

# 1 Dyaden zu dritt: Die (analytisch-) kunstpsychologischen Ansätze

Hartmut Kraft

Kunstwissenschaftler bearbeiten ein weites Feld. Es beginnt mit der exakten Beschreibung eines Bildes und reicht bis zu – und schon hier geraten wir ins Stocken. Kann eine exakte Beschreibung eines Bildes überhaupt geleistet werden? Jede Bildbeschreibung setzt Wissen voraus, sonst würden wir bei der Beschreibung von Albrecht Dürers berühmtem Kupferstich „Melencolia I“ (1514) möglicherweise bei der Aussage landen: „Mürrischer Engel sitzt mit schlafendem Hund inmitten von Trödel“. Und selbst diese Aussage setzt bereits voraus, dass der Beschreibende den Engel überhaupt als Bildidee kennt. Und ist es überhaupt ein Engel? Handelt es sich nicht um die Personifikation der Geometrie – aber warum trägt sie dann Flügel?

Treten wir zunächst noch einen Schritt zurück und beginnen beim Bild: Wie sicher ist überhaupt der „Untersuchungsgegenstand Bild“? Können wir uns auf das verlassen, was uns vor Augen liegt? Ein eindrucksvolles Beispiel hierzu berichtete mir ein Gemälderestaurator aus seiner viele Jahre zurückliegenden Ausbildungszeit. Seinerzeit sei eines der recht seltenen Gemälde von Adriaen Brouwer (um 1605/06–1638) zur Restaurierung in die Werkstatt gebracht worden. Es zeigte einen jungen Mann, der aus einem sehr großen Kelch trank. Den Restauratoren kamen die Größenverhältnisse des Kelches eigentümlich vor. Das Rätsel löste sich, als das Bild aus dem Rahmen genommen wurde und – bislang unter der Rahmenleiste versteckt – die in kyrillischen Buchstaben geschriebene Mitteilung eines russischen Restaurators erschien. Sinngemäß lautete seine Mitteilung: „Lieber Restaurator-Kollege. Bitte entschuldige, dass ich das Bild so verändert habe. Aber der Auftraggeber wollte es so, und ich habe eine Frau und sieben Kinder zu ernähren. Wenn es dem zukünftigen Besitzer nicht gefällt, kann der Pokal ja wieder entfernt werden.“ Als die Restauratoren den nachträglich aufgemalten Pokal sorgsam entfernten, kam ein großes Fleischstück zum Vorschein, in welches der junge Mann herzhaft hineinbiss. Dieses Motiv passte nun besser zu der Derbheit und

Drastik eines Adriaen Brouwer – es hatte aber nicht zur Kunstauffassung eines der späteren Besitzer gepasst (vgl. H. Kraft 1999/2007, in diesem Band).

### **Das Bild**

Bevor wir uns hier und heute mit einem Kunstwerk beschäftigen, hatte dieses eine Lebensgeschichte, die ihre Spuren mehr oder weniger deutlich auf dem Bild hinterlassen und seinen ursprünglichen Eindruck möglicherweise verändert hat. Es ist oft mehrfach restauriert, möglicherweise übermalt und in seinen Maßen beschnitten worden. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob das Bild signiert ist oder auf andere Weise einem Künstler zugeschrieben werden kann. Unabhängig vom materiellen Bild – und doch mit seiner Lebensgeschichte verbunden – ist schließlich noch die Frage nach der Provenienz zu stellen, vor allem, wenn sich unter den Vorbesitzern bekannte Persönlichkeiten befunden haben sollten. All dies beeinflusst unsere Wahrnehmung und Wertschätzung eines Bildes.

