

Wahrheit in der Malerei

Über das Verhältnis von psychoanalytischer Ästhetik und künstlerischer Forschung

Wolfram Bergande

Ästhetik zielt auf konkrete Allgemeinheit.
(Adorno, *Ästhetische Theorie*)

1. Die Reflektiertheit der Künste

Der Wissenschaftsphilosoph Jürgen Mittelstraß lehnt sich an eine im Diskurs über künstlerische Forschung geläufige Unterscheidung an, wenn er zwischen drei Aspekten der Forschung in den Künsten unterscheidet, nämlich zwischen Forschung „[...] als Forschung *über* Kunst, als Forschung *durch* Kunst und als Forschung *in* der Kunst (im engeren Sinne)“ (Mittelstraß 2011, S. 15). Die erstgenannte ‚Forschung über Kunst‘ meint herkömmliche Disziplinen, Paradigmen und Methoden der Kunstwissenschaften, also der Kunstgeschichte, Kunstsoziologie, u.a. Davon unterscheidet sich ‚Forschung *durch* Kunst‘ als ein „[...] reflektiertes Erkennen, das sich in der Herstellung von Kunstgegenständen zum Ausdruck bringt.“ (a.a.O.). ‚Forschung *durch* Kunst‘ zieht damit laut Mittelstraß die Konsequenz aus der „Konstruktivität allen Erkennens“ (a.a.O.), sie ist ein „Erkennen der Welt durch deren Erschaffung“ (a.a.O., S. 16). Von dieser ‚Forschung *durch* Kunst‘ lässt sich noch eine dritte „Forschung *in* der Kunst (im engeren Sinne)“ abgrenzen, in der „das künstlerische Tun nicht nur in seinen Produkten (Erweiterung der Welt), sondern auch in seinen Arbeitsformen als forschendes Tun begriffen“ wird (a.a.O.), und zwar weil dieses Tun „[...] einerseits auf forschende Auseinandersetzung mit Kunst wirkt und andererseits Forschung auf anderen Feldern anregt“ (a.a.O.). Laut Mittelstraß stellen „Forschung *durch* Kunst und Forschung *in* der Kunst [...] im Unterschied zu Forschung *über* Kunst, die dem wissenschaftlichen Forschungsbegriff entspricht, den künstlerischen Forschungsbegriff im engeren Sinne dar, [...]“ (a.a.O.).

Mittelstraß’ Definition des ‚künstlerischen Forschungsbegriffs im engeren Sinne‘ ist jedoch problematisch. Denn es ist doch wahrscheinlich, dass nicht alles künstlerische Tun *eo ipso* oder etwa, weil es Forschung auf anderen Feldern anregt, deshalb auch

schon selbst (künstlerische) Forschung ist. Das gibt Borgdorff (2012, S. 79) in ähnlicher Weise zu bedenken. So stellt sich die Frage nach einem Kriterium, um zwischen beidem zu unterscheiden. Mittelstraß' Text liefert kein Kriterium, vielleicht weil sein „offene[r] Forschungsbegriff“ (Mittelstraß 2011, S. 15) – der sich aufgliedert in das „wissenschaftliche[...] Erkennen, das auf ein begrifflich organisiertes Wissen führt“ und ein gleichrangiges „sinnlich organisiertes Wissen“ des „künstlerische[n] Erkennen[s]“ (a.a.O.) – grundsätzlich jede künstlerische Praxis der künstlerischen Forschung integrieren würde? Sein Text bietet jedoch einen Anhaltspunkt für ein Kriterium. Nämlich an einer Stelle, wo er zu schwanken scheint zwischen den Extremen eines Gegensatzes. Denn einerseits unterscheidet er – zumindest nominal – zwischen dem „Herstellen[...] von Gegenständen und deren reflektierte[m] Erkennen[...]“ (a.a.O.), womit suggeriert wird, dass es ein Herstellen auch ohne reflektiertes Erkennen gibt; andererseits jedoch identifiziert er künstlerische Arbeitsformen wie Organisieren oder Herstellen mit reflektiertem Erkennen, nämlich dann, wenn von „sinnlich organisierte[m] (reflektierte[m]) Erkennen“ (a.a.O.) die Rede ist – als ob Organisieren (oder Herstellen) und Reflektieren Synonyme wären. Sind sie es im künstlerischen Kreativprozess? Sind künstlerische Arbeitsformen als solche reflektiert und daher immer auch schon künstlerische Forschung? Das scheint die Gretchenfrage künstlerischer Forschung zu sein, die hier nicht eindeutig beantwortet wird, und die eine genauere Definition des Kunstbegriffs erfordern würde, vor allem dann, wenn, wie Derjans (2011, S. 128) fordert, Nicht-Künstler von der künstlerischen Forschung ausgeschlossen blieben. Unabhängig davon, wie diese Frage beantwortet wird, könnte freilich Reflektiertheit als ein hinreichendes Kriterium für künstlerische Forschung gelten.

Viele Akteure der Kunstwelt würden jedenfalls damit übereinstimmen, dass, wie Borgdorff (2011) schreibt, die modernen Künste wesentlich reflexiv sind (a.a.O., 40f.), dass sie, wie Gamm (2007) meint, an der „epochalen Einstellung der Moderne“ teilhaben, indem sie „[...] in einem gleichsam *transzendentalen* Sinn [...]“ „[...] die Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit [...]“ (Gamm 2007, S. 37) untersuchen. „Selbstreflexivität“, so auch Brellocks (2012, S. 135), ist ganz offenbar ein wesentliches Merkmal moderner künstlerischer Praxis, und „[d]iese Reflektiertheit der Kunst gemeinsam mit der reflektierten Haltung der Künstler und Künstlerinnen ist eine [sic] der wichtigsten Gründe für Forschung in den Künsten.“ (Borgdorff 2011, S. 41) Nun zielt diese Reflektiertheit der Künste und ihrer künstlerischen Forschung laut Borgdorff „hauptsächlich“ (a.a.O., S. 46) auf „implizites Wissen“ (Polanyi 1985). „Also könnte man künstlerische Forschung in erster Linie als Artikulation der nicht-propositionalen Formen von Wissen und Erfahrung in und durch die Kunstpraxis beschreiben.“ (Borgdorff 2011, S. 46) Darin liegt ihr „*material thinking* [Materialdenken]“ (a.a.O., S. 48), so Borgdorff, der an anderer Stelle (Borgdorff 2012) vorschlägt, dass künstlerische Forscher „[...] andere, vielleicht innovative Formen der Diskursivität verwenden, die dem künstlerischen Werk näherstehen als ein schriftlicher Text, etwa ein künstlerisches Portfolio, das die künstlerische Beweisführung nachzeichnet, oder Argumente, die in Partituren, Drehbüchern, Videos oder Schaubildern kodiert sind.“

(a.a.O., S. 86). Ritterman (2011), die ebenfalls auf Michael Polanyis Begriff des impliziten Wissens (*tacit knowledge*) verweist, geht über diese Forderung nach der Zulassung anderer Formen diskursiver Erkenntnis hinaus, wenn sie behauptet, „[...] dass es Erkenntnisbereiche gibt, die in den Künsten verkörpert sind und auch am besten und effektivsten durch eine Kunstform kommuniziert werden können“ (a.a.O., S. 23).

Psychoanalytische Ästhetik und künstlerische Forschung

Mit dieser starken Behauptung eines exklusiven Gegenstandsbereichs der künstlerischen Forschung wird der Diskurs über künstlerische Forschung für die psychoanalytische Ästhetik sowohl interessant als auch problematisch. Interessant, weil auch die Psychoanalyse einen Begriff von verkörpertem Wissen hat, von einem unbewussten Wissen, das sich selbst nicht weiß, so dass wie in der künstlerischen Forschung die „Subjektivität des Wissens“ (Van den Berg et al. 2012, S. 25), also die performative und daher unvertretbare Perspektive der grammatischen Ersten Person Singular für den Erkenntnisprozess entscheidend wird. Lacan nennt sie unter Berufung auf Freuds Behandlungstechnik in einem frühen Text aus dem Jahr 1936 die Dimension der „Zeugenschaft“ (Lacan 1966a, S. 81) des Analysanden. Auf diese performative Dimension der Zeugenschaft stützt sich die Deutung des Analytikers, der sich ebenso wie der Analysand, wenn auch in reflektierterer Weise, auf ihr „Ineinander von Wunsch und Erkenntnis“ (Kläui 2008, S. 14) einlässt. Die psychoanalytische Praxis und ihre Texte, an erster Stelle die Freuds,

„[...] produzieren [also] zugleich, was sie untersuchen. Man kann ihren Gegenstand nicht von seiner Präsentation lösen. Das heißt nicht, dass es das Unbewusste ohne Freud ‚nicht gibt‘ – es hat sich in den Symptomen, in den Träumen immer schon mitgeteilt. Aber erst Freud macht sich zu seinem Zeugen, gibt ihm seine Stimme.“ (a.a.O., 12).

