich habe Kaprow schon erwähnt. Im Zeichen der ‚Befreiung‘ des Malmittels stand etwa die richtige Beobachtung, dass die Linie, die Pollock ohne den Pinsel als Tropfspur ausbildete, kein Innen und Außen definiert, keine Fläche begrenzt. Zu bezweifeln ist nur die Folgerung, dass eine solche immanente Kritik der hierarchischen Gesetze der Malerei diese vom Bildträger unabhängig werden lasse und sie zu einer vitalen Gebärde erweitere.

Der Begriff des Unbewussten würde hier weiterführen, denn er erlaubt eine analytische Betrachtung jenes auch von Berger tabuisierten Geheimnisses der Kunst, das schon die Surrealisten festzuhalten suchten. Wenn hingegen jenes Geheimnis – als das sinnliche Scheinen der Idee (Hegel) – in seinem Ver-

drängungscharakter verstanden würde, der in der Moderne zur Durcharbeitung und Selbstreflexion gelangte, könnte damit ein historischer Deutungsansatz gefunden werden für die von Freud bestimmte, aber auf die individuelle Psyche eingeeengte Rolle des modernen Künstlers als Erforscher des Unbewussten.

Literatur

- Karlheinz Barck (Hg.), Surrealismus in Paris 1919–1939. Ein Lesebuch, Leipzig 1990.
- Charles Baudelaire, Die Weltausstellung 1855. Die schönen Künste, in: ders., Der Künstler und das moderne Leben. Essays, ‚Salons‘, Intime Tagebücher, Leipzig 1994, 138–164.
- Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1991, 3. Aufl. 1993.
- Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders., Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd.I.2, Frankfurt a.M. 1974.
- John Berger, Begegnungen und Abschiede. Über Bilder und Menschen. Aus dem Englischen von Jörg Trobitius, München, Wien 1993.
- André Breton, Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1968, darin: Erstes Manifest des Surrealismus [1924], 9–43. Was der Surrealismus will [1953], 125–132.
- Peter Burke, Die Geschichte des ‚Hofmann‘. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1995.
- Claude Cernuschi, Jackson Pollock: „Psychoanalytic“ Drawings, in: Kat. Ausst. Jackson Pollock, „Psychoanalytic“ Drawings, Duke University Press 1992, 1–32.
- Salvador Dalí, Das Geheime Leben des Salvador Dalí. Übersetzung und Nachwort von Ralf Schiebler, München, 3. Aufl. Paris, London 1990 (amerik. Originalausg. 1942).
- Retrospektive 1920–1980, Centre Georges Pompidou, Musée National d’Art Moderne, Paris 1979, Nachaufl. München 1993.
- Georges Didi-Huberman, Invention de l’hysterie. Charcot et l’iconographie photographique de la Salpetriere, Paris 1982.
- Sigmund Freud, Studien über Hysterie (1895), in: ders., Gesammelte Werke, 1. Bd., 6. Aufl. Frankfurt a.M. 1991, 75–312.
- Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘ (1907), in: ders., Gesammelte Werke, 7. Bd., 6. Aufl., Frankfurt a.M. 29–125.
- Das Unbewusste (1915), in: ders., Gesammelte Werke, 10. Bd., 8. Aufl., Frankfurt a.M. 1991, 264–303.
- Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (1910), in: ders., Gesammelte Werke, 8. Bd., 8. Aufl., Frankfurt a.M. 1990, 127–211.
- Der Moses des Michelangelo (1914), in: ders., Gesammelte Werke, 10. Bd., 8. Aufl., Frankfurt a.M. 1991, 172–201.
- Zur Psychopathologie des Alltagslebens, in: ders., Gesammelte Werke, 4. Bd., 9. Aufl., Frankfurt a.M. 1990.

