

Heinz Weiß (Hrsg.)

Hanna Segal Revisited

Zur Aktualität ihres Werkes

Mit Beiträgen von

David Bell, Claudia Frank, Peter Gabriel,

Esther Horn, Raimund Rumpeltes,

Hanna Segal, John Steiner, Heinz Weiß

Brandes & Apsel

Auf Wunsch informieren wir Sie regelmäßig über Neuerscheinungen in dem Bereich Psychoanalyse/Psychotherapie – Globalisierung/ Politisches Sachbuch/Afrika – Interkulturelles Sachbuch – Sachbücher/Wissenschaft – Literatur.

Bitte senden Sie uns dafür eine E-Mail an info@brandes-apsel.de mit Ihrem entsprechenden Interessenschwerpunkt.

Gerne können Sie uns auch Ihre Postadresse übermitteln, wenn Sie die Zusendung unserer Prospekte wünschen.

Außerdem finden Sie unser Gesamtverzeichnis mit aktuellen Informationen im Internet unter: www.brandes-apsel.de

1. Auflage 2017

© Brandes & Apsel Verlag GmbH, Frankfurt a. M.

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, Mikroverfilmung, Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen oder optischen Systemen, der öffentlichen Wiedergabe durch Hörfunk-, Fernsehsendungen und Multimedia sowie der Bereithaltung in einer Online-Datenbank oder im Internet zur Nutzung durch Dritte.

DTP und Umschlag: Felicitas Alt/Lukas Apsel, Brandes & Apsel Verlag

Druck: STEGA TISAK d.o.o., Printed in Croatia

Gedruckt auf einem nach den Richtlinien des Forest Stewardship Council (FSC) zertifizierten, säurefreien, alterungsbeständigen und chlorfrei gebleichten Papier.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.ddb.de abrufbar.

ISBN 978-3-95558-188-6

Zur Erforschung der Bedingungen
von Symbolisierungsprozessen
in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken
am Beispiel einiger Stillebenvariationen
Giorgio Morandis

Woher der Künstler »seine Stoffe nimmt« –
Hanna Segals Weiterführung einer der beiden
durch Freud aufgeworfenen Fragen

Hanna Segal eröffnete ihre berühmte Arbeit *Eine psychoanalytische Betrachtung der Ästhetik* mit folgendem Freud-Zitat: »Uns Laien hat es immer mächtig gereizt zu wissen, woher diese merkwürdige Persönlichkeit, der Dichter,¹ seine Stoffe nimmt, [...] und wie er es zustande bringt, uns mit ihnen so zu ergreifen [...].« (zit. n. Segal 1992 [1952], S.233) Wie Segal später in der Einführung zu ihrem Buch *Traum, Phantasie und Kunst* mitteilt, hatte sie das Glück, zu Beginn ihrer praktischen Tätigkeit sowohl Künstler als auch Psychotiker unter ihren Patienten zu haben. Darüber sei ihre »Aufmerksamkeit auf die zentrale Bedeutung der Symbolisierung und ihrer Schicksale« (1996, S.13) gelenkt worden, welche mit Hilfe des psychoanalytischen Instruments in einzigartiger Weise erforscht werden könnten. Und tatsächlich erbrachten Segals klinische Erforschungen wegweisende Beschreibungen von Stadien der Symbolisierung – der symbolischen Gleichsetzung, wie sie in der paranoid-schizoiden Position vorherrscht, und der eigentlichen Symbolbildung, im Sinne von Trauerprozessen und Wiedergutmachungsbestrebungen als Teil der depressiven

¹ Wir können hier meines Erachtens für unsere Zwecke den »Dichter« auch durch »Künstler« ersetzen.

Position. Das Durcharbeiten der depressiven Position, so ihre Erfahrung, war dabei für die künstlerische Produktion ausschlaggebend.

Bezüglich der beiden Fragen, die Sigmund Freud 1908 aufgeworfen hatte – nach den Bedingungen des kreativen Prozesses im Künstler einerseits, und den Mitteln, mit Hilfe derer wir als Rezipienten von Kunstwerken eine emotional bedeutsame Erfahrung machen können –, befasste sich Segal also insbesondere mit der ersten und folgte dabei einer Spur, die Melanie Klein aufgrund einer Beschreibung der Entstehung eines Bildes von Ruth Kjaer durch Karin Michaelis 1929 gelegt hatte. Die Schilderung, wie Kjaer sich durch den »leeren Fleck« an der Wand beeinträchtigt fühlte, diesem malend begegnen musste, erinnerte Klein an ihre kinderanalytischen Erfahrungen, bei denen sie in verschiedenster Weise beobachtete, wie ihre kleinen Patienten den Impuls zeigten, Beschädigtes wieder heil zu machen. Klein hatte daraus das Konzept der Wiedergutmachung entwickelt (vgl. Frank 2012), das einen wesentlichen Bestandteil der in den 1930er Jahren beschriebenen depressiven Position ausmachen sollte. Die Unfähigkeit zur Durcharbeitung der depressiven Ängste erwies sich nun in Segals Analysen von Künstlern als ausschlaggebend für die Hemmung der Kreativität oder »der Herstellung eines erfolglosen künstlerischen Produkts« (1992 [1952], S. 240).

Bestätigt sah sich Segal durch Äußerungen von Künstlern, welche die Prozesse bei sich genau beobachteten und in Worte fassten. In erster Linie dient ihr Marcel Proust als Kronzeuge, der schmerzlich genau beschreibt, wie all seine verlorenen, zerstörten und geliebten Objekte über die Schaffung eines Kunstwerks wieder zum Leben erweckt werden (ebd., S. 238f.). Am Beispiel der Tragödie verdeutlicht Segal die zwei unerlässlichen Faktoren für ein großes Kunstwerk: die unerschrockene Schilderung des ganzen Entsetzens der depressiven Phantasie einerseits, Ganzheit und Harmonie andererseits, welche durch die Formelemente hergestellt werden (S. 251). Indem der Künstler seine depressiven Phantasien und Ängste im ganzen Ausmaß anerkenne und ausdrücke, vollende er eine »ähnliche Arbeit wie die Trauerarbeit, wobei er innerlich eine harmonische Welt neu erschafft, die in sein Kunstwerk projiziert wird« (ebd.). Später wird sie genauer ausführen, wie es dazu einer genauen Kenntnis der – inneren und auch äußeren (zum Beispiel des Materials) – Realität bedarf (u. a. 1992

[1974], S. 268ff.; 1996, S. 128f.). Über die Analyse von Künstlern ergab sich also ein aufschlussreicher Einblick in den Bereich, aus dem der Künstler »seine Stoffe nimmt«.

Wie werden wir aber als Rezipient von ihnen »ergriffen«? Welche Funktion hat Kunst für den Betrachter? Was macht Kunst mit uns? Weshalb suchen wir sie – oder meiden wir sie ggf. auch? Damit sind wir bei Freuds zweiter Fragestellung. Er selbst wies in seiner Studie zum Moses des Michelangelo einen fruchtbaren Weg.² Freud untersuchte nämlich, was genau ihn an diesem Meisterwerk so mächtig packte, und legte präzise dar, wie bestimmte Formelemente (von Bart, Händen und Tafeln) – er ließ zur Veranschaulichung extra Zeichnungen anfertigen – das »Niederringen der eigenen Leidenschaft zugunsten und im Auftrage einer Bestimmung, der man sich geweiht hat« (1914b, S. 198), vermitteln. Freud geht davon aus, beim Betrachter würde wieder »die Affektlage, die psychische Konstellation, welche beim Künstler die Triebkraft zur Schöpfung abgab« (ebd., S. 178), hervorgerufen. In dem Ringen mit dem Zerstörungsimpuls erkennen wir auch hier die damals noch nicht beschriebene depressive Position wieder. Und Hanna Segal schließt sich Freuds Sicht an: jeder ästhetische Genuss enthalte »das unbewusste Wiedererleben der Schöpfungserfahrung des Künstlers« (1992 [1952], S. 250). Wir identifizierten uns »mit dem Kunstwerk als Ganzem und mit der gesamten inneren Welt des Künstlers, wie sie durch sein Werk repräsentiert« werde (ebd.).

