

Seit zwanzig Jahren steht in der Kunstgeschichte die Forderung nach Kontextualisierung des Werks obenan. Doch die Umsetzung dieser Forderung hat sich gehörig verändert. Wurde nach 1968 das Beziehungsgeflecht zwischen Gesellschaft »und« Kunst vorwiegend als ein rationales Verhältnis gedacht, das auch rational zu traktieren sei, so rücken in den letzten Jahren zunehmend Bereiche erneut ins Bewußtsein, die das Kunstwerk als Träger von Emotionen behandeln. Mit Recht, denn die künstliche Isolation und Elevation des Rationalen *allein* war nicht das beste Erbe der 60er Jahre. Allerdings werden im Zuge des New Wave-Denkens einseitig gefühlbedingte Methoden hervorgetrieben, welche die rationale Zuwendung zu Kunst und Geschichte nicht etwa ergänzen, sondern erschweren. Zu ihnen scheint mir die »Psycho-Ikonographie« zu zählen – vielleicht der aktuellste Versuch, das *Hilfsmittel* Ikonographie als *Erkenntnisziel* der Kunstgeschichte hinzustellen. Gemeint ist eine in den USA entwickelte, aber längst auch hier verbreitete Methode, welche die Psyche des Künstlers als Geschichte zu setzen und damit Geschichte als ein Zusammen- oder Gegeneinanderwirken gesellschaftlicher Kräfte zu liquidieren versucht. »Psycho-Ikonographie« ist demnach weder mit einer auf Kunstwerke bezogenen Psychoanalyse identisch noch gar als sozialpsychologisch zu bezeichnen. Wir haben es zwar mit einem Verfahren zu tun, das aus dem engen Fachgehege hinausstrebt und sich insofern mit den emanzipatorischen Absichten von 1968 trifft, im Ergebnis aber auf das schiere Gegenteil hinausläuft. Daß ihre Autoren sich nur »Ikonographen« nennen, hindert sie übrigens nicht, die mit dem Begriff der *Ikonologie* verknüpften historischen Rückschlüsse zu ziehen. Es bedarf keiner prophetischen Gabe, um vorzusagen, daß dieser Zugang zur Kunst in den nächsten Jahren zunehmend Resonanz finden wird.

Problematisch ist, daß mit dieser Methode nicht analysiert, sondern nur umschrieben wird, was an emotionalen Komponenten, an psychischer Motorik, gar an Unbewußtem in ein Kunstwerk eingeht oder von ihm ausgelöst wird. Wer aber Aufklärung als Erkenntnisziel verfolgt, wird sich mit diesen Fragen und ihrer psychoikonographischen Verkehrung auseinandersetzen müssen.¹

Nun ist es zweifellos schwer, etwas wiederaufleben zu lassen und differenziert auszubauen, was Aby Warburg unter »Psychohistorie« (oder »Psychomachie« als historischer Dimension²) begriff, nämlich Kulturgeschichte als einen produktiven Prozeß psychischer Aktivität, in dessen Verlauf »vorgeprägte Revenants« in neuer, dynamisch invertierter Bedeutung aufgerufen werden.³ Daß dies ein Ziel künftiger Kunstgeschichte sein kann, soll die nachfolgende Kritik an den Unzulänglichkeiten derzeitiger Psycho-Ikonographie nicht verdecken; vielmehr gewinnt dadurch die Frage nach der Notwendigkeit eines kulturpsychologischen Ansatzes nur schärferes Profil. So komme ich am Ende auf das Ziel zurück.

Für die Kritik an der Psycho-Ikonographie mögen paradigmatisch die Arbeiten der beiden amerikanischen Kunsthistorikerinnen Mary Mathews Gedo und Mary Louise Krumrine stehen (was weder einen antiamerikanischen noch einen antifeministischen Impuls enthält; es mag genügen, auf die vorzüglichen Arbeiten von Beatrice Farwell oder Linda Nochlin als Alternativen hinzuweisen).

