

FREUDS SELBSTPORTRÄT ALS LEONARDO DA VINCI

Eine moderne Variante der „Legende vom Künstler“¹

Der Ruf nach fächerübergreifenden Forschungen erklingt in den Wissenschaften nicht erst heute. Dass aber interdisziplinäre Gastauftritte nicht immer willkommen sind, kann man an der Studie „Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci“ ersehen, die Sigmund Freud, der Begründer der Psychoanalyse, 1910 publizierte²: Die Kunstwissenschaft ignorierte sie zunächst geflissentlich, um sie dann als Inbegriff eines unwissenschaftlichen Zugangs zur Kunst zu brandmarken. Zur Kunstgeschichte im engeren Sinn kann Freuds Essay in der Tat kaum etwas beitragen. Aber er verdient in anderem Kontext Interesse – nämlich in dem der Wissenschaftsgeschichte. Dass auch die angeblich rein beobachtenden Disziplinen ihre Gegenstände „konstruieren“, ist zwar inzwischen gängige Münze. Weniger beliebt (weil gefährlicher) ist indessen eine andere Relativitätsthese: dass auch bestimmte idealisierende Vorstellungen, die die Forschenden über ihre Rolle, Aufgabe und Bestimmung hegen, den Blick auf die Realität vernebeln können. Das wird unserer Ansicht nach in Freuds „Leonardo“ so deutlich wie selten – und deshalb eignet sich die Studie als Exempel für die Wissenschaft insgesamt.



Abb. 1: Leonardo da Vinci, Sogyannte Anna Selbdritt, Paris: Musée du Louvre. Freud deutet das Motiv der „Doppelmutter“ individualpsychologisch als Manifestation eines Künstlers, der in seiner Kindheit einer Überdosis an mütterlicher Liebe ausgesetzt war.

DAS KLEINKIND UND DER RAUBVOGEL

Zwei Aspekte an Leonardos Werk sind es, die Freud faszinieren und für die er eine Erklärung zu finden sucht. Da ist einmal das berühmte Lächeln der leonardesken Frauengestalten. Zwar sagt Freud es nicht ausdrücklich, aber man spürt, dass dieses Motiv für ihn ein Zentrum der Kunst Leonardos, ja vielleicht der abendländischen Malerei überhaupt darstellt. Noch mehr interessieren ihn aber die naturwissenschaftlichen Studien des Malers, insbesondere jene Vogelflug-Forschungen, die der Meister zum Ausdenken von Flugapparaten nutzte. Wie, fragt Freud sich, konnte der Künstler ein Motiv erfinden, das die Kunst gleichsam zu ihrer Essenz brachte, wie so weit in die Flugphänomene eindringen, wie erst wieder die Erfinder des modernen Flugwesens?

Eine erste Erklärung gewinnt Freud aus seiner Überzeugung, die Libido bilde den Treibstoff allen menschlichen Tuns, auch des Arbeitens. Wie erinnerlich glaubt er, die frühkindliche Sexualität werde, da zu stark auf die Eltern fixiert, verdrängt, um später in allgemeinerer und realitätsgerechterer Form rekonstruiert zu werden. Verlaufe der Prozess harmonisch, wirke sich das auch für die Arbeit positiv aus, sie werde „mit Lust“ ausgeübt. Im anderen Fall komme es zu so problematischen Erscheinungen wie neurotischer Denkschwäche oder ziellosem Denkwang – in seltenen Fällen allerdings auch zu Leistungen der außergewöhnlichen Art. Dann nämlich, wenn sich die Libido vorweg in Wissensbegierde sublimiere. Anders als beim Denkwang stehe hier der Trieb frei im Dienst des intellektuellen Interesses. Die neurotischen Gehalte würden sich nur darin zeigen, dass sexuelle Themen tabu seien. Als typischen Vertreter dieser Species begreift er Leonardo.

Damit dieser aber so epochemachende Leistungen erbringen konnte, muss er nach Freud noch zusätzliche psychische Eigenheiten aufgewiesen haben. Welche? Aufschluss darüber glaubt Freud in einer nur wenige Zeilen umfassenden Notiz zu finden, in welcher der Meister von einer Kindheitserinnerung berichtet. Als nachträglich eingefügter Kommentar befindet sie sich am Kopf einer Manuskriptseite, auf welcher von den Flugkünsten eines Raubvogels die Rede ist. Ein Ereignis aus seiner Kindheit zeige, schreibt Leonardo, dass ihm von Beginn an bestimmt gewesen sei, sich mit diesem Tier so intensiv zu befassen. Als er in der Wiege gelegen habe, sei nämlich ein solches – ein „nibbio“ – zu ihm herabgekommen, habe

ihm mit seinem Schwanz den Mund geöffnet und mit jenem viele Male von Innen an die Lippen geschlagen.³

