

Verborgene Gedanken
visueller Natur



Hans Hollein, Sigmund Freud-Couch und Sessel,
1985 (Miniaturereplik)

Eine Ausstellung konzeptueller Kunst

Monika Pessler

Reflexionsmedium und gleichermaßen Instrument der Bedeutungskreation – Sigmund Freuds Psychoanalyse bietet den Künsten seit jeher Anlass zur Beschäftigung, ob den bildenden oder performativen, ob Musik oder Literatur. Darüber hinaus scheinen die künstlerischen Intentionen jenen der psychoanalytischen Wissenschaft nahezustehen: Auch die Künste verweisen auf bislang verdeckte Aspekte unseres Daseins, heben diese ins Bewusstsein, verleihen ihnen Sichtbarkeit. Dahingehend kann auch Freuds Beschreibung des psychotherapeutischen Verlaufes als gleichnishaft aufgefasst werden: «Der Analytiker bringt ein Stück Konstruktion fertig, teilt es dem Analysierten mit, damit es auf ihn wirke; dann konstruiert er ein weiteres Stück aus dem neu zuströmenden Material, verfährt damit auf dieselbe Weise, und in solcher Abwechslung weiter bis zum Ende.»¹

323

Dort, wo der Arzt und Psychoanalytiker von 1886 bis 1908 praktizierte und die Grundlagen seiner neuen Wissenschaftsdisziplin entwickelte – in seiner «ersten» Ordination im Hochparterre der Berggasse 19 –, sind seit dem Frühjahr 2020 erstmals Werke der Konzeptkunstsammlung des Museums unter dem Titel *Verborgene Gedanken visueller Natur* permanent ausgestellt. In enger Parallelführung zur Psychoanalyse und ihrer Methodenvielfalt werden in ausgewählten Arbeiten internationaler Künstlerinnen und Künstler aktuelle soziokulturelle Themen kritisch beleuchtet und zur Diskussion gestellt.

Schon ab Mitte der 1880er-Jahre stehen die Funktionen des psychischen Apparates und die Traumdeutung im Zentrum von Freuds Forschungsarbeit, die nicht nur von neuen Einsichten, sondern ebenso von Rückschlägen, Verwerfungen und Neuanfängen durchzogen ist. An diesen Entwicklungen nehmen der medizinische Diskurs Anteil wie auch die Künste, die als seismografisches Instrument auf die Umbrüche und Neuerungen ihrer Zeit reagieren.

Ist der Austausch zwischen der Psychoanalyse und bildenden Kunst um 1900 auch nicht eindeutig belegbar, so gibt die psychologische Qualität der Bilder Egon Schieles, Richard Gerstls und Oskar Kokoschkas, um nur einige zu



Salvador Dalí,
Die Metamorphosen des Narcissus, 1937

324

nennen, doch Aufschluss über das geteilte Interesse am Intrapyschischen. In analoger Weise überschneiden sich die Themenkreise der literarischen Genres mit jenen der Psychoanalyse, wie an den Werken Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzlers und Stefan Zweigs abzulesen ist. Etwas später werden auch bildende Künstlerinnen und Künstler explizit auf ihre inhaltliche Übereinkunft mit der Psychoanalyse hinweisen – wie zum Beispiel Vertreterinnen und Vertreter des Bauhauses, der De-Stijl-Bewegung, des Expressionismus und des Surrealismus. Im Bestreben, neue Denkhaltungen in der Gesellschaft zu etablieren, nimmt die klassische Avantgarde Freuds Theorien in ihre moralphilosophischen und sozialreformatoren Debatten auf – einerseits, um die Dynamik der menschlichen Psyche für die Kreation neuer Gesellschaftsmodelle verfügbar zu machen, und andererseits, um die eigenen Vorstellungswelten zu erweitern und zu vertiefen. So billigt Wassily Kandinsky schon 1911 in seinem Manifest *Über das Geistige in der Kunst* nur jene Kunstäußerungen, die aus einem «inneren Bestreben», aus einer inneren Notwendigkeit heraus entstehen, denn nur diese bergen «den Keim der Zukunft in sich».²

André Breton, führender Theoretiker der Surrealisten, definiert die Traumdeutung als eine Errungenschaft, die der «Erforschung des Menschlichen» diene und durch die «ein Teil der geistigen Welt wieder ans Licht gehoben» werde.³ Breton, der Freud 1921 in Wien besucht, verweist zudem auf den «beträchtlichen Anteil an psychischer Tätigkeit» des Träumens und wirbt für die Anerkennung der Psychoanalyse als Grundlage für die Entwicklung zeitgemäßer Sicht- und Handlungsweisen in der Kunst.⁴

