

LiteraturForschung Bd. 17  
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und  
Kulturforschung

Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.)

# Kinästhetik und Kommunikation

Ränder und Interferenzen des Ausdrucks

Mit Beiträgen von

Zeynep Çelik Alexander, Daniel Avorgbedor, Ellen Fricke,  
Gunter Gebauer, Axel Hübler, J. Scott Jordan, Einav Katan,  
Tobias Robert Klein, Jens Loenhoff, Reinhart Meyer-Kalkus,  
Norbert Meuter, Erik Porath, Armin Schäfer  
und Margarete Vöhringer

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2013,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: [www.kv-kadmos.com](http://www.kv-kadmos.com)

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Archiv. W. Burckhardt

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-190-4

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-190-42

# Situation und Bewegung. Die Kunst des Ausdrucks bei Fiedler und Freud

ERIK PORATH

Körperbewegungen als Ausdrucksphänomen zu deuten und ihren Ausdruckswert konkret zu bestimmen stellt ein fortdauerndes Problem sowohl für das Selbstverständnis als auch für das Fremdverstehen des Menschen dar. Die immer wieder unternommenen Versuche zur Klärung und Systematisierung in Bereichen wie der Physiognomik, der Schauspielkunst, der (Kriminal-)Anthropologie sind stets von kritischen Diskussionen um die Reichweite, Genauigkeit, Verlässlichkeit der vorgeschlagenen Entzifferungsstrategien begleitet worden, insbesondere wenn sie auf einen eindeutigen Ausdruckskatalog oder ein stabiles Gestenrepertoire hinauslaufen. Gegen solche Festschreibung richten sich viele Versuche der Differenzierung, ja Pluralisierung von Bedeutung des Ausdrucksspektrums, um so die Kontexte des Auftretens von Ausdrucksphänomenen als konstitutive Faktoren in die Bestimmung ihrer Bedeutung einzubeziehen. Sowohl Konrad Fiedler als auch Sigmund Freud können in dieser Hinsicht als Theoretiker einer situationsbezogenen Ausdrucksdeutung gelesen werden, auch wenn ihre Ausgangspunkte und Herangehensweisen ganz unterschiedlich sind. Beider Deutungskunst kann auf dem Feld der Kunstdeutung in Beziehung gesetzt werden und in ihrer Unterschiedlichkeit als einander ergänzende Teile zu einer umfassenden Philosophie der Kunst begriffen werden. Fiedlers kunstphilosophischen Betrachtungen geht es um eine »Beurteilung von Werken der bildenden Kunst« durch Rückführung auf den »Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, wobei sich letztere als eine selbstbezügliche Dimension erweist, aus der die Eigentümlichkeit und bedingte Autonomie der Kunst hervorgeht. Freud hingegen interessiert sich einerseits für die komplexe »psychische Konstellation« des Künstlers, die es ihm ermöglicht, das Kunstwerk zu schaffen, und andererseits für die Bedingungen, unter denen der Betrachter der Wirkung des Kunstwerks teilhaftig werden kann. Während Freud also zu ästhetischen Fragen im engeren Sinne einer Lehre vom Schönen ausdrücklich nichts beizutragen hat, konzentriert Fiedler sich ganz auf die Dimension der künstlerischen Tätigkeit selbst.

Damit ist das Programm meines – überwiegend methodologische Überlegungen anstellenden – Beitrages benannt, der sich einerseits mit dem schmalen Œuvre des Kunsttheoretikers Konrad Fiedler befasst und sich andererseits auf Sigmund Freuds kürzere Schrift über den *Moses des Michelangelo* (1914) beschränkt. Beginnend mit Freud soll dessen Studie anhand einiger Zentralbegriffe seiner kunsttheoretischen Überlegungen aufgeschlüsselt werden, die für die Frage nach der Kontextualität der Kunst, insbesondere jedoch für die Interpretation der in ihr dargestellten Gestik, Mimik, Körperhaltung relevant sind: Wirkung, Gesamteindruck und Detail; Übertragung oder Ausdruckslektüre; Affektlage, psychische Konstellation, Triebkräfte des Künstlers lauten hier die Stichworte. Dabei bleibt Freuds Deutung der Moses-Statue sowie die dahinterstehende religionswissenschaftliche Auseinandersetzung um – wie Freud es später nennen wird – den »Fortschritt in der Geistigkeit«<sup>1</sup> unberücksichtigt, soll doch hier allein seine Vorgehensweise zur Vorbereitung und Durchführung einer möglichen Deutung interessieren.<sup>2</sup>

Im Zuge dessen ist vor allem darauf zu achten, an welchen Punkten Freud ein Ungenügen an der herkömmlichen kunstgeschichtlichen Forschung seiner Zeit wie auch an seinen eigenen Überlegungen äußert – ein Ungenügen, das aus dem Problem der Kontextualität und Situativität jeder Kunst resultiert. Diesem Ungenügen werden im Folgenden einige Grundgedanken Fiedlers aus seinen Schriften *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876) und *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) gegenübergestellt, die Freud wahrscheinlich nicht gekannt, jedenfalls nicht erwähnt hat.

Damit soll zunächst ein Problemhorizont umrissen werden, der Fragen des Ausdrucks, der Ausdruckskonstitution und des Ausdrucksverstehens an die komplexen Kontexte zurückbindet, aus denen Ausdrucksphänomene jeweils hervorgehen. Darüber hinaus sollen diese Phänomene und ihre unterschiedliche Fassung bei Freud und bei Fiedler auf ihre Reichweite in Bezug auf die bildenden Künste und deren spezifische »Ausdrucksbewegungen« untersucht werden. Mit diesem Terminus, den Wilhelm Wundt geprägt hat<sup>3</sup>, ist zugleich der wissen(schaft)s-geschichtliche Horizont angesprochen, in dem sowohl Fiedler als auch

<sup>1</sup> Sigmund Freud: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939), in: ders.: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt a. M. (Fischer) 1989, Bd. 9, S. 455–581, hier S. 557 ff. (Einzelne Schriften Freuds werden abkürzend mit der Sigle StA für diese Ausgabe und der Bandnummer zitiert.)

<sup>2</sup> Zur Geschichte der Deutungen des Moses von Michelangelo vgl. Franz-Joachim Verspohl: *Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II. Moses – Heerführer, Gesetzgeber, Musenlenker*, Göttingen (Wallstein) 2004.

<sup>3</sup> Vgl. Wilhelm Wundt: *Völkerpsychologie*, Bd. 1: *Die Sprache*, Leipzig (Engelmann) 1900.

Freud sich befinden, nämlich die wesentlich von zwei Hauptströmungen bestimmte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts: Einerseits handelt es sich um die von Charles Darwin initiierten evolutionstheoretischen Ansätze, welche die Entstehung von beliebigen natürlichen, aber auch kulturellen Phänomenen unter Bedingungen naturgesetzlicher Faktoren untersuchen; andererseits ist die experimentelle Laborforschung zu nennen, die nach den überprüfbareren, mess- und beobachtbaren Mechanismen und Gesetzmäßigkeiten des lebenden Organismus fragt. Von beiden Strängen der naturwissenschaftlichen Forschung her geraten kulturwissenschaftliche Deutungsmuster für Ausdrucksphänomene seit Mitte des 19. Jahrhunderts in eine Legitimationskrise<sup>4</sup>: Ihre Geschichtlichkeit wird zunehmend durch die evolutionstheoretisch gedachte Kette von Variationen und Selektionen ersetzt, die die Veränderungen der Organismen und ihres Verhaltens vollständig bestimmen soll. In der Regel bleibt dabei die Eigendynamik kultureller Prozesse unberücksichtigt, die durch zeichenvermittelte Interaktion und (Inter-)Subjektivität, insbesondere durch Sprachgebrauch, einen Aggregatzustand erreicht haben, der nicht auf Zufall, Überlebenstüchtigkeit und ökonomische Gesetze der Knappheit allein zurückführbar ist. Die Analyse der Bedeutungskonstitution auf kultureller Ebene bedarf über die genannten Faktoren hinaus der Berücksichtigung eines komplexen Modells der Dynamik des Wandels und der Umgestaltung des menschlichen Verhaltens ebenso wie einer – damit zusammenhängenden – anspruchsvollen Konzeption des kulturellen und individuellen Gedächtnisses.<sup>5</sup> Beispielhaft für eine solche nicht reduktive, sondern faktorenanreichernde Analyse steht das, was Sigmund Freud zunächst als Matrix des Psychischen, nämlich als den sogenannten psychischen Apparat, entwirft, diesen mit dem

<sup>4</sup> Vgl. zur historischen Kontextualisierung die Einleitung zu diesem Band sowie die Einleitung zu: Tobias Robert Klein/Erik Porath (Hg.): *Figuren des Ausdrucks. Zur Entstehung einer wissenschaftlichen Kategorie zwischen 1700 und 1850*, München (Fink) 2012.