Mary Mathews Gedo begann als Betreuerin behinderter Kinder und arbeitet nun über Picasso, Seurat und Manierre Dawson. Ihr Lebensweg hat sie für psychische Strukturen sensibilisiert, und es lohnt, ihren Thesen ein Stück weit nachzugehen, allerdings nicht bis in die Sackgasse, in die sie einmünden. Ihr Buch über Picasso (1980 erschienen) heißt im Untertitel »Art as Autobiography«. Im 7. Kapitel, mit dem aus Apollinaire gewonnenen Vers »A Woman Pursues Me/She is My Fated Shadow« überschrieben, ist von Picassos Hochzeit (1918) mit Olga Koklova die Rede, die eine Abkehr von seinem ungebundenen Lebensstil und die überraschende Akzeptanz bürgerlicher Ordnung (»a tight rein of domesticity«⁴) bedeutete. Die Ehe wird als, wenig erfolgreicher, Ersatz für den Verlust der Freunde (den Tod Apollinaires, die Entfremdung von Braque) gedeutet; auf die Jahre von 1918 bis 1925 bezogen, wird zwischen der extremen Künstlichkeit des Werks und der synthetischen Art von Picassos Privatleben, durchaus plausibel, ein Zusammenhang festgestellt. Picasso, heißt es, reagierte zunächst mit dem Rückzug auf sich selbst. In den Flitterwochen entwarf er Harlekin, die sich gelegentlich im Spiegel betrachteten. Dies wird als Selbstreflexion gedeutet; die verkappte Selbstbespiegelung wäre demnach als kreative Umwidmung sozialer Isolation aufzufassen, wobei die »absence of a close relationship with an important living artist«⁵ offenbar am schwersten wog. Aber auch der Bezug zu Lacans »Spiegelstadium« liegt auf der Hand, und tatsächlich kommen wenig später Kindheitsanamnesen zur Sprache.⁶ Soweit dies zu einer neuen Werkdeutung führt, sind solche Thesen sicher nützlich. Doch werden die persönlichen Fakten entweder vom Werk abgehoben, ohne jede eidetische Schlußfolgerung präsentiert (Picassos Mutter habe Olga von der Heirat mit Picasso abgeraten; Olga habe eine ungewöhnlich schwierige, mit Regressionserscheinungen durchsetzte Schwangerschaft gehabt), oder aber die angeführten Tatsachen sind ganz unspezifisch (etwa, wenn von Picassos Eifersucht auf die drei Jahre jüngere Schwester die Rede ist, oder wenn es heißt, Picasso sei als Kind die einzige kleine Person unter vielen »Riesinnen« gewesen⁷ und daraus geschlossen wird, er habe deshalb um 1920 übergroße Frauen gemalt). Anders als in Freuds Analyse von Leonardos »Anna Selbdrift« oder in Meyer Schapiros Untersuchung von Cézannes Apfelstilleben (vgl. Anm. 31, 34) wird hier das Künstlerleben nicht auf die Geschichte rückbezogen. Am Ende steht Picasso nur als biographisch determiniert da – eine totale Umkehrung jener dynamischen Aktivität, in der Warburg den Motor der Geschichte sah. Auch Warburg zufolge sind es zwar *persönliche* Schubkräfte schlechthin, welche die Geschichte vorantreiben. Aber Warburg sah, Einzelphänomenen und Weltlauf verknüpfend, die so entstandenen Inversionen als Ergebnisse von jahrhundertelangen Umformungen und transkontinentalen Austauschprozessen an. Bei Mathews Gedo hingegen wird der Unterschied zwischen der Analyse psychischer Energien, die eine Gesellschaft kreativ verändern können, und der Nachzeichnung eines Persönlichkeitsbildes, bei der die Werke zu »Barometern«⁸ von Beziehungen herabsinken, im Grunde nicht bedacht.

Wenig später erschien (als Erweiterung von Kapitel 4 des erwähnten Buches) der Aufsatz »Art as Exorcism«, worin Mathews Gedo über Probleme der »Demoiselles d'Avignon« (Abb. 1) nachsinnt, vor allem über Picassos angebliche Weigerung, die Skizzen zu diesem Bild publizieren zu lassen: »I propose that Picasso withheld these works not to avoid questions about his artistic sources, but to avoid revelations about himself which he preferred to keep *private*«, und: »Picasso's continued



Abb. 1 Pablo Picasso: Les desmoiselles d'Avignon. 1906/07. Leinwand. 244 x 234 cm. New York, Museum of Modern Art.

reticence about discussing the iconography of the picture so many years after its completion again suggests its very *private* significance for him.⁹ Diese Privatsphäre wird zur *raison d'être* des Werks erklärt. Schon früher wurde vermutet, daß die beiden männlichen Figuren, die Picasso ursprünglich vorgesehen hatte (ein Matrose und ein Student als Klienten des Bordells), verkappte Selbstbildnisse seien. Mathews Gedo zufolge enthalten diese Figuren *unangenehme Eigenschaften* des Künstlers. Das »Unangenehme« und daher zu Eliminierende kann nun nicht im Bordellbesuch bestehen; Picasso war alles andere als prüde. Warum also die Weigerung des Künstlers, sich über seine Absichten auszulassen oder wenigstens die Bildquellen herauszurücken?¹⁰ Die These lautet: Picasso verweigerte die Einsicht in die Genese des Werks, weil sie über seine eigene Seele und vor allem über die Entwicklung seiner Kindheit,