Ob wir nun diese Informationen erhalten, ist eine Frage kunstwissenschaftlicher Untersuchungen und deren Vermittlung an den Betrachter. Sie gehören zur „Aktualsituation“ eines Bildes, der Gesamtheit seiner Erscheinung hier und jetzt. Keineswegs zu vernachlässigen ist dabei die aktuelle Präsentationsform: Wie ist das Bild gerahmt, wie ausgeleuchtet, wo wird es präsentiert? Die Ausstellung des Bildes in einer anerkannten Galerie oder in einem berühmten Museum verleiht dem Bild eine andere „Aura“ als das zufällige Zusammenreffen auf einem Dachboden bei einer Wohnungsauflösung.

Die wohl bekannteste Veränderung der Aktualsituation eines berühmten Gemäldes geschah vor den Augen der Weltöffentlichkeit zwischen 1980/1982 und 1994, als das Deckengemälde von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle in Rom gereinigt wurde. Die zutage tretende starke Farbigkeit löste heftige Kontroversen aus – und ist inzwischen Teil der Lebensgeschichte des Bildes.

Kurzum: Jedes Kunstwerk hat eine Lebensgeschichte und befindet sich in einer Aktualsituation, die unsere Wahrnehmung und Beurteilung mitbestimmt. Dabei stehen Lebensgeschichte und Aktualsituation in einer Wechselbeziehung, wie es die Restaurierungsgeschichten vieler Bilder anschaulich zeigen.

### **Der Künstler**

Die gleiche Sichtweise können wir auf den Künstler anwenden, der ein Bild erschaffen hat. Seine Lebensgeschichte, seine daraus sich ergebenden Lebensthemen, seine künstlerischen Vorbilder und die Zeitspanne, in der er gearbeitet hat, bilden den Hintergrund seiner Arbeit, schon bevor er den ersten Pinselstrich auf die Leinwand gebracht hat. Welche seiner vielen Möglichkeiten er im jeweiligen Bild nutzt, wird nun durch die Aktualsituation zum Zeitpunkt des Malens bestimmt. Gibt es einen Auftraggeber? Gibt es ein „in der Luft liegendes Thema“ – oder einen Anlass, ein bekanntes Thema zu wiederholen oder zu variieren? Gibt es finanzielle Engpässe, die eine bestimmte „kleine Lösung“ eines Bildproblems erzwingen, z. B. auch die Verwendung

beider Seiten einer Leinwand oder gar das Übermalen einer älteren Arbeit? Noch vieles andere mehr kann auf den Künstler Einfluss nehmen.

### Der Betrachter

Was für den Künstler gilt, gilt auch für den Betrachter. Bevor er einen Blick auf das Kunstwerk wirft, hat ihn seine Lebensgeschichte geprägt, so dass er bestimmte Stile und Malweisen besonders anziehend, andere belanglos findet. Warum ist der eine Betrachter ein glühender Verehrer der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts, wohingegen genau diese Malerei den anderen bei durchaus gleichem Kenntnisstand weitgehend unbeeindruckt lässt? Warum wird über diesen oder jenen Künstler über Jahre geforscht, wohingegen andere Menschen gerade diesen Künstler für vollkommen nichtssagend halten? Warum begeistert sich der eine für den Suprematismus, der andere aber für informelle Malerei?

Frühere Auseinandersetzungen mit Bildern werden das Sehen und die Unterscheidungsfähigkeit geschult haben. Was aber von all dem in der konkreten Konfrontation mit einem Bild abgerufen wird, hängt von der jeweiligen Aktualsituation ab, von den aktuellen Interessen, soeben stattgefundenen Anregungen, einer zufälligen faszinierenden Lektüre, einer begeisternden Idee aus einem Gespräch mit Freunden – und vielen Einflüssen mehr. Jeweils unterschiedliche Facetten im Betrachter – wie auch zuvor im Künstler – können dabei zum Tragen kommen, wobei jede einzelne authentisch sein mag im Sinne einer „selektiven Authentizität“: Welchen Aspekt aus einem Spektrum von Möglichkeiten wir gerade aufgreifen, hängt eben stark von den Rahmenbedingungen ab, von der Aktualsituation, in der wir uns gerade befinden.