Im Gegensatz zu Freud sucht man die eingehende Auseinandersetzung mit einem Werk eines bildenden Künstlers im veröffentlichten Werk Segals vergebens. Soweit ich es überblicke, stellt Picassos *Guernica* das einzige Bild dar, auf das sie – auch eher cursorisch – eingeht (1996, S. 109 und 122f.), ansonsten nimmt sie ggf. sehr pauschal auf Werke Goyas, Klees etc. Bezug. Sie selbst erwähnt auch, wie viel einfacher die Muster zur Überwindung der Depression in der Literatur mit ihren expliziten verbalen Inhalten zu entdecken seien (1992 [1952], S. 254) – dementsprechend liegen dazu ausführliche Darlegungen von ihr vor (vgl. u. a. ihre Arbeit zu *The Spire* von W. Golding). Allerdings beschäftigte sie sich auch hier

² In diesem Kontext verzichte ich auf die Kritik von Freuds früherer Konzeptualisierung des Kunstschaffens.

nicht eingehender mit der Rezeption der Werke. Viele ihrer Überlegungen lassen sich dafür aber fruchtbar machen. Tatsächlich sind die Worte in der analytischen Situation nur ein Kommunikationsmittel – viele averbale Momente sind oft entscheidend, deren mögliche Bedeutung wir mit Hilfe der Manifestationen unserer Gegenübertragung erfassen können. Die mit uns ggf. aktualisierte unbewusste Phantasie wird so zugänglich, wie Segal immer wieder beschrieb. Wenn Segal, wie oben zitiert, davon spricht, der Künstler projiziere eine neu erschaffene Welt in das Kunstwerk, dann können wir präzisieren, dass wohl über vielfältige Prozesse von projektiven Identifizierungen ein Kunstwerk zustande kommt, welche in anderer Weise wiederum bei der Rezeption eine Rolle spielen. Mit der Reflexion unseres Erlebens von Kunstwerken haben wir eine Methode zur Untersuchung der Frage zur Hand, was uns an einem Kunstwerk so ergreift. Oder anders formuliert: Über die Auseinandersetzung mit signifikanten Formen, welcher der Künstler gefunden hat, können wir mögliche Bedingungen von Symbolisierungsprozessen vertiefend untersuchen.

Der Zugang über die Rezeption enthebt uns auch der Auseinandersetzung mit einer kürzlich von A. Abella (2011) vorgebrachten Kritik an Segals Theoriebildung, welche durch die zeitgenössische Kunst infrage gestellt würde. Meines Erachtens stimmt es zwar, dass Segal manche Künstler nicht als solche betrachtete – als ich sie einmal nach ihrer Sicht von A. Giacomettis Werk fragte, das für mich ein Beispiel par excellence für das Ringen um die Anerkennung des Todestriebes in seinen aggressiven und selbstzerstörerischen Aspekten und dessen Überwindung darstellt (vgl. Frank 2002) und vermittelt, was Segal für die Quintessenz eines guten Kunstwerks hält (vgl. 1992 [1952], S. 256f.), winkte sie müde ab. Rodins Skulpturen stellten für sie Kunst dar, nicht aber Giacomettis Plastiken. Aber ihre individuelle Einschätzung in manchen Fällen sagt meines Erachtens nichts darüber aus, wie zutreffend ihre Theoriebildung andere künstlerische Prozesse trifft. Problematisch an Abellas Argumentation ist meines Erachtens, dass sie sich auf die *expressis verbis* geäußerten Intentionen von Künstlern wie Duchamp und Cage stützt. Diese sind als solche natürlich interessant – aber ob und wenn ja wie sich dem Rezipienten davon etwas in der Begegnung mit dem Werk vermittelt, steht auf einem anderen Blatt. Duchamp mag »freies Denken und die Entdeckung neuer

Wahrheiten« ermöglichen wollen (zit. n. Abella 2011, S.257), allein ob das auch eintritt, entscheidet nicht der bewusst geäußerte diesbezügliche Wunsch des Künstlers.

Segal selbst erweiterte in einem Postskriptum von 1980 ihre Theorie, auch wenn sie unverändert den Kern der ästhetischen Erfahrung in der Identifizierung mit dem Prozess der Lösung der zentralen depressiven Situation sah. Nun schrieb sie aber auch den aus der paranoid-schizoiden Position resultierenden Idealisierungsprozessen eine Rolle zu (1992 [1952], S. 257). Bezüglich bildender Kunst können darüberhinaus meines Erachtens auch die Erkenntnisse, die sie in dem Aufsatz »Vision« mitteilte, herangezogen werden: dass die Augen nicht nur zur Wahrnehmung, sondern gewissermaßen auch umgekehrt via projektiver Identifizierung zur omnipotenten Zerstörung der äußeren Wirklichkeit benutzt werden können, indem eine »hallucinatory world of madness« geschaffen werde (2007, S. 68). Wenn diese Art projektiver Identifizierungen ein wesentliches Element bei der Hervorbringung künstlerischer Werke sind, dann können wohl auch mehr oder weniger exzessive omnipotente Momente bestimmend werden, d. h. ggf. eine Ausstoßung destruktiver Beziehungsaspekte.

Segal ging von Erfahrungen mit Kunst aus, die wohl tun – was durchaus mit (psychischer) Arbeit auf Seiten des Rezipienten verbunden ist. Dass der allgemeine Kunstbegriff ein weiterer ist, ist unbestritten. Mich als Psychoanalytikerin interessiert, was wir von Künstlern über die für unsere Arbeit zentralen Symbolisierungsprozesse³ lernen können. Die Stillleben Giorgio Morandis schienen mir – zunächst intuitiv – hierfür besonders relevant. Sie haben – so meine These – diesen Prozess bzw. seine Grundlegung selbst zum Gegenstand. Ich möchte sondieren, welchen möglichen Aufschluss die Untersuchung der Rezeption eines ausgewählten Werkes bringen kann. Auf dem Hintergrund, dass mich die Übergänge im Symbolisierungsprozess besonders interessieren (vgl. Frank 2015), wählte ich ein Beispiel, zu dem eine kleine Serie vorliegt, um die Bedeutung von Variationen wenigstens anzudeuten. Ein kleiner Exkurs soll darüber hinaus andeuten, welche Werke zu einer weiteren Vertiefung der Fragestellung beitragen könnten.

³ Es bedürfte einer weiteren Arbeit, um die Bedeutung von Prozessen der Desymbolisierung in der zeitgenössischen Kunst zu untersuchen.

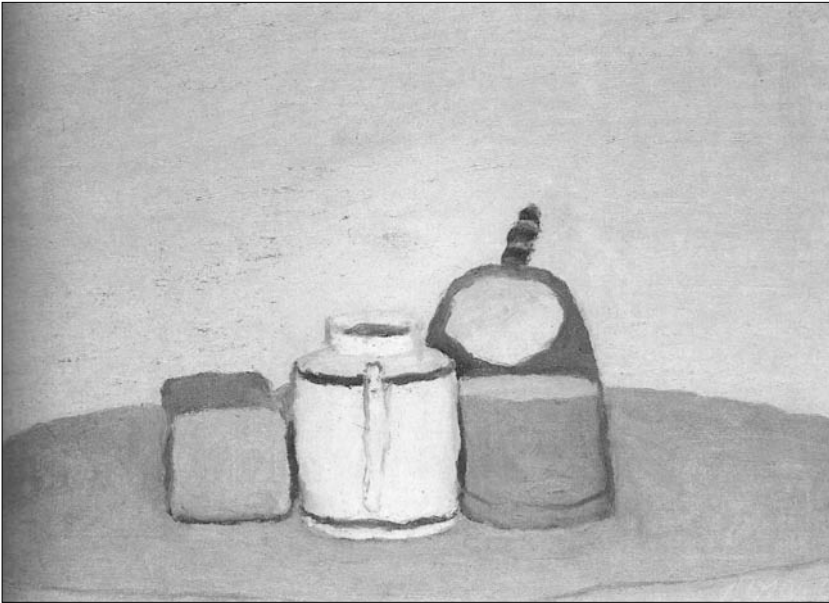


Abb. 1: Natura morta 1949, Vitali 670

(als ein Teil der kleinen Serie Vitali 668–670, die »im groben« identisch sind und doch bedeutsame Variationen aufweisen).

Meine Wahl fiel auf das Gemälde einer Stillebenvariation von 1949, in welcher erstmals die Teekanne als Objekt auftaucht. Ich werde darauf später zurückkommen. Was sehen wir? Wir blicken auf vier dicht zusammengerückte Gegenstände im Zentrum eines runden – oder vielleicht auch ovalen? – Tisches, der etwa das untere Drittel der 36 x 50cm großen Leinwand einnimmt; darüber, also ca. $\frac{2}{3}$ des Raumes beanspruchend, einen helleren Hintergrund. Mit dem Wort Hintergrund habe ich mich fürs erste sozusagen gerettet, denn als solchen kann man die helle, nach oben etwas dunkler werdende Fläche auf jeden Fall bezeichnen. Aber was stellt das vorwiegend von einem hellen Grau bestimmte Stück Leinwand dar, das mit Ockerbrauntönen durchsetzt ist und wenige, sehr feine dunklere, braune Spuren aufweist? Eine Wand oder – wenn wir den durch die Weißbeimischung bewirkten lichtdurchfluteten Eindruck ernst nehmen – vielleicht auch einen weiten, sozusagen unbegrenzten Raum?

Sie merken: Schon beim Versuch einer zusammenfassenden Bildbeschreibung gerate ich ins Stocken. Ich bin erst einmal an dem für mich

changierenden Eindruck des Hintergrunds hängen geblieben. Und tatsächlich: mein Erleben des Gesamtbildes ist von einem ständigen Changieren bestimmt. Einmal betrachte ich es ruhig, gelassen, fühle mich relativ unbeeiligt, sozusagen von fern auf diese Zusammenballung der verschiedenen Gestalten »da unten« blickend (wozu der erhöhte Betrachterstandpunkt beiträgt). Dann wiederum finde ich mich – mit einer gewissen unwilligen, anfänglichen Reserve – verwickelt in Fragen, was es mit dieser heterogenen Gruppe auf sich hat. Wirkt sie nicht wie eine Notgemeinschaft, angespannt verharrend angesichts einer diffusen, nicht greifbaren Bedrohung? Aber was sage ich da? Sobald ich mein Empfinden in Worte zu fassen suche, schreke ich angesichts des Ergebnisses zurück. Sehe ich Gespenster? Da sind vier Gefäße aus einer Küche versammelt – nicht etwa chaotisch, sondern eher »in Reih und Glied«, und ich spreche von Notgemeinschaft und Bedrohung? An dieser Stelle gilt es, meine beiden changierenden Eindrücke erst einmal als solche stehen zu lassen und mich der Untersuchung im Einzelnen zuzuwenden.