über seine Abhängigkeiten und Ängste, Auskunft gibt. Das Bild wäre demnach destruktiv-kreative »Erinnerungsarbeit«, wie sie Uwe Schneede analysiert hat¹¹, und dem entspricht, daß sich die Ausstattung und Attribute der beiden Gestalten mit Picasso als Kind und Erwachsenem verbinden lassen: Der Künstler besaß einen Totenkopf und trug als Kind einen Matrosenanzug, in dem er sich auch gemalt hat. Was bedeutet es aber, wenn er sich in dieser Doppelform unter fünf Frauen zeigt? Mathews Gedo zufolge malt sich Picasso damit die Leiden von der Seele, die er in seiner Kindheit zu erdulden hatte, als er von fünf Frauen beherrscht wurde (Mutter, Großmutter, zwei Tanten, Magd). »Destroying the universe of his childhood«, sei daher der Sinn des Gemäldes.¹² Zum andern soll der Totenkopf auf eine Geschlechtskrankheit anspielen; möglicherweise habe sich Picasso über Fernande, die gelegentlich als Prostituierte arbeitete, angesteckt. Die Anekdote tritt so an die Stelle der Frage nach dem künstlerischen Sinn von Erinnerungsarbeit. Während Schneede nachweist, daß Erinnerungsarbeit die Form eines Bildes beeinflussen kann, läßt sich Mathews Gedo auf produktionsästhetische Analysen nicht ein. Ihr zufolge ist allenfalls das motivische Repertoire durch die Anamnese bedingt; damit aber wäre noch keine künstlerische Verarbeitung geleistet. Im übrigen schließt die Autorin eine konkrete bildspezifische Brechung realer Erlebnisse in der künstlerischen Form schon dadurch aus, daß sie die gleiche Schlußfolgerung auf Picassos große Frauendarstellungen um 1920 bezieht.

Die Tilgung der beiden männlichen Personen in der Endfassung der »Demoiselles« deutet Mathews Gedo als Flucht des Malers vor sich selbst, als Flucht aus Spanien, als Flucht vor seiner tyrannischen Mutter.¹³ Um diese These verifizieren zu können, muß sie in der »savagery« der verhäßlichten, maskierten Figuren des Bildes eine Aversion nicht nur gegen die Frau allgemein, sondern speziell gegen die Mutter Picassos feststellen. Dafür werden die früheren Dirnenbilder des Malers mit ihrem »bösen Blick« in die Beweisführung einbezogen: »The challenging leers with which so many of these painted courtesans regard us suggest that the artist must have felt particularly indignant toward his mother, whose unyielding opposition apparently fully matched her son's stubborn rebelliousness.«¹⁴

Infolge dieser Mutterbindung wird eine tiefe sexuelle Verunsicherung des Künstlers angenommen. Als Beleg dafür gilt der Autorin die Androgynität vieler Gestalten in den 1906-07 entstandenen Arbeiten, die bis zur Auswechslung des Geschlechts führe.¹⁵ Auch in der Verwandlung des Seemanns und des Studenten in Mädchengestalten soll sich die Mutterbindung spiegeln. Wieder rückt die Anekdote zum Beweis auf: Der Spaß der Freunde Picassos, die Frauen im Bild zu benennen, in ihnen Apollinaires Freundin (Marie Laurencin), Picassos Geliebte (Fernande Olivier) und Max Jacobs Großmutter zu sehen, wird für bare Münze genommen und psycho-ikonographisch verwertet: Alle drei (Picasso, Apollinaire und Max Jacob) stammten aus Familien mit starker Mutterdominanz, und daher spiegle das Bild ihre gemeinsame Ambivalenz gegenüber Frauen wider. Insgesamt gehe es um »the history of the genesis and development of his [Picasso's] misogyny.«¹⁶ Darin, daß dieser angebliche Frauenhaß einem Exorzismus unterworfen werde, wird der Sinn des Bildes gesehen. »The artist represents himself as the evil female spirits over whom he wishes to gain power.«¹⁷

Auch die Form wird in diesem Sinne psycho-ikonographisch gedeutet. Die Fragmentierung des Raums durch facettierte Flächen soll des Künstlers persönliche

Erfahrungen – nicht nur das erschütternde Erdbeben, in dem seine Schwester Lola zur Welt kam, sondern Picassos Desintegrationserfahrungen überhaupt – widerspiegeln. Zu diesem Zweck wird das Bild der kubistischen Phase gleichgesetzt und flugs der Schluß gezogen: »Picasso's Cubism reflects his own primitive vulnerability«. ¹⁸ Noch in dieser Aussage offenbart sich der Wunsch, Form und Geschichte auf private Erfahrungen zu reduzieren. Was hier vorgenommen wird, ist die schiere Umkehrung psychohistorischer Analyse. Es fragt sich, ob diese Art von Seelenforschung nicht zu einer Remythisierung des Stoffs führen muß; jedenfalls fordert sie den Geniekult und entzieht uns des Künstlers Produktionsphäre statt sie zu erhellen.