Nachdem wir uns somit Kunstwerk, Künstler und Betrachter als die drei Protagonisten des Kunstgenusses in ihren jeweiligen Lebensgeschichten und Aktualsituationen vergegenwärtigt haben, stellt sich die Frage nach ihren Beziehungen untereinander. Es lassen sich drei Dyaden (Zweiheiten) bilden, nämlich

- Künstler und Kunstwerk,
- Kunstwerk und Betrachter,
- Betrachter und Künstler.

### Dyade „Künstler und Kunstwerk“

Wenn wir nun aus der Sicht der Psychologie und Psychoanalyse auf diese Dyaden schauen, ergeben sich typische Fragestellungen und Themen. Die Beziehungen zwischen „Künstler und Kunstwerk“ führen uns zu der Frage, warum und unter welchen Umständen ein Mensch kreativ geworden ist. Wir fragen also sowohl nach Kreativitätstheorien im Allgemeinen als auch nach den Bedingungen kreativen Gestaltens im Einzelfall. Mit Hermann Hesse können wir dann z. B. danach fragen, warum ein Künstler aus demselben Bauchweh, das den Neurotiker Meyer heimsucht, eine Meisterwerk gestaltet (vgl. Spector 1973, S. 114). Einen ähnlichen Zusammenhang hat auch Caspar David Friedrich aufgezeigt, als er lapidar formulierte: „Der Maler soll nicht bloß malen, was er

vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht“ (Friedrich 1961, S. 3).

Das entstehende Werk kann als eine Art „Container“ für die bewussten Absichten des Künstlers wie gerade auch für die ihm unbewussten Anteile verstanden werden (vgl. hierzu Schneider 1999). In diesen „Container“ kann ein Künstler schwer erträgliche Konflikte und innere Spannungen „externalisieren“, sie außerhalb seines Körpers, seiner Psyche und seines Geistes in einer selbst gestalteten Form materiell unterbringen. Da die Kunst eigenen Regeln gehorcht und sich in einem eigenen, vom Alltag oft unterschiedenen Kontext abspielt, können wir gegebenenfalls auch von der „Kunst als Fremdsprache“ reden. Damit bezeichne ich das auch aus der Psychotherapie bekannte Phänomen, dass manche Menschen sich in einer Fremdsprache differenziert ausdrücken können, exakt das Gleiche in ihrer Muttersprache aber nur stotternd oder gar nicht von sich geben können. Gleiches scheint bei manchen Künstlern der Fall zu sein, deren virtuose künstlerische Arbeit in einem auffälligen Kontrast zu ihren verbalen Mitteilungen steht. Eine solche Externalisierung und Konkretisierung im Bild – gegebenenfalls unter dem Aspekt als Fremdsprache – hat den Vorteil, dass mit den entstehenden Bildern handelnd umgegangen werden kann. Eine in dieser Hinsicht eindrucksvolle Begebenheit berichtete z. B. der Maler Blalla W. Hallmann (1941–1997). Zu einer bestimmten Zeit malte er sehr aggressive Bilder von Verstümmelungen und Folterszenen. Gleichzeitig musste er jedoch sein Atelier auch als Schlafraum nutzen. Er kam nachts nicht zur Ruhe. Erst als er die Bilder mit dem Gesicht zur Wand gedreht hatte, konnte er schlafen (vgl. Kraft 2005, S. 235–250).

Die Entschlüsselung der Bedingungen und der Inhalte des kreativen Prozesses ist in vielen Fällen jedoch schwierig oder sogar unmöglich. Oft ist die Datenlage schlecht, da Künstler bei weitem nicht immer so viel über ihre Arbeit mitteilen, wie z. B. Niki de Saint Phalle es getan hat (vgl. den Beitrag von M. Kraft in diesem Band). Aber selbst bei einer guten Datenlage stellt sich die Frage nach einer Interpretation, müssen Zusammenhänge erkannt und belegt werden, sollten Aspekte herausgearbeitet werden, die vielleicht auch vom Künstler selbst so noch nicht benannt werden konnten. Viele rationale Gründe lassen sich jeweils anführen – aber keineswegs alle, nicht einmal die wichtigsten müssen auch bewusst sein.