Also zurück zur Bildbetrachtung. Wenden wir uns wieder dem Vordergrund zu. Beim Überlegen, wie ich das im Vergleich zum Hintergrund in dunklerem Grau gehaltene langgezogene Oval, das ebenfalls von einem Braunocker durchwirkt ist und an beiden Seiten, wenn auch nicht symmetrisch, vom Bildrand abgeschnitten wird, am zutreffendsten bezeichnen soll, bemerke ich, wie auch hier mein Eindruck changiert: Ich hatte es eingangs umstandslos als Tisch, präziser wäre natürlich: Tischplatte, bezeichnet und darum kann es sich natürlich auch handeln. Genau genommen sehen wir aber lediglich zwei Anschnitte der gedeckt-gelben Seitenansicht einer Platte – links unten ein etwas spitzwinkligeres Dreieck als rechts. Genauso gut – so erscheint es mir – können wir sie deshalb als Platte sehen, die örtlich nicht zu verankern ist, im Raum zu schweben scheint. Wenn man so will: ein subtil surreales Szenario. Jetzt zucke ich wieder etwas zusammen: Ist eine Formulierung wie die eines »surrealen Szenarios« nicht völlig überdimensioniert, fehl am Platz? Ich registriere, wie schwer es mir fällt, mich daran nicht »ewig« aufzuhalten und mich tendenziell zu verlieren. Schließlich gelingt es, auch das erst einmal so stehen zu lassen und mich dem »Eigentlichen«, den auf der Platte versammelten Objekten, zu widmen.

Um überhaupt einmal alle Objekte vorstellen zu können, nehme ich

bei dieser ersten Runde Ungenauigkeiten in Kauf: In der vorderen Reihe stehen – fast – in einer Linie von links nach rechts eine rechteckige, fast würfelförmige Dose, die in ihrer Vorderseite die Farben der Platte, etwas aufgehellt, aufnimmt, daneben die weiße Teekanne, deren Bauch oben und unten von einem schmalen blauen Band begrenzt wird. Rechts von ihr schließlich eine runde, dumpf gelb-orangene Dose, und dahinter, von ihr und dem rechten Drittel der Teekanne teilweise verdeckt, eine leicht geneigte Kupferkasserolle, die mit dem größten Teil ihres Volumens – auslaufend in dem verkürzten Griff – in den Hintergrund hineinragt. Die Sonderstellung der Kasserolle ist damit schon gekennzeichnet. Diejenige der Teekanne beeile ich mich nachzutragen: Die beiden Dosen sind ihr eindeutig unter- oder beigeordnet, rahmen sie quasi ein. Sie bildet – kann man sagen: majestätisch? – das Zentrum, überragt die beiden Seitenelemente und scheint doch ihrer selbst wie nicht ganz gewiss oder vielleicht genauer: schutzbedürftig. Das Ensemble wird also von zwei Protagonisten dominiert: von der leicht aus der Mitte nach rechts gerückten Teekanne in der ersten Reihe und der schräg hinter ihr befindlichen Kasserolle. Von diesem Element in hinterster Front, so meine Assoziation, geht für mich – je länger ich mich mit dem Bild befasse desto mehr – eine latent aggressiv getönte Energie aus. Anfänglich konnte ich mein Empfinden einer Irritation, Beunruhigung noch nicht so spezifizieren. Ich fragte mich unwillkürlich, wie die Kasserolle in dieser Stellung denn eigentlich stabil stehen (bzw. liegen) könne. Wie gelingt es ihr, diese Lage beizubehalten? Wodurch wird sie gestützt? Und selbst wenn man sich den Hintergrund als Wand vorstellt, sie dort ihren Gegenhalt findet, wirkt es labil, so als könnte sie jeder Zeit nach rechts oder links abkippen. Mit der Zeit empfand ich dann aber mehr, dass sie quasi in den Hintergrund hineinsticht – auch wenn es sich dabei eher um einen stumpfen Stich zu handeln scheint. Meine Phantasie ging so weit, dass ich dachte, sie könnte sich jederzeit noch ein Stück erheben, um ggf. der Teekanne »eine zu verpassen«.

Diese Seherfahrung wird dann aber immer wieder abgelöst von einer, die durch andere Elemente bestimmt wird. Nun sehe ich, wie die Kasserolle über die farbliche Komposition auch gehalten und eingebunden wird: Ihr heller beige-grauer (runder) Boden findet einen Widerpart in dem etwas dunkleren und graueren Beinahe-Quadrat der linken Dosenvorderfläche,

die wiederum farblich der Plattenoberfläche sehr nah ist. Dann zieht mich mit der Zeit die Kasserolle mit ihrer leichten Diagonale nach hinten (und rechts oben) wieder in Bann. In ihrem Sog verkannte – und verkenne ich immer wieder – die Sicht, die wir auf die Teekanne haben. Ich vermeinte sie sozusagen von hinten zu sehen, da ich die unregelmäßig durch leichte hellgraue senkrechte Striche abgegrenzte, nach oben das blaue Kantenband überschneidende weiße Vertikale in der Mitte ihres Bauches als Aufsicht auf den Henkel deutete. Beim genaueren Blick realisiere ich jeweils, dass es sich um den Schnabel der Kanne handeln muss – deren Öffnung oben wiederum durch einen blauen Strich markiert ist. So macht die Komposition auch Sinn – die Spannung zwischen den beiden Protagonisten mit dem nach vorne ragenden Schnabel einerseits, der nach schräg hinten ragenden Kasserolle, gipfelnd im Griff andererseits, welche nochmals ein Gegengewicht durch die Signatur Morandis rechts vorne, sozusagen auf der Vorderfläche der Tischkante, erhält. Trotzdem – wenn ich das Bild nach einer Weile wieder betrachte – passiert mir oft die gleiche Fehlleistung.

Und natürlich gibt auch die Teekanne in sich Anlass, sich mit fraglichen Ungereimtheiten auseinanderzusetzen. Sehen wir mit dem Blau im oberen weißen Kreis ins Innere der Kanne? Ist sie also ohne Deckel dargestellt, oder ist er gewissermaßen oben in der Öffnung versenkt? Sie ist, wie alle Elemente, in ihren Konturen »atmend« gemalt, es finden sich also keine scharfen, harten, schnurgerade Begrenzungen. Darüberhinaus scheint sie aber in Teilen in ganz besonders nahen Kontakt zu den weniger als Gefäße, denn als geometrische Grundformen imponierenden Begleitern zu stehen. Mit dem linken, etwas zurückstehenden über den senkrechten braunen Strich zwischen ihren beiden Körpern, der perspektivisch »nicht aufgeht« (wir können nicht beide Seitenflächen eines Würfels gleichzeitig sehen) – so als dehne sich das Grundelement zu ihr hin aus, was vielleicht noch deutlicher in den kürzeren und dickeren, leicht aus der Horizontalen nach oben und unten abweichenden, keiner Form angehörenden Pinselstrichen darüber zum Ausdruck kommt. Und nach rechts hin delt sich quasi die seitliche Kontur des Teekannenkörpers in der Mitte zum gelb-orangenem Zylinder hin aus. Ob das kühle, reinste Grau oben den Deckel oder ev. die Innenauskleidung wiedergibt, ist ein weiteres Mal uneindeutig.

Ich breche hier die Beschreibung meiner Seherfahrungen mit diesem

Bild ab – nicht weil ich sie erschöpfend geleistet habe. Ich könnte u. a. un-
schwer mit der Qualität der die Teekanne flankierenden Komponenten fort-
fahren bzw. auch dabei »hängenbleiben«. Aber es dürfte sich ein Eindruck
von der Art Dialog, der sich zwischen dem Bild und mir entsponnen hat,
vermittelt haben: Was und wie ich äußerlich und innerlich wahrgenommen
habe, was ich jeweils konkret sah, was in mir dadurch evoziert wurde, wie
die erneute Hinwendung und möglichst genaue Beobachtung der Beschaf-
fenheit meines Gegenübers erfolgte etc. In bestimmten Momenten impo-
nierte mir dabei der Raum als quasi unendlich, unbegrenzt – manche Kriti-
ker beschrieben das als Leere (z. B. Sterling, zit. n. Fergonzi 2004, S. 112).
Demgegenüber wirkten die Gegenstände klein – so etwas wie ein Eindruck
von Ereignislosigkeit herrschte zu Zeiten vor. In einer nächsten Bewegung
zogen aber die Gegenstände den Blick auf sich und ein kleiner Beziehungs-
kosmos eröffnete sich. Labiles Gleichgewicht, aggressive Spannung, gar
Bedrohung waren Stichworte, aber auch Nähe, Stütze, Schutz. Einer Sog-
wirkung in Richtung Auflösung wirkte dann wieder die Wahrnehmung der
farblichen Verstrebungen relativierend (»entschärfend«) entgegen.

