

Karl Stockreiter
Freud und die Moderne:
Der Einfluss der Zentralperspektive auf die Psychoanalyse*

Zwischen Wissenschaft und Kunst

„Ich sagte Ihnen, die Psychoanalyse begann als eine Therapie, aber nicht als Therapie wollte ich sie Ihrem Interesse empfehlen, sondern wegen ihres Wahrheitsgehalts, wegen der Aufschlüsse, die sie uns gibt über das, was dem Menschen am nächsten geht, sein eigenes Wesen, und wegen der Zusammenhänge, die sie zwischen den verschiedensten seiner Betätigungen aufdeckt.“ (Freud, 1933, 168)

Es ist ersichtlich, daß Freud eines gewiß nicht im Sinn hatte: die Individualpsychologie von der Kulturtheorie abzutrennen. Ersehnte Aufschlüsse, die mit ihrer Mittlerschaft zwischen dem Unbewußten und der Rationalität zusammenhängen, gaben auch die Werke der Kunst, und so ist es nicht verwunderlich, daß Freud die Künstler als „wertvolle Bundesgenossen“ betrachtete, die „aus Quellen schöpfen, welche wir noch nicht für die Wissenschaft erschlossen haben“ (Freud, 1907, 33), wenn er es auch nicht versäumt, ihre Arbeit an anderer Stelle als „milde Narkose“ zu entwerten.

Der Ausdruck „angewandte Psychoanalyse“ im außertherapeutischen Bereich der Kunst ist daher nicht glücklich gewählt und verrät durch seine Einseitigkeit Widerstände, die im eigentümlichen Verhältnis der Kunst zur Triebphäre begründet sind. Mit diesem Vorbehalt kann man die Anwendungen von Freuds Theorie der Illusion als verfeinertes Mittel der Kunst-Analyse in drei unterschiedlichen Bereichen nachzeichnen: Psy-

* Der vorliegende Text basiert auf einem Vortrag, den ich in dem von Margarete Grimm geleiteten Jour Fixe des Wiener Arbeitskreises für Psychoanalyse im Frühling 1999 hielt. An dieser Stelle möchte ich Ramin Schor für seine wertvollen Literaturhinweise danken.

Den Anfang der Moderne setze ich in der Zeit der Renaissance – Mitte des 15. Jahrhunderts – an.

choanalytische Methoden konnten auf die durch artistische Arbeit geschaffenen Gestalten, wie etwa dramatische Figuren übertragen werden, wobei meist der inhaltliche Aspekt den formalen überwog; diese Vernachlässigung bestimmte auch Freuds Deutung der Träume, wenn er zugunsten des zu entschlüsselnden Sinns des Traumes dessen Bedeutung als Erfahrung und als Objekt in der analytischen Kur in den Hintergrund treten ließ und den Primat des Visuellen im Traum durch die Umsetzung der Bilder in Worte zum Verschwinden brachte.

Psychoanalytische Methoden konnten aber auch am Künstler erprobt werden, indem man seine Werke auf pathologische Symptome reduzierte. Diesem Kurzschluß von Kunst, Genie und Krankheit – Zeichen der schlechten, rein biographisch ausgerichteten Analyse von Kunst – galten die sarkastischen spitzen Nadelstiche der Aphorismen von Karl Kraus. Seine handgreiflichen Wortspiele wie „Nervenärzten, die uns das Genie verpathologisieren, soll man mit dessen gesammelten Werken die Schädeldecke einschlagen“, sind zwar in erster Linie gegen Cesare Lombroso und die Schädelforscher gerichtet, zielen aber auch auf jene psychoanalytischen „Zauberlehrlinge“ Freuds, deren suspekten Rolle in der Kulturheuchelei einer unterdrückenden Gesellschaft Kraus durchschaute. (s. Timms, 1992)

Am fruchtbarsten aber, um unbewußte Prozesse zu begreifen, schien die Analyse der Erfindungs- und Schaffenskraft des Künstlers zu sein. Mit ihrer Hilfe konnte auch das Publikum, das sich vom Kunstwerk ergreifen ließ, mit in die Interpretation einbezogen werden. Doch auch hier stieß die psychoanalytische Kunstbetrachtung an eine Grenze, die in der Undurchsichtigkeit der Sublimierungsvorgänge und dem damit verknüpften Wertproblem begründet liegt. So waren zum Beispiel vom biographischen Ereignis Leonardos zur Darstellung des Lächelns der Mona Lisa durch die Handhabung der Technik des *chiaroscuro* und des künstlerischen Formenkanons keine Brücken geschlagen. Was der denkenden Betrachtung verblieb, war die Verwandlung des Triebes in eine erstarrte Form der Sublimierung, während die durch das Werk erregten inzestuösen Affekte – der Vergänglichkeit preisgegeben – „ausgetobt“ wurden, ehe sie den harmlosen ästhetischen Rahmen sprengen konnten. Um die „Reinigung von den Affekten“ als Fluchtpunkt einer Libidoökonomie der Kunst begreiflich zu machen, konnte Freud auf die *kathartische* Methode, die Breuer für die Behandlung der Hysterie vorgeschlagen hatte, zurückgreifen. Die Frage, die sich uns stellt, ist aber, warum er andere wesentlichere Analogien zwischen psychoanalytischer Behandlungslehre und Aristotelischer Tragödientheorie unerwähnt läßt. Denn die zwei Arten des Umschwungs,

