

## *„Ich such' was, was ich gern möcht', aber noch nicht weiß – und nicht finden kann.“*

**Perner:** *Herr Mahler, immer wieder hat Freud seine Auffassung betont, dass Wissenschaft und Kunst Tätigkeiten seien, die sich nicht miteinander vereinbaren ließen, weil erstere dem Realitäts- und letztere dem Lustprinzip verpflichtet sei. Und an Leonardo da Vinci hat er gezeigt, dass diese beiden Tätigkeiten, wenn sie in einer Person vereint sind, sich in ihrer Entfaltung gegenseitig hemmen. Meine erste Frage an Sie: Wie Leonardo da Vinci sind Sie beides: Psychoanalytiker – also Wissenschaftler – und Künstler. Wie gelingt es Ihnen, diese beiden Welten in sich zu vereinen?*

**Mahler:** Freud meint ja, bei Leonardo habe „der Forscher den Künstler nie ganz freigelassen, ihn oftmals schwer beeinträchtigt und ihn vielleicht am Ende unterdrückt“. Das hört sich so an, als seien diese beiden Seiten in Leonardo zwei Persönlichkeiten gewesen, die eifersüchtig im Streit miteinander gelegen haben könnten und die sich nicht zur Freude beider ungestört hätten ergänzen können – obwohl sicherlich auch jede Seite von der anderen profitiert hat. Schließlich habe bei Leonardo der Wissenschaftler über den Künstler wie in einem Machtkampf obsiegt, obwohl andererseits der Künstler Leonardo sehr viel mehr Anerkennung und Bewunderung erhalten hat als der Techniker und Wissenschaftler. Freud hat jedoch in der Persönlichkeit Leonardos neben dem Künstler und dem Wissenschaftler noch andere widersprüchliche Persönlichkeitsanteile und Motive gesehen und hinter einer „kühlen Sexualablehnung“ aufgrund einiger von ihm aufgespürter Anhaltspunkte den Widerstreit zwischen hetero- und homoerotischen Neigungen vermutet. Freud stand im übrigen seiner Studie über eine „Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci“ selbstkritisch und skeptisch gegenüber. Er äußerte sich in dem Sinne, dass die Analyse dieser Kindheitserinnerung vielleicht für die Psychoanalyse interessant sein könne, für die Kunst selbst jedoch wohl weniger von Bedeutung sei. Von den von Freud bei Leonardo vermuteten Konflikten einmal abgesehen, könnte ich mir als einen allgemeinen Konflikt vorstellen, dass die Psychoanalyse und die Kunst um Zeit und Geduld rivalisieren, beide beanspruchen sehr viel davon. Im Übrigen lebt die Psychoanalyse von der Sprache und den Worten, sie gehört weitgehend zur Gehörswelt. Die bildende Kunst ist dem Sehen und dem Handwerk verhaftet – sie ist eine Bildersprache. Ein wichtiger Schnittpunkt ergibt sich bei den Träumen. Nach Erich Fromm gehören Märchen, Mythen und Träume einer vergessenen Bildersprache an.

An der Universität Kassel haben sich einmal künstlerische Interessen und Kenntnisse und psychoanalytische Interessen und Kenntnisse sehr gut vereinen lassen. In einem mehrsemestrigen Seminar untersuchten Kunsthistoriker und ich Märchen, Mythen und Träume aus psychoanalytischer und kunsthistorischer Sicht. Dieses Seminar wurde von Studierenden und Dozenten als sehr anregend empfunden. Wir haben dabei auch Aspekte und Standpunkte erarbeitet, von denen aus sich das gewohnte Bild unseres christlichen Abendlandes vollkommen verändert darstellt in einem umfassenderen psychohistorischen Zusammenhang.

Auf der anderen Seite war ich nie an der sogenannten Kunsttherapie, die von Amerika ausgehend auch hier bei uns zunehmend eine Rolle spielt, interessiert. Ich habe das Feld eher gemieden, auch im diagnostischen Bereich. Dagegen habe ich viel mit Kindern gemalt, mit meinen eigenen Kindern, aber auch mit Kindern, die sonst ins Haus gekommen sind, dabei waren die Kinder und ich gleichberechtigte Partner. Allenfalls gab ich Anregungen im Hinblick auf den Umgang mit Materialien, Farben, Pinseln usw. und ich habe sehr viel von Kindern und ihren Ausdrucksmöglichkeiten, vor allem im Vorschulalter, gelernt. Dabei weiß ich mich in keiner schlechten Gesellschaft. Picasso soll übrigens von einer Ausstellung von Kinderzeichnungen sehr beeindruckt gewesen sein. Als er sie sah, war er, achtzehnjährig, selbst schon anerkannter Künstler. Überwältigt von der Aussagekraft der Kinderzeichnungen sagte er spontan: „Das hätte ich nie gekonnt!“ Er war durch seinen Vater sehr

---

früh zur Kunstfertigkeit gelangt und hatte die Entwicklungsphase der spontanen kindhaften Künstlerschaft übersprungen. Er hat danach erst sozusagen sekundär kindhafte Züge in seine Malweise aufgenommen, zur gleichen Zeit war er auch beeindruckt von afrikanischer Kunst. Seine Zeichenstriche ähneln dann oft auch der Bildnerie von Geisteskranken, z.B. wenn es um die Zeichen für Geschlechtsmerkmale geht. Diese Ausdrucksmöglichkeiten waren bei ihm aber über den Umweg hoher Künstlerschaft gelaufen, um dann wieder zu frühen „primitiven“ Ausdrucksmöglichkeiten zurückzufinden. Auf diese Weise lassen höchste Virtuosität in allen auch von ihm selbst erfundenen Stilmitteln einerseits und freier Umgang mit allen Schichten seiner Person andererseits das Malen und die Bildhauerei bei ihm zu einem quasi naturhaften Vorgang werden.

*Sie haben Ihre Hamburger Ausstellung im Sommer vergangenen Jahres Tagesreste genannt. Das hat mir viel zu denken gegeben. In Freuds Traumdeutung steht, dass Tagesreste nicht deutbar seien. Hat der Titel Ihrer Ausstellung damit zu tun, dass Sie sich gegen eine Deutung sperren in dem Sinn, dass die Objekte ungedeutet für sich sprechen sollen? Meine Vermutung ist, dass für Sie die Kunst eine Art Erholung ist von dem Deutungszwang der Psychoanalysen.*

Mich der Deutung zu entziehen ist – wenigstens bewusst – nicht meine Absicht, und ich empfinde innerhalb der psychoanalytischen Arbeit auch keinen Deutungszwang.

Die Tagesreste sind Fundsachen; sie sind nicht gesucht, sie sind gefunden worden. Dabei fällt mir dann doch wieder Picasso ein, der ja gesagt hat: „Je ne cherche pas, je trouve“. So gehe auch ich nicht in den Wald, um dort nach einem vermoderten Stiefel zu suchen, den ich dort aber, dem ihn umgebenden Moos fast angeglichen, nichtsdestoweniger gefunden habe. Ich mache mich auch nie auf den Weg, um für die Kunst etwas zu suchen. Umgekehrt komme ich von keinem Ferienaufenthalt, von keiner Wanderung und von keiner Faltbootfahrt zurück, ohne eine Menge gefundener Gegenstände mit mir zu führen. Die Suche folgt dabei vielleicht der in der Psychoanalyse so genannten gleichschwebenden Aufmerksamkeit. Ins Auge fallen dann z.B. Federn, Pflanzenteile, Skelettreste, Gebrauchsgegenstände. Ein Tagesrestobjekt, das ich *Ferientriptychon* genannt habe, enthält *1 qm Strandgut*. Am Strand waren mir damals die Gegenstände aufgefallen, die von Menschen schon einmal bearbeitet und geformt gewesen waren, wie z.B. Kistenreste, Möbelteile, Spielzeug, Kinderschuhe und vieles andere. Sie waren ins Meer gefallen oder weggeworfen, waren im Meer verwittert. Das Ursprungsmaterial, z.B. Holz mit seiner naturgegebenen Maserung, kam wieder zum Vorschein. Natürliches Ausgangsmaterial, vom Menschen bearbeitet und zur Natur zurückkehrend, hat mich damals fasziniert. Es sind aber auch immer wieder andere Themen, die ich im voraus nicht weiß. Sobald aber ein Zufallsthema auftaucht, ergeben sich die Funde. *Tagesreste* nannte ich dann meine Arbeiten in Anlehnung an Freuds Traumlehre, wobei Träume ja bekanntlich von bestimmten „Tagesresten“ ausgehen als Anreiz für die Traumbildung und für die Traumarbeit. Der jeweilige Tagesrest ist dabei kein reiner Zufall im üblichen Sinne, denn wenn er selbst sich auch scheinbar jeder Deutung entzieht, so dient er doch als Auslöser für ein unbewusstes Thema, das den Träumer gerade beschäftigt. Der Tagesrest dient zum Anreiz für die Traumbildung und für die Traumarbeit, und die materiellen Tagesreste und Fundstücke werden bei mir ja auch jeweils bearbeitet, mit anderen zusammengefügt zu einer neuen Realität gleichsam. Bei dieser Art von künstlerischem „Durcharbeiten“ habe ich dann natürlich auch große Vorbilder entdeckt, so z.B. Kurt Schwitters und viele andere.