Auch Polanyis *Implizites Wissen* zielt auf eine solche performative Dimension des Erkennens: „Im Akt der Mitteilung selbst offenbart sich ein Wissen, das wir nicht mitzuteilen wissen.“ (Polanyi 1985, S. 14). Und wenn Polanyi im Weiteren folgert, dass „[...] die Übertragung des Wissens von einer Generation auf die nächste vorwiegend implizit vonstatten geht“ (a.a.O., S. 58), dann lässt sich eine solche unausdrückliche Übertragung insbesondere für die Schultraditionen in der Psychoanalyse und den Künsten vermuten.

¹ Ohne den Anspruch der ‚philosophischen Fakultät‘ (Kant) auf Begründung und Definition von Begriffen wie Wissenschaft, Forschung und Wahrheit aufzugeben, sei hier auf das Bundesverfassungsgericht verwiesen: „Wissenschaftliche Forschung ist auf das engste mit dem Wissenschaftsbegriff des Bundesverfassungsgerichts verknüpft. Das Gericht beschreibt als wissenschaftliche Tätigkeiten ‚alles, was nach Inhalt und Form als ernsthafter Versuch zur Ermittlung von Wahrheit anzusehen ist‘. [Seit BVerfGE 25, 79 (113); [...]]“ (Hartmer/ Detmer 2011, S. 25).

Problematisch ist die oben zitierte Aussage von Ritterman, weil ungeklärt bleibt, was es heißen soll, dass eine künstlerisch forschende Kunstform oder, vorsichtiger formuliert, eine der vielen Formen der „Forschung an Kunsthochschulen“ (Schwarz 2011, S. 98) einen Erkenntnisbereich ‚am besten‘ erschließt? ‚Am besten‘ in welcher Hinsicht? In moralischer, ästhetischer, rationaler oder zweckrationaler oder einer anderen? Und was wäre dann der Zweck eines Besten in rationaler Hinsicht wenn nicht die Erkenntnis, die auf Wahrheit zielt? Spätestens also wenn für die künstlerische Forschung – wie von Ritterman – nicht nur alternative sondern exklusive Erkenntnisbereiche behauptet werden, muss sich der Diskurs über künstlerische Forschung einer Auseinandersetzung mit dem Begriff der Wahrheit stellen. Für die Definition der wissenschaftlichen Forschung ist er maßgeblich, trotz der Vielfalt seiner Definitionen.¹ Nun ist aber gerade der Begriff der Wahrheit im Diskurs über künstlerische Forschung merkwürdig unterrepräsentiert. Hier ist es die Psychoanalyse, die einen nicht nur praktisch „fruchtbaren“ (vgl. Keul 2008, S. 24; Sciacchitano 2008, S. 48) sondern auch konsensstheoretisch belastbaren Wahrheitsbegriff bereitstellen kann. Der Grund für diese Unterrepräsentation mag in einer spezifisch postmodernen Form von „Szientismus“ (Lacan 1966a, S. 80) liegen, der sich darin gefällt, in unterschiedsloser Weise von Wissensproduktion zu sprechen, und der dabei die Wahrheit, den Begriff wie die Sache, verabschiedet hat, anstatt, wie doch von Nietzsche gefordert, ihren Wert zu hinterfragen. Oder aber darin, dass viele Wissenschaften in ihrer operativen Forschung wie in ihrer Theoriebildung tatsächlich weitgehend auf den Wahrheitsbegriff verzichten können (vgl. a.a.O., S. 79) und die Diskussionen darüber arbeitsteilig in die philosophische Wissenschaftstheorie ausgelagert haben. Für die psychoanalytische Theorie Lacans, die den Begriff unter anderem im Kontext der Frage nach dem Verhältnis von Psychoanalyse und Wissenschaft diskutiert, ist Wahrheit der Begriff für das dialektische, reflexive Selbstverhältnis des Subjekts zu dem Wissen, das sich selbst nicht weiß, zu seinem unbewussten Wissen, das ihn auf einen Anderen verweist. Die „Spaltung des Subjekts zwischen Wahrheit und Wissen“ (Lacan 1966c, S. 864; vgl. a.a.O., S. 856, S. 863), die dieses Selbstverhältnis charakterisiert, und die Lacan im Zuge seiner strukturalistischen Revision des cartesischen Cogito behauptet, ist für menschliche Subjektivität laut Lacan spätestens seit der neolithischen Revolution konstitutiv. Wie Lacan in *La science et la vérité* feststellt, betrifft diese Spaltung das Subjekt (in) der Psychoanalyse genauso wie das Subjekt der Wissenschaft (a.a.O., S. 863) – und wir können hinzufügen: das Subjekt der künstlerischen Forschung. In allen drei Feldern, so ließe sich mit Lacan folgern, ist „das Subjekt [...] in innerem Ausschluss seinem Objekt eingeschlossen“ (a.a.O., S. 861; Übers. nach N. Haas). Während nach Lacan die positivistischen Wissenschaften diesen Umstand ignorieren und ihre erkenntnistheoretische Subjektposition suturieren, ist es die Psychoanalyse – und eine zukünftige künstlerische Forschung? –, die die Spaltung zwischen Wahrheit und Wissen von einer selbstreflexiven Position her befragt, von einer Position her, die jenseits oder besser diesseits davon ist, einer Position, von der sich also auch nicht sagen lässt, ob sie „innerhalb oder außerhalb der Wissenschaft“ (a.a.O., S. 863; Übers. W.B.) verortet ist, sondern vielleicht nur, dass

mit ihr eine Haltung der Weisheit angestrebt wird, also eine eigentlich philosophische Haltung.

Obwohl die Psychoanalyse durchaus auch Wissen in einem „positiven“ (Lacan 1966a, S. 90; Übers. W.B.), empirischen Verständnis generiert – Lacans Beispiele in *Au-delà du „Principe de réalité“* sind die erotische Besetzung der Ausscheidungsfunktion und die Aufklärung über das Phänomen des moralischen Gewissens, die die Theorie des Über-Ich leistet (a.a.O.) –, bleibt sie doch als therapeutische Praxis hauptsächlich einem performativen Wahrheitsbegriff verpflichtet. Was im Sprechen des Analysanden performativ bewahrheitet wird, sind „Konstruktionen“ laut Freud (vgl. Keul 2008, S. 23; Freud 1937d) beziehungsweise laut Lacan Fiktionen (in einer an den juristischen Gebrauch dieses Begriffs angelehnten Bedeutung), Gebilde also, die zunächst diesseits von Wahrheit und Falschheit anzusiedeln sind. Angesichts der „Realität dessen, was weder wahr ist noch falsch“, ereignet sich im analytischen Setting „die Geburt der Wahrheit in der Rede“ (Lacan 1966b, S. 255f., Übers. W.B.). Dass dies nicht das letzte Wort sein kann und dass mit dieser Wahrheitskonzeption ein gewisser narratologischer „Historizismus“ (Milner 1995, S. 43ff., S. 54ff.) und daran anschließende epistemologischen Fragen verbunden sind, ist freilich nicht zu leugnen.

Für die künstlerische Forschung würde aus diesem Wahrheitsbegriff an erster Stelle folgen, dass sie die Spaltung des Subjekts nicht suturieren darf. Vielmehr sollte künstlerische Forschung eine konkrete Form sein, den Regress der wissenschaftlichen Metasprachen, in den die positivistische Sutura nach Lacan führt (vgl. Lacan 1966c, S. 868), produktiv zu unterlaufen. Dabei hätte sie auch die Gefahr des scientistischen oder religiösen Abdriftens ins Transzendente zu meistern, die übrigens nicht nur bei Polanyi, sondern auch bei Kläui (2008) aufblitzt, wenn er Freud als den großen Anderen, den es laut Lacan nicht gibt (vgl. Lacan 1966c, S. 872), aufzurichten scheint. Wilhelm Reichs Orgon-Wahn ist ein negatives, Roland Barthes' Interpretation der *Ejercicios espirituales* des Ignacio von Loyola ein positives Beispiel für den Umgang mit dieser Gefahr. Die in diesem Sinne recht verstandene künstlerische Forschung unterscheidet sich also wie die psychoanalytische von einer nicht nur hypothetischen ‚religiösen Forschung‘ wie der beispielsweise der Scientology-Sekte oder der Christlichen Wissenschaft, und zwar durch ihr ausdrückliches Ziel, die Illusionen, nämlich die aus dem Unbewussten gespeisten Wunschphantasien, zu analysieren, das heißt durch Reflexion „aufzulösen“ (Lacan 1966b, S. 85), an erster Stelle die eines homogenen, selbsttransparenten Selbst und die eines Großen Anderen.