der *metabolé*, die Aristoteles in seiner Dramentheorie unterscheidet, einerseits die Peripetie, in der die Handlung plötzlich ins Gegenteil umschlägt, und andererseits die Erkenntnis-*metabolé*, die Anagnorisis, in der das Wissen sich kehrt, spielen ebenso in der psychoanalytischen Kur eine bedeutsame Rolle. Freud greift nicht zufällig zu Theatermetaphorik, um die Übertragungssituation zu kennzeichnen. „Die Patientin, auch die bisher fügsamste, hat plötzlich Verständnis und Interesse für die Behandlung verloren, will von nichts mehr sprechen und hören als von ihrer Liebe, für die sie Entgegnung fordert . . . Es gibt einen wichtigen Wechsel der Szene, wie wenn ein Spiel durch eine plötzlich hereinbrechende Wirklichkeit abgelöst würde, etwa wie wenn sich während einer Theatervorstellung Feuerlärm erhebt.“ (Freud, 1915, 309) Diese hereinbrechende Wirklichkeit erweist sich als Peripetie auf dem Boden der analytischen Szene und als Voraussetzung für plötzliche Einsicht. Der Begriff der Übertragung – als szenische Wiederholung infantiler Vorbilder oder als unbewußte intersubjektive Konstruktion des analytischen Paares aufgefasst – verdankt vielleicht mehr der Aristotelischen Dramentheorie und einer nicht explizit gemachten Kunstrezeption, als die bewußte Bindung des psychoanalytischen Kunstverständnisses an das Katharsismodell vermuten läßt.

Man beginnt zu ahnen, daß es eine strukturelle Verwandtschaft zwischen dem Analytiker und dem Künstler gibt, die weitreichender ist, als Freud zuzugeben bereit war und daß die Kunst die psychoanalytische Theoriebildung latent beeinflusste. Damit ist nicht gesagt, daß Freud es unterläßt, Hinweise zu geben, die den eminenten Einfluß der Kunst auf seine Theorie des Denkens und der menschlichen Erfahrung nicht doch verraten. Die Unvermeidbarkeit einer psychoanalytischen Rhetorik, die vor allem aus einer literarischen und mythologischen Bildwelt schöpft, um ihren Gegenstand, die psychischen Phänomene, erfassen zu können, wurde von Freud anerkannt. Er sagt, „daß wir genötigt sind, mit den wissenschaftlichen Termini, das heißt mit der eigenen Bildersprache der Psychologie (richtig: der Tiefenpsychologie) zu arbeiten. Sonst könnten wir die entsprechenden Vorgänge überhaupt nicht beschreiben, ja, würden sie gar nicht wahrgenommen haben.“ (Freud, 1920, 65) Das Dilemma Freuds, den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit nur aufrechterhalten zu können, indem er auf eine bildliche Sprache rekurriert, deren epistemologischer Wert auch für ihn zweifelhaft war, wurde durch seine Absicht, einmal die Mängel der Beschreibung durch die quantitative Sprache der Physiologie oder Chemie zu ersetzen, nicht gelöst, nur verschleiert. Die Hoffnung, den wörtlichen Sinn der unbewußten Wünsche aufspüren zu können, erweist

sich als trügerisch. Die Redefiguren, scheinbar ihrer deskriptiven Vorzüge wegen in Freuds Werk allgegenwärtig, stellen das notwendige und bleibende Provisorium bei der Entdeckung der psychischen Phänomene dar. Nur auf den Umwegen der metaphorischen Sprache entstehen jene Objekte, von denen die Psychoanalyse spricht. (s. Starobinski, 1990, 101) Diesen Überlegungen zufolge bekommt die ästhetische Form eine erkenntnisbildende Funktion, da durch sie ein konstruktives Modell die Stelle des sonst Unbekannten einnimmt. Die zahlreichen Klagen über seinen schlechten Stil, die Freud gegenüber seinen Gesprächs- und Briefpartnern zum Ausdruck brachte, verlieren in diesem Licht ihren beiläufigen Charakter. (s. Freud, 1986, 405) Die Redefiguren sind unentbehrlich zur Entdeckung der traumbildenden Vorgänge, da diese selbst rhetorische Wirkungen hervorbringen. Um sich vorstellen zu können, daß wir träumend in figurativen Formationen denken und fühlen, war es nötig, die Psychoanalyse als eine Wissenschaft der Tropen zu entwickeln. Waren einmal die Mechanismen der Traumarbeit, wie die „Verschiebung“ und die „Verdichtung“ als sprachliche Operationen, die auf Metonymie und Metapher beruhen, verstehbar, so konnte die enge Verwandtschaft zu poetischen und bildkünstlerischen Verfahren nicht länger verborgen bleiben. Während die auffällige Ähnlichkeit der Sprache des Traumes zur Rhetorik von verschiedenen Autoren in Erinnerung gerufen, die *Traumdeutung* ein „Kompendium und Inventar stilistischer Figuren“ genannt wurde, wird erst in den letzten Jahren der Bedeutung der Redefiguren vorallem der Metapher im psychoanalytischen Prozeß, in der Übertragung und als Übertragung Aufmerksamkeit zuteil. (s. Haesler, 1991) Damit wird der Gebrauch der Tropen nicht als Mittel, um Gedanken auszudrücken, betrachtet, sondern als konstitutiv für die Erfahrung der sonst unzugänglichen unbewußten Dimension.

Doch kehren wir zu Freud zurück: ich denke, daß sich Freud zum Verständnis der sprachlichen Logik des Unbewußten nicht an der zeitgenössischen hermeneutischen Sprachforschung orientierte, sondern an den Analogien der Traumarbeit zur Kunstarbeit, die er in den Renaissance-Kunstwerken, insbesondere in Signorellis Freskenzyklus zum *Jüngsten Gericht*, entdeckte. Meines Erachtens zeigt sich die Bedeutung dieser Entdeckung im Vergessen des Namens „Signorelli“, das Freud zum Anlaß der ersten detaillierten Untersuchung der Logik unbewußter Vorgänge nahm und dessen Analyse er als Muster, das den Schlüssel auch der anderen Arten von Fehlleistungen bot, an den Anfang der *Psychopathologie des Alltagslebens* stellte. (s. Stockreiter, 1997) Der Angst, von einem