<sup>5</sup> Parallel zu Freud arbeitet Aby Warburg an einer »historische[n] Phänomenologie der energetischen Ausdruckswertbildung« auf »universeller bildgeschichtlicher Grundlage« (vgl. Aby Warburg: »Mnemosyne I. Aufzeichnungen« (1927–1929), in ders.: *Werke* in einem Band, hg. v. Martin Tremel/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig, Frankfurt a. M. 2010, 640–646, hier: S. 644), in der er insbesondere das »Überleben der antiken kultischen und weltlichen Pathosformeln als Funktion des Gesetzes des (kleinsten) Kraftmasses durch das mnemische Wiederauftauchen von Ausdruckswerten maximaler Ergriffenheit« (S. 646) untersucht: »Die Bildersprache der Geberde, häufig durch Inschriften um die Sprache des Wortes, die sich auch ans Ohr wendet, verstärkt, zwingen durch solche gedächtnismäßige Funktion auf Architekturwerken (z. B. Triumpfbögen, Theater) und Plastik (vom Sarkophag bis zur Münze) durch die unzerstörbare Wucht ihrer Ausdrucksprägung zum Nacherleben menschlicher Ergriffenheiten in dem ganzen Umfange ihrer tragischen Polarität vom passiven Erdulden bis zur aktiven Sieghaftigkeit.« (vgl. Aby Warburg: »Mnemosyne Einleitung« (1929), in ders.: *Werke* in einem Band, hg. v. Martin Tremel/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2010, 629–639, hier: S. 638).

Konzept des Wunsches in Bewegung setzt und später als »Triebe und Triebchicksale«<sup>6</sup> zu fassen versucht. Denn die Strategie der Beschreibung begreift den Einzelnen von seinen natürlichen und kulturellen Kontexten *und* den ihm zu Gebote stehenden, d. h. verkörperten Möglichkeiten her, sich in diesen Kontexten zu erhalten und zu verwandeln, aber auch seinerseits auf diese erhaltend und verändernd einzuwirken.<sup>7</sup>

## Freud, das Kunstwerk und der Ausdruck: Deutung im Handlungskontext

Sigmund Freud entfaltet seinen interpretativen Ansatz der Erklärung von Ausdrucksphänomenen als einen situationsgebundenen, der die Bedeutung eines bildnerischen Kunstwerks durch Kontextualisierung in einem Handlungszusammenhang aufzuschließen versucht. Mit Helmuth Plessner kann man davon sprechen, daß Ausdrucksphänomene als »Antwort auf eine Situation«<sup>8</sup> zu verstehen sind. Die Nähe Freuds und Plessners zueinander wird daran deutlich, daß beider Bildungshintergrund – Freud als Neurophysiologe der Helmholtz- und Brücke-Schule, Plessner als studierter Biologe – den Begriff der Situation eben auch die inneren Zustände des Organismus selbstverständlich mit einschließen lässt. Diese organische Innenperspektive, das »innere Milieu«, wird geöffnet hin auf ein Spektrum von Aspekten, das »äußere Milieu« – ja es ist als immer schon bezogen auf jenen weiteren Kontext gedacht. Die Bestimmung der Bedeutung der Situation greift dabei nicht nur auf handlungsrelevante,

<sup>6</sup> So auch der Titel von Freuds metapsychologischer Abhandlung. Vgl. Sigmund Freud: »Triebe und Triebchicksale« (1915), StA 3, S. 75–102.

<sup>7</sup> Zum Kontextualismus jenseits von natur- und kulturwissenschaftlicher Vereinseitigung vgl. Scott Jordans Beitrag in diesem Band. – Der Psychoanalyse ist einerseits wiederholt reduktionistischer Naturalismus und Pansexualismus vorgeworfen worden, mitunter gerade um ihre Unwissenschaftlichkeit nachzuweisen (Grünbaum); andererseits wurde ihr ein »szientistisches Selbstmißverständnis« (Habermas) attestiert, nur um sie insgesamt als ein hermeneutisches Verfahren zu vereinnahmen. Die kulturwissenschaftliche Perspektive, die dieser Beitrag sich zu eigen macht, nimmt Freuds Ansatz eines interpretativen Umgangs mit klinischen Phänomenen ernst, ohne die naturwissenschaftlichen Aspekte der psychoanalytischen Theoriebildung zu negieren. Vgl. Jürgen Habermas: *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1968; Adolf Grünbaum: *Die Grundlagen der Psychoanalyse. Eine philosophische Kritik* (1984), Stuttgart (Reclam) 1988; zur wissenschaftstheoretischen Diskussion um die Psychoanalyse vgl. Erik Porath: *Gedächtnis des Unerinnerbaren. Philosophische und medientheoretische Untersuchungen zur Freud'schen Psychoanalyse*, Bielefeld (Transcript) 2005, Kap. 2.2: »Jenseits von Natur- und Geisteswissenschaft? Der sinnkritische Sinn-Begriff der Freud'schen Psychoanalyse«.

<sup>8</sup> Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* (1941), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1982, S. 201–387, hier S. 273–275.

gar allein nutzenorientierte (wie eine utilitaristische Perspektive nahelegen möchte) Aspekte zu, sondern auf alle möglichen epistemischen, ästhetischen und ethischen Klassifikationen, Einschätzungen, Wertungen des aktuellen, vergangenen und zukünftigen Geschehens, was sich nicht zuletzt in Kategorien wie Komplexität, Überdetermination und Ambivalenz ausdrückt. Freud wie Plessner geht es also darum, die unbestreitbare somatische Dimension auf epistemische und ästhetische, sprachliche und kommunikative, soziale und ethische, handlungstheoretische und psychologische Aspekte menschlicher Existenz hin zu erweitern bzw. die grundlegende Einbettung des Körpers schon als eines natürlichen Phänomens in kulturelle Bestimmtheiten aufzuweisen.

### *Subjektivität und Wirkung*

Freuds kleine Schrift *Der Moses des Michelangelo* aus der Vorzeit des Ersten Weltkriegs ist auch ein Erinnerungstext, nämlich an die Italienaufenthalte des Autors. Damit situiert sich der Ausgangspunkt von Freuds Überlegungen zunächst in einem autobiographischen Kontext, mithin im Rekurs auf die erinnerten Erlebnisse seiner persönlichen Vergangenheit.<sup>9</sup> Gleich zu Beginn des Textes wird die subjektive Erfahrung einer »starken Wirkung« der Kunstwerke »auf mich« exponiert, d. h. der Autor Freud spricht von sich, wie er es als Psychoanalytiker, der auf professioneller Distanz und Verschwiegenheit besteht, vielleicht nicht hätte tun können. Zugleich steht diese persönliche Bekundung unter zweifacher Negation: Zunächst betont Freud, »kein Kunstkenner«, auf alle Fälle kein akademisch ausgewiesener Kunsthistoriker zu sein; und außerdem gibt er sich nicht als Psychoanalytiker zu erkennen, sondern nur als jemand, der von Psychoanalyse und psychoanalytischen Einsichten gehört habe. Dem bei der Erstveröffentlichung seiner Studie hinter der Maske der Anonymität<sup>10</sup> versteckten Freud geht es demnach, wie

<sup>9</sup> Die biographischen Einzelheiten sind nachzulesen bei Ernest Jones: *Sigmund Freud: Leben und Werk* (1953–1957), übers. v. Katherine Jones, München (dtv) 1984, Bd. 2, S. 429 ff.

<sup>10</sup> Wie Freud hinter der Maske der Anonymität, so verbirgt sich Morelli hinter dem anagrammatischen Pseudonym Lermolieff, auf dessen Methodologie sich Freud beruft, um seinen eigenen Überlegungen Dignität zu verleihen und seine Unsicherheit zu minimieren, die ihn auf fremdem Terrain, der Kunstbetrachtung, befällt. Rettung aus diesem Unbehagen scheint allein der Rückgriff auf allgemein anerkannte Autoritäten (»Senator des Königreiches Italien«) oder ein ihm vertrautes Wissensgebiet zu gewähren: »Es hat mich dann sehr interessiert zu erfahren, daß sich hinter dem russischen Pseudonym ein italienischer Arzt, namens Morelli, verborgen hatte.« (Freud: »Der Moses des Michelangelo« (1914), StA 10, S. 195–222, hier S. 207). Nicht nur die medizinische Zunft und das politische Amt, sondern auch noch Italien als sein persönliches Sehnsuchtsland und kunstgeschichtliches Quellgebiet werden aufgerufen.

er nahelegt, um die Sache der Kunst selbst: Das von ihm beanspruchte »ewige« Laientum<sup>11</sup> (wie Sigrid Weigel es genannt hat) kennzeichnet sich selbst als von inhaltlichem Interesse und formal-technischer Leidenschaftslosigkeit beherrscht.<sup>12</sup> Gleichwohl oder gerade deshalb fühlt er sich von Kunstwerken »veranlaßt [...] lange vor ihnen zu verweilen«, um sich »begreiflich« zu machen, »wodurch sie wirken«.<sup>13</sup> Ausgehend von dem starken Eindruck (und der daran anknüpfenden Genussfähigkeit) beharrt Freud auf seiner »rationalistischen oder vielleicht analytischen Anlage«, die sich dagegen »sträubt«, »daß ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift.«<sup>14</sup>