Am deutlichsten geht die Methode, für die Mathews Gedo eintritt, aus ihrem 1989 publizierten Aufsatz über Seurat hervor, der schon im Titel ausdrücklich als »psycho-ikonographische Interpretation« ausgewiesen ist. ¹⁹ Zum Kronzeugen wird eingangs Panofsky angerufen, weil er »a profound understanding of human psychology« gefordert habe. ²⁰ An den zitierten Stellen spricht Panofsky jedoch nur von »psychologischen Nuancen«, die in Gebärden enthalten sein können. Darüber hinaus forderte er eine diagnostische Fähigkeit, eine Art »synthetischer Intuition«, aber: »Je subjektiver und irrationaler ... diese Interpretationsquelle ist ..., um so notwendiger ist die Anwendung jener Korrektive und Kontrollen«, die eine ikonographische Analyse ermöglicht. ²¹ Auf Panofsky kann sich die Psycho-Ikonographie also nicht berufen. Bei ausreichender Quellenlage hätte Panofsky allenfalls Hinweise auf psychische Konditionen eines Künstlers in ein kritisches Verhältnis zum »intrinsic meaning« eines Kunstwerks gesetzt. Wenn schon die eigene These durch einen legitimierenden Über-Vater gestützt werden muß, dann wäre dafür eher Warburg geeignet, allerdings, wie angedeutet, unter *psychohistorischen* Prämissen. Diese ließen sich erweitern durch die konkrete Frage nach dem Verhältnis von psychischer Konditionierung und den Bedingungen der Werkgenese. ²² Da es aber gerade bei Seurat kaum Material für ein psychologisches Profil gibt, unternimmt Mathews Gedo es aus eigener Kraft, »Seurat's cast of mind and his personal motives« ²³ zu untersuchen, wozu sich für sie die Bedeutung von »La Grande Jatte« ergibt (Abb. 2). Von Quellenkritik oder auch nur einer möglichen Interpolationsmarge zwischen Persönlichkeitsprofil und Werk keine Spur.

Das Ganze richtet sich ausdrücklich gegen »Marxist reading«, worunter jedweder kulturtheoretische oder sozialhistorische Ansatz und jede Frage nach politisch-ökonomischen Rahmenbedingungen verstanden wird. Dem entspricht das Ergebnis einer von der Autorin veranstalteten Befragung vor dem Original in Chicago. Prompt entdecken die Besucher den kontemplativen Charakter des Bildes, der sie in einen spirituellen Zustand erhebe. Dieser ist, wie könnte es anders sein, »far removed from concerns about the struggles of the proletariat in nineteenth century France.« ²⁴ Dabei entgeht Mathews Gedo, daß schon ihre erste Feststellung zur Sache auf »Marxist reading« beruht: »Seurat's background was ... solidly bourgeois and, unlike most of his artistic peers, he never had to depend for survival on the sale of his work«. ²⁵

In den nachfolgenden Beobachtungen löst sich dieser sozialhistorische Rahmen ab; wir stoßen zum psycho-ikonographischen Kern vor. Der Vater lebt getrennt von der Familie; der jüngere Bruder stirbt fünfjährig, als Seurat acht oder neun Jahre alt ist; die anderen Geschwister sind zwölf bis dreizehn Jahre älter, und so verbringt Seurat seine Jugend im wesentlichen mit seiner Mutter. Diese Mutterbindung dauert



Abb. 2 Georges Seurat: Ein Sonntagnachmittag auf der Ile de la Grande Jatte. 1885. Leinwand. 206 x 306 cm. Chicago, Art Institute, Helen Birch Bartlett Memorial Collection.

an; bis zu seinem frühen Tod lebt Seurat zu Hause. Aus dieser Isolation werden die isolierten Figuren in Seurats Bildern abgeleitet.²⁶

Auch der Vater ist im Spiel. Er besaß eine Sammlung religiöser Drucke, war aber auch Anhänger einer selbstgegründeten Sekte, deren Priester er spielte. Aus diesen Umständen werden Seurats Rückgriffe auf »grand religious decorations« der Vergangenheit erklärt, wobei Mathews Gedo ihre eigene These als Tatsache zum Ausgangspunkt nimmt: »... the fact that, from the start, he conceived of the Grande Jatte as a *modern icon*, the secular equivalent of a great religious altarpiece...«²⁷ Dies wird durch fünf zweifelhafte »Belege« untermauert. In diesen fünf Punkten²⁸ spiegelt sich, was Pierre Bourdieu als »lecture symptomale« bezeichnet: die Gefahr, aus einigen wenigen Symptomen auf eine Persönlichkeit, eine Kunstkonzeption, ein Weltbild zu schließen. Damit schrumpft alles, was an historischen Komponenten denkbar ist, auf ein persönliches Phänomen: Geschichte wird privatisiert.

Die Beobachtung von Hollis Clayson, daß in »La Grande Jatte« eine »Dekonstruktion« des Familienlebens vorgeführt wird, indem auffallend viele Frauen und Kinder allein auftreten und die Männer eine sekundäre Rolle spielen, wird mit dem Argument zurückgewiesen, der Künstler selbst komme aus einer zerbrochenen Familie – ein Argument doch nur dann, wenn man glaubt, die Kategorie des Privaten ersetze die des öffentlichen Lebens. So muß denn auch das Fehlen familiärer Kommunikation auf dem Bild unabhängig von allen historisch-politischen Konnotationen erklärt werden: »Perhaps this omission reflected neither his sociological nor his political commitment, but the impact of those childhood experiences which deeply colored his adult artistic vision.«²⁹ Doch fangen damit die Probleme erst an: ist hier