Renaissancemaler als Vorläufer beeinflusst zu werden, konnte Freud mit der von Harold Bloom als Abwehr beschriebenen Trope der Metalepsis begegnen, die seine Verspätung in eine Frühzeitigkeit verkehrt. (s. Bloom, 1997, 98) Dennoch wird die Beeinflußungsangst an der auffälligen Unsicherheit und Widersprüchlichkeit sichtbar, die er bei der Beantwortung der Frage, ob es eine inhaltliche Beziehung zwischen den in den Fresken und in dem Gespräch des Namensvergessens behandelten Themen Tod und Sexualität gibt, zeigt. Nur kurze Zeit danach in der *Traumdeutung* offenbart Freud die Wichtigkeit der künstlerischen Verfahren für die Erkenntnisse der Traumprozesse, indem er in dem ganzen Kapitel über die Traumarbeit, insbesondere in dem Abschnitt über die Darstellungsmittel, vorallem Malerei und Skulptur als Muster anführt. Der Traum ähnele darin der Kunst, daß bei beiden die begrifflichen Relationen durch spezifische figurative Verfahren ausgedrückt werden. So gibt der Traum logischen Zusammenhang als *Gleichzeitigkeit* wieder und verfährt darin ähnlich wie Signorelli, der in der Wandszene vom *Antichrist* die Vertreter verschiedener Epochen in einem Simultané zusammenstellte. Es ist besonders *eine* logische Relation, zu der sowohl der Traum als auch die Kunst privilegierten Zugang haben: die „Ähnlichkeit, Übereinstimmung, Berührung, das *Gleichwie*“. (Freud, 1900, 324) In diesem Sinn stellt Freud, um die durch Verdichtung hergestellten Mischbildungen im Traum zu erklären, einen Vergleich zur Herstellung kompositer Bilder in der Kunst an, der Erinnerungen an die Grotesken in Orvieto wachruft: „Die Möglichkeit, Mischbildungen zu schaffen, steht obenan unter den Zügen, welche den Träumen, so oft ein phantastisches Gepräge verleihen, indem durch sie Elemente in den Trauminhalt eingeführt werden, welche niemals Gegenstand der Wahrnehmung werden könnten. Der psychische Vorgang bei der Mischbildung im Traume ist offenbar der nämliche, wie wenn wir im Wachen einen Zentauren oder Drachen uns vorstellen oder nachbilden“. (Freud, 1900, 329) Um den Einfluß der Künstler auf die Anfänge der Psychoanalyse herunterzuspielen, sprach Freud diesen eine nur traumverlorene, *endopsychische* Kenntnis der Logik des Unbewußten zu. Verdeckt wird dadurch, daß Renaissancekünstler wie Signorelli mittels der wissenschaftlich-künstlerischen Zentralperspektive einen Illusionsraum schufen, der den unbewußten Regungen in einem sozial institutionalisierten Akt der Kommunikation zwischen Bild und Betrachter eine Ausdrucksmöglichkeit bot, die nicht vollends den Gesetzen des Unbewußten unterworfen war. Ohne die illusionistische Wirkung hätte Signorellis Ikonographie des Satanischen und Bizarren nicht jene durch Ähnlichkeits-

beziehungen erzeugte Mehrdeutigkeit gewonnen, die Freud in ihren Bann schlug und zu Vergleichen zwischen Traum und Kunstwerk inspirierte. Der durch die Zentralperspektive hergestellte Bildraum bezog als Triebraum zusätzliche Darstellungswerte.

Die Aporien der Zentralperspektive

Sollte sich nicht rückblickend die eine Frage hartnäckig aufdrängen: Warum hat sich Freud, der in seiner Bewertung der Traumarbeit die gepressten Forminhalte der kubistischen Bildarbeit von Braque, Picasso und Juan Gris metaphorisch vorwegnahm, an einem Renaissancemaler orientiert, dessen Kunst seine dramatische Wirkung nicht zuletzt den Errungenschaften der Zentralperspektive verdankt? Ist nicht diese zwischen Kunst und Wissenschaft schwankende Methode, mit deren Hilfe der von *einem* Blickpunkt erfasste Wirklichkeitsausschnitt zu einem geschlossenen Systemraum geordnet wird, wie geschaffen für den Illusionismus des Subjekts, das sich im Blick durch das „offene Fenster“ als Herr des eigenen Hauses und der es umgebenden Landschaft fühlt? Ist hier nicht ein kraßer Widerspruch zu Freuds stolzen Worten, daß die Psychoanalyse den Menschen nach der kosmologischen und biologischen die empfindlichste narzißtische Kränkung, die Dezentrierung des Bewußtseins, zugefügt hat, spürbar? Wenden wir uns zum Verständnis dieses Widerspruchs der Rolle der Zentralperspektive zu.

Die Zentralperspektive, die als Methode zur Darstellung räumlicher Gebilde in einer ebenen Zeichenfläche bezeichnet werden kann, sodaß der Gegenstand auf der Bildfläche unter den gleichen Sehbedingungen erscheint wie der Körper im Raum, ist die Folge von Spaltungen, welche die Moderne charakterisieren; die göttliche Schöpfung zerfällt in objektivierte Natur und subjektiven Eingriff des Menschen, der Mensch zerfällt in das Gattungswesen und in das Individuum und – wie wir hinzufügen können – in Trieb und Ratio. Als Ausdruck und als Bewältigungsversuch fundamentaler Spaltungen besitzt die Zentralperspektive die Bedeutung eines Paradigmas, das zu einer von der Antike und dem Mittelalter grundlegend verschiedenen Raumanschauung führt und damit auch zu einer von den vergangenen Epochen abweichenden Weltanschauung. In ihrer Funktion als symbolische Form trägt sie jene Spaltungen als unaufhebbar in sich, deren Synthese ihre Anstrengungen gelten. Wenn diese nicht sichtbar werden, so liegt es in nicht geringem Ausmaß an einer Verleugnung