*»Gesamteindruck« und »einzelne Charaktere«*

Wenn Freud später von der »Analyse der Bewegungsmotive der Gestalt«<sup>15</sup> spricht, dann hebt er gerade hervor, dass es darauf ankomme, sich nicht einfach dem Gesamteindruck hinzugeben, sondern Einzelheiten in ihrer Bedeutung zu würdigen und daraus Schlüsse zu ziehen. Um zu einer überzeugenden Deutung zu gelangen, bedarf es eines gewissen Zögerns im Urteil, so dass die unmittelbare Wirkung des Kunstwerks suspendiert, wenn auch nicht vollkommen aufgehoben wird. Wirkung und Deutung sind keine sich ausschließenden Gegensätze. So erläutert Freud das »ungemein Ansprechende« der »Deutungsversuche«, die Kunsthistoriker wie Justi und Knapp an Michelangelos Mosesfigur unternommen haben:

Sie verdanken diese Wirkung dem Umstande, daß sie nicht bei dem Gesamteindruck der Gestalt stehenbleiben, sondern einzelne Charaktere derselben würdigen, welche man sonst, von der Allgemeinwirkung überwältigt und gleichsam gelähmt, zu beachten versäumt.<sup>16</sup>

Es ist die anregende Wirkung auf den analytischen Verstand, die Freud schätzt. Und genau dieses Moment muss es auch sein, das Freud dazu bringt, in scheinbar einleuchtenden Deutungen durch kunstkritische

<sup>11</sup> Sigrid Weigel: »Freuds Schriften zu Kunst und Literatur zwischen Rätsellösung, Deutung und Lektüre. Die Studien zur Gradiva und zur Mosesstatue«, in: Birgit R. Erdle/Sigrid Weigel (Hrsg.): *Mimensis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln/Weimar/Wien (Böhlau) 1996, S. 41–61, insbes. S. 55–61.

<sup>12</sup> »Ich habe oft bemerkt, daß mich der Inhalt eines Kunstwerkes stärker anzieht als dessen formale und technische Eigenschaften, auf welche doch der Künstler in erster Linie Wert legt. Für viele Mittel und manche Wirkungen der Kunst fehlt mir eigentlich das richtige Verständnis.« Freud: »Moses« (Anm. 10), S. 197.

<sup>13</sup> Ebd., S. 197.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd., S. 206.

<sup>16</sup> Ebd., S. 204.

Autoren dennoch etwas zu vermissen<sup>17</sup>: ein spezifisches Durcharbeiten von zunächst unbedeutend erscheinenden Einzelheiten und Nebensächlichkeiten. Erst dies könnte den psychoanalytischen Kunstfreund Freud – neben der Herausforderung der Eigentätigkeit – zur Anerkennung einer gelungenen Deutung veranlassen. Freuds Zögern speist sich also nicht nur aus der Unsicherheit im Urteil, sondern ebenso aus der Unzufriedenheit, noch nicht detailliert genug analysiert zu haben.<sup>18</sup> Das dargestellte Zögern der Mosesfigur – das Hin- und Hergerissensein zwischen dem »Gegensatz von ›scheinbarer Ruhe‹ und ›innerer Bewegtheit‹«<sup>19</sup>, zwischen verschiedenen Motiven und Impulsen: der ausbrechende Zorn und die Hemmung der Leidenschaften, das Rachebedürfnis und die Gesetzestreue – wiederholt sich demnach in der Figur des Interpreten des Kunstwerks, der zwischen abschließender Deutung und ungeklärten Details, zwischen homogener Gesamtschau und widersprüchlichen Tendenzen des Ausdrucks schwankt und nach einer besseren, befriedigenden Lösung sucht. Erst das Zögern eröffnet also den Horizont für Nachfragen, neue Überlegungen und Deutungen.

*Unbewusstes als Bedingung der Wirkung(sästhetik)*

Mit den »großartigsten und überwältigendsten Kunstschöpfungen« wie der Moses-Statue des Michelangelo verbindet Freud die »paradoxe Tatsache«, dass das, was uns am meisten »ergreift«, »unserem Verständnis dunkel geblieben«<sup>20</sup> sei. Ja, Freud erwägt, ob »solche Ratlosigkeit unseres begreifenden Verstandes [...] sogar eine notwendige Bedingung für die höchsten Wirkungen, die ein Kunstwerk hervorrufen soll«, sein könne.<sup>21</sup> Damit deutet er die Möglichkeit unbewusster Wirkungen an. Allerdings könne man die »Überzeugung von der Existenz des Unbewußten«<sup>22</sup> nicht bei allen voraussetzen, auch nicht beim »Kunstkenner oder Enthusiasten«<sup>23</sup>, und so macht er sich zunächst den skeptischen Tonfall gegenüber dem Unbewussten zu eigen. In der Maske des psychoana-

<sup>17</sup> »Ich finde nichts in mir, was sich gegen die Erklärung von Thode sträuben würde, aber ich vermisse irgend etwas. Vielleicht, daß sich ein Bedürfnis äußert nach einer innigeren Beziehung zwischen dem Seelenzustand des Helden und dem in seiner Haltung ausgedrückten Gegensatz von ›scheinbarer Ruhe‹ und ›innerer Bewegtheit‹.« Ebd., S. 207.

<sup>18</sup> »Was nicht verstanden war, wurde auch ungenau wahrgenommen oder wiedergegeben.« Ebd., S. 200. In der Umkehrung: Nur was genau wahrgenommen oder wiedergegeben ist, kann auch verstanden werden!

<sup>19</sup> Ebd., S. 207.

<sup>20</sup> Ebd., S. 197.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Freud: »Die endliche und die unendliche Analyse« (1937), StA Erg.bd., S. 351–392, hier S. 388.

<sup>23</sup> Freud: »Moses« (Anm. 10), S. 197.

lytischen Laien weist er zurück, dass die Wirksamkeit der Kunst von der »Ratlosigkeit unseres begreifenden Verstandes« abhängen solle und die Wirkungsmacht ästhetischer Phänomene auf einem Nichtverstehen beruhe, sich also wesentlich einem unbewussten Einfluß verdanke: »Ich könnte mich nur schwer entschließen, an diese Bedingung zu glauben.«<sup>24</sup>

Andererseits zielt der Text auf eine Wirkungsmacht der Kunst, die über die Analyse des Kunstwerks hinausgeht. Freud hegt die »Hoffnung«, dass der künstlerische »Eindruck keine Abschwächung erleiden wird, wenn uns eine solche Analyse geglückt ist.«<sup>25</sup> Diese Einsicht berührt sich mit Freuds klinischer Erfahrung, dass eine zur Unzeit gegebene Deutung das Subjekt in der Analyse in der Weise verfehlt, dass die subjektiven Bedingungen und Möglichkeiten zum Verständnis noch nicht oder nicht mehr gegeben sind.<sup>26</sup> Freud möchte also beides: eine analytische Durchdringung des Kunstwerks bei fortgesetzter Wirkung. Aber auf welcher Ebene können sich diese beiden Aspekte überhaupt kreuzen?

### *Kunst als Kommunikation und/oder Übertragung?*

Der Weg zu einer Antwort Freuds auf die Frage nach der starken Wirkung der Kunst führt nun zunächst in ein traditionelles dreistelliges Modell der Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient vermittelt Kunst, das ausgeht (1.) von der »Absicht des Künstlers«, sich (2.) »in dem Werke auszudrücken« und (3.) seine Absicht dadurch »von uns erfassen zu lassen.«<sup>27</sup> Eine rein rationalistische oder intentionalistische, auf das Bewusstsein beschränkte Auffassungsweise der Kunst durch den Betrachter weist Freud allerdings umgehend zurück: »Ich weiß, daß es sich um kein bloß verstandesmäßiges Erfassen handeln kann; es soll die Affektlage, die psychische Konstellation, welche beim Künstler die Triebkraft zur Schöpfung abgab, bei uns wieder hervorgerufen werden.«<sup>28</sup> Weder ein bewusster Willensakt noch eine klare Vorstellung oder ein deutlich formulierbarer Gedanke werden also hier mit der »Absicht des Künstlers« identifiziert. Stattdessen geht es um eine ganze »psychische Konstellation«, die auch eine »Affektlage« umfasst und auf »Triebkräfte« verweist. Dies ist das weitergehende Ziel der ergreifen-

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Ebd., S. 198. Der mächtige Eindruck findet seine theoretische Parallele in Kants These vom transzendentalen Schein, den anzuerkennen auch ein kritisches, aufgeklärtes Bewusstsein genötigt ist.

<sup>26</sup> Vgl. z. B.: »Der Patient hört die Botschaft wohl, allein es fehlt der Wiederhall.« Freud: »Unendliche Analyse« (Anm. 22), S. 373.

<sup>27</sup> Freud: »Moses« (Anm. 10), S. 198.

