

Gérard Maria Kever

## Auf der Suche nach der Seele: Kulturentstehung zwischen Triebverzicht (Freud) und Triebglück (Groddeck)



Open Access via PubData – the institutional repository of Leuphana University Lüneburg

### Document type

Journal article | Published version / Version of record

### This version is available at

<https://doi.org/10.48548/pubdata-2727>

### Citation details

Kever, G.M. (2025). Auf der Suche nach der Seele: Kulturentstehung zwischen Triebverzicht (Freud) und Triebglück (Groddeck). *Luzifer-Amor: Zeitschrift zur Geschichte der Psychoanalyse*, 38(76), 68-82.

First published: 2025 by Brandes & Apffel

### Terms of use



This work is protected by copyright and/or related rights. You are free to use this work in any way permitted by the copyright and related rights legislation that applies to your usage. For other uses, you must obtain permission from the rights-holder(s).

*Gérard Maria Kever*

## **Auf der Suche nach der Seele: Kulturentstehung zwischen Triebverzicht (Freud) und Triebglück (Groddeck)**

Ulrich Pfisterer<sup>1</sup> bemerkt im Rückgriff auf Giorgio Vasari, welcher die Malerei der Renaissance als »maniera moderna« bezeichnet hatte:

Diese unterscheidet sich von den beiden vorausgegangenen Phasen der Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts, in denen es noch um ein sukzessives Erlernen und Beherrschen der Naturnachahmung und künstlerischer Regeln gegangen war, dadurch, dass nun, da man dies umfassend erreicht habe, Erfindungen und Freiheiten erlaubt seien, durch die die Kunst die Natur noch übertreffen könne.<sup>2</sup>

Unter diesem Zwang der sich stetig steigernden Kreativität und den dadurch erforderlichen neuen Interpretationen literarischer Primärquellen geriet das Spiel mit Doppeldeutigkeiten zu einem Subtext, der sich in vielen Kunstwerken der Hochrenaissance nachweisen lässt. In letzter Konsequenz boten sich dabei besonders für das Medium Malerei Vexierbilder in idealtypischer Weise an.<sup>3</sup> Sie markierten sozusagen die kondensierte Form der Doppeldeutigkeit und verhalfen den Künstlern zur offensichtlichen Möglichkeit, zwei Botschaften in einer Darstellung unterzubringen.

Das Dreigestirn Raffael, Michelangelo und Da Vinci umgibt selbst heutzutage noch eine mystische Aura, weil sie das Spiel mit dem Unbewussten in Bereiche vorantrieben, die

---

1 Ulrich Pfisterer, \*1968. Deutscher Kunsthistoriker mit Schwerpunkt im Bereich der Kunst Italiens, Professor der allgemeinen Kunstgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Kunst Italiens an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Direktor am Zentralinstitut für Kunstgeschichte.

2 Pfisterer 2020, S. 315f.

3 Vexierbilder an sich waren schon in der Antike in Form von »Wendeköpfen« nichts Unbekanntes. Im Mittelalter verwendete man ihre Doppeldeutigkeit dazu, auf Missstände oder moralische Ambivalenzen hinzuweisen. Als Rätsel- oder Suchbilder brachten ihre eindeutigen Zweideutigkeiten Freude und wurden zur Unterhaltung oder Belustigung eingesetzt. Da Vinci empfahl malenden Kollegen zur Anregung für neue Bildfindungen das Betrachten von Mauerflecken und Gestein. Albrecht Dürer zeichnete schon 1493 sechs zerknautschte Kissen, aus denen menschliche Gesichter herausgelesen werden konnten. Und es ist ausgerechnet der in jener Zeit heißdiskutierte Vitruv, der als die früheste Quelle für die Idee des Vexierbildes bekannt ist. Im Vorwort zum zweiten Buch seiner »Zehn Bücher über Architektur« (zwischen 33 und 22 v. Chr.) wird der Plan des Dinocrates vorgetragen, dem Berg Athos die Form eines Mannes zu verleihen.

mitunter bis in die Gegenwart verborgen geblieben sind. Was aber die Rätselhaftigkeit der in der Dresdener Staatsgalerie beheimateten »Sixtinischen Madonna« (1512–1513) von Raffael di Urbino angeht, haben wir es mit dem Sonderfall einer – aus bestimmten Gründen – nur schwer zu decodierenden Thematik zu tun. Vor dem Aufkommen der Psychoanalyse ist es schon allein aus sprachlichen Gründen nicht möglich, das Bild zu beschreiben. Seine Doppeldeutigkeit verlangt eine Theorie über die Funktionsweise des menschlichen Unbewussten. Ohne eine solche ist die kulturhistorisch gepflegte Distanz der beiden im Bild dominierenden Kernthemen Göttlichkeit und Geschlechtlichkeit zu groß, um überbrückt werden zu können. Und dieser Befund wird auch nicht deshalb relativiert, weil das zur Integration beider Themen angebotene Vexierbild (Abb. 1 auf der Folgeseite) in dem Madonnenbildnis zu konturlos oder zu vage ist, sondern im Gegenteil – es ist zu prägnant. Es ist weniger das Spiel mit Unschärfe und Hintersinn, das eine vollständig bewusste Rezeption verhindert, sondern eher das Drastische in der Konfrontation zweier, innerhalb der christlichen Ethik derart polarisierten Themenkreise.

Die Schwierigkeit, das bekannte Gemälde unter dem hier verhandelten Aspekt des Triebes ikonisch zu decodieren, verdeutlicht sich insbesondere durch die Tatsache, dass es der Kunstforschung bisher überhaupt nicht, aber auch der Psychoanalyse bislang nur unzureichend gelang, dem Vexierbild näherzukommen. Und das, obwohl schon Sigmund Freud mit Techniken wie Klecks- und Vexierbildern bestens vertraut war. In seiner Schrift *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, erschienen 1910, beschäftigt er sich ausgiebig mit einem erotisch konnotierten Traum da Vincis, welchen er in einem der berühmtesten Gemälde des Künstlers (»Anna Selbdritt«) glaubt, in Form eines Vogels wiederzuerkennen. Die dargelegten Argumente und Gedanken Freuds waren allseits bekannt und wurden unter Intellektuellen heiß diskutiert: Im Gewand der Figurengruppe sei ein Geier versteckt, den Freud in Zusammenhang mit einer durch Briefe überlieferten homophilen Fantasie des Künstlers deutete. Dass eine Geierform in »Anna Selbdritt« für Freud anscheinend so viel offensichtlicher wahrzunehmen war, er hingegen eine Phallusform in der »Sixtina« übersah, ist nicht unbedingt plausibel. Im Vergleich erscheint die schematische Darstellung des männlichen Genitals im Sixtinabild sehr viel wahrnehmbarer als die verdrehte Darstellung eines seltsamen Vogels (Abb. 2 auf der Folgeseite). Für die meisten Menschen sind es eher die Schranken des Unbewussten, durch die nicht erkannt werden kann, was nicht sein darf: ein Phallus in einem für die allgemeine Betrachtung nicht vorgesehenen Kontext. Dass auch Sigmund Freud durch die »Sixtina« in die Schranken der Wahrnehmung gewiesen wurde, stimmt natürlich nachdenklich. Aber, hat er das Vexierbild tatsächlich nicht erkannt oder war er gezwungen, das Erkannte nicht zu thematisieren?