der grundlegenden Diskrepanz von Wirklichkeit und Konstruktion. Denn als Konstruktion ist die Linearperspektive von bestimmten Voraussetzungen abhängig: erstens von der Annahme, der Betrachter hätte nur eine Auge; zweitens, daß dieses Auge sich nicht von der Stelle bewegt und drittens, daß sich der Betrachter vor dem Bild genau an derselben Stelle und in der gleichen Entfernung befindet wie der Maler vor seinem Sujet. Es ist gerade diese letzte Voraussetzung, an der die Kritik Leonardo da Vinci ansetzte. (Hier kann nur angedeutet werden, daß es Freud in seiner berühmten Leonardo-Arbeit weit weniger um die psychobiographische Rekonstruktion einer Kindheitserinnerung ging, als um die Rivalität künstlerischer und wissenschaftlicher Sublimierung und daß es gerade die Beschäftigung mit der Perspektive war, wodurch die Kunst zur Wissenschaft wurde). Leonardo bemerkt, daß die Gegenstände, die sich seitlich befinden, bei einer flachen Projektion nicht so aussehen, wie sie dem Auge erscheinen; eine korrekte Projektion müßte sie an einer „kugelförmigen Wand“ auffangen, denn auch das Netzhautbild wird nicht auf eine Ebene, sondern auf eine gekrümmte Fläche projiziert. Auf der Suche nach einer möglichst wirklichkeitsgetreuen Methode stößt er auf eine Schwierigkeit: denn wenn wir eine gemalte Oberfläche für sich betrachten, unterziehen wir sie von selbst einer „kugelförmigen“ Verzerrung wie alle anderen Gegenstände, die wir sehen. Leonardos Ausführungen in seinem „*Traktat über die Malerei*“ zu diesem Thema beschäftigen sich mit einem Dilemma: entweder wird das mimetische Bild erreicht, indem der Betrachter gezwungen wird, den Platz einzunehmen, den die Konstruktion ihm zuweist oder aber die Darstellung erweckt den Schein, als ob das wirkliche Bild keinerlei perspektivischer Veränderung unterworfen wäre, seine „Wahrheit“ in sich selbst hätte; die Folge davon ist, daß sich der Betrachter frei vor dem Bild bewegen kann, seine subjektiven „Verzerrungen“ jedoch unterdrücken muß. (Leonardo, 1990, 242)

Wesentlich ist, daß diese Aporien für Leonardo kein Werkstattproblem darstellen, wie später zur Zeit Vasaris, des Historiographen der Renaissance am Ende des 16. Jahrhunderts. Er sieht in der Linearperspektive nicht ein technisches Mittel zur Herstellung von Bildern, sondern ein Modell, das mit der räumlichen Orientierung in der Welt der Erscheinungen auch die Wahrnehmung selbst bestimmt. Mit anderen Worten: der Einfluß der Zentralperspektive beschränkt sich nicht durch die Konstruktion von Bildern auf den Bereich des Imaginären, sondern bezieht sich vor allem auf ihre symbolische Rolle. Als Ordnung der Repräsentation bringt die Perspektive die Spaltung zwischen dem verkörperten Subjekt,

welches durch sie festgelegt und bezeichnet wird und dem Subjekt, das diese Bezeichnung verifiziert, zum Ausdruck. (s. Damisch, 55, Lacan, 1987, 98) Die durch die Spaltung in den Blickpunkt, der kennzeichnet und in den Ort des Subjekts im Bild erzeugte Ambivalenz wurde von dem Kunsthistoriker Panofsky wahrgenommen, wenn er schreibt, daß „sich die Geschichte der Perspektive mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns, und als ein Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens, ebensowohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt, wie als Erweiterung der Ichsphäre begreifen (läßt)“. (Panofsky, 1985, 123) Solange die Gegenüberstellung eines „Anspruchs“ des Gegenständlichen und eines „Anspruchs“ des Subjektiven in der Anwendung der ambivalenten Methode der Perspektive als Kontinuum und nicht als beginnender dialektischer Prozeß verstanden wurde, ließ sie sich aus zwei entgegengesetzten Richtungen kritisieren: subjektivistischer Schein oder beschränkender Rationalismus wäre ihr Ergebnis.

Doch halten wir fest: die widersprüchliche Haltung gegenüber der Leistung der Perspektive ist selbst nur ein Nachklang jener Aporien, mit denen Leonardo sich herumschlug; die Aporien bei der Bildung des Subjekts, welches sich im Moment seiner mittels Perspektive hergestellten Repräsentation wieder verliert. Meiner Ansicht nach gehen von der Entdeckung, oder sollten wir besser sagen, Erfindung? der Perspektive zwei unterschiedliche Traditionen der Moderne aus. Die eine, die Descartes in seiner *Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs* (1637) begründet, verspricht Heilung von den Spaltungen des Subjekts, indem sie den unzweifelhaften Fundamente der Erkenntnis nachspürt. Descartes findet das einzige unbezweifelbare Wissen in der Selbstgewißheit des Denkens und er beschließt, „zu fingieren, daß alle Dinge, die jemals in meinen Geist eingetreten sind, nicht viel wahrer wären als die Illusionen meiner Träume“. (Descartes, 1961, 18f.) Diese Denktradition opfert das in Widersprüchen verstrickte empirische Subjekt der Konzeption eines transzendentalen Subjekts und führt – in auffälliger Parallele zur „kugelförmigen“ Projektion und Unterdrückung der subjektiven „Verzerrung“, die Leonardo beschäftigte – zur Auffassung, daß die Räumlichkeit der künstlerischen Darstellungen alle ihre Bestimmungen vom Subjekt aus empfängt und dennoch paradoxerweise von allen subjektiven Bestimmungen gereinigt ist. Im Gegensatz dazu steht die zweite Denktradition, die mit G.B. Vico in Verbindung gebracht werden kann, der in seinen *Prinzipien einer Neuen Wissenschaft* (1744) Descartes Rückzug vom Buch der