Salvador Dalí, der nach Zweigs Fürsprache Freud 1938 im Londoner Exil besucht und dort Porträtskizzen von ihm anfertigt, zeigt sich insbesondere von Freuds kulturtheoretischen Beiträgen fasziniert. So findet die literarische Figur von Wilhelm Jensens *Gradiva* (1903), über die Freud 1907 schreibt,⁵ ebenso Eingang in surrealistische Bildwelten wie der Narzissmus-Begriff, den Freud ab 1909 verwendet und wenige Jahre später in seine Triebtheorie einführt.⁶ Dalí

soll Freud auch sein Gemälde *Metamorphose des Narziss* (1937) vorgelegt haben, um den «Vater der Psychoanalyse» von den künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten innerer Imaginationen zu überzeugen.⁷ Freud schreibt nach dem Zusammentreffen mit Dalí an Zweig: «Wirklich, ich darf Ihnen für die Fügung danken, die die gestrigen Besucher zu mir gebracht hat. Denn bis dahin war ich geneigt, die Surrealisten, die mich scheinbar zum Schutzpatron gewählt haben, für absolute [...] Narren zu halten. Der junge Spanier mit seinen treuherzig fanatischen Augen und seiner unleugbar technischen Meisterschaft hat mir eine andere Einschätzung nahe gelegt.»⁸

Mitte der 1920er-Jahre liefert Marcel Duchamp mit Fotografien seines weiblichen Alter Egos «Rose Sélavy» einen bedeutenden Beitrag zur Moderne, die sich vermehrt mit dem Verhältnis der Geschlechter, insbesondere mit der Instabilität weiblicher und männlicher Stereotypen auseinandersetzt und auch dahingehend von den Lehren Freuds und Carl Gustav Jungs profitiert.⁹

Charakterisierungen der Psychoanalyse und ihrer Deutungsprozesse bleiben auch in der Postmoderne Gegenstand intellektueller und künstlerischer Betrachtungen. Pierre Klossowski, Bruder des Malers Balthus (Balthazar Klossowski), Schriftsteller, Maler und Übersetzer der Schriften Friedrich Nietzsches, Martin Heideggers, Walter Benjamins und Lou Andreas-Salomés übt schon mit seinen frühen, von der Psychoanalyse inspirierten Studien über Marquis de Sades Werk Einfluss auf die Intellektuellen seiner Zeit aus,¹⁰ in den 1960er- und 1970er-Jahren insbesondere auf französische Intellektuelle wie den Psychoanalytiker Jacques Lacan und die Philosophen Michel Foucault und Jacques Derrida. In Helmut Newtons Werk findet sich eine Fotoserie, in der das Ehepaar Klossowski Szenen der Verführung im «psychoanalytischen Setting» in Anspielung auf Pierre Klossowskis Roman *Die Gesetze der Gastfreundschaft* von 1965 nachstellt.¹¹

Auch der österreichische Architekt und «Universalkünstler» Hans Hollein versteht es nach 1945, den aktuellen Diskurs mit den wesentlichen Turning Points der europäischen Kulturgeschichte zu konfrontieren. Hollein fertigt schon in den 1970er-Jahren Zeichnungen an, in denen er besonderen künstlerischen sowie soziokulturellen Errungenschaften der Moderne Tribut zollt,

325



Helmut Newton,
Pierre und Denise Klossowski,
Paris 1986

und bezeichnet diese als «elementare Umweltsituationen», als entscheidend für die weitere Entwicklung menschlichen Daseins. Dabei skizziert der Architekt Räume, die nur sparsam mit Objekten und Interieur ausgestattet sind, so zum Beispiel den Marcel-Duchamp-Raum, der nichts anderes beinhaltet als eine Treppe an der Rückwand, einen schachbrettförmig gemusterten Boden und ein Fenster – eine auf wenige Signifikanten reduzierte Duchamp-Rezeption – ebenso wie die Skizze des Sigmund-Freud-Raumes, der bis auf Couch und Sessel vollkommen leer ist. Interessant ist, dass Hollein das «psychoanalytische Setting» in seinen Zeichnungen nicht nur naturalistisch wiedergibt, sondern sich auch strikt an die bis heute tradierte Konstellation des klassischen Therapie- raumes hält: Der Stuhl der Analytikerin, des Analytikers steht hinter dem Kopfende der Couch. Damit ist die Sicht auf die Patientin, den Patienten verwehrt, so kann unbehelligt von eventuell irritierenden, körpersprachlichen Reaktionen assoziiert und gesprochen werden und auch die Therapeutin, der Therapeut ist unbeobachtet. Für Hollein manifestiert sich im Setting von Analytiker-Couch und -Sessel eine der wesentlichen Kulturleistungen der Psychoanalyse – die «freie Assoziation», deren revolutionäres, kreatives sowie dekonstruierendes Potenzial in den kommenden Jahrzehnten in den Künsten verstärkt Niederschlag findet.