Was mich betrifft, so habe ich den Eindruck, dass mein Interesse für Kunst und für Naturwissenschaft zunächst einmal etwas nicht so grundsätzlich voneinander Getrenntes und Verschiedenes ist. So ist z.B. von mir aus dem Vorschulalter der Satz verbürgt: „Ich such' was, was ich gern möcht', aber noch nicht weiß – und nicht finden kann.“ Dies hört sich nun nach angestrebter Suche an, ist aber wohl nicht so gewesen. Es war vielmehr eine Neugier, die sich auf alles richtete, vor allem aber auch auf Tiere, auf Eidechsen, Frösche, Molche, Käfer, Schmetterlinge, und dabei habe ich viele ihrer Lebensgewohnheiten entdeckt, bevor ich später darüber gelesen habe. Der Weinschwärmer z.B., den es in meiner Kindheit noch reichlich gab – vor dem Veilchenbeet wie ein Kolibri in der Luft stehend, schwebend,

---

vibrierend und schillernd – ist zugleich aber auch ein ästhetischer Eindruck. Im Gegensatz zu allen sonstigen Tieren gelang es mir nicht, ihn mit der Hand zu fangen.

Die Spaltung in Disziplinen fängt dann in der Schule an. In der Regel kann man auch beobachten, dass große Vorschulkünstler ihre Fähigkeiten in der Schule sehr rasch verlieren. Die malerische Großzügigkeit macht einer gehemmten Ängstlichkeit Platz, bestenfalls zugunsten von Versuchen in Richtung der naturgetreuen Darstellung. Der große Schwung geht aber zunächst verloren. Ich glaube, dass dies nicht unbedingt so sein muss. Es ist nicht nur ein Zeichen der einsetzenden Kritikfähigkeit, wie manche Pädagogen behaupten. Ich glaube eher, dass es ein Ausdruck von Einschüchterung ist. Ich selbst bin diesem Schicksal entgangen dank einem Zeichenlehrer, der zugleich ein anerkannter Künstler war. Er unterstützte unsere spontanen Gestaltungsmöglichkeiten und bestärkte uns mit Sätzen wie: „Buele, du bischt auf dem rechte Weg“. Als dann viele Mitschüler beim freiwilligen Zeichnen und Malen nicht mehr mitmachen wollten und meinten, sie hätten zu Hause keine Zeit gehabt zum Malen, sie hätten so viel rechnen und schreiben müssen, meinte dieser Lehrer ungerührt: „Buele, zum Mole hot mer emmer Zeit!“ Diesen Lehrer zitiere ich oft, wenn ich danach gefragt werde, woher ich die Zeit für meine künstlerische Arbeit nehme.

*In seinen rezeptionsästhetischen Abhandlungen, etwa seinem Aufsatz „Psychopathische Personen auf der Bühne“, beharrt Freud auf dem kathartischen Konzept von Kunst, das auf Aristoteles zurückgeht. Der Kunst seiner Zeitgenossenschaft, dem expressionistischen Theater von Hofmannsthal und Bahr, das die Wiener Bühnen eroberte, stand er ablehnend gegenüber. Das ist immerhin erstaunlich, denn Freuds Urheberschaft an der Psychoanalyse beginnt ja eigentlich mit der Abwendung von Breuers kathartischer Therapie, und gerade die Kunstrichtungen, die von Freud abgelehnt wurden, haben sich auf ihn berufen, wie der Expressionismus und der Surrealismus. Eine Ausnahme bildet der Exzentriker Dali, der Freud am Ende dessen Lebens besuchte und – anders als Breton – einen tiefen Eindruck bei ihm hinterließ. Ansonsten hat er, wie in einem Brief an Stephan Zweig zu lesen ist, die Surrealisten für Narren gehalten.*

Freud machte auch abfällige Bemerkungen über die Dadaisten. Sie seien Verrückte, von denen er nichts wissen wollte. Das hat mich auch gewundert, weil z.B. aus Zufällen sich ergebende Wortneuschöpfungen ein Anreiz sind und ganze Assoziationsketten ermöglichen. Man müsste meinen, das hätte ihm gefallen können. Er sagte von sich selbst ja andererseits auch, er sei kein musikalischer Mensch, was man aber gar nicht glauben kann, weil die Poesie seiner Sprache durchaus mit dem Aufbau von Musikstücken in Verbindung gebracht werden könnte. Ich glaube, dass er sich bei solchen Abgrenzungen nach außen gegen bestimmte Anteile in sich selbst abgrenzen und wehren musste. Dies ist andererseits aber auch wieder um so erstaunlicher, weil er sich ja allen voran auf Träume und die Welt des Unbewussten eingelassen hat. Er musste sich zur Wehr setzen, vielleicht weil er im Grunde zu offen war. Zu den Surrealisten hat Freud offenbar noch die beste Beziehung gehabt, so gerade auch zu Salvatore Dali, der Freud ja portraitiert hat. Freuds Hinterkopf hat er als Schneckenhaus gezeichnet. Diese Skizze hat Freud sehr beeindruckt. Dali andererseits verwandte Freuds Traumsymbole manchmal spontan, meist aber intellektuell und gewollt, bewusst konstruiert in malerischer Perfektion, und oft so, dass man den Eindruck des „als ob“ nicht unterdrücken kann.

*Ihre Arbeiten stehen ja eher in der von Freud verfeimten Tradition des Surrealismus und Dadaismus, sind fast eine Synthese aus beiden. Die Schuhe, die hier gegenüber an der Wand hängen könnten von Dali gemacht sein.*

Die Schuhe, die hier gegenüber hängen, sind ein Objekt, das ich aus dem alten, im Wald gefundenen Stiefel, den ich vorher erwähnte, 1962 gemacht habe. Der Stiefel war mit Flechten und Moos überzogen und sah für andere ekelhaft aus. Ich zerlegte ihn in seine Einzelteile. Es war ein alter handgearbeiteter, zwiegenähter Lederstiefel. Ich bin den Nähten nachgegangen, ich habe Verschiedenes ein- und ausgeschnitten und auf die Leinwand gebracht. Zusammen mit den anderen leichten Kindertanzschuhen sieht das Objekt für mich jetzt auch aus wie ein Zyklopenkopf oder wie der Kopf des Ungeheuers von

---

Loch Ness. Die ursprünglichen Fundstücke geraten in Zusammenhänge, die man mit dem Surrealismus in Verbindung bringen könnte.

*Die Ausstellung der Bilder von Leuten, die als chronisch Kranke gelten und dauerhaft in der Psychiatrie leben, gab ja den Anstoß zu diesem Heft.<sup>1</sup> Wie sehen Sie als Analytiker und Künstler das Verhältnis der Kunst dieser „Verrückten“ zu den „Verrückten“ der Kunst.*

Ich war vorher schon auf dieser Spur. Picasso, als er noch wenig bekannt war, wurde von einem Kritiker als Geisteskranker bezeichnet; seine Malweise verrate ihn. Er sagte kühn: „Der einzige Unterschied zwischen einem Geisteskranken und mir ist der, dass ich es nicht bin.“

*Welchen Status bekommt dann die zum Teil phantastische Kunst der „Geisteskranken“? Und beinhaltet andererseits Kunst nicht überhaupt ein psychotisches Moment? Ich komme darauf, weil Freud in seinem Unbehagen in der Kultur ja die Frage stellt, ob nicht unsere Kultur, womöglich die ganze Menschheit, neurotisch sei, und ich denke, dass wir das Fragezeichen heute ruhig weglassen dürfen.*

Wer ist also verrückt? – Der einzelne oder die Gesellschaft, der Künstler oder die Kultur – und was macht die Kunst in diesem konflikthaften Prozeß?