<sup>28</sup> Ebd.

den, überwältigenden Kunst, ihre eigentliche Wirkungsabsicht – und nicht die vordergründigen Inhalte oder formalen Kniffe, mit denen die künstlerische Arbeit *prima vista* befaßt ist. Dies läuft nun nicht, wie man vorderhand meinen könnte, auf eine Psychoanalyse des Künstlers hinaus, denn der Betrachter ist ja zunächst immer mit dem Kunstwerk konfrontiert und mit nichts anderem: »Das Werk selbst muß doch diese Analyse ermöglichen, wenn es der auf uns wirksame Ausdruck der Absichten und Regungen des Künstlers ist.«<sup>29</sup>

Hier wird der »wirksame Ausdruck«, bei dem Freud ansetzt, als das »Werk selbst« identifiziert – also als Objektivation –, ohne dessen Vermittlung wir nichts über den künstlerischen Prozess, als dessen Ergebnis es vor uns steht, wissen könnten und dessen einziges Zeugnis es oftmals darstellt. Zudem wird das Kunstwerk in seiner Wirksamkeit nicht nur auf »Absichten« des Künstlers, sondern auch auf dessen sonstige »Regungen« bezogen, die bekanntlich alles andere als absichtlich sein können. Schließlich erscheint diese Wirksamkeit in ein Übertragungsgeschehen eingespannt, welches die »Affektlage«, ja die gesamte »psychische Konstellation« des Künstlers im Betrachter zu erzeugen bzw. »wieder hervorzurufen« in der Lage sei. Da jedoch offenbar diese Wirkung den Betrachter nicht in die Lage versetzt zu verstehen, bedarf es einer Analyse des im Kunstwerk Dargestellten: »Und um diese Absicht [des Künstlers] zu erraten, muß ich doch vorerst den *Sinn* und *Inhalt* des im Kunstwerk Dargestellten herausfinden, also es *deuten* können.«<sup>30</sup> Weder ist also die Absicht des Künstlers direkt anzusteuern – sie muss »erraten« werden, und zwar nach Maßgabe der Analyse des Kunstwerks –, noch kann es bei der Erfassung des »im Kunstwerk Dargestellten« bleiben, geht es doch um dessen »*Sinn* und *Inhalt*«, welche sich direkter Beobachtbarkeit, zeigbarer Anschaulichkeit entziehen. Damit zielt Freud auf das nicht direkt im Kunstwerk Dargestellte bzw. Darstellbare.

### *Deutung der Kunst(wirkung) als Kunst(genuss) der Deutung*

Die Deutungsbedürftigkeit der Kunst, die Freud hier postuliert<sup>31</sup>, haben auch Arnold Gehlen<sup>32</sup> und Theodor W. Adorno<sup>33</sup> besonders für die avant-

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> »Es ist also möglich, daß ein solches Kunstwerk der Deutung bedarf und daß ich erst nach Vollziehung derselben erfahren kann, warum ich einem so gewaltigen Eindruck unterlegen bin.« Ebd.

<sup>32</sup> Vgl. Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (1960), Frankfurt a. M. (Klostermann) 1986.

<sup>33</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1970), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. a., Bd. 7, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972.

gardistische Moderne herausgestellt. Bei der Deutungsarbeit handelt es sich also nicht um einen Kommentar, der bloß wiederholt und verdoppelt, was schon gesagt worden ist (wie Michel Foucault es für das klassische Modell der Hermeneutik von Texten behauptet<sup>34</sup>) – denn angesichts der Kunstwerke handelt es sich ja nicht nur nicht um Gesagtes. Vielmehr zielt Freud darauf, was einerseits dem Kunstwerk vorausging (besagte »Affektlage«, »psychische Konstellation«, »Triebkräfte« des Künstlers) und andererseits mit dem Kunstwerk einhergeht, aber nicht direkt dargestellt ist (»Sinn und Inhalt«, die bloß angedeutet werden können bzw. sich erst aus der »Deutung« ergeben). Wenn Freud im anschließenden Satz die »Hoffnung« »hegt«, die Wirkung möge durch Deutung nicht nachlassen, so versteht man, dass Freud nicht nur darum weiß, dass sich ein beträchtlicher Genuss aus dieser Wirkung selbst ziehen läßt, sondern dass er allzugern an diesem Genießen festzuhalten gedenkt. Selbst wenn sich sein Begehren auf die Analyse richtet, deren notwendiges Element die »geglückte« Deutung ist, fürchtet Freud die Aufhebung der Wirkung des Kunstwerks auf den Betrachter gerade durch dessen Deutung. Freud gewinnt dem Zögern vor der gelungenen Kunstdeutung beiläufig ein camouffiertes Eigenlob<sup>35</sup> ab und streicht die Leistung der psychoanalytischen Betrachtungsweise hervor, der Deutungsvielfalt ein Ende bereitet zu haben. Genauer betrachtet richtet Freuds Verdikt sich jedoch gegen die »Überfülle von verschiedenen, miteinander unverträglichen Deutungsversuchen« und beklagt besonders, dass diese uns heute nicht mehr berühren: »Und wie viele dieser Deutungen lassen uns so kalt, daß sie für die Erklärung der Wirkung der Dichtung nichts leisten können.«<sup>36</sup> Freuds Umgang mit der Bedeutungsfülle, ja sein Verdruss angesichts der Überfülle des miteinander Unverträglichen, zielt also auf eine vertretbare Verknappung der Deutungsmöglichkeiten und nicht unbedingt auf eine letzte Vereindeutigung.

»Eindruck der Gedanken«, »Glanz der Sprache« und die verkannte »Quelle«

Sowenig Freud am Kunstwerk unmittelbar Genügen findet oder sich dessen Wirkung zu überlassen gedenkt, sowenig traut er einer rein

<sup>34</sup> Michel Foucault: *Les Mots et les choses* (1966); dt.: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974, Kap. IV.1: »Kritik und Kommentar«.

<sup>35</sup> Dieses Zögern, jener Zwischenzustand, dem Joseph Vogl eine Studie gewidmet hat – Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, Zürich/Berlin (diaphanes) 2007 –, findet denn auch seinen Helden gleich in Freuds nächstem Satz: »Nun denke man an den *Hamlet*«, bei dem »erst die Psychoanalyse durch die Zurückführung des Stoffes auf das Ödipus-Thema das Rätsel der Wirkung dieser Tragödie gelöst hat.« Freud: »Moses« (Anm. 10), S. 198.

<sup>36</sup> Ebd.

sprachlich-ästhetischen Erklärung: Wenn die »Meinungen über den Charakter des Helden und die Absichten des Dichters« unbefriedigend bleiben, da sie »für die Erklärung der Wirkung der Dichtung nichts leisten können«, sondern »uns eher darauf verweisen, deren Zauber allein auf den Eindruck der Gedanken und den Glanz der Sprache zu begründen«, dann ist es gerade dieses Verwiesensein auf Sprache und Gedanke, das Freud skeptisch macht: »Und doch, sprechen nicht gerade diese Bemühungen dafür, daß ein Bedürfnis verspürt wird, eine weitere Quelle dieser Wirkung aufzufinden?«<sup>37</sup> Freud hält eine werkimmanente bzw. formalistische Interpretation für ebenso ungenügend wie den Standpunkt eines interesselosen Wohlgefallens an der Kunst. Ein kontemplativ-distanziertes Betrachten der Werke kommt einer Selbsttäuschung des Kunstkenners gleich. Das Verkennen der »Quelle« der Unzufriedenheit bedeutet zugleich ein Verfehlen der eigentlichen Kräfte, die sich in der Wirkung der Kunstwerke zur Geltung bringen. Insofern greift Freud die Tradition des Amateurs, des Dilettanten und Liebhabers der Kunst auf, ist also nicht bereit, die Leidenschaften zu vergessen, die ein ursprünglich vorhandenes Interesse geweckt haben mögen.<sup>38</sup>

Die Schwierigkeiten mit der Deutung von Kunstwerken im Allgemeinen, mit der Moses-Statue des Michelangelo im Besonderen, führen Freud zur Suche nach Strategien, mit dem unaufgeklärten und möglicherweise unaufklärbaren Rest in der Deutung umzugehen. Dies ist der Moment, in dem er nach Aufbietung aller Beweise das Indizienparadigma verlässt und sich auf das Feld der Konstruktion und Deutung begibt.<sup>39</sup> Sofern Indizien als objektive Anzeichen, als physische Indikatoren für ein Geschehen oder ein Verhalten genommen werden und somit deren tatsächlichen Vollzug belegen oder widerlegen, handelt es sich bei der psychoanalytischen Spurenlese um die Frage, welche plausiblen Motive einer bestimmten Handlung unterstellt werden können. Im Falle der Ausdrucksdeutung der Mosesfigur mobilisiert Freud mögliches Kontextwissen, d. h. er versucht die Gestik, Mimik und Körperhaltung in den Kontext eines Narrativs von Handlungen und Motivationen zu bringen, um aus deren Schlüssigkeit die Bedeutung der einzelnen im Kunstwerk kristallisierten Ausdrucksgebärden zu bestimmen und zu plausibilisieren. Erst aus diesem Geflecht der

---

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Vgl. Safia Azzouni/Uwe Wirth (Hg.): *Dilettantismus als Beruf*, Berlin (Kadmos) 2010.

<sup>39</sup> Vgl. hierzu die kritischen Bemerkungen Sigrid Weigels zu Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin (Wagenbach) 1983, es werde »aber gerade die Differenz zwischen einem Indizienbeweis (für die Identifizierung eines Originals) bei Morelli und einer symptomalen Lektüre bei Freud nivelliert.« Weigel: »Freuds Schriften« (Anm. 11), S. 57.