Dabei gilt das Interesse besonders häufig den sprachlich konstruktiven Zeichensetzungen psychoanalytischer Erklärungsmodelle. Der amerikanische Konzeptkünstler Joseph Kosuth verknüpft seit den 1980er-Jahren Freuds Theorien mit aktuellen Fragestellungen der Konzeptkunst. 1989 verwirklicht er anlässlich des 50. Todestages Freuds die Installation *Zero & Not* im Mezzanin der Berggasse 19 und erweitert diese um Beiträge der internationalen Künstlerinnen und Künstler John Baldessari, Pier Paolo Calzolari, Georg Herold, Jenny Holzer, Ilya Kabakov und Franz West. Im Jahr 1997 gelangen Schenkungen von Clegg & Guttman, Jessica Diamond, Marc Goethals, Sherrie Levine, Haim Steinbach und Heimo Zobernig in die von Kosuth initiierte Kunstsammlung des Sigmund Freud Museums. Seit 2014 unterstreichen Werke von Susan Hiller und Wolfgang Berkowski den Einfluss psychoanalytischer Denkweisen «auf den kulturellen Horizont, der unser Bewusstsein bildet», wie Kosuth schreibt.¹²

Die nun im Hochparterre der Berggasse 19 ausgestellten Kunstwerke eröffnen in einzigartiger Weise Bezüge zur früheren Geschichte der Psychoanalyse. Die seit den 1920er-Jahren unter der Beschlagwortung «White Cube» propagierten Vorgaben der Ausstellungsgestaltung finden hier keine Berücksichtigung. Denn die ehemalige Bedeutung und Funktion der umgebenden Architektur stellt auch in dieser Präsentation einen konstituierenden Bestandteil der Konzeption dar. Heute schreiben sich zwölf ausgewählte Werke der Kunstsammlung in die Räumlichkeiten der «ersten» Ordination Freuds am Alsergrund ein: ins ärztliche Wartezimmer, das über eine kleine Veranda verfügt und ab 1902 auch der Psychologischen Mittwoch-Gesellschaft als Versammlungsort

diente; ins Behandlungszimmer, in dem die Analysandinnen und Analysanden auf der Couch liegend mit Freud gemeinsam das Verfahren der «talking cure» entwickelten; in Freuds Arbeitszimmer und in die Küche der «ärztlichen Wohnung», durch die man die Ordination nach dem Ende der psychoanalytischen Sitzung diskret verlassen konnte.

Mit der original erhaltenen architektonischen Struktur von Freuds ehemaliger Arbeitsstätte ist nicht nur der «Ursprungsort der Psychoanalyse» eindeutig definiert, in ihr finden wir auch die erste Ausprägung des «psychoanalytischen Settings» wieder. Zudem gelangen wesentliche Inhalte, die Freud hier einst erprobte und formulierte, mit jenen der ausgestellten Werke in Resonanz. So stellt der Präsentationsraum ein Korrelat der künstlerischen Konzepte dar und vice versa. Dieses wechselseitig korrespondierende Verhältnis zwischen den Exponaten und ihrem Umraum erschließt sich im Zuge der Begehung von Freuds «ersten» Praxisräumen, die mit all ihren Bedeutungszuschreibungen zum Ausstellungsdisplay avancieren, in dem die Kunst mit ihrem Umfeld zu einer Wirkungseinheit verschmilzt.

