

Manfred Clemenz, Hans Zitko,  
Martin Büchsel, Diana Pflichthofer (Hg.)  
**IMAGO**

IMAGO

Manfred Clemenz, Hans Zitko,  
Martin Büchsel, Diana Pflichthofer (Hg.)

# **IMAGO**

**Interdisziplinäres Jahrbuch  
für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 3**

Mit Beiträgen von  
Barbara Borg, Martin Büchsel, Manfred Clemenz,  
Markus Daus, Martin Gessmann, Carola Hilmes,  
Sebastian Leikert, Marc Ries, Werner Röcke,  
Kerstin Thomas, Christiane Voss  
und Hans Zitko

Psychosozial-Verlag

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

Das *IMAGO*-Jahrbuch erscheint jährlich mit einer  
Ausgabe und kann zum Subskriptionspreis von  
25,90 Euro (zzgl. Versand) abonniert werden.  
Das Abonnement verlängert sich um jeweils  
ein Jahr, sofern nicht eine Abbestellung bis zum  
15. November erfolgt. Bestellungen von Abonne-  
ments sind an den Verlag zu richten:  
[vertrieb@psychosozial-verlag.de](mailto:vertrieb@psychosozial-verlag.de)

Originalausgabe  
© 2014 Psychosozial-Verlag  
Walltorstr. 10, D-35390 Gießen  
Fon: 06 41 -9699 78 -18; Fax: 06 41 -9699 78-19  
E-Mail: [info@psychosozial-verlag.de](mailto:info@psychosozial-verlag.de)  
[www.psychosozial-verlag.de](http://www.psychosozial-verlag.de)  
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes  
darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mik-  
rofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche  
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter  
Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,  
vervielfältigt oder verbreitet werden.  
Umschlagabbildung: Kopf einer der törichten  
Jungfrauen, Magdeburger Dom  
Umschlaggestaltung & Satz: Hanspeter Ludwig,  
Wetzlar  
[www.imaginary-world.de](http://www.imaginary-world.de)  
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH,  
Wetzlar  
[www.majuskel.de](http://www.majuskel.de)  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-8379-2370-4

# Inhalt

Editorial		
»Eine erotisch platonische freundschaftsliebe« Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin <i>Manfred Clemenz</i>	7	<b>Die Algebra der Körper</b> 93 Ein Essay über die Liebe, den Zufall und die Lust am Sprechen 9 <i>Carola Hilmes</i>
<b>Körpersprachliche Zeichen – im Wechsel von Semantisierung der Form und formaler Entgrenzung des Zeichens</b> Untersuchungen zum Naumburger Meister und zur Donauschule (Mauer, Zwettl) <i>Martin Büchsel</i>	7	<b>Kunst der Angst</b> 101 Kierkegaard und der »rätselhafte Schwindel der Freiheit« <i>Marc Ries</i>
<b>Gewalt und Gelächter</b> Die Kunst der Eskalation oder Mäßigung der Gewalt durch Lachen in der Literatur des Mittelalters <i>Werner Röcke</i>	35	<b>Immersion als ästhetisches Prinzip der Anti-Psychoanalyse und des Kinos bei Félix Guattari</b> 111 <i>Christiane Voss</i>
<b>Eine Frage von Leben und Tod</b> Pathos und Leidenschaft auf den mythologischen Sarkophagen Roms <i>Barbara E. Borg</i>	65	<b>Das Ende der Einbildungskraft?</b> 125 Fantasie und Wahrnehmung im Spiegel neuer Kinotechnologien <i>Martin Gessmann</i>
	77	<b>Der Zirkel von Nähe und Distanz</b> 143 Zum Verhältnis von Kunst und Lebenswelt heute <i>Hans Zitko</i>
		<b>Die Ozeanische Entgrenzung in den Künsten</b> 163 Musik als Parameter für den ästhetischen Prozess überhaupt <i>Sebastian Leikert</i>

<b>Persönliche Objekte</b>	<b>177</b>	<b>Rezensionen</b>	<b>223</b>
Psychoanalyse und Kunst bei Meyer Schapiro <i>Kerstin Thomas</i>		<b>Autorinnen und Autoren</b>	<b>231</b>
<b>Infrastruktur</b>	<b>195</b>		
Eisenkonstruktion, Ornament und Bildordnung in der Malerei Gustave Caillebottes <i>Markus Dauss</i>			

