

Dr. Bettina Meissner
Hölderlinstr. 87/89
D 50958 Köln

Zerlegen und Wiederausammensetzen
visualisiert im Bild A Closer Grand Canyon von David Hockney.
Das Spiel mit der Wiederholung

Einleitung

Als ich vor dem Bild von David Hockney A Closer Grand Canyon (1998) stand, war ich überwältigt von seiner Farbigkeit und von dem Gefühl, mitten drin zu sein in der großartigen Landschaft, die dort dargestellt wird. Das riesige Format des Bildes (320,2 x 744,2 cm) zwang mich zu einem gewissen Abstand und doch fühlte ich mich von der Landschaft, die dort gemalt ist, umgeben. Es ist schon mehrere Jahre her, seit ich das Bild auf einer Ausstellung in Bonn (2001) gesehen habe. Aber der tiefe Eindruck, den es auf mich gemacht hat, hat mich seither nicht losgelassen.¹ So habe ich versucht herauszufinden, wie ein Maler eine solche Wirkung zustande bringt. Dabei bin ich auf allgemein gültige Regeln des Erlebens gestoßen. Damit meine ich Zerlegen und Wiederausammensetzen. Dies sind Mechanismen, die nicht nur einer primitiven oder für den Menschen entwicklungsgeschichtlich frühen Welt von Teilobjekten zuzuordnen sind, sondern über die wir unser ganzes Leben lang verfügen – und dies nicht nur in der Regression.

Wenn ich das Bild von David Hockney als den Auslöser für meine Überlegungen gewählt habe, so habe ich nicht vor, Ihnen eine Bildinterpretation vorzustellen. Ich gehe aus und bleibe bei der formalen Struktur: abgesehen von der Größe und der großen Farbigkeit fällt auf, dass das Bild aus 96 gleichgroßen Leinwänden zusammengesetzt ist. Bei meinem ersten Eindruck assoziierte ich „Fragmentierung“. Aber das passte nicht zu meinem ganzheitlichen Erleben. Offenbar passiert hier beides, Zerlegen und wieder zu einem Ganzen Zusammensetzen. Das Auge kann nicht mit einem Blick erfassen, was es sieht. Es wandert zwischen den einzelnen Leinwänden, die eigentlich Bildausschnitte sind, und dem ganzen Bild hin und her - nicht anders als bei anderen Bildern auch. Nur ist dieser Prozess hier viel auffälliger. Der Maler hat mit den vielen aneinander gesetzten Ansichten des Grand Canyons das Prinzip vervielfältigt, das wir durch das Sehen mit zwei Augen kennen, nämlich dass das Sehen über zwei Gesichtshälften vor sich geht und dann integriert wird, um eine ganzheitliche, räumliche Wahrnehmung zu gewährleisten. Das

¹ Leider lässt sich dieser Eindruck von der Weite und Tiefe der Landschaft mit der Reproduktion, die ich nach dem Bild aus dem Katalog zur Ausstellung habe anfertigen lassen, hier nicht so gut vermitteln.

Vorgehen von Hockney ist uns Psychoanalytikern in unserer täglichen Praxis gut bekannt, sind wir doch gewohnt, ein umfassendes Verständnis für die innere Welt unserer Patienten erst in vielen dicht aufeinander folgenden Sitzungen bekommen zu können. Auch ein Kind, das beginnt, die Welt für sich zu entdecken und sich anzueignen, teilt das Erleben in einzelne Segmente auf und setzt diese dann wieder zusammen. Das Kind, das Freud in *Jenseits des Lustprinzips* beschreibt (XII, 11-15), erfindet das Spiel mit der Garnrolle, indem es die Handlungsteile „oo..“ (fort) und „da“ zunächst jedes für sich erfasst und sie dann im Spiel an einander reiht, um mit dem Weggehen der Mutter fertig zu werden. In Hemmung, Symptom und Angst setzt Freud diesen Gedankengang fort und versteht die Wiederholung als ein Mittel der Meisterung (XIV, 200). Ich habe einmal einen Jungen von etwas über einem Jahr beobachtet, wie er mit einem kleinen Abhang konfrontiert war und versucht hat, das bergab Laufen zu bewältigen. Da er im Hinunterlaufen eines Abhangs nicht so geübt war, fiel er häufig hin. Trotzdem war er nicht davon abzuhalten, den Abhang immer wieder hinauf und hinunter zu laufen. Schaut man genau hin, so geschieht zwar ähnliches, aber nicht immer das Gleiche. Es ist, als ob er den Abhang in Abschnitte aufgeteilt hätte, z.B. solche, die er ohne weiteres bewältigt und andere, die noch etwas Übung bedürfen. Letztere wurden nochmals aufgeteilt und er erfand dafür Variationen. Mit der Wiederholung des Hinauf- und Hinunterlaufens konnte der Junge nach einigen Tagen den Abhang ohne hinzufallen hinunter laufen. Welche Freude! Mit Winnicott (1971)² können wir sagen: er hatte den Abhang „zerstört“, d.h. ihn in zu bewältigende Abschnitte unterteilt, und indem er ihn schließlich ganz hinunterlaufen konnte, ohne hinzufallen, hatte er die äußere Realität bewältigt. Der Junge setzte die spielerische Wiederholung ein zur Meisterung der Anforderungen durch die Realität.