*Genau!*

Und fragen Sie mich persönlich, als Künstler oder allgemein als Theoretiker?

*Sie sind ja beides ...*

Na ja; dann zuerst theoretisch: Man tut dem Künstler sicher nicht unrecht, wenn man ihm eine erhöhte Sensibilität zuschreibt – ganz allgemein oder in besonderen Anteilen –, die sich auf die Art seines Werkes bezieht. Er ist oft durchlässiger und gebrochener in seinen seelischen Abwehrkräften gegenüber kränkenden und krankmachenden Einflüssen der Gesellschaft, was immer man darunter im Verlauf der Geschichte oder heute verstehen will. Vielleicht ist er auch von innen heraus besonders anfällig für seelische Krankheit oder auch im Gegenteil ganz besonders „gesund“ und widerstandsfähig – in jedem Falle aber verbunden mit der Fähigkeit, sich mit Hilfe der Kunst zugleich auch selbst immer wieder zu heilen. Gerade diese Fähigkeit mag die Voraussetzung dafür sein, sich mit der seelischen Krankheit der Kultur überhaupt erst einlassen zu können, jenseits der üblichen Abwehr- und Anpassungsmuster. Ein Gestalten aus dem Leiden – an sich und der Gesellschaft – heraus macht dann sichtbar und bewusst, was uns lebensnotwendig alle angeht.

Josef Beuys ist dafür ein herausragendes Beispiel. Kritik, Gesellschaft und seine eigene Leidensbereitschaft haben ihn immer wieder völlig zertrümmert. Er baute sich und seinen vorbildlich menschlichen Standpunkt immer wieder aufs Neue auf mit alten und mit dazu gewonnenen Materialien; und in seiner – ich würde sagen: jeweils neu reintegrierten – Totalgebrochenheit hat er sich sozial und politisch überzeugt und überzeugend engagiert.

Vielleicht will und kann ich dazu auch gar nichts Grundsätzliches sagen, und vielleicht gilt für die Kunst besonders, was Freud allgemein gemeint hat, nämlich, dass es unter psychoanalytischen Gesichtspunkten eine klare Unterscheidung zwischen krank und gesund nicht gibt, sondern nur fließende Übergänge. Mit der simplen Einteilung: hier Künstler und Geisteskranke, dort Wissenschaftler und „normale Menschen“, kommen wir auch nicht zurecht; dennoch wird heute vom (positivistisch-) naturwissenschaftlichen Denken unsere äußere Realität neu geschaffen und interpretiert. Der Künstler leidet möglicherweise früher und intensiver darunter, weil die kreativen Kräfte des Subjekts durch eine sich ins Pathologische verkehrende Anpassung im Zuge dieser kulturellen Entwicklung niedergedrückt und ausgelöscht werden und der Mensch – wie zuvor schon die Natur insgesamt – zunehmend auf seine Verwertbarkeit hin reduziert wird.

Um als Verweigerer, der er ist, zu bestehen, schafft sich der Künstler seine eigene „Para-Logik“ und er hängt dabei womöglich an der uneingeschränkten Phantasie und Gestaltungswelt seines noch

---

nicht von irgendeinem Zweck bestimmten Vorschulalters. Picasso ging als Kind nur in die Schule, wenn er einen Mallappen, einen Pinsel, eine angebrochene Farbtube oder irgendeinen anderen Gegenstand aus dem Atelier seines Vaters im Schulranzen hatte. Der Künstler hält offenbar, aus welchen Gründen auch immer, an seiner kindlichen Bilder- und Phantasiewelt fest und entwickelt daraus seine Art und Form der künstlerischen Sprache.

Die Bildnerie der Geisteskranken könnte, in sich geschlossen und abgekapselt, Ausdruck eines Wahns oder einer reinen Privatwelt sein. Die Zeichensprache eines Paul Klee aber sieht – zunächst jedenfalls – auch ganz privatistisch aus, und Alfred Kubin zeichnete Wahnstimmungen. Die entscheidenden Kriterien wären dann in der Qualität der bildnerischen Mittel zu suchen; aber auch diese lassen uns im Stich, denn das „Primitive“, das Ursprüngliche, hat längst – durch wichtige Strömungen der Malerei der 20er Jahre – Kunstrang erhalten. Der berühmteste und mehrfach psychiatrisch stationär behandelte Patient ist ja wohl van Gogh gewesen, der den fortschreitenden Zerfall seiner Persönlichkeit in Malexessen noch aufhalten konnte, seine Ekstase noch in Bildordnungen zwang, bis er sich im Liebeswahn ein Ohr abschnitt und sich schließlich an der Staffelei, nach der Vollendung eines Bildes mit abendlichem Kornfeld und davonfliegendem Raben, erschoss.

Andere wie Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer bis hin zu Schwitters (dem Mitbegründer des Dadaismus) führten von außen gesehen ein völlig „normales“ bürgerliches Leben, obwohl ihre Kunst, ihre Bilder und ihre Äußerungen zuerst als verrückt und während des Dritten Reiches als „entartet“ angesehen worden sind, während der Schwulst und das Pathos der bald herrschenden pseudorealistischen Nazikunst als normal und gesund zu gelten hatten.

Freud hat – wohl nicht ganz ohne Selbstironie – einmal festgestellt: „Wer eine milde Form einer Zwangsneurose verinnerlicht hat, dem kann in dieser (bürgerlichen) Welt nichts mehr geschehen.“ Vielleicht wäre ich persönlich nicht gegen diese „milde Form der Zwangsneurose“, ohne die natürlich niemand von uns existieren kann, die aber mit den Mitteln der Vernunft fortlaufend die Anpassung erzwingt, wobei ja die multiplen Agenten des Unerträglichen immer auch vernünftige Argumente haben. Für diese Auseinandersetzung mit der „milden Zwangsneurose“ stehen die tausend Leitzordner, in denen ich akribisch und jahrelang unter ästhetischen Gesichtspunkten Nonsens geordnet habe, während eine unüberwindbare Abneigung es mir unmöglich macht, Ordner nach vernünftigen und für das Leben, die Praxis, die Wissenschaft und die Steuer unerlässlichen Prinzipien zu ordnen. Ich stelle also mit endloser Geduld und Lust Para-Ordnungen her, während ich die verlangte, ordentliche Ordnung verweigere. Bis zu einer Ausstellung Mitte der 60er Jahre in Frankfurt/Main-Höchst funktionierte dieses Prinzip. Wo immer ich war und arbeitete, neben der selbstverständlich zu erledigenden normalen Arbeit, konnte ich unbemerkt aber stets auch meine Nonsens-Kunstordnung in Leitzordnern herstellen, ohne dass jemand darauf aufmerksam geworden wäre. In unserer Welt fällt nämlich jemand, der ohne großen Anspruch an die anderen vor sich hin ordnet, nicht auf, sondern er wird ob dieser Tätigkeit anerkannt und geliebt. Seit der genannten Ausstellung ist es mit der Unschuld dieses – im Grunde natürlich bössartigen und heimtückischen – Spieles vorbei. Man achtet unwillkürlich jetzt darauf, ob ich im Dienste des alltäglichen Überlebens ordne oder meiner Paralust fröne.

Wenigstens hat einer dieser Ordner im Kunstmuseum in Krefeld Aufnahme gefunden. Dieser hat, wie eine Reihe anderer, den Titel *Meine Anschrift als Dokument*. Er beinhaltet Teile der täglichen Post, die pfundweise zu Hause und an den Dienststellen eintrifft, für die ich zuständig bin. Geordnet sind die leeren Kuverts, die Deckblätter von Fachzeitschriften und anderen Zeitschriften, Reklamen, kurz alles, worauf meine Anschrift gedruckt zu finden ist. Die kleinen Teile sind nach innen zu, die größeren nach außen geordnet. Die geöffneten Ordner entfalten dann ihre ästhetischen Reize und sind in diesem Zustand an den Wänden angebracht. Einmal baute ich daraus auch einen Hochaltar, und mein ältester Sohn zelebrierte davor bei der Vernissage in einem echten, beim Trödler gefundenen Messgewand eine „schwarze Messe für den milden Zwang“.

Dies alles gehört noch zu Ihrer eingangs gestellten Frage, wie sich in mir Kunst und Wissenschaft und umgekehrt miteinander vertragen.

