

Hannes König  
Kunst und Entfremdung

IMAGO

Hannes König

# **Kunst und Entfremdung**

**Ein soziologisch-psychoanalytischer Ansatz**

Psychosozial-Verlag

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

Originalausgabe

© 2015 Psychosozial-Verlag

Walltorstr. 10, D-35390 Gießen

Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19

E-Mail: [info@psychosozial-verlag.de](mailto:info@psychosozial-verlag.de)

[www.psychosozial-verlag.de](http://www.psychosozial-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Paul Klee: »Der Zeichner am Fenster«, 1909

Umschlaggestaltung: Hanspeter Ludwig, Wetzlar

[www.imaginary-world.de](http://www.imaginary-world.de)

Satz: metiTec-Software, me-ti GmbH, Berlin

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany



ISBN 978-3-8379-2450-3

*Dieses Buch ist meinen Eltern gewidmet:  
Sonja und Hannes, die mir den Weg in die  
Musik so früh ermöglicht haben.*



# Inhalt

<b>Danksagung</b>	<b>11</b>
<b>1. Doriens magischer Spiegel</b>	<b>13</b>
<b>Eine Art Einleitung</b>	
1.1 Was heißt Entfremdung?	15
1.2 Schuljungen und Dilettanten	18
1.3 Über den Inhalt dieses Buches	21
1.4 Der Wohnort des Doppelgängers	24
 <b>Teil I</b>	
<b>Arnold Hauser: Leben und Werk</b>	
<b>2. Im Lesesaal vom Britischen Museum</b>	<b>27</b>
<b>Über den biografischen Werdegang Arnold Hausers</b>	
2.1 Der Budapester Sonntagskreis	28
2.2 Von »ausgedehnten Studienreisen unterschiedlicher Dauer«	33
2.3 Im österreichischen Filmgeschäft	38
2.4 Mit der »Geduld eines Maurers«	43
2.5 Späte Weinlese	47

<b>3.</b>	<b>Die »Vereinigung vom Unvereinbaren« Über wesentliche Grundkonzepte in Hausers Werk</b>	<b>53</b>
3.1	Die Dialektik der Kunst	55
3.2	Die dreifache Bedingtheit von Kunst	61
3.3	Die Kunstgeschichte nach Bildungsschichten	72
3.4	Kunst als Herausforderung	75
<b>4.</b>	<b>Entfremdung als »anthropologische Konstante« Philosophische, soziologische und psychoanalytische Perspektiven</b>	<b>79</b>
4.1	Entfremdung in der Philosophie und Soziologie	79
4.2	Hausers entfremdetes Konzept der Entfremdung	88
4.3	Psychoanalytische Perspektiven	92
4.4	Entfremdung als »falsches Selbst«	97
 <b>Teil II</b> <b><i>Die Kunst der Entfremdung</i></b>		
<b>5.</b>	<b>Die schönste Art von Mülleimer, die man sich vorstellen kann</b>	<b>103</b>
	<b>Über Entfremdung in der künstlerischen Tätigkeit</b>	
5.1	Klassische Perspektiven	104
5.2	Arnold Hausers Kritik am privaten Kunstbetrieb	110
5.3	Entfremdung im künstlerischen Prozess	115
5.4	Was ist Kunst? Eine Checkliste	119
<b>6.</b>	<b>Vom Unheimlichen zur Entfremdung</b>	<b>123</b>
	<b>Eine psychoanalytische Theorie der Kunstrezeption</b>	
6.1	Das Symbolische Potenzial	124
6.2	Abwehrmusik	132
6.3	Ein unheimliches Wortspiel	136
6.4	Entfremdung in der Rezeption von Kunst	138
6.5	Kunst und Transformation	141

<b>7.</b>	<b>Der Brand im Borgo</b>	<b>147</b>
	<b>Kunstgeschichte als fötales Drama</b>	
7.1	Die psychogene Geschichtstheorie	150
7.2	Vom fötalen Drama zur künstlerischen Form	162
7.3	Entfremdung in der Kunstgeschichte	170
 <b>Teil III</b>		
	<b>Der Ort des Schweigens</b>	
<b>8.</b>	<b>Nachts im Museum</b>	<b>181</b>
	<b>Kunst als Transformation: Ein filmisches Beispiel</b>	
8.1	Nicht einschlafen!	182
8.2	Das Museum als Symbol für unser Selbst	186
8.3	Der vorbildliche Kunstgenuss	192
<b>9.</b>	<b>Die Entfremdung der Kunst</b>	<b>195</b>
	<b>Über Künstler, Therapeuten, den Ort des Schweigens und seine Doppelgänger</b>	
9.1	Die Unmittelbarkeit moderner Kunst	200
9.2	Die Wirkfaktoren der Kunst – Zusammenfassung	205
9.3	Das Bild der Pfeife	208
9.4	Ausblick: Was liegt jenseits der Entfremdung?	210
 <b>Literatur</b>		<b>213</b>



# Danksagung

Vor mehr als fünfzig Jahren sollte Arnold Hauser, der in diesem Buch eine herausragende Stellung einnehmen wird, dadurch auf die Idee seiner später revolutionären Ausführungen kommen, weil ein berühmter Freund – Karl Mannheim – um eine Einleitung für seine Anthologie über die Soziologie der Kunst bat. Nun bin ich kein Arnold Hauser und mein guter Freund Patrick Srkal ist kein Karl Mannheim, doch war es seine Bitte nach einer Einleitung für die (bisher noch unveröffentlichte) sinfonische Dichtung *All Hallows Eve*, die für mich einen Prozess in Gang gesetzt hat, der mit dem nun vorliegenden Buch seinen vorläufigen Höhepunkt gefunden hat.