Das Gemälde jedenfalls kannte er schon als Siebenundzwanzigjähriger. In einem Brief vom 26. Dezember 1883 an seine Verlobte Martha Bernays beschreibt er seinen Museumsbesuch in Dresden und versichert ihr darin zuallererst den Wunsch nach gemeinsamer Teilhabe: »Mein Gedanke, als ich da saß war, oh, wenn Du mit mir wärest« (Freud/Bernays 2013, S. 535). Freud spricht vom »Schönheitszauber« des Bildes, dem »man sich nicht entziehen« könne. Am Schluss aber bleibt er distanziert, schätzt die

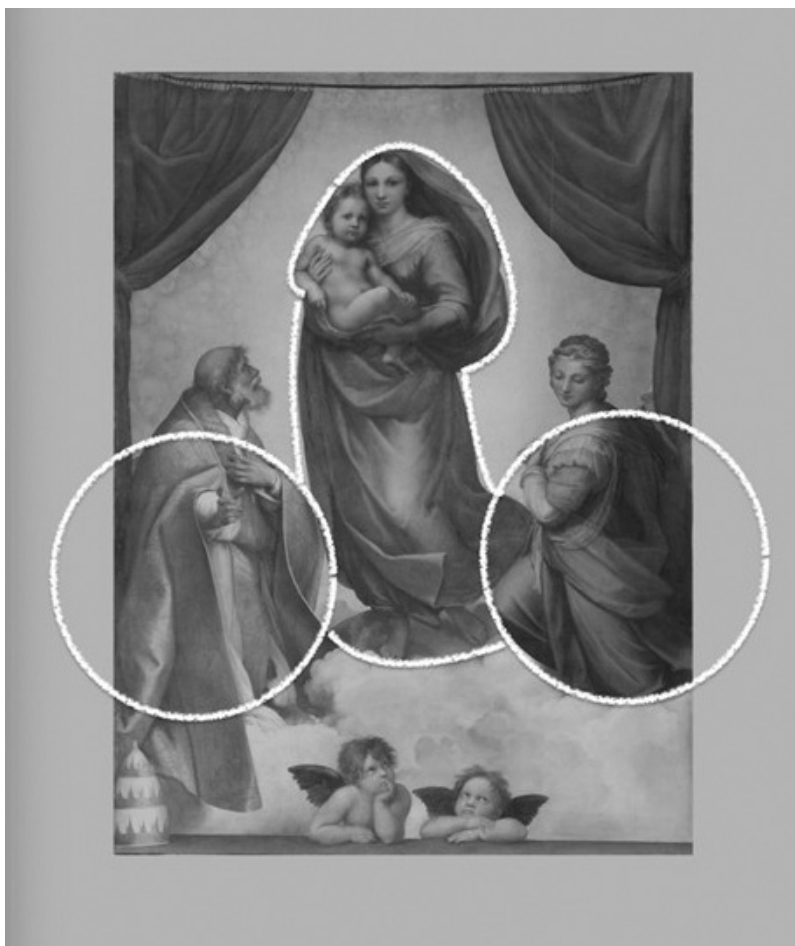


Abb. 1: Vexierbild in der »Sixtinischen Madonna« von Raffael di Urbino  
© Gérard M. Kever. Vertreten durch VG Bild-Kunst Bonn.

Muttergottesdarstellung lediglich als »... Kindermädchen, nicht aus der Himmelswelt, sondern aus der unsrigen« ein (ebd., S. 535). Sechzehnjährig, wie er die »Sixtina« mutmaßt, traut er ihr keine Gottesgeburt zu.

Da man dem Vater der Psychoanalyse kein mangelndes Interesse am Sexuellen vorwerfen kann, kommt dem diesbezüglichen Freud'schen Verhältnis zum Gemälde eine gewisse Bedeutung zu, zumal er siebzehn Jahre später durch seine hysterie-diagnostizierte Patientin Dora (Pseudonym für Ida Bauer) erneut mit dem Inhalt des Bildes konfrontiert wird. Als diese bekennt, vor der »Sixtina« zwei Stunden lang in still träumender Bewunderung verharret zu haben, stellt Freud ihr die Frage, »... was ihr an dem Bild so sehr gefallen habe?« Worauf er lange keine Antwort bekommt. »Endlich sagte sie: die Madonna« (Freud GW V., S. 259).



Abb. 2: Vexierbild ›Anna Selbdritt‹ von Leonardo da Vinci.  
Wikimedia Commons (gemeinfrei).

Die Analyse der Ida Bauer wird zum psychoanalytischen Therapiefall der ersten Stunde. Freuds Frage – was will das Weib? –, die sich durch die gesamte Psychoanalyse zieht, wurde von ihm in dieser Fallgeschichte das erste Mal zu beantworten versucht. Die Studie erscheint 1905 unter dem Titel »Bruchstück einer Hysterie-Analyse« und gilt als die am meisten kommentierte Fallgeschichte überhaupt. In ihr ereignet sich nicht nur die »Urszene der Psychoanalyse« (King),<sup>4</sup> sondern auch eine der folgenschwersten Weichenstellungen für die moderne Frauenrechtsbewegung. Gleichwohl Freud Doras (zweiten) Traum u. a. mit der Erklärung eines »Vorhofs« (Vestibulum vaginae)

4 Vera King (\*1960), Professorin für Soziologie und psychoanalytische Sozialpsychologie an der Goethe-Universität Frankfurt und Direktorin des Sigmund-Freud-Instituts in Frankfurt am Main.

verknüpft und diese Deutung wiederum als »Deflorationsphantasie« darstellt, in der die Symbolfigur »Sixtina« eine durch ihre Jungfräulichkeit ausgleichende Traumerscheinung ist, bleibt für ihn das Gemälde als zentraler Beleg für eine ikonologische Deutung nebensächlich. Die Psychoanalytikerin Vera King – das Vexierbild selbst nicht erwähnend – schreibt dazu:

In dieser Handlungs- und Beziehungsgeschichte vollzieht sich ›in actu‹ die Produktion blinder Flecken, die bis heute die Weiblichkeitstheorien affizieren. Die Hartnäckigkeit dieser Ausblendung liegt freilich nicht einfach in der Theorie als solcher begründet, sondern in der Brisanz der Thematik.<sup>5</sup>

Eine unscharfe und verdunkelte Abbildung des Sixtinischen Gemäldes auf Seite 177 ihres Buchs *Die Urszene der Psychoanalyse* vermittelt einen Eindruck von der Wirkung, die das Bild haben kann, wenn man es dem Betrachter unter dem Aspekt eines maskulinen Fruchtbarkeitssymbols bzw. der damit zum Ausdruck gebrachten Geschlechter(in)differenz näher bringen will.<sup>6</sup>

Die Offenbarung, dass seine Patientin im Gemälde die Aufhebung der Geschlechterdifferenz erfahren haben könnte, umgeht Freud durch eine Verallgemeinerung: »Ich merke bereits, daß ›Bilder‹ einem Knotenpunkt in dem Gewebe der Traumgedanken entsprechen ...« (Freud GW V, S. 259). Doch »... das Freudsche Unbewusste wusste mehr, als das Freudsche Bewusstsein zugeben würde.«<sup>7</sup> Viel mehr als ein allgemeines: »Die ›Madonna‹: ist offenbar sie selbst ...« (Freud GW V, S. 267) erfahren wir jedoch aus Freuds Munde nicht. Nur ganz zum Schluss der Therapie fällt ihm auf, dass die zwei ihm verbleibenden Stunden mit seiner Patientin ihren zwei Stunden vor dem Bild entsprechen!? Ein Hinweis, der, wenn nicht floskelhaft geäußert, eventuell sogar eine bewusst gelegte Fährte zu seinem tatsächlichen Vexierbildwissen sein könnte.

*Wie dem auch sei* – für eine durch die Heilkräfte des Gemäldes hervorgebrachte visuelle Therapie war man zu Freuds Zeiten noch nicht bereit. Verschiedene Psychoanalytiker bemerken diesbezüglich eine erstaunliche Unterdrückung des Übertragungsbegriffs bei Freud und fragen:

Was ist die Motivation für diese Repression? Liegt es nicht an Freuds Unfähigkeit, die Identifikation nicht nur mit einer Frau, sondern auch mit einer Frau, die Gegenstand einer homosexuellen Liebe ist, zu akzeptieren? Wir schlagen vor, dass diese Frage direkt zu der Erklärung führen könnte, die für Freud weniger vorteilhaft und problematischer ist, der

---

5 King 1995, S. 363.

6 Eine Stellungnahme zu dieser visuellen, aber im Text nicht reflektierten Publikationsform war seitens der Autorin nicht zu bekommen.

7 Collins, Green, Lydon, Sachen, Honig Koller 1985, S. 253, Fn. 2 (Ü. v. A.).

Fels, an dem die Analyse von Dora wirklich scheiterte. An dieser Stelle ist es notwendig, auf die Figur der Madonna zurückzukommen, die Dora so faszinierte.<sup>8</sup>

Ohne die Übertragung seiner eigenen patriarchalen Verhaftung erkennen (oder thematisieren) zu können, erklärt Freud die Gründe für Doras Hinwendung zur Madonna: »... erstens wegen des ›Anbeters‹, der ihr die Bilder geschickt hat, dann weil sie Herrn K.s Liebe vor allem durch ihre Mütterlichkeit gegen seine Kinder gewonnen hatte, und endlich, weil sie als Mädchen doch schon ein Kind gehabt hat ...« (Freud GW V, S. 267). Für Freud ist es die lesbische Abwendung vom Manne und er zitiert dazu Dora, die (eventuell Freud absichtlich täuschend) zu ihm sagt: »Da alle Männer so abscheulich sind, so will ich lieber nicht heiraten« (Freud GW V, S. 283f.).

Würde man das Vexierbild als eine von Doras Unbewusstem aufgenommene Information annehmen, müsste man die historische Rezeption von »Bruchstück einer Hysterie-Analyse«, diesem Ursprungstext der Psychoanalyse, neu (be)schreiben. Doras zweistündige Meditation vor der ›Sixtinischen Madonna‹ wäre dann als Beweis der (weiblichen) Fähigkeit zu verstehen, ein integrales Verständnis von Sexualität über das Unbewusste empfangen zu können: »Dora sieht die völlige Aufhebung der Geschlechterdifferenz [...], hält erstarrt inne vor diesem Zeichen der Unkastriertheit, der Komplettheit und Totalität.«<sup>9</sup> Der Medientheoretiker Hans Belting zieht diesbezüglich den weiter oben schon angedeuteten Bogen von einer gläubigen zu einer bewusst reflektierten Wahrnehmung des Bildes. Im Kapitel ›Der Traum Raffaels‹ beschreibt er, wie die »Besucher der Sixtinischen Madonna stundenlang vor dem Bild verweilen, in Tränen ausbrechen und von dem Bild im Traum verfolgt werden« (Belting 1998, S. 90) und kommt dabei auch auf Freud zu sprechen: »Die blinde Tautologie (Doras Antwort ›Die Madonna‹ betreffend; Anm. v. G. M. K.) führt Freud zu der Vermutung, daß Dora von einer eigenen Projektion sprach« (ebd., S. 90). Doch es war umgekehrt, konstatiert die Psychoanalytikerin Maria Ramas: »Die Madonna fand gerade deshalb Eingang in Ida Bauers (Dora) Traum, weil sie die Negation der ›Urszene‹ darstellte – die Negation von Männlichkeit und Weiblichkeit« (Ramas 1985, S. 172) und stellt Doras Madonnen-Verlangen in den Kontext einer allgegenwärtigen Fantasie sadomasochistischer sexueller Beziehungen, in denen die weibliche Position als unterwürfig fixiert ist: »Dies ist eine der Bedeutungen der Sixtinischen Madonna in Idas Traum. Denn das Bild der Madonna mit Kind ist eine präödipale Fantasie, die orale Sexualität suggeriert« (ebd., S. 172).