---

*Wie setzt sich denn der Analytiker in Ihnen mit dem Künstler in Ihnen auseinander? – Oder sind es zwei Seelen in Ihrer Brust, die sich gegenseitig kaum kennen und von denen jede ihre eigenen Wege geht?*

Ich habe mir noch keine Gedanken darüber gemacht. Ich glaube aber, dass der Analytiker und der Künstler vielfach miteinander vertraut sind, vor allem, wenn es um das Aufspüren alter Quellen geht. Beide wandern oft in die Kindheit und finden sich dann in der Gegenwart wieder neu und besser zurecht. Beide sind sich auch einig darin, dass es die generelle Unterscheidung zwischen wichtig und unwichtig von vornherein nicht gibt; die Unterscheidung kann sich freilich bei jedem Schaffensprozess wieder neu ergeben. Noch etwas anderes haben der Psychoanalytiker und der Künstler gemeinsam: Unvorhergesehen reizen mich oft Fundstücke und Gegenstände, die anscheinend nichts miteinander zu tun haben, sich dann aber in einer Art Puzzle-Spiel so zusammenfügen, als seien sie von vornherein für einander bestimmt gewesen.

*Das leuchtet mir ein, aber ich möchte doch auf einem Punkt beharren: Ist für Sie die Kunst die Fortsetzung der Analyse mit anderen Mitteln – oder umgekehrt? Oder gibt es da keine Gegensätze?*

Es wird mir allmählich schon klar, nachdem ich zunächst widersprochen habe, dass ich mich der Deutung und auch Ihrer Deutung am liebsten entziehen möchte. Mir ist vorher nämlich klargeworden, ohne dass ich es gleich hätte zugeben wollen, dass sich mein Kampf gegen die „milde Zwangsneurose“ nicht nur gegen den Zwang von außen richtet. Vielmehr muss ich diesen führen, weil sonst – vielleicht! – eine überstrenge Zwangsneurose in mir selber im Verein mit der Außenwelt meinen Spielraum verschütten und meine Person ersticken würde. Auf der anderen Seite sind Kunst, Naturwissenschaft und Psychoanalyse vorbewusst schon in meiner Kindheit eine enge Verbindung eingegangen und ich muss mich dagegen wehren, hier disziplinar auseinandergerissen zu werden. Vielleicht stelle ich mich dabei auch quer zur allgemeinen Erfahrung und vielleicht ist es auch nichts weiter als eine fortgesetzte Donquichotterie.

*Ich bin immer noch auf der Spur des Verhältnisses zwischen Kunst und Psychoanalyse. Da sie beides in sich vereinen, können Sie vielleicht eine Antwort auf die Frage geben, die ich bisher nicht erhalten konnte: Ist das, was Sie in der Kunst für sich realisierend, etwas, das in der Psychoanalyse keinen Platz hat, obwohl es dort einen haben müsste? Ich denke dabei an eine theoretische oder konzeptionelle Lücke, die Sie gleichsam symptomatisch in Ihrer Kunst zum Ausdruck bringen.*

Ich habe mir ja Entsprechendes nie überlegt. Ich finde hier wie dort völlig Überraschendes, nicht Vorhergesehenes und gehe spontan damit um. Dabei lebt natürlich die Psychoanalyse von der lebendigen Auseinandersetzung zwischen Analysand und Psychoanalytiker. Es spielt sich alles im Hinhören und in der Sprache ab. Mit Hilfe der Deutungen des Analytikers bringt dann der Analysand im Zuge des Durcharbeitens und des Aufhebens der Vergangenheit das neue Gegenwärtige und das Zukunftsweisende hervor. Von Wort- und Bildsprache einmal abgesehen, verwischen sich ja auch bei der Traumdeutung die Grenzen. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Tätigkeiten liegt wohl darin, dass ich als Psychoanalytiker mich differenziert, neutral-liebevoll zurückhalte, um dem Analysanden seinen Selbstfindungsprozess und seine Selbständigkeit zu ermöglichen, und ich bringe mich dabei tunlichst nicht mit eigenen Bedürfnissen dem Analysanden gegenüber ins Spiel. In der Kunst dagegen bin ich der Aktive, der Schaffende. Wenn ich aus totem Material scheinbar Lebendiges zusammenfüge, so bin ich der Schöpfer und der, von dem allein alles abhängt. Meine direkten handwerklichen Fähigkeiten werden im Übrigen in der Psychoanalyse nicht gefordert; dies würde ich in der Tat als Mangel empfinden, wenn ich den Ausgleich in der Kunst nicht hätte. Dabei ist mir jegliche Art von Holzbearbeitung schon aus der Werkstatt des Großvaters väterlicherseits von Kind an vertraut.

---

*In der Regel fassen psychoanalytische Kunstbetrachtungen Kunstwerke auf als Darstellung oder als Ausdruck der Neurose des Künstlers. Sie denken sich die Kunst aus der Neurose geboren und sind bemüht, sie darauf zurückzuführen, ohne dabei deren Wahrheitsgehalt in Betracht zu ziehen, was Adorno zu Recht als „Banauserie feinsinniger Ärzte“ abgekanzelt hat.*

Selten habe ich Arbeiten gefunden, in denen sich Analytiker unvoreingenommen mit Kunstwerken beschäftigen, so wie Freud es in seiner Arbeit *Der Moses des Michelangelo* getan hat. In diesem zuerst anonym in der Zeitschrift *Imago* erschienen Aufsatz kommt ja kein genuin analytischer Satz vor und auch sonst hat Freud sich davor gehütet, Kunst mit den Mitteln der Neurosentherapie zu interpretieren. Seiner Meinung nach muss die Psychoanalyse vor der Kunst die „Waffen strecken“. Wo er sich mit der Biografie eines Künstlers beschäftigt, wie z.B. in der Studie über Leonardo da Vinci, gibt ihm die Analyse nicht Aufschluss über das Wesen des Künstlers, sondern den Charakter der Hemmungen, die einer Entfaltung seiner Kunst von einem bestimmten Moment an im Wege standen. Für viele Analytiker ist es verlockend, den Künstler auf die Couch zu legen, sein Werk als Symptom zu nehmen und unbewusste Wünsche heraus- oder hineinzulesen. Dass Künstler sich dagegen ablehnend verhalten, erklärt sich dann leicht damit, dass es sich ja um unbewusste Wünsche handelt, die keine unbewussten wären, wenn es keine Abwehr gegen sie gäbe, die sich in der Ablehnung gerade offenbare.

Man muss dabei wohl auch unterscheiden, ob sich der Psychoanalytiker mit der Kunst oder ob sich der Psychoanalytiker mit dem Künstler beschäftigt. Unter Freuds Briefen findet sich auch einer, den er an eine junge Pianistin geschrieben hat. Diese wollte sich um eine Psychoanalyse bewerben, sie hatte aber zugleich Angst, dass sie mit einer Psychoanalyse das Interesse an ihrem Klavierspiel verlieren könne. Freud schließt das letztere in seinem Antwortbrief nicht aus. Dies träfe vor allem aber dann zu, wenn es sich bei der Ausübung der Kunst um ein neurotisches Motiv handele. Dies möglichst früh in einer Psychoanalyse zu erkennen, sei von Vorteil und mit der Chance verbunden, sich neu orientieren zu können. Er meint dann aber weiter, „wenn aber der ‚Trieb zur Kunst‘ das Grundlegende ist, bestünde keine Gefahr für die Kunst, im Gegenteil!“ Freud hat sich in der Studie zum Moses des Michelangelo weder mit der Kunst noch mit dem Künstler befasst – dies hat er sich in anderer Weise vielmehr in der Leonardo-Studie erlaubt – sondern er hat sich mit der Kunstfigur Moses, mit der Statue dieses Mannes, wie sie Michelangelo geschaffen hat, identifiziert. Sein Mittel war dabei die Einfühlung, und er versuchte, sich in die Figur einzufühlen wie sonst in einen lebendigen Menschen. Er hat das Kunstwerk auf sich wirken lassen. Er schreibt ja auch, wie oft er allein in diese Kirche gegangen ist, um die Figur auf sich wirken zu lassen, und dass er sich unter dem Blick des Moses vorgekommen sei wie einer von dem „Gesindel“, auf die Moses herabblicke. Seine Deutung: Moses sei im Begriff gewesen aufzuspringen, im Zorn, er habe sich dann aber wieder zurückgenommen. Er schließt das aus der Bewegung, aus der Stellung der Gesetzestafeln, die unter seinem Arm verrutscht sind, aus der Art und Weise, wie er in seinen Bart greift, und nach dem Verlauf der Bartsträhnen zwischen seinen Fingern. Michelangelo habe den Moses als jemanden dargestellt, der zum äußersten dessen fähig ist, zu dem ein Mensch fähig sein kann. Der Moses des Michelangelo sei eine Statue, in der sich unglaubliche Kraft und unglaubliche Affektfähigkeit auf der einen Seite darstelle. Auf der anderen Seite zeige die Statue, wie Moses seine eigene Leidenschaft überwinde, seine Affekte zügeln und dies im höheren Auftrag und unter größerer Verantwortung. Er hat sich in das Werk eingefühlt, er hat dieses aus dem Werk herausgelesen und hat es direkt auch für sich selbst anwenden können. Diese Merkmale der Mosesstatue waren zuvor noch niemandem aufgefallen, leuchten aber sofort ein. Dies ist umso bemerkenswerter, als schon vor Freuds Zeiten über keine andere Figur so viel geschrieben worden ist wie gerade über den Moses des Michelangelo. Nach Freud haben Kunstkritiker die Deutung Freuds zu widerlegen versucht – darauf will ich jetzt nicht eingehen. Jedenfalls hat Freud später die Figur des Michelangelo zum Anreiz genommen für eine Studie, um von da aus den historischen Moses und sich selbst besser zu verstehen. Ausgehend von der Figur gibt er dem bisherigen Bild des historischen Moses einen neuen Sinn.