David Hockney führt uns mit *A Closer Grand Canyon* ganz konkret vor Augen, worüber sich Psychoanalytiker in unterschiedlichen Zusammenhängen Gedanken gemacht haben. Auf diese Arbeiten möchte ich kurz eingehen. Als erstes werde ich die Arbeit von Leuschner e.a., *Couch im Labor – experimentelle Erforschung unbewusster Prozesse* (1998) vorstellen, weil diese Arbeit den Prozess der Wahrnehmung am Experiment darstellt und damit der Experimentierfreudigkeit von Hockney zum Verständnis der Wahrnehmung³ am nächsten kommt. Danach werde ich auf die Arbeiten von Elliot Jacques

² „Diese Eigenschaft, ständig zerstört zu werden, macht die Realität des überlebenden Objekts überhaupt erst erlebbar, verstärkt die Gefühlsbeziehung und führt zur Objekt Konstanz“ (a.a.O., 109).

³ Hockneys Interesse galt der Wahrnehmung und deren Wiedergabe – ihr hat er sogar ein Buch gewidmet (*Geheimes Wissen*, 2001). Bei der Erforschung der Wahrnehmung und deren Wiedergabe interessierte Hockney die Technik der Maler aus früherer Zeit. Hockney ist der Ansicht, „dass ab dem frühen 15. Jahrhundert viele Maler auf optische Hilfsmittel zurückgriffen – worunter ich Spiegel, Linsen oder eine Kombination von beiden verstehe. Sie erzeugten damit lebensnahe Bildprojektionen..... Dieses neue Verfahren veränderte den Blick auf die Wirklichkeit“ (Hockney, 2001 S.12).

(1960) und Anton Ehrenzweig (1967) eingehen, die sich beide mit dem kreativen Prozess, bzw. dessen Störungen auseinandergesetzt haben. Abschließend werde ich Bions Theorie des Geistes vorstellen, mit der er das Prinzip des Zerlegens und Wiederzusammensetzens auf eine allgemeine, abstrakte Formel gebracht hat, der PS – D – Bewegung. Dabei beziehe ich mich auf die Darstellung von Erica Krejci (1999).

A Closer Grand Canyon

Betrachten wir uns das Bild A Closer Grand Canyon von David Hockney etwas genauer. Das überdimensional große Querformat (330,2 x 744,2 cm) lässt an ein Panorama denken. Die sechshundneunzig gleich großen Leinwände sind mit eineinhalb cm Abstand nebeneinander montiert so, dass die Begrenzung der Leinwände deutlich sichtbar bleibt und dennoch der Eindruck einer Ganzheit entsteht. A Closer Grand Canyon ist formal gegliedert in den Canyon im unteren Teil und den Himmel darüber. Die unteren fünf Reihen (insgesamt 60 Leinwände) zeigen den Grand Canyon in kräftigen Rot-, Orange- und Gelbtönen. Im Vordergrund wachsen einige niedrige Bäume oder Latschen in intensivem Grün ins Bild hinein. Im mittleren Vordergrund folgen einige Anhöhen, die durch abrupt abfallende Schluchten von einander getrennt sind. Man ahnt und sieht nur stückweise das tiefe Tal des Canyons, angedeutet durch zartes Grün über Orange. Dahinter steigt die andere Seite des Canyons steil auf, unten durch dunklere Rot- und Braun-Töne angezeigt, weiter oben in helles Rot-Orange übergehend, als ob die Erde von der Sonne erleuchtet ist. Die Landschaft schließt nach oben mit einer nur an wenigen Stellen unterbrochenen waagerechten Linie ab; sie gibt eine Ahnung von der Flachheit der Ebene über dem Canyon. Über dieser waagerechten Linie erstreckt sich der blaue Himmel mit vielen weißen Wölkchen. Er beginnt noch im letzten Stück der obersten der fünf unteren Reihen von Leinwänden und erstreckt sich über die drei oberen Reihen des Bildes (36 Leinwände). Die Größe der Wolken nimmt von oben nach unten ab. Über dem Horizont, d.h. oberhalb der waagerechten, farbigen Linie, sind sie nur noch winzig klein und deuten damit die Tiefe der Landschaft an und die Ferne, in die man hineinblickt. Der Betrachter bekommt das Gefühl, Teil einer multidimensionalen Unendlichkeit zu sein, sowohl in die Breite gehend als auch in die Tiefe, ebenso wie in die Höhe und in die Ferne. A Closer Grand Canyon vermittelt ein Gefühl von Großartigkeit und Weite passend zu der Assoziation von Amerika als dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten.