Doras Antwort »Die Madonna« war frei von einer Übertragung, sie war gerade wegen ihrer prosaischen Kürze so direkt und unschuldig wie irgend möglich. Doch trotz Freuds Missdeutung ihrer Antwort ist es die Psychoanalyse, die, weil sie ihren Hebel

8 Collins, Green, Lydon, Sachen, Honig-Koller 1985, S. 249 (Ü. v. A.).

9 Lühmann 1985/86, S. 90.

so entschieden bei der Sexualität ansetzt, das erste Mal deutliche Worte über die ›Sixtina‹ findet. Es ist zwar nicht Sigmund Freud, der das Vexierbild beschreibt, aber einer seiner eigenwilligsten Jünger: Georg Groddeck. Mit Freud nimmt er am 27. Mai 1917 Kontakt auf (wenige Monate zuvor schreibt Groddeck seinem Stiefsohn von der Lektüre der Freud'schen Schrift über Leonardo da Vinci). Auf der Basis der von ihm entdeckten »Es«-Instanz, die Freud später übernehmen sollte, erspürte er das Symbolhafte in den Äußerungen seiner Patienten. »Ein Rausch überkam mich, wie ich ihn nie vorher noch nachher erlebt habe. Das Symbol war das erste, was ich von aller analytischen Weisheit lernte, und es hat mich nicht wieder losgelassen«, bekennt er 1923 im 31. Brief seines *Buch vom Es* (Groddeck 2004, S. 263). Fortan bedeutet »Symbol«, individuelle Zusammenhänge zu erkennen, die Hinweise auf die Krankheit der Hilfesuchenden enthalten.

Bei weiteren Patienten entdeckte Groddeck bald, daß auch der eigene Körper in seinen Elementen und Funktionen einen bevorzugten Assoziationspunkt für Symbolisierungen darstellte. Die Verbindung zur psychosomatischen Medizin war gegeben.<sup>10</sup>

Zehn Jahre später (1933) erscheint seine bahnbrechende Schrift *Der Mensch als Symbol*. Ein herausragendes Zeugnis vom wahren Ausmaß sexueller Mehrdeutigkeit, besonders derjenigen in der abendländischen Kunst. Groddeck ist der richtige Mann zur richtigen Zeit. 1913 stieß er auf das Werk von Freud, dessen »Unbewusstes« er über das Symbolische hinaus bis in das »Es« hinein zu Ende denkt. »Schließlich ist das Symbolische, das alle menschlichen Lebensbeziehungen begleitet, Form des Es« (Groddeck 2007, S. 9). Ein kleines Universum von Beispielen, wie sich dieses »Es« in allen Lebensbereichen zeigt, ergießt er über seine Zuhörer und Leser.

Verwundert es im übrigen, wenn Groddeck (noch unabhängig von Freud!) bei der Betrachtung der Symbole, die seine Patienten ihm boten, bald auf deren vorwiegend sexuellen Charakter und Gehalt stieß?<sup>11</sup>

Die Sexualtriebe und ihre kulturellen Ausformungen waren, das zeigte sich Groddeck bei jeder Behandlung neu, die hauptsächlichen Quellen, aus denen sich die Erkrankungen nährten.<sup>12</sup>

Doch die Angelegenheit blieb heikel, besonders deshalb, weil es sich um ein Altarbild wie die »Sixtinische Madonna« handelte. 1921 zog Groddeck es noch vor, die eindeutige Zweideutigkeit des Gemäldes in einem Roman unterzubringen. In *Der Seelensucher* lässt er einen Protagonisten über die »Sixtinische Madonna« sagen (Groddeck 1921, S. 206):

---

10 Will, 1984, S. 38.

11 Will, 1984, S. 38.

12 Will, 1984, S. 119.

Sixtus und Barbara sind in verschiedener Höhe gemalt, und zwischen ihnen steht aufrecht das Weib mit dem Kind. Es sind die Testikel und der Phallus, der als Weib mit dem Sohn erscheint, so die Verschmelzung von Weib und Mann im Menschen zeigend. Denn wer ist ganz Mann oder ganz Weib? Wir sind beides, unlösbar zur Einheit geworden.

Mit Freuds Unterstützung erscheint das Buch im Internationalen Psychoanalytischen Verlag. Freud bezeichnet es als einen Leckerbissen. Spätestens ab diesem Zeitpunkt kann man ihm (Freud) keine völlige Unkenntnis der sixtinischen Geschlechtersymbiose abnehmen. Zudem war es niemand Geringerer als er selber, der 1909 einen Gedanken äußerte, der den Weg zur Wahrnehmung des Vexierbildes hätte freimachen können (Freud 1905d, S. 55, Fn. 1):

Es scheint mir unzweifelhaft, daß der Begriff des »Schönen« auf dem Boden der Sexualerregung wurzelt und ursprünglich das sexuell Reizende (»die Reize«) bedeutet. Es steht im Zusammenhang damit, daß wir die Genitalien selbst, deren Anblick die stärkste sexuelle Erregung hervorruft, eigentlich niemals »schön« finden können.

Bis zu seinem Lebensende verfolgt Freud den Grundgedanken der Kulturentstehung aus dem Triebverzicht. Diese Idee findet sich in seiner späten Publikation (1930a) *Unbehagen in der Kultur* (ebenso wie auch bei Nietzsche in dessen *Genealogie der Moral*). Freuds Statement über den Zusammenhang zwischen dem »Schönen« und den »Genitalien«, diese überaus erstaunliche Bemerkung, existiert leider nur als eine Fußnote, deren Ausarbeitung ein Gemälde von höchstem ästhetischen Rang hätte gut gebrauchen können. Die Sublimierung erotischer Schaulust wäre von der ›Sixtinischen Madonna‹ so beispielhaft belegt worden, dass Freuds Theorieansatz einem epochalen kunst-, religions- und sozialtheoretischen Dammbbruch gleichgekommen wäre. Doch ohne Freud konnte sich die Angelegenheit nicht durchsetzen. Für Groddeck steigerte sich das Thema noch bis 1930, als er einen Vortrag im Kreis der Berliner Psychoanalytiker hielt: »Das Unbewusste in der bildenden Kunst« (Groddeck 2011, S. 276–293).

Retrospektiv bliebe die Frage zu klären, warum Groddeck auf das Vorhandensein des Vexierbildes nicht insistiert hatte. Für das Projekt der Psychoanalyse hätte es einen umfassenden Themenschub bedeutet. Das Unbewusste des Menschen nicht nur mit dessen Sexualität, sondern diese gleich mit religiöser Domestikation (dem eigentlichen Grund für weite Teile der Verdrängung) wieder in ein Verhältnis zu setzen, wäre dem Anspruch auf Heilung unüberbietbar nahe gekommen.