An dieser Stelle können wir uns mit der Feststellung von Fakten zufriedengeben – oder nach den Ursachen fragen. Wir können dies unsystematisch und „mit gesundem Menschenverstand“ tun und werden dabei bereits auf eine Menge interessanter Fakten stoßen. Wir können uns aber auch der wissenschaftlichen Methode der Psychologie und Psychoanalyse bedienen. Die Psychologie ist die Wissenschaft vom menschlichen Verhalten und seinen inneren Begründungen. Sie wird durch die Psychoanalyse als „Tiefenpsychologie“ um die Kenntnis speziell der unbewussten und trotzdem entscheidend wirksamen inneren Antriebe und Motive erweitert.

Im Unterschied zur Psychologie mit ihren Beobachtungen, Tests und Messungen des Menschen im Sinne der „Ein-Personen-Psychologie“ führt der methodische Weg der Psychoanalyse über einen kommunikativen Prozess mit zwei (oder gegebenenfalls mehreren) Personen im Sinne einer „Zwei-Perso-

nen-Psychologie“: Der Psychoanalytiker/Beobachter wird von vornherein als Partner in einer Beziehung gesehen. Der Beobachter erhält seine Daten durch langdauerndes Einfühlen (Empathie) in den anwesenden Partner sowie durch Registrierung der dabei auftretenden eigenen Reaktionen (Introspektion). Beobachter und der Beobachtete beeinflussen sich dabei gegenseitig. Neuere Untersuchungen zu den „Spiegelneuronen“ geben inzwischen erste Einblicke in die neurophysiologischen Grundlagen dieser oft unbewusst, nämlich „prä-reflexiv“ ablaufenden Vorgänge in sozialen Kommunikationen (vgl. hierzu das Kapitel „Aktuelle Diskussionen in der Psychoanalyse“).

In einer Ergänzungsreihe z. B. zu kunsthistorischen, sozialgeschichtlichen, historisch-rezeptionsästhetischen Datenerhebungen wird der Zugangsweg der Psychoanalyse zur Kunst also durch Empathie und Introspektion sowie durch die nachfolgende Reflexion und Strukturierung der Daten bestimmt. Die so gewonnenen Zusatzinformationen führen zu einer Differenzierung unserer ersten empfindungsmäßigen Eindrücke, die immer wieder auf dem Hintergrund der Lebensgeschichte des Künstlers sowie auch des Betrachters gesehen werden müssen. So konstituieren sich im direkten wie auch im übertragenen Sinne „Zwei-Personen-Psychologien“ sowohl zwischen Künstler und Kunstwerk, Kunstwerk und Rezipienten sowie zwischen Künstler und Kunstrezipienten. Die Qualität dieser Beziehungen kann sehr unterschiedlich sein. Am ehesten kann von einem Kontinuum ausgegangen werden, das von einer „narzisstischen Beziehung“ bis zu einer „reifen Objektbeziehung“ reicht. Bei einer narzisstischen Beziehungen wird das Kunstwerk nicht als eigenständig erlebt, sondern als „erweitertes Selbst“ bzw. als ein/e die eigenen Vorstellungen lediglich widerspiegelnde/s Werk/Person. Eine derartige Beziehung ist ebenso typisch für das Stadium einer spontanen Faszination wie für eine Verliebtheit („Ein Herz und eine Seele“). Diese narzisstische Beziehung hat weit reichende Entsprechungen zu anfänglichen Phasen des kreativen Prozesses selbst. Neue Erfahrungen können jedoch erst gemacht werden, wenn das Werk in seiner Eigenständigkeit – gegebenenfalls vollkommenen Fremdheit und Unverständlichkeit! – wahr- und angenommen wird. Das Kunstwerk wird dann immer mehr zum Partner eines Dialogs, es entwickelt sich immer stärker eine reife Objektbeziehung.