Sollte ich mein Gesamterleben zusammenfassen, so kommt es wohl
am prägnantesten in meiner (sich wiederholenden) Fehlleistung auf den
Punkt: dem – objektiv falschen – Eindruck, die Teekanne sei von mir/dem
Betrachter abgewandt dargestellt, womit das Ensemble insgesamt etwas
verschlossen wirkt. Wenn ich aber nochmals genauer schaue und sie als
mir zugewandt sehe, dann erfreue ich mich an dem dadurch geöffneten
(triangulären) Beziehungsraum. Aber er kollabiert quasi immer wieder.

Lässt sich diese Dynamik auf einen Begriff bringen? »Anwesende Ab-
wesenheit« kam mir bei diesem – wie dann auch bei den weiteren der von
mir für diese Untersuchung ausgewählten Werke – immer wieder in den
Sinn. Er scheint mir etwas Essentielles von dem Paradox aufzunehmen,
mit dem wir es in der Auseinandersetzung mit diesem Bild dauernd zu
tun haben: Einerseits die Gegenständlichkeit, Figürlichkeit – wir sprechen
ganz selbstverständlich von Teekanne, Kasserolle etc. –, die in dem Bild
unverkennbar und nicht wegzudenken ist, andererseits ist es zugleich auch
völlig offensichtlich, dass es weder um eine Teekanne noch eine Stielpfan-
ne geht, sondern das Formgefüge der Fläche, die räumliche und farbliche
Komposition das ist, womit wir es zu tun haben. Das Changieren der

Raumperspektive ist ein weiteres konstitutives Element.

Meine Vorstellung ist nun, dass es quasi ein ganzes Universum von »anwesender Abwesenheit« gibt, das aus vielen Schattierungen von – wenn ich das in einer ersten Annäherung so abstrakt formulieren darf – qualitativ und quantitativ unterschiedlich zusammengesetzten Fügungen besteht. Über sie kommen bzw. sind wir in Kontakt mit Erfahrungsschichten, die jenseits der Sprache angesiedelt sind – mit jenen »kaum zugänglichen« seelischen (oder protoseelischen) Vorgängen, um deren Erkundung es uns zu tun ist. Morandi sucht Teile dieses Universums – so meine Hypothese – zu erfassen: Was es jeweils im Gegenüber ist, was mehr oder weniger Resonanz sowie mehr oder weniger Freiraum ermöglicht und damit potentiell zu integrativen Bewegungen beitragen kann.

Bevor wir mit unserer Untersuchung fortfahren, trete ich jetzt nochmals einen Schritt zurück, um Ihnen meine Wahl Morandis zu begründen.

Warum *Natura morta* 1949, *Vitali* 670? Warum überhaupt Morandi?

Ein Zufall. Und auch wieder nicht (nur). Aus Anlass des 100. Geburtstags Giorgio Morandis am 20. Juli 1990 wurde eine Ausstellungsfolge in verschiedenen europäischen Städten organisiert, in deren Rahmen Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen 1989 in der Kunsthalle Tübingen zu Gast waren. Mir war der Name bis dato kein Begriff gewesen, aber bereits beim ersten Besuch dieser Ausstellung war ich wie gebannt, v. a. von einzelnen seiner Stillleben. Ich war zu jener Zeit Mitarbeiterin der Abteilung für Psychoanalyse, Psychotherapie und Psychosomatik der Universität Tübingen. Heinz Henseler, der Lehrstuhlinhaber, war von der Lokalzeitung angefragt worden, ob nicht er – oder einer seiner Mitarbeiter – dieses Werk aus psychoanalytischer Sicht besprechen könnten/wollten. Er hatte es in der Konferenz erwähnt, aber nicht weiter verfolgt. Ich fand es eine reizvolle Idee, die aber weder mit meiner Arbeitsweise noch mit meinem Tempo zu vereinbaren war, und deshalb überhaupt nicht ernsthaft erwogen wurde. Zwar hatte sich bei meiner ersten Begegnung der Gedanke eingestellt, Morandis Gefäßbilder beschäftigen sich mit dem, was wir Psy-

choanalytiker Containment nennen. Aber diesem Einfall folgten ebenso rasch viele Formen der In-Frage-Stellung (zu banal u. ä.) und die Überzeugung, es gebe Berufenere und vor allem Kompetentere.

Kurz zur Person: Giorgio Morandi lebte und arbeitete von 1890 bis 1964 in Bologna. Sein Hauptwerk besteht aus vielen hundert Gemälden (und einige Aquarellen, Radierungen und Zeichnungen), die alle mit dem Titel *Natura morta* versehen wurden. Diese Stilleben zeigen Gefäße, Flaschen, Krüge, Kannen, Vasen, Becher, Dosen u. ä. Viele dieser Objekte finden sich über die Jahre und Jahrzehnte immer wieder, gelegentlich kommen neue hinzu, andere verschwinden. Daneben gibt es im Wesentlichen noch zwei Themen, denen er sich ebenfalls sein Leben lang widmete: *Fiori* und *Paesaggio* (Blumen und Landschaft); darüber hinaus nur wenige Selbstportraits und Portraits seiner Schwestern.

Die Person Morandi kommt meinem Interesse primär am Werk, an dem was die Bilder vermitteln, gewissermaßen entgegen. Im Gegensatz zu vielen Künstlern des letzten Jahrhunderts – man denke nur an Klee, Kandinsky –, die zu ihrer Kunst zum Teil umfangreiche Theorien entwickelt und publiziert haben, gibt es von Morandi direkt fast nichts: eine spärliche autobiographische Notiz von 1928 (auf Aufforderung) und zwei Interviews aus den 1950er Jahren: das eine ist – Morandis Persönlichkeit respektierend – sehr kurz gehalten; das andere wird dominiert vom Interviewer Edouard Roditi, und Morandi ist es vor allem darum zu tun, sich mit knappen Worten von dessen Theorien und Vergleichen abzugrenzen. Er betont in letzterem, er habe das Glück gehabt, »ein ganz ereignisloses Leben zu führen«. Nur selten habe er seine Geburtsstadt Bologna und die Provinz Emilia verlassen.

Zurück zu meiner Geschichte mit Morandi, die mit meiner Faszination 1989 begann, ohne damals einen schriftlichen Niederschlag zu finden. Dessen ungeachtet begleiteten mich einzelne seiner Sillleben fortan und das damalige – auf das eigentliche Bild zusammengeschnittene – Ausstellungsplakat hing viele Jahre über der Couch in meinem Behandlungszimmer. Über die Jahre nahm ich Gelegenheiten wahr, in verschiedenen Museen und Ausstellungen weitere Bilder und Zeichnungen kennenzulernen bzw. wiederzusehen. Immer wieder tauchte dabei in der einen oder anderen Form der Gedanke auf, es mit der Darstellung eines mehr oder

minder gelungenen Containments zu tun zu haben. Schließlich hatte ich das Gefühl, so viele einschlägige Erfahrungen mit den Bildern gemacht zu haben, dass ich versuchen könnte, meinem Einfall systematischer nachzugehen. Ich kam dabei zu dem Ergebnis, Morandi lote in seinen Bildern aus, welche begriffsfernen Qualitäten es braucht, um Totes/Zerstörtes/Taubes in einer Beziehung soweit durcharbeiten zu können, dass es wieder Teil eines lebendigen Prozesses wird (vgl. Frank 2006). Um das anschaulich zu machen, griff ich (u. a.) vier beispielhafte Bilder heraus.

In der Folgezeit nagte es an mir, zwar etwas mir wesentlich Erscheinendes beschrieben zu haben und ihm doch nicht hinreichend gerecht geworden zu sein. Es machte mir zu schaffen, Morandis Stilleben vor allem in zweierlei Hinsicht etwas schuldig geblieben zu sein – ich hatte kein einzelnes Bild in extenso ausgeleuchtet, was mir nun unabdingbar schien; zugleich hatte ich den Eindruck, der subtilen Vielfalt der Stillebenvariationen nicht genügend Rechnung getragen zu haben. Ich machte verschiedene Anläufe, die dann immer wieder liegen bleiben. Ich notierte mir schließlich meist auch in Stichworten, wenn sich aus meinen Erfahrungen ein möglicher Verstehensansatz abzeichnete. Nach einer Weile fiel mir auf, dass ich beim jeweils nächsten Mal wieder wie von vorne anfang, mich so fühlte, als hätte ich noch nie über das nachgedacht, was ich da sah. Ich machte mich dann wieder auf den Weg, suchte tastend nach dem, was es war, was mich dieses Mal ergriff. Ich fühlte mich zwar in Ansätzen frustriert, tröstete mich aber mit meinem Wissen, dass Erkenntnisprozesse viel Zeit brauchen, man oft in die Irre gehen kann bzw. sich vielfach annähern muss, um schließlich aufgrund wiederholter Erfahrungen eine gewisse Überzeugung ob ihres substantiellen (und nicht nur akzidentellen) Charakters zu erlangen.