Handlungen können Motive schlüssig rekonstruiert werden.<sup>40</sup> Zudem bringt Freud seine eigene Erfahrung als Betrachter ins Spiel, wenn er auf seinen Besuch »in der Kirche von S. Pietro in Vincoli zu Rom«<sup>41</sup> zurückgeht und den empfangenen Eindruck vom Grabmal des Papstes Julius II., zu dem die Moses-Statue gehört, als »starke Wirkung« des Kunstwerks qualifiziert. Ohne diese beiden Möglichkeiten im Einzelnen ausführlicher hier durchführen zu können – nämlich einerseits eine autobiographisch-psychoanalytische Betrachtung des Autors Freud als Betrachter zu einem bestimmten Zeitpunkt vor dem Michelangelo-Werk und andererseits eine »Analyse der Bewegungsmotive der Gestalt« der Mosesfigur selbst –, kann man sie als Strategien der Verschiebung und des Umgangs mit dem unauflöselichen »Rest« verstehen (wie in der *Traumdeutung*, wo Freud ein Bild für den unauflöselichen Rest gefunden hat: den »Nabel des Traums«<sup>42</sup>). Trotz des vorhin genannten generellen Interesses psychoanalytischer Theoriebildung an den strukturellen Bedingungen der *conditio humana* macht die Deutungsstrategie Freuds klar, dass sie auf eine radikale Individualisierung abzielt, indem sie (1.) die Bedeutung der Ausdrucksgesten (hier der Moses-Figur) allein im Kontext eines (historischen oder mythischen) Handlungsablaufes für bestimmbar hält<sup>43</sup> und (2.) die Frage nach der Wirkung an den Kontext einer biographischen Situation mit Einmaligkeitswert, nämlich an die des Betrachters, zurückbindet.

Während also gängige, insbesondere einführende Darstellungen der Psychoanalyse Sigmund Freuds der Tendenz folgen, die verallgemeinerbaren Thesen und Grundsätze herauszupräparieren, von ihrem jeweiligen Entstehungszusammenhang zu lösen und in generell

---

<sup>40</sup> Zur handlungstheoretischen Rekonstruktion ist der Rückgriff auf eine cinematographische Theoriebildung nicht zwingend, kann jedoch hilfreich bei der visuellen Analyse von Bilderfolgen sein, die Momentaufnahmen einer möglichen Handlungssequenz festhalten, wie Horst Bredekamp erhellend gezeigt hat. Vgl. Horst Bredekamp: »Michelangelos Moses als Gedankenfilm. Freuds Ambivalenz gegenüber der Kinematographie«, in: Kristina Jaspers/Wolf Unterberger (Hg.): *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, Berlin (Bertz & Fischer) 2006, S. 31–37. Freuds Analyse der Mosesfigur stützt sich zwar auf eine Folge von Handlungen, die einen plausiblen Handlungskontext bilden, vor dessen Hintergrund die von Michelangelo dargestellte Gestik, Mimik und Haltung des Moses verständlich gemacht werden soll. Die Bildersequenz, die Freud seinem eigenen Text beigibt, ist aber nicht auf den Film als Modell zum Verständnis des möglichen Handlungsablaufs angewiesen – das Theater als performative Kunst und die Malerei und Fotografie als feststellende Künste, die auch Bilderfolgen herzustellen in der Lage sind, erfüllen den nämlichen Zweck.

<sup>41</sup> Freud: »Moses« (Anm. 10), S. 199.

<sup>42</sup> Freud: *Die Traumdeutung* (1900), StA 2, S. 503.

<sup>43</sup> Freuds »Schluß, daß die Figur keinen Moment, sondern eine dynamische Komprimierung verschiedener Situationen darstelle, ist [...] ein maßgebliches Modell der Deutung geblieben.« Bredekamp: »Michelangelos Moses« (Anm. 40), S. 33.

verfügbare Werkzeuge der Interpretation zu verwandeln, möchte ich hier betonen, wie sehr Freud Vorbehalte gegen einen solchen Gebrauch psychoanalytischer Einsichten schon in seinem eigenen Werk zur Geltung zu bringen versucht. Freud misstraut der Abstraktion nicht einfach deshalb, weil sie zum Handwerkszeug der Philosophie gehört, von der er sich bekanntlich wiederholt abgegrenzt hat. Vielmehr weiß er um die Rolle der Abstraktion auch im Bereich der Wissenschaft, aber er klagt ihre Rückbindung an eine vermittelbare Empirie und damit das »Offenhalten der psychoanalytischen Erfahrung« ein.<sup>44</sup> Freud geht so weit, dass er Abstraktionen und Verallgemeinerungen mit der Phantasietätigkeit und den spekulativen Möglichkeiten des Denkens in Verbindung bringt und deren Brauchbarkeit kritisch beschränkt: Letztlich komme es im Einzelfall auf die »geringfügigsten Züge« an, die »zur Deutung unentbehrlich« seien.<sup>45</sup> Theoriebildung ist als orientierender Rahmen unbedingt nötig, helfe jedoch zum Begreifen des konkreten Falles, mit dem der Psychoanalytiker jeweils befasst sei, nur ein Stück weiter und gebe nur selten vollkommenen, befriedigenden Aufschluss. So wird jedes Ausdrucksphänomen – ob im Alltagsleben oder in der Kunst – zu einem besonderen, das es mit genauer Beobachtung und gleichschwebender Aufmerksamkeit zu erfassen gilt, um dann unter Zuhilfenahme allgemeiner theoretischer Annahmen und Berücksichtigung der individuellen lebensgeschichtlichen Situation einer Deutung zugeführt zu werden.

### Fiedler, die künstlerische Tätigkeit und der Widerstreit zwischen Auge und Hand

Konrad Fiedlers kunsttheoretische Überlegungen setzten strikt auf den tätigen Vollzug des Künstlers, auf dessen künstlerischen Akt zur Herstellung von Kunstwerken, der zuerst seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten folge, bevor andere Aspekte der Existenz des Künstlers als Mitglied einer sozialen Gruppe, einer Familie oder Nation, einer Religions- oder Sprachgemeinschaft auf den Plan treten. Diese Konzentration auf die eigentlich künstlerische Dimension der Kunstproduktion kommt dem

<sup>44</sup> Zur kritischen Methodologie Freuds vgl. Porath: *Gedächtnis des Unerinnerbaren* (Anm. 7), S. 464 ff.

<sup>45</sup> »Jede Analyse könnte mit Beispielen belegen, wie gerade die geringfügigsten Züge des Traumes zur Deutung unentbehrlich sind und wie die Erledigung der Aufgabe verzögert wird, indem sich die Aufmerksamkeit solchen erst spät zuwendet.« Freud: *Traumdeutung* (Anm. 42), S. 492)

phänomenologischen Verfahren der Epoché, der Einklammerung von Geltungsansprüchen sozialer, ökonomischer, historischer oder philosophischer Natur, nahe.<sup>46</sup> Deshalb sind Fiedlers Überlegungen mit bestimmten Ansätzen der Phänomenologie nicht nur kompatibel, sondern haben gerade dort Interesse geweckt und ihre größte wirkungsgeschichtliche Bedeutung außerhalb der engeren kunstgeschichtlichen Theoriebildung und Traditionsaufarbeitung erfahren.<sup>47</sup>

Konrad Fiedlers Ansatz für die Betrachtung von Kunstwerken und künstlerischer Tätigkeit fragt in aller Eindringlichkeit nach deren Alleinstellungsmerkmal: Was vermag die Kunst, was sonst, auf anderen Wegen, nicht erreicht werden kann? Was ist der genuine Ansatzpunkt und die spezifische Arbeitsweise des Künstlers, das eigentliche Feld seiner Tätigkeit? Wenn man Fiedlers kunsttheoretischen Ansatz als einen werkbezogenen und formanalytischen bezeichnet, so darf daraus nicht gefolgert werden, dass alle anderen Aspekte, von denen eine Kunstbetrachtung ausgehen kann, von Fiedler übersehen oder grundsätzlich für unwichtig, gar falsch erklärt und kategorisch ausgeschlossen würden. Ganz im Gegenteil hält Fiedler andere Interessen an der Kunst durchaus für legitim, betrachtet jedoch beispielsweise philosophische Ästhetik, Ethik und Erkenntnistheorie als von außen an Kunst herangetragene Aspekte, die er nicht dem innersten Impuls der künstlerischen Tätigkeit zurechnet. Der Künstler fühle sich nicht per se einem sozialen Auftrag oder der ästhetischen Norm der Schönheit verpflichtet – zumal ein kurzer Blick in die Geschichte zeige, wie sehr diese äußeren Zwecke sich wandeln können und wenig dazu taugen, eine klare Orientierung für das Künstlerische abzugeben. Zur Aufklärung der spezifischen Leistung der Kunst, nämlich dessen, was nur durch künstlerische Betätigung erreicht werden kann, können also diese Aspekte nicht direkt beitragen. Das spezifisch Künstlerische bildet eine eigene Dimension.<sup>48</sup> Gleichwohl wird die Kunst bei Fiedler nicht zu einem rein formalen, inhaltsleeren Phänomen stilisiert, denn die Kunst befaßt sich mit und realisiert sich immer an konkreten, situationsbestimmten Materialien und Möglich-

<sup>46</sup> Lambert Wiesing: »Konrad Fiedler (1841–1895)«, in: Stefan Majetschak (Hg.): *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*, München (Beck) 2005, S. 179–198.