Welt und dessen gereinigte, abstrakte Subjektivität als „Fabel“ bezeichnet. Einzige Wahrheit ist nicht das *cogito ergo sum*, sondern die Feststellung, daß der Mensch nur das erkennen könne, was er selbst erschaffen hätte; demnach sind es nicht die Prinzipien der Natur, sondern die der menschlichen Gesellschaft, des *mondo civile*, einer Welt aus Zeichen oder Sprache, die gewiß sind und durch die Philologie angemessen erfasst werden können. (s. Vico, 1990, 138) Hier kann, um den Rahmen nicht zu verlassen, nur skizziert werden, daß Vico in der menschlichen Entwicklung drei Zeitalter in gesellschaftlich-politischer und sprachlicher Hinsicht unterscheidet, wobei es zu jeder politischen Organisationsform eine korrespondierende Klassifikation der Sprache gibt. In unserem Zusammenhang ist wertvoll, daß es für Vico vor der artikulierten, begrifflichen eine stumme Sprache gibt, die durch eine anfängliche Identität von Denken und Sprache ausgezeichnet ist. Diese erste Sprache von *poetischen Charakteren* ist anthropomorphistisch und läßt sich in den Grundsatz fassen, daß „der unwissende Mensch sich selbst zur Regel des Weltalls macht“. Die erste „Prägung“ besteht darin, daß der Mensch sich selbst in die natürlichen Gegenstände projiziert, indem er diese Gegenstände „beseelt“ und zu „beseelten Substanzen“ macht.

„Jupiter“ ist der erste phantasiegeschaffene Allgemeinbegriff (*universale fantastico*), den der Mensch in Analogiebildung schafft. Seine Darstellung der Entstehung des Jupitermythos, die James Joyce beeindruckte, war folgende:

Hundert Jahre nach der Sintflut in Mesopotamien und zweihundert nach der Sintflut in der übrigen Welt (. . .) – denn so lange Zeit war nötig, damit die Welt nach der weltweiten Überschwemmung genügend getrocknet war, um heiße Dünste oder brennende Materie in die Luft zu schicken, daß dort Blitze sich entzünden konnten – (geschah es daß) der Himmel schließlich zuckte und dröhnte vor schreckerregenden Blitzen und Donner (. . .) Einige wenige Giganten (. . .) erhoben daraufhin erschrocken und entsetzt von der ungeheuren Wirkung, deren Ursache sie nicht kannten, die Augen und erblickten den Himmel. Da nun in solchem Fall die Natur des Menschengestes es mit sich bringt (. . .), daß der menschliche Geist einer derartigen Wirkung seine eigene Natur zuschreibt, die Natur der Giganten aber die von Menschen war, die nur aus ungeheuren Körperkräften bestehen und heulend und brüllend sich gegenseitig ihre heftigsten Leidenschaften kundtun, so erdichteten sie den Himmel als einen großen belebten Körper, den sie demzufolge Jupiter nannten (. . .), der ihnen durch das Schleudern der Blitze und das Krachen des Donners etwas mitteilen wollte.

(. . .) diese Menschen glaubten, daß alles, was sie sahen, imaginierten und auch selbst machten, Jupiter sei; und der ganzen Welt, die sie erfassen konnten, und allen Teilen der Welt gaben sie das Sein beseelter Substanz. (Vico, 1990, 377, 379)

Entscheidendes philosophisches Motiv Vicos ist es zu zeigen, daß die vermeintliche Rationalität der Moderne auf irrationale Anfänge zurückgeht, die immer noch lebendig sind und daß der rationalen Lautsprache immer noch eine Sprache aus Gebärden und Bildern zugrundeliegt. Die unterschiedlichen Sprachstadien lösen sich nicht vollständig voneinander ab, sie überlagern sich. Vicos wissenschaftlicher Determinismus stellt den Anspruch, die Gesetzmäßigkeiten der den Menschen selbst nicht bewußten mentalen Operationen aufzudecken und die Einflüsse der ersten Sprache, insofern diese auf die Sprache der Abstraktion einwirkt, mitzudenken. Hier werden aus den Erfahrungen der Zentralperspektive andere Schlüsse gezogen als bei Descartes. Vorgestellt wird ein Aneignungsprozeß, in dem das bezeichnende Subjekt – der Spaltung Rechnung tragend – sich in der von ihm geschaffenen Welt, in der es als Bild erscheint, erkennt. Werden die Gesetze der ersten sinnlich-projektiven Sprache verkannt und von der Reflexion ausgeschlossen, dann wird das Subjekt – ähnlich wie in Leonardos Aporie, in der der Standpunkt des Betrachters vom Objekt bestimmt wird – seiner Freiheit beraubt.

Halten wir inne: Haben wir es bei dieser poetischen Sprache, die keine Kunstwerke schafft, sondern die Logik der geistigen Entwicklung widerspiegelt und später in der begrifflichen Sprache den ganzen Vorrat der poetischen Sprache im engeren Sinn bildet, nicht mit einer Präfiguration des Freudschen Begriffs des Primärvorganges zu tun? Der Primärvorgang, die „Sprache“ des Systems „Unbewußt“, das in rhetorischen Figuren seinen Ausdruck findet, entspricht der poetischen Sprache des Anfangs, der Sekundärvorgang, der das System „Vorbewußt-Bewußt“ kennzeichnet, der artikulierten Sprache der Begriffe. So wie es schwierig ist, wenn nicht unmöglich, in einer Sprache, die dem Begriff verhaftet bleibt und nichts von den poetischen Mitteln weiß, die Realität der Phantasien, der Träume und Symptome zu bezeichnen, die sich – solange die Gesetze des Unbewußten nicht bekannt sind – dem Zugriff des Begriffs entziehen, so ist es für den Philosophen schwierig oder ausgeschlossen, die Erfahrungen in der Sprache der früheren Vicoschen Zeitalter, das den Jupitermythos schuf, zu verstehen, wenn ihm der Hauptschlüssel fehlt. Versuchen wir die Korrespondenz zwischen Vico und Freud mit ihrem gemeinsamen Fluchtpunkt – die Zentralperspektive – noch pointierter beschreiben. Sie liegt in