Aus meinem Vorwort zu seiner Komposition ist ein Text über das Unheimliche in der Musik entstanden, der durch die Unterstützung meiner damaligen Vorgesetzten und Mentorin an der Alpen-Adria Universität Klagenfurt, Frau Em. Univ.-Prof. MMag. Dr. Jutta Menschik-Bendele, in den Händen von Bernd Oberhoff und Sebastian Leikert von der Deutschen Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik landete, die ihn dankenswerterweise in einen Sammelband aufnahmen (König, 2012a). Etwa zeitgleich begann ich mit der Arbeit an meiner Diplomarbeit über psychoanalytische Deutungen des modernen Vampir-Motivs, und auch in diesem Falle – das muss ich gestehen – bin ich zu dem Thema über fremde Inspiration gekommen (zusammen mit Tobias Schwarzbauer und einem bunten Haufen an kreativen Köpfen bastelte ich an einem Vampirfilm-Projekt, das mein Interesse für die schaurigen Blutsauger weckte). Meine durch die Vampirfilme aufgeflammte Begeisterung für psychoanalytische Filmbetrachtung kann ich bis heute durch die inspirierende Zusammenarbeit mit Dr. Theo Piegler in gemeinsamen Buchprojekten verfolgen, die mich unter anderem auf das Konzept der Entfremdung aufmerksam gemacht haben (v. a. Piegler, 2012). Schließlich

## Danksagung

konnte ich all die genannten Bereiche – Musik, Film, Kunst und Psychoanalyse – im Rahmen meiner Doktorarbeit über Arnold Hausers Kunstkonzept miteinander verknüpfen. Der Text über das Unheimliche in der Musik und meine Doktorarbeit bilden die Grundlage für dieses Buch.

Arnold Hauser sagte einmal, er habe sein Lebenswerk mit der »Geduld eines Maurers« vollbracht. Ein bisschen kommt es mir so vor, als hätte ich mich in den letzten Jahren selbst als Maurer betätigt, der ein kleines Häuschen in Form der vorliegenden Arbeit erbaute. Ich möchte mich bei all jenen bedanken, die mir geholfen haben, dieses Häuschen Stein für Stein zusammenzufügen.

Berlin, 17. August 2014

*Hannes König*

# 1. Doriens magischer Spiegel

## Eine Art Einleitung

Würden wir Oscar Wilde (1890, S. 4) nach seiner Definition von Kunst fragen, wir bekämen höchst wahrscheinlich die Antwort: »All art is quite useless« – jede Kunst ist vollkommen nutzlos. Damit verweist er auf seine nüchterne Idee vom schwärmerischen Ästhetizismus, wonach Kunst keinem anderen Motiv entspringen dürfe, außer ihrer selbst willen: *l'art pour l'art*. Hat sie ein hintergrundiges Motiv oder benutzt sie der Schöpfer als Instrument, wird sie zur manipulativen Propaganda, der Künstler zum Moralisten und aus ihrer Schönheit wird – wie Theophile Gautier (1966) es ursprünglich formulierte – banale Hässlichkeit<sup>1</sup>. Eine Hässlichkeit, die uns bei Dorian Gray direkt begegnet: Er missversteht die Bedeutung von Kunst als »Schönheit an sich« und benutzt das Abbild als Mittel für die Beständigkeit seiner eigenen Jugend, weswegen dem Porträt fast gar nichts anderes übrig bleibt, als hässlich zu werden – und das tut es, wie wir wissen, im buchstäblichen Sinne. Es ist Wildes ästhetische Konditionierung aus dem 19. Jahrhundert, dank der die Kunst hier ganz illustrativ mit der Funktion ihre Schönheit verliert.

Allerdings ist das mit der verpönten Funktionalität von Kunst so eine Sache: Zeigt uns die Geschichte Doriens doch *eigentlich* keinen künstlerischen Missbrauch, sondern vielmehr eine von der psychischen Unreife des Protagonisten stammende innere »Notwendigkeit«, sich dem Gemälde zuzuwenden, um mit dessen Hilfe bedrohliche Konflikte im Selbstwelterleben abzuwehren. Von intendierter Manipulation kann hier kaum die Rede sein! Zwar meint Wilde, die Schönheit eines Kunstwerks erschließe sich lediglich mit Blick auf die *Form*,

---

<sup>1</sup> »Nur das ist wirklich schön, das nichts dienen kann; alles was nützlich ist, ist hässlich«, Gautier, 1966, zit. nach Heftrich (1977, S. 22).

das bedeutet: vollkommen frei von jedem Nutzen<sup>2</sup>, jedoch kann man genauso gut argumentieren, dass die Wahrnehmung der *Funktion* gerade die genuine Voraussetzung ist, um Form – und damit Schönheit – überhaupt wahrnehmen zu können.

