



böhlau

IM DIENSTE

ERNST KRIS **DES ICH**
HEUTE

STEFFEN KRÜGER | THOMAS RÖSKE (HG.)

böhlau

Steffen Krüger · Thomas Röske (Hg.)

IM DIENSTE DES ICH

Ernst Kris heute



2013

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar

Gedruckt mit der Unterstützung durch:
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung
Sigmund-Freud-Stiftung Frankfurt

FWF Der Wissenschaftsfonds.

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.

Umschlagabbildungen:

Joseph Goebbels: © imago/ZUMA/keystone

Franz Xaver Messerschmidt: »Kopf PM 116. Patinierter Gipsabdruck, H: 42 cm«, © SNG

© 2013 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H., Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Satz: Michael Rauscher, Wien

Druck und Bindung: General Nyomda kft., H-6728 Szeged

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

Printed in Hungary

ISBN 978-3-205-78896-6



Inhalt

Danksagung	7
Anton O. Kris	
Vorwort	9
Steffen Krüger · Thomas Röske	
Einleitung	13
Louis Rose	
Von Wien nach New York: Ernst Kris' Kulturpolitik	19
Patricia Falguières	
Die Natur als Verteidigung	35
Lisa Niederreiter	
Kris und künstlerische Therapien heute	49
Thomas Röske	
Ernst Kris und die »Kunst der Geisteskranken«	63
Evonne Levy	
Ernst Kris und der Nationalsozialismus. Politische Subtexte in einem verschollenen Experiment über Reaktionen auf die Chorfiguren des Naumburger Doms (1933–1935)	83
Steffen Krüger	
<i>Die Legende vom Künstler</i> als Propagandastrategie	99
Patrick Merziger	
Gemischte Gefühle. Ernst Kris' Theorie zur Karikatur und zum Lachen im Kontext der Diskussion über den Humor im Nationalsozialismus 1934–1938 . .	119

Jürgen Wilke Ernst Kris' Propagandaforschung im institutionellen und theoretischen Kontext	137
Ulrich Pfarr Vom Kabarett zur Comedy. Lachen im Fernsehen und seine ideologischen Effekte.	157
Nellie L. Thompson Ernst Kris in Amerika	175
Autoren	191
Literaturliste	195
Personenregister	207

Danksagung

Besonders danken möchten die Herausgeber des vorliegenden Bandes Hermann Haarmann, Professor der Kommunikationswissenschaft an der Freien Universität Berlin: Er hat unsere Tagung über Ernst Kris, deren Resultate hier versammelt sind, angeregt und unser Projekt fortlaufend unterstützt.

Die Tagung wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert und fand am 7. und 8. November 2008 im Berliner Kleisthaus, dem Sitz des Bundesbeauftragten für die Belange behinderter Menschen, statt. Beiden Institutionen danken wir für die freundliche Unterstützung und namentlich Rainer Benz, dem damaligen Kulturprogrammleiter des Kleisthauses, der stets patente Lösungen für unsere organisatorischen Probleme fand.

Dank gilt außerdem der Sigmund-Freud-Stiftung Frankfurt, von der die Kosten für die Übersetzungen der fremdsprachigen Texte übernommen wurden (hier insbesondere Sibylle Drews), sowie den Übersetzern Peter Cross und Philippe Frowein für die gute und schnelle Arbeit.

Marianne Heggenhougen hat uns bei der grafischen Gestaltung der Tagungsbroschüre und des vorliegenden Bandes geholfen. Auch ihr möchten wir herzlich für ihren selbstlosen Einsatz danken.

Ein weiterer Dank geht schließlich an unsere Autoren für ihre Mühen – und ihren Gleichmut beim langwierigen Publikationsprozess.

Steffen Krüger und Thomas Röske, im März 2013

Anton O. Kris

Vorwort

Diese überaus interessante Sammlung von Texten – das Ergebnis der Konferenz »*Im Dienste des Ich*« – *Ernst Kris heute*, die im Jahre 2008, ein halbes Jahrhundert nach dem Tod meines Vaters, zu seinen Ehren, oder besser gesagt: zu Ehren seiner Arbeit abgehalten wurde – verdient zuallererst Dank für die großen Mühen der Organisatoren und Beitragenden.¹ Obwohl die meisten der Beiträge außerhalb meines Kompetenzbereiches liegen, beeindruckten sie mich nicht nur durch ihre Gelehrsamkeit, sondern auch durch die Behutsamkeit ihrer Erläuterungen und durch die Ausgewogenheit ihrer Erwidierungen auf das Werk meines Vaters.

Vor wenig mehr als einem Jahrzehnt, kurz nachdem meine Schwester, Dr. Anna K. Wolff, und ich die Überreste der Briefe und Dokumente meines Vaters zusammengestellt und der *Library of Congress* übergeben hatten, begann mit einer Anfrage von Lou Rose das Studium dieses Nachlasses, der, wie die vorliegende Essay-Sammlung zeigt, seither in beachtlicher Weise genutzt worden ist. Während Rose an seiner hervorragenden Arbeit über die Karikaturstudien von Ernst Kris und Ernst H. Gombrich schrieb,² hatten wir das Privileg, regelmäßige Leseproben zu erhalten. Es zeigte sich, dass die Studien derart mit der politischen Ära verbunden waren, in der die Autoren sie anstellten, dass sie nur einen kleinen Teil davon publizierten. Dementsprechend waren wir einigermaßen auf Steffen Krügers fesselnde Doktorarbeit *Das Unbehagen in der Karikatur* vorbereitet – eine Arbeit, die den Versuch unternimmt, die verschiedenen Interessen und Arbeitsgebiete Ernst Kris' sowie die Bedeutung seiner Schriften und Tätigkeiten aus propaganda- und kommunikationstheoretischer Perspektive zusammenzuführen.³

Mir waren die Arbeiten meines Vaters zur Propaganda in den 1940er-Jahren und selbst seine Kontakte zu Agenten des britischen Informationsdienstes bekannt. Am Tag, als deutsche Truppen in Österreich einmarschierten, kündigte er seine Dienststelle am Kunsthistorischen Museum, und er erzählte mir, dass ihn eines Morgens, kurz nach dem *Anschluss*, zwei Gestapo-Männer ansprachen und ihn mit auf das

1 Ich bedaure, dass Thomas Röskes Beitrag noch nicht zugänglich war, als mir das Manuskript gesendet und ich gebeten wurde, das Vorwort zu schreiben.

2 Louis Rose, *Ernst Kris, E. H. Gombrich, and the Politics of Caricature*, unveröffentlichtes Manuskript.

3 Steffen Krüger, *Das Unbehagen in der Karikatur. Kunst, Propaganda und persuasive Kommunikation im Theoriewerk Ernst Kris'*, München 2011.

Hauptquartier nahmen. Zu seiner Erleichterung wurde er dort gefragt, was sie tun könnten, um ihn in Österreich zu halten. Er bat sie nur darum, ihm bei der Ausreise zu helfen, und zumindest verhinderten sie sie nicht.

Ich wusste, dass Ernst Kris die *Légion d'Honneur* erhalten hatte, von den Details der Daumier-Ausstellung erfuhr ich jedoch erst aus den Ausführungen von Lou Rose. Auch dass die enge Freundschaft meines Vaters mit der Schriftstellerin Enid McLeod, die später bei der BBC gedieh, in Pontigny begann, erfuhr ich erst aus dem vorliegenden Beitrag Roses. So ist mir das Ausmaß der politischen Interessen Ernst Kris' während der 1930er-Jahre neu, und die Schlussfolgerung Steffen Krügers, dass *Die Legende vom Künstler* politisch inspiriert war und eine implizite Analyse der Mythen darstellt, die zu Adolf Hitler fabriziert wurden, ist mir neu. Evonne Levys bemerkenswerte wissenschaftliche Rückschlüsse auf die politischen Implikationen des »Naumburg-Experiments« runden diesen Aspekt des Werkes von Ernst Kris der 1930er-Jahre ab.

Jürgen Wilke, so scheint mir, hat die Komplexität der Propagandaarbeiten meines Vaters aus den 1940er-Jahren, die mehrere theoretische Perspektiven in unterschiedlichen Ansätzen integrierten, ganz erfasst. Die Leichtigkeit, mit der sich Ernst Kris zwischen Sozialpsychologie und psychoanalytischer Psychologie hin- und herbewegen konnte, machte ihn besonders interessant für die englische und US-amerikanische Propagandaforschung, die einen *enemy alien* in ihrer Mitte akzeptierte.

Ein kleiner Zusatz zu diesen Beobachtungen: Als Ernst Kris in London und New York ankam, wurde er freundlich aufgenommen, nicht nur weil er ein Anti-Nazi war, sondern besonders weil er ein Anti-Kommunist war (in der Tat war er ein nostalgischer Kaisertreuer, der mit großem Vergnügen von seinen zwei Kollegen erzählte, mit denen er über Militäruniformen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg diskutieren konnte, und das, obwohl einer der beiden ein glühender Sozialist war!). Er hatte die Prozesse während der 1930er-Jahre im stalinistischen Russland verfolgt, wo »Beweise« für Landesverrat, fabriziert mit veralteten Reiseführern – geheime Treffen, die angeblich in einem Hotel stattgefunden hatten, das bereits einige Jahre zuvor niedergebrannt war –, die Korruption des Gerichts offenbarten.

Drei der Beiträge des vorliegenden Bandes gehen von jenen psychoanalytischen Arbeiten Ernst Kris' aus, die an die Kunstgeschichte grenzen. Patrick Merziger liefert eine brillante Darstellung von Kris' Schilderung des ambivalenten Verhältnisses des Karikaturisten und Satirikers zum Objekt seiner Satire, die er auf das Studium des Humors in der Nazi-Zeit anwendet. Im Rückgriff auf Kris' Erläuterungen gelingt es ihm, das praktische Verschwinden der Satire in dieser Epoche zu erklären, und zwar durch den gänzlich *unambivalenten* Hass gegen die Juden.

Ulrich Pfarr unternimmt eine bemerkenswerte Studie zum Lachen in heutigen Fernseh-*Comedy-Shows*. Wenn ich ihn richtig verstanden habe, entbinden die Bedingungen dieser Art von Komik, mit ihrer völligen Absurdität und ihrem »Lachen aus der Dose«, den Zuhörer und Zuschauer von der Aufgabe, sich selbst im Geschehen zu verorten. Sowohl Pfarr als auch Merziger scheinen indirekt die Grenzen der Anwendung der Freud'schen Humorthorie, so wie sie Kris entwickelte, aufzuzeigen.

Lisa Niederreiter bietet den lebhaften Bericht eines Kunsttherapieseminars, in dem sie Gebrauch von dem Konzept der »Regression im Dienste des Ich« macht, um die Freisetzung von Kreativität ihrer Studentinnen zu erläutern. Ihre Idee, dieses Konzept mit dem des Übergangsraums von D. W. Winnicott zu verknüpfen, erscheint mir äußerst interessant und brauchbar.

Angesichts all dieser höchst lobenden Bemerkungen zur Arbeit Ernst Kris' sorgt Patricia Falguières' scharfe Kritik an seinen frühesten kunstgeschichtlichen Beiträgen für einen erfrischenden Ausgleich. Falguières gelangt zu der Ansicht, dass Kris' erläuternder Gebrauch des Naturalismus in seiner Dissertation zum *Stil »Rustique«* (1926) sowie im nachfolgenden Essay zu Georg Hoefnagel (1927) eine Abwehr des Unheimlichen in diesen Arbeiten darstellt. Diese Ansicht scheint mir durchaus plausibel, obwohl ich mich nicht kompetent fühle, sie sicher zu bewerten. Ich kann mir sehr wohl vorstellen, dass sie eine emotionale Begrenztheit in Kris' früher Arbeit erkannt hat. Ihr biografischer Sprung jedoch, in dem sie sein schwindendes Interesse an der Kunstgeschichte dieser Begrenztheit zuschreibt, erscheint mir unwahrscheinlich. In jenen Jahren ließ sich Ernst Kris, der mehr in der Kunstgeschichte suchte, als er finden konnte –, vielleicht aus der Erkenntnis einer gefühlsmäßigen Einschränkung heraus – zum Psychoanalytiker ausbilden. Durch seine Ehe mit meiner Mutter, Marianne Kris, geborene Rie, kam er in den engsten Kreis um Sigmund Freud. Für einen Außenseiter wird es nur schwer möglich sein, sich die enorme Wirkung dieser Erfahrung vorzustellen.

Wie dem auch sei, Nellie Thompson bietet uns einen wunderbaren und vielseitigen Bericht von Ernst Kris als Psychoanalytiker in den Vereinigten Staaten, der besonderen Nachdruck auf sein Interesse an der Kindesentwicklung legt. Thompson unterstreicht, wie bereitwillig und oft Kris mit anderen zusammenarbeitete und wie sehr er andere Psychoanalytiker und Forscher in ihrer Arbeit unterstützte – was er selbstverständlich auch für Ernst H. Gombrich tat. Sein Interesse an der Forschung hielt unvermindert an, im Kinder- und Familienstudium, in den Schlussfolgerungen, die er aus der Arbeit mit seinen Patienten zog, in der Systematisierung der psychoanalytischen Theorie sowie der Geschichte der Psychoanalyse.

Ich hoffe, mit diesen Worten meinen Dank gegenüber der ausgezeichneten Gruppe von Autoren ausgedrückt zu haben, die sich so sorgfältig mit der Arbeit meines Vaters

auseinandergesetzt und sie dadurch zu neuem Leben erweckt hat. Ungeachtet meiner offensichtlichen Voreingenommenheit bin ich davon überzeugt, dass den Leser ein höchst anregendes intellektuelles Abenteuer erwartet.

Cambridge, Massachusetts, den 5. September 2010

Einleitung

Dieser Band ist zusammengesetzt aus Vorträgen der Konferenz »*Im Dienste des Ich*« – *Ernst Kris heute*, die November 2008 im Kleisthaus Berlin stattfand, und weiteren Beiträgen zum Werk des Forschers Ernst Kris (Wien 1900 – 1957 New York).

Nicht weniger als drei Berufsbezeichnungen muss man bemühen, um das Schaffen von Ernst Kris zu umreißen: Kunsthistoriker, Psychoanalytiker und Kommunikationsforscher. Kris vereinigte damit die Expertise verschiedener Fachrichtungen auf sich, eine Multidisziplinarität, die heute, aufgrund der Anforderungen, die visuelle Kommunikation außerhalb der traditionellen Grenzen der Kunst – z.B. im Bereich des *Image-Consulting*, der politischen Kommunikation und der *Public Relations* – an die psychologische Kompetenz des Einzelnen stellt, gefragter ist denn je. Für Kris selbst jedoch war der disziplinübergreifende Ansatz halb freiwillig, halb erzwungen.

Im Alter von 22 Jahren hatte Ernst Kris sein Kunstgeschichtsstudium an der Wiener Universität mit einer Promotionsschrift zum Naturabgussverfahren der Spätrenaissance-Künstler Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy¹ abgeschlossen und war am Kunsthistorischen Museum angestellt worden. Als Kurator der wenig erforschten Abteilung für Kleinkunst und Kunsthandwerk und ausgestattet mit großen Ambitionen veröffentlichte er innerhalb kurzer Zeit eine beachtliche Zahl kleinerer und größerer Studien zur Sammlung.²

Bereits in dieser Frühphase seiner kunsthistorischen Karriere, um die Mitte der 1920er-Jahre, begegnete der junge Wissenschaftler Sigmund Freud – eine Bekanntschaft, die sein Interesse allmählich von der Kunstgeschichte ab- und zur Psychoanalyse hinlenken sollte. In der Spannungssituation dieser Übergangsphase konzentrierte sich Kris zunächst auf die psychologischen Bedingungen des Kunstschaffens. Dabei entstanden wohl seine interessantesten und fruchtbarsten Arbeiten, die seinen Ruf als Kunstpsychologe begründeten. Bereits die Studie zum Bildhauer Franz Xaver

1 Ernst Kris, »Der Stil ›Rustique‹. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernhard Palissy«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., 1 (1926), S. 137–208.

2 Joan M. Wolk von der Universität Baltimore hat eine kommentierte Bibliografie von Kris' Schriften erstellt und im Internet unter der Adresse <http://langsdale.ubalt.edu/EKRIS/Home.htm> veröffentlicht. Für eine ergänzte und überarbeitete Version siehe: Steffen Krüger, *Das Unbehagen in der Karikatur. Kunst, Propaganda und persuasive Kommunikation im Theoriewerk Ernst Kris*, München 2011.

Messerschmidt,³ Kris' erste Anwendung der Psychoanalyse auf ein kunstgeschichtliches Problem, lieferte eine psycho-ikonografische Analyse des Gesamtwerks eines Künstlers, an der heute zwar nicht mehr alles unproblematisch erscheint, die jedoch, was die Sorgfalt bei der Integration stil- und sozialhistorischer Bedingungen einerseits und psychologischer Aspekte andererseits betrifft, noch immer ihresgleichen sucht. 1934 erschien der Essay »Zur Psychologie der Karikatur«⁴, im selben Jahr wurde die Studie *Die Legende von Künstler* veröffentlicht, die Kris zusammen mit Otto Kurz verfasste.⁵ In Kooperation mit E. H. Gombrich entstanden weitere Arbeiten zur Karikatur;⁶ zusätzlich widmete sich Kris den Phänomenen der Komik generell,⁷ der Inspiration⁸ und des Lachens⁹ und schrieb über allgemeine Probleme der Ästhetik aus psychoanalytischer Sicht.¹⁰

Die Schriften dieser Phase überarbeitete Kris im amerikanischen Exil nach dem Krieg, übersetzte sie ins Englische¹¹ und sammelte sie im Band *Psychoanalytic Explorations in Art*,¹² der in den USA seither regelmäßig wiederaufgelegt wurde. Und obschon sich Kris in diesen Arbeiten nie ganz ins Feld der Moderne vorwagte, hat der Band bis heute wenig an Aktualität verloren – vielleicht gerade weil er darum bemüht ist, traditionelle ästhetische Positionen einer Tiefenanalyse zu unterziehen.

3 Ernst Kris, »Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., 6 (1932), S. 169–228.

4 Ernst Kris, »Zur Psychologie der Karikatur«, in: *Imago*, 20 (1934), S. 450–466.

5 Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934.

6 Ernst Kris und Ernst H. Gombrich, »The Principles of Caricature«, in: *British Journal of Medical Psychology*, 17 (1938), S. 319–342, hier S. 330 (eine stark überarbeitete Fassung dieses Essays veröffentlichte Kris in *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952, S. 189–203); Ernst Kris und Ernst H. Gombrich, *Caricature*, Hammondsworth, Middlesex 1940.

7 Ernst Kris, »Ego Development and the Comic«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 19 (1938), S. 77–90.

8 Ernst Kris, »On inspiration (Preliminary notes on emotional conditions in creative states)«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 20 (1939), S. 377–389.

9 Ernst Kris, »Das Lachen als mimischer Vorgang. Beiträge zur Psychoanalyse der Mimik«, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse & Imago*, 24 (1939), S. 146–168; Ernst Kris, »Laughter as an Expressive Process. Contributions to the Psycho-analysis of Expressive Behaviour«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 21 (1940), S. 314–341.

10 Ernst Kris, »Probleme der Ästhetik«, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago*, 26 (1941), S. 142–178 (der englischsprachige Essay »Approaches to Art«, in: *Psychoanalysis Today*, hg. von S. Lorand, New York 1944, S. 354–370, sowie das Einleitungskapitel gleichen Titels von *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952, S. 13–64, bauen auf diesem Text auf).

11 Viele dieser Schriften hatte Kris bereits in der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre, als er sich ins Ausland zu orientieren begann, ins Englische übertragen; vgl. die Bibliografie von Joan M. Wolk (Anm. 2).

12 Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952.

Schon aufgrund dieser anhaltenden Aktualität erscheint eine Neubetrachtung lohnend. Die heutige Relevanz der Beiträge erschöpft sich jedoch nicht im Kunstpsychologischen. Sie lässt sich vielmehr erst ganz erschließen, wenn man Kris' Arbeiten im politischen Kontext ihrer Entstehungszeit betrachtet. E. H. Gombrich beschreibt in einem lesenswerten Tribut an seinen Mentor Kris dessen sicheres Gespür für die Entwicklungen seiner Zeit: Er habe die Augen vor der gesellschaftspolitischen Realität Österreichs in den 1930er-Jahren keineswegs verschlossen, so Gombrich; ganz im Gegenteil habe Kris regelmäßig das NS-Blatt *Der Völkische Beobachter* gelesen und sich keine Illusionen über das Schicksal des Landes gemacht.¹³ Seit der Machtübernahme des NS-Regimes im benachbarten Deutschland versuchte er für seine jüngeren jüdischen Kollegen Anstellungen im Ausland zu finden. Sowohl Otto Kurz als auch E. H. Gombrich haben ihr Überleben Kris' Vermittlung zu verdanken.

Kris' politisches Gespür schlug sich in seinen Arbeiten der 1930er-Jahre nieder. In ihnen begann er, wenn auch indirekt und unter dem Deckmantel kunstpsychologischer Fragestellungen, sich für Probleme der persuasiven Kommunikation zu interessieren – ein Interesse, das in den Texten zu Komik und Karikatur deutlich durchscheint, das allerdings auch in den Arbeiten zur Künstlerlegende präsent ist.¹⁴ Bereits Jahre bevor ihn die Annektierung Österreichs durch Nazi-Deutschland ins Exil zwang, hatte Kris also den Wechsel in die Kommunikationsforschung und den Propagandaabwehrkampf gegen Nazi-Deutschland antizipiert und in seinen Texten vorbereitet. Sowohl in London, seiner ersten Exilstätte, als auch in New York, wohin er 1940 mit seiner Familie weiter migrierte, gelang es ihm, in erstaunlichem Tempo Abteilungen zur Analyse der Achsenpropaganda aufzubauen.

Was flüchtig betrachtet als Bruch in Kris' wissenschaftlicher Karriere erscheint, offenbart somit bei genauerem Hinsehen eine erstaunliche Kontinuität. Unter dem Druck der zivilisatorischen Krise des 20. Jahrhunderts gelang dem Wissenschaftler ein Transfer von Ideen und Konzepten, der zeitgemäßer nicht sein könnte: Die Psychoanalyse öffnet den Blick auf die Vielschichtigkeit von Funktionen und Bedeutungen der Kunst für den Menschen und führt sie, indem sie diese Funktionen analysiert, zurück auf ihre psychosozialen Zusammenhänge – Zusammenhänge, die nicht nur die Nazi-Propaganda mit ästhetischen Mitteln zu formen versuchte, sondern derer sich auch, wie wir seit Horkheimer und Adorno wissen, die »Kulturindustrie« bis in unsere Tage zu bemächtigen versucht.

13 Ernst H. Gombrich, »The Study of Art and the Study of Man. Reminiscences of Collaboration with Ernst Kris«, in: *Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*, Oxford 1984, S. 221–233, hier S. 227.

14 Auf das Buch *Die Legende vom Künstler* ließ Kris einen Essay in *Imago* folgen, der die Ergebnisse von *Die Legende* aufs Psychoanalytische hin verdichtete: »Zur Psychologie älterer Biographik (dargestellt an der des bildenden Künstlers)«, in: *Imago*, 21 (1935), S. 320–344.

ERNST KRIS HEUTE

Es ist die politische, auf Fragen der psychischen Wirkung gerichtete Dimension in Kris' Texten, die im Mittelpunkt auffallend vieler der hier versammelten Aufsätze steht. Paradoxerweise verleiht der implizite Bezug von Kris' Arbeiten auf ihre eigene Zeit – die politische Sinnschicht, die sich in ihr theoretisches Gefüge eingeschrieben hat – den Texten aus heutiger Sicht die höchste Aktualität und Beispielhaftigkeit. Was dabei erneut als aktuell herausgestellt wird, ist Kris' Aufmerksamkeit für die psychologische Relevanz ästhetischer Kommunikation außerhalb des Feldes der Kunst.

Durch den politischen Fokus auf Kris scheint es, als fänden dessen Arbeiten nun in jener Forschungstradition eine Heimat, an der sie in den 1930er-Jahren orientiert waren: der ikonologischen Kulturwissenschaft Aby M. Warburgs, die in jüngerer Vergangenheit vornehmlich mit Horst Bredekamp und Klaus Herding in Verbindung gebracht wurde. Besonders Letzterem ist es zu verdanken, dass Thesen des Wissenschaftlers Kris produktiv aufgenommen wurden. Mit Arbeiten zum Problem der Gefühlsdarstellung, zur Karikatur und dem Unheimlichen nahm Herding ab Mitte der 1990er-Jahre den Faden der kunstpsychologischen Schriften von Kris wieder auf und entwickelte dessen Problemstellungen in seinem Graduiertenkolleg »Psychische Energien bildender Kunst« (1996–2004) weiter.¹⁵ Thomas Röske, einer der Herausgeber dieses Bandes, war von 1996 bis 1999 Stellvertretender Sprecher dieses Kollegs, Ulrich Pfarr, einer der hier versammelten Autoren, Mitglied.

Vonseiten der Kommunikationswissenschaft stieß der Herausgeber Steffen Krüger just zu jener Zeit auf Kris' Werk, als die Publikation der Mohammed-Karikaturen in der dänischen *Jyllands-Posten* eine Verschiebung des weltpolitischen Gefüges in Gang setzte, welche Kris' These vom bildmagischen Erbe der Karikatur nur allzu plausibel erscheinen ließ. Liegt im Bildsymbolischen tatsächlich ein psychoenergetisches Potenzial, das schlummernd darauf wartet, reaktiviert zu werden, wie Kris in Rückgriff auf Aby Warburg annahm, dann dürfen seine Texte zu jenem Fundus wissenschaftlicher Instrumente gezählt werden, mit denen der *Denkraum der Besonnenheit* (Warburg) verteidigt werden kann.

15 Siehe z.B. *Pathos, Affekt, Gefühl: die Emotionen in den Künsten*, hg. von Klaus Herding, Berlin 2004; *Orte des Unheimlichen: die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, hg. von Klaus Herding und Gerlinde Gehrig, Göttingen 2006; *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nabsicht*, hg. von Klaus Herding und A. Krause-Wahl, Taunusstein 2007.

ZUM AUFBAU DES BANDES

»Since my early days I have favored team-work. I have published 4 books and a host of articles with one, or with several collaborators. They were archaeologists, historians, neurologists, psychologists and statisticians and I was never faced with any dilemma«,¹⁶

schrieb Ernst Kris 1949 an den Harvard-Psychologen Henry Murray.¹⁷ Der vorliegende Band hat sich diese disziplinäre Offenheit zum Programm gemacht. Wenn zu ihm auch keine Archäologen oder Neurologen beigetragen haben, so bringt er doch Vertreter der Psychologie und Psychoanalyse, der Kommunikations-, Geschichts- und Kunstwissenschaft sowie der Kunsttherapie zusammen. Der Aufbau des Bandes vollzieht dabei den Karriereverlauf des Forschers von der Kunstgeschichte über die Kunstpsychologie und Propagandaforschung bis in die psychoanalytische Ich-Psychologie der Nachkriegszeit nach. Während Louis Roses Essay Kris' Werdegang zwischen Wien und New York insgesamt unter kulturpolitischen Vorzeichen betrachtet, setzt der schrittweise Gang durch die einzelnen Karrierestationen mit Patricia Falguières' Analyse der frühen kunstgeschichtlichen Arbeiten ein. Sie sieht in den Schriften zur Kunst des Naturabgusses eine Konfrontation mit dem Widernatürlichen und Unheimlichen angelegt, die Kris den Weg in die Psychoanalyse wies. Diesen Weg gehen die Texte von Lisa Niederreiter und Thomas Röske weiter und sorgen damit für den Übergang von der Kunstgeschichte zur Kunstpsychologie. Lisa Niederreiter bietet eine Zusammenfassung der Entwicklungs- und Rezeptionsgeschichte des Kris'schen Konzepts der »Regression im Dienste des Ich« in kunsttherapeutischen Schriften. Thomas Röske widmet sich jenen Texten des Forschers, die sich mit der Kunst Psychiatrie-Erfahrener – zu Kris' Zeit sprach man von der »Bildnerei der Geisteskranken« – auseinandersetzen. Wenn Röske Kris' Reaktion auf Werk und Äußerungen des Wiener Architekten F. W. in Zusammenhang mit der »kollektiven Psychose Österreichs« beim sogenannten »Anschluss« des Landes 1938 bringt, ist die Brücke zur politischen Dimension von Kris' kunstpsychologischen Erwägungen bereits geschlagen, die Evonne Levy, Steffen Krüger und Patrick Merziger weiter herausarbeiten. Während Evonne Levy die politischen Hintergründe eines Projekts aufdeckt, das Kris Mitte der 1930er-Jahre zu den Chorfiguren des Naumburger Doms organisierte, hebt Steffen Krüger die starken Bezüge des Bandes *Die Legende vom Künstler* (1934) auf die NS-Propaganda

16 Ernst Kris an Henry A. Murray, Brief vom 16. 7. 1949, Ernst Kris Papers, Library of Congress, Washington DC.

17 Dies nicht zuletzt, um sich gegen den Vorwurf des Dogmatismus zu verteidigen. Dass dieser Vorwurf zumindest für den Psychoanalytiker Kris im Amerika der Nachkriegszeit nicht ganz von der Hand zu weisen war, dazu siehe Nellie Thompsons Artikel in diesem Band.

und den durch sie fabrizierten Führermythos hervor. Patrick Merziger liest Kris' Karikaturtheorie vor dem Hintergrund der Satire im »Dritten Reich«. Mit Jürgen Wilke vollzieht der vorliegende Band den Schritt von der politisch und propagandaanalytisch motivierten Kunstpsychologie in die Propagandaforschung. Ulrich Pfarrs Essay zum gesteuerten Lachen in aktuellen Fernsehshows öffnet Kris' kritisch-analytische Beschäftigung mit ästhetisch persuasiver Kommunikation hin zum Zeitgenössischen. Der abschließende Beitrag von Nellie Thompson, der Archivarin des *New York Psychoanalytic Institute*, widmet sich Kris' letzter Schaffensphase als Psychoanalytiker in New York. Wenn Thompson am Ende ihres Essays aus den veröffentlichten Nachrufen und privaten Kondolenzschreiben befreundeter Analytiker zitiert, die auf Kris' Tod im Februar 1957 reagierten, so unterstreicht sie mit dieser Montage dessen beeindruckende Persönlichkeit und Integrität, die ihn über den Wissenschaftler hinaus zu einer moralischen Autorität machte oder, wie Kris es im Artikel »The Imagery of War« provokant selbst ausdrückte, zu einem »legitimen Führer«.¹⁸

Der Band ist weit davon entfernt, die heute diskussionswürdigen Aspekte des Kris'schen Werkes zu erschöpfen. Die Herausgeber hoffen, mit ihm Anstoß zu weiterer Auseinandersetzung zu geben. Kris' Schriften lohnen allemal eine Relektüre – und nicht nur in den Disziplinen der an »*Im Dienste des Ich*« beteiligten Wissenschaftler.

18 Ernst Kris, »The imagery of war«, in: *The Dayton Art Institute Bulletin*, 15 (1942), o.S. Der Originalzusammenhang ist folgender: »Where is the place of our legitimate leaders not in propaganda but in art? [...] [L]et me quote at least one instance, well known to all, illustrating the potential function of the individual creator where art and war are concerned. I refer to Pablo Picasso's *Guernica*. If the great artist turns to war as his subject, he – accidentally – may become propagandist as well. His choice, it appears, will be to join the small group of those who have endeavored to show the horrors not of this war or that but of war as an institution.«

Louis Rose

Von Wien nach New York: Ernst Kris' Kulturpolitik

Die Wahl meines Gegenstandes – Ernst Kris' Kulturpolitik – scheint nicht unbedingt nahezuliegen. In Kris' Werk wurden politische Aspekte keineswegs offen gehandhabt. Vielmehr blieben sie im Verborgenen und Impliziten. In entscheidenden Momenten seiner Karriere jedoch gab Kris seiner intellektuellen Tätigkeit eine politische Dimension. In diesem spezifischen Sinne – dem, dass Kris seine politischen Bedenken sozusagen in die Substanz seiner Ideen einarbeitete – wird der Begriff »Kulturpolitik« von Bedeutung für das Verständnis seiner Karriere. Kris unter diesem Aspekt zu diskutieren, erlaubt es mir, einiges an unveröffentlichtem Material aus seinen Briefen und aus dem ebenfalls unveröffentlichten Karikaturbuch zu präsentieren, das sich im Nachlass E. H. Gombrichs befindet. Ich zitiere dieses Material mit freundlicher Genehmigung der Enkelin Leonie Gombrich.

Von Kulturpolitik in Kris' Werk kann man allerdings noch in einem weiteren Sinne sprechen: im Sinne einer Aufmerksamkeit und Sensibilität für die sich verändernden bürgerlichen Welten, in denen Kris lebte und arbeitete. Eine solche Aufmerksamkeit ist zentral für die Karriere des Forschers, und das Thema der Kulturpolitik soll seinem Engagement Rechnung tragen, das er in mehr als nur einer bürgerlichen und wissenschaftlichen Gemeinschaft zeigte. So knüpfte Kris Kontakte und schuf Berührungspunkte mit Wissenschaftlern und Schriftstellern, die so etwas wie eine internationale antifaschistische Gemeinschaft bildeten. Indem ich Kris also von Wien bis nach New York, dem Endpunkt seines Exils, folge, werde ich seine Art von Kulturpolitik als aktive Auseinandersetzung mit Ideen und Gemeinschaften diskutieren.

So lässt sich einleitend feststellen, dass Kris' kunstgeschichtliche Karriere – unabhängig von seiner Arbeit als Psychoanalytiker betrachtet – unlösbar verbunden war mit dem Wien zwischen den Weltkriegen. Kris hatte gehofft, seine kunsthistorische Tätigkeit früher oder später am Warburg Institute in London fortsetzen zu können. Auch wandte er kunsthistorische Prinzipien in seinen Propagandastudien an, die er im New York der 1940er-Jahre unternahm. Zur Kunstgeschichte selbst kehrte er jedoch weder in London noch in New York zurück – und das aus freien Stücken. So blieb seine Karriere auf diesem Feld von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende an Wien und an die Auseinandersetzung mit der Identität dieser Stadt gebunden.

Dabei war es in besonderer Weise das Wien der Kaiserzeit, an das Kris' persönliches, berufliches und politisches Selbstbild gebunden blieb. Er gehörte zur hoch assimilierten

jüdischen Mittelklasse dieser Ära. In den letzten Jahren der Habsburgermonarchie konvertierte er vom Judentum zum Katholizismus – ein Glaubenswechsel, der eine private Entscheidung für ihn war und blieb. Seine Frau, Marianne Kris, geb. Rie, war jüdisch, und Ernst Kris ließ seine Tochter und seinen Sohn nicht taufen. Nachdem das Habsburgerreich zusammengebrochen war, behielt er seine liberalen, kaisertreuen Sympathien bei. Zu einer Zeit, da die Unterstützer der unglücklichen österreichischen Republik ohne Erfolg darum rangen, die Oberhand gegenüber der konservativen, katholischen und antisemitischen Opposition zu erlangen, begann Kris als Kunsthistoriker (seine Ausbildung hatte er unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg begonnen) und bald darauf auch als Psychoanalytiker zu arbeiten. Er widersetzte sich der wachsenden Bewegung für den »Anschluss« Österreichs an Nazi-Deutschland und erkannte früh, dass die Republik nicht genügend Unterstützung finden würde, um überleben zu können. Daher begann er, nach Unterschlupfmöglichkeiten im Ausland für seine jungen jüdischen Kollegen zu suchen.

Vor diesem Hintergrund kann es nicht sonderlich erstaunen, dass E. H. Gombrich, der einer von Kris' engsten Freunden und Kollegen wurde, beim ersten Treffen der beiden im Jahre 1931 einen tiefsitzenden Fatalismus bei Kris ausmachte. Gleichzeitig jedoch erkannte Gombrich einen zweiten, widerstreitenden Zug in Kris' Charakter: tiefe Abscheu vor einem Defätismus. Diese Haltung des Anti-Defätismus, wie man sie nennen könnte, drückte der Kunsthistoriker Kris in der Daumier-Ausstellung aus, die er 1936 zusammen mit Gombrich organisierte. Ich habe bereits an anderer Stelle ausführlicher über diese Ausstellung geschrieben.¹ Daher nur so viel: Sie war die einzige Daumier-Ausstellung der 1930er-Jahre, die außerhalb Frankreichs stattfand.

Hier soll es nunmehr um die Wichtigkeit der Ausstellung im Lichte der österreichischen Kulturpolitik, des Ringens um Österreichs gesellschaftliche Identität zwischen den Kriegen gehen. Kris organisierte die Ausstellung in den letzten Jahren der Republik, die 1936, unter der Regierung des christlich-sozialen Kanzlers Kurt von Schuschnigg, lediglich noch dem Namen nach bestand. De facto war Österreich zu dieser Zeit bereits ein katholisch-autoritärer Staat, für dessen Regierung Schuschnigg auf die sogenannte *Vaterländische Front* – eine unstete Koalition aus ängstlicher Bourgeoisie, Kirchenführern, Kleinstädtern, Polizeibeamten und Paramilitärs – angewiesen war. Diese *Vaterländische Front* wies einige auffallende Ähnlichkeiten mit jener Koalition auf, mit der Louis Napoleon zur Zeit Daumiers die Zweite Französische Republik zerstört hatte. In der Außenpolitik baute Schuschnigg weiterhin auf gute Beziehungen zu Mussolini, um von ihm Schutz zu erhalten – eine Strategie, die von den Briten unterstützt wurde. 1936 jedoch schloss Schuschnigg auch das Österreichisch-Deutsche

1 Louis Rose, »Daumier in Vienna: Ernst Kris, E. H. Gombrich, and the Politics of Caricature«, in: *Visual Resources: An International Journal of Documentation* xxiii (2007), 1–2, S. 39–64.

Abkommen mit Hitler ab, in dem Österreich sich zu einer grundsätzlich deutschen Identität bekannte und zu einer prodeutschen Nationalpolitik verpflichtete.

Was in Österreich einst als Kulturpolitik gegolten hatte, war nun Abbild des konfusen Charakters von Schuschniggs Innen- und Außenpolitik. So beschreibt Gitta Honegger in ihrem Buch über Thomas Bernhard, wie österreichische Schriftsteller der Zwischenkriegszeit die traditionelle österreichische Heimat verherrlichten und damit die offizielle kulturpolitische Linie vorgaben. Sie nutzten den literarischen Topos der Ergebenheit an die Heimat, um die patriotische Vision eines Anti-Republikanismus zu befördern. Der berühmteste unter diesen Schreibern, Karl Heinrich Waggerl, wurde zu einem frühen Fürsprecher Hitlers.²

Eine zweite Spielart österreichischer Kulturpolitik förderte ein Selbstverständnis, das weniger auf das Konzept der Heimat begrenzt war. Dieses Selbstverständnis war zugleich ein katholisches und ein deutsches. Es fand sein Medium in der darstellenden Kunst, am spektakulärsten in den Salzburger Festspielen, wo Produktionen klassischer deutscher Theaterstücke die Identifizierung mit deutschen nationalen Traditionen untermauerten und wo Aufführungen christlicher Moralstücke die Loyalität zur europäischen katholischen Kirche beschworen.³ Österreichische Lokalpatrioten sowie universalistische Fahnenträger eines deutschen Katholizismus verbündeten sich und wetteiferten miteinander, den Staatscharakter Österreichs zu definieren.

Kris lehnte sowohl die enge patriotische als auch die reaktionär katholische Richtung ab. 1936 schrieb er an Fritz Saxl, den Direktor des Warburg Institute, dass sein Engagement für die Psychoanalyse und die Entscheidung, seine Kinder ungetauft zu lassen, sein Verhältnis zu den Kirchenoberen, die ihn einst in seinen kunsthistorischen Forschungen unterstützt hatten, deutlich hatte abkühlen lassen.⁴

Einem gänzlich anderen Verständnis von Kulturpolitik begegnete Kris während seiner Reisen nach Frankreich. In den Jahren um die Daumier-Ausstellung besuchte er das ehemalige Zisterzienserkloster in Pontigny, das sein Anwesen zwischen den Kriegen einer jährlich stattfindenden Sommerkonferenz zur Verfügung stellte. Hier kamen französische Schriftsteller in Kontakt mit ausländischen Kollegen aus Europa und Übersee; André Gide und Roger Martin du Gard zählten zu den regelmäßigen Teilnehmern. Die moderne psychologische Forschung wurde zu einem häufig diskutierten Thema. Die Konferenzteilnehmer sahen einen lebendigen Zusammenhang zwischen moderner Literatur und Psychologie: Beide Disziplinen lieferten Formulier-

2 Vgl. Gitta Honegger, *Thomas Bernhard: The Making of an Austrian*, New Haven und London 2001, S. 45–54.

3 Vgl. Michael P. Steinberg, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890–1930*, Ithaca, NY 1990, S. 84–141 und S. 196–231.

4 Vgl. Ernst Kris an Fritz Saxl, Brief vom 22. 10. 1936, Warburg Institute Archive, London.

rungen zum Ich-Bewusstsein, zur Selbsterforschung und -reflexion. So stellte sich die Konferenz in den 1920er-Jahren unter das Thema »Erzählen der eigenen Geschichte – Autobiographie in der Fiktion und Fiktion in der Autobiographie«. Im Jahre 1930 widmete sie sich der Frage: »Gibt es drei verschiedene Psychologien – die kindliche, die primitive und die abnormale – oder sind diese drei ein und dieselbe?« Schwerpunkte wie diese kamen Kris' Interessen auf den Gebieten der Ich-Psychologie, der Künstlerbiografie und der psychotischen Schöpfung entgegen.⁵

Kris fühlte eine unmittelbare intellektuelle Affinität zum modernen Pontigny, und durch die Konferenzen knüpfte er eine lebenslange Freundschaft zu Martin du Gard. Zu dieser Zeit verbündeten sich sowohl Gide als auch Martin du Gard mit der europäischen sozialistischen Bewegung. Gide selbst verglich die Idee des Kommunismus mit dem Geist des frühen Christentums und sprach bei Kongressen der kommunistischen Partei von der Notwendigkeit, mit einem »kommunistischen Individualismus«⁶ den bürgerlichen Egoismus zu bekämpfen. Nach einem Aufenthalt in der Sowjetunion im Jahre 1936 begann Gide sich allerdings von der Partei zu distanzieren, um sich schließlich von jeglichen politischen Aktivitäten zurückzuziehen. Albert Camus beschrieb diesen Rückzug Gides als dessen Rückkehr zum »Evangelium eines Selbstentzugs«,⁷ als eine Heimkehr zu einem introspektiven Zustand, den er als Schutz für sich und seine Kunst brauchte. Gides einsames Dasein habe den schöpferischen »Gleichmut«⁸ eines Gartens oder einer Bibliothek, so Camus' Vergleich. In Pontigny jedenfalls wurde dieser Rückzug, samt Garten und Bibliothek, für Gide zur Wirklichkeit.

Auch Martin du Gard hatte das tiefsitzende Gefühl, seine literarische Einsamkeit schützen zu müssen. Und auch er war, was politische Aktivitäten anging, zutiefst verunsichert. Anders als Gide blieb Martin du Gard jedoch Sozialist. Die Reaktion Camus', der selbst darum rang, in Literatur und Sozialismus einen Ersatz für den Verlust des katholischen Glaubens zu finden, bietet einen Zugang zum Geist von Pontigny. So sah Camus in Gides Verhalten einen Versuch, herauszufinden, ob asketische Hingabe an die Literatur den Verlust religiösen Glaubens kompensieren könne. In Martin du Gard's Karriere sah er wiederum einen Versuch, die Leere mit Sozialismus zu füllen. In Camus' Worten erkannte Martin du Gard den »Zusammenbruch bür-

5 Zur Konferenz in Pontigny und Kris' Teilnahme siehe Enid McLeod, *Living Twice: Memoirs*, London 1982, S. 59–66, S. 89–90, S. 93–94 und S. 111–112. Ich danke Steffen Krüger dafür, mich auf McLeod's Autobiografie aufmerksam gemacht zu haben.

6 Zit. nach: *The God That Failed*, hg. von Richard Crossman, Chicago 1983, S. 169.

7 Albert Camus, »Encounters with André Gide«, in: ders., *Lyrical and Critical Essays*, engl. Übersetzung von Ellen Conroy Kennedy, New York 1968, S. 284–253, hier S. 250.

8 Ebd., S. 252.

gerlichen Christentums«⁹ und wandte seine Aufmerksamkeit von sich selbst ab, hin zur Geschichte. Die Charaktere seiner umfangreichen Romane »verlassen ihr privates Universum, um sich mit der Welt der Menschen wiederzuvereinigen«. ¹⁰ Sie kämpfen gegen persönliche, berufliche und intellektuelle Beschränkungen.

Kris kannte ihre Entscheidungen und Dilemmata. In Martin du Gard's Roman *Jean Barois* sagt sich ein junger frommer Katholik von seinem konservativen Glauben los, um sich mit den Dreyfusianern zu verbünden. Mit ihnen will er die Republik verteidigen und eine neue rationalistische Ethik verfechten. Im Austausch mit seinen geistlichen Mentoren erzählt der Titelheld die Stationen seiner Entwicklung hin zum politischen Engagement nach: introspektive Hinterfragung doktrinären Glaubens, zeitweilige Akzeptanz der Religion als »symbolistischer Kompromiss«¹¹ und schließlich Selbstverpflichtung auf die neuen wissenschaftlichen Lehren, die ihn »jenseits des Stiftes, ans klare Tageslicht« brachten.¹² Dass er sich den Anforderungen der Welt stellte, führte im Falle Barois' letztlich zu einer tiefgreifenden Niederlage. Camus wiederum beschrieb Martin du Gard als einen Mann, der »ohne Religion, aber nicht ohne Glauben«¹³ den Sozialismus vertrat, und zwar aufgrund weder einer Hoffnung noch einer festen Bindung, sondern aufgrund einer »Weigerung zu verzweifeln«¹⁴ – eine fatalistische und dennoch antidefätistische Haltung. Sie spiegelte die Krise der Politik der *front populaire*. Und nur wenige Wochen nach der Niederlage der französischen *Front-populaire*-Regierung 1937 sahen sich die Organisatoren der Pontigny-Konferenz vor die Aufgabe gestellt, ihr Augenmerk zwischen der unmittelbaren Sorge um die Zukunft der Republik einerseits und ihrer selbst erdachten Mission moderner Seelsorge andererseits zu teilen. Die Themenstellung der Konferenz – »Die soziale Rolle der Kunst in Epochen seelischer Verwirrung und Verzweiflung« – brachte die sich zuspitzenden intellektuellen Zweifel und politischen Ängste zum Ausdruck.

Die Debatten zur Wissenschaft, zum Glauben und zur Gesellschaft, an denen Kris bei seinen Besuchen der französischen Abtei teilnahm, standen in scharfem Kontrast zur offiziellen *Kulturpolitik* sowohl der österreichischen *Heimat* als auch des Katholizismus. Die Salzburger Festspiele präsentierten eine Auffassung von Religion und Politik, die zum geistigen Klima Pontignys nicht unterschiedlicher hätte ausfallen kön-

9 Albert Camus, »Roger Martin du Gard«, in: Camus 1968 (Anm. 7), S. 254–287, hier S. 270.

10 Ebd., S. 272.

11 Roger Martin du Gard, *Jean Barois*, franz. Original 1913, hier in der engl. Übersetzung von Stuart Gilbert, New York 1949, S. 22.

12 Ebd., S. 62. Siehe auch S. 13–19 und S. 56–59.

13 Camus »Encounters« (Anm. 7), S. 262.

14 Ebd., S. 285. Für eine Analyse der Rolle von Literatur und Politik in der Karriere Martin du Gard's siehe David L. Schalk, *Roger Martin du Gard: The Novelist and History*, Ithaca, NY 1967.

nen. Salzburg beschwor doktrinäre Orthodoxie, gleichzeitig jedoch politischen Kompromiss: Die Stadt, die sich über Jahrhunderte ihrem Prinz-Erzbischof gebeugt hatte, zeigte sich nun als Diener zweier Herren und zelebrierte in ihrem jährlichen Schauspiel zusätzlich eine deutsche Rassenideologie. Die Festspiele vermengten die jahrhundertalte Sehnsucht nach *der einen* Kirche mit der zeitgenössischen Passion für *den einen* deutschen Staat – ein Programm, das die doppelte Gefühlslage von Schuschniggs katholischer Regierung widerspiegelte und deren ängstliches Bemühen, einen Burgfrieden mit Hitler zu erzielen. Zwar mochte auch in Pontigny so mancher Antagonismus schwelen, der Ruf nach persönlicher Erleuchtung und Engagement für die Republik stellte jedoch einen deutlichen Gegensatz zum religiösen Spektakel und zu den nationalistischen Leidenschaften Salzburgs dar. Kris' Daumier-Ausstellung brachte ihrerseits einen guten Teil des kritischen und besorgten Geistes von Pontigny zum Ausdruck.

Diese Ausstellung auf die Beine zu stellen, erforderte, dass Kris den Rest guten Willens Schuschniggs nutzte, freundschaftliche Beziehungen zu Großbritannien und Frankreich zu unterhalten. Noch konnte Kris auch darauf zählen, dass es der *Vaterländischen Front* darum zu tun war, den letzten Anschein von Unabhängigkeit von Deutschland, den sie für sich behauptete, zu wahren. Gombrich erinnerte sich, dass Kris entschlossen war,

»so lange wie Freud in Wien zu bleiben. Aber er wusste sehr wohl, dass die Zeit abließ, und er nutzte sein diplomatisches Geschick, um Kontakte ins Ausland zu knüpfen. So arrangierte er eine Daumier-Ausstellung in Wien, um uns bei unseren Recherchen zu helfen, aber auch wegen des Vergnügens, subversive Zeichnungen zu zeigen und mit den Franzosen zusammenzuarbeiten.«¹⁵

Die Daumier-Ausstellung rief die Ideale des französischen Republikanismus wach und legte Zeugnis ab von Kris' starkem Sinn für einen antifaschistischen Internationalismus. Als die Begeisterung für den Anschluss an Intensität zunahm, versuchte die Ausstellung, die Wiener Augen von Berlin weg auf Paris zu lenken.

Berlin oder Paris? Die Frage betraf nicht nur das Kunstpublikum, sondern auch Wiens Kunsthistoriker. Als Hans Sedlmayr im Jahre 1936 auf dem Lehrstuhl von Kris' Mentor Julius von Schlosser nachfolgte, gewann die Rassenideologie auch in der Wiener Schule der Kunstgeschichte an Boden. Bereits 1932 hatte sich Sedlmayr der

15 Ernst H. Gombrich, »The Study of Art and the Study of Man: Reminiscences of Collaboration with Ernst Kris (1900–1957)«, in: ders., *Tributes*, Ithaca, NY 1984, S. 221–234, hier S. 230. Engl. Original: Kris »was determined to stay as long as Freud stayed in Vienna. But he knew very well that time was running out and used his diplomatic skill to make contacts abroad. Thus he arranged a Daumier exhibition in Vienna to help us with our researches, but also to have the pleasure of displaying subversive cartoons and to collaborate with French colleagues.«

Nazi-Partei angeschlossen. Obgleich er seine Mitgliedschaft 1933 wieder zurückzog, trat der aufstrebende Gelehrte am kunsthistorischen Institut weiterhin unverhüllt für das ein, was sein früherer Lehrer Schlosser eher im Stillen stützte: den *Anschluss* an Deutschland.¹⁶ Kris wusste von Schlossers politischer Haltung. 1934 informierte er Fritz Saxl darüber. Kris wollte Saxl die Dringlichkeit deutlich machen, mit der seine Assistenten, Otto Kurz und E. H. Gombrich, Wien verlassen mussten:

»Ich höre von Kurz nichts und bin seinetwegen ebenso besorgt wie wegen meines anderen Friends und Mitarbeiters bei der Karikatur, Gombrich, der hier trotz Protektion und trotz günstiger Dokumentenlage – nur der Rasse nach Jude – keine Chance hat. – Kein Wunder, wenn man hört, dass ein Mann wie Schlosser sich in einem privaten Brief dahin äußert, dass sein Blut ihn zu Hitler ziehe! Das ist vertraulich!«¹⁷

1934 publizierte Sedlmayr seine Habilitationsschrift zu Pieter Breughel, eine lange und detailreiche Schrift zu den Kompositionstechniken des Malers und zum Verhältnis von Breughels Werken zum Manierismus und den modernen Tendenzen in der Kunst. In seinem Essay zeigte Sedlmayr seine Abneigung gegen die manieristische Bewegung und seine moralische Abscheu gegen die Moderne. Seine Schrift, die im selben Jahr erschien wie Kris' »Zur Psychologie der Karikatur«, untersuchte ganz ähnliche Phänomene: die Verzerrung von Körpern, die Undurchdringbarkeit von Gesichtsausdrücken, die Fertigung von Masken, die Darstellung dämonischen Schreckens. Gemäß Sedlmayr spiegelten diese Phänomene das tiefe Entfremdungsgefühl Breughels wider, das der Maler seinen Kreationen mitgegeben habe. Den zwischenmenschlichen Beziehungen fehle jegliche organische Qualität, Gestik und Ausdruck erschienen erstarrt und unzusammenhängend, innere Realität sei verborgen oder dem Betrachter unzugänglich gemacht. In der Kunst Breughels sah Sedlmayr, wie vertraute menschliche Welten und Erfahrungen in fremde und im wortwörtlichen Sinne »verrückte« Phänomene verwandelt wurden, die beim Betrachter schwere Verunsicherung und Zweifel auslösten. Nach Sedlmayr korrespondierten maskierte Erscheinungen und räumliche Instabilität in der Kunst mit dem ungeformten Verhalten der Massen und den Krankheitsbildern psychisch Kranker – Phänomenen also, die ein Gefühl von Panik heraufbeschworen. Die Helden in Breughels Bildern, so Sedlmayrs Fazit, verblieben an den Rändern der menschlichen Gemeinschaft und provozierten eher ein Gefühl von Fremdartigkeit und Zersetzung als Identifikation, Einfühlung oder Lebensfreude.¹⁸

16 Zu Sedlmayrs Unterstützung des *Anschlusses* siehe Christopher S. Wood, »Einleitung«, in: *The Vienna School Reader*, hg. von dems., New York 2000, S. 9–81, hier S. 12–13 und 36.

17 Kris an Saxl, Brief vom 24. 10. 1934, Warburg Institute Archive.

18 Vgl. Hans Sedlmayr, »Brueghel's *Macchia*«, in: *Vienna School Reader* (Anm. 16), S. 323–376.

Anders als Sedlmayr sah Kris in Breughels Interesse an Tiefenpsychologischem und sozialem Verhalten keine Gefahr für die Kunst. In seiner Studie der berühmten »Charakterköpfe« des österreichischen Bildhauers Franz Xaver Messerschmidts (1736–1783) hatte er – im Gegensatz zu Sedlmayr – den Gebrauch von Masken oder maskenhaften Gesichtern als künstlerischen Versuch der Restitution beschrieben, ein Ringen aufseiten des Ich, das sowohl darauf gerichtet war, die Oberhand über das Gefühlsleben zu wahren, als auch, neue Formen der Kommunikation mit der Außenwelt zu etablieren. Die versteinerte, befremdliche Qualität von Messerschmidts »Charakterköpfen« stellte die Bemühungen des Künstlers dar, sich gegen persönliche, dämonische Ängste zur Wehr zu setzen, und war kein Versuch, die Öffentlichkeit in ein verzerrtes, verwirrtes Universum hineinzuziehen.¹⁹ Die paradoxe Dynamik von Kreativität und Regression, von Meisterschaft und Spiel verstand Sedlmayr als desorientierenden und absoluten Gegensatz. Nach Kris zielten die verzerrten und satirischen Bilder in der psychotischen Kunst und der Karikatur hingegen nicht darauf ab, geistigen Verfall zu provozieren, sondern darauf, psychologische Reintegration anzuregen. Und ebenso wichtig: Solche Bilder intendierten, Anerkennung zu finden – im Sozialen wie Politischen. Das Gefühl der Entfremdung und der Gefahr ging von Sedlmayr selbst und nicht von Breughel aus.

In ihrem unveröffentlichten Buchmanuskript zur Karikatur, das innerhalb eines Jahres nach der Daumier-Ausstellung fertiggestellt wurde, kamen Kris und Gombrich auf Sedlmayrs Argument zurück. Hier erläuterten sie, dass Sedlmayr den »Kippcharakter« von Breughels Kunst übersehen hatte. Dieser Kippcharakter bezog sich auf den Wechsel zwischen dem Grotesken und dem Komischen, der allen humoresken Bildern innewohnt. Die Karikatur baute auf diesem Kippen auf, ohne dass der komische Ausdruck zur Grimasse erstarrte. So nahm der Kippcharakter einen bedeutenden Platz im unveröffentlichten Manuskript ein und diente nebenbei als sicherer Indikator für Kris' politische Anliegen.

Kris hatte damit begonnen, den Kippcharakter und den gefrorenen Ausdruck in der Abwehrmagie der Antike zu erforschen. Groteske Visionen repräsentierten hier höchst hybride und ambivalente Phänomene. Im Karikaturbuch schrieben Kris und Gombrich:

»Der unheimliche Ausdruck des drohend verzerrten Gesichtes ist die direkte Vorstufe des komischen Minenspiels. [...] [D]ie Grimasse, das verzerrte Menschenantlitz, die das autoplastische Äquivalent der Maske ist, spielt sogar heute noch diese doppelte Rolle im mensch-

¹⁹ Vgl. Ernst Kris, »Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt. Versuch einer historischen und psychologischen Deutung«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Neue Folge, 6 (1932), S. 169–228.

lichen Bewusstsein und zeigt sich in zahlreichen volkstümlichen Bräuchen. Nur eine Nuance trennt die grinsende Grimasse vom Lachen.«²⁰

Hier zeigt das Manuskript den Einfluss Aby Warburgs, der Kris' Psychologiekenntnisse schon vor Freud geprägt hatte. Warburg hatte in der Wiederbelebung der klassischen Antike etwas Unstabiles, eher einen un abgeschlossenen Kampf denn eine triumphale Wiederauferstehung ausgemacht. Idealisierte bildliche Symbole der Vergangenheit besaßen für ihn einen erdhaften, angstvollen Schatten. Sie dienten dem spirituellen Erinnern, behielten dabei aber die Macht bei, zu ihrer flüchtigen und gewaltsamen Natur zurückzukehren. Der unberechenbare Kippcharakter, der sich derart in Warburgs Konzeption des »Nachlebens der Antike« manifestierte, wurde von Kris und Gombrich nun in der komischen Kunst verortet. Deren Vor- und Urbilder sahen sie in antiken Masken und psychotischen Schöpfungen.

Zugleich jedoch gemahnte dieser Kipp- und Grenzcharakter der komischen Kunst an die prekäre Lage in Wien. Gombrich erinnerte sich an eine Situation am Kunsthistorischen Museum, an der Kris beteiligt war:

»Besonders schwierig war es für eine Person jüdischer Abstammung. Kris war sich der feindseligen Unterströmungen, auf die er im Museum und an der Universität stieß, nur allzu sehr bewusst. Doch anders als viele, die in derselben Situation waren, schloss er nicht die Augen vor diesen Gefahren. Im Gegenteil hielt er sie weit geöffnet. Er bestand darauf, den *Völkischen Beobachter* zu lesen, und machte sich keine Illusionen. Auch in Österreich selbst hatte sich die Lage mit der Abschaffung des Parteitags und der Errichtung einer Diktatur verdunkelt. So begann Kris über die Instabilität des komischen Effekts nachzudenken, als er im Büro einen regierungsfeindlichen Witz erzählte und darauf eisige Blicke erntete.«²¹

Mit einem Lachen als Reaktion auf seinen Witz gegen die *Vaterländische Front* hatte Kris gerechnet, stattdessen wurde sein Witz mit stummen Grimassen beantwortet.

20 Ernst Kris und Ernst H. Gombrich, *Caricature*, unveröffentl. engl. Manuskript, 1937–38, *E. H. Gombrich Estate*, S. 54–55: »The sinister expression of the threateningly distorted face is the direct predecessor of comic mimicry. The grimace, the distorted human face which is the autoplasmic equivalent to the mask, plays even today this dual role in the human consciousness, which is revealed as it were in many a folk-custom. There is only a hair's breadth dividing the grinning grimace from the laugh.«

21 Gombrich 1984 (Anm. 15), S. 227–228: »It was particularly difficult for a person of Jewish descent. Kris was deeply aware of all the undercurrents of resistance he had to encounter within the Museum and in the University. Unlike many who were in the same situation he did not close his eyes to these dangers. On the contrary, he kept them wide open. He made a point of reading the *Völkische Beobachter* and he had no illusions. In Austria itself the scene had also darkened with the abolition of Parliament and the establishment of a dictatorship. It was when telling an anti-government joke at the office and being met with frozen stares that Kris began to reflect on the instability of the effect of the comic.«

Die Ansichten seiner Kollegen repräsentierten die versteinerten Gesichter eines ängstlichen Anti-Republikanismus.

Dieselben frostigen Begleiterscheinungen tauchten bei Sedlmayr auf, besonders in seinem Essay über Breughel. In ihrem Karikaturbuch beschrieben Kris und Gombrich die Reaktion Sedlmayrs auf den Kippcharakter oder auf die Bildwitze in Breughels Kunst: Dessen kalkulierte mehrdeutige Bildungen, die etwa »auch in den Mützen der ›Kinderspiele‹ erscheinen, die zusammen eine Grimasse ergeben, haben einen Effekt, den Sedlmair [sic] als Entfremdung beschrieben hat.«²² Die Wissenschaft habe einen Teil von Sedlmayrs Analyse bestätigt: »Die medizinische Psychologie zeigt, dass der Eindruck des Unheimlichen stets mit einem Gefühl der Depersonalisierung einhergeht. Ein abgemildertes Gefühl dieser Art geht schrittweise ins Komische über.«²³ Kris und Gombrich betonten allerdings, dass die komische Kunst solche »Entfremdungserlebnisse in kleinsten Mengen« nutzt.²⁴ Ganz offenbar ruhten Sedlmayrs Ergebnisse auf anderen Einsichten als denen der medizinischen Psychologie – Einsichten, auf die Kris und Gombrich nur anspielen konnten: »Eine Diskussion von Sedlmairs [sic] provokanten Thesen müsste von dieser Grundlage ausgehen, die aber natürlich nur teilweisen Zugang zu seinen Einstellungen gibt.«²⁵ Sedlmayrs eigene gefrorene Grimasse verbarg sich in seiner Theorie der Entfremdung.

Im Jahre 1936 repräsentierten also die Daumier-Ausstellung genauso wie das Karikaturbuch, dessen Vollendung Kris und Gombrich entgegenarbeiteten, republikanische Entgegnungen auf den katholischen Autoritarismus sowie den pangermanischen Nationalismus in Wien. Mit dem Kollaps des liberalen Kaiserreiches und durch den Kontakt mit Zirkeln wie dem von Pontigny hatte Kris seinen Weg zum Republikanismus und seine Zugehörigkeit zur *front populaire* gefunden. Diese Affiliationen behielt er bei, als er zuerst nach London und schließlich nach New York emigrierte. Wie sie in New York zum Ausdruck kamen, soll nun im letzten Teil dieses Essays an einigen Beispielen geschildert werden. In New York hatte Kris eine Professur an der *Graduate Faculty* der *New School for Social Research* inne. Hier initiierte er das *Research Project on Totalitarian Communication*, das, von der Rockefeller-Stiftung finanziert, die

22 Kris und Gombrich 1937–38 (Anm. 20), S. 106; engl. Original: Brueghel's ambiguous shapes »such as also appears in the caps of the ›Children's Games‹ which in conjunction make up a grimace, has an effect which Sedlmair [sic] has described as ›alienation‹ (Entfremdung).«

23 Ebd., S. 106, Fußnote 1; engl. Original: »Medical psychology shows that an impression of the uncanny is always accompanied by a feeling of depersonalization. A milder feeling of this sort gradually slips into the comic.«

24 Ebd.; engl. Original: Comic art »utilises feelings of alienation in the smallest quantities«.

25 Ebd.; engl. Original: »Discussion of Sedlmair's [sic] provocative arguments would start from this basis, which give only partial access, of course, to his attitude.«

deutsche Radiopropaganda analysierte. Aufseiten der Rockefeller-Stiftung wiederum leitete und koordinierte John Marshall die verschiedenen Projekte zur Propagandaforschung. In dieser Funktion half Marshall nicht nur Kris, sondern auch Iris Barry, die die Filmbibliothek am MOMA leitete. Sie stellte dort Forschungen zum Propagandakriegsfilm an. Zu einer Zeit also, in der die Rockefeller-Stiftung zögerte, Sozialisten oder Juden finanziell zu unterstützen, fand John Marshall Mittel und Wege, beiden Gruppen Hilfe zukommen zu lassen. So stattete er den jüdischstämmigen Paul F. Lazarsfeld mit einem Stipendium aus. Lazarsfeld war Sozialist gewesen und hatte in Wien als Gymnasiallehrer gearbeitet. Zusätzlich hatte er am Wiener psychologischen Institut Karl Bühlers wirtschaftspsychologische Studien durchgeführt. In New York machte Marshall Lazarsfeld schließlich zum Direktor des *Radio Research Projects* der Rockefeller-Stiftung.²⁶

Diese Ernennung Lazarsfelds durch Marshall erfolgte auf den Rat Robert S. Lynds hin, eines Soziologen der New Yorker Columbia-Universität, den auch Kris außerordentlich schätzte. Zusammen mit seiner Frau Helen Merrell hatte Lynd die bahnbrechende Studie *Middletown: A Study in Modern American Culture* verfasst: eine herausragende sozialanthropologische Arbeit und eine lebhaft dokumentierte zeitgenössische Amerika. Erarbeitet 1924–1925 und erschienen 1929 am Vorabend der Großen Depression, untersuchte *Middletown* eine amerikanische Gemeinde inmitten eines radikalen und eruptiven Veränderungsprozesses. Um den Veränderungen und Brüchen auf sozialer wie privater Ebene zu begegnen, fielen die Einwohner *Middletowns* – in Wirklichkeit Muncie, Indiana – auf traditionelle kulturelle Organisationsmuster und Strategien zurück, und dies, obwohl diese Muster und Institutionen sich als ungeeignet erwiesen, der aktuellen ökonomischen und sozialen Bedürfnisse Herr zu werden.²⁷ So verzeichneten die Lynds eine dysfunktionale Kluft zwischen den kulturellen Einrichtungen des frühen 20. Jahrhunderts und den neuen sozialen Realitäten, deren Zwängen sie ausgesetzt waren. Ihre Arbeit verband das Ziel des Sozialwissenschaftlers, verlässliche Daten über das Kollektivverhalten zusammenzutragen, mit dem Ziel des Humanisten, die Bereiche und Möglichkeiten individueller Wahl und Verantwortung auszuloten. Unter den analytischen Kategorien der Lynds funktionierte »Kultur« als die am weitesten reichende: Sie schloss die Verbreitung von

26 Zu John Marshall und der Rockefeller Foundation siehe: Brett Gary, *The Nervous Liberals: Propaganda Anxieties from World War I to the Cold War*, New York 1999, besonders S. 85–93; Peter M. Rutkoff and William B. Scott, *New School: A History of the New School for Social Research*, New York 1986, S. 95–96.

27 Robert S. und Helen Merrell Lynd, *Middletown: A Study in Modern American Culture*, New York 1929, Neuauflage 1957. 1935 kehrten die Lynds nach Muncie zurück, um die »Große Depression« zu studieren. Siehe Robert S. und Helen Merrell Lynd, *Middletown in Transition: A Study in Cultural Conflicts*, New York 1937, Neuauflage 1965.

institutionellen Werten und Anforderungen ein, das Spektrum der persönlichen und eigenständigen Reaktionen auf diese Anforderungen sowie die zahlreichen Reibungspunkte zwischen privaten und gemeinschaftlichen Erwartungen und Ansprüchen. Mit ihrer wissenschaftlichen Strenge auf der einen und ihrem literarischen Feingefühl auf der anderen Seite eröffnete die Lynd-Studie den amerikanischen Human- und Sozialwissenschaften eine neue intellektuelle Perspektive und den Forschern ein neues berufliches Selbstverständnis. Kris' propagandaanalytischer Ansatz zeigte deutlich den Einfluss dieses Selbstverständnisses. So untersuchte er nicht nur die psychologischen Bedeutungen von Propagandabildern, sondern auch die institutionelle Organisation des Propagandaapparats sowie dessen Kommunikationsmethoden.

Doch auch den Kontakt zur Kunstgeschichte gab Kris nicht sofort nach seiner Emigration nach New York auf. An der *New School* gab der junge Kunsthistoriker Meyer Schapiro öffentliche Vorträge, mit denen er Kris' Aufmerksamkeit und Bewunderung weckte. Schapiro erkundete Möglichkeiten, bei der Kunstinterpretation marxistische und Freud'sche Analysen zu nutzen. 1936 hatte er eine der ersten substanziellen Kritiken gegen Sedlmayrs Neue Wiener Schule der Kunstgeschichte geschrieben. Diese Neue Wiener Schule, so Schapiro, ziele darauf ab, alles außer den formalen Elementen aus der künstlerischen Analyse herauszufiltern. Sedlmayr und seine Kollegen versicherten, dass eine solche Prozedur die dem Werk innewohnende Eigenrichtung oder dessen treibendes Prinzip auf wissenschaftliche Weise zutage förderte. Historische und soziale Kunstanalysen jedweder Art lehnten sie ab, griffen dafür aber nur allzu rasch auf enge antiquarische oder ausgreifend rassische Interpretationen zurück. Sie tendierten dazu, »Formen von deren historischer Entwicklung und Bedingtheit zu isolieren, sie als durch mythische, rassen-psychologische Konstanten hervorgebracht darzustellen oder ihnen unabhängige, selbsterzeugende Entwicklungswege zuzuschreiben.«²⁸ Nach Schapiro bot die marxistische Analyse ein wichtiges Korrektiv für solche Tendenzen:

»Eine materialistische Perspektive auf die Kunstgeschichte bedeutet nicht notwendigerweise eine Theorie des Materials, sondern eine der konkreten historischen Bestimmung von Formen, entgegen einer rein immanenten, automatischen, logischen und animistischen Determination.«²⁹

Ein Kunstwerk wie ein in sich geschlossenes Artefakt zu behandeln, führe zu historischer Mystifizierung. Was Schapiro in den öffentlichen Schriften der neuen Gene-

28 Meyer Schapiro, »The New Viennese School«, Erstveröffentlichung 1936, hier in: *Vienna School Reader* (Anm. 16), S. 453–485, hier S. 459.

29 Ebd., S. 482.

ration der Wiener Schule erkannte, hatte Kris bereits den privaten Stellungnahmen ihres Ahnherrn von Schlosser entnommen.

Lynd und Schapiro waren Teil einer amerikanischen intellektuellen Gemeinde, mit der sich Kris während seiner ersten Jahre in New York stark identifizierte. Auf sie lenkte er Gombrichs Aufmerksamkeit. In einem Brief vom August 1943 lamentierte Gombrich, dass die britischen Universitäten keine Professoren wie Robert S. Lynd hätten. Auf Saxls Anregung hin hatte Gombrich Lynds *Knowledge for What? The Place of Social Science in Mordern American Culture* gelesen.³⁰ Zehn Jahre nach *Middletown* und am Vorabend des Zweiten Weltkriegs hatte Lynd in *Knowledge for What?* beschrieben, wie derselbe dysfunktionale Zustand, den er in *Middletown* ausgemacht hatte, in den Sozialwissenschaften selbst anhielt. Indem sich die akademischen Sozialforscher weigerten, die dringenden gesellschaftlichen Probleme anzuerkennen und anzugehen, riskierten sie, sich und ihre Profession zu marginalisieren, so Lynds Warnung. Gombrich stimmte mit Lynds Forderungen, dass Forscher neues psychologisches und soziologisches Wissen in ihre Arbeiten aufnehmen sollten, überein: »Vor kurzem las ich einige der Essays in Robert Lynds ›Knowledge for What?‹ [sic] (Saxl machte mich auf sie aufmerksam) und fand sie sehr anregend und sehr ›amerikanisch.«³¹ Die antisozialwissenschaftliche Gesinnung an den britischen Universitäten spiegelte den Chauvinismus der britischen Gesellschaft insgesamt wider. Fremdenfeindliche Haltungen seien erneut am Aufkeimen und drohten in der Nachkriegsgesellschaft Wurzeln zu treiben, teilte Gombrich Kris mit:

»Es gibt die konkrete Gefahr einer pseudo-faschistischen Reaktion hier, mit der Sorte von Gerede, die man bereits zu hören bekommt: ›die Ausländer und Juden seien alle dageblieben und hätten sich auf die bequemen Jobs gesetzt usw.‹ Und obwohl mein Job alles andere als bequem ist, ist es für Außenstehende schwierig, ihn in diesem Licht zu sehen. Auch in dieser Hinsicht bist Du als Immigrant in den USA besser dran als wir, die wir nur hier sind, weil wir geduldet werden. Wie Du weißt, macht es dabei auch keinen Unterschied, ob man ›naturalisiert‹³² ist.«³³

30 Robert Lynd, *Knowledge for What? The Place of Social Science in Mordern American Culture*, Princeton 1939.

31 Gombrich an Kris, Brief vom 16. 8. 1943, Papers of Ernst Kris, Library of Congress; engl. Original: »Recently I read some of the essays in Robert Lynd's ›Knowledge for What?‹ [sic] (Saxl drew my attention to them) and I found them very stimulating and very ›American‹—are'nt [sic] they?«

32 »Naturalisation«, die englische Bezeichnung für Einbürgerung. Der Umstand, dass ein Einwanderer »naturalisiert« war, machte keinen Unterschied für Briten mit ausländerfeindlichen und antisemitischen Haltungen – Haltungen, die Gombrich als pseudofaschistisch einschätzte und die sich unter dem Druck der Kriegszeit verstärkten.