Freud geht davon aus, dass Leonardo mit dem „nibbio“ einen Geier meint, und dass es sich nicht um eine wirkliche Geschichte handle, sondern um eine phantasierte, die – ähnlich wie die Herkunftsmythen von Völkern – den eigenen Ursprung sagenhaft verklären wolle. Zum Vornherein ist der Psychoanalytiker überzeugt, dass „die ‚Coda‘ des Geiers nach gemeinem substituierendem Sprachgebrauch gar nichts anderes als ein männliches Genitale, einen Penis“ bedeuten könne; die Szene mit dem Vogel entspreche einer Fellatio.⁴ Diese Sexualpraxis wiederum sei die Umarbeitung einer anderen Erfahrung, des frühkindlichen Saugens an der mütterlichen Brust. Warum aber, so fragt er weiter, ist in Leonardos Geschichte an die Stelle einer Mutterbrust ein Geier mit einem als Phallus fungierenden Schwanz getreten? Er glaubt, dass hier das Bild der ägyptischen Muttergöttin Mut hereinspiele, einer geierköpfigen, oft mit Brüsten und erigiertem Phallus dargestellten Figur, die der Renaissance durch verschiedene antike Schriften, aber auch durch die Kirchenväter bekannt gewesen sei. Nach diesen Quellen fungiere der Geier deshalb als Muttersymbol, weil es bei dieser Species keine Männchen gebe.⁵ Mit der Anspielung auf die ägyptische Göttin gebe Leonardo zu verstehen, dass auch er ein Geierkind ohne Vater gewesen und einst Lust am Saugen empfunden habe. Woraus folgere, dass der Künstler in der frühen Kindheit ohne seinen Vater, allein mit seiner Mutter, der einfachen Bauerntochter Catarina, gelebt habe.

Dass Mut und Leonardos Vogel hermaphroditisch gebildet sind, ist für Freud nicht verwunderlich, weil er glaubt, alle Knaben würden der Mutter zunächst einen Phallus zuschreiben. Auffallend an der angeblichen Kindheitserinnerung sei aber, dass sich das Kind zum Geierschwanz ganz passiv verhalte: das sei eine typisch homosexuelle Phantasie. Für die Homosexualität aber sei die Präsenz einer überzärtlichen Mutter und/oder die Absenz oder Schwäche der Vaterfigur konstitutiv. Die erphantasierte Geiergeschichte offenbare, dass Leonardo durch die erotische Beziehung zur Mutter zum Homosexuellen geworden sei.

Irgendwann habe Leonardo bei einer anderen Frau das Lächeln seiner liebenden Mutter wieder gefunden. Zwar sei er damals längst unter dem Hemmungszwang des Homosexuellen gestanden, aber in der Kunst sei es ihm gelungen, mit Hilfe alter erotischer Regungen die Hemmung zu überwinden und das

Lächeln wiederzuerschaffen. Bei der „Mona Lisa“ habe dieses noch unheimliche und rätselhaft-unheilverkündende Züge, aber bei der „Anna Selbdritt“, wo Mutter, Stiefmutter und Grossmutter zu einer jugendlichen Doppelmutter verschmolzen seien, habe dieses nur noch positiven Gehalt: „Madonnen und vornehme Damen zeigten von da an bei den Malern Italiens die demütige Kopfneigung und das seltsam-selige Lächeln des armen Bauernmädchens Catarina, das der Welt den herrlichen, zum Malen, Forschen und Dulden bestimmten Sohn geboren hatte.“⁶

Auch für die Frage, weshalb Leonardo sich so übermässig für die Vogelwelt interessierte, geben Freuds Thesen eine mögliche Antwort: weil beim Künstler ein Raubvogel als (unbewusstes) Symbol für eine Mutterbindung fungierte, die sein ganzes Leben bestimmte.



Abb. 2: Abbildung aus einer Abhandlung des Freud-Schülers Oskar Pfister über Kryptolalie, 1913: Leonardos *Anna Selbdritt* als Vexierbild. In Grau eine vermeintlich im Gewand Marias verborgene Geierfigur (S. 148).