Roger Scruton (2012) macht den Zusammenhang an der Vorstellung deutlich, man bekäme einen komplett unbekannten Gegenstand in die Finger, dessen Schönheit man beurteilen solle: Vermutlich würde man spontan antworten, das sei ohne Kenntnis des *Zwecks* des Gegenstandes kaum möglich. In derselben Absicht sagte der Architekt Louis Sullivan (1896) einmal, absolute Schönheit stelle sich ein, wenn die Form der Funktion folge: Wir empfänden Schönheit, weil sich der Nutzen eines Objekts in seiner Beschaffenheit fortsetze und sich in den wahrnehmbaren Formen ausdrücke. Unter diesem Aspekt der inneren Notwendigkeit sollten wir Dorians verzerrtes Abbild streng genommen als Schönheit par excellence begreifen.

Womöglich hatte Kant (1790, §17) die hier anklingende innere Notwendigkeit als Voraussetzung für den ästhetischen Genuss im Auge, als er die Schönheit mit der »Form der Zweckmäßigkeit« beschrieb, von der »keine Vorstellung eines Zwecks wahrgenommen wird«. Wenn der Zweck nicht wahrgenommen wird, liegt er im Verborgenen: Kunst ist, in Wildes (1890, S. 3) Worten, zugleich »Oberfläche und Symbol« (*surface and symbol*) – bewusster Ausdruck und latentes Pendant. Wobei es im Falle von Dorian Gray ein »magischer Spiegel« ist, der sich hinter dem Gemälde verbirgt: In diesem erkennt der Unglückliche nicht sein *Außeres*, sondern sein *Inneres*. Seine abgespaltene dunkle Seite mit ihren verdrängten Konflikten und anti-ästhetischen Sehnsüchten.

Quelle der Hässlichkeit des Abbilds ist so gesehen nicht die anstößige Instrumentalisierung oder die paradoxe, von Dorian mehr oder weniger unbewusst herbeigeführte Idee der schönheitsstiftenden Fortsetzung der Funktion in seine Form, sondern die Unfähigkeit Dorians, selbst hässlich zu sein. Damit sind die mangelnde Integration unerträglicher Schwäche und Abhängigkeit in ein reifes Selbstkonzept, deren Abspaltung inklusive Phantomisierung in Gestalt eines malerischen Doppelgängers sowie die daraus resultierende Verschiebung der unmöglichen Selbstbezogenheit vom Original auf die Kopie gemeint. Oder mit anderen Worten: Dorians innere Entfremdung von sich selbst.

---

2 »We can forgive a man for making a useful thing as long as he does not admire it. The only excuse for making a useless thing is that one admires it intensely« (Wilde, 1890, S. 4).

## 1.1 Was heißt Entfremdung?

Ist von Entfremdung die Sprache, hört sich das zunächst einmal nicht unbedingt nach etwas Positivem an: Entfremdet ist, was fremd geworden ist. Während das Vertraute, Bekannte, und das »Heimische« Sicherheit und Stabilität schenkt, ist es das Unvertraute, das Unbekannte, und das Fremde, das als bedrohlich, furchteinflößend, sogar unheimlich erlebt wird. Dass es sich bei Entfremdung allerdings zwangsläufig um etwas Schlechtes handeln müsse, ist eine relativ junge Idee. Noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts erklärte Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1807) mit seinem Konzept des »unglücklichen Bewusstseins« die Entfremdung zur notwendigen Begleiterscheinung in der Veräußerlichung unseres Selbst: Wir könnten unsere Welt nur begreifen, indem wir unser Selbst als Maßstab für die Wahrnehmung heranziehen, das heißt unser Selbst aus unserem Inneren heraus ins Äußere richten. Damit entfernen wir uns zwar ein Stück weit von uns selbst, aber in der Selbst-Distanz gewinnen wir die Herrschaft über die Objekte im Umfeld.

Das folgt einem Gedanken, der auf die Antike zurückgeht, wo Entfremdung schlachtweg im politischen Sinne den kontroll- und machtbedingten Ausschluss eines Menschen aus der Gesellschaft meinte, von der er plötzlich »fremd« geworden ist. So wie die Griechen und Römer ihre Sklaven »entfremdeten«, indem sie ihnen das Recht auf Freiheit, Selbstbestimmung und die Teilhabe an der politischen Öffentlichkeit absprachen, so »entfremdet« der Mensch seine Gedanken und Taten als Prozess der Vergegenständlichung, indem er sie von seinem Selbst trennt und in die reale Welt projiziert. Das macht auch Dorian Gray: Er kann sich der furchterregenden Abgründe seines dunklen Selbst erst in jenem Moment bewusst werden, da er es in veräußerlicher Form auf der Leinwand betrachtet. Auch wenn ihn der Blick in den magischen Spiegel am Ende innerlich zerreißt: Das alles hat doch etwas von Selbsterkenntnis. In Hegels dialektischer Manier kann es keine Selbst-Erkenntnis ohne Selbst-Entfremdung geben.