Bei näherer Beschäftigung mit A Closer Grand Canyon wurde ich darauf aufmerksam gemacht, dass jede Leinwand einen eigenen Fluchtpunkt hat und dass Hockney dabei mit der „umgekehrten Perspektive“ gearbeitet hat. Die Besonderheit der umgekehrten

Perspektive ist, dass der Fluchtpunkt nicht wie bei der Zentralperspektive⁴ vor dem Betrachter im Bildhintergrund, sondern hinter ihm liegt. So fühlt sich der Betrachter anders als bei der Zentralperspektive in das Bild mit eingeschlossen⁵. Die Motive springen hervor und verlieren sich nicht in der Unendlichkeit wie bei der traditionellen Verwendung der Zentralperspektive. (Zeigen des Bildes: A Chair, Jardin du Luxembourg, Paris 10th August 1985, Fotocollage 1985). Das Wissen um die umgekehrte Perspektive gibt uns ein erstes Verstehen, warum uns dieses Bild so unmittelbar in die Größe und Tiefe der dargestellten Landschaft hineinzieht.

Der Wandel in der Verwendung der umgekehrten Perspektive in der Malerei ist vergleichbar mit dem Wandel im Umgang mit der Gegenübertragung in der Psychoanalyse. Seit dem Aufsatz von Paula Heimann (On Countertransference, Int. J. Ps., 1950) kann sich der Analytiker nicht mehr nur als ein neutraler Beobachter seines Patienten sehen, sondern er muss akzeptieren und reflektieren, dass er Teil dieser Beziehung ist und notwendigerweise darin involviert.⁶ Wenn man überhaupt Querverbindungen von einer Disziplin zu einer anderen ziehen kann, so sehe ich Ähnlichkeiten in der Entwicklung der Malerei mit der der Psychoanalyse: in beiden Disziplinen ist man von dem Ideal der Objektivität und der Distanz vom Objekt abgerückt zugunsten eines affektiven Herangehens an das Objekt, wodurch man notwendigerweise involviert wird.

Es ist für uns heute nicht nur ungewohnt, sich so unmittelbar auf die Umgebung einzulassen, sondern dies kann auch überwältigend sein. Der Betrachter wird mitten in eine Welt hineinversetzt, der er sich bei der gewohnten Zentralperspektive aus sicherer Entfernung gegenüber gestellt sieht. Jeder kennt das Gefühl von Überwältigung, sei es dass man von der Melodie oder dem Rhythmus einer Musik hingerissen ist oder mit einem großartigen Bild, einem Film oder einer Landschaft konfrontiert wird.⁷

Hockney wollte die überwältigende Wirkung der Natur wie die des Grand Canyons mit seinen Mitteln irgendwie fassbar machen. „Sein Ziel war es, vom Grand Canyon Besitz zu ergreifen, ihn seinen Blicken zu unterwerfen, in sein Gedächtnis einzuprägen – kurzum: den Grand Canyon in ein Gemälde David Hockneys zu verwandeln“ (Katalog . S. 202). Wir

⁴ Bei der Zentralperspektive treffen sich alle Linien, die den räumlichen Effekt bilden, im Hintergrund des Bildes. Seit der Renaissance sind die Künstler dazu übergegangen, ihre Bilder mit einer Zentralperspektive auszustatten. Das hatte mit den damals neuen Erfindungen vor allem in der Optik zu tun, wie z.B. Spiegel und Linsen, die von den Künstlern stillschweigend verwendet wurden (Hockney 2001).

⁵ In der Vorstellung, sich die Welt (mit Hilfe der Optik) zu Eigen zu machen, gewinnt der Mensch einen größeren Überblick über dieselbe und rückt gleichzeitig von ihr ab. Der Vorteil einer „objektiven Darstellung“ musste mit der durch die Zentralperspektive geschaffenen Distanz vom Dargestellten bezahlt werden. Die Vorstellung von Objektivität in der Malerei ist vergleichbar mit dem Bild des Analytikers als neutraler Beobachter, der auf seine Patienten wie durch eine Glasscheibe schaut, eine Glasscheibe, die nicht durch die Gegenübertragung getrübt ist.

⁶ Auch die Vorstellung von Michael Balint (1971) von der gegenseitigen Verschränkung im Zustand der primären Liebe geht in diese Richtung.