Den oft langwierigen Prozess der konstruktiven Auseinandersetzung sowohl des Künstlers als auch des Betrachters mit dem Kunstwerk können wir am treffendsten als „mehrfache zirkuläre Selbst-Objekt-Passage“ (Kraft 1996) bezeichnen. Selbst (Künstler/Betrachter) und Objekt (Bild) treten in einen Austausch, wobei immer wieder andere Aspekte des Künstlers/Betrachters angesprochen werden, der daraufhin „mit anderen Augen“ das Bild betrachtet, z. B. verunsichert ist, neue Qualitäten, vermeintliche oder reale Disharmonien oder Plattitüden zur Kenntnis nimmt, sich mit diesen neuen Empfindungen auseinandersetzt, sie auf sich wirken lässt, Literatur heranzieht, sich erneut dem Bild nähert. Im Sinne einer reifen Objektbeziehung können wir dann schließlich sagen: „Mit diesem Werk/dieser Person habe ich diese spezifische Geschichte, kann dieses und jenes nicht gut akzeptieren, schätze andererseits aber sehr, dass ..., und weiß deshalb, was ich erwarten kann und was nicht.“

### **Dyade „Kunstwerk und Betrachter“**

Es geht hier nun also um die Rezeption, die Wahrnehmung und Interpretation eines Werkes durch den Betrachter. Vor welchem theoretischen Hintergrund argumentiert nun ein psychologisch oder psychoanalytisch geschulter Betrachter? Je nach theoretischer Ausrichtung und Vorliebe werden unterschiedliche Fragen an ein Bild herangetragen werden. Der „Triebtheoretiker“ alter Schule wird nach den Sublimierungen aggressiver und libidinöser Besetzungen fragen, der „Ich-Psychologe“ wird die Regression im Dienste des Ich und das dadurch ermöglichte „Schürfen im Unbewussten“ sowie dessen erfolgreiche Gestaltung beobachten. „Objektbeziehungstheoretiker“ werden die verinnerlichten Dramen des Künstlerlebens nach außen projiziert sehen und sich fragen, durch welche dieser Aspekte sie sich selber heute angesprochen fühlen. Ein „Selbst-Psychologe“ wird zu ergründen suchen, wie der Künstler an seinem kohärenten Selbst arbeitete und uns als Betrachtern damit ein Bild, einen Container an die Hand gibt, durch den wir ein Vorbild und eine Hilfe in unserem eigenen Ringen um Identität und Kontinuität bekommen. Der „Psychotraumatologe“ wird sich fragen, wie es gelang, ein Trauma in einem Werk oder in einer Werkserie zu verarbeiten, und der an „prä- und perinataler Psychologie“ Interessierte wird nach dem Ausdruck der von uns allen geteilten frühesten, vorsprachlichen Empfindungen im Bild fahnden (zur Orientierung siehe z. B. Mertens und Waldvogel 2000).

Am ehesten mit Muße und Ruhe lässt sich empfinden, was ein Künstler in sein Bild als „Container“ hineingelegt hat und was dem Betrachter jenseits des ersten flüchtigen Eindrucks entgegenkommt. Mark Rothko hat dies einmal sehr überzeugend formuliert: „Ich bin nur daran interessiert, grundlegende menschliche Emotionen auszudrücken, Tragödie, Ekstase, Schicksal usw. – und die Tatsache, dass viele Leute zusammenbrechen und weinen, wenn sie mit meinen Bildern konfrontiert werden, zeigt, dass ich diese grundlegenden Emotionen mitteile (...). Leute, die vor meinen Bildern weinen, haben die gleiche religiöse Erfahrung, die ich hatte, als ich sie malte. Und wenn sie, wie sie sagen, nur von ihren Farbbeziehungen angesprochen werden, verpassen sie das Wesentliche“ (zitiert nach Evertz 2002, S. 52).