Karl Marx war da wesentlich pragmatischer: Weil Entfremdung Entäußerung durch Vergegenständlichung bedeutet, und weil Vergegenständlichung in seiner positiven Wirkung einzig über kulturell produktive Arbeit im Dienste der Gesellschaft möglich sei, entdeckte er als eifriger und bekennender Leser von Hegel die bewusstseinsstiftende Dimension der Produktion. Aus dem »unglücklichen Bewusstsein« machte er die »entfremdete Arbeit«, die er obendrein zur geheimen Triebkraft hinter der gesellschaftlichen Entwicklung erklärte. Entfremdung meint hier die im Kapitalismus begründete Entfernung von der menschlichen Natur, und damit offenbart er gleichzeitig ein Menschenbild, das nicht romantisch, sondern schlachtweg materialistisch eingefärbt ist.

Laut Rahel Jaeggi (2005) benötige Entfremdung per definitionem zwar eine tiefgreifende Wahrheit, von der man sich entferne, weswegen über Entfremdung zu sprechen automatisch erfordere, über die menschliche Natur zu sprechen, allerdings sei diese Diskussion über das Wesen des Menschen fragwürdig, häufig schwammig, manchmal ideologisch verblendet und obendrein relativ ernüchternd. Natürlich kam man in der Philosophie schnell auf die Idee, die Verabschiebung des Menschen von seiner tierischen Herkunft als Ursache der menschlichen Entfremdungsgefühle auf einem kollektiven Niveau zu begreifen: So bedeutet etwa für Jean-Jacques Rousseau (1755) Natur Authentizität, Gefühl und Individualität, weswegen die Gesellschaft potenziell schlecht und der durch den Gesellschaftsvertrag herbeigeführte Triebverzicht etwas prinzipiell Böses seien. Was später auch bei Friedrich Nietzsche (1887, S. 5) anklingt, wenn er in der Vorrede zu seiner »Genealogie der Moral« behauptet, durch die Kultivierung in der Gesellschaft sei plötzlich jeder »sich selbst der Fernste«. Ferdinand Tönnies (1887, S. 4) spricht das sogar wortwörtlich an: »Man geht in die Gesellschaft wie in die Fremde.«

Bei den französischen Existenzialisten wird die resultierende Selbstentfremdung zur neuen Natur des Menschen erklärt, die sich im Denken Sartres ausschließlich um verschiedene Schweregrade der »Absurdität« zu drehen scheint (Hofer, 2001). Die Absurdität würde unseren psychischen Innenraum zerreißen, sollten wir nicht, wie Adorno (1970) beschreibt, ein hohes Maß an Verdrängung und Verleugnung im Dienste von sich selbst stabilisierender Verblendung als Mittel der Kompensation benutzen. Entfremdung steht nun plötzlich für progressive Selbst-Verleugnung. Und zwar nicht nur zum Wohle der Gesellschaft, sondern auch, um als Einzelner in der gesellschaftlichen Absurdität überhaupt bestehen zu können. Wahrscheinlich würden die Existenzialisten Dorian zum Inbegriff der an die Absurdität ausgelieferten Lebensform und Selbstentfremdung erklären.

Den Einzug in die Psychoanalyse hat die Entfremdung irgendwie verpasst. Ohne offen in Erscheinung zu treten, deutet sie sich vage in bestehenden analytischen Konzepten an, was erstaunlich ist, scheint sie doch den Kern des psychoanalytischen Menschenbildes wie kein anderer Begriff zu entlarven. Freuds Modell der Seele könnte genauso gut eine groß angelegte Entfremdungstheorie sein. Spricht er vom unbehaglichen Gefühl, das wir aufgrund von Sublimierung und damit quasi einhergehender Zweckentfremdung unserer Triebenergie als notwendige Aufopferungsbereitschaft für das gesellschaftliche Bestehen aushalten müssen, meint er geradewegs jenen Prozess der Entfremdung, den wir bereits bei Rousseau, Nietzsche und Tönnies entdeckt haben. Gleichzeitig ist Freuds Empfehlung

für die psychoanalytische Therapie, die durch die Verdrängung fremd gewordenen Teile wieder in unser Selbst zu integrieren. Auch das ist *Entfremdung*. Allerdings im exakt konträren Sinne!

Dieser Doppeldeutigkeit, an der Hegel sicherlich seine Freude gefunden hätte, hat sich Freud – ohne es wortwörtlich anzusprechen – auch in seiner Abhandlung »Das Unheimliche« (1919h) gewidmet: Das Unheimliche als »Nicht-Heimisches« ist ja gerade das *scheinbar Fremde* in uns – also das durch die Verdrängung entstellte »Heimische«. Im Doppelgänger, den Freud für seine Abhandlung herbeizitiert, begegnet uns das eigene Fremde in externalisierter und besonders schauriger Weise: Ein Doppelgänger ist wie Doriens Gemälde, das jene Züge stellvertretend für uns annimmt, die wir bei uns selbst nicht ertragen.