⁷ Dieser außergewöhnliche Zustand, der durch eine Hypersensibilität gekennzeichnet ist und der die Grenzen zwischen innen und außen überaus durchlässig macht, kommt dem nahe, den Phyllis Greenacre als „love affair with the world“ (Greenacre 1957) und als charakteristisch für Künstler bezeichnet hat.

würden sagen, ihn zu einem inneren Objekt werden zu lassen.⁸ Das gefühlsmäßige Eintauchen in die großartige Landschaft des Grand Canyons ist etwas, das unser normales affektives Gefühlsleben aufs Äußerste beansprucht, wenn nicht überfordert. Insofern ist der Prozess der inneren Aneignung dieses Naturerlebnisses vergleichbar mit der Entstehung der ersten inneren Objekte, wenn das Objekt noch nicht als Ganzes, sondern vielleicht nur in Teilen wahrgenommen werden kann. Möglicherweise kann die gefühlsmäßige Aneignung einer solch erhebenden Landschaft nur geschehen, wenn sie erst einmal zerlegt wird, um sie in einem zweiten Schritt wieder zusammensetzen. Hockney zerlegt den überwältigenden Anblick auf und in den Grand Canyon in 96 Teile, hat aber von Anfang an im Sinn, die einzelnen Leinwände zu dem riesigen, panoramaartigen Bild zusammenzufassen. Sein Vorgehen beruht auf einer langjährigen Erfahrung. Bereits 1982 hatte er in monatelanger Arbeit mehrere Fotocollagen von dem Grand Canyon gemacht. Einige Motive erscheinen mehrmals, so dass der Seriencharakter noch deutlicher ist als bei den späteren Ölbildern.⁹

Zerlegen und Wiederaussetzen in der psychoanalytischen Theorie

David Hockney scheint einem allgemeinen Prinzip menschlichen Erlebens auf der Spur zu sein, dem Zerlegen und Wiederaussetzen. Genau mit diesen Mechanismen haben sich einige Psychoanalytiker in ihren Arbeiten auseinandergesetzt, z.B. Elliott Jaques (1960), Winfred Bion (1962, 1963, 1965), Anton Ehrenzweig (1967) und Wolfgang Leuschner e.a. (1998). Hier möchte ich kurz auf diese Arbeiten eingehen. Ich beginne mit dem Aufsatz von Wolfgang Leuschner u.a. über *Couch im Labor – experimentelle Erforschung unbewusster Prozesse* (1998), weil dieser thematisch dem Experimentiercharakter von Hockneys Bild am nächsten kommt. Die Autoren beziehen sich auf die Subliminalitätsforschung im psychoanalytischen Labor. Die Subliminalisierungsmethode¹⁰ ist nach Ansicht der Autoren „hervorragend geeignet, genau

⁸ Es ist möglich, dass Hockney, der als gebürtiger Engländer in den USA lebt, ein amerikanisches Motiv gewählt hat, das für die Größe und Weite dieses Kontinents steht und gleichzeitig eine Art „Nationalheiligtum“ ist, um seine Liebe zu seiner Wahlheimat zum Ausdruck zu bringen.

⁹ Die Fotocollage, *Grand Canyon with Ledge, Arizona Oct. 1982, Collage #2, Made May 1986* wurde die Vorlage für das Gemälde *A Bigger Grand Canyon* von 1998 und dies wiederum ist ein Vorläufer von *A Closer Grand Canyon* 1998. Für die Retrospektive seiner Fotoarbeiten im Museum Ludwig in Köln im Jahre 1997 fertigte er aus 88 Laserdrucken nach Fotografien aus dem Jahre 1982 noch einmal eine riesige Version (289,6 mal 1257,3 cm) an (Katalog S. 144, 145).

¹⁰ „subliminal“ heißt: „unterhalb einer (subjektiv definierten) Wahrnehmungsschwelle für inhaltliches Verstehen wahrgenommen und verstanden werden“ (Leuschner e.a. 1998 S.840). Als Stimuli dienen Texte, die per Computer in 2 ½ - facher Geschwindigkeit vorgespielt werden und dadurch komplett unverständlich werden. Es gibt einen Kontroll-Stimulus bestehend aus sinnlosen, aneinandergefügt Silben aus der Kisuaheli-Sprache.