Ist die künstlerische Forschung dazu in der Lage und auch willens? Das führt zu der oben gestellten Grundsatzfrage zurück, ob künstlerische Arbeitsformen schon als solche reflexiv seien, so dass eine „wirkliche Hybridisierung“ (Borgdorff 2012, S. 79) zwischen Kunst und Wissenschaft möglich und wünschenswert wäre und nicht nur eine arbeitsteilige Zusammenarbeit. Folgen wir der Autorität von Adornos *Ästhetischer Theorie*, dann gibt es eine „qualitative Differenz von Kunst und Wissenschaft“ (Adorno 2000, S. 393) dergestalt, dass die Künste den „wissenschaftliche[n] Begriff-

fen“ (a.a.O.) inkommensurabel sind; und dass umgekehrt die „künstlerische Produktion“ (a.a.O., S. 343) nicht „durch der Wissenschaft abgelernte Methoden [...] wissenschaftlich“ (a.a.O.) werden kann:

„Alle wissenschaftlichen Funde verlieren in ihr [der künstlerischen Produktion; W.B.] den Charakter der Wörtlichkeit: an der Modifikation der optisch-perspektivischen Gesetze in der Malerei, der natürlichen Obertonverhältnisse in der Musik wäre das zu entnehmen. Wenn die von der Technik verängstigte Kunst sich ihr Plätzchen zu konservieren trachtet, indem sie ihren eigenen Übergang in Wissenschaft verkündet, so verkennt sie den Stellenwert der Wissenschaften in der empirischen Realität.“ (Adorno 2000, S. 343f.).

Adorno zufolge wäre künstlerische Forschung alleine also gar nicht in der Lage, „denselben internationalen Standards in intellektueller Stringenz, konzeptueller Klarheit und angemessener Methodik Genüge tun wie jeder andere Forschungszweig“, wie es DeJans (2011, S. 127) in diesem Zusammenhang nicht zu Unrecht fordert. Laut Adorno hat die Reflektiertheit der Künste tatsächlich und im Gegensatz zu den Wissenschaften eine Grenze, jenseits derer die Kunst nicht mehr Kunst ist, jedenfalls in einem ‚substanziellen‘ Verständnis von Kunst:

„Die wahre Schwelle zwischen Kunst und anderer Erkenntnis mag sein, dass diese über sich selbst hinauszudenken vermag, ohne abzudanken, Kunst aber nichts Stichtaliges hervorbringt, was sie nicht von sich aus, auf dem geschichtlichen Standort, auf dem sie sich findet, füllte. Die Innervation des ihr geschichtlich Möglichen ist der künstlerischen Reaktionsform wesentlich. Der Ausdruck Substantialität hat in der Kunst daran seinen Sinn. Will Kunst, um theoretisch höherer sozialer Wahrheit willen, mehr als die ihr erreichbare und von ihr zu gestaltende Erfahrung, so wird sie weniger, und die objektive Wahrheit, die sie sich zum Maß setzt, verdirbt sich zur Fiktion. Sie verkleistert den Bruch von Subjekt und Objekt.“ (Adorno 2000, S. 385).

Adornos Grenzziehung mag man aus heutiger Sicht kritisch hinterfragen, und vielleicht gibt es Formen künstlerischer Forschung, die ihn widerlegen, umgekehrt sind aber auch Tendenzen im Diskurs über künstlerische Forschung nicht ausgeschlossen, die die „Selbstreflexivität“ (Brellocks 2012, S. 133) der Künste und ihrer künstlerischen Forschung systemtheoretisch als doppelt kontingente Autopoiesis verabsolutieren und damit suturieren (a.a.O.; vgl. Tröndle 2012, 175ff.). Auf dem Boden der Lacansche Psychoanalyse ist demgegenüber mit Adorno gerade an der konstitutiven Spaltung des Subjekts festzuhalten. Denn wenn sie etwas über Kunstwerke zu sagen hat, dann darüber, wie in ihnen das vermittelt wird, was nicht einfach kontingent ist in einem rationalistischen Verständnis von „weder notwendig [...] noch unmöglich“ (Luhmann 2012, S. 152), sondern was das Subjekt substanziell determiniert und was daher zumindest nachträglich als notwendige Ur-Sache (in) der ästhetischen Erfahrung erscheint und berührt. Wie das zu verstehen ist, soll das folgende Beispiel zeigen.

2. Psychoanalytische Ästhetik als künstlerische Forschung: Beispielanalyse: Dalís Gala betrachtet das Mittelmeer...

Neuere psychoanalytische Kunstinterpretationen haben in diesem Sinne, das heißt im Sinne einer künstlerischen Vermittlung der substanziellen Ur-Sache des Subjekts, das Kunstwerk wesentlich als offenes Beziehungsobjekt oder Quasi-Subjekt verstanden, also als eine privilegierte mediale Form, in der ein substanzieller Gehalt objektiv erfahrbar wird. Mit dem hegelianischen Topos des Gehalts ist das dialektisch vermittelte „Verhältnis von Form und Inhalt“ in den Fokus der avancierten „psychoanalytischen Kunsttheorien“ (Storck 2010, S. 40) gerückt. Danach resultiert der Gehalt eines Kunstwerks dynamisch aus seinem Form-Inhalt-Verhältnis, wobei „[...] sich dynamisch unbewusste Virulenzen nicht allein in personalen, inhaltsästhetischen Szenen vermitteln, sondern auch im Zusammenhang formaler, materialer, perspektivischer u.a. Aspekte“ (a.a.O.). Psychoanalytische Kunsttheorien, von E. Kris (*Die ästhetische Illusion*) bis G. Didi-Huberman (*Was wir sehen, blickt uns an*), wenden in diesem Sinne die psychoanalytischen Techniken und Begriffe methodisch auf die Form-Inhalt-Beziehung künstlerischer Prozesse und Werke an (vgl. Storck 2010, S. 38ff.): z.B. das (zensur-)freie Assoziieren und Phantasieren und die ihr begegnende gleichschwebende Aufmerksamkeit oder das Interpretieren anhand der fünf Hauptmerkmale des Traums bzw. der Traumarbeit, nämlich: Verdichtung, Verschiebung, plastische Darstellung, sekundäre Bearbeitung und Symbolik (Freud 1916/17, S. 174ff.). „Die psychoanalytische Erfahrung kann hauptsächlich einen Grundsatz nahebringen. Statt den Gegensatz von Form und Inhalt hinzunehmen, der in vielen Bereichen der Kunstgeschichte und -kritik behauptet wird, zeigt sie, wie wertvoll die Feststellung ihrer Wechselwirkung ist.“ (Kris 1977, S. 20). Sie lässt sich damit als Teil einer „gehaltsästhetischen Wende“ (Lehmann 2006, S. 28ff.) der Reflexiven Moderne verstehen, die sich von Hegels These einer Identität von Form und Inhalt her fortschreibt (vgl. Hegel 1817, S. 266f.). Das Werk, das im folgenden diskutiert werden soll, Salvador Dalís surrealistisches Gemälde *Gala betrachtet das Mittelmeer, das sich in einer Entfernung von zwanzig Metern in das Bildnis Abraham Lincolns verwandelt – Hommage à Rothko (zweite Fassung)* aus dem Jahr 1976, eignet sich für die Frage nach dem Verhältnis von psychoanalytischer Ästhetik und künstlerischer Forschung besonders gut, weil Dalí in diesem Bild offensichtlich Einsichten der Freudschen und der Lacanschen Psychoanalyse künstlerisch-forschend reflektiert (zur Bedeutung Galas für Dalís Werk vgl. Bradley 1994). Damit führt er eine Art Rückkopplungsschleife in die Beziehung von Kunst und Psychoanalyse ein (vgl. Kris 1977, S. 29) und liefert ein Beispiel für eine reflektierte künstlerische Praxis, die unmittelbar anschlussfähig ist für eine wissenschaftliche Interpretation seitens der psychoanalytischen Ästhetik (s. Abb. 1).