der Neubewertung der Illusion als Trägerin einer positiven Funktion; diese erhält als ein „für die Erfahrung *konstitutives* Feld einen hohen erkenntnistheoretischen Rang. (s. Pontalis, 1998, 93) So wie in Vicos *Memoria*-Begriff die Phantasie und die Erfindungskraft der ersten „poetischen“ illusionistisch-projektiven Sprache unabdingbar für die Erinnerung ist, so würde nicht nur die Rekonstruktion der individuellen Vergangenheit in der psychoanalytischen Kur ohne das konstruktive Moment der „Erinnerungsphantasie“ unergiebig bleiben, sondern ebenso die Gesetze des Traums, der Fehlleistungen, des Symptoms, der Halluzinationen dem Denken unzugänglich bleiben. Ohne der Existenz eines Bereichs der Illusion könnte das Subjekt sich nicht erkennen. Es würde sich sich verhärten in der Unmöglichkeit, die Abwesenheit bildlich darzustellen. Zugleich wird der Argwohn gegen jene Künstler nur zu begreiflich, die mit Hilfe der Gesetze der Perspektive die Illusionen erzeugen; denn die Täuschereien stehen mit dem Trieb im Bund. Nach Vico besteht das *Ingenium*, das dem Vermögen der bildlichen Redefiguren zugrundeliegt, darin, Sachen ohne Empfindungen Sinn und Leidenschaften zu geben. Diese *Urprojektion* – und dies bringt uns zurück zur mimetischen Funktion der Zentralperspektive – zeigt, daß die Tropen nicht bloß eine subjektive, durch Analyse abziehbare Zutat ihnen korrespondierender Objekte sind, sondern schon bei deren Herstellung wirken. Als Selbstprojektionen des Ichs wäre der Metapherngebrauch der Objekte in den Worten Blumenbergs die „unverstandene Anamnese ihres Ursprungs“. (Blumenberg, 1998, 86, s. Heinz, 1995)

Dialektik des Subjekts

Das Motiv des rationalistischen Projekts Descartes' ist der Wunsch, dem Subjekt eine jede Illusion auszutreiben, um dessen Konfrontation mit seinen Leidenschaften, seiner gesamten Triebwelt zu verhindern. Zusammen mit ihrer Trugstruktur soll das Begehren selbst zum Verschwinden gebracht werden. Um die Bedeutung der Illusion bei der Entstehung des Subjekts verstehen zu können, müssen wir den Umweg zu Freud zu Ende gehen. Wenden wir uns für einen Augenblick jenen Kunsturteilen zu, in denen die Betrachter der ersten Bilder, die auf einer Anwendung der künstlerisch-mathematischen Linearperspektive beruhen, ihre Ergriffenheit beschreiben. Diese Erfahrung kristallisiert sich in zwei kontrastierenden Fabelgruppen, die beide in unterschiedlicher Weise die täuschende Kraft des Kunstwerks – eine Illusion der Wirklichkeit zu erzeugen – behan-

deln. (s. Kris/Kurz, 1980) Die berühmteste Anekdote der Fabelgruppe, die den Nachahmungsgedanken betont, steht bei Plinius. Zeuxis malt Weintrauben, Sperlinge fliegen herbei und picken an den Trauben. Parrhasios bittet den Zeuxis, ihn in sein Atelier zu begleiten, dort werde es sich erweisen, daß auch er dergleichen vermöge. In der Werkstatt des Parrhasios bittet Zeuxis diesen, den Vorhang, der das Bild verdeckt, beiseite zu schieben. Der Vorhang ist gemalt. Zeuxis anerkennt die Überlegenheit des Parrhasios: „Ich habe die Sperlinge, du aber hast mich getäuscht.“ Der Protagonist der zweiten Fabelgruppe, nach der der Künstler kein Abbild schafft, sondern mit der göttlichen Schöpfung in Wettstreit tritt, ist – nicht zufällig – derselbe Zeuxis, der die sperlingstäuschenden Trauben gemalt haben soll. Es ist die Geschichte, die davon erzählt, wie er sich zur Darstellung der Helena die fünf schönsten Frauen der Stadt Kroton erbeten habe, um von jeder den schönsten Teil für sein Bild zu verwenden. Auffällig ist, daß die konträren Versuche, die täuschende Wirkung des Kunstwerkes zu verstehen, ein gemeinsames Merkmal haben. Sie alle legen die Betonung auf den voluntaristischen Aspekt der Illusion; sie orte eine Täuschungsabsicht auf seiten des Künstlers und den Willen sich täuschen zu lassen, auf seiten des Betrachters. Meiner Ansicht nach läßt sich das gespannte Gleichgewicht der beiden kontrastierenden Fabeln *imitatio* und *electio*, das im theoretischen Selbstverständnis der Kunst, den Kunsttheorien, in verdichteter Form weiterlebt, auf eine *gemeinsame* Erfahrung vor dem Kunstwerk zurückführen: die einer durch die Kunst produzierten Realität, die nicht die des nachgeahmten Objekts ist, sondern die des Unbewußten des Betrachters, das mittels der symbolischen Funktion der Perspektive eine Repräsentationsform erlangt. Man würde in die Falle gehen, dächte man, die Kunstwerke imitieren die Objekte, um sie zu repräsentieren und nicht um eine Dimension mittels der Illusion zu eröffnen, die uns etwas ganz anderes an den Objekten zeigt.