jene >dynamische< Kognition zu erkunden, die bei Wahrnehmungs-, Erinnerungs- und Traumprozessen eine Rolle spielt“ (Psyche 1998, S. 835, 836). Untersuchungen mit Subliminalisierungsverfahren ermöglichen es, „optische und akustische Reize in das vorbewußte Processing einzuschleusen“ (Psyche 1998, S. 824). Die Ergebnisse der verschiedenen Studien, die von Leuschner u.a. zitiert werden, möchte ich hier nicht näher ausführen, sondern gleich auf die von ihnen aufgestellte Dissoziierungs – Reassoziierungstheorie eingehen (a.a.O. S.841-844). Gerade diese ist in Bezug auf die besondere Struktur von A Closer Grand Canyon interessant. Leuschner u.a. beziehen sich auf frühere Arbeiten und schreiben, „wie nach optischer Stimulation angefertigte Zeichnungen von Träumen und freien Assoziation zeigen, dass die optischen Stimulusperzepte sofort nach der Darstellung in mehr oder weniger locker miteinander verbundene Einzelbestandteile dissoziieren“ (a.a.O. S.841, kursiv gesetzt von B.M.). Das heißt, dass die Wahrnehmungen vor der Wiederdarstellung in Erinnerungen, Assoziationen oder Träumen in mehr oder weniger noch verbundene, aber dennoch dissoziierte Einzelbestandteile zerlegt werden. Diese Einzelbestandteile nennen die Autoren „Radikale“ und stellen fest, dass diese Radikale bei Wiederdarstellungen „entweder entlang alter Kohäsionslinien (einigermaßen stimulusgetreu) oder in neuer Gestalt reassoziert“ werden. „Dabei wird das subliminale Material in Träume, freie Imaginationen und Aktionen (Zeichnungen, Gesten, Szenen) eingebaut und dargestellt“. Diesen Prozess bezeichnen die Autoren als *Dissoziierungs-Reassoziierungs-Vorgang* (a.a.O., kursiv gesetzt von B.M.). Die Autoren schließen aus ihren Daten, „dass dieser Mechanismus nicht nur für das Prozessieren experimentell induzierter Reize typisch ist, sondern auch >natürlichen< Abläufen zugrunde liegt und zwar sowohl in Wahrnehmungs- und Speicherungsprozessen als auch in Erinnerungs-, Wiederdarstellungs- und Traumprozessen“.¹¹

Ähnliches finden wir in der Gestaltpsychologie, die mit der Fähigkeit des Auges arbeitet, eine Gestalt auch in ihren Fragmenten erkennen und ergänzen zu können.

Im Folgenden möchte ich zwei Theorien über den Prozess der Kreativität vorstellen, bei denen Zerlegen und Wiederausammensetzen ebenfalls von großer Bedeutung sind. Elliott Jaques sucht in *Disturbances in the Capacity to work* (1960, 1990) nach einem besseren Verständnis von Hemmungen der Kreativität bei Arbeitsstörungen. Anton Ehrenzweig entwirft in *The Hidden Order of Art* (1967) eine überzeugende Kreativitätstheorie für den eigentlich künstlerischen Prozess. Beide Autoren nehmen ausdrücklich Bezug auf Melanie Klein.

¹¹ So mag bei Kindern das Kalaidoskop, in das man hineinschaut und sieht, wie Glasscherben durch eine drehende Bewegung auseinander fallen und sich zu immer neuen Mustern formieren, so beliebt sein, weil es diesen ihnen irgendwie bekannten Dissoziierungs-Reassoziierungs-Vorgang, auf spielerische Weise veranschaulicht. Ebenso erkläre ich mir die Faszination bei Puzzlespielen schon bei den Zwei- bis Dreijährigen.

Von den sechs Stadien eines Arbeitsprozesses, die Jacques nennt, ist das vierte Stadium mit *lysis* und *scanning* für unseren Zusammenhang besonders aufschlussreich. Mit *lysis* (deutsch: Auflösung, Lockern) meint er den Prozess des Herauslösen und Befreiens aus bestehenden Zusammenhängen. Mit *scanning* (deutsch: abwägen, abtasten) meint er den Prozess des Abwägens oder Überfliegens, der sich im Geiste vollzieht und der das heraus gelöste Material in einem anderen Zusammenhang betrachtet. Im Folgenden werde ich diese beiden englischen Begriffe verwenden. „Voraussetzung für das Einsetzen von *lysis* und *scanning* ist die Fähigkeit, Elemente, die innerhalb eines anderen Satzes von Ideen organisiert sind, dort herauszulösen, so dass viele ihrer Elemente abstrahiert und in einen neuen Kontext gestellt werden können“ (a.a.O. S.343, meine Übersetzung). *Scanning* kann außen und innen stattfinden. Wenn das im Bewusstsein angesammelte Material und das unbewusste Gespür dafür als nicht genügend befunden erlebt werden, wird durch immer weiteres Forschen nach neuen Informationen in der Außenwelt gesucht. Jaques nennt dies Vorgehen einen kreativen Prozess. Als genaues Gegenteil bezeichnet er den Zustand, in dem das nicht gelingt. „In dem Ausmaß, in dem Verfolgungsangst, starke Spaltungsvorgänge und der daraus folgende Konkretismus am Werke sind, sind *lysis* und *scanning* gehemmt oder führen zu Verwirrung, weil *lysis* als Fragmentierung und Desintegration erlebt werden“ (a.a.O. S. 344, meine Übersetzung).