- Günter Götde, Traditionslinien des ‚Unbewußten‘. Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Tübingen 1999.
- Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Hamburg 1992.
- Michael Hatt / Charlotte Klonk, Art History. A critical introduction to its methods, Manchester, New York 2006.
- Richard Herbertz, Die Lehre vom Unbewussten im System des Leibniz, unveränderter Nachdruck der 1. Aufl. Halle an der Saale 1905, Hildesheim 1980.
- Klaus Herding, Warburgs ‚Revenants‘ – psycho-ikonographisch gezähmt, in: Kritische Berichte 3 / 1990, 27–37.
- Freuds Leonardo. Eine Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Theorien der Gegenwart, München 1998.
- Sigrid Hinz (Hg.), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, 2. Aufl. Berlin 1974.
- Konrad Hoffmann, Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung, in: Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990, hg. von Horst Bredekamp, Michael Diers und Charlotte Schoell-Glass, 1991, 261–267.
- Werner Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 1965, 2. erw. Aufl. 1978.
- Carl Gustav Jung, Picasso (1932), in: Ders., Gesammelte Werke, 15. Bd., 151–157.
- Annegret Jürgens-Kirchhoff, Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Gießen 1978, 2. Aufl. 1984.
- Allan Kaprow, The legacy of Jackson Pollock, in: ARTNews, October 1958, Vol. 57, Number 6, 24–27.
- Wolfgang Kemp, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 19, 1974, 219–240.
- Peter K. Klein, Programm und Intention der ‚Caprichos‘, in: Kat. Ausst. Der Schlaf der Vernunft. Originalradierungen von Francisco de Goya, Marburger Universitätsmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte 2001, 14–22.
- Rosalind Krauss, Notes on the Index: Part 1 / Part 2, in: Dies., The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths, 8. Aufl. London 1993, 196–220.
- The Optical Unconscious, London 1993.
- Burkhardt Lindner, Das Optisch-Unbewusste, in: Georg Christoph Tholen, Gerhard Schmitz und Manfred Riepe (Hg.), Übertragung – Übersetzung – Überlieferung. Episteme und Sprache in der Psychoanalyse Lacans, Bielefeld 2001.
- Jean-François Lyotard, L’Instant. Newman (1983), dt. Der Augenblick. Newman, in: ders., Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986, 7–23.
- Odo Marquard, Die Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste, in: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, hg. von H.R. Jauß, München 1968, 375–392.
- Karin von Maur, Max Ernst und die Romantik. Im Spannungsfeld zwischen Idylle und Schreckensvision, in: Kat. Ausst. Max Ernst – Retrospektive zum 100. Geburtstag, München 1991, 341–349.
- Maurice Nadeau, Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1965.
- Baumont Newhall, Geschichte der Photographie. Aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser, München 1998.

- Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, Berlin 1924.
- Griselda Pollock, *The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor*, in: Dies. (Hg.), *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*, Carlton 2006, 1–29.
- Jackson Pollock, Fragebogen für die Zeitschrift ‚Arts and Architecture‘, New York, Februar 1944, 14, wiederabgedruckt in: Putz 1975, 36 f.
- Statement für die Zeitschrift *Possibilities*, Winter 1947/48, wiederabgedruckt in: Putz 1975, 61 f.
- Regine Prange, *Cézannes Versuchungen. Die Bedeutung des Grotesken im frühen Werk*, in: *Marburger Jahrbuch*, 28. Bd. 2001, 235–269.
- *Das strukturelle Unbewusste als postmodernes Sujet. Zur Lacan-Rezeption von Rosalind Krauss*, in: *Masterplan. Konstruktion und Dokumentation amerikanischer Kunstgeschichten. Akten des internationalen Kolloquiums 1. und 2. April 2000 Villa Mettlen in Muri bei Bern*, Bern / Berlin 2003, 63–83.
- *Buñuel – Dalí – Magritte: Die surrealistische Fiktionalisierung der Montage*, in: *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, hg. von Thomas Hensel, Klaus Krüger und Tanja Michalsky, München 2006, 337–372.
- Ekkehard Putz, *Jackson Pollock. Theorie und Bild*, Hildesheim 1975.
- Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, in: *ARTnews*, vol. 51, no. 8, December 1952, 22 f. In Auszügen wiederabgedruckt bei Clifford Ross, *Abstract Expressionism. Creators and Critics. An Antology*, New York 1990, 233–235.
- William S. Rubin, *Surrealismus. Übersetzung aus dem Amerikanischen von Herbert Frank*, Stuttgart 1979
- Meyer Schapiro, *Cézannes Äpfel – Ein Essay über die Bedeutung des Stillebens*, in: Ders., *Moderne Kunst. 19. und 20. Jahrhundert. Ausgewählte Aufsätze*, Köln 1981, 7–52.
- Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (1807)*, in: *Ausgewählte Schriften*, Bd.2., Frankfurt a.M. 1985, 579–619 [I / 7, 289–329].
- Patrice Schmitt, *Die paranoische Psychose und ihre Beziehungen zu Salvador Dalí*, in: *Dalí 1993*, 262–266.
- Uwe Schneede, *Max Ernst*, Stuttgart 1972.
- Uwe Schneede, *Das blinde Sehen. Zur Ikonographie des Surrealismus*, in: *Kat. Ausst. Max Ernst – Retrospektive zum 100. Geburtstag*, München 1991, 351–356.
- Schopenhauer-Jahrbuch*, 86. Band. *Die Entdeckung des Unbewußten. Die Bedeutung Schopenhauers für das moderne Bild des Menschen*, hg. von Günther Baum und Matthias Koßler, Würzburg 2005.
- Jack Spector, *Freud und die Ästhetik. Psychoanalyse, Literatur und Kunst*, München 1973.
- David Sylvester, *Magritte. Übersetzt aus dem Englischen Maria Paukert, Silvia Porsche-Zimmermann und Günther Kirchberger*, Basel 1992.
- Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, München 2004.
- Giorgio Vasari, *Die Anfänge der Maniera Moderna. Giorgio Vasaris Viten. Proemio, Leonardo, Giorgione, Correggio. Übersetzung und Bearbeitung von Sabine Feser*