## Editorial

Der dritte Band des *IMAGO*-Jahrbuchs bestätigt die Intention des 2012 gegründeten Periodikums, Diskussionsforum psychoanalytischer und emotionstheoretischer Fragen zu sein, die wesentliche Aspekte der Kunst berühren. Mit seinem Titel knüpft es an jene berühmte Zeitschrift an, die in der Wissenschaftsgeschichte besonders mit dem Namen Sigmund Freud verbunden ist. Das Wort »imago« gewinnt im Jahrbuch eine ästhetische Bedeutung. Es reflektiert die formale Gestaltung, die nicht psychoanalytisch zu deduzieren ist, und fordert unter dieser Prämisse auf, psychoanalytische Überlegungen zu Künstlern anzustellen.

Das Spannungsverhältnis zwischen Psychoanalyse und Historischer Emotionsforschung ist ebenso ein markantes Merkmal des Jahrbuchs. Die Historische Emotionsforschung setzt sich vor allem mit ästhetischen Transformationen des Ausdrucks von Gefühlen auseinander. *IMAGO* fordert nicht nur zu einer interdisziplinären Diskussion auf – Soziologie, Medientheorie, Kunstgeschichte und philosophische Ästhetik sind besonders zu nennen –, sondern weiß sich auch dabei der aufklärerischen Tradition verpflichtet. Die postmodernen Bildermythologien, die sich nicht einmal davor scheuen,

den Animismus als wissenschaftliche Methode zu proklamieren, haben ein Umfeld geschaffen, das nach einer klaren Positionierung verlangt. Irrationale Subjektverlagerungen in das Bild haben mit Wissenschaft nichts zu tun. Allmachtsfantasien, die auf Bilder projiziert werden, führen nur zu deren Entwertung und dienen vor allem der Selbstbeschreibung des Interpreten.

Der vorliegende Band versammelt Beiträge, deren Gegenstände von der Antike bis zur Gegenwart reichen. Gewalt und Gelächter in der Literatur des Mittelalters werden ebenso thematisiert wie das Verhältnis von Kunst und Lebenswelt bis hin zu Fantasie und Wahrnehmung im Spiegel neuer Kinotechnologien. Die Funktion der Darstellung von Emotionen innerhalb antiker Grabmäler wird ebenso untersucht wie die Verfassung des Großstadtsubjekts im 19. Jahrhundert, das in der bildenden Kunst als in Eisenkonstruktionen gefangen erscheint. Die aktuelle Ausgabe weist auch ein breites methodisches Spektrum auf. Die Bedeutung der Psychoanalyse innerhalb der Theoriebildung eines führenden Kunsthistorikers wird aufgezeigt. Wie aufschlussreich die Künstlervita für die Analyse sein kann, wenn vermieden wird, die Kunstwerke als ihre direkte Spiegelung zu betrachten, wird

exemplarisch vorgeführt. Formgenese hängt nicht nur mit der subjektiven Beschaffenheit des Künstlers zusammen, sondern auch mit dem Verhältnis von abstrakter Form und der Ausbildung von Zeichen. Objektorientierte

Analyse verbindet sich mit philosophischer Reflexion.

*Manfred Clemenz, Hans Zitko*

*Martin Büchsel & Diana Pflichthofer*

## **Ausschreibung Essay-Preis**

Für das Jahr 2015 schreibt das *Zentrum für psychosoziale Forschung und Beratung e. V.* erstmalig einen Preis für den besten innovativen Beitrag im Bereich der psychoanalytischen/sozialpsychologischen Erforschung künstlerischer Kreativität im sozialen Kontext aus. Der Preis soll dazu beitragen, den interdisziplinären Diskurs psychoanalytischer/sozialpsychologischer Forschung zu fördern.

Das *Zentrum für psychosoziale Forschung und Beratung e. V.* in Frankfurt am Main ist ein seit 1984 bestehender gemeinnütziger Verein, der sich insbesondere der Förderung innovativer Projekte im psychosozialen Bereich widmet. Derzeit liegt der Förderschwerpunkt im Bereich der Untersuchung der personalen, sozialen und geschichtlichen Konstellationen künstlerischer Kreativität und Innovation. Studien in diesem Feld sollen zugleich Grundlagenforschung zur Bedeutung von Kreativität und Innovation in gesellschaftlichen Prozessen bilden.