Wenn ich die notierten Stichworte verglich, deckten sie ein ganzes Spektrum mehr oder weniger differenzierter Annäherungen mit immer wieder auch neuen Elementen ab, sie kreisten alle um Ähnliches und unterschieden sich nicht grundlegend. So weit so gut. Es setzte sich aber – wie mir schien: endlos – fort. Ich erarbeitete mir immer aufs Neue, was ich in gewisser Weise doch schon einmal »gewusst« hatte; jedes Mal brachten Zweifel die vorläufigen Versuche wieder zum Erliegen; die unendliche Fülle möglicher Ausgangspunkte stellte ein unerschöpfliches Reservoir für

diese inneren Angriffe dar.

Irgendwann erlaubte ich mir den Gedanken, es könnte *auch* mit dem Werk, dem ich gerecht zu werden suchte, zu tun haben. Mir fiel ein, dass verschiedene Autoren Morandis Klagen, immer wieder neu beginnen zu müssen, überliefern. So zitiert beispielsweise Janet Abramowicz aus einem Brief an sie:

I too am not getting enough done, and what I do always seems to require so much time and effort. For the past few days, I don't think I've done anything worthwhile. Believe me, to feel this way at my age is quite sad, since each time we begin, we always think we've understood, that we have all the answers, but we're starting over again from the beginning. (2004, S. 231)

Oder es heißt in einem Brief an Raghianti vom 2. August 1954:

I am always at work and work is my sole passion. And unfortunately I've become aware that I must always start from the beginning, and ought to burn what I've done in the past. (zit. n. Bandera 2008, S. 42)

Mir hatte sich also etwas von einer (unendlichen) Suche vermittelt, einer Suche, die immer nur für einen gewissen Zeitraum zum Abschluss gekommen zu sein scheint. Für einen Moment gab es eine »Antwort«, konnte, sollte und musste er ihm Wesentliches festhalten wollen, ohne es festnageln zu können (oder zu wollen). Bald galt es, sich wieder erneut an die Arbeit zu machen. Er betonte dabei: »I am constantly working from life« (zit. n. Fergonzi, S. 49) – wieder eine dieser (scheinbar) paradoxen Formulierungen, wenn man an *Natura morta* denkt, die Gefäße, Flaschen, Dosen etc. zeigen. Tatsächlich war er wohl in ständiger »lebendiger« Auseinandersetzung sowohl mit den jeweils ausgewählten Objekten und deren im Moment »stimmigem«/»richtigem« Arrangement als auch mit dem dann entstandenen Gemälde, das er ggf. erst nach Wochen für »fertig« erklärte (auch wenn er während dieser Zeit daran konkret nichts mehr änderte).

In meiner Beschäftigung war ich immer wieder zu einem der vier Bilder zurückgekehrt, die ich für meine erste Untersuchung herangezogen hatte, *Natura morta 1963 (Vitali 1318)*: das Bild mit der Teekanne, die ich in Spannung mit der nicht sicher definierbaren braunen Dose erlebe, während zugleich durch die Blockkonfiguration und den lichtdurchfluteten ockerfarbenen Hintergrund sich eine gelassene und hoffnungsvolle Ruhe vermit-

telt. Nun kam ich auf die Idee, dem »Schicksal« dieser Teekanne, einem besonderen Objekt,⁴ im Werke Morandis nachzugehen. Zum ersten Mal taucht sie 1949 auf – und mit der Hypothese, dass bei einer ersten Repräsentation – vielleicht wie in der Anfangsszene einer Behandlung, dem Initialtraum u. ä. – etwas verdichtet zur Darstellung kommen könnte, wählte ich dieses Bild zum Ausgangspunkt meiner jetzigen Erkundung.

Genau genommen habe ich allerdings mit dem dritten und letzten Gemälde aus dieser Serie von 1949 begonnen, da ich nur dieses im Original aufsuchen konnte; außerdem habe ich nur von ihm farbige Abbildungen ausfindig machen können. Ein Vergleich mit den beiden vorangegangenen Fassungen ist also nur eingeschränkt möglich.

⁴ Flavio Fergonzi schreibt dazu im Wuppertaler Katalog (2004): 1962 kehrt ein Gegenstand in die Gemälde Giorgio Morandis zurück, der bereits 1949 und in der Folge noch einmal 1951 sowie 1957 einen flüchtigen Auftritt gehabt habe. »Es handelt sich dabei um eine kostbare neoklassische Teekanne aus dem Service, das Napoleon I. einst dem Grafen Pepoli von Bologna geschenkt hatte und das Morandi dann später von Graf Carlino Pepoli, seinem Jugendfreund, wiederum als Geschenk erhalten sollte. Diese Teekanne ist mit Abstand das wertvollste Objekt, das Morandi jemals gemalt hat, und ich glaube, dass es der Maler bis zu diesem Zeitpunkt gerade aufgrund seiner Kostbarkeit und seiner ausgesuchten Eleganz so selten in seine Stilleben-Arrangements integriert hat. Tatsächlich fühlte sich Morandi angesichts solcher Gegenstände von großem Wert stets beklommen; es machte ihm Mühe, sich ihnen in gefühlsmäßiger und formaler Hinsicht so zu nähern, wie es bei den ihm vertrauten, liebgewonnenen Objekten gelang.« (S. 158) Und weiter unten: »Ihre zum Quadrat tendierende Form verweist präzise auf die analogen Formate der Leinwände; darüber hinaus verleiht ihre weiße, reflektierende Oberfläche dem Stilleben eine phantasmagorische, irrealen Helligkeit.«



*Abb. 2: Variationen von »anwesender Abwesenheit« –
Natura morta 1949, Vitali 668.*



*Abb. 3: Variationen von »anwesender Abwesenheit« –
Natura morta 1949, Vitali 669.*

Meine Untersuchung von *Natura morta 1949* (Vitali 1970) hatte mich zum Begriff »anwesende Abwesenheit« geführt. Nach meiner Hypothese sucht Morandi zu ergründen, welche Konstellation im Gegenüber, welche Färbung und Struktur, einen selbst in einer bestimmten Verfassung auf Resonanz stoßen lässt, die einerseits einen Widerpart bietet und zugleich Chancen auf Entwicklungsräume darstellt. Ein konkretes komplexes Gegenüber, das präsent ist, dabei nicht festlegt, sondern (Assoziations-) Räume öffnet, indem es konkret zugleich abwesend ist. In *Vitali 670* wäre das vielleicht die Anwesenheit zweier ausgeprägter, in sich sehr unterschiedlicher Charaktere/Individuen – die neoklassische Teekanne als schönes, besonderes, aber ggf. auch zerbrechliches, die Kupferkasserolle als herausstechendes, auch strapazierfähigeres Gebrauchsobjekt – neben unspezifischeren und zugleich basaleren Elementen.⁵

Werfen wir einen Blick auf das erste Gemälde der Serie (*Vitali 668*; s. Abb. 2), das ich leider nur von einer Schwarzweißabbildung kenne. Es ist trotzdem verblüffend, wie unterschiedlich diese Welt nun bei in etwa gleicher Gesamtkonstellation wirkt. Und natürlich gibt es einen gewich-

⁵ In der mir zugänglichen Literatur habe ich nur zwei Stellen gefunden, die sich direkt auf dieses Bild beziehen (Fergonzi 2004, S. 112; Pasquali 1996, S. 84 bzw. S. 374), beide mit etwas unterschiedlicher Akzentsetzung/Intention. Ersterer zieht eine Verbindung zu von Morandi früher gebrauchten Schemata; letztere informiert – ihr Beitrag ist Teil des Bestandskatalogs des Museo Morandi in Bologna – uns über die Teekanne, die hier ihren ersten Auftritt hat. Inhaltlich im engeren Sinn bezieht sich auf unser Bild nur Fergonzi. Er beschreibt »einige flache Gegenstände, von denen sich ein einzelnes Element abhebt: [...] der Griff der kleinen Kupferkasserolle, das einzige leicht geneigte Element im kompositorischen Gesamtgefüge, das auf die Frontalansicht angelegt ist.« Des Weiteren benennt er die »lebhaft, jedoch nicht grelle Farbgebung« (das Blau der Verzierung der Kanne und das Gelb der Dose) der Gegenstände, die von dem »grauen, fließenden Licht« gleichmäßig eingehüllt würden. Diese knappe Abhandlung ergibt natürlich nicht viele Vergleichsmöglichkeiten. Wenn ich sie trotzdem auch als Gegenübertragungsmanifestation lese und reflektiere, dann finde ich in der Formulierung »flache Gegenstände« das Element wieder, das ich oben mit der Erfahrung, dass der Raum für mich sich öffnen, aber dann eben auch wieder kollabieren konnte. Wenn ich als die zwei herausgehobenen Charaktere die Teekanne und die Kasserolle ansprach, dann hebt Fergonzi auf zwei farblich lebendig, herausgehobenen Elemente ab (das Blau und das Gelb).

tigen Unterschied in der Gesamtanlage: Der Hintergrund nimmt einen geringeren Teil ein. (Und wie oft bei Morandi spiegelt sich das auch in der veränderten Leinwandgröße – kaum zwei seiner Bilder stimmen bezüglich ihrer Dimensionen überein: jetzt 30,5 x 50,5 cm). Des Weiteren ist der Hintergrund in seiner Materialität viel präsenter, der Raum dadurch enger, alle Elemente scheinen in sich aufgewühlter. Es wirkt sozusagen bewegter (oder stürmischer) und dadurch meines Erachtens auch zugänglicher – dafür tritt die Binnendynamik zwischen den Gegenständen zurück.