Die folgende Interpretation will Dalís Werk damit ausdrücklich nicht als „Illustration“ (Storck 2010, S. 37) psychoanalytischer Theorie verstanden wissen. Sie geht nämlich davon aus, dass Dalí nicht einfach psychoanalytische Theorie in ein Bildwerk überträgt, sondern künstlerisch forschend das erkundet, was auch *sujet* der psy-

**Abb. 1:**

DALÍ, SALVADOR: *Gala betrachtet das Mittelmeer*, das sich in einer Entfernung von zwanzig Metern in das Bildnis Abraham Lincolns verwandelt - *Hommage à Rothko*, 1976 (Öl auf Leinwand, 252,2 x 191,9 cm, Privatsammlung)

choanalytischen Theorie ist. Ausgehend von dieser Annahme versucht sie, einer Forderung Adornos an die Ästhetik zu entsprechen, nämlich „[d]er Forderung, Ästhetik sei Reflexion künstlerischer Erfahrung, ohne dass diese ihren dezidiert theoretischen Charakter aufweichen dürfe, [...]“, und zwar dadurch, dass „[...] modellartig in die traditionellen Kategorien eine Bewegung des Begriffs hineingetragen wird, die sie [die Ästhetik; W.B.] der künstlerischen Erfahrung konfrontiert [...]“, und zwar „[...]“

derart, dass das Konkrete nicht als Beispiel illustriert sondern die Sache selbst ist, welche das abstrakte Raisonement einkreist, ohne das doch der Name nicht gefunden werden könnte.“ (Adorno 2000, S. 392f.)

Als solch ein einkreisendes Reflektieren der Sache selbst, letztlich eines anästhetischen Realen (Lacan), ist die psychoanalytische Ästhetik dann zum einen ein „immanente[r] Teil psychoanalytischer Forschung und Theorieentwicklung“ (Storck 2010, S. 37), zum anderen fungiert sie als der wissenschaftliche Teil im Hybrid der künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung, ohne dabei ihren theoretischen Charakter aufzuweichen, aber auch ohne die Vorrangigkeit der künstlerischen Erfahrung im Feld der Kunst zu bestreiten. Seitens der Psychoanalyse hatte Freud ja bekanntlich eingeräumt, dass Künstler scheinbar mühelos zu Erkenntnissen gelangen, für die der Analytiker lange arbeiten müsse. Auch Lacan (2001) betont mit Blick auf Marguerite Duras‘ Erzählung *Le ravissement de Lol V. Stein*, dass die Psychoanalyse von den Künsten, das heißt hier: von der Literatur zu lernen habe und nicht umgekehrt. Er spricht sich, offenbar aus diesem Grund, an einer anderen Stelle dezidiert gegen eine „angewandte Psychoanalyse“ aus, die etwa die „schönen Künste“ zum Gegenstand hätte (Lacan 1973, S. 49). Gleichwohl entwickelt er seine Theorie an der analytischen Interpretation von Kunstwerken wie *Die Gesandten* von Hans Holbein dem Jüngeren oder Diego de Velázquez‘ *Las meninas* fort. Es muss klar sein, so Lacan, dass

„der Künstler auf seinem Gebiet ihm [dem Psychoanalytiker; W.B.] immer vorangeht und dass er [der Psychoanalytiker; W.B.] deshalb nicht den Psychologen zu spielen hat dort, wo der Künstler ihm die Bahn frei macht. Das ist genau das was ich anerkenne in *Le ravissement de Lol V. Stein*, wo Marguerite Duras sich als jemand erweist, der ohne mich weiß, was ich lehre“ (Lacan 2001, S. 192f., Übers. W.B.).

Was das Verhältnis Dalís zu Lacan betrifft, so ist eine gewisse wechselseitige Inspiration belegt, die für Dalí hauptsächlich in die frühen 1930er Jahre fällt, in denen Dalí seine Idee eines doppelten Bildes und den Begriff einer kritisch-paranoiischen Interpretation (Dalí 1930;1933) entwickelt und sich dabei auch auf Lacans Dissertation (Lacan 1980 [1932]) sowie dessen Beiträge in der Zeitschrift *Minotaure* (LACAN Lacan 1933a; b) stützt (vgl. dazu insbesondere Schlesier 2005, S. 188ff.; Gorsen 1974, S. 445ff.; sowie Bitsch 2005; Bradley 1994; Hülk 2005).²

² „1930 hatte Dalí, in der ersten Nummer des *Surréalisme au service de la Révolution*, einen Artikel mit dem Titel ‚L’Âne pourrie‘ veröffentlicht, in dem er seinerseits [d.h. mit Blick auf Lacans Veröffentlichungen im *Minotaure* und seine Dissertation *De la psychose paranoïa que dans ses rapports avec la personnalité*; W.B.] eine These über die Paranoia vortrug, die These nämlich, dass diese eine Halluzination sei, die, häufig in Doppel- und Vexierbildern (z.B. dem Bild eines Pferdes als Frau), eine bestimmte Ansicht der Wirklichkeit vermittele und vor allem eine schöpferische Erkenntnis und Tätigkeit sei.“ (Hülk, 2005, S. 76)

Die Traumarbeit am Bildwerk und die unbeherrschbare Feldtiefe des Bildraums

Dalís Bild *Gala betrachtet das Mittelmeer...* setzt Einsichten der Traumtheorie Freuds und der Blicktheorie Lacans ins Werk, und zwar auf eine Weise, die nach dem oben Gesagten *formal* beziehungsweise *inhaltlich* zu analysieren ist. Wie es der Titel des Bildes selbst beschreibend aussagt, hat Dalí – im Anschluss an die Bildwahrnehmungsforschung von Harmon (1973) – hauptsächlich (wenngleich nicht nur) zwei Motive ineinander gearbeitet: einen weiblichen Akt am Fenster, sowie das Portrait von Abraham Lincoln, das von der 5-US-Dollar-Note bekannt ist. Das Ergebnis ist eine Art Kippfigur, die je nach Entfernung des Betrachters vom Bild das in Mosaik-Blöcke aufgelöste Portrait Lincolns ergibt oder die Ansicht der abgewandten Gala, zu der sich das Portrait bei näherem Hinsehen hin auflöst. An dieser Kippfigur lassen sich nun zunächst *formal* die ersten drei Leistungen der Traumarbeit wiederfinden, die nach Freud den latenten Traum in den manifesten umsetzt:

Erstens die „Verdichtung“ (Freud 1916/17, S. 174), nämlich insofern, als im Bild „1. gewisse latente Elemente überhaupt ausgelassen werden, 2. von manchen Komplexen des latenten Traumes nur ein Brocken in den manifesten übergeht, 3. latente Elemente, die etwas Gemeinsames haben, für den manifesten Traum zusammengelegt, zu einer Einheit verschmolzen werden“ (a.a.O., S. 174). Dabei ist es freilich dem subjektiven Urteil des Interpreten überlassen, ob er das Lincoln-Blockportrait als manifesten und die Gala-Figur als latenten Trauminhalt ansieht oder umgekehrt oder ob nicht vielmehr die gesamte Kippfigur aus Lincoln und Gala der manifeste Trauminhalt wäre, zu dem der latente Traumgedanke entstellt ist. Jedenfalls fallen die bildlichen Motive auf eine nicht trennscharfe Art und Weise ineinander, die für die „Mischbildung“ (a.a.O., S. 175) der Verdichtung typisch ist, und bei der wie beim Witz die „Mittel der Verschmelzung und Kombination Anwendung finden“ (a.a.O., S. 176), so dass die Zuordnung von manifesten (verdichteten) Elementen zu latenten nicht eindeutig sein muss sondern einer vielfachen „Verschränkung“ (a.a.O.) unterliegen kann: „Durch das Übereinanderfallen der miteinander verdichteten Einzelnen entsteht in der Regel ein unscharfes, verschwommenes Bild, so ähnlich, wie wenn Sie mehrere Aufnahmen auf die nämliche Platte bringen.“ (a.a.O., S. 175). Freud weist weiter darauf hin, dass die Verdichtung anders als die Verschiebung wahrscheinlich keine Wirkung der Traumzensur ist (vgl. a.a.O., S. 176) – nicht ausgeschlossen ist, dass dies mit ihrer Nähe zum künstlerischen Kreativprozess zu tun hat. Schließlich, so Freud, kann beim Traum „eine mögliche Überdeutung“ (a.a.O.) der Bildmotive übersehen werden, wenn die Verdichtung zu stark ist. So hat Dalí gegenüber einer früheren Version des Bildes aus dem Jahr 1975 außer dem Übereinanderfallen von Lincoln-Portrait und Gala-Figur noch andere, eher unscheinbare Motive eingearbeitet, unter anderem ein aus der Vogelperspektive dargestelltes Kreuzifix oberhalb der Gala-Figur.