33 Ebd.; engl. Original: »There is a definite danger of a pseudo fascist reaction here with talk of the kind

Diesem Vergleich Gombrichs zum Trotz hatte auch Kris in New York mit Pessimismus und einem Gefühl der Entwurzelung zu kämpfen. Ihm gelang es jedoch, sich an den populären Reformbewegungen und den Ideen der intellektuellen politischen Linken neu zu orientieren. Er fühlte sich in Übereinstimmung mit jenen Friedensforschern in Großbritannien und Amerika, die forderten, dass man die ökonomischen und sozialen Reformen der Nachkriegszeit bereits zu Kriegszeiten planen und unverzüglich nach Kriegsende durchsetzen müsse. Wenn der Kampf gegen den Faschismus nicht dauerhafte soziale Veränderungen nach sich zöge, würden Großbritannien und die Vereinigten Staaten riskieren, in ebendie Zustände zurückzufallen, welche die Wirtschaftskrise und den Nationalsozialismus erst hervorgebracht hätten. In seiner Antwort auf Gombrichs Brief schrieb er:

»Was die Situation im Allgemeinen angeht, so sind es die einfachen Menschen und ihre Sorgen um die Zukunft, die meiner Ansicht nach das einzige hoffnungsvolle Zukunftssignal darstellen. Friedensplaner haben es bisher nicht geschafft, ihre Arbeiten miteinander abzustimmen, und die Politikstrategen sind damit gescheitert oder haben es vermieden, ihre Pläne öffentlich zu machen. So bleiben die Sorgen der einfachen Menschen die treibende Kraft, die diese Übel überwinden wird und die so etwas wie eine Garantie dafür ist, dass die Befürworter einer Auf-gut-Glück-zurück-zur-Normalität-Haltung keine Anhänger finden werden. Deren Sorte ist in diesem Land natürlich viel lauter als in England. Hier bedeutet Normalität ›freies‹ Unternehmertum, eine Anti-New-Deal-Politik und auf lange Sicht den alten Schlamassel.«³⁴

Wie Gombrich blieb auch Kris zutiefst besorgt über die Möglichkeit einer faschistischen Renaissance in der Nachkriegszeit. Intellektuellen mit Gombrichs Kriegserfahrungen käme daher eine wichtige Rolle zu:

one hears already ›the foreigners and Jews stayed behind and took all the cushy jobs etc.‹ and though my job is anything but cushy it is difficult for outsiders to see it in this light. In this respect too you are better off as an immigrant in the USA then [sic] we here who are only here on toleration. As you know naturalisation does'nt [sic] make any difference here.«

34 Kris an Gombrich, Brief vom 18. 9. 1943, *E. H. Gombrich Estate*; engl. Original: »As far as the general situation goes the concern of common people about the future is the one hopeful sign I can see. Peace plan[n]ers have as yet not been able to integrate their work and policy makers have failed or avoided to publicize their plans. The concern of the common people however remain the motiv[e] power which will help to overcome inertia and may well guarantee that easy go lucky back to normalcy speakers won[']t find followers. Their kind is naturally more rampant in this country than in England. Here normalcy means ›free‹ enterprise, anti new deal policy, and in the long run the old mess.«

»Nur allzu gern denke ich an den Tag, an dem Menschen wie Du damit beschäftigt sein werden, die Mythen zu zerschlagen, die sie sorgfältig aufgezeichnet haben. Unsere Anti-Nazi-Propaganda muss beginnen, sobald der Krieg gewonnen ist. Sonst laufen wir Gefahr, dass der Dritte Weltkrieg aus dem Zweiten hervorgeht, so wie der Zweite aus dem Ersten.«³⁵

Für Kris blieb der Geist der *front populaire* entscheidend für eine wirkliche Verbesserung der Situation nach dem Krieg.

Bevor Kris sein Antwortschreiben an Gombrich abschloss, wollte er ihm deutlich machen, dass Robert Lynds Ideen Relevanz und Wert besaßen, nicht weil sie »amerikanisch« waren, wie Gombrich geschrieben hatte, sondern weil sie von einem Intellektuellen des linken politischen Spektrums stammten:

»Robert Lynd, den Du für typisch amerikanisch hältst, ist zweifelsohne einer der führenden, wenn nicht *der* führende amerikanische Soziologe; er ist ein echter Linker, links von den gewöhnlichen Marxisten, und ein brillanter Mann. Du hast ihn vielleicht in England getroffen, oder wirst ihn womöglich noch treffen, denn er soll dort als Sprecher des OWI [Office of War Information] fungieren. So wie Margaret Mead übrigens auch. Sie gehört zu meinen engen Freunden hier und ist wiederum einzig typisch für sich selbst. Es gibt nicht allzu viele von ihrem oder seinem Schlag.«³⁶

In die Liste dieser Gelehrter bezog Kris nicht nur seinen Verbündeten auf dem Feld der Massenkommunikation Harold Dwight Lasswell ein, sondern auch den Kunsthistoriker Meyer Schapiro.

Ich werde Kris' Karriere nicht in die Nachkriegszeit verfolgen, in der seine kunstgeschichtlichen und politischen Ideen dem Pessimismus des Kalten Krieges wichen. Stattdessen möchte ich zu meiner Ausgangsfrage zurückkehren: Auf welche Weise hielt Kulturpolitik Einzug in Ernst Kris' Arbeit zwischen Wien und New York? Man kann sehen, dass Kris seine wissenschaftliche Arbeit mit der Daumier-Ausstellung recht unverhüllt in den Dienst des Republikanismus und der *front populaire* stellte. Im

35 Ebd.; engl. Original: »I like to think of the day when people like yourself will be busy debunking the mythology they carefully recorded. Our anti Nazi propaganda must start when the war is won, or we may well see the third world war emerge from the second as the second emerged from the first.«

36 Ebd. Unterstreichung im Original; engl. Original: »Robert Lynd, whom you seem to consider as typical American, is undoubtedly one of the leading if not *the* leading American sociologist; he is a true leftist, to the left of ordinary Marxists, and is undoubtedly a brilliant man. You may have met him or [will] meet him in England since he is supposed to act there as a[n] OWI [Office of War Information] speaker, as Margaret Mead is doing. She is one of my close friends and again typical only of herself. There are not many of his or her kind around.«

Jahr 1936 existierte die österreichische Republik jedoch schon nicht mehr wirklich. Die Debatten über die Strategien und Bedeutungen des Republikanismus hielten in Frankreich an – beispielsweise in Pontigny –, nicht jedoch in Wien. In London und New York stellte Kris seine Arbeit ein weiteres Mal in den Dienst des Antifaschismus, und zwar durch seine Propagandaanalysen und seine Massenkommunikationsforschung.

Zu Beginn jedoch sagte ich, dass die Kulturpolitik in Kris' Werk mehr implizit als explizit blieb. Ich möchte mit diesem Punkt schließen. Kris unternahm während seiner Karriere verschiedene Arten von Forschungen. Er bewegte sich von der Kunstgeschichte zur Psychoanalyse, zum Studium der Propaganda und der öffentlichen Meinung. Er untersuchte visuelle Bilder und Radioübertragungen. Er erforschte sowohl persönliche als auch kollektive Hervorbringungen. Er schätzte die Methoden der Humanisten und der Sozialwissenschaftler und nahm sowohl die Ziele des Theoretikers als auch die des Klinikers an. Von Beginn an vermied Kris einen eingetragenen Pfad. Dieses Verhalten wurde ihm sicherlich zumindest teilweise durch persönliche Enttäuschungen und unerfüllte Karrierehoffnungen nahegelegt, teils zwangen ihn auch die äußeren Umstände zum Wechsel der intellektuellen Richtung. Ebenso sehr legen seine breitgefächerten Ansätze jedoch Zeugnis von seiner Experimentierfreude, d.h. von seiner Bereitschaft ab, verschiedene Konzepte und Methoden zu prüfen. Kris gehörte jenen gelehrten, wissenschaftlichen Kreisen an, die einen solchen Experimentalismus schätzten. Gleichzeitig suchten diese Kreise nach Wegen, ihre diversen Experimente und Forschungen miteinander abzustimmen und einander zu integrieren. So beschrieb E. H. Gombrich das Karikaturbuch als ein Vorbild wissenschaftlicher Integration. Paul Lazarsfeld forderte integrative Konstrukte für die Sozialpsychologie. Und Iris Barry verwies auf die Notwendigkeit integrativer Studien in der Propagandaanalyse. Dasselbe Konzept war es, das Kris so sehr an der Arbeit Robert Lynds schätzte. Seine eigene integrative Perspektive suchend, interpretierte Kris visuelle Zeichen, persönliche Schöpfungen und kollektive Haltungen als sich entwickelnde, prozessuale Produkte, die von den sich durchkreuzenden und konfigurierenden Strömungen in Kunst, Psychologie und Politik angetrieben wurden. Er erforschte Symbole, Ideen und Ideologien als Teil dynamischer mentaler und sozialer Realitäten. Er produzierte keine zusammenhängende Theorie oder Methode. Tatsächlich lehnte er sie ab. Mit einem Wort: Kulturpolitik bedeutete für Kris eine experimentelle Einstellung und einen integrativen, sich aus vielen Impulsen speisenden Weg. Seine implizite Kulturpolitik brachte jene verschiedenartigen Fragestellungen und Methoden hervor, welche der vorliegende Band unter dem Namen »Ernst Kris heute« beleuchtet.

Patricia Falguières

Die Natur als Verteidigung

In den *Tributes*, die E. H. Gombrich in seinem Band gleichen Titels aus dem Jahr 1984 den herausragenden kulturellen Persönlichkeiten seiner Zeit zollt, stellt er seinen Freund Ernst Kris als personifizierten Zweifel dar – einen »verführenden Dämon, der den Studenten vom rechten Weg abzubringen versucht«. Dabei erinnert er den Rat-schlag, den der knapp zehn Jahre ältere Kris dem jungen Studenten 1931 gab:

»Warum wollen Sie Kunstgeschichte studieren? [...] Wollen Sie Kunsthändler werden? Wollen Sie Gutachten für Sammler erstellen? Falls nicht, warum sind Sie dann hier? Zu sagen, Sie lieben die Kunst, ist kein ausreichender Grund. Wenn Sie die Kunst lieben und über die nötigen Mittel verfügen, werden Sie doch selbst Sammler! Ist Ihr Interesse jedoch intellektueller Natur, sollten Sie einsehen, dass Sie den falschen Weg gewählt haben. Wir wissen einfach zu wenig über Kunst, um gültige Aussagen zu treffen. Das Beste, was unsere Kollegen tun können, ist die Flucht in fortschrittlichere Forschungsdisziplinen anzutreten; sie würden sich gerne der Psychologie zuwenden; die Psychologie ist jedoch noch nicht weit genug entwickelt, um dem Kunsthistoriker eine Hilfe zu sein. Hören Sie auf meinen Rat: Wechseln Sie Ihr Fachgebiet.«¹

Zu Recht betont Gombrich in diesem bewundernden Porträt seines Mentors und Freundes die Fruchtbarkeit der Forschungen, die Kris in den Dreißigerjahren durchführte, als der Historiker sich bereits zunehmend mit dem »intellektuellen Abenteuer« der Psychoanalyse zu beschäftigen begann. Ob es sich nun um Kris' eigene Arbeiten handelt (über die physiognomischen Studien Messerschmidts²) oder um gemeinschaftliche Arbeiten (mit Otto Kurz »Die Legende vom Künstler³« und die Zusammenarbeit mit Gombrich selbst über die Karikatur 1934–1935) – stets hebt Gombrich deren innovativen Charakter hervor, der ungeahnte Perspektiven eröffne und die »Grenzen der musealen Forschung« überschreite. Diese »psychoanalytische Erforschung der Kunst«, so fruchtbar sie auch gewesen sein mag, vermochte Kris' Ab-

1 Ernst H. Gombrich, »The Study of Art and the Study of Man. Reminiscences of collaboration with Ernst Kris«, in: *Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*, Oxford 1984, S. 221–233.

2 Ernst Kris, »Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., 6 (1932), S. 169–228.

3 Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934.

kehr von der Kunstgeschichte dennoch nicht aufzuhalten. Kris' Biografie ist die Geschichte eines Wandels – hin zur Psychoanalyse – und eines Exils in den USA, das ihm die Chance auf ein neues Leben bot:

»Er machte sich gelegentlich über mein beständiges Interesse an der Kunstgeschichte lustig. ›Wie kann man sich dafür interessieren?‹ fragte er immer wieder und erinnerte sich mit Beustigung und Ungläubigkeit daran, dass er selbst einmal seine gesamte Energie dafür aufgewendet hatte, die einzelnen Mitglieder der Miseroni-Steinschneiderdynastie einzuordnen.«⁴

Die führende Rolle, die Kris auf dem Feld der Kunstgeschichte vor 1931, noch vor seinem dreißigsten Lebensjahr, eingenommen hatte, ist durch seine Konvertierung zur Psychoanalyse umso bemerkenswerter. Wiederholt weist Gombrich auf Kris' frühe Reife hin. Als Zwanzigjähriger war Kris bereits stellvertretender Kurator der Kunsthandwerkssammlung des Kunsthistorischen Museums. Er arbeitete dort als Assistent von Leo Planiscig, einer unangefochtenen Autorität auf dem Gebiet der Renaissancebronzen. Im Herzen dieser wissenschaftlichen Hochburg der Museumssammlung nahm Kris an den großen Katalogisierungsprojekten teil, die seit dem 18. Jahrhundert in der Kunstgeschichte Meilensteine gesetzt haben: Die Intaglio-Arbeiten und die Kameen bearbeitete er 1927,⁵ die Goldschmiedekunst des Mittelalters 1932,⁶ die Sammlungen für Plastik und Kunstgegenstände 1935.⁷ Ab 1929 begann er, sein Fachwissen in einem umfassenden Werk über Intaglien, Kameen, Kristallgravuren und verwandte Künste (Medaillen, Plaketten, Figurinen) umzusetzen, das die Grenzen der Kennerschaft überschreitet und eine außerordentlich fruchtbare Herangehensweise an die figurative Kunst des Mittelalters belegt: *Meister und Meisterwerke der Steinschneiderkunst in der italienischen Renaissance*⁸ bleibt eine Referenz für jegliche Forschungen auf dem Gebiet des Kunsthandwerks, jedoch auch für die Kunstgattungen und Themen der italienischen Renaissancekunst im Allgemeinen.⁹

Kris gehörte zur zweiten Generation von Kunsthistorikern, die einen neuen, später als »Wiener Schule der Kunstgeschichte« bekannten Ansatz verfochten – eine Alter-

4 Gombrich 1984 (Anm. 1).

5 Fritz Eichler und Ernst Kris, *Kunsthistorische Sammlungen in Wien. II Die Kameen*, Wien 1927.

6 Ernst Kris, *Goldschmiedearbeiten des Mittelalters, der Renaissance und des Barock. I. Arbeiten in Gold und Silber*, Wien 1932.

7 Leo Planiscig und Ernst Kris, *Katalog der Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe*, Wien 1935.

8 Ernst Kris, *Meister und Meisterwerke der Steinschneiderkunst in der italienischen Renaissance*, 2 Bände, Wien 1929.

9 Die wissenschaftliche Glaubwürdigkeit seiner Publikationen öffnet ihm Anfang der Dreißigerjahre die Türen nach Amerika, wo er ans Metropolitan Museum berufen wird, um die Renaissance-Kameen der Sammlung Milton Weil zu katalogisieren.

native zur deutschen Ästhetik und Kunstgeschichte, wie sie sich seit dem 18. Jahrhundert herausgebildet hatte. Ein Ansatz, der sich den »niedereren« Künsten und dem Kunstgewerbe zuwendete, dem Grundsatz der »Kunstindustrie« der Stilepochen folgend, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Alois Riegl geprägt worden war.¹⁰ Das Kunsthistorische Museum, insbesondere seine Sammlungen, wurde zur Wiege dieses neuen Denkens, mit dem die ältesten Disziplinen – Münzprägung, Steinschneidekunst usw. – im großen Maßstab neu aufgearbeitet wurden. Im Vordergrund stand nunmehr der Begriff des *Kunstwollens* einer Stilepoche. Bereits in Kris' ersten Veröffentlichungen ist das Rivalitätsdenken gegenüber der deutschen Kunstgeschichte allgegenwärtig. Die *Gemma Augustea*, die Medaillen der italienischen Frührenaissance, die goldene *Saliera* von Benvenuto Cellini – in Kris' Beschreibung all dieser Studienobjekte macht sich der Wiener Ansatz bemerkbar, der die zu Beginn des Jahrhunderts in Deutschland veröffentlichten Werke von Wilhelm von Bode und Adolf Furtwängler infrage stellt. Kris' Treue zur Wiener Schule, in der Nachfolge seines Mentors Julius von Schlosser, isolierte ihn allerdings innerhalb seiner Generation.

Für junge Kunsthistoriker galten damals in Wien ganz andere Prioritäten. Gombrich: »Das aktuelle Problem zu jener Zeit war der Manierismus. Alle Welt sprach vom Manierismus«,¹¹ also von jener Kunstepoche, die als »Anti-Renaissance« oder als krankhafte Auswucherung der Renaissance galt – so zumindest das Bild, das ein so angesehener Kunsthistoriker wie Max Dvořak 1920 in einem Essay propagierte, der großen Anklang fand: *Über Greco und den Manierismus*.¹² Der Manierismus als Symptom einer geistigen Krise, das nach dem Krieg in Deutschland und in Wien im Aufblühen des Expressionismus eine Art Spiegelbild findet – hatte Dvořak diese Analogie nicht bekräftigt, indem er ein Jahr nach Veröffentlichung seiner Studie zu Greco einen Essay über das Werk des Ur-Expressionisten Oskar Kokoschka verfasste?¹³ In den Zwanzigerjahren widmeten sich viele Kunsthistoriker der jungen Generation in ihren Veröffentlichungen dem Manierismus, darunter Max Friedländer, Frederick Antal und Rudolph Wittkower. Gombrich selbst befasste sich 1934 in seiner Dissertation mit einer der Heimstätten der europäischen *Maniera*, dem *Palazzo del Te* in Mantua. In diesen Arbeiten tritt die

10 Siehe Julius von Schlosser, »Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich«, in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband XIII*, 2, Innsbruck 1934; Christopher S. Wood, *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical method in the 1930s*, New York 2000.

11 Ernst Gombrich und Didier Eribon, *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris 1991, S. 29.

12 Der Essay wurde 1924 in München, nach Dvořaks Tod (1921), in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* neu herausgegeben.

13 *Oskar Kokoschka: Variationen über ein Thema*, Wien 1921, ist eine posthume Veröffentlichung.

Treue zur Wiener Schule deutlich hervor, insbesondere in dem von Riegl thematisierten Willen, dem Urteil der »Dekadenz« entgegenzutreten, mit dem bestimmte Epochen oder geografische, als »peripher« angesehene Gebiete belegt waren. Mit den Historikern der vorangegangenen Generation, insbesondere Franz Wickhof und Alois Riegl, hatte die römische Kunst zu einer eigenen, vom griechischen Paradigma unabhängigen Konsistenz gefunden. 1901 gelang es Riegl, die zeitgenössische Kunstgeschichte auf die Kunstproduktion – also das gesamte künstlerische Schaffen, die »Kunstindustrie« – einer bis dahin von Historikern beargwöhnten Epoche aufmerksam zu machen: der Phase zwischen Konstantin und den Karolingern, der »Dekadenz« der Antike, die schließlich zur »Spätantike« wurde. Riegl wusste in ihr die Auswirkungen eines strukturellen Wandels der figurativen Kultur und darüber hinaus der antiken Kultur zu erkennen.

Das Faible der jungen Wiener Kunsthistoriker für den Manierismus zeugt von demselben Ansatz. Die Zeichen für einen nach der Plünderung von Rom im Jahr 1527 einsetzenden Wandel der Renaissancekunst waren nur schwer zu entziffern, wenn man sich auf ein Idealbild der italienischen Renaissance und die von Jacob Burckhardt und Heinrich Wölff erarbeiteten Kategorien festlegte. Der von der neuen Kunsthistorikergeneration als »Krise der Renaissance« angesehene »Manierismus« verlieh diesem Wandel eine bislang ungesehene historische Konsistenz.

In diesem Zusammenhang muss zwei Texten Kris' besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden – seiner Dissertation, »Der Stil ›Rustique‹. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernhard Palissy«, veröffentlicht 1926 im *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*,¹⁴ und einem Artikel in der *Festschrift*, die Julius von Schlosser im darauf folgenden Jahr gewidmet wurde: »Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus«.¹⁵ Beide Texte belegen die unerwartete und widersprüchliche Teilnahme des jungen Kurators an der Diskussion um den Manierismus.

Man könnte versucht sein, sie als »Schlag ins Wasser« zu bezeichnen: Zwar gehören sie zusammen mit der *Legende vom Künstler* zu den meistzitierten kunstgeschichtlichen Texten Kris' und genießen in der Fachwelt große Bekanntheit. Jedoch sind sie bis heute nicht neu aufgelegt und auch erst spät übersetzt worden¹⁶ – meines Erachtens Hinweise auf die Widersprüche, die ihnen zugrunde liegen.

14 Ernst Kris, »Der Stil ›Rustique‹. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernhard Palissy«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., 1 (1926), S. 137–208.

15 Ernst Kris, »Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus«, in: *Festschrift Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, hg. von Arpad Weixlgärtner et al., Zürich, Leipzig und Wien 1927, S. 247–248.

16 Sie wurden 2005 unter dem Titel *Le style ›rustique‹. Le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy (1926)* und *Georg Hoefnagel et le naturalisme scientifique (1927)* ins Französische übersetzt. Herausgeber, Anmerkungen und Nachwort: Patricia Falguières, Übersetzung: Christophe Jouanlanne, Paris 2005.

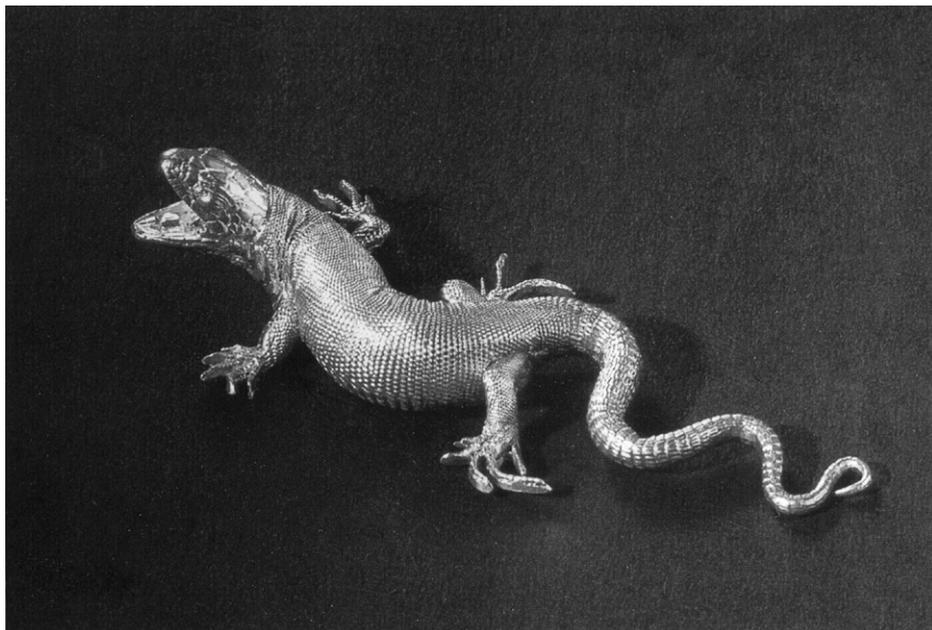


Abb. 1: Lebendabguss einer Eidechse, vor 1552, Silber, 5,5 x 0,6 cm, Sammlung Amerbach, Basel, Historisches Museum.

Ihre Berühmtheit verdanken die beiden Texte einem Missverständnis. Lange wurden sie der Geschmacksgeschichte zugeordnet – der Begriff Stil »Rustique« ist maßgeblich durch sie geprägt. Zugleich profitierte ihre Rezeption vom neuerlichen Interesse für den Manierismus in den 1980er-Jahren wie auch vom Aufschwung der modernen Wissenschaftsgeschichte.¹⁷ Als gemeinsamer Nenner bietet sich der »Naturalismus« an, der in beiden Texten von Kris erörtert wird. Ob man nun im Manierismus einen Naturalismus der »Anti-Renaissance« oder im Naturalismus eine unumgängliche Vorstufe zum Durchbruch der modernen Wissenschaft erkennen will – beide Essays scheinen einen Umstand als entscheidendes Argument vorzubringen: das in den Goldschmiede- und Keramikerateliers in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufkommende Naturabgussverfahren, mit der Pflanzen und kleine Tiere für wertvolles Geschirr wie auch für die Schubladen der Sammler nachgebildet wurden (Abb. 1). Aus Sicht einer tendenziell positivistischen Geschichtsschreibung ist das Naturabgussverfahren ein unwiderlegbares Zeichen für den »Naturalismus« in der Kunst des späten 16. Jahrhunderts:

¹⁷ Ich verweise hier auf die kommentierte Bibliografie in »Espèces infirmes, génération spontanée et pensée du type dans la culture du XVIe siècle«, Nachwort zu *Le Style rustique* 2005 (Anm. 16), S. 267–285.

Man »erkennt« in den kleinen, abgegossenen Eidechsen und Schlangen von Palissy und Jamnitzer den Gipfel der Versachlichung und sieht in ihnen die Vorboten einer modernen wissenschaftlichen Weltansicht. Das Abgussverfahren wird somit zum Pendant der großen bebilderten Enzyklopädien des 16. Jahrhunderts erklärt, von Otto Brunfels' *Herbarum vivae Eicones* bis Ulisse Aldrovandis *Historia monstrorum*.

Hier scheint mir ein großes Missverständnis vorzuliegen. Führt Kris in seinen Essays einen »Naturalismus« der Renaissance an, so bringt er ihn in Wahrheit zum Einsturz. Vielmehr berühren die Texte (ohne Wissen des Autors?) die Thematik des *Unheimlichen*, für das die Kunstgeschichte damals nicht bereit war (und heute offenbar noch immer nicht ist).

Von welcher »Natur« ist in Kris' zwei Essays die Rede? Kris verwendet den Begriff des »Eindringens«: Ein neues Element, »die Natur«, hält Einzug in die Kunst des späten 16. Jahrhunderts. »Etwas« geschieht, dringt in die Werke und Gegenstände ein, fließt darin über und lässt die Konturen buchstäblich bis zur Unkenntlichkeit erzittern. Ob es sich nun um eine Zunahme des Formlosen, des »Rustikalen« handelt, das die Konturen der Dinge unwiederbringlich verwischt (künstliche Grotten und formloser Nippes, der wie roh aus dem Felsen gehauen wirkt, gelten als prominenter Ausdruck des Stil »Rustique«), oder um wimmelnde Scharen abgegoßener kleiner Tiere und Pflanzen auf kostbaren Becken und Schüsseln aus Metall oder Keramik (Abb. 2) – stets betont Kris die eindringende, zerstörende Kraft dieses »Naturalismus«, der die organische Kohärenz der konstruierten Formen bedroht. Gefangen in einer Geschichtsschreibung, die den Geist der Natur dem Buchstaben der Antike oder – folgt man einer Kette von Äquivalenzen – die moderne Wissenschaft der seit Beginn der Renaissance antiken zugewandten Kultur gegenüberstellt, sieht er in dieser Dislokation einen Angriff der Natur auf die Formensprache der »antiken« Welt (Abb. 3).

Betrachtet man die Natur und den organischen Zusammenhalt aus aristotelischer Sicht, verortet man den Naturabguss und den Stil »Rustique« in der Regel auf der Seite der »schlechten« Natur, der »Anti-Natur« oder »Gegen-Natur«. Es herrscht eine ungelöste Spannung zwischen Kris' Ansatz, die Entstehungsart von Kunstgegenständen unter historischen Gesichtspunkten zu beschreiben, der Zersetzungskraft der eingeführten Formen sowie Kris' immer wiederholtem Zurückgreifen auf die »Natur« und den »Naturalismus«. Diese Spannung verdirbt seine Texte aus den Jahren 1926 und 1927.

Lässt man eine Untersuchung des technischen Verfahrens vorerst außer Acht – wofür steht der Naturabguss bzw. der Abguss »nach der Natur«? Der Abguss ist in doppelter Hinsicht »gegnatürlich«: Er impliziert – im Sinne der *Mimesis* – ein Moment der Verachtung. Er verlängert technisch den Status der »Anti-Natur«, der *infimae species*, der niedersten Arten, indem er ihr Abbild reproduziert.



Abb. 2: Wenzel Jamnitzer, »Merkelscher Tafelaufsatz«, 1549, getriebenes Silber, teilweise verziert, und Email, Höhe: 100 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

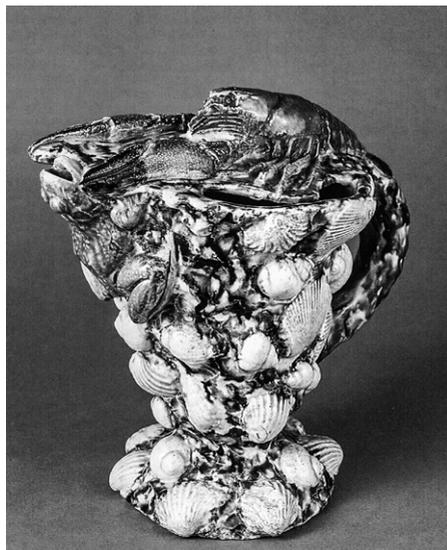


Abb. 3: Atelier des Bernard Palissy (zugeschrieben), Wasserkrug mit Muscheln, emaillierte Terracotta, Höhe: 19,5 cm, Paris, Musée du Louvre.

Zwischen organischem Zusammenhalt und Kunst besteht eine wesentliche Verbindung, die Kris im Übrigen nicht außer Acht lassen konnte: Der Begriff *imitatio naturae* verdeutlicht diesen fundamentalen Zusammenhang. Wie es Traktate des 16. Jahrhunderts belegen, etwa Vincenzo Dantis Texte über die perfekten Proportionen, steht das »Nachahmen« für ein »Eintauchen in die Ursachen«, also in die Logik des organischen Wachstums von Naturgeschöpfen. Nachahmung bedeutet, in der Herstellung des Werks die Notwendigkeit wiederzufinden, die dem Wirken der Natur entspricht. Der entscheidende Unterschied, von Aristoteles mehrfach angeführt (beispielsweise in Buch IV seiner Meteorologie), liegt zwischen *skhema* und *morphe*. Wir befinden uns hier nicht im Bereich der reinen Darstellung. Es geht nicht um unterschiedliche Grade im ontologischen Status des Bildes (dies wäre der platonische Weg zur *Mimesis*), sondern um unterschiedliche Grade in der Vollendung jener Bewegung, auf die jede natürliche Form zurückzuführen ist. Die wahre Form (*morphe*) ist die Entfaltung eines Werdungsprozesses, das *skhema* bzw. Scheinbild wird nur »durch Homonymie« zur Form: *Schema* ist, was von jeder organischen Substanz übrig bleibt, nachdem sie zerstört wurde, vergleichbar mit dem »Bild alter Gebeine, die plötzlich in ihren Gräbern zu Staub zerfallen«, oder mit »Früchten, die, wenn sie sehr alt sind, lediglich die Form (*skhema*) von Früchten haben: Sie sind offensichtlich keine mehr, wenn man sie

berührt«. ¹⁸ Das Schema tritt erst nach dem Tod in Erscheinung, nachdem die Phase der Erzeugung und Verderbnis abgeschlossen ist. Erst dann wird es greifbar – und zur Hinterlassenschaft der Form. ¹⁹ Kris' Verweis auf die »Natur« wird durch die Verwechslung von Schema und Form seiner Stringenz beraubt.

Eine der Besonderheiten der Wiener Schule der Kunstgeschichte ist das große Interesse an praktischen Herstellungsverfahren. Es ist unmöglich, an dieser Stelle die Debatten nachzuzeichnen, die ihre Mitglieder führten, an vorderster Front Rudolf Eitenberger oder Alois Riegl. Diesen Diskursen jedoch verdanken die wichtigsten Wiener kunstgeschichtlichen Institutionen, wie auch die im 19. Jahrhundert gegründeten *Kunstgewerbemuseen*, ihre Einzigartigkeit, wenn nicht gar ihre Existenz. Die Teppichsammlung des Staatlichen Kunstgewerbemuseums unter der Leitung Riegls, die Sammlungen des Kunsthistorischen Museums unter Schlosser sowie das Institut für Kunstgeschichte waren wichtige Zentren einer methodischen Herangehensweise an die technischen Herstellungsprozesse von Kunstgegenständen und Kunstwerken (Abb. 4). ²⁰ Das Abgussverfahren stellt einen Sonderfall dar, dem Kris auswich, der aber durch die Diskurse des 19. Jahrhunderts begreifbar ist. Der Naturabguss hat verblüffende Ähnlichkeit mit einem Verfahren, das sich im 19. Jahrhundert ausbreitete und ein Feuer an Polemiken entfachte: die Galvanoplastik, der »Abguss« durch elektrolytische Metallbeschichtung. Dank diesem Verfahren wurde es möglich, alle erdenklichen Kleinobjekte und Ornamentstücke in Serie herzustellen, ohne auf die Entstehungslogik oder den inneren Zusammenhalt der nachgebildeten Objekte Rücksicht zu nehmen – der Gegenstand verschwindet hinter seinem Bild. Die Galvanoplastik, Attraktion auf den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, zog heftige Kritik von Verfechtern einer Logik der industriellen Typologien auf sich, wie auch vonseiten derer, die sich für die semantische Kohärenz kunstgewerblicher Objekte einsetzten. ²¹

18 Aristoteles, *Meteorologie* (350 v. Chr.), hier in: *Aristoteles Werke*, Bd. 12 I/II, kommentiert von Hans Strohm, Berlin 1984, S. 20–23.

19 Die Entwicklung dieser Analyse stammt aus »Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes«, in: *Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVIe au XVIIIe siècle*, Actes du colloque de Bordeaux (Sept. 1997), hg. von Hervé Brunon, Monique Mosser und Daniel Rabreau, Paris, Bordeaux 2004, S. 55–84.

20 Siehe Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper Architect of the Nineteenth Century*, Yale 1996, Gottfried Semper, *Style, in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, hg. von Harry Francis Mallgrave und Michael Robinson, Los Angeles 2004; Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974.

21 Siehe Jacques de Caso, »Serial Sculpture in Nineteenth Century France«, in: J. Wassermann, *Metamorphosis in Nineteenth Century Sculpture*, Cambridge 1975, S. 1–27; Mitchell Schwarzer, »The Design Prototype as Artistic Boundary: The Debate on History and Industry in Central European Applied Arts Museums, 1860–1900«, in: *Design History. An Anthology. A Design Issue Reader*, hg. von Dennis P. Door-

Abb. 4: Wenzel Jamnitzer, Bassin, 1550–1560, getriebenes Silber und Email, Lebendabgüsse von Tieren und Pflanzen, Durchmesser: 50 cm, Dubrovnik, Domschatz.



Modernistische Theoretiker entwickelten im Bereich der Architektur und des Designs den Grundsatz der »Materialgerechtigkeit«, mit der Absicht, das semantische Chaos einzudämmen, das durch die ungebremste Vervielfältigung von Objekten entstand, die auf ihr Abbild – ihr Scheinbild – reduziert wurden.²²

Kris wird nicht müde, unter allen Beschreibungsmitteln – für die er dank seiner Katalogisierungsarbeit ein Experte war – immer wieder die Unredlichkeit der manieristischen Kunsthandwerker gegenüber ihren Werkstoffen zu betonen, und wirft ihnen einen »Willen zur Travestie« vor. Das Abgussverfahren ist nur der verstörendste Ausdruck einer tiefen Gleichgültigkeit gegenüber einem objektgerechten Entstehungsprozess oder einer eigenen Natur, die dem Objekt innewohnt. Die Künstler versuchten stattdessen, und oft mit Besessenheit, automatisierte Prozesse, Maschinen, Geräte und Herstellungsverfahren zu entwickeln, in denen der menschliche Eingriff, die Hand des Künstlers, eine möglichst untergeordnete Rolle spielte. Das »nicht von Menschenhand Gemachte«, Zeugnis für die Erfindungsgabe des Künstlers, war das paradoxe Ideal der Kunst des späten 16. Jahrhunderts.

Für die Künstler der Moderne war dieser Ansatz äußerst verunsichernd. So kopierten die Nachahmer von Palissy im 19. Jahrhundert, Avisaieu beispielsweise, in mühevoller Handarbeit die Naturabgüsse des Künstlers, stellten »handgemachte« Palissy-Schüsseln her. Palissy hingegen versuchte mit großem Erfinderstolz, die Technik des Naturabgusses und der Emaillierung zur Perfektion zu bringen. Er entwickelte ein

dan, Cambridge 1995, S. 185–199; Frederic J. Schwartz, *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven und London 1996, S. 18 ff.

22 Siehe Wolfgang Drost, »Materialgerechtigkeit und Absolute Kunst. Zu Charles Blancs Aesthetik der Vasenmalerei. Die Absage an die Tradition von Luca Della Robbia und Bernard Palissy«, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, XLIV (1983), S. 363–374



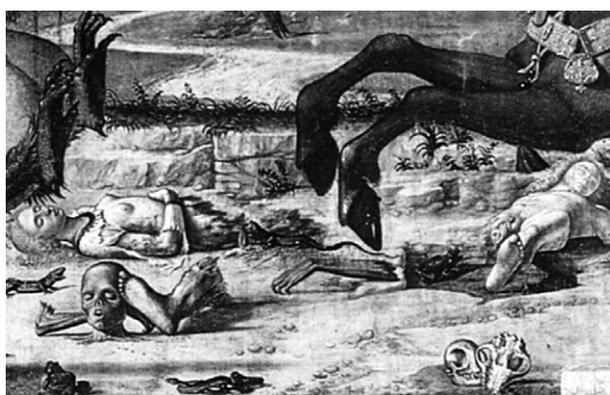
Abb. 5: Joris Hoefnagel, »Amor Lethaeos«, Kupferstich, aus: *Archetypa Studiaque Patris Georgii Hoefnagelii*, Frankfurt 1592.

Email, das so feinkörnig war wie die fotografischen Salze, die später ähnlich feine Texturen hervorbringen sollten. Mit diesem Werkstoff ließ sich jede Panzerschuppe, jede Hautfalte der mit dem Abgussverfahren »festgehaltenen« Kleintiere nachbilden. »Festhalten« kann hier im wörtlichen Sinn verstanden werden, schließlich ist das Besondere am Naturabgussverfahren, dass ein gefangenes Tier in seiner Form aufgelöst wird. Welcher »Naturalismus« zerstört sein Objekt, um es auf ein *skhema* zu reduzieren?

Mehr noch: Die durch den Tod – den Abguss – festgehaltenen Kreaturen sind nicht einmal der »Natur« zugehörig, sie stellen bereits *Typen* dar. So harmlos und lächerlich sie auch erscheinen mögen, die wimmelnden Tierchen auf den Schüsseln von Palissy und Jamnitzer sowie in den *Enblemata*-Sammlungen von Hoefnagel gehören nach der Naturphilosophie des 16. Jahrhunderts zur Enklave der Anti-Natur (Abb. 5). Mäuse, Skorpione, Schnecken, Tausendfüßler und Frösche, *bestiolae ad vivum depictae*, sind *infimae species* oder »unvollendete Tiere«. Ihre Entstehung und ihr Wachstum entziehen sich der natürlichen Logik. Es handelt sich nicht um Körper, sondern um reine Anhäufungen von Segmenten (daher die allgemeine Bezeichnung »insectae«), ohne Gelenke oder Proportionen. Sie vermehren sich von selbst, ohne geschlechtliche Zeugung, »ohne väterlichen Samen«. Ihre Vermehrung geschieht »automatisch« oder »spontan«. Ob aus Dung, Schlamm, vermodertem Holz, Meerschaum, verdorbenem Fleisch, überreifem Käse, faulenden Büchern (die Liste ist endlos) – eine ganze Typologie an bewegten Scheinbildern tritt still und leise aus der Verwesung der subalternen Substanzen hervor. Sie entstammen einer unheimlichen Veränderung des *Ortes* und verstoßen gegen das fundamentale aristotelische Prinzip des Hylemorphismus, nach dem die Materie träge und leblos ist und nur durch äußere Einwirkung Form annimmt. In der Renaissance wie auch in der Antike wurde diese Enklave der Anti-Natur, als welche die spontane Entstehung verstanden wurde, quasi-allegorisch verortet. Von Diodor bis Pierre Balon – im Hochwasser des Nils fand man das gleiche Bild dieses unerklärlichen Vorgangs einer plötzlichen Entstehung. Man »sieht« kleine



Abb. 6: Vittore Carpaccio,
Der hl. Georg mit dem Drachen,
1502–1507, Öl auf Leinwand,
136 x 354 cm, Venedig, Scuola
di San Giorgio degli Schiavoni.
Rechts: Detail.



Tiere, wie sie mit halbem Körper aus dem Schlamm schlüpfen, »parte semoventi, parte di legno«: Ihre obere Körperhälfte aus Fleisch oder Schuppen bewegt sich, als wäre sie von einer automatischen oder spontanen Kraft gesteuert, während die untere Hälfte aus Holz oder Erde noch leblos ist. Diese Tiere sind in jeder Beziehung unheimlich, sie verkörpern den Einfluss des Maschinellen auf das Lebende, die Unerklärlichkeit des Maschinellen und des Lebenden (Abb. 6 + 6 [Detail]).

Diese Wesen folgen nicht dem Prinzip der *imitatio*. Sie entziehen sich dem menschlichen Wissensregister und dem normalen Lauf der Natur. Die *unvollendeten* Tiere sind das Erzeugnis einer niederen Sparte des Kunsthandwerks, des *Porträtierens* oder *ritrarre*. Die *imitatio* setzt voraus, dass ein Künstler, der ein Pferd oder einen Menschen zeichnet, sich bemüht, in die natürlichen Vorgänge einzutauchen (durch Meistern der natürlichen Proportionen). Das *Porträtieren* hingegen erfolgt auf mechanische Art und Weise, »nach dem Leben«, es folgt »naiv« oder »natürlich« genau – und dies ist für uns so schwer zu verstehen – der Fehlerhaftigkeit der Natur.



Abb. 7: Schüttelkasten, Figürliche Lebendabgüsse und Einfassung an den Seiten, 12,5 x 23,8 x 17,4 cm, Süddeutschland, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Sammlungen Schloss Ambras, Innsbruck.

Was versinnbildlichen die kleinen Tiere auf dem kostbaren manieristischen Tafelgeschirr, im Großen und Ganzen gesehen? Den Tod des Kunstwerks, die mechanische Reproduktion als Ersatz für die geschlechtliche Zeugung, die Anti-Natur. Etwas, von dem man nicht sagen kann, ob es lebendig oder tot ist.²³

Weder dem Gebiet der Kunst noch dem der Natur zuzuordnen, treten sie heimlich in Erscheinung. Sie flimmern hin und wieder auf, wie so viele Formen des *Unheimlichen*. Die Kultur des 16. Jahrhunderts hat daraus ein Spiel gemacht, zu sehen am *Schüttelkasten* der Sammlung Schloss Ambras, wiederentdeckt von Schlosser. Es handelt sich hier um einen einfachen, scheinbar inhaltslosen Holzkasten mit zwei Griffen. Hebt ein Neugieriger den Kasten an, taucht eine ganze Population von Naturabgussfiguren auf – Krabben, Tausendfüßler, Spinnen, Eidechsen usw. (Abb. 7).²⁴

23 Die Maler behandeln sie in Vanitas-Motiven oder Szenen der Trostlosigkeit. Carpaccio oder Lorenzo Lotto liefern hierfür gute Beispiele, .siehe »Espèces infirmes« 2005 (Anm. 16), S. 218–219. Es scheint undenkbar, dass Kris diese Bilder, wie auch den Bezug der *infimae species* zu Tod und Verderbnis, nicht gekannt haben könnte – wir haben es hier mit einer Logik der Verzweiflung zu tun.

24 »Espèces infirmes« 2005 (Anm. 17), S. 220; siehe auch die Beschreibung von Elizabeth Scheicher im Katalog *Kunthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras, Die Kunstammer*, Innsbruck 1977, Nr. 283, S. 111–112; siehe auch die Erwähnung durch Horst Bredekamp in *La Nostalgie de l'antique. Statues, machines et cabinets de curiosités*, französische Übersetzung Nicole Casanova, Paris 1996, S. 65

Abb. 8: Fragment eines Tellers mit figürlichen Lebendabgüssen, emaillierte Terracotta, 35 x 33 cm, Paris, Musée du Louvre.



Was aber unternimmt Kris angesichts des Einschleichens dieser unheimlichen Fremdkörper in den hermetisch abgeschlossenen kunstgeschichtlichen Diskurs? Er führt die »Natur« als Verteidigung an:

»Im 16. Jahrhundert wird die Darstellung der Natur in das von der Kunsttheorie der Zeit geforderte und geprägte System der Kategorien bildmäßiger Erfindung eingeordnet. Neben Portrait, Historienbild, Kirchenbild und Sittenbild tritt Landschaft und Stillleben. [...] Dem krassen Realismus, dem Streben nach objektiver Richtigkeit der Naturwiedergabe [fällt] eine neue ungeahnt bedeutungsvolle Rolle zu: Aus der Naturstudie entsteht die naturwissenschaftliche Illustration, aus der Landschaftsskizze die topografische Ansicht. [...] Aus tiefer Enttäuschung entsteht schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine Opposition gegen die Antike und ihre Ideale [...]. Zugleich aber erwächst aus zahlreichen Ansätzen ein neues Weltbild, das natürliche System der Weltanschauung, und die Eroberung der Natur durch die Erkenntnis ihrer Gesetzmäßigkeit wird zum neuen Ziel des menschlichen Strebens.«²⁵

Einem angeblichen »Naturalismus« der Renaissance zugeordnet, fallen die Tierabgüsse der manieristischen Künstler zurück in die Bedeutungslosigkeit, aus der die Kunstgeschichte sie bisher nicht wieder herauszuholen vermochte (Abb. 8).

(zuerst erscheinen als *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993).

25 Kris 1926 (Anm. 14), S. 167.

Kris schöpfte für seine Dissertation aus dem reichhaltigen Füllhorn *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, 1908 veröffentlicht von seinem Lehrer Julius von Schlosser. In diesem Buch, das den modernen Museen ihre sperrige Genealogie wiedergab (die Kunst- und Wunderkammer zeugt nach Schlossers Auslegung vom »kindlichen Geist der germanischen Kultur«), in den Sammlungen von Schloss Ambras und Prag, am Rand des Geschmacks, am Rand der Werke, fand Kris diese Naturabgüsse von kleinen Tieren, die heimlich und flackernd am Rand seines kunsthistorischen Blickfelds erschienen.

Man kann die Frage stellen, ob der neue Ansatz, den Freud 1919 in *Das Unheimliche* und, ein Jahr später, in *Jenseits des Lustprinzips* entfaltete und der von der Thematik des Leblosen und des Organischen, des Triebs und der Wiederholung beherrscht ist, nicht den Blick des jungen Kunsthistorikers gelenkt hat. Und ob er ihn nicht derart aus der Bahn geworfen hat, dass er auf den »Naturalismus« als Verteidigungsmittel zurückgreifen musste. Dass die Kunstgeschichte ihm später »leer« erschien, dass sie in seinen Augen auf eine akribische und spröde Gelehrsamkeit zulief, die ihn immer weniger befriedigte, bis er ihr schließlich den Rücken kehrte, darf uns nicht verwundern.

Aus dem Französischen von Philippe Frowein.

Kris und künstlerische Therapien heute

EINLEITUNG

Die »Regression im Dienste des Ich« – weder Kunsttherapeuten noch tiefenpsychologisch orientierte Pädagogen und Heilpädagoginnen kommen ohne dieses zu den Klassikern von Kreativitäts- und Therapiediskursen gehörende Konzept aus. Es geht auf Ernst Kris zurück, der es zum ersten Mal 1934 in seinem Aufsatz »Zur Psychologie der Karikatur« verwendete, und wird seither in der kunsttherapeutischen Literatur und der psychoanalytisch orientierten Kreativitätsforschung von zahlreichen Autoren in unterschiedlichen Kontexten herangezogen.

Worin besteht die Faszination und noch andauernde Aktualität dieses Konzepts, welches sich um ein erlaubtes, d.h. gesundes, sogar erwünschtes Regredieren rankt: einen psychischen Vorgang also, der ursprünglich als Abwehrmechanismus eines »schwächelnden« Ich galt, flankiert von anderen, wie der Verdrängung, der Rationalisierung, der Projektion und der Spaltung?

Dazu ein Kernzitat aus der Teilübersetzung des Buches *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952), die 1977 unter dem Titel *Die ästhetische Illusion, Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse* erschien:

»Topisch gesehen begegnet uns die Ich-Regression – der Rückfall von Ich-Funktionen in ein primitives Stadium – nicht nur, wenn das Ich geschwächt ist – im Schlaf, beim Einschlafen, in der Phantasie, im Rausch und in Psychosen –, sondern auch in schöpferischen Vorgängen vieler Art.«¹

Für Ernst Kris gehört die Regression also zum Wesen schöpferischer Tätigkeit. Damit hebt er sie in doppelter Hinsicht hervor. Er hält sie für eine Grundbedingung künstlerischer Arbeit und markiert darüber hinaus ihre Ich-erweiternde Funktion.

Der Psychoanalytiker Hartmut Kraft beschreibt Kris' Innovation des Regressionsbegriffs so:

1 Ernst Kris, »Vorbewußte Geistesvorgänge«, in: *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1977, S. 175–194, hier S. 187.

»Indem er einen Gedankengang Freuds von der ›Lockerheit der Verdrängung beim Künstler‹ aufgreift, entwickelte er seine Vorstellung von einer ›Regression im Dienste des Ich‹. Während in der Psychoanalyse die Regression ursprünglich lediglich als Abwehrvorgang mit entsprechender Schwächung des Ich angesehen wurde, so betonte Kris nun die positiven Möglichkeiten der Regression im Sinne der Flexibilität des Ich beim kreativen Prozess; gemeint ist die Fähigkeit des Künstlers, sich vorübergehend unbewussten Prozessen zu überlassen, ohne von diesen überwältigt zu werden.«²

Damit leistet Kris in den Augen Krafts einen wichtigen Beitrag zum Verständnis psychodynamischer Vorgänge bei schöpferischer Tätigkeit.

In kunsttherapeutischer Theorie taucht die »Regression im Dienste des Ich« im Sinne der Wiederbelebung oder Stärkung schöpferischer Kräfte zur Lebensbewältigung bei seelischen Krisen in allen Lebensaltern auf. Konkret geht es dabei um den Versuch eines schöpferischen Rückgriffs auf frühe, vortraumatische, u. U. präverbale Phasen der individuellen Entwicklung.

KRIS' KONZEPT IN DER KUNSTTHERAPEUTISCHEN THEORIEBILDUNG

Für die Kunsttherapie erklärt sich die Aktualität von Kris' »Regression im Dienste des Ich« daraus, dass ästhetische Wahrnehmungs- und Ausdrucksprozesse enger mit Gefühlen, Affekten und halb-bewussten Vorgängen verknüpft sind als die Kognition. Mit den Worten der Kunsttherapeutin Renate Limberg:

»Die therapeutische Regression auf diese frühe, präverbale Phase des Selbsterlebens erscheint aus mehreren Gründen sinnvoll: Gerade wegen der Unmittelbarkeit des Erlebens, wegen des Verzichts auf eine sprachliche Vermittlung können die Erfahrungen sehr intensiv sein. Intensive positive Erfahrungen sind die notwendige Vorbedingung für therapeutische Veränderung von Verhaltens- und Erlebensmustern.«³

Auch Limberg bezieht sich auf eine »gutartige« Regression, welche die kognitive Zensur und Kontrolle beim Einzelnen zu unterlaufen vermag und die »eigentlichen« seelischen Kräfte erschließt. Eng damit verknüpft ist die Grundannahme der meisten wie Ernst Kris der psychoanalytischen Schule verpflichteten Theoretiker, dass die schöpfe-

2 Hartmut Kraft, »Einführung«, in: *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute*, hg. von Hartmut Kraft, Köln 1984, S. 9–36, hier S. 26.

3 Renate Limberg, *Kunsttherapie bei frühen Störungen*, Aachen 1998, S. 72.

rischen Fähigkeiten beim Menschen angelegt seien. Danach stellen sie ein ursprüngliches Reservoir für die Bewältigung des Lebens mit all seinen Anforderungen dar, welches zwar durch frühe negative Beziehungs- und Verlusterfahrungen überformt oder verdeckt sein mag, doch gerade mithilfe sinnlich-haptischer Medien wieder aktiviert werden kann.

Es geht also nicht um eine Orientierung an den Symptomen der jeweiligen psychischen Problematik des Menschen und deren Eliminierung. Der Fokus liegt vielmehr auf der Reaktivierung gesunder schöpferischer Kräfte, wie sie dem Kind modellhaft noch ganz selbstverständlich verfügbar sind.

Doch wie lässt sich diese gesunde Regression über künstlerische Medien herstellen? In der Vorstellung vieler ist die gesunde kreative Regression klischeehaft verkürzt in der Entsprechung des Knetens mit Ton zum frühkindlichen Wunsch, im Kot zu kneten, präsent. Tatsächlich ist das Regressionspotenzial im Gestaltungsvorgang selbst, was die Materialwahl angeht, ein vielfältiges Geschehen und in seinen Qualitäten differenziert zu betrachten. Über fließendes, schmieriges Farbmateriale, große Formate, dicke Pinsel oder Schwämme, also mithilfe von Materialangeboten, die Möglichkeiten zwanghafter Kontrolle unterlaufen, lässt sich regressives Erleben befördern. Gleiches lässt sich aber auch im experimentellen, spielerischen Umgang mit kleinplastischen oder Collage-Materialien erreichen. Der Therapeut muss dabei die Gefahr des Umkippens der Regression in destruktive Prozesse im Auge behalten, eine mögliche Folge mangelnder Stabilität des Ich. Kris selbst hat diesen Kippprozess 1955 an Kleinkindern vor einer Malstaffelei beobachtet:

»Die Umsetzung der kinästhetischen Erfahrung der Armbewegung mit dem großen Pinsel in eine Spur auf dem Papier ist für einige Zweieinhalbjährige ein bedeutsames Erlebnis. Es ist nicht völlig neu; im Prinzip ist es vom Hantieren mit Bleistift oder Buntstift vertraut. Aber der größere Spielraum der Bewegung, das größere, leuchtendere Resultat auf dem Papier können neues Interesse wecken. [... Ich] konzentriere mich auf das Problem, vor dem fast alle Kinder, die sich in ihrer Kindergartenzeit an der Staffelei betätigen, irgendwann einmal stehen: [...] den Impuls zu schmieren, wozu das Medium selbst anreizt. [...] Manchmal wird der Prozess der Abwehr und der schließlichen Eruption in jedem einzelnen Bild wiederholt. Das Schmieren beginnt vielleicht nach zehn oder mehr Arbeitsminuten, und dann nimmt ein explosiver Prozess seinen Lauf, der mitunter von erregtem Herumstampfen, krampfhaftem Festhalten der Genitalien und rhythmischen Pinselstrichen auf dem Papier begleitet ist – kurz von einem leidenschaftlichen Ausbruch.«⁴

4 Ernst Kris, »Neutralization and Sublimation: Observations on Young Children«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 10 (1955). S. 30–46; deutsche Übersetzung: »Neutralisation und Sublimierung. Be-

Die Kindertherapeutin Susanne Bloch-Aupperle vermerkt zur Ich-Schwäche als Ursache eines solchen Ausbruchs:

»Dies kann man bei Kindern annehmen, die im Umgang mit matschigem Material trotz ihrer Phantasien ein Chaos herbeiführen, das die Gestaltung oder den Gestaltungsprozess verhindert. Das äußere Chaos ist mit dem inneren identisch. Das Kind zerreißt vielleicht sein Bild, es überschmiert vielleicht über den Bildraum hinausgehend, es beschmiert sich selbst vielleicht oder knubbelt alles zusammen. Sie geben Hinweise auf die Prozesse, die während des Malens/Matschens geschehen sind.«⁵

Die Art und Intensität des Kippens regressiv gefärbten ästhetischen Erlebens in destruktives Verhalten kann somit diagnostischen Aufschluss über die Funktionsfähigkeit und Gereiftheit der Ich-Funktionen geben, das heißt, je schneller jemand angesichts amorpher Gestaltungsmaterialien die Kontrolle des gestaltenden Ich verliert, von destruktiven, auflösenden Impulsen aus dem Es überflutet wird, umso besser kann mit gesteuerter Regression die Ich-Funktion gestärkt werden.

Bei der kunsttherapeutischen und heilpädagogischen Arbeit mit Kindern wird hier von »Nachreifung« gesprochen. Das heißt, durch das erlaubte, nicht sanktionierte (Klein-)Kindlichsein im regressiven Gestalten, das als intensives Eintauchen in einen früheren Zustand der Ich-Entwicklung verstanden wird, lässt sich das Ich nachträglich stärken, indem es unerfüllte Bedürfnisse und Energien aus früheren Entwicklungsphasen wiederbelebt, nach außen trägt (externalisiert), im Gestaltungsprozess als gültig und sichtbar erlebt und bearbeitet und sie sich dadurch in gereifter Form erneut aneignet (Re-Introjektion).

Dazu bedarf es nicht nur der Regression im Dienste des Ich, vielmehr müssen die regressiven Vorgänge eingebettet sein in klassisch psychotherapeutische Variablen wie eine stabile Beziehung und Übertragungsbeziehung, ein abgesichertes Setting sowie weitere spezifisch künstlerische Variablen. Dazu gehört die Symbolbildung, die als Abbildung von Traum- und Fantasieinhalten Impulse aus dem Unbewussten und dem Es aufgreift und dem Ich in der ästhetischen Bearbeitung zugänglich und u. U. bewusstseinsfähig macht. Die Sublimierung, die »Verschiebung aggressiver und libidinöser Energien«⁶ in die künstlerische Aktivität hinein, ist ein weiterer bedeutsamer produktiver Vorgang der Integration von unbewussten und bewussten Anteilen.

obachtungen an Kleinkindern«, in: Ernst Kris, *Psychoanalytische Kinderpsychologie*, Frankfurt a. M. 1979, S. 151–170, hier S. 156–157.

5 Susanne Bloch-Aupperle, *Kunsttherapie mit Kindern*, München 1999, S. 61.

6 Ebd., S. 63.

Letztlich dient die Freisetzung der genannten psychischen Vorgänge im ästhetischen Prozess der Stärkung der Persönlichkeitsstruktur: »In der schöpferischen Auseinandersetzung mit den Materialien wird das Kind aufgefordert, seine Ich-Funktionen im Schaffensprozess einzusetzen und dem Ziel der Synthese in eine Gestalt unterzuordnen. Die kurzfristige Regression muß dazu in eine Progression übergeleitet werden, wenn die Gestaltung gelingen soll. Reine Regression, die keine integrativen Prozesse einleiten kann, verhindert die Materialisation und bedingt chaotische Affektabfuhr.«⁷

Das heißt, die mitunter kathartische Abfuhr destruktiv-aggressiver Impulse, wie etwa symbolische und/oder reale Zerstörungsaktionen im und am Bild, wird erst durch die Weiterentwicklung zu geformten Gestalten integriert. Das gilt in gleicher Weise für die therapeutische Arbeit mit Erwachsenen. Derjenige, dem Materialien zur Gestaltung angeboten werden, erlebt zwei widerstreitende Regungen: Zum einen werden lustbetonte, sinnlich-gestische und libidinös bestimmte Energien aus dem Es geweckt, zum anderen ist das Ich gefordert, die regressiven Qualitäten des Gestaltungsvorgangs in eine kulturell kodierte Chiffre, etwa ein Symbol oder eine Bildstruktur, zu transformieren, die allgemein verständlich ist.

Hier vollzieht sich die Regression im Dienst des Ich. Im Idealfall bedeutet der Gestaltungsvorgang eine gelingende Vermittlung von innerer und äußerer Realität, inneren und äußeren Bildern.

BEWERTUNG VON KRIS' KONZEPT IN DER TIEFENPSYCHOLOGISCHEN KREATIVITÄTSFORSCHUNG

In kunsttherapeutischer Literatur wird Ernst Kris mit seinem Konzept der Regression im schöpferischen Akt regelmäßig als Grundlagentheoretiker der Kunsttherapie in der Weiterentwicklung und Kritik der Psychoanalyse um Sigmund Freud erwähnt. Dazu bemerkt die Kunsttherapeutin Judith Aron Rubin:

»Was die Kunsttherapie angeht, so schlug sich der Umstand, daß Freud (1928) erklärtermaßen Schwierigkeiten hatte, den Künstler und den schöpferischen Prozeß zu verstehen, in Theorien über Ursprung und Funktion schöpferischer Tätigkeit nieder, die nicht wenigen Beobachtern als eng und reduktionistisch erschienen. Viele Psychoanalytiker bemühten sich, auf diesem Feld über den Gründer hinauszugehen, manche von ihnen mit großem Erfolg.«

7 Ebd., S. 66.

Hier nennt Rubin neben den Psychoanalytikern Susan K. Deri, Erik H. Erikson und John E. Gedo Ernst Kris an dritter Stelle, gefolgt von Paul W. Pruyser, Gilbert J. Rose und Donald Winnicott.⁸ Auf Winnicott werde ich weiter unten bei meinen Praxisbeispielen eingehen.

Und nicht nur tiefenpsychologisch orientierte Kunsttherapeuten argumentieren mit dem Regressionsbegriff als bedeutendem kunsttherapeutischen Wirkungsfaktor. Vielmehr ist er zum Allgemeingut vieler kunsttherapeutischer Konzepte geworden.⁹ Dies hat mit der florierenden Kreativitätsforschung zu tun, die Ernst Kris als Kunstwissenschaftler pionierhaft geprägt hat¹⁰ und die nach Einschätzung Hilarion Petzolds, eines Kenners der gesamten kreativitätstherapeutischen Theoriebildung, »bislang kaum ausgeschöpft« sind.¹¹

Ernst Kris' psychoanalytische und kunstwissenschaftliche Doppelqualifikation prädestinierte ihn für eine Pionierrolle in der Grundlagenforschung zur Kreativität. So setzte er sich intensiv mit der Dimension der »ästhetischen Illusion« bei der Bildwahrnehmung auseinander, indem er auf die Fabel des Malers Zeuxis zurückgriff, der Trauben so täuschend echt malen konnte, dass daran Spatzen pickten.¹² Für psychoanalytisches Denken typisch sieht Kris diese Fabel als Illustration eines Ich-Verlustes. Das Ich entfernt sich von einer realitätsgemäßen Wahrnehmung, indem es sich der ästhetischen Illusion der Trauben hingibt.¹³ Das Kreativitätsforscherpaar Angelika und Herbert Stein differenzierte mithilfe dieses Beispiels Ernst Kris' Regressionsbegriff: »So ist es evident, daß – immer noch im Rahmen der Gedankengänge Kris' – eine Kunst, die durch äußere Ähnlichkeit überraschende Effekte erzielt, zwar eine Regression von Ichfunktionen bewirkt (Versagen der Realitätswahrnehmung), aber nicht diejenige Stufe der ›Regression‹ erreicht, die Kris (nicht ohne Abwertung) ›magisch‹ nennt.«¹⁴ Mit »magisch« ist hier das völlige Verschmelzen mit der Wirklichkeit des Bildes gemeint, welches nicht der wünschenswerten, gesunden Regression entspricht. Deren Zielsetzung ist die möglichst hohe Autonomie eines starken Ich trotz des Zulassens irrealer Wahrnehmungen.

8 Judith Aron Rubin, *Richtungen und Ansätze der Kunsttherapie*, Karlsruhe 1991, S. 153.

9 Siehe *Die neuen Kreativitätstherapien*, 2 Bde., hg. von Ilse Orth und Hilarion Petzold, Paderborn 1990, etwa Bd. 1, S. 84, 133 und 159; Bd. 2, S. 534 ff.

10 Vgl. Karin Eisler-Stehrenberger, »Kreativer Prozeß – Therapeutischer Prozeß«, in: ebd., Bd. 1, S. 113–168, hier S. 124 ff.

11 Hilarion Petzold und Johanne Sieper, »Die neuen – alten – Kreativitätstherapien – Marginalien zur Psychotherapie mit kreativen Medien«, in: ebd., Bd. 2, S. 519–548, hier S. 519.

12 Vgl. Ernst Kris, »Das Bild vom Künstler. Eine psychologische Studie über die Rolle der Überlieferung in der älteren Biographik«, in: ders., 1977 (Anm. 1), S. 51–74, hier S. 64 ff.

13 Vgl. Angelika und Herbert Stein, *Kreativität. Psychoanalytische und philosophische Aspekte*. Fellbach 1987, S. 58 ff.

14 Ebd., S. 59.

Hochinteressant ist in diesem Zusammenhang das *revival* der genannten Aspekte um die Ähnlichkeit des Bildes mit der Wirklichkeit in der neueren Debatte um die hohe subjektive Beteiligung des Betrachters bei der Bildrezeption, die ein Ergebnis des »iconic turn« ist.¹⁵ Diese Dimension erwies sich als überraschend produktiv in einem Projekt zur Kunstbetrachtung mit psychoseerfahrenen Menschen, das ich kürzlich durchgeführt habe.¹⁶

Bemerkenswert erscheint mir Kris' unterschiedliche Bewertung der ästhetischen Illusion für den Betrachter und den Kunstschaffenden. Dessen Beitrag umreißt Kris so: »Der Künstler stellt durch seine vollendete Leistung die Brücke [...] wieder her, die auf einer älteren Entwicklungsstufe im Zeichen einer magischen Auffassung des Bildes bestanden hatte.«¹⁷ Das heißt, der Künstler materialisiert im Schaffensprozess die Es- und Ich-nahen seelischen Kräfte, und daran kann der Betrachter im Rahmen von Identifikations- und Projektionsvorgängen bei der Wahrnehmung eines ästhetischen Objekts teilhaben. Dies entspricht aktuellen Ergebnissen einer Bremer Forschergruppe zur Psychoanalyse ästhetischer Wahrnehmung, die wiederum auf Kris' Konzepte zurückgreifen.¹⁸

Der Psychoanalytiker Ekkehard Gattig unterzieht den Regressionsbegriff nach Kris einer kritischen Revision:

»Dies vor allem, weil die Regression des Künstlers sich von einer symptomproduzierenden Regression insofern unterscheidet, als sie nicht an der inneren Vorstellung eines Objektes, seiner intrapsychischen Repräsentanz, sondern an seiner äußeren Erscheinung ansetzt. Während das Symptom durch eine triebbedingt verzerrte Erinnerung von Beziehungserfahrungen – also als durch Introjektionen geformte Veränderung der Innenwelt – gebildet wird, entsteht das Kunstwerk aus einer im oszillierenden Wechsel von Projektion und Introjektion sich verändernden Wahrnehmung der Außenwelt. Die künstlerische Produktion erschafft deshalb nicht wirklich ein neues Objekt, keine neue innere Repräsentanz, bringt aber sichtbare Realität unter die Herrschaft des Unbewussten des Künstlers, um ihm eine neue Beziehung zu dieser Welt zu ermöglichen. Das Bild-Objekt bleibt ja Teil der äußeren Welt.«¹⁹

15 Vgl. Hans Jonas, »Homo pictor«, in: *Was ist ein Bild?*, hg. von Gottfried Boehm, München 2001, S. 105–124, hier S. 108 ff.

16 Vgl. Lisa Niederreiter, »Kunstbetrachtung mit psychoseerfahrenen Menschen«, in: *Kunst und Therapie, Zeitschrift für bildnerische Therapien*, 1 (2005), S. 29–40, hier S. 32 ff.

17 Kris 1979 (Anm. 12), S. 66.

18 Vgl. die Beiträge: Joachim F. Danckwardt, »Paul Klees »traumhaftes«: Von der psychoanalytischen zur ästhetischen Erfahrung. Ein Beitrag zur Macht der Bilder«; Timo Storck, »to calm and subdue my fancy for a more sober and more certain gaze«. Neid und Identifizierung als zentrale Momente in der ästhetischen Erfahrung«, in: *Ästhetische Erfahrungen*, hg. von Phillip Soldt, Gießen 2007, S. 63–96 und 311–346.

19 Ekkehard Gattig, »Vom schöpferischen Akt zum kreativen Prozess«, in: ebd., S. 33–62, hier S. 47.

Gattig präzisiert Ernst Kris, indem er dessen Regressionsbegriff als »linear-deskriptiv«, »der Komplexität des Phänomens nicht gerecht« werdend beschreibt und eine Weiterentwicklung zu einem theoretischen Konzept der *Perigression* als besondere Befähigung beim Künstler vorschlägt.²⁰ So könne man seines Erachtens die Frage beantworten, inwiefern der Künstler über jene spezifisch regressiven Prozesse im schöpferischen Akt verfügen kann, also über ein Vermögen, das triebenergetisch geprägt Vorgestelltes und Wirklichkeit in komplexer interaktiver Weise zusammenbringt:

»Ich werde zu zeigen versuchen, dass im Konzept einer kreativen Perigression auch eine Verfügungskraft des Künstlers über die primärprozesshaft organisierten Wahrnehmungsvorgänge im Betrachter enthalten ist. Perigression meint insofern die oszillierenden Austauschprozesse innerhalb eines von beiden gemeinsam aufgebauten interaktiven Feldes.«²¹

Auch wenn Gattigs Konzept der Perigression im Rahmen meines Beitrags nicht ausführlich diskutiert werden kann, so scheint mir doch bemerkenswert, dass Kris' Konzept als Grundkoordinate ästhetischer Erfahrung im psychischen Geschehen zwischen Künstler und Betrachter bei der Kunstbetrachtung selbst wieder erlebbar wird. Das bedeutet, dass auch der Kunstbetrachter über das Kunstwerk von der Regressionsleistung des Kunstschaffenden profitieren kann.

Im Konzept der »Dyaden zu dritt« des eingangs erwähnten, auch von Ernst Kris inspirierten Theoretikers Hartmut Kraft wird dieser bei der Bildbetrachtung entstehende gemeinsame Beziehungsraum zwischen Künstler, Betrachter und Kunstwerk, welcher Teilhabe an der Transformation der inneren Welt des Künstler-Selbst und der äußeren Wirklichkeit erlaubt, weiterführend reflektierbar.²²

Die hier umrissenen Erkenntnisse erlauben wiederum eine präzisere, theoriegeleitete Nutzung der Bildbetrachtung für kunsttherapeutische Prozesse und Zielsetzungen in Abgrenzung und/oder Ergänzung der therapeutischen Konzepte und Methoden, die ihr Potenzial überwiegend in einem aktiv-gestalterischen ästhetischen Geschehen verorten.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 48.

²² Hartmut Kraft, »Künstler, Kunstwerk und Betrachter«, in: *Nonverbale Kommunikation durch Bilder*, hg. von M. Schuster und P. Woschek, Stuttgart 1989, S. 93–108, hier S. 93 ff.

ILLUSTRATIONEN AUS DER PRAXIS

Um die Regression im Dienste des Ich in ihrer Bedeutung für die Kunsttherapie und Kreativität in der Praxis zu illustrieren, gehe ich auf einige Beispiele aus der Arbeit mit Studierenden ein.

Das mag ungewöhnlich sein, erwartet man doch für gewöhnlich Beispiele aus der kunsttherapeutisch-klinischen Praxis. Doch zu den von einer Regression begleiteten kunsttherapeutischen Prozessen liegen viele Fall- und Projektbeschreibungen vor, während lehrtherapeutisches Material Aufschluss sowohl über das therapeutische wie das künstlerische Potenzial der Regression im Dienste des Ich geben kann.

Die Chance, beide Anteile der Regression gleichermaßen in der künstlerischen Arbeit analysieren zu können, verdanke ich meinem Unterricht an der Hochschule für Kunsttherapie in Nürtingen, wo die Studierenden eine intensive künstlerische Ausbildung durchlaufen und wo Theorie- und Methodenseminare auf Selbsterfahrung aufbauen. So werden künstlerische Prozesse in ihren regressiven Valenzen differenziert nachvollziehbar.

THEORETISCHE RAHMUNG

Vorab möchte ich noch auf eine wichtige Ergänzung des Kris'schen Konzepts eingehen: die Theorie der frühen Symbolbildung, die der Psychoanalytiker Donald Winnicott seinem Konzept des Übergangsobjekts zugrunde gelegt hat. Er selbst schreibt dazu:

»Im Spiel wird das Spielobjekt zum Symbol der persistierenden Einheit mit der Mutter. Das Ich erstarkt als selbständiges, von der Mutter getrenntes, kann Trennung und Selbständigkeit genießen, indem es zugleich Symbole der Einheit schafft oder findet – was identisch ist.«²³

Im Spiel sieht Winnicott den Vorläufer für spätere kulturelle Erfahrungen des Menschen. Was das Kind spielend erwirbt, ist die Grundlage für die Fähigkeit zu einem schöpferischen und gesunden Leben des Erwachsenen. Spielend lernt das Kind, über passagere Erlebnisse der (ästhetischen) Hingabe an symbolische Handlungen und Objekte Einheit und Sicherheit in der Autonomie zu erleben und damit ein zentrales Paradoxon menschlichen Erlebens aufzulösen. Die gleichen Prozesse laufen später beim Schaffen wie auch beim Betrachten eines künstlerischen Objekts ab. Limberg

23 Donald W. Winnicott, *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart 1973, S. 112.

nennt dies in Anlehnung an Winnicotts Begriff des »intermediären Raums«, jenen Raums also zwischen innerer und äußerer Realität, das »Alleinsein in Gegenwart eines anderen«.²⁴

Als einfaches Beispiel für diese frühe Symbolbildung der frühkindlichen Phase wird für gewöhnlich das erste Kuscheltier des Kleinkinds genannt, welches das kindliche Subjekt mit der Bedeutung der Sicherheit und Konstanz der Beziehung zur abwesenden Mutter auflädt. Diese symbolische Kodierung eines gefüllten Stoffknäuels wird als erster kreativer Akt des Kindes verstanden.²⁵

Winnicotts Konzept vom Wesen und den entwicklungspsychologischen Anfängen des Schöpferischen berührt sich mit Kris' Konzept der Regression im Dienste des Ich, vor allem in der Auffassung von ästhetischer Illusion, welche in jenem psychischen Zwischenreich von Wirklichkeit und innerer Wahrnehmung anzusiedeln ist, das Winnicott den intermediären Raum nennt.

»Das Zwischenreich, von dem ich hier spreche, ist eben jener dem Kind zugestandene Bereich zwischen ursprünglicher Kreativität und der auf Realitätsprüfung beruhenden objektiven Wahrnehmung. Die Übergangsphänomene stellen die Stadien jenes Gebrauchs der Illusion dar, ohne den ein menschliches Wesen keinen Sinn in der Beziehung zu einem Objekt finden kann, das von anderen außerhalb seiner selbst befindlich wahrgenommen wird.«²⁶

Nach Winnicott entspricht die kulturelle Leistung jenem spielerischen Gebrauch von Illusion, der eine magisch kodierte Aufgehobenheit in der Einsamkeit gestattet. Hier berührt sich sein Konzept mit der Kris'schen Auffassung von der Ich-stärkenden Funktion der Regression.

PRAXISBEISPIELE

Die folgenden Bildbeispiele stammen aus einem Hauptseminar zu psychoanalytischen Aspekten künstlerischen Arbeitens, das ich vom Frühjahr 2007 an über zwei Semester an der Hochschule für Kunsttherapie in Nürtingen angeboten habe. Es war in mehrfacher Hinsicht eine besondere Veranstaltung, da die Studierenden bereits biografisch ihre frühkindlichen Anfänge schöpferischer Tätigkeit erinnernd und

²⁴ Limberg 1998 (Anm. 3), S. 51.

²⁵ Ebd.