An dieser Stelle findet die Frage, warum sich Freud, der das bewußte Subjekt dezentralisierte, sich an Malern der Zentralperspektive wie Leonardo oder Signorelli orientierte jenseits von Freuds konservativem Kunstgeschmack eine mögliche Antwort. Daß diese durch das monofokale Bild, welches sie entwirft, lediglich „eindeutige empirische Zusammenhänge“ vermittelt, mithin die metaphorische Dimension verwirft – eine Auffassung, die dem kürzlich erschienenen Buch *Die Moderne im Rückspiegel* von Werner Hofmann zugrundeliegt –, ist eine unzulässige Reduktion. (Hofmann, 1998, 96) Tendenziös, da sie die Ambivalenz zwischen der Mathematisierung des Sehraumes und der Ordnung der visuellen

Erscheinung in der Anwendung dieser Methode wegschlägt und damit verkennt, daß mit der mimetischen Funktion der Zentralperspektive zusammen mit dem nachgeahmten Objekt auch etwas anderes präsentiert wird, nämlich das Verhältnis des Subjekts zu seinem Begehren. Spricht nicht schon die Anekdote Vasaris, nach der Uccello, in seine Studien vertieft, auf die Ermahnungen seiner Frau endlich ins Bett zu kommen, erwidert: „Ach, wie süß ist doch diese Perspektive!“ daß wir es hier nicht mit einer „einsichtigen Wirklichkeitsnachahmung“, sondern vielmehr mit einem erotischen Modell zu tun haben? Demgemäß wird durch die Zentralperspektive in einem dialektischen Wechselspiel von Sichtbarem und Unsichtbarem eine Bildrealität hergestellt, die mit dem repräsentierten Objekt auch die Triebwirklichkeit des Betrachters zur Darstellung bringt. Wir finden diese Dialektik ebenfalls zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten, den beiden Modi der Erfahrung, die das Subjekt konstituieren.

Doch treiben wir die Dinge nicht zu weit, wenn wir einer Dialektik das Wort reden? Gewiß, wenn Freud die paradoxen Phänomene der *Übertragung* dem Schauplatz, auf dem sich die psychoanalytische Behandlung abspielt – nicht mehr, wie noch zur Zeit der *Studien über Hysterie* als *Mésalliance*, als „falsche Verknüpfung“ auffasst, sondern sie als Verkörperung der psychischen Realität anerkennt, dann bewegt er sich im Rahmen einer (latenten) Tradition der Moderne, in der die Hervorbringung der Illusion jenen *Erfahrungsraum* bildet, der dem gespaltenen Subjekt ein Bewußtsein seiner selbst vermittelt. Die Frage drängt sich auf, inwieweit wir es hier mit einem durch die Stärke des Imaginären errichteten *narzißtischen Raum* zu tun haben, der die Grenzen des Gesetzes der Perspektive festlegt? Das Wechselspiel vom Subjekt als Blickpunkt und Subjekt, dessen Ort im Bild ist, bildet noch keine dialektische Beziehung, die auf niemals erreichte Synthesen zielt. Die geometrische Dimension erlaubt einen Blick, wie das Subjekt in der Sphäre der Erscheinungen gefangen und in seinem Verhältnis zum Unbewußten verstrickt ist; das ist ihr Vermögen. Ihre Grenzen liegen in der Eigenschaft des geometrischen Punkts der Optik als transzendentaler Rahmen, der sich selbst nicht aufheben kann, will er das Wechselspiel des Sichtbaren und Unsichtbaren, Unsagbaren und Sagbaren, des Unbewußten und Bewußten in Gang halten. Nicht zufällig handelt es sich bei der Uccello-Anekdote um eine Variante des Narzißmythos. Die Identifikation mit dem Bild des anderen – Entstehungsbedingung des Subjekts – bekommt durch den unhintergehbaren Rahmen der Perspektive eine narzißtische Struktur verliehen. Man erkennt, daß Leonardos Warnung an den Maler, sich nicht unwill-

kürlich selbst in seinen Gestalten abzubilden, weit über den Rang eines technischen Ratschlags hinausgeht.

Meiner Ansicht nach läßt sich Freuds Vernachlässigung der *Gegenübertragung* des Analytikers als Erkenntnisinstrumentarium zum Verständnis des Analysanden auf seine Bindung an die apriorischen Voraussetzungen der Zentralperspektive zurückführen. Um die Dialektik von Unbewußtem und Bewußtem in der Entstehung des Subjekts als intersubjektive Erfahrung begreifen zu können, wäre die Orientierung Freuds an der zeitgenössischen Kunst, welche zur Zeit der Anfänge der Psychoanalyse die Zersetzung der Zentralperspektive betrieb und die Bildstruktur gegenüber der perspektivischen Erscheinung aufwertete, gewiß geeigneter gewesen als jene Kunstwerke, die ihre Wirkungsintensität der perspektivischen Richtigkeit verdankten. Die Erschütterung des subjektiven Standpunktes durch die Abkehr von der Zentralperspektive und der Auflösung des visuellen Projektionsraum zugunsten der Bildebene und taktiler Raumwahrnehmung in der Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts (s. Novotny, 1938, 135ff.), läßt sich auch in der psychoanalytischen Konzeption der *projektiven Identifizierung*, die erst nach Freud von Melanie Klein und Wilfred Bion entwickelt wurde, feststellen. Diese beschreibt einen Vorgang, nach dem der Säugling seiner inneren Welt nur dadurch Bedeutung verleihen kann, indem er seine Gefühlszustände, die für ihn selbst nicht erfahrbar sind, in seinem Gegenüber induziert. Das Objekt nimmt dabei die Stelle einer externalisierten Version des unbewußten psychischen Zustands des Säuglings ein, der in einem metabolischen Prozeß durch den anderen die Erfahrung des eigenen macht. (s. Ogden, 1986, 35) In diesem Vorgang wird die Vorrangstellung des anderen bei der dialektischen Entstehung des Subjekts erkennbar, die bei der Auffassung des *primär narzißtischen* Subjekts, das dem zentralperspektivischen Illusionsraum zugrundeliegt, ausgeblendet wird.