KRITIK AN FREUDS „LEONARDO“

Bald nach Erscheinen von Freuds Leonardo-Studie glaubte der Zürcher Pfarrer und Psychoanalytiker Oskar Pfister im Gewand der „Anna Selbdritt“ des Louvre die Form eines Geiers zu entdecken, dessen Schwanz beim Mund des Kindes ende.⁷ In einer Neuauflage der Leonardo-Studie von 1919 fügte Freud eine Anmerkung ein, in der er den Fund seines Jüngers resümierte und eine Skizze Pfisters mit dem „image caché“ abbildete.⁸ Als dagegen 1923 der englische Kunsthistoriker und Renaissancespezialist Eric Maclagan im renommierten *Burlington Magazine* eine Rezension des „Leonardo“ publizierte, zeigte der Meister keine Lust, darauf einzugehen.⁹ Maclagan wies darauf hin, dass das Wort „nibbio“ falsch übersetzt sei – Leonardo rede nicht von einem Geier, sondern von einem Milan, einem Hühnergeier. Freuds These von der ägyptischen Geiergöttin fiel damit in sich zusammen. Zwanzig Jahre später – Freud war inzwischen gestorben, die Psychoanalyse auf dem Weg des Erfolgs – griff der amerikanische Kunsthistoriker Meyer Schapiro Maclagans Einwand auf ergänzte ihn mit Kritik an Argumenten, die von der Fehlübersetzung nicht betroffen waren – vor allem jenem, wonach das Motiv von einem zwischen die Lippen gesteckten Vogelschwanz auf eine homosexuelle Veranlagung Leonardos verweise.¹⁰ Schapiro zeigte, dass es sich bei diesem Motiv nicht um ein individuelles Phantasieerzeugnis, sondern um einen aus der Antike stammenden, auch von christlichen Schriftstellern verwendeten Topos handelt: Vögel oder Bienen machen sich am Mund von Kleinkindern zu schaffen und kündigen so grosse Gaben an, meist solche, die etwas mit Sprache zu tun haben. Von einem Schwanz-in-den-Mund-Stecken ist allerdings nirgends die Rede. Aber auch für dieses Bild nennt Schapiro eine mögliche Quelle. In mittelalterlichen Trinitätsdarstellungen sei der Schwanz der Heilig-Geist-Taube oft im Mund Gottvaters situiert; in einigen verbänden die Flügel den Mund Gottvaters mit dem des Sohnes. Weiter erinnert Meyer Schapiro daran, dass der Milan schon vor Leonardo als Symbol der Steuermannskunst gegolten habe.¹¹ Leonardos „Erinnerung“ wäre demnach – wie das für literarisch-künstlerische „Heldengeschichten“ typisch ist – eine Kombination verschiedener Topoi. Gleich einer Heiliggeist-Taube, so könnte man mit Meyer-Schapiro die Botschaft des Textes deuten, stürzt der „nibbio“ vom Himmel herab und vermittelt dem Kind die Fähigkeit, dereinst Aussagen über die Kunst des Luft-Schiffens zu machen.¹²

So problematisch wie die Geier-Hypothese sei auch Freuds individualpsychologische Deutung des Frauenlächelns; es handle sich auch da um ein bereits vorhandenes Muster.¹³ Meyer-Schapiros vernichtendes Fazit: "Ich glaube, die Untersuchung von Freuds Buch deckt Schwächen auf, die man auch bei anderen psychoanalytischen Kultur-Studien finden kann: die Gewohnheit, Erklärungen komplexer Phänomene auf eine einzige Erkenntnis abzustützen und bei der Behandlung von Individuen dem historischen und sozialen Kontext sowie dem Ursprung von Gewohnheiten, Glaubenssätzen und Institutionen zu wenig Aufmerksamkeit zu schenken".¹⁴

FREUDS „LEONARDO“ ALS MODERNE VARIANTE DER „LEGENDE VOM KÜNSTLER“

Gewiss, Freuds Studie weist wissenschaftstechnisch zahlreiche Schwächen auf. Gleichzeitig ist sie aber ein Stück grosse Sachprosa, glanzvoll wie einst die Essays der Aufklärer und mitreissender als so manche wissenschaftlich korrekte Abhandlung. Hier kann man erfahren, welch spannendes Abenteuer Denken sein kann. In jüngster Zeit hat man versucht, die Arbeit dadurch zu „retten“, dass man Freuds Argumente mit neuen Fakten unterfütterte.¹⁵ Aber damit gerät das Wesentliche aus dem Blick. Die zentrale Frage ist vielmehr, warum der Text eine so grosse, geradezu hypnotische Kraft ausgeübt hat, auch auf Freud selber; dieser empfand ihn als das „einzig Schöne“, das er je geschrieben habe.¹⁶ Warum lag ihm der Text so am Herzen? Weshalb war ihm das ägyptische Motiv der doppelgeschlechtlichen Mutter so wichtig, dass er einem groben Übersetzungsfehler aufsass? Und weshalb faszinierte ihn die Vorstellung homoerotischer Dispositionen und einer übergrossen Mutterbindung derart, dass er sich in unhaltbare Spekulationen über die Kindheit Leonardos verstieg?

Freuds Hofbiograph Ernest Jones erklärte dessen Vorliebe für den Leonardo-Essay damit, dass Vieles darin „Selbstbeschreibung“ sei.¹⁷ Diese vage Aussage bedarf der Präzisierung: Welcher Art soll dieses Selbstporträt sein? Einen Hinweis gab Freud, als er versuchte, der Kritik den Wind aus den Segeln zu nehmen. Er bezeichnete den „Leonardo“ scherzhaft als „halbe Romandichtung“.¹⁸ Damit dürfte er den Nagel auf den Kopf getroffen haben. Wenn Freud Leonardos „Nibbio“-Anekdote als Sage betrachtet, welche den eigenen Ursprung erklären wolle, gilt

das auch für seine eigene Arbeit; sie gehört zur selben Untergattung des Mythos wie Leonardos „Kindheitserinnerung“: zur Legende vom schöpferischen Geistes-Heros. Im Essay geht es nicht um die Ergründung eines Einzelphänomens, sondern um eine Theorie über die (tragische) „condition“ grosser Neuerer. Basierend auf der „Künstlermythologie“, wird dabei das Idealporträt eines Kulturheros entwickelt.

Als Exempel dient Leonardo. Insgeheim liegt der Fokus aber auf einem ungenannten Mann, auf einem „neuen Leonardo“ – auf Freud selber.