²⁶ Donald. W. Winnicott, »Übergangsobjekte und Übergangsphänomene«, in: *Psyche*, 23 (1969), S. 666–682, hier S. 678, zit. nach Limberg, 1998 (Anm. 3), S. 49.



Abb. 1



Abb. 2

gestaltend rekonstruiert hatten. Als kunsttherapeutische Methode waren außerdem lebensgeschichtlich problematische Situationen durchgespielt und reflektiert worden, indem wir regressives Erleben im ästhetischen Medium als Lösung dieser Nöte erlebbar gemacht hatten.

Auf dieser Erfahrungsgrundlage fand ein gemeinsamer Workshop mit der Wiener Textilkünstlerin Ute Neuber statt, dessen Ziel es war, mithilfe vorgefertigter textiler Grundbausteine die Themen Autonomie und Gebundenheit durchzuspielen. Die Studierenden wurden in Zweierpaare eingeteilt; jedes Paar erhielt eine hellblaue Elastikstoffspange aus Lycra-Material und ein geschlossene doppelschichtige Stoffform in weißer Farbe mit einem meist bunten rechteckigen Stoffeinsatz.

Abb. 1 zeigt die Vorbereitungen zum Workshop.

Abb. 2 zeigt die textilen Grundbausteine für die künstlerischen Interventionen von zwei Studentinnen, Stephanie Kollmar und Constanze Künstler, die zwei hellblaue Elastikstoffspangen bis zu den Grenzen ihrer Dehnbarkeit zu erproben beginnen.

Um ein Gebunden- und Verbundensein bei gleichzeitigem Erleben autonomer Bewegungsfreiheit voll ausloten zu können, haben die beiden die Elastikstoffspangen an einer Stelle zusammengenäht.

Nach dem ersten spielerischen Erproben entwickelte sich die Idee, aus den textilen Grundbausteinen des Workshops, dem geschlossenen »Stoffsack« mit einem rosenge-



Abb. 3



Abb. 4

musterten Einsatz und den hellblauen Elastikspangen, eine Doppelhose zu fertigen, in der beide Platz fanden. Symbolisch gesprochen ging es wohl um ein Wiederbeleben der Erfahrung, eins zu sein. Stephanie und Constanze banden je eines ihrer Beine an den Knöcheln mit Klebeband zusammen und zwängten sich mit den Oberkörpern in ein einziges T-Shirt, mit dem Effekt, dass jede nur eineinhalb Beine und einen Arm hatte (Abb. 3 + 4). In stundenlangem, beinahe selbstvergessenem Bewegungsspiel erprobten sie dann das Miteinandergehen, eine Übung, die viel Koordination erfordert. So wurde die Faszination, aber auch die Brüchigkeit derartig symbiotischen Miteinanders erlebbar.

Kris' Regression wurde dabei in mehrfacher Hinsicht deutlich: zum einen in der passageren Aufhebung der Körpergrenze und des realen Zeiterlebens, welches die Illusion der zeitweiligen Verschmolzenheit gestattet, zum anderen in der Aktivierung schier unerschöpflicher kindlich-kreativer Kräfte, wie sie in den Übungseinheiten mit oralem Charakter (mit dem gemeinsamen Arm den Lutscher halten) und der Steigerung des gegenseitig voneinander Abhängigseins in der Verschmelzung (die Doppelhose wird verkehrt herum angezogen) deutlich werden. Das, was in diesen Vorformen von Performances verdichtet war, ist pures selbstvergessenes Glück!

Als zweites Praxisbeispiel möchte ich eine beispielbare Rauminstallation von Katharina Pruschke und Verena Fleißig zeigen, die die Autonomie des Ich bei gleichzeitiger



Abb. 5



Abb. 6

Gebundenheit beinahe in einer künstlerisch-experimentellen Anordnung verdeutlicht und interaktiv auch für den Betrachter erprobbar macht.

Diese Installation bestand ebenfalls aus den textilen Grundbausteinen der geschlossenen zweilagigen Stoffform und der hellblauen Elastikspange, wobei die hier verwendete Grundform einen weißlich transparenten Stoffeinsatz hatte. Vielleicht war das hier tätige Paar deshalb dazu inspiriert, diese geschlossene zweilagige Stoffform durch einen Einschnitt zu einem Raum umzufunktionieren, in den man hineinschlüpfen und aus dem man an der Stelle des durchsichtigen Stoffeinsatzes hinausschauen kann. In der Folge wurde dieser textile Möglichkeitsraum mit Gummibändern an der Decke befestigt und mittels einer Holzpalette, die gleichsam als provisorische Bühne fungiert, ein optionaler Spielraum inszeniert.

Die hellblaue Lycra-Spange bekam die Funktion von Körperhaltern, die flexibel angebracht waren. Schließlich dienten dicke, alte, an Gummischnüren befestigte Socken als potenzielle Fußhalterungen, die den Betrachter dazu einluden, in diese Installation hineinzuschlüpfen und mit dem eigenen Körpererleben anzufüllen.

So entstand ein zweckfrei beispielbarer Raum, in dem in verdichteter Form der unwirkliche Zustand körperlicher und seelischer sicherer Bindung bei maximaler Ausdrucksfreiheit, Beweglichkeit und Autonomie wahrgenommen werden konnte.

Wir sehen in Abb. 5 Katharina Pruschke beim Einstieg in die Installation und in Abb. 6 eine weitere Spielerin, die sogar die Palette verlässt und durch Körperdrehungen den Spielraum der Installation ausweitet.

Der unwirkliche Zustand zeitweiliger Verschmelzung des Künstlers oder Betrachters mit dem ästhetischen Objekt lässt sich insofern mit Kris' Konzept der Regression im Dienste des Ich in Zusammenhang bringen, als hier in übertragener Weise ein illusionärer Zustand andauernden Geschützt- und Gebundenseins des Ich bei gleichzeitiger individueller Entfaltungsmöglichkeit Wirklichkeit wird. Für Momente wird dieses Paradox erlebbar und das Ich der sonst zu bewältigenden, mitunter spannungsvollen Aufgabe der Vermittlung zwischen dem Eigenen und den Anforderungen der Realität enthoben.

SCHLUSS

Mein Beitrag behandelt die Aktualität von Ernst Kris' Konzept der »Regression im Dienste des Ich« für die kunsttherapeutische Theoriebildung. Zu deren Fundament gehört immer noch die Vorstellung, dass künstlerische Medien die präverbale, primärprozesshaften und polyästhetisch geprägten Wahrnehmungs- und Verarbeitungsmodi des Menschen in besonderem Maße ansprechen und so an seine frühen, ursprünglichen, intakten schöpferischen Kräfte anschließen.

Die gezeigten Praxisbeispiele aus der Ausbildung von Studierenden der Kunsttherapie illustrieren die referierten Zusammenhänge in ihren kunsttherapeutischen und künstlerischen Valenzen und tragen Ernst Kris' Konzepten in doppelter Weise Rechnung.

Ernst Kris und die »Kunst der Geisteskranken«

EINLEITUNG

In seinem Sammelband *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952) fasste Ernst Kris unter der Überschrift »The Art of the Insane« drei Texte zusammen, die zuerst zwischen 1933 und 1946 erschienen sind: »Ein geisteskranker Bildhauer des 18. Jahrhunderts« (1933), »Bemerkungen zur spontanen Bildnerie der Geisteskranken« (1936) und »The Function of Drawings and the Meaning of the ›Creative Spell‹ in a Schizophrenic Artist« (1946).¹ Das Themengebiet hat ihn mithin mehr als 13 Jahre lang intensiv beschäftigt. Der Messerschmidt-Aufsatz markiert (zusammen mit der 1932 im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien erschienenen Version²) zudem den Beginn psychoanalytischer Auseinandersetzung mit Kunst bei Kris. Damit betrat er Anfang der 1930er-Jahre gleich zweifach neuen Boden. Nicht nur war er der erste, der sich Kunstwerken mit doppelter Professionalität, als Kunsthistoriker und Psychoanalytiker, näherte. Vor ihm hatte es auch noch niemand so gerüstet unternommen, mithilfe der Psychoanalyse künstlerische Werke von psychisch Kranken zu deuten.³ Bedenkt man außerdem, dass die Fallstudien, um die es sich beim ersten und dritten der drei Texte sowie beim Anhang des zweiten handelt, die einzigen sind, die Kris

1 Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952: »Comments on Spontaneous Artistic Creations by Psychotics«, S. 87–127; »A Psychotic Sculptor of the Eighteenth Century«, S. 128–150; »The Function of Drawings and the Meaning of the ›Creative Spell‹ in a Schizophrenic Artist«, S. 151–169. Der Aufsatz »Bemerkungen zur spontanen Kunst der Geisteskranken« (1936) wird hier zitiert nach Ernst Kris, *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1977, S. 75–116, der Aufsatz »Ein geisteskranker Bildhauer des 18. Jahrhunderts« nach ebd., S. 116–154.

2 »Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt: Versuch einer historischen und psychologischen Deutung«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 6, 1932, S. 169–228.

3 Vgl. John M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton 1989, S. 250. Sigmund Freud geht in seinem Aufsatz »Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert« (zuerst 1923, hier in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, S. 315–353) auf die Bilder des barocken Malers Christoph Haitzmann, um dessen psychotisches Erleben sich der Text dreht, nur am Rande ein. Eine psychoanalytisch inspirierte Deutung von Bildern einer Mitpatientin im Kreuzlinger Sanatorium Bellevue versuchte 1917 Ernst Ludwig Kirchner in einem Skizzenbuch-Text, s. dazu Thomas Röske, »Ist das nicht doch recht pathologisch?« – Kirchner und das ›Kranke‹ in der Kunst«, in: *Expressionismus und Wahn*, Ausstellungskatalog Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, München 2003, S. 156–163.

einzelnen Künstlern widmete, drängt sich die Frage auf, warum ihn gerade die Auseinandersetzung mit entsprechenden Problemstellungen fesselte.

Ich will im Folgenden möglichen Gründen für Kris' Pionierarbeit nachgehen und seine Position im Kontext seiner Zeit herausarbeiten. Dabei untersuche ich vor allem den Aufsatz von 1936. Kurze Betrachtungen der beiden Fallstudien dienen als Einleitung und Ausblick. Um es vorwegzunehmen: Obgleich Kris' Position zu seiner Zeit in einigen Aspekten fortschrittlich war, fällt aus heutiger Sicht vor allem Problematisches daran ins Auge, sowohl bei seinen Ausgangspunkten als auch bei seinen Folgerungen. Im Epilog erörtere ich, was mir an Kris' Position dennoch für die heutige Beschäftigung mit dem Gebiet *Outsider Art* bedenkenswert erscheint.

EINE ERSTE FALLSTUDIE

Kris' Auseinandersetzung mit dem Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783) waren psychoanalytische Texte über Kunst und Künstler anderer Autoren vorausgegangen, am prominentesten darunter diejenigen Sigmund Freuds über Leonardo und Michelangelo. Während dabei Faszination für bestimmte Werke Psychoanalytikern Anlass gegeben hatte, sich auf das ihnen unvertraute Gebiet der Kunstgeschichte vorzuwagen, brachte Kris eine Irritation »von der orthodoxen Methode Kunst zu untersuchen [ab], die er vorher mit solchem Geschick und Erfolg angewandt hatte«. ⁴ Ernst Gombrich berichtet, das Ehepaar Kris habe bei einem Besuch des Wiener Belvedere eine Reihe der sogenannten Charakterköpfe des spätbarocken Bildhauers Franz Xaver Messerschmidt (1736–1784) betrachtet. Dabei habe Marianne Kris die Frage eingebracht, ob Messerschmidt geisteskrank gewesen sei – ein intuitiver Verdacht, den ein anschließender Blick in die Biografie des Künstlers »bestätigt« habe. ⁵

Die Irritation bestand für den Kunsthistoriker, wie sich seinem Text entnehmen lässt, in einem Scheitern mit gleich zwei kunsthistorischen Methoden. Zum einen gelang es Kris nur bis zu einem gewissen Grad, die Charakterköpfe überzeugend kulturgeschichtlich zu kontextualisieren – damals ein durchaus progressives Vorgehen. Zwar weist er darauf hin, dass sie sich am Ende des 18. Jahrhunderts mit dem damals verbreiteten Interesse an Physiognomik und Pathognomik und einem zeittypischen Ringen der Künstler um Ausdrucksprobleme in Zusammenhang bringen lassen. ⁶ Doch

4 Ernst H. Gombrich, »The Study of Art and the Study of Man. Reminiscences of Collaboration with Ernst Kris (1900–1957)«, in: ders., *Tributes. Interpreters of Our Cultural Tradition*, Oxford 1984, S. 221–233, hier S. 224.

5 Ebd.

6 Kris 1977 (Anm. 1), S. 124 f.

kann er das Spezifische an ihnen nicht in zeitgenössischer Programmatik verorten. Zum anderen versagte die Methodik der Einfühlung.⁷ Bei einigen der Büsten konstatiert Kris »Starre und Leere des Ausdrucks«, bei der Mehrzahl aber sei überhaupt »ein fasslicher Ausdruck nicht zustande gekommen«.⁸

Kris' Aufmerksamkeit für Probleme des Ausdrucks war damals allerdings nicht von der Kunstgeschichte geschärft worden, sondern von dem Psychologen Karl Bühler, an dessen kurz vorher durchgeführten Experimenten zur Lesbarkeit von Mimik er teilgenommen hatte.⁹ Bühlers Ansätze waren schon für frühere Texte des Kunsthistorikers wichtig gewesen.¹⁰ In seinem Messerschmidt-Aufsatz suchte Kris also auch nach einer Erweiterung des Blickfeldes dieser Psychologie.

Der Ausweg aus den methodischen Sackgassen bestand für ihn in einem radikalen Wechsel des Bedeutungsregisters: »Wir müssen uns die mimischen Konstellationen auf Messerschmidts Gesichtern als Anzeichen für unbewusste Prozesse vorstellen und versuchen, sie mit Hilfe psychoanalytischer Deutungen zu verstehen.«¹¹ Er rechtfertigte diesen Schritt mit der Diagnose Geisteskrankheit, die aus dem Untersuchungsgegenstand der Kunstgeschichte einen medizinischen »Fall«¹² macht.

Genauso verfuhr er später im Anhang zum Aufsatz von 1936, »Ein geisteskranker Künstler des Mittelalters«, mit dem Geistlichen Opicinus de Canistris (1296 – ca. 1350). Auch hier ist die Begründung für den Wechsel des Bedeutungsregisters ein Scheitern kulturgeschichtlicher Kontextualisierung von dessen Zeichnungen: »Die mittelalterliche Kunst hat nichts Ähnliches zu bieten.«¹³

Die Diagnose Geisteskrankheit (die hier stets Schizophrenie meinte) nahm für beide Künstler Kris als Erster vor. Das ist aus heutiger Sicht problematisch. Einmal sind retrospektive psychiatrische Krankheitszuschreibungen immer zweifelhaft, vor allem weil sich auf diesem Feld die Scheidung von gesund und krank über die Jahrhunderte besonders stark gewandelt hat. Zum Zweiten konnte sich Kris für seine Diagnose bei Messerschmidt nur auf Berichte und Urteile einer Reihe zeitgenössischer

7 Zur Einfühlung als kunstgeschichtlicher Methodik s. Hermann Drüe, »Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich«, in: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, hg. von Eckehard Mai u. a., Berlin 1983, S. 71–98.

8 Kris 1977, S. 126.

9 Ernst H. Gombrich, »Kunstwissenschaft und Psychologie vor fünfzig Jahren«, in: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. XXV. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte*, Bd. 1, Wien 1983, S. 99–104, hier S. 102; siehe hierzu auch den Aufsatz von Evonne Levy in diesem Band.

10 Thomas Röske, »Traces of Psychology: The Art Historical Writings of Ernst Kris«, in: *American Imago* 58 (2001), 1, S. 463–477.

11 Kris 1977, S. 125, 126, 127.

12 Ebd., S. 118.

13 Ebd., S. 112.

medizinischer Laien berufen, bei dem mittelalterlichen Geistlichen sogar einzig auf dessen eigene Mitteilung einer nicht spezifizierten zeitweiligen »Erkrankung« und einer »Vision«. ¹⁴ Drittens waren die Diagnosen nicht professionell fundiert. Erst 1933 hatte Kris ein Medizinstudium aufgenommen, es aber auf Bitten Freuds bereits nach sechs Monaten abgebrochen, weil er die Herausgeberschaft der Zeitschrift *Imago* übernahm. ¹⁵

In der Vorbemerkung zum Messerschmidt-Aufsatz begründet Kris sein Vorgehen zum einen mit dem Heranziehen bisher nicht berücksichtigter Archivalien. Vor allem aber stellt er heraus, dass eine Untersuchung des »Falles« Messerschmidt seltene Antworten auf den Zusammenhang zwischen »psychotischen Mechanismen« und »schöpferische[r] Tätigkeit« verspreche, die mit »klinischem Material« nicht zu erzielen wären ¹⁶ – was für ihn sicherlich darin begründet ist, dass der Bildhauer aktiv in seinem Beruf blieb, ohne in irgendeiner Weise als psychisch krank behandelt zu werden. Wegen dieser Aussicht müssten Bedenken gegen eine retrospektive Betrachtung zurückstehen.

Das Diagnostizieren selbst problematisiert Kris nicht. Fühlte er sich sicher, weil Freud und andere Psychoanalytiker sich bereits mit (Äußerungen von) Psychotikern befasst und dadurch die Zuständigkeit ihres Ansatzes behauptet hatten? Oder weil sein Vorgehen eine historische Persönlichkeit betraf? Wahrscheinlich blendete Kris vor allem deshalb alle entsprechenden Bedenken aus, weil ihn die Suche nach einer Erweiterung der Deutungsmöglichkeiten von Kunst und künstlerischer Kreativität leitete. Vordringlich war ihm die Klärung einer Irritation seines Kunstverständnisses.

Deshalb steht für Kris auch die Rechtfertigung der Diagnose aus den Werken selbst im Vordergrund. Das soll jedoch nicht weiter am Messerschmidt-Aufsatz verfolgt werden, zumal verschiedene Autoren diesen in den letzten Jahren im Rahmen größerer Untersuchungen zum Künstler bereits eingehend analysiert haben. ¹⁷ Ergiebiger

¹⁴ Ebd., S. 107 f. In den letzten Jahren gab es zahlreiche Entgegnungen von kulturgeschichtlicher Seite zu Kris' Pathologisierung de Canistris', s. etwa Catherine Harding, »Madness, reason, vision and the cosmos: evaluating the drawings of Opicinus de Canistris (1296–c.1351)«, in: *Revaluing Renaissance Art*, hg. von Gabriele Neher und Rupert Shepherd, Cambridge 2000, S. 201–212.

¹⁵ Samuel und Lucille B. Ritvo, »Ernst Kris 1900–1957. Twentieth-Century Uomo Universale«, in: *Psychoanalytic Pioneers*, hg. von Franz Alexander u.a., New York und London 1966, S. 484–500, hier S. 488, vgl. Elke Mühlleitner, »Ernst Kris«, in: dies., *Biographisches Lexikon der Psychoanalyse. Die Mitglieder der psychologischen Mittwochs-Gesellschaft und der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung*, Tübingen 1992, S. 187–189, hier S. 188.

¹⁶ Kris 1977, S. 118; er beruft sich an dieser Stelle auf Diltheys »Erfahrungen des Lebens«.

¹⁷ Siehe zuletzt: Ulrich Pfarr, *Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783: Menschenbild und Selbstwahrnehmung*, Berlin 2006, und *Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt*, Ausstellungskatalog Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt a. M. 2006.

ist in dieser Hinsicht der Aufsatz »Bemerkungen zur spontanen Bildnerie der Geisteskranken«, in dem Kris versucht, »die Bedeutung zu klären [...], die künstlerische Produktivität im Verlauf der Geisteskrankheit annehmen kann«, sowie »einige Formmerkmale in den Werken Geistesgestörter zu kommentieren«.¹⁸

»BEMERKUNGEN ZUR SPONTANEN BILDNERIE DER GEISTESKRANKEN«

Künstlerischen Werken von künstlerisch nicht ausgebildeten Psychiatrie-Insassen war bereits im 19. Jahrhundert Aufmerksamkeit geschenkt worden, zunächst allerdings allein von Psychiatern.¹⁹ Eine größere Öffentlichkeit begann sich erst dafür zu interessieren, nachdem Ende des Jahrhunderts schon andere Randbereiche der Kunst, sogenannte Stammeskunst und Kinderzeichnungen, in Ausstellungen und eigenständigen Publikationen vorgestellt worden waren. Das kleine Buch *L'Art chez les Fous* (1907) von Marcel Réja (Pseudonym des Psychiaters Paul Meunier) behandelte das erste Mal Bilder und Texte von »Irren« nicht mehr nur unter diagnostischen Gesichtspunkten, sondern diskutierte ihren künstlerischen Wert. Doch erst die Abhandlung des Berner Psychiaters Walter Morgenthaler über seinen Patienten Adolf Wölfl, *Ein Geisteskranker als Künstler* (1921), und vor allem der seitenstarke und reich bebilderte Band *Bildnerie der Geisteskranken* (1922) von dem Heidelberger Kunsthistoriker und Psychiater Hans Prinzhorn sorgten dafür, dass das Gebiet in aller Munde war, vor allem in dem von Kunstinteressierten und Künstlern.²⁰ Prinzhorn bestritt sogar explizit, dass es eindeutige formale oder inhaltliche Charakteristika von Bildnerie der Geisteskranken gebe: »Man kann nicht mit Sicherheit sagen: Dies Bildwerk stammt von einem Geisteskranken, weil es diese Merkmale trägt.«²¹ Bereits die Expressionisten hatten sich intensiv mit dem Thema Wahnsinn auseinandergesetzt und sich mit dem »Irren« als Außenseiter der Gesellschaft identifiziert.²² Für die Surrealisten aber, die Anfang der 20er-Jahre nach bildkünstlerischen Verfahrensweisen suchten, um die Ratio des Betrachters kurzzuschließen, wurde Prinzhorns Buch zur »Bibel«.²³

18 Kris 1977, S. 76.

19 Zur Geschichte der Auseinandersetzung mit künstlerischen Werken von Anstaltsinsassen s. MacGregor 1989 (Anm. 3).

20 Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Bern 1921; Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922.

21 Ebd., S. 337.

22 Siehe hierzu: *Expressionismus und Wahnsinn*, Ausstellungskatalog Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf, Schleswig, München 2003.

23 Siehe hierzu: *Surrealismus und Wahnsinn*, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2009.

Schon der Titel des Aufsatzes von Kris deutet an, dass er von Prinzhorns Buch ausgeht. Allerdings erklärt er gleich zu Anfang, dass sein Standpunkt dem des früheren Autors »von Grund auf entgegengesetzt« sei. Er kritisiert, dass Prinzhorn keine »psychologische Erklärung« für die von ihm behandelten Bildphänomene geben, sondern sie mit »Wesensschau« erschließen wollte (hierin sieht er irrtümlich den Einfluss des Philosophen Ludwig Klages²⁴). Und er wirft ihm vor, dass er das Bildmaterial seines Buches gezielt ausgewählt und »benutzt« habe, »um eine ästhetische Theorie zu stützen und um die expressionistische Kunst in Deutschland zu rechtfertigen« – was tatsächlich grosso modo die Intention Prinzhorns trifft;²⁵ zu Recht ist das Buch als »spätexpressionistisches Manifest« bezeichnet worden.²⁶

Das Verhältnis der Positionen Prinzhorns und Kris' ist allerdings differenzierter, als Kris' harsche Abgrenzung annehmen lassen möchte. Tatsächlich teilt er mit Prinzhorn die grundlegende These, dass »Bildneri der Geisteskranken« im Unterschied zur Kunst Gesunder reine Hervorbringung des Unbewussten sei (Prinzhorn: »sie wissen nicht, was sie tun«²⁷), ebenso wie die Folgerung, dass wenige dieser Werke in die Sphäre der Kunst hineinreichten. Der Unterschied besteht zum einen im methodischen Vorgehen: Kris setzt gegen Prinzhorns Wesensschau die Perspektive der Ich-Psychologie; zum anderen in der Auffassung, welche Qualität der Unterschied zwischen den Werken von psychisch Kranken und von Gesunden hat: Für Prinzhorn ist er graduell, für Kris »grundsätzlich«.²⁸ Deshalb hält er auch die »weitreichende[n] Spekulationen« des anderen für unberechtigt: »Die Untersuchung der Kunst Geisteskranker fördert unserer Ansicht nach keine allgemeine Antwort auf die Frage nach dem Ursprung der Kreativität beim Menschen, noch erklärt sie das Wesen primitiver Gestaltungen.«²⁹

Für seine Überlegungen steht Kris allerdings »in Prinzhorns Schuld«³⁰ und in der einiger später erschienener Studien anderer. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er offenbar keine unmittelbare Berührung mit künstlerischen Werken von psychisch Kranken oder mit diesen selbst. Ohne neue empirische Basis ist seine Frontstellung gegen den älteren Autor allerdings leicht angreifbar.

24 Siehe hierzu Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)*, Bielefeld 1995, S. 76–85.

25 Siehe hierzu ebd., S. 55–58.

26 Bettina Brand-Claussen, »Prinzhorns *Bildneri der Geisteskranken* – ein spätexpressionistisches Manifest«, in: *Vision und Revision einer Entdeckung*, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2001, S. 11–31.

27 Prinzhorn 1922 (Anm. 20), S. 343.

28 Kris 1977, S. 104 f.

29 Ebd., S. 76.

30 Ebd.

So setzt Kris mit seiner Betrachtung ein, wo auch Prinzhorn die seine beginnt, bei »objektfreien, ungeordneten Kritzeleien«, den vermeintlich einfachsten Hervorbringungen von Psychiatrie-Insassen. Statt aber wie der Psychiater hier ein grundlegendes Zusammenschießen von »Ausdrucksbedürfnis«, »Betätigungsdrang« und einer »Tendenz zur Bereicherung der Umwelt« zu sehen³¹ und damit Ähnlichkeit mit gedankenlosem Spiel des Stiftes bei Gesunden, betont Kris die Differenz, indem er annimmt, dass bei »Geisteskranken« Kritzeln und dessen Produkte »in vielen, wahrscheinlich den meisten Fällen ein ganz anderes Gewicht« hätten und auf einen »Schaffenszwang« zurückgingen.³² Deshalb bliebe die künstlerische Fähigkeit beim psychisch Kranken »ihrem Niveau nach im wesentlichen gleich«, während sich beim Gesunden, sobald er sich darauf konzentriere, »das Formniveau ändert und hebt«.³³

Entsprechend zieht Kris aus der Übersicht von Oeuvres einzelner »Schizophrener Meister«, die Prinzhorn in seinem Buch bietet, einen anderen Schluss als dieser. Wo Prinzhorn eine »Entwicklungsabfolge« beobachtet, meint Kris zwar »Stilvarianten« erkennen zu können, aber keine »Stil-Entwicklung« im Sinne von »(kontinuierliche[r] oder sprunghafte[r]) Veränderung in der wirklichen Leistung, die als sinnvolle Abfolge von Lösungsversuchen erscheint«.³⁴

Für diese Differenz bietet der Psychoanalytiker auch gleich eine Ich-psychologische Erklärung, indem er behauptet, dass Stil-Entwicklung »Intaktheit der Ichfunktionen« voraussetze. Sie hängt mit der Kernthese des Aufsatzes zusammen, wonach der »Schaffensdrang des Geisteskranken« ein »Restitutionsversuch« innerhalb des Krankheitsprozesses sei und als solcher allein »den Gesetzen des Primärvorgangs, der ›Sprache‹ des Es« gehorche.³⁵

Zum einen lässt sich heute jedoch an vielen Oeuvres von Psychiatrie-Erfahrenen zeigen, dass die Schaffensdynamik dort nicht immer so radikal anders ist als in Oeuvres von »Gesunden«.³⁶ Zum anderen müssten zur Beurteilung der Werkentwicklung auch äußere Faktoren, wie vor allem die Hospitalisierung und ihre Folgen, in Betracht gezogen werden (halten nicht äußere Faktoren zuweilen auch professionelle Künstler, die als geschäftsfähig gelten, davon ab, sich stilistisch zu entwickeln?). Das gilt ebenfalls für weitere mutmaßliche Niederschläge von »Restitutionsversuchen« in »der Bildnerie des Schizophrenen«, die auch spätere Autoren immer wieder als typische Merk-

31 Prinzhorn 1922 (Anm. 20), S. 61.

32 Kris 1977, S. 77 f.

33 Ebd., S. 80.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 94 und 104.

36 Vgl. Aaron H. Esman, »Ernst Kris and the art of the mentally ill«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 85 (2004), S. 923–933.

male herausgestellt haben, wie »geometrische Kritzeleien«, »bewegende und pompöse Darstellungen«, »Stereotypen« oder das Phänomen des »horror vacui«.³⁷

Selbst die »Steigerung der Produktivität« kann auf äußere Umstände reagieren, die nicht mit der psychischen Erkrankung zusammenhängen – und nicht zuletzt die »Stilveränderung im Werk geisteskranker Künstler«, von der der dritte Abschnitt von Kris' Aufsatz handelt. Auch hier zieht Kris eigene Schlüsse aus der Betrachtung von Material anderer Publikationen. Als Beispiele für seine Überlegungen zu ausgebildeten Künstlern, die psychisch erkrankten, wählt er eine Kunstgewerblerin und Malerin, die von den Psychiatern Wilhelm Weygandt und Richard Arwed Pfeifer vorgestellt worden war, sowie den Schwedischen Maler Ernst Josephson (1851–1906), den er durch eine Reihe kunsthistorischer Publikationen kennengelernt hatte. Bei beiden hat sich der Stil der Werke nach Ausbruch der psychischen Krise stark verändert. Die abgebildeten Zeichnungen aus der Krankheitsphase beschränken sich auf Linien und vernachlässigen Plastizität durch Hell-Dunkel, teilweise auch konventionelle Perspektive und Figurproportion.

Was Kris aber vor allem daran beschäftigt, sind »Unverständlichkeiten«, ein Stern am Mundwinkel eines Frauenkopfs bei der Malerin und die drei Augen Goliaths bei Josephson,³⁸ sowie die Beobachtung, dass »alles, was sich auf die Wiedergabe der menschlichen Gestalt bezieht, besonders starr und steif« sei, »unnatürlich und künstlich« wirke. Beides deutet Kris nicht nur als Folgen der psychischen Krankheit, sondern wertet es im Vergleich mit früheren Werken der beiden Künstler als »Rückschritt« und »Funktionsabbau«.³⁹

Auch hier macht Kris schon allein die Distanz zum herangezogenen Material angreifbar. Möglicherweise hätte die nähere Kenntnis der Künstler und ihrer Werke ihm den jeweiligen Bruch verständlicher gemacht. Davon abgesehen wird deutlich, dass er Praktiken zeitgenössischer Künstler nicht einbezieht und trotz der Beispiele, die etwa Francis Picabia oder Marcel Duchamp bieten, Stil-Wechsel nicht als sinnvolle Alternative zur Stil-Entwicklung begreift; dass er meint, alle Details eines Kunstwerkes verstehen zu müssen, obgleich rätselhafte »Eigenbedeutungen«⁴⁰ fester Bestandteil der Kunst spätestens seit Mitte des 18. Jahrhunderts sind; und dass er die Uneinfühlbarkeit menschlicher Gestalten nicht zumindest im Vergleich mit ähnlichen Phänomenen in der Kunstgeschichte (z.B. dem archaischen Grinsen in der frühen Antike) neutral beschreibt. Angesichts dieser unausgeschöpften Argumentationsmöglichkeiten wirkt der Griff zu einer biologischen Vokabel entlarvend hilflos.

³⁷ Kris 1977, S. 81 und 95.

³⁸ Ebd., S. 85 f.

³⁹ Ebd., S. 85 f.

⁴⁰ Ebd., S. 141.

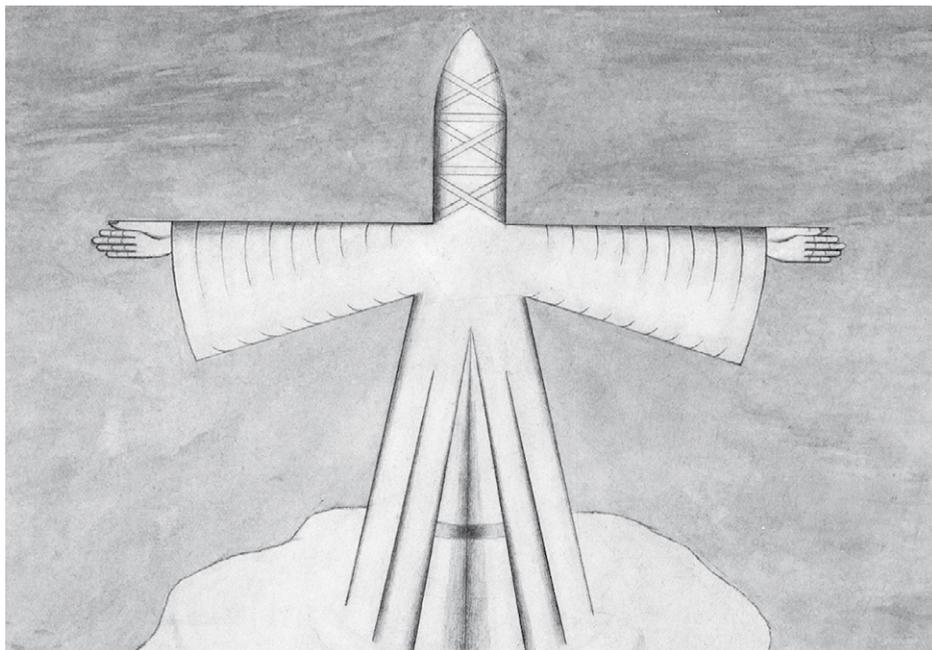


Abb. 1: August Natterer, *Antipapst (Detail)*, ca. 1911–1917, Bleistift und Wasserfarben auf Zeichenpapier, 26,1 x 20,4 cm, Firmis, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Inv.-Nr. 175.

Im folgenden Abschnitt, »Der Primärvorgang in der Kunst Geisteskranker«, entfaltet Kris die These von der Dominanz des Unbewussten in Werken psychisch Kranker weiter, indem er dort vor allem die für den Primärvorgang charakteristischen Mechanismen der »Symbolisierung« und »Verdichtung« nachweist. Mehrere Beispiele dazu sind wieder von Prinzhorn entlehnt. August Neter, heute bekannt unter seinem Namen Natterer, benannte die Kopfbedeckung auf dem Blatt »Antichrist« selbst als »Tirara« und als »42 cm Granate« (Abb. 1),⁴¹ und die Kombination aus sechs Köpfen von August Klett, bei der mehrere Linien gleichzeitig als Konturen verschiedener Köpfe genutzt werden (Abb. 2), bietet eine »Kontamination besonderer Art«.⁴² Gleiches hebt Kris übrigens an den Zeichnungen von Opicinus de Canistris hervor.⁴³

Kris vergleicht diese Beispiele mit Mehrdeutigkeiten, wie sie sich in Witzzeichnungen und Karikaturen finden, und weist darauf hin, dass Werke von psychisch

41 Prinzhorn 1922 (Anm. 20), S. 213, vgl. Kris 1977, S. 87 f.

42 Kris 1977, S. 90, vgl. Prinzhorn 1922 (Anm. 20), S. 174.

43 Kris 1977, S. 114.

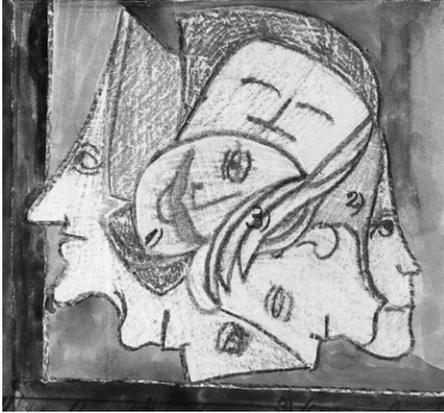


Abb. 2: August Klett, o. T. (Detail), 1915, Bleistift und Wasserfarben auf Briefpapier, 21,0 x 16,5 cm, Sammlung Prinzborn, Heidelberg, Inv.Nr. 506 a, fol. 1 recto.

Kranken oft nur auf den ersten Blick komisch wirkten. Den Grund sieht er in einem unterschiedlichen Verhältnis von Bewusstem und Unbewusstem bei der Entstehung der Werke. »Die rohe Antithese: der Primärvorgang im Dienste des Ich (im Falle des Witzes und der Karikatur) und der Primärvorgang, der das Ich überschwemmt (die Reaktion bei geschwächtem Ich in Traum und Psychose), dient dazu, die Übereinstimmungen und Unterschiede im Gestaltspiel von Gesunden und Kranken zu verdeutlichen.«⁴⁴

Doch ist, meine ich, keineswegs gesichert, dass ein grundlegend anderes Verhältnis von Bewusstem und Unbewusstem beim künstlerischen Schaffen psychisch Kranker und Gesunder besteht. Als Gegenargument könnte etwa bei August Natterer das Faktum gesehen werden, dass er das erwähnte Bild mindestens vier Jahre nach jener Vision gezeichnet hat, in der er es gesehen haben will.⁴⁵ Ein anderes Gegenbeispiel gibt Kris selbst. Zum Vergleich mit dem Blatt von Klett zieht er einen Cameo mit Gryllus-Motiv aus dem 18. Jahrhundert heran (Abb. 3). Die Verquickung der Köpfe von Frau, Gott und Widder meinte wohl, wie er ausführt, in der Antike die Wesenseinheit von Gott und Tier. Im 18. Jahrhundert entspräche das Aufgreifen des Motivs aber reiner »Spielfreude« von (psychisch gesunden) Kunsthandwerkern.⁴⁶ Sollte nicht reine Freude am Grotesken auch psychisch Kranke zum Schaffen reizen können?

Schließlich befasst sich Kris in dem Abschnitt »Die Wiedergabe des menschlichen Antlitzes in der psychotischen Kunst« noch einmal dezidiert mit dem Aspekt

44 Ebd., S. 93.

45 Siehe Inge Jádi, »Die zwei Leben des August Natterer«, in: *August Natterer. Die Beweiskraft der Bilder. Leben und Werk. Deutungen*, hg. von Inge Jádi und Bettina Brand-Claussen, Heidelberg 2001, S. 15–50, hier S. 27.

46 Kris 1977, S. 90.

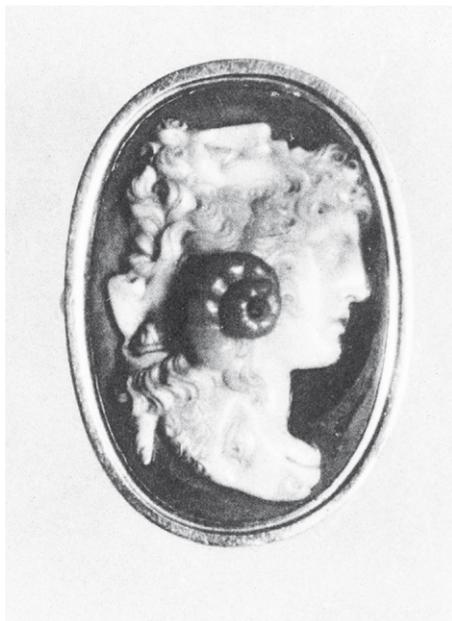


Abb. 3: Kamee (Gryllus), 18. Jahrhundert, aus: Kris 1977, S. 201.



Abb. 4: Josef Beehle, o. T., 1920, Bleistift und Buntstifte auf Papier, 30,8 x 21,9 cm, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Inv.Nr. 76a/2.

des Ausdrucks in der »Bildneri der Geisteskranken« – auf dem auch das Schwergewicht seines Messerschmidt-Aufsatzes liegt.⁴⁷ Erneut greift er dafür auf einen von Prinzorns Künstlern zurück, Hermann Beehle, der eine Fotografie überarbeitet hat und sie dabei von bestimmbarem Ausdruck entleert zu haben scheint (Abb. 4), sowie auf Zeichnungen Ernst Josephsons, deren Gesichter »entweder in äußerster Erregung oder in äußerster Leere wiedergegeben« seien (Abb. 5).⁴⁸ Mit diesem behaupteten Charakteristikum scheint Kris der damals zum Kernproblem der Schizophrenie erklärten »allgemeinen Kontaktstörung«⁴⁹ am nächsten zu kommen. Er verweist darauf, dass das eigene Körpererleben zentral für die Darstellung von Körpern sei. So sei der Versuch von Schizophrenen, im Bild einen Ausdruck zu gestalten, ein »Restitutionsversuch aus ›zweiter Hand««. Hellsichtig überlässt er die weitere Erkundung dieser

47 Ebd., S. 127–139.

48 Ebd., S. 97.

49 Ebd., S. 101.



Abb. 5: Ernst Josephson, *Die Erschaffung Adams*, undatiert, Federzeichnung in Tusche auf Papier, 38,5 x 24,0 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

Zusammenhänge der Neurologie⁵⁰ – tatsächlich scheinen die vor einigen Jahren entdeckten Spiegelneuronen seine These zu bestätigen.

Es mag allerdings noch einen anderen Grund dafür geben, dass der Landarbeiter Beehle die Fotografie eines großbürgerlichen Paares so überarbeitet, dass es sinnentleert zu glotzen scheint. Und ob Josephsons späte Zeichnungen tatsächlich nur in der genannten extremen Weise gelesen werden können, ist zweifelhaft. Versuchte der Künstler vielleicht, die Physiognomien der jeweiligen Gesamtgestalt seiner Zeichnungen unterzuordnen? Auch Werke des Expressionismus zeigen Gesichter, deren Ausdruck dem Künstler scheinbar entglitten ist.

Meine Kritik an Kris' Vorgehen in »Bemerkungen zur spontanen Bildnerie der Geisteskranken« konzentriert sich also auf zwei Punkte: Zum einen ist der Blick des Autors auf Anstaltskunst eingeschränkt; er zieht nur Werke aus den Veröffentlichungen anderer heran und bemüht sich nicht um unabhängige Erkundung des jeweiligen Kontextes. Zum anderen übersieht Kris wiederholt Vergleichsbeispiele aus der Ge-

⁵⁰ Ebd., S. 102.

schichte der Kunst. Zweifach blendet Kris damit Fakten aus, welche die Gültigkeit der behaupteten Charakteristika zumindest relativieren könnten. Was steht hinter diesen Blindheiten bei einem Wissenschaftler, der durch seine Wiener Ausbildung in mancher Hinsicht genauer zu sehen gelernt hatte als andere? Das vorschnelle Heranziehen von Begriffen aus der Biologie und Psychiatrie für Beobachtungen an Bildern ist verätherisch. Kris passt seine Wahrnehmungen dem vorgefassten Modell einer entschiedenen Differenz zwischen Kunst und »Bilderei der Geisteskranken« an. Er betreibt Kunstkritik mithilfe einer Ich-psychoanalytisch fundierten Psychopathologisierung.

Dem liegt allerdings wohl weniger bewusstes Kalkül als vielmehr unreflektierte unbewusste Abwehr zugrunde. Der Bericht über den Beginn des Interesses an diesem Gebiet aus einer Beunruhigung darüber, dass Kris mit dem Instrumentarium der Kunstgeschichte an den Werken Messerschmidts scheitert, wirkt überzeugend. Kris schreibt gegen eine Verunsicherung an. Das daraus resultierende Betonen von kunsttheoretischen Grundsätzen lockert sich allerdings gegen Ende des Aufsatzes.

Im Eingehen auf Ernst Josephsons Zeichnung »Adam« wirft Kris überraschend ein: »kein Zweifel, ein Künstler spricht zu uns«. Zunächst rationalisiert er dieses Urteil mit einer Anspielung auf die (zuerst von Bleuler vertretene) Ansicht, dass bei der Schizophrenie gesunde neben kranken Anteilen der Persönlichkeit existieren können: »Der intakte Teil erreicht uns trotz des pathologischen Prozesses«. In einem Atemzug damit gesteht er dann jedoch ein, dass die Veränderung des Ausdrucks durch die Krankheit die Wirkung des Werks sogar steigern könne: »und er erreicht uns möglicherweise sogar mit verstärkter Kraft, weil wir auf die Mehrdeutigkeit des zerrissenen Ausdrucks reagieren.«⁵¹ Kris bezieht sich damit explizit auf allgemeine Überlegungen zur ästhetischen Mehrdeutigkeit, die er 1948 zusammen mit Abraham Kaplan publiziert hat.⁵² Zusammen mit dem Folgenden könnte man die Stelle allerdings auch noch anders verstehen.

Kris erwähnt hier die Rezeption der späten Zeichnungen Josephsons »in der französischen Kunst« (womit er Picassos Neoklassizismus der 20er-Jahre meint) und im deutschen Expressionismus. Diese »Vorwegnahme« erklärt er ähnlich wie oben dadurch, dass ein intakter Teil von Josephsons Persönlichkeit »zu Lösungen fähig war«, die auch für spätere »Darstellungsprobleme« galten. Zugleich aber könnten »eben jene Züge des bildnerischen Schaffens, die mit den – im klinischen Sinne gesprochen – pathologischen Prozessen verknüpft sind, die Wirkung steigern«. Dies trete allerdings

51 Ebd., S. 96.

52 »Aesthetic Ambiguity« (1948), in: Kris 1952 (Anm. 1), S. 243–264; Deutsch unter dem Titel »Ästhetische Mehrdeutigkeit« publiziert in: *Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität*, hg. von Mechthild Curtius, Frankfurt a. M. 1976, S. 92–116.

nur ein, »wenn aus bestimmten geschichtlichen Gründen gerade die Betonung des Konfliktes oder einer offenbaren Spannung, die wir im klinischen Sinn dem Aufwachen von Es-Trieben oder der Abwehr gegen sie zuschreiben, einen großen sozialen Zuspruch erfährt«. ⁵³

Damit gibt Kris den Überlegungen Prinzorns (und Jaspers') über die Affinität seiner Zeit zum »schizophrenen Weltgefühl«⁵⁴ eine neue psychodynamische Erklärung – die nicht zuletzt auf ihn selbst ein Licht wirft. Denn auch er erkennt ja Josephsons Gesicht Gottes als Kunst.

Doch nicht nur bei der Rezeption verwischen sich am Ende des Artikels die Grenzen zwischen Werken von »Gesunden« und »Kranken«. Auch bei der Produktion von Kunst gesteht Kris im letzten Absatz »fließende Übergänge« ein. Weiter oben hatte er schon erwähnt, dass sich Restitutionsprozesse nicht nur bei Schizophrenen fänden, und auf die Erkenntnisse Anna Freuds zu parallelen Vorgängen bei Pubertierenden hingewiesen.⁵⁵ Nun räumt er sogar ein: »Auch der reguläre künstlerische Produktionsprozess gemahnt uns an Restitutionserscheinungen.« Damit hat er zwar vor allem im Blick, dass »der Mechanismus der Projektion beim künstlerischen Schaffen auch der Wiederherstellung von introjizierten und sonst verlorenen Objekten dient«, ⁵⁶ und unterstreicht also die bereits oben kritisierte These, wonach Kunst restlos verständlich sein müsse.⁵⁷ Dennoch relativiert Kris hier unbestreitbar den früher behaupteten »grundsätzlichen« Unterschied von Kunst und »Bilderei der Geisteskranken«. Diese Öffnung weist in die wissenschaftliche Zukunft.

DIE AUFSÄTZE IN IHRER ZEIT

Kris' Auffassung von Kunst als Medium einer allen (gebildeten) Gesellschaftsmitgliedern verständlichen ästhetischen Kommunikation,⁵⁸ sein weitgehendes Verneinen einer Wirkung von Eigenbedeutungen auf den Betrachter, trennt ihn, wie schon angemerkt, vom Diskurs zeitgenössischer Kunst. Dafür hat man ihn als konservativ kri-

⁵³ Kris 1977, S. 96.

⁵⁴ Prinzorn 1922 (Anm. 20), S. 345–349; vgl. Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh. Versuch einer vergleichenden pathographischen Analyse* (1922), München 1977, S. 179–183; Jaspers erwähnt bereits die Rezeption Josephsons in diesem Zusammenhang, ebd., S. 180.

⁵⁵ Kris 1977, S. 81.

⁵⁶ Ebd., S. 81 und 105.

⁵⁷ Im Messerschmidt-Aufsatz heißt es dazu: »Die Fähigkeit des Künstlers, Derivationen unbewusster Vorgänge in einer sozial und historisch angemessenen Weise einzusetzen, bildet wohl einen wichtigen Faktor seiner Gestaltungskraft« (ebd., S. 141).

⁵⁸ Kris 1977, S. 169.

tisiert und darauf aufmerksam gemacht, dass seine Kunstanschauung durch die Klassische Antike und die Renaissance geprägt war.⁵⁹ Im Kontext der 30er-Jahre scheint Kris diese konservative Haltung allerdings sogar in die Nähe reaktionärer Kreise zu rücken, zumal bei der Thematik »Bilderei der Geisteskranken«.

Anfang der 30er-Jahre, als Kris begann, sich für die Beeinflussung von Kunst durch psychische Krankheit zu interessieren, waren in Deutschland (und Österreich) andere Stimmen zum Thema laut geworden. Schon in der frühen Nachkriegszeit fanden sich Zeitungen und Zeitschriften, die bereit waren, Artikel von Ärzten abzudrucken, die vor Gefährdung der Volkpsyche durch Gegenwartskunst warnten. Es ist bezeichnend, dass sich der Maler Ernst Ludwig Kirchner, der den Weltkrieg zum größten Teil in Nervensanatorien verbracht hatte, 1924 bemühte, alle seine Krankenakten zu vernichten, und dass Alfred Kubin, der vor 1914 mit dem Image eines Künstlers am Rande des Wahnsinns geliebäugelt hatte, in den 20er-Jahren dieses Bild in das eines Träumers umzuformen versuchte.⁶⁰ Die Heidelberger Psychiatrie stellte um 1930 das Sammeln von »Irrenkunst« ein, andere deutsche Sammlungen wurden zu dieser Zeit vernichtet. 1937 eröffnet in München die Wanderausstellung »Entartete Kunst«, seit 1938 reisten Werke des Heidelberger Fundus als Vergleichsmaterial mit, um die Kunst der Moderne als geisteskrank zu diffamieren.⁶¹

Bedenkt man diese Entwicklung, ist umso beeindruckender, dass Prinzhorns bereits 1922 vor einer Instrumentalisierung dieser Kunst warnt: »Der Schluß: dieser Maler malt wie jener Geisteskranke, also ist er geisteskrank, ist keineswegs beweisender und geistvoller als der andere: Pechstein, Heckel u.a. machen Holzskulpturen wie Kamerunneger, also sind sie Kamerunneger.«⁶²

War Kris nicht bewusst, welcher Position er zuarbeitete mit seinen retrospektiven und unprofessionellen Krankheitszuschreibungen, seiner strikten Trennung von Kunst und »Bilderei der Geisteskranken« und seinem Herausstellen von Merkmalen psychischer Krankheit an den Werken selbst? Begriff er nicht, dass er so mit einer Haltung des Nazi-Regimes konform ging, dessen rücksichtslosen Umgang mit Minderheiten er selbst fürchten musste?

Eine mögliche Erklärung ist, dass 1936, im Jahr, in dem »Bemerkungen zur spontanen Bilderei der Geisteskranken« erschien, noch nicht feststand, welche künstlerischen

59 Esman 2004 (Anm. 36), S. 929.

60 Siehe hierzu Ausstellungskatalog Schleswig 2003 (Anm. 22).

61 Siehe zu dieser Entwicklung: Bettina Brand-Claussen, »Hässlich, falsch, krank – »Irrenkunst« und »irr« Kunst zwischen Wilhelm Weygandt und Carl Schneider«, in: *Psychiatrische Forschung und NS-»Euthanasie«. Beiträge einer Gedenkveranstaltung an der psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg*, hg. von Christoph Mundt, Gerrit Hohendorf, Maike Rotzoll, Heidelberg 2001. S. 265–320.

62 Prinzhorn 1922 (Anm. 20), S. 346.

sche Strömung zur offiziellen in Deutschland erklärt werden würde. Noch bis in dieses Jahr konnten Expressionisten glauben, sie würden Vertreter der Staatskunst werden.⁶³ Emil Nolde war nicht zuletzt deshalb entschiedener Anhänger des Nationalsozialismus geworden.

Außerdem muss man berücksichtigen, dass Kris sich für die psychoanalytische Deutung von Wahnvorstellungen einsetzte und so gegen eine Verstehensgrenze des Wahnsinns anschrieb. Für den Fall F.W. bezieht sich Kris explizit auf Freuds Deutung des »psychotischen Systems« von Schreber, wonach es »erklärt werden muss als ein Versuch, eine Welt zurückzuerobern, die zu entgleiten droht«.⁶⁴ Aus dem Feststellen einer grundsätzlichen Differenz folgt bei Kris keine menschenverachtende Ausgrenzung.

Gerade durch diesen Fall dürfte Kris sich allerdings sogar darin bestätigt gesehen haben, Kunst und »Bildnerei der Geisteskranken« voneinander abzugrenzen – wegen dessen Verquickung mit dem Wahnsinn des aktuellen Zeitgeschehens.⁶⁵

EINE WEITERE FALLSTUDIE

»The Function of Drawings and the Meaning of the ›Creative Spell‹ in a Schizophrenic Artist« ist zwar erst nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen. Der Text geht aber auf Beobachtungen an einem Patienten der Wiener Universitätsklinik für Neurologie und Psychiatrie vom Anfang 1938 zurück. Hier war also die Diagnose »Schizophrenie« bereits von ärztlicher Seite gestellt. Zudem schrieb Kris mit Else Pappenheim (1911–2009) als Koautorin, die in der genannten Klinik bis 1938 als Sekundärärztin arbeitete – wie Kris emigrierte sie nach dem »Anschluss«.

Der Patient, ein (Innen-)Architekt und Bildhauer, Jahrgang 1889, der nur mit den Initialen F.W. benannt wird, identifizierte sich mit »Gott dem Schöpfer und Herrscher, dem Erbauer des Universums und dem Bildhauer des Menschen«.⁶⁶ Er sah seine Feinde in der Regierung unter Schuschnigg, in einer jüdischen Geheimorganisation und in der katholischen Kirche. Mussolini und Hitler hielt er für seine irdischen Repräsentanten, Berlin für die zukünftige »Stadt des Lichts«.

63 Siehe hierzu etwa: Stefan Germer, »Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren«, in: *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, hg. von Bazon Brock und Achim Preiß, München 1990, S. 21–40.

64 Kris 1952, S. 164.

65 Siehe hierzu das Kapitel zu Kris' Messerschmidt-Arbeiten in: Steffen Krüger, *Das Unbehagen in der Karikatur. Kunst, Propaganda und persuasive Kommunikation*, München 2011.

66 Ebd., S. 156.

Die Zeichnungen, von denen der Aufsatz handelt, entstanden seit Juni 1937. Ihr geometrischer Aufbau und ihr Inhalt – durchgehend finden sich schematisierte Konstellationen von Engelscharen und Herrscherfiguren – unterscheiden sie grundlegend von den übrigen Werken F.W.s. Er selbst maß ihnen keinen künstlerischen Wert bei. Seit Oktober 1937 fertigte er drei bis sechs große Zeichnungen dieser Art pro Tag. Das nennen die Autoren »Schaffenszwang« (»creative spell«).⁶⁷

Indem er wiederholt »Berlin« in die Mitte seiner Zeichnungen mit Visionen zukünftiger Weltordnung setzte, erklärte »der Patient nicht nur ein politisches Programm – das nationalsozialistische Berlin als Zentrum der Welt –, sondern wollte dessen Erfüllung zugleich auf magische Weise herbeiführen.«⁶⁸ Dafür fertigte er immer wieder ähnliche Darstellungen. »Dies scheint wie ein zwanghaftes Ritual, um den verbleibenden rationalen Teil seines Ichs zum Schweigen zu bringen, der immer noch seine Omnipotenz bezweifelt.«⁶⁹

Die Reaktion F.W.s auf den »Anschluss« konnten die Autoren noch beobachten: »Als Hitler tatsächlich in Österreich einmarschierte, war der Patient außer sich vor Freude.«⁷⁰ Damit schien das Wahnsystem eines Patienten in die Realität der ihn beobachtenden Autoren einzubrechen, mit existenziellen Folgen für alle drei. Eine offene Stellungnahme dazu fehlt. Doch liest sich der Satz, der die Fallschilderung beschließt, wie eine solche: »Weder die Wahnvorstellungen noch irgendwelche der allgemeinen klinischen Aspekte dieses Falls sind ungewöhnlich genug, um weitere Diskussion zu rechtfertigen«⁷¹ – angesichts der kollektiven Psychose Österreichs erübrigte sich jeder Kommentar, insbesondere aus der Retrospektive von 1946.

EPILOG: KRIS HEUTE

Die psychoanalytische Deutung von Kunst ist in der Richtung fortgeschritten, auf die Kris sich am Ende der »Bemerkungen zur spontanen Bildnerie der Geisteskranken« schon zu öffnen begann. Wird überhaupt noch von fest umrissenen Instanzen Ich und Es ausgegangen, so sieht man sie gleichzeitig am kreativen Prozess beteiligt.⁷² Und die

67 Vgl. für die deutsche Übersetzung Kris 1977, S. 77 f., 103 und 116.

68 Kris 1952 (Anm. 1), S. 160 f.

69 Ebd., S. 161.

70 Ebd., S. 157.

71 Ebd., S. 164.

72 Karin Dannecker, *Kunst, Symbol und Seele. Thesen zur Kunsttherapie*, 3. Aufl., Frankfurt a. M. u.a., 2000, S. 61–71. Dass Kris später selbst das Verhältnis anders gesehen hat, scheint sich in folgender Formulierung anzudeuten: »the core of the process lies in the shift of cathexis between the psychic systems and in

Abgrenzung von Kunst und künstlerischen Werken Psychose-Erfahrener von übriger Kunst findet immer weniger Anhänger.

Die Sicht auf künstlerische Werke aus psychiatrischem Kontext ist heute eine deutlich andere als zu Kris' Zeiten. Je unabhängiger sie von Traditionen und zeitgenössischen Kunstströmungen erscheinen, desto eher rechnen sie nun zur »Outsider Art«. Mit diesem Label werden seit den 1970er-Jahren Werke von künstlerischen Laien am Rande der Gesellschaft bezeichnet, die zumeist aus einschneidenden Erlebnissen oder Krisen heraus beginnen, selbstständig und obsessiv zu schaffen. Dass diese Menschen dabei oft nicht in erster Linie an Kunst denken, spielt für die Rezeption ihrer Werke als solche keine Rolle. Wichtig ist das geradezu existenzielle Bedürfnis, etwas hervorzubringen – weshalb Sammler und Theoretiker dieser Kunst etwa »Sonntagsmalerei« ebenso wenig dazurechnen wie Werke, die auf Anregung, etwa innerhalb von künstlerischen Therapien, entstehen.

Die Bedeutung von »Outsider Art« für den europäischen, amerikanischen und asiatischen Kunstmarkt ist in den letzten Jahrzehnten stetig gewachsen. Neben privaten Sammlern gibt es Galerien, Kunsthändler, Auktionen, Kunstmessen und Museen, die sich auf dieses Gebiet spezialisieren. Andere Kunstinstitutionen und Museen beginnen, Ausstellungen mit »Outsider Art« zu zeigen, einige sogar, eigene Sammlungen anzulegen. Der aktuelle Trend ist die zunehmende Auflösung der Abgrenzung von sonstiger Kunst, zumal sich Künstler bekanntermaßen seit dem frühen zwanzigsten Jahrhundert von Werken Psychiatrisierter haben inspirieren lassen.⁷³

Hinter dieser Entwicklung steht sicherlich auch ein Wunsch nach Integration von Bewusstseinszuständen, die lange gesellschaftlich ausgegrenzt wurden. Die Anerkennung der Werke als Kunst könnte dem jedoch teilweise entgegenstehen. Ich sehe die Gefahr, dass ein Integrieren von »Outsider Art« in den allgemeinen Kunstbetrieb ihre Rezeption verändert, da zumindest der kapitalistisch organisierte Kunstmarkt weniger offen und tolerant ist als die Gesellschaft allgemein.

Insofern scheint mir Kris' Bestreben nach einer Differenzierung der Wahrnehmung, wonach wir nicht Kunst und sogenannte Stammeskunst, Kinderzeichnungen und die Hervorbringungen Psychiatrie-Erfahrener vorschnell in eins setzen sollten, doch bedenkenswert – allerdings unter veränderten Vorzeichen. Denn die Erklärung eines Artefakts zum Kunstwerk lässt sich nicht nur als besondere Auszeichnung sehen, sondern auch als Beschränkung seiner Wirkung.

the function of the ego during these shifts«; Ernst Kris, »Einleitung«, in: Kris 1952 (Anm. 1), S. 13–64, hier S. 62.

73 Siehe hierzu etwa die in Anm. 22 und 23 angeführte Literatur.

Sicherlich schaffen heute viele Menschen, die in einer psychischen Krise künstlerische Ausdrucksformen für sich entdecken, Werke im Sinne von Ausstellungskunst. Andere aber haben zugleich oder stattdessen mit dem, was sie tun, außerkünstlerische Absichten. Sie wollen andere oder ihre Umwelt magisch beeinflussen, aus anderen Sphären empfangene Botschaften weitergeben, ihr Verständnis von Realität darlegen u.a.m. Wenn wir diese Werke vorschnell zur Kunst erklären, »verkunsten« (Peter Gorsen), laufen wir Gefahr, Anliegen, die für diese Menschen real und dringlich sind, nur symbolisch zu verstehen und auf einem Feld zu verhandeln, zu dem nur ein beschränkter Personenkreis Zutritt hat. Der Reichtum, das Aufrührende der Werke von Psychiatrie-Erfahrenen droht verloren zu gehen, wenn wir sie nur als Kunst im traditionellen Verständnis, als sinnliche Erkenntnis, sehen.

Evonne Levy

Ernst Kris und der Nationalsozialismus

Politische Subtexte in einem verschollenen Experiment über Reaktionen auf die Chorfiguren des Naumburger Doms (1933–1935)

Obwohl Ernst Kris die turbulentesten Jahre europäischer Geschichte durchlebte – er flüchtete kurz nach dem »Anschluss« 1938 aus Wien nach London und emigrierte dann, im Jahre 1940, aufgrund politischer Aktivitäten über Montreal nach New York –, hat die Wissenschaft gerade erst zu untersuchen begonnen, wie das Aufkommen des Nationalsozialismus seine fachübergreifende Arbeit beeinflusste. In diesem Text möchte ich einige Überlegungen dazu anbieten, wie der Aufstieg des Nazismus und seine Auswirkungen auf eine populäre deutschsprachige Kunstgeschichte Kris zu einem psychologischen Projekt anregte, das weder deutlich kunsthistorisch noch politisch motiviert erscheint, jedoch nachweislich beides ist. Die absolute und engagierte Opposition gegen den Nationalsozialismus, die Kris zur Kriegsarbeit anspornte und die seine Arbeit in der Propagandaanalyse motivierte, war auch Katalysator seiner Arbeit im Wien der 1930er-Jahre, und zwar selbst dort, wo ein politischer Inhalt nicht manifest wird. Das Projekt, das ich nun in diesem Lichte vorstellen möchte, ist ein verschollenes psychologisches Experiment zu Bildern der berühmten Chorfiguren des Naumburger Doms, zu dem es nicht viel mehr als einige anekdotische Belege gibt.

In den Jahren zwischen 1933 und 1935 bezog Kris seinen jungen Assistenten Gombrich in ein psychologisches Experiment ein, das sich um die Skulpturen des Naumburger Doms aus dem 13. Jahrhundert drehte. Kris veröffentlichte dieses Experiment nicht, und es gibt meines Wissens auch keine erhaltenen Spuren dieser Arbeit.¹ Was wir darüber wissen, stammt aus Briefen an und von Fritz Saxl, dem Wiener Direktor des Warburg Institute in London, aus einer kurzen Beschreibung des Kerns dieses Experiments in einem Artikel, den Gombrich zur Wiener kunstgeschichtlichen Schule und deren Verhältnis zur Psychologie schrieb, aus Überlegungen, die Gombrich in mehreren seiner späteren Publikationen anstellte, sowie aus Berichten über die Aktivitäten an Charlotte und Karl Bühlers psychologischem Institut in Wien.

1 In den »Ernst Kris Papers«, die die Library of Congress aufbewahrt, existiert nichts über das Experiment. Auch war es mir nicht möglich, weiteres Material dazu in den Archiven der Mitglieder des Bühler-Kreises aufzufinden.

Gombrich erinnerte sich daran, wie das Naumburg-Experiment aus Kris' Vermittlerrolle zwischen dem klinischen Psychologen Karl Bühler und seiner eigenen Arbeit zum Gesichtsausdruck im Kontext der linguistischen Theorie und der Freud'schen Psychoanalyse hervorging:²

»Kris [interessierte sich] brennend für das Problem des mimischen Ausdrucks und seiner Deutung. Nun gab es auch im Bühler-Seminar Experimente und Arbeiten zu diesem Problem; ich erinnere mich, auch selbst als Versuchsperson über das Lesen des Minenspiels bei Momentaufnahmen fungiert zu haben, die, glaube ich, die Bühlerschülerin Ruth Weiss organisiert hatte. Ich lernte dabei die Vieldeutigkeit solcher Bilder zu verstehen, sobald uns der Schlüssel zum Aktionszusammenhang fehlt. Angeregt durch diese Resultate, konzipierte nun auch Kris eine höchst interessante Versuchsreihe, um die Hypothese zu erhärten, dass die Stifterfiguren des Naumburger Doms, gerade durch die Vieldeutigkeit ihres intensiven Ausdrucks, zu einer Legende über ihre angebliche dramatische Beziehung Anlaß gegeben hatten.«³

Die »Rolle der Situation für die Ausdrucksdeutung« war der Fokus klinischer Forschung, über die die Bühlers in einem ihrer Berichte zu ihren Aktivitäten der Jahre 1934–35 schrieben:

»In jeder Deutung lebendigen Ausdrucks spielt sowohl das Zeitelement als auch die Situation eine wichtige Rolle. In unserem Experiment eliminierten wir den Zeitfaktor, indem wir Schnapsschüsse von Menschen in emotionalen Situationen benutzten. Zum Beispiel nahmen wir Zeitungsbilder von Beerdigungen, Gerichtsszenen, sportlichen Rekorden, Straßenaufständen und ähnlichen Themen. Diese Fotografien zeigten ganze Szenen mit vielen Menschen. Wir wählten Bilder, die so eindeutig wie möglich waren, deren Herkunft man nicht erst vom Journalisten erfragen musste, sondern einfach dem Bild selbst entnehmen konnte. In unserem Experiment gingen wir so vor, dass wir zuerst das gesamte Bild bis auf ein besonders ausdrucksstarkes Gesicht abdeckten. Auf diese Weise wurde der jeweiligen Versuchsperson erst einmal nur ein isolierter Gesichtsausdruck gezeigt. In durchschnittlich

2 Zur Geschichte des Wiener Psychologischen Instituts, siehe: Ash Mitchell G., »Psychology and Politics in Interwar Vienna: The Vienna Psychological Institute, 1922–1942«, in: *Psychology in twentieth-century Thought and Society*, hg. von dems. und William R. Woodwar, Cambridge 1987, S. 143–164.

3 Ernst H. Gombrich, »Kunstwissenschaft und Psychologie vor fünfzig Jahren«, in: *XXV Internationaler Kongress für Kunstgeschichte*, Wien 4.–10. 9. 1983, Bd. I, Wien 1984, S. 99–104 [= 1984a], hier S. 102. Ein ähnlicher Bericht befindet sich in: Ernst H. Gombrich, »The Study of Art and the Study of Man: Reminiscences of Collaboration with Ernst Kris (1900–1957)«, in: ders., *Tributes*, Ithaca, NY 1984, S. 221–234 [= 1984b], hier S. 226–227.

fünf experimentellen Schritten deckten wir nach und nach das gesamte Bild auf, so dass man beispielsweise als zweites den Oberkörper und die Hände der Person im Bild sah, in einem dritten Schritt wurde sichtbar, dass die Person ganz in schwarz gekleidet war, im vierten sah man eine Frau mit Trauerschleier, und schließlich wurde die gesamte Beerdigungssituation gezeigt, die, da sie Grabsteine einschloss, unmöglich zu verfehlen war. Durch diese Isolationsmethode wurde es möglich zu bestimmen, wie weit man bei der Interpretation vom Gesichtsausdruck ausging und wie weit die Situation diese Interpretation korrigierte.«⁴

Diese Beschreibung passt gut zu Gombrichs Erinnerung an jenes Experiment, an dem er selbst teilgenommen hatte, und auch Kris beschrieb exakt dieses Experiment in einem Vortrag über den psychoanalytischen Beitrag zum Studium des Lachens (als Teil des Ausdrucks) aus dem Jahre 1936.⁵ Man sieht sofort, wie Kris die Grundfrage

4 Karl Bühler, »Outline of Problems attached to the Medical Sciences, carried out at the Psychological Institute, University of Vienna«, 1935, S. 5–6, folder 78, box 9, series 705, Record Group 1.2, Rockefeller Foundation Archives, Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow, New York (im Folgenden: RAC). Englisch Original: »In every interpretation of expression in life the time element as well as the situation plays a definite part. In our experiment we eliminated the factor of time in that we used snapshots showing people in emotional situations. For instance we used newspaper pictures of funerals, court scenes, record accomplishments in sport, street riots, and similar subjects. These photographs showed whole scenes where many people were present. We chose pictures which were as obvious as possible, whose origin one could determine not only by asking the newspaper reporter, but simply looking at the picture. In our experiment we proceeded in such a manner that we first covered all of the picture except for an especially expressive face. In this manner the subject of the experiment was first shown only the isolated facial expression. In an average of about 5 experimental steps we gradually uncovered the entire picture, so that one next saw, for instance, the upper part of the body and the hands of the person in the picture, in the third step it was visible that the person was entirely dressed in black, in the fourth step one saw women with veils of mourning, and finally the whole funeral situation, which, due to the presence of grave stones, was impossible not to recognize, was shown. It was possible through this method of isolation to determine how much one proceeded from the facial expression itself in the interpretation, and to what extent the situation corrected this interpretation.«

5 Kris beschrieb dieses Projekt ohne Erwähnung seiner eigenen spezifischen Beschäftigung mit den Naumburger Figuren in einer langen Fußnote eines Artikels über das Lachen, der im deutschen Original zuerst 1939 veröffentlicht wurde: »Die geringe Sicherheitsgrenze der Ausdrucksdeutung am Stehbild heben Buytendijk und Plessner [1925/6] hervor. [...] Das ist die Grundlage, auf der dann – ungedruckte – Versuche von Ruth Weiss (Psychologisches Institut der Universität Wien) stehen [Die englische Version lautet hier: »researches by Ruth Weiss [...] under the supervision of K. M. Wolf«; Anm. S. K.]. Ich darf diesen Versuchen einen – erstaunlichen – Befund entnehmen, der sich mit eigenen Beobachtungen deckt: Wenn man an einer Gruppenphotographie alles abdeckt bis auf die Mimik eines Kopfes, schwanken die Angaben über die Situation, in der sich der so Beobachtete befand, außerordentlich. Die Aussagen werden erstaunlich genau, wenn es sich um ein intentional stark gesteuertes Verhalten handelt; so erkennt man etwa den Zuschauer an einer sportlichen Veranstaltung mit hoher Sicherheit, den Teilnehmer an einem Begräbnis schwer. Vielleicht wird der Ausbau dieser Versuche ein Ergebnis sichern, das sich mir

zum Verständnis von mimischem Ausdruck in Fotografien mit der Interpretation von Kunstwerken in Verbindung setzen konnte, besonders wenn die Figuren isoliert vom narrativen Kontext betrachtet werden. Dies nämlich war die Situation der Naumberger Figuren, die in einem Kirchenchor aufgestellt sind, einem Ort, der zwar eine Beziehung zwischen den Figuren nahelegt, jedoch sicherlich keine erzählerische. In Ermangelung eines Zusammenhangs und roten Fadens zwischen den Figuren erfanden die Betrachter und Kunsthistoriker, Führer und Dramatiker einen. Dies also war der Sprung von einem klinischen Experiment über kontextuelles Ausdrucksverständnis zu Kris' Wahl einer spezifischeren Vorführung des Prinzips anhand berühmter Kunstwerke.