327

Werke von Kosuth und Zobernig bilden in Freuds ehemaligem Wartezimmer den Auftakt zur Ausstellung. Kosuths Wandinstallation, eine Text-Bild-Kombination, leistet der Integration von neuem Gedankenmaterial in das schon vorhandene Vorschub und stellt einem Textauszug von Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* als konkreten Anhaltspunkt Bildliches zur Seite.¹³ Auch in der Arbeit Zobernigs wird die strukturelle Gemeinsamkeit von Vision und Wirklichkeit einmal mehr zum Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung. Erinnerungsspuren erfahren «eine Umordnung nach neuen Beziehungen, eine Umschrift», und unterstreichen damit auch die synergetische Verbindung zwischen dem Werk und seinem historischen Umraum.¹⁴

Dort, wo eine kleine Veranda nach wie vor den Blick in den schattigen Innenhof des Hauses freigibt, werden sprachliche und objekthafte Fundstücke zu Leitfiguren von Levines und Berkowskis künstlerischen Narrativen, die Bewältigungsstrategien ins Bild setzen, wie sie von Freud in *Trauer und Melancholie* beschrieben werden.¹⁵

In Freuds ehemaligem Behandlungszimmer, dem Zentrum der frühen Entwicklungsgeschichte der Psychoanalyse, fließen einige ihrer Kernthemen in die bildkünstlerischen Untersuchungen ein: So beantwortet Georg Herold die Frage, «ob unsere (kulturelle) Sexualmoral der Opfer wert ist, welche sie uns auferlegt», mit der sich schon Freud beschäftigte, mit kritischem Witz und materialsprachlicher Ironie.¹⁶ Steinbach verweist auf die Möglichkeiten der Verständigung im Zuge der psychoanalytischen Therapie und bringt die «talking cure», bis heute Grundlage jedweder Gesprächstherapie, mit «AHA!» im tatsächlichen Sinn des Wortes aufs Tapet.

Für John Baldessari bilden fotografische Referenzen den Ausgangspunkt, um Affinität sowie Diskrepanz des Un-Heimlichen ins Bild zu setzen. Das Werk veranschaulicht und provoziert zudem die paradoxe Abwehrreaktion der

Identifizierung mit der oder dem Angreifenden, wie sie erstmals von der Psychoanalytikerin Anna Freud, Freuds jüngster Tochter, beschrieben wurde.¹⁷ Hiller erprobt in ihrer umfassenden Beschäftigung mit den Archivalien aus Freuds Nachlass die «Erkenntnis des Eigenen im Anderen».¹⁸ Die Bestände scheinen besondere Informationen zu beinhalten, wenngleich sie unvollständig inventarisiert sind und sich einer historisch eindeutigen Kontextualisierung entziehen: Lücken im Wissenstransfer, die Hiller mit ihren bildgewordenen Recherchen gleichermaßen zu schließen wie um inhaltlich kongruente Dimensionen psychoanalytischer Bezugssysteme zu erweitern versteht. Im Rückgriff auf historische Referenzen und im Verlauf ihrer Aneignung werden auch Mechanismen und Methoden der zeitgenössischen Kulturproduktion hinterfragt.

Psychoanalytische Beschreibungen der Wirklichkeitskonstruktionen spiegeln sich im anschließenden Arbeitszimmer, in dem Freud das Gründungsdokument der Psychoanalyse, die *Traumdeutung*, verfasste: In Diamonds selbst- wie fremdreferenzieller Arbeit, die der japanischen Künstlerin Yayoi Kusama huldigt und die «Konstellation des Ich» (*Me Constellation* von 1995) in den Fokus rückt, wird die Problematik persönlicher sowie gesellschaftlicher Selbst-Verortung zur Sprache gebracht.

Die Installation von Kabakov entwickelt an jener Stelle, an der vormals Freuds Schreibtisch stand, ihre spezifische Symbolik anhand im Haus Berggasse 19 vorgefundener sowie beigelegter Möbelstücke. Das künstlerische Arrangement betont damit die einstige Raumfunktion und erweitert diese um die fantastische autobiografische Geschichte *Der Mensch, der ins Bild flog* von 1987–1989.

Calzolari zeigt mit *Avido* (dt. «Gier») von 1968 an der Wand der ehemaligen Küche von Freuds Praxis den Tatbestand des sexuellen Begehrens und Missbrauches auf, der als Folge der «Konstruktion phallischer Machtverhältnisse» der Entfaltung weiblicher Sexualität massive Einschränkungen auferlegt.¹⁹

Wenn Freud auch andernorts behauptet, dass «der Psychoanalytiker nur selten den Antrieb zu ästhetischen Untersuchungen» verspüre, «auch dann nicht, wenn man die Ästhetik nicht auf die Lehre vom Schönen einengt, sondern sie als Lehre von den Qualitäten unseres Fühlens beschreibt»,²⁰ so weist er selbst auch auf die Übereinstimmung von Psychoanalyse und Kunst hin – insbesondere auf die Kongruenz ihrer Methoden –, indem er zu bedenken gibt, dass oft in beiden Fachgebieten den vorerst «gering geschätzten oder nicht beachteten» Details Beachtung geschenkt werde.²¹