z.B. das Alleinsein Freiheit oder Isolation, ist es Entfremdung oder Befreiung? Diese Fragen müssen entfallen, wo alles nur als Spiegel des Innenlebens des Künstlers existiert: »The isolated, meditative character of the personae of the *Grande Jatte* mirrors the artist's own withdrawn personality«. ³⁰ Alle Aussagen führen jedoch wieder zum Vater zurück; Seurats »Grande Jatte« ist »a definitive victory over his tyrannical father«, indem dessen sterile religiöse Handlungen durch kreative Riten ersetzt werden und der Künstler als Hoherpriester einer neuen Religion auftritt. Man könnte dieses Ergebnis, ob als ein Stück Selbstbefreiung oder aber als Zeichen einer immer tieferen Isolation gewertet, sowohl personal als auch als Ausdruck historischer Bruchstellen verstehen. Beide analytischen Ebenen haben Freud³¹, Warburg³², Sartre³³ oder auch Schapiro³⁴ verbündet (was die betreffenden Anmerkungen näher erläutern); gegen ihre, so unterschiedlichen, Analysen stellt die neue Forschungsrichtung eine groteske, wohl unbewußte, Wendung dar.

Das ganze Dilemma einer personalen Fixierung zeigt sich bei Werken, die das Privatleben ausklammern. Gerade ein solcher Werkkomplex, Cézannes »Badende«, wurde im Baseler Cézanne-Katalog von 1989 von Mary Louise Krumrine psycho-ikonographisch gedeutet. ³⁵ Krumrines erklärtes Ziel ist es, Cézannes Werk von der Stilgeschichte zu lösen und das private Seelenleben des Künstlers zu erforschen. Das könnte sinnvoll sein, wenn ihr Weg von der Form- zur Symbolgeschichte führte, vielleicht auch auf das Zerschneiden verbindlicher Symbole verwies; Krumrine hingegen beabsichtigt ganz im Gegenteil die formgeschichtlichen durch individualpsychologische, ungeschichtliche Deutungen zu ersetzen – was bei van Gogh so großen Erfolg hat. Sie arbeitet damit bewußt gegen die Auffassungen Cézannes an: »Cézanne hätte meine Methode schwerlich gebilligt. Er sagte einmal: »Während meines ganzen Lebens habe ich gearbeitet, um [...] meinen Lebensunterhalt damit zu verdienen, aber ich dachte, daß man gute Malerei machen könne, ohne die Aufmerksamkeit auf das Privatleben zu lenken. Sicherlich wünscht ein Künstler, sich so hoch wie nur möglich zu erheben, doch soll der Mensch im Dunkeln bleiben«. ³⁶ Die Abkehr von Cézannes eigenen Auffassungen ist als quellenkritischer Schritt kaum zu verwerfen, doch wird nach der Stichhaltigkeit dieses Arguments gar nicht erst gefragt.

Nun kommt Krumrine bezüglich der frühen Werke durchaus zu ikonographisch plausiblen Ergebnissen. »Die Versuchung des hl. Antonius«³⁷ erklärt sie als einen Liebeskampf, der durch die Angst vor Geschlechtskrankheiten gehemmt wird und auf Diskussionen mit dem Jugendfreund Zola beruht. In einem Frauenakt (rechts im Bilde) sieht sie ein Bildnis Zolas, und tatsächlich sind die Gesichtszüge fast unabweisbar die des Dichters. ³⁸ Die, so gesehen hermaphroditische, Gestalt sitzt über einem Felsen, der wie ein Feuer gemalt ist. Dies könnte eine Anspielung auf das Antoniusfeuer sein, das von Geschlechtskrankheiten befreien sollte. Daß damit eine diesbezügliche Angst Cézannes (die, einer Fülle nachweisbarer Anspielungen zufolge, auch Zola teilte), gemeint sein könnte, ist wenigstens diskutabel. Ob sich darüber hinaus Cézanne in Antonius selbst dargestellt hat³⁹, dürfte schon schwerer nachzuweisen sein. Aber dies einmal angenommen, was hülfe es der Deutung? Es hülfe doch erst, wenn man daraus etwa schließen könnte, daß Cézanne mit den stehenden, lagernden und knienden Frauen die Doppelrolle der Frau als *femme fatale* und als Sexualobjekt zugleich habe darstellen und angreifen wollen. Wenn dann aber bis zu Cézannes Lebensende hin in *allen* Bildern der Typus des Versuchers und

des Versuchten, ja des mönchischen Künstlers in einer Art psychischer Permanenzidentifikation wiedergefunden wird⁴⁰ und in den »Baigneuses« der Barnes Foundation⁴¹ wieder jene Frau aus der »Versuchung« gesehen wird, die die Lust verkörpert und den Maler bedrängt, wenn in der Londoner Fassung »die in sich gekehrte Vereinzelung« durch ein weißes Tuch als verbindendes Element »gelöst« wird, das »... zu Füßen der Mönchsgestalt« (Cézannes) endet⁴², dann wird dies zu einer redundanten inhaltsleeren Chiffre, einem »l'art pour l'art« der Psycho-Ikonographie. Und doch wird diese Interpretation fast überall wie ein Evangelium gelesen.⁴³