Der Preis ist mit 1.000 Euro dotiert und wird jährlich vergeben. Der prämierte Beitrag wird in *IMAGO. Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik* veröffentlicht.

Beiträge (Länge ca. 50.000 Zeichen inkl. Leerzeichen) können bis zum 31. März 2015 per E-Mail beim Vorstand des *Zentrums für psychosoziale Forschung und Beratung e. V.*, Prof. Dr. Manfred Clemenz (m.a.clemenz@freenet.de), eingereicht werden.

# »Eine erotisch platonische freundschafts liebe«

## Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin

Manfred Clemenz

»Ich verstand, daß der Künstler mit seiner Kunst durch Farben und Formen sagen muß, was in ihm Göttliches ist. Darum ist das Kunstwerk ein sichtbarer Gott«

Alexej Jawlensky, 1938

### I. Alexej Jawlensky

»Zu unserem tiefen Bedauern sahen wir eine tiefe Kluft zwischen Alexej Jawlensky u. Marianne von Werefkin deren Verhältnis keine Ehe war, sondern eine erotisch platonische freundschafts liebe« (L. Klee o.J., S. 48). Mit diesen Worten charakterisiert Lily Klee in ihren *Lebenserinnerungen* die Beziehung zwischen Jawlensky und Werefkin, ein Paar, mit dem sie seit 1911 eine lange Freundschaft verband. Die etwas geschraubte Formulierung zeigt zumindest eines deutlich: Es ist schwer, auch für Nahestehende, ein klares Bild von der Beziehung zwischen den beiden Künstlern zu bekommen. Obwohl sich seither zahlreiche Biografen mit diesem Problem beschäftigt haben, ist dieses Bild seither nicht deutlicher geworden. Was weitgehend fehlt, ist eine genauere Analyse der Verstrickung der beiden Akteure, die Analyse des von ihnen konstituierten psychisch destruktiven, künstlerisch aber produktiven *Systems*.<sup>1</sup>

Alexej Jawlensky (1864–1941) ist einer der bedeutendsten Maler der klassischen Moderne, vergleichbar mit Picasso, Matisse, Kandinsky oder Klee. An Jawlenskys künstlerischer Entwicklung lässt sich die Entwicklung der Avantgarde vom Spätimpressionismus zur Abstraktion nachvollziehen. Abstraktion übte auf die Künstler der Avantgarde eine geradezu magische Anziehungskraft aus. Für Kandinsky und Marc war sie der Weg zur Überwindung des »Materialismus«. Abstraktion war mehr als eine ästhetische Formel: Sie war ein *metaphysisches* Prinzip, die Suche nach dem *Geistigen*, dem *Absoluten*.

Trotz seiner künstlerischen Entwicklung zur Abstraktion bleibt Jawlensky stets der menschlichen Gestalt und dem menschlichen Gesicht verbunden, wie seine *Mystischen Köpfe*, seine *Heilandsgesichter*, *Abstrakten Köpfe* und *Meditationen* zeigen. Anders als Marc und Klee, die ihre Religiosität als eine Art private Metaphysik entwickelten, eine gleichsam *selbstgeschaffene Religiosität* zur Schau stellten, war Jawlensky ein tief religiöser Mensch. Kunst kann er sich nur vor dem Hintergrund eines »religiösen Gefühls« vorstellen. Kunst, so schreibt er an seinen Freund, den Beuroner Maler-Mönch Verkade, ist »Sehnsucht zu Gott« und das Kunstwerk ein »sichtbarer Gott« (zit. in

Zweite 1983, S. 117). Dementsprechend dürfen seine Gesichter beziehungsweise Köpfe auch als moderne Ikonen gelten. Zugleich hat Jawlensky erstmals als Maler der klassischen Moderne in systematischer Form das Stilprinzip der *Serie* entwickelt<sup>2</sup>. Seine Serien können als eine Art mystische Versenkung des Künstlers verstanden werden, als *Meditationen* (wie auch die letzte seiner Serien benannt ist), als Bilder auf der »Suche nach Gott«.