<sup>47</sup> Vgl. Gottfried Boehm: »Anschauung als Sprache. Nachträge zur Neuauflage« (1991), in: Konrad Fiedler: *Schriften zur Kunst*, Bd. 1, hg. v. Gottfried Boehm, München (Fink) <sup>2</sup>1991, S. VII–XXII.

<sup>48</sup> »Die Kunst ist auf keinem anderen Wege zu finden als auf ihrem eigenen.« Es muss der Kunstbetrachtung zur Erhellung der künstlerischen Eigenart also um »das Erkenntnis des innersten Wesens künstlerischer Tätigkeit«, um »das Interesse des Künstlers an der sichtbaren Welt« gehen. (Fiedler: »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst« (1876), in: ders.: *Schriften zur Kunst*, Bd. 1 (Anm. 47), S. 18).

keiten. Mag auch jeder Künstler seine Tätigkeit in den Dienst weiterer Zwecke stellen – das Künstlerische daran lässt sich dadurch nicht begründen. Fiedler geht es darum, das Feld herauszuarbeiten, auf dem der genuin künstlerische Ansatzpunkt zur Geltung gebracht wird. Insofern widerspricht das Alleinstellungsmerkmal des Künstlerischen seiner weitergehenden Einbeziehung in Zweckmäßigkeiten keineswegs.

Zur Bestimmung des Künstlerischen kann man sich auf Fiedlers These berufen, »daß der Mensch eine Entwicklung seiner Gesichtsbilder zu höheren Graden des Vorhandenseins nur einer Tätigkeit verdanken könne, durch welche sichtbar nachweisbare Gebilde hervorgebracht werden, und daß diese Tätigkeit keine andere als die künstlerische sei.«<sup>49</sup> Anders gesagt: Egal, um welche Thematik, um welchen Zweck es sich handelt, die Art und Weise, wie der Künstler ansetzt, um sein Werk hervorzubringen, liegt – im Falle des bildenden Künstlers – auf dem Felde der Sichtbarkeit. Dem Künstler geht es um die schöpferische Verwirklichung einer sichtbaren Gestaltung, um die Umsetzung einer Möglichkeit, die sichtbare Welt zu gestalten. Die dabei entstehenden »sichtbar nachweisbaren Gebilde« sollen einer Steigerung des Sichtbaren dienen. Damit ist schon angedeutet, dass es – Konrad Fiedlers Auffassung nach – dem Künstler nicht um bloße Abbildung des Sichtbaren zu tun ist. Kunst intensiviert und modifiziert die »Gesichtsbilder«, welche durch die menschliche Wahrnehmung entstehen. Und in der bildenden Kunst zeigt der Mensch diese seine spezifische Tätigkeit, das Sichtbare in seiner Eigentümlichkeit herauszuarbeiten bzw. bestimmte Aspekte zur (Über-)Deutlichkeit zu steigern und in »sichtbar nachweisbaren Gebilden« zu transformieren und festzuhalten. Die Kunst ist also in der Lage, den sichtbaren Phänomenen ein die Perspektive des augenblicksgebundenen Sehens überschreitendes Sein zu geben. Die »höheren Grade des Vorhandenseins« erlangt das Sichtbare durch Auswahl und Hervorhebung, Verstärkung und Konzentration, Verwandlung und Verstetigung des Gesehenen.

Dabei geht es Fiedler gerade nicht darum, die Kunst einer Idealisierung auszuliefern und sie so einem aus dem Sichtbaren herauszuarbeitenden Ideal zu unterstellen. Vielmehr ist die Arbeit des künstlerischen Prozesses selbst von einer grundlegenden Spannung gekennzeichnet, die einer solchen einseitigen Ausrichtung widerstreitet. Denn die Verbindung von Auge und Hand, die ein Hauptelement einer in den psychophysisch bestimmten Gesamtorganismus des Menschen einbezogenen

---

<sup>49</sup> Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« (1887), in: ders.: *Schriften zur Kunst*, Bd. 1 (Anm. 47), S. 145.

Sinnlichkeit bildet, ist aus Fiedlers Sicht für die künstlerische Arbeit zentral.<sup>50</sup> Er begreift Sichtbarkeit als etwas zwar Besonderes, aber nicht Isoliertes gegenüber der Körperlichkeit und allen sonstigen geistigen Fähigkeiten. Vielmehr muss die Möglichkeit der Gestaltung der sichtbaren Welt durch und in Kunst als charakteristisch für die grundsätzliche Sprachlichkeit des Menschen angesehen werden: Für Fiedler gibt es eben nicht nur einen wortsprachlichen, auf Begriff und Urteil ausgelegten Weltzugang, sondern daneben jenen sich auf die Anschauung direkt beziehenden künstlerischen Umgang mit Welt, den Fiedler als *eine* Form von Sprache, von Ausdruckskunst versteht.<sup>51</sup> Diese Weltaneignung, ja -konstitution durch die Kunst, die nichts Nachgeordnetes, Sekundäres gegenüber Wort, Begriff und Verstand hat, steht für Fiedler gleichrangig neben dem Gebrauch der Wortsprache, die ihrerseits in Dichtung ebenso wie in Wissenschaft zum Ausdruck findet. Der bildenden Kunst ebenso wie der Dichtung, der Musik und der Wissenschaft kommt also eine weltkonstitutive Funktion zu, die in ihrer jeweiligen Spezifik irreduzibel, unverwechselbar, unersetzlich und unerschöpflich ist.

Im Ausgang von der Anschauung, die in der Sphäre der Sinnlichkeit entsteht, generiert die gestaltende Fähigkeit des Künstlers Möglichkeiten der Darstellung, die weder vorhersehbar noch aus dem Gegebenen ableitbar sind. Vielmehr geht es dem künstlerischen Impuls gerade um ein Herausarbeiten von solchen Gestaltungsmöglichkeiten, die so in der Sichtbarkeit noch nicht vorgekommen sind. Dieser Formbildungs- und Darstellungsprozess selbst ist also die Sphäre, in der die künstlerische Tätigkeit sich verwirklicht, ohne je an ein unüberschreitbares, erschöpfendes Ende zu kommen. Jede künstlerische Produktion zeichnet sich für Fiedler durch Einmaligkeit und Eigentümlichkeit aus und ist deshalb in ihrer Art unübertrefflich; die ihr zugrunde liegende künstlerische Tätigkeit kann jedoch jederzeit von neuem ansetzen und zu anderen Ergebnissen führen. Fiedler spricht im Zusammenhang dieser Gestaltungsprozesse oft von »Entwicklung«, was weniger historisch oder evolutionstheoretisch verstanden werden sollte. Vielmehr handelt es

<sup>50</sup> Lambert Wiesing: »Fiedler oder das unbewußte Gestalten«, in: ders. (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2002, S. 43–45.

<sup>51</sup> Dass der Mensch also Sprache habe, nach der alten aristotelischen Formel ein *zoon logon echon* sei, fungiert in Fiedlers Denken als ein integrativer Begriff, der durch die verschiedenen Dimensionen der Sinnlichkeit des menschlichen Organismus hindurchgreift, wenn auch mit je unterschiedlicher Ausformung. In den Worten Gottfried Boehms: »Die zwiespältige Doppelung der Wirklichkeit in Worte, Zeichen, Bilder, Töne, Gebärden, Symbole – auf der einen Seite – und von ihnen bezeichneten Sachverhalten – auf der anderen – möchte Fiedler auf das Modell eines einzigen in sich artikulierten Prozesses (>Ausdrucksbewegung<) zurückführen.« Boehm: »Anschauung als Sprache« (Anm. 47), S. XII.

sich um die Herausbildung und Umwandlung des sinnlich Gegebenen in einer spezifischen Weise: vom bloßen Rauschen und Geräusch zum wohlgeformten Klang und Ton, zu Wort oder Musik; vom sichtbaren, ungefähren Eindruck zur gestalteten Form, der klaren Zeichnung, dem gemalten Bild; von der körperlichen Bewegung, dem reflexhaften Zucken zur bestimmten Gebärde; in jedem Falle von der Empfindung zur Ausdrucksgestalt – und dies alles durch »Ausdrucksbewegung«. Das »Wesen einer Ausdrucksbewegung« liegt nicht nur darin, »äußerlich wahrnehmbar und einer fremden Intelligenz verständlich«<sup>52</sup> zu sein, sondern darüber hinaus gelangt in den Ausdrucksbewegungen »ein vorher noch nicht vorhandenes geistiges Gebilde überhaupt erst zur Entstehung.«<sup>53</sup> Damit ist das kreative Potential der Ausdrucksbewegung benannt, die sich nicht auf die ihr zugrundeliegenden Dispositionen eines Verhaltensrepertoires reduzieren lässt.