In dem Buch *The Hidden Order of Art* (1967) hat sich Anton **Ehrenzweig** Gedanken zur Kreativität bei der Entstehung eines Kunstwerks gemacht. Von den drei Phasen, die er zu erkennen meint, haben zwei große Ähnlichkeit mit *lysis* und *scanning* bei Elliott Jacques. Nach Ehrenzweig attackiert der Künstler die Oberfläche, löst sie aus ihrer gewohnten Ordnung, fragmentiert sie, um eine tiefere Ordnung zur Wirkung kommen zu lassen. Die „Fragmentierung“ bei Ehrenzweig entspricht der „*lysis*“ bei Jacques. Für seine zweite Phase benutzt Ehrenzweig sogar den gleichen Begriff wie Jacques, *scanning*.¹² Mit dem unbewussten *scanning* (überfliegen, abwägen) meint er den ungezielten Blick, der das Kunstwerk als Ganzes umfasst (the vacant all-embracing stare), der das Fokussieren bestimmter Teile aufgegeben hat (hier wiederum vergleichbar mit Bions *no memory no desire*). Dieses *scanning* trägt dazu bei, die untergründig bestehende Struktur des Kunstwerks zu integrieren. Mit diesen beiden Phasen beschreibt Ehrenzweig sehr markant, was ich mit Zerlegen und Wiederaussetzen benannt habe. Er versteht den künstlerischen Prozess als einen Kampf zwischen ordnender Tradition und einer zertrümmernden Kraft: „der moderne Künstler attackiert seine eigene rationale Sensibilität, um dem spontanen Wachstum Raum zu schaffen. Ein *circulus viciosus* begibt sich ans Werk. Die attackierten Oberflächenstrukturen verteidigen sich und schlagen zurück und der spontane Durchbruch aus der Tiefe verwandelt sich von einem Tag zum anderen in einen

¹² Übrigens ist „*scanning*“ auch inzwischen bei uns ein gebräuchlicher Begriff, z.B. bei Kassen in Kaufhäusern oder beim Computer, der etwas „ein-scant“ oder in den etwas eingelesen wird.

gezielten, manieristischen Bildaufbau. Dies wiederum erstickt jede weitere Spontaneität und muss erneut zerschlagen werden. Was nun am Anfang steht, die anfängliche Aufrechterhaltung der bewussten Kontrolle oder die zerreiende Kraft der seelischen Funktionen auf niedrigem Niveau, ist schwer zu sagen“ (1967, S. 66, meine Übersetzung)¹³. Für Ehrenzweig war der Betrachter von traditioneller Malerei gewohnt, bestimmte Bildteile zu fokussieren. Das sollte er bei modernen Bildern aufgeben und sich stattdessen dem leeren eher allumfassenden, staunenden Blick überlassen, der der bewusste Ausdruck des unbewussten „Abwägens“ (*scanning*, S. 67) ist. Nach meinem Verständnis von Ehrenzweig führt das Fokussieren einzelner Bildinhalte zu einer Fixierung von Fragmenten und ist ein Hindernis für *scanning*. Der allumfassende, hin- und hergleitende Blick, das *scanning*, hingegen ist der Ausdruck der Bewegung im Betrachter, mit der er das Bild betrachtet und die Fragmente in den Wiederaufbau mit neuem Gesicht einbringt.

Bions Theorie des Geistes

Abschließend möchte ich Bions Theorie des Geistes erwähnen, mit der er das Prinzip des Zerlegens und Wiederaussetzens auf eine allgemeine, abstrakte Formel bringt. Bion bezieht sich auf Elliott Jaques mit dessen Begriffen von „lysis“ und „scanning“ (Jaques 1960) und stellt dafür sein Modell von der PS–D – Bewegung auf. In den folgenden Ausführungen über die Theorie von Bion beziehe ich mich auf die Darstellung von Erika Krejci (1999, S.25–41). Gemeint ist die Wechselwirkung zwischen der paranoid-schizoiden und der depressiven Position im Sinne von Melanie Klein. „Zusammenkommen und Zerfallen“, der Titel, den Krejci ihrem Aufsatz über Bions Theorie des Geistes gibt, ist „ein angeborener Rhythmus des Selbst, der im körperlichen Funktionieren verankert ist. Im psychischen Bereich bedeutet er das Aufbrechen von Ganzheiten, von ganzen Objekten, und ihr erneutes Zusammenfügen aus anders zusammengesetzten Elementen. Diese Grundbewegung bleibt während des ganzen Lebens wirksam.“ (Krejci, 1999 S. 31) Mit der Betonung einer Wechselwirkung setzt Bion einen anderen Akzent als Melanie Klein, nach deren Vorstellung die depressive Position und die paranoid-schizoide Position ein ganzes Leben lang wirksam sind, aber nicht in der Wechselwirkung miteinander, die Bion ihnen zuschreibt. (Krejci a.a.O.) Nach Bion werden die Spaltungsprozesse der paranoid-schizoiden Position in der depressiven Position überwunden, aber nicht dauerhaft, d.h. die