Sie sehen: Schon relativ »kleine« Abweichungen bewirken eine etwas andere Qualität der »anwesenden Abwesenheit«. Und das zweite Gemälde (s. Abb. 3) scheint einen Zwischenschritt auf dem Weg zu dem einerseits insgesamt ruhigeren, zugleich pointierterem letzten Bild der kleinen Serie darzustellen: Die Pinselstriche des Hintergrunds prägen die Atmosphäre nicht mehr so prominent wie beim ersten, zugleich nimmt er weniger Raum ein (die Breite des Bildes ist gegenüber dem ersten reduziert mit 27,2, x 45 cm), womit sich die Aufteilung dem goldenen Schnitt nähert. Es ist insgesamt dunkler getönt, in gewisser Weise homogener und ausgeglichener. Im Vergleich zum letzten Gemälde wirkt es vertrauter auf mich. Damit entfällt zugleich ein Moment der Irritation, das Abwendung, aber auch Neues evozieren kann.

All das, was mit einem Bereich jenseits der Sprache zu tun hat, dem wir uns – ein unausweichliches Paradox – dann doch wieder sprachlich annähern müssen, bleibt schwer auslotbar. Damit haben wir auch oft in der analytischen Situation zu tun. Bei diesen Bildern kam mir eine schwer beeinträchtigte Patientin immer wieder in den Sinn, die während der ersten Gespräche mit dem Bild einer Mauer, die ihr den Weg zu sich selbst versperre, versuchte, etwas von ihrer Schwierigkeit zu fassen. Versuche sie in sich etwas auszumachen, stoße sie ständig an eine Wand. Sie sehe keine Öffnung, keine Tür. Im Laufe der Analyse bekam diese quasi Risse. Das hatte zum einen damit zu tun, dass ich beschrieb, wenn mir schien, dass in der Beziehung zu mir etwas hinter einer Mauer verschwand. Zum anderen auch damit, dass ich auf kleinste Variationen der über lange Zeit scheinbar immer gleichen Unzugänglichkeit, die die Patientin empfand (sie wisse nicht, wie es ihr gehe, was sie wolle ...) achtete. Ich versuchte herauszuspüren, welches Element von »anwesender Abwesenheit« jeweils in wel-

chem Umfang förderlich schien: eher ein unspezifisches »Mhm« – mit all den Variationen von ermutigend bis hinterfragend – oder eine spezifischere Intervention. Die Beschäftigung mit Morandi hatte mich für das Universum von Verschiedenheiten im scheinbar immer Gleichen sensibilisiert. Und zugleich schienen diese Bilder etwas vor Augen führen zu können, was mit der Basis unserer Arbeit zu tun hat, als solche aber nicht leicht zu beschreiben ist.

Es übersteigt bei weitem meine Möglichkeit, das Werk Morandis dafür umfassender zu ergründen. Selbst die Überlegung, mich auf die weiteren Auftritte unserer Teekanne in Morandis Stillleben während der folgenden ca. 15 Jahre zu beschränken und nochmals ganz andere Spielarten der »anwesenden Abwesenheit« vorzustellen, sprengt den Rahmen. Angesichts Hunderter von Stillleben ist zwar die Zahl der Werke, auf denen sie auftaucht, noch einigermaßen übersichtlich, aber doch zu zahlreich, da dann auch einschlägige Aquarelle und Zeichnungen Berücksichtigung finden müssten. Deshalb als Exkurs hier nur einige wenige Beispiele, um damit weitere Untersuchungen anzuregen.

Exkurs – Auswahl weiterer Kompositionen mit dem besonderen Objekt der Teekanne

Natura morte von 1951 (Vitali 767; Abb. u. a. in Katalog *The later Morandi*, hg. v. Rossi 1998, S.94): ein fast quadratisches Bildformat, vor grünlich-grauem Hintergrund ein Paar auf einer von links ins Bild ragenden gräulichen rechteckigen Platte: neben unserer, dieses Mal aus der Frontalen etwas nach rechts gedrehten und dekorierten Teekanne eine hohe Flasche in gebrochenem Weiß, deren gerillter Bauch so ausladend ist, dass sie einen Teil der Kanne verdeckt. Davor ein kleiner Ball, der auf der uns zugewandten Seite den Farbton der Flasche, auf der uns abgewandten das Blau der Verzierungen aufnimmt. Der Betrachter-Standpunkt ist gegenüber den vorigen etwas weiter unten, wodurch das Paar noch bildbeherrschender wirkt. Auch das Licht kommt dieses Mal nicht senkrecht von oben, sondern von links vorne, so dass die Diagonalen der Schatten auf die hintere

re rechte Tischecke zulaufen. Die Bewegung, die durch die spitz auf diese Tischecke zulaufenden Dreiecke in Gang gesetzt wird, findet ihren Widerpart in dem Hintergrunddreieck, das durch die rechte Tischkante gebildet wird. Morandis Signatur setzt das notwendige Gegengewicht. Auch hier »passiert« mir immer wieder eine »Fehlwahrnehmung« – im ersten darauf Blicken sehe ich die Teekanne jeweils als durch den Bauch der Flasche »ingedellt« (und nicht »nur« überlagert). Sie steht etwas zurück und weist mit ihrem Schnabel – ich meine: vielleicht »ängstlich« – doch über den Flaschenbauch hinaus, möglicherweise auf einen ungewissen Fortgang der Bewegung. Nähert man sich der Kante und droht dort ev. der Absturz oder Abgrund? Wie verhält sich die Fläche dazu? Sie überspannt in der Vertikalen den größten Teil des Bildes und erweist sich auch mit ihrem Bauch als raumgreifend. Sie steht – unbeeindruckt oder sich etwas forciert so gebend? Ein Anschein von Zuversicht? Im Gegensatz zum Stillleben von 1949 haben wir hier ausschließlich spezifizierte Elemente: zwei große Protagonisten und einen kleinen. Im Vergleich also statt einer Notgemeinschaft heterogener Elemente eine gewählte Bezogenheit. Eine ruhige Momentaufnahme, der aber – über die Drehung der Teekanne – ein (besorgtes?) Wissen um die Zeitachse innewohnt.

Streifen wir hier nur *Natura morta 1956* (Vitali 997; Abb. in Katalog Winterthur, D. Schwarz 2000, S. 65). Dieses Mal wieder eine Viererkomposition – mit drei Elementen in der ersten Reihe und einem dahinter. Im Vergleich zu unserem ersten Bild spielen jedoch die Gegenstände in der ersten Reihe die Hauptrolle, sie besteht aus drei ausgeprägten Charakteren, wobei die Mittelstellung dieses Mal einem Trichter zufällt. Wieder das Gelbocker und das Blau als Buntfarbe. Irgendwie imposant; das Ganze hat für mich »trotzdem« etwas Unentschiedenes.

Springen wir zu einem der beiden Vertreter von 1957: *Natura morta* (Vitali 1032; Abb. u. a. in Wuppertaler Katalog 2004, S. 149). Ein ganz anderes Szenario: in der Mitte des horizontalen Rechtecks eine – im Einzelnen perspektivisch schwer auszumachende – mächtige vertikale Zäsur: eine Prozession mit unserer Teekanne in vorderster Front, einem hohen Kupferkrug ganz hinten und dazwischen vier hohe Flaschen, links zwei weiße, rechts zwei schwarze. Fergonzi schreibt: »Morandi arbeitet hier mit einer dichten und vibrierenden Malerei, reich an unbegrenzten chromatischen

Übergängen wie den violett-pflaumenfarbenen Rosétönen und der grau-elfenbeinernen Weißskala. Er erforscht en détail den Kontrast zwischen den Oberflächen – zum einen stumpf und samtig (die der dunklen Flaschen [...]) sowie zum anderen leuchtend und reflektierend (die der weißen Flaschen und der Teekanne).« (S. 148) Er schließt: »Das Stilleben wird solchermaßen zu einer Art abstrakter, im Raum isolierter Architektur, die jedoch mit einem geradezu besessenen optischen Realismus das kleinste Detail der Farbgebung und der Lichteffekte registriert.« (ebd.) Das entspricht meinem Empfinden, es mit etwas »Erhabenem« zu tun zu haben, dessen Fremdartigkeit einen staunen, aber auch potentiell Düsteres, Unheilvolles assoziieren lässt.

Als Kontrast hierzu *Natura morta 1959* (Vitali 1142; Abb. in Katalog Schleswig-Holstein 1998, Nr. 75): jetzt eine Breitbandkomposition. Vier Elemente, wovon wie bei unserem ersten Bild wiederum zwei Elemente (dieses Mal die zwei linken) eher unspezifische farbige Flächen sind, aber auch die Kasserolle rechts sich in diese Richtung bewegt. Die – wie bei unserem zweiten Bild wieder leicht nach rechts aus der Frontalen gedrehte – Teekanne steht von daher einzig da. Mit ihrem warm strahlenden Weiß ist sie intensiv und doch unaufdringlich präsent. Ein in meinen Augen wunderschönes, sehr bewegendes Bild!