Die erste Erwähnung von Kris' eigenem Beitrag zu Böhlers Ausdrucksprojekt findet sich in einem Brief von Kris an Saxl vom 2. April 1933, nur Wochen nachdem Hitler in Deutschland an die Macht gelangt war:

»Inzwischen habe ich auf ausdrückliche Aufforderung von Dr. Bühler hin mit Überlegungen zum Ausdrucksthema ernstlich begonnen. Er hat durch seine Assistentin von jenem Plan gehört[,] den ich Ihnen im September entwickelt hatte; Bildganzes und Bildausschnitt als Relation zu prüfen und den jeweiligen Darstellungsgehalt der Ausdrucksgebärde zunächst im Mimischen festzustellen. Ein junger Mitarbeiter, Freund von Kurz und Schüler von Schlosser[,] unterstützt mich bei den Vorbereitungen. Die Vorversuche sollen diese Woche beginnen. Ein Protokoll dieser ersten Versuchsreihe wird Ihnen vorgelegt werden, damit dann entschieden werden kann, ob die Versuche fortzusetzen sind. Die Psychologin, die mitarbeitet[,] ist optimistisch, mein Mitarbeiter ist es auch; ich selbst bin sehr skeptisch und meine, dass wir noch am Holzweg sind. Das mag auch an unseren beschränkten Hilfsmit-

aus unscharfen Beobachtungen immer wieder aufdrängt: Je reiner die Ich-Steuerung des Ausdrucks ist, desto eher ist er auch an der Momentphotographie und ohne Situationshilfe deutbar, desto eindeutiger ist er; je mehr an Affekten das Ich zu verarbeiten hat, je konfliktreicher die Situation ist, zu deren Ausdruck das Mimische wird, desto geringer scheint die Eindeutigkeit des Ausdrucks zu sein. Er gewinnt wieder Eindeutigkeit im Affektdurchbruch. Nach Buytendijk und Plessner werden Lachen und Weinen sicher erkannt«: Ernst Kris, »Das Lachen als mimischer Vorgang. Beiträge zur Psychoanalyse der Mimik«, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse & Imago*, 24 (1939), S. 146–168, hier S. 165–166. Das einzige schwache Echo auf das Naumburg-Experiment in diesem Essay stellt die Diskussion der Darstellung lächelnder Figuren archaisch griechischer Kunst des 7. und 6. vorchristlichen Jahrhunderts sowie der Kunst des 12. und 14. Jahrhunderts dar, in der Kris argumentiert, dass »das Lächeln dem allgemeinen Versuch, psychische Beseelung bildnerisch darzustellen, dient«, ebd., S. 157. Dieser Essay wurde zuerst als Vortrag unter dem Titel »Bemerkungen über das Lachen, Beiträge zur Psychoanalyse der Mimik« auf dem 14. Internationalen Psychoanalytischen Kongress in Marienbad (2.–8. August 1936) präsentiert, 1939 im deutschen Original (siehe oben) und 1940 in einer nahezu wortgetreuen englischen Übersetzung veröffentlicht (*International Journal of Psychoanalysis*, 21 [1940], S. 314–341). Die englische Version wurde 1952 im Band *Psychoanalytic Explorations in Art* wiederveröffentlicht. Kris' Interesse am Ausdruck wurde durch seine Arbeit an den Porträtbüsten Messerschmidts geweckt.

teln liegen, wohl aber vor allem daran, dass uns noch die Problemstellung nicht genügend klar ist. Es freut mich, dass diese Arbeiten in Gang kommen, weil ich glaube, dass auch ein Misserfolg besser ist als gar nichts; vielleicht kommen wir allmählich auf den rechten Weg.«⁶

Aufgrund der Tatsache, dass dieser Brief das Experiment auf eine Art beschreibt, die der von Böhlers Arbeitsbericht 1934–35 sehr nahe kommt, liegt die Frage nahe, ob Kris (zusammen mit Gombrich, der im Brief gemeint ist) nicht bereits seit Herbst 1932 an dem größeren Projekt zum Ausdruck beteiligt war. Doch Kris' Name taucht lediglich im Bericht auf, den die Böhlers der Rockefeller-Stiftung für den Turnus 1934/35 vorlegten, aufgelistet zusammen mit Dr. Käthe Wolf als Verantwortlicher einer Unterstudie: »Fr. Dr. Wolf und Hr. Dr. Kris ›Die Vieldeutigkeit des mimischen Ausdrucks in den bildenden Künsten‹.« Ruth Weiss, die Gombrich erwähnt, erscheint neben ihnen mit einem laufenden Dissertationsprojekt: »Die Rolle der Zeiggestalten u. Situationsindizien beim Verständnis des Tonfilms.«⁷ In dem 24-seitigen Bericht über drei Stränge von Experimenten zum menschlichen Ausdruck (aus dem oben zitiert wurde) erwähnt Bühler Kris' Projekt kein einziges Mal, und er betont seinen eigenen Anteil bei der Forschung über zeitgenössischen Film.⁸ Während Bühler und Ruth Weiss sich dem Film widmeten, wählte Kris, laut Gombrich, eine andere Perspektive mit eindeutigen Implikationen für die Kunstgeschichte:

»Kris hoffte, beweisen zu können, dass die Komplexität, die man im Ausdruck der [Naumburger] Figuren wahrnahm, nicht ganz in der Intention des Künstlers lag. Der Künstler hatte lediglich nach Mitteln gesucht, um die Portraits zum Leben zu erwecken. Ihr Ausdruck jedoch war mehr intensiv als eindeutig.«

»Wir zeigten verschiedenen Versuchspersonen Fotos der Statuen und baten sie, deren Ausdruck zu interpretieren. Auch zeigten wir ihnen erst einmal nur den oberen oder unteren Teil eines Gesichtes und verglichen die Resultate mit den Reaktionen derselben Versuchspersonen auf spätere Künstler, zum Beispiel Bernini.«⁹

6 Warburg Institute Archive, GC, Ernst Kris und Fritz Saxl, 4. April 1933 (im Folgenden: WIA).

7 »Verzeichnis der laufenden Arbeiten des Psychologischen Instituts Wien, W.S. 1934/35«, 1935, S. 1, folder 76, box 8, series 705, Record Group 1.2, Rockefeller Foundation Archives, RAC.

8 »Im Jahre 1934/5 begannen wir mit einer Serie von Experimenten zum menschlichen Ausdruck, die bisher noch nicht ganz zum Abschluss gebracht wurden«: Karl Bühler, »Outline of Problems attached to the Medical Sciences, carried out at the Psychological Institute, University of Vienna«, 1935, S. 9–24, folder 78, box 9, series 705, Record Group 1.2, Rockefeller Foundation Archives, RAC. Englisch Original: »In the year 1934/5 we began a series of experiments, which are as yet not entirely completed, on the human expression.«

9 Gombrich 1984b (Anm. 3), S. 227, 229.

Das ist alles, was wir über das Naumburg-Experiment wissen, sodass vieles der Fantasie überlassen bleibt. Was sicher gesagt werden kann, ist, dass das Experiment Bühlers Begriff des »Feldcharakters« des Zeichens, der die Abhängigkeit einer Zeichenbedeutung vom Kontext beschreibt, mit dem Freud'schen Konzept der »Projektion« kombiniert, das beschreibt, wie eine Interpretation in der Uneindeutigkeit des Kontextes entsteht. Es scheint also, dass Kris demonstrieren wollte, dass wir Ausdruck nicht außerhalb seines Kontextes interpretieren können.

Nur einige Jahre später wandte Gombrich die Ergebnisse des Experiments bei seiner Deutung der Literatur zu Botticellis *Primavera* an. So berichtete er in einem Brief an Kris vom 12. April 1946:

»Ich schreibe gerade einen kleinen Essay zu Botticellis Primavera, da ich glaube, die (oder eine) Quelle gefunden zu haben. Somit ist es die Frage nach der Verifikation, die sich mir auch noch aufdrängt. Aber es macht Spaß, all den Unfug und sentimental Blech¹⁰ zu lesen, der darüber geschrieben wurde. Das Aufkommen des Botticelli-Kultes ist für sich genommen schon ein höchst faszinierendes soziales Phänomen. All diese Interpretationen des Ausdrucks auf dem Gesicht der Venus lassen mich an unsere [...] Naumburg-Experimente denken. Wir sollten wirklich etwas damit machen. Es war schönes Material. Hast Du es noch irgendwo?«¹¹

Im veröffentlichten Essay, das aus dieser Forschung resultierte, zeigt sich Gombrich beinahe verächtlich gegenüber vielen kunstgeschichtlichen Irrtümern, auf die ihn, wie ich denke, Kris hinwies, vor allem gegenüber einem romantischen Blick auf die Vergangenheit, der zu fantasievollen Rekonstruktionen führte oder zu vagen Bedeutungszuschreibungen an Kunstwerke als »Geist ihrer Epoche«. Gombrich kam auf diese Fragen in späteren Essays zurück;¹² im Botticelli-Essay zeigt er sich jedoch am meisten über die Projektionen höchst unterschiedlicher Emotionen auf das Gesicht der Venus amüsiert:

10 Anm. d. Übers.: Im englischen Original schreibt Gombrich »blech«.

11 Ernst Gombrich an Ernst Kris, Brief vom 12. 4. 1946, Box 6, Folder 13, Ernst Kris Papers, Manuscript Division, Library of Congress, Washington, D.C. (Im Folgenden: LOC)

12 In der Passage eines Essays, die mit »The Priority of Context over Expression« übertitelt ist, benutzt Gombrich u.a. ein Beispiel, das nahe bei Kris angesiedelt ist, um sein Argument zu verdeutlichen: Leo Planiscigs Fehlinterpretation einer kleinen Bronzestatue des Herkules, die er falsch zuordnete und deren Ausdruck er deshalb falsch deutete. Die Veröffentlichung Planiscigs stammt von 1932. Er diskutiert hier auch seine Gegnerschaft zur Geistesgeschichte, die Dvořaks im Besonderen: Ernst H. Gombrich, »The Evidence of Images«, in: *Interpretation: Theory and Practice*, hg. von Charles H. Singleton, Baltimore 1969, S. 68 ff.

»Bereits vor der Jahrhundertwende wies L. Rosenthal in einem Vortrag, der größere Bekanntheit verdient hätte, darauf hin, dass Botticellis Kunst ihre Popularität, damals auf ihrem Höhepunkt, genau dem Faktum verdanke, dass sie uns erlaubt, nahezu jedwede Bedeutung in den seltsam zweideutigen Ausdruck ihrer Figuren zu projizieren, den wir zu finden wünschen. [...] Diese rätselhaften und wehmutsvollen Gesichter lassen uns keine Ruhe, bis wir eine Geschichte um sie herum gebaut haben, die ihrem rätselhaften Ausdruck Rechnung zu tragen scheint. [...] Die Gesten und der Ausdruck ihrer Figuren haben die verschiedensten Erklärungen hervorgebracht. Und die Überzeugung, mit der diese widersprüchlichen Lesarten vorgebracht wurden, hielt den nächsten Autor nie davon ab, seine eigenen Überlegungen mit ähnlicher Selbstsicherheit zu Papier zu bringen. [...] Einige grübelten über ihre [der Venus] ›Melancholie‹, andere fanden in ihrem Gesicht die typischen Symptome einer Schwangerschaft oder Schwindsucht, während wieder andere sie als ›lächelnd‹ oder sogar als ›lachend‹ beschrieben.«¹³

Die Prämisse des Naumburg-Experiments wiederholend fährt Gombrich fort, dass diese Ansichten »im rein Subjektiven« verblieben, »wenn nicht der Kontext, in dem diese Figuren stehen, mit zusätzlichen Mitteln bestimmt werden kann. Der ikonologische Ansatz der geschichtlichen Lehre musste oft Angriffe von jenen erdulden, denen es darum geht, die Autonomie künstlerischen Fühlens und Denkens zu verteidigen. Was bei diesen Angriffen übersehen wird, ist die Tatsache, dass Ausdruck nur durch die Wechselwirkung von Thema und Behandlung, Situation und Gestik zum Leben erweckt wird.«¹⁴

Gombrichs Kritik des Faches für dessen subjektive Interpretation der Venus-Figur ist eine getreue Spiegelung von Kris' Ansichten und unmittelbares Echo auf die Schlussfolgerungen des Bühler-Instituts.

Doch während Gombrich auf Kunsthistoriker losging, muss es beim Naumburg-Experiment um mehr gegangen sein. Gombrich sagte später, dass Kris eine glückliche Hand für die Wahl von Forschungsthemen gehabt habe. Die Chorfiguren des Naumburger Doms (Abb. 1–2) wurden bereits am Ende des Ersten Weltkriegs zu politischen Symbolen, als die Franzosen als Teil des Versailler Vertrages forderten, die Figuren als Kompensation für die Schäden an der Kathedrale in Rheims nach Frankreich zu bringen. Im Zusammenhang mit dieser Bedrohung erhielten die Figuren eine Stimme. In einer deutschen Zeitung jener Zeit erwachen die Uta- und Eckhardt-Figuren zum

13 Ernst H. Gombrich, »Botticelli's Mythologies« (1945), in: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Chicago 1972, S. 31–81, hier S. 38–39. Kris Arbeit zur schöpferischen Interpretation bei der Deutung eines Ausdrucks in dessen Messerschmidt-Studie wird in der Fußnote 22, S. 202, die dieser Passage angefügt ist, gewürdigt.

14 Ebd., S. 38–39.



Abb. 1: »Die Südseite des Laufganges mit den Stiftern«, in: Wilhelm Pinder und Walter Hege, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke*, 5. unveränderte Auflage, Berlin 1935, Abb. 56.



Abb. 2: »Die Nordseite des Laufganges mit den Stiftern«, in: ebd., Abb. 57.

Leben und sprachen als vom Versailler Vertrag bestrafte Deutsche.¹⁵ Schicksal und Gefühlslage Deutschlands wurden auf die Figuren projiziert. Nachdem Hitler an die Macht gekommen war, verstärkte sich der ikonische Status der Naumburger Figuren. Die Skulpturen der Uta und des Eckhardts hatten ihren Auftritt auf einem der Mittelalterswagen in einem Umzug, der für den »Tag der deutschen Kunst« organisiert wurde.¹⁶ Das Bild der schönen Uta insbesondere wurde zum weit verbreiteten Ideal der arischen Frau (Abb. 3). Die Naumburger Figuren waren politisch aufgeladen, und das nun auch in einem rassistischen Sinne.

In seiner Beschreibung des Naumburg-Experiments erwähnt Gombrich, dass die

»Ciceroni [Kunstführer] die Legende entwickelt hatten, wonach all diese Figuren Teilnehmer an einer Geschichte um Konflikt und Mord waren. Kris zweifelte die Plausibilität dieser

15 Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 1998, S. 154–156.

16 Stefan Schweizer, »Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben«: *Nationalsozialistische Geschichtsbilder in historischen Festzügen*, Göttingen 2000, speziell: S. 159–160.



Abb. 3: »Uta,« in: ebd., Abb. 73.



Abb. 4: »Uta« in: I. Schneider-Lengyel, *Das Gesicht des deutschen Mittelalters*, München 1935, Abb. 7.

Interpretation früher gotischer Skulpturen an und hoffte zu beweisen, dass die Komplexität, die man im Ausdruck der Figuren fand, sich nicht gänzlich der Intention des Künstlers verdankte.«¹⁷

Ihren Höhepunkt erreichte die Projektion von Erzählerischem auf die Naumburger Figuren mit der ungemein erfolgreichen Produktion von »Uta von Naumburg« 1934–35, einem Stück, das Franz Sondinger 1934 unter dem Pseudonym Felix Dhünen geschrieben hatte. Mit einer reichhaltigen und gänzlich erfundenen Handlung, welche die Steinfiguren zum Leben erweckte und die Schauspieler, die die Posen der Skulpturen nachahmten, zu Stein verwandelte, war dieses Stück alles andere als ein Historiendrama.¹⁸

Ging von dem Erfinden von Geschichten um die Naumburger Figuren eine Gefahr aus, die Kris' Experiment aufzudecken suchte? Es gab zwei unterschiedliche Typen

¹⁷ Gombrich 1984b (Anm. 3), S. 226.

¹⁸ Ullrich 1998 (Anm. 15), S. 109–122.

von Literatur, eine physiognomische und eine kunsthistorische, welche die imaginativen Lesarten der Naumburger Figuren speisten.

Die Weimarer Zeit erlebte eine intensive Produktion und Erforschung des physiognomischen Porträts, die sich auf die Visualisierung des deutschen Gesichtes verengte. Julius Langbehn hatte in *Rembrandt als Erzieher* 1890 zu solcher Visualisierung aufgerufen, und von den 1920er-Jahren an wurden physiognomische Studien gang und gäbe: von Richard Hamanns *Deutsche Köpfe des Mittelalters* und Hubert Wilms *Gotische Charakterköpfe* 1925 zu August Sanders *Antlitz der Zeit* 1929.¹⁹ Nach der Machterlangung der Nazis nahmen physiognomische Untersuchungen eine deutlich rassistische Wendung, mit wohlbekannten Veröffentlichungen, wie Schultze-Naumburgs Buch *Kunst und Rasse* von 1928, das Porträts von psychisch Kranken mit expressionistischen Gemälden verglich. Publikationen wie I. Schneider Lengyels *Das Gesicht des Mittelalters*, 1935 im Bruckmann Verlag veröffentlicht, bedienten sich für das physiognomische Projekt in der Kunstgeschichte und behandelten mittelalterliche Skulpturen von Heiligen, Jungfrauen und weltlichen Herrschern als Porträts (Abb. 4).²⁰ Die Begründung war, dass Kunst die Grundlage für eine Blut-und-Boden-Genealogie des deutschen Selbstbewusstseins schaffen könne. Gesichter der Naumburger Figuren waren verschiedentlich in dieser Veröffentlichung zu finden. Und obwohl die Ausstellung »Entartete Kunst« erst auf Kris' Experimente folgte, war es, denke ich, vorauszusehen, dass die Figur der Uta dort als Ideal der deutschen Frau auftrat, neben das Bild »Die Braut« des expressionistischen Malers Werner Scholz gestellt.²¹ Der Punkt, den ich hier machen möchte, ist folgender: Obgleich Kris' Experimente bloß auf die weit verbreitete Gewohnheit eines schöpferischen Sehens abzielen schienen, war seine Wahl der Naumburger Figuren aufgeladen. Es stieß in die deutschen Fantasien rassistischer Reinheit vor.

Ich denke, dass Kris auch über das Ausmaß besorgt war, in dem sich Kunsthistoriker an diesen Fantasien beteiligten, da sie die Disziplin dem Subjektiven öffneten und damit dem Nationalsozialismus eine helfende Hand reichten. Angestoßen von Wilhelm Pinders Monografie zum Naumburger Dom mit den berühmten Fotografien

19 Claudia Schmolders, *Hitler's Face. The Biography of an Image*, übersetzt von Adrian Daub, Philadelphia 2006, insbes. Kapitel 3.

20 »Deutsche Köpfe aus 5 Jahrhunderten liegen in diesem Bande wie Porträts nebeneinander, und so sollen Sie auch betrachtet werden. [...] Was diese Köpfe so kostbar macht, ist nicht ihre Ähnlichkeit mit ihren Modellen von einst, sondern der in ihnen verkörperte und gestaltete Genius deutscher Meister.«

21 Ullrich 1998 (Anm. 15), S. 53–54 und Abb. 13. Dieses Foto der provokativen Gegenüberstellung ist in der großangelegten Rekonstruktion der »Entartete Kunst«-Ausstellung, die von Stephanie Baron unternommen wurde, nicht enthalten: Stephanie Baron u.a., »Entartete Kunst«. *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Ausstellungskatalog, Los Angeles County Museum of Art, Deutsches Historisches Museum, München 1991/92.

Abb. 5: »Uta,« in: Wilhelm Pinder und Walter Hege 1935 (Abb. 1), Abb. 71.



Walter Heges (Abb. 1–3, 5), hatte sich das kunsthistorische Interesse an den Naumburger Figuren Mitte der 1920er-Jahre verstärkt.²² Mit verschiedenen Perspektiven, einschließlich suggestiver Nahaufnahmen, dienten sich diese Fotos den erfinderischen und kontextlosen Deutungen des Ausdrucks der Figuren an. Das Interesse am Naumburger Dom hielt in der Ära der NS-Regierung ungemindert an. Pinder, der zum favorisierten Kunsthistoriker des Regimes geworden war,²³ bemerkte im Vorwort zur vierten Auflage seines Naumburg-Buches, dass eine der Fragen, welche die Forschung seiner Zeit am meisten beschäftigten, die wäre, ob die Gruppe als Erzählung und die Figuren als Porträts aufgefasst werden müssten. Pinder vertrat die Ansicht, dass die Naumburger Figuren nicht eigentlich Porträts wären, dass sie jedoch einen Porträt-Effekt hätten (Abb. 5): »Und doch sind das nicht Porträts, nicht festgehaltene Einzelfälle. Es sind grandiose Charakterschauspieler, Verdichtungen typischer und individueller Eigenschaften, die ein sehr Klarsehender wahrnehmen konnte, zum porträthaften Ausdruck.«²⁴ Dass die Naumburger Figuren tatsächlich als Schauspieler

22 Wilhelm Pinder, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke*, Berlin 1924.

23 Siehe Jutta Held, »Kunstgeschichte im ›Dritten Reich‹: Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität«, in: *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, hg. von Jutta Held und Martin Papenbrock, Göttingen 2003, S. 17–59.

24 Wilhelm Pinder, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke*, 5. Aufl., Berlin 1935, S. 39.

zum Leben erwachten, wusste Pinder zweifelsohne. Denn die überarbeitete Auflage erschien ja gleichzeitig mit Felix Dhünens Drama.

In seiner Beschreibung der Figuren gab sich Pinder zudem einem subjektiven und nationalistischen Essenzialismus hin: »Bei Eckehard fühlt man wirklich das Volk, man fühlt sogar den engeren Teil des deutschen Volkes, der Luther, Bach und Leibniz hervorgebracht hat. Die Gestalten dieses Bauernadels sind gleichsam die vorgeistige, aber tief beseelte Vorform jenes großartigen Breitmenschen-Typus, zu dem auch Beethoven, Bach, Händel, Rembrandt, Schubert gehören und ohne den das Größte deutscher Äußerungen niemals gefunden worden wäre.«²⁵ Auch Kunsthistoriker wie Pinder trugen zur Entstehung einer nationalen Blut-und-Boden-Fantasie bei. Kris schien darauf abzuzielen, den Prozess der Projektion durch seine Experimente bloßzustellen, gleich ob dieser sich nun in den Händen der Ciceroni, Kunst-, Kulturhistoriker oder von plumpen Propagandisten befand. Bei einem Treffen John Marshalls von der Rockefeller-Foundation und Ernst Gombrichs am Ende des Krieges wurde Gombrich gefragt, ob er eine Verbindung zwischen Kris' Arbeit zur Karikatur und der Propagandaanalyse sehe. Gombrich bejahte, und er berichtete an Kris, dass er auch die »Experimente zum Gesichtsausdruck« erwähnt habe.²⁶ Ich nehme dies als Bestätigung dafür, dass die Naumburg-Experimente politisch motiviert und ausgerichtet waren.

Eine weitere Notiz zum Projekt, die sich in einem Brief von Fritz Saxl an den in Amerika lebenden Anthropologen Franz Boas findet, deutet ebenfalls auf die politische und insbesondere die antifaschistische und antirassistische Ausrichtung vieler wissenschaftlicher Studien dieser Zeit hin. Boas hatte Saxl am 25. Juli 1935 geschrieben, um diesen um Hilfe für ein Projekt über Gesten zu bitten (ein für Aby Warburg wichtiges Thema), das einer seiner Doktoranden durchführte:

»Während der letzten Jahre habe ich eine Untersuchung über Gesten, die von Immigranten benutzt werden, und deren schrittweises Verschwinden in der zweiten Generation durchgeführt. Im Laufe dieser Arbeit, die besonders von Dr. David Efron und Herrn Van Veen durchgeführt wurde, haben wir versucht, die auffallenden Unterschiede zwischen jüdischen und italienischen Gesten und Posen sowie deren Vermischung in einer gemischten Gesellschaft zu analysieren. [...]

Sinn und Zweck dieser kurzen Notiz ist es zu erfahren, ob Sie Material oder Aufzeichnungen besitzen, die für unsere Arbeit sinnvoll sein könnten. Mein Ziel ist es

²⁵ Ebd., S. 39–40.

²⁶ E. H. Gombrich an Ernst Kris, Brief vom 2. 11. 1944., Box 6, Folder 13, Ernst Kris Papers, LOC.

hauptsächlich zu zeigen, dass die menschlichen Aktivitäten kulturell bestimmt sind und nicht durch rassische Abstammung.«²⁷

Die innovative Publikation, die schließlich aus dem Projekt resultierte, war *Geste und Umwelt* (*Gesture and Environment*²⁸), die von Stuyvesant Van Veen mit Zeichnungen und Diagrammen illustriert wurde. Die Studie wurde explizit dazu durchgeführt, den intuitiven rassischen Deutungen der Gestik entgegenzutreten – wie denen von Hans Günther, der nach Efron »einer der Hohepriester der politischen Anthropologie im Dritten Reich« war.²⁹ In seiner Antwort vom Juli 1935 bringt Saxl Boas' Projekt mit dem von Kris und Bühler in Verbindung:

»[H]aben Sie vielen Dank für Ihren Brief. Ich brauche wohl nicht zu betonen, dass wir sehr interessiert am Problem der Gestik sind, doch geht unser Ansatz nur von der Seite der bildenden Künste aus – zumindest tat er das bisher. Natürlich entstehen hier ähnliche Probleme wie auf dem Feld, das Sie interessiert. Nehmen Sie zum Beispiel den Fall eines in Italien arbeitenden deutschen oder französischen Malers. Beide nehmen natürlich die Gestensprache der Italiener und der italienischen Kunst an, und man kann nun versuchen, herauszufinden, auf welche Weise sie den fremden Ausdruck transformieren, um ihn ihren eigenen Bedürfnissen anzupassen. Hier allerdings erscheint der Prozess natürlich komplizierter als im richtigen Leben, wird doch die fremde Gestik in einer festen Formel übernommen. Übrigens gelingt es uns nur selten, die unmittelbare Übernahme fremder Formeln nachzuweisen, und ihre Differenzierung mag der zeitlichen Verzögerung und dem damit einhergehenden Stilwechsel zuzuschreiben sein. Wir werden aber ganz sicher versuchen, einige Beispiele herauszusuchen, die Ihren Anforderungen entsprechen.

Ein Freund von mir, Dr. Kris aus Wien, arbeitet gerade auf Betreiben unseres Instituts hin zusammen mit Professor Bühler am Thema der Gestik. Ich werde ihm schreiben und fragen, ob er etwas zu Ihrem sehr interessanten Problem beizutragen hat.«³⁰

Saxl hatte das Wiener Projekt, das sich mit dem Deuten des mimischen Ausdrucks und eben nicht der Gestik befasste, nicht ganz richtig verstanden. Dies lässt auch seine Behauptung, dass das Projekt vom Warburg Institute angeregt sei, nicht zutreffend – wenn auch verständlich – erscheinen.³¹ Es könnte allerdings signifikant

27 WIA, GC, Franz Boas an Fritz Saxl, 2. 7. 1935.

28 David Efron und Stuyvesant Van Veen, *Gesture and Environment. A tentative study of some of the spatio-temporal and ›linguistic‹ aspects of the gestural behaviour of Eastern Jews and Southern Italians in New York City, living under similar environmental conditions*, New York 1941.

29 Ebd., S. 1–2.

30 WIA, GC, Fritz Saxl an Franz Boas, 17. 7. 1935.

31 In dieser Phase war Kris die Abstimmung mit dem Warburg Institute von äußerster Wichtigkeit, ver-

sein, dass er Boas' politisch motiviertes Projekt mit dem von Kris in Verbindung brachte.

So mag die Beweislage für das Naumburg-Experiment dürftig sein, Kris' Wahl eines politisch geladenen Themas, das recht weitab von jenem kunsthistorischen Feld lag, auf dem er sich als Experte fühlen konnte, macht deutlich, dass es hier um etwas anderes ging. Selbst aus den geringen Spuren der Studie lässt sich erkennen, dass Kris daran interessiert war, die imaginativen Prozesse zu entlarven, mit denen der Nationalsozialismus – mithilfe seiner Kunsthistoriker und Fotografen – sich daran machte, seinen Mythos zu verfestigen. Zu dieser Kategorie von Projekten darf man auch *Die Legende vom Künstler* zählen, ein Buch, das sich des Künstlermythos annahm, den Hitler ausgiebig für seine Zwecke nutzte.³² Auch die potenziell provokanten Ausstellungen der Karikaturen Dantans³³ und Daumiers³⁴ in Wien, die republikanische Bilder in einer Ära neuerlicher Zensur zeigten, lassen sich dieser Kategorie von Projekten zuordnen.

In den frühen 1930er-Jahren war Kris bereit, die Kunstgeschichte gänzlich zugunsten der Psychoanalyse hinter sich zu lassen.³⁵ Freud überredete ihn, auf seiner Position im Kunsthistorischen Museum zu bleiben. Und bewaffnet mit enormem Verständnis, großen Fähigkeiten, Neugierde und einem Wissen um die politische Situation arbeitete Kris im Museum sowie im Laboratorium an einer Reihe unbequemer Problemstellungen, deren Implikationen augenfällig werden, wenn man sie in ihrem historischen Kontext betrachtet.

suchte er doch Positionen für Gombrich und Kurz im Ausland zu finden. Ich danke Steffen Krüger, dass er mir Kris' Brief an Saxl vom 7. Dezember 1934 (im Archiv des Warburg Institute) zugänglich gemacht hat. In diesem Brief legt Kris seine Hoffnung auf Anstellungen für Kurz und Gombrich dar.

32 Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934. Siehe Steffen Krügers Essay in diesem Band. Eine Interpretation dieses Buches – dem wohl nachhaltigsten von Kris' Beiträgen zur Kunstgeschichte – als kunstgeschichtlicher Kommentar auf das erste Kapitel von *Mein Kampf* wird von der Autorin unter dem Titel »Ernst Kris, *The Legend of the Artist* (1934) and *Mein Kampf*« publiziert werden.

33 Ernst Kris, *Die Karikaturen des Dantan, Paris–London, 1831–1839*, Ausstellungskatalog., Corps de Logis der neuen Hofburg, Wien 1933.

34 Ernst Kris, *Honoré Daumier; Zeichnungen, Aquarelle, Lithographien, Kleinplastiken*, Ausstellungskatalog, Albertina: Kulturbund, Wien, November–Dezember 1936. Kris organisierte die Daumier-Ausstellung (mit Hilfe Otto Benesch's) für die Albertina in Verbindung mit französischen Kollegen im Jahre 1936. Zu diesem Gedanken wurde ich von Louis Rose ermutigt, dem ich für die Erlaubnis dankbar bin, sein bald erscheinendes Buchmanuskript zu lesen. Das Wichtigste von Roses Erörterungen zu den Ausstellungen Dantans und Daumiers ist in seinem Essay »Daumier in Vienna: Ernst Kris, E. H. Gombrich, and the Politics of Caricature« (*Visual Resources* XXIII, 1–2 [2007], S. 39–84) zusammengefasst.

35 Zu Kris' Krise in den frühen bis Mitte der Dreißigerjahre, während der er ernsthaft darüber nachdachte, seine Arbeit als Kunsthistoriker zu beenden, siehe: Ernst H. Gombrich 1984b (Anm. 3), S. 225–226.

Ich möchte Steffen Krüger für seine Anregung danken, mich mit dem Berührungspunkt von Kris' kunstgeschichtlicher und propagandaanalytischer Arbeit zu beschäftigen, und dafür, mich dadurch zum Studium von Kris' Schriften gebracht zu haben. Zu Dank verpflichtet bin ich sowohl Steffen als auch Louis Rose für ihre unglaubliche Großzügigkeit, mit der sie ihr Wissen und ihre weiter gereiften Gedanken zu meinem Thema mit mir geteilt haben, sowie dafür, mich an die Archive verwiesen zu haben, in denen ich für diesen Essay recherchieren konnte. Mein Dank gilt auch dem Warburg Institute für dessen Hilfe beim Auffinden von Briefen und besonders Anton Kris für seine Antwort auf meine Fragen zu seinem Vater. Die Hälfte des Vortrags, den ich auf der Konferenz gab, war Kris' und Kurz' *Die Legende vom Künstler* gewidmet, diese Hälfte wird aus Platzgründen an anderem Ort publiziert werden.

Die Legende vom Künstler als Propagandastrategie¹

Seit einigen Jahrzehnten gehört *Die Legende vom Künstler* zu den kanonischen Texten der (deutschen) Kunstgeschichte. Verfasst von Ernst Kris und Otto Kurz² und im Jahre 1934 vom Wiener Krystall Verlag publiziert, geriet die kleine Studie schon kurze Zeit später durch den »Anschluss« Österreichs an ns-Deutschland in Vergessenheit (beide Autoren wurden vom ns-Regime als Juden eingestuft). Erst in den späten 1970er-Jahren wurde das Büchlein in Deutschland vom Suhrkamp Verlag neu veröffentlicht; zur selben Zeit erfuhr es auch durch Übersetzungen ins Englische und in andere Sprachen neue Verbreitung. Seitdem wird es regelmäßig wieder aufgelegt und für den akademischen Unterricht genutzt.

Das neue Interesse der Nachkriegszeit mag sich vor allem der provokanten These verdanken, die Kris und Kurz in ihrem Text aufstellen: Ganz in der Tradition Aby Warburgs, dessen Kulturwissenschaftlicher Bibliothek der Band gewidmet ist (und diese Widmung bedeutete im Jahre 1934 bereits eine politische Tat³), sprechen die Autoren von fließenden Übergängen zwischen wissenschaftlichem und mythischem Interesse an der Künstlerbiografie⁴ – Übergängen also zwischen der realen Person des

-
- 1 Dieser Artikel präsentiert einige Ergebnisse aus dem dritten Kapitel meiner Doktorarbeit zu Ernst Kris: *Das Unbehagen in der Karikatur. Kunst, Propaganda und persuasive Kommunikation im Theoriewerk Ernst Kris*, München 2011.
 - 2 In seinem Geleitwort zur Neuausgabe des Bandes schreibt E. H. Gombrich über die Arbeitsteilung der beiden Autoren: »Ernst Kris verdanken wir [...] die tiefe Einsicht, dass die Geschichten, die allerorten und zu allen Zeiten von Künstlern erzählt werden, eine allgemeine menschliche Reaktion auf den geheimnisvollen Zauber des Bildermachens spiegeln; Kurz verdanken wir die Erfindungsgabe des Aufspürens von Parallelen, um die Allgegenwart dieser Motive zu illustrieren und nachzuweisen.« Ernst H. Gombrich, »Vorwort«, in: Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934, Neuausgabe: Frankfurt a. M. 1979, S. 9–15, hier S. 12. Mit anderen Worten: Kris war für den theoretischen Rahmen zuständig, Kurz für die ausgiebige Quellenrecherche. Damit lässt sich die Konzeption von *Die Legende vom Künstler* durchaus als Ernst Kris' Leistung deklarieren.
 - 3 »Wir widmen Sie [~ die Schrift; Anm. S. K.] Ihnen nicht wegen ihres Wertes, sondern wegen der Gesinnung von der wir ausgehen«, schrieb Kris 1934 an Fritz Saxl, den Leiter der Warburg-Bibliothek nach Warburgs Tod: »Heute wird alles Bekenntnis. Wir bekennen uns zu Ihnen mit Stolz!«: Kris an Saxl, Brief vom 23. 4. 1934, Warburg Institute Archive, Woburn Square, London WC1H 0AB, England.
 - 4 Im Text ist wortwörtlich von einer »Verflechtung des modernen mit dem mythischen Denken« die Rede: Kris und Kurz 1934 (Anm. 2), S. 45.

Künstlers und einer Rollenerwartung, die von der Gesellschaft an den Künstler herangetragen wird.⁵

Eine solche These stellt für die Kunstgeschichtsforschung insgesamt eine arge Verunsicherung dar: Sie dekonstruiert das biografische Genre und entwertet die Biografie als verlässliche Quelle, lässt jedoch im selben Zuge offen, wie diese Dekonstruktion für den Einzelfall zu gewichten ist.⁶ »Das Leben ist tatsächlich eine Mischung von formelhaften und individuellen Elementen, ein Ineinander, bei dem das Individuelle gleichsam nur über das Formelhaft-Unpersönliche hinausragt«, so kommentierte Thomas Mann schon im Jahre 1936 das Dilemma, das die Studie herausstellt. Kris' und Kurz' Arbeit mache deutlich, so Mann, »daß das Typische auch schon das Mythische ist«.⁷

Der Bezug der *Legende vom Künstler* auf dieses Typische und Mythische fällt nun mit dem Erscheinungsjahr 1934 in eine Zeit, da man diesen Kategorien in Deutschland eine Bedeutung gab, die sich gegen das Individuelle stellte.

»Die faschistische Ideologie appelliert an ein Stück ungelebtes, psychisch und physisch unrealisiertes Leben; [...] Deshalb auch die Beharrlichkeit, mit welcher die Nazis allerlei Mythen für sich okkupierten – denn die Dialektik des Mythos besteht darin, dass er nicht nur ein Vorgeschichtliches oder Überwundenes bezeichnet, sondern zugleich auch, zu vollkommener ästhetischer Starre verdichtet, ein noch nicht Realisiertes, reine Potenz Gebliebenes«,

vermerkt Hans-Martin Lohmann in der von ihm herausgegebenen Studie *Psychoanalyse und Nationalsozialismus*,⁸ und in dieser Beobachtung scheint Kris' Bemerkung zum Schluss seiner weiterführenden Studie zur Künstlerbiografie, dass die »Freiheit in der Lebensgestaltung des Menschen [...] offenbar enge mit jener Bindung zu verknüpfen [ist], die wir als ›gelebte Vita‹ bezeichnen«, nachzuhallen.

Zwar ist diese Bemerkung bewusst unspezifisch gehalten, doch wenn Kris weiterhin von jenen »lächerlichen Gestalten« und »nicht eben seltenen Menschen« spricht, »die für Tagebuch und Nachruf leben«, dann wird der Zusammenhang mit der wilhelminischen Kultur Deutschlands deutlich – einer Kultur, der Heinrich Mann mit seiner

5 Vgl. Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1973, S. 425.

6 Diesen Hinweis verdanke ich Evonne Levy.

7 Thomas Mann, »Freud und die Zukunft«, Festvortrag vom 8. 5. 1936, zuerst veröffentlicht in: *Imago*, 22 (1936), hier zit. nach: *Thomas Mann: Freud und die Psychoanalyse – Reden, Briefe, Notizen, Betrachtungen*, hg. von B. Urban, Frankfurt a. M. 1991, S. 68–91, hier S. 82–83.

8 Hans-Martin Lohmann, »Die psychologische Struktur des Faschismus. Zu einer Studie von Georges Bataille (1979)«, in: *Psychoanalyse und Nationalsozialismus. Beiträge zur Bearbeitung eines unbewältigten Traumas*, hg. von dems., Frankfurt a. M. 1984, S. 253–258, hier S. 255.

Romanfigur des Diederich Heßling (*Der Untertan*, 1918) die zweifelsohne unfreieste und lächerlichste Figur auf den Leib schrieb.

Umso erstaunlicher erscheint es vor diesem Hintergrund, dass Kris' und Kurz' Studie selbst noch keiner genaueren historischen Analyse unterzogen wurde. Sieht man von Thomas Manns Bemerkungen und den zumeist ebenso knappen Verweisen in diversen Publikationen jüngerer Zeit ab,⁹ existiert eine Sekundärliteratur zu ihr praktisch nicht. Vielmehr wird die Studie selbst als Kompendium und Sekundärquelle für die Künstleranekdote benutzt, ohne dass man dabei den Nuancen ihrer These vom Nachleben mythischen Denkens weitere Beachtung schenkt. Dies soll der vorliegende Beitrag, der *Die Legende vom Künstler* im politischen Kontext ihrer Zeit situiert, korrigieren, indem er der psychologischen Leitidee der *Legende vom Künstler*, der Idee des Freud'schen »Familienroman[s] der Neurotiker«, und ihrer Karriere in der NS-deutschen Propaganda nachgeht.

HITLERS KÜNSTLERIMAGE

Mit ihrem Erscheinungsdatum um die Mitte des Jahres 1934 fällt Kris' und Kurz' Publikation noch in die Konsolidierungsphase des Nazi-Regimes in Deutschland. Dort war mit Hitler eine Persönlichkeit zwischen Sein und Schein an die Spitze des Staates gelangt, die das Konzept der »Gelebte[n] Vita« (1934, S. 164) – die Verkörperung »eines biographischen Typus, das Schicksal eines Standes, einer Klasse, eines Berufes«¹⁰ – derart eingeübt hatte, dass sie offensichtlich passgenau das kollektive Unbewusste der deutsch-konservativen Mehrheit bediente.

Bereits ein flüchtiger Blick auf das Schriftgut des »Dritten Reiches« zeigt, dass die nationalsozialistische Idee des »Führers«, besonders diejenige Variante, die Goebbels und Hitler entsannen, unlösbar mit dem Bild des Künstlergenies verbunden war. Zur Illustration des nationalsozialistischen Verständnisses von »Staatskunst« beschränke ich mich auf einige einschlägige Zitate, wie folgendes aus Joseph Goebbels Roman Michael von 1931: »Der Staatsmann ist auch ein Künstler«, schreibt er hier. Für den Staatsmann »ist das Volk nichts, als was für den Bildhauer der Stein ist. Führer und Masse, das ist ebenso wenig ein Problem wie etwa Maler und Farbe.«¹¹

9 Z.B.: Eckhard Neumann, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt a. M. und New York 1986; Cathrine M. Soussloff, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis und London 1997 (diesen Hinweis verdanke ich Evonne Levy).

10 So Kris' Erläuterungen im Essay »Zur Psychologie älterer Biographik«, in: *Imago*, 21 (1935), S. 320–344, einem Aufsatz, der die Ergebnisse der Hauptstudie aufs Psychoanalytische hin zuspitzen sollte.

11 Joseph Goebbels, *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, zuerst 1929, hier: München 1931,

Staatsmänner, so wie Goebbels sie sich vor- und Hitler einen darstellte, sollten also »auch im Politischen künstlerisch« denken.¹² Und Hitler selbst, der in *Mein Kampf* berichtet, wie er, gegen den heftigen Einspruch seines Vaters, zuerst seiner Neigung zur Malerei folgen wollte, wählt zuletzt eine Berufsbezeichnung, die auf denkbar direkte Weise auf die mythischen Grundlagen der Künstlerlegende verweist: »In wenigen Tagen«, so schreibt er, »wußte ich nun auch selber, daß ich einst Baumeister werden würde.«¹³ In der Tat konnte man ab 1933 den deutsch-österreichischen Diktator dabei beobachten, wie er mit der Wirklichkeit verfuhr, als sei sie Material, das es künstlerisch zu formen gelte.

So lag in der Neigung zur Künstlerrolle der Nazi-Elite im Allgemeinen eine starke Motivation zur Ästhetisierung nicht nur des Politischen, sondern der gesamten gesellschaftlichen Wirklichkeit begründet. Wie ein großes schöpferisches Genie leuchtete Hitler den Weg zu einer neuen, »erhöhten Wirklichkeit«.¹⁴ – »Here is a man who has seen the world anew«, akzentuierte Kris in seinem späteren Essay »The ›Danger‹ of Propaganda« die Faszination, die von Hitler als künstlerisch-genialem Weltenschöpfer ausging und vielleicht immer noch ausgeht.¹⁵ Zeitnah zu dieser Formulierung erklärte auch Goebbels in seiner Radioansprache vom 19. April 1941 anlässlich Hitlers bevorstehenden 52. Geburtstags: »Wir erleben das größte Wunder, das es in der Geschichte überhaupt gibt: Ein Genie baut eine neue Welt!«¹⁶

DIE ZEITGENÖSSISCH-POLITISCHE DIMENSION DER *Legende vom Künstler*

Vor dem Hintergrund der propagandistischen Ausschlichtung des Künstlerbildes erscheint Kris' und Kurz' Studie zum mythischen Fundament dieses Bildes nicht einfach

S. 31; zit. nach Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik*, 2 Bde., Darmstadt 1985, Bd. 2, S. 207.

12 Goebbels 1931, S. 60, zit. nach ebd., S. 207.

13 Adolf Hitler, *Mein Kampf*, dt. Erstausgabe 1925/1926, 2 Bde., hier: einbändige Gesamtausgabe, München 1931, S. 19.

14 Kris, E.: »Bemerkungen zur ›Bilderei der Geisteskranken‹«, in: *Imago*, 22 (1936), S. 339–370, hier S. 370: Ich entnehme dieses Kris-Zitat hier absichtlich seinem ursprünglichen Kontext, der wie folgt lautet: »Auch beim bildenden Künstler hat das Schaffen des Bildes öfters Züge, die an den Restitutionsvorgang gemahnen. Analytische Erfahrungen [...] zwingen den Gedanken auf, dass der Vorgang der Projektion beim künstlerischen Schaffen auch der Wiederherstellung introjizierter und so verlorener Objekte dienen kann. [...] Bei diesem Vorgang – und da liegt neuerlich die Trennung gegenüber dem Restitutionsversuch in der Bilderei der Geisteskranken – entsteht das Objekt neu, in seiner vollen, ja zuweilen in erhöhter Wirklichkeit, für den Künstler und für die Gemeinschaft, an die er sich wendet.«

15 Ernst Kris, »The ›Danger‹ of Propaganda«, in: *American Imago*, 2 (1941), S. 3–42, hier S. 37.

16 Joseph Goebbels, Rundfunkrede vom 19. 4. 1941, zit. nach: Schmidt 1985 (Anm. 11), Bd. 2, S. 209.

als wissenschaftliche Arbeit mit überhistorischem Erkenntnisinteresse, sondern als politischer Kommentar, der sich auf beeindruckend helllichtige Weise eingestimmt zeigt auf die Zeichen seiner Zeit.

So interessant jedoch diese politische Perspektivierung der *Legende vom Künstler* erscheinen mag, ganz unproblematisch ist sie nicht, stellt sich doch die Frage, wie die Autoren eine solch elegante Verflechtung von Wissenschaft und politischer Bezugnahme zu einer Zeit vorgenommen haben konnten, da der Nationalsozialismus sich gerade erst als ernst zu nehmende politische Größe zu etablieren begann. Für meine Antwort stütze ich mich auf Ian Kershaws berühmte Studie zum *Hitler-Mythos*:¹⁷ Kershaw nimmt in seiner Arbeit zu Hitlers öffentlichem Image einen Perspektivwechsel vor, weg von der Frage, welche Art von Mensch Hitler wirklich war, hin zu jener nach den Quellen von Hitlers »immenser Popularität, die«, so Kershaw, »nicht so sehr im Führer selbst« gesucht werden müssten, sondern »in denen, die ihn bewunderten«.¹⁸

Durch diesen Perspektivwechsel, der übrigens ganz jenem entspricht, den Kris und Kurz für die Künstlerlegende vornehmen,¹⁹ tritt in Kershaws Studie zutage, dass der Führermythos nicht nur als »eine Schöpfung der Propaganda«, sondern »auch als Reflex bereits bestehender Mentalitäten, Erwartungen, Hoffnungen und Wünsche zu verstehen [war], die zwar nicht die gesamte Bevölkerung teilte, die aber gleichwohl weit verbreitet waren«.²⁰ Und zu diesen reflexartig aktivierbaren Erwartungen gehörte auch die Vorstellung vom »großen Mann« (Sigmund Freud) oder vom »charismatischen Herrscher« (Max Weber), die sich wesentlich aus den tradierten Klischees zur Rolle des genialen Künstlers speiste. Es ist also keineswegs auszuschließen, dass Kris mit seinem politischen Gespür bereits zur Entstehungszeit von *Die Legende vom Künstler* mit Hitlers *Mein Kampf* oder selbst mit Goebbels Roman vertraut gewesen ist, nur: Nachweisbar ist es nicht.²¹ Gewiss ist allerdings, dass Kris sich der kulturpolitischen

17 Ian Kershaw, *Der Hitler-Mythos*, im engl. Original zuerst als: *The Hitler-Myth. Image and Reality in the Third Reich*, Oxford 1987, hier als überarbeitete deutschsprachige Neuauflage: Stuttgart 1999.

18 Ebd., S. 14.

19 »Die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Aussage, die wir der Anekdote in diesem oder jenem Falle entnehmen dürfen, wird dabei unerheblich«, so Kris und Kurz zum Konzept ihrer Studie, »allein bedeutsam vielmehr der Umstand, daß eine Anekdote öfters, daß sie oft berichtet wird, daß wir aus ihr auf eine typische Vorstellung vom Künstler schließen dürfen«: Kris und Kurz 1934 (Anm. 2), S. 33.

20 Ebd., S. 7–8.

21 Ernst H. Gombrich berichtet, Kris habe es sich zur Pflicht gemacht, regelmäßig das parteikonservative NS-Blatt *Der Völkische Beobachter* zu lesen: Ernst H. Gombrich, »The Study of Art and the Study of Man – Reminiscences of Collaboration with Ernst Kris (1900–1957)«, in: ders., *Tributes – Interpreters of our cultural tradition*, New York 1984, S. 221–234, hier S. 227. Auch späteren Unterlagen zu Kris' Projekten zur Propagandaforschung sowie Briefen Kris' und Gombrichs lässt sich entnehmen, wie umfassend

Untiefen des Geniegedankens im Allgemeinen bewusst war.²² Auf diesen Geniegedanken stützte sich die nationalsozialistische Propaganda, um das Hitlerimage aufzubauen.

DAS MOTIV DES VERKANNTEN GENIES

So machte Kris bereits in seiner Studie zum österreichischen Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783) von 1932 die Beobachtung, dass die Biografien des 19. Jahrhunderts geradezu zwangsläufig dazu tendierten, Messerschmidt zum verkannten Genie zu verklären:

»[Albert] Ilg spricht von einem Künstlerleben, »das auf tragische Weise den Kampf eines genialen Geistes mit den widrigsten Verhältnissen des Lebens sowie mit der eigenen Natur« zeigt, und erklärt Messerschmidts Scheitern in der akademischen Laufbahn aus der Ablehnung des Genies durch die intrigierenden Beamten-Professoren. Das war zugleich die Auffassung, die auch Nicolai und Friedel aus Pressburg mitbrachten und schon J.R. Füssli vertrat.«²³

Was Kris von einer solchen Auffassung hielt, wird offenbar, wenn er seiner Leserschaft im selben Textabschnitt rät, »[z]ur Ideologie des verkannten Genies [...] die Schriften E. Zilsels« heranzuziehen, und besonders die zur »Genie-Religion«.²⁴

ZILSELS GENIERELIGION

Mit diesem Verweis auf Zilsels Arbeit zur *Geniereligion* von 1918 war Kris im Zeitgenössischen angekommen, denn Zisel selbst machte in seiner Studie ganz unmissverständlich klar, dass es ihm um die Beleuchtung eines aktuellen Problems ging:

»In unseren Ansichtskartenläden können wir Bilder der großen Männer einzeln um billiges Geld erstehen; illustrierte Zeitschriften, kritische Aufsätze und Broschüren sammeln die

der Forscher über die Nazi-Ideologie informiert war. Für die Zeit der frühen 1930er-Jahre existieren solche Dokumente jedoch meines Wissens nicht.

22 Zum Geniegedanken und seiner ideengeschichtlichen Entwicklung im deutschen Raum: Schmidt 1985 (Anm. 11).

23 Ernst Kris, »Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt, Versuch einer historischen und psychologischen Deutung«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Neue Folge, Bd. 6 (1932), S. 169–228, hier S. 223.

24 Ebd.

Getrennten und schildern uns immer wieder die abgeschiedenen Genies, wie sie im Himmel zu Versammlungen zusammengetreten sind, um einhellig zu diesen und jenen Tagesfragen Stellung zu nehmen; von den markanten Zügen Dantes und Wagners lebt seit zwei Generationen unsere Gipsgießerzunft, und wo in Europa ist heute das Musikzimmer zu finden, an dessen Wand nicht Beethoven im offenen Hemd, aber umso titanischer eben im Begriffe ist, die Neunte Symphonie zu komponieren?»²⁵

Die exaltiert schwärmerische Haltung, die Zinsel hier desavouiert, hatte zur Zeit der Textentstehung längst auch die Politik ergriffen. So eignete sich die Genieverehrung nach dem Ersten Weltkrieg bestens dazu, das Autoritätsbedürfnis der reaktionären Kreise sowie das stark in Mitleidenschaft gezogene Nationalgefühl wiederzubeleben.²⁶ Johann Dvorak stellt in seiner Einleitung zu Zisels Studie von 1990 fest:

»Es ging keineswegs mehr bloß um die Verehrung von historischen Heldengestalten, bedeutenden Feldherren und Herrschern oder großen Künstlern, sondern mit der Anbetung der genialischen, übermenschlichen Persönlichkeit wurden verknüpft die Träume von der Vorherrschaft der deutschen Nation, der arischen, der germanischen Rasse.«²⁷

Im Geniekult also wurde die Verwischung der Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit kulturell eingeübt. Die Nazis mussten diesen Kult nur noch adaptieren und in ihre Bahnen lenken. So ist es Zisels Studie zu verdanken, dass Kris und Kurz eine frühe Analyse dieses Kultes und seiner Gefahren zur Hand hatten.

DER FAMILIENROMAN DER NEUROTIKER (S. FREUD 1909)

Entscheidend für die oppositionelle, aufklärerische Prägung der *Legende vom Künstler* wurden jedoch nicht so sehr die Arbeiten Zisels als vielmehr die psychoanalytische Kulturtheorie Sigmund Freuds. Hierbei ist es jenes theoretische Versatzstück, das Freud den »Familienroman der Neurotiker«²⁸ nennt, welches den Dreh- und Angelpunkt der Studie bildet. Die Autoren sind zwar darum bemüht, den psychoanalyti-

25 Edgar Zinsel, *Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung*, zuerst 1918, hier: Frankfurt a. M. 1990, S. 54.

26 Vgl. Schmidt 1985 (Anm. 11), Bd. 2, S. 194ff.

27 Johann Dvorak, »Einleitung«, in: Zinsel 1918/1990 (Anm. 25), S. 7–40, hier S. 19.

28 Sigmund Freud, »Der Familienroman der Neurotiker«, zuerst in: Otto Rank, *Der Mythos von der Geburt des Helden*, Leipzig und Wien 1909, S. 64–68, hier in: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1999, S. 227–231.

schen Standpunkt zu kaschieren, und erwähnen den »Familienroman« daher beinahe verschämt und wie einen Nachgedanken inmitten der Untersuchung:

»Endlich [...] lässt sich die Parallele zu jener Gruppe von Motiven, die die Jugend des Helden im Mythos, in der Fabel oder in der Anekdote begleiten, in einer verbreiteten und geheimen Vorstellung von Kindern und Jugendlichen angeben, für die sich der Name »Familienroman« eingebürgert hat« (1934, S. 62).

Dennoch muss der kurze theoretische Text, der zuerst im Rahmen von Otto Ranks Studie *Der Mythos von der Geburt des Helden*²⁹ erschien, dort aber als Freuds gedankliches Gut ausgewiesen wird, als *das* strukturbildende Element der *Legende vom Künstler* angesehen werden.

Zum Inhalt: Freud beschreibt den Familienroman als ein Symptom für die »Ablösung des heranwachsenden Individuums von der Autorität seiner Eltern«. ³⁰ Für diesen Emanzipationsprozess zeigt er zweierlei Verlaufsarten auf, eine der Normalität angehörige sowie eine, die er dem Neurotischen zurechnet. Zuerst zum normalen Verlaufsmodell: Hier sei es das »Gefühl der Zurücksetzung« beim Kinde, das eine familienromantische Vorstellung erzeuge: »Die Empfindung, dass die eigenen Neigungen nicht voll erwidert werden, macht sich [...] in der aus frühen Kinderjahren oft bewusst erinnerten Idee Luft, man sei ein Stiefkind oder ein angenommenes Kind.«³¹ Diese Fantasie, dass die Eltern nicht die eigenen, leiblichen Eltern seien, hält Freud für unbedenklich und der normalen Entwicklung zugehörig: »Viele nicht neurotisch gewordenen Menschen entsinnen sich sehr häufig an solche Gelegenheiten, wo sie [...] das feindselige Benehmen der Eltern in dieser Weise auffassten und erwiderten.«³² Es gebe jedoch auch andere Fälle, in denen man eine »weitere Entwicklungsstufe dieser beginnenden Entfremdung von den Eltern« beobachten könne.³³ Auf dieser Stufe werden die Stiefkindfantasien in komplexeren Tagträumen weiter ausgearbeitet – Tagträume, die darauf abzielen, »die geringgeschätzten Eltern loszuwerden und durch in der Regel sozial höher stehende zu ersetzen«.³⁴

Was jedoch macht diese Erweiterung der normalen Stiefkindfantasie neurotisch? – Einfach gesagt: Der Familienroman wird zu einem neurotischen Symptom, weil dem Kind in ihm der Ablösungsprozess von der elterlichen Autorität misslingt:

²⁹ Siehe ebd.

³⁰ Ebd., S. 227.

³¹ Ebd., S. 228.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., S. 229.

»[D]enn wenn man die häufigste dieser Romanphantasien, den Ersatz beider Eltern oder nur des Vaters durch großartigere Personen, im Detail durchgeht, so macht man die Entdeckung, dass diese neuen und vornehmen Eltern durchwegs mit Zügen ausgestattet sind, die von realen Erinnerungen an die wirklichen niederen Eltern herrühren, so dass das Kind den Vater eigentlich nicht beseitigt, sondern erhöht. Ja, das ganze Bestreben [...] ist nur der Ausdruck der Sehnsucht des Kindes nach der verlorenen glücklichen Zeit.«³⁵

Es sollte nicht erstaunen zu erfahren, dass diese Sehnsucht – oder, wie Freud sich an anderer Stelle ausdrückt: die »Überschätzung der frühesten Kindheitsjahre«³⁶ – für ihn die wesentliche Quelle zur Religionsbildung darstellt: »Für die religiösen Bedürfnisse scheint mir die Ableitung von der infantilen Hilflosigkeit und der durch sie geweckten Vatersehnsucht unabweisbar«, so etwa ein Zitat unter vielen, das sich – in diesem Falle aus *Das Unbehagen in der Kultur* – aus Freuds Schriften anführen lässt.³⁷ Von dieser Quelle monotheistischer Glaubensbildung wiederum kann nun eine direkte Verbindung zur psychoanalytischen Massenpsychologie und damit zum Thema der ns-Propaganda gezogen werden. Denn analog zum Theorem des Familienromans geht es nach Freud auch hier um nichts anderes als um die Erhöhung einer Vaterfigur:

»Eine [...] primäre Masse ist eine Anzahl von Individuen, die ein und dasselbe Objekt an die Stelle ihres Ichideals gesetzt [...] haben.«³⁸

»Alle Einzelnen sollen einander gleich sein, aber alle wollen sie von einem beherrscht werden. Viele Gleiche [...] und ein einziger, ihnen allen Überlegener, das ist die Situation, die wir in der lebensfähigen Masse verwirklicht finden.«³⁹

Vom leiblichen Vater, den man psychisch nicht zu bewältigen vermag, zum heiligen und allmächtigen Vater – dieses autoritäre Ideal, das sich, wie später noch gezeigt wird, der Nationalsozialismus zu eigen machte, finden Kris und Kurz in der Künstlerbiografie realisiert: Zweimal, so die Autoren, tritt der bildende Künstler in die geschichtliche Überlieferung ein, einmal in der Antike, dann wieder in der Renaissance (vgl. 1934,

35 Ebd., S. 231.

36 Ebd.

37 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, zuerst: Leipzig, Wien und Zürich 1930, hier in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 14, Frankfurt a. M. 1999, S. 419–506, hier S. 430.

38 Vgl. Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, zuerst Leipzig 1921, hier in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Frankfurt a. M., S. 71–161, hier S. 128.

39 Ebd., S. 135.

S. 25ff.). Während jedoch die antike Anekdote im Rahmen der unpathologischen Stiefkindfantasie verbleibe, schlage sie in der Neuzeit in jene Art massenhafter Genieanbetung um, deren autoritäre Züge Freud in seiner Kulturtheorie skizziert und die Zilsel in seiner Studie kritisiert. Freuds »Familienroman der Neurotiker« wird somit zur theoretischen Vorlage, auf deren Grundlage Kris und Kurz Zilsels »brandaktuellem« Phänomen der Geniereligion nachgehen.

DAS ANTIKE BILD VOM KÜNSTLER

Wie genau nimmt nun das Bild vom Künstler von der Antike seinen Ausgang? – Die Autoren zitieren einen von Plinius d. Ä. überlieferten Bericht über den alexandrinischen Bildhauer Lysipp, den sie für paradigmatisch für die Auffassung der antiken Künstlerbiografie halten – eine Auffassung, die sich selbst noch ganz unmittelbar dem Mythos entwachsen zeige:

»Der Bericht besagt, daß Lysipp keinen Lehrer gehabt habe und daß er, der anfänglich Schmied war, sich entschlossen habe, Künstler zu werden, als der sikyonische Maler Eupomp, sein Landsmann, auf die Frage (eines dritten?), welchem seiner Vorläufer er sich anschließe, geantwortet habe, indem er auf eine Ansammlung von Menschen hinwies: »Allen diesen«; die Natur, nicht das Vorbild eines Künstlers sei nachzuzahlen« (1934, S. 38).

Drei der in der Anekdote enthaltenen Motive bieten Widersprüchliches: Lysipp verdankt sein Künstlertum zwar seiner Autodidaktik und seiner Schulung an der Natur; er erhält diese Anregung nichtsdestotrotz von einem anderen Künstler (vgl. 1934, S. 43). Diese widersprüchlichen Impulse können die Autoren jedoch an einer Fülle gleichgerichteter Anekdoten als typisch herausstellen. Der Bericht sei damit exemplarisch in seinem Bestreben, dem lehrerlosen Lysipp doch einen Lehrer an die Seite zu stellen. So entspreche auf der einen Seite das Motiv der Autodidaktik der »Erhöhung der schöpferischen Persönlichkeit zum Kulturheros. Der anderen Seite entspricht das Bestreben, die Leistung des Einzelnen im Ablauf der Geschlechter fest zu verankern. Wir dürfen von Genealogisierung sprechen« (1934, S. 44).

In einer für den Beruf des bildenden Künstlers spezifischen Weise taucht also in der Anekdote just jene Stufe des Familienromans auf, die Freud als relativ unbedenklich und normal bezeichnet. Es ist der gewöhnliche Emanzipationsprozess einer Generation von der vorausgegangenen, den die typische Erzählung der Antike hier behandelt. Lysipp ist in seiner »Lehrerlosigkeit« zwar auf sich allein gestellt, er erhält aber gleichzeitig eine Vaterfigur zum Geleit. Es ist diese ambivalente Zwischenstellung, welche

die Freud'sche Stiefkindfantasie ausmacht.⁴⁰ So wird der Künstler in der Antike zwar mit dem typischen Motivschatz des mythischen Helden gekennzeichnet; eine Idealisierung und Entrückung der Persönlichkeit stark über das menschliche Maß hinaus bleibt jedoch aus. Diese setzt, wie gesagt, erst in der Neuzeit ein.

DIE NEUZEITLICHE ANKNÜPFUNG AN DIE ANTIKE UND DEREN RELIGIÖSE ÜBERFORMUNG

Die Renaissance greift die Tradition in Berichten über den Maler Giotto auf. Der berühmteste und prägendste dieser Berichte stammt aus der Feder Vasaris. Kris und Kurz fassen ihn folgendermaßen zusammen:

»Giotto, der Sohn eines einfachen Bauern, hütet als Hirtenknabe die Herde seines Vaters. Er zeichnet einzelne Tiere der Herde auf Steine und in den Sand. An dem Sgraffitobilde eines Schafes erkennt Cimabue, der zufällig vorbeikommt, die hohe Begabung des Hirten, nimmt ihn zu sich und sorgt für die Ausbildung dessen, der berufen war, einer der größten Künstler Italiens zu werden« (1934, S. 49).

In dieser Anekdote sind verschiedene Motive der Antike enthalten: Das Motiv des sozialen Aufstiegs; die Autodidaktik sowie die Natur als Lehrmeisterin bei gleichzeitiger Bereitstellung eines Mentors; und letztendlich der Zufall oder das Schicksal. Anders jedoch als in den antiken Erzählungen legt Vasaris Fabel Wert auf eine frühkindliche Begabung Giottos. Es ist dieses Motiv, das als Symptom einer religiösen Überformung charakteristisch wird für die Renaissance-Anekdoten:

»Um den seelischen Bereich, in den wir hier eintreten zu kennzeichnen, berufen wir uns auf Worte eines großen Kenners der Menschen und ihrer Seele. ›... da sitzt man nun als ergrauter Kerl und lässt sich von diesem Dreikäsehoch Wunderdinge vormachen. Aber man muss bedenken, daß es von oben kommt. Gott verteilt seine Gaben; da ist nichts zu tun und es ist keine Schande, ein gewöhnlicher Mensch zu sein. Es ist etwa wie mit dem Jesukind. Man darf sich vor einem Kind beugen, ohne sich schämen zu müssen. Wie seltsam wohltuend das ist« (1934, S. 56–57),

zitieren die Autoren aus Thomas Manns Erzählung »Das Wunderkind« (1903).

40 Freud 1909 (Anm. 28), S. 228.

DER KÜNSTLER ALS SCHÖPFERGOTT

Dass der Künstler in den Renaissance-Erzählungen richtiggehend zum Heiligen gemacht wird, dafür spricht neben der kindlichen Begabung das ländlich-arkadische Milieu und Giotto's Beruf als Hirte (vgl. 1934:, S. 58ff.). Kris und Kurz entdecken nun für die Renaissance-Anekdoten mehr und mehr überzeugende Übereinstimmungen mit jener Variante des Familienromans, die Freud als neurotisch klassifiziert:

»[E]s herrscht das Bestreben, den echten Vater dessen, der zum Helden erhöht wurde, zu verleugnen, durch einen höheren, königlichen zu ersetzen, ja endlich die Herkunft des Helden dem irdischen Eingriff möglichst zu entziehen« (1934, S. 60). »[D]er Künstler [...], der so zum ›Griffel der Gottheit‹ geworden ist, wird selbst als göttlich geehrt« (1934, S. 74).

In seinem Nachfolgeessay »Zur Psychologie älterer Biographik« von 1935 fasst Kris diesen Befund folgendermaßen zusammen: »Alle Biographik sucht eine neue Gestalt ›in die Reihe der infantilen Vorbilder einzutragen‹ (Freud), sucht und schafft den Heros, den jungen Helden, den neuen Vater« (1935, S. 344).

MYTHISCHE VERKLÄRUNG DER KÜNSTLERISCHEN TÄTIGKEIT

So weit in aller Kürze zur neurotischen Überformung der Renaissance-Erzählungen. Von diesem Problembereich gehen Kris und Kurz nun zur Frage über, welche Erwartungen von Volksseite an die Schaffenskräfte eines solch göttlichen Künstlers herangetragen werden. Hier findet man wiederum Ideen wirksam, die unmittelbar dem Bereich des Mythischen entstammen: »Zwei Vorstellungskreise lassen sich unterscheiden: Gott als Erbauer der Welt und Gott als Menschenbildner« (1934, S. 79). Mit dieser Vorstellung des göttlichen Baumeisters lässt sich der Text problemlos an Hitlers propagandistische Selbstdarstellung anschließen.

Auch in diesem Fall halte ich es jedoch für ratsam, vorerst bei Kris' und Kurz' Text zu verweilen. Hier gibt der Mythos vom Künstler als Menschenbildner und Weltenschöpfer der gesamten nachfolgenden Anekdolik ihre Richtung. Nicht etwa Schönheit und Idealität werden in diesen Anekdoten angeführt, um das Werk eines Künstlers zu loben, sondern stets dessen Fähigkeit, die Wirklichkeit täuschend echt nachzubilden. Hier die wohl bekannteste Erzählung zum künstlerischen Schaffen überhaupt:

»Zeuxis malt Weintrauben, Sperlinge fliegen herbei und picken an den Trauben. Parrhasios bittet den Zeuxis, ihn in sein Atelier zu begleiten, dort werde es sich erweisen, dass auch er

dergleichen vermöge. In der Werkstatt des Parrhasios bittet Zeuxis diesen, den Vorhang, der das Bild verdeckt, beiseite zu schieben. Der Vorhang ist gemalt. Zeuxis anerkennt die Überlegenheit des Parrhasios: Ich habe die Sperlinge, du aber hast mich getäuscht« (1934, S. 90).

Die ungeheure Verbreitung dieses Motivs sei nicht zuletzt dadurch gekennzeichnet, dass es »zur Formel eines ästhetischen Urteils« geronnen sei: »Täuschend echt« oder »von der Wirklichkeit nicht zu unterscheiden« sind Paraphrasierungen dieses formelhaften Lobs eines Kunstwerks. Das Problem an diesem Urteil sei jedoch, dass es in keinerlei Weise zutreffe:

»Weder was wir von der Malart Alexandrinischer Zeit zu wissen glauben, noch auch die Kunstwerke späterer Zeit – von denen Giottos bis zu denen Rembrandts [...] – rechtfertigen den Inhalt der Erzählungen. [...]

Die Frage, die wir uns vorzulegen haben, lautet: Warum wurde gerade diese Form gewählt, warum steht eine solche Verwechslung von Sein und Schein im Mittelpunkt der Anekdote?« (1934, S. 94).

DER VOLKSTÜMLICHE HANG ZUM REGRESSIVEN

Stark abgekürzt lautet Kris' und Kurz' Antwort: Die Lobesformel der täuschenden Echtheit sei ein später, ins Metaphorische abgeschwächter Nachhall dessen, was den Menschen in früheren Zeiten als magisches Denken beherrschte. Die um die Verwechslung zwischen Sein und Schein kreisende Rhetorik wurzele damit in einer primitiven Einstellung zur bildenden Kunst – eine Einstellung, die allerdings unter der »Herrschaft des Affektlebens« (1934, S. 100) jederzeit wieder in ihre Rechte treten könne: »[W]enn dem Erwachsenen die Grenze zwischen Bild und Abbild verschwimmt, »regrediert« er auf ein Verhalten, das wir »magisch« nennen; sein Handeln steht im Zeichen der Allmacht der Gedanken« (1935, S. 336). Kris und Kurz nennen auch die Personengruppen, bei denen ein solches Abgleiten ins Affekthafte ihrer Meinung nach am ausgeprägtesten ist: »Solche Bedingungen sind bei Naturvölkern leichter gegeben als bei Völkern unserer Zivilisationsstufe; [...] die Masse entwickelt sie leichter als der Einzelne; sie sind beim Kinde häufiger als beim Erwachsenen« (1934, S. 105).

Wenn die Autoren also die Masse als besonders anfällig herausstellen,⁴¹ dann ist dies durchaus als Verweis auf das zeitgenössische Problem zu verstehen, auf das zu Beginn

⁴¹ Auf die Diskussion, inwiefern es ethisch bedenklich ist, dass Kris und Kurz allgemein von »Naturvöl-

dieses Essays hingewiesen wurde. So stellen die Anekdoten, welche die Autoren untersuchen, nichts anderes dar als die über Jahrhunderte geronnene Volksmeinung, sprich: den akkumulierten massenpsychologischen Niederschlag zum bildenden Künstler. Diese Volksmeinung offenbare in ihren eigenen tagträumerischen Erzeugnissen einen deutlichen Hang zum Regressiven sowie ein kindliches Bedürfnis nach Autorität.

Während der Künstler in der Anekdote zum Schöpfergott wird, werden seine Erzeugnisse eins mit der Wirklichkeit. Dem Künstler wird ein überragend souveräner Zugriff auf die Wirklichkeit zugeschrieben, oder einfach gesagt: Vom Künstler wird erwartet, dass er die Welt beherrscht. Wenn Hitler daher in *Mein Kampf* von sich schreibt, er habe »Baumeister« werden wollen, dann nicht zuletzt im Wissen um den emotional besetzten Erwartungshorizont, der mit einer solchen Aussage zu aktivieren war. So treten in Kris' und Kurz' historischer Zusammenschau der typischen Vorstellungen vom Künstler also genau jene psychischen Bedürfnisse zutage, die sich die NS-Propaganda für den Aufbau ihres Führerbildes zunutze machte.

DIE LEGENDE DES KÜNSTLERS ALS PROPAGANDASTRATEGIE

»Führer befehl, wir folgen Dir!«⁴² – Vor dem Hintergrund der hier präsentierten Ergebnisse mag die Erkenntnis nicht verwundern, dass sich das Thema des Familienromans vom genialen Künstler in Kris' propagandatheoretischen Schriften aus den 1940er-Jahren fortsetzt. Unter diesen findet man gleich eine ganze Reihe von Arbeiten, die das Theorem als NS-Propagandastrategie bestätigen.⁴³ Am deutlichsten aber tritt

kern« sprechen und deren Verhalten mit dem von Kindern gleichsetzen (siehe: David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989, S. 201–203 + Evonne Levys Kommentar in »Ernst Kris, *The Legend of the Artist* (1934) and *Mein Kampf*«, noch unveröffentlicht), kann hier nicht eingegangen werden. Nur so viel: Kris hält sich mit seiner Aussage strikt an das, was Freud in *Totem und Tabu* (1913) und *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) vorgab. Der vorliegende Essay interessiert sich für Kris' Bezug auf die Massenpsychologie.

42 NS-Lied zum Russlandfeldzug: »Von Finnland bis zum Schwarzen Meer« (Textautor konnte nicht identifiziert werden; Musik von Norbert Schulze).

43 So erklärt Kris beispielsweise in »The ›Danger‹ of Propaganda« (Anm. 15), S. 18 die grundsätzliche Möglichkeit, Menschen mit Propaganda zu beeinflussen, indem er auf Freuds Familienroman rekurriert: »At an early stage of latency the child discovers that the parents are not as powerful and mighty as he had believed them to be. [...] The reaction to the discovery is a typical one. The child attempts displacements and is in search for new authorities. [...] It is, we may say, in search for authoritative figures [...], until teachers or figures endowed with similar prestige become the objects of the child's adoration and emulation. At the time, however, when these displacements are still unsettled, we may speak of an increase of ›suggestibility‹ in the child. While his environment offers the objects for displacement, man in the society of our days chooses them under the impact of propaganda.«

der Familienroman in einer psychoanalytischen Hitlerstudie zutage, die 1942–43 im Auftrag des *Office of Strategic Services* (dem Vorläufer der CIA) durchgeführt wurde und an der Ernst Kris, der zwischenzeitlich über London nach New York immigriert war, maßgeblich beteiligt war. »[W]e can see clearly that Hitler, from the very beginning, planned on making himself a mythological figure«,⁴⁴ stellt das vierköpfige Autorenteam im Studententext fest und zitiert zum Beleg aus dem Anfang von *Mein Kampf*:

»In diesem von den Strahlen deutschen Märtyrertums vergoldeten Innstädtchen, bayerisch dem Blute, österreichisch dem Staate nach, wohnten am Ende der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts meine Eltern; der Vater als pflichtgetreuer Staatsbeamter, die Mutter im Haushalt aufgehend und vor allem uns Kindern in ewig gleicher liebevoller Sorge zugetan.«⁴⁵

Dies, so Langer, Kris et al., sei eine typische Art, ein Märchen zu beginnen, nicht jedoch eine ernsthafte Autobiografie oder eine politische Abhandlung.⁴⁶ Mit Kris und Kurz könnte man sagen: »Hier ist der Biograph zum Propheten, die Lebensgeschichte zum Mythos geworden« (1934a, S. 77). Auf die Strategie der Verklärung, die – man weiß es bereits – dem Bedürfnis nach väterlicher Autorität entgegenzukommen suchte, bauten nun alle weiteren »Propageme«⁴⁷ auf, mit denen die NS-Propaganda den »Prototyp des kleinen Mannes«⁴⁸ mit den »starrenden Augen«,⁴⁹ der »missfälligen Stimme«⁵⁰ und der »knödeligen Sprache«⁵¹ zum Vater aller Deutschen machte.

44 Walter C. Langer in Zusammenarbeit mit Ernst Kris, Henry A. Murray und Bertram D. Lewin, *A Psychological Study of Adolf Hitler. His Life and Legend*, unveröffentlichte Studie für das *Office of Strategic Services*, Washington D.C. 1942–43, *National Archives*, College Park; digitalisiert und bereitgestellt durch *Paperless Archives*, BAC Marketing, Beverly Hills, S. 57. Als die Studie Anfang der 1970er-Jahre vom CIA freigegeben wurde, veröffentlichte Langer sie, ohne seine Koautoren zu nennen: Walter Langer, *The Mind of Adolf Hitler*, New York 1972, hier London 1973, S. 55.

45 Hitler 1931 (Anm. 13), S. 2, zit. nach: Langer, Kris et al. 1942/3 (Anm. 44), S. 37; Langer 1972/3 (Anm. 44), S. 55.

46 Ebd., S. 57; ebd., S. 55.

47 Zum Begriff des Propagems: Rainer Gries, »Zur Ästhetik und Architektur von Propagamen: Überlegungen zu einer Propagandageschichte als Kulturgeschichte«, in: *Kultur der Propaganda*, hg. von Rainer Gries und Wolfgang Schmale, Bochum 2005, S. 9–36.