MUTTERBINDUNG, HOMOEROTISCHE TENDENZEN UND SCHÖPFERTUM

Begreift man den Essay in diesem Sinn, erhält man eine mögliche Erklärung dafür, dass Freud seinen „Analysanden“ Leonardo trotz dünnster Faktenlage als Sondertypus libidinösen Wissensverhaltens kategorisierte und seine malerisch-wissenschaftlichen Fähigkeiten mit Homosexualität und überproportionaler Mutterbindung verknüpfte.

Rufen wir uns zunächst die zentralen Motive der Künstlermythologie in Erinnerung.¹⁹ Der Kern ihrer neuzeitlichen Ausprägung ist der Geniegedanke. An die Stelle der Vorstellung vom deus artifex, vom Gott als Handwerker, tritt in der Renaissance die vom „divino artista“, vom Künstler, der gleich Gott eine neue Welt erschafft. Dieser Konzeptwandel ist Ausdruck und Antrieb eines Umbruchs: Die intellektuelle Reflexion der künstlerischen Praxis gewinnt an Bedeutung und wird bald auch eigene Institutionen erhalten – man ist daran, das Erfinden zu erfinden. Im Zentrum des Geniemythos steht nun eine bestimmte Ausformung der Melancholie-Lehre.²⁰ In der alten Vier-Temperamenten-Doktrin galt die Melancholie, deren Ursache man in einem Übermass an schwarzer Galle sah, als negativer Gegenpol der sanguinisch-jovialen Art; sie manifestierte sich in geistiger Verfinsterung und affektiver Versteinerung – wobei diese auch in Raserei umkippen könne. Die entscheidende Ergänzung brachte ein im Humanismus wiederentdeckter pseudoaristotelischer Text. Er sprach der schwarzen Galle in seltenen Glücksfällen eine Steigerung der schöpferischen Fähigkeiten zu; dank ihr könne sich das grüblerische Ausbrüten von Gedanken mit rauschhaften geistigen Höhenflügen verbinden. Es gebe, so der Text weiter, keinen herausragenden Menschen, der

diesen gefährlichen Stoff nicht in sich trage. Auf diesen Ideen aufbauend, verglich man in der Renaissance die Wirkung der „guten“ Galle mit der Vergeistigung des Weins zu „aqua vita“ und verband die Melancholielehre mit der platonischen Vorstellung von einer Sublimierung des Sexuellen zu Geistigem. Man sieht: Im Melancholie-Genie-Komplex ist Freuds Überzeugung vorgebildet, das freie Forschen sei die geglückte Ausprägung einer Disposition, die auch zu Denkschwäche und Grübelzwang führen könne. Vorgeprägt ist darin auch seine Vorstellung vom Genius als einer Existenz, die ihre umwälzenden Einsichten im heroischen Kampf mit einer gefährdeten Psyche erringt.

Warum aber ist Freud derart von Leonardos Homosexualität fasziniert? Im Zusammenhang mit dieser Frage ist von Bedeutung, dass Inspirations- und Gestaltungsvorgänge meist in Metaphern beschrieben werden, die der weiblichen Welt der Empfängnis, des Austragens einer Frucht und des Gebärens entnommen sind und die einen Zustand des passiven Erleidens evozieren. Als Beispiel die Selbstbeobachtungen eines berühmten Entdeckers aus der Zeit, als er kurz vor dem entscheidenden Durchbruch stand: „Es gärt und brodeln“ bei ihm, es wird „ein neuer Schub abgewartet“. Nach dem Schub dann wieder „bodenlose Faulheit, intellektueller Stillstand, [...] vegetatives Wohlbefinden“. Aber Grosses steht bevor: „Ich glaube, ich bin in einer Puppenhülle, weiss Gott, was für ein Vieh da herauskriecht“. Es ist von dumpfen Tagen die Rede und von solchen, an denen „ein Blitz die Zusammenhänge“ erhellt, von einem Gezerrt-Werden „durch alle Zeiten in rascher Gedankenverbindung“, von Stimmungen, die wechseln wie die Landschaften vor dem Eisenbahnfahrenden. Der Autor dieser Briefzeilen ist Freud; sie stammen aus der Zeit kurz vor der Entdeckung des Oedipus-Komplexes und des Widerstand-Prinzips.²¹ Psychische Zustände wie die beschriebenen sind charakteristisch für Ekstasetechniken von Heilern und religiösen Spezialisten allgemein.²² Falls es Männer sind, die am Werk sind, sehen sie sich oft als soziale Aussenseiter, die das weibliche Empfängnis- und Gebäarprinzip für die Generierung von sozial-kulturellen Produkten nutzbar machen wollen – man denke an die Alchemisten. Zum Lebensweg der „Berufenen“ gehört, dass sie den gefährlichen Sonderstatus als Quasi-Frauen anerkennen müssen. Bei Freud hat diese Selbstfindung *die* Form, dass er sich Phänomenen zuwandte, die gemeinhin mit dem Weiblichen assoziiert wurden, nämlich mit der Hysterie und der Homosexualität, und dass er schliesslich an sich selber hysterische und homosexuelle Aspekte diagnos-

tizierte.²³ Das letztere auf der Basis der intensiven Beziehung zu Wilhelm Fliess, der bei der Generierung der Psychoanalyse gleichsam als alchemistischer Komplize fungiert hatte.²⁴ Leonardo da Vinci aber war für Freud als Exempel dafür wichtig, dass grosses, die Welt umwälzendes Schöpfertum notwendigerweise ein gewisses Mass an Homosexualität brauche.