Doch, wie man aus den prekären Verhältnissen zwischen Freud und seiner Gefolgschaft weiß, darf man annehmen, dass auch Groddeck es sich mit Freud nicht verscherzen wollte. Als »wilder Denker« hatte er zwar einen Sonderstatus in der Gemeinschaft, dieser aber wurde hauptsächlich durch Freud selber stabilisiert: »... es

kommt sonst nicht leicht vor, daß ich an jemanden ›einen Narren‹ fresse«. <sup>13</sup> Den Gralshüter der Psychoanalyse an diesem neuralgischen Punkt von Religion und Sexualität herauszufordern, war schwierig. Besonders Freud hatte ja ein feines Gespür dafür, wie mühsam es war, seine Lehre mit anderen Lebensfeldern zu verknüpfen, ohne dabei sein Projekt zu gefährden. Er hatte erkannt, dass

... die Anwendung der Psychoanalyse auf nichtärztlichem Gebiet nicht umhin kann, hochgehaltene Vorurteile zu verletzen, an tiefwurzelnde Empfindlichkeiten zu rühren und so Feindschaften hervorzurufen, die eine wesentlich affektive Grundlage haben. <sup>14</sup>

Das Wesen der Sexualität, dem er über Hysterie und Traumdeutung näher zu kommen trachtete, dem Sakralen gegenüberzustellen, hätte die Belastungskapazität seiner so jungen Disziplin sicherlich überschritten. Als bekennender Atheist war es weise, den Frontverlauf seines Kampfes um das Unbewusste nicht in das religiöse Kerngebiet eines Altarbildes hineinzuverlegen. Das wusste auch Groddeck, der es zwar für einen Irrglauben hielt, zu meinen, »die Psychoanalyse sei eine Angelegenheit der Ärzte ...; denn sollte sich diese Ansicht durchsetzen ..., so würde die Welt um das köstlichste Gut, das ihr Freud schenkte, betrogen« (Groddeck 1927, S. 11–31), doch einen Durchbruch an dieser »sixtinischen« Stelle scheute.

Seit Freud sind über einhundert Jahre ins Land gegangen, in denen sich die Sprachlosigkeit gegenüber der ›Sixtina‹ nicht aufzulösen vermochte. Besonders bedauerlich, ja nahezu verstörend erweist sich die bisher vertane Chance, die das Gemälde für die feministische Psychoanalyse bereithält. Weit über Freuds eigenem Chauvinismus, wie es Autoren und Autorinnen seit Mitte der 80er-Jahren herausgearbeitet haben, wäre der Dora-Fall dazu in der Lage gewesen, kollektive Verstrickungen zwischen Sexualität und Moral aufzuzeigen. Doch leider haben selbst tiefgreifende Neuinterpretationen des Dora-Falls seitens der feministischen Psychoanalyse keine Brücke zum Vexierbild zu schlagen vermocht. Dabei enthält der von der Psychoanalyse eroberte sprachliche Ideenraum in Sachen Sexualität innerhalb der Aufklärung so etwas wie ein Alleinstellungsmerkmal und ist somit für die hier herausgeforderte Kunstwissenschaft unentbehrlich. (Unentbehrlich auch deswegen, da es sich bei der anstehenden Decodierung um das Werk eines weitgehend im Vatikan tätig gewesenen Künstlers handelt, dessen Œuvre selbst heute noch unter dem Einfluss von falsch verstandener Pietät steht). Es scheint, dass nur eine gezielte interdisziplinäre Zusammenarbeit hier Abhilfe schaffen kann. Denn auch umgekehrt ist es für die Psychoanalyse unentbehrlich, seitens der Ikonologie eine Aufschlüsselung der kompositorisch/allegorischen Grundformen des sixtinischen Altarbildes bereitgestellt zu bekommen. <sup>15</sup>

---

13 Freud/Pfister 1963, S. 83–85.

14 Freud (1924f), S. 423f.

15 So stehen die beiden seitlich über die Keilrahmengrenzen hinausragenden »Tondos« (ikono-

Doch stellt man sich die Frage, worin denn genau die Schwierigkeit zur Überwindung der psychoanalytischen Sprachlosigkeit heutzutage liegt, erhält man die Antwort nur durch einen Blick auf die christliche Eschatologie. Der bislang verborgene Bildinhalt der ›Sixtina‹ würde diese »Lehre von den letzten Dingen« nicht nur ergänzen, sondern dessen patriarchalischen Fundamentalismus zudem auch infragestellen. Ausgehend von der Körperhaltung des jungen Christus im Sixtinabild ist seitens der Gemäldeforschung die These des »rex tremendae maiestatis« bekannt.<sup>16</sup> Raffael hatte also das Thema der Wiederkunft des Herrn am sogenannten »jüngsten Tag«<sup>17</sup> durch die besondere Sitzhaltung des Jesusknaben im Bild ausgedrückt – die eines »Königs schrecklicher Gewalten«. Sie ist im kunsthistorischen Theoriefeld nichts Unbekanntes. »Der Knabe segnet nicht, aber er sieht die Leute vor ihm an mit einem überkindlichen, festen Blick. Er fixiert, was Kinder nicht tun.«<sup>18</sup>

Aber erst wenn sich die Bedeutung des Vexierbildes als eine für das Verständnis notwendige Vervollständigung ins Bewusstsein des Betrachters schiebt, wird es möglich werden, die christliche Eschatologie unter einem gendertheologischen Aspekt neu zu bewerten. Dazu hilft vielleicht das Erinnern, dass es eben dieses Bild von Raffael ist, das den formästhetischen und inhaltlichen Höhepunkt einer Gottesmutter-Verehrung markiert. Über die »demütige Maria« transformiert sich das Frauenbild der »sündigen Eva« bis hin zu der selbstbewusst aufrecht auf den Betrachter zugehenden »Sixtina«. Die Darstellung der Frau als Frau scheint in diesem Bildnis an ihr Ziel gekommen zu sein. Erwin Panofsky schreibt dazu:

... verehrungswürdig – wegen der vollkommenen Durchgeistigung ihrer Schönheit, und so ruhig und schwebend, daß sie weder der niederziehenden Schwere zu überwinden, noch einer größeren Höhe zuzustreben braucht.<sup>19</sup>

Parallel zur okzidentalen Entwicklung der Männlichkeitsrolle (Stichwort: *imitatio christi*) übt der christliche Monotheismus auch seinen Einfluss auf die weibliche Rollenentwicklung aus. Das stetig anschwellende Genre der ›sacra conversazione‹

---

graphischer Fachbegriff für kompositorische Grundformen des Kreises) in einem für die finale Analyse des Bildes unentbehrlichen Zusammenhang mit der seit C. F. Rumohr 1832 publizierten »Drappellone-Theorie«, der 1906 durch Heinrich Brunn verbreiteten »Fensterbildtheorie« und der 1922 durch Hubert Grimme entstandenen »Totenvelum-Theorie«; alles zusammen einer der größten Dispute der Kunstgeschichtsforschung – welcher immer noch anhält.