¹³ Für die Musik führt Ehrenzweig einige Beispiele an. In den späten Kompositionen von Mozart (z. B. Klavierquartett G-Moll, 1785, KV 478) hat er das Nebeneinander, ja sogar manchmal den abrupten Wechsel zwischen depressiver und manischer Stimmung sogar in einem Takt entdeckt. Der Dirigent muss die Fragmentierung dieser Oberflächenstruktur akzeptieren oder sogar hervorheben, damit die sich verändernde Stimmung von Hochstimmung und Traurigkeit ihr richtiges Gewicht bekommen. Heute gilt Mozart als ein Komponist von ausbalancierter Musik, weil sich das Ohr daran gewöhnt hat. Seine untergründige Unruhe wird allgemein überhört (a.a.O.S.65).

depressive Position, Spaltungsprozesse und möglicherweise wiederum die depressive Position können einander sogar in einer analytischen Sitzung ablösen. Verwandt mit dem Modell der PS-D-Bewegung ist Bions Modell des zweiäugigen Sehens, nach dem der Analytiker „in >träumerischer Gelöstheit< eine Geistesverfassung (einnimmt), in der unbewusste und bewusste Wahrnehmung wie ein Augenpaar zusammenwirken, um ein sozusagen stereoskopisches Bild zu entwerfen“ (Krejci 1999, S. 27). Krejci versteht die Metapher des zweiäugigen Sehens als ein Vorläufer-Modell auf dem Weg zur Abstraktion. Voraussetzung für das in Gang setzen der PS-D-Bewegung ist eine Beweglichkeit des Geistes, als deren Vorbild die Identifizierung mit beiden oedipalen Objekten anzusehen ist. Das Individuum hat gelernt, dass verschiedene Meinungen zu einem Thema möglich sind, d.h. dass es mal diesen, mal jenen Standpunkt einnehmen kann. Nach Bion gehört letztlich zu einer gelungenen PS-D-Bewegung die Bewältigung des oedipalen Konfliktes. Die Voraussetzung für die Beweglichkeit des Geistes ruht also auf zwei Gegebenheiten. Einerseits hat sie physiologische Gründe, nämlich unser zweiäugiges Sehen, d.h. sie beruht auf unserer Fähigkeit, aus beiden Gesichtshälften ein Bild zusammensetzen. Andererseits ist sie psychologisch bedingt, nämlich, dass wir zwei Eltern haben, jedes Elternteil mit einem anderen Geschlecht und einer möglicherweise anderen Meinung, und dass wir gelernt haben, uns mal mit dem einen mal mit dem anderen Teil zu identifizieren, zwischen beiden abzuwägen und diese zu integrieren. Umgekehrt heißt das, dass Lysis und Scanning zu einer Fixierung von Fragmentierung und zur Desintegration führen können, wenn der oedipale Konflikt nicht bewältigt ist.

Das Entstehen der Bilder über den Grand Canyon macht genau den Prozess, den Bion mit seiner trockenen Formel erfasst hat, bildhaft anschaulich.¹⁴ Aus einer Gesamtansicht werden einzelne Ansichten herausgenommen, zunächst Photos, dann Ölbilder, jedes mit einer eigenen Perspektive und eigenem Fluchtpunkt. Diese Einzelbilder werden zu einem überdimensional großen Bild zusammengesetzt und ergeben in ihrer Gesamtheit die Wirkung nur eines Bildes. Dieser Prozess hat Jahre gedauert. Man könnte ihn als die Wiederholung einer Versuchsreihe bezeichnen mit dem Ziel der Meisterung der Aufgabe, die Tiefe des Canyons darzustellen. Dies ist mit anderen Worten die Bewältigung des affektiv überwältigenden Erlebens einer so großartigen Landschaft. Die vielen Ansichten des Canyon, das ständige Sortieren, Auseinandernehmen und erneute, anders gestaltete Zusammenfügen der Bilder führt zu einer spielerischen Art von Wiederholung. Ähnliches findet im Betrachter statt, wenn er das Bild anschaut. Er muss seinen Blick auf dem riesigen Bild hin und her wandern lassen oder sich selbst bewegen, um das Bild mal von