Warum aber legte Freud so grossen Wert darauf, dass die Homosexualität Leonardos von einer übergrossen Mutterbindung und von einem abwesenden Vater stamme? Auch diese Frage erhält eine mögliche Antwort, wenn man die Leonardo-Studie als mythisches Selbstporträt Freuds versteht. In der Abhandlung spielen die zentralen Heroen der christlichen Mythologie, Maria und Christus, eine bedeutende Rolle, als Figuren aus der Bildwelt Leonardos und als vermeintliche Spiegelbilder seines frühkindlichen Schicksals. Christus, der von Gott gezeugt und von seiner Mutter behütete asexuelle Schöpfer einer neuen Welt, hat „genialen“ Künstlern oft als Projektionsfläche gedient, und gerne haben sie klassische Szenen wie zum Beispiel die Verkündigung als Gleichnisse für Inspirations- und Schöpfungsprozesse genutzt. Ähnlich verhält es sich bei Freud. Verbindet man die Vorstellung vom eng mit der Mutter liierten Schöpfer einer neuen Menschheit mit der neuplatonischen Denktradition, nach welcher der Flug der Erkenntnis sublimierte Liebe ist, hat man die Grund-Elemente seines biographischen Konstrukts von Leonardo beisammen.

PARAGONE UND GESCHICHTSPHILOSOPHIE: KÜNSTLER UND WISSENSCHAFTLER

Unterstellt man dem doch stets auf Understatement bedachten Freud nicht zu viel, wenn man aus seinem Leonardo-Essay den Anspruch herausliest, er, der damals kaum bekannte Seelenarzt, gehöre zur selben Species wie der weltberühmte Leonardo da Vinci? Nein, im Gegenteil – zu wenig. Ein letzter Abschnitt soll zeigen, dass Freud sich als jemand verstand, der Leonardo nicht bloss ebenbürtig, sondern überlegen sei.

Freud konstatiert bei Leonardo zwei Defekte: Er habe seine Werke nachlässig behandelt, weil er selbst von seinem Vater vernachlässigt worden sei, und er sei wegen der frühen Sublimierung seiner sexuellen Energie unfähig gewesen, Sexualität zu thematisieren. Liest man solche Äusserungen, wird einem klar, dass der Kultur-Gigant Leonardo für Freud in mancher Hinsicht ein Gescheiterter war.

Er fungiert nicht nur als Vorbild, sondern zugleich auch als Negativfolie, vor der sich das Bild des vollendeten Kulturheros erst abzeichnet. Dieser müsste die Erfindungskraft Leonardos aufweisen, darüber hinaus aber auch zur Erforschung dessen fähig sein, was für Freud die Basis alles menschlichen Verhaltens war – der Sexualität. Und er müsste, um seine Ideen durchsetzen zu können, seine Werke so sorgfältig betreuen wie ein liebender Vater seine Kinder. Dazu bräuchte er neben einer Prise Homosexualität viel „männliche“ Zielstrebigkeit. Dieses Idealporträt aber ist auf Freud selber zugeschnitten.

Leonardo hat demnach in der ihm gewidmeten Abhandlung eine ähnliche Funktion wie Johannes der Täufer in der Bibel – er vermag das Heil nicht selbst zu bringen, er kündigt den wahren Messias erst an. Dass das tatsächlich so gemeint ist, wird deutlich, wenn man sich fragt, weshalb Freud für sein Musterporträt nicht einen Naturwissenschaftler oder Arzt, sondern einen Mann gewählt hat, der in erster Linie als bildender Künstler berühmt war. Unter Berufung auf zeitgenössische Quellen schildert Freud, wie sich die Wissenschaft in Leonardos Leben von der Dienerin der Malerei zu deren Herrin aufgeworfen habe. Mit dem mehrfachen Hinweis auf diesen Hierarchiewechsel zeigt er an, dass er Leonardos individuelle Entwicklung als Symptom eines universalgeschichtlichen Prozesses sieht. Hegel hat ja postuliert, der Weltgeist habe auf dem Weg zu seiner Selbstverwirklichung zunehmend abstrakte Medien bevorzugt, in den frühen Hochkulturen die Architektur, in der Antike die Kunst, in der christlichen Aera die Religion, in der Gegenwart die Philosophie.²⁵ In der Zeit der positiven Wissenschaften – nach 1840 – lebte diese Vorstellung in der Form fort, dass man glaubte, die „schönen Künste“ hätten ihren Höhepunkt in der frühen Neuzeit gehabt, während die Gegenwart und die Zukunft ganz im Zeichen der zwar „kalten“, dafür aber realistisch-faktenorientierten Wissenschaft stehe. Auch Freud ist von dieser Vorstellung durchdrungen. Leonardo, in dessen Seele der Wissenschaftler noch mit dem Künstler kämpfen muss, ist für ihn ein zu früh Gekommener. Erst in der Gegenwart, in welcher sich der naturwissenschaftliche Rationalismus voll entfaltet hat, kann – unter der Führung eines neuen „Geierkinds“ namens Freud – jene kopernikanische Wende vollzogen werden, die Leonardo angestrebt hatte. Sie besteht darin, dass die Menschheit mit der wilden Welt der Triebe gelassen umzugehen lernt und die Schwerkraft zu überwinden vermag – nicht nur die reale, sondern auch die geistig-seelische.²⁶