Zweitens liegt im Kippmoment des Bildes eine „Verschiebung“ (a.a.O., S. 177) des Akzents, wie Freud sie als zweites Moment der Traumarbeit beschrieben hat. Denn

durch die unterschiedlichen Blickentfernungen auf das Bild, von denen zwei prominente wie gesagt das Lincoln-Portrait beziehungsweise die Gala-Figur-am-Fenster liefern, wird einerseits „ein latentes Element nicht durch einen eigenen Bestandteil, sondern durch etwas Entfernteres, also durch eine Anspielung ersetzt“ (a.a.O.), nämlich zum Beispiel Lincolns Auge durch Galas Hinterkopf oder umgekehrt oder vielleicht auch ein drittes, unbewusstes Motiv durch die Mischbildung aus beidem. Zweitens wird durch das Wechseln zwischen den beiden Haupteinstellungen der Kippfigur je nachdem und wie im Traum erreicht, „dass der psychische Akzent von einem wichtigen Element auf ein anderes, unwichtiges übergeht, so dass der Traum [d.h.: das Bild] anders zentriert und fremdartig erscheint“ (a.a.O.).

Auch das dritte Moment der Traumarbeit, die „Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder“ (a.a.O., S. 178), lässt sich an Dalís Bild analysieren. Zwar gehört ein möglicher Gedanke, der Dalís Bild unterstellt werden mag, auf die Inhaltsseite der Form-/Inhalt-Unterscheidung (s.u.). Die Umsetzung in visuelle Bilder aber ist als Regression ein formaler Zug. Freud (a.a.O., S. 183f.; vgl. zum Begriff der ‚Regression‘ Gatig 2007, S. 45ff.):

„Bei der Traumarbeit handelt es sich offenbar darum, die in Worte gefassten latenten Gedanken in sinnliche Bilder, meist visueller Natur, umzusetzen. Nun sind unsere Gedanken aus solchen Sinnesbildern hervorgegangen; ihr erstes Material und ihre Vorstufen waren Sinneseindrücke, richtiger gesagt, die Erinnerungsbilder von solchen. An diese wurden erst später Worte geknüpft und diese dann zu Gedanken verbunden. Die Traumarbeit lässt also die Gedanken eine regressive Behandlung erfahren, macht deren Entwicklung rückgängig [...].“

Dalís Bild hat das ‚regressive‘ Moment, das Freud als Rückführung von Gedanken in Sinnesbilder beschreibt, allerdings nicht allein darin, dass ein Gedanke (den der Betrachter dem Bild unterstellen mag) in die bildliche Kippfigur aus Lincoln und Gala zurückgeführt erscheint. Das eigentliche Regredieren der Kippfigur liegt nicht im Rückgang von der alphabetischen Schrift eines unterstellten Gedankens ins zweidimensionale Bild, sondern im Rückgang aus der Fläche in den Raum; genauer gesagt darin, dass die Zweidimensionalität des Bildes samt seiner idealen Tiefe durch das Kippmoment aufgebrochen ist hin zu einer anderen, vierten Dimension. Aufgebrochen ist sie durch den Bruch im Feld der Wahrnehmung, der die beiden hauptsächlichen Betrachterentfernungen voneinander sondert, so dass der Betrachter je nachdem aus der Ferne eher das Lincoln-Portrait oder aber aus der Nähe eher Gala-am-Fenster wahrnimmt. Die ideale Tiefendimension der Malerei ist aufgebrochen in Richtung der real-räumlichen Plastizität einer dreidimensionalen Skulptur, und zwar dadurch, dass das Bild nicht nur für einen Blickpunkt gemacht ist, sondern wie die dreidimensionale Skulptur, die der Betrachter aus vielen Blickwinkeln betrachten kann, für mehr als einen. Die ideale dritte Dimension des Bildes, die im klassischen Tafelbild in der zweidimensionalen Fläche aufgehoben und auf den einen Blickpunkt fokussiert ist, erscheint daher in Dalís Bild nicht nur als der ideale Schein, der in den einen Blickpunkt aufgehoben ist, sondern sie hat eine quasi-plastische Eigendynamik. Sie

eröffnet einen Zwischenraum oder Übergangsraum, der in der idealen Tiefe der Fläche nicht aufgeht, der aber auch nicht einfach in die reale Dreidimensionalität der Skulptur zurückkehrt. Er zeigt sich, wenn der Betrachter seine Blickentfernung zum Bild ändert und zwischen den beiden genannten hauptsächlichen Blickentfernungen (das heißt: Bildzentrierungen) changiert, wenn er also seinen statische Blickpunkt zugunsten einer dynamischen Wahrnehmung verlässt, seinen Wahrnehmungsraum verzeitlicht, weshalb dieses Sich-Zeigen genauer gesagt ein Sich-*Zeitigen* ist. ‚Zum Raum wird hier die Zeit‘ ließe sich sagen, in Anspielung auf Gurnemanz aus Wagners *Parsifal* (vgl. Lévi-Strauss 2004, S. 113) und in Analogie zu Lévi-Strauss' These von der Verräumlichung zeitlicher Linearität in der Tiefenstruktur der Mythen.

Aufgrund der quasi-plastischen Zwischen- oder Übergangsräumlichkeit, die es eröffnet, fällt das in Dalís *Gala betrachtet das Mittelmeer...* inszenierte Kippmoment in eine Klasse mit Phänomenen, die vor dem Hintergrund von Lacans Bild- und Blicktheorie regredierende Momente genannt werden können. ‚Regredierend‘, das heißt: gezielt zurückschreitend, nicht aber: ‚regressiv‘, sind diese Momente, weil die Traumarbeit an ihnen nicht einfach aus dem Unbewussten hervorbricht, sondern künstlerisch reflektiert und inszeniert ist. Mit Adorno ließe sich kritisch einwenden, dass diese Inszenierung allzu didaktisch ist und dass der Künstler, der mit dem Zaunpfahl winkt, eben darin kein Künstler mehr ist. Auch der Wortführer der Surrealisten André Breton lehnte Dalís Malerei aus diesem Grund ab: „Ich halte Dalí nicht für einen großen ‚Maler‘, und zwar aus dem einleuchtenden Grund, weil seine Technik handgreiflich regressiv ist.“ (Lévi-Strauss 2004, S. 140) Doch es gibt aus der Kunstgeschichte andere Beispiele für solch ein regredierendes Moment: die Anamorphose, das Trompe-l'oeil im klassischen Tafelbild – „Das Trompe-l'oeil stellt nicht dar, es rekonstruiert.“ (Lévi-Strauss 2004, S. 31) – oder die Komplizierungen des Bildraums bei René Magritte, aber genauso das Datamoshing oder andere Entstellungstechniken in der modernen Videokunst (Vgl. z.B. Pink Twins *Defenestrator* (2008): <http://www.av-arkki.fi/teokset/defenestrator/> oder auch *Silver* (2006) von Takeshi Murata: <http://rhizome.org/editorial/2009/feb/25/pixel-bleed/>) sowie jegliche inhaltliche oder formale Techniken der Plastizierung der Bildfläche; wenn man so will, all das, was insbesondere in postklassischen bzw. postrealistischen Bildstilen, vom Impressionismus bis zum Action painting, die subjektive Dimension des Bildes, seine „Wendung ins Subjektive“ (Gehlen 1960, S. 57), durch ein partielles Umsetzen in Richtung der realen dritten Dimension inszeniert.