16 Der Kunsthistoriker und Raffaelexperte Rudolf Preimesberger; private E-Mail vom 12.1.21.

17 Die Kunsthistorikerin Marielene Putscher (*Raphael's Sixtinische Madonna*, Hopfen Verlag 1955, S. 98, 122 und 141) vermutet, dass die Prophetie des Jesaias über die Wiederkunft des Herrn (Jes. 60, 1–6) als Einfluss bei der Auftragsvergabe zur ›Sixtinischen Madonna‹ eine Rolle gespielt haben könnte: »Stehe auf, werde Licht, Jerusalem! Denn es kommt dein Licht, und die Herrlichkeit des Herrn geht über Dir auf ...«.

18 Wölfflin 1983, IV. Raffael, S. 158.

19 E. Panofski 2014, S. 209f.

legt davon ein eindringliches Zeugnis ab.<sup>20</sup> Doch nach der Renaissance kommt diese Entwicklung ins Stocken. Die Aufklärung bringt für den Mann Figuren wie Don Juan, Robinson Crusoe oder Don Quixote hervor, während es Maria im Barock lediglich zukommt, weiter in den Himmel aufzufahren. Erst dreihundert Jahre nach der Erschaffung der »Sixtinischen Madonna« wird Raffaels Gemälde als Manifestation des »Ewig-Weiblichen« erkannt und führt den Faustischen Mann in eine post-christliche Erlösung. Es ist Johann Wolfgang v. Goethe, dessen genialer Blick diese Qualität im Gemälde erkennt und in Form einer »Mater gloriosa« am Ende seiner Tragödie auftreten lässt. Zwischen Raffaels Todesjahr 1520 und Groddecks Vexierbildbeschreibung 1921 ist es nur Goethe, der die sixtinische Tiefenwirkung in seinen Versen weiterträgt.

Was mit Goethes gerauntem »Gang zu den Müttern« seinen Anfang nahm und durch Freuds Dora-Fall als »Schlüssel, der den Weg zu den Müttern öffnet«<sup>21</sup> zusätzlich angedeutet wurde, betrifft nicht die Vergangenheit. Ida Bauer hat in ihren zwei Stunden vor der »Sixtina« lediglich etwas vorweggenommen, das uns allen noch bevorsteht. Dass diese Aufgabe nicht nur Freuds Ansatz, sondern auch die aktuelle Geschlechterdebatte übersteigt, mag vielleicht am besten erklären, warum es auch heute noch als eine unmögliche Aufgabe erscheint, der Sprachscham über das Gemälde zu entkommen. Dabei hätte eine diesbezügliche ethische Neujustierung von Freud und/oder seinen Nachfolgern auch für die Frauenrechtsbewegung einen richtungsweisenden Impuls evozieren können. Doch zweifellos dürfte sich von einer solchen ontologischen Herausforderung nicht nur die Psychoanalyse überfordert fühlen. Die sogenannten »letzten Dinge« neu zu ordnen wäre eine Aufgabe, die sich nicht einmal der Vatikan zutrauen würde.

Vielleicht reicht es diesbezüglich aber auch, die ungewöhnliche Männerfreundschaft Freud/Groddeck in ihrer seltsamen Stabilität etwas genauer zu betrachten. Wie wir wissen, hegte Groddeck eine unerschütterliche Bewunderung für Freud und Freud antwortete seinerseits stets mit Wohlwollen auf ihn. Doch um die tieferen Beweggründe dieser Konstellation zu erfassen, muss man auch ihre unterschiedlichen Weltsichten berücksichtigen: Freud interpretierte den Es-Begriff Groddecks

20 Der hohe Anteil von dreiviertel aller damals entstandenen Gemälde des Bildtypus »Madonnenmalerei« ist für die Kunstgeschichte von quantitativer Beispiellossigkeit. Der bereits zitierte Ulrich Pfisterer kommt in seiner Einschätzung auf einen Renaissanceanteil des Madonnen-themas von 85 Prozent. Genauere Angaben macht Peter Burke (1984, S. 152): von »... 2033 Bilder(n) haben 1796, also rund 87 Prozent, ein religiöses Thema und 237, also rund 13 Prozent, ein weltliches Thema. [...] etwa 50 Prozent von ihnen beschäftigen sich überwiegend mit der Jungfrau Maria, etwa 25 Prozent mit Christus und annähernd 23 Prozent mit den Heiligen.« Über die christologischen Sujets gegenüber den mariologischen vergleiche auch Hubert Locher (1994). Dass die Kunstgeschichtsforschung bislang versäumt hat, nach dem Grund dieser ikonischen Revolution zu fragen, ist mehr als denkwürdig. Ohne die Ursache zu erkunden, konstatiert man lediglich die Tatsache als solche: »Wollte man den heute noch vorhandenen Vorrat an Marienbildern statistisch zusammenbringen und ordnen, so würde mit Recht von einer Unendlichkeit der Darstellungen gesprochen werden können.« (Mela, 2015, S. 42).

21 St. Zweig (1989), Brief vom 2.6.1932.

ganz anders als dieser selbst. Um nun das drohende Konfliktpotenzial nicht eskalieren zu lassen, setzte Groddeck ganz auf die magnetischen Kräfte ihrer respektvollen Freundschaft und hielt sich – freilich aus ganz eigenen Gründen – mit einer Kritik an der Psychoanalyse zurück.

Seine Hochachtung gegenüber Freud konnte er lange bewahren, doch ein Brief verrät letztlich, worum es Groddeck dabei ging. Hilfesuchend wandte er sich am 1. September 1930 mit der Bitte an seinen »hochverehrten Lehrer und innigst geliebten Menschen«, ihm seine Meinung über gewisse Anführungsstriche mitzuteilen.<sup>22</sup> Die Existenz oder Nichtexistenz dieser Zeichen in Goethes Faust war im Laufe seines Lebens zu einer Frage über den Sinn und Zweck des menschlichen Lebens an sich geworden.<sup>23</sup> Wichtiger als das Vexierbild in der Madonna war für Groddeck die grundsätzliche Frage, wie man Erkenntnis erlange. Der Schlüssel zu einer Antwort glaubte er bei Goethe gefunden zu haben. Hierbei ging es um die berühmten sich-strebend-bemühen Zeilen, die der Dichter angeblich eigenhändig mit Bleistift hervorgehoben und gegenüber Johann Peter Eckermann als Lösung des Faust-Rätsels bezeichnet hatte.