Was hält Dorian nicht aus? Weswegen muss er das Gemälde in jenem Moment zweckentfremden, da ihm die Vergänglichkeit seiner eigenen Schönheit bewusst wird? Und warum ist diese Erkenntnis für ihn auf so existenzielle Weise bedrohlich?

In dem von Theo Piegler herausgegebenen Buch *Das Fremde im Film* (2012) habe ich hinter Doriens Erscheinung eine rigide narzisstische Pathologie entschlüsselt, die sich zum Beispiel in seinem »perfekten Auftreten und Noblesse«, in »Schlafstörungen und Albträumen«, sowie in »seinem Hang zu inszeniertem Auftreten und Arroganz, lüsternem Dauerblick und hochgestochten philosophischen Abhandlungen über die wahre, mächtige und faszinierende Natur seines vermeintlich tiefesinigen Wesens« hervorragend darstellt (König, 2012b, S. 82f.). Donald W. Winnicott (1974, S. 189) hat die Notwendigkeit der Etablierung einer derartigen Fassade mit seinem »falschen Selbst« in Zusammenhang gebracht: Bei einer unzureichend empathischen Mutter könne der Säugling nie-mals ein Gefühl dafür entwickeln, ein eigenständiges Wesen mit individuellen Bedürfnissen und Gefühlen zu sein, reagiere stattdessen auf die »Unfähigkeit der Mutter, die Bedürfnisse ihres Säuglings zu spüren« und adäquat zu spiegeln mit fataler Gefügigkeit, die dummerweise zur Verleugnung der eigenen Bedürfnislage und dem Annehmen der durch die Eltern unbewusst intendierten Absichten führe; mit dem »falschen Selbst« sollen gravierende Mängel am »wahren Selbst«, die durch hartnäckige frühkindliche Frustrationen ausgelöst wurden, kaschiert werden. Das »falsche Selbst« entspricht sozusagen einer »Scheinrealität« mit dem Verfolgen von »Schein-Bedürfnissen«, die gängigerweise narzisstisch eingefärbt sind, um von der früh internalisierten Minderwertigkeit und bedrohlichen Abhängigkeit im Selbstkonzept abzulenken. Das »falsche Selbst« ist anerzogene Entfremdung: eine fatale Anpassung, die nicht im Dienste der Gesellschaft

steht – denn das kommt erst später –, sondern als Mittel dient, um sich die Liebe der Eltern zu erkaufen.

Dorians Externalisierung des eigenen Fremden, das in seinem Inneren brodelt, auf ein Gemälde, das sich aushilfweise verfremden darf, erscheint wie ein radikaler Abwehrmechanismus im Rahmen der Stabilisierung durch das »falsche Selbst«, das der Schöne in seinem gesellschaftlichen Zirkus verfolgt. Hier deutet sich ein Zusammenhang zwischen Entfremdung des Einzelnen und dessen Kompensation durch die Kunst an. Dieser Zusammenhang betrifft nicht nur Dorian Gray, er betrifft uns alle und ihm ist dieses Buch gewidmet.

Es war der Soziologe Theodor Adorno (1944), der als erster dezidiert darauf hingewiesen hat, dass Entfremdung die Quelle für *jeden* künstlerischen Genuss sei: Weil wir, wie Arnold Gehlen (1952) behauptet, im alltäglichen Leben so arg überfordert seien, bräuchten wir die Stabilität schenkende Funktion der Kunst, um uns in der unübersichtlichen Moderne zurechtzufinden. Kunst ist, um es noch einmal mit anderen Worten zu sagen: »Bekenntnis und Täuschung«, »Spiel und Botschaft«, sie dient als »Ausflucht« dem »Kampf um das Dasein der Gesellschaft«, indem sie einen »Triumph über die Brutalität und Sinnlosigkeit des Lebens« erlaubt: »Sie entfernt sich von der Wirklichkeit oder vergewaltigt sie, um sie erträglicher und lenksamer erscheinen zu lassen«, und wenn sie »schon keine Lösung für seine sonst undefinierbaren und unformulierbaren Probleme« bereithält, so schafft sie doch Abhilfe, indem sie das Dasein »rationalisiert und humanisiert«. Diese Zitate stammen von einem österreichisch-ungarischen Kunsttheoretiker, bei dem die Entfremdung zum Schlüsselkonzept eines interdisziplinären Kunstverständnisses wird: Arnold Hauser (1958, S. 68, 310, 405). Für ihn ist Kunst eine Waffe gegen Entfremdung bei gleichzeitiger Befriedigung einer tief in uns verwurzelten »Sehnsucht nach einem fremden Ich« (ebd., S. 379).