Lacan (1996, S. 102; Übers. modif. W.B.) schreibt zu dieser ambivalenten und unbestimmbaren Dimension der Bild(ober)fläche, ihrer ‚unbeherrschbaren Feldtiefe‘, in seinem Seminar XI:

„Das, was Licht ist, blickt mich an, und dank diesem Licht auf dem Grund meines Auges zeichnet sich etwas ab – was gerade nicht einfach das konstruierte Verhältnis, das Objekt ist, mit dem sich der Philosoph aufhält – sondern was Impression [Eindruck] ist, was das Rieseln einer Oberfläche ist, das nicht von Beginn an für mich in seiner Distanz situiert ist. Das ist da etwas, was das intervenieren lässt, was in der geo-

metrischen Beziehung elidiert [ausgelassen] ist, die Feldtiefe, mit all dem, was sie an Zweideutigem, Veränderlichem, in keiner Weise durch mich Beherrschbarem aufbietet.“

Lacan folgend wäre zu sagen, dass es – unabhängig von Bretons Einwand gegen ihren künstlerischen Wert – diese regredierenden Stellen und ihre unbeherrschbaren Feldtiefen sind, an denen formal indiziert ist, dass, so Lacan, zwar das Bild in meinem Auge ist, ich als Betrachter – oder besser: das Betrachter-Ich – aber im Bild:

„Ich bin nicht einfach dieses punktförmige Wesen, das sich an dem geometrischen Punkt bestimmen lässt, von dem aus die Perspektive gefasst ist. Zweifellos, am Grund meines Auges zeichnet sich das Bild ab. Das Bild ist sicherlich in meinem Auge. Aber ich, ich bin im Bild.“ (a.a.O.; Übers. modif. W.B.).

Dass – von einem Ich – wahrgenommen wird, erscheint also wiederum auf der Ebene des Wahrgenommenen. Der Gegensatz zwischen Betrachtersubjekt und Bildobjekt ist nicht völlig aufgehoben, sondern er schreibt sich in der ‚Geometrie‘ der Bild-Betrachter-Beziehung fort, als mehr oder weniger inszenierte Spur einer zweideutigen Bildfeldtiefe. In diesem wichtigen Punkt stimmen das Wahrnehmungsbild wie auch das Tafelbild wieder mit dem Traum und seinen visuellen Halluzinationen überein. Denn auch nach Freuds (1916/17, S. 143) Definition des Traums als Wunscherfüllungshalluzination „kommt das eigene Ich in jedem Traum vor und spielt in jedem die Hauptrolle, auch wenn es sich für den manifesten Inhalt gut zu verbergen weiß“.

Das unaufgehobene Objekt im Übergangsraum zwischen Skulptur und Malerei

Die Einsicht, dass das Ich, das Blickende, Subjektive, integraler Teil des Bildes ist und daher im selben Moment Angeblicktes, Objektives, geht ursprünglich auf Hegels Ästhetik zurück, die insofern die psychoanalytische Methode untermauert, selbst wenn Hegel zu der Ansicht gelangt war, dass sich dieses sozusagen symptomatische Moment als ein Verschwindendes auflöst. Auch für Hegels Ästhetik nämlich ist der Betrachter in der zweidimensionalen Malerei durch die idealisierte dritte Dimension wesentlich impliziert – im Gegensatz zum Betrachter der Skulptur (oder Plastik), der sich einem selbständigen, voluminösen Ding im dreidimensionalen Realraum gegenüberübersieht. Hegel (186a, S. 28): „Der Zuschauer ist [im Falle der Malerei; W.B.] gleichsam von Anfang an mit dabei, mit eingerechnet, und das Kunstwerk [das Tafelbild; W.B.] nur für diesen festen Punkt des Subjekts.“

Entscheidend für den Übergang von der Skulptur zur Malerei ist dabei für Hegel, dass die (Gegensatz-)Beziehung, die durch alle Kunstarten hindurch zwischen dem anfangs selbständigen Kunstobjekt und dem Betrachtersubjekt insistiert, und zwar als deren Entzweiung, im Bereich der ‚klassisch‘ skulpturalen Kunst, das heißt im Verhältnis zwischen dem plastisch dreidimensionalen Werk und dem Betrachter, nicht thematisiert ist – anders als in der zweidimensionalen Malerei. „In der Malerei dage-

gen, deren Gehalt die Subjektivität, und zwar die in sich zugleich partikularisierte Innerlichkeit ausmacht, hat eben auch diese Seite der Entzweiung im Kunstwerk als Gegenstand und Zuschauer hervorzutreten“ (a.a.O.), das heißt der im Skulpturalen latente Gegensatz zwischen dem anfangs selbständigen Objekt und dem betrachtenden Subjekt muss im Werk reflektiert und aufgelöst werden. Um dieser Auflösung willen „muss die Malerei der räumlichen Totalität Abbruch tun“ (a.a.O., S. 27; Herv. i. O.) – ‚müssen‘ im Sinne von Hegels teleologischer Systemdynamik. Sie tut dies, so Hegel, indem sie die dritte Raumdimension vollkommen idealisiert. Im idealen Scheinen der aufgehobenen räumlichen Tiefendimension der Malerei wird also laut Hegel die Entzweiung zwischen Gegenstand (Objekt) und Zuschauer (Subjekt) im Kunstwerk selbst manifest – doch nur, um im selben Moment verschwunden und nur als Verschwundene, das heißt ideal Scheinende, im Betrachterbewusstsein aufgehoben zu sein. Sie hat sich, wie Hegel (a.a.O., S. 28) fortfährt, „unmittelbar dadurch aufzulösen, dass das Werk, als das Subjektive darstellend, nun auch seiner ganzen Darstellungsweise nach die Bestimmung herauskehrt, wesentlich nur für das Subjekt, für den Beschauer und nicht selbständig für sich dazusein“. Tut es das nicht, sondern zeitigt Anamorphosen, Kippfiguren, Reliefstrukturen oder andere entstellende Momente, dann ist damit für eine psychoanalytische Form-Inhalt-Analyse eine unaufgehobene Entzweiung zwischen Form und Inhalt, Subjekt und Objekt, Zuschauer/Betrachter und Werk indiziert. „Diese Entzweiung {ist} Negation“, so Hegel 1826 (S. 206) in einer Vorlesung über die *Philosophie der Kunst*, „eine Nicht-Subjektivität“ oder vielmehr ein „nicht in diese Subjektivität [...] zurückgegangen[es]“ „Selbstsein“, das „eben damit in die Äußerlichkeit versenkt“ bleibt, in den „Raum“ als „die abstrakte Äußerlichkeit“ (a.a.O.).

Die zeitgenössische psychoanalytische Theorieperspektive schließt als post-hegelianische unmittelbar daran an, indem sie mit Freud und Lacan ein urverdrängtes Objekt bzw. eine Ur-Sache des Wunsches oder Begehrens voraussetzt, Lacan nennt es bekanntlich Objekt a. Es insistiert eingeschlossen-ausgeschlossen in der Oberfläche des Ich. Im zweidimensionalen Medium des Bildes entspricht der virtuelle Tiefenraum dieser Oberfläche. Künstlerisches Schaffen ist demnach eine besondere Form, sich im universalen Medium der künstlerischen Phantasie mit dem ursprünglichen Verlust dieses Objekts auseinanderzusetzen und sich daran in den unterschiedlichen Materialien der Kunstarten abzuarbeiten, sublimatorisch und in tendenzieller „Abwendung von den greifbaren und sichtbaren äußeren Objekten“ (Storck 2010, S. 17), das heißt tendenziell so, wie Hegels teleologische Systematik es im vergeistigten Fortgang von Raum zu Zeit, von der ‚symbolischen‘ Architektur über die ‚klassische‘ Skulptur zu den ‚romantischen‘ Künsten Malerei, Musik und Poesie entwirft. In diesem Sinne lässt sich auch der Post-Hegelianer Adorno verstehen, wenn er beim Vergleich von Musik und Malerei festhält, dass „kein Bild, auch keines der abstrakten Malerei, vom Gegenständlichen völlig emanzipiert“ ist und „noch die beseelteste Malerei schwer an der Last eines unaufgelöst Objektiven zu tragen hat“- (Adorno/Eisler 1997, S. 71). In Dalís *Gala betrachtet das Mittelmeer...* ist dieses unaufgelöste Objektive der Übergangsraum zwischen der Lincoln- und der Gala-Ein-

stellung der Betrachterperspektive wie er quasi plastisch aus der idealen Tiefendimension heraustritt. Dieser Übergangsraum widersetzt sich der einheitlichen Betrachterperspektive, die Hegel für die Malerei im Gegensatz zur Skulptur fordert. Denn wie die Skulptur und im Gegensatz zum traditionell verstandenen zweidimensionalen Tafelbild bietet Dalís Bild dem Betrachter-Ich mehr als nur einen Standpunkt an (vgl. Hegel 1986: S. 28, S. 153).