Hatte ihre Energie inzwischen so zugenommen, dass sie drei Jahre später in einer konzentrierten Arbeit zurückgenommen werden musste? In *Natura morta 1962* (Vitali 1280; Abb. u. a. in Wuppertaler Kat. 2004, S. 159) verdecken drei (Ovomaltine-) Dosen sie fast vollständig – Fergonzi spricht gar von der »Anmutung einer uneinnehmbaren Festung«. In *Natura morta 1962* (Vitali 1284; Abb. in Güse/Morat 1993, Nr. 8) ist sie größtenteils wieder sichtbar, dafür nun aber nach hinten gerückt und wie nur über Brückenelemente erreichbar.⁶ Dass es danach nochmals in eine ganz andere Richtung weiterging, soll zum Schluss der Hinweis auf *Natura morta 1963* (Vitali 1324; Abb. in Güse/Morat 1993, S. 73 + Metropolitan Museum of Art in New York, S. 325) belegen.

⁶ Über *Natura morta 1963* (Vitali 1318; Abb. u. a. in Wuppertaler Katalog 2004, S. 161) habe ich an anderer Stelle berichtet (Frank 2006).

Wie Werke Morandis uns »ergreifen« –
Vergleich mit einer alternativen Herangehensweise
und Conclusio

Über die Erkundung von *Natura morta* 1949 kam ich auf die Formulierung »abwesende Anwesenheit«. Die weitere Untersuchung ergab fast ein ganzes Universum von Verschiedenheiten im scheinbar immer gleichen. Ich möchte nun zum Abschluss meine Überlegungen in Beziehung setzen mit dem Ansatz des einzigen Kollegen (von dem ich weiß), der auch über Morandi arbeitet. Ich hatte vor Jahren recherchiert, was es von psychoanalytischer Seite bereits gibt und zu meiner Verwunderung festgestellt, dass sich nichts ausfindig machen ließ. Jahre später (2010) stieß ich während der Jahrestagung der American Psychoanalytical Association in New York auf den Vortrag *The art of Giorgio Morandi as a resource for the psychoanalyst* von J. David Miller aus Washington (2011 erschien eine überarbeitete Version seines Vortrags unter dem Titel *More than meets the eye: Morandi's art and analytic listening*). Miller legte in New York mit vielen Bildern dar, in welcher vielfältiger Weise Morandi eine Ressource für Analytiker darstellen kann. Ich beschränke mich hier auf die für mich erst einmal frappantesten Unterschiede.

Auffassung der Gefäße: Auch der Kollege konzentrierte sich auf Morandis Hauptwerk, also seine Stillleben. Während ich davon ausgegangen war, die Assoziation Behälter/Container bei den auf allen Bildern zu sehenden Gefäßen läge für Psychoanalytiker auf der Hand,⁷ sieht Miller hingegen sich mit anderen darin einig, dass die Bilder ein inneres Drama widerspiegeln. Jedes Gefäß stehe für einen bestimmten Menschen in Morandis innerer Welt. Morandi projiziere nicht nur generelle emotionale Zustände auf die Leinwand, sondern auch seine Phantasien und Gefühle über Personen/Objekte, die ihm etwas bedeuten. Es sei vorstellbar, dass Morandi sie bewusst bestimmten Gefäßen zugeordnet habe – verschiedenen Teilen seiner

⁷ Wenigstens ein Kollege brachte in der anschließenden Diskussion genau diese Frage ein (also wieweit die Gefäße als Container im psychoanalytischen Sinn betrachtet werden könnten).

selbst, seiner Mutter, seines Vaters und seinen Geschwistern, was wir aber nicht wissen. Sicher sei, dass auf einer unbewussten Ebene er den Objekten bestimmte Rollen zuschrieb.⁸ Zwar war mir manchmal bei dem Gemälde, das einen Krug und Becher zeigt, die Assoziation gekommen, es könnte sozusagen eine »Mutter mit Kindern« repräsentieren, aber ich war nie auf die Idee gekommen, einzelnen Gefäßen systematisch eine bestimmte Rolle zuzuweisen.

Parallelen und Unterschiede im methodischen Vorgehen: Miller und ich arbeiten mit unseren subjektiven Einfällen – wie könnte es auch anders sein. Der Unterschied besteht jedoch im Gebrauch, den wir davon machen. Nimmt man den Einfall sozusagen eins zu eins oder tritt man dann nochmals einen Schritt zurück und fragt sich, was es mit dem Einfall auf sich hat? Miller nimmt ihn sozusagen eins zu eins. Da ihm (und anderen) das Familiendrama evident erscheint, fühlt er sich eingeladen, eine objektbeziehungstheoretische Perspektive auf Morandis Kunst anzuwenden. Das hat den Vorteil, gut verständlich zu sein, anregend, und die Gefahr ist gering, dass ein Gefühl der Fremdheit aufkommt oder gar der Schwer- oder

⁸ Auch wenn Miller selbst seine Zuordnung im Einzelnen als spekulativ bezeichnete, so bestach beim ersten Hören diese Lesart von Morandis Gemälden. Die Bilder erschienen wie mit einer zunächst unbekanntem Schrift – denken Sie an Hieroglyphen o. ä. – geschrieben, die sich nun, da man den Übersetzungsschlüssel in der Hand hat, plötzlich einfach entziffern ließen.

So sehr ich mich – bei gleichzeitiger Skepsis – erst einmal auf die vorgeschlagene Lösungsformel, jedes Gefäß entspreche einer inneren Figur, einlassen konnte, so wenig überzeugte mich die von Miller vorgenommene Zuordnung. Ich dachte, wenn an der generellen Idee etwas dran ist, dann ist doch viel eher ... In der Diskussion traten wir Zuhörer in gewisser Weise mit dem Referenten in einen Wettstreit der Ideen ein, welches Gefäß denn nun am sinnfälligsten welches Objekt/welche Figur darstelle – bis ein anderer Teilnehmer mit einem Statement über die Unsinnigkeit, Kunst in dieser Weise zu psychologisieren, die gefundene »Lösung« per se anzweifelte, besser: für ungültig erklärte. In der Kunst Morandis gehe es um Form, Farbe, Licht ... [In der Diskussion selbst blieben die kontroversen Positionen nebeneinander stehen.] Mir ging das Stichwort »Küchenpsychologie« durch den Kopf, und ich erinnerte mich, dass mir vor vielen Jahren auch mein Einfall mit dem Containment als banal/zu banal erschienen war.

Unverständlichkeit. In gewisser Weise unterscheidet sich diese Art nicht von der Struktur eines interessierten Alltagsdialogs. Zur Hypothesengewinnung ist dies ein notwendiger Schritt; er eignet sich auch, um bekanntes Wissen in einem allen zugänglichen Bereich zu demonstrieren. Aber wie kommen wir dann in einen Dialog, aus dem sich auch neues ergeben kann, und zwar in einer begründbaren Argumentationsreihe (und nicht als pure Behauptung)?

Meine Idee war, dass die Gemälde mit einer von der psychoanalytischen Praxis inspirierten Vorgehensweise beforscht werden könnten. D.h. zum Beispiel zu fragen: Was bedeutet es, dass in mir – und anderen – Assoziationen von Containment evoziert werden, in anderen wie Miller und einzelnen Kunstkritikern, die er zitiert, beispielsweise die Familienkonstellation assoziiert wird? Ich wende also auch etwas an, aber keinen spezifischen Inhalt bzw. keine spezielle Theorie, sondern den Kern der psychoanalytischen Methode, die Gegenübertragungsanalyse. [In der Situation mit dem Patienten nehmen wir unsere evozierten Phantasien und Gefühle nicht für bare Münze, sondern untersuchen sie daraufhin, worauf sie in dem komplexen Geschehen hinweisen können.]

*Der Künstler oder seine Bilder auf der Couch?*⁹ So wie ein Patient quasi täglich zum Analytiker gehe und wiederholt das gleiche Muster durcharbeite, so habe Morandi täglich in seinem kleinen Atelier, in dem er auch schlief, sich der Leinwand gestellt. Miller nimmt an, Morandi habe sich aus Gründen auf den kleinen Raum beschränkt, welche jemand anderen ein analytisches Sprechzimmer hätten aufsuchen lassen. Weil Morandi sich

⁹ In der publizierten Version heißt es zwar in der vorangestellten Zusammenfassung, diese Studie unterscheide sich von Freuds Arbeit über Leonardo, in welcher »he creates a psychodynamic hypothesis by linking the art with facts and conjecture about the artist's life« (2001, S. 109). Da persönliche Informationen über Morandi rar seien, könnten wir nur wenige Verbindungen zwischen seiner Kunst und seiner individuellen Psychologie ziehen. »But Morandi's work can inform psychoanalysis and enhance analytic listening when we reflect on the paintings themselves, our responses to them and the responses of art critics.« Das klingt ja durchaus vergleichbar mit meinem Ansatz. Aber er verfolgt ein anderes Ziel, denn er fährt fort: »This approach to his art evokes the core principles of clinical theory, demonstrates the overlap between the creative process in art and analysis [...].« (ebd.)

vor Worten fürchtete (2011, S. 114), weshalb auch nur wenige Äußerungen von ihm überliefert sind, habe er sich in Bildern ausgedrückt, die wir nun sozusagen auf die Couch legen könnten.