Indes würde man die vorliegende Kritik mißverstehen, sähe man darin die Psycho-Ikonographie nur gedeutet als billiges Feuilleton-Bedürfnis nach dem Privaten, Geheimen, in dem die Quelle für das Genie (und die Andersartigkeit) eines Künstlers gesucht und gefunden wird. Diese Methode bedarf vielmehr, unter kritischer Rückbesinnung auf die oben genannten Beispiele von Freud, Warburg, Meyer Schapiro und Sartre, der kausalen Verknüpfung mit der je historischen Wirklichkeit, um eine bloße, auf das Ich des Künstlers verweisende Projektion zu vermeiden. Derzeitig bringt dieser Zugang nicht mehr als »a personal iconography«⁴⁴, wie Mathews Gedo offenherzig sagt, zum Vorschein (und eine persönliche Projektion des Schreibenden, möchte man hinzusetzen). Der Ausdruck »Persönliche Ikonographie« erinnert an den Ausdruck »Individuelle Mythologie«, der anlässlich der »documenta 5« 1972 aufkam.⁴⁵ Die Berechtigung dieses Ausdrucks wurde schon damals in Zweifel gezogen, da es zwar private Mythen geben mag, der Ausdruck »Mythologie« aber zumindest auf ein von mehreren Geglaubtes verweist. Erst recht stellt Ikonographie, selbst wenn sie sich eines »disguised symbolism« bedient, zunächst einmal eine Konvention dar. Wissenschaftsgeschichtlich ist die Psycho-Ikonographie (wie die Psychohistorie des frühen 20. Jahrhunderts) zweifellos eine späte Reaktion auf das Ende verbindlicher ikonographischer Codes. Dieses Ende wird mit einer Etablierung psychischer Codes beantwortet, von denen angenommen wird, sie brauchten nicht verbindlich zu sein und allenfalls anthropologischen Generalmaßstäben zu genügen.

Warburgs bescheidener Satz am Ende des Sasseti-Aufsatzes – »... mögen nun auch meine allgemeinen psychologischen Ideen *nur als Hilfsvorstellungen* Wert haben, so hoffe ich doch gezeigt zu haben, daß sich aus dem unerschöpflichen Reichtum des florentinischen Archivs der Humanität der Hintergrund der Zeit deutlich genug wiedergeben läßt, *um einseitig ästhetische Betrachtung historisch zu regulieren*«⁴⁶ – bietet mit der Verknüpfung von historischen Ereignissen und psychischen Erfahrungen in aller Kargheit die Tiefe, deren solche Fragen bedürfen.

Für sich gesehen, ist die Seele des Künstlers ein gleichgültiger Gegenstand. Delacroix' psychische Ambiguität z. B. interessiert wissenschaftlich nur soweit, als dadurch seine Themenwahl, sein Produktionsprozeß und seine Form verständlicher werden. Solange die Psycho-Ikonographie das Werk aus der Seele des Künstlers raubt und die Geschichte vernichtet, bleibt sie der Kritik ausgesetzt. Die Hoffnung besteht in einem Rückblick, der noch zu erarbeiten ist: Nicht selten haben Jahrhundertenden durch eine vertiefte und kritische Bearbeitung ihrer Anfänge an Substanz gewonnen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Willibald Sauerländer, Aufklärung als kulturelle Aufgabe heute, in: *Die Zukunft der Aufklärung*, hg. von Jörn Rüsen, Eberhard Lämmert und Peter Glotz, Frankfurt 1988, S. 69-72.
- 2 Vgl. Kurt W. Forster, Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images, in: *Daedalus* 105, 1976, S. 169-176 (vor allem die letzten Seiten).
- 3 Vgl. Hans-Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, S. 247 f.
- 4 Mary Mathews Gedo, *Picasso. Art as Autobiography*, University of Chicago Press, 1980, S. 115.
- 5 Ebd., S. 118.
- 6 Ebd., S. 123: »Picasso's agitation possibly was increased because the present situation echoed past traumas from his childhood.« Was hier noch als Möglichkeit erscheint, verfestigt sich alsbald zur angenommenen Wirklichkeit.
- 7 Ebd., S. 133, 123.
- 8 Ebd., S. 130.
- 9 Mary Mathews Gedo, Art as Exorcism: Picasso's »Damoiselles d'Avignon«, in: *Art Magazine*, Oct. 1980, S. 70-83, hier S. 71.
- 10 Ganz trifft dies übrigens nicht zu: einige Skizzenbücher und auch Einzelblätter wie den Kompositionsentwurf in Basel, auf dem noch die beiden Klienten vorkommen (vgl. *Les Demoiselles d'Avignon*, Ausst.-Kat. Paris, Musée Picasso 1988, Bd. 1, Nr. 22), ließ Picasso durchaus zu Lebzeiten an die Öffentlichkeit dringen.
- 11 Ich verwende diesen Ausdruck hier in dem Sinne von Uwe M. Schneede, *Edward Munch, Das kranke Mädchen*, Frankfurt 1986, um zu sagen: das wäre der fruchtbarste Ansatzpunkt für die Erklärung der beiden Ich-Projektionen, und die Eliminierung der beiden Gestalten wäre dann die »Übermalung« (Überwindung) der Kindheitsängste.
- 12 Mathews Gedo (s. Anm. 9), S. 70.
- 13 Hinsichtlich der Nachricht von der tyrannischen Mutter und Picassos Leiden unter diesem Verhältnis stützt sich Mathews Gedo auf die Memoiren von Françoise Gilot/Carlton Lake, *Life with Picasso*, New York 1964. – Auch in Mathews Gedos Buch über Picasso (s. Anm. 4, S. 8 ff., S. 134) ist von des Künstlers enger Mutterbindung die Rede.
- 14 Mathews Gedo (s. Anm. 9), S. 74. – Auch in Mutterbildern der »Blauen Periode« wie etwa in der »Suppe« von 1901 werden »Picasso's preoccupations with his own dependency needs and his unresolved relationship with his mother« gesehen (ebd.).
- 15 Schon im »Harem« (vgl. *Les Demoiselles d'Avignon*, Ausst.-Kat. Paris, Musée Picasso 1988, Bd. 1, Nr. 13) habe Picasso eine Frau aus Ingres' »Türkischem Bad« durch Apollinaire ersetzt; dieser wiederum bilde den Ersatz für den Künstler selbst, der im »Harem« gleich viermal seine Geliebte Fernande auftreten läßt.
- 16 Mathews Gedo (s. Anm. 9), S. 80.
- 17 Ebd., S. 81.
- 18 Ebd., S. 79.
- 19 Mary Mathews Gedo, The *Grande Jatte* as the Icon of a New Religion: A Psycho-Icographic Interpretation, in: *Art Institute of Chicago, Museum Studies*, vol. 14, no. 2, 1989, S. 223-237.
- 20 Ebd., S. 223.
- 21 Erwin Panofsky, *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance* (1962), dt. Ausg. Köln 1980, S. 30, 39.
- 22 Vgl. meinen Versuch: Kunst aus hochge- muter Düsternis. Zu Delacroix' Paradoxien, in: *Städte-Jahrbuch* N.F. 12, 1989, S. 259-278.
- 23 Mathews Gedo (s. Anm. 19), S. 223.
- 24 Ebd., S. 231.
- 25 Ebd., S. 224.
- 26 Bei der Behandlung der Einflüsse von seiten anderer Künstler (Manet, Monet, Renoir, Zandomenighi) bleibt merkwürdig, daß Mathews Gedo gerade psychologische Faktoren nicht zu deuten vermag: Sie wundert sich, daß Seurat Monet als »kalt« bezeichnet habe, da er doch selbst nicht warmherzig auftrat. Einmal unterstellt, daß dies zutrifft, so hätte Seurat nur praktiziert, was man Aggression auf binäre Phänomene nennt: er hätte angegrif-