Ich möchte zunächst versuchen, Jawlenskys Entwicklung als Mensch und Künstler insbesondere anhand seiner *Lebenserinnerungen* nachzuvollziehen und dementsprechend die Schwerpunkte setzen. Da Jawlenskys Erinnerungen häufig vage, gelegentlich sogar irreführend sind, ist es erforderlich, zusätzliches Material beziehungsweise den aktuellen Forschungsstand heranzuziehen. Dies gilt insbesondere für Jawlenskys Darstellung der schicksalhaften Beziehung zu seiner Freundin Marianne von Werefkin sowie zu seiner Geliebten und späteren Frau Helene Nesnakomoff.

Alexej Jawlensky wurde (nach dem gregorianischen Kalender) am 26. März 1864 in Torschok (Gouvernement Tver, östlich von Moskau) geboren. Sein Vater Georgi Jawlensky war Oberst und Kommandeur eines Husarenregiments. Standesgemäß besucht Alexej die Kadetten- und Militärschule und erreicht den Rang eines Leutnants. Er entwickelt einen enormen Ehrgeiz als Schüler, wird zudem ein hervorragender Florettfechter und Pistolenschütze – beste Voraussetzungen für eine militärische Karriere. Zunächst ist sein Ehrgeiz dadurch bedingt, dass er in Moskau bleiben und nicht auf einen mittelmäßigen Posten in die Provinz versetzt werden will. Es kommt jedoch anders. Jawlensky hat eine Art Erweckungserlebnis als er 1880 – im Alter von 16 Jahren – eine internationale Kunstausstellung<sup>3</sup> in Moskau besucht und seine Leidenschaft für die Kunst entdeckt, die ihn zuvor kaum interessiert hatte:

»ich (bekam) eine so große Erschütterung in meine Seele, aus Saulus war ein Paulus geworden. Das war der Wendepunkt in meinem Leben. Seitdem war die Kunst mein Ideal, das Heiligste, nach dem sich meine Seele, mein ganzes Ich sehnte« (Jawlensky, *Lebenserinnerungen*, in Weiler 1970, S. 98f.).<sup>4</sup>

Jawlensky verfolgt nunmehr zielstrebig seinen Weg zur Kunst. Er erfährt, dass es in St. Petersburg talentierten Offizieren möglich ist, an der Petersburger Akademie Kunst zu studieren. Aufgrund persönlicher Beziehungen zum Chef des Generalstabs – General Wilitschko – in Moskau gelingt es ihm, gegen den Widerstand seiner Vorgesetzten, sich nach Petersburg versetzen zu lassen und – nach einer Aufnahmeprüfung – mit dem Kunststudium zu beginnen. Die Aufnahme an der Akademie bezeichnet Jawlensky als einen »Wendepunkt« in seinem Leben (LE, S. 103). Es ergeht ihm jedoch so wie vielen anderen Künstlern: Der pedantische akademische Unterricht, etwa das detailgenaue Abzeichnen von Gipstorsi, beginnt ihn zu langweilen. Eine von ihm erzählte Anekdote beleuchtet diese Art von Unterricht. Einer seiner Lehrer kritisierte seine Zeichnungen mit der Bemerkung: »Wissen Sie, was für ein Unterschied ist zwischen einem Genie und einem Talent? [...] Genie hat der, der viel Detail sieht« (ebd.). Stüffisant fügt Jawlensky hinzu, er habe nunmehr verstanden, warum insbesondere die Schülerinnen mit einem Opernglas die Gipsköpfe betrachteten.

Die Begegnung mit zwei Menschen sollte zu einem weiteren Wendepunkt in seinem Leben werden. Sein Ästhetikprofessor Sacchetti empfahl ihn an Ilja Repin, den damals bekanntesten Vertreter der sogenannten »Wandermaler«, eine Künstlerbewegung, die sich von der Akademie gelöst hatte und deren Mitglieder versuchten, Kunst auch den »einfachen Menschen« nahezubringen. Repin genoss nicht nur in Russland hohes Ansehen: Seine Bilder über das harte Leben auf dem Lande, etwa *Die Wolgatreidler*