Gerettet ist das edle Glied / Der Geisterwelt vom Bösen.  
Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen.

Mit Doppelpunkt und/oder Anführungszeichen wäre die Erlösungszeile als vom »Bösen« zitiert zu verstehen, dass sich Strebend-Bemühen damit – entgegen allen anderen Interpretationen – als ein Unwert gemeint.<sup>24</sup> Angesichts der Himmelfahrt mit der »Mater Gloriosa« bedeutet »Erlösung«, alle Ambitionen fahren zu lassen. Gleich J. J. Rousseaus berüchtigtem Drift auf dem Bielersee wäre durch die Umdeutung der Verszeilen ein transluzider Geisteszustand gemeint; Erkenntnisfähigkeit dank eines von allen Anstrengungen losgelösten Bewusstseinszustands. Das war mehr als nur ein »freies Analysieren«. Eine Haltung, die der »wilde Analytiker« Groddeck in allen Lebenslagen praktiziert hatte und die ihm schon allein deshalb so sehr am Herzen lag, weil er sie zum Prinzip seiner Heilkunst erkoren hatte.

Den wahren Sinn der falsch gedruckten Verszeilen von Freud bestätigt zu bekommen, war jedoch vergebliche Liebesmüh. Der antwortete höflich, aber ausweichend: »Ob ich als Goethephilolog Glück haben werde? Es erscheint mir als ein hartes Brod.«<sup>25</sup>

22 Groddeck/Freud 2008, S. 239ff.

23 Fünf Monate später, am 26.1.1931 wendet sich Groddeck (in einem unveröffentlichten Briefwechsel) an den zuständigen Verlagsleiter des Insel-Verlags Dr. Kippenberg mit der Bitte um Auskunft über die Existenz der Anführungsstriche im Fausttext – welche dieser in einem Brief vom 29.1. bestätigt: »Goethe selbst hat ja diese Stelle als den Schlüssel zum Faust erklärt und es ist garnicht verwunderlich, dass er sie im Manuskript durch Anführungsstriche besonders hervorgehoben hat.«

24 Groddeck (1964), S. 228–232.

25 Groddeck/Freud (2008), S. 242.

Vielleicht ahnte Freud nicht einmal, welchen Trost ein Brückenschlag zwischen den unterschiedlichen Heilansätzen bedeutet hätte. »Ich beabsichtige mit meiner Frage nicht, eine Antwort aus Ihnen herauszulocken«, hatte Groddeck sich vorgetastet, um dann alles in die Waagschale seiner Worte zu legen, »eher möchte ich, dass Sie mich widerlegen. So gerne ich es haben würde, wenn Goethe Kronzeuge meiner absonderlichen Idee wäre, ist mir doch bei meiner Gottähnlichkeit bange.«<sup>26</sup> Worte, mit denen es ihm durchaus ernst war. »Gottähnlichkeit« - das war seine Idee vom »Es« schlechthin. Groddeck wusste, wie »böse« alles Bemühen und Streben sein konnte, und erhoffte sich einen Ausweg aus seiner »absonderlichen« Kraft, die Gutes mühelos schafft, indem sie zum »Bösen« (der Krankheit) nicht nein sagte.

Dass die Lösung dieses Dilemmas keinen Freud gebraucht hätte, sondern in der Doppeldeutigkeit der Versinterpretation bzw. der durch Goethes (über Eckermann) so geschickt initiiertes Umdeutung bestens aufgehoben war, konnte Groddeck nicht erkennen. Beides war gleichzeitig wahr: Ohne strebendes Bemühen war nichts zu erreichen. Gleichwohl impliziert diese Aussage in Gegenwart der ›Sixtina‹ auch das Gegenteil: Um alles zu erreichen, gab es nur die Möglichkeit, zu guter Letzt auch alles Bemühen aufzugeben.

Von Freud erhoffte sich Groddeck, sich für die richtige Möglichkeit entscheiden zu können. Zu sehr saß ihm der im Schulpforta-Internat anezogene asketische Protestantismus im Nacken, als dass er sich nicht ein Loskommen vom »Strebend-Bemühen« um alles in der Welt gewünscht hätte. Und so blieb die eigentliche Wahrheit der goeth'schen Satzzeichen auf der Strecke. Hatte Goethe (der jedermanns Tüchtigkeit lobte) nicht gleich am Anfang seiner Dichtung verkündet: »Es irrt der Mensch, solange er strebt.«? Und hatte er nicht am Ende seiner Dichtung die ›Sixtina‹ deshalb als höchstes Gnadenbild installiert, weil in ihrem Gesicht »Alles« und »Nichts« widerspruchlos abzulesen war?<sup>27</sup> Leben und Tod, »Stirb und Werde«, hatte der scharfsinnige Goethe in Raffaels Gemälde besser und tiefgehender erkannt als Groddeck. Der hatte sich lediglich die Freiheit herausgenommen, das psychoanalytische Sprachvermögen auf das archaische »Es« des Bildes anzuwenden; womit er von Freuds Zustimmung abhängig blieb. Sprechakt und Sprachinhalt blieben getrennt. Das Vexierbild, also die überdimensionale Darstellung von Geschlechter-in-differenz durch einen »heiligen« Koitus, blieb eine Randnotiz der psychoanalytischen Bewegung. Die Zeit, diese Selbstzensur aufzuheben, war noch nicht gekommen. Erst die kommenden Katastrophen würden die Bedingungen für eine Möglichkeit erzwingen, das Verhältnis von Gott und Gender neu zu denken.<sup>28</sup> Vom nationalen Bösen und seinen atomaren Instrumenten wurden die Freunde nur kurz gestreift: Nach Großbritannien emigriert, starb Freud 1939, Groddeck in der Schweiz schon 1934.