## 1.2 Schuljungen und Dilettanten

In der festen Überzeugung, »die erste umfassende Erörterung des Gegenstandes« überhaupt unternommen zu haben, legte Arnold Hauser 1974 im Alter von 82 Jahren seine *Soziologie der Kunst* vor. Darin untersucht er das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft und kommt zu dem Schluss, dass Kunst weder *soziologisches Dokument* noch bloß *psychologischer Befund* sei, sondern aus dem genuinen Wechselspiel von wirtschaftlichen, psychologischen und soziologischen Faktoren entstehe – ein Wechselspiel, das Reinhard Schuch (2004, S. 659) mit

»der wechselseitigen Beeinflussung von individuellen Kunstbestrebungen, kunstgeschichtlichem Stilzwang und sozialen Bedingtheiten« zusammenfasst. Allen drei Komponenten hatte sich Hauser schon in der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1951) gewidmet, doch erst 1958 erlaubte er mit seiner *Philosophie der Kunstgeschichte* einen detaillierten Einblick in seine anregende Methodik, deren oberste Prämisse der fächerübergreifende Zugang war. Nicht ohne Grund hat Ekkehard Mai (1976, S. 4) Hauser einmal als den »unbestreitbar populärsten Mentor interdisziplinärer Arbeit« charakterisiert.

Das kommt für Schuch (2004) nicht von irgendwoher, sondern ist das Resultat des – im wahrsten Sinne – äußerst »bewegten« Lebens von Hauser: Mit der Machtübernahme durch das Horthy-Regime im Ungarn des Jahres 1919 wurde Hauser als Kulturbefragter der vormaligen Räterepublik und als Angehöriger des linksliberalen »Sonntagskreises« (um Georg Lukács und Béla Balázs) dem Establishment ein ungemütlicher Dorn im Auge, weswegen er sich gezwungen fühlte, nach Italien auszuwandern. Mit einem schönen Nebeneffekt: Dort konnte er seiner Vorliebe für die Renaissancekunst und für die italienische Historik nachgehen. Er wanderte allerdings kurz darauf nach Berlin aus, um dort seine Kenntnisse in der Kunstgeschichte zu intensivieren. Die aufkeimende nationalsozialistische Stimmung hielt er nicht lange aus, sodass er nach Wien umzog, wo er als Werbebeauftragter einer Produktionsfirma im Filmgeschäft landete. Als Österreich 1938 an Deutschland angeschlossen wurde, emigrierte er einmal mehr aus politischen Gründen nach London. Dort hielt er sich als Laufbursche für das hiesige Filmgeschäft über Wasser und publizierte aufgrund der finanziellen Notlage eher halbherzig und nebenbei. Ungeahnt groß war der Erfolg seiner ersten Monografie *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1951), die so phänomenal einschlug, dass er sogleich eine Stelle als Lektor an der Universität von Leeds erhielt. Wieder war ein Umzug erforderlich! Hauser avancierte zum Kosmopolit. Von da an publizierte er zwar nicht unbedingt hochfrequent, dafür aber umso gründlicher. Mehrere Lehraufträge und Gastprofessuren führten ihn an internationale angesehene Universitäten quer durch Amerika und Europa. Am Ende kehrte er 1977 nach Budapest zurück, wo er zum Ehrenmitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ernannt wurde.

Durch seine vielschichtigen bei intensiven, theoretisch-wissenschaftlichen und praktischen Kunststudien in unzähligen Ländern gesammelten Erfahrungen, sind Hausers Publikationen selbst voller Anregungen und bieten überraschende Einblicke. Er besticht mit gründlicher Argumentation, bildhaften Vergleichen, interessanten Analysen, mit historischen Exkursen und nüchterner Ideologiekritik. Seine Ausführungen zeugen sowohl von philosophischer Tiefe als auch von

psychologischer Fachkenntnis. Sprache und Schrift fasste er selbst als Kunst auf – und das macht seine Lektüre auch zu so einem außerordentlichen Genuss.

Würden wir nicht Oscar Wilde, sondern Arnold Hauser fragen, was Kunst sei, wir bekämen eine komplett konträre Antwort: Kunst wäre nämlich niemals »einfach nur Kunst«. Von der magischen Beherrschung der Tierwelt für die primitive Jägerhorde und der animistischen Kulthandlung zur Beeinflussung guter und böser Geister über die Verherrlichung der mächtigen Götter und deren priesterlichen oder königlichen Stellvertreter auf Erden bis hin zur politischen Propaganda und zur Stabilisierung von Gesellschaftsstrukturen wurde Kunst von je her instrumentalisiert und in den Dienst einer Sache gestellt, bei der es herzlich wenig um zweckfreie Schönheit ging. *L'art pour l'art?* Die Vertreter dieser Idee hält Hauser (1955, S. 803) für »Schuljungen und Dilettanten«. Von den propagandistischen Absichten beginnt sich die Kunst erst in der Romantik allmählich zu befreien, indem sich hier bezogen auf ihre Funktionalität ein wesentlicher Schritt weg von der Beherrschung der *äußeren Welt* und hin zur Fokussierung auf das *Innenleben* vollzieht: Weil man auf die Idee gekommen ist, in den mittelbaren, *toten äußeren Formen* den Antigeist erhabener Schönheit zu begreifen, empfahl man zur Entfaltung des »schöpferischen inneren Lebens« die Befreiung von jeder Mittelbarkeit, um damit die bestmögliche Emanzipation des Individuums zu gewährleisten. Leider führte der Prozess nicht in die gewünschte Autonomie, sondern in die Fragmentierung: Hinter der Verschiebung vom Äußeren ins Innere entlarvte Hauser den Prozess der zunehmenden Entfremdung, den er nicht zum *Ergebnis*, sondern zur insgeheimen *Ursache* der kulturgeschichtlichen Entwicklung erklärte. Er verstand Kunst als »Waffe gegen Fremdheit«: als ein »Mittel zur Erfassung und Bewältigung der Wirklichkeit«, Kunst sei »ein Weg zur Bekämpfung des Chaos«, gegen »das Unbegreifliche, Unheimliche, Unmenschliche, das uns von allen Seiten umgibt« (ebd.). Weil sich der Mensch von sich selbst entfremdet, wird sie zur ultimativen Kompensation, der Künstler zum Vorbild-neurotiker, und ihre Schönheit definiert sich nunmehr durch ihr Vermögen, der *inneren Entfremdung im Äußeren* einen möglichst selbstreferenziellen Ausdruck zu verleihen. Werner Hofmann (2004) erkennt in dieser Selbstbezogenheit die Legitimation für die selbstentfremdete Darstellungsform, in der die Künstler der Moderne – wie beispielsweise ein Picasso in der Malerei oder ein Schönberg in der Musik – ihre Werke präsentieren.