(1870–1873) und *Kreuzprozession im Kursker Gouvernement* (1880–1883), waren international anerkannt. Zugleich hatte Repin eine Meisterschülerin, die damals begann, in Russland berühmt zu werden: Baronin Marianne von Werefkin. Die Bedeutung Repins und Werefkins liegt nicht in einem direkten Einfluss auf Jawlensky, sondern in erster Linie darin, dass er sich durch sie von der bisherigen akademischen Orientierung lösen konnte.<sup>5</sup> Repins Meinung zur akademischen Ausbildung ist vernichtend: »Zehn Jahre Akademie machen einen Künstler zu einem Idioten« (LE, S. 104). Werefkins Bedeutung für Jawlenskys künstlerische Entwicklung reicht noch weiter: Sie bestand darin, dass sie ihre eigenen künstlerischen Ambitionen auf Jawlensky übertrug und begann, ihr Leben der Förderung seiner Kunst zu widmen. Zur Bekanntschaft mit Werefkin schreibt Jawlensky: »Diese Bekanntschaft sollte mein Leben ändern. Ich wurde der Freund von ihr, dieser klugen, genial begabten Frau« (ebd., S. 106).

1896 zieht Jawlensky mit Werefkin nach München, das ihnen damals mehr noch als Paris als Mittelpunkt der künstlerischen Welt erscheint.<sup>6</sup> Das Paar bezieht zwei geräumige Atelierwohnungen in der Giselastr. 23 (in Künstlerkreisen nannte man die beiden deshalb die »Giselisten«), wo die Baronin Werefkin einen mondänen Salon eröffnet. Wer in München Rang und Namen hatte traf sich am Sonntag zum *Jour fixe* bei Werefkin und Jawlensky im »rosa Salon«. Mit diesem Umzug beginnen die Vagheiten und Unschärfen in Jawlenskys *Lebenserinnerungen* – und zugleich eine tragische Entwicklung in seinem Leben:

»Und so kamen wir anfangs November 1896 nach München. Marianne Werefkin und ich fanden eine Wohnung in der Giselastr. 23, in der wir 18 Jahre wohnen blieben. Helene Nesnakomoff war zur persönlichen Bedienung der Werefkin mitgekommen« (ebd.).

Dies ist, milde ausgedrückt, eine Verschleierung des eigentlichen Sachverhalts. Jawlensky war Helene erstmals 1895 auf dem Werefkin'schen Gut in Russland begegnet und war vermutlich bereits 1897 in München eine Beziehung mit der damals zwölfjährigen Helene eingegangen, hätte somit einen sexuellen Kindesmissbrauch begangen. Jawlensky verliert darüber kein Wort, auch nicht darüber, dass die von ihm erwähnte gemeinsame Reise nach dem Gut Anspacki in Litauen Ende 1901 dazu diente, die Geburt seines mit Helene gezeugten Sohnes André<sup>7</sup> zu verschleiern. Jawlensky vermerkt in seinen *Lebenserinnerungen* lediglich, dass Helene bei ihrer ersten Begegnung auf dem Werefkin'schen Gut 1895 *vierzehn Jahre* alt war (ebd.), was auch mit dem *offiziellen* Geburtsjahr von Helene (1881) übereinstimmt. Tatsächlich war Helene damals aber erst zehn Jahre alt.

Zum Hintergrund dieses Verwirrspiels schreibt die Werefkin-Biografin Roßbeck (2012, S. 77), dass Werefkin, »[m]öglicherweise um Helenes Jugend zu vertuschen«, 1902 beim Münchner Fremdenamt das Geburtsdatum von Helene mit dem ihrer nachgereisten und vier Jahre älteren Schwester Maria vertauscht habe. Auf diese Weise ist als »offizielles« Geburtsdatum von Helene 1881 zustande gekommen, obwohl sie in Wirklichkeit erst 1885 geboren wurde.<sup>8</sup>

Es bedarf keiner allzu großen Fantasie, um sich die daraus resultierenden Komplikationen im Werefkin-Jawlensky'schen Haushalt vorzustellen. Sie spitzten sich nicht nur durch die Geburt von Jawlenskys Sohn Anfang 1902 zu, sondern auch dadurch, dass später noch Maria, Helenes ältere Schwester, in den Haushalt aufgenommen wurde.

In München besucht Jawlensky zusammen mit seinen Freunden Grabar und Kardowsky, die mit ihm aus Russland nach München gekommen waren, die berühmte Azbé-Schule, die von dem charismatischen slowenischen Kunst-