- fen, was einer eigenen Eigenschaft benachbart war.
- 27 Mathews Gedo (s. Anm. 19), S. 229; Hervorhebung von mir, K. H.
- 28 Seurat habe das Bild am Himmelfahrtstag 1884 begonnen; mit dem Wunsch, daß seine Gestalten so feierlich wie die Figuren des Parthenonfrieses wirken sollten, habe er sich auf ein religiöses Konzept festgelegt; die Affinität zu den Fresken des Piero della Francesca in Arezzo enthalte ein religiöses Bekenntnis, weil dort die Auffindung des Kreuzes dargestellt ist (daß Seurat sich aus Konstruktionsprinzipien oder wegen der in seiner Zeit so verbreiteten Suche nach ursprünglicheren, einfacheren Kunstformen Piero zugewandt haben könnte, wird nicht diskutiert); Seurats Beziehung zu der »virtuell stets religiösen« ägyptischen Kunst offenbare einen Identifikationswunsch; die Farbgebung, der über dem Bilde liegende orange-grüne Schimmer, sei als überirdischer Glanz zu verstehen (die Farbtheorien von Charles Blanc und Chevreul, die Seurat nachweislich beeinflusst haben, werden nicht erwähnt).
- 29 Mathews Gedo (s. Anm. 19), S. 233.
- 30 Ebd., S. 234. – Seurats Vereinzeln zeige sich im Ruderer als seinem »alter ego«, aber auch in den übrigen Figuren, denn diese seien Verwandte: Neben der Amme soll seine Mutter sitzen, das weiße Mädchen (das als Junge gedeutet wird) soll den jung verstorbenen Bruder vorstellen.
- 31 Sigmund Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (1910), in: *Studienausgabe in zehn Bänden*, Frankfurt 1969, Bd. X, S. 87-159, handelt z.B. vom Niedergang der Herrschaft des Lodovico Moro in Mailand, von der Langsamkeit der Arbeitsweise, vom technischen Interesse, bevor – immer »im Zusammenhang mit Leonardos Doppelnatur als Künstler und Forscher« (S. 100) – die Eigenart des Geschlechts- und Gefühlslebens besprochen wird. Daß die Auslegung der »Anna Selbdritt« dennoch kaum zu treffen dürfte, da sie auf Kriterien des 19. Jhs. fußt, hat Meyer Schapiro, Leonardo und Freud: An Art-Historical Study, in: *Journal of the History of Ideas*, vol. XVII, 1956, no. 2, S. 147-178, nachgewiesen.
- 32 Als Beispiel sei »Francesco Sassetis letztwillige Verfügung« (1907) zitiert, wieder abgedruckt in *Gesammelte Schriften*, Nendeln 1969, S. 127-158. Zwar bilden psychologische Kategorien (zweispältig, lebensstüchtig, launisch, unbefangen) den Ausgangspunkt, doch setzt sich Warburg sogleich das Ziel, »eine für die Psychologie des gebildeten Laien der florentinischen Frührenaissance aufklärende Bedeutung« zu dokumentieren (S. 130). Damit wird durch das psychologische Verfahren zugleich ein historisches Erkenntnisziel gestiftet. Es geht um die Konkurrenz von Geschmacksauffassungen, um Patronsinteressen, um Stifterfrömmigkeit – also um soziologische Fragen –, um die Identität eines florentinischen Renaissancekaufmanns und deren symbolischen Ausdruck in einer »Sturmfortuna«, einem »Mittelglied zwischen Zeichen und Bild«, das die höfische Kultur hervorgebracht hatte, »um das persönliche Seelenleben symbolisch zu illustrieren« (S. 146). Mit diesen Bild- und Schriftquellen »bewaffnet« erst wagt Warburg den schwerwiegenden Satz: »Denn in der sinnbildlichen Verwendung antiker Gebilde offenbaren sowohl Sassetti wie Rucellai, wie sie ... einen neuen energetischen Gleichgewichtszustand anstreben, indem sie in noch ungestörter Vereinbarkeit von christlich-asketischem und antikisierend-heroischem Erinnerungskultus der Welt ein gesteigertes Selbstvertrauen entgegenzusetzen, obwohl sie sich des Konfliktes zwischen der Kraft der Einzelpersönlichkeit und rätselhaft zufälliger Schicksalsmacht klar bewußt sind« (ebd.). Im Grunde leistet die Kunstgeschichte seit über 80 Jahren nichts anderes, als solche Aussagen mit neuem Vokabular zu füllen und fortzusetzen – aber an eine »Synopsis von Lebensgefühl und Kunststil« (S. 158) hat sie sich noch nicht wieder fundiert herangewagt.
- 33 Jean-Paul Sartre, *Der Idiot der Familie. Gustave Flaubert 1821-1857* (1971), dt. Ausg. in fünf Bänden, Reinbek bei Hamburg 1977, spricht schon im Vorwort die entscheidende Schwierigkeit an, soziale Fakten und (von Flaubert) erlebte Gefühle zu rekonstruieren oder gar zu verbind-