Die Form folgt hier der Funktion. Für Hauser würde der entfremdete Ausdruck, in dem sich Dorians Abbild auf der Leinwand zeigt (seine hässlichen Züge, die entstellten Konturen und der insgesamt verstörende Anblick), wohl jenes Fremdheitsgefühl widerspiegeln, das der Dandy sich selbst gegenüber emp-

findet, das er jedoch hinter seiner betörenden Fassade versteckt. Als Kern des Entfremdungsgefühls definierte Hauser den gestörten Narzissmus des modernen Menschen. Wie passend.

### 1.3 Über den Inhalt dieses Buches

Will man sich aus psychoanalytischer Perspektive mit Kunst auseinandersetzen, bekommt man es schnell mit einem handfesten Problem zu tun, das sich seit Freuds (1919h) Überlegungen zur Unfähigkeit des Analytikers für Ästhetik bis heute kaum verändert hat: Der Psychoanalyse fehlt eine überzeugende Kunsttheorie. Eher beschäftigen sich die Analytiker heute mit ausgewählten Kunstwerken der Malerei, der Literatur und des Films, um die berauschende Wirkung zu beschreiben, die Kunst in uns auslöst. Eine ernst zu nehmende Antwort auf die Frage, was denn Kunst überhaupt sei, gibt es nicht. Zu dieser Frage möchte ich in diesem Buch einen Beitrag leisten.

Den Ausgangspunkt bildet Arnold Hauser. Der zwar kein Analytiker war (sondern ein Soziologe), doch seine soziologische Kunsttheorie hat den Vorteil, dass sie eine ganze Reihe von Anknüpfungspunkten für äußerst vielversprechende tiefenpsychologisch fundierte Argumentation erlaubt. Als Newcomer in der wissenschaftlichen Kunstszene vor allem in den 1970er Jahren gefeiert, ist Hauser heutzutage nahezu in Vergessenheit geraten. Denkbar gering ist bisher die Diskussion seiner Konzepte ausgefallen. Neben einer kurzen Erwähnung von Jürgen Scharfschwerdt in den *Klassikern der Kunstsoziologie* (1979) und einer knappen Vorstellung seiner Überlegungen durch Zoltán Halász (1975) ist es in erster Linie eine Kritik von Klaus-Jürgen Lebus (1990), die durch präzise Ausführungen (allerdings auf der Ebene von spitzfindigen Andeutungen gehalten) einen wertvollen Einblick in Hausers Ideen liefert. Die Habilitationsschrift von Heinz Quitzsch (1966) und die Dissertation von Hans-Ulrich Beyer (1985) mögen beide umfassender ausfallen, jedoch wird Hausers Werk hier unter rein soziologischen Gesichtspunkten behandelt und jede psychoanalytische Betrachtung außer Acht gelassen. Genauso fehlen psychoanalytische Inhalte in Anna Wesseleys (1995) und Axel Gelferts (2012) Texten, zwei der wenigen aussichtsvollen Publikationen über Hauser aus dem englischsprachigen Raum, und selbst bei Thomas Sparr (1997) rücken sie in den Hintergrund, obwohl dieser immerhin eine ganzheitliche Betrachtung des Kunsttheoretikers anstrebt.

Der Hauser'schen Idee folgend, dass sich die Bedeutung eines Kunstwerks primär aus seinem Kontext heraus ergibt, widme ich mich im Folgenden zunächst

## 1. Dorians magischer Spiegel

---

dem bewegten Leben des ungarischen Soziologen (Kap. 2), um der anschließenden Vorstellung seiner Kunstkonzeption (Kap. 3) den nötigen Rahmen zu geben.