---

*Wie Sie eben sagten, beruht Freuds Moses-Deutung auf einer Identifikation mit der Figur, von der sich ja in seiner späteren Arbeit über den biblischen Moses erneut zeigt, wie wichtig sie für ihn war. Könnte man daraus nicht den Ansatz für eine psychoanalytische Rezeptionstheorie ableiten? Dies würde sich dann nicht auf die Deutung der Objekte oder ihres Autors beziehen, sondern von der Wirkung ihren Ausgang nehmen, die ein Werk auf den einzelnen hat. Ein solcher Ansatz würde die Fäden dort aufnehmen, wo sie bei Kant und Adorno liegengeblieben sind. Die von Kant geforderte „Interesselosigkeit“ des Wohlgefallens, die Adorno aufgreift, um ihr „den Schatten des wildesten Interesses“ an die Seite zu stellen, ist doch kaum etwas anderes als die vom Analytiker geforderte „gleichschwebende Aufmerksamkeit“, so dass die Konzepte von Kant und Adorno bis heute unbemerkt geradezu nach einer psychoanalytischen Rezeptionstheorie verlangen. Und auf der anderen Seite bleibt die Frage nach den Bedingungen künstlerischer Produktivität, wie Freud sie in einer geharnischten Kritik an den Künstlerpathografien Sadgers stellte. Den Psychoanalytiker hätten nicht die Komplexe zu interessieren, die der Künstler hat wie jedermann, sondern das, was es dem Künstler erlaubt, sich über die „Psychopathologie des Alltagslebens“ hinwegzusetzen, seine Neurosen also nicht bloß auszuagieren, sondern etwas daraus zu machen, wie etwa Dali die „paranoisch-kritische Methode“. Können Sie dazu etwas sagen?*

Über Freud selbst ist ja viel geschrieben worden in den bekannten Biographien. Er selbst hat in seiner Selbstanalyse viele persönliche Daten und Erlebnisse vermittelt. Wir wissen deshalb viel über die Neurose Freuds und über seine maßgebenden infantilen Eindrücke und Traumata. Dennoch geht daraus nicht hervor, warum gerade Freud derjenige war, der die Psychoanalyse erfunden hat. Dies bleibt ein Rätsel, und Freud selbst hat dies im Hinblick auf andere ja auch so gemeint. Eine große Rolle spielt für Freud die Liebe seiner Mutter, die ihm darüber hinaus Vertrauen und Bewunderung entgegenbrachte. Entsprechendes hat er in der Leonardo-Studie herausgearbeitet; Leonardo war das uneheliche Kind eines einfachen Mädchens aus dem Volke, während der Vater dem Adel angehörte. Völlige Gebrochenheit und Zerstörtheit auf der einen Seite und die Fähigkeit, alles wieder zusammensetzen mit weiblich-mütterlichen Qualitäten, ist etwas, was Freud in der Leonardo-Studie hervorhebt. Picassos Mutter soll zum Kind Picasso einmal auf dessen Frage, ob er sich wohl leisten könne, Künstler zu werden, gesagt haben: „Es ist egal, was du wirst: wirst du Soldat, dann wirst du General, wirst du Politiker, dann wirst du Präsident, und wirst du Künstler, dann wirst du der Erste sein.“ Auf der anderen Seite war Picasso schon mit der Kunst des Vaters identifiziert. Als Picasso 18 Jahre alt war, hörte der Vater auf zu malen; er hatte sich vom Sohn hoffnungslos überflügelt gefühlt.

*Können, oder vielmehr wollen Sie etwas zu Ihrer eigenen Biographie in diesem Zusammenhang sagen?*

Für mich selbst ist jede Arbeit zugleich auch ein Stück persönlicher Lebensgeschichte. Ich nehme an, dass dies offen oder versteckt bei jedem Künstler und jedem Werk so ist. Mit dem *Tagesschächtelchen* mache ich den Tagebuchcharakter deutlich. Für jeden Tag steht eine Streichholzschachtel, die ein Kunstwerk enthält. Das persönlich Biographische bleibt aber verborgen, entzieht sich also der Deutung, wie Sie dies vorher festgestellt haben und was mir inzwischen jetzt auch klargeworden ist. Gäbe ich andererseits zu jedem Schächtelchen einen Kommentar, dann würde dieser vielleicht auch vom Reiz des Kunstwerkes wegführen. Es kann mir allerdings geschehen, dass ich selbst die „Kunde“ meiner eigenen Produktion erst sehr viel später (vielleicht manchmal auch nie) entdecke. Dazu ein Beispiel: Sie sehen hier zwischen den anderen Bildern und Objekten überall auch von mir sogenannte Falcollagen und Faltoobjekte. Diese – und viele oben im Atelier gestapelte – stammen alle aus den 60er Jahren. Später habe ich die Faltungen nur gelegentlich noch als Markenzeichen benutzt oder habe mich selbst zitiert. Als „Falkünstler“ war ich von 1964 bis etwa 1970 in verschiedenen Galerien bekannt, war darauf festgelegt, andere Arbeiten wollte man zu dieser Zeit von mir nicht haben. Oft hat man mich auf die Papierfaltkunst der Japaner aufmerksam gemacht und meine Arbeiten damit verglichen. Das Gekünstelte der japanischen Faltkunst hat mich aber gar nicht interessiert. Alle Arbeiten lebten vielmehr von den Faltungen der einfachen, jedem bekannten Kinderfaltkörper: Schiffchen, Schwalbe, Himmel und Hölle. Aus dieser Einfalt entstand eine nicht ausschöpfbare Vielfalt. Dies ist aber im Grunde schon in



---

jedem einzelnen Faltkörper enthalten, potenziert sich dann aber je nach Reihung, flächiger Anordnung, Kombination, Papierart usw. Die Formate gehen von 160×230 cm bis zu 10×10 cm und kleiner, wobei manche Objekte aus winzigsten Einzelfaltpörpern zusammengesetzt sind. Manche Papiere habe ich dann noch vor der Faltung von Hand liniert, gestrichelt oder gepunktet, und diese Reize spielten in die Arbeiten hinein, die sonst auch als „Artikulation des Lichtes“ bezeichnet wurden. In den alten Arbeiten sind sicher insgesamt mehrere 100.000 Einzelfaltpörper enthalten und man hat oft meine Geduld bewundert oder man hat meine Zwanghaftigkeit kritisiert. Für mich war es aber keine Frage von Geduld oder Zwang, sondern ich hatte einfach – etwas pathetisch ausgedrückt – ein mir selbst nicht erklärliches Glücksgefühl dabei.