Resümieren wir: Freuds Entdeckung des Unbewußten als einer besonderen, vom rasonierenden Ich vollkommen getrennten Denkform konnte sich durchaus auf eine künstlerisch-wissenschaftliche Tradition der Moderne und ihrer Errungenschaft der Zentralperspektive berufen, gerade indem sie deren durch das rationalistische Projekt Descartes verdrängte Bedeutungen aufgriff. Trotzdem: auch wenn wir die Zentralperspektive als ein Modell der Tropen aufzeigen und ihr als artistische Selbstreflexion menschlicher Verfassung eine *supermimetische* Funktion zuweisen, zur Zeit von Freuds Signorelli-Fehlleistung war sie nur mehr eine „tote“ Metapher. Und so zeichnet sich am Horizont der Frage: warum Signorelli

und Leonardo und nicht Cézanne oder die Impressionisten? die Kehrseite der zentralperspektivischen Methode ab. Als Bedingung des durch ihn eröffneten Erfahrungsraums widersetzt sich der geometrische Punkt seiner Aufhebung; daher bleibt ihm die Einsicht in die Radikalität der Dialektik bei der Entstehung des Subjekts verstellt.

Bedeutet dies, daß es keine *innere* Korrespondenz zwischen der Avantgarde zu Zeiten Freuds und der Psychoanalyse gibt? Wir müssen uns hier von der bildenden Kunst verabschieden und uns mit einem Hinweis auf die Transformation der Literatur in Freuds Krankengeschichten begnügen. Auf der Suche nach der geeigneten narrativen Form für seine Falldarstellungen, stößt Freud auf ein Gebiet vor, das seine eigene ästhetische Ideologie untergräbt und – in Anlehnung an die Unendlichkeit der Analyse – mehr mit dem Schreiben Svevos oder Prousts zu tun hat, als mit den klassischen geschlossenen Formen der Literatur des 19. Jahrhunderts, geschweige denn mit der Sprache der (Natur-)Wissenschaften.

Zusammenfassung

Die Bedeutsamkeit der bildenden Kunst – vorallem die der Renaissance – für die Untersuchung unbewußter Vorgänge wird schon in Freuds Arbeit „Zum psychischen Mechanismus der Vergeßlichkeit“ (1898), die sein Vergessen des Namens „Signorelli“ thematisiert, sichtbar. Meine These lautet, daß Freuds Entdeckung des Unbewußten als einer besonderen Denkform in Zusammenhang mit den wissenschaftlich-künstlerischen Errungenschaften der Zentralperspektive einer bestimmten Tradition der Moderne steht. Während die symbolische Funktion des visuellen Projektionsraums Freuds Erforschung des Unbewußten begünstigt, verwehrt ihm seine Ablehnung zeitgenössischer Kunstströmungen, welche die Geltung der linearperspektivischen Gesetze bestritten, die Grenzen der Zentralperspektive in seiner Konzeption des Subjekts zu überschreiten.

Literatur

- Bloom, H. (1997): Eine Topographie des Fehllesens. Frankfurt am Main.
Blumenberg, H. (1998): Begriffe in Geschichten. Frankfurt am Main.
Damisch, H. (1994): The Origin of Perspective. London.
Descartes, R. (1961): Abhandlungen über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs. Stuttgart.

- Freud, S.: Die Traumdeutung. Gesammelte Werke. Band 2/3. Frankfurt am Main.
- (1907): Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*. Gesammelte Werke. Band 7. Frankfurt am Main.
- (1915): Bemerkungen über die Übertragungsliebe. Gesammelte Werke. Band 10. Frankfurt am Main.
- (1920): Jenseits des Lustprinzips. Gesammelte Werke. Band 13. Frankfurt am Main.
- (1933): Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Werke. Band 15. Frankfurt am Main.
- (1986): Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904. J.M. Masson (Hg.). Frankfurt am Main.
- Haesler, L. (1991): Metapher, metaphorische Struktur und psychoanalytischer Prozeß. In: Zeitschr. f. psychoanal. Theorie und Praxis 6. Heft 1, 79–101.
- Heinz, R. (1995): Kann es eine „Psychoanalyse der Sachen“ (Sartre) geben? In: *texte*, 15. Heft 3, 7–19.
- Hofmann, W. (1998): Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte. München.
- Kris, E./Kurz, O. (1980): Die Legende vom Künstler. Frankfurt am Main.
- Lacan, J. (1987): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar-Buch XI. Berlin.
- Leonardo Da Vinci (1990): Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. André Chastel (Hg.). München.
- Novotny, F. (1938): Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Wien.
- Ogden, Th. (1994): *Subjects of Analysis*. London.
- Panofsky, E. (1985): Die Perspektive als „symbolische Form“. In: E. Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin.
- Pontalis, J.-B. (1998): Zwischen Traum und Schmerz. Frankfurt am Main.
- Starobinski, J. (1990): Psychoanalyse und Literatur. Frankfurt am Main.
- Stockreiter, K. (1997): Die Antizipation der Psychoanalyse in der Kunst: Sigmund Freud und Luca Signorellis Fresken in Orvieto. In: *texte*, 17. Heft 4, 92–113.
- Timms, E. (1992): Zauberer und Zauberlehrlinge: Die Begegnung Karl Kraus' mit Sigmund Freud. In: *Psyche*, 46. Heft 4, 309–335.
- Vico, G. B. (1990): Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker. 2 Bände. Hamburg.