den, und fragt: »Laufen wir nicht Gefahr, auf Schichten heterogener und unreduzierbarer Bedeutungen zu stoßen?« Solche Skrupel sind der neueren psycho-ikonographischen Forschung offenbar fremd.

34 Meyer Schapiro, *The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-Life*, in: *Art News Annual* 34, 1968, S. 34-53, auch in: *Modern Art, Selected Papers*, vol. 2, New York 1978, S. 1-38; dt. Ausg.: *Moderne Kunst*, 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1982, S. 7-48. Hier wird an einem konkreten Motivbereich, den Obststillleben Cézannes, ein biographischer Sachverhalt rekonstruiert, der auf »displaced erotic interest« schließen läßt. Hauptbelege sind die Jugendfreundschaft mit Zola, in dessen Werk Obst erotisch aufgeladen erscheint, und, unter Cézannes Gemälden, »Leda und der Schwan«, ein Bild, das in einer zweiten Version als »Stilleben mit Birnen« figuriert; das Substitut wird als Ausdruck unterdrückter Wünsche gedeutet. Schapiro liefert damit freilich nur psychoanalytisch deutbare Thesen, die vielfach unkontrollierbar bleiben. Sein Beitrag stellt eine Wasserscheide dar – die hier referierten, m. E. verhängnisvoll unbedachten, Thesen von Krumrine basieren auf seiner Methode.

- 35 *Paul Cézanne. Die Badenden*, Ausst.-Kat., Basel, Kunstmuseum, 1989, S. 31-274.
- 36 Ebd., S. 36, Cézannes Worte z.T. anders übersetzt.
- 37 54 x 73 cm, um 1870, Stiftung Bührlé; Abb. ebd., S. 51.
- 38 Vgl. Cézannes Bildnis Zolas; Abb. ebd., S. 53.
- 39 Diesen Mönch beschleicht (entgegen Krumrine, S. 54) keineswegs die Langleweiligkeit gegenüber Frauen; vielmehr ist er, dem Versuchungsthema ganz entsprechend, in einen mit Abwehr verbundenen Liebeskampf verwickelt.
- 40 So etwa in den »Männlichen Badenden« von Paris, ebd., S. 168.
- 41 Ebd., S. 207.
- 42 Ebd., S. 210.
- 43 Eine rühmliche Ausnahme bildet Christian Lenz, in: *The Burlington Magazine*, vol. CXXXI, 1989, no. 1040, S. 795-798.
- 44 Mathews Gedo (s. Anm. 19), S. 237.
- 45 Vgl. *documenta 5*, Ausst.-Kat., Kassel 1972, Kapitel 16.
- 46 Warburg (s. Anm. 32), S. 158. – Hervorhebungen von mir, K. H.