### **Dyade „Betrachter und Künstler“**

Mark Rothko spricht also von emotionalen Inhalten, die der Künstler durch das Bild dem Betrachter mitteilt, letztlich von einem über das Bild vermittelten, indirekten Dialog zwischen Künstler und Betrachter. Dass angesichts der jeweils unterschiedlichen Lebensgeschichten und Aktuelsituationen hierbei noch mehr Möglichkeiten des Missverständnisses herrschen, als dies bei direkter verbaler Kommunikation bereits der Fall ist, liegt auf der Hand. Gleichzeitig kann hieraus jedoch auch ein Interesse an den Lebensumständen und Themen des Künstlers entstehen, das in der Beschäftigung mit der Künstlerbiographie seinen Ausdruck findet. Psychoanalytische Biographien von Künstlern müssen sich dabei in einem Spannungsfeld behaupten: Auf der einen Seite steht die unkritische Idealisierung, auf der anderen Seite die Entlarvung

des Künstlers als Neurotiker oder schwer gestörte Persönlichkeit. Dieser Gefahr erliegt durchaus mancher psychiatrische oder psychoanalytische Autor, wie Pieter Kuiper warnend für Dichterbiographien schreibt: „Ein schlechter Ersatz braucht die Psychiatrie für einen gescheiterten Schriftsteller nicht zu sein. Wenn jedoch die unbewusste Reue und der unbewußte Neid die Aufmerksamkeit eines Psychiaters, Psychologen oder Psychoanalytikers auf den nicht gescheiterten Schriftsteller lenken, dann erweist sich der Neid sonnenklar, wenn die Ergebnisse ihres Interesses dem Publikum vorgelegt werden: die Dichterbiographie. Die psychoanalytische Interpretation wird nun zum Gericht über den Autor, und viele Worte der Bewunderung können den Eindruck nicht verwischen, daß der schöpferische Künstler der Unterlegene ist. Seine Aureole ist verschwunden, seine Komplexe sind der Schaulust preisgegeben. Manchmal ist der Charakter des Gerichtes offenbar“ (Kuiper 1966, Nachdruck in diesem Band).

### Dyaden zu dritt

Wenn wir die genannten drei Dyaden isoliert betrachten, werden wir den Interaktionen zwischen Kunstwerk, Künstler und Betrachter aber auch noch nicht ganz gerecht: Der Künstler schafft sein Werk nicht nur auf der Grundlage seiner Lebensgeschichte und seiner Aktuelsituation, sondern auch in Hinblick auf den Betrachter. Während die Künstler früherer Jahrhunderte zumeist Auftraggeber mit klaren Vorstellungen und Vorgaben hatten, befreiten sich die Künstler seit dem 19. Jahrhundert immer mehr von diesen Abhängigkeiten. Dabei haben sie aber den zukünftigen Betrachter oder Käufer keineswegs aus dem Blick verloren – sei es durch Blickstrategien im Bildaufbau oder sei es durch die Phantasie, wie das Publikum auf das Bild, gar eine gemalte Provokation, reagieren wird. Heutzutage werden an Kunstakademien sogar Seminare angeboten, die den „Künstler als Einzelunternehmer“ auf den Umgang mit Galeristen, Medien und Sammlern vorbereiten. Die Dyade „Künstler und Kunstwerk“ ist also sinnvollerweise um den im kreativen Prozess mitgedachten zukünftigen Betrachter zu erweitern. Hierfür habe ich den Begriff „Dyaden zu dritt“ (Kraft 1996) vorgeschlagen.