Es dauerte Jahre, bis mir eine Szene einfiel, in der ich als Kind das gleiche Glücksgefühl hatte, und diese Szene war mir – aus mir selbst nicht erfindlichen Gründen – in der eigenen Psychoanalyse nicht eingefallen. In dieser Szene saß ich an einem wunderschönen Frühlingstag im Garten an meinem Kindertisch, von meiner Mutter wohl versorgt mit Farben, Stiften und Papieren. Umgeben von Bienen- gesumm und Schmetterlingen in der Schwarzwaldluft, ein schmetternder Buchfink im Blütenbaum, ein zwitschernder Star am Brutkasten, kreischende Mauersegler sausten ums Haus. Dabei brachte ich die ersten Faltpkörper selbständig fertig und bemalte die Himmel und Höllen. Warum mir die Szene über das Atmosphärische hinaus so wichtig ist, bleibt dahingestellt, und wer weiß, von welcher sich möglicherweise im Hause abspielenden (Ur-)Szene ich u.U. abgelenkt werden sollte. Ich genoss jedenfalls meine selbständigen Natur- und Kunstforschungen, und ich war dabei vielleicht auf der Suche nach etwas, was ich damals noch nicht wusste und noch nicht hätte finden können, und es bleibt im Übrigen offen, warum mich diese Szene unbewusst gerade in den 60er Jahren motivierte. Ich möchte also annehmen, dass ich in meinen Arbeiten stets Neues suche und finde und zugleich immer zu den Quellen zurückkehre. Jedes Objekt enthält so neben den Tagesresten auch Vorausahnungen und Zurückerinnerungen.

Dies alles ist freilich verschlüsselt. Meine Bildersprache ist so nicht allgemein verständlich, sondern eine Privatsprache. Sie lässt sich aber auch unabhängig von der privaten Ebene auf der ästhetischen Ebene erfassen, im Vergleich mit anderen Objektkünstlern.

Was aber von Seiten der Kunstkritiker oder auch von Seiten der Psychoanalytiker über Kunst gesagt wird, ärgert mich oft, selbst bei Adorno. Dieser macht oft den Künstler zum Unmündigen, zum Kind, und er behauptet, der Künstler sei auf seinen Interpreten, auf seinen Kunstkritiker und auf den Philosophen angewiesen. So erst könne ihm sein Platz zugewiesen werden. Der Künstler selbst sei unfähig, diesen zu benennen. Wenn Künstler allerdings selbst anfangen, ihr eigenes Werk zu interpretieren, so ist es oft noch peinlicher. Vielleicht ärgert mich die Herrschaft der Worte über die Bilderwelt. Adorno war ja ebenso Philosoph wie Musiker, Komponist und Pianist. Möglicherweise standen in ihm der Musiker und der Philosoph in Konkurrenz miteinander. Vielleicht war er so auch mehr zuständig für die Musik als für die bildende Kunst. Den bildenden Künstler hat er als „Exhibitionisten“ vielleicht manchmal zu schlecht und zu sehr von oben herab behandelt.

*Was an Adornos Ästhetischer Theorie zu denken gibt, ist die Tatsache, dass es dort viele Passagen gibt, von denen man sich weitere Aufschlüsse und praktische Schritte am ehesten von der Psychoanalyse erwarten kann. Das gilt auch für seine Negative Dialektik, die von sich behauptet, die Hegelsche Dialektik mit konsequenzlogischen Mitteln zu überwinden, um dann in den „Modellen“ immer wieder auf die Psychoanalyse zu rekurrieren. Auf diese Weise verschleiert er die erkenntnistheoretischen Möglichkeiten der Psychoanalyse, von denen er ja durchaus praktischen Gebrauch gemacht hat. Sowohl Adorno als auch Horkheimer haben ja am Frankfurter Psychoanalytischen Institut, das vom Institut für Sozialforschung beherbergt war, sich analysieren lassen, und zumindest Horkheimer hat eine analytische Ausbildung gemacht, vielleicht – ich weiß das nicht – aber wegen des Naziterrors nicht mehr abschließen können. – Ich möchte noch einmal auf das Verhältnis von Psychoanalyse, Kunst und Kunsttheorie zu sprechen kommen. Meine Frage ist, ob ein Kunstwerk überhaupt auf einem anderen Wege als dem zunächst unbewusster Identifikation die Aufmerksamkeit von jemandem erregen kann,*

---

so dass der Weg über die analytische Vergegenwärtigung dieser Identifikation zum Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes allererst führen kann, der nach Adorno ja von einem Erschrecken begleitet sein soll – wie eine analytische Deutung, die ja weder in der Zustimmung noch in ihrer Ablehnung die Zeichen ihrer Wahrheit hat, sondern in der sprachlosen Irritation, die sie hervorruft. Ich möchte Sie dazu mit einer Deutung konfrontieren, die mir bei der Betrachtung der drei mir gegenüber an der Wand hängenden Objekte in den Sinn kommt. Die drei Schuhe rufen in mir ein Gefühl von Verlassenheit hervor, wobei ich zwischen zwei Positionen schwanke: einmal bin ich selbst in der Position der Schuhe, also selbst der Verlassene, zum anderen die distanziertere Position des Betrachters, in der mich die in Silber gegossene und so fixierte, gar verewigte Verlassenheit der Schuhe anrührt. Daneben hängt diese Figur aus Korbgeflecht in Längsformat, ein zerschnittener Weidenkorb mit einem Teppichklopper. Diese Figur ruft natürlich sofort bei jedermann die Erinnerung an die Mutter hervor, oder eigentlich an ein Klischee des Mutterbildes. Was mich irritiert, ist der Kopf in dem Korbrahmen, der wie ein Fernsehschirm wirkt. Die Irritation liegt zwischen einer affektiven Ahnung der Beziehung zu meiner Mutter und den Phantasmen einer Fernsehkindheit auf der anderen Seite, worin die Erkenntnis schlummert, dass die Beziehung zu meiner realen Mutter verdeckt ist durch die Klischees der Fernsehwirklichkeit. Und sofort stellen sich zwei Fallen meiner Deutung: Einmal ist mir die soziologische Kritik der Fernsehwirklichkeit viel zu bekannt, als dass es sich hier gleichsam um unschuldige Erinnerungen handeln könnte, zum anderen die Irritation, die die Materialität des Objektes in mir hervorruft: ein zerschnittener Weidenkorb, der einen Teppichklopper in die Hand gesteckt bekam. Das dritte Objekt schließlich sind die beiden Scheiben mit dem vertrockneten Laub dahinter.

Sie machen auf mich den Eindruck einer Brille, dahinter Herbstzeit, und also Vergänglichkeit, so dass ich heute gleichsam im Herbst meiner Jugendblüte stehe. Durch diese Brille sehe ich, nicht ohne ein Gefühl von Wehmut und Trauer, die beiden anderen Objekte, die dadurch in eine unwiederbringliche Epoche meiner Wünsche gerückt werden und mich hier lassen, auf der Suche nach der verlorenen Zeit meiner Kindheit, verbunden mit der Ahnung, dass diese selbst nur ein Traum gewesen ist. Ich denke dabei an das von Freud beschriebene „Fort-Da-Spiel“ seines Enkels, also die imaginäre Inszenierung von An- und Abwesenheit der Mutter. Was mich dabei stocken lässt, ist, dass die anwesende Mutter durch den „Fernsehschirm“ selber noch einmal in eine nur fiktive Anwesenheit gestellt ist und somit etwas eigentlich Abwesendes ist.

Ich bin verblüfft. Ich wäre selbst nie auf diese Interpretationen gekommen. Sind Sie jetzt der Interpret, der aus dem, was ich unbewusst oder vorbewusst konstruiert habe, in den Objekten und in ihrer Zusammenstellung einen allgemeinen tieferen Sinn zu deuten versteht? Das Thema der „fort – da“ und der Verlassenheit bei den Schuhen leuchtet mir ein. Es war auch der gefundene, verlassene Stiefel, den ich angemodert im Wald gefunden habe. Derjenige, der den Stiefel trug, ist nicht da, ist fort. In dem Korbobjekt habe ich nicht die Mutter gesehen, eher die Großmutter, die uns Kindern gegenüber auch noch mit dem Teppichklopper gedroht hat. Die Gestalt allerdings lächelt ja freundlich. Es ist wie eine Persiflage auf eine „zufriedene Hausfrau“. Der Gedanke an den Fernsehschirm kam mir nicht, eher ein Spiegel oder Fenster. In meiner Kindheit hat das Fernsehen noch keine Rolle gespielt. Auch damals, als ich das Objekt herstellte (1964), hatten wir noch keinen Fernseher. Das Korbobjekt ist zugleich ein Beispiel zum Thema „Tagesrest“. Es handelt sich ja um einen alten Weidenkorb, der weggeworfen werden sollte. Die beiden Seitenteile fehlen. Diese waren in einem gesonderten Objekt untergebracht, das verschwunden ist. Der Teppichklopper hat sich angeboten, weil er aus dem gleichen Material ist. So wurde eine Frauengestalt daraus, wobei der abgeschnittene Henkel so wieder befestigt ist, dass sich einerseits die Augen, andererseits der lächelnde Mund ergeben. Es ist sonst nichts hinzugefügt. Das Fenster ist ein altes, zum Wegwerfen bestimmtes Fenster aus der Mühle hier. Die Blumen – überwiegend getrocknete Rosenblätter – erinnern an einen vergangenen Sommer, und ich nenne das Objekt konkretistisch *Blumenfenster*. Ich habe die Arbeiten nicht bewusst unter den Gesichtspunkten zusammengestellt, die Sie herausgearbeitet haben. Die Arbeiten stammen auch aus ganz verschiedenen Zeiten. Dennoch widerspricht dies nicht unbedingt Ihrer Deutung. Ich könnte mir schon denken, dass die „Zufälle“ in einem unbewussten Sinnzusammenhang stehen.