und Victoria Lorini. Wissenschaftliche Leitung: Alessandro Nova. Hg. vom Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M. 2001.

- Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. von Rosana Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1968.
- Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori [Leben der ausgezeichnetesten Maler, Bildhauer und Architekten], neu übersetzt und kommentiert in der Fassung von 1568, hg. von Alessandro Nova, Berlin 2004 ff.

Elke Völmicke, Das Unbewußte im deutschen Idealismus, Würzburg 2005.

Frank Zöllner, Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Gesehen von Giorgio Vasari und Ascanio Condivi, Freiburg im Breisgau 2002.

Sigmund Freud schrieb zu Oskar Pfister: „Nur durch eine Erziehung geben, sie darf sogar schief sein, es schadet ihr nicht, wenn sie sich auf analytische Kenntnisse stützt, aber die Analyse ist doch zunächst eine christliche Feststellung [...] Die zempfindliche Sorge, ob aus dem Höheren im Menschen kein Schaden geschieht, passt nicht für den Analytiker.“ Anerkennung stand der Mäherung gegenüber, Psychoanalyse und Pädagogik nicht in einem Topf zu werfen. Wie die Zustimmung zu Freuds Worten (analytische Kenntnisse können wirksam konkret beschaffen sein können, blieb offen. Freuds Schätze gab freilich der Position Pfisters, die sich, endlich ohne Tarnung, als unabweislicher Vordacht zeigte: die Psychoanalyse habe zu untersuchen, oder je nach Lesart, nehme sich an, und die Erziehung vermöge über ethische Angebote Künstler zu streichen zu bringen. ... Dieser Brief vom 25. Juli 1922 markierte den Höhepunkt des bis dahin über 13 Jahre geführten Austausch. Freud erwies sich nunmehr als unanfechtbar und zugleich bedeiend, indem er eine Illusion entschieden bestritt. Jedenfalls konnte Pfister in der Folge Neuer entdecken, das Verfehl hatte das wieder zugewiesen: wieder Teil Freuds, seine Ironie und ganz dichte Aussagen zur Arbeit des Psychoanalytikers zum Verlust von Freuden, doch keine Konfrontation von solcher Ausdehntheit.

... Doch was hatte sich Pfister dabei gewünscht. Sie haben doch selbst früher betont, dass man Kinder erziehen müsse. Und wenn man analytisch ist, muss man doch auch die kleinen Besten und Engel, wie doch wir es zu tun haben mit religiöser Absicht tun.“ So am 19. Juli 1922. Freud setzte Pfisters Verführungsvorwurf und zog sich auf eine Kernposition zurück – die Psychoanalyse sei „zunächst eine christliche Feststellung.“ Bei Bernfeld wird es später heißen, „Freud will keine sozialen Schulprobleme lösen, sondern die Tatsachen des Soziallebens erforschen,“ und in anderer Stelle trat er für „pädagogische Tatsachenerforschung“ ein (Bernfeld 1924/27, 28).

Freud verriet die Pädagogen auf ihr Handwerk, handelte, nicht zempfindlich, und er bestritt den Analytiker in seiner Position, keine Vermengung, wohl aber vermöge analytische Kenntnisse die Pädagogie zu stützen. Jahre später wird Freud die allgemeine Empfehlung geben, wenn es um August