Fiedler (vermittelt über Wilhelm von Humboldt, Heymann Steinthal und Wilhelm Wundt<sup>54</sup>) untersucht also die »Ausdrucksbewegung«, die für alle Phänomene des Ausdrucks grundlegend ist, von der Gebärde und Mimik über die Sprache und den begrifflich organisierten Diskurs bis zu allen Formen künstlerischer Artikulation (Zeichnung, Malerei, Architektur, Musik, Dichtung etc.). In diesem für ästhetische, psychologische, sprachwissenschaftliche und anthropologische Fragestellungen zentralen Konzept der »Ausdrucksbewegung« gelten Fiedler die traditionellen Antagonismen von Innen und Außen, Körper und Geist, Inhalt und Form, Prozess und Produkt als überwunden. Denn keiner der genannten Begriffe vermag allein zu stehen und ohne Bezug zu seinem vermeintlichen Gegenteil auszukommen. Alle diese Begriffe müssen in ihrer Korrelationalität gedacht werden.

Die Selbstbezüglichkeit der prozessual verlaufenden künstlerischen Tätigkeit – in der Wahrnehmung und Ausdruck, Bewegung und Empfindung jeweils aufeinander beziehbar sind, um sich in beständigem Rekurs aufeinander zu entwickeln, ohne dass Ursache und Wirkung klar verteilt wären – zeigt Fiedler am Verhältnis von Auge und Hand auf: Es ist eben nicht immer das Auge, das erst sieht und dadurch die Hand anleitet, sondern die Bewegung der Hand selbst trägt zur Entwicklung der Gestaltung auf dem Papier bei und kann so zu Formen finden, die

<sup>52</sup> Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« (Anm. 49), S. 115.

<sup>53</sup> Ebd., S. 117; vgl. Boehm: »Anschauung als Sprache« (Anm. 47), S. XIV. »Unvordenkliches zeigt sich, was ohne diesen Vorgang ungesehen bliebe. [...] Die sich fortbestimmende Artikulation macht allererst sichtbar, sie bildet nicht ab.« (Boehm: »Anschauung als Sprache« (Anm. 47), S. XII f.)

<sup>54</sup> Vgl. hierzu Boehm: »Anschauung als Sprache« (Anm. 46).

das Auge niemals aus eigener Anschauung zu sehen bekommen hätte. Es gibt ein vermittelndes Körpergefühl von der Lage und der Bewegung der Hand (wie auch sonstiger Gliedmaßen), das mit Selbstverständlichkeit zur räumlichen Orientierung in Anspruch genommen wird, ohne dass es ständig zu Bewusstsein kommt: Dieses neurophysiologisch als Propriozeption bezeichnete und, wenn man den Bewegungsaspekt betont, auch als Kinästhesie gefasste Phänomen der Eigenwahrnehmung des Körpers wird jedoch in einem zweiten Schritt von Konrad Fiedler in den weiteren Horizont jener spezifischen Situation gestellt, in der sich das künstlerische Subjekt hier und jetzt befindet (Situativität), und zudem auf die geschichtliche Stellung bezogen, die sein Handeln als Künstler mitbestimmen (Historizität).

Mit dieser Auffassung nimmt Fiedler in den 1870er Jahren kunsttheoretische Einsichten vorweg, die die gesamte Diskussion über die Künste im 20. Jahrhundert bestimmen werden – sowohl was das Abstrakt-Werden von Kunst<sup>55</sup>, ihren performativen Charakter als auch was ihr Nicht-mehr-schön-Sein anbelangt.

Die Formfindung durch die Künstler ist also ebensogut als Formerfindung anzusprechen: In diesem Sinne geht es um die Entwicklung von Formen, um schöpferische Gestaltung der Sichtbarkeit, um »vorbildlose Leistung« (wie Freud es einmal genannt hat<sup>56</sup>) auch dann noch, wenn der Künstler sich von einem konkreten Vorbild – einem Stück Natur oder einem anderen Kunstwerk – hat anregen lassen. Seine Aufgabe besteht ja laut Fiedler nicht darin, etwas bloß zu wiederholen oder zu kopieren, sondern seine eigene Lösung für ein gegebenes Problem, eine neue Gestaltung überkommener Sichtweisen, eine »Entwicklung seiner Gesichtsbilder« zu suchen, ja zu schaffen.

Fiedler befreit die künstlerische Tätigkeit also zunächst von jeglicher Indienstrahme durch andere als die ihr eigenen Interessen. Das aber wirft die Frage auf: Wozu dient diese künstlerische Anstrengung? Hat sie überhaupt einen Zweck? Oder genügt sich die künstlerische Tätigkeit selbst, liegt ihr Ziel in ihr selbst? Und was an ihr ist verallgemeinerbar? Fiedlers Antwort für die bildenden Künste lautet: Die künstlerische Betätigung widmet sich der sichtbaren Gestaltung der sichtbaren Welt. Sie ist in diesem Sinne selbstbezüglich – aber gerade indem sie dem

<sup>55</sup> »Die abstrakte Kunst schließlich (von der Fiedler selbst, der 1895 starb, nicht einmal etwas träumen konnte) liegt in der Konsequenz eines Werkhandelns aus selbstreflexiven Elementen.« Boehm: »Anschauung als Sprache« (Anm. 46), S. XVIII.

<sup>56</sup> Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), StA 9, S. 191–270, hier S. 221. Vgl. Erik Porath: »Medien-Symptome. Symptome der Technik und Techniken des Symptoms – als Medien der Artikulation«, in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud. Lacan*, 16. (2001–3) 52: *Medien*, S. 47–61.

der Kunst immanenten Drang zur Individualisierung dadurch folgt, dass sie sich nicht mit dem Vorgegebenen zufriedengeben kann und will, verwirklicht sie ungeahnte Möglichkeiten der Sichtbarkeit und kommt demzufolge einer Erkenntnisleistung gleich. Dieses Erkennen ist untrennbar mit einem Hervorbringen verbunden, und die Erkenntnisleistung besteht darin, die Welt in einer neuen Sichtweise sinnlich vor Augen zu stellen. Durch die Darstellung vermittelt unvertrauter, so noch nicht vorkommender Formen macht sie auf Sichtbarkeit als solche, auf die Möglichkeiten des Sichtbarmachens selbst aufmerksam. Damit leistet die Kunst einen wesentlichen Beitrag zur Philosophie der Sichtbarkeit und gibt Anlass zu einer Reflexion auf die Bedingungen der Möglichkeit von Darstellbarkeit der Welt. Das erwähnte Erschließen neuer Darstellungsmöglichkeiten durch die Kunst bedeutet für die Philosophie, dass es sich bei der künstlerischen Tätigkeit um eine fundamentale Weise des Weltzugangs handelt, die neben der Dichtung und der Wissenschaft ihren gleichrangigen Platz einzunehmen vermag.

Wie lässt sich diese selbstreferentielle Bestimmung der Kunst – Kunst als sichtbare Gestaltung der sichtbaren Welt – nun damit verbinden, daß Fiedler ihren grundsätzlich kulturellen Charakter anerkennt, der gerade darin besteht, in einem hochkomplexen Beziehungsgeflecht von gesellschaftlich, wirtschaftlich, wissenschaftlich, religiös bestimmten Bedeutungen zu stehen? Man sollte dies im Sinne Fiedlers nicht als einen ausschließenden Gegensatz ansehen, sondern betonen, dass gerade eine selbstreferentielle oder auch eine formästhetische Fassung der Kunst ihre Offenheit für konkrete Kontexte allererst ermöglicht. Denn entgegen einem verbreiteten Vorwurf gegen den Formalismus, den Einzelfall nur nach Maßgabe des Allgemeinen zu verhandeln (Abstraktheit, Rigorismus) oder vom Inhalt zugunsten formaler Aspekte abzusehen (Leerheit, Unverantwortlichkeit), wäre im Sinne Fiedlers gerade stark zu machen, dass eine formästhetische Bestimmung der Kunst keine inhaltlichen Voreingenommenheiten kennt und eben deshalb geeignet ist, die Spezifik jedes einzelnen Kunstwerkes hervortreten zu lassen. Ein solches Eingehen auf das Besondere ist ja durch allgemeine theoretische Prämissen niemals vorherzubestimmen, sondern erfordert Kontextwissen. Mit Fiedler heißt das: »Das Kunstwerk als Resultat und zugleich als Element des gesamten Kulturlebens zu verstehen, ist die Aufgabe solcher [kunstgeschichtlicher] Forschung.«<sup>57</sup> Die formalen Bestimmungen, die sich den sichtbaren Gestaltungen der sichtbaren Welt entnehmen lassen, lassen sich an den ›sichtbar nachweisbaren Gebilden‹, den Kunstwerken,

---

<sup>57</sup> Fiedler: »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst« (Anm. 47), S. 14.

besonders gut aufzeigen. Deren Formen existieren allerdings genauso wenig wie deren Materialien in einem leeren Raum, sondern sind als »Element des gesamten Kulturlebens zu verstehen«. Worauf also eine solche Fiedlersche Analyse der künstlerischen Tätigkeit letztlich zielen müsste, wäre deren Einbettung in das komplexe Geflecht aller Tätigkeiten, aus denen das Leben von Kulturen besteht.