48 Langer, Kris et al. 1942/3 (Anm. 44), S. 21; Langer 1972/3 (Anm. 44), S. 44.

49 Ebd., S. 22; ebd., S. 45.

50 Ebd., S. 23; ebd.

51 Ebd., S. 24; ebd., S. 46.

DIE LEGENDE VOM FÜHRER

So soll der vorliegende Artikel dadurch beschlossen werden, dass jene Abschnitte der Hitlerstudie, die sich dem öffentlichen Image Hitlers widmen, mit analogen Stellen aus *Die Legende vom Künstler* gegengelesen werden (diese Stellen werden in Klammern gesetzt) – »[f]or he is a builder at heart and an artist.«⁵²

Hitlers Mythisierung, so Langer, Kris et al., sei besonders der Umstand entgegengekommen, dass er es von den frühesten Tagen seiner Karriere an vermieden hatte, sein Privatleben öffentlich zu machen.⁵³ Gerade der Mangel an Informationen über Herkunft und Sozialisation habe es der Propaganda erleichtert, ihn zu einem übermenschlichen Geschöpf zu stilisieren⁵⁴ (»die Herkunft des Helden dem irdischen Eingriff möglichst zu entziehen« [1934a, S. 60]). Auch lege die NS-Propaganda äußersten Wert auf einen Hitler ohne weltliche Gelüste – einen, der kein Fleisch esse, der nicht trinke und nicht rauche und der auch kein Sexualleben habe.⁵⁵ (»Der Gedanke, dass die Außenwelt dem schaffenden Künstler versinke, begegnet in mannigfachen Abwandlungen: [...] Uccello widmet sich dem Studium der Perspektive mit solcher Leidenschaft, dass er darüber die Nachtruhe versäumt und die Verlockungen der Liebe ausschlägt, Brunelleschi vergisst an Schlaf und Nahrung, während er antike Bauten in Rom studiert« [1934a, S. 158].)

Während diese radikale Abstinenz Hitlers seiner Mission dienen sollte, die er durch einen »unendlichen Kampf gegen übermächtige Widerstände durchzusetzen« suche⁵⁶ (»Talent setzt sich gegen Schwierigkeiten durch« [1934a, S. 56]), habe die sexuelle Abstinenz noch die zweite Funktion, der Verehrung der Masse als Liebesobjekt entgegenzukommen: »Hitler frequently makes statements that he will never marry a woman since Germany is his only bride.«⁵⁷ (»Auf die Frage, warum er nie geheiratet habe, bezeichnet Michelangelo seine Kunstwerke als seine Kinder« [1934a, S. 148].)

Zu diesem Bild passe die ständige Betonung der Aufopferung: Hitler schaffe nicht um seinetwillen, sondern »for Germany and its future welfare« (diese Dimension seiner Aufgabe nähert sich dem »Gedanke[n] an Gott als Weltenbaumeister« [1934a, S. 79]): ein Martyrium also der Abstinenz, des Arbeitseifers, der Disziplin und Ausdauer. Er arbeite sechzehn bis achtzehn Stunden pro Tag ohne Unterbrechung und sei absolut unermüdlich: »I would die for Hitler, but I would not change places with

52 Ebd., S. 34; ebd., S. 53.

53 Ebd., S. 29; ebd., S. 49.

54 Ebd., S. 29; ebd., S. 49: *portraying Hitler as something extra-human.*

55 Ebd.; ebd.

56 Vgl. ebd., S. 28/ebd., S. 49: *Hitler [...] who struggled endlessly against overwhelming odds and obstacles.*

57 Ebd., S. 30; ebd., S. 50.

Hitler«, zitierten die Autoren die Wirkung dieser persuasiven Anekdote auf einen jungen Nationalsozialisten.⁵⁸ (Der Tod sei leichter zu ertragen als Hitlers Martyrium – diese Aussage setzt Hitler mit der »Gestalt des feuerbringenden Prometheus« gleich [1934a, S. 116].)

Zu dem nimmermüden, sich aufopfernden Prometheusimage geselle sich mehr und mehr Metaphysisches. Bereits Hitlers Abstinenz gebe Anlass, seine große Willensstärke zu demonstrieren: »Es ist eine Sache des Willens. Habe ich mich einmal dazu entschlossen, etwas nicht zu tun, dann tue ich es auch nicht. Ist diese Entscheidung einmal gefallen, steht sie für immer. Ist das so wundersam?«⁵⁹ Doch erst im Feld des Politischen entfalte seine vielbesungene Entschlossenheit ihre wahre Omnipotenz: »No matter how rough the road, he plods along in unswerving determination. [...] [H]e never loses faith and always gets what he goes after«,⁶⁰ fasste die Hitlerstudie die Unwiderstehlichkeit von Hitlers Willenskraft zusammen – eine Unwiderstehlichkeit, die sich übersinnlichen Fähigkeiten und einer Art Gottesgnadentum zu verdanken vorgab: »Ich gehe mit traumwandlerischer Sicherheit den Weg, den mich die Vorsehung gehen heißt«,⁶¹ schrieb sich der auserwählte Hitler selbst auf die Fahne. (Der Künstler als »Griffel der Gottheit« [1934a, S. 74]: »[Fra Angelico] hatte die Gewohnheit, nichts was er gemalt hatte, zu verbessern oder zu überarbeiten [...], da er nach seiner Äußerung glaubte, dass es so der Wille Gottes sei« [1934a, S. 82].)

Habe man Hitlers Größe erst einmal etabliert, sei es ein Leichtes, sein Prestige in allen erdenklichen Situationen weiter auszubauen. So verleihe man ihm dadurch mehr Relief, indem man ihn mit anderen Menschen zeige und den Kontrast zwischen ihm und diesen anderen erhöhe:

»Die Ruhe und Kraft, die beinahe physisch von diesem Mann ausstrahlt. Man wächst in der Nähe dieses Menschen. [...] Wie er auf alle Dinge reagiert! [...] Eisern werden die Züge und die Worte fallen wie [St]ein. [...] Der klassische Ernst, mit dem Hitler und seine um den Führer gescharten Mitarbeiter ihre Sendung nehmen, hat in der Geschichte dieser Welt nur wenige Parallelen«,⁶²

58 Ebd., S. 33; ebd., S. 52.

59 Ebd. S. 29–30; ebd., S. 50; Rückübersetzung aus dem Englischen: »It is a matter of will. Once I make up my mind not to do a thing, I just don't do it. And once that decision is made, it is taken for always. Is that so wonderful?«

60 Ebd., S. 33; ebd., S. 52.

61 Ebd., S. 4; ebd., S. 29: »I follow my course with the precision and security of a sleepwalker.« Dt. Originalzit aus Hitlers Rede in München vom 14. 3. 1936 nach: Ian Kershaw 1999 (Anm. 17), S. 106.

62 Ebd., S. 35; ebd., S. 54.

zitieren die Autoren aus Erich Czech-Jochbergs *Adolf Hitler und sein Stab*.⁶³ (Dasselbe Bild von Führer und Geführten findet sich in der Künstleranekdoten oft in ähnlicher Weise kontrastiv oder parallelisierend eingesetzt: Maximilian I. hält Dürer »die Leiter beim Malen«; Karl V. hebt Tizian den Pinsel auf [vgl. 1934a, S. 67].)

An diesem Punkt heroischer Überhöhung endete die propagandistische Mythisierung Hitlers nach Meinung der Autoren jedoch nicht. Vielmehr deutete sich im letzten Punkt das familienromantische Bedürfnis nach Nähe zum Unnahbaren, nach menschlichen Zügen im Übermenschen an, und so sorgte nun ein weiterer Fundus an Topoi dafür, das Objekt der Verehrung, das derart dem normalen Maß entzogen wurde, dem menschlichen Verständnis wieder anzunähern. Daher werde der unfehlbare Hitler doch als ein im Grunde einfacher Mann gezeigt: »[H]is greatest joy is to be considered ›one of the boys‹«⁶⁴ (die »Vorstellung des Heros als Hirten« [1934a, S. 58]; man bedenke hierzu auch das ländliche Milieu, in dem Hitlers *Mein Kampf* beginnt [vgl. 1934a, S. 58–59]). In dieser Erzählvariante ist er hilfsbereit und gütig und hat ein tiefes Verständnis für die menschliche Natur – feinfühlig und großzügig, zurückhaltend und bescheiden, mit einem Herz für Kinder und Tiere: »[H]e is the Great Comforter – father, husband, brother, or son to every German who lacks or has lost such a relative«, zitieren die Autoren den amerikanischen Deutschlandexperten Frederick Oechsner.⁶⁵

Es war also in der Tat der »liebe Gott«, als den die NS-Propaganda dem deutschen Volk Hitler verkaufte. So rundete die Impression eines amerikanischen Deutschlandreisenden, der in Oberammergau den Passionsspielen beiwohnte, die Darstellung von Hitlers religiöser Aura ab: »Believe it or not, a German woman sat next to me at the Passion Play and when they hoisted Jesus on the Cross, she said, ›There he is. That is our Fuehrer, our Hitler.‹«⁶⁶ – Und in den Worten Kris' und Kurz': »Die ›Religion«, zu deren Heilsgestalten er zählt, ist die Geniereligion der Neuzeit« (1934a, S. 75).

SCHLUSS

Die Suche nach Autorität, die Kris und Kurz in der Tradition der Künstleranekdoten offengelegt hatten, wurde von der nationalsozialistischen Propaganda in ein neuroti-

⁶³ Erich Czech-Jochberg: *Adolf Hitler und sein Stab*, Oldenburg 1933, S. 33–34, zit. nach Langer, Kris et al. 1942/3 (Anm. 44), S. 35–36; Langer 1972/3 (Anm. 44), in engl. Übersetzung, S. 54, dt. Original im Anhang, S. 242.

⁶⁴ Ebd., S. 32; ebd., S. 51.

⁶⁵ Frederik Oechsner, *This is the Enemy*, Boston 1942, S. 69; zit. nach Langer, Kris et al. 1942/3 (Anm. 44), S. 31; Langer 1972/3 (Anm. 44), S. 51.

⁶⁶ Ebd., S. 40; ebd., S. 57.

sches Abhängigkeitsverhältnis und eine quasireligiöse Verehrung kanalisiert, die mit Hitler ihre Heilsfigur erhielt. Ließ sich an der typischen Anekdote der Antike zeigen, dass eine gewisse Neigung zu solcher Verehrung in der Psyche eines jeden Menschen angelegt war, griff die NS-Propaganda diese Neigung dort auf, wo sie mit dem neuzeitlichen Anekdotenschatz bereits ins Kindlich-unselbstständige zu regredieren begonnen hatte. »Alle Tage muss mein Dirndl für den Führer ein Vaterunser beten, weil er uns das tägliche Brot wiedergegeben hat«, so der Wortlaut einer Bekehrten aus einem NS-Geheimdienstbericht, mit dessen Zitat Ian Kershaw in seiner Studie jene Gefühlsbindung zu verdeutlichen sucht, die Kris bereits 1934 mit Freuds Konzept des Familienromans umriss und implizit mit dem Führermythos Adolf Hitlers in Verbindung brachte.⁶⁷

67 Zit. nach Kershaw 1999 (Anm. 17), S. 89.

Gemischte Gefühle

Ernst Kris' Theorie zur Karikatur und zum Lachen im Kontext der Diskussion über den Humor im Nationalsozialismus 1934–1938

Ernst Kris befasste sich in den Dreißigerjahren intensiv mit der Theorie der Komik und besonders der Karikatur. Seine maßgeblichen Veröffentlichungen erschienen in den Jahren 1934 bis 1938.¹ Kris stellte mit der Karikatur eine Form des Komischen in den Mittelpunkt, die bis dahin in der psychoanalytisch geprägten Beschäftigung mit der Komik kein Thema war, wohl weil in der Satire und ihrer Unterform, der Karikatur, die Aggression, die Freud im Witz sublimiert sieht, allzu offen zutage tritt und eine psychoanalytische Interpretation nicht weiterzuführen schien. Ebenso eigentümlich ist, dass Kris' Beschäftigung mit der Karikatur und dem Lachen nach seiner Emigration abbrach, obwohl doch eine Fortführung etwa in den Propagandastudien der 1940er-Jahre auf den ersten Blick nahegelegen wäre.² Denn in der Zeit der Weltkriege galt die Karikatur unter Propagandisten als ein zentrales Mittel für eine populäre und eindringliche Vermittlung von politischen Botschaften und zur Mobilisierung der Bevölkerung. Beides, die ungewöhnliche Themenwahl 1934 und der Abbruch der Beschäftigung 1938, sind ein Hinweis darauf, dass Ernst Kris mit seinen Texten auf die zeitgenössische deutschsprachige Diskussion reagierte. In dieser Diskussion, die sich an der Frage entzündete, welche Komik für das nationalsozialistische Deutschland angemessen sein könnte, standen die Satire und die Karikatur bis 1938 im Zentrum.

Kris' Theorie soll nun als ein Beitrag zu dieser Diskussion gelesen werden. Allerdings unterschied sich sein Ansatz aufgrund seiner Perspektive deutlich von den übrigen. In einem ersten Schritt möchte ich deshalb die Grundzüge der deutschsprachi-

-
- 1 Die Texte, die nach Kris' Gang ins Exil 1938 erschienen, sind zum größten Teil vor 1938 verfasst worden: Ernst Kris, »Das Lachen als mimischer Vorgang. Beiträge zur Psychoanalyse der Mimik«, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse & Imago*, 24 (1939), S. 146–168; Ernst Kris, »Laughter as an Expressive Process. Contributions to the Psycho-analysis of Expressive Behaviour«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 21 (1940), S. 314–341; beide Veröffentlichungen basieren auf dem Vortrag »Bemerkungen über das Lachen, Beitrag zur Psychologie der Mimik«, den Kris auf dem XIV. Internationalen Psychoanalytischen Kongress in Marienbad (2.–8. August 1936) präsentierte.
 - 2 Steffen Krüger zeigte jüngst, dass Kris' Studien zur Propaganda auf seinen Arbeiten zur Karikaturtheorie aufbauen und gar als Fortsetzung gelesen werden können, vgl. Steffen Krüger, *Das Unbehagen in der Karikatur« – Kunst, Propaganda und persuasive Kommunikation im Theoriewerk Ernst Kris'*, München 2011.

gen Diskussion über die Komik in diesem Zeitraum und die Entwicklung der Komik im nationalsozialistischen Deutschland skizzieren. Vor diesem Hintergrund sind Kris' Texte zum Lachen und zur Karikatur zu lesen, hier müssen sie eingeordnet werden, und erst in diesem Zusammenhang ist ihr »Sinn« zu erschließen. In einem zweiten Schritt soll es dann um die Spezifika von Kris' Theorie des Komischen gehen. Kris' Ansatz ist durch seine psychoanalytisch geprägte Sicht von großem Interesse. Mit ihm können blinde Flecken des zeitgenössischen Diskurses aufgedeckt werden, insbesondere auf dem Gebiet der komplexen Gefühle, die sich mit dem Lachen verbinden. Mit Kris' Ansatz wird der Artikel schließlich zu Hypothesen gelangen, die helfen, ein zentrales Rätsel der Entwicklung der Komik im nationalsozialistischen Deutschland aufzuklären. Denn entgegen den Erwartungen der Zeitgenossen und entgegen der Wahrnehmung in der Forschung heute waren Satire und Karikatur keineswegs typisch für die »totalitäre« Diktatur. Satire und Karikatur erlebten einen raschen Niedergang, obwohl sie von den nationalsozialistischen Propagandisten intensiv gefördert und beworben wurden. Ein Grund kann in der unvermuteten Komplexität dieses scheinbar simplen Mittels politischer Agitation gesehen werden, die Ernst Kris erstmals umfassend offenlegte. Denn entgegen dem ersten Anschein treten wir der Karikatur durchaus mit »gemischten Gefühlen« gegenüber.

In diesem Artikel wird also eine Perspektive auf Kris' Theorie eingenommen, die bei der Beschäftigung mit der Komik nicht unbedingt üblich ist. Allzu häufig wird bei der Befassung mit dem Thema »Komik« in den philosophischen Modus gewechselt,³ man misst sich mit der nicht abreißenden Zahl von Geistesgrößen, die sich in der Geschichte mit dem »Rätsel des Lachens« befasst haben. Die Komik und ihr Effekt, das Lachen, werden als eine anthropologische Konstante gesehen. Teilweise geschieht das explizit,⁴ meistens aber implizit, indem man sich auf die Spur des grundlegenden und immerwährenden »Mechanismus« des Komischen macht. Die Texte sind Legion, die die Frage stellen, was komisch wirkt, wie das Lachen ausgelöst wird und wie bestimmte Formen des Komischen zu definieren sind. Dabei legt man inzwischen nicht mehr unbedingt eine eigene Theorie vor, sondern versucht gleichsam, Schnittmengen aus der Tradition zu bilden. Das führt dann entweder zu Einsichten denkbar allgemeinen Charakters, wie etwa bei dem Literaturwissenschaftler Joachim Brummack, der nach seinem ausführlichen Überblick über unterschiedliche Definitionen der Satire

3 Verschiedentlich wurde die ontologische Ausrichtung bei der Erforschung des Komischen beklagt, vgl. dazu *LachArten. Zur ästhetischen Repräsentation des Lachens vom späten 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Mit einer Auswahlbibliografie (Kulturen des Komischen 1)*, hg. von Arnd Beise, Ariane Martin und Udo Roth, Bielefeld 2003, S. 7–9.

4 Wolfgang Reinhard, *Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie*, München 2004, S. 105–106.

zu dem Schluss kommt, bei der Satire handle es sich um »eine ästhetische sozialisierte Aggression«. ⁵ Häufiger aber noch enden solche Versuche in vollkommener Verwirrung. In einem Handbuch, das es sich zur Aufgabe gemacht hat, den Stand der Forschung umfassend wiederzugeben, muss Ruben Quintero eingestehen, dass man inzwischen besser in der Lage sei, »to circumscribe than define satire, though we continue to try«. ⁶ Für Alastair Fowler ist die Satire gar der problematischste Begriff auf dem Feld literarischer Gattungen. Für ihn scheint die Satire »never to have corresponded to any kind«, stattdessen könne sie »take almost any external form«. ⁷

Fowler weist letztlich einen Weg aus der Verwirrung, wenn er die scheinbaren Widersprüche in eine historische Perspektive rückt. Es ist eine wohlbekannte Tatsache, dass Produkte des Komischen schnell veralten. Nichts ist so alt wie der Witz von gestern. Das wird zumeist darauf zurückgeführt, dass Komik von Anspielungen lebt und der Kontext somit wichtiger ist als bei anderen Kunstformen. Ernst Kris ist einer der wenigen Autoren, die von einer *substanziellen* Geschichtlichkeit des Komischen ausgehen. ⁸ Über die banale Einsicht hinaus, dass Kontexte verloren gehen, nimmt er an, dass bestimmte Formen des Komischen nur zu bestimmten Zeiten möglich sind und dass auch die Formen selbst sich wandeln können. In der Folge bleiben die Begriffe nicht stabil, sie bezeichnen keine Entitäten, und deshalb ist es zumindest ein verwegenes Unterfangen, die lange Tradition von definitorischen Anstrengungen über einen Leisten brechen zu wollen.

Aus dieser Perspektive betrachtet können die definitorischen Anstrengungen der jeweiligen Zeitgenossen keine Beiträge zum »Rätsel des Lachens« bieten, da dieses sich für jede historische Situation neu stellt. Vielmehr sind die Definitionsversuche in ihrer Epoche verfangen und reagieren auf die je aktuelle Komik. So vermischen sich in den Theorien zur Komik Zeitdiagnose, eigener Geschmack und die Auseinandersetzung mit der tatsächlichen Praxis des Komischen. Immer schleicht sich die Frage ein, welche Art Komik zeitgemäß sei oder sein sollte und welche Gründe es dafür gibt. Vor diesem Hintergrund ist auch Kris' psychoanalytische »Exploration« des Komischen nur eine mögliche Beschreibung der Komik unter vielen, in keiner Weise privilegiert oder gar »tiefer« gehend als z.B. ästhetische Analysen des Komischen.

Allerdings sticht Kris' spezifischer Ansatz unter denen seiner Zeitgenossen hervor. In der deutschsprachigen Diskussion nach 1933 herrschte ein utilitaristischer Zug

5 Jürgen Brummack, »Zu Begriff und Theorie der Satire«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 45 (1971), S. 275–377, hier S. 282.

6 Ruben Quintero, »Introduction: Understanding Satire«, in: *A companion to satire. Ancient and Modern* (Blackwell Companions to Literature and Culture 46), hg. von dems., Malden, MA 2007, S. 1–11, hier S. 6.

7 Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford 1982, S. 110.

8 Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952, S. 197–199.

vor. Mehr oder weniger stark versuchten die unterschiedlichen Wissenschaften ihre Nützlichkeit für das neue Regime unter Beweis zu stellen. In der Folge fragten die Forscher in ihren Studien zur Komik weniger nach dem Lachenden als vielmehr nach der Bedeutung des Lachens für die Gesellschaft, seine Einsatzmöglichkeiten für die Politik oder seine positiven Effekte aus einer politischen Perspektive. In den seltensten Fällen fragten die Diskutanten nach den Gefühlen, die das Lachen auslöst, obwohl es immer als eine fundamentale Gefühlsregung anerkannt wurde. So ging es ihnen bei der Satire und der Karikatur nicht darum, die Aggression des Lachenden aufzuschlüsseln, sondern darum, Belege für die vermeintlich verheerende und »vernichtende« Wirkung auf die Gegner zu finden. Kris wandte sich im Gegensatz dazu der Frage zu, was Karikaturisten und Betrachter an den Karikaturen Vergnügen bereitete. Während sich in anderen Stellungnahmen die Gefühle, die sich einstellten, wenn man eine Karikatur betrachtete, allenfalls in Metaphern wiederfinden, versuchte Kris, den psychischen Prozess, den Komik und Karikatur auslösen, analytisch zu erläutern. Dadurch halten Kris' Texte zur Komik eine »Sprache der Gefühle« bereit, die extrem ausdifferenziert ist und mit der sich die widersprüchlichen Empfindungen der Zeitgenossen der Karikatur gegenüber erst fassen lassen. Ich will Ernst Kris also als Expeditionsleiter in die Gefühlswelt seiner Zeitgenossen verstehen und als Analytiker der Politik dieser Gefühle.

Kris erster Artikel zur Komik, in dem er sich mit der »Psychologie der Karikatur« auseinandersetzte, erschien 1934 und damit zeitgleich mit einer Reihe von anderen Artikeln, in denen die Autoren versuchten, die Auseinandersetzung mit der Komik wieder anzustoßen. Die Diskussion über das Komische war im Deutschen Reich praktisch vollständig zum Erliegen gekommen, nachdem Adolf Hitler 1933 zum Reichkanzler ernannt worden war. Die Zeitgenossen waren der Meinung, dass es in gesellschaftlichen Krisenzeiten wichtigere Fragen gebe, und sie verbanden die NSDAP, die verkündete, diese Krise überwinden zu wollen, mit Pathos und Ernst und nicht mit Lachen und Unterhaltung.⁹ Schon bald aber konstatierte eine Reihe von Autoren, dass die forcierte Ernsthaftigkeit die Popularität des neuen Regimes zu untergraben drohe. Das liberale *Berliner Tageblatt* sah im Dezember 1933 eine »Zeitkrankheit der Humorlosigkeit«¹⁰ um sich greifen. Die Redaktion des national-konservativen *Tags* vernahm im April 1934 andauernde »Klagen über den Mangel unserer Zeit an Humor«.¹¹ Die Frage nach der angemessenen Komik für ein nationalsozialistisches Deutschland stellte sich 1934 also mit großer Dringlichkeit.

9 Georg Foerster, »Können wir heute Humor haben?«, in: *Der Tag*, 93 (19. 4. 1934).

10 Norbert O. Kent, »Überwindung der Schwere«, in: *Berliner Tageblatt*, 613 (31. 12. 1933).

11 Redaktioneller Vorlauf zu einer Artikelserie zur Frage »Können wir heute Humor haben?«, in: *Der Tag*, 93 (19. 4. 1934).

Die Publizisten und Theoretiker bemühten sich, den Bedürfnissen der Machthaber entgegenzukommen. Da aber keine offizielle Linie zum Umgang mit der Komik verkündet worden war, orientierten sich die Diskutanten an der nationalsozialistischen Propaganda von vor 1933, und hier hatte deutlich die Satire dominiert. Seit 1927 und verstärkt seit 1931 hatte sich die NSDAP um die Integration der Karikatur in ihre politische Werbung bemüht. Zwar galt die Form als jüdisch, aber die Parteigenossen konnten aus eigener Erfahrung berichten, dass solche Satiren äußerst schmerzhaft und wirkungsvoll waren.¹² Gleichzeitig erhofften sich die Propagandisten, mit dieser neuen, etwas leichteren und spielerischeren Form ein Publikum außerhalb der engen Klientel der Aktivisten anzusprechen und auf vergnügliche Weise ihre extreme Politik unter das Volk zu bringen.¹³ Karikaturen fanden vor 1933 ihren Platz in Tageszeitungen wie dem *Angriff* und auch im *Illustrierten Beobachter*. Autoren der Berliner Sektion der NSDAP veröffentlichten einige relativ erfolgreiche Karikaturbücher,¹⁴ die NSDAP gründete zwei Satirezeitschriften, die *Zeitlupe* und die *Brennessel*, es entstanden erste satirische Theaterstücke.¹⁵

So erschien die Annahme wenig gewagt, dass auch im nationalsozialistischen Deutschland Satire und Karikatur die gewünschten Formen des Komischen sein würden. Überschlägt man die Diskussion, so kann man sagen, dass sich die Meinung bis 1938, also bis zum Jahr der Emigration von Ernst Kris, hielt. Typisch für die Diskussion sind etwa die Beiträge der Zeitungswissenschaft.¹⁶ Als relativ junge Disziplin zeigte sie sich besonders bemüht, dem neuen Regime ihre Nützlichkeit unter Beweis zu stellen. Das sollte gelingen, indem man durch historische Analysen besonders wirk-

12 Vgl. zu dieser Einschätzung die Werbung für die NSDAP-Satirezeitschrift *Die Brennessel*, z.B. »Eigenerwerbung«, in: *Die Brennessel*, 1 (1931), S. 200, und das programmatische Gedicht in der ersten Nummer der Zeitschrift, Anonym, »Die Brennessel«, in: *Die Brennessel*, 1 (1931), S. 2: »Wir dürfen keine Rosen tragen, / solange wir noch Sklaven sind, – / die spröde Nessel soll euch sagen, / daß wir gewillt zu strafen sind. // [...] Wir wollen unermüdlich brennen, / und brennend löschen deutsche Schmach, / wir wollen keine Schonung kennen für den, der Deutschlands Ehre brach.«

13 Hein Schlecht, »Karikatur und Photographie als politisches Agitationsmittel«, in: *Unser Wille und Weg*, 2 (1932), S. 139–140; Heinrich Salzmann, »Das Bild in der Presse als Kampfmittel«, in: *Unser Wille und Weg*, 2 (1932), S. 348–350.

14 Vgl. z.B. Knorke. *Ein neues Buch Isidor für Zeitgenossen*, hg. von Joseph Goebbels, 2. Auflage, München 1931.

15 Vgl. z.B. Max Reitz, »O diese Nazis«, *Nationalsozialistisches Lebensbild in 3 Akten* (Neuland-Bühne 6), Leipzig 1931.

16 Vgl. dazu die Rückblicke auf das Projekt, die allerdings nur einen kleinen Teil der Dissertationen zu dem Thema anführen, Helmut Lange, *Die Satiren in der Publizistik Sachsens unter besonderer Berücksichtigung des Witzblattes (Von den Anfängen bis 1871)*, (Zeitung und Leben 91), Würzburg 1941, S. V–IX; Ernst August Scheffler, *Die Karikatur – eine meinungsbildende Kraft im Leben der Völker*, Phil. Diss., München 1944.

same Formen der Propaganda ermittelte. Die Professoren der Zeitungswissenschaft Karl d'Estes und Emil Dovifat regten an die 40 Dissertationen zur Satire an. Sie und ihre Schüler versuchten, ihre Erkenntnisse über Verbandszeitschriften und Organe der Kulturbürokratie den Praktikern nahezubringen. Sie betonten die lange deutsche Tradition der Karikatur, die Wirksamkeit und Nützlichkeit der Satire für den Einsatz gegen den politischen Gegner und die Popularität des Mittels beim Publikum.

Kris' Beiträge zur Komik und zur Karikatur fügen sich nun ohne Bruch unter solche Ansätze ein, wenn man allein seine Aussagen zur Ästhetik und Wirkung der Karikatur betrachtet. Auch für Kris war die Karikatur »one of the most feared of social weapons, unmasking pretension and killing it by ridicule«. ¹⁷ Kris leitete den Begriff Karikatur von dem lateinischen Verb »caricare« ab, das er als »überladen« übersetzt. Wie seine Zeitgenossen sah er die Grundoperation in der Verzerrung und der Übertreibung. In Satire und Karikatur würden entweder bestimmte Charakteristika betont und in den Vordergrund geschoben oder aber durch die Reduktion auf wenige Striche hervorgehoben. ¹⁸ Die Karikatur sei damit eine »Kunst der Transformation«: Durch die Betonung oder Reduktion verwandle der Karikaturist Teile des Bildes. Das ursprüngliche Bild als Ausgangspunkt scheine weiter als Modell durch, und dennoch sei das Ergebnis des Prozesses etwas anderes. »The caricaturist [...] seek[s] [...] the perfect deformity, thus penetrating through the mere outward appearance to the inner being in all its littleness or ugliness.« ¹⁹ Das Paradebeispiel war für Kris die berühmte Transformation des französischen Königs Louis-Philippe durch Charles Philipon 1831 (Abb. 1).

Philipon verwandelte das Porträt des Königs Schritt für Schritt in das Bild einer Birne mit menschlichen Zügen. Der Karikaturist legte hier ausnahmsweise seine Technik offen, einen Gegenstand durch die Reduktion auf bestimmte Züge zu verwandeln. Dem König wird in dieser Transformation ein Intellekt auf dem Niveau von Obst und Gemüse unterstellt. Gelingen aber konnte die Karikatur – wie auch später bei Helmut »Birne« Kohl – nur, weil man allgemein meinte, in Physiognomie und Wesen tatsächlich Ähnlichkeiten zu entdecken. ²⁰

Über die Effekte einer solchen Transformation war man sich in den 1930er-Jahren einig. Lachen töte, mit der Satire könne man seine Gegner vernichten. Ernst Kris unterstrich die Plausibilität dieses Effektes mit phylogenetischen Argumenten. Denn für ihn beruhte die besondere Wirkung der Karikatur auf einer magischen Auffassung des Bildes. Ursprünglich seien Bild und Abgebildetes für den Menschen eins gewesen: Ma-

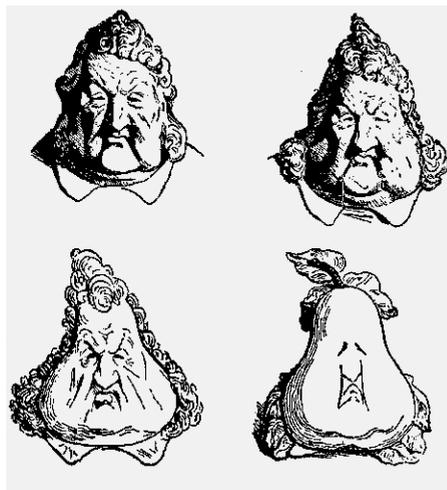
17 Ernst Kris und Ernst H. Gombrich, »The Principles of Caricature«, in: *British Journal of Medical Psychology*, 17 (1938), S. 319–342, hier S. 330.

18 Ernst Kris, »Zur Psychologie der Karikatur«, in: *Imago*, 20 (1934), S. 450–466, hier S. 451.

19 Kris und Gombrich 1938 (Anm. 17), S. 322.

20 Vgl. dazu Kris 1952 (Anm. 8), S. 196 und S. 200–201.

Abb. 1: Charles Philipon, »Louis-Philippe métamorphosé en poire«, in: Ernst Kris und Ernst H. Gombrich, »The principles of caricature«, in: *British Journal of Medical Psychology*, 17 (1938), S. 319–342, hier S. 336.



nipulationen an einem Porträt hätten als Manipulationen am Menschen selbst gegolten, Zerstörung eines Gemäldes oder eines Standbildes habe man als Vernichtung der dargestellten Person empfunden. Auch in der Moderne verschwinde diese magische Auffassung nicht vollständig, und deshalb nehme das Bild weiterhin eine besondere Rolle in der Psyche des Menschen ein, an dessen Wirkung ein Text niemals heranreichen könne.²¹ Zumindest im Unbewussten schwängen die handfesten Effekte einer Manipulation von menschlichem Gesicht und menschlicher Gestalt in der Karikatur immer mit.

Wie wir sehen werden, ist für Kris die These von der besonderen Wirkung des manipulierten Bildes nur der Ausgangspunkt für seine Frage, warum wir beim Betrachten der Karikatur trotzdem Vergnügen empfinden können. Darin lag der zentrale Unterschied zu seinen Zeitgenossen, die zwar die schmerzhaften Effekte der Karikatur herausstellten, nicht aber danach fragten, was an solchen schmerzhaften Manipulationen lustig sein sollte oder von welcher Geisteshaltung es zeugte, wenn man sich darüber amüsieren konnte. Aber selbst wenn man wie im Fall von Friedrich Georg Jünger, der 1936 sein Lob der Satire verfasste,²² der Frage nach den Motiven und Gründen für das Lachen nachging, so fand man Erklärungen allein in den Effekten der Satire. Für Jünger war es gerade die »Vernichtung« des Gegenübers, die das Vergnügen auslöste. Da jeder Mensch automatisch zur Norm und zur Regel strebe, empfinde er eine große Freude, wenn das Abnorme beseitigt werde. Das Lachen sei Ausdruck der Freude über die Wiederherstellung der Ordnung. Jünger folgerte daraus, dass sich eine überlegene

²¹ Kris 1934 (Anm. 18), S. 457.

²² Friedrich Georg Jünger: *Über das Komische*, Berlin 1936.

Macht nur dieser Form des Komischen bedienen könne. Alle milderen Formen, wie die Ironie und der Humor, und alle Formen des Komischen, wie die Grotteske oder der Witz, stellten für Jünger ein Zeichen der Schwäche dar, da die Abweichung nicht deutlich genug in ihre Grenzen gewiesen werde.²³

Auch die historische und literaturwissenschaftliche Forschung sieht rückblickend die Satire und insbesondere die Karikatur als typische Form einer Zeit, die durch extreme Auseinandersetzungen gekennzeichnet sei und in der eine alles bestimmende staatliche Propaganda darauf gesetzt habe, den Gegner zu diffamieren. So meint etwa der Historiker Thomas Grosser, dass die Nationalsozialisten »durch die permanente Vereinfachung und ständige Wiederholung Wahrnehmungs- und Bewertungsschablonen« festgeschrieben hätten, »die durch ihre Attraktivität eine persuasive Wirkung entfalteten, im Zuge unhinterfragter Kategorisierungen nach einem polaren Freund-Feind-Schema gruppenkohäsive wie identifikatorische Prozesse« bestärkten.²⁴ Die Karikatur, so fährt er fort, sei dafür besonders geeignet gewesen, da sie die Reduktion und die Dichotomisierung zu ihrem Prinzip erhoben hätte. Deshalb habe das nationalsozialistische Regime wie alle »totalitären« Diktaturen dauerhaft und mit Erfolg auf dieses Mittel gesetzt.²⁵

Nur haben diese Annahmen mit der tatsächlichen Entwicklung der Komik im Nationalsozialismus nichts zu tun. Trotz massiver Werbung für die Karikatur als Mittel der Propaganda konnte sie sich nicht durchsetzen. So musste der Eher Verlag, um nur ein Beispiel zu nennen, die NSDAP-Satirezeitschrift »Die Brennessel« 1938 wegen Lesermangel einstellen. Keine andere große NSDAP-Publikation teilte dieses Schicksal vor dem Zweiten Weltkrieg. Ein Zeitungswissenschaftler resümierte bereits 1937 in der offiziellen Zeitschrift *Die Deutsche Presse* die Entwicklung: »Seit Jahr und Tag erscheinen wissenschaftliche Arbeiten und Dissertationen, die eindringlich [...] Notwendigkeit und Nützlichkeit [der Satire, PM] hervorheben. Seit Jahr und Tag bringt schließlich auch die ›Deutsche Presse‹ [...] schlagende Karikaturen, um durch das Beispiel anzuregen – die Hauptschriftleiter deutscher Zeitungen scheinen taub auf diesem Ohr!«²⁶ Diese Taubheit, so sollte sich zeigen, wurde durch das Getöse

23 Ebd., S. 67–74, S. 59–66, S. 77–83 und besonders S. 51.

24 Thomas Grosser, »Perzeptionssteuerung durch Propaganda. England in der nationalsozialistischen Karikatur«, in: *Das kontinentale Europa und die britischen Inseln. Wahrnehmungsmuster und Wechselwirkungen seit der Antike* (Mannheimer historische Forschungen 1), hg. von Gottfried Niedhart, Mannheim 1993, S. 178–204, hier S. 178–179.

25 Kurt Reumann, *Das antithetische Kampfbild. Beiträge zur Bestimmung seines Wesens und seiner Wirkung*, Phil. Diss. Berlin 1966, S. 9.

26 Hans Hermann Schwalbe, »Wo bleibt die deutsche Karikatur?«, in: *Deutsche Presse*, 27 (1937), S. 351–353.

des Zweiten Weltkrieges noch weiter verstärkt, obwohl doch gerade in Zeiten des Kampfes, so hatte man gehofft, die Karikatur zum Selbstläufer werden sollte. Die Redaktionen waren nun aber aufgrund des Papiermangels gezwungen, die Seitenzahl der Zeitungen und Zeitschriften zu reduzieren, und sie nahmen das als Vorwand, um als Erstes die ungeliebten Karikaturen zu streichen.²⁷

Indem Kris nun das Vergnügen an den scheinbar durch und durch brutal effektiven Bildnissen aufschlüsselte, ist er der einzige deutschsprachige Autor der Zeit, mit dessen Theorie man ohne aufwändige Herleitungen prüfungswerte Hypothesen über den rapiden Popularitätsverlust aufstellen kann. Zwar blieb auch den übrigen Autoren die fehlende Popularität der Satire nicht verborgen, aber zumeist schob man das den verheerenden Wirkungen der Satire zu. Sie seien für den Aufbau einer Volksgemeinschaft nicht zuträglich, da die Satire allzu große Verletzungen hervorrufe und in einer harmonischen Gemeinschaft unangebracht sei.²⁸ Das erklärt allerdings nicht, warum auch die Karikaturen auf die erklärten Gegner, »den Engländer«, »den Bolschewik« oder »den Juden«, langsam verschwanden.

Mit Ernst Kris' Ansatz kann man sich einer Erklärung annähern, da er den Blick konsequent auf die Produzenten und das Publikum der Satire lenkte und da er sich anders als seine Zeitgenossen nicht der Wirkung, also den erhofften Effekten einer Satire, sondern dem Ich, den Motiven des Künstlers und dem Vergnügen des Publikums, zuwandte. Für Kris war die scheinbar simple Karikatur ein hoch komplexes und gerade für die Produzenten und Rezipienten hoch problematisches Phänomen. Ihm zufolge zeichnete sie sich durch ihren »Kippcharakter« aus,²⁹ der dafür Sorge, dass Lust unversehens in Unlust umschlagen könne. In seinen englischen Texten übersetzte er den Begriff nicht wortwörtlich, sondern sprach von dem »double-edged character«³⁰ also von der »Zweischneidigkeit« der Karikatur. Für die Eigenschaften der Karikatur und der Satire, die ich hier in den Vordergrund rücken will, passt die Metapher der Zweischneidigkeit besser: Bei dem Versuch, andere zu verletzen, greift man in die Klinge und fügt sich selbst eine Wunde zu.

27 -It-: »Unentbehrliche Mittel der geistigen Kriegsführung. Auch der engere Raum berechtigt nicht zum Verzicht auf Karikatur und Karte«, in: *Zeitungs-Verlag*, 43 (1942), S. 200 und 204. Zur Entwicklung der Komik im Zweiten Weltkrieg vgl. Patrick Merziger, *Nationalsozialistische Satire und »Deutscher Humor«. Politische Bedeutung und Öffentlichkeit populärer Unterhaltung 1931–1945* (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 23), Stuttgart 2010, S. 177–189.

28 Ottilie Supper, *Witz, Satire und Humor in der Publizistik Württembergs mit besonderer Berücksichtigung der schwäbischen periodischen Witzblätter*, Zeitung und Leben 51, Würzburg 1938, S. 56.

29 Kris 1934 (Anm. 18), S. 459.

30 Kris und Gombrich 1938 (Anm. 17), S. 334.

Um nun die Zweischneidigkeit des Lachens und der Karikatur offenlegen zu können, müssen wir Kris' Vorstellung von den physischen Prozessen, die beim Zeichner einer Karikatur und dem Betrachter Vergnügen auslösen, genauer in Augenschein nehmen. Kris sieht die Karikatur, wie Freud den Witz, als »Einladung zur gemeinsamen Regression und Aggression«. Die Regression der Karikatur drücke sich in ihrer Technik und ihrer Form aus, die an Kinderzeichnungen erinnerten. Die Aggressivität zeige sich darin, dass wir Manipulationen am Gegner vornähmen, »daß wir den Karikierten gleichsam in Gedanken zu Grimassen zwingen«. ³¹ Diese Regression und Aggression sei nun ein wichtiger Grund für unser Lachen. Der sinkende Unterdrückungsaufwand für unsere Triebe beim Betrachten eines solchen Bildes lasse Energie frei werden, die sich im Lachen entlade. Aber – und das ist ein entscheidender Punkt, den Kris von Freuds Witztheorie übernahm, obwohl Freud ihn für die Satire nicht anerkennen wollte – der Karikaturist und mit ihm das Publikum könnten ihren Trieben nicht einfach frei Ausdruck verleihen. Das wäre nicht lustig und nicht konsumierbar, sondern eben aggressiv und regressiv. Und gerade das Bild bedürfe wegen der magischen Auffassung, die nach Kris bis heute mitschwingt und durch die die Manipulation einer menschlichen Gestalt eine besondere Schärfe gewinne, einer Bearbeitung.

Der Karikaturist müsse deshalb eine doppelte »Verkleidung« an seinem Werk vornehmen: Zuerst müsse er ersichtlich machen, dass die Aggression, die ursprünglich dem in der Karikatur Dargestellten gegolten hatte, ins Bildliche und damit auf das Feld der Kunst verlagert wurde. »Statt am Antlitz des Gegners die Entstellung vorzunehmen, wird sie vorgestellt und an seinem Bilde ausgeführt«. Da die Karikatur im westeuropäischen Raum, beginnend mit Gian Lorenzo Bernini im 17. Jahrhundert, sukzessive als Kunst anerkannt und kanonisiert worden sei (deutlich etwa in den Ästhetiken des Hässlichen ³²), könne die aggressive Deformation des Gegners durch die für sie typische Formwahl als unwirklich verstanden werden. Karikaturist und Betrachter hätten sich gleichsam darauf geeinigt, in dem Bild nur noch ein Bild zu sehen. An die Stelle der tatsächlichen Tat trete so »die halbe Tat der Komik«, und nur so könne das Bild, das immer noch den Hinweis auf die tatsächliche »Vernichtung« des Gegners in sich trage, lustig erscheinen. ³³

Aber das Gewissen eines kritischen Publikums lasse sich nicht leicht überlisten, das Einverständnis zu einer bildlichen Aggressionstat nicht so einfach erhalten, sodass die Karikatur zusätzlich noch eine »Verkleidung« in ihrer Form mitbringen müsse. So gebe uns die Karikatur ein Rätsel auf: Durch die Deformationen des karikierenden

³¹ Kris 1934 (Anm. 18), S. 457.

³² Vgl. z.B. Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853.

³³ Kris 1934 (Anm. 18), S. 461.

Prozesses werde nicht nur die Aggression verbildlicht und ästhetisiert, sondern auch der Abgebildete selbst im Bild »versteckt«, d.h. unkenntlich gemacht. So müsse er vom Betrachter erst wiedergefunden und wiedererkannt werden. Der Betrachter habe das Rätsel zu lösen, auf wen die Karikatur anspiele und welche Merkmale sie überzeichne, und in diesem Interpretationsprozess würden die eigentlich zugrunde liegende Aggression und Regression in den Hintergrund treten.

Mit dieser doppelten »Verkleidung« fänden sowohl der Karikaturist als auch der Betrachter in der spezifischen Form der Karikatur eine Art Rechtfertigung vor dem Über-Ich, und nur so sei das Lachen überhaupt möglich.³⁴ »Der Anspruch des Trieb- lebens wird durch den Inhalt, der abweisende des Über-Ichs durch die Art der Verkleidung befriedigt; wenn so die Spannung zwischen beiden Ansprüchen vom Ich bewältigt ist, kann aus Unlust Lust entstehen.«³⁵ Im Lachen nehme man die »Aufforderung zu gemeinsamer Aggression und Regression« an, mit dem Lachen gebe das Publikum »ein Einverständnis, eine Mitschuld«³⁶ mit dem Aggressor zu erkennen, es sei sich dieser »Schuld« aufgrund des Rätsels aber nicht bewusst, andernfalls würde das Lachen ersterben.

Die Gegenprobe gelingt leicht. So ist es uns unmöglich, über ein Bild zu lachen, wenn zwischen dem verzerrten Bild und dem Abgebildeten keine Ähnlichkeiten mehr zu erkennen sind. Der Zeichner eines Spottbildes auf Jesus Christus (Abb. 2) will uns mitteilen, dass Christus ein Esel ist. Es gibt aber weder eine Eigenschaft im Wesen Christi noch im Äußeren, die transformiert worden wäre und die wir wiedererkennen könnten. Das Bild wirkt, anders als die Birne des Philipon, nicht komisch, sondern einzig tendenziös und primitiv oder gar unbeholfen und peinlich. Wenn also der Vergleich nicht möglich ist, entweder weil wir den Vergleichspartner nicht kennen oder weil ein solcher Vergleich im Bild nicht angelegt ist, dann bleibt das Lachen aus. Dann tritt die pure Tendenz und Aggression unabweisbar an die Oberfläche, und der Betrachter ist eher geneigt, die Zeichnung wieder als Aufforderung zu lesen, seinen Primärtrieb als »ganze Tat« auszuleben.³⁷

Daneben gebe es aber auch spezifische historische Situationen, in denen eine Karikatur trotz der besten Absicht des Künstlers nicht gelingen könne. In seiner Überarbeitung eines Artikels zur Karikatur aus dem Jahr 1938 für ein Kapitel in seinem

34 Ebd., S. 458–459.

35 Ebd., S. 463.

36 Ernst Kris, »Das Lachen als mimischer Vorgang. Beiträge zur Psychoanalyse der Mimik«, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse & Imago*, 24 (1939), S. 146–168, hier S. 150.

37 Steffen Krüger: »Die Karikatur als Stereotypefahnder: Ernst Kris' Kunstpsychologie revisited«, in: *Visuelle Stereotype*, hg. von Thomas Petersen und Clemens Schwender, Köln 2009, S. 174–194, besonders S. 184.



Abb. 2: Anonym, »Mock Crucifix«, in: Ernst Kris; Ernst H. Gombrich, »The principles of caricature«, in: *British Journal of Medical Psychology*, 17 (1938), S. 319–342, hier S. 327.

Buch *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952) erweiterte Kris seine Theorie um diese historische Dimension, und er scheint damit seine Erfahrungen mit der Karikatur im nationalsozialistischen Deutschland eingearbeitet zu haben.³⁸ Es gebe nämlich eine soziokulturelle Bedingung für das Gelingen solcher Karikaturen. Wie gesehen lebe die Karikatur davon, dass sie eine »halbe Tat« sei. Aber diese Abgrenzung von Bild und Abgebildetem, von Zeichnung und Tat sei keine Selbstverständlichkeit, sondern eine kulturelle Errungenschaft. »Caricature is a play with the magic power of the image, and for such a play to be licit or institutionalized the belief in the real efficacy of the spell must be firmly under control. Wherever it is not considered a joke but rather a dangerous practice to distort a man's features, even on paper, caricature as an art cannot develop.«³⁹ Karikaturen finde man nur in Gesellschaften, in denen nicht damit zu rechnen sei, dass die verdeckte Aggression in den Bildern in die Tat umgesetzt werden könne. 1938 hatte sich Kris noch zuversichtlich gezeigt, dass inzwischen dieses zivilisatorische Minimum grundsätzlich durchgesetzt sei. 1952 hatte er angesichts der Verbrechen des nationalsozialistischen Deutschlands dieses Vertrauen verloren, Rückfälle in einen Zustand entfesselter Gewalt schienen ihm nun prinzipiell immer möglich.

Von hier ausgehend lässt sich eine erste Hypothese formulieren, warum Satire und Karikatur in der NS-Zeit unpopulär wurden. Die Aggression und Regression, die so kunstvoll verdeckt wurde, trat im nationalsozialistischen Deutschland wieder in den Vordergrund, und damit wurde die Satire zunehmend unangenehm. Denn die NSDAP bewies beständig, dass ihre Karikaturen nicht nur Bilder waren, sondern dass sie ge-

³⁸ Kris 1952 (Anm. 8), S. 189–203.

³⁹ Ebd., S. 201.

willt war, die verdeckte, halbe Aggression in die offene, ganze Tat umzusetzen. Die neue Regierung ging 1933 unverzüglich gegen die Objekte der NS-Satiren aus der Zeit vor 1933, »den Juden«, »den SPD-Bonzen« und »den Bolschewik«, vor; sie wurden bedroht, entrechtet, gefoltert und ermordet. Die Zeitgenossen kamen nun nicht mehr umhin, die Karikaturen ernst zu nehmen. Die gewandelte Einstellung drückte sich in den heftigen Beschwerden der »Satireopfer« aus, die nicht ganz zu Unrecht in den Satiren auf ihre Kosten einen tatsächlichen Angriff auf ihre Person sahen. Walter Foitzick, Chefredakteur der traditionsreichen Satirezeitschrift *Simplicissimus*, resümierte 1939, dass man in Deutschland als Satiriker nicht mehr schreiben und zeichnen könne. Das Problem seien nicht etwa die Zensurversuche des Staates, sondern die Objekte der Karikaturen, die sich wegen jeder Nichtigkeit beschwerten. Er wage es nicht einmal mehr, über Schwerhörige zu witzeln, da er sonst auch noch mit deren Vertretern und ihren Eingaben bei den Behörden zu rechnen habe.⁴⁰ Tatsächlich kam es wiederholt zu Verboten von Theaterstücken, Redaktionen mussten sich rechtfertigen, obwohl sie sich zu Recht in Übereinstimmung mit der nationalsozialistischen Ideologie wähnten. Von 1936 an gab es kaum noch ein Satirebändchen, das nicht mit einer Entschuldigung als Vorwort erschienen wäre. Schließlich versuchte die nationalsozialistische Kulturbürokratie, die wenigen verbleibenden Satiriker, die ohnehin schon handzahn geworden waren, intern und im Vorfeld zur Vorsicht zu bewegen.⁴¹

Aufseiten der Opfer ist es dokumentiert, aber auch den Satirikern und dem Publikum muss nicht zuletzt wegen der nicht abreißenden Beschwerden klar gewesen sein, dass die Satiren ihre scheinbare »Unschuld« verloren hatten. Das »Über-Ich«, so könnte man mit Kris formulieren, ließ sich angesichts der politischen Situation und der realen Drohung nicht mehr durch das vorgeschobene Rätsel ruhigstellen. Die »Mitschuld« beim Lachen über solche Karikaturen war nun offensichtlich, und die »halbe Tat« der Karikatur wurde in der NS-Zeit tendenziell zur »ganzen Tat«. Die Karikaturen erschienen nun wie ein Bericht von tatsächlich ausgelebten Aggressionen. Beim Betrachten der Karikatur stieg die Unlust, da ein großer Verdrängungsaufwand nötig war, um die Aggressionen der nationalsozialistischen Gesellschaft wegzuschieben. Indem das Publikum Karikaturen über »den Juden« ablehnte, gab es seinem Wunsch Ausdruck, nicht an die alltäglichen Verbrechen im »Dritten Reich« erinnert zu werden. Das bedeutete aber keinesfalls, dass man diese Aggressionen missbilligte. Nur allzu deutlich sollten sie nicht vor Augen geführt werden.

Die zweite Eigenschaft, die für Kris die Zweischneidigkeit der Karikatur begründete, war die spezielle Beziehung des Karikaturisten und des Publikums zum Ob-

40 Walter Foitzick, *Unter uns gesagt. Heitere Daseinsbetrachtung*, München 1939, S. 5–8.

41 Merziger 2010 (Anm. 27), S. 113–177.

jekt der Satire, die Kris sehr viel ambivalenter anlegte als seine Zeitgenossen. Nur in seltenen Fällen finden sich bei anderen Autoren Hinweise auf die Komplexität der satirischen Interventionen. So blickte der Karikaturist Thomas Theodor Heine aus dem Exil 1936 auf sein Schaffen zurück, und es kam ihm vor, »als wäre ich in alles, was ich karikierte und satirisch behandelte, ein wenig verliebt gewesen.«⁴² Was Heine vorsichtig, fast schüchtern andeutete, stellte Kris in den Mittelpunkt seiner Analysen. Für ihn machten Überlegenheit *und* Angst, Abwehr *und* Bewunderung zu gleichen Teilen und zur gleichen Zeit die Beziehung zum Karikierten aus. Satire konnte für Kris deshalb nicht umstands- und problemlos für die politische Propaganda verwendet werden.

Wie seine Zeitgenossen sah Kris die Freude am Verlachen nicht nur in Aggression, sondern auch in Überlegenheit begründet. Kris beobachtete bei der Sprachaneignung von Kindern, dass sie bei Wortspielen nicht erst über einen möglichen komischen Sinn lachten, sondern schon dann, wenn es ihnen gelang, mit Worten zu spielen, sie also zu meistern. Das Vergnügen am Komischen, so schloss Kris, »seems to me to be decisively influenced by a permanent delight at the harmlessness of what has once been dangerous.«⁴³ Ähnliches könne man auch in der Phylogenese beobachten: Die grotesken Wasserspeier an den Kathedralen sollten zuerst tatsächlich abschreckend wirken, und die Baumeister hätten sie entsprechend gruselig gestaltet. Dann sei man aber mutiger geworden, habe immer weiter übertrieben, bis die Figuren im 15. Jahrhundert bloß noch lächerlich erscheinen sollten. Kris leitete daraus die Regel ab, dass Dämonen mit der Zeit und durch Gewöhnung zu Narren würden.⁴⁴ Aber diese Be-masterung und Überlegenheit schließe eben auch ein, dass man sich zuvor geängstigt habe. »A feeling of anxiety, or more accurately, the memory of an averted, superfluous anxiety, seems to accompany the comic.«⁴⁵ Folgerichtig seien auch die Objekte der Komik keineswegs eindeutig lächerlich: »When we laugh at the fool, we never forget that in his comic fancy dress, with bladder and cap, he still carries crown and scepter, symbols of his kingship.«⁴⁶

Diese Doppeldeutigkeit findet Kris auch in der Beziehung des Karikaturisten zu seinem Objekt wieder. Die Theorie der Zeit sah in dem Karikaturisten einen strengen, scharfen und kalten Richter, der in extremer Distanz zu seinen Objekten bleibe. Bergson prägte das Wort von der »Anästhesie des Herzens«, die vonnöten sei, um jeman-

42 Thomas Theodor Heine, »Einiges über Karikaturen«, in: *Pester Lloyd*, 229 (07. 10. 1936).

43 Ernst Kris, »Ego Development and the Comic«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 19 (1938), S. 77–90, hier S. 87.

44 Ebd., S. 87.

45 Ebd., S. 83.

46 Ebd., S. 87.

den zu verlachen. Kris sah in der Betäubung des Mitleids zwar auch eine notwendige Voraussetzung für das Verlachen, aber eine vollständige Lähmung des Empfindens sei mindestens ebenso abträglich für das Gelingen einer Satire.⁴⁷ Dem Karikaturisten dürfe und könne das Objekt nicht völlig gleichgültig sein. Schon das Verlachen selbst bleibe ambivalent, es drücke offenkundig Aggression aus, aber gleichzeitig »dient der im Lachen geöffnete Mund den homosexuellen und femininen Triebansprüchen, der Verführung des Gefürchteten und Belachten als Weib.«⁴⁸ Entsprechend werde nie »das Unlust- oder Angsterregende«⁴⁹ schlechthin zum Ziel. Ein solcher Versuch müsse unheimlich wirken. Ebenso wenig eigne sich »das von eh und je Verpönte«,⁵⁰ denn es pflege peinliche Wirkung auszulösen. Vielmehr befassten sich die Karikaturen, so schließt Kris, mit dem »eben noch Geschätzten, mit dem eben noch im Über-Ich Repräsentierten«.⁵¹

Insgesamt sah Kris den Karikaturisten und sein Publikum also in einem »Ambivalenzkonflikt«,⁵² zwischen Ablehnung und Abstoßung verfangen. Vor 1933 findet man selbst in der extremen nationalsozialistischen Karikatur noch Hinweise auf diesen Ambivalenzkonflikt. Hans Schweitzer, bekannt unter seinem Kampfnamen »Mjölfnir«, widmete sich mit großer Ausdauer und extremem Hass »dem Juden Isidor Weiß«. Gemeint war Bernhard Weiß, Vizepolizeipräsident von Berlin, der sich durch sein entschiedenes Vorgehen gegen die NSDAP und die NS in Berlin auszeichnete.⁵³ Immer wieder hob Schweitzer dessen angeblich jüdische Züge, die große Nase und die Brille in seinen diffamierenden Karikaturen hervor. Es ist aber auch eine ganze Reihe von Karikaturen überliefert, die anzeigen, dass die intensive Beschäftigung auf einer nicht unerheblichen Faszination basierte. In diesen Karikaturen erträumte sich Schweitzer, dass sein *Alter Ego*, ein Prototyp des »arischen« Nationalsozialisten, in der Maske »des Juden« auftreten und er die gleiche Hochachtung wie ein Polizist genießen würde (Abb. 3).

Hinter dem zur Schau getragenen Hass war Schweitzer ganz offenbar von der Ausstrahlung des Polizeipräsidenten beeindruckt und von dessen Machtfülle fasziniert. In diesen Traumzeichnungen wird deutlich, dass sich der Karikaturist und sein Publikum das »Opfer« der Karikatur über die Karikatur aneigneten und ihm sehr nahe kamen.

47 Ebd., S. 82–83.

48 Kris 1939 (Anm. 36), S. 162.

49 Kris 1934 (Anm. 18), S. 450–466, hier S. 463.

50 Ebd., S. 464.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Zu der Auseinandersetzung vgl.: Dietz Bering, *Kampf um Namen. Bernhard Weiß gegen Joseph Goebbels*, Stuttgart 1991.

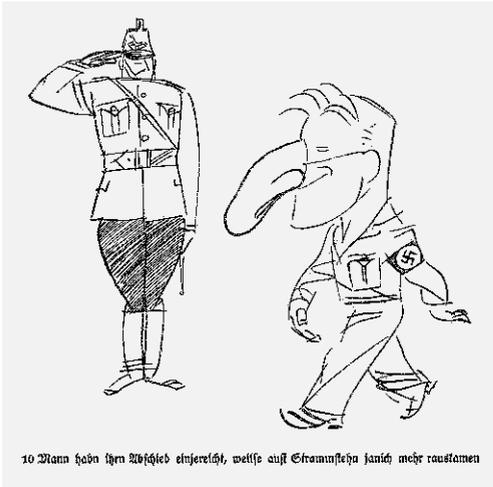


Abb. 3: Mjoelnir [d. i. Hans Schweitzer],
 »10 Mann haben ihrn Abschied einjereicht,
 weilse aust Strammstehn janzich mehr rauska-
 men [Zeichnung]«, in: Karl Martin Friedrich
 (Hg), *Der kesse Orje. Spaziergänge eines Ber-
 liner Jungen durch das System, München 1931,*
 S. 51.

Eine solche Annäherung musste nach 1933 angesichts der fortschreitenden Entrechtung und Verfolgung der Gegner natürlich problematisch erscheinen. Entsprechend sind in den wenigen Organen, die nach 1933 noch auf Karikaturen zurückgriffen, auch die Veränderungen der Karikaturen unübersehbar. Die Zeichner versuchten, sich möglichst stark von ihren Objekten zu distanzieren. Sie vermieden zweischneidige Satiren im Sinne Ernst Kris' und versuchten Eindeutigkeit herzustellen und maximale Wirkung zu erreichen, indem sie die Karikatur deren »Verkleidung« entledigten. Selbst im *Stürmer*, der obszönen antisemitischen Zeitschrift von Julius Streicher, trat das satirische Element immer weiter in den Hintergrund. Beispielhaft ist ein Bild von Philipp Rupprecht (Pseudonym Fips) auf dem Titelblatt des Wochenblattes im Jahr 1942 (Abb. 4).

Diese Karikatur steht stellvertretend für zwei Entwicklungen. Zuerst ist festzustellen, dass das bevorzugte »Opfer« der nationalsozialistischen Karikatur, der »Jude«, immer unbedeutender wird. Hatte »der Jude« bis 1936 noch das Titelbild dominiert, so war er hier nur noch ein winziger Maulwurf, und in den folgenden Ausgaben verschwand er ganz vom Titelblatt. Zweitens machten die Karikaturisten wieder Ernst, sie besannen sich alter bildmagischer Traditionen und versuchten ihre Opfer bloß zu degradieren. Dieses Bild behauptet nur noch, »der Jude ist ein Maulwurf«, ohne dass sich der Zeichner die Mühe gemacht hätte, die Kunst der Transformation anzuwenden. Mit diesen primitiven Mitteln hoffte man offenbar, sich deutlich genug vom Opfer distanziert und jede Ambivalenz ausgeschaltet zu haben. Zum Lachen war eine solche Karikatur aber nicht mehr.

In diesem Artikel sollte es nicht darum gehen, Kris' Theorie zum Komischen darauf hin zu befragen, ob sie das »Rätsel des Lachens« lösen hilft. Es ging nicht einmal

Abb. 4: Fips [d. i. Philipp Ruprecht], »Wähler und Schieber«, in: *Der Stürmer* 20, 15 (1942), S. 1.



darum, zu entscheiden, ob sie gegenüber anderen Theorien des Komischen größere Validität besitzt. Es sollte klar geworden sein, dass es nicht weiterführen würde, Kris' Einsichten z.B. mit denen Friedrich Georg Jüngers zu vermitteln. Beide geben allerdings einen Eindruck von der Haltung der Zeitgenossen zur Satire. Mit Friedrich Georg Jünger lässt sich leicht erklären, warum die nationalsozialistischen Propagandisten bis 1945 meinten, mit der Satire und der Karikatur das perfekte Mittel für eine populäre und wirkungsvolle politische Agitation gefunden zu haben, obwohl der Popularitätsverlust längst offensichtlich war. Kris' Theorie kann uns hingegen Begriffe an die Hand geben, mit denen Hypothesen über die Gründe des Popularitätsverlusts von Satire und Karikatur gelingen.

In der deutschen Übersetzung eines Buchtitels von Robert Gellately ist die Haltung der Mehrheit der »arischen« Deutschen treffend zusammengefasst: Man habe »hingeschaut und weggesehen«. ⁵⁴ Jeder in Deutschland konnte die Vernichtung der Juden sehen und hat sie auch gesehen. Keiner aber hat sie schauen wollen, in dem Sinn, dass niemand das Schicksal seiner Mitmenschen an sich heranließ. Aus Kris' Ansatz

⁵⁴ Robert Gellately, *Hingeschaut und weggesehen. Hitler und sein Volk* (Bundeszentrale für Politische Bildung 416), Bonn 2003.

kann abgeleitet werden, dass die Karikatur hier störte. Sie erinnerte in der nationalsozialistischen Diktatur erstens an die eigenen Aggressionen und die Verbrechen gegen Minderheiten, die aus diesen Aggressionen erwuchsen. Zweitens stammt das Unbehagen an der Karikatur daher, dass sie nicht nur Ausdruck der eigenen Stärke, sondern auch der Angst war, dass sie nicht nur die Ablehnung, sondern auch die enge Bindung, ja gleichsam die Empathie mit den Objekten ausdrückte. Damit wiesen die Satiren im nationalsozialistischen Deutschland auf die nationalsozialistischen Verbrechen an Minderheiten hin, gleichzeitig riefen sie in Erinnerung, dass man noch vor Kurzem Beziehungen zu diesen Minderheiten unterhalten hatte. Auf den ersten Blick sind das widerstreitende Gefühle, die sich mit der Satire und der Karikatur verknüpfen. Man könnte nun diesen scheinbaren Widerspruch über die historische Situation auflösen. So scheint das Problem, dass man nur ungern an seine Aggressionen erinnert werden wollte, eher aufseiten des Publikums bestanden zu haben, während die Zeichner sich vor allem des ambivalenten Verhältnisses zu ihren Objekten bewusst waren. Kris' Ansatz zur Analyse der Karikatur besticht gerade deshalb, weil er solche widersprüchlichen und gemischten Gefühle zulässt und er darin das Unheimliche der Karikatur erkannte.

Folgt man Kris' komplexer Analyse des Lachens und der Komik, der Satire und der Karikatur, dann passen diese Formen eben nicht in das »Zeitalter der Extreme«, sie sind keineswegs dazu geeignet, »unhinterfragte Kategorisierungen nach einem polaren Freund-Feind-Schema« zu schaffen, sie können nicht oder allenfalls über Umwege »gruppenkohäsive wie identifikatorische Prozesse bestärken«. Kris fordert mit seinem Ansatz dazu auf, das Bild von der Satire als nützliches Propagandamittel totalitärer Regime zu hinterfragen und insbesondere klischeehafte Annahmen über die Popularität dieses Mittels bei den Rezipienten zu überprüfen. Für Kris stand die Karikatur im Widerspruch zur Diktatur, sie zeigte für ihn eine neue, freiere Epoche an. Die »ganze Tat« der Aggression wird in der Karikatur zur »halben Tat«, und hier überlässt sich das Individuum nicht mehr seinen Trieben, sondern unterwirft diese einem »Dienst des Ichs«. ⁵⁵ Deshalb war der Moment, an dem sich eine Gesellschaft bereit für das Ausdrucksmittel »Karikatur« zeigte, in Kris' Augen ein Wendepunkt in der Menschheitsgeschichte, der gar nicht hoch genug eingeschätzt werden konnte: »The birth of caricature as an institution marks a conquest of a new dimension of freedom of the human mind, no more, but perhaps no less, than the birth of rational science in the work of Galileo Galilei.« ⁵⁶

⁵⁵ Kris 1934 (Anm. 18), S. 454.

⁵⁶ Kris 1952 (Anm. 8), S. 202.

Jürgen Wilke

Ernst Kris' Propagandaforschung im institutionellen und theoretischen Kontext

VORBEMERKUNGEN

In der fachlichen Öffentlichkeit ist Ernst Kris (1900–1957) seit den frühen 1930er-Jahren auf zwei Feldern bekannt geworden, und zwar durch kunsthistorische und psychoanalytische Arbeiten. Ritvo & Ritvo haben in ihrem biografischen Lexikon der »Psychoanalytic Pioneers« ausdrücklich von seinen »two carriers« gesprochen.¹ Dabei wird jedoch leicht übersehen, oder zumindest in den Hintergrund gedrängt,² dass Kris sich noch auf einem dritten Feld wissenschaftlich hervorgetan hat, nämlich in der Propagandaforschung oder im weiteren Sinne: der Kommunikationsforschung. Zwar wandte er sich dieser Forschung nicht aus eigenem Antrieb zu, sondern unter dem Zwang der unerquicklichen, ja leidvollen Zeitumstände. Aber zumindest für einige Jahre wurde die Propaganda zu einem Thema, mit dem er sich intensiv beschäftigte, sodass man gewiss von einer durch sie geprägten »Zwischenphase« seines Lebens und seiner wissenschaftlichen Arbeit sprechen kann. Diese ist Gegenstand des folgenden Beitrags. Dabei soll zum einen beschrieben werden, wie Kris überhaupt zur Propagandaforschung kam und in welchem institutionellen Kontext er diese betrieb. Und zum zweiten geht es darum, seine dazu vorliegenden Veröffentlichungen zu betrachten, ihren Inhalt zu erschließen und ihren theoretischen wie methodischen Kontext zu beleuchten.

DER LEBENS GESCHICHTLICHE HINTERGRUND UND DER INSTITUTIONELLE KONTEXT

Dass sich Ernst Kris mit der Untersuchung von Propaganda befasste, war, wie schon gesagt, den zeithistorischen Umständen geschuldet. Mit dem Anschluss Österreichs

1 Samuel Ritvo und Lucille B. Ritvo, »Ernst Kris. 1900–1957. Twentieth Century Uomo Universale«, in: *Psychoanalytic Pioneers*, hg. von Franz Alexander, Samuel Eisenstein und Martin Grotjahn, New York und London 1966, S. 484–500, hier S. 448.

2 Ritvo & Ritvo (ebd.) erwähnen selbst zwar kurz Kris' Teilnahme an dem Forschungsprojekt »Totalitarian Communication«, gehen darauf aber nicht weiter ein.

an das Deutsche Reich im März 1938 war auch für ihn in Wien kein Bleiben mehr. Wie viele andere Juden verließ er das Land und ging mit seiner Familie nach London. Er folgte dorthin seinem Mentor Sigmund Freud. In der britischen Hauptstadt unterrichtete er nicht nur am Londoner Institut für Psychoanalyse, sondern er fand 1939 auch eine Anstellung bei der British Broadcasting Corporation (BBC). Diese übernahm, nachdem der Zweite Weltkrieg begonnen hatte, auch Aufgaben im Kampf gegen Nazi-Deutschland. Inzwischen war aus dem Radio nämlich ein Instrument der grenzüberschreitenden Propaganda geworden.

Joseph Goebbels hatte zu diesem Zweck eine Kette von Geheimsendern, die »Concordia Dienste«, aufbauen lassen, darunter die New British Broadcasting Station (NBBS). Da er deutsche Kommentatoren für ungeeignet hielt, sich auf die britische Mentalität einzustellen und den richtigen Ton zu finden, gewann er dafür den gebürtigen Amerikaner irischer Abstammung William Joyce. Der war als Jugendlicher in England aufgewachsen und Ende 1939 nach Berlin gekommen.³ Er unternahm es, in seiner Sendung »Germany Calling« die Briten zu demoralisieren. Wegen seines eher komisch klingenden Upper-Class-Akzents erhielt er von den Briten den Spitznamen »Lord Haw-Haw« und galt in London als gefährlicher Gegner, zumal die eigene Bevölkerung seine Sendungen häufig einschaltete. Dies belegte die Hörerforschung, was Gegenmaßnahmen erforderlich machte. R. J. E. Silvey, der Leiter der Forschungsabteilung, richtete einen Monitoring Service ein, einen Dienst zur Aufzeichnung der von Deutschland ausgestrahlten Propagandasendungen, die im Daily Digest of Foreign Broadcasts archiviert wurden. Ernst Kris war einer derjenigen, die zur Interpretation dieses Materials herangezogen wurden.⁴ Durch seine Empfehlung stieß auch Ernst H. Gombrich hinzu, der ebenfalls aus Wien emigrierte Kunsthistoriker, sein zweiter Assistent und Freund (nach Otto Kurz), dem wir einiges an Zeugnissen über Ernst Kris verdanken.⁵ Gombrich blieb bis Kriegsende dort.

Schon mit der Münchener Konferenz Ende September 1938, die das Schicksal der Tschechoslowakei besiegelte, hatte die BBC selbst mit Sendungen in deutscher Sprache begonnen, woraus der legendäre German Service hervorging.⁶ Mit diesem Dienst

3 John Alfred Cole, *Lord Haw-Haw & William Joyce: The Full Story*, New York 1964. Dt. u. d. T. *Hier spricht der Großdeutsche Rundfunk. Der Fall Lord Haw Haw*, Wien 1965; Ellic Howe, *Die schwarze Propaganda. Ein Insider-Bericht über die geheimsten Operationen des britischen Geheimdienstes im Zweiten Weltkrieg*, München 1983.

4 Vgl. Asa Briggs, *The War of Words (The History of Broadcasting in the United Kingdom, Bd. III)*, Oxford und New York 1995.

5 Ernst H. Gombrich, »The Study of Art and the Study of Man. Reminiscences of Collaboration with Ernst Kris (1900–1957)«, in: ders., *Tributes. Interpreters of our cultural tradition*, Oxford 1984, S. 221–233.

6 Briggs 1995, S. 133 ff.

hatte Ernst Kris allerdings nichts zu tun. Im August 1940 verließ er London und begab sich zunächst nach Kanada und dann in die Vereinigten Staaten. Briefe aus dem in der Library of Congress (Washington, D.C.) archivierten Nachlass von Kris geben einigen Aufschluss über die Motive und Umstände dieser Übersiedlung.⁷ Er sollte dort nicht nur ebenfalls die Beobachtung und Analyse von Kriegspropaganda organisieren, sondern auch direkt für den Eintritt der USA in den Krieg werben. Kanada befand sich als Mitglied des Commonwealth an der Seite Großbritanniens ohnehin bereits im Krieg, doch verliefen Kris' Bemühungen dort, obwohl man ihn willkommen hieß, weniger ertragreich. Anders war es in den USA, wo er rasch mit Propagandainstitutionen in Kontakt kam. Für diese verfasste er Memoranden und bemühte sich um die Einrichtung eines Anglo-American Monitoring Service. Er gab selbst praktische Ratschläge für Roosevelts Wahlkampf. »[Der Slogan] ›Adolph [sic!] wants Willkie‹ [Roosevelts Gegenkandidat] was partly my doing«,⁸ schrieb er an den britischen Politologen Harold Laski. Kris wurde Mitglied im National Committee for Morale, entwickelte das Schema für ein Forschungsinstitut zur totalitären Propaganda und hielt Vorträge zu diesem Gegenstand. Die Rockefeller Foundation habe sich, wie er in dem Brief mitteilte, an ihn gewandt »and offered me a fellowship to do some work with them on radio ›research‹.«⁹ Doch habe er abgelehnt, weil ihm der Ansatz zu technisch (»technical«) erschien: »The media of communication are instruments of social control and had to be studied within a given social structure.« Nichtsdestotrotz insistierte die Rockefeller Foundation. Nicht unerwähnt ließ Kris in diesem Zusammenhang jedoch die »very many disappointments and failures of my work here.«¹⁰

Dieses Urteil dürfte jedoch nicht gegolten haben für die Verbindung, die Ernst Kris in New York zu einer noch jungen akademische Einrichtung bekam, die sich einen legendären Ruf erwarb, nämlich die New School for Social Research.¹¹ Alvin Johnson hatte diese Einrichtung nach dem Ersten Weltkrieg mit dem Ziel gesellschaftskritischer Aufklärung und zur Erwachsenen- und Arbeiterbildung gegründet. Nach 1933 kam es zu einem Wandel, sah Johnson doch die Notwendigkeit und zugleich die Chance, aus Deutschland vertriebenen renommierten Wissenschaftlern, insbesondere Juden, eine neue Heimstatt zu verschaffen. Er wollte auf diese Weise eine »Univer-

7 Für die Überlassung dieses Materials danke ich Evonne Levy von der University of Toronto (Kanada).

8 Brief an Harold Laski, LSE London, 19. 12. 1941, Box 9, Ernst Kris Papers, Manuscript Division, Library of Congress, Washington D.C.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Peter M. Rutkoff und William B. Scott, *New School. A History of the New School for Social Research*, New York und London 1986; Claus-Dieter Krohn, *Wissenschaft im Exil. Deutsche Sozial- und Wirtschaftswissenschaftler in den USA und die New School for Social Research*, Frankfurt a. M. und New York 1987.

sity in exile« errichten. Eine erste Welle von Flüchtlingen kam 1933/34, darunter die Ökonomen Emil Lederer und Adolph Lowe, der Soziologe Karl Mannheim und der Psychologe Max Wertheimer. Sie wurden Mitglied der Graduate Faculty. Erwünscht war eine Sozialwissenschaft mit empirischer Ausrichtung, abgewandt von der philosophisch-idealistischen Tradition, wie sie in Deutschland lange vorherrschend war. Mit großem Einsatz verfolgte Johnson seinen ehrgeizigen Plan, beschaffte dafür die Mittel, bemühte sich, die ausersehenen Wissenschaftler zu gewinnen, und musste auch manche Widerstände aus dem Weg räumen.