---

*In Ihrer Hamburger Ausstellung im Sommer 1985 hatte die Spinnstube ein besonderes Gewicht. Wie kamen Sie zu der Idee und zu dieser Ausführung?*

Wie Sie sehen, leben wir an der Fulda in Morschen in der Heckenmühle, die hier seit wenigstens 1620 steht. Morschen kommt von Marsch, das heißt Sumpfgelände, und dieses war hier überall beidseitig am Fuldaufer. Durch landwirtschaftliche Trockenlegungsanstrengungen und Drainagen sowie durch wasser- und schiffahrtsregulierende Maßnahmen ist das ganze Sumpfgelände verschwunden mitsamt der dazugehörigen Tierwelt. So spielte noch vor wenigen Jahrzehnten hier am Wehr der Fischotter eine Rolle, und der Fischadler fütterte seine Jungen noch mit Kreuzottern, von Fischreihern und Störchen ganz zu schweigen, die sich aber nur ernähren konnten, weil es massenhaft Molche, Frösche und Kröten gab. Immerhin leben hier heute noch die Wasseramsel, der Fischreiher, der Eisvogel, die Schafstelze, Stein- und Baumruder, Igel usw. Trotzdem fehlt uns ein Sumpf bzw. ein Teich, und es hat schon etwas Merkwürdiges, wenn man sich einen solchen am Fuldaufer künstlich anlegen muss. Wir nahmen das Wasser aus einem alten stillgelegten Brunnen auf dem Gelände. In dem Teich kam es aber im Verlaufe des ersten Sommers zu einer solchen Algenbildung, dass das ganze eben sich ansiedelnde Leben im Teich wieder zu ersticken drohte. Das üppige Wachstum war ein krankes, pervernes Wachstum, und das Grundwasser ist so mit Phosphaten und Düngemitteln angereichert, dass trotz ständiger Entfernung immer mehr Algen entstanden. Ich wickelte diese zum Teil auf Latten auf, auf Latten, die eigentlich einem anderen Zweck dienen sollten. Wir behängten einen ausgedienten Schafspferch, der neben dem Teich stand. Wir hängten die Algen über einen alten Gartenstuhl. Wir achteten stets darauf, dass die Kaulquappen und Molchslarven, die Libellenlarven usw. wieder in den Teich zurück konnten, die ungebetenen Gelbrandkäfer und ihre vielen gefräßigen Larven glaubten wir dagegen bei dieser Gelegenheit aus dem Teich entfernen zu können.

Die Algenaufwicklungen und -behängungen wurden die Bestandteile der späteren *Spinnstube* der Undine. Es war zunächst keine künstlerische Absicht dahinter und erst recht keine fertige Idee. Diese entwickelte sich vielmehr erst schrittweise. Statt Abfallmaterial waren Tagesreste entstanden bei dieser Algenentfernungsaktion. Hinzu kam, dass die Ausstellung im Ausstellungsforum der GhK in der Menzelstraße für den Dezember (1980) unter dem Titel *Tagesreste* schon geplant war. Die Tagesrestgegenstände einerseits und einer der großen zur Verfügung stehenden Ausstellungsräume, die ich in schwarz halten konnte, brachten mich auf die Installation des Enviroments *Undines Spinnstube*. Dieses sollte ein Raum der Meditation und Trauer sein, Trauer darüber, dass das Band zwischen der Wassernixe Undine und den Menschen zerrissen ist. Im Übrigen bin ich für die wenigstens teilweise Wiederversumpfung und für die Rückkehr der Störche.

*Sie sagten, dass Sie von Kind an etwas gesucht haben und auch in ihrer künstlerischen Arbeit suchen, ohne ein Bild von dem zu haben, was es ist. Als ich Undines Spinnstube in Hamburg sah, hatte ich die Idee einer doppelten Figur. Da ist zum einen Undines Abwesenheit und die mit ihr verbundene Trauer, wofür die vertrockneten Algen sprechen, die wie Spinnweben den Raum zu einem längst verlassenem machen. Und da ist zum anderen der Wunsch nach Undines Wiederkehr, der sich in den Pantoffeln ausdrückt, die vor ihrem Sessel stehen und auf sie warten. Durch diese Abwesenheit Undines, die in dem Wunsch nach ihrer Wiederkehr zugleich präsent ist und doch nicht anwesend, durch diese unlösbare Spannung wird der psychologische Raum für die Meditation eröffnet. Es handelt sich dabei um den unzerstörbaren Wunsch nach der Anwesenheit der Mutter, der aber zugleich aufgegeben werden muss, weil seine Erfüllung der Untergang des Subjektes ist.*

*Das erinnert mich an den Vortrag Ihrer Frau über Das Unheimliche an der Zeitlichkeit in Eichendorffs ‚Marmorbild‘, in dem sie zeigt, dass das immer Gesuchte und nie Erreichbare, das tödlich wäre, wenn man es fände, der Inzest ist. Sie hatten mir früher einmal gesagt, dass der Titel Undines Spinnstube von Ihrer Frau stammt.*

Das ist richtig. Was Sie gesagt haben, finde ich sehr gut. Die Rückkehr zur Mutter hieße Verschmelzung und Tod. Die Trennung ist also ebenso traurig wie lebensnotwendig. Was wir heute aber erleben, ist keine gesunde Entwicklung mit Trennung und nachfolgend partnerschaftlicher Beziehung,

---

sondern „Mutter Erde“ wird von uns Menschen nicht partnerschaftlich verstanden, geehrt und behandelt, sie wird vielmehr systematisch zu Grunde gerichtet. Dagegen wende ich mich und ich spüre Wut und Verzweiflung, wenn ich bemerke, wie der Weg zur Umkehr immer schwieriger und unwahrscheinlicher wird.

*Ich hatte vorhin meinem Hang nachgegeben, Kunstwerke nicht für sich allein wahrzunehmen, sondern in der Gegenüberstellung von mindestens zwei oder drei Objekten. Das Spannende für mich an Ausstellungen ist, durch die Räume zu gehen und zufällige und überraschende Konstellationen und Konfrontationen zu entdecken, die mich dann gefangen nehmen und mehr überraschen, als ein einzelnes Werk. Ich denke, dass moderne Kunst von den überraschenden Konstellationen lebt, in der Exponate aufeinandertreffen, während man vor einzelnen Werken oft ratlos bleibt. Wobei wohl das Zufällige und Überraschende einer solchen Konstellation den Ausschlag gibt, der auch vom kunstvollsten Arrangement, das mit Absicht installiert ist, in seiner Intensität niemals erreicht wird, so dass sich hinter den absichtsvollen Verweisen einer Ausstellung ein ungeahnter subversiver Raum überraschender Einsichten auftut.*

**Objekte zu kombinieren und Bilder neu zusammenzustellen ist auch der besondere Reiz beim Zusammenstellen einer Ausstellung. Oft wird gesagt, die Bilder und Objekte sähen hier in der Mühle besonders gut aus, hier, wo sie zuhause und entstanden seien. Wir wohnen aber erst seit 12 Jahren hier. Meine erste Ausstellung hatte ich aber schon 1955, sowohl in einer Galerie in Würzburg als auch im Falkenhaus in Würzburg. Damals stellte ich einerseits Landschaftsaquarelle und andererseits tachistische Aktionsgemälde aus. Was das Aufhängen der Bilder und Objekte in der Mühle betrifft, so wird mir auch von anderen Künstlern gesagt, ich würde hier einen Heimvorteil schamlos ausnutzen. Ich selber empfinde es gar nicht so, sondern es ist, genau in dem Sinne, in dem Sie es gerade ausdrückten, ein besonderer Anreiz in neuen Räumen, die alten Bilder und Objekte zusammenzustellen und ihre Wirkung neu zu erfahren. Das Ausstellungsforum des Fachbereiches Kunst an der Universität Kassel, das Foyer des Staatstheaters in Gießen, das Palais in Bamberg, indem sich ein „Studio M“ befindet, in der Galerie Springer in Berlin usw., jedes mal geht es darum, Räume und Wände neu zu besetzen und Objekte und Bilder neu zu kombinieren. Es ist eine sehr anstrengende und faszinierende Tätigkeit, eine Kunst für sich. Ich ermüde dabei nie, auch wenn die Hängung zwei Tage und die dazwischen liegende Nacht durchgehend in Anspruch nimmt. Danach bin ich dann reif für die Vernissage und befinde mich dabei in einer Art Trancezustand.**