---

26 Groddeck/Freud (2008), S. 241.

27 Ein Befund, der sich seit Winkelmann in unzähligen kunsthistorischen Betrachtungen über das Bild bestätigt findet.

28 Grossman (2008), S. 119–130.

## Literatur

- Belting, H. (1998): Das unsichtbare Meisterwerk – Die modernen Mythen der Kunst. München (C. H. Beck).
- Burke, P. (1984): Die Renaissance in Italien. Berlin (Wagenbach).
- Collins, J., Green, J. R., Lydon, M., Sachen, M. und Honig-Koller, E. (1985): Das Unbewusste befragen: Das Dora-Archiv. In: Ch. Bernheimer, C. Kahane (Hg.): Dora's Case: Freud, hysteria, feminism. New York (Columbia Univ. Press).
- Freud, S. (1905d): Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. GW V: 33–145.
- Freud, S. (1905e): Bruchstück einer Hysterie-Analyse. GW V: 161–286.
- Freud, S. (1910c): Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. GW VIII: 127–211.
- Freud, S. (1924f): Kurzer Abriß der Psychoanalyse. GW XIII: 405–427.
- Freud, S./Bernays, M. (2013): Die Brautbriefe, Bd. 2, Juli 1883 – Dezember 1883. Hg. von Fichtner, G., Grubrich-Simitis, I., Hirschmüller, A. Frankfurt a. M. (S. Fischer).
- Freud, S. u. Pfister, O.: (1963): Briefe 1909–1939. Frankfurt a. M. (S. Fischer).
- Groddeck, G. (1921): Der Seelensucher. Ein psychoanalytischer Roman. Neuausgabe (1998), O. Jägersberg. Frankfurt a. M. (Stroemfeld/Roter Stern).
- Groddeck, G. (1923): Das Buch vom Es. Psychoanalytische Briefe an eine Freundin. Neuausgabe (2004), Hg. S. Müller. Frankfurt a. M. (Stroemfeld).
- Groddeck, G. (1927): Der Ring des Nibelungen. Vortrag. Vier Lehrbücher der Psychoanalyse vom 4.11.1927. Die Arche, Jg. 3, Nr. 11.
- Groddeck, G. (1930): Das Unbewußte in der bildenden Kunst. In: Groddeck, G.: Vom Menschenbauch und dessen Seele. Hg. M. Giefer. Frankfurt a. M. (Stroemfeld) 2011: 276–293.
- Groddeck, G. (1933): Der Mensch als Symbol. Neuausgabe (2007), Hg. W. Martynkewicz. Frankfurt a. M. (Stroemfeld).
- Groddeck, G. (1964): Ein Faustzitat. In: Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst. E. Roeder von Diersburg. Wiesbaden (Limes Verlag), S. 228–232.
- Groddeck, G./Freud, S. (2008): Briefwechsel. Frankfurt a. M. (Stroemfeld).
- Grossman, W. S. (2008): Tiergarten. Die Sixtinische Madonna. Berlin (Ullstein).
- King, V. (1995): Die Urszene der Psychoanalyse. Adoleszenz und Geschlechterspannung im Fall Dora. Stuttgart (Verl. Internat. Psychoanalyse).
- Locher, H. (1994): Raffael und das Altarbild der Renaissance. Die ›Pala Baglioni‹ als Kunstwerk im sakralen Kontext. Berlin (Akademie Verlag).
- Lühmann, H. (1985/86): Dora und die Sixtinische Madonna. Aufhebung der Geschlechterdifferenz: Maria als Phallus. In: Zehn Vorträge über Hysterie. (<http://hinrich-luehmann.de/psychoanalytisches-h-l/hysterie-vortr%C3%A4ge/>).
- Mela, L. (2015): Raffael malt die Sixtinische Madonna und die Transfiguration. Göhlen (Bonobo Verlag).
- Pfisterer, U. (2020): Raffael – Glaube, Liebe, Ruhm. München (C. H. Beck).
- Panofsky, E. (2014): Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels (1920). Hg. von G. Panofsky, Berlin (De Gruyter).
- Ramas, M. (1985): Freud's Dora, Dora's Hysteria. S. 173 (Ü. v. A.). In: C. Bernheimer, C. Kahane (Hg.), Dora's Case: Freud, hysteria, feminism. New York (Columbia University Press).
- Will, H. (1984): Die Geburt der Psychoanalyse. München (Urban und Schwarzenberg).
- Wölfflin, H. (1983): Die klassische Kunst. Basel/Stuttgart (Schwabe & Co KG).
- Zweig, St. (1989): Über Sigmund Freud. Frankfurt a. M. (S. Fischer Tb.).

### *Zusammenfassung*

Der Beitrag beschäftigt sich mit Freuds Verhältnis zum Bildnis der »Sixtinischen Madonna« (1512) von Raffael di Urbino. Freud kannte das Gemälde schon als Siebenundzwanzigjähriger und wurde (spätestens) siebzehn Jahre danach durch seine Patientin Ida Bauer erneut mit dem Bild auf besondere Weise konfrontiert. Die Vermutung liegt nahe, dass sich Freud mit einer Doppeldeutigkeit des Bildes (Vexierbild) mehr auseinandergesetzt haben muss, als er zuzugeben bereit war. Sein Gefolgsmann Georg Groddeck war es dann schließlich, der das erste Mal deutliche Worte über das Vexierbild und damit den geschlechtlichen Aspekt von Raffaels Gemälde fand. Im vorliegenden Text wird die Frage aufgeworfen, ob oder warum die psychoanalytische Bewegung der Botschaft des Vexierbild in der Madonna bisher nicht mehr Beachtung geschenkt hat.

### *Summary*

*In search of the soul: The emergence of culture between the renunciation of instinct (Freud) and instinctual happiness (Groddeck)*

This article deals with Freud's relationship to the portrait of the »Sistine Madonna« (1512) by Raffael di Urbino. Freud knew the painting when he was twenty-seven years old and was confronted with the the picture again in a special way seventeen years later by his patient Ida Bauer, who had been diagnosed with hysteria. It is reasonable to assume that Freud must have dealt with the ambiguity of the image (»Vexierbild«) more than he was prepared to admit. It was his follower Georg Groddeck who finally found clear words for the first time about the picture puzzle and thus the gender aspect of Raphael's painting. This text raises the question of whether or why the psychoanalytic movement has not paid more attention to the message of the »Vexierbild« in the Madonna.

### *Personalnotiz*

**Gérard Maria Kever**, geb. 1956 in Aachen. Studium der Kunstgeschichte, Film und freier Kunst in Köln (FHS) und New York (Cooper Union). Mitglied der Künstlergruppe »Mülheimer Freiheit«. Publikationen: (2019) »Die Decodierung der Sixtinischen Madonna«.

Gérard M. Kever, Schulweg 4, 21423 Drage  
E-Mail: g.kever@gmx.de