Eine zweite Welle von Flüchtlingen gelangte an die New School for Social Research infolge der Vertreibung, die nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich 1938 einsetzte. Dieser zweiten Welle ist auch Ernst Kris zuzurechnen. Nach den verfügbaren Daten wurde er im September 1940 als Visiting Professor an der New School aufgenommen. Im Dezember begann er dort mit ersten Vorlesungen zur deutschen Propaganda, an denen nicht nur die Studierenden teilnahmen, sondern auch anderes Publikum. Seit 1943 unterrichtete er zusätzlich als Lecturer am New York Psychoanalytic Institute und am City College.

Propaganda war in den Vereinigten Staaten, wie in Europa auch, durch den Ersten Weltkrieg zu einem entscheidenden Mittel der militärischen und politischen Auseinandersetzung geworden. In diesem Krieg wurde sie wie nie zuvor in der Menschheitsgeschichte eingesetzt, um den Feind psychologisch zu bekämpfen und nach innen eine mentale Geschlossenheit zu erreichen. Auf Geheiß des amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson war 1917, bei Kriegseintritt der USA, das Committee on Public Information (CPI) errichtet worden.¹² Ausdrücklich vermied man den Begriff Propaganda, der, »in German hands, had become to be associated with deceit and corruption«. »Our effort«, so bekannte George Creel, der Chef des CPI im Rückblick, »was educational and informative throughout, for we had such confidence in our case as to feel that no other argument was needed than the simple, straightforward presentation of facts.«¹³ Das CPI entfaltete eine weitgreifende Tätigkeit, verfügte über mehrere Abteilungen und setzte alle möglichen Mittel zur Beeinflussung der amerikanischen Bevölkerung ein. Bekannt wurden insbesondere die »Four Minute Men«. Sie traten in den Kinos auf, wo die Filmvorführungen für ihre kurzen Ansprachen unterbrochen wurden.¹⁴ Nach Kriegsende hatten sich diese Aufgaben erfüllt, und das CPI war 1919 aufgelöst worden.

12 James R. Mock und Cedric Larson, *Words that Won the War. The Story of The Committee on Public Information 1917–1919*, Princeton 1939.

13 George Creel, *How we advertised America*, New York und London 1920, S. 4–5.

14 Mock und Larson 1939 (Anm. 12), S. 113 ff.

Die Erfahrung der Propaganda endete damit jedoch nicht. Denn diese blieb nach dem Ersten Weltkrieg ein Thema, sowohl für die publizistische Debatte als auch für die wissenschaftliche Forschung. Die bedeutendste Studie dazu verfasste Harold D. Lasswell mit seiner Dissertation »Propaganda Techniques in the World War«. ¹⁵ Der Verfasser war gerade einmal 25 Jahre alt, als er diese Arbeit vorlegte, und wurde damit doch in den USA zu einem der Gründungsväter der wissenschaftlichen Kommunikationsforschung. ¹⁶ Er prägte diese damit zugleich, wurde Propaganda doch als große Macht begriffen, ja mit Manipulation gleichgesetzt, und damit zum Anlass für Zynismus. Propaganda wurde zu einer »booming industry«, ¹⁷ was sich an einer Bibliografie ablesen lässt, die 1935 schon mehrere tausend Einträge aufwies. ¹⁸

Bereits Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg grassierte in den Vereinigten Staaten zudem die Furcht vor der ideologischen Propaganda des Kommunismus und des Faschismus. Die Öffentlichkeit reagierte alarmiert auf dadurch drohende Gefahren für die Demokratie. Das war nicht unbegründet, gab es doch mancherlei Organisationen und Personen, die im Sinne der NS-Führung operierten. ¹⁹ Organisationen zur Gegenwehr entstanden, unter anderem der American Council against Nazi Propaganda. Diese Absicht führte 1937 auch zur Gründung des Institute for Propaganda Analysis. Das von Clyde Miller, einem ehemaligen Journalisten und späteren Professor am Teacher's College der Columbia University, ins Leben gerufene, von Edward Filene, dem Inhaber des Boston Department Store, fundamentierte Institut, veranstaltete zum einen selbst Propagandakampagnen, organisierte zum anderen aber Kurse zur Propagandaanalyse und gab dazu ein »Manual« für Lehrer heraus. ²⁰ Die Bevölkerung sollte auf breiter Front über propagandistische Tricks aufgeklärt werden. ²¹ Auch an der Aufklärung über Kriegspropaganda beteiligte sich das Institut. ²²

15 Harold D. Lasswell, *Propaganda Technique in the World War*, London 1927.

16 Everett M. Rogers, *A History of Communication Study. A Biographical Approach*, New York 1994; Paperback Ausgabe 1997, S. 203 ff.

17 Kenneth Cmiel, »On Cynicism, Evil, and the Discovery of Communication in the 1940s«, in: *Journal of Communication*, 46 (1996), 3, S. 88–107, hier S. 89.

18 Harold D. Lasswell, Ralph D. Casey und Bruce Lannes Smith, *Propaganda and promotional activities*, Minneapolis 1935; Reprint Chicago und London 1962.

19 Klaus Kipphan, *Deutsche Propaganda in den Vereinigten Staaten 1933–1941*, Heidelberg 1971.

20 Institute for Propaganda Analysis, »How to detect Propaganda«, in: *Propaganda*, hg. von Robert Jackall, New York 1995, S. 217–224.

21 Elke Blumenauer, »Die Erforschung der NS-Propaganda und die Entwicklung der Inhaltsanalyse in den Vereinigten Staaten«, in: *Pressepolitik und Propaganda. Historische Studien vom Vormärz bis zum Kalten Krieg*, hg. von Jürgen Wilke, Köln, Weimar und Wien 1997, S. 257–283, hier S. 262.

22 Harold Lavine und James Wechsler, *War Propaganda and the United States*, New Haven 1940.

Der Kriegsausbruch 1939 und der Kriegseintritt der USA 1941 zeitigten eine neue Propagandaflut. Dabei machte sich der Eindruck breit, dass die Administration des Präsidenten Roosevelt nicht auf die Erfordernisse der Propaganda vorbereitet und ihre Fähigkeit der Beeinflussung begrenzt sei. Immerhin wurden aber mit dem Office of Strategic Services und dem Office of War Information (Juni 1942)²³ nicht nur institutionelle Voraussetzungen dafür geschaffen.²⁴ Und an mehreren Stellen schuf man die Voraussetzungen für eine weit ausgreifende Propagandaforschung. Dazu gehörten vor allem die folgenden Einrichtungen und Projekte:

- Die Experimental Division for the Study of Wartime Communications an der Library of Congress. Sie stand unter der Leitung Harold D. Lasswells. Als Berater wurden hier Paul F. Lazarsfeld und Robert Merton herangezogen. Hier stand die Methodenentwicklung im Vordergrund, vor allem die quantitative Inhaltsanalyse. Und hier entstand der World Attention Survey zur Beobachtung langfristiger politisch-ideologischer Trends mittels Zeitungsanalysen.
- Die Media Division des Office of War Information (OWI). Hier arbeitete unter anderem Bernard Berelson an Medienanalysen und Untersuchungen zur öffentlichen Meinung in Deutschland.²⁵
- Die Organization and Propaganda Analysis Section der Social War Policies Unit des Department of Justice. Hier wollte man der Propaganda verdächtige Organisationen, Gruppen und Einzelpersonen überführen.
- Die Analysis Division der US-Medienaufsichtsbehörde Federal Communications Commission (FCC). Auch hier wurden Inhaltsanalysen angestellt, beispielsweise zur Aufdeckung der propagandistischen Zusammenarbeit verschiedener Staaten. Primär aber ging es um die Gewinnung von Sachinformationen für Politik und Militär.²⁶
- Die Studie über deutsche Kriegsfilme unter der Schirmherrschaft der Film Library des Museum of Modern Art in New York. An ihr wirkte Siegfried Kracauer maßgeblich mit.
- Das an der New School for Social Research angesiedelte Totalitarian Communications Project, das der deutschen Radiopropaganda gewidmet war.

23 Allan M. Winkler, *The Politics of Propaganda. The Office of War Information 1942–1945*, New Haven und London 1978.

24 Christoph Mauch, *Schattenkrieg gegen Hitler. Das Dritte Reich im Visier der amerikanischen Geheimdienste 1941 bis 1945*, Stuttgart 1999.

25 Clayton D. Laurie, *The Propaganda Warriors. America's Crusade Against Nazi Germany*, Lawrence 1996; Everett M. Rogers 1994 (Anm. 16), S. 310.

26 Alexander L. George, *Propaganda Analysis. A Study of Inferences Made from Nazi Propaganda in World War II*, Westport 1959; Reprint Evanston 1973.

Eine ausschlaggebende Rolle für mehrere dieser Projekte (und noch andere der jungen Kommunikationsforschung) spielte Ende der 1930er-/Anfang der 1940er-Jahre die John-D.-Rockefeller-Stiftung. Diese Stiftung betrieb in vielerlei Weise in den USA im (frühen) 20. Jahrhundert wissenschaftliche Forschungsförderung.²⁷ Dass sie sich in den 1930er-Jahren neben ihren Schwerpunkten in Medizin und Naturwissenschaften auch für die Human- und Sozialwissenschaften zu interessieren begann, ist dem damaligen Abteilungsleiter John Marshall zu verdanken. Er leitete die Humanities Division von 1933 bis 1958. Die Förderung begann mit dem Princeton Radio Research Project 1936 und schloss binnen weniger Jahre mehrere große andere Projekte ein, nicht nur in Princeton, sondern auch in Chicago und New York, woran zahlreiche der maßgeblichen Träger der frühen Kommunikationsforschung beteiligt waren, wie Paul F. Lazarsfeld, Hadley Cantril, Harwood Childs, Douglas Waples und andere. Marshall sorgte über die Stiftung nicht nur für die Finanzierung, sondern er brachte die Mitarbeiter der verschiedenen Projekte 1939 auch zu einer permanenten Diskussionsgruppe zusammen (Communication Group/Communication Seminar), die einen Konsens über das Forschungsfeld und eine gewisse theoretische Kohärenz in ihren Ansätzen erzielen sollte. Es ist nicht zu viel gesagt, dieser Gruppe eine »defining role in the history of communication scholarship« zu attestieren.²⁸ Im Umfeld des Zweiten Weltkrieges verfolgte die Rockefeller-Stiftung selbstverständlich nicht nur rein wissenschaftliche Interessen, forderte die Zeit doch auch, die Bedürfnisse der nationalen Sicherheit im Blick zu behalten.

Das genannte Projekt an der New School for Social Research war folglich nur eines derjenigen, die in den frühen 1940er-Jahren in den USA zur Erforschung von Propaganda ins Leben gerufen wurden. Dabei konnten die Kosten in diesem Fall gering gehalten werden, weil man sich auf das britische Material stützte. Das Projekt begann am 1. April 1941 und wurde am 30. Juli 1943 beendet. Es stand unter der Leitung zweier exilierter Wissenschaftler, des Deutschen Hans Speier und des Österreicher Ernst Kris. Speier (1905–1990) hatte zur ersten Welle der von der New School aufgenommenen Emigranten gehört. Er hatte in Berlin an der Hochschule für Politik gelehrt und war Assistent von Emil Lederer gewesen. Schon im April 1933 musste Speier seine Stelle räumen, da seine Frau Jüdin war. Nach mehreren Zwischenstationen bewog Emil Lederer ihn, nach New York an die New School zu kommen. Dort war er zunächst das jüngste Mitglied. Speier war Soziologe und hatte mit Studien über die Angestellten und ihre Rolle vor dem Nationalsozialismus begonnen, die 1933 nicht mehr erscheinen konnten. 1942 verließ Speier die New School und wurde zum Leiter

27 Raymond B. Fosdick, *Die Geschichte der Rockefeller-Stiftung*, Wien und Würzburg 1955.

28 Brett Gary, »Communication Research, the Rockefeller Foundation, and Mobilization for the War on Words, 1938–1944«, in: *Journal of Communication*, 46 (1996), 3, S. 124–147, hier S. 126.

des Foreign Broadcast Intelligence Service der Federal Communications Commission ernannt. Er blieb aber Kodirektor des Radio-Projekts. Wie aus dem Vorwort des Buches »German Radio Propaganda« hervorgeht, das Kris und Speier 1944 gemeinsam als Hauptpublikation des Projekts edierten, handelte es sich um ein kollektives Unternehmen. Die Herausgeber sprachen von »group work«, zu dem Soziologen, Psychologen, politische Wissenschaftler und Historiker, Amerikaner, Österreicher und Deutsche beigetragen hätten. Deren Namen sind im Vorwort auch aufgeführt. Zur Zielsetzung des Projekts heißt es darin:

»[I]t was assigned to develop methods for the study of enemy propaganda and to train American social scientists for prospective government work in this field.«²⁹

DAS ŒUVRE ZUR PROPAGANDAFORSCHUNG UND DER THEORETISCHE KONTEXT

Das Œuvre

Ernst Kris' Beiträge zur Propagandaforschung erstrecken sich, durch die genannten Zeitumstände bedingt, über gut ein halbes Jahrzehnt. Sie brachen, von einem Nachtrag abgesehen,³⁰ mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Rückkehr in die Lehre und die angewandte Psychologie ab. Das Œuvre zum Thema Propaganda blieb daher zwar quantitativ begrenzt. Nichtsdestotrotz erscheint dies für die wenigen Jahre produktiv. Denn Kris verfasste rund zehn Abhandlungen, die in Zeitschriften und Sammelwerken publiziert wurden. Die frühesten erschienen in *Social Research*, der Zeitschrift der New School,³¹ andere in psychologischen und sozialwissenschaftlichen Zeitschriften (*The American Imago*, *The Journal of Criminal Psychopathology*, *Psychoanalytic Quarterly*, *American Journal of Sociology*).³² Paul F. Lazarsfeld und Douglas Waples brachten Sammelbände heraus, in denen Kris vertreten war.³³ Ein kollektives Unter-

29 *German Radio Propaganda. Report on Home Broadcasting During the War*, hg. von Ernst Kris und Hans Speier, London, New York und Toronto 1944, S. V.

30 Ernst Kris und Nathan Leites, »Trends in Twentieth Century Propaganda«, in: *Psychoanalysis and the Social Sciences*, 1 (1947), S. 393–409.

31 »German Censorship Instructions for the Czech Press«, in: *Social Research*, 8 (1941), S. 238–246; »German Propaganda Instructions of 1933«, in: *Social Research*, 9 (1942), S. 46–81.

32 »The »Danger« of Propaganda«, in: *The American Imago*, 2 (1941), S. 3–42; »Morale in Germany«, in: *American Journal of Sociology*, 47 (1941/42), S. 452–461; »Some Problems of War Propaganda. A Note on Propaganda New and Old«, in: *Psychoanalytic Quarterly*, 12 (1943), S. 381–399; »The Covenant of the Gangsters«, in: *Journal of Criminal Psychopathology*, 4 (1943), S. 445–458.

33 »Mass Communication and Totalitarian Governments«, in: *Print, Radio and Film in a Democracy*, hg. von Douglas Waples, Chicago 1942, S. 14–38; Ernst Kris und Howard White, »The German Radio

nehmen war auch, wie schon erwähnt, das Buch »German Radio Propaganda«, das Kris 1944 zusammen mit Hans Speier edierte.³⁴ Zu ihm trug er außer einer Einleitung und dem Epilog selbst zwei Kapitel bei. Gewissermaßen eine Art Rückblick bildete ein zusammen mit Nathan Leites verfasster Aufsatz, der 1947 veröffentlicht wurde.³⁵

Man kann Ernst Kris' Beiträge zur Propagandaforschung in drei Gruppen teilen: (1) Beiträge zur Organisation und Instruktion von Propaganda; (2) Beiträge zur Theorie der Propaganda; (3) Beiträge zur Propagandaanalyse. Bevor diese drei Gruppen im Folgenden näher in Betracht gezogen werden, soll vermerkt werden, dass Kris die Propaganda auch in eine Zeitdiagnose einbettete. Mehreres trug dazu bei: die eigenen Lebenserfahrungen des im Jahre 1900 Geborenen, der den Ersten Weltkrieg mit seinen Propagandaschlachten schon bewusst miterlebt hatte; seine umfassende intellektuelle Bildung – Ritvo & Ritvo sprechen (wie zuvor schon Gombrich) von ihm als »uomo universale«, wozu das historische Bewusstsein gehörte, das ihm als Kunsthistoriker selbstverständlich eigen war –; ferner die bemerkenswert rasche Rezeption der frühen amerikanischen Kommunikationsforschung, was sich an den Literaturquellen zu seinen Arbeiten ablesen lässt.

Der Aufstieg der Nationalsozialisten in Deutschland stand für Ernst Kris in direktem Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg. Der Versailler Friedensvertrag hatte den Grund gelegt, auf dem die NS-Ideologie und die Revisionspolitik aufsetzten. Zudem war dies ein Propagandakrieg gewesen wie keiner zuvor. Das enthüllten nach 1918 auch die Schriften der daran Beteiligten. Aus den Erfahrungen, die damals gemacht worden waren, resultierte nach Kris' Ansicht eine Krise der Propaganda, ja ein tiefes Misstrauen ihr gegenüber. Für dieses Misstrauen waren zwei Gründe ursächlich, die Enttäuschung über die Regierungen und eine »Inflation der Überzeugung« (»inflation of persuasion«). Die Welt schien außer Kontrolle geraten, religiöse und traditionelle Werte hatten sich gelockert, die ökonomische Krise zog ein Gefühl der Unsicherheit nach sich. Dies habe, so Kris, die Suche nach neuen Idealen und »imagoes« ausgelöst, die letztlich in die Etablierung von Diktaturen mündete.

Die »Inflation der Überzeugung« hatte mit der Ausdehnung der Publicity zu tun: Mit Radio und Film waren zwei neue Medien hinzugekommen. In den USA unterlag selbst sogar die kommerzielle Werbung einem wachsenden Misstrauen. So konstatierte Kris dort jene »propaganda phobia which pretended to inoculate the public by teaching them [the people] to analyze not the content of statements but the ›intention‹ of those

Home News in Wartime«, in: *Radio Research 1941–42*, hg. von Paul F. Lazarsfeld, New York 1944, S. 181–208.

34 Kris und Speier 1944 (Anm. 29).

35 Kris und Leites 1947 (Anm. 30).

who made them.«³⁶ In Deutschland verbreiteten sich unter der nationalsozialistischen Herrschaft, zumal nach dem Kriegsausbruch, ebenfalls Misstrauen und Apathie: »Many independent observers agree that few people read the papers, listen to the radio, or go to the movies before the newsreel is over.«³⁷ Allerdings minderte das für Kris keineswegs die Rolle der Propaganda. In den Vereinigten Staaten machte er zwei Gruppen aus: die einen, die für eine Intensivierung der Propaganda eintraten, sowohl nach innen wie nach außen, und die anderen, die dafür keine Notwendigkeit sahen und sie ablehnten.

Zur Organisation und Instruktion von Propaganda

Mit Ernst Kris gehörte dem Team des Research Project on Totalitarian Communication an der New School for Social Research ein österreichischer Emigrant an, der die Errichtung der nationalsozialistischen Herrschaft und ihrer Propaganda (bis 1938) aus der Nähe hatte beobachten können. Dadurch waren ihm vor allem die organisatorischen Grundlagen des ns-Propagandaapparats bekannt, und er konnte diese Kenntnisse weiter vermitteln.

1941/42 machte Kris in der Zeitschrift *Social Research* zwei exemplarische Dokumente der ns-Propaganda bekannt und erläuterte sie. Bei dem einen handelte es sich um eine Instruktion, die die deutsche Zensurbehörde im Protektorat von Böhmen und Mähren Ende September 1939 an die tschechische Presse gab. Diese wurde rigiden Anweisungen unterworfen, wie sie auch für die deutsche Presse galten. Damit sollte die tschechische Presse gleichgeschaltet werden. Dazu baute man übrigens auch einen eigenen Apparat auf. Wie schon im deutschen Schriftleitergesetz festgelegt, waren kommerzielle und verlegerische Interessen zurückzustellen, bei gleichwohl voller Verantwortung. Die Zensur wurde auf Übersetzungen, Zitate, doppelte Bedeutungen und implizite Schlussfolgerungen ausgedehnt. Nicht nur der Inhalt, auch der Sprachgebrauch wurde vorgegeben. Ältere Nachrichten durften nicht mehr publiziert werden, weil sich die Propagandapolitik inzwischen geändert haben konnte. Eine positive Haltung gegenüber dem Reich wurde verlangt, Konflikte mussten ausgeblendet werden.³⁸ Besonders streng mussten militärische Nachrichten behandelt werden.

Das zweite Dokument, mit dem sich Ernst Kris 1942 in einem Beitrag zu »Social Research« beschäftigte, war zwar nicht unbekannt, weil schon Jahre zuvor auch in den USA publiziert worden – so in Robert Dells Buch »Germany unmasked«³⁹ –, nie aber hatte man es hinreichend analysiert. Das geheime Papier aus dem Reichsministerium

³⁶ Kris 1943 (Anm. 32), S. 336.

³⁷ Ebd.

³⁸ »[T]error must be silent«, Kris 1941 (Anm. 31), S. 239.

³⁹ Robert Dell, *Germany Unmasked*, London 1934, S. 160 ff.

für Volksaufklärung und Propaganda vom September 1933 nannte Kris den »master plan for German propaganda in the Western hemisphere«⁴⁰ (Titel in der englischen Übersetzung: »General Instructions for German Propaganda relative to Action in North and South America«). Als dieses Dokument zunächst in der französischen Tageszeitung »Le Petit Parisien« veröffentlicht worden war (16. 11. 1933), hatte sich das RMVP davon distanziert und dessen Authentizität geleugnet. Es wertete die Veröffentlichung als einen böswilligen Versuch, die deutsche Außenpolitik zu diskreditieren und die deutsche Friedenspolitik zu stören. Die immer wieder geäußerten Zweifel an der Echtheit der Anweisungen für die Auslandspropaganda, die einem zeitweiligen Appeasement in den USA entgegenkamen, suchte Kris 1942 zu widerlegen, mit den, wie er sagte, »methods generally applied in historical research – methods which naturally cannot rely on any other than circumstantial evidence.«⁴¹

Mit aller Offenheit verkündete das Dokument das deutsche Ziel der Revision des Versailler Friedensvertrags. Das stimmte mit offiziellen Äußerungen Hitlers ebenso überein wie mit anderen Absichtserklärungen. Kris belegte dies und zeigte an einer ganzen Reihe von Beispielen auf, dass die Instruktionen Maßnahmen beschreiben, die in den folgenden Jahren in der Organisation und Taktik der Propaganda tatsächlich ergriffen wurden. Ihnen lag die Überzeugung zugrunde, die öffentliche Meinung der westlichen Welt sei Deutschland feindlich gesinnt. Das erforderte Gegenaktionen. Angeregt wurde ein Überseedienst mit Nachrichten, um die Auslandspresse zu beeinflussen. Empfohlen wurden ferner die Bereitstellung von deutschen Propagandafilmen, die Ausdehnung des Auslandsrundfunks sowie die Gewinnung von deutschfreundlichen Personen und Gruppen. Im Lichte dessen, was in den folgenden Jahren dann geschehen war, zeigte sich, dass die Instruktionen von 1933 in großem Maße umgesetzt worden waren und in Lateinamerika und den USA Wirkung zeigten.

Doch nicht nur im Organisatorischen, sondern auch im Konzeptionellen wollte Kris nachweisen, dass die Instruktionen der nationalsozialistischen Propaganda entsprachen. Aus den Quellen belegte er einzelne Propagandatechniken: die Manipulation und Diskreditierung von Prestige und Glaubwürdigkeit des Gegners, die Lancierung von Nachrichten (»planting news«), Erfolgsmeldungen, der Wettlauf um die Wahrheit, die Ausrichtung der Propaganda an den Adressaten, überhaupt ein operationelles Verständnis von Wahrheit.⁴² Drei Hauptprinzipien leiteten die Instruktionen: (1) die Unterwerfung der Propaganda unter das Modell von Werbung; (2) der Gegenangriff gegen den Einfluss des Feindes; (3) die Bedeutung des individuellen Handelns der Auslandsagenten,

40 Kris 1942 (Anm. 31), S. 46.

41 Ebd., S. 50.

42 »[O]perational concept of truth«, ebd., S. 65.

das gleichwohl immer völlig determiniert ist und alle Vorgänge als logisch und notwendig darstellen muss. Kris kam es dabei darauf an, den Unterschied zwischen totalitären und demokratischen Ländern deutlich zu machen. Ist die Nachricht in den Ersteren ein »government communique«, so in den Letzteren eine »commodity«.⁴³

Zu den Teilen, die Ernst Kris für das Buch »German Radio Propaganda« schrieb, das aus dem Research Project on Totalitarian Communication hervorging, gehörte das Kapitel, das die Grundlagen der Propagandaorganisation und des Rundfunks in Deutschland behandelte. Auch die maßgeblichen Personen stellte er vor, neben Goebbels vor allem Hans Fritzsche, den Rundfunkkommentator. Außerdem schilderte der Verfasser die »main transmissions« im Radioprogramm, insbesondere die Nachrichten und die Frontberichte. Mit Beispielen belegte er, wie das »phrasing of the item gives predominance to its propaganda content [...]«.⁴⁴

Zur Theorie der Propaganda

Andere Beiträge von Ernst Kris haben einen grundsätzlicheren Charakter und sind auf die Theorie der Propaganda ausgerichtet. Er war Psychologe (aus der Schule Sigmund Freuds), und dadurch war sein theoretischer Blickwinkel auf den Gegenstand bestimmt. Doch war Kris auch sozialpsychologisch geschult und zugleich Historiker und Pädagoge, was ihn zu einer komplexen Deutung des Phänomens Propaganda befähigte.

Um die Wirkung nationalsozialistischer Propaganda zu erklären, griff Ernst Kris auf tiefenpsychologische und sozialpsychologische Erklärungsmuster zurück. Er führte ihre Wirkung auf Suggestion, ja auf Hypnose zurück, die den Einzelnen unbewusst beeinflussten und dessen Willen, sein Ego, ausschalteten. Die Suggestibilität wurde psychoanalytisch aus infantilen und libidinösen Reaktionen abgeleitet. Man müsse ihre psychodynamische Funktion verstehen. Kris sprach von einem »Bann« (»spell«), dem das Subjekt durch den Hypnotiseur ausgeliefert ist. Psychoanalytisch betrachtet, verlief eine typische Propagandakampagne wie folgt:

»It starts on the level of persuasion and it finishes up by subjugating the listener by threats. He is supposed to be terrorized by fear. The way has been from persuasion to hypnotism, from mutual understanding to the victory of the spell. The reaction to be evoked is panic or an orgy of masochism.«⁴⁵

Eine ganz andere Funktion hat die Überzeugung (»persuasion«), wie sie im psychotherapeutischen Prozess angewandt wird: Sie ist komplexer, impliziert eine zwischen-

43 Ebd., S. 64.

44 Kris und Speier 1944 (Anm. 29), S. 63.

45 Kris 1941 (Anm. 32), S. 34.

menschliche Beziehung, ist kontrolliert, appelliert lediglich, aber unterwirft nicht. Überzeugung ist darauf abgestellt, Lösungen für bestimmte Probleme zu erleichtern, nicht aber die Persönlichkeit dauerhaft umzukrempeln. Nicht hinreichend geklärt war nach Kris' Ansicht, unter welchen pathologischen Umständen die Suggestibilität zunimmt. Wohl sei diese bei hysterisch Veranlagten größer und korreliere mit »Ich-Schwäche« (»ego-weakness«). Gefördert werde sie auch durch Unsicherheit und Angst sowie durch libidinöse Konflikte:

»If the danger is of a more permanent nature, if it is not merely an external danger but one which is reinforced from internal sources, the need for support may take the shape of a desire for guidance. People in such conditions may want to be influenced.«⁴⁶

Die Wirkung nationalsozialistischer Propaganda ließ sich jedoch nicht allein individualpsychologisch erklären, sondern verlangte nach der Einbeziehung der Sozialsphäre. Hier schloss Kris an Freuds Gedankengänge in dessen Schrift »Massenpsychologie und Ich-Analyse« von 1921 an. Es schienen sich sozialpsychologische Annahmen zu bestätigen, wie sie Gustave Le Bon und andere im 19. Jahrhundert vertreten hatten. Der Kerngedanke war das Aufgehen des Einzelnen in der Masse und deren Mobilisierung. Genau dieses Denken hatte Adolf Hitler rezipiert und sich zu eigen gemacht, und damit auch Le Bons Propagandatheorie:

»Its model is the address of the orator; its function is to drive the crowd into submission and to promote its regression.«⁴⁷

Für Ernst Kris war auch klar, dass die Chancen der Propaganda von den gesellschaftlichen Bedingungen und den sozialen Umständen abhingen. Ökonomische Krisen, Instabilität, Autoritätsverfall, der Verlust religiöser und ethischer Bindungen begünstigten ihrerseits die Suggestibilität. »Propaganda«, so schrieb Kris, »increases with departures from equilibrium.«⁴⁸

Zur Propagandaanalyse

Wie schon gesagt, war Ernst Kris einer der beiden Kodirektoren des an der New School of Social Research angesiedelten Research Project on Totalitarian Communication. In dieser Funktion war er maßgeblich an der praktischen Analyse der NS-Pro-

46 Ebd., S. 12.

47 Kris 1943 (Anm. 32), S. 440.

48 Kris 1941 (Anm. 32), S. 19.

paganda beteiligt. Das Forschungsprojekt beschäftigte sich hauptsächlich mit der Untersuchung der deutschen Radiopropaganda. Dies hatte zwei Gründe: Zum einen war man selbst Adressat solcher Propaganda, wenn dies auch mehr für Großbritannien als die USA galt, die nur über Kurzwelle zu erreichen waren. Zum anderen hatte man einen Zugang zu dieser (Auslands-)Propaganda. Das Material stammte aus dem bereits erwähnten Daily Digest of Foreign Broadcasts, der im Auftrag des British Ministry of Information und unter dem Siegel der Geheimhaltung von der BBC angefertigt und für das Forschungsprojekt zur Verfügung gestellt wurde. Dabei handelte es sich um vervielfältigte verbale Nachschriften der deutschen Radiosendungen im Umfang von ca. 60.000 Wörtern.⁴⁹ Der Digest enthielt auch Wiedergaben der Nachrichtensendungen für die deutsche Bevölkerung. So verlässlich die Quelle war, war man sich doch auch ihrer Grenzen bewusst und verzichtete keineswegs auf Quellenkritik. Denn es handelte sich nicht um wörtliche Wiedergaben, sondern um Zusammenfassungen, zudem in englischer Übersetzung. Vergleiche mit gesprochenen Sendungen hatten angeblich aber keine groben inhaltlichen Abweichungen gezeigt. Zudem veränderten sich ihre Prinzipien im Laufe der Zeit nicht.

Zur Analyse der NS-Propaganda verwendeten die Forscher des Research Project on Totalitarian Communication verschiedene Methoden, sowohl qualitative als auch quantitative. Zum einen wählte man aussagekräftige Beispiele aus und interpretierte diese auf ihre Intention, ihre propagandistischen Mechanismen und ihre potenzielle Wirkung hin. Zum anderen bediente man sich der Quantifizierung. Damit war man methodisch auf der Höhe der Zeit. Denn gerade im Zuge der Propagandaforschung wurde in den Vereinigten Staaten die quantitative Inhaltsanalyse kanonisiert. Dies geschah unter dem maßgeblichen Einfluss von Harold D. Lasswell und seiner Schule. Lasswell setzte die Inhaltsanalyse in seinen eigenen Propagandaanalysen ein. Er standardisierte und verfeinerte das Messinstrument, reflektierte seine methodologischen Grundlagen und die Nutzungsmöglichkeiten. Dabei waren vor allem zwei Überlegungen ausschlaggebend: Durch die Quantifizierung strebte man nach wissenschaftlicher Objektivität; zudem schien sie geeignet, große Mengen von Botschaften, wie sie in der Massenkommunikation anfallen, nach einheitlichen Prinzipien bearbeitbar zu machen.

Im Research Project der New School wurden solche quantitative Inhaltsanalysen der deutschen Radiopropaganda durchgeführt. Da wegen der Massenhaftigkeit des

49 Vgl. Kris und White 1944 (Anm. 33), S. 180. Nach Angaben von Ernst H. Gombrich gab es außer dem *Daily Digest of Foreign Broadcasts* noch einen *Monitoring Report*, »containing a concise analysis of the day's broadcasts«. Hinzu kam von 1941 an der tägliche *Deutschlandspiegel*, »an anthology of verbatim transcripts«: Ernst H. Gombrich, »Myth and Reality in German War-Time Broadcasts«, in: ders., *Ideals and Idols. Essays on values in history and in art*, Oxford 1979, S. 93–111, hier S. 94.

Materials Vollerhebungen nicht möglich waren, wählte man Stichproben von unterschiedlicher Größe und Dauer aus. Ausgezählt wurden in den Nachrichtensendungen verschiedene Merkmale: (1) die simple Erwähnung des »Führers« Adolf Hitler und seiner Gegner (Roosevelt, Churchill, Stalin) bzw. ihrer Länder; (2) die Verwendung von Zitaten aus britischen und russischen Quellen; (3) das Auftreten bestimmter Sprechakte, beispielsweise von Voraussagen, insonderheit von Erfolgen und Siegen; (4) das Vorkommen bestimmter Themen und Aussagen über Ereignisse und den Verlauf des Krieges; (5) die Attribute und Bewertungen, die den Achsenmächten sowie den »Feindmächten« zugesprochen und mit denen Letztere geschmäht wurden; (6) die Verwendung bestimmter Stereotypen.

Ernst Kris und Hans Speier gaben dem Buch, das die Ergebnisse des Forschungsprojekts dokumentierte, einen dramaturgischen Aufbau. Im ersten Teil wurde die »Bühne« (»The Stage«) beschrieben. Im zweiten standen die Akteure (»The Actors«) im Mittelpunkt, zunächst die deutschen (»The Self«), dann die Feinde (»The Enemy«) und dann der Rest der Welt (»The Rest of the World«). Der dritte Teil war nach Situationen gegliedert: von der Vorwegnahme von Aktionen (»Anticipation of Action«) über den »Stillstand« (»Stalemate«), die Siege (»Victory«) bis zur Niederlage (»Defeat«). Ein Epilog (»Hope and Fear«) schloss den Band ab. Die gesamte Untersuchung wurde in dem Buch auf knapp 500 Seiten ausgebreitet. Die Fülle der gemachten Befunde kann hier auch nicht annähernd nachgezeichnet werden. Verschiedene Mitarbeiter waren für die einzelnen Kapitel verantwortlich. Ernst Kris selbst ist für vier (Teil-)Kapitel ausgewiesen, insgesamt für nicht ganz 70 Seiten. Doch konzeptionell dürfte sein Anteil größer gewesen sein, auch wenn dies in einer kollektiven Publikation wie dieser nicht ersichtlich wird. Ohnehin sind noch die anderen Veröffentlichungen des Verfassers heranzuziehen, zumal der gesonderte Beitrag (in Koautorschaft mit Howard White), der 1944 in Paul F. Lazarsfelds Sammelband »Radio Research« erschien. Das ist der einzige von Kris auch mit quantitativen Daten. Beim Referieren der Ergebnisse der Propagandaanalysen beschränke ich mich im Folgenden auf einige, die Ernst Kris wichtig waren und die er in seinen eigenen Schriften herausgestellt hat.

Eine grundlegende Erkenntnis, die sich bestätigte, war, dass die NS-Propaganda auf Gesetzmäßigkeiten der Psychologie aufbaute und psychologisch konstruiert wurde. Das galt nicht nur für die Schaffung des öffentlichen »Klimas« im Ganzen, sondern auch für die Wahl und Abfolge der Maßnahmen im Einzelnen. Wesentliche Mittel waren die Erzeugung von Gefahr und das Hervorrufen von Angst. Dabei wurde je nach Umständen auf eine wechselnde Orchestrierung hingewirkt. Jede deutsche Nachricht folgte einem bestimmten Muster, beginnend mit der Vorbereitung des Hörers auf Aktionen wegen drohender Angriffe des Gegners. Im Zuge des militärischen Vorgehens wurden dagegen oft Details mitgeteilt, die faktische Genauigkeit

suggestieren sollten. Unvorteilhafte Situationen wurden in den Rundfunknachrichten verschwiegen, oder es wurde zumindest davon abgelenkt. Schon die Formulierung von Nachrichten war propagandistisch angelegt, unter Einsatz rhetorischer Elemente, was laut Kris deutsche von britischen Nachrichten unterschied. Gezielt nach ihrer Opportunität ausgewählt (und kommentiert) wurden die Zitate, sei es aus deutschen, feindlichen oder neutralen Quellen. Willkommen war vor allem interne Kritik bei den Briten, die als Zeichen von Uneinigkeit ausgegeben wurde. Immer wieder brachte der Rundfunk spezielle Bekanntmachungen, mit denen man die Hörer in Atem halten wollte. Generell sprachen Kris und White von einem »low level of the style and its emphasis on repetition«.⁵⁰ Als wesentliches Mittel der Propaganda wurden Stereotypen ausgemacht, verstanden als Wörter und Sätze, aber auch Bilder, die Personen oder Objekte simplifizierten und vor allem Gefühle stimulieren sollten. Signifikante Bedeutung kam Veränderungen in den Stereotypen zu.

Die Nationalsozialisten planten ihre Propagandakampagnen sorgfältig. Dies war von außen zwar schwer zu durchschauen. Aber in nicht wenigen Fällen gab es Indizien für solche Planung, insbesondere bei einem bevorstehenden Wandel. Vor allem die immer wieder vorkommenden Voraussagen setzten Planung voraus, bargen sie doch das Risiko des Irrtums oder des Widerlegtwerdens. Wie sich zeigte, häuften sich Voraussagen, wenn bestimmte Aktionen bevorstanden. Ohne dass genau gesagt wurde, welche konkreten Ereignisse eintreten würden, wurde eine Situation geschaffen, in welcher der Handlungserfolg die Weisheit des »Propheten« reflektierte.⁵¹ Als problematisch erwies sich diese Strategie allerdings im Feldzug gegen Russland, in dem der vorhergesagte militärische Erfolg ausblieb und zu einer neuen Direktive zwang, der »negativen Vorhersage«:

»Not action, but the failure to act was forecast. In this sense, Hitler's announcement of November 21, 1941, in which he proclaimed that from now on the German Army would renounce the offensive in Russia, is unique in military history. It is, however, in line with the psychological technique here described. Prediction is the implement of omnipotence and thus of initiative. Passivity is identical with or even more dangerous than temporary failure.«⁵²

Die Propaganda ging sogar so weit, dass die herkömmliche Geschichte von Hitlers unaufhaltsamem Aufstieg umgedeutet wurde in eine Serie von Erfolgen, die immer wieder von Rückschlägen unterbrochen worden war.

50 Kris und White 1944 (Anm. 33), S. 188.

51 Kris 1943 (Anm. 32), S. 440 ff.

52 Ebd., S. 442.

Die deutschen Radionachrichten konnten aber auch als Quelle genutzt werden, mittels derer man Schwächen in der »Kriegsmoral« der Deutschen aufzudecken vermochte.⁵³ Insofern verrieten sie mehr, als ihren Urhebern wohl recht war. »Weak spots« waren der Mangel an Kriegsbegeisterung in der Zivilbevölkerung, die Unzufriedenheit mit den sich verschlechternden Lebensbedingungen und ein gewisses Maß an Zukunftsangst. Kris analysierte, welche Gegenmaßnahmen der psychologischen Selbstverteidigung die nationalsozialistische Propaganda ergriff. Zwei Haupttendenzen waren die Betonung von Hitlers »supreme leadership«, um einem Vertrauensverlust zu wehren, und die Stimulation der Furcht vor der Vergeltung durch den Feind, womit man den Überlebens- und Kampfwillen anfachte. Es war eine Aufgabe demokratischer Propaganda, so Kris, präventiv der Verfestigung solcher Strategien zu begegnen.

»Propaganda New and Old«

Ernst Kris ging in seinen Untersuchungen von einem weiten Propagandabegriff aus und definierte ihn als »communication from authority«⁵⁴. Deshalb blieb Propaganda auch keineswegs beschränkt auf totalitäre Herrschaftsformen. Auch in westlichen Demokratien gibt es sie in diesem allgemeinen Sinne. Nur entsprechen verschiedenen Regimen verschiedene Konzepte von Propaganda. Damit hat sich Kris mehrfach beschäftigt und von »neuer« und »alter« Propaganda (»Propaganda new and old«) gesprochen. Die alte ist die totalitäre Theorie, die sich am Modell des Führers und der Massengefolschaft orientiert. Die neue ist die demokratische, die mit der Integration von Gruppen rechnet. Kris rückte die totalitäre Propaganda in die Nähe des rituellen Stammestanzes, bei dem individuelle Unterschiede überspielt werden. In diesem Fall liegt eine Identifizierung mit dem »Über-Ich« vor. Mit zunehmender Säkularisierung emanzipiert sich der Einzelne von diesem »Über-Ich«, die Konformität schwindet, individuelle Unterschiede treten auf, »here response is free, only the stimulus is common to all«.⁵⁵ Hier, an diesem Punkt, entsteht Kritik.

Kris hypostasierte eine Entwicklung in drei Stufen, von der »new psychotherapy« über die »new education« zur »new propaganda«. Auf der ersten Stufe hatte der Psychoanalytiker den Hypnotiseur ersetzt, den Einzelnen von Fixierungen gelöst und ihm freie Entscheidungen ermöglicht, also mehr Selbstbewusstsein und Selbstkontrolle (»ego control«). In der »neuen Erziehung« wurde die autoritäre Anleitung durch kooperative Erziehung ersetzt, an die Stelle automatischer Gefolschaft traten Absprachen, die auf Verständigung basierten. Autorität wurde nicht abgeschafft, aber in ihrer

53 Kris 1941/42 (Anm. 32).

54 Kris 1943 (Anm. 32), S. 434.

55 Ebd., S. 446.

Funktion verändert. Die »neue Propaganda« aber ist noch anspruchsvoller und fordert mehr Arbeit. Die Aufgabe ist es, zu erklären und – hier zitiert Kris Lasswell – eine »balanced presentation« zu leisten, »a presentation which states alternatives and thus enables independent evaluation of facts.«⁵⁶ Dies ist die Aufgabe, die sich in der Demokratie stellt, und sie verlangt Expertentum und Kennerschaft. In dieser Zukunftsvision fiel eine entscheidende Rolle den Meinungsführern zu, einer Sozialfigur, die die Soziologie in den 1940er-Jahren entdeckte. Wie nicht wenige andere setzte Kris für die Nachkriegszeit auf eine neue Elite, gerade auch unter den Journalisten. Ihnen kam die Aufgabe zu, die Bevölkerung aufzuklären und das erschütterte Vertrauen in die Nachrichten wiederherzustellen. Dazu war eine professionelle Ethik vonnöten, »no less rigid than those of the learned professions«.⁵⁷

Die visuelle Propaganda

In den Jahren bis zu seiner Emigration aus Österreich 1938 war Ernst Kris mit kunstwissenschaftlichen und kunstpsychologischen Arbeiten hervorgetreten. Die Materialobjekte, mit denen er sich dabei befasste, waren Werke der bildenden Kunst, der Plastik, der Malerei und der Grafik – also Mittel des bildlichen Ausdrucks. Als die (Radio-) Propaganda für einige Jahre sein Lebensthema wurde, musste er sich (zwangsläufig) mit verbaler Kommunikation beschäftigen. Lediglich ein einziger Artikel ist überliefert, in dem Kris auf die visuelle Propaganda zu sprechen kam. Die Gelegenheit dazu bot ihm die Einladung zu einer Rede beim Membership Dinner des Dayton Art Institute 1942.

Kris wies hier auf den ursprünglichen Zusammenhang von Kunst und Propaganda im Ritual und die magische Funktion von Abbildungen hin. Noch entscheidender sei die Funktion von Bildern, das zu bewahren, was vergehe. Sie dienten der Erinnerung, und zu diesem Zweck seien Kriege zum Gegenstand der Kunst geworden. Dadurch sollten vor allem Siege verewigt werden. Zum Mittel der Massenkommunikation wurden solche Darstellungen durch die Illustration von Nachrichtenblättern mit Holzschnitten. Als eine Neuerung wertete Kris die Stiche des Franzosen Jacques Callot, der die Gräueltaten des Krieges darstellte. Seitdem habe es drei Typen von Kriegsbildern gegeben:

»The imagery of victory which commemorates; the imagery of the reporter which describes, and the imagery of the anti-war movements. The three types correspond to three social areas: The first, the imagery of victory, is that of the official painters: they usually paint large canvasses, murals and battle prospects; the second is the area of popular imagery, of the artisans,

⁵⁶ Ebd., S. 449.

⁵⁷ Kris 1942 (Anm. 33), S. 37.

the picture reporters of the past; the third is that of a few enlightened leaders of mankind, of artists like Callot, Goya, or Daumier, who kept the torch of higher convictions and human ideals alive.«⁵⁸

Im 20. Jahrhundert bediente sich die visuelle Kriegsdarstellung der Mittel des Films. Was die Deutschen produzierten, sowohl ihre Wochenschauen als auch ihre Spielfilme, war in Kris' Sicht von einer »astounding efficiency«. Gezeigt würden der eigenen Bevölkerung nicht der Krieg, wie er wirklich war, also auch keine Toten, sondern die Siege; die Feinde aber, um ihnen Angst zu machen, würden mit dem Terror des Krieges konfrontiert, was den Realismus zur erfolgreichsten Waffe der Propaganda machte. Doch mit dem Kriegsverlauf änderten sich die Umstände:

»The prestige of German newsreels and their glorification of conquest could not survive setbacks.«⁵⁹

Infolgedessen habe man die Häufigkeit der Vorführungen reduziert und auch Bilder nicht gezeigt, die keine Zeichen des Sieges offenbarten. So begab man sich des filmischen Potenzials, Verständnis und Teilnahme zu erwecken.

SCHLUSSBEMERKUNG

In ihrer formativen Phase kristallisierte sich die moderne Kommunikationsforschung in den 1940er-Jahren um das Phänomen der Propaganda. Zu ihrer Untersuchung hat Ernst Kris beigetragen, und dies machte ihn für einige Jahre zum Kommunikationsforscher. Als der Krieg vorüber war, verließ er dieses Feld und wandte sich wieder der (Ich-)Psychologie im engeren Sinne zu. Dass sein Weg auch in eine andere Richtung hätte führen können, dafür spricht ein kurzer Text aus dem Jahr 1945, in dem Kris Antwort gab auf eine von dem Psychologen Gardner Murphy veranstaltete Rundfrage. Diese Frage lautete: »What can the analysis of international mass communication contribute to a more stable world organization?«⁶⁰

Ernst Kris' Antwort dokumentiert einerseits die eingestandenermaßen utopischen Erwartungen an eine neue Weltordnung, die nach Kriegsende gehegt wurden. Ande-

58 Ernst Kris, »The Imagery of War«, in: *The Dayton Art Institute Bulletin* 15, 1943, o. S.

59 Ebd.

60 Ernst Kris, »Reply«, in: *Human Nature and Enduring Peace*, hg. von Gardner Murphy, Boston 1945, S. 402–408, hier S. 402.

rerseits ist an seiner Stellungnahme abzulesen, wie gut er über die Entwicklung der Kommunikationsforschung und ihre Methoden informiert war. Er war davon überzeugt, dass das Studium der Massenkommunikation und der öffentlichen Meinung künftig eine große Rolle spielen würde. Aber obwohl er die wissenschaftlichen Standards anerkannte, ja pries, warnte er vor Irrtümern. Der Unterschied zwischen kommerzieller Werbung und politischer Information oder Propaganda dürfe nicht übersehen werden; ebenso wenig der Einfluss kindlicher Erfahrungen und der Erziehung in Kinderzimmer und Schule. Die individuellen Besonderheiten der Menschen müssten in Betracht gezogen werden. Darüber hinaus ging Kris auf die kommunikativen Erfordernisse einer neuen Weltordnung ein und erwog, was erwünscht wäre und was nicht erlaubt sein sollte. In diesem Zusammenhang diskutierte er die Veröffentlichung von Meinungsumfragen, in denen er ein Instrument öffentlicher Erziehung in der Demokratie sah. Vor allem erblickte er darin die Chance, zu erfahren, wie die Mehrheit der Menschen in anderen Ländern denkt. Daraus erwachse das Bedürfnis nach weiterer Information über die Gründe für diese Meinungen. Allerdings helfe dies alles nichts, wenn nicht das durch die Propaganda hervorgerufene Misstrauen überwunden werde:

»But since confidence in communication is related to confidence in the institution from which it emerges, the political effectiveness of the international organization which might be called upon to collect the data on global mass communication and public opinion will determine the trust which people are likely to put in its findings.«⁶¹

61 Ebd., S. 407.

Ulrich Pfarr

Vom Kabarett zur Comedy

Lachen im Fernsehen und seine ideologischen Effekte

Als Fernsehzuschauer erlebt man in Deutschland seit einigen Jahren einen Niedergang des traditionellen politischen Kabarett zugunsten der inzwischen allgegenwärtigen Comedy. Neudeutsch so genannte *Comedians* bevölkern die Bildschirme und bespielen nicht mehr nur Kleinkunsth Bühnen, sondern auch große Hallen und Arenen. Dies soll kein Anlass zu undifferenzierter Kulturkritik sein: Zum Teil hat hier lediglich ein Etikettenwechsel stattgefunden, bewegen sich doch viele Figuren, wie beispielsweise der deutsch-türkische Ethnokabarettist Kaya Yanar, gleichermaßen souverän durch Kabarett- und Comedy-Kontexte. Im Programmangebot der kommerziellen Sender bezeichnet Comedy indessen eine Humorindustrie, die von subtileren Formaten über Brachialkomiker wie Stefan Raab und Gaby Köster bis zur Billigware der allwöchentlichen Pannenshows reicht. Vollzieht sich hier ein Prozess der Entpolitisierung, oder wird das Publikum gerade erst durch die Befreiung von »besserwisserischen Politikabarettisten« und penetranten Politikerimitationen in die Mündigkeit entlassen? Die neuere Humorforschung wird nicht müde, das widerständige und subversive, Herrschaft und Ideologie infrage stellende Potenzial des Lachens zu preisen. Allenfalls am Rande eingeräumt werden mögliche gegenteilige Effekte.

Hingegen hatten Sigmund Freud und Ernst Kris ihren Arbeiten zum Witz und zur Karikatur die These einer Ambivalenz des Lachens zugrunde gelegt. Vor allem ein Beitrag von Ernst Kris, der bislang zu wenig rezipiert wurde, vermag daher zur Untersuchung ideologischer Implikationen der aktuellen Comedy-Welle beizutragen. In *Das Lachen als mimischer Vorgang*, 1936 in Marienbad vorgestellt, publiziert erstmals 1939 und in Übersetzung 1940 als *Laughter as an Expressive Process*,¹ geht Kris nicht mehr von der Sprachform des Witzes aus, sondern von der regressiven Dynamik innerhalb einer lachenden Gruppe. Die Ökonomie des Lachens stiftet in dieser Gemeinschaft ein Bündnis, das Kris über Freud hinausgehend neu bestimmt. Freud zufolge gestattet

1 Ernst Kris, »Das Lachen als mimischer Vorgang. Beiträge zur Psychoanalyse der Mimik«, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse & Imago*, 24 (1939), S. 146–168; ders., »Laughter as an expressive process: Contributions to the psycho-analysis of expressive behaviour«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 21 (1940), S. 314–341. Wiederabdruck in: ders., *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952, S. 216–239.

der Witz eine Besetzungsenergie freisetzende Regression zu verdrängten, aggressiven und sexuellen Tendenzen (tendenziöser Witz) oder aber zu logikwidrigem, infantilem Denken (Unsinnswitz). Bedingung ist hier jedoch stets das formale Gelingen. Denn nur die von der kunstvollen *Witztechnik* als »Verlockungsprämie« angebotene Lust am Wortspiel betäubt die Zensur, sodass größere Lustbeträge aus unterdrückten Quellen entbunden werden können.² Dabei nimmt der Witzproduzent seinem Publikum die *Witzarbeit* ab, im Gegenzug erspart ihm das Publikum, wie Theodor Reik dazu ergänzt hat.³ das durch die Offenbarung entblößender, feindseliger oder zynischer Tendenzen induzierte Schuldgefühl. Den anfänglich indifferenten Zuhörer verwandelt der Witz in einen *Bundesgenossen* (im Fall der Zote) bzw. *Mithasser und Mitverächter*, so Freud.⁴

Nun entwickelt das Lachen in der Gruppe jedoch Kris zufolge eine Eigendynamik, die diesen ideologischen Zusammenhang auflöst. In ausgelassener Runde und unterstützt durch enthemmende Alkoholintoxikation sinke das Anspruchsniveau immer weiter, und bald genüge jeder beliebige Anlass, um »zur Heiterkeit glücklich beizutragen«.⁵ Damit bedürfe das gemeinsame Lachen »keines ›Gegners‹ mehr, über den gelacht wird«, denn das Lachen selbst erspare nun den Unterdrückungsaufwand und werde zugleich »Inhalt und Besiegelung des Paktes«.⁶ Ein Hinzukommender, so bemerkt Kris mit Hinweis auf Bergson, sei von den Gruppenbindungen zunächst ausgeschlossen und könne daher nicht mitlachen,⁷ sondern müsse das Lachen als befremdlich und unsinnig auffassen.

Mit dieser These nimmt Ernst Kris ein Paradigma der neueren Humorforschung vorweg, demzufolge Lachen nicht nur motorische Abfuhr ist, sondern selbst kontextabhängige Bedeutungen generiert.⁸ Allerdings zielt die Betrachtung bei Kris doch wiederum auf die symptomatische Ebene. Denn das Phänomen der Affektansteckung im Zustand der Regression wertet er als Hinweis auf die unwillkürlichen Anteile des Lachens, das über die Mimik hinaus den ganzen Körper erfasse; wie im Tierreich werde der gesamte Körper zum Ausdrucksapparat.⁹ Damit jedoch gehöre das Lachen

2 Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, zuerst 1905, hier in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 6, S. 147–155.

3 Theodor Reik, »Künstlerisches Schaffen und Witzarbeit«, in: *Imago*, 15 (1929), S. 200–231, hier S. 221–225.

4 Freud 1905 (Anm. 2), S. 149.

5 Kris 1939 (Anm. 1), S. 150.

6 Ebd.; vgl. S. 154.

7 Siehe Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1899], 1900, 23. Aufl. 1924; aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter, Zürich 1972, S. 10.

8 Siehe Helga Kotthoff, »Vorwort«, in: *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*, hg. von ders., Opladen 1996, S. 7–21.

9 Die Vorstellung der Befreiung des Muskelspiels von seiner primären adaptiven Funktion führt Bühler

nach der älteren Topik Freuds zu der vom *System Vbw* beherrschten Motilität, die Kris mit einem Begriff Heinz Hartmanns¹⁰ als vorbewusste, automatisch ablaufende *Ich-Funktion* bezeichnet.¹¹ In ökonomischer Sicht entspricht dies Freuds Analyse der Entstehung komischer Lust, die an automatisch im Vorbewussten ablaufende Denkprozesse gebunden ist.¹²

Das Lachen bedarf folglich einer kontrollierten Regression. In dem von Kris als »frei« bezeichneten,¹³ zur Restituierung des Ich führenden Lachen ist also stets schon eine Hemmung enthalten – Lächeln drückt »das beherrschbare Quantum« aus, »es steht als Zeichen für den Triumph des Ich.«¹⁴ Die Aufhebung der Hemmung erklärt nicht nur den Lustgewinn der regressiven Gruppe, sondern bedeutet zugleich eine prekäre Schwächung oder pathologische Überwältigung des Ich.¹⁵ Fälle des pathologischen und zwanghaften Lachens aus der Psychiatriegeschichte sollen dies verdeutlichen. In diesem Zusammenhang greift Kris auf seine frühere Untersuchung der sogenannten Charakterköpfe des Bildhauers Franz Xaver Messerschmidt zurück.¹⁶

Entstanden sind diese 54 Büsten zwischen 1774 und 1783 in Wien, Wiesensteig, München und Pressburg. Kunsthistorische Argumente und zeitgenössische Quellen sprechen für die Absicht des Künstlers, in dieser Serie den mimischen Ausdruck unterschiedlicher Leidenschaften und Affekte vorzuführen. Dennoch rufen die Werke nach dem Urteil vieler Autoren des 20. Jahrhunderts nur kurzzeitig eine emotionale Resonanz beim Betrachter hervor; beim Vergleich mehrerer Stücke setzt sich leicht der Eindruck stereotypen Grimassierens durch. Von daher unterscheidet Kris anhand einzelner Köpfe sogenannte *alloplastische*, vom Ich beherrschte Bewegungen, und *autoplastische* Elemente, die der Pathologie des Künstlers geschuldet seien.¹⁷

1933 über Darwin auf Piderit zurück, dem er jedoch vorwirft, *autosemantische* und *synsemantische* Symptome (nach einem Begriffspaar der Sprachphilosophie von Anton Marty) nicht zu unterscheiden: Karl Bühler, *Ausdruckspsychologie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Jena 1933, S. 86–89.

10 Heinz Hartmann, »Ich-Psychologie und Anpassungsproblem«, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse & Imago*, 24 (1939), S. 62–135, bes. S. 121–125.

11 Im Lachen beim Gekitzeltwerden wurde schon Ende des 19. Jahrhunderts ein physiologischer Reflex, folglich ein von der Mentalisierung abgekoppeltes Geschehen vermutet, siehe Christine R. Harris und Nicholas Christenfeld, »Can a Machine tickle?«, in: *Psychonomic Bulletin and Review*, 6 (1999), S. 504–510, hier S. 504.

12 Freud 1905 (Anm. 2), S. 250 ff.

13 Kris 1939 (Anm. 1), S. 166; 1952 (Anm. 1), S. 238.

14 Ebd., S. 229.

15 Ebd., S. 225 ff.

16 Ernst Kris, »Die Charakterköpfe Franz Xaver Messerschmidts. Versuch einer historischen und psychologischen Deutung«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Neue Folge, 6 (1932), S. 169–228; ders., »Ein geisteskranker Bildhauer«, in: *Imago*, 19 (1933), S. 384–411.

17 In dieser Bedeutung übernahm Kris das Begriffspaar zweifellos von Ferenczi, vgl. dessen posthum publi-



Abb. 1: Franz Xaver Messerschmidt: *Egyptischer Kopf* Nr. 1, 1776–1781. Zinn, Höhe 43 cm. Privatbesitz.

Dies macht Kris auch für den Kopf Nr. 1 (Abb. 1) geltend, der traditionell¹⁸ als lachendes Selbstporträt bezeichnet wird: »Die Büste des Messerschmidt wird von einem Lachen beherrscht; kein herzliches, kein einladendes Lachen – man soll versuchen, die Mundstellung nachzuahmen, um das ganz zu empfinden.«¹⁹ Mithilfe eines Instruments der klinischen Emotionsforschung, des *Facial Action Coding Systems*, lässt sich als Ursache dieser Wahrnehmung eine Affektmischung nachweisen.²⁰ Zwar tragen Mund- und Augenregion zur Kohärenz des Ausdrucks bei, und die Mundöffnung ist mit der Erscheinungsweise spontanen Lachens überwiegend vereinbar, doch es finden

zierte Notizen: »Jeder Anpassung geht ein gehemmter Zersplitterungsversuch voraus« und »Autoplastik und Alloplastik« (10. 8. 1930), in: *Bausteine zur Psychoanalyse*, Bd. 4, Bern 1939, S. 219 ff. In der medizinischen Literatur bezeichnet Autoplastik zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Einsetzung von körpereigenem Gewebe, ist zuvor aber auch für pathologische Wucherungen nachweisbar (z. B. Bernhard Overhamm: *Beiträge zur Autoplastik der Geschwüre*. Diss. Würzburg 1886). Alloplastik bezeichnet in den 1930er-Jahren den chirurgischen Einsatz fremder, auch lebloser und künstlicher Materialien (z. B. Aron Mattison: *Experimentelle und klinische Erfahrungen über Horn-Alloplastik*, Riga 1934).

18 Zu den frühesten Belegen siehe Ulrich Pfarr, *Franz Xaver Messerschmidt – Menschenbild und Selbstwahrnehmung* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 2), Berlin 2006, S. 95 ff., S. 116 ff.

19 Kris 1932 (Anm. 16), S. 192.

20 Pfarr 2006 (Anm. 18), S. 187, S. 232–234, S. 288.

sich dort jeweils subtilere Zeichen, die mit Ärger oder Wut korrelieren und dem Lachen somit eine höhnische Note verleihen.²¹ Wenn diese Büste im Unterschied zu den meisten Köpfen der Serie nur wenige *autoplastische*, nach der Kris'schen Deutung also misslungene Züge aufweist, so lässt sich an ihr jedoch eine generelle Charakteristik des Lachens beobachten: In dem aggressiven Moment des Zähnezeigens, das die Mimik des Lachens mit den Masken in primitiven Ritualen verbindet,²² erkennt Kris einen *autoplastischen* Sinn des Lachens. Dieser entspricht der von Freud und Kris²³ selbst untersuchten angstbewältigenden Funktion des Humors. Doch Kris verweist ebenso auf aggressive und verführerische Bedeutungen, sodass sich Lachen letztlich als Verdichtung von »Angstabwehr, Angstbewältigung und Lustgewinn« zugleich erweist.²⁴

Tatsächlich skizzierte Kris bis heute relevante mimische Kriterien,²⁵ die das Lachen, das dem Herrschaftsbereich des Es entzogen ist, durch seine Morphologie und seinen zeitlichen Ablauf von pathologischen Varianten unterscheiden sollen. Dem Ich kommt bei dieser Differenzierung zwischen *autoplastischen* und *alloplastischen* Funktionsabläufen mit einem Begriff Sandor Ferenczis die Funktion eines »Weichenstellers« zu.²⁶

Offenbar war Kris hier vom Lachen in der Kunst der Jahrhundertwende nicht unbeeinflusst. So sind Darstellungen des Lachens in der Malerei der 1910er-Jahre auffallend oft als regressiv ausgewiesen: In Lovis Corinth's 1906 in Wien gezeigtem, vermeintlich lachendem *Selbstbildnis als gröhrender Bacchant*, 1905,²⁷ zeigt die asymmetrische Mundöffnung das Entgleisen des Ausdrucks im »dionysischen« Rausch an; das breite Lachen mit weit aufgerissenen Augen, dicken roten Lippen und weiß leuchtenden Zähnen der Nixe in Franz Stucks *Faun, eine Nixe durch das Wasser tragend*, 1902,²⁸

21 Siehe Ulrich Pfarr, »Messerschmidts Köpfe und ihre imaginären Betrachter: Die Krise des Ausdrucks«, in: *Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt*, hg. von Maraike Bückling, München 2006, S. 297–311, hier S. 305.

22 Kris 1939 (Anm. 1), S. 161 (vgl. Rainer Krause, »Was ist unbewusst an affektiven Prozessen?«, in: *Arbeitshefte Gruppenanalyse 2003. Unbekannte Gedanken – Ungeahnte Gefühle*, hg. vom Förderverein Gruppentherapie e.V. Münster, S. 73–90, hier S. 75).

23 Ernst Kris, »Ego development and the comic«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 19 (1938), S. 77–90 = Kap. 8 in: Kris 1952 (Anm. 1), S. 204–216.

24 Kris 1939 (Anm. 1), S. 162.

25 Vgl. Mark G. Frank, Paul Ekman und Wallace V. Friesen, »Behavioral Markers and Recognizability of the Smile of Enjoyment«, in: *What the Face Reveals. Basic and Applied Studies using the Facial Action Coding System (FACS)*, hg. von Paul Ekman und Erika Rosenberg. Oxford 1997, S. 217–242.

26 Kris 1939 (Anm. 1), S. 155.

27 Öl/Leinwand, 67 x 49 cm. Insel Hombroich, Neuss. Abb.: Charlotte Berend-Corinth, *Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis*. Neubearbeitet von Beatrice Hernand, München 1992, S. 468.

28 Öl/Holz, 80 x 71,5 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland (Linz Nr. 176).

suggeriert an Wahnsinn grenzende Lust, und Richard Gerstls in seiner Überzeichnung grimassenhaftes *Lachendes Selbstporträt*, 1908,²⁹ entstand im Jahr des Selbstmords des Künstlers. Insofern deutet jedes dieser Beispiele, über die traditionelle Problematik der Darstellung des Lachens³⁰ hinaus, auf einen Ich-Verlust hin. In der Porträtmalerei verbreitet ist das von Kris so bezeichnete, intentionale »Artistenlächeln« ohne Beteiligung der Augen, während kohärente und mit Kris als Ich-kontrolliert einzustufende Formen zeittypisch stilisiert auftreten.³¹

Mit der Kris'schen Differenzierung *autoplastischer* und *alloplastischer* Funktionsweisen des Lachens sind nun auch zwei gegensätzliche Lesarten der medialen Humorindustrie möglich.

Experimentell nachgewiesen werden konnte inzwischen die Unwillkürlichkeit des Lachens beim Gekitzeltwerden, selbst wenn dieses durch eine glaubhaft vorgetäuschte Kitzelmaschine erfolgt;³² die Mimik des Lachens zeigt sich dabei unabhängig von den zugleich erlebten, unterschiedlichen Emotionen der Probanden.³³ Ebenso thematisierten einige Exponate der 2006 in Berlin gezeigten *transmediale*-Ausstellung *Smile Machines*³⁴ maschinell erzwungenes, insofern autoplastisches Lachen über Kriterien der Mimik. Während der simple Federmechanismus der *Flux Smile Machine* (1971, Abb. 2) von Georges Maciunas eher eine Mundsperrung denn ein Lachen herzustellen verspricht,³⁵ filmte Christian Möller in der Videoarbeit *Cheese* (2003) professionelle Schauspieler, die möglichst lange lächeln sollten und dabei von einem automatischen Emotionserkennungsprogramm überwacht wurden, das bei jedem Verlust an Heiterkeit Alarm auslöste.³⁶ Damit vertraten diese Maschinen eine Umkehrung der Generalthese der Kuratoren, die von Bergson ausgehend vor allem das Lachen

29 Öl/Leinwand, 39 x 30,4 cm. Wien, Österreichische Nationalgalerie. Abb.: Klaus Albrecht Schröder, *Richard Gerstl*, Wien 1993, S. 167. Vgl. dort das *Fragment eines lachenden Selbstbildnisses in ganzer Figur*, 1904/05, Öl/Leinwand, 170 x 74 cm., ebd. S. 44/45.

30 Vgl. Pfarr 2006 (Anm. 18), S. 162 ff., S. 224–236.

31 Z.B. Giovanni Segantini, *Dea pagana*, 1894–1897. Öl auf Leinwand, 185 x 150 cm, Mailand, Galleria d'Arte Moderna. Abb.: *Sehnsucht nach Glück*, hg. von Sabine Schulze, Ostfildern-Ruit 1995, S. 188.

32 Harris und Christenfeld 1999 (Anm. 11). Von den Probanden unbemerkt, verbarg sich in der Kitzelmaschine die Experimentatorin selbst.

33 Christine R Harris und Nancy Alvarado, »Facial expressions, smile types, and self-report during humour, tickle, and pain«, in: *Cognition and Emotion*, 19/5 (2005), S. 655–669. Dieses von den Autoren herausgestellte Ergebnis weist nicht nur ein »autoplastisches«, mutmaßlich angeborenes motorisches Verhaltensmuster nach, sondern spricht auch für das Modell eines modularen Affektsystems, wie es u.a. von Rainer Krause vertreten wird.

34 *Smile Machines, Humor – Kunst – Technologie/ Humour – Art – Technology*, hg. von Andreas Broeckmann, Thomas Munz und Vera Tollmann, Berlin 2006.

35 Ebd., S. 124 ff.

36 Ebd., S. 132 ff.



Abb. 2: Georges Maciunas: *Flux Smile Machine*, 1971. Plastiksachtel, Etikett, Feder mit Plastikvorrichtung, 12 x 9,3 x 3,2 cm.

über mechanische und leblose Gegenstände betonten.³⁷ Jedoch erläuterte Anne-Marie Duguet das gesamte Projekt als Metapher der konsumistischen Mutation der Emotionen durch einen »erzwungenen Hedonismus« und deutete die Arbeit Möllers folglich als Entlarvung des *oversmiling* als Verkaufsargument.³⁸ Seine unmittelbarste Entsprechung findet das technisch induzierte Lachen der *Smile Machines* heute freilich in dem Konservengelächter, das in zahllosen Comedy-Sendungen noch die schwächsten Gags begleitet.

Wie eine Durchsicht dieser Formate im deutschen Fernsehen zeigt, verzichtet kaum eine Sendung darauf, vorgefertigtes Lachen aus den Fernsehgeräten erschallen

37 Anne-Marie Duguet, »Smile Machines«. In: ebd., S. 6–24, hier S. 12–16; Simon Critchley, »Sehr komisch/Very funny«, in: ebd., S. 28–46, hier S. 38–42; Dominique Noguez, »Humor ist nicht/Humour is not«, in: ebd., S. 48–61, hier S. 50, 58; Gerburg Treusch-Dieter, Andreas Broeckmann und Vera Tollmann, »Über den listigen Umgang mit der Wirklichkeit/On Crafty Dealings with Reality«, in: ebd., S. 80–95, hier S. 90.

38 Duguet 2006 (Anm. 37), S. 6.

zu lassen. Da Fernsehen heute zumeist nebenbei konsumiert wird, muss dies nicht verwundern; zieht doch die TV-Werbung oftmals die Macht der Bilder weniger ins Kalkül als die unterschwellige Wirkung des Tons.³⁹ Zwar kann Gelächter auch vom entsprechend konditionierten Studiopublikum aufgezeichnet werden. Dennoch wird dem durchschnittlichen Fernsehpublikum offenbar niemals das Begreifen der Pointen in Echtzeit zugetraut; sein Amüsement verdankt sich primär der Affektansteckung unter Umgehung des kontrollierenden Ichs.

Besonders deutlich zeigen dies die sogenannten Pannenshows, die unter Verzicht auf jegliche Witztechnik oder Choreografie bloße Aneinanderreihungen mutwillig herbeigeführter Unfälle, Missgeschicke und Misshandlungen vorführen. Es ist vorwiegend das begleitende Konservengelächter, zuweilen ersetzt durch comicarartige Crash-Geräusche (z.B. in der RTL-Sendung *Sport ist Mord*), das solche Szenen als »heiter« umrahmt⁴⁰ und so konsumierbar macht. Wenn es berechtigt sein mag, die raffiniert kalkulierten Gags von Meistern des filmischen Slapsticks, wie *Laurel & Hardy* (alias *Dick & Doof*), auf Bergsons Konzept des Verlachens mechanischer und unreflektierter Verhaltensweisen zu beziehen,⁴¹ so greift dies spätestens im Fall der Pannenshows nicht mehr: Während die Laiendarsteller im Bewusstsein der Kamera größtmögliche Dummheit simulieren, ist es das solcherart herbeigeführte Lachen vor dem Bildschirm, das fremdbestimmte und mechanische, im Sinne von Kris *autoplastische* Züge trägt.⁴² Insofern stellt sich die Frage, ob die Zuschauer solcher Programme überhaupt selbst lachen oder ob das Fernsehen nicht vielmehr die Funktion einer Lachmaschine ausübt,

39 Dem Sitcom-Erfinder und Schriftsteller Charles Lewinsky zufolge ist es für den Spotverkäufer nur noch wichtig, dass der Fernseher überhaupt eingeschaltet ist, siehe Hilmar Klute: »Charles Lewinsky über Fernsehen«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 249 (25./26. 10. 2008), S. VIII.

40 Eine solche Rahmung kann in der Alltagskommunikation durch vielerlei Modulationen erfolgen, vgl. Helga Kotthoff, »Lachen über sich selbst. Selbstbewitzelung und ihre Funktion im Kontext informeller Gespräche«, in: *Lachen. Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, Bd. 26, hg. von Wolfgang Mauser und Joachim Pfeiffer, 2006, S. 57–75, hier S. 58 ff.

41 Z.B. Critchley 2006 (Anm. 37), S. 40. Psychoanalytische Überlegungen zur Genese menschlicher Destruktivität, die bei der – von Bergson 1900 (Anm. 7), S. 8 ff., 116, 133, mit einer behaupteten sozialen Korrekturfunktion des Lachens legitimierten – Desidentifikation mit den Opfern ansetzen, führen das schadenfrohe Lachen des Slapstick-Humors hingegen auf Beuteaggression zurück: Rainer Krause, »Affektpsychologische Überlegungen zur menschlichen Destruktivität«, in: *Psyche*, 55 (2001), Heft 9/10 (Sonderheft: *Zur Psychoanalyse menschlicher Destruktivität*), S. 534–960, hier S. 942.