*»Eindruck der Gedanken«, »Glanz der Sprache« und die verkannte »Quelle«*

Phänomene der Kunst lassen sich innerhalb des Dreiecks von Poesis, Werk und Wirkung bzw. Produktion, Produkt und Rezeption bestimmen. Entsprechend kann man drei grundsätzlich verschiedene Ansatzpunkte der Auseinandersetzung mit den Phänomenen der Kunst unterscheiden: den produktionsorientierten, den formanalytischen und den rezeptionsästhetischen Ansatz. Während Fiedler die Auseinandersetzung mit Kunst bzw. Kunstwerken auf den produktiven Prozeß selbst, aus dem die Werke hervorgehen, konzentriert wissen will, also einen formanalytischen Ansatz der künstlerischen Tätigkeit befürwortet, geht es Sigmund Freud einerseits um die Wirkung auf den Betrachter und die subjektiven Bedingungen der Wahrnehmung der Kunstwerke (Rezeptionsbedingtheit), andererseits um die Bedingungen und Bedingtheiten der Hervorbringung, wie sie sich in der Persönlichkeit des Künstlers als einem historischen Individuum kristallisiert haben (Produktionsbedingtheit). Wenn Freud eingesteht, für die formalen Aspekte der Kunst kein Gespür und kein besonderes Interesse zu haben, also auch nichts zur Ästhetik im engeren Sinne als einer Lehre von den künstlerischen Prinzipien der Gestaltung der Werke beizutragen gedenkt, dann bietet es sich an, Fiedlers Beiträge über den »Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« als jenes Zwischenstück anzusehen, welches zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik steht, indem es eine Analytik des künstlerischen Prozesses selbst beisteuert. Das für Fiedler wesentliche Kennzeichen künstlerischer Tätigkeit – ihre sichtbare Gestaltung der Welt des Sichtbaren – wird zum Alleinstellungsmerkmal der (bildenden) Kunst, an dem sich das Spezifische der künstlerischen Perspektive gegenüber allen anderen konstitutiven Weltverhältnissen zeigt. In diesem Sinne kann kein anderes Verhältnis zu und in der Welt leisten, was das künstlerische vermag. Und die Autonomie dieser Tätigkeit verdankt sich nicht einer Abwendung von der Welt oder vom kulturellen Leben, sondern allein der eigentümlichen Selbstbezüglichkeit, in der sich das Sichtbare auf die produktive Aktivität des (bildenden) Künstlers bezieht, der genau diese Sichtbarkeit des Sichtbaren zum Gegenstand seiner bildnerischen Tätigkeit macht. Diese Zone der Selbstbezüglichkeit

ist das Medium – Zwischenstellung und Vermittlung gleichermaßen – von Welt- und Lebensgestaltungsmöglichkeiten, die im künstlerischen Prozeß erforscht, erprobt, erweitert werden – gerade deshalb kann alles zum Thema der Kunst werden. Oder umgekehrt: Das Künstlerische findet sich überall dort, wo in der Gestaltung von Welt kreative Prozesse in ihrer Eigendynamik zum Zuge kommen. Und jede ge- und erfundene Form, jedes Material, das zum Element der Kunst geworden ist, kann die Welt im Allgemeinen bereichern – wenigstens die Sicht auf sie –, und so zum Anstoß weiterer Prozesse der Gestaltung werden, künstlerischer wie nicht-künstlerischer. Als Ausdrucksfigur, die aus einer Ausdrucksbewegung hervorgegangen ist, vermag das Kunstwerk in den Austauschprozess einzutreten, der zwischen Produktion und Rezeption oszilliert – ja es ist von je her Teil dieser allgemeinen kulturellen Zirkulation von bildnerischen Bedeutungen, ohne von den Bedingungen der Produktion, Distribution und Rezeption völlig absorbiert zu werden. Es gibt keine bruchlose Kontinuität zwischen den Sphären der Produktion und der Rezeption, ebenso wenig wie eine gänzliche Unabhängigkeit zwischen ihnen herrscht.

Ebenso wäre es verfehlt, ein bloßes Ergänzungsverhältnis, gar eine Kontinuität zwischen den Ansätzen Freuds und Fiedlers zu vermuten oder zu konstruieren: Denn nichts stand Fiedler ferner, als seinen kunstphilosophischen Beitrag als ein Element im Gesamtkanon der Ästhetik oder gar der Künstlerpsychologie zu begreifen. Vielmehr grenzt sich sein Unternehmen scharf von aller philosophisch inspirierten Ästhetik ab, agiert doch der Künstler in der Sphäre der Anschauung, entweder in direkter Reaktion auf das von der Sinnlichkeit bereitgestellte Material oder durch die schöpferische Erzeugung nicht nur der Gestaltung des Kunstwerks, sondern der Materie selbst, mit der das Kunstwerk entsteht. Demnach ist jede noch so bescheidene Reaktion (in ihr steckt eben auch: Aktion) – ein Blick, ein Lauschen, eine Berührung – nichts rein Passives, sondern im Sinne Fiedlers zugleich ein kreativer Akt. Deswegen greift jede mimetische Auffassung der Kunst zu kurz. Stattdessen geht es um die Sichtweisen, die die Kunst zu vermitteln vermag, indem sie überhaupt Sichtbarkeiten erzeugt – und weniger um die Inhalte oder Zwecke der Kunst, auch wenn diese ebenso mit ihr verbunden werden können. Was also macht Kunst eigentlich zu Kunst? Dass sie schöpferische Gestaltung der sichtbaren Welt ist, so Fiedler. Und genau darin liegt ihre fundamentale Bedeutung – nicht mehr und nicht weniger.

Freud hingegen sucht die Erklärung für die Wirkung der Kunst gerade in den konflikthaltigen, strukturellen Gemeinsamkeiten der *conditio humana*, aus der die Arbeit des Künstlers ebenso hervorgeht wie jede

andere Betätigung aller möglichen, gewöhnlichen Betrachter. In psychoanalytischer Sicht geht es also um grundlegende Beziehungsmuster wie das Verhältnis zu Vater und Mutter, zum eigenen und zum anderen Körper, zum Symbolischen und zum Gesetz und natürlich zu Geburt und Tod. Aber der Künstler hat einen spezifischen Weg gefunden, diese grundlegenden Dinge auf seine Weise zur Darstellung zu bringen und damit zugleich einen Beitrag zu ihrer Be- und Verarbeitung, also auch zur Sublimierung zu leisten, der dem Betrachter aus eigenen Kräften so nicht zu Gebote steht, an dessen Lösung er jedoch teilhaben kann, weil er die Voraussetzungen mit dem Künstler grundsätzlich teilt, da sie beide der *conditio humana* unterliegen. Diese zeigt sich bei Freud jedoch immer in ihren historischen Bestimmungen und muss aus diesen erst rekonstruiert werden. Es sind diese konkreten geschichtlichen Bedingungen, die den Rahmen der Möglichkeiten von Erfahrung jedes Einzelnen bestimmen bis hin zu den unverwechselbaren und intimsten Momenten. Die Psychoanalyse hat hierfür den medizinischen Begriff der *Pathologie* bemüht, um jene Verwerfungen im Leben der Individuen vor dem Hintergrund allgemeiner Verhältnisse (eben dem *Alltagsleben*), les- und verstehbar werden zu lassen.<sup>58</sup> Die Ausdrucksgestalten der Fehlleistungen und körperlichen Symptome, aber auch der nicht-pathologischen Phänomene wie des Traums und des Witzes, werden lesbar unter der Annahme ihrer Sprach- und Handlungsförmigkeit. Die Frage, was das alles zu bedeuten habe, das sich vor den Augen des Betrachters abspielt, lässt sich nur mit Verweis auf die *mögliche Bedeutung* des Beobachteten im Rahmen des Sprechens und Handelns beantworten. Und noch das Ergebnis, keine Bedeutung oder keinen verständlichen Sinn gefunden zu haben, muss offenlassen, ob nicht ein anderer Sinn vorliegen könnte, dem das jetzige Unverständnis korrespondiert. Wo bei Fiedler die Bewegung der Hand jenes Moment unbeherrschbarer Eigensinnigkeit repräsentiert, das die Oberhoheit des Auges unterwandert und überschreitet, sind es bei Freud die aus den Poren der Haut, dem Schweiß und dem Zittern der Finger, dem Missgriff und dem Versprecher, dem Erröten, Hüsteln und Kichern zu entnehmenden Spuren einer inneren Erregung, einer aufkeimenden Leidenschaft, eines unterdrückten Wunsches, die ein anderes Geschehen im Subjekt zur Geltung bringen<sup>59</sup>, dessen mögliche Bedeutung sich nur im Kontext von Sprache und Handlungszusammenhang erschließen lässt.

<sup>58</sup> Freud: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1901), Frankfurt a. M. (Fischer Tb) 1954.

<sup>59</sup> »Wer Augen hat zu sehen und Ohren zu hören, überzeugt sich, daß die Sterblichen kein Geheimnis verbergen können. Wessen Lippen schweigen, der schwätzt mit den Fingerspitzen; aus allen Poren dringt ihm der Verrat. Und darum ist die Aufgabe, das verborgenste Seelische bewußtzumachen, sehr wohl lösbar.« (Freud: »Bruchstück einer Hysterie-Analyse« [Der Fall Dora] (1905), StA 6, S. 83–186, hier S. 147 f.)