Im Abschluss sollen die wesentlichen Eckpfeiler seines Werkes erläutert werden:

- (a) sein dialektischer Zugang (Kap. 3.1),
- (b) die von ihm beschriebene »dreifache Bedingtheit der Kunst« (d.h. die soziologische, psychologische und stilgeschichtliche Determination des künstlerischen Ausdrucks; Kap. 3.2),
- (c) die »Kunstgeschichte nach Bildungsschichten« (Kap. 3.3) sowie
- (d) die sich aus diesen drei Punkten ableitende Definition von »hoher, echter, strenger Kunst« *als Herausforderung* (Kap. 3.4).

Im vierten Kapitel werden die vielfältigen Dimensionen des Begriffs aus philosophisch-anthropologischer, soziologischer und psychoanalytischer Perspektive vorgestellt, wobei sich in Hausers Argumentation über den Zusammenhang zwischen Entfremdung und pathologischem Narzissmus unglückliche Missverständnisse eingeschlichen haben, die wir unbedingt richtig stellen müssen.

Lebenskontext, Grundlagen der soziologischen Theorie und das Entfremdungskonzept bilden das Fundament für den Hauptteil dieses Buches. Darin werden wir uns mit psychodynamischen Prozessen und deren Zusammenhang zum Entfremdungskonzept beschäftigen, und zwar unterteilt in die Bereiche Kunstproduktion, Kunstrezeption und Kunstgeschichte:

## **Die schönste Art von Mülleimer, die man sich vorstellen kann (Kap. 5)**

Wenn Luigi Malerba (2002, S. 53) die offensichtliche Analogie zwischen Traum und Film damit andeutet, dass »jeder von uns, der eine auch nur oberflächliche Bestandsaufnahme seiner Träume macht« nicht umhin kommt, Konstanten zu erkennen, »die sich symmetrisch zu anderen konstanten Ausdrucksformen verhalten: der Erzählkunst, dem Theater und vor allem dem Film«, so fasst er zusammen, was Freud erstmals in »Der Dichter und das Phantasieren« (1908 [1907]) in Bezug auf das Schauspiel erwähnte: Der Dichter sei im Grunde ein spielendes Kind, das sich seine eigene Fantasiewelt erschaffe. Abhängig vom jeweiligen Mainstream innerhalb der psychoanalytischen Bewegung können wir die unbefriedigten Wünsche, die den Künstler zum spielerischen Schöpfen antreiben, mit triebtheoretischen, ich-psychologischen oder objektbeziehungs-theoretischen Erklärungsmodellen in Zusammenhang bringen. So oder so: Das Kunstwerk wird als Bion'scher (1962) Container zum magischen Behältnis für

unbewusste Wünsche, Sehnsüchte und Impulse, deren innere Spannungen über die Externalisierung entschärft werden. In diesem Kapitel widmen wir uns den Phasen der Kreativität, dem künstlerischen Kontrollbedürfnis und Hausers Garringschätzung des privaten Kunstbetriebs, was uns schließlich dazu veranlassen wird, darüber zu sprechen, was man in der Psychoanalyse die »Oralität« und »Analität« künstlerischer Tätigkeit nennt.

### **Vom Unheimlichen zur Entfremdung (Kap. 6)**

Hauser hatte sich vorrangig auf die klassische Triebtheorie gestützt, wonach Kunst zur Sublimierung aggressiver und libidinöser Triebderivate für den Betrachter dient. Aus heutiger Sicht ist das bei Weitem zu eng bemessen. Was fehlt, ist Hausers Bezug zu den aktuelleren analytischen Schulen. Wie wir sehen werden, ist der Kunstgenuss viel mehr als bloße Triebabfuhr: Es ist eine Regression im Dienste des Ichs, das ein »Schürfen im Unbewussten« erlaubt, wie Kraft (2008, S. 8) es einmal formuliert hat; es ist Projektionsfläche für verinnerlichte Selbst- und Objektrepräsentanzen, für früh internalisierte Objekte (d.h. früh gespeicherte Erfahrungen mit den Eltern), durch die sich der Genießer angesprochen fühlt. Ausgehend von eigenen bereits publizierten Überlegungen zum Unheimlichen in der Musik (König, 2012a) entwerfe ich in diesem Kapitel eine psychodynamische Theorie der Kunstrezeption, die maßgeblich auf den sogenannten »drei Wirkfaktoren der Kunst« beruht: dem »Symbolischen Potenzial«, dem »Ausmaß an innerem Bedrohtheitserleben« und der daraus initiierten »Abwehrformation«. Wir werden erkennen, dass für diese Faktoren jeweils verschiedene Aspekte der Entfremdung entscheidend sind.

### **Der Brand im Borgo (Kap. 7)**

Die Kunstgeschichte wurde von Hauser als ein dialektisch ablaufender Prozess verstanden. Dementsprechend wenig hielt er von psychologischen oder psychodynamischen Einflussfaktoren. Eingebettet in eine Diskussion des Gemäldes *Der Borgobrand* (1514–1517) von Raffael erweitern wir eine rein soziologisch oder marxistisch motivierte Determination der Stilgeschichte um Theorien der »Psychohistorie« von Lloyd deMause (1973, 1977, 1981), insbesondere im Hinblick auf seine Vorstellung vom »fötale Drama«, und bringen sie in Zusammenhang zu den beschriebenen Wirkfaktoren der Kunst.