Das mag ähnlich wirken wie mein Ansatz, sich einer analytischen Haltung gegenüber den Bildern zu bedienen. Der entscheidende Unterschied besteht für mich aber darin, woraufhin ich mit meinen Überlegungen abziele: Geht es, wie mir das bei Miller nahezuliegen scheint, darum, der Psychopathologie des Künstlers auf die Schliche zu kommen? Dann versteht man die Bilder tatsächlich als freie Assoziationen, die auf den pathogenen Konflikt verweisen bzw. davon zeugen, den es nun nur noch zu entschlüsseln gilt.

Oder geht es darum, davon auszugehen, der Künstler wollte in seinen Bildern etwas Überindividuelles einfangen und mit ästhetischen Mitteln vermitteln, was ihm für sich und andere von Belang scheint? Natürlich wird die Auswahl, womit er sich intensiv auseinandersetzt, auch von seinem ganz persönlichen biographischen Geworden-Sein mitdeterminiert sein, von daher können vorsichtige Überlegungen aufgrund überlieferter Daten Hypothesen wahrscheinlicher oder unwahrscheinlicher machen. Wesentlich ist mir jedoch die andersgeartete Schwerpunktsetzung: Mich interessiert, wie ich für mich fassen kann, was Morandi mit seinen Mitteln untersucht hat – ich sehe die Parallele also dahingehend, dass wir beide am Ergründen eines nicht leicht zugänglichen Bereichs der *Conditio humana* interessiert sind und ich über seine Bilder etwas in Erfahrung bringen kann, was meine bisherige Auffassung erweitert.

Von daher würde ich aus der Tatsache, dass Morandi tatsächlich sich öffentlich nur äußerst spärlich zu seiner Kunst äußerte, einen anderen Schluss ziehen: Meine Hypothese lautet, dass er mit etwas jenseits der Worte befasst war, einen Bereich in den Blick nahm und auslotete, der mit einem Beziehungsaspekt zu tun hat, der sich nicht primär über Worte mitteilt.

Über diese drei Punkte (die natürlich miteinander zu tun haben), die mich 2010 beschäftigten – dem unterschiedlichen Verständnis der Bedeutung der Gefäße, der Verschiedenheit unseres methodischen Vorgehens und der Akzentsetzung beim Heranziehen der Persönlichkeit des Künstlers –, bin ich bei Freuds eingangs zitierten Fragen. Während Hanna Segal sich in erster Linie mit der ersten Frage befasste, woher der Künstler seine Stoff-

fe nimmt, wie die Bedingungen im Künstler beschaffen sein müssen, beschäftigte mich schwerpunktmäßig die zweite, die Frage danach, wie der Künstler es schafft, uns mit seinen Werken zu ergreifen. Damit steht die Rezeption im Zentrum. Welche Haltung nehmen wir in der angewandten Psychoanalyse ein? Wohin führt uns welche Haltung? Und wie lassen sie sich ggf. miteinander in Beziehung setzen? Lassen Sie mich die Gegensätze in meiner Auffassung von Morandis Stillleben und meine Rezeption von Millers Vortrag nochmals zusammenfassen: bei letzterem eine sehr konkrete Lesart der Gefäße im Gegensatz zu meinem abstrakten Verständnis (1); Millers individuell persönliche Akzentuierung und meiner von der individuellen Eigenart eher absehbenden, überindividuellen/allgemeingültigeren Konstante (2); Millers Position, welche die Bilder so versteht, als wären sie eben statt der Worte als Kommunikationsmittel gewählt worden, und meine Position, welche die Bilder primär als Mitteilungen über einen Bereich jenseits der Worte ansiedelt (3).

Im darüber Nachdenken komme ich wieder auf mein Stichwort: anwesende Abwesenheit. Anwesende Abwesenheit als eine wesentliche Qualität psychoanalytischer Haltung – eine anwesende konkrete gute Erfahrung, bei der aber gleichzeitig etwas unzugänglich, abstrakt bleibt, die wir zum einen persönlich erleben, ohne aber dass die Gefäße für uns eine individuell zwingende Zuordnung erfahren. Objekte, die zu uns sprechen, aber keine Geschichte erzählen, also auch fremd/allgemein bleiben. Gefäße also per definitionem als Dinge, die etwas »fassen«/aufnehmen/halten und zugleich als Teil der unbelebten Welt wesensmäßig uneinfühlbar bleiben. Meine Hypothese wäre folglich, dass in diesen Bereichen Morandi ein Paradox auslotet, nachdem wir überlebensnotwendig darauf angewiesen sind, dass unsere Objekte uns mit all dem, was uns (innerlich und äußerlich) widerfährt, einen Halt bieten, schwer/unverdauliches aufnehmen und »fassen« und dabei zugleich in einem zentralen Bereich auch unzugänglich sind und bleiben. Verschiedene Spielarten des Zusammenwirkens dieser beiden Komponenten wären dann also das, was Morandi erforscht. Sein Hauptaugenmerk liegt dabei darin, so legt die Wahl der Studienobjekte nahe, die mögliche Bedeutung der unbelebten, gegenständlichen Welt zu explorieren, welchen/e Aspekt/e einer Objektbeziehung/Primarobjektbeziehung diese repräsentieren kann/können.

Während ich mich nicht in der Lage sehe, spezifische Aussagen dazu zu machen, woher Morandi »seine Stoffe« nahm – da er nicht, wie andere Künstler bei Segal (o. a.) in Analyse war –, legte ich meine Überlegungen dar, was uns als Betrachter ggf. »ergreifen« kann: das Sondieren von Bedingungen von Symbolisierungsprozessen, auf die wir alle nolens volens angewiesen sind.

Literatur

- Abella, A. (2011): Zeitgenössische Kunst und Hanna Segals Überlegungen zur Ästhetik. In: H. Mauss-Hanke (Hrsg.): *Internationale Psychoanalyse 2011*. Gießen: Psychosozial, 243–267.
- Abramowicz, J. (2004): *Giorgio Morandi: The Art of Silence*. New Haven, London: Yale University Press.
- Bandera, M. (2008): Giorgio Morandi today. In: Dies. & Miraco, R. (Hrsg.): *Giorgio Morandi 1890–1964*. Milano: Skira, 24–45.
- Fergonzi, F. (2004): Katalog der ausgestellten Werke. In: Fehlermann, S. (Hrsg.): *Giorgio Morandi. Natura morta 1914–1964*. Wuppertal: Von der Heydt-Museum.
- Fergonzi, F. (2008): On some of Morandi's visual sources. In: Bandera, M. & Miraco, R. (Hrsg.): *Giorgio Morandi 1890–1964*. Milano: Skira, 46–65.
- Frank, C. (2006). Giorgio Morandis *Natura morta*: Überlegungen zum Integrationsprozess. *Psyche – Z Psychoanal*, 60: 491–514.
- Frank, C. (2012): Wiedergutmachung – zur Entstehung eines neuen Konzepts aus Melanie Kleins ersten Kinderanalysen. *Jahrb Psychoanal*, 65: 81–106.
- Frank, C. (2015): Zum Wurzeln der Symbolisierung in »sinnhaften« unbewussten Phantasien körperlicher Erfahrungen – Der kleinianische Symbolisierungsbegriff. *Jahrb Psychoanal*, 71: 41–63.
- Freud, S. (1914b): Der Moses des Michelangelo. *GW X*, 172–201.
- Miller, J. (2011): More than meets the eye: Morandi's art and the analytic listening. *J Amer Psychoanal Assn*, 59: 109–130.
- Pasquali, M. (Hrsg.) (1996): *Museo Morandi: Catalogo generale*. Bologna: Grafis Edizioni.
- Pasquali, M. (1998): Perception and allusion in Giorgio Morandi's nature art. In: Rossi, L. (Hrsg.): *The Later Morandi: Still lifes 1950–1964*. Milano: Mazzotta,

41–50.

Roditi, E. (1973): *Dialoge über Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Segal, H. (1992 [1952]): Eine psychoanalytische Betrachtung der Ästhetik. In: Dies.: *Wahnvorstellung und künstlerische Kreativität*. Stuttgart: Klett-Cotta, 233–259.

Segal, H. (1992 [1974]): Wahnsinn und künstlerische Kreativität. In: Dies.: *Wahnvorstellung und künstlerische Kreativität*. Stuttgart: Klett-Cotta, 261–272.

Segal, H. (1996): *Traum, Phantasie und Kunst*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Segal, H. (2007): Vision. In: Dies.: *Yesterday, Today and Tomorrow*. London, New York: Routledge, 61–68.

Vitali, L. (1983): *Giorgio Morandi – Catalogo generale*. Mailand: Electa.

PD Dr. Claudia Frank, Raffaelweg 12, D-70192 Stuttgart

Tel.: +49-711-2268595 Fax: +49-711-2268573. Cl.Frank@t-online.de