ANALYSE DER PSYCHOANALYSE

In der Missachtung einiger Grundregeln wissenschaftlich-kritischen Arbeitens liegt nicht das Kernproblem von Freuds „Leonardo“. Das auf einem groben Übersetzungsfehler beruhende ägyptische Thesenkonstrukt kann, wie mit Recht gesagt worden ist, herausgestrichen werden, ohne dass die Hauptargumentation davon betroffen wäre.²⁷ Aber deren *Ausrichtung* ist problematisch. Das Geschlechtsleben eines Künstlers oder einer Künstlerin und, falls nachzuweisen, ihr Verhalten zu zentralen Bezugspersonen können für die Deutung eines Werkes durchaus erhellend sein. Fragwürdig wird es aber, wenn man eine *notwendige* Beziehung zwischen bestimmten psychosozialen Konfigurationen und herausragenden Leistungen konstruiert, wenn man etwa suggeriert, Grosses könne nur ein tragischer Heros wie der von Freud ex-negativo heraufbeschworene neue Leonardo schaffen. Solche Regression in die Geniemythologie hängt eng mit einer Selbsttäuschung Freuds zusammen – dass die Psychoanalyse, wenn sie sich einmal allgemein durchgesetzt habe, der ganzen Welt mehr Seelenfrieden bringe. Wie die historisch-strukturell verwandte finanzkapitalistische Methodik war (und ist) die Psychoanalyse ein progressives Produktionsmittel von symbolischem Kapital – sie beseitigt Machstrukturen, sie schafft aber auch neue. Die Verkennung dieser Problematik wirkte sich erst verheerend aus, als Freud die Kulturgeschichte für die Psychoanalyse zu vereinnahmen suchte. Der „Leonardo“ ist ein Zeuge dafür. Freud setzt hier einen gefühlsmässigen Resonanzraum voraus, den es vor der Formierung der bürgerlichen Kleinfamilie mit ihrer Verschränkung von Innerlichkeit und hoch entwickelter Ich-Apparatur gar nicht gab. Und was die Relation zwischen Biographie und Werk betrifft, so besteht das zu feiernde Wunder eben gerade nicht in einer festen, überzeitlichen Typik, sondern in einer grossen Plastizität und Offenheit. Solche soziologisch-kulturellen Phänomene herauszuarbeiten lohnt sich deshalb, weil Kunst und Psychoanalyse zwar eng mit den Kulturen privilegierter Klassen verflochten sind, andererseits aber Instrumente zu Umwälzungen in sich tragen, von denen durchaus auch „Unterschichten“ und „Drittwelten“ profitieren können.

Wer meint, der vorliegende Essay stelle einen weiteren Beitrag zum beliebten Freud-„bashing“ dar, möge bedenken, dass eine Kritik, die ihren Gegenstand ernst nimmt, immer auch eine Hommage ist. Freuds „Leonardo“ mag zur Gattun-

gen der Künstlermythologie gehören, aber innerhalb von dieser stellt er eine der gehaltvollsten und originellsten Ausformungen dar. Überdies verhält es sich mit Selbstmystifizierungen ja ähnlich wie mit Obsessionen. Problematisch ist bei ihnen die Art und Weise, wie sich Triebkraft organisiert, nicht aber, dass sie vorhanden ist und sich eine Form sucht. Denn ein Leben ohne Triebe wäre nicht frei, sondern leer. Ohne das messianische Sendungsbewusstsein und den tiefen Glauben an den Allgemeinnutzen der eigenen Schöpfung, die sich im Leonardo-Essay manifestieren, hätte ein so kühnes Werk wie das Freudsche wohl gar nicht entstehen können. In dem Moment allerdings, in dem sich, getragen von der Passion einer Gründerfigur, eine Lehre institutionalisiert, kippen solche Illusionen und Selbstmystifizierungen meist in Überheblichkeit um und werden zu Zement für den Bau von Deutungsmonopolen. Deshalb sind systematische Rollenbild-Analysen notwendig, nicht nur für die Psychoanalyse und andere Erkenntnis- und Heilmethoden, sondern auch für Wissenschaften wie die Kunstgeschichte.