*Für den Außenstehenden besteht dieser „Heimvorteil“ doch, wenn auch in anderer Weise. Hier, wo Sie wohnen, gibt es für Sie den Verfremdungseffekt nicht, den Sie mit Ihren Bildern in anderen Räumen erleben, während umgekehrt der Betrachter gewohnt ist, Kunstwerke in Ausstellungsräumen zu sehen und seinerseits einem Verfremdungseffekt ausgesetzt ist, wenn er sie hier in der Mühle sehen kann, die ja so etwas wie ein Gesamtkunstwerk ist. Eigentlich hätte Harald Szeemann, als er vor etwa drei Jahren die Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* machte, alles hier, Sie selbst, Ihre Familie, die Mühle samt Grundstück und die Objekte nach Zürich und Düsseldorf transportieren müssen, denn eigentlich gehört das alles zusammen, Ihre Töchter, das Rauschen des Wehres, die Hühner, der Pfau, das Floß, während mir Ihre Objekte in der Hamburger Ausstellung gleichsam unbeherbergt vorgekommen sind.*

**Die Mühle – es ist ursprünglich eine markgräfliche gewesen, und sie hat daher höhere Räume als sie in gleich alten Fachwerkhäusern sonst üblich sind – ist urkundlich erstmals 1612 erwähnt. Wir wohnen und wirken hier seit 1973. In dieser Zeit hätten wir also nach Ihrem Eindruck ein Gesamtkunstwerk zustande gebracht. Vielleicht ist da insofern etwas dran, als wir hier nicht nur wohnen, sondern auch Seminare, Kunstausstellungen und Konzerte veranstalten. Meine Frau musiziert selbst und hat es darüber hinaus verstanden, die Heckenmühle auch für namhafte Musiker aus der näheren und weiteren Umgebung attraktiv zu machen. Zu *Undines Spinnstube*, die ich in Teilen auch hier im Haus aufgestellt habe, ist Musikern dann auch Musik zum Thema *Undine* eingefallen. Wir veranstalteten dann gemeinsam ein Gesamtkunstfest *Undine* im Sommer 1984. Wir haben das Ereignis damals tatsächlich so genannt.**

---

*Richard Wagner ist einer der Komponisten, mit denen Sie sich am meisten beschäftigen und der ja leidenschaftlich seinem Hang zum Gesamtkunstwerk gefrönt hat.*

Das ist zuviel der Ehre. Ich bin kein Wagner-Kenner und ich habe dazu auch von der Musik und der Musikgeschichte her keine Voraussetzungen. Ich habe aber einige Aufführungen in Bayreuth gesehen in der Zeit, als Wieland Wagner noch inszenierte. Im Übrigen war ich von dem Syberberg-Film *Parzival* sehr beeindruckt. Über diese Film-Interpretation des Parzival habe ich mir, einige Gedanken gemacht, die ich als Einleitung zu einer Vorführung dieses Films im Rahmen der Hochschule aussprach. Daraus mag der Eindruck entstanden sein, ich hätte mich mit Wagner besonders intensiv befasst.

*Diese Einführung habe ich damals gehört. Im Anschluss daran haben Sie sich für eine vom Wissenschaftlichen Zentrum II geplante Tagung stark gemacht: Wagner und die Deutschen.*

Dies ist richtig. Ich war von dem Parzival-Film so beeindruckt, weil er neben aller Perfektion der Aufführung mit filmischen Mitteln durchschimmern ließ, wie abgrundtief krank unser christliches Abendland ist. Dabei ist ja ohnehin nicht klar, was der Gral eigentlich sein soll, von dem die Ritter so abhängig sind und den sie ständig suchen. Als sie ihn schließlich haben, kann Amfortas, der „unstarke“ König und Priester, diesen nicht öffnen, weil er selbst unrein und schuldig ist durch eine heimliche Beziehung zum Urweib Kundri. In dem Film tragen an den musikalisch dichtesten Stellen die Ritter den Gral auf einem Samtkissen vor sich her. Er ist dort wie eine immer wieder blutende Wunde, die einmal die Wunde des Heilands, das andere Mal ein weibliches Genital sein könnte.

Die Gestalt der Kundri passt natürlich auch zur Gestalt Undine. Sie ist eine hintergründig dominierende Gestalt, die sich den Rittern aber zuletzt unterwirft und stirbt. Um eine vergleichbare Problematik geht es in der Erzählung von Ingeborg Bachmann: *Undine geht*. Zugrunde liegt der gleiche verhängnisvolle Konflikt. Undine geht, enttäuscht über den Mann und die vom Mann geprägte Welt. Wenn sie geht und sich unbemerkt verabschiedet, so verliert dieser aber auch den Zugang zu seinen eigenen lebendigen Quellen.

*Im Hauseingang gegenüber, an der großen Wand hängt ein Gral. Der Gral ist wohl das zweite Leitmotiv Ihrer Arbeit?*

Im Vorraum hängt *Gral Nr.1*, entstanden aus den Moderresten einer alten Krankentrage, die am Fuldaufer wahrscheinlich bei Kriegsende liegengelassen worden war. Ich konservierte die Moderreste in einer Apfelsinenkiste und hängte freischwebend darin das mit Grünspan überzogene Innenstück eines alten Wasserhahnes auf und einen Glassplitter. Es soll natürlich eine Persiflage auf den Gral sein, und ich hoffe, dass sie so auch ankommt – vielleicht auch, um mit Kurt Schwitters zu sprechen, als Sinn im Unsinn.

*Die verschiedenen Gral-Objekte, die Sie gemacht haben auf der eine Seite, Undines Spinnstube I, II und III auf der anderen, das sind die Objekte, von denen Sie selbst nach meinem Eindruck am meisten fasziniert sind. Ich denke, auch bei Vorträgen und Diskussionsbemerkungen in anderen Zusammenhängen wird deutlich, was Undine und der Gral für Sie bedeuten, nämlich die Auseinandersetzung mit der Kluft zwischen den Geschlechtern. Es kommt mir so vor, als schwinde dabei immer die Trauer um etwas Verlorenes mit.*

Am liebsten würde ich abwiegelnd sagen, ich bin deshalb fasziniert, weil *Undines Spinnstube* und die Gral-Variationen die jüngsten Objekte sind.

Aber Sie haben recht, und ohne es bisher bemerkt zu haben, befinde ich mich sowohl in der wissenschaftlichen als in der künstlerischen Arbeit offenbar auf der gleichen Spur. Der alte Konflikt zwischen Matriarchat – sofern es je eines gegeben hat – und dem Patriarchat ist nicht erledigt, und hinter einer Vielfalt von Erscheinungen und Spannungen liegt hier das wesentliche Motiv dafür, dass die Welt mit den bisherigen Mitteln nicht befriedet werden kann und sich zugrunde richtet, wenn sich nicht ein einfaches und dennoch an ein Wunder grenzendes Umdenken durchsetzt. Meine letzten Vorträge und wissenschaftlichen Arbeiten beschäftigen sich mit diesem Thema.

---

*Die Zeit ist fortgeschritten und ich möchte zu Ende kommen, obwohl ich noch viele Fragen hätte. Im Augenblick kommt es mir so vor, als seien der Wissenschaftler und der Künstler in Ihnen unabhängig voneinander auf der Suche nach dem gleichen Ziel, auf der Suche nach dem Motiv für das alte und gegenwärtige Unglück unserer Welt.*

**Das klingt sehr gut. Zugleich ist mir der Verlauf und der für mich unerwartete Ausgang des Interviews nun aber auch sehr peinlich, wie dies die Nähe des Grals wohl so mit sich bringt – es sei denn, man wäre selbst ein Parzival.**

---

<sup>1</sup> Wissenschaftliches Zentrum II der Gesamthochschule Kassel (HG.): Fragmente, Schriftenreihe zur Psychoanalyse Heft 20/21: gegen Bilder – über Kunst und kreativität (Kassel 1986).