42 Dagegen verweist Burkhardt Lindner auf Walter Benjamin, der den mit sadomasochistischen und sadistischen Gewaltfantasien getränkten Zeichentrickfilmen der 1930er-Jahre das Vermögen einer »psychotischen Impfung« zuschrieb, die das lachende Publikum gegen die Massenpsychose des Faschismus immunisiere: »Wäre Freud ins Kino gegangen ... Früher Zeichentrickfilm, Affektbildung und Psychoanalyse«, in: *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nabsicht*, hg. von Klaus Herding und Antje Krause-Wahl, Tannusstein 2007, S. 289–304, hier S. 298–300.

die nicht mehr nur die Witzarbeit, sondern auch das Lachen selbst erspart? Diese Hypothese impliziert eine motorische Synchronisierung des mimischen Apparats mit dem Lachen aus der Konserve, entsprechend den modularen bzw. komponentialen Modellen des Affektsystems. Die Zuschauer könnten also dennoch beim Lachen vor dem Bildschirm beobachtet werden. Bezeichnend ist das Resümee Rainer Krauses aus einer Studie,⁴³ in der dies der Fall war: »Eigentlich mußten alle *mimisch lachen*, gleichgültig, was sie von solchen Filmen hielten [Kursivsetzung U. P].«⁴⁴

Jacques Lacan hatte in seinem Seminar *Die Ethik der Psychoanalyse* (1959/60) vom Chor der antiken Tragödie behauptet, dieser befreie das mit alltäglichen Sorgen beladene Publikum von der Rührung, indem er dessen Emotionen stellvertretend empfinde.⁴⁵ Daran anknüpfend bemerkt Slavoj Žižek, das Dosengelächter («canned laughter») der populären TV-Shows erinnere uns nicht nur daran, dass wir lachen sollen, sondern nehme uns diese Pflicht sogar ab. Der *andere*, verkörpert durch den Fernsehapparat, lache an unserer Stelle: »Selbst wenn wir also, von einem stumpfsinnigen Tagwerk ermüdet, den ganzen Abend nur träge auf den Bildschirm starren, können wir danach doch sagen, daß wir objektiv, durch das Medium des anderen, einen wirklich schönen Tag verbracht haben.«⁴⁶

Žižek, der die Lacan'sche Dekonstruktion des Ich in immer neuen Variationen fortsetzt, nähert sich hier nur scheinbar der Kris'schen Position.⁴⁷ Nach Žižeks Lesart der stalinistischen Schauprozesse, wie sie von Bertolt Brechts *Die Maßnahme* (1930) antizipiert wurden, war es vielmehr die geforderte Identifizierung mit einem sadistisch (mehr) genießenden Über-Ich (bzw. Ich-Ideal), die jeden Rest von Subjektivität in den Abweichlern auslöschen sollte. »Objektiv«, von Žižek im Zusammenhang des Zitats als stalinistische Begrifflichkeit gekennzeichnet,⁴⁸ meint daher ein ideologisches Regime, in dem das Ich als Instanz subjektiven Bewusstseins und rationaler Kontrolle von einem äußeren und über der Geschichte stehenden Über-Ich vollständig absorbiert worden ist.⁴⁹

43 Bernd H. Kessler und Hans-Joachim Schubert, »Mimische Reaktionen auf Filme mit aggressivem Humor«, in: *Medienpsychologie*, 1 (1989), Heft 2, S. 161–172.

44 Krause 2001 (Anm. 41), S. 942.

45 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch 7: Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim 1996, S. 295.

46 Slavoj Žižek, *Liebe dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin 1991, S. 50.

47 Lacan zitierte Kris in so polemischer Weise, dass die Kris'sche Ich-Psychologie damit zu einer Fußnote der postfreudianischen Psychoanalyse abqualifiziert erscheint, vgl. *Das Seminar, Buch 3: Die Psychosen*, Weinheim 1997, S. 96 ff., S. 197.

48 Žižek 1991 (Anm. 46), S. 49.

49 Slavoj Žižek, *Das fragile Absolute. Warum es sich lohnt, das christliche Erbe zu verteidigen*, aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider, Berlin 2000, Kap. 5.

Im Gegensatz zu Žižeks marxistisch inspirierter Kritik wird das Lachen der Spaßgesellschaft insbesondere im liberalen Diskurs als widerständig und reflexiv verteidigt.⁵⁰ Die Spaßangebote der Comedy-Kultur seien gerade nicht unpolitisch, denn indem sie mit der »Spannung zwischen massenhafter Problemerkennung und den De-realierungsleistungen von Politik« spielten, repräsentierten sie die Komik einer mit »Verlautbarungsfernsehen und Politainment« aufgewachsenen Generation, so etwa Kasper Maase.⁵¹ Damit freilich würde ein ökonomischer Zusammenhang entstehen, der die zumeist von ganzen Teams professioneller Gag-Schreiber gespeiste Fernseh-Comedy in neues Licht rückt. Selbst schon von der Witzarbeit befreit, versetzen enthemmt agierende Comedy-Stars demzufolge ihr Publikum in einen regressiven Zustand, auf den sich letztlich auch die humoristische Produktivität übertragen müsste. Solche Formen politisch aufgeklärten Humors erzeugten folglich eine Darstellern und Fernsehpublikum gemeinsame »Regression im Dienste des Ich«, wie sie Freuds Witztheorie unter dem Aspekt der Produktion schon vorbedacht hatte.⁵² In Sendungen mit Studiopublikum erscheint freilich nur eine überwiegend koordiniert lachende und klatschende, durch Regieanweisungen manipulierte Masse; Interaktionen mit den Akteuren sind eher noch im Rahmen des klassischen Kabarett zu beobachten. Jedoch sei hier eine Comedy-Sendung in den Blick genommen, die eine stärkere Partizipation des Publikums an der humoristischen Produktion anzubieten scheint.

Genial daneben ist ein seit 2003 von SAT 1 mit großem Erfolg gesendetes und inzwischen mehrfach kopiertes Format.⁵³ Basierend auf den Vorläufersendungen *Les Grosses Têtes* bei RTL Frankreich und *Die schlaue Stunde* bei RTL Radio Luxemburg wurde das Konzept von dem ehemaligen Moderator Hugo Egon Balder für die deutsche Spaßgesellschaft adaptiert.⁵⁴ Ein Rateteam aus den Dauergästen Hella von Sinnen und Bernhard Hoeker sowie jeweils drei fernsehbekanntem Comedians, die für ihre aktu-

50 Vgl. Eckhard Schuhmacher, »Konkurrenzloses Lachen. Über Harald Schmidt«, in: *Merkur*, 56 (2002), 9/10 (Themenheft Lachen), S. 943–952; Harald Martenstein, »Die Spaßgesellschaft. Warum sie so verhaßt ist und wie man sie kritisieren könnte«, ebd., S. 906–911.

51 Kasper Maase, »Wer findet denn so etwas komisch? Die Massen und ihr Lachen«, in: *Merkur*, 56 (2002), 9/10, S. 874–884, hier S. 883.

52 Freud 1905 (Anm. 2), bes. S. 191, S. 201–203, S. 211: Beim Vergleich zwischen Traumarbeit und Witzarbeit betont Freud, auch das Material des Witzes müsse vorübergehend primärprozesshafter Bearbeitung ausgesetzt sein. Außer im Fall der »naiven Produktion«, also unfreiwillig komischer Äußerungen, sei der gelungene Witz an ähnliche Hemmungskonstellationen und die gleiche Regressionsfähigkeit beim Witzproduzent und seinen Zuhörern gebunden.

53 Eine Kopie ist z.B. die HR-Sendung *Dings vom Dach*; offizielle Versionen gibt es in Österreich und in der Schweiz.

54 Vgl. Wikipedia, Artikel: »Genial Daneben« [URL <http://de.wikipedia.org/wiki/Genial%20daneben%20?Die%20Comedy%20Arena> – letzte Änderung am 29. 7. 2008, 1:14 Uhr].

ellen Tourneen und DVDs werben, soll die Bedeutung von Rätselworten erraten oder auch Sachfragen (»Warum ...?«) beantworten. Erwünscht ist hierbei gewissermaßen ein Verfahren der »freien Assoziation«: Im selten erreichten Idealfall führt blühender Unsinn, der nur mit Rücksicht auf größtmögliche Komik vorgebracht wird, überraschend zur richtigen Antwort. Häufiger nähern sich systematische Überlegungen und Nachfragen der Lösung, die durch überdrehte Albernheiten dann auch wieder verfehlt werden kann. Regelmäßig in den Fragen angelegte Zweideutigkeiten und Obszönitäten geben hierfür die Richtung vor und liefern das Ausgangsmaterial zahlreicher Zoten. Geeignete Fragen kann die Redaktion aus laut *Wikipedia* wöchentlich ca. 40.000 Einsendungen der Zuschauer selektieren.⁵⁵

Hier folgt die Transkription eines Videoausschnitts der Sendung vom 1. 11. 2008, mit Studiopublikum (P), dem Moderator Hugo Egon Balder (M) und den Gästen Hella von Sinnen (HS), Mario Barth (MB), Guido Cantz (GC), Martin Schneider (MS) und Bernhard Hoëcker (BH). Zugrunde liegt das System GAT,⁵⁶ vereinfacht wurde jedoch die Darstellung von Überlappungen. Tonhöhenbewegungen und Lautstärken sind nur punktuell angegeben. Die aktuelle Rätselfrage lautet: »Was ist eine Schweizerhose?«, für einige Pointen ist die Leibesfülle von Sinnens bedeutsam.

001 HS: das ist eine (.) eine <((rall)) se:hr se:hr langsame> windhose
 002 P: hahaha
 003 BH: ja (.) die hängt da so RUNTer (.) orkanstärke DREI
 004 (.) [oh: ːnä:h:: ((wiegt den Kopf seitlich herunter))
 005 P: [hahaha
 006 GC: [[°der is gut, guat°
 007 M: eine SCHWEIZERhose
 008 GC: wird [die mit TZ geschrieben? ((MB meldet sich eifrig))
 009 HS: [wird die zusammengeschrieben
 010 M: in EINem WORT ((malt eine Linie in die Luft))
 011 GC: ((acc)) wird die mit TZ geschrieben oder mit Z (.) herr BALDER?
 012 M: nee mit !Z!
 013 GC: [ich wollte nur FRAGEN
 014 M: [mit Z (.) WIE DIE schweiz ((strenger, ärgerlicher Blick))
 015 sonst würde sie ja ALbert=schweitzer=hose heißen
 016 GC: <((acc)) entschuldigung (.) nicht direkt AGGRESSiv>

55 Ebd.

56 Margret Selting et al.: »Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)«, in: *Linguistische Berichte*, 173 (1998), S. 91–122 – siehe die Erläuterungen im Anhang dieses Textes.

017 <((rall)) komm mal RUNTER> ((Abwehrgestus))
018 mein lieber scholli [RUHE
019 BH: [sobald das wort schweiz aufkommt auftaucht
020 müssen sie hier nicht [böse werden
021 MB: [so wie die schweizer MESSer (.) da iss so viel ZEUGS dran
022 und an der schweizerhose (.) da hast du auch
023 (.) LÖFFel GABel alled dran
024 P: hahaha
025 ((Schnitt auf M: M. prustend))
026 HS: <†AH ich bin vielleicht> <((rall))in einem labor>
027 denn albert schweitzer hat [doch äh
028 GC: [wird [[mit TZ geschrieben
029 M: [[wird mit TZ geschrieben
030 HS: ja (.) [ok (.) aber
031 GS: [was ist mit einem DOMschweizer? (.) ein domschweizer
032 es gibt ja männer die arbeiten zum Beispiel aner KATHEDrale
033 das sind die sogenannten DOMschweizer
034 und die werden eine dOMschweizerHOSE tragen
035 das (-) wichtIGste an dieser Hose iss (-)
036 da sind zum Beispiel keine TASCHen
037 <((acc)) dass sie sich das geld aus dem klingelBEUTEL>
038 nicht einstecken können (---) zum Beispiel
039 ((Schnitt auf M: M. lachend, feixend))
040 HS: aber es hat was damit zu tun(.) nä Herr Balder=
041 M: ((strenger Ton)) =mit WAS
042 HS: ja mit den SCHWEIZern=
043 M: =Überhaupt NICHT
044 HS: dann will ich jetzt mal die lücke nutzen ((sich erhebend))
045 ↓ um mein sehr schönes FC overall zu zeigen ihr lieben
046 ((präsentiert sich dem klatschenden und pfeifenden Publikum))
047 BH: EIN Tipp Hella (.) nicht STRAHLEN sonst siehst du aus
048 wie ein LEUCHTturm
049 P: hahaha
050 ((HS zieht eine Schnute und geht zum Platz zurück, kurzes Lachen))
051 M: eine schWEIZerHOse [schweizerhose
052 HS: [JA: (.) <((acc.)) schweizerhose schweizerhose
053 en !PILZ!> ((Ärgermimik, Schulterzucken))
054 MB: hahaha hohoho ein(h)pils [hahaha (??)

055 M: [sie denken nur ans TRinken es ist schlimm=
056 HS: =ich trinke kein PILS herr balder
057 MB: <((staccato)) hat das mit einer <|HO:se>> zu tun [also
058 M: [entFERNT schon
059 HS: [jetzt PASST doch mal auf [[entschuldigt ganz kurz
060 MB: [[!SCHLÜ:PFER! ein Schlüpfer
061 <((staccato, mit Diktiergestus)) ein KLEIner GEIZiger !SCHLÜPF!er>
062 P: hahaha ((Halbtotale auf Rateteam))
063 HS: ((MB zugewandt)) WIEso °die schweizer sind doch nicht GEIZig=
064 =das sin doch die schotten°
065 MB: [also ist es ein SCHOTTENSchlüpfer
066 MS: [genau aber (-) en: SCHIMPFwort gell
067 M: ein schimpfwort für WAS
068 MS: du SCHWEI:ZER HO:S do
069 M: zu WEM sacht man das denn?
070 MS: <((rall)) zu so einem zu einem der ausSIEHT
071 wie so e SCHWEIZer Hos>
072 GC: ich glaub also es gibt leute die unheimlich stark TRANSPIRieren
073 da sagt man das ist ne <((mit Schweizer Akzent)) SCHWITZERhose>=
074 =heißt es SCHWYzer hose wie SCHWYzer Dytsch
075 M: NEE SCHWEIZERhose=
076 HS: =aber ich bin nochmal bei den alten windhosen (-) diese dinger
077 die (.)die sind doch AUch ROTWEISS wie die SCHWEIZer fahne
078 <((rall)) da wo man die windstärke> sieht nä?
079 ((zupft an den Ärmeln ihres rot-weiß quergestreiften Shirts))
080 die SEHN doch so aus [wie mein Arm
081 BH: [STELL dir vor DU: hängst da !SO::! an der stange
082 ((streckt die Arme nach oben und biegt den Oberkörper zur Seite))
083 HS: [ja genau
084 P: [hahaha hahaha
085 GC: dann muss aber SEHR !VIE:L! wind sei:n
086 ((Schnitt auf HS: HS lacht mit weit aufgerissenem Mund, klatscht))
087 P: hahaha hahaha [hahaha ((Applaus, Höhepunkt der Heiterkeit))
088 MB: [ist das eine hose is das eine HOSE mit GEHEIMfächern drinne
089 (.)weil man ja so oft (-) äh (-) ehm (-) oder DAMALS
090 <((direkt in die Kamera)) weil der zoll ja GROSSartig arBEITET>
091 M: ja: ((hebt zuckend die Hände))
092 MB: hat man ja <((rall)) FRÜHER GELDER (---)>

093 von DEUTSCHland in die schweiz gebracht=
 094 M: =SO hat man das gemacht= ((starke Ärgermimik))
 095 MB: =was man heute das braucht man heute nicht mehr machen
 096 (.)<((direkt in die Kamera)) is ja EH alles !WEG! (.) [äh>
 097 P: [[hahaha
 098 GC: [[ja (.) GENAU
 099 MB: ((zu GC gewandt)) ja(h)äh die wissen wies GEHT
 100 (.) die JUNgs von der börse
 101 so (.) det is also die schweizerHOSE det is quasi eine HOse
 102 mit geHEIMfächern wo man sich die (.)!TRILLIARDEN! (.) von euros
 103 REINNÄHEN hat können (-) um dann in die schweiz zu FLÜCHTen
 104 (-)um dann erWISCHT zu werden (.) fuffZEHN jahre knast=
 105 M: =¡FALsch

Signifikant erscheinen Choreografie und Kamerainszenierung: Statt auf einer frontalen Bühne sind Rateteam und Quizmaster inmitten des Publikums positioniert, das von den Comedians erzeugte Lachen ertönt also nicht aus dem Off, sondern die Übertragung zwischen Rateteam und Publikum wird von der gleichen Kameraeinstellung aufgezeichnet. Der räumlichen Disposition der Pulte liegt eine Persiflage des Schulunterrichts zugrunde, die auch das zeitweilige Verhaltensmuster – hier die übereifrigen Schüler, dort der gestrenge Lehrer – liefert. Für die psychoanalytische Ökonomie des Witzes, die über das Kriterium des formalen Gelingens ein Ineinandergreifen von Primär- und Sekundärprozess erfordert, erscheint dies interessant. Denn indem der Quizmaster die Funktion des notwendigerweise ernstesten Witzeerzählers verkörpert, können die Comedians hier über die Produkte ihrer Witzarbeit selbst lachen. Möglich wird diese Regression zum einen, weil die kontrollierende Ich-Funktion temporär an den Quizmaster zurückgegeben wird, visuell verdeutlicht durch den Schnitt. Zum andern belachen die Comedians ihre Rateversuche gegenseitig und liefern sich somit innerhalb des Teams schon die Entlastung durch Publikum. Dank dieser autonomen Struktur sind blitzschnelle Rollenwechsel möglich, auch zwischen Comedians und Quizmaster. Das dynamische Wechselspiel zwischen Erzähler und Publikum versetzt die Akteure in die regressive Stimmung, die sowohl Grundlage ihrer Produktivität ist als auch Bedingung für deren Rezeption. Denn das Spiel der obszönen Anspielungen und grotesken Fantasien vermag gerade unter den Bedingungen des regressiven Gruppenprozesses ständig neue Pointen zu setzen.

Auf den ersten Blick finden die Kris'schen Thesen der kontrollierten Regression und des selbstbezüglichen, in seiner politisch-ideologischen Wirkung neutralisierten Lachens hier eine Bestätigung. Dem stehen allerdings einige Beobachtungen entgegen:

Rätselworte ohne sexuelle Konnotation liefern stattdessen wohlfeile Einladungen zur Nutzung gehässiger Stereotypen, also zur gemeinsamen Aggression gegen bestimmte Gruppen; eine deutliche Ausprägung dieser Tendenz rief am 26. 7. 2008 der Begriff »Beamtenbaum« hervor. Häufiger noch kommt es zwischen den eingespielten Dauergästen und dem Quizmaster zu derben Beleidigungen, oft unterhalb der Gürtellinie. Darauf wird zumeist mit Selbstironie reagiert, doch das Moment interner Aggression erweist sich für den Auftakt der Sendung inzwischen als konstitutiv. Überdies führt der permanente Zwang zur Lustigkeit zu autoplastisch-regressiven Exzessen der Infantilität, die bis zum Eingreifen des Quizmasters zelebriert werden. Diesem obliegt es dann, zur Frage zurückzulenken und den regressiven Zyklus neu zu starten. Im Übrigen gewährleistet er ein möglichst lange gleichbleibendes Regressionsniveau, sodass ein Lachen das nächste befeuern kann. Wenn es eine Komplizenschaft zwischen Witzmachern und Publikum gibt, dann richtet sich diese weniger gegen einzelne Gegner als vielmehr gegen die Institutionen, die generell im Feindbild der Spaßgesellschaft lokalisiert sind: gegen die Ernsthaftigkeit der Hochkultur, gegen Intellektuelle und Akademien und natürlich gegen das öffentlich-rechtliche Fernsehen.⁵⁷ Bei der von RTL übertragenen Verleihung des deutschen Comedy-Preises 2008 am 21. Oktober des Jahres bildete diese Ideologie von der freilich ironischen Moderation Dieter Nuhrs bis zu den meisten Gastauftritten und Laudationes den roten Faden.

Dennoch besteht das Problem bei *Genial Daneben* wohl nicht darin, dass sich die zurzeit in einen Comedy-Blockbuster am Samstagabend eingebundene Sendung an eine tendenziell bildungsorientierte Zielgruppe richtet; es besteht vielmehr darin, dass in der weitgehend entsublimierten Umgebung des Privatfernsehens Regressionen nur noch als Verstöße gegen basale Kulturansprüche möglich sind; weder stehen verdrängte Bereiche der Sexualität für explosive Lacherfolge zur Verfügung noch politisch tabuisierte Bereiche, die einst das Terrain von Harald Schmidt bildeten. Solche Tendenzen kommen nur durch individuelle Akzente ins Spiel, die einzelne Gast-Comedians einbringen. – Subversiver erschien dann doch eine Figur wie »Cindy aus Marzahn« in ihrem Debütprogramm (ca. 2004–2006): Vors Publikum tritt sie in der Stilisierung der gescheiterten, unfreiwillig komischen Menschen, die in Nachmittagsprogrammen wie *Vera am Mittag* (1999–2006, Sat 1) oder *Talk Talk Talk* (Pro Sieben) als *Freak Show* vorgeführt werden⁵⁸ und deren Auftritte anschließend Stefan Raab in *TV total* (Pro Sieben) mit derben Zoten garniert zweitverwertet. Gleich jenen Men-

57 Eine ähnlich Stoßrichtung verfolgt Martenstein 2002 (Anm. 50), hier S. 909, der auch die Entwertung der Intellektuellen »in ihren Studierstuben« begrüßt, denn der Intellektuelle neuen Typs werde durch seine Entertainer-Qualitäten zur Leitfigur – als Beispiele nennt er Marcel Reich-Ranicki und Harald Schmidt.

58 Vgl. Pfarr 2006 (Anm. 18), S. 129.

schen, die vordergründig durch ihren Narzissmus vor den Folgen solcher Bloßstellungen geschützt scheinen, gibt sich Cindy offensiv dem Gespött preis. Wenn sie jedoch ihr Verfehlen physischer und sozialer Normen in prononcierter Weise herausstellt, setzt sie ebendiese Normen außer Kraft.⁵⁹ Auf diese Weise gelingt ihr die Wende: Indem sie die Wut der Unterschicht in Zeiten der Hartz-IV-Gesetze artikuliert, ermöglicht sie die Identifikation mit ihrer trotzigen Selbstbehauptung. Die Komplizenschaft des Lachens richtet sich damit gegen äußere Objekte, sicherlich auch gegen die alltäglichen Agenten sozialpolitischer Ausgrenzungs- und Viktimisierungsstrategien.

Den ideologischen Effekt von *Genial Daneben* sehe ich vor allem in der Werbefunktion für eine Comedy-Welle, die in einem komplementären Verhältnis zur Entpolitisierung der übrigen Programmbereiche des Fernsehens steht. Das inflationäre, automatisierte Dauerlachen kann in Anbetracht der damit einhergehenden Anästhesierung des Ich nicht mehr als Humorlachen im Sinne traditioneller psychoanalytischer Konzepte verstanden werden: Mit Kris und nachfolgend Hans Strotzka⁶⁰ bewirkt Humor eine Stärkung des Ich, mit dem späten Freud⁶¹ eine tröstende Zuwendung des Über-Ich zum Ich und mit Edmund Bergler wiederum eine Attacke des Ich gegen das Ich-Ideal, verbunden mit der Umlenkung der strafenden Härte des Über-Ich auf die belachten äußeren Objekte.⁶² Immerhin steht der letztgenannte Ansatz im Einklang mit der festgestellten intellektuellenfeindlichen Tendenz, soweit sich diese gegen gerade noch im Über-Ich repräsentierte Werte richtet. Der Imperativ des Lachens in der Spaßgesellschaft⁶³ hingegen zeugt von einer erst mit Žižek begreiflichen, nicht zuletzt in literarischen und filmischen Fantasien der Kitzelfolter⁶⁴ popkulturell reflektierten »Regression im Dienste des Über-Ich«, der Comedians und Fernsehkonsumenten gleichermaßen zu unterliegen scheinen.

59 Zu ähnlichen Funktionen der privaten Scherzkommunikation vgl. Kotthoff 2006 (Anm. 40), bes. S. 66–70.

60 Kris 1938 (Anm. 23); Hans Strotzka, »Versuch über den Humor«, in: *Psyche*, 10 (1957), Heft 10, S. 597–609.

61 Sigmund Freud, *Der Humor*, zuerst 1927, hier in: *Gesammelte Werke*, Bd. 14, S. 381–389.

62 Edmund Bergler, *Laughter and the Sense of Humour*, New York 1956, bes. S. 42–47. Vgl. dazu Horst Breuer, »Närrische Verstörung, Skeptische Aussöhnung. Komik und Lachen, am Beispiel von Shakespeares *Was ihr wollt*«, in: Mauser und Pfeiffer 2006 (Anm. 40), S. 101–117, hier S. 111.

63 Vgl. Martenstein 2002 (Anm. 50), S. 911, der mit Knut Hieckethier doch noch zu dem Schluss gelangt, die Spaßgesellschaft sei »nichts anderes als die gesteigerte Leistungsgesellschaft«.

64 Siehe Wikipedia, engl. Artikel »Tickling« [URL <http://en.wikipedia.org/wiki/Tickling> – letzte Änderung 28. 8. 2010, 11:29 Uhr]; engl. Artikel »Tickle torture« [http://en.wikipedia.org/wiki/Tickle_torture – letzte Änderung 23. 8. 2010, 20:30 Uhr].

ANHANG: AUSWAHL VON GAT-TRANSKRIPTIONSKONVENTIONEN

[Beginn einer Überlappung und überlappender Text
=	schneller, unmittelbarer Anschluss
(.), (-), (---)	Mikropause, kurze Pause, längere Pause
:, ::	Dehnung, Längung je nach Dauer
h)	Lachpartikeln beim Reden
akZENT	Akzent
ak!ZENT!	extra starker Akzent
?	am Ende ansteigende Tonhöhe
↓, ↑	Tonhöhen sprung nach unten, nach oben
acc	accelerando, schneller werdend
rall	rallentando, langsamer werdend
° °	leise
((lacht))	Beschreibung nonverbaler Handlungen und Ereignisse
< >	Reichweite von Veränderungen und von Kommentaren

Nellie L. Thompson

Ernst Kris in Amerika

Ich widme so viel Zeit wie möglich der Aufgabe, etwas über kleine Kinder zu lernen.¹

Nach der Emigration aus Wien 1938 und einem zweijährigen Transitaufenthalt in London kamen Ernst und Marianne Kris mit ihren zwei Kindern Ende 1940 in New York an. Noch bevor sie Mitglieder der Psychoanalytischen Gesellschaft und des New Yorker Instituts (NYPSI) wurden, gaben dort beide als Gastdozenten Kurse. Im Juni 1943 wurde Marianne Kris gleichzeitig zum Mitglied der Gesellschaft und deren Lehrkomitees gewählt. Ernst Kris wurde im November desselben Jahres zum Ehrenmitglied ernannt.² Obwohl er bereits vor seiner Ankunft in New York auf eine bemerkenswerte Karriere als Kunsthistoriker und Psychoanalytiker zurückblicken konnte, nahm seine psychoanalytische Arbeit nun neue Dimensionen an: Er gründete und edierte die Zeitschrift *The Psychoanalytic Study of the Child*, führte Langzeitstudien am *Child Study Center* in Yale durch und setzte sich für die (Klein-)Kindforschung ein, um die psychoanalytische Theorie und Methode voranzubringen. Er war Lehrer und Lehranalytiker am NYPSI und Koreferent von über dreißig Vorträgen, die auf wissenschaftlichen Tagungen des Instituts gehalten wurden. Er forschte zum Prozess der Kreativität von Kleinkindern, war Leiter des *Gifted Adolescent Project*, und zusammen mit Heinz Hartmann und Rudolph Löwenstein verfasste er sechs Artikel zur psychoanalytischen Triebtheorie sowie zur Ich-Psychologie.

DIE ZEITSCHRIFT *The Psychoanalytic Study of the Child*

Ernst Kris, Heinz Hartmann und Anna Freud waren die Gründungsmitglieder und ersten Herausgeber der Zeitschrift *The Psychoanalytic Study of the Child* (PSC), die ab 1945 erschien. Kris' Briefe an Anna Freud zeigen die Pläne und Visionen, die er für die Zeitschrift hatte. Sie offenbaren, dass Kris in der ersten Dekade ihres Erscheinens die treibende Kraft hinter ihrer inhaltlichen Gestaltung war. In einem Brief vom 18. Juli

1 Ernst Kris an David Rapaport, Brief vom 1. 10. 1949, Ernst Kris Papers, Library of Congress (im Folgenden: LOC): »I devote all the time I can to the purpose of learning something about small children.«

2 Als Nicht-Mediziner und Laienanalytiker konnte Kris nicht zum ordentlichen Mitglied des Instituts gemacht werden.

1944 schrieb er unverblümt über sein Vorhaben, rigorose Standards für Artikel einzuführen, sowie über die Dringlichkeit, Exzerpte aktueller Erscheinungen und Buchbesprechungen zu veröffentlichen.³

»Was auch immer die Menschen über Orthodoxie sagen, beim Ausmistern ist sie essentiell. Man kann das freundlich tun, und am allerwichtigsten, man muss es fair tun. Eine gute Buchbesprechung kann da auf längere Sicht mehr ausrichten, als ein guter Artikel.«⁴

Buchbesprechungen sollten ernst genommen und nicht den *youngsters* überlassen werden. Margaret Ribbles *The Rights of Infants* (1943) beispielsweise verdiene eine ernsthafte Besprechung, denn dieses Buch sei »großartig geschrieben« und könne »der großen Aufmerksamkeit einer breiten amerikanischen Leserschaft« sicher sein.

Die Exzerpte wurden von Martha Wolfenstein übernommen:⁵

»ein Ph.D. in Philosophie, summa cum laude von Harvard – für ein jüdisches Mädchen eine hohe Auszeichnung – und ein Master in Psychologie von der *Columbia University* [...]. Sie hat ein gutes Urteilsvermögen und kennt Freud.«⁶

Fast ein Jahr später, in einem Brief an Anna Freud vom 20. Juni 1945, diskutierte Kris seine Pläne für die zweite Nummer. Er schlug Freud vor, einen Eröffnungssay über Objektbeziehungen im ersten Lebensjahr zu schreiben, war dies doch ein Gebiet, »auf dem die Kleinianer beginnen, sich ein Monopol zu schaffen«.⁷ Doch Kris versuchte,

3 Unter den Beiträgen der ersten Ausgabe waren: »The Genetic Approach in Psychoanalysis« von Ernst Kris und Heinz Hartmann, »The Biologic Economy of Birth« von Phyllis Greenacre, »Indications for Child Analysis« von Anna Freud, »Clinical Notes on Child Analysis« von Berta Bornstein, »Childhood and Tradition in Two American Indian Tribes« von Erik Erikson und Bertram Lewins Besprechung der Studie »Balinese Character, a Photographic Analysis« von Gregory Bateson und Margaret Mead, Lawrence Kubies Besprechung von »The Rights of Infants« von Margaret Ribble sowie Lillian Malcoves Überblicksstudie »Margaret E. Fries' Research on Problems of Infancy and Childhood«.

4 Kris an Anna Freud, Brief vom 18. 07. 1944, unveröffentlicht, Ernst Kris Papers, Library of Congress, Washington D.C.. Engl. Original: »Whatever people may say about orthodoxy it is essential to clean up rubbish. One can do so politely, and, most of all, one must do it with fairness. A good review may do more in the long run than a good article «.

5 Details zu Wolfensteins Leben und psychoanalytischen Beiträgen in: Nellie Thompson, »Early American Women Psychoanalysts, 1911–1941«, in: *The Annual of Psychoanalysis*, 29 (2001), S. 161–177. Kris vermerkt auch, dass Wolfenstein vier Jahre bei Berta Bornstein, einer emigrierten Wiener Kinderanalytikerin, in Analyse war.

6 Kris an Anna Freud, Brief vom 18. 07. 1944 (Anm. 4).

7 Kris an Anna Freud, Brief vom 20. 06. 1945, LOC. Engl. Original: »in which Kleinians tend to establish monopoly«.

in diesem Punkt auch für andere Stimmen offen zu sein, und erwog, Susan Isaacs anzubieten, die Perspektive Melanie Kleins zu präsentieren. Er machte sich Sorgen, dass die psc als eine private Angelegenheit, eine *home affair*, wie er sich in einem Brief ausdrückte, angesehen werden könnte. Um diesen Eindruck zu vermeiden, wurde Phyllis Greenacre gebeten, der Redaktionsleitung beizutreten.⁸ Da Anna Freud Greenacre nicht kannte, riet Kris ihr, »in die *Quarterly* [d.i. *Psychoanalytic Quarterly*] von 1941 oder 1942« zu schauen,

»[wo] Du einen sehr guten Beitrag über Angstzustände von ihr finden wirst. Auch hielt sie einen Vortrag über Weinen auf dem letzten Treffen in Philadelphia, der in vielerlei Hinsicht der beste und unpräzioseste klinische Beitrag war, den wir seit langem gehört haben.«⁹

In der schweren Zeit nach Auflösung der europäischen psychoanalytischen Gemeinschaft, nach dem Zerstreuen ihrer Mitglieder über den gesamten Globus, das gefolgt war von einer »kontroversen Diskussion« in der Britischen Psychoanalytischen Gesellschaft¹⁰ sowie Anna Freuds Entscheidung, die Hampstead-Klinik außerhalb der Britischen Gesellschaft zu positionieren, war die psc von zentraler Bedeutung für viele Psychoanalytiker.

Zusätzlich, so glaube ich, stellte die Gründung der psc einen Akt der Restitution dar: den Versuch, einen Sinn für Kontinuität zur unwiederbringlich verlorenen psychoanalytischen Gemeinschaft Europas wiederherzustellen – und zwar sowohl bei den Redakteuren und Beitragenden als auch bei den Lesern. Die psc war ein »Übergangsraum«,¹¹ in dem, vom Gefühl der Verbundenheit mit der verlorenen Gemeinschaft getragen, die Erweiterung und der Umbau des theoretischen und klinischen Erbes der Vorkriegspsychoanalyse unternommen wurde. Die Kraft dieser nostalgischen Sehnsucht kam auf verschiedenen Tagungen in den 1950er-Jahren zum Ausdruck. Hier trafen sich Analytiker, die sich mit der Arbeit der psc identifizierten;

8 Die weiteren Redaktionsmitglieder waren: Otto Fenichel, Edith B. Jackson, Lawrence S. Kubie, Bertram D. Lewin, Marian C. Putnam und René A. Spitz. Die psc wurde als angloamerikanisches Unternehmen angesehen; Edward Glover und Willi Hoffer (zusammen mit Anna Freud) repräsentierten Großbritannien in der Redaktionsleitung.

9 Phyllis Greenacre, »The Predisposition to Anxiety, Parts I and II«, in: *The Psychoanalytic Quarterly*, 10 (1942), S. 66–95 und S. 610–637; dies., »Pathological Weeping«, in: *The Psychoanalytic Quarterly*, 14 (1945), S. 62–75.

10 Siehe hierzu: *The Freud-Klein Controversies 1941–45*, hg. von Pearl King und Riccardo Steiner, London und New York 1991.

11 Donald W. Winnicott, »Transitional Objects and Transitional Phenomena«, in: *The International Journal of Psychoanalysis*, 34 (1953), S. 89–97.

Genugtuung darüber wurde geäußert, dass der Geist und die Atmosphäre der Vergangenheit von Neuem auflebten, wenn auch nur für wenige Stunden.¹²

DAS *Yale Child Study Center*/ARTIKEL ÜBER KINDER:
BEOBACHTUNGEN UND ERKENNTNISSE

Im Jahre 1948 lud die Yale-Universität den Mediziner Milton Senn ein, ein Zentrum für Kinderforschung einzurichten. Dieses Zentrum organisierte Senn um eine Kinderpsychiatrie, eine Kindertagesstätte und eine diagnostische Einheit herum. Bald nach Eröffnung lud er Ernst Kris dazu ein, eine »Langzeitstudie« durchzuführen,

»in der psychoanalytische Hypothesen und Methoden mit pädiatrischen Konzepten sowie solchen zur Kindesentwicklung kombiniert wurden, um die Persönlichkeitsentwicklung zu studieren«.¹³

So reisten Ernst und Marianne Kris, die ebenfalls an dem Projekt teilnahm, wöchentlich nach Yale, um zusammen mit einem Team von Lehrern, Kinderpsychiatern, Psychologen, Kinderärzten und Sozialarbeitern junge Kinder zwischen zwei und fünf Jahren in der Kindertagesstätte zu beobachten.¹⁴ In einer Serie von Artikeln griff Kris sowohl auf das umfangreiche Material, das bereits von Geburt an zu den Kindern gesammelt wurde, als auch auf seine eigenen Beobachtungen der Persönlichkeiten und Familienbeziehungen dieser Kinder zurück. Ziel war es, die Implikationen der Langzeitstudien und ihrer Ergebnisse für eine psychoanalytische Entwicklungstheorie herauszuarbeiten.¹⁵

12 Kris eröffnete eine Tagung mit Anna Freud mit den Worten: »Es steht zu hoffen, dass der Geist des Alten hier für einige kurze Stunden wieder aufleben können«: Ernst Kris: »Opening remarks on psychoanalytic child psychology«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 6 (1951), S. 9–17, hier S. 9. Engl. Original: »It is hoped that the spirit of the old can be revived here for a few short hours.« Siehe auch: Ernst Kris, »Problems of infantile neurosis: A discussion«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 9 (1954), S. 16–71.

13 S. Ritvo, A. McCollum, E. Omwake, S. Provence und A. Solnit, »Some relations of constitution, environment, and personality as observed in a longitudinal study of child development: case report«, in: *Modern Perspectives in Child Development*, hg. von A. Solnit und S. Provence, New York 1963, S. 107–143, hier S. 107. Eine detaillierte Beschreibung des Langzeitforschungsprojekts in Yale findet sich ebenfalls in diesem Band.

14 Weiterhin besuchte Kris einmal im Monat das *James Jackson Putnam Children's Center* in Boston, dessen Direktoren Beata Rank und Marian Putnam waren. Sein Artikel »Some comments and observations on early autoerotic activities«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 6 (1951), S. 95–116, liefert die ausführliche Beschreibung eines Kindes, das Kris dort beobachtete.

15 Z.B. »Notes on the Development and Some Current Problems of Psychoanalytic Child Psychology«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 5 (1950), S. 24–46; »Opening remarks ...«, 1951 (Anm. 12); »Some

Obwohl Kris in seinen Beschreibungen der Kinder die Ausdrucksweise der Ich-Psychologie, der Objektbeziehungs- und der Triebtheorie verwendet, ist sein Respekt vor den Kindern als Individuen, die mit starken bewussten und unbewussten Trieben kämpfen, unbestreitbar. In den Kurzporträts werden einige gut gewählte Worte mit aufschlussreichen Detailbeobachtungen verbunden, um die Geschichte und Persönlichkeit eines Kindes zu skizzieren und dessen jeweiligen Entwicklungsweg nachzuzeichnen.

Man kann sagen, dass Kris' kunstgeschichtliche Arbeit tief von seinem psychoanalytischen Wissen beeinflusst war. Aber trifft nicht auch das Gegenteil zu? Trug seine Ausbildung als Kunsthistoriker nicht auch maßgeblich zum Gelingen seiner Kleinkindstudien bei? Waren Kris' Beobachtungsstudien nicht vielleicht deshalb besonders wichtig, weil sie in seiner Freude am Schauen und seiner Fähigkeit gründeten, auf fantasievolle Weise visuelle Informationen und theoretische Ideen miteinander zu verbinden?

Die Bedeutung von Kris' Erfahrungen am *Yale Child Study Center* wird in seiner Besprechung von Margaret Mahlers und Bertram Gosliner Artikel »Genetic, Dynamic and Restitutive Aspects of the Symbiotic Child Psychosis«¹⁶ deutlich. Eine autobiografische Vignette, mit der er beschreibt, wie das Problem der Individuation zuerst in ihm Gestalt annahm, deutet hier auf die Ursprünge seines Interesses am Kleinkindstudium hin:

»Es war Ende 1938, als sich einige von uns in England niedergelassen und zwei jüngere Mitglieder unserer Gruppe [...] ein Elternmagazin mit dem Titel *The Nursery World* übernommen hatten. In dessen Redaktion lief eine unglaublich große Anzahl von Elternfragen ein. [...] Durch eine Erhebung fand man heraus, dass eine enorme Zahl dieser Fragen mit Schlafstörungen in der Frühphase des zweiten Lebensjahres zu tun hatten. [...] Nun begannen analytische Diskussionen über die vermutlichen Gründe dafür, dass die Schlafstörungen in dieser Zeit so ausgeprägt waren, und es schien, dass sie im ständigen Bedürfnis des Kindes gründeten, die Mutter nahe bei sich zu haben. [...] Eine Veränderung in der Beziehung zur Mutter hat eingesetzt. Die Mutter wird zu einem individuellen Objekt. [...] Dies wäre der erste Schritt in der Beständigkeit der Objektbeziehungen. Die Mutter [...] ist nicht länger ersetzbar.«¹⁷

comments and observations...«, 1951 (Anm. 14) ; »Problems of infantile neurosis: A discussion«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 9 (1954), S. 16–71; Besprechung des Artikels von Margaret Mahler und Bertram Gosliner, »On Symbiotic Child Psychosis—Genetic, Dynamic and Restitutive Aspects«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 10 (1955), S. 195–212, unveröffentlicht, Archiv des NYPSI; »Decline and recovery in the life of a three-year-old«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 17 (1962), S. 175–215.

16 Kris, Besprechung von Mahler und Gosliner 1955 (Anm. 15).

17 Ebd.; engl. Original: »It was during the later part of the year 1938 when some of us had settled in England, and two younger members of our group [...] had taken over a Journal for Parents called ›The

Die Veränderungen des zweiten Lebensjahres seien unauflösbar mit der Tatsache verbunden, dass das Kind »bedrängt ist von der doppelten Angst, das Objekt und die Liebe des Objekts zu verlieren«, zugleich aber lernen müsse, Einschränkungen zu akzeptieren. Früh im zweiten Lebensjahr könne diese kritische Situation traumatisch werden; hier ließe sich der Ursprung vieler Neurosen finden. An diesem Punkt wendet Kris seine Erkenntnisse auf das Verhalten von Zweijährigen an, die sich bei Ankunft in der Kindertagesstätte von ihren Müttern trennen müssen. Ein wichtiger Einflussfaktor sei der Grad von Ambivalenz in der Beziehung des Kindes zur Mutter. Doch Kris geht hier noch einen Schritt weiter, indem er die Rolle der Aggression in den Objektbeziehungen des Kindes hervorhebt: Die Art, in der das Kind die Schwierigkeiten von Trennung und Individuation bewältige, hänge von dessen Fähigkeit ab, »die Objektbeziehungen auf einem Niveau zu halten, auf dem die aggressiven Impulse weder das Selbst noch das Objekt zerstören«. ¹⁸

THE NEW YORK PSYCHOANALYTIC SOCIETY AND INSTITUTE

Der erste Kurs, den Kris gab, nachdem er Mitglied im NYPSI geworden war, war »Discussion of Controversial Problems in Psychoanalytic Theory« im akademischen Jahr 1946/47. ¹⁹ Die Leseliste enthielt Texte von Karen Horney, Erich Fromm, Franz Alexander, Robert Waelder, Fritz Wittels und Otto Fenichel sowie von Heinz Hartmann, Kris und Rudolph Löwenstein. 1950 begann Kris, einen Kurs in Ich-Psychologie zu geben. ²⁰ 1951 folgte ein Seminar zur psychoanalytischen Technik. 1953 äußerten die Teilnehmer des dritten Jahres den Wunsch, mit Kris weiterzuarbeiten, und dieser Wunsch führte schließlich zur Gründung der *Kris Study Group*. Die folgenden vierzig Jahre untersuchte die »Kris-Studiengruppe«, deren Ernsthaftigkeit dem Kris'schen Erbe alle Ehre machte, eine anspruchsvolle Bandbreite theoretischer und klinischer Probleme, unter anderem: Schlagfantasien, der Ort des Traums in der klinischen Psy-

Nursery World« in which an incredibly large number of questions from parents reached the editors [...] They found by statistical compilation that an enormous amount of the questions were dealing with sleep disturbances in the early part of the second year of life [...] Now analytical discussions of presumable reasons why the sleeping disturbance at this time was great ensued, and it appeared that the sleeping disturbance consisted in the constant need of the child to have the mother close [...] a change in the relationship to the mother has taken place. The mother becomes an individual object [...] this would be the first step in the constancy of object relationships. The mother [...] is no longer replaceable.«

18 Kris, Besprechung von Mahler und Gosliner 1955 (Anm. 15).

19 Als Gastdozent lehrte er 1941–42 über »Psychoanalysis and the Social Sciences«.

20 Kris lehrte sowohl an der *New School for Social Research* als auch an der *City University of New York*, wo er eine Reihe von zukünftigen Psychoanalytikern und Forschern beeinflusste.

choanalyse, der Abwehrmechanismus der Verleugnung und die Rekonstruktion in der Psychoanalyse.²¹

Kris besprach dreißig Beiträge, die auf wissenschaftlichen Tagungen des NYPSI präsentiert wurden. Einundzwanzig dieser Besprechungen sind erhalten geblieben; sie stellen nicht nur einen unbeachteten Beitrag zum intellektuellen Leben der Gesellschaft dar, sondern eine wichtige Quelle, mithilfe derer man Kris' Gedanken zu einem breiten Spektrum psychoanalytischer Themen nachzeichnen kann. Seine Kommentare legten ein ums andere Mal den Kern eines Beitrags frei, betteten ihn in den weiteren Kontext der Geschichte der Psychoanalyse ein und warfen Fragen auf, die den Wert des jeweiligen Beitrags als Ausgangspunkt für weitere Forschungen erhöhten. All diese Momente lassen sich beispielsweise in Kris' Besprechung von Edith Jacobsons Vortrag »Psychoanalytic Theory of Affects« vom 13. November 1951 finden.²² Der Beitrag behandelt das Thema der Affekte von einem strukturellen Standpunkt aus. Jacobson konstatiert, dass die psychoanalytische Theorie weder präzise Definitionen der Konzepte »Emotion«, »Affekt« oder »Gefühl« entwickelt habe noch präzise Beschreibungen von deren Ursprüngen liefere. In ihrem Beitrag untersucht sie die komplexen Probleme, die dem Aufbau eines Klassifikationssystems für Affekte innewohnen, und geht der Frage nach, ob Affekte Spannung, Spannungslösung oder beides darstellen. Eines ihrer Ergebnisse ist, dass das Ich nicht nur lernt, Spannung und Spannungslösung auszuhalten, sondern die sich aufbauende Spannung sogar zu genießen. Wenn die Geschwindigkeit der Spannungslösung zunehme, so Jacobson, werde vormals unangenehme Spannung lustvoll.

Kris' Kommentare verdeutlichen seine Sensibilität gegenüber den Gedanken anderer und verweisen gleichzeitig auf den Umstand, dass er – analog zu vielen seiner emigrierten Kollegen – neue theoretische Entwicklungen stets von einer Perspektive her aufnahm, die in das Wien, Berlin und Budapest der 1920er- und 1930er-Jahre zurückreichte. So beginnt er hier mit der Beobachtung, dass er, nachdem er Jacobsons Artikel

21 Hier eine Liste der Veröffentlichungen dieser Gruppe: Edward D. Joseph (Hg.), *Kris Study Monograph I. Beating Fantasies and Regressive Ego Phenomena in Psychoanalysis*, New York 1965; Herbert F. Waldhorn (Hg.), *II. Indications for Psychoanalysis and The Place of the Dream in Clinical Psychoanalysis*, New York 1967; Bernard D. Fine, Edward Joseph und Herbert F. Waldhorn (Hg.), *III. The Mechanism of Denial and The Manifest Content of the Dream*, New York 1969; Bernard D. Fine, Edward Joseph und Herbert F. Waldhorn (Hg.), *IV. Recollection and Reconstruction and Reconstruction in Psychoanalysis*, New York 1971; Herbert F. Waldhorn und Bernard D. Fine (Hg.), *V. Trauma and Symbolism*, New York 1974; Bernard D. Fine und Herbert F. Waldhorn (Hg.), *VI. Alterations in Defense during Psychoanalysis and Aspects of Psychoanalytic Intervention*, New York 1975.

22 Veröffentlicht als: Edith Jacobson, »The Affects and their Pleasure–Unpleasure Qualities in Relation to the Psychic Discharge Processes«, in: *Drives, Affects, Behavior*, hg. von Rudolph M. Löwenstein, New York 1953, S. 38–66.

gelesen hatte, »recht lange Zeit unter dem Eindruck eines *déjà-beure* [sic]-Phänomens gestanden habe, und heute Morgen um sieben Uhr habe ich herausgefunden, wo: und zwar im Jahr 1927, auf dem Innsbruck-Kongress, auf dem Dr. Helene Deutsch ›Über Zufriedenheit, Glück und Ekstase‹ referierte und damit abschloss, dass:

›[D]ie menschliche Seele [...] eine restlos befriedigende Situation nicht erreichen [kann]. Ihr Erreichen würde den Stillstand bedeuten, denn Streben kommt nur aus dem Reiz der Unbefriedigtheit. Das Streben steht unter dem Zeichen eines Zieles, das immer jeweilig, *nie* endgültig sein kann.«²³

Kris argumentiert, dass Deutschs Versuch, Ekstase und Glück zu erklären, und Jacobsons Theorie der Affekte zur selben Betrachtung führten, nämlich dass Affekte von der Möglichkeit des Wandels bestimmt seien. Mit anderen Worten, es spiele »das Einbeziehen der Zukunft in die affektive Erfahrung eine tragende Rolle«. Kris liefert einen eigenen Beitrag, wenn er die Fähigkeit, Spannungslösung zu modulieren oder zu verzögern, mit dem Entstehen der ästhetischen Erfahrung verbindet und dazu anmerkt, dass diese Fähigkeit für jene Menschen bezeichnend sein könne, »deren affektive Erfahrungen an Nuancen reich sind«.

Bei einer weiteren Gelegenheit, anlässlich Phyllis Greenacres Vortrag »A Contribution to the Study of Fetishism« vom 27. Januar 1953, bemerkt Kris, dass der Fund der Autorin zur phallischen Bedeutung des Sehens in Beziehung zur Mutter von einer Formulierung Freuds aus dem Jahre 1895 vorweggenommen wurde. Diese Formulierung habe Greenacre jedoch nicht bekannt sein können, weil Stracheys Übersetzung dieses Artikels ihn gerade erst erreicht habe. Kris bemerkt zudem, dass Greenacres Studie der prägenitalen Entwicklung frühen Beobachtungen Freuds, die dieser jedoch nicht weiterentwickelt habe, neue klinische Relevanz gebe.

DIE SCHRIFTEN ZUR PSYCHOANALYTISCHEN ICH-PSYCHOLOGIE

Zusammen mit Heinz Hartmann und Rudolph Löwenstein schrieb Kris insgesamt sechs Essays zur psychoanalytischen Triebtheorie und zur Ich-Psychologie. Der erste

²³ Ernst Kris, »Some comments and observations...«, 1951 (Anm. 14), S. 10–11, zitiert Helene Deutsch, »Über Zufriedenheit, Glück und Ekstase«, in: *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, 13 (1927), S. 410–419, hier S. 416; Kris' Übersetzung von Deutschs Text ins Englische lautet: »The human psyche cannot achieve a fully satisfactory state. Reaching it would mean arrest. Since every striving is derived from the stimulation of dissatisfaction, the striving is always under the impact of a goal that has always to be transitory, and cannot be final.«

dieser Essays, »The Genetic Approach in Psychoanalysis« (1945),²⁴ wurde von Hartmann und Kris allein verfasst, die folgenden vier zusammen mit Löwenstein: »Comments on the Formation of Psychic Structure« (1946);²⁵ »Notes on the Theory of Aggression« (1949);²⁶ »Some Psychoanalytic Comments on ›Culture and Personality‹« (1951)²⁷; und »The Function of Theory in Psychoanalysis« (1953).²⁸ Ein letzter Essay, »Notes on the Super-Ego« (1962),²⁹ wurde vor Kris' Tod skizziert und schließlich von Hartmann und Löwenstein abgefasst.

Diese Essays hatten eine unabsehbare Auswirkung auf psychoanalytische Theorie und klinische Praxis. Hartmann und Löwenstein berichteten später, dass es hauptsächlich Kris war, der aus den gemeinsamen Notizen einen Text machte. Löwenstein beschrieb die Arbeitsbeziehung in einem Interview folgendermaßen:

»Es war nicht so, dass er den ganzen Essay schrieb. Wir hatten Notizen über Notizen und besprachen untereinander, ›das muss gelesen werden‹, und ›das muss gelesen werden‹, ›du wirst das lesen und dann darüber schreiben‹. Aber der Schreiber war Kris, und zwar aus einem fundamentalen Grund: Sein Englisch war viel besser als das von uns beiden.«³⁰

Dieser Bericht vermittelt den Eindruck eines effizienten Schreibprozesses, wenn er auch vielleicht nicht ganz aus einem Guss war. Kris selbst hingegen beschrieb den Entstehungsprozess von »Comments on the Formation of Psychic Structure« (1946) in einem Brief an Anna Freud als mühsam, erwähnte jedoch gleichzeitig, wie der Akt des Schreibens in ihm das Gefühl von Freuds Gegenwart heraufbeschwor:

24 Heinz Hartmann und Ernst Kris, »The Genetic Approach in Psychoanalysis«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 1 (1945), S. 11–30.

25 Heinz Hartmann, Ernst Kris und Rudolph M. Löwenstein, »Comments on the Formation of Psychic Structure«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 2 (1946), S. 11–38.

26 Heinz Hartmann, Ernst Kris und Rudolph M. Löwenstein, »Notes on the Theory of Aggression«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 3/4 (1949), S. 9–36.

27 Heinz Hartmann, Ernst Kris und Rudolph M. Löwenstein, »Some Psychoanalytic Comments on ›Culture and Personality‹«, in: *Psychoanalysis and Culture*, hg. von G. B. Wilbur und W. Muensterberger, New York 1951, S. 3–31.

28 Heinz Hartmann, Ernst Kris und Rudolph M. Löwenstein, »The Function of Theory in Psychoanalysis«, in: *Drives, affects, behavior*, hg. von Rudolph M. Löwenstein, New York 1953, S. 13–37.

29 Heinz Hartmann und Rudolph M. Löwenstein, »Notes on the Superego«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 17 (1962), S. 42–81.

30 Rudolph M. Löwenstein, »Oral History Interview with Robert S. Grayson, M.D. 1972«, unveröffentlicht, Archiv des NYPSI, Transkript S. 93.

»Wir haben wirklich sehr hart daran gearbeitet. Ich habe ihn zweimal völlig neu geschrieben, und wir nahmen uns zehn Tage Urlaub, um ihn Zeile für Zeile zu diskutieren. Ich bin immer noch zu nah dran, um irgendein Urteil abzugeben. Das Ziel war, ein kurzes Beispiel dafür zu geben, wie die systematische Präsentation eines einzelnen Bereichs der Psychoanalyse aussehen könnte. Ich kann mir nicht vorstellen, dass ihn jemals mehr als zehn Menschen lesen werden, auch geht ihm komplett jeglicher Charme ab, mit dem Freud über diese Probleme geschrieben hat. Und doch, während ich zu formulieren versuchte, war da ein seltsames Gefühl seiner Präsenz in diesem kleinen *Inn* in den Bergen, wo wir das Meiste des Tages und einen Teil der Nacht arbeiteten.«³¹

LETZTE BEITRÄGE

Kris' Essays in *Psychoanalytic Explorations in Art*³² und seine Formulierung der »Regression im Dienste des Ich«³³ waren lange Jahre der Ausgangspunkt psychoanalytischer Arbeiten zu (erwachsenen) Künstlern und den Ursprüngen von Kreativität. Als jedoch seine Arbeit am *Yale Child Study Center* begann, fing Kris an, mit finanzieller Unterstützung der *Arthur Davison Ficke Foundation*, die Psychologie kreativer Prozesse bei Kindern im Kindergartenalter zu untersuchen.³⁴ Ein Ergebnis des Aufsatzes »Neutralisation and Sublimation: Observations on Young Children« (1955) betrifft etwa die Rolle der Begabung bei kreativen Menschen: »Diese Begabung scheint den allgemeinen anlagebedingten Faktor zu repräsentieren, der die Ausbildung der Fähigkeit begünstigt zu phantasieren und damit ein reiches Innenleben auszubilden.«³⁵ Darüber hinaus enthält dieser Artikel so reizvolle wie bestechende Beschreibungen des Verhaltens von Zweijährigen vor einer Malstaffelei. Im Text zieht Kris Verbindungen zwischen der Entwicklung des kindlichen Farbgebrauchs, den unkontrollierbaren unbewussten Trieben und den entstehenden Ich-Abwehrmechanismen. Der Umstand, dass er den kindlichen Gebrauch der Staffelei über längere Zeit beobachtete, verleiht seinen Beobachtungen Wirklichkeitsnähe.

31 Kris an Anna Freud, Brief vom 22. 03. 1946, LOC.

32 Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952; deutsche Ausgabe: *Die ästhetische Illusion*, Frankfurt a. M. 1977.

33 Das Konzept der »Regression im Dienste des Ich« präsentierte Kris zum ersten Mal in seinem Essay: »Zur Psychologie der Karikatur«, *Imago*, 20 (1934), S. 450–466.

34 Ernst Kris, »Report to the Arthur Davison Ficke Foundation«, unveröffentlicht, LOC.

35 Ernst Kris, »Neutralization and sublimation: Observations on young children«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 10 (1955), S. 30–46, hier S. 35.

Eine zweite Studie, das *Gifted Adolescent Project*, untersuchte Prozesse der Kreativität bei begabten Jugendlichen und wurde in Zusammenarbeit mit der NYPSI unternommen.³⁶ Das Ziel des Projekts war zweierlei: Erstens sollte es den begabten Jugendlichen psychoanalytische Behandlung zukommen lassen, zweitens sollte es bestimmte Aspekte der Begabung untersuchen, z.B. die psychologische Dynamik des mathematisch Begabten, die Wahl des Mediums künstlerischen Ausdrucks und die Kindheitsgeschichten der musikalisch begabten Jugendlichen.³⁷

Im Jahr 1956, ein Jahr vor seinem Tod, publizierte Kris eine Essay-Trilogie, die er als Serie zum Problem der Erinnerung beschrieb. Diese Essays führen viele der Fragen, klinischen Befunde und theoretischen Beobachtungen zusammen, mit denen Kris sich in seiner psychoanalytischen Arbeit nach Ankunft in den USA beschäftigte. In »Some Vicissitudes of Insight in Psychoanalysis«³⁸ durchmaß er die Beziehung zwischen einem defensiven Gebrauch von Einsicht und Erinnerung: Einsicht wurzele nach Kris in einem unbewussten infantilen Prototyp, der wiederum den Zustand der Übertragung festlege. Als Abwehr könne Einsicht gebraucht werden, um eine infantile Fantasie derart zu schützen und zu verwahren, dass sie nicht erinnert werden könne.

In »Recovery of Childhood Memories«³⁹ kommentierte Kris den enormen Fortschritt der vorangegangenen 25 Jahre im Verständnis der psychischen Veränderungen während des Säuglingsalters und der frühen Kindheit – ein Fortschritt, den man der Erforschung der präöedipalen Phase zurechnen müsse. Analytiker sähen den Einfluss von vorsprachlichen Erfahrungen und unbewussten Fantasien beim Gestalten der Reaktion des Kleinkindes auf seine Umwelt nun als eine Selbstverständlichkeit an. Theoretische und klinische Arbeit würden nicht länger von der psychosexuellen Entwicklung bestimmt, weil man jetzt der Ansicht sei, »dass die Entwicklung von Ich-Funktionen und Objektbeziehungen [...] von gleicher und wesentlicher Bedeutung sei«.⁴⁰

36 Teilnehmer am *Gifted Adolescent Project* waren Edith Jacobson, Marianne Kris, Margaret Mahler, Annie Reich, Phyllis Greenacre, Samuel Ritvo, Martin Stein und Leo Stone.

37 Eine Beschreibung der Arbeit dieses Projekts befindet sich in: Leo Loomie, V. Rosen und M. H. Stein, »Ernst Kris and the Gifted Adolescent Project«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 13 (1958), S. 44–58. In Kris' Report an die *Ficke Foundation* werden zwei weitere Projekte erwähnt: Eine Studie zu literarischen Scherzen, die Kris zusammen mit David Rapaport durchführte, und eine Gemeinschaftsstudie mit Eleanor Nicholson zum Stilwandel des englischen »Bauern«-Dichters John Clare aus dem 19. Jahrhundert.

38 Ernst Kris, »On some vicissitudes of insight in psychoanalysis«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 37 (1956), S. 445–455.

39 Ernst Kris, »The recovery of childhood memories in psychoanalysis«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 11 (1956), S. 54–88.

40 Ebd., S. 67.

Beitrag der Kinderanalyse sei es gewesen, die Wichtigkeit der frühesten Beziehungen des Kindes zu den Eltern sowie den unabweisbaren Einfluss der Elternpersönlichkeiten auf das Kind zu demonstrieren. Die Erinnerung verzerre diese Beziehung, nichtsdestotrotz könne die Rekonstruktion aufdecken, wie die Veränderungen und Entbehrungen der präödpalen Phase Abwehr und Objektbeziehungen der Erwachsenen forme. Kris stellte eine Verbindung her zwischen den »skopophilen« Impulsen eines erwachsenen Patienten, die sich auf eine depressive Mutter bezogen, und dem beachtlichen Bedürfnis einiger von ihm beobachteter Kinder nach visuellem Kontakt. Die Aufmerksamkeit des Kleinkindes sei während des Stillens oft auf das Gesicht der Mutter gerichtet, sodass sie sowohl oral als auch visuell einverleibt werde. Wenn die Stillsituation jedoch unbefriedigend für das Kind sei, wenn diese Art der Befriedigung fehle und nur »eine Brust da ist, aber kein mütterliches Lächeln, dann kann es passieren, dass die beiden Pfade zu den Objektbeziehungen, orale und visuelle Einverleibung, auseinandergehen«, und zwar mit ungewissem Ausgang für das Funktionieren des Erwachsenen.⁴¹

Im Essay »The Personal Myth« beschreibt Kris eine Gruppe von Patienten, bei denen »der persönliche Mythos [...] ein wertvoller Besitz ist, an dem der Patient mit eigentümlicher Treue hängt. Diese Bindung spiegelt die Tatsache wider, dass das autobiographische Selbstbild Erbe von wichtigen frühen Phantasien geworden ist, die es nun bewahrt«.⁴² Die Persönlichkeiten dieser Patienten seien »obsessiv« in ihrer Struktur und würden als »frühreif« oder von »frühreifer Ich-Entwicklung« eingestuft.

Kris beteuerte, dass er nicht an den damals aktuellen Kontroversen zur frühen Ich-Entwicklung und zum Über-Ich teilnehmen wollte, nahm dann aber eine Perspektive ein, die durchaus als Herausforderung der Kleinianischen Sicht auf die Entwicklung verstanden werden kann:

»Frühe Internalisierung ist nicht auf die Internalisierung von hemmenden oder beschränkenden Schiedssprüchen, nicht auf die Identifizierungen mit Verboten vonseiten der Liebesobjekte beschränkt [...]; das Feld der Internalisierung ist zumindest anfangs viel formbarer und universaler. Beobachtungen an Kindern, die frühe Tendenzen zur Internalisierung zeigen [...], liefern wohlbekannte Beispiele früher intellektueller Errungenschaften, aber auch Hinweise auf ein blühendes Phantasieleben oder zumindest auf einen Reichtum an Einbildungskraft, der einige dieser Kinder selbstgenügsam macht, ohne sie zwangsläufig in den Selbstrückzug zu zwingen. Sie beherrschen eine Innenwelt, die von ihren eigenen Kre-

41 Ebd., S. 69.

42 Ernst Kris, »The Personal Myth: a Problem in Psychoanalytic Technique«, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 4 (1956), S. 653–681, hier S. 654.

aturen bevölkert ist; zugleich sind diese Kinder geneigt, komplexe Probleme zu lösen, bis der Beginn der pathologischen Entwicklung ihre Aktivität in enge Kanäle, in spezialisierte Strebungen zwingt. [...] Diese frühe Internalisierung einer eigenen Welt kommt niemals ohne eine enge und befriedigende Beziehung zu den Primärobjekten auf, selten ohne ihren speziellen Anreiz.«⁴³

»Es ist mein Eindruck, dass die erste erkennbare Manifestation der Frühreife aller Ich-Funktionen, die mit der Internalisierung in Verbindung stehen, ursprünglich an die frühe Entwicklung des Gedächtnisses gebunden ist. Diesen Eindruck empfängt man von der Langzeitstudie zur Kindesentwicklung. [...] Die frühesten Gedächtnisfunktionen kommen durch das Wiederfinden des benötigten und später geliebten Objekts zustande.«⁴⁴

Diese Passage belegt sehr schön, wie Kris' Studien zum Kreativprozess junger Kinder ihn sowohl für deren reiches Fantasieleben sensibilisierten als auch für die positive Rolle, welche die Internalisierung und das »geliebte Objekt« beim Stärken und Konsolidieren ihrer Einbildungskraft und Kreativität spielen. Zudem erinnern diese letzten Essays nachdrücklich daran, dass es für Kris, wie auch für andere Ich-Psychologen, weder möglich noch wünschenswert war, die Entwicklung des Ich als unabhängig von den Objektbeziehungen zu untersuchen – eine Tatsache, die nur allzu oft übersehen wird.

ERGEBNISSE

Ein Brief, den die Psychoanalytikerin Elisabeth Geleerd direkt nach Kris' Tod am 27. Februar 1957 an Anna Freud schrieb, beschreibt treffend das schmerzhafteste Gefühl des Verlusts, das von allen geteilt wurde:

»Was hier am Institut in New York passiert ist [...], ist die bewegendste Erfahrung, die ich je gemacht habe. Es herrscht ein allgemeines Gefühl der Trauer [...], Ernsts Tod ist ein Schlag für uns alle. [Beim Gedenkgottesdienst] sprach Phyllis Greenacre. Sie war den Tränen nah [...]. Sie hatte große Schwierigkeiten, seinen Namen auszusprechen, sagte aber, dass wir alle zusammengekommen waren, um unseren ersten Schritt in der Trauerarbeit zum Tode Ernst Kris' zu gehen. Über Kris sagte sie, »er wirkte wie ein Mann, der eine Liebesbeziehung mit der Welt hatte.«⁴⁵

43 Ebd., S. 677.

44 Ebd.

45 Elisabeth Geleerd an Anna Freud, undatierter Brief [1957], LOC.

Die Erinnerungen an Kris, die von Freunden und Kollegen niedergeschrieben wurden, sind außerordentlich intensiv und tiefempfunden. Margaret Mahler beschrieb ein Treffen mit Kris zum *Gifted Adolescent Project* als eine ästhetische Erfahrung:

»Zu erleben, wie Ernst Kris ein solches Treffen leitete, war eine ästhetische Erfahrung [...]. Kris' intuitives Verständnis und außergewöhnliches Einfühlungsvermögen in andere Analytiker katalysierte und integrierte disparate und vage formulierte Anspielungen und Assoziationen zu meisterhaften, zusammenhängenden Strukturen und bedeutungsvollen Formulierungen.«⁴⁶

Bernard Fine zeichnete ein Porträt von Kris als Lehrer:

»Sein besonderes Talent als Lehrer schien von seiner Fähigkeit herzurühren, ein guter Student zu sein. Seine Studenten fühlten, dass er mit ihnen lernte [...]. Und viel wichtiger noch war die Art, in der er einen erstaunlichen Drang zum Fragen und zum Suchen nach Antworten stimulierte. Ein Seminar mit Kris konnte keine passive Erfahrung sein. Wieder und wieder gebrauchte er die Redewendung: ›Haltet Ausschau nach dem Flieder im Januar‹. Für diese Suche war er selbst bestens geeignet.«⁴⁷

Phyllis Greenacre erinnerte sich:

»Als ich Kris zum ersten Mal traf, bald nachdem er nach New York gekommen war, wurde ich schnell in eine Diskussion über *Alice im Wunderland* verwickelt. Es war ein bisschen gespenstisch, weil ich mir dabei zuhörte, wie ich mit regem Interesse Beobachtungen und Meinungen von mir gab, von denen ich nicht wusste, dass ich sie besaß. Es war Kris' großes Talent, Menschen auf diese Art zu stimulieren und frei zu machen.«

Auch erinnerte sie sich, wie Kris sie darauf brachte, das Thema Kreativität aufzunehmen, wie sie sich anfangs dagegen sträubte, dann seinem Wunsch nachgab und schließlich dankbar für sein »Geschenk« war, das sie so zögernd angenommen hatte.⁴⁸

46 L. Loomie, V. Rosen und M. H. Stein, »Report of the Gifted Adolescent Project«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 13 (1958), S. 61.

47 Bernard Fine, »Ernst Kris, Teacher. ›How Much There is to Learn‹«, in: *Kris Study Monograph I*, hg. von Edward Joseph, New York 1965, S. 3–10. Die Kinderpsychologin Lois Murphy war von einem Besuch bei Kris im Mai 1952 derart beeindruckt, dass sie nachträglich Flieder bestellte und an Kris' Adresse schicken ließ: Lois Murphy an Ernst Kris, Brief vom 16. 7. 1952, Papers of Ernst Kris, LOC.

48 Phyllis Greenacre, »The Family Romance of the Artist«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 13 (1958), S. 9–43.

Kris, der empathische Zuhörer, der rege und zugängliche Kollege und Lehrer, mit Eifer und Freude am Lernen und am Fragenstellen, wird in diesen Nachrufen lebendig erinnert. Implizit schwingt dabei mit, wie ungemein wichtig der menschliche Kontakt für ihn war. Eine der hervorstechenden Eigenschaften seines intellektuellen Lebens war, dass es Gestalt und Ausdruck in einer Serie von Gemeinschaftsarbeiten fand. Als Kunsthistoriker in Wien ging er fortlaufende Arbeitsbeziehungen mit Otto Kurz und Ernst H. Gombrich ein. Während des Zweiten Weltkriegs nahm Kris an zwei wichtigen Kriegsprojekten in den Vereinigten Staaten teil: an dem *Research Project on Totalitarian Communication* an der *Graduate Faculty der New School of Social Research* in New York⁴⁹ und, zusammen mit Walter Langer, Bertram D. Lewin und Henry Murray, an einem geheimen Kriegsreport über Adolf Hitler, der für das *Office of Strategic Services* (OSS) angefertigt wurde.⁵⁰ Kris' Essays mit Hartmann und Löwenstein, seine Leitung der psc, seine Teilnahme am *Yale Child Study Center*, seine Lehre, die Leitung des *Gifted Adolescent Project* und die eindringlichen Diskussionen der Artikel und Vorträge seiner Kollegen – sie alle erfüllten Kris' Bedürfnis nach Zusammenarbeit mit Kollegen.

Ein Thema, das sich durch diesen kurzen Abriss von Ernst Kris' Arbeit als Psychoanalytiker in den Vereinigten Staaten gezogen hat, ist der grundlegende Einfluss, den das Kleinkindstudium auf sein psychoanalytisches Denken ausübte. Seine Leitung der *Psychoanalytic Study of the Child* und seine Teilnahme am *Yale Child Study Center* sind die Stationen, die für gewöhnlich erwähnt werden, wenn es um Kris' Beiträge zur Psychoanalyse geht. Den bereichernden Einfluss jedoch, den besonders seine Arbeit am *Yale Child Study Center* auf sein Denken und auf seine klinische Arbeit hatte, ist bisher vielleicht nicht ausreichend gewürdigt worden. Es ist unmöglich zu sagen, ob Kris sich nicht auch ans Kleinkindstudium gemacht hätte, wenn er in Wien geblieben wäre. Aber es ist eher unwahrscheinlich, dass ihm dort dieselben Mittel und Ressourcen – z.B. Kinderärzte, Erzieher, Psychologen, Sozialarbeiter, Kinderanalytiker sowie umfassende Aufzeichnungen, welche die Entwicklung eines Kindes von Geburt an dokumentierten – zur Verfügung gestanden wären. In dieser Hinsicht war die wichtigste Konsequenz von Kris' Immigration nach Amerika, dass sie ihm die Möglichkeit gab, Kleinkinder zu studieren und zu beobachten. Die Artikel, die daraus resultierten, legen Zeugnis davon ab, wie intellektuell absorbierend er diese Arbeit fand.⁵¹

49 Zu Kris' Publikationen im Rahmen des *Project on Totalitarian Communication* siehe Jürgen Wilkes Essay in diesem Band.

50 Hierzu siehe Steffen Krügers Essay in diesem Band.

51 Im Vorwort zum Sammelband von Kris' späten Schriften beschrieb Anna Freud ihn als »echten Analytiker« und betonte damit, dass der Titel des »Ich-Psychologen« seinen Beiträgen nicht gerecht werden könne. Sie schrieb: »Was der vor uns liegende Band zeichnen soll, ist ein Bild von Ernst Kris als psychoanalytischem Psychologen. Ein solcher ist nicht zu verwechseln – wie es der moderne Gebrauch

Heinz Hartmanns sensibles, zurückhaltendes Porträt des Mannes Kris darf ruhig als vorausahnende Erklärung dafür gelesen werden, warum Kris' psychoanalytische Beiträge, die den unverwechselbaren Charakter ihres Autors tragen, nicht in Vergessenheit geraten sind:

»In seinem Kontakt zu Menschen war er auf intensive Weise lebendig, brillant einfallsreich und intuitiv. Er reagierte mit seltenem Feinsinn und Verständnis auf die individuellen Nuancen der Menschen, die er traf. [...] Er war ein extrem komplexes menschliches Wesen, und selbst nach vielen Jahren engen Kontakts mit ihm konnte man immer noch von einer neuen lebenswürdigen Finesse oder Eleganz seines Fühlens und Denkens überrascht werden.«⁵²

manchmal suggeriert – mit einem ›Ich-Psychologen‹, der Ich-Charakteristika, Ich-Funktionen, Ich-Adaptionen und die Ich-Entwicklung in Reinkultur erforscht. [...] Ernst Kris' Rolle ist die eines echten Analytikers, der das menschliche Ich als Teil des seelischen Apparates versteht, das in einem niemals endenden Kampf steht, seine Integrität und Effizienz angesichts des Druckes vonseiten der Triebe einerseits und der Außenwelt andererseits zu wahren«: Anna Freud, »Foreword«, in: *The Selected Papers of Ernst Kris*, New Haven und London 1975, S. VII–VIII, hier S. VII. Engl. Original: »What the volume before us is intended to reveal is an image of Ernst Kris as psychoanalytic psychologist. This is not, as modern usage sometimes alleges, to be mistaken for that of an ›ego psychologist‹ who explores ego characteristics, ego functions, ego adaptations, or ego development in pure culture. [...] Ernst Kris's role is that of the true analyst who sees the human ego as part of the mental apparatus, engaged in an unending struggle to maintain its integrity and efficiency in the face of the pressures exerted on the one hand by the drives and on the other by the environment.«

52 Heinz Hartmann, »Ernst Kris 1900–1957«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 12 (1957), S. 9–15, hier S. 9.

Autoren

PATRICIA FALGUIÈRES, Prof. Dr. phil.