Andreas Hauser, Dr. phil.I, Kunsthistoriker, Haus Zur Treu, Florhofstrasse 2,
CH-8820 Wädenswil
Mail: hauser.andreas@gmx.ch

Publikationsdatum: 01.08.2008

URL: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/564>>

Anmerkungen:

¹Die Idee zum vorliegenden Aufsatz trug ich 25 Jahre lang mit mir herum; Ende 2006 brachte ich sie zu Papier. Kürzlich hat Manfred Clemenz, Autor eines Buches über Freuds Leonardo (2003, vgl. Ende dieser Fussnote), einen Artikel veröffentlicht, dessen Schlussabsatz als These formuliert, was in meiner Arbeit das Hauptargument darstellt und entsprechend begründet ist. Ich nutze die Gelegenheit, um meine Argumente zur Freud-Leonardo-Problematik vorzustellen. Ich danke Frau Dr. Maria Effinger für die freundliche Aufnahme des Artikels und für seine rasche Veröffentlichung. Für kritische Lektüre danke ich sodann Caspar Hirschi (der mir auch beim Kürzen behilflich war) sowie Elisabeth Ziemer und Jürg Acklin. – Vorab einige mehrmals zitierte Bücher und Aufsätze: Freud 2000 = Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, mit einer Einleitung von Janine Chasseguet-Smirgel (übersetzt von Ilse Grubrich-Simitis), Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000 (unveränderte Neuauflage der Ausgabe 1995); Gay 2001 = Peter Gay, *Freud. Eine Biographie für unsere Zeit*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Joachim A. Frank, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch, ⁴2001; darin zur Leonardo-Abhandlung: S. 305-14 (Amerikanische Erstausgabe: *Freud. A Life for Our Time*, New York, W.W. Norton & Co, 1987); Herding 1998 = Klaus Herding, *Freuds ‚Leonardo‘. Eine Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Theorien der Gegenwart*, München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 1998; Maïdani-Gérard 1994 = Jean-Pierre Maïdani-Gérard, *Léonard de Vinci. Mythologie ou théologie*, Paris: Presses universitaires de France, 1994; Schapiro 1994 = Meyer Schapiro, „Freud and Leonardo: An Art Historical Study“ sowie „Further Notes on Freud and Leonardo“, in: Ders., *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society. Selected Papers IV*, New York: George Braziller, 1994, S. 153-192 resp. 193-199. – Der (soweit ich sehe) jüngste Beitrag zum Freud-Leonardo-Thema: Manfred Clemenz, *Freud und Leonardo. Eine Kritik psychoanalytischer Kunstinterpretation*, Frankfurt a/M 2003; sowie: Ders., „Brillant misslungen. Sigmund Freuds Studie ‚Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci‘“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 26./27. Juli 2008, Nr. 173.

² Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (Heft 7 der *Schriften zur angewandten Seelenkunde*), Leipzig und Wien: Franz Deuticke, 1910. Neueste wissenschaftliche Ausgabe: Ders., *Studienausgabe*, Bd. X, *Bilden-*

de Kunst und Literatur, Frankfurt/M.: S. Fischer, ⁵1975, S. 87-159 (mit zusätzlichen Anmerkungen gegenüber dem Abdruck in: *Gesammelte Werke*, Bd. 8, *Werke aus den Jahren 1909-13*, Frankfurt/M.: S. Fischer, ⁴1964, S. 127-211). Wir benötigen die Taschenbuchausgabe Freud 2000 (wie Anm. 1); sie basiert auf den genannten Ausgaben).

³ *Codex Atlanticus*, folio 66 v.b.; Originalwortlaut z.B. bei Maïdani-Gérard 1994 (wie Anm. 1), S. 3-4, nach: Augusto Marinoni, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, Florenz: Ed. Giunti-Barbèra, 1975, Bd. 1, S. 40.

⁴ Freud 2000 (wie Anm. 1), S. 54, 62 (Zitat).

⁵ Ebd., S. 57-59.

⁶ Ebd., S. 84-86.

⁷ Oskar Pfister, „Kryptolalie, Kryptographie und unbewusstes Vexierbild bei Normalen“, in: *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, Leipzig und Wien: Franz Deuticke, Bd. V, 1913, S. 117-56, besonders S. 146-51.

⁸ Freud 2000 (wie Anm. 1), S. 84-85.

⁹ Eric MacLagan, „Leonardo in the consulting room“, in: *The Burlington Magazine*, 52 (1923), S. 54-57. Dass niemand Freud über den Artikel informierte, ist zwar unwahrscheinlich, aber immerhin möglich. Sicher ist aber, dass Freud vom Übersetzungsirrtum keine Kenntnis nehmen wollte. Vgl. dazu Schapiro 1994 (wie Anm. 1), S. 193-197 und Maïdani-Gérard 1994 (wie Anm. 1), S. 9-19.

¹⁰ Meyer Schapiro, „Freud and Leonardo: An Art Historical Study“, in: *Journal of the History of Ideas*, 17 (1956), S. 174-78 (basiert auf einem Vortrag, den der Verf. 1955 am William Alandon White Institute in New York City gehalten hatte). Erneut abgedruckt in: *Renaissance Essays from the Journal of the History of Ideas*, hrsg. von P.O. Kristeller und P.P. Weiner, New York: Harper and Row Publishers, 1968, S. 303-337. Hier verwendet die überarbeitete und um „further notes“ ergänzte Neuauflage in: Schapiro 1994 (wie Anm.1).

¹¹ Schapiro 1994 (wie Anm. 1), S. 160-62.