— 1 — Sigmund Freud (1937d), «Konstruktionen in der Analyse», in: *G.W.*, Bd. 16, S. 43–56, hier S. 47. — 2 — Wassily Kandinsky (2004), *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, Bern: Benteli Verlag. — 3 — André Breton (1962), *Manifestes du surréalisme*, Paris: Éditions Jean-Jacques Pauvert, S. 22f. zit. n. Patrick Waldberg (1981), *Der Surrealismus*, übers. von Ruth Henry, Köln: DuMont, S. 90–100. — 4 — Ebd. — 5 — Sigmund Freud (1907a), *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva»*, Leipzig, Wien: Hugo Heller. — 6 — Sigmund Freud (1914c), «Zur Einführung des Narzißmus», in: *G.W.*, Bd. 10, S. 137–170. — 7 — Salvador Dalí, *Metamorphose des Narziss*, 1937, Öl auf Leinwand, 51 x 78 cm, London, Tate Gallery. Das Werk stand im Zentrum der Ausstellung *Freud, Dalí and the Metamorphosis of Narcissus*, die Dawn Ades 2018 für das Freud Museum London kuratierte. — 8 — Sigmund Freud (1960a), *Briefe 1873–1939*, hg. von Ernst und Lucie Freud, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1968, S. 465. Stefan Zweig in seinen Erinnerungen über den Besuch Salvador Dalís bei Sigmund Freud am 22. Juli 1938: «Einmal, bei einem meiner letzten Besuche, nahm ich Salvador Dali mit, den meiner Meinung nach, begabtesten Maler der neuen Generation, der Freud unermesslich verehrte, und während ich mit Freud sprach, zeichnete er eine Skizze. Ich habe sie Freud nie zu zeigen gewagt, denn helllichtig hatte Dali schon den Tod in ihm gebildet.» Stefan Zweig (2017): *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Martigny: schattenlos Verlag, S. 237. — 9 — Dawn Ades, Neil Cor and David Hopkins (1999), *Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson, S. 136f. — 10 — Pierre Klossowski (1996), *Sade, mein Nächster*. übers. von Gabriele Ricke, Ronald Voullié, Marion Luckow, Wien: Passagen. — 11 — Pierre Klossowski (1966), *Die Gesetze der Gastfreundschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. — 12 — Joseph Kosuth (1989), «Text for the Sigmund Freud Museum», in: *The Sigmund Freud Museum Contemporary Art Collection*, Wien: Sigmund Freud Privatstiftung, S. 13. Im englischen Original: «acknowledging the imprint of Sigmund Freud’s life on that cultural horizon which forms our consciousness. It is a monument to Sigmund Freud, and it is a living one.» (Übersetzung der Verfasserin) — 13 — Sigmund Freud (1905c), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig, Wien: Franz Deuticke. Siehe auch: Sigmund Freud (1900a), *Die Traumdeutung*, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, hg. von Christfried Tögel unter Mitarbeit von Urban Zerfaß, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2018. S. 300f. — 14 — Sigmund Freud an Wilhelm Fließ, Brief vom 6. Dezember 1896, in: Sigmund Freud (1985c), *Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904*, hg. von Jeffrey Moussaieff Masson, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986, S. 218. — 15 — Sigmund Freud (1916–17g), «Trauer und Melancholie», in: *G.W.*, Bd. 10, S. 428–446. — 16 — Sigmund Freud (1908d), «Die «kulturelle» Sexualmoral und die moderne Nervosität», in: *G.W.*, Bd. 7, S. 143–167, hier S. 167. — 17 — Anna Freud (1936), *Das Ich und die Abwehrmechanismen*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. — 18 — Arthur Schopenhauer (1819), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig: F. A. Brockhaus. — 19 — Vgl. Judith Butler (1991), *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. von Kathrina Menke, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 57. — 20 — Sigmund Freud (1919h), «Das Unheimliche», in: *Imago*, Bd. 5 (1919), S. 297–324, hier S. 297. — 21 — Sigmund Freud (1914b), «Der Moses des Michelangelo», in: *G.W.*, Bd. 10, S. 172–201, hier S. 185.