Auch für die Dyade „Kunstwerk und Betrachter“ gilt, dass der Betrachter nicht irgendein Objekt der Natur anschaut, sondern ein von einem Menschen geschaffenes Werk. Der Betrachter hat somit den Künstler stets im Kopf, und es entsteht wiederum eine „Dyade zu dritt“. Die Beziehung zwischen dem Betrachter eines Bildes und dem dazu vorgestellten Künstler wird zwar gerne bagatellisiert („Es geht nur um das Werk!“), ihre enorme Wertigkeit zeigt sich aber unmittelbar, wenn das Bild einem Maler zu- oder abgesprochen wird. Der Wert – die Wertschätzung – des Bildes wird sofort in seiner Abhängigkeit von der Zuordnung zu dem Künstler erkennbar, der einen mehr oder weniger genau benennbaren Marktwert hat. So hat z. B. das Gemälde „Mann mit Goldhelm“ erheblich an Wert und öffentlichem Interesse verloren, seitdem es nicht mehr als eigenhändiges Werk von Rembrandt gilt. Anders ausgedrückt: Ohne materielle Änderung am Bild selbst hat die veränderte Aktuelsituation des Bildes zu einem deutlichen Knick in seiner Lebensgeschichte geführt.

Die genannte Sichtweise gilt schließlich und endlich auch für die Dyade „Betrachter und Künstler“, denn das Interesse des Betrachters am Künstler und seiner Biographie speist sich wesentlich aus der Tatsache, dass der Künstler Kunstwerke geschaffen hat, die viele Betrachter in ihren Bann gezogen haben. Auch hier wäre also wieder von einer „Dyade zu dritt“ zu sprechen.

Unter Beachtung der jeweiligen Lebensgeschichten und der Aktualsituationen der drei Beteiligten lassen sich die Beziehungen in folgendem Modell anschaulich machen (s. Abb. 1).

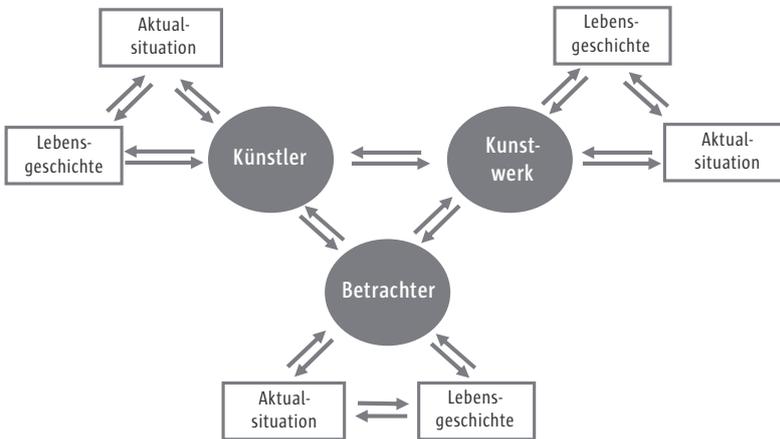


Abb. 1 „Dyaden zu dritt“

Dieses Modell veranschaulicht das komplexe Geschehen, wenn ein Künstler ein Bild malt oder ein Betrachter ein Bild anschaut oder ein Autor eine Künstlerbiographie schreibt. Wir beschreiben nie „das Bild an sich“ oder „den Künstler“, sondern immer eine Beziehung zwischen den drei Protagonisten vor dem Hintergrund ihrer Lebensgeschichten und Aktualsituationen. Nur so ist es auch zu verstehen, dass wir lange Zeit achtlos an einem Bild vorübergehen, „es uns nichts sagt“, dann plötzlich stutzen, uns auf das Bild einlassen, immer neue Aspekte des Bildes entdecken und eventuell nachzulesen und nachzuforschen beginnen. So bilden sich die bereits genannten „mehrfachen zirkulären Selbst-Objekt-Passagen“. Umgekehrt mag ein Bild, das wir vor zwanzig oder dreißig Jahren erstmalig sahen, uns seinerzeit begeistert haben. Nun aber haben wir zwischenzeitlich viele andere Bilder und Kunststile kennen gelernt – und manch ein Bild weckt nur noch wehmütige Erinnerungen. Auf Grund der Vielzahl von in sich veränderbaren Variablen, die bei der Kunstbetrachtung eine Rolle spielen, befinden wir uns stets in einem Prozess der Veränderung. Es gibt nicht den „passiven teilnehmenden Beobachter“, sondern stets nur den „aktiv strukturierenden Beobachter“. Dabei ist es hilfreich, möglichst viele Standpunkte reflektieren zu können. Verschiedene Ansätze eröffnen immer wieder unterschiedliche Sichtweisen. Jeden einzelnen dieser Ansätze gilt es im konkreten Fall zu begründen – wohl wissend, dass es bewusste Vorlieben und Abneigungen, das absichtsvolle Vergessen und das mehr oder weniger