¹² Schapiro hat auch darauf aufmerksam gemacht, dass sich im Codex, der die Flugstudien mit der prophetischen Milan-Kindheitserinnerung enthält, noch eine weitere kommentarartige Passage mit einem Vogelgleichnis befindet. Leonardos Flugmaschine, heisst es da, werde ihren ersten Flug auf dem Rücken eines grossen

Schwanes machen, der alle Chroniken mit seinem Ruhm erfüllen und dem Nest seiner Geburt ewigen Ruhm bringen werde. Schapiro 1994 (wie Anm. 1), S. 161-62.

¹³ Ebd. S. 173-74. Wie Schapiro erwähnt, hat Freud selber geahnt, dass es sich beim Lächeln um eine Darstellungskonvention handeln könnte. Zur Ikonographie und Typologie der Lächeln-Motivs ausführlich: Herding 1998 (wie Anm. 1), S. 60-69.

¹⁴ Schapiro 1994 (wie Anm. 1), S. 187 (Übersetzung von A.H.).

¹⁵ Maïdani-Gérard 1994; Herding 1998.

¹⁶ Brief an Lou Andreas-Salomé vom 9.2.1919, in: Sigmund Freud, Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, hrsg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt/M.: S. Fischer, 1966, S. 100.

¹⁷ Ernest Jones, *Sigmund Freud. Life and work*, Bd. 2: *Years of maturity, 1901-1919*, London: Hogarth Press, 1955, S. 480.

¹⁸ Brief an den Maler Hermann Struck vom 7.11.1914, in: Sigmund Freud, *Briefe 1873-1939*, ausgew. und hrsg. von Ernst und Lucie Freud, 2. erw. Auflage, Frankfurt/M.: S. Fischer, 1968, S. 317-18. Interessanterweise hat sich Freud zu seiner Leonardo-These von einem typischen Exemplar der *Species Künstlerroman* anregen lassen: Dmitri Sergejewitsch Mereschkowski, *Leonardo da Vinci. Ein biographischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts*, Leipzig, 1903 (russische Erstausgabe 1901, als mittlerer Teil einer Romantrilogie). Dazu: Schapiro 1994 (wie Anm. 1), S. 197-98.

¹⁹ Die Literatur zum Thema ist gross; ich beschränke mich mit einem Verweis auf eine klassische, nach wie vor gültige Studie: Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich (übernommen aus der englischen Ausgabe von 1979, Yale University Press; von dieser auch Anmerkungen und bibliographische Ergänzungen von Otto Kurz), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980. Erstausgabe: Wien: Krystall Verlag, 1934).

²⁰ Dazu zwei klassische Abhandlungen (von denen die zweite eine Erweiterung der ersten ist): Erwin Panofsky/Fritz Saxl, Dürers ‚Melencolia I‘. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung (Studien der Bibliothek Warburg), Leipzig: B.G. Teubner, 1923; Raymond Klibansky/ Erwin Panofsky/Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der*

Religion und der Kunst, Übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt/M.: Suhrkamp, ²1994 (Englische Originalausgabe: *Saturn and Melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*, London: Nelson, 1964; deutsche, revidierte und erweiterte Ausgabe 1990).

²¹ Briefe Freuds an Wilhelm Fliess im Zeitraum zwischen Mai und Oktober 1897, hier zitiert nach Gay 2001 (wie Anm. 1), S. 117-18 (dort Quellennachweis).

²² Auch zu diesem Thema eine in Terminologie und Methodik zwar veraltete, aber grundlegende und nach wie vor lesenswerte Abhandlung: Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'exstase*, Paris: Editions Payot, 1951; hier benutzte deutsche Ausgabe: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, ³1982.

²³ Freuds Pariser Lehrer Jean-Martin Charcot hat nachgewiesen, dass das, was die Zeit als Hysterie diagnostizierte, nicht nur bei Frauen, sondern auch bei Männern vorkomme. Der traditionellen Auffassung, der Homosexuelle sei ein verweiblichter Mann, blieb auch Freud verhaftet.

²⁴ Zum Verhältnis von Freud zu Fliess: Gay 2001 (wie Anm. 1), S. 69-121, 311-14.

²⁵ Hegels Konstrukt steht in der Tradition des Rangstreites zwischen Literaten und bildenden Künstlern; das wird auch in der Ästhetik deutlich, wo er die Dichtkunst als modernstes Medium qualifiziert.

²⁶ Wie im „Leonardo“ hat Freud meiner Ansicht nach auch in der Schreber-Abhandlung nicht bloss die Struktur der Psyche – in diesem Fall die Psychogenese paranoider Zustände – abgehandelt, sondern darüber hinaus die psychologische Kondition des Geistesheroen. Was den Geistesheros Freud über gewöhnliche Menschen erhebt, ist, dass er einerseits mit homosexuellen Paranoikern wie Schreber – er glaubte, zur Frau werden zu müssen, um, von Gott befruchtet, eine neue Menschenrasse gebären zu können – verwandt ist, es andererseits aber versteht, seine weiblichen Aspekte nur auf der geistig-symbolischen Ebene umzusetzen: er agiert frei statt zwanghaft. Sigmund Freud, „Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)“, in: *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, Bd.3, Leipzig und Wien: Franz Deuticke, 1911.

²⁷ Vgl. Chasseguet-Smirgel in: Freud 2000 (wie Anm. 1), S. 14.