Vor diesem Hintergrund kann eine psychoanalytischen Ästhetik die These formulieren, dass in allen Kunstwerk-Betrachter-Beziehungen ein solcher Übergangsraum insistiert und dass dem Werk und dem jeweiligen Übergangsraum dabei auf der subjektiven Seite des Betrachters ein vorausgesetztes Subjekt des Unbewussten entspricht, ein Es (\$). Dieses Es scheint irreflexiv im Werk und seinem Übergangsraum aufzugehen, ganz wie das träumende Subjekt irreflexiv in den Bildern seines Traumschlafs aufgeht. Es weiß allerdings doch, dass Es blickt, genauso wie laut Freud (1900a, S. 577) das Traumsjekt nichtsdestoweniger weiß, dass es träumt und dass es schläft. Es weiß – doch dieses Wissen ist weder bei der gewöhnlichen Bildbetrachtung noch beim Traum ein reflektiertes Sich-selbst-Wissen. Sondern es steht einem „es zeigt“ (Lacan 1996, S. 81) auf der Seite des Traumbilds oder des Bildwerks gegenüber, einem „es zeigt“, in dem sich das traumatische „ich weiß nicht“ ausstülpt, in das Es (\$), das Subjekt des Wissens, versenkt ist – laut Lacan ein „ich weiß nicht“, das selbst undenkbar ist, da es ein ‚ich denke‘ voraussetzt, von dem alles Denken entfernt worden ist“ (Lacan 1969, S. 224; Übers. W.B.). Dass all dem so ist – das ist der gehaltsästhetische Gedanke, den Dalís Bild künstlerisch inszeniert und als Ergebnis seiner Forschung zur Reflexion vorstellig macht. Darin weist es über traditionelle Auffassungen vom Werk-Betrachter-Verhältnis hinaus, auch wenn die künstlerische Forschung hier vielleicht, wie aus der Sicht von Breton oder Adorno, den künstlerische Wert kompromittiert.

Das unverdrängte Genießen am Grund des Blicks des Anderen

Die psychoanalytische Interpretation kann indessen noch weiter gehen. Denn indem sich ihre Formanalyse bis zu diesem Punkt des Indizierens einer unauflösbaren Materialität vorgearbeitet und daran abgearbeitet hat, lässt sich der Werkgehalt nun noch von der Inhaltsseite der Form-Inhalt-Unterscheidung angehen. Inhaltlich lässt sich Dalís Bild nämlich als künstlerisch forschende Ins-Werk-Setzung der Dialektik der imaginären Blickbeziehungen interpretieren, wie sie Lacan (1996) im Abschnitt VI *Die Spaltung von Auge und Blick* seines Seminars XI *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* skizziert und wie sie für patriarchal strukturierte Gesellschaften typisch ist. Der Inhalt von Dalís Bild lässt sich aus dieser Perspektive der Blick- und Bildtheorie Lacans in einem einzigen Satz zusammenfassen: Im visuell Imaginären, das durch den Blick des patriarchalen Anderen aufgespannt ist, ist das weibliche Genießen unverdrängt. Dieser Satz erklärt sich folgendermaßen: Als Betrachter sehen wir im Portrait Lincolns den Blick des symbolischen Anderen repräsentiert, des Anderen

in Form einer Vaterfigur, der unser lebensweltliches Sehfeld „im Innersten regiert, gleichzeitig aber sich jener Art Sehen [des Betrachters; W.B.] entzieht, das sich selbst genügt, indem es sich als Bewusstsein imaginiert“ (a.a.O., S. 80).

Will heißen: Ich, der Betrachter, nehme mich unter dem ausgestellten Blick des Anderen im Modus der Repräsentation wahr. Ich bin mir selbst genug als „im Schauspiel der Welt angeschaute[s] Wesen“ (a.a.O., S. 81). Ich sehe mich im Abbild des Anderen wie in einem „Spiegelbild“ (a.a.O.), mit all „dem, was hieraus an Befriedigung, an Wohlbefinden strömt, und wo das Subjekt sich in so tiefgreifendem Verkennen bestätigt sieht“ (a.a.O.). Und mein Ich verkennt sich darin wie in einem Spiegelbild (das in Lacans ‚Spiegelstadium‘-Aufsatz das Paradebeispiel für imaginäre Selbstvergegenwärtigung ist). Der Blick des Anderen, den ich der Vaterfigur unterstelle, stützt mich in meinem Narzissmus, bietet mir das Objekt a im Feld des Visuellen. Doch der Blick des Anderen als solcher, so Lacan, ist im imaginären Sehfeld elidiert (ausgelassen), unergründbar. Er entzieht sich. Ganz so, wie ich, wenn ich als Betrachter von Dalís Bild in Lincolns Pupille den Ursprung des Blicks suche, in einen verdrängten Hintergrund vorstoße, in dem sich das Portrait samt Pupille zugunsten eines imaginären Raumes auflöst. Das „Schauspiel der Welt als allsehend“ (a.a.O.), das im Blick des Anderen verankert ist, die „Allsichtsperspektive“, das heißt die „Phantasie eines absoluten Wesens, dem die Eigenschaft des Allsehenden übertragen ist“ (a.a.O.), löst sich auf und verweist mich, den Betrachter, auf die „Befriedigung einer Frau, die sich betrachtet weiß, vorausgesetzt, dass man es ihr nicht zeigt“ (a.a.O.). Der Blick des Anderen ist immer schon verschwunden. Will ich ihm auf den Grund gehen, dann stoße ich an seiner Stelle im Hintergrundraum mit der Gala-Figur auf ‚die‘ Frau, von der Lacan (vgl. 1971, S. 70) sagt, dass ‚sie nicht existiert‘, und die es genießt, sich so zu (sehen zu) geben, als wüsste sie nicht, dass ich sie sehe – und als wüsste sie nicht, dass ich weiß, dass sie dies sehr wohl weiß. Im imaginären Welttheater dissimuliert ein jeder und eine jede seinen/ ihren Blick und sein/ ihr Wissen und täuscht damit nicht nur den anderen, sondern an erster Stelle sich selbst, weil am Grunde des Subjekts § ein ursprüngliches Wissen insistiert, das sich selbst nicht weiß und das damit verschüttet bleibt.

Schließlich ist auch Gala nicht ‚die‘ Frau, nicht einmal für Dalí, geschweige denn für Gala selbst, sondern nur eine der unzähligen Verkörperungen des urverdrängten Objekts, das der Maler Dalí im Übergangsraum der Lincoln/Gala-Kippfigur beschwört; auf einem Schirm (*écran*), der als Projektionsfläche nicht nur zei(ti)gt, sondern vom Gezei(ti)gten auch abschirmt. Lacan (1969, S. 181): „Die Frau [...] ist für die Frau ganz genauso verdrängt wie für den Mann“. Wenn Traum und Wachbewusstsein, wie Lacan im Seminar XI anlässlich Freuds Beispiel des Traums vom brennenden Kind meinte, zwei Arten sind, das urverdrängte Reale imaginär zu verfehlen beziehungsweise zu verkennen, dann ist dieser Umstand im Kunstwerk im allgemeinen und beispielhaft in Dalís *Gala betrachtet das Mittelmeer...* reflektiert, freilich immer noch im Register des Imaginären, genauer des künstlerischen Imaginären, des ‚Scheins‘ (Hegel). So geht das Kunstwerk im allgemeinen und Dalís *Gala...* durch seine gehaltsästhetische Reflexion prinzipiell über das hinaus, was mit psychoanaly-

tischer oder einer anderen Methode aufgelöst werden kann. Weil es dabei im Imaginären – das es doch symbolisch reflektiert – bleibt, ist es „das Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selber“ und gehört so noch zum Horizont der modernen „romantische[n] Kunst“ im Sinne Hegels (vgl. 1986, S. 113).

Mit Hegel, der selbst in relativem, aber starkem Sinn zwischen Kunst und philosophischer Wissenschaft trennt, lässt sich die eingangs gestellte Frage also eindeutig beantworten: Ja, künstlerische Arbeitsformen, zumindest die modernen, sind als solche reflektiert. Und daher ist alle moderne Kunst als solche auch künstlerische Forschung im oben genannten Sinne von Mittelstraß und Borgdorff. Die mögliche Kritik am künstlerischen Wert von Dalís *Gala...* zeigt aber genauso wie die wissenschaftliche Interpretation, die in diesem Text (und eben nicht vom Künstler selbst) geleistet wurde, dass die so verstandene künstlerische Forschung Gefahr läuft, ihre künstlerische Dimension zu verlieren, ohne eine wissenschaftliche schon gewonnen zu haben. Künstlerische Forschung in dem Sinn, in dem sie hier verstanden werden soll, wäre also die, die beides: künstlerische und wissenschaftliche Forschung leistet, in Form einer wirklichen Hybridisierung. Die kann aber alles andere als eine Synthese sein. Ihr kritischer, desillusionierender Wahrheitsbegriff wäre das erste, was darin unterginge.