Patricia Falguières, Alumna der *École normale supérieure* in Paris und Mitglied der *École française* in Rom, ist Professorin an der *École des hautes études en sciences sociales* in Paris. Ihre Dissertation (1988) beschäftigt sich mit den Wunderkammern, der Topografie und der Kunst der Erinnerung in der Renaissance. Ihr aktuelles Forschungsprojekt trägt den Arbeitstitel »Die techne – Kunst, Natur und die Mechanik in der europäischen Renaissance«. Nach einem Buch über die Wunderkammern (*Les Chambres de Merveilles*, Paris 2003) sowie einer Synthese des Manierismus (*Le Maniérisme. Une avant-garde au XVIIe siècle*, Paris 2004) edierte und kommentierte sie 2005 die französische Ausgabe von Ernst Kris' *Der Stil »Rustique«* (Paris 2005). Sie hat zahlreiche Studien zur zeitgenössischen Kunst veröffentlicht, darunter eine Monografie über den Maler Bernard Frize (Paris 1997).

ANTON O. KRIS, Prof. Dr. med.

Anton O. Kris ist vollzeitlich praktizierender Psychoanalytiker und Psychiater. Er lehrt am Institut der Bostoner *Psychoanalytic Society*, wo er Lehranalytiker und Betreuer ist, sowie am *Beth Israel Deaconess Medical Center*. Er ist klinischer Professor für Psychiatrie an der *Harvard Medical School*, hat ausgiebig zur psychoanalytischen Literatur beigetragen und war in der Redaktionsleitung vieler psychoanalytischer Zeitschriften vertreten.

STEFFEN KRÜGER, Dr. phil.

Jg. 1974. Studium der Anglistik und Kommunikationswissenschaft in Berlin und London. Zwischen 2003 und 2008 freier Mitarbeiter und Dozent am Institut für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin. Dissertation *Das Unbehagen in der Karikatur* über Ernst Kris' Gesamtwerk aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive. Seit 2009 Sozialtherapeut in Oslo, Norwegen. Seit 2011 Gasteforscher am Institut für Medien und Kommunikation, Universität Oslo. Interessenschwerpunkte: Psychosoziale Medienforschung, Komik und persuasive Kommunikation sowie Probleme der Sozialwissenschaften aus tiefenhermeneutischer Perspektive.

EVONNE LEVY, Prof. Dr. phil.

Evonne Levy, geboren 1961 in New York City, ist Professorin für Kunstgeschichte an der Universität von Toronto. Ursprünglich als Spezialistin für italienische Barockkunst ausgebildet, befragte Levys erstes Buch *Propaganda and the Jesuit Baroque* (2004) den Rückgriff der Kunstgeschichte auf den Begriff Propaganda und schlug ein Modell vor, mit dem dieser für die Kunstgeschichte nutzbar wird. Zusammen mit Maarten Delbeke und Steven F. Ostrow gab sie den Essayband *Bernini's Biographies: Critical Essays* (2006) heraus, der im Geiste von Kris' und Kurz' *Legende vom Künstler* eine kritische Perspektive gegenüber der Verwendung von Bernini-Biografien als Archiv einnimmt. Angeregt durch DAAD-Stipendien und später durch das Berlin-Preis-Stipendium der *American Academy* in Berlin hat Levy ihre Aufmerksamkeit der deutschsprachigen Historiografie des Barock zugewandt, mit besonderem Fokus auf die politischen Motivationen des Faches und das Einbeziehen politischer Philosophie in eine formale Sprache der Architektur. Ihr aktuelles Buchprojekt trägt den Titel *Barock: Art History and Politics from Burckhardt to Hitler (1844–1945)*.

PATRICK MERZIGER, Dr. phil.

Patrick Merziger, Jg. 1973, studierte Geschichte und Literaturwissenschaft in Bochum, Madrid und Berlin. Von 2001 bis 2006 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kommunikationswissenschaft und Publizistik der Freien Universität Berlin. Seit 2006 lehrt und forscht er am Friedrich-Meinecke-Institut für Geschichte der Freien Universität Berlin (Habitationsprojekt zu humanitären Einsätzen der Bundesrepublik Deutschland 1960–1992). Zuletzt erschienen: *Nationalsozialistische Satire und Deutscher Humor. Politische Bedeutung und Öffentlichkeit populärer Unterhaltung 1931–1945*, Stuttgart 2010; *Die Macht des Populären. Politik und populäre Kultur im 20. Jahrhundert*, hg. von P. M., V. Borsò und C. Liermann, Bielefeld 2010.

LISA NIEDERREITER, Prof. Dr. phil.

Sonder- und Kunstpädagogin, Dipl. Kunsttherapeutin, Künstlerin; klinische Tätigkeit als Kunsttherapeutin mit psychoseerfahrenen und an HIV/AIDS erkrankten Menschen sowie mit drogengefährdeten Jugendlichen; Dozentin für Ästhetik und Kommunikation an der Hochschule Darmstadt, Fachbereich Gesellschaftswissenschaften und Soziale Arbeit; Gastdozentin an der Hochschule für Kunsttherapie in Nürtingen; Zahlreiche Ausstellungen und Veröffentlichungen.

ULRICH PFARR, Dr. phil.

Jg. 1967. Studium der Kunstgeschichte, Provinzialrömischen Archäologie, Klassischen Archäologie und Psychoanalyse in Frankfurt a. M. Mitglied des Graduiertenkollegs

»Psychische Energien Bildender Kunst«, 2002 Promotion (*Franz Xaver Messerschmidt – Menschenbild und Selbstwahrnehmung*, Berlin 2006). Lehrauftrag an der Hochschule für Gestaltung Offenbach, Volontariat an der Staatsgalerie Stuttgart, Wissenschaftlicher Mitarbeiter der baden-württembergischen Landesausstellung »Kunst lebt!« (Stuttgart 2006). Konzipierung und Mitherausgabe des *Handbuchs psychoanalytischer Begriffe für die Kunstwissenschaft*, Gießen 2009. Katalogbeiträge, Essays, Lexikonartikel und Rezensionen u. a. zu Ernst Ludwig Kirchner, Felix Nussbaum, zur Karikatur und zur kunsthistorischen Emotionsforschung.

THOMAS RÖSKE, Dr. phil.

Jg. 1962. Studium der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Psychologie an der Universität Hamburg. 1991 Promotion mit einer Arbeit über »Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)«. 1993–1999 Wissenschaftlicher Hochschulassistent am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Frankfurt a. M., 1996–1999 Stellvertretender Sprecher des dort angesiedelten Graduiertenkollegs »Psychische Energien bildender Kunst«. 2000/2001 Habilitationsstipendium der DFG. 2001 Ausstellungskurator der Sammlung Prinzhorn Heidelberg. Seit 2002 Leiter dieses Museums. Zahlreiche Publikationen, vor allem zur Kunst des 20. Jahrhunderts mit den Schwerpunkten Kunst und Außenseitertum sowie Kunst und psychische Krise.

LOUIS ROSE, Prof. Dr. phil.

Louis Rose ist Professor für moderne europäische Geschichte am *Otterbein College* in Ohio. Er ist Autor von *The Freudian Calling: Early Viennese Psychoanalysis and the Pursuit of Cultural Science* und *The Survival of Images: Art Historians, Psychoanalysts, and the Ancients*. In den USA erhielt *The Freudian Calling* den Preis des *Austrian Cultural Institute* für das beste Buch des Jahres 1999 im Bereich Österreich-Studien. Rose hat Essays über Ernst Kris in psychoanalytischen und kunsthistorischen Zeitschriften veröffentlicht. Kürzlich hat er sein Buchmanuskript *Ernst Kris, E. H. Gombrich, and the Politics of Caricature* fertiggestellt. Er ist Stellvertretender Vorsitzender der Diskussionsgruppe zur Geschichte der Psychoanalyse in der *American Psychoanalytic Association* und wird von Herbst 2011 an der Herausgeber von *American Imago* sein.

NELLIE THOMPSON, Dr. phil.

Dr. Nellie Thompson ist Historikerin und Mitglied der New Yorker Psychoanalytischen Gesellschaft sowie deren Instituts, an dem sie als Kuratorin des Archivs der Brill-Bibliothek und der Spezialsammlung arbeitet. Ihr Forschungsinteresse gilt der Rolle von Analytikerinnen in der psychoanalytischen Bewegung, sowohl in der Funk-

tion von institutionell Handelnden als auch in der von Theoretikerinnen und klinischen Praktikerinnen. Zu ihren Publikationen gehören die Aufsätze »Early Women Psychoanalysts«, »Helene Deutsch: A Life in Theory«, »Early American Women Psychoanalysts. 1911–1941«, »A Measure of Agreement: An Exploration of the Relationship of D. W. Winnicott and Phyllis Greenacre« und »Karl Abraham in New York: The Contributions of Bertram D. Lewin«. Zusammen mit Peter Loewenberg gibt sie den Band *100 Years of the IPA* heraus (erscheint in Kürze). Zurzeit arbeitet sie an einer Studie über Phyllis Greenacre.

JÜRGEN WILKE, Prof. Dr. phil.

Jg. 1943. Studium der Germanistik, Publizistik und Kunstgeschichte in Mainz und Münster (Westf.); Promotion 1971, journalistische Tätigkeit und Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Publizistik der Universität Mainz; Habilitation 1983; 1984–1988 Lehrstuhl Journalistik I der Katholischen Universität Eichstätt; 1985 Ruf an die Universität München (abgelehnt); seit 1988 Professor für Publizistik an der Universität Mainz; 2004 Ernennung zum Honorarprofessor an der Lomonossow-Universität Moskau, 2005 Wahl zum Korrespondierenden Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften; Gastprofessor an der Universität Lugano (seit 2001). Forschungsgebiete: Mediengeschichte und Medienstruktur, Nachrichtenwesen, Politische Kommunikation, Internationale Kommunikation. Zahlreiche Buch- und Aufsatzpublikationen.

Literaturliste

- Aristoteles, *Meteorologie* (350 v. Chr.), hier in: *Aristoteles Werke*, Bd. 12 I/II, kommentiert von Hans Strohm, Berlin 1984.
- Baron, Stephanie et al., »Entartete Kunst«. *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Ausstellungskatalog, Los Angeles County Museum of Art, Deutsches Historisches Museum, München 1991/92.
- Beise, Arnd; Martin, Ariane; Roth, Udo (Hg.), *LachArten. Zur ästhetischen Repräsentation des Lachens vom späten 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Mit einer Auswahlbibliografie (Kulturen des Komischen 1)*, Bielefeld 2003.
- Bergler, Edmund, *Laughter and the Sense of Humour*, New York 1956.
- Bergson, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1899], 1900, 23. Aufl. 1924; aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter, Zürich 1972.
- Bering, Dietz, *Kampf um Namen. Bernhard Weiß gegen Joseph Goebbels*, Stuttgart 1991.
- Bloch-Aupperle, Susanne, *Kunsttherapie mit Kindern*, München 1999.
- Blumenauer, Elke, »Die Erforschung der NS-Propaganda und die Entwicklung der Inhaltsanalyse in den Vereinigten Staaten«, in: *Pressepolitik und Propaganda. Historische Studien vom Vormärz bis zum Kalten Krieg*, hg. von Jürgen Wilke, Köln, Weimar und Wien 1997, S. 257–283.
- Brand-Claussen, Bettina, »Prinzorns Bildneri der Geisteskranken – ein spätexpressionistisches Manifest«, in: *Vision und Revision einer Entdeckung*, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2001, S. 11–31.
- Brand-Claussen, Bettina, »Hässlich, falsch, krank – ›Irrenkunst‹ und ›irre‹ Kunst zwischen Wilhelm Weygandt und Carl Schneider«, in: *Psychiatrische Forschung und NS-›Euthanasie‹. Beiträge einer Gedenkveranstaltung an der psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg*, hg. von Christoph Mundt, Gerrit Hohendorf, Maike Rotzoll, Heidelberg 2001. S. 265–320.
- Bredenkamp, Horst, *La Nostalgie de l'antique. Statues, machines et cabinets de curiosités*, französische Übersetzung Nicole Casanova, Paris 1996 (zuerst erscheinen als *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993).
- Brennessel, Die, 1 (1931).
- Breuer, Horst, »Närrische Verstörung, Skeptische Aussöhnung, Komik und Lachen, am Beispiel von Shakespeares *Was ihr wollt*«, in: *Lachen. Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, Bd. 26, hg. von Wolfgang Mauser und Joachim Pfeiffer, 2006, S. 101–117.
- Briggs, Asa, *The War of Words (The History of Broadcasting in the United Kingdom, Bd. III)*, Oxford und New York 1995.
- Broeckmann, Andreas; Munz, Thomas; Tollmann, Vera (Hg.), *Smile Machines, Humor – Kunst – Technologie/ Humour – Art – Technology*, Berlin 2006.
- Brummack, Jürgen, »Zu Begriff und Theorie der Satire«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 45 (1971), S. 275–377.
- Brunon, Hervé; Mosser, Monique; Rabreau, Daniel (Hg.), *Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVIe au XVIIIe siècle*, Actes du colloque de Bordeaux (Sept. 1997), Paris, Bordeaux 2004.

- Bückling, Maraike (Hg.), *Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt*, Ausstellungskatalog Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt am Main, München 2006.
- Bühler, Karl, *Ausdruckspsychologie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Jena 1933.
- Camus, Albert, *Lyrical and Critical Essays*, engl. Übersetzung von Ellen Conroy Kennedy, New York 1968.
- Caso, Jacques de, »Serial Sculpture in Nineteenth Century France«, in: *Metamorphosis in Nineteenth Century Sculpture*, hg. von J. Wassermann, Cambridge 1975, S. 1–27.
- Cmiel, Kenneth, »On Cynicism, Evil, and the Discovery of Communication in the 1940s«, in: *Journal of Communication*, 46 (1996), 3, S. 88–107.
- Cole, John Alfred, *Lord Haw-Haw & William Joyce: The Full Story*, New York 1964. Dt. u. d. T. *Hier spricht der Großdeutsche Rundfunk. Der Fall Lord Haw Haw*, Wien 1965.
- Creel, George, »How we advertised America«, in: *International propaganda and Communications*, hg. von C. H. Sterling, New York 1972 (vollst. Erstausgabe New York 1920).
- Crossman, Richard (Hg.), *The God That Failed*, Chicago 1983.
- Czech-Jochberg, E., *Adolf Hitler und sein Stab*, Oldenburg 1933.
- Danckwardt, Joachim F., »Paul Klees »traumhaftes«: Von der psychoanalytischen zur ästhetischen Erfahrung. Ein Beitrag zur Macht der Bilder«, in: *Ästhetische Erfahrungen*, hg. von Phillip Soldt, Gießen 2007, S. 63–96.
- Dannecker, Karin, *Kunst, Symbol und Seele. Thesen zur Kunsttherapie*, 3. Aufl., Frankfurt a. M. u. a. 2000.
- Dell, Robert, *Germany Unmasked*, London 1934.
- Deutsch, Helene, »Über Zufriedenheit, Glück und Ekstase«, in: *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, 13 (1927), S. 410–419.
- Drost, Wolfgang, »Materialgerechtigkeit und Absolute Kunst. Zu Charles Blancs Aesthetik der Vasenmalerei. Die Absage an die Tradition von Luca Della Robbia und Bernard Palissy«, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, XLIV (1983), S. 363–374.
- Drüe, Hermann, »Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich«, in: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, hg. von Eckehard Mai u. a., Berlin 1983, S. 71–98.
- Dvorak, Johann, »Einleitung«, in: Zilsel, Edgar, *Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung*, zuerst 1918, hier: Frankfurt a. M. 1990, S. 7–40.
- Dvořák, Max, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924.
- Efron, David; Van Veen, Stuyvesant, *Gesture and Environment. A tentative study of some of the spatio-temporal and »linguistic« aspects of the gestural behaviour of Eastern Jews and Southern Italians in New York City, living under similar environmental conditions*, New York 1941.
- Eichler, Fritz; Kris, Ernst, *Kunsthistorische Sammlungen in Wien. II Die Kameen*, Wien 1927.
- Esmann, Aaron H., »Ernst Kris and the art of the mentally ill«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 85, 2004, S. 923–933.
- Falguières, Patricia (Hg.), *Ernst Kris: Le style »rustique«. Le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy (1926) et Georg Hoefnagel et le naturalisme scientifique (1927)*, Übersetzung: Christophe Jouanlanne, Paris 2005.
- Ferenczi, Sandor, *Bausteine zur Psychoanalyse*, Bd. 4, Bern 1939.
- Fine, Bernard, »Ernst Kris, Teacher. »How Much There is to Learn«, in: *Kris Study Monograph I*, hg. von Edward Joseph, New York 1965, S. 3–10.
- Fine, Bernard D.; Joseph, Edward; Waldhorn, Herbert F. (Hg.), *Kris Study Monograph III. The Mechanism of Denial and The Manifest Content of the Dream*, New York 1969.
- Fine, Bernard D.; Joseph, Edward; Waldhorn, Herbert F. (Hg.), *Kris Study Monograph IV. Recollection and Reconstruction and Reconstruction in Psychoanalysis*, New York 1971.

- Fine, Bernard D.; Waldhorn, Herbert F. (Hg.), *Kris Study Monograph VI. Alterations in Defense during Psychoanalysis and Aspects of Psychoanalytic Intervention*, New York 1975.
- Foerster, Georg, »Können wir heute Humor haben?«, in: *Der Tag*, 93 (19. 4. 1934).
- Foitzick, Walter, *Unter uns gesagt. Heitere Daseinsbetrachtung*, München 1939.
- Fosdick, Raymond B., *Die Geschichte der Rockefeller-Stiftung*, Wien und Würzburg 1955.
- Fowler, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford 1982.
- Frank, Mark G.; Ekman, Paul; Friesen, Wallace V., »Behavioral Markers and Recognizability of the Smile of Enjoyment«, in: *What the Face Reveals. Basic and Applied Studies using the Facial Action Coding System (FACS)*, hg. von Paul Ekman und Erika Rosenberg, Oxford 1997, S. 217–242.
- Freedberg, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989, S. 201–203.
- Freud, Anna, »Foreword«, in: *The Selected Papers of Ernst Kris*, New Haven und London 1975, S. vii–viii.
- Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, zuerst 1905, hier in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 6, S. 147–155.
- Freud, Sigmund, »Der Familienroman der Neurotiker«, zuerst in: Otto Rank, *Der Mythos von der Geburt des Helden*, Leipzig und Wien 1909, S. 64–68, hier in: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1999, S. 227–231.
- Freud, Sigmund, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, zuerst Leipzig 1921, hier in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Frankfurt a. M., S. 71–161.
- Freud, Sigmund, »Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert«, zuerst 1923, hier in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1999, S. 315–353.
- Freud, Sigmund, *Der Humor*, zuerst 1927, hier in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 14, Frankfurt a. M. 1999, S. 381–389.
- Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, zuerst: Leipzig, Wien und Zürich 1930, hier in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 14, Frankfurt a. M. 1999, S. 419–506.
- Gary, Brett, »Communication Research, the Rockefeller Foundation, and Mobilization for the War on Words, 1938–1944«, in: *Journal of Communication*, 46 (1996), 3, S. 124–147.
- Gary, Brett, *The Nervous Liberals: Propaganda Anxieties from World War I to the Cold War*, New York 1999.
- Gattig, Ekkehard, »Vom schöpferischen Akt zum kreativen Prozess«, in: *Ästhetische Erfahrungen*, hg. von Phillip Soldt, Gießen 2007, S. 33–62.
- Gellateley, Robert, *Hingschaut und weggesehen. Hitler und sein Volk* (Bundeszentrale für Politische Bildung 416), Bonn 2003.
- George, Alexander L., *Propaganda Analysis. A Study of Inferences Made from Nazi Propaganda in World War II*, Westport 1959; Reprint Evanston 1973.
- Germer, Stefan, »Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren«, in: *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, hg. von Bazon Brock und Achim Preisß, München 1990, S. 21–40.
- Goebbels, Joseph, *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, zuerst 1929, hier: München 1931.
- Goebbels, Joseph (Hg.), *Knorke. Ein neues Buch Isidor für Zeitgenossen*, 2. Auflage, München 1931.
- Gombrich, E. H., »The Evidence of Images« in *Interpretation: Theory and Practice*, hg. von Charles H. Singleton, Baltimore 1969.
- Gombrich, E. H., »Botticelli's Mythologies« (1945), in: ders., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Chicago 1972, S. 31–81.
- Gombrich, E. H., »Vorwort«, in: Kris, Ernst; Kurz, Otto, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934, Neuauflage: Frankfurt a. M. 1979, S. 9–15.
- Gombrich, E. H., »Myth and Reality in German War-Time Broadcasts«, in: ders., *Ideals and Idols. Essays on values in history and in art*, Oxford 1979, S. 93–111.

- Gombrich, E. H., »Kunstwissenschaft und Psychologie vor fünfzig Jahren«, in: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. XXV. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte*, Bd. 1, Wien 1983, S. 99–104.
- Gombrich, E. H., »The Study of Art and the Study of Man. Reminiscences of Collaboration with Kris, Ernst«, in: *Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*, Oxford 1984, S. 221–233.
- Gombrich, E. H.; Eribon, Didier, *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris 1991.
- Greenacre, Phyllis, »The Predisposition to Anxiety, Parts I and II«, in: *The Psychoanalytic Quarterly*, 10 (1942), S. 66–95 und S. 610–637.
- Greenacre, Phyllis, »Pathological Weeping«, in: *The Psychoanalytic Quarterly*, 14 (1945), S. 62–75.
- Greenacre, Phyllis, »The Family Romance of the Artist«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 13 (1958), S. 9–43.
- Gries, Rainer, »Zur Ästhetik und Architektur von Propagamen: Überlegungen zu einer Propagandageschichte als Kulturgeschichte«, in: *Kultur der Propaganda*, hg. von Rainer Gries und Wolfgang Schmale, Bochum 2005, S. 9–36.
- Grosser, Thomas, »Perzeptionssteuerung durch Propaganda. England in der nationalsozialistischen Karikatur«, in: *Das kontinentale Europa und die britischen Inseln. Wahrnehmungsmuster und Wechselwirkungen seit der Antike* (Mannheimer historische Forschungen 1), hg. von Gottfried Niedhart, Mannheim 1993, S. 178–204.
- Garatzsch, Herwig (Hg.), *Expressionismus und Wahnsinn*, Ausstellungskatalog Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf, Schleswig, München 2003.
- Harding, Catherine, »Madness, reason, vision and the cosmos: evaluating the drawings of Opicinus de Canistris (1296–c.1351)«, in: *Revaluing Renaissance Art*, hg. von Gabriele Neher und Rupert Shepherd, Cambridge 2000, S. 201–212.
- Harris, Christine R.; Christenfeld, Nicholas, »Can a Machine tickle?«, in: *Psychonomic Bulletin and Review*, 6 (1999), S. 504–510.
- Harris, Christine R.; Alvarado, Nancy, »Facial expressions, smile types, and self-report during humour, tickle, and pain«, in: *Cognition and Emotion*, 19/5 (2005), S. 655–669.
- Hartmann, Heinz, »Ich-Psychologie und Anpassungsproblem«, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse & Imago*, 24 (1939), S. 62–135.
- Hartmann, Heinz; Kris, Ernst, »The Genetic Approach in Psychoanalysis«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 1 (1945), S. 11–30.
- Hartmann, Heinz; Kris, Ernst; Löwenstein, Rudolph M., »Comments on the Formation of Psychic Structure«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 2 (1946), S. 11–38.
- Hartmann, Heinz; Kris, Ernst; Löwenstein, Rudolph M., »Notes on the Theory of Aggression«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 3/4 (1949), S. 9–36.
- Hartmann, Heinz; Kris, Ernst; Löwenstein, Rudolph M., »Some Psychoanalytic Comments on ›Culture and Personality‹«, in: *Psychoanalysis and Culture*, hg. von G. B. Wilbur und W. Muensterberger, New York 1951, S. 3–31.
- Hartmann, Heinz; Kris, Ernst; Löwenstein, Rudolph M., »The Function of Theory in Psychoanalysis«, in: *Drives, affects, behavior*, hg. von Rudolph M. Löwenstein, New York 1953, S. 13–37.
- Hartmann, Heinz, »Kris, Ernst 1900–1957«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 12 (1957), S. 9–15.
- Hartmann, Heinz; Löwenstein, Rudolph M., »Notes on the Superego«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 17 (1962), S. 42–81.
- Held, Jutta, »Kunstgeschichte im ›Dritten Reich‹: Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität«, in: *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, hg. von Jutta Held und Martin Papenbrock, Göttingen 2003, S. 17–59.
- Heine, Thomas Theodor, »Einiges über Karikaturen«, in: *Pester Lloyd*, 229 (07. 10. 1936).

- Herding, Klaus; Stumpfhaus, Bernhard (Hg.), *Pathos, Affekt, Gefühl: die Emotionen in den Künsten*, Berlin 2004.
- Herding, Klaus; Gehrig, Gerlinde (Hg.), *Orte des Unheimlichen: die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 2006.
- Herding, Klaus; Krause-Wahl, A. (Hg.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nabsicht*, Tausenstein 2007.
- Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, dt. Erstausgabe 1925/1926, 2 Bde., hier: einbändige Gesamtausgabe, München 1931.
- Honegger, Gitta, *Thomas Bernhard: The Making of an Austrian*, New Haven und London 2001.
- Howe, Ellic, *Die schwarze Propaganda. Ein Insider-Bericht über die geheimsten Operationen des britischen Geheimdienstes im Zweiten Weltkrieg*, München 1983.
- Institute for Propaganda Analysis, »How to detect Propaganda«, in: *Propaganda*, hg. von Robert Jackall, New York 1995, S. 217–224.
- Jacobson, Edith, »The Affects and their Pleasure–Unpleasure Qualities in Relation to the Psychic Discharge Processes«, in: *Drives, Affects, Behavior*, hg. von Rudolph M. Löwenstein, New York 1953, S. 38–66.
- Jádi, Inge, »Die zwei Leben des August Natterer«, in: *August Natterer. Die Beweiskraft der Bilder. Leben und Werk. Deutungen*, hg. von Inge Jádi und Bettina Brand-Claussen, Heidelberg 2001, S. 15–50.
- Jaspers, Karl, *Strindberg und van Gogh. Versuch einer vergleichenden pathographischen Analyse* (1922), München 1977.
- Jonas, Hans, »Homo pictor«, in: *Was ist ein Bild?*, hg. von Gottfried Boehm, München 2001, S. 105–124.
- Joseph, Edward D. (Hg.), *Kris Study Monograph I. Beating Fantasies and Regressive Ego Phenomena in Psychoanalysis*, New York 1965.
- Jünger, Friedrich Georg, *Über das Komische*, Berlin 1936.
- Kent, Norbert O., »Überwindung der Schwere«, in: *Berliner Tageblatt*, 613 (31. 12. 1933).
- Kershaw, Ian, *Der Hitler-Mythos*, zuerst in engl. Original als: *The Hitler-Myth. Image and Reality in the Third Reich*, Oxford 1987, überarbeitete deutschsprachige Neuauflage: Stuttgart 1999.
- Kessler, Bernd H.; Schubert, Hans-Joachim, »Mimische Reaktionen auf Filme mit aggressivem Humor«, in: *Medienpsychologie*, 1 (1989), Heft 2, S. 161–172.
- King, Pearl; Steiner, Riccardo, *The Freud-Klein Controversies 1941–45*, London und New York 1991.
- Kipphan, Klaus, *Deutsche Propaganda in den Vereinigten Staaten 1933–1941*, Heidelberg 1971.
- Klute, Hilmar: *Charles Lewinsky über Fernsehen*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 249 (25./26. 10. 2008), S. VIII.
- Kokoschka, Oskar, *Variationen über ein Thema*, Wien 1921.
- Kotthoff, Helga, »Vorwort«, in: *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*, hg. von ders., Opladen 1996, S. 7–21.
- Kotthoff, Helga, »Lachen über sich selbst. Selbstbewitzelung und ihre Funktion im Kontext informeller Gespräche«, in: *Lachen. Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, Bd. 26, hg. von Wolfgang Mauser und Joachim Pfeiffer, 2006, S. 57–75.
- Kraft, Hartmut, »Einführung«, in: *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute*, hg. von demselben, Köln 1984, S. 9–36.
- Kraft, Hartmut, »Künstler, Kunstwerk und Betrachter«, in: *Nonverbale Kommunikation durch Bilder*, hg. von M. Schuster und P. Woschek, Stuttgart 1989, S. 93–108.
- Krause, Rainer, »Affektpsychologische Überlegungen zur menschlichen Destruktivität«, in: *Psyche*, 55 (2001), Heft 9/10 (Sonderheft: *Zur Psychoanalyse menschlicher Destruktivität*), S. 534–960.
- Krause, Rainer, »Was ist unbewusst an affektiven Prozessen?«, in: *Arbeitshefte Gruppenanalyse 2003. Unbekannte Gedanken – Ungeahnte Gefühle*, hg. vom Förderverein Gruppentherapie e.V. Münster, S. 73–90.

- Kris, Ernst, »Der Stil ›Rustique‹. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernhard Palissy«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F. 1 (1926), S. 137–208.
- Kris, Ernst, »Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus«, in: *Festschrift Julius Schlosser zum 60. Geburtstage*, hg. von Arpad Weixlgärtner und anderen, Zürich, Leipzig und Wien 1927, S. 247–248.
- Kris, Ernst, *Meister und Meisterwerke der Steinschneiderkunst in der italienischen Renaissance*, 2 Bände, Wien 1929.
- Kris, Ernst, *Goldschmiedearbeiten des Mittelalters, der Renaissance und des Barock. I. Arbeiten in Gold und Silber*, Wien 1932.
- Kris, Ernst, »Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., 6 (1932), S. 169–228.
- Kris, Ernst, *Die Karikaturen des Dantan, Paris–London, 1831–1839*, Ausstellungskatalog, Corps de Logis der neuen Hofburg, Wien 1933.
- Kris, Ernst, »Zur Psychologie der Karikatur«, in: *Imago*, 20 (1934), S. 450–466.
- Kris, Ernst; Kurz, Otto, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934.
- Kris, Ernst: »Zur Psychologie älterer Biographik (dargestellt an der des bildenden Künstlers)«, in: *Imago*, 21 (1935), S. 320–344.
- Kris, Ernst, *Honoré Daumier; Zeichnungen, Aquarelle, Lithographien, Kleinplastiken*, Ausstellungskatalog, Albertina: Kulturbund, Wien, November–Dezember 1936.
- Kris, E.: »Bemerkungen zur ›Bildnerie der Geisteskranken‹«, in: *Imago*, 22 (1936), S. 339–370.
- Kris, Ernst, »Ego Development and the Comic«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 19 (1938), S. 77–90.
- Kris, Ernst; Gombrich, E. H., »The Principles of Caricature«, in: *British Journal of Medical Psychology*, 17 (1938), S. 319–342.
- Kris, Ernst, »Das Lachen als mimischer Vorgang. Beiträge zur Psychoanalyse der Mimik«, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse & Imago*, 24 (1939), S. 146–168.
- Kris, Ernst, »On inspiration (Preliminary notes on emotional conditions in creative states)«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 20 (1939), S. 377–389.
- Kris, Ernst; Gombrich, E. H., *Caricature*, Hammondsworth, Middlesex 1940.
- Kris, Ernst, »Laughter as an Expressive Process. Contributions to the Psycho-analysis of Expressive Behaviour«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 21 (1940), S. 314–341.
- Kris, Ernst, »The ›Danger‹ of Propaganda«, in: *American Imago*, 2 (1941), S. 3–42.
- Kris, Ernst, »Probleme der Ästhetik«, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse & Imago*, 26 (1941), S. 142–178.
- Kris, Ernst, »German Censorship Instructions for the Czech Press«, in: *Social Research*, 8 (1941), S. 238–246.
- Kris, Ernst, »Morale in Germany«, in: *American Journal of Sociology*, 47 (1941/42), S. 452–461.
- Kris, Ernst, »German Propaganda Instructions of 1933«, in: *Social Research*, 9 (1942), S. 46–81.
- Kris, Ernst, »Mass Communication and Totalitarian Governments«, in: *Print, Radio and Film in a Democracy*, hg. von Douglas Waples, Chicago 1942, S. 14–38.
- Kris, Ernst, »The imagery of war«, in: *The Dayton Art Institute Bulletin*, 15 (1942), o. S.
- Kris, Ernst, »The Covenant of the Gangsters«, in: *Journal of Criminal Psychopathology*, 4 (1943), S. 445–458.
- Kris, Ernst, »Some Problems of War Propaganda. A Note on Propaganda New and Old«, in: *Psychoanalytic Quarterly*, 12 (1943), S. 381–399.
- Kris, Ernst; White, Howard, »The German Radio Home News in Wartime«, in: *Radio Research 1941–42*, hg. von Paul F. Lazarsfeld, New York 1944, S. 181–208.
- Kris, Ernst, »Approaches to Art«, in: *Psychoanalysis Today*, hg. von S. Lorand, New York 1944, S. 354–370.
- Kris, Ernst; Speier, Hans (Hg.), *German Radio Propaganda. Report on Home Broadcasting During the War*, London, New York und Toronto 1944.

- Kris, Ernst, »Reply«, in: *Human Nature and Enduring Peace*, hg. von Gardner Murphy, Boston 1945, S. 402–408.
- Kris, Ernst; Leites, Nathan, »Trends in Twentieth Century Propaganda«, in: *Psychoanalysis and the Social Sciences*, 1 (1947), S. 393–409.
- Kris, Ernst, »Notes on the Development and Some Current Problems of Psychoanalytic Child Psychology«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 5 (1950), S. 24–46.
- Kris, Ernst: »Opening remarks on psychoanalytic child psychology«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 6 (1951), S. 9–17.
- Kris, Ernst, »Some comments and observations on early autoerotic activities«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 6 (1951), S. 95–116.
- Kris, Ernst, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952.
- Kris, Ernst, »Problems of infantile neurosis: A discussion«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 9 (1954), S. 16–71.
- Kris, Ernst, Rezension: Mahler, Margaret; Gosliner, Bertram, »On Symbiotic Child Psychosis – Genetic, Dynamic and Restitutive Aspects«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 10 (1955), S. 195–212, unveröffentlicht, Archiv des NYPSI.
- Kris, Ernst, »Neutralization and Sublimation: Observations on Young Children«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 10 (1955). S. 30–46 (deutsche Übersetzung: »Neutralisation und Sublimierung. Beobachtungen an Kleinkindern«, in: Kris, Ernst, *Psychoanalytische Kinderpsychologie*, Frankfurt a. M. 1979, S. 151–170).
- Kris, Ernst, »On some vicissitudes of insight in psychoanalysis«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 37 (1956), S. 445–455.
- Kris, Ernst, »The recovery of childhood memories in psychoanalysis«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 11 (1956), S. 54–88.
- Kris, Ernst, »The Personal Myth: a Problem in Psychoanalytic Technique«, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 4 (1956), S. 653–681.
- Kris, Ernst, »Decline and recovery in the life of a three-year-old«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 17 (1962), S. 175–215.
- Kris, Ernst, »Vorbewusste Geistesvorgänge«, in: *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1977, S. 175–194.
- Krohn, Claus-Dieter, *Wissenschaft im Exil. Deutsche Sozial- und Wirtschaftswissenschaftler in den USA und die New School for Social Research*, Frankfurt und New York 1987.
- Krüger, Steffen, »Die Karikatur als Stereotypefahnder: Ernst Kris' Kunstpsychologie revisited«, in: *Visuelle Stereotype*, hg. von Thomas Petersen und Clemens Schwender, Köln 2009, S. 174–194.
- Krüger, Steffen, *Das Unbehagen in der Karikatur. Kunst, Propaganda und persuasive Kommunikation im Theorienwerk Ernst Kris'*, München 2011.
- Lacan, Jacques, *Das Seminar, Buch 7: Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim 1996.
- Lacan, Jacques, *Das Seminar, Buch 3: Die Psychosen*, Weinheim 1997.
- Lange, Helmut, *Die Satiren in der Publizistik Sachsens unter besonderer Berücksichtigung des Witzblattes (Von den Anfängen bis 1871)*, (Zeitung und Leben 91), Würzburg 1941.
- Langer, Walter C.; Kris, Ernst; Murray, Henry A.; Lewin, Bertram D., *A Psychological Study of Adolf Hitler. His Life and Legend*, unveröffentlichte Studie für das Office of Strategic Services, Washington D.C. 1942–43, *National Archives*, College Park; digitalisiert und bereitgestellt durch *Paperless Archives*, BAC Marketing, Beverly Hills.
- Langer, Walter, *The Mind of Adolf Hitler*, New York 1972, hier London 1973.
- Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1973.

- Lasswell, Harold D., *Propaganda Technique in the World War*, London 1927.
- Lasswell, Harold D.; Casey, Ralph D.; Smith, Bruce Lannes, *Propaganda and promotional activities*, Minneapolis 1935; Reprint Chicago und London 1962.
- Laurie, Clayton D., *The Propaganda Warriors. America's Crusade Against Nazi Germany*, Lawrence 1996.
- Lavine, Harold; Wechsler, James, *War Propaganda and the United States*, New Haven 1940.
- Levy, Evonne, »Ernst Kris *The Legend of the Artist* (1934) and *Mein Kampf*«, noch unveröffentlicht.
- Limberg, Renate, *Kunsttherapie bei frühen Störungen*, Aachen 1998.
- Lindner, Burkhardt, »Wäre Freud ins Kino gegangen... Früher Zeichentrickfilm, Affektbildung und Psychoanalyse«, in: *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nabsicht*, hg. von Klaus Herding und Antje Krause-Wahl, Tausnusstein 2007, S. 289–304.
- Löwenstein, Rudolph M., »Oral History Interview with Robert S. Grayson, M.D. 1972«, unveröffentlicht, Archiv des NYPSI.
- Lohmann, Hans-Martin, »Die psychologische Struktur des Faschismus. Zu einer Studie von Georges Bataille (1979)«, in: *Psychoanalyse und Nationalsozialismus. Beiträge zur Bearbeitung eines unbewältigten Traumas*, hg. von dems., Frankfurt a. M. 1984, S. 253–258.
- Loomie, L.; Rosen, V.; Stein, M. H., »Ernst Kris and the Gifted Adolescent Project«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child* 13 (1958), S. 44–58.
- Loomie, L.; Rosen, V.; Stein, M. H., »Report of the Gifted Adolescent Project«, in: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 13 (1958), S. 58–63.
- Lynd, Robert S.; Merrell Lynd, Helen, *Middletown: A Study in Modern American Culture*, New York 1929, Neuauflage 1957.
- Lynd, Robert S.; Merrell Lynd, Helen, *Middletown in Transition: A Study in Cultural Conflicts*, New York 1937, Neuauflage 1965.
- Lynd, Robert, *Knowledge for What? The Place of Social Science in Mordern American Culture*, Princeton 1939.
- Maase, Kasper, »Wer findet denn so etwas komisch? Die Massen und ihr Lachen«, in: *Merkur*, 56 (2002), 9/10, S. 874–884.
- MacGregor, John M., *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton 1989.
- Mallgrave, Harry Francis, *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*, Yale 1996.
- Mallgrave, Harry Francis; Robinson, Michael (Hg.), *Practical Aesthetics*, Los Angeles 2004.
- Martenstein, Harald, »Die Spaßgesellschaft. Warum sie so verhaßt ist und wie man sie kritisieren könnte«, in: *Merkur*, 56 (2002), 9/10 (Themenheft Lachen), S. 906–911.
- Martin du Gard, Roger, *Jean Barois*, franz. Original 1913, hier in der engl. Übersetzung von Stuart Gilbert, New York 1949.
- Mattison, Aron, *Experimentelle und klinische Erfahrungen über Horn-Alloplastik*, Riga 1934.
- Mauch, Christoph, *Schattenkrieg gegen Hitler. Das Dritte Reich im Visier der amerikanischen Geheimdienste 1941 bis 1945*, Stuttgart 1999.
- Mauser, Wolfgang; Pfeiffer, Joachim (Hg.), *Lachen. Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, Bd. 26, 2006.
- McLeod, Enid, *Living Twice: Memoirs*, London 1982.
- Merziger, Patrick, *Nationalsozialistische Satire und »Deutscher Humor«. Politische Bedeutung und Öffentlichkeit populärer Unterhaltung 1931–1945* (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 23), Stuttgart 2010.
- Ash, Mitchell, G., »Psychology and Politics in Interwar Vienna: The Vienna Psychological Institute, 1922–1942«, in *Psychology in twentieth-century Thought and Society*, hg. von dems. und William R. Woodwar, Cambridge 1987, S. 143–164.
- Mock, James R.; Larson, Cedric, *Words that Won the War. The Story of The Committee on Public Information 1917–1919*, Princeton 1939.
- Morgenthaler, Walter, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Bern 1921.

- Mühlleitner, Elke, »Ernst Kris«, in: dies., *Biographisches Lexikon der Psychoanalyse. Die Mitglieder der psychologischen Mittwochs-Gesellschaft und der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung*, Tübingen 1992, S. 187–189.
- Mundt, Barbara, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974.
- Neumann, Eckhard, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt und New York 1986.
- Niederreiter, Lisa, »Kunstabstrachtung mit psychoseerfahrenen Menschen«, in: *Kunst und Therapie, Zeitschrift für bildnerische Therapien*, 1 (2005), S. 29–40.
- Oechsner, Frederik, *This is the Enemy*, Boston 1942.
- Orth, Ilse; Petzold, Hilarion (Hg.), *Die neuen Kreativitätstherapien*, 2 Bde., Paderborn 1990.
- Overhamm, Bernhard, *Beiträge zur Autoplastik der Geschwüre*. Diss. Würzburg 1886.
- Pfarr, Ulrich, »Messerschmidts Köpfe und ihre imaginären Betrachter: Die Krise des Ausdrucks«, in: *Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt*, hg. von Maraike Bückling, München 2006, S. 297–311.
- Pfarr, Ulrich, *Franz Xaver Messerschmidt – Menschenbild und Selbstwahrnehmung* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 2), Berlin 2006.
- Planiscig, Leo; Kris, Ernst, *Katalog der Sammlungen für Plastik und Kunstgewerke*, Wien 1935.
- Pinder, Wilhelm, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke*, Berlin 1924 + 5. Aufl., Berlin 1935.
- Prinzhorn, Hans, *Bildnerlei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922.
- Quintero, Ruben, »Introduction: Understanding Satire«, in: *A companion to satire. Ancient and Modern* (Blackwell Companions to Literature and Culture 46), hg. von dems., Malden, MA 2007, S. 1–11.
- Reik, Theodor, »Künstlerisches Schaffen und Witzarbeit«, in: *Imago*, 15 (1929), S. 200–231.
- Reinhard, Wolfgang, *Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie*, München 2004, S. 105–106.
- Reitz, Max, »O diese Nazis!« *Nationalsozialistisches Lebensbild in 3 Akten* (Neuland-Bühne 6), Leipzig 1931.
- Reumann, Kurt, *Das antithetische Kampfbild. Beiträge zur Bestimmung seines Wesens und seiner Wirkung*, Phil. Diss. Berlin 1966.
- Ritvo, S.; McCollum, A.; Omwake, E.; Provence, S.; Solnit, A., »Some relations of constitution, environment, and personality as observed in a longitudinal study of child development: case report«, in: *Modern Perspectives in Child Development*, hg. von A. Solnit und S. Provence, New York 1963, S. 107–143.
- Ritvo, Samuel; Ritvo, Lucille B., »Kris, Ernst. 1900–1957. Twentieth Century Uomo Universale«, in: *Psychoanalytic Pioneers*, hg. von Franz Alexander, Samuel Eisenstein und Martin Grotjahn, New York und London 1966, S. 484–500.
- Röske, Thomas, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)*, Bielefeld 1995.
- Röske, Thomas, »Traces of Psychology: The Art Historical Writings of Kris, Ernst«, in: *American Imago* 58, No. 1, Frühling 2001, S. 463–477.
- Röske, Thomas, »Ist das nicht doch recht pathologisch?« – Kirchner und das »Kranke« in der Kunst«, in: *Expressionismus und Wahnsinn*, Ausstellungskatalog Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, München 2003, S. 156–163.
- Röske, Thomas und von Beyme, Ingrid (Hg.), *Surrealismus und Wahnsinn*, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2009.
- Rogers, Everett M., *A History of Communication Study. A Biographical Approach*, New York 1994; Paperback Ausgabe 1997.
- Rose, Louis, *Kris, Ernst, E. H. Gombrich, and the Politics of Caricature*, unveröffentlichtes Manuskript.
- Rose, Louis, »Daumier in Vienna: Kris, Ernst, E. H. Gombrich, and the Politics of Caricature«, in: *Visual Resources: An International Journal of Documentation* xxiii (2007), 1–2, S. 39–64.

- Rosenkranz, Karl, *Aesthetik des Häßlichen*, Königsberg 1853.
- Rubin, Judith Aron, *Richtungen und Ansätze der Kunsttherapie*, Karlsruhe 1991.
- Rutkoff, Peter M.; Scott, William B., *New School: A History of the New School for Social Research*, New York 1986.
- Salzmann, Heinrich, »Das Bild in der Presse als Kampfmittel«, in: *Unser Wille und Weg*, 2 (1932), S. 348–350.
- Schalk, David L., *Roger Martin du Gard: The Novelist and History*, Ithaca, NY 1967.
- Scheffler, Ernst August, *Die Karikatur – eine meinungsbildende Kraft im Leben der Völker*, Phil. Diss., München 1944.
- Scheicher, Elizabeth, in Katalog: *Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras, Die Kunstkammer*, Innsbruck 1977, Nr. 283, S. 111–112.
- Schlecht, Hein, »Karikatur und Photographie als politisches Agitationsmittel«, in: *Unser Wille und Weg*, 2 (1932), S. 139–140.
- Schlosser, Julius von, »Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich«, in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband XIII*, 2, Innsbruck 1934.
- Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik*, 2 Bde., Darmstadt 1985.
- Schmolders, Claudia, *Hitler's Face. The Biography of an Image*, übersetzt von Adrian Daub, Philadelphia 2006.
- Schuhmacher, Eckhard, »Konkurrenzloses Lachen. Über Harald Schmidt«, in: *Merkur*, 56 (2002), 9/10 (Themenheft Lachen), S. 943–952.
- Schwalbe, Hans Hermann, »Wo bleibt die deutsche Karikatur?«, in: *Deutsche Presse*, 27 (1937), S. 351–353.
- Schwartz, Frederic J., *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven und London 1996.
- Schwarzer, Mitchell, »The Design Prototype as Artistic Boundary: The Debate on History and Industry in Central European Applied Arts Museums, 1860–1900«, in: *Design History. An Anthology. A Design Issue Reader*, hg. von Dennis P. Doordan, Cambridge 1995, S. 185–199.
- Schweizer, Stefan, »Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben: Nationalsozialistische Geschichtsbilder in historischen Festzügen, Göttingen 2000.
- Selting, Margret et al., »Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)«, in: *Linguistische Berichte*, 173 (1998), S. 91–122.
- Semper, Gottfried, *Style, in the Technical and Tectonic Arts*, zuerst 1860–2, engl. Übersetzung von Harry Mallgrave und Michael Robinson, Santa Monica 2004.
- Soussloff, Cathrine M., *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis und London 1997.
- Stein, Angelika; Stein, Herbert, *Kreativität. Psychoanalytische und philosophische Aspekte*. Fellbach 1987.
- Steinberg, Michael P., *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890–1930*, Ithaca, NY 1990.
- Storck, Timo, »to calm and subdue my fancy for a more sober and more certain gaze. Neid und Identifizierung als zentrale Momente in der ästhetischen Erfahrung«, in: *Ästhetische Erfahrungen*, hg. von Phillip Soldt, Gießen 2007, S. 311–346.
- Strotzka, Hans, »Versuch über den Humor«, in: *Psyche*, 10 (1957), Heft 10, S. 597–609.
- Supper, Otilie, *Witz, Satire und Humor in der Publizistik Württembergs mit besonderer Berücksichtigung der schwäbischen periodischen Witzblätter* (Zeitung und Leben 51), Würzburg 1938.
- Thompson, Nellie, »Early American Women Psychoanalysts, 1911–1941«, in: *The Annual of Psychoanalysis*, 29 (2001), S. 161–177.
- Ullrich, Wolfgang, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 1998.

- Waldhorn, Herbert F. (Hg.), *II. Indications for Psychoanalysis and The Place of the Dream in Clinical Psychoanalysis*, New York 1967.
- Waldhorn, Herbert F.; Fine, Bernard D. (Hg.), *V. Trauma and Symbolism*, New York 1974.
- Winkler, Allan M., *The Politics of Propaganda. The Office of War Information 1942–1945*, New Haven und London 1978.
- Winnicott, Donald W., *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart 1973.
- Winnicott, Donald W., »Übergangsobjekte und Übergangsphänomene«, in: *Psyche*, 23 (1969), S. 666–682.
- Wood, Christopher S. (Hg.), *The Vienna School Reader*, New York 2000.
- Zilsel, Edgar, *Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung*«, zuerst 1918, hier: Frankfurt a. M. 1990.
- Žižek, Slavoj, *Liebe dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin 1991.
- Žižek, Slavoj, *Das fragile Absolute. Warum es sich lohnt, das christliche Erbe zu verteidigen*, aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider, Berlin 2000.

Internetquellen

- Wikipedia, Artikel: »Genial Daneben« [URL [http://de.wikipedia.org/wiki/Genial%20daneben%20? Die Comedy Arena](http://de.wikipedia.org/wiki/Genial%20daneben%20?Die%20Comedy%20Arena) – letzte Änderung am 29. 7. 2008, 1:14 Uhr].
- Wikipedia, engl. Artikel: »Tickle torture« [http://en.wikipedia.org/wiki/Tickle_torture – letzte Änderung 23. 8. 2010, 20:30 Uhr].
- Wikipedia, engl. Artikel: »Tickling« [URL <http://en.wikipedia.org/wiki/Tickling> – letzte Änderung 28. 8. 2010, 11:29 Uhr].

Liste der genutzten Archive

- Gombrich Estate, Nachlass Ernst H. Gombrichs, verwaltet durch Leonie Gombrich, London, England.
- Library of Congress, Manuscript Division, 01 Independence Ave, SE, Washington, DC 20540, USA.
- New York Psychoanalytic Institute Archive, 247 E 82nd St, New York, NY 10028–2701, USA.
- Rockefeller Archive Center, 15 Dayton Avenue, Sleepy Hollow, New York 10591, USA.
- Warburg Institute Archive, Woburn Square, London WC1H 0AB, England.



Personenregister

- Abraham, Karl 194
Adorno, Theodor W. 15
Aldrovandi, Ulisse 40
Alexander, Franz 66, 137, 180, 203
Alvarado, Nancy 162, 198
Amerbach, Johann 39
Antal, Frederick 37
Aristoteles 41, 42, 195
Aron Rubin, Judith 204
Ash, Mitchell G. 84, 202
Avisseau, Charles-Jean 43
- Bach, Johann Sebastian 94
Balder, Hugo Egon 166–169
Balon, Pierre 44
Baron, Stephanie 92, 195
Barry, Iris 29, 34
Barth, Mario 167
Bataille, Georges 100, 202
Bateson, Gregory 176
Beehle, Hermann 73, 74
Beehle, Josef 73
Beethoven, Ludwig van 94, 105
Beise, Arnd 120, 195
Benesch, Otto 96
Benjamin, Walter 164
Benz, Rainer 7
Berelson, Bernard 142
Berend-Corinth, Charlotte 161
Bergler, Edmund 172, 195
Bergson, Henri 132, 158, 162, 164, 195
Bering, Dietz 133, 195
Bernhard, Thomas 21, 199
Bernini, Gian Lorenzo 87, 128, 192
Blanc, Charles 43, 196
Bleuler, Eugen 75
Bloch-Aupperle, Susanne 52, 195
Blumenauer, Elke 141, 195
Boas, Franz 94–96
- Bode, Wilhelm von 37
Boehm, Gottfried 55, 199
Bornstein, Berta 176
Borsò, Vittoria 192
Botticelli, Sandro 88, 89, 197
Brand-Claussen, Bettina 68, 72, 77, 195, 199
Brecht, Bertold 165
Bredenkamp, Horst 16, 46, 195
Breuer, Horst 172, 195
Breughel, Pieter 25, 26, 28
Briggs, Asa 138, 195
Brock, Bazon 78, 197
Broeckmann, Andreas 162, 163, 195
Brummack, Joachim 120, 121, 195
Brunelleschi, Filippo 114
Brunfels, Otto 40
Brunon, Hervé 42, 195
Bückling, Maraike 161, 196, 203
Bühler, Charlotte 83, 84
Bühler, Karl 29, 65, 83–89, 95, 158, 159, 196
Burckhardt, Jacob 38, 192
Buytendijk, Frederik 85, 86
- Callot, Jacques 154, 155
Camus, Albert 22, 23, 196
Canistris, Opicinus de 65, 66, 71, 198
Cantril, Hadley 143
Cantz, Guido 167
Carpaccio, Vittore 45, 46
Casanova, Nicole 46, 195
Casey, Ralph D. 141, 202
Caso, Jacques de 42, 196
Cellini, Benvenuto 37
Childs, Harwood 143
Christenfeld, Nicholas 159, 162, 198
Churchill, Winston 151
Cimabue 109
Clare, John 185
Cmiel, Kenneth 141, 196

- Cole, John Alfred 138, 196
 Corinth, Lovis 161
 Creel, George 140, 196
 Critchley, Simon 163, 164
 Crossman, Richard 22, 196
 Cross, Peter 7
 Curtius, Mechthild 75
 Czech-Jochberg, Erich 116, 196

 Danckwardt, Joachim F. 55, 196
 Dannecker, Karin 79, 196
 Dantan, Édouard Joseph 96, 200
 Dante Alighieri 105
 Danti, Vincenzo 41
 Darwin, Charles 159
 Daub, Adrian 92, 204
 Daumier, Honoré 10, 20, 21, 24, 26, 28, 33, 96,
 155, 200, 203
 Delbeke, Maarten 192
 Dell, Robert 146, 196
 Deri, Susan K. 54
 d'Ester, Karl 124
 Deutsch, Helene 182, 194, 196
 Dhünen, Felix, siehe Sondinger, Franz
 Dilthey, Wilhelm 66
 Diodor 44
 Doordan, Dennis P. 43, 204
 Dovifat, Emil 124
 Drews, Sibylle 7
 Drost, Wolfgang 43, 196
 Drüe, Hermann 65, 196
 Duchamp, Marcel 70
 Duguet, Anne-Marie 163
 Dvorak, Johann 105, 196
 Dvořák, Max 37, 88, 196

 Efron, David 94, 95, 196
 Eichler, Fritz 36, 196
 Eisenstein, Samuel 137, 203
 Eisler-Stehrenberger, Karin 54
 Eitenberger, Rudolf 42
 Ekman, Paul 161, 197
 El Greco 37
 Eribon, Didier 37, 198
 Erikson, Erik H. 54, 176
 Esman, Aaron H. 76, 77, 196

 Eupomp 108

 Falguières, Patricia 11, 17, 35, 38, 191, 196
 Fenichel, Otto 177, 180
 Ferenczi, Sándor 159, 161, 196
 Ficke, Arthur Davison 184, 185
 Filene, Edward 141
 Fine, Bernard D. 181, 188, 196, 197, 205
 Fleißig, Verena 60
 Foerster, Georg 122, 197
 Foitzick, Walter 131, 197
 Fosdick, Raymond B. 143, 197
 Fowler, Alastair 121, 197
 Fra Angelico 115
 Frank, Mark G. 161, 197
 Freedberg, David 197
 Freud, Anna 76, 175–178, 183, 184, 187, 189,
 190, 197
 Freud, Sigmund 7, 11, 13, 24, 27, 48, 50, 53, 64,
 66, 77, 78, 88, 96, 100, 101, 103, 105–110,
 112, 117, 119, 128, 138, 148, 149, 157–159,
 161, 164, 166, 172, 176, 177, 182–184, 197,
 199, 202
 Friedländer, Max 37
 Friedrich, Karl Martin 134
 Friesen, Wallace V. 161, 197
 Fries, Margaret E. 176
 Fritzsche, Hans 148
 Frize, Bernard 191
 Fromm, Erich 180
 Frowein, Philippe 7, 48
 Furtwängler, Adolf 37
 Füssli, Johann Rudolf 104

 Galilei, Galileo 136
 Gard, Roger Martin du 21–23, 202, 204
 Gary, Brett 29, 143, 197
 Gattig, Ekkehard 55, 56, 197
 Gedo, John E. 54
 Gehrig, Gerlinde 16, 199
 Geleerd, Elisabeth 187
 Gellateley, Robert 135, 197
 George, Alexander L. 142, 197
 Germer, Stefan 78, 197
 Gerstl, Richard 162
 Gide, André 21, 22

- Gilbert, Stuart 23, 202
Giotto di Bondone 109, 110, 111
Glover, Edward 177
Goebbels, Joseph 101–103, 123, 133, 138, 148, 195, 197
Gogh, Theo van 76, 199
Gombrich, Ernst H. 9, 11, 14, 15, 19, 20, 24–28, 31–37, 64, 65, 83, 84, 85, 87–91, 94, 96, 99, 103, 124, 125, 127, 130, 138, 145, 150, 189, 193, 197, 198, 200, 203, 205
Gombrich, Leonie 19, 205
Gorsen, Peter 81
Gosliner, Bertram 179, 201
Goya, Francisco de 155
Grayson, Robert S. 183, 202
Greco. siehe El Greco
Greenacre, Phyllis 176, 177, 182, 185, 187, 188, 194, 198
Gries, Rainer 113, 198
Grosser, Thomas 126, 198
Grotjahn, Martin 137, 203
Günther, Hans 95
Guratzsch, Herwig 198

Haarmann, Hermann 7
Haitzmann, Christoph 63
Hamann, Richard 92
Händel, Georg Friedrich 94
Harding, Catherine 66, 198
Harris, Christine R. 159, 162, 198
Hartmann, Heinz 159, 175, 176, 180, 182, 183, 189, 190, 198
Heckel, Erich 77
Hege, Walter 90, 93
Heggenhougen, Marianne 7
Heine, Thomas Theodor 132, 198
Held, Jutta 93, 198
Herding, Klaus 16, 164, 199, 202
Hernand, Beatrice 161
Hickethier, Knut 172
Hitler, Adolf 10, 21, 24, 25, 78, 79, 86, 90, 92, 96, 101–103, 110, 112–117, 122, 135, 139, 142, 147, 149, 151–153, 189, 192, 196, 197, 199, 201, 202, 204
Hoecker, Bernhard 166, 167
Hoefnagel, Georg 11, 38, 44, 196, 200

Hoffer, Willi 177
Hohendorf, Gerrit 77, 195
Honegger, Gitta 21, 199
Horkheimer, Max 15
Horney, Karen 180
Howe, Ellic 138, 199

Ilg, Albert 104
Isaacs, Susan 177

Jackall, Robert 141, 199
Jackson, Edith B. 177
Jackson, James 178
Jacobson, Edith 181, 182, 185, 199
Jádi, Inge 72, 199
Jamnitzer, Wenzel 13, 38, 40, 41, 43, 44, 196, 200
Jantzen, Hans 93, 198
Jaspers, Karl 76, 199
Jesus 116, 129
Johnson, Alvin 139, 140
Jonas, Hans 55, 199
Joseph, Edward 181, 188, 196, 199
Josephson, Ernst 70, 73–76
Jouanlanne, Christophe 38, 196
Joyce, William 138, 196
Jünger, Friedrich Georg 125, 126, 135, 199

Kaplan, Abraham 75
Karl V 116
Kennedy, Ellen Conroy 22, 196
Kent, Norbert O. 122, 199
Kershaw, Ian 103, 115, 117, 199
Kessler, Bernd H. 165, 199
King, Pearl 177, 199
Kipphan, Klaus 141, 199
Kirchner, Ernst Ludwig 63, 76, 77, 193, 203
Klages, Ludwig 68
Klee, Paul 55, 196
Klein, Melanie 177, 186, 199
Klett, August 71, 72
Klute, Hilmar 164, 199
Kohl, Helmut 124
Kokoschka, Oskar 37, 199
Kollmar, Stephanie 59, 60
Konstantin der Große 38

- Köster, Gaby 157
Kotthoff, Helga 158, 164, 172, 199
Kracauer, Siegfried 142
Kraft, Hartmut 49, 50, 56, 199
Krause, Rainer 16, 161, 162, 164, 165, 199
Krause-Wahl, Antje 16, 164, 199, 202
Kris, Anton O. 9, 97, 191
Kris, Marianne 11, 20, 64, 175, 178, 185
Krohn, Claus-Dieter 139, 201
Krüger, Steffen 7, 9, 10, 13, 16, 17, 22, 78, 96,
97, 99, 119, 129, 189, 191, 201
Kubie, Lawrence 176
Kubin, Alfred 77
Künstler, Constanze 59, 60
Kurz, Otto 14, 15, 25, 35, 86, 96, 97, 99–103,
105, 107–113, 116, 138, 189, 192, 197, 200
- Lacan, Jacques 165, 201, 205
Langbehn, Julius 92
Lange, Helmut 123, 201
Langer, Walter C. 113, 114, 116, 189, 201
Laplanche, Jean 100, 201
Larson, Cedric 140, 202
Laski, Harold 139
Lasswell, Harold Dwight 33, 141, 142, 150, 154,
202
Laurie, Clayton D. 142, 202
Lavine, Harold 141, 202
Lazarsfeld, Paul F. 29, 34, 142–145, 151, 200
Le Bon, Gustave 149
Lederer, Emil 140, 143
Leibniz, Gottfried Wilhelm 94
Leites, Nathan 144, 145, 201
Leonardo da Vinci 64
Levy, Evonne 10, 17, 65, 83, 100, 101, 112, 139,
192, 202
Lewin, Bertram D. 113, 176, 177, 189, 194, 201
Lewinsky, Charles 164, 199
Liermann, Christiane 192
Limberg, Renate 50, 57, 58, 202
Lindner, Burkhardt 164, 202
Loewenberg, Peter 194
Lohmann, Hans-Martin 100, 202
Loomie, Leo 185, 188, 202
Lorand, Sandor 14, 200
Lotto, Lorenzo 46
- Louis-Philippe I. 124, 125
Lowe, Adolph 140
Löwenstein, Rudolph 175, 180–189, 198, 199,
202
Luther, Martin 94
Lynd, Robert S. 29–31, 33, 34, 202
Lysipp 108
- Maase, Kasper 166, 202
MacGregor, John M. 63, 67, 202
Maciunas, Georges 162, 163
Mahler, Margaret 179, 185, 188, 201
Mai, Eckehard 65, 196
Malcove, Lillian 176
Mallgrave, Harry Francis 42, 202, 204
Mannheim, Karl 126, 140, 198
Mann, Heinrich 100
Mann, Thomas 100, 101, 109
Marshall, John 29, 94, 143
Martenstein, Harald 166, 171, 172, 202
Martin, Ariane 21–23, 93, 100, 120, 195
Marty, Anton 159
Mattison, Aron 160, 202
Mauch, Christoph 142, 202
Mauser, Wolfgang 164, 172, 195, 199, 202
Maximilian I., Kaiser 116
McColum, Audrey T. 178, 203
McLeod, Enid 10, 22, 202
Mead, Margaret 33, 176
Meinecke, Friedrich 192
Meister Eckhart 94
Merrell Lynd, Helen 29, 30, 202
Merton, Robert 142
Merziger, Patrick 10, 11, 17, 18, 119, 127, 131,
192, 202
Messerschmidt, Franz Xaver 14, 26, 35, 63–66,
72, 73, 75, 76, 78, 86, 89, 104, 159–161, 193,
196, 200, 203
Meunier, Paul 67
Michelangelo Buonarroti 64, 114
Miller, Clyde 141
Mock, James R. 130, 140, 202
Möller, Christian 162, 163
Morgenthaler, Walter 67, 202
Mosser, Monique 42, 195
Muensterberger, Warner 183, 198

- Mühlleitner, Elke 66, 203
Mundt, Barbara 42, 203
Mundt, Christoph 77, 195
Munz, Thomas 162, 195
Murphy, Gardner 155, 201
Murphy, Lois 188
Murray, Henry 17, 113, 189, 201
Mussolini, Benito 20, 78
- Napoleon, Lois 20
Natterer, August 71, 72, 199
Neher, Gabriele 66, 198
Neter, August, siehe Natterer, August
Neuber, Ute 59
Neumann, Eckhard 101, 203
Nicholson, Eleanor 185
Niederreiter, Lisa 11, 17, 49, 55, 192, 203
Niedhart, Gottfried 126, 198
Noguez, Dominique 163
Nolde, Emil 78
Nuhr, Dieter 171
Nussbaum, Felix 193
- Oechsner, Frederick 116, 203
Omwake, Eveline G. 178, 203
Orth, Ilse 54, 203
Ostrow, Steven F. 192
Overhamm, Bernhard 160, 203
- Palissy, Bernard 13, 38, 40, 41, 43, 44, 196, 200
Papenbrock, Martin 93, 198
Pappenheim, Else 78
Parrhasios 110
Pechstein, Max 77
Petersen, Thomas 129, 201
Petzold, Hilarion 54, 203
Pfarr, Ulrich 11, 16, 18, 66, 157, 160–162, 171, 192, 203
Pfeifer, Richard Arwed 70
Pfeiffer, Joachim 164, 172, 195, 199, 202
Philippon, Charles 124, 125, 129
Picabia, Francis 70
Picasso, Pablo 18, 75
Piderit, Theodor 159
Pinder, Wilhelm 90, 92–94, 198, 203
Plancherel-Walter, Roswitha 158, 195
- Planiscig, Leo 36, 88, 203
Plessner, Helmuth 85, 86
Plinius der Ältere 108
Pontalis, Jean-Bertrand 100, 201
Preiß, Achim 78, 197
Prinzhorn, Hans 67–69, 71–73, 75–77, 193, 195, 203
Provence, Sally A. 178, 203
Pruschke, Katharina 60, 62
Pruyser, Paul W. 54
Putnam, Marian 178
- Quintero, Ruben 121, 203
- Raab, Stefan 157, 171
Rabreau, Daniel 42, 195
Rank, Beata 178
Rank, Otto 105, 106, 197
Rapaport, David 175, 185
Reich, Annie 185
Reich-Ranicki, Marcel 171
Reik, Theodor 158, 203
Reinhard, Wolfgang 120, 203
Reitz, Max 123, 203
Réja, Marcel, siehe Meunier, Paul
Rembrandt van Rijn 92, 94, 111
Reumann, Kurt 126, 203
Ribble, Margaret 176
Riegl, Alois 37, 38, 42
Rie, Marianne, siehe Kris, Marianne
Ritvo, Lucille B. 66, 137, 145, 203
Ritvo, Samuel 66, 137, 145, 178, 185, 203
Robbia, Luca Della 43, 196
Robinson, Michael 42, 202, 204
Rockefeller, John F. 28, 29, 85, 87, 94, 139, 143, 197, 205
Rogers, Everett M. 141, 142, 203
Roosevelt, Franklin D. 139, 142, 151
Rose, Gilbert J. 54
Rose, Louis 9, 10, 17, 19, 20, 96, 97, 193, 203
Rosenberg, Erika 161, 197
Rosenkranz, Karl 128, 204
Rosenthal, Léon 89
Rosen, Victor 185, 188, 202
Röske, Thomas 7, 9, 13, 16, 17, 63, 65, 68, 193, 203

- Roth, Udo 120, 195
Rotzoll, Maike 77, 195
Rubin, Judith Aron 53, 54
Rupprecht, Philipp 134, 135
Rutkoff, Peter M. 29, 139, 204
- Salzmann, Heinrich 123, 204
Sander, August 92
Saxl, Fritz 21, 25, 31, 83, 86, 87, 94–96, 99
Schalk, David L. 23, 204
Schapiro, Meyer 30, 31, 33
Scheffler, Ernst August 123, 204
Scheicher, Elizabeth 46, 204
Schlecht, Hein 123, 204
Schlosser, Julius von 24, 25, 31, 37, 38, 42, 46,
48, 86, 200, 204
Schmale, Wolfgang 113, 198
Schmidt, Harald 166, 171, 204
Schmidt, Jochen 102, 104, 105, 204
Schmölders, Claudia 92, 204
Schneider, Carl 77, 195
Schneider-Lengyel, Ilse 91, 92
Schneider, Martin 167
Schneider, Nikolaus G. 165, 205
Scholz, Werner 92
Schreber, Daniel Paul 78
Schröder, Klaus Albrecht 162
Schubert, Franz 94
Schubert, Hans-Joachim 165, 199
Schuhmacher, Eckhard 166, 204
Schultze-Naumburg, Paul 92
Schulze, Norbert 112
Schulze, Sabine 162
Schuschnigg, Kurt von 20, 21, 24, 78
Schuster, Martin 56, 199
Schwalbe, Hans Hermann 126, 204
Schwartz, Frederic J. 43, 204
Schwarzer, Mitchell 42, 204
Schweitzer, Albert 167, 168
Schweitzer, Hans 133, 134
Schweizer, Stefan 90, 204
Schwender, Clemens 129, 201
Scott, William B. 29, 139, 204
Sedlmayr, Hans 24–26, 28, 30
Segantini, Giovanni 162
Selting, Margret 167, 204
- Semper, Gottfried 42, 202, 204
Senn, Milton 178
Shakespeare, William 172, 195
Shepherd, Rupert 66, 198
Sieper, Johanne 54
Silvey, Robert J. E. 138
Singleton, Charles H. 88, 197
Sinnen, Hella von 166–168
Smith, Bruce Lannes 141, 202
Soldt, Phillip 55, 196, 197, 204
Solnit, Albert J. 178, 203
Sondinger, Franz 91, 94
Soussloff, Cathrine M. 101, 204
Speier, Hans 143–145, 148, 151, 200
Spitz, Putnam 177
Spitz, René A. 177
Stalin, Josef 151
Stein, Angelika 54, 204
Steinberg, Michael P. 21, 204
Steiner, Riccardo 177, 199
Stein, Herbert 54, 204
Stein, Martin 91, 101, 185, 188, 202
Sterling, Christopher H. 140, 196
Stone, Leo 185
Storck, Timo 55, 204
Strachey, Lytton 182
Streicher, Julius 134
Strindberg, Johan August 76, 199
Strohm, Hans 42, 195
Strotzka, Hans 172, 204
Stuck, Franz 161
Stumpfhaus, Bernhard 199
Supper, Ottilie 127, 204
- Thompson, Nellie 11, 17, 18, 175, 176, 193, 204
Tizian 116
Tollmann, Vera 162, 163, 195
Treich-Dieter, Gerburg 163
- Uccello, Paolo 114
Ullrich, Wolfgang 90–92, 204
Urban, Bernd 100
- Van Veen, Stuyvesant 95, 196
Vasari, Giorgio 109

- Waelder, Robert 180
Waggerl, Karl Heinrich 21
Wagner, Richard 105
Waldhorn, Herbert F. 181, 196, 197, 205
Waples, Douglas 143, 144, 200
Warburg, Aby M. 16, 19, 21, 25, 27, 83, 87,
94–96, 99, 205
Wassermann, Jane 42, 196
Weber, Max 103
Wechsler, James 141, 202
Weil, Milton 36
Weiß, Bernhard 133, 195
Weiss, Ruth 84, 85, 87
Weixlgärtner, Arpad 38, 200
Wertheimer, Max 140
Weygandt, Wilhem 70, 77, 195
White, Howard 144, 150–152, 200
Wickhof, Franz 38
Wilbur, George B. 183, 198
Wilke, Jürgen 10, 18, 137, 141, 189, 194, 195
Willkie, Wendell 139
Wilm, Hubert 92
Wilson, Woodrow 140
Winkler, Allan M. 142, 205
Winnicott, Donald W. 11, 54, 57, 58, 177, 194,
205
Wittels, Fritz 180
Wittkower, Rudolph 37
Wolfenstein, Martha 176
Wolff, Anna K. 9
Wölf, Heinrich 38
Wolf, Käthe 85, 87
Wölfi, Adolf 67
Wolk, Joan M. 13, 14
Wood, Christopher S. 25, 37, 205
Woodwar, William R. 84, 202
Woschek, Bernhard P. 56, 199
Yanar, Kaya 157
Zeuxis von Herakleia 54, 110, 111
Zilsel, Edgar 104, 105, 108, 196, 205
Žižek, Slavoj 165, 166, 172, 205



URSULA BRANDSTÄTTER

ERKENNTNIS DURCH KUNSTTHEORIE UND PRAXIS DER
ÄSTHETISCHEN TRANSFORMATION

Kann Kunst Erkenntnisse ermöglichen? Was unterscheidet ästhetische Erkenntnis von wissenschaftlicher Erkenntnis? Die Frage nach dem Erkenntnischarakter von Kunst stellt nicht nur ein zentrales Thema des Ästhetik-Diskurses dar, sondern sie spielt - weit darüber hinaus - in aktuellen gesellschafts- und bildungspolitischen Diskussionen eine wichtige Rolle. Das Anliegen dieses Buches besteht zunächst darin, in den aktuellen Stand der erkenntnistheoretischen und ästhetischen Diskussion einzuführen. Die darauf aufbauende Analyse konkreter Beispiele aus unterschiedlichen Kunstsparten dient der Entwicklung einer Theorie ästhetischer Transformation. Diese zeigt, wie unter Verwendung ästhetischer Medien Erkenntnisse geschaffen werden können. Das Buch richtet sich an Kunstschaffende, Kunstvermittler und Kunstrezipienten, die die spezifischen Möglichkeiten der Kunst und damit ihre gesellschaftliche Position genauer ergründen und verstehen wollen.

2012. 206 S. 17 S/W-ABB. FRANZ. BR. 155 X 230 MM. | ISBN 978-3-412-20983-4



SABINE KOLLER

MARC CHAGALLGRENZGÄNGE ZWISCHEN LITERATUR
UND MALEREI

Marc Chagall (1887–1985) ist Ost-Jude, Russe und Weltbürger. Erfindungsreich verbindet er russische, jüdische und westeuropäische Kunsttraditionen, aber auch Malerei, Sprache und Literatur miteinander. Zum interkulturellen Künstler gesellt sich der intermediale, zum Grenzgänger zwischen den Welten derjenige zwischen Wort und Bild. Neben der russischen spielt die jiddische Literatur eine herausragende Rolle in seinem frühen Werk. Doch Chagall „malt“ nicht nur Jiddisch, er dichtet auch in dieser Sprache. Mit dieser interdisziplinären Monographie wird nicht nur der Künstler, sondern auch der Dichter Marc Chagall gewürdigt. Eine genaue Analyse einzelner Bilder und Illustrationen zu Peretz, David Hofstein, zu Gogol und zur Bibel fördert unerwartete Verbindungen zutage, die die Grenzen der Logik und der Kulturen sprengen. Dank dieses Buches muss Chagall neu gesehen und gelesen werden.

2012. 408 S. 49 S/W- UND 26 FARB. ABB. GB. 170 X 240 MM.
ISBN 978-3-412-20866-0

Der Band versammelt Beiträge zum Werk des Forschers Ernst Kris (Wien 1900–1957 New York) zwischen Kunstgeschichte, Psychoanalyse und Propagandaforschung. Nach seinem Gang ins Exil 1938 stellte Kris seine Forschungen in den Dienst des Propaganda-Abwehrkampfes gegen Nazi-Deutschland. Dabei gelang ihm unter dem Druck der zivilisatorischen Krise des 20. Jahrhunderts ein origineller Transfer von Ideen und Konzepten, der immer noch Aktualität besitzt.