kreative Missverstehen gibt (vgl. Kraft 1996). Erst recht werden unbewusste Motive des Rezipienten den Prozess der Annäherung an ein Bild färben. Dürers Kupferstich „Melencolia I“ wird, dessen können wir gewiss sein, ein Tummelplatz für Deutungen auch in Zukunft bleiben (vgl. hierzu z. B. Klibansky u. a. 1990, Scheil 2007, Schuster 2005). Wenn wir uns vom Wahn „sicheren Wissens“ zugunsten einer sorgfältigen Analyse unserer Beziehungen verabschieden, lassen sich die Umrisse einer stets im Fluss befindlichen „Wissenschaft vom Menschen“ erkennen, wie sie auch Pablo Picasso im Sinn hatte: „Warum, glauben Sie, datiere ich alles, was ich mache? Weil es nicht genügt, die Arbeit des Künstlers zu kennen, man muß auch wissen, warum, wie und unter welchen Bedingungen er sie schuf. Es wird sicher eines Tages eine Wissenschaft geben, vielleicht wird man sie die Wissenschaft vom Menschen nennen, die sich mit dem schöpferischen Menschen befaßt, um neue Erkenntnisse über den Menschen im allgemeinen zu gewinnen. Ich denke oft an diese Wissenschaft, und es ist mir wichtig, der Nachwelt eine möglichst vollständige Dokumentation zu hinterlassen“ (zitiert nach Leuner 1976, S. 9).

Viele wissenschaftliche und künstlerische Fakultäten sind an dieser „Wissenschaft vom Menschen“ beteiligt. Kunstgeschichte, Psychologie und Psychoanalyse tragen ihren Teil dazu bei.

### Literatur

- Belting, H. u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Reimer, Berlin, 5. Aufl. 1996.
- Evertz, K.: Kunstanalyse – Überlegungen zu einer entwicklungspsychologisch und psychoanalytisch begründeten Rezeptionsebene in der Kunstwissenschaft, in: Evertz, K. und Janus, L. (Hrsg.): Kunstanalyse. Mattes, Heidelberg 2002, 45–112.
- Friedrich, C. D.: Die Jahreszeiten. Stuttgart 1961.
- Klibansky, R., Panofsky, E. und Saxl, F.: Saturn und Melancholie. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1990.
- Kraft, H.: Dyaden zu dritt: Der (analytisch-)kunstpsychologische Ansatz, in: Belting, H. u. a. (Hrsg.) 1996, 281–305.
- Kraft, H.: Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie. Deutscher Ärzteverlag, Köln 2005.
- Leuner, B.: Psychoanalyse und Kunst. DuMont, Köln 1976.
- Mertens, W. und Waldvogel B. (Hrsg.): Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe. Kohlhammer, Stuttgart 2000.
- Scheil, E.: Albrecht Dürers „Melencolia I“ und die Gerechtigkeit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 70(2), 2007, 201–214.
- Schneider, G.: Zum psychoanalytischen Verstehen bildender Kunst – Fragmente einer Annäherung, in: Schneider, G. (Hrsg.): Psychoanalyse + Bildende Kunst. Edition diskord, Tübingen 1999, 11–31.
- Schuster, P.K.: Melencolia I – Dürer und seine Nachfolger, in: Clair, J. (Hrsg.): Melancholie – Genie und Wahnsinn in der Kunst. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005.
- Spector, J.: Freud und die Ästhetik – Psychoanalyse, Literatur und Kunst. Kindler, München 1973.