¹⁴ Erika Krejci machte mich in einem Gespräch darauf aufmerksam, dass Bion mit seinem Grid mit den vielen Feldern (das ist die abstrakte bildhafte Darstellung seiner theoretischen Konzepte) die gleiche Konstruktion benutzte wie Hockney mit seinen Grand Canyon Bildern.

diesem, mal von jenem Standpunkt auf sich wirken zu lassen. Mal sieht er nur einzelne Leinwände, dann fügt er sie zusammen, um sich dann wieder auf Teilaspekte zu konzentrieren. Es ist ein dialektischer Prozess, in dem das eine immer auf das ganze bezogen ist und umgekehrt. Lässt sich der Betrachter auf die Bewegung ein, kann sogar der Eindruck entstehen, dass sich etwas in dem Bild bewegen würde. Die Bewegung bleibt zur Erkundung des Bildes unverzichtbar. Sie ist das Bindeglied zwischen den vielen Teilansichten und sie ist die Voraussetzung für die Integration der vielen Leinwände in das Erlebnis von nur einem Bild.

Zusammenfassung

Es ist eine Binsenweisheit, dass größere Unternehmen in kleinen Schritten angegangen werden sollten. Die Aufteilung in kleine Schritte unter Beibehaltung des Ziels als Ganzem, folgt einem Prinzip des psychischen Geschehens, das ich als den Mechanismus von Zerlegen und Wiederaussetzen bezeichnen möchte. Wir wenden ihn an in unserer täglichen Arbeit als Psychoanalytiker, wir begegnen ihm bei der Wahrnehmung (Leuschner 1998 e.a.), er gehört zu den charakteristischen Merkmalen des kreativen Prozesses (Jaques 1960, Ehrenzweig 1967) und er bildet die Grundlage für Bions Theorie des Geistes, speziell der PS-D-Bewegung, (Krejci ,1999).

Hockneys Vorgehen bei der Malerei des Grand Canyon vermittelt dem Betrachter ein Gefühl, Teil der Landschaft zu sein, sozusagen eins mit ihr. Es ist nicht nur die Größe des Bildes und seine Farbigkeit, die die Unmittelbarkeit des Erlebens bewirken, sondern auch die Verwendung der umgekehrten Perspektive, was für uns ganz ungewohnt ist. Gleichzeitig gibt Hockney dem Betrachter mit der Zerlegung und dem Wiederaussetzen ein Mittel an die Hand, mit dem er das affektive Hineingezogensein in eine großartige Landschaft bewältigen kann. Es ist, wie ich meine, die plastische, bildhafte Darstellung eines allgemeinen psychischen Mechanismus, auf den wir bei der Bewältigung vor allem von starkem affektivem Erleben angewiesen sind. Die häufige, spielerische Wiederholung von Zerlegung und Wiederaussetzen ist eines der charakteristischen Merkmale dieses Mechanismus; sie dient der Meisterung im Umgang mit der äußeren Realität.

Bibliographie

- Balint, Michael Primärer Narzissmus und primäre Liebe, in Jahrbuch der Psychoanalyse Bd. 1, 1960. S. 3-34
- Ehrenzweig, Anton The Hidden Order of Art, UCP, Berkley and Los Amgeles 1967
- Freud, Sigmund Jenseits des Lustprinzips, 1920, in G.W. Bd. XIII, S..1-70, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 3. Auflage 1963
- Hemmung, Symptom und Angst, 1925, in G.W. Bd. XIV, S. 111-205, Frankfurt a.M. 3. Auflage 1963
- Greenacre, Phyllis The childhood of the artist: libidinal phase development and giftedness, in Psychoanalytic Study of the Child 1957, Bd. 12, S. 47-72
- Hockney, David Geheimes Wissen, Knesebeck, München 2001
- Hockney, David Exciting times are ahead, Katalog der Ausstellung vom 1.6.-23.9.2000 in Bonn, Seemann, Leipzig 2001, zitiert als Katalog
- Jaques, Elliott Disturbances in the Capacity to Work, in Int. J. Psychoanal, 41 (1960) und in Creativity and Work, IUP, Madison Connecticut, 1990
- Krejci, Erika Zusammenkommen und Zerfallen. Das Modell des Behälters und die PS—D-Bewegung als Brennpunkte von Bions Theorie des Geistes in Forum der Psychoanalyse 1999, S. 25 - 41
- Leuschner, Wolfgang Couch im Labor – experimentelle Erforschung unbewußter Prozesse, in Psyche 1998, S.824-849
- Hau, Stephan,
Fischmann, Tamara
Winnicott, D.W. Objektverwendung und Identifizierung, in Vom Spiel zur Kreativität, 101-110, 2. Auflage 1979, Klett-Cotta, Stuttgart, zuerst London 1971