„Wissenschaft und Kunst sind nicht zu verschmelzen, aber die in beiden geltenden Kategorien sind nicht absolut verschieden. Das konformierende Bewusstsein will es umgekehrt, einerseits unkräftig zur Unterscheidung von beidem, andererseits nicht willens zur Einsicht, dass in den nichtidentischen Sphären identische Kräfte wirken. (Adorno 2000, S. 344).

Literatur

- Adorno, T.W. (2000): *Ästhetische Theorie*. 15. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. & Eisler, H. (1997): *Komposition für den Film*. In: Adorno, T. W.: *Komposition für den Film*. Der getreue Korrepetitor. Gesammelte Schriften 15, S. 7-156. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bitsch, A. (2005): ›Ex nihilo‹. Das Spiegelstadium in der Zeit von Lacan, Heidegger und Dalí. In: Blümle, C. & Von der Heiden, A. (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung*. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, S. 359-392. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Borgdorff, H. (2011): *Wo stehen wir in der künstlerischen Forschung?* In: Bast, G., Mittelstraß, J. & Ritterman, J. (Hg.): *Kunst und Forschung*. Können Künstler Forscher sein? S. 29-56. Wien: Springer.
- Borgdorff, H. (2012): *Künstlerische Forschung und akademische Forschung*. In: Tröndle, M. & Warmers, J. (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, S. 69-90. Bielefeld: transcript.
- Bradley, F. (1994): *Doubling and Dédoublement*. *Gala in Dalí*. In: *Art history*, 17 (4), 612-630.
- Brellocks, M. (2012): *IRRTUMS/FORSCHUNG*. In: Tröndle, M. & Warmers, J. (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, S. 127-138. Bielefeld: transcript.
- Dalí, S. (1930): *L'Âne pourni*. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 1, 9-12.

- Dalí, S. (1933): *Interprétation Paranoïaque-critique de l'Image obsédante „l'Angélu“ de Millet*. *Minotaure*, 1, 65-67.
- Descharnes, R. (1997): *Dalí – Die Eroberung des Irrationalen; sein Werk, sein Leben*. 2. Aufl. Köln: Dumont.
- Didi-Huberman, G. (1999): *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* [1992]. Übers. v. Markus Sedlaczek. München: Fink.
- Freud, S. (1900a). *Die Traumdeutung*. GW II/III, S. 1-642.
- Freud, S. (1905c). *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. GW VI.
- Freud, S. (1916/17). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. GW XI.
- Freud, S. (1933a). *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. GW XV.
- Freud, S. (1937d). *Konstruktionen in der Analyse*. GW XVI, S. 41-56.
- Gamm, G. (2007): *Vom Wandel der Wissenschaft(en) und der Kunst*. In: Mersch, D. & Ott, M. (Hg.): *Kunst und Wissenschaft*, S. 35-52. München: Fink.
- Gattig, E. (2007): *Vom schöpferischen Akt zum kreativen Prozess*. In: Soldt, P. (Hg.): *Ästhetische Erfahrungen. Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse*, S. 33-62. Gießen: Psycho-sozial-Verlag.
- Gehlen, A. (1960): *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Bonn: Athenäum.
- Gorsen, P. (1974): *Der ‚kritische Paranoiker‘, Kommentar und Rückblick*. In: Dalí, S. et al.: *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*, S. 401-518. München: Rogner und Bernhard.
- Harmon, L. D. (1973): *The Recognition of Faces*. *Scientific American*, 229 (5), 70-82
- Hartmer, M. & Detmer, H. (2011): *Hochschulrecht. Ein Handbuch für die Praxis*. 2. Aufl. Heidelberg: C. F. Müller.
- Hegel, G. W. F. (2005): *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*. (1826) Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hegel, G. W. F. (1986a): *Vorlesungen über Ästhetik I. (1835) Werke 3*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hegel, G. W. F. (1986b): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I. (1817) Werke 8*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hülk, W. (2005): *Jacques Lacans surrealistische Liaison/Läsion*. In: Maurer Queipo, I. (Hg.): *Die grausamen Spiele des ›Minotaure‹*, S. 71-82. Bielefeld: transcript.
- Keul, C. (2008): *Zum Verhältnis von Psychoanalyse und Wissenschaft bei Freud und Lacan*. *RISS*, 68 (1), 21-36.
- Kläui, C. (2008): *Psychoanalyse nach Freud*. *RISS*, 68 (1), 9-20.
- Kris, E. (1977): *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst aus der Sicht der Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Lacan, J. (1966): *Au-delà du „Principe de réalité“* [1936]. In: ders.: *Écrits*, S. 73-92. Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1966b): *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* [1953]. In: ders.: *Écrits*, S. 237-322. Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1966c): *La science et la vérité* [1965]. In: ders.: *Écrits*, S. 855-878. Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1933a): *Le Problème du Style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience*. *Minotaure*, 1, 68-69.
- Lacan, J. (1933b): *Motifs du crime paranoïaque*. *Minotaure*, 3/4, 68-69.
- Lacan, J. (1973a): *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*. (1949) In: Ders.: *Schriften I*, S. 61-71. Olten, Freiburg: Walter.
- Lacan, J. (1980): *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris: Seuil.

- Lacan, J. (2001): Hommage fait à Marguerite Duras, duravissement de Lol V. Stein. In: ders.: *Autres Écrits*, S. 191-198. Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1996): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. 4. Aufl. Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Lacan, J. (1973b): *Le Séminaire livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Lehmann, H. (2006): *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne. Musik & Ästhetik*, 10 (38), 5-41.
- Lévi-Strauss, C. (2004): *Sehen, Hören, Lesen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Luhmann, N. (2012): *Soziale Systeme*. 15. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Milner, J.-Cl. (1995): *L'Oeuvre claire. Lacan, la science, la philosophie*. Paris: Seuil.
- Mittelstraß, J. (2011): *Kunst und Forschung. Eine Einführung*. In: Bast, G., Mittelstraß, J. & Ritterman, J. (Hg.): *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein?* S. 13-16. Wien: Springer.
- Ritterman, J. (2011): *Ziele*. In: Bast, G., Mittelstraß, J. & Ritterman, J. (Hg.): *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein?* S. 21-24. Wien: Springer.
- Polanyi, M. (1985). *Implizites Wissen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Schlesier, R. (2005): *Drei Visiten. Aus der Geschichte des Verhältnisses von Surrealismus und Psychoanalyse*. In: Gutjahr, O.: *Kulturtheorie. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*. Bd. 24, S. 185-216. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sciacchitano, A. (2008): *Über den Wert des Falschen*. RISS, 68 (1), 37-50.
- Sciacchitano, A. (2009): *Unendliche Subversion*. Wien: Turia & Kant.
- Schwarz, H.-P. (2011): *Die Künste und die Creative Industries – Irrwege der Forschung?* In: Bast, G., Mittelstraß, J. & Ritterman, J. (Hg.): *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein?* S. 80-122. Wien: Springer.
- Storck, T. (2010): *Spiel am Werk. Eine psychoanalytisch-begriffskritische Untersuchung künstlerischer Arbeitsprozesse*. Göttingen: V&R unipress.
- Soldt, P. (Hg.) (2007): *Ästhetische Erfahrungen. Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Tröndle, M. (2012): *Methods of Artistic Research – Kunstforschung im Spiegel künstlerischer Arbeitsprozesse*. In: Tröndle, M. & Warmers, J. (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, S. 169-202. Bielefeld: transcript.
- Van den Berg, K., Omlin, S. & Tröndle, M. (2012): *Das Kuratieren von Kunst und Forschung zur Kunstforschung*. In: Tröndle, M. & Warmers, J. (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, S. 21-48. Bielefeld: transcript.

Prof. Dr. Wolfram Bergande

Juniorprofessor für Ästhetik

Studiendekan

Sprecher des Promotionsstudiengangs Kunst & Design/

Freie Kunst/Medienkunst (Ph.D.)

Bauhaus-Universität Weimar

Fakultät Gestaltung (Faculty of Art & Design) Geschwister-Scholl-Str. 7

99423 Weimar

wolfram.